

<https://www.doi.org/10.31918/twejer.2032.10>

e-ISSN (2617-0752)

p-ISSN (2617-0744)



الإشارات التداولية في شعر أحمد مطر

أ.د. دلخوش جارا الله دزه بي
كلية اللغات-جامعة صلاح الدين

dr.dilkhosh@yahoo.com

طالب الدكتوراه: عبدالغفار فتاح حسن
كلية اللغات-جامعة صلاح الدين

havalfattah@gmail.com

ملخص:

إنّ هذا البحث يعالج بعداً من الأبعاد التداولية المحققة في نماذج شعرية للشاعر العراقي أحمد مطر، ألا وهو البعد الإشاري، وعناصره ومعطياته المتعلقة بكيفية توجيه هذا الشاعر خطابه؛ بهدف تحقيق التواصل مع مخاطبه، وذلك على وفق منهج تحليلي يستند إلى معطيات الدرس التداولي القائم على المسح والاستقصاء، لمعالجة المدركات الإبستمولوجية الكامنة في استعمالاته اللغوية، وإخراجها من القول الإفهامي إلى فضاء الخطاب التواصللي الرحب، وفك شفرات ما هو مبهم في شعر هذا الشاعر، القريب من اللغة العادية والحوارات اليومية، ومديات إيجاد البعد التداولي فيه، والهادف إلى إحداث أقصى درجات التأثير والإقناع واستمالة القلوب.

الكلمات المفتاحية: التداولية، قواعد التخاطب، الإشارات، أحمد مطر، التواصل، التأثير.

الإشارات التداولية في شعر أحمد مطر

المقدمة

تعني الأبعاد التخاطبية، أو قواعد التخاطب، جملة من المعايير والقواعد التي يفترض أن يقف عندها كل متكلم في أثناء حديثه مع غيره. إذ تعدّ هذه القواعد من المباحث ذات الأهمية الكبيرة في اللسانيات التداولية؛ لأنّ آلياتها تكشف بدلالاتها التعبيرية عن الاستعمال وأبعاد التواصل الاجتماعي والفكري بين أطراف الخطاب، وترتبط قدرة الفرد المتكلم التواصلية بمدى الالتزام بهذه المعايير والقواعد التي يدرجها الباحثون التداوليون ضمن الكفاءة التداولية. ويعمد المتخاطبون إلى احترام هذه المجموعة من المبادئ الحوارية المنظمة للتواصل المثالي؛ بغية إنجاز العملية التواصلية. وينطبق هذا الأمر على الخطاب الأدبي التخيلي، وإن كان أكثر تعقيداً من الخطاب العادي. ونظراً لما لهذه المقومات التخاطبية من قيمة في توجيه عملية التفاعل والتواصل، واحتفاء الخطاب الأدبي ومنه الخطاب الشعري بهذه المقومات؛ سيدّح هذا البحث بأحد هذه الأبعاد التخاطبية، المتمثل في الإشارات، وإسقاطها على لغة الخطاب الشعري عند الشاعر العراقي أحمد مطر، باختيار نماذج مختلفة من أشعاره للإجراءات التطبيقية والتحليلية، إذ يمتلك هذا الشاعر أسلوباً خاصاً يميزه عن الشعراء الآخرين. وهذه المميزات الخاصة جعلت منه صوتاً شعرياً بارزاً. فهو يكتب القصيدة القصيرة القائمة على المفارقة الساخرة، وعلى الوضوح الذي لا غموض فيه ولا التواء، وكأنه يسلك من خلال ذلك مسلكاً شعرياً، له دلالاته في عالم الشعر الحر المعاصر. كما نجد المفارقات التصويرية جلية في نصوصه، عبر التناقضات الكائنة بين الأطراف المتعادية، التي يشكلها في سياقها التخاطبي.

مفهوم الإشارات التداولية وإسقاطها على شعر مطر

الإشارات (deixis) كلمة يونانية تعني (ظهور، فعل الإظهار)، وتستعمل للدلالة على التحديد اللغوي لوسائل الوضعيّة التلفظية (بافو وسرفاتي، ٢٠١٢، ٢٩١)، وتعدّ من أهم العوامل في بناء الخطاب، اتساقاً وانسجاماً، إذ لا يخلو الكلام منها، لدورها النحوي ووظائفها الدلالية والتداولية (أجعيط، ٢٠١٦، ٢٠٣). ويقدم

"جورج يول" تعريفاً بسيطاً للإشارة، فيقول (٢٠١٠، ٣٩): "إنّها فعل يستعمل فيه متكلم، أو كاتب، صيغاً لغوية؛ لتمكين مستمع، أو قارئ، تحديد شيء ما". فهي بذلك تزيل النقاب عن بعض الإمكانات التي تتيحها اللغة للمتخاطبين، ويتجسد الخطاب بتضافر أنواع الإشارات في اللغة (شاكر، ٢٠١٨، ١٠٠-١٠١).

تمثل الإشارات الدرجة الأولى من درجات التحليل التداولي، وهي "عند أغلب اللسانيين صنف من الوحدات، لا تتحدد دلالتها إلا بمعطيات من خارج اللغة، إذ تستلزم مفسراً مقامياً حاضراً في المقام التخاطبي، وهو ما شرع لا اعتبارها مبحثاً تداولياً" (باديس، ٢٠٠٩، ١)، ولا يمكن الاستغناء عنها في الخطاب، لذا أشار "شارل موريس" إلى أنّ مجال التداولية لا يعدو العناية بضمائر الكلام وظروف الزمان والمكان ومختلف التعبيرات، التي تستقي مرجعيّتها من مقامات التواصل (ختم، ٢٠١٦، ٧٦)، وهذا ما يفسر أهمية ظهور المخاطب والسياق الزمكاني في الخطاب.

فالإشارات-إذن- ألفاظ تشير إلى، أو تحدد فرداً معيناً، أو زماناً أو مكاناً معيّنين، وتندرج ضمن الحقل التداولي، إذ لا تتحدد مراجعها إلا بوجود طرفي الخطاب (مرسل-مستقبل)، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بسياق التكلم. وتعدّ من أكبر الإشكاليات التي تعترض النزعة الحرفية؛ على اعتبار أنّ العبارات الإشارية لا تمتلك محتوى محدداً إلا داخل وقوع تلفظي معين (السيساوي، ٢٠١٤، ٤٤٢). قياساً، (٢٠١٨، ٤٧)، فيصبح تعميم الوصف أو المفهوم غير كافٍ لتحديددها. وعليه، لا يمكن في التواصل اللساني الاستغناء عن المكونات الإشارية بأصنافها المتنوعة؛ لأنّها أكثر العناصر والمكونات اللغوية دوراناً في التلفظ اليومي والتعاملات اللغوية (دزه يي، ٢٠١٥، ٤٤٨). و"يتنازع علم الإعراب والتداولية بالخصوص، ولها على الدلالة اللغوية والدلالة المنطقية انعكاسات" (المبخوت، ٢٠٠٦، ٢٣). وقد اهتم بها الفيلسوف "بيرس" اهتماماً كبيراً، فأرسي معالمها، وهو أول واضع لمصطلح الإشارة (Levinson, 1983, 57). ويرى الفيلسوف واللساني "بار هيليل Bar-hillel" أنّ أكثر من تسعين بالمئة من التلفظات التي ننطق بها في سياق حياتنا اليومية، هي تلفظات إشارية، يحددها السياق التلفظي الذي وردت فيه (السيساوي، ٢٠١٤، ٤٤١). و"لا يقف دور الإشارات في السياق

التداولي عند الإشارات الظاهرة، بل يتجاوز إلى الإشارات ذات الحضور الأقوى، وهي الإشارات المستقرة في بنية الخطاب العميقة عند التلفظ به...، إذ تجتمع في الخطاب الواحد على الأقل ثلاث إشارات هي: (الأناء، الهناء، الآن) (الشهري، ٢٠٠٤، ٨١). وعملية الخطاب لا تتم، ولا تنجح، ولا تؤوّل، من غير حضور هذه الوحدات الإشارية الثلاث، التي تمثل المثلث الخطابي الإشاري (دزه يي، ٢٠١٥، ٢٥٠). فهذا المثلث تكتمل أضلاعه عبر إضافة التقضية والتزمين، أي الإشارات المكانية والزمانية (هنا، الآن) إلى الزوج (أنا، أنت)؛ وهذا يعني ربط الأقوال بعملية القول، وبزمن عملية القول، وبمكانها (نوسي، ٢٠٠٢، ٥٢). فحين يقول الشاعر أحمد مطر في قصيدة "الطفل الأعمى" (مطر، ٢٠٠١، ٩٤): (وطني طفلاً كفيفاً)، فهذا الخطاب يتضمن الإشارات الثلاث، وبنيته في صورتها الضمنية العميقة هي: (أنا أقول لك (هنا) وطني طفل كفيف (الآن). فالشاعر هنا لا يحتاج إلى ذكر ضمير المتكلم ليعلم المتلقي أنه صاحب القول؛ لأنّ الكفاءة التداولية للمتلقي تسمح له باكتشاف صاحب الملفوظ دون أن يصرح به المتكلم، وبمقتضى ذلك نصل إلى مسند أنّ هذا المبدأ ينطبق على لغة الشعر، بوصفها خطاباً متخيلاً، يكون فيها المتلقي افتراضياً، مثلما ينطبق على الخطاب العادي.

إنّ الإشارات تهتم مباشرة بالعلاقة بين التركيب اللغوي والسياق الذي تُستعمل فيه؛ لذلك عرّفت الإشارة بأنّها "مفهوم لساني يجمع كل العناصر اللغوية، التي تحيل مباشرة على المقام، من حيث وجود الذات المتكلمة، أو الزمن، أو المكان، حيث ينجز الملفوظ، الذي يرتبط به معناه" (الزناد، ١٩٩٣، ١١٦). فهي- إذن- "تعبيرات تحيل إلى مكونات السياق الاتصالي (يستقى تفسيرها منه)، وهي المتكلم والسامع وزمن المنطوق ومكانه... إلخ. وهذا يعني أنّ هذه التعبيرات غير مستقلة عن السياق (المتغير)، ولها دائماً محيالات أخرى" (دايك، ٢٠٠١، ١٣٥-١٣٦)، وهي وثيقة الارتباط بالمقام، "فاذا ما حلّت هذه العروة الوثقى سقطت في الإيهام" (باديس، ٢٠٠٩، ١٠٢-١٠٣)؛ بمعنى أنّ هناك عناصر في النص لا يتم فهمها إلا من خلال ربطها بالسابق واللاحق داخل النص، أو ربطها بخارج النص، وعلى المتلقي -الذي يعدّ عاملاً للتواصل- أن يستنتج المرجع الذي تحيل إليه تلك العناصر في الخطاب. وتشكل إحالات النص الشعري قيمة أساسية،

يتوقف عليها تشكيل النص وكشف رؤاه الشعرية؛ فهي تقيم عتبة مهمة بواسطتها يُولَّج إلى النص، من خلال الربط بين فهمه وعلاقته بمحيطه، استناداً إلى الترابطات القائمة بينها (جربوعة، ٢٠١٧، ٤١٣). وبمقتضى ذلك، فإنَّ كل فعل كلامي يكون ناجحاً إذا علم المخاطب قصد العبارة وإحالتها، وإذا كان للمتكلم غرض ينبغي بموجبه أن يشكل هذه المعرفة (دايك، ٢٠٠٠، ٢٦٦).

وهناك تسميات أخرى للإشاريات، فثمة من يسميها المعينات، وهناك من يسميها المتحوّلات، بسبب تغير معناها تبعاً للسياق، فمثلاً (أنا) تعني تبعاً للعرف اللغوي- الشخص الذي أرسل الرسالة. ويرى اللساني الفرنسي "إيميل بنفنيست" Emile Benveniste (٢٠٠٧، ١٥٠): "أنَّ اللغة تقترح -بوجه من الوجوه- الضمان بوصفها (أشكالاً فارغة) مناسبة لكل متكلم يمارس الخطاب، (بشخصه)، معرّفاً بوصفه (أنا)، معرّفاً شريكاً له في الوقت ذاته بوصفه (أنت)، وهكذا فإنَّ الوضع الخطابي يشمل جميع المعطيات التي تحدد (الذات)". وقد يعتمد الشاعر إلى تغييب المرجع عن التركيب الداخلي للصياغة، ليؤدي وظيفة من خلال السياق الخارجي، وتصبح دلالاته بذلك غامضة وغير محددة. وخير دليل على ذلك، قول الشاعر أحمد مطر في قصيدة "أوراق" (مطر، ٢٠٠١، ٢٢٥):

أنت لا تفهم شعري؟

ما الغريب؟

أنا لا أفهمه أيضاً!

إذ عمد الشاعر قصداً إلى تغييب الشخص المحال إليه الضمير (أنت)، عن التركيب الداخلي للصياغة، ليؤدي وظيفة من خلال السياق الخارجي، وتصبح دلالاته بذلك غامضة وغير محددة، وذلك لدواعٍ سياسية أو اجتماعية.

وحاصل النظر فيما مضى يقودنا إلى أنَّ للألفاظ الإشارية خصائص، تتمثل في أنَّها غير ذات معنى، ما لم يتعيَّن ما تشير إليه، فهي أشكال فارغة في المعجم الذي يمثل المقام الصفر، وتقوم بوظيفة تعويض الأسماء، وتتخذ محتوى مما تشير

إليه(الزناد، ١٩٩٣، ١١٦)، ويتسع مداها عند التطبيق، فتارة يشير اللفظ الإشاري إلى شيء سابق، أو لاحق، أو قريب، أو بعيد، أو ذات، أو معنى، وأحياناً إلى جملة، أو مجموعة جمل....إلخ. وقد تفقد الكلمات داخل القصيدة الإيحاءات والإشارات التي تزود بالمراجع، ولا تقود إلى شيء تم حدوثه من قبل الرسالة نفسها(كوين، ٢٠٠٠، ١٨٢). مثال ذلك قول الشاعر أحمد مطر في قصيدة "بلاد ما بين النحرين"(مطر، ٢٠٠١، ٢٦٨):

ذلِكَ الجِيشُ لا رِيبَ في الرِّيبِ فيه

ارتقى.. فاستوى والقدَم

ففي غياب الموقف، ينبغي أن يكون (الجيش)، يومئ إلى شيء في الرسالة، لكنّ القصيدة لا تحتوي على أيّ شيء كهذا، وليس هذا بالتأكيد بدافع الاقتصاد في التعبير، "فالشعر حين يشاء يمارس الإطناب"(كوين، ٢٠٠٠، ١٨٢)، بل بدافع صواب إطلاق هذا الوصف على جيوش الدول العربية برمتها، لما لها من قنوات التشابه والتشارك في اضطهاد أبناء شعوبها والخذلان للطغيان.

وفي هذا النص من قصيدة "وصايا البغل المُستنير"(مطر، ٢٠٠١، ٣٠١):

قال بَغْلٌ مُسْتَنِيرٌ واعظاً بغلاً فَنِيّاً:

يا فتى اصنع إلّياً..

إنّما كان أبوك أمراً سوءٍ

وكذا أمك قد كانت بغيّاً.

نرى أنّ الضمائر تحدد دلالة وإحالة ومرجعاً، بوجود أطراف التلطف والتواصل والسياق، فضمير المتكلم (الياء) في (إلّي) يحيل إلى المتكلم (البغل المستنير)، وضمير المخاطب (الكاف) في (أبوك، أمك) يحيل إلى (البغل الفتى)، فهما معيّنان إشاريان، غير أنّ (البغل المستنير) ليس معيّناً؛ لأنه مكوّن اسمي،

والمكوّن الاسمي ليس معيّناً إشارياً. وهذه الإشارات ذات مدلولات تداولية، تحددها الأوضاع المحيطة بالشاعر ومتلقيه، "فهى لا تستطيع استقبال معنى محدّد، إلا إذا كانت على علاقة وجودية مع الموضوع الذي تمثله، ومن هنا فإنّها تساهم في طبيعة ما يسميه "بيرس" بالمؤشر، والمؤشر هو الحركة التي يُدلّ بواسطتها على شيء (موضوع) ما" (سيرفيوني، ١٩٩٨، ٢٨).

وثمة من قسّم الإشارات إلى إشارات شخصية، وإشارات مكانية، وإشارات زمانية (بول، ٢٠١٠، ٢٧)، غير أنّ معظم الباحثين توصّلوا إلى أنّ التعبيرات الإشارية خمسة أنواع: الشخصية والزمانية والمكانية والخطابية والاجتماعية (Levinson, 1983, 68). وانطلاقاً من هذا المعطى في تقسيم الإشارات، وقدرتها على صنع جسور متينة للتواصل بين أجزاء النص والربط بينها ربطاً متسقاً، سيقوم هذا البحث باستثمار آليات الأنواع الخمسة، في نماذج من أشعار أحمد مطر، التي تعج بحشد هائل من هذه العناصر الإشارية؛ وذلك لتحديد مرجعيتها، وتحليلها وفك شفراتها، لبيان مقصدية الخطاب.

أولاً: الإشارات الشخصية

هي عناصر لسانية تبرز على مستوى البنية السطحية أو العميقة للخطاب، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بوسائل لغوية. يحددها فلاسفة النظرية التداولية وعلماء لغة النص، بسلسلة الضمان، بأنواعها المتصلة والمنفصلة والمستترة وجوباً وجوازاً، وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة؛ وهي بشكل عام الإشارات الدالة على المتكلم، أو المخاطب، أو الغائب (الشهري، ٢٠٠٤، ٨٢ . قياس، ٢٠١٨، ٤٨). ولا يمكن أن يتضح معنى الجمل إلا من خلال ما تشير إليه هذه العناصر الإشارية في السياق، التي تسهم في اتساق النص، ويحمل كل ضمير دلالة محددة في أثناء الإشارة إلى الذات، أو إلى غيرها في أثناء الخطاب، فهو الذي يسمح للمشاركة في التلفظ بتحديد مرجع هذا الضمير (الحاج، ٢٠١٥، ١٥٨-١٥٩). ويمكن أن نمثل لاتساق النص وانسجامه من خلال استعمال الإشارات في مقطع من قصيدة "الفقر الغني" للشاعر أحمد مطر، حين يقول (مطر، ٢٠٠١، ٤٥٢):

أنتَ منّي، وأنا منك

ولو أفنيتني..تفنى بإثري.

إنما بي أنت حيٌّ

عمرُكَ الدهرُ..إذا ما صنتَ عُمرِي!

فلاحظ أنَّ الشاعر هنا ينحو إلى استعمال عدد من العناصر الإشارية لغرض تداولي، وهي ضمير الخطاب المنفصل (أنت)، و(ياء المتكلم)، وضمير المتكلم المنفصل (أنا)، و(كاف الخطاب)، وضمير المتكلم (التاء). ودلّ كل واحد منها في سياق التخاطب على المراد من الكلام، وأسهم كلها في انسجام هذا الخطاب، كما أسهم السياق في اتضاح المعنى، وأصبح الكلام بعد معرفة السياق سلساً مفهوماً، لا لبس فيه، ولا إبهام. فالشاعر يضع نفسه في موضع مَنْ يعاني من الفاقة، فيجعل مصيره رهناً بمصيره؛ باللجوء إلى عنصرين إشاريين برزا في البنية السطحية لهذا النص، وهما ضمير الشخص الأول والثاني، أي (أنا) و(أنت).

أما بخصوص ضمير الغائب أو الشخص الثالث، فيرى "بنفنيست" أنَّ ضمائر الشخص الأول والثاني لهما وضع مختلف عن ضمائر الشخص الثالث، فالضميران (أنا) و (أنت) لا يمكنهما إلا أن يحيلاً إلى بطلّي التلطف (الشخص المتكلم والشخص المتحدث إليه)، في حين أنَّ الضمير (هو) يخص الشخص الذي نتحدث عنه، وأنه لا ينتمي إلى الوضعية التلطفية، أي "اللا- شخص" (بافو وسرفاتي، ٢٠١٢، ٢٩٢). إذ يلاحظ "بنفنيست" أنَّ ضمير الغائب ذو طبيعة موضوعية؛ لأنّه لا يحيل إلى واقعة كلامية معينة. كما أنَّ المرجعيات في هذا النوع من الضمائر لا دلالة لها؛ لأنّها لا تقترن بسياق كلامي محدد (ختام، ٢٠١٦، ٧٩). والاختلاف الوحيد هو أنَّ الضمير (هو) -عموماً- يحتاج لاستقبال محتوى مرجعي محدد للتعيين المقامي، بينما الـ(أنا) والـ(أنت) يمكنهما الاقتصاد (أوريكيوني، ٢٠٠٧، ٦٦). ويتم التركيز غالباً على ضميري المتكلم والمخاطب، اعتماداً على معيار الحضور، بينما يتوارى ضمير الغائب إلى الخلف، وقد يصير في الغالب موضوع الحديث (أجعيط، ٢٠١٦، ٢٠٤). ففي قصيدة "الغُزاة" (مطر، ٢٠٠١، ٣٢٦):

الأصوليون قومٌ لا يحبّون المحبّة

ملأوا الأوطانَ بالإرهاب

حتّى امتلأَ الإرهابُ رهبة

ويلهم..

من أين جاؤوا؟!

كيف جاؤوا؟!

نلاحظ أنّ ضمير الغائب (هم) في النص يعود إلى (الأصوليين) الذين يُعدّون هنا بؤرة هذه اللافتة، التي جاءت على هيئة سرد، يُخفي فيها الشاعر نفسه وراء قناع، في مفارقة لاشخصية، إذ يضع نفسه في مقام الحاكم، ويسمي من يخطب في المساجد ويقرأ القرآن، ويلبس جبة... إلخ، الأصوليين، ويشبههم بالغزاة، ويتهمهم بكره المحبة وملء الوطن بالإرهاب. كما نلاحظ لجوء الشاعر إلى استعمال (واو الجماعة) مع الفعل (ملأ)، ومرجعه واحد، وهو (الأصوليون). فالشاعر أراد باستعمال ضمير الغائب في خطابه الشعري هذا أن يحمّس المتلقي ويؤثر فيه، ولاسيما مع لجوئه إلى صيغتي الاستفهام (من أين جاؤوا؟) و(كيف جاؤوا؟) اللتين خرجتا إلى التعجب، فمنحتا النص بعداً تداولياً وقيمة تواصلية.

أما توارى ضمير الغائب إلى الخلف، وبقاء (أنا) و(أنت) في بؤرة الخطاب، فنلاحظه في قصيدة "حزن على الحزن"، إذ إنّ الشاعر في حوار مع الحزن الذي يلزمه لملازمته أبناء شعبه، يأتي بضمانر للغياب لا مرجع لها، حين يقول (مطر، ٢٠٠١، ٤٥٦):

- أيّها الحُزْنُ الذي يغشى بِلادي

أنا من أجلكَ يغشاني الحُزْنُ

أنتَ في كلّ مكانٍ

أَنْتَ فِي كُلِّ زَمَنْ .

.....

ذَاكَ يَدْعُوكَ إِلَى اسْتِقْبَالِ قَبْدٍ

تِلْكَ تَحْدُوكَ لِتُودِيعِ كَفَنْ .

تِلْكَ تَدْعُوكَ إِلَى تَطْرِيزِ رُوحٍ

ذَاكَ يَحْدُوكَ إِلَى حَرْثِ بَدَنْ .

ففي هذه الصورة التعبيرية، يترجم الشاعر مشاعر الحزن والاكتئاب، التي تغزو نفسه في كل حين؛ نتيجة ما يعانيه أبناء شعبه جراء الأساليب التعسفية للحكام من سجن وقتل وحتى التمثيل بالجنث. والشاعر في مخاطبته الحزن يخرج عن القاعدة أو النتائج التي تتعلق بالضمائر، والتي تؤكد عليها "آن ريبول"، إذ تقول: إن ضمير الشخص الثالث هو الضمير الوحيد الذي يمكن أن يُستعمل في الدلالة على الجوامد (موشلر وريبول، ٢٠١٠، ٣٥٩)، أي إن ضمائر المتكلم والمخاطب - بحسبها - لا يمكن أن ترد لغير العاقل. لكن الشاعر خاطب الحزن، ويخاطب في مواضع كثيرة أخرى غير العاقل، وهذا ما يلجأ إليه الشعراء عادة؛ لمنح دينامية لشعرهم، والتأثير في المتلقي. وقد وظف الشاعر جملة من العناصر الإشارية الشخصية المتمثلة في الـ(أنا) والـ(أنت) بؤرة في هذا الخطاب الحوارى بين الشاعر والحزن الذي يلزمه، وقد توارى ضمير الغائب إلى الخلف، حين وظف الشاعر العنصرين الإشاريين (ذاك) و(تلك) في النص، وهما يحيلان إلى مرجعين لم يذكرهما في هذا التركيب الشعري، ولكن يمكن استنباطهما من السياق العام للقصيدة.

ومما يلاحظ في لغة الشاعر أحمد مطر بصورة واضحة، استعماله الإشارات الشخصية بكثرة، والمحالة إلى مراجع محددة أو ذوات معينة، ليمارس بذلك ألعاباً لغوية تتناسب مع مقاصده وأغراضه. وتبرز ضمائر المتكلم كثيراً في شعره، وهذا يستند إلى مبدأ أن "ممارسة التلفظ هي التي تدل على المرسل في بنية

الخطاب العميقة، مما يجعل حضور الـ(أنا) يرد في كل خطاب، ولهذا فالمرسل لا يضمنها خطابه شكلاً في كل لحظة؛ لأنه يعول على وجودها، بالقوة، في كفاءة المرسل إليه، وهذا ما يساعده على استحضارها لتأويل الخطاب تأويلاً مناسباً" (الشهري، ٢٠٠٤، ٨٢). ففي مطلع قصيدة "مصائر"، نرى أنّ المرجع الذي تشير إليه الضمائر هو ذات الشاعر، ونوع الإحالة قُبلية داخلية؛ ليُكسب بذلك النصّ اتساقاً وترابطاً، يفضي إلى التأثير في المتلقي على أكمل صورة، إذ يقول (مطر، ٢٠٠١، ٣٩٥):

أنا مالي قلبي محروقٌ؟!

أبكي للتيس المربوط، وأرثي للكبش المخنوق

وأثور لذبح الثيران

فالـ(أنا) في هذا المقطع من القصيدة، تمثل وحدة تركيبية، لها مرجعية موحدة. ونجد الشاعر قد لجأ إلى هذا العنصر الإشاري ظاهراً ومستتراً في الأسطر الثلاثة، التي يتعجب فيها (على لسان من لا تهمة معاناة بلده)، من حرقة قلبه على حالات السّجن والإعدام والذبح، التي يتعرض لها الإنسان في بلده، مشبّهاً إياه بالتيس والكبش والثور. وهكذا تتجلى في هذه البنية النصية إشارية الضمير، التي تتكون مع عملية الكلام، إذ تحيل (أنا) إلى الشخص الذي يستثمر إمكانية الكلام، لإنتاج النص، ولتحقيق خطاب يشمل هذه الوحدة (أنا)، ويمكن بناءً على علاقة الاقتضاء المتبادل بين (أنا) و (أنت)، وعلى مفهوم وضعية المحادثة- إدراج تحديد لطرف التواصل الآخر (أنت)، الذي يعني الشخص المخاطب في التحقيق الخطابي الحالي (نوسي، ٢٠٠٢، ٥١). فلغة الشعر- عموماً- تتردد بين نموذجي الاتصال: النموذج الذي تنتقل فيه الرسالة من (أنا) إلى (أنت)، والنموذج الذي تنتقل فيه من (أنا) إلى (أنا). وقد يلعب نمط الثقافة السائد في مكان أو زمان ما، دوراً مهماً في تغلب أحد النموذجين على الآخر (رشيد، ١٩٨٦، ٦٠-٦١). فـ(أنا) تعيّن الشخص المتكلم، وتستلزم في الوقت نفسه ملفوظاً منسوباً إلى (أنا)، فعندما أقول (أنا) لا يمكنني إلا أن أتكلّم عن نفسي، وبالنسبة للشخص الثاني، فـ(أنت) تعيّن بالضرورة من قبل (أنا)، وفي الوقت نفسه، تحدّد شيئاً بوصفه

محمولاً لـ(أنت)، أي إنَّ (أنا) هو الشخص الذي يقول: أنا، و(أنت) هو الشخص الذي يقول له(أنا): أنت، في نطاق يستعمل فيه جميع المتكلمين هذه الصور. فليس لها محتوى دلالي، بل تشكل وقائع للخطاب فقط(بافو وسرفاتي، ٢٠١٢، ٢٩٢-٢٩٣). فلفظ (أنا) لا يجعل الشخص الذي يشير إليه محدّد الهوية إلا من منظور الآخر؛ أي الـ(أنت) الذي يخاطبه الـ(أنا) المتكلم، أو الـ(هي) أو الـ(هو) الغائبين اللذين يتحدث عنهما الـ(أنا)(بولان، ٢٠١٨، ١٤). وهذا يعني أنّ وظيفة الـ(أنا) هي نطق المتكلم بـ(أنا) في حال التلفظ، ويشير (أنت) إلى المستمع المتلقي للخطاب، ويتشكل الخطاب ويتبلور بين هذين الطرفين، فما أن يتحدث المتكلم حتى يضع أمامه شخصاً آخر(الحاج، ٢٠١٥، ١٥٧). ويأتي المخاطب في مرتبة دنيا بالنسبة للمتكلم، إذ "إنَّ الـ(أنا) في الواقع هو الذي ينشئ أحادياً الـ(أنت)"(أوريكيوني، ٢٠٠٧، ٦٥). وهو ما يفسر صعوبة مسك دور المخاطب دون استحضار المتكلم، فيصير المتكلم بموجب ذلك صانع المخاطب، ورأس السلوك، الذي يجب على هذا الأخير اتباعه، عارضاً أو معترضاً(أجعيط، ٢٠١٦، ٢٢٩).

ومما يمكن ملاحظته في قصائد مطر هو أنّ لضمائر الحضور؛ متمثلة بضمائر المتكلم والمخاطب، نصيباً كبيراً فيها، إذ انطلق خطابه الشعري من خلال تعيين ذاته متكلماً يعبر عن مكنوناته ودواخل نفسه، تارة، ومرشداً وناصحاً وساخرأً ومتهكماً، تارة أخرى. وقد ورد ضمير المتكلم (أنا) في مواضع عدة من شعره، وأكثر المواضع التي ورد فيها هذا الضمير هي المواضع التي يفتخر فيها الشاعر بنفسه، ومنها قوله في قصيدة "الاختيار"(مطر، ٢٠٠١، ١٨٨):

إنني لست لحزبٍ أو جماعة.

إنني لست لتيارٍ شعاراً

.....

وأنا الغيمة للأرض جميعاً

وأنا النعمة للناس جميعاً

وأنا الريحُ المشاعةُ.

فمن خلال هذا النص نلاحظ هيمنة الأنا الذاتية المتمثلة في ضمير المتكلم (أنا)، وسانده في ذلك الضمير المتصل (الياء) في (إنني) العائد للمتكلم (الشاعر)، و"هو مركز المقام الإشاري وهو الباث" (شاكر، ٢٠١٨، ١١)، ليدل ذلك على ثقة الشاعر بنفسه، ويؤكد فيها نوازع الذات المتكلمة في وصف النفس، ليس لإظهار الأنانية، أو إعلاء النفس، وإنما تشبيهها بالغيمة والنعمة والريح، ليلغي بذلك أي افتراضات مسبقة، وُضعت له، بشأن ارتباطه بأيّ مسلك سياسي، أو انتمائه لسلطة حكمية أو شخصية. إذ ترتبط الشحنة الدلالية لهذه الضمائر جميعها بمقاصد المتكلم؛ ليؤكد للمتلقي مكان شخصيته، وأهدافه الوطنية والقومية، وليست الضيقة. فيتجاوز بذلك الضمير (أنا) القواعد الشكلية، إلى فسحة القواعد التداولية الرحبة؛ لتحقيق التواصل والإقناع والتأثير.

كما يُلاحظ في أشعار أحمد مطر الكثير من الضمائر المحيلة إلى الطرف الآخر، أي ضمائر الخطاب بأنواعها المنفصلة والمتصلة والمستترة. فهو يتوجه بالحديث إلى الشخص المخاطب؛ لغرض تحقيق التبليغ وتفعيل العملية التواصلية. كما يمكن ملاحظة أن خطاب الشاعر موجّه في أغلبه إلى مخاطب محدد، أو غير محدد؛ لذلك جاء مثل هذه الضمائر في قصائده بشكل لافت، ومنها قول الشاعر في قصيدة "قف ورتل سورة النسف على رأس الوثن" (مطر، ٢٠٠١، ٦٧):

لا تَقُلْ إِنَّكَ شَاعِرٌ

ثُبِّ فَإِنَّ الشَّعْرَ فَحْشَاءٌ وَجَرْحٌ لِلشَّاعِرِ

أَنْتَ أَمِّي فَلَا تَقْرَأْ وَلَا تَكْتَبْ

وَلَا تَحْمِلْ يِرَاعاً أَوْ دَفَاتِرَ.

سَوْفَ يُلْقَوْنَكَ فِي الْحَبْسِ.

وَلَنْ يَطْبَعَ آيَاتِكَ نَاشِرٌ.

إذ تكاثفت في هذا المقطع من القصيدة ضمائر المخاطب، متصلة ومنفصلة، أشار جميعها إشارة داخلية قبلية، لمرجع محدد. أشار إليه الضمير المستتر (أنت) المتضمن للأفعال (تَقُلْ) و(تَبْ) و(تَقْرَأْ) و(تَكْتُبْ) و(تَحْمِلْ)، والضمير المتصل (كاف الخطاب) الذي تكرر مرتين في (إنك) و(يلقونك)، والضمير المنفصل (أنت) الذي أغنى استعماله عن تكرار اسم المرجع الذي أشار إليه، وأسهم في ربط الأجزاء المتباعدة للنص. وهذا الضمير لا يقف في السياق عند الإحالة إلى المرجع فقط، بل يتجاوز ذلك، ليصبح دليلاً على غرض تداولي، وهو المشاركة بين الأطراف في الخطاب. كما نرى مدى الفاعلية والحيوية التي تربط بين المتكلم والمخاطب عن طريق هذا التوظيف الإشاري؛ تحقيقاً لجلب انتباهه، وإقناعه بحقيقة الخطاب الذي يوجهه إليه، وسد الثغرات والفجوات التي يمكن أن تعتري ذهنه، ومن ثم تحقيق مبدأ التواصل. كما أنَّ المزوجة في ضمير المخاطب بين الانفصال والاتصال مثل (الكاف وأنت) يجيء لتحديد جهة الخطاب وقربه إلى نفس المتكلم.

وعطفاً على ما سبق، فإنَّ الشاعر في تعبيره الشعري قد عمد إلى تغيب المرجع عن التركيب الداخلي للصياغة؛ ليؤدي وظيفته من خلال السياق الخارجي، أو الفضاء الشعري للنص، وليجعل المتلقي في ترقب وتيقظ لمعرفة إشارية الضمير، وليُحدث أكبر قدر ممكن من التأثير فيه. يتجسد هذا الأسلوب في مطلع قصيدة "يحيا العدل"، فيقول (مطر، ٢٠٠١، ١٠١):

حَبَسُوهُ

قبل أن يَنْهَمُوهُ!

عَذَّبُوهُ

قبل أن يستجوبوه!

فالضميران (واو الجماعة) للغائبين، و(الهاء) للغائب، لا يحيلان إحالة داخلية قبلية أو بعدية في النص، ولا يعيّنان أشخاصاً محددين، بل إنّ وظيفة الضمير هنا إشارية أو إيحائية، وليست تعييناً. وقد عمد الشاعر إلى تغييب المرجع؛ ليؤدي وظيفة خلال السياق، أو ربّما للتهرب والتلمص من مسؤولية الخطاب، ويجعل المتلقي يعمل فكره لمعرفة المحال إليهم، مما يوطد الصلة مع المتلقي، ويمتّن أو اصر التفاعل والتواصل، ليحقق بذلك غرضاً تداولياً.

وتتساوى أسماء الإشارة مع الضمائر في كونها تحيل إلى عناصر أخرى، وتقوم بالربط القبلي والبُعدي، وهي عند التداوليين وحدات خطابية تربط اللغة بالواقع الخارجي(باديس، ٢٠٠٩، ٢٧٥). ومثل هذه الحالة تتجسد في قصائد أحمد مطر، منها ما نجده في قصيدة "ما بعد النهاية"(مطر، ٢٠٠١، ٤٨٩):

وارتكتبُ الصدقَ كي أكتبَ شعرا

واقترفتُ الشعرَ كي أكتبَ فجرا

وتمرّدْتُ على أنظمةٍ خرفى

وحكامٍ خرافٍ

وعلى ذلك..

وقَعْتُ اعترافي!

فاسم الإشارة (ذلك) أشار إلى متتالية من الجمل، ويتجلى عمل الإشارة في المعنى الحاصل من تلك الجمل؛ وذلك بالنظر إلى السياق الذي جاءت فيه، فحقق ترابطاً نصياً، جذب انتباه المتلقي إليه، وبذلك أحرز درجة عالية من التواصل والإقناع والتأثير.

والاسم الموصول أيضاً من الإشارات التي تمثل أشكالاً فارغة في المعجم الذي يمثل المقام الصفر؛ أي إنّها لا تملك دلالة مستقلة، وإنما تعود إلى عنصر، أو

عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من النص. وهذا يعني أنّ دلالتها متغيرة بحسب السياق النصي، فهي بذلك تشارك بقية الإشارات الإحالية في عملية التعويض (الدليمي، ٢٠١٧، ٢٨). ولاشكّ أنّ التعامل مع الاسم الموصول يفترض وجود دلالة في الفضاء معروفة لدى المتلقي مسبقاً؛ بناءً على علاقة سابقة بين طرفي عملية التكلم. وهذه الدلالة تتحدد بعنصر جملة الصلة في الكلام، ولكنّ إذا كانت العلاقة بينهما وهمية غير متحققة في الواقع، كما هو الحال في النص الشعري مثلاً، فإنّ جانب الصلة يصبح غامضاً أيضاً، كغموض الموصول نفسه، ومن ثمّ ينبغي التعامل مع الجانبين (الصلة والموصول) من هذا المنطلق. وبدخول موضوع الصلة دائرة الغموض، خلافاً لما هو متعارف عليه، يصبح وروده في الكلام مثيراً لعدة احتمالات قائمة كلها بالضرورة في فضاء النص، وبصورة أخص في الفضاء الشعري (هارون، ٢٠٠١، ٣٠. أبو حميدة، ٢٠١٢، ٩٩-١٠٠). ومن أمثلة هذا الضرب، ما نلاحظه في قصيدة "دعوة للخيانة"، إذ يقول الشاعر (مطر، ٢٠٠١، ٢٤٠):

هلّ وطنٌ هذا الذي

حاكمُهُ مُراهِنٌ وأهلُهُ رهائنٌ؟

هلّ وطنٌ هذا الذي

سماؤُهُ مراصدٌ وأرضُهُ كمانٌ؟

هذا الذي

هواؤُهُ الأهاتُ والضغائنُ؟

فقد تمكن الشاعر عبر سوق الاسم الموصول (الذي) من الإحالة إلى عنصر إشاري سابق (وطن)، ومن شد أطراف النص وسبكه ورسم معالمه؛ تحقيقاً لتوضيح المحصول الدلالي للنص الذي يروم الشاعر من خلاله التقليل من شأن وطن يتحكم متسلط في أبنائه، وكأنهم رهائن مراقبون. وهذا ما يُبدي مبتغى

الشاعر؛ لغرض التأثير في المتلقي والتواصل معه، وإبقائه على اتصال دائم بالنص ومعناه.

ثانياً- الإشارات الزمانية

لاشك أن لمؤشر الزمن دوراً حاسماً في كشف معاني الخطاب. وقد شغل الزمن حيزاً مهماً في دراسة الإشارات، سواء أكان الأمر متعلقاً بزمان الفعل، أم بظروف الزمان. وفي هذا الصدد، يرى "ليفنسون" (Levison، 1983، 7) أن دلالة الزمن لا تتحدد بزمان الفعل، أو الظرف في حد ذاته، وإنما بزمان التلفظ. ومعنى ذلك أننا عندما نعلم لظرف زمن مثل (الآن)؛ فإن دلالاته تتحدد بالزمن الذي أنتج فيه الملفوظ. فهذه الإشارات هي كلمات دالة على الزمان المحدد بالسياق، قياساً إلى زمن التكلم الذي يمثل مركز الإشارة، فإذا لم نعرفه أصبح الموقف غامضاً بالنسبة للمتلقي (رزقي، ٢٠٠٦، ٢٥ . بوقرة، ٢٠٠٩، ٨٧). كما أنها من العلامات اللغوية التي لا يتعين مرجعها إلا ضمن سياق الخطاب التداولي، لأنها لا تملك معنى في ذاتها، مع ارتباطها بمرجع ما، ولكون مرجعها غير ثابت، بل متحول بتحول الزمن الواقعي في عالم غير لغوي، حقيقياً كان أم خيالياً (دزه بي، ٢٠١٥، ٤٥٥). و"الإحالة إلى الزمان قد تستغرق المدة الزمانية كلها، وقد تستغرق مدة محددة من الزمان، وقد يتسع مدى بعض العناصر الإشارية إلى الزمان، فيتجاوز الزمن المحدد له عرفاً إلى زمان أوسع، وكل ذلك موكول إلى السياق الذي تستعمل فيه هذه العناصر الإشارية إلى الزمان، وقد تدل العناصر الإشارية على الزمن النحوي، فيطابق الزمن الكوني، وقد لا يطابقه، ولا يوضحه إلا مقام الكلام (نحلة، ٢٠٠٢، ٢٠). ومن ذلك ما جاء في قصيدة "العشاء الأخير" لصاحب الجلالة إبليس الأول (مطر، ٢٠٠١، ٥٠٩):

عثمان يقتل كل يوم باسمنا وثُخاط من أطمارها القمصان!

فالزمن النحوي للفعل (يقتل) مضارع، وهو يحدث فعلاً بشكل مكرر في زمن محدد (كل يوم)، وهو يطابق الزمن الكوني. وقد لا يطابق الزمن النحوي للفعل الزمن الكوني، فيأتي الفعل من الناحية الزمنية، ولكنه لم يحدث في الكون، ومن ذلك قول مطر، في قصيدة "غربة كاسرة" (مطر، ٢٠٠١، ٣١٢):

ضاع عُمرِي وأنا أَدعو..

فلا يَطْلُع لي إلا الأَعادي

وأنا أَدعو

فلا تنزلُ بي إلا العوادي.

فالزمن النحوي للأفعال (ضاع) و(يطلع) و(تنزل) لا يطابق الزمن الكوني، فالفعل "لا يعدو أن يكون حدثاً يجري على أزمدة مختلفة تختلف في الماضي، كما تختلف في الحال والاستقبال" (السامرائي، ١٩٦٦، ١٥). والزمن النحوي يطرح إشكالاً في الشعر مؤداه: أنه يفقد جهته، فلا يدل على ابتداء، أو استمرارية، أو نهاية، ولكن هذا الفقد ليس مطلقاً، فالسياق هو الذي يبين مداه؛ أي إن الزمن، إذا أريد تبيينه، هو معنى السياق وليس معنى الصيغة (المطلبي، ١٩٨٦، ١٢٥).
مفتاح، ١٩٨٧، ٦٨).

فضلاً عن ذلك، فإن ظروف الزمان مثل (غداً) و(أمس) و (قديماً)، يمكن أن تحرق قانون العرف حول الرسالة. فـ(غداً) مثلاً، معناه اليوم الذي يتلو يوم (بث الرسالة)، و(أمس) اليوم الذي يسبقه، لكن في غياب الموقف، ينبغي أن يكون السياق هو الذي يمدنا بالمعلومات الضرورية، وتلك قاعدة لا تلتزم بها القصيدة. فمع أن هذه الكلمات صنعت لكي تشير إلى يوم محدد، فإنها تشير إلى كل الأيام، أو لا تشير إلى أي يوم. ومن خلال استعمال الشاعر لها، تتقلب وظيفتها التحديدية، فتصبح عدم التحديد (كوين، ٢٠٠٠، ١٨٢-١٨٣). إذ نلاحظ ذلك في قصيدة "ملاحظات" (مطر، ٢٠٠١، ٤٣٣):

يومي هذا توأم أمسي

وغدي توأم هذا اليوم.

فالشاعر لا يقصد بلفظة (يومي) معناه الحرفي، أي الزمن الكوني، أو المدة الزمنية المقدرة بأربع وعشرين ساعة. وينطبق الكلام أيضاً على لفظتي

(أمسي) و(غدي). فالأولى تعني حاضره، والثانية الماضي الذي عاشه الشاعر، والثالثة مستقبله. وهكذا، فإنّ الإشارات الزمانية قد تطول وقد تقصر، على وفق السياق الذي وردت فيه. وقد يتسع مدى العنصر الإشاري (الآن) ومثله (أمس) و(غداً)، ويتعدى الزمان المذكور؛ أي دلالاته المخصوصة إلى دلالة عامة، ليحيل إلى عصر بأكمله، أي من الدلالة على الوقت إلى الدلالة على الزمان، وبذلك فإنّ تحديد مرجعه يحتاج إلى تضافر الأبعاد اللغوية السياقية.

وقد يلجأ المتكلم إلى عدم تحديد المركز الإشاري، أو المرجع الزمني، لغرض أو قصد، مثلاً فعل مطر في قصيدة "هذا هو الوطن"، إذ نلاحظ أنّه لجأ عن قصد إلى إبهام الزمن من باب السخرية والتهكم، فيقول (مطر، ٢٠٠١، ٢٨٩):

(دافع عن الوطن الحبيب) ..

عن الحروف أم المعاني ؟

ومتى ؟ وأين ؟

بساعةٍ بعدَ الزَّمان

وموقعٍ خلف المكان ؟!

فالمؤشرات الزمانية (متى؟) و(بساعة بعد الزمان) لا تشير إلى أي زمن محدد، فإذا كانت لفظة (الزمان) هي في الأصل بمعنى العموم، فكيف يمكن تحديد (ساعة) بعد هذا العموم، وتحديد جواب (متى).

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ العلاقة بين الزمان واللغة الشعرية تتجلى في أنّ الشاعر كثيراً ما يماشي التتابع الزمني، كي يقوّي من عملية التواصل مع المتلقي، ويستدعي ذلك سياقاً مستمراً من الذكريات، التي قد تكون متقطعة، لترجيح أحداث معينة، تخدم البناء الفني للنص. فالزمان عنصر من عناصر البنية الكلية للقصيدة؛ لأنّه ليس زمناً خارجياً، بل هو ذاتي مؤثر ومتأثر بالذات الإنسانية، وبنية الكلام

الفني. فهو الذي يغير كل شيء، وهو المتغير والمحرك ما حوله في كل اتجاه(الأسدي، ٢٠٠٧، ٦٥). ويبدو أنّ الشاعر أحمد مطر -تأسيساً على هذا المعطى- قد وظف لفظة الزمان ومدلولاتها بصورة كبيرة في أشعاره، إذ حاول من خلالها أن يعكس الواقع الذي يعيشه في المنفى، الأمر الذي جعله في حال اغتراب دائم، وكذلك عكس الواقع المتخلف الذي يعيشه العرب. وقد شهد زمن الحال والاستقبال (الزمن النحوي) مساحة واسعة من شعره، وأدت الصيغ الفعلية دورها الإشاري داخل النص. فمن صيغ الاستقبال -مثلاً- قوله في قصيدة "المنحرف"(مطر، ٢٠٠١، ٢١٧):

فإذا ما ذقتُ حتفي

فسأستبدل أكفاني بأثواب الزّفاف!

إذ تتبدى الإحالة إلى المستقبل في قوله (سأستبدل)، ووردت هذه الصيغة على هيئة الفعل المضارع المقترن بالسين، فعلت هذه القرينة اللغوية على نقل دلالة الفعل من الزمن الحاضر إلى المستقبل. ومن خلال هذه اللعبة اللغوية يجعل الشاعر المتلقي يعمل فكره، لمعرفة تلك الصورة المستقبلية التي أنجز من خلالها الشاعر فعل الوعد، فتتنامي بذلك عمليتنا التواصل والتأثير.

ثالثاً- الإشارات المكانية

تتحدد مهمة الإشارات المكانية في تحديد المواقع بالانتساب إلى نقاط مرجعية في الحدث الكلامي. وتقاس أهمية التحديد المكاني -بشكل عام- انطلاقاً من الحقيقة القائلة: إنّ هناك طريقتين رئيسيتين للإحالة إلى الأشياء، إما بالتسمية أو الوصف، وإما بتحديد أماكنها (Levinson, 1983,79). فلا يمكن تفسير كلمات (هذا، ذاك، هنا، هناك...)، إلا بالوقوف على ما تشير إليه، بالقياس إلى مركز الإشارة، فهي تعتمد على السياق المادي المباشر (مدور، ٢٠١٤، ٣٣). فما قيل عن الإشارات الزمانية ينطبق أيضاً على نظيراتها المكانية، إذ إنّها لا تحمل دلالتها في ذاتها، بل إنّ معناها

يتحدد بسياق التلفظ (ختام، ٢٠١٦، ٨١)، وهي "لا تعني شيئاً في حد ذاتها، إنها تكون أولات معنى فقط، حين نعرف أين يقف المتكلم، أو إلى ماذا يشير" (توماس، ٢٠١٠، ٢٧).

وبما أنّ القصدية من الإشارات المكانية هي المساهمة في معرفة مواقع الأشياء، فينبغي أن "يتمتع المتكلمون أو الكتّاب بخيار نقل المركز الإشاري إلى الإطار الزمني المكاني، الذي يطّلع فيه السامع أو القارئ على النص" (براون ويول، ١٩٩٧، ٦٤). ويمثل المكان بعداً أساسياً يحس به الإنسان، ويؤثر في وجوده وكيونته، وإحساسه بالمكان أسبق من إحساسه بالزمان، إذ إنّ إدراكه للمكان يقتصر بأبعاد حسية مادية، ويقتصر إحساسه بالزمان بأبعاد ذهنية شعورية (عكاشة، ٢٠١٣، ٨٥). لذلك تعدّ الإشارات المكانية عنصراً مهماً لسيروية الخطاب، وإن لم يتضمنه بشكل مباشر ومحدد، ومن ثم فهي ذات وظيفة تداولية، لاهتمامها المباشر بالعلاقة المتبادلة بين تركيب الخطاب والسياق الذي يستعمل فيه (دزه يي، ٢٠١٥، ٤٥٣-٤٥٤). وبناءً على ذلك، فإنّ تحليل أيّ أثر أدبي ودراسته، لا يمكن أن يهمل العنصر المكاني (بوقة، ٢٠١٢، ٣٦٣).

وفيما يتعلق بالخطاب الشعري، فيمكن القول إنّ المكان يرافقه، ولازم الحضور معه. وذكر الإشارية المكانية في الخطاب الشعري لا يبقى منحصراً في وظيفتها الأولى القائمة على الوصف، بل تكمن وظيفتها أيضاً في كشف القيمة التداولية للخطاب. وتساعد معرفة مكان التلفظ على تأويل الخطاب تأويلاً صحيحاً، وفهم المعنى وبلوغ قصد المتكلم. وفي هذا يقول "عبد السلام المسدي" (١٩٨٦، ٢٤٨): "ليس الكلام متعاملاً فحسب مع عنصر المكان، وإنما هو حبيس في سياجه". وبما أنّه لا يمكن للمتكلم أن يتخلّى عن المكان عند تلفظه بالخطاب؛ فإنّ الإشارات المكانية تكون لها مشروعية الإسهام في الخطاب، ولها أهمية قصوى في ربط أسلوب الاتصال الذهني بين المبدع والمتلقي في استمالة القلوب (الشهري، ٢٠٠٤، ٨٤). فيدوح، ٢٠١٠، ٢٤٤-٢٤٥).

وفي كل الأعمال الأدبية، يؤدي عنصر المكان دوراً بارزاً. ولم يبخل الشاعر أحمد مطر في استعماله في قصائده، ومنها قوله في قصيدة "هذه الأرض لنا" (مطر، ٢٠٠١، ٧٥):

قوتُ عيالنا هنا

يهدره جلاله الحمازُ

في صالة القمازُ

وكلُّ حقِّه به

أن جدّه

قد مرَّ قبل غيره

بهذه الأبارُ

فقد ذكر الشاعر في النص جملة من العناصر اللغوية ذات الحمولات المكانية، تحمل طاقة الحيز الموقعي المشار إليه، ولا يمكن فهمها إلا بالعودة إلى السياق الذي وردت فيه، فاستعمل الإشارات (هنا) و (في) و (هذه)؛ لتشير إلى أبعاد موقعية مختلفة من حيث المسافة؛ لجعل المتلقي أعمال فكره، متحركاً بينها، وملاصقاً لمدلولاتها، وتمكن من بناء الإدراك في مخيلته، فحقق النص بذلك قيمة تداولية.

كما يمكن أن نجد دلالات أخرى لعناصر الإشارة إلى المكان، ولاسيما في الأعمال الأدبية، وقد سمّاها "ليفنسون" (Levinson، 1983، 8) بالإشارة العاطفية. وهذه التسمية قريبة مما أشار إليه "الخطيب القزويني" (ت ٧٣٩هـ) في قوله: "...أو بيان حاله في القرب أو البعد أو التوسط، كقولك: هذا أو ذلك أو ذاك زيد، أو تحفيره بالقرب نحو: أهذا الذي يذكر آلهتكم، أو تعظيمه بالبعد نحو: الم، ذلك

الكتاب، أو تحقيره كما يقال: ذلك اللعين فعل كذا" (القزويني، د ت، ٦٢). ومن ذلك قول الشاعر أحمد مطر في قصيدة "الوصايا" (مطر، ٢٠٠١، ١٤٥):

هل تُسمِّي ذلك اللَّطْفَ إهانة؟!

رُبَّما تُربِّط في مِرْوَحَةِ السَّقْفِ

لكي تُصيح في أعلى مكانه.

هل تُسمِّي ذلك العِزَّ إهانة؟!

فقد وظف الشاعر في هذا النص، العناصر اللغوية الدالة على المكان (في مروحة السقف) و (في أعلى مكانة)، توظيفاً تداولياً؛ لأنه قصد به الإشارة إلى أماكن التعذيب وأوصافها، وقد استعملها هنا داخل جملة استفهامية، يستلزم معناها الإجمالي التهكم والسخرية، أو ربما التحقير من وسائل المتسلطين في التعذيب.

ونلاحظ في بعض أشعار مطر أنَّ المكان يتحول من دلالاته الجغرافية إلى أطلال شخصية، لا يمكن فهمها والوعي بأهميتها، إلا بالعودة إلى السياق الذي وردت فيه، والإلمام بحياة الشاعر، وما اعتراها من ظروف، فرضت أهميتها في استعمال الدلالة السياقية للمكان. ففي قصيدة "أحبك" نلاحظ هذا الملمح في ذكره وطنه، إذ يقول (مطر، ٢٠٠١، ٣١):

يا وَطَني

ضِفْتُ على ملامحي

فصرت في قلبي.

وتشكل أسماء الأماكن أو التأشير إلى الفضاءات المكانية بأسماء الأعلام إجراءً يعتمد عليه القائل لتحقيق تصوير الخطاب، وذلك يحول البنيات السيميائية-السردية-المتفصلة، إلى علاقات وأفعال (نوسي، ٢٠٠٢، ٣٧). ومن هذه الألفاظ التي أكثر الشاعر من تكرارها، بعض أسماء الدول العربية، أو مدنها. كما لجأ

غوفاري تويژمر / بهرگی ٣ / ژماره ٢ / بهاری ٢٠٢٠
٤٥٠

أحمد مطر إلى جعل المكان عنواناً لقصيدته باعتباره مفتاحاً أولياً ورئيساً يبرز رؤية الشاعر وبنية القصيدة وتمفصلاتها، ويجعل القارئ أسيراً له، ومتفاعلاً معه، ولو لفترة زمنية قبل الدخول إلى النص، وهذا ما يشكل شكلاً من أشكال التواصل. و"يجري التواصل بين القارئ والنص/الخطاب في بداية الأمر انطلاقاً من العنوان، وهي دائرة أولى، لا تقي بكل مضمون الرسالة المرتبط بالدائرة الثانية للتواصل، والحاصلة بين المخاطب والمخاطب داخل بنية النص/الخطاب" (مداس، ٢٠٠٩، ٩٩). فقد حملت إحدى قصائد مطر-مثلاً- عنوان "أمام الأسوار"، وهو عنصر مكاني يجري الانطلاق منه أولاً في عملية التواصل، إذ يقول (مطر، ٢٠٠١، ٣٩٤):

أمام الأسوار

احتمالان أمام الشاعر الحرّ

إذا واجه أسوارَ السكوت.

احتمالان:

فأما أن يموتَ

أو يموتَ!

فهذا العنوان يساهم في تنبيه القارئ وشده إليه، ويعطيه دلالات وشحنات، باعتباره العلامة الأولى للنص، إذ يمثل العنوان في الخطاب "حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الإستراتيجي للنص" (مداس، ٢٠٠٩، ٤١). فهو يحدد هوية القصيدة، وبمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي يبنى عليه النص (مفتاح، ١٩٨٧، ٧٢).

رابعاً- الإشارات الاجتماعية

هي ألفاظ وتراكيب توظف لتبيّن العلاقات الاجتماعية بين المتكلم والمخاطب، أو أطراف الخطاب، من حيث هي علاقة رسمية، أو علاقة ألفة

ومودة. وفي اللغة العربية، يمثلها الضمير (أنتم) للمفرد المخاطب، و(نحن) للمفرد المعظم لنفسه. كما أنّ هناك إشارات نستعملها مع مَنْ هم أكبر منّا سنّاً ومقاماً، وعبارات أخرى مع مَنْ نكنّ لهم الاحترام لمكانتهم الاجتماعية، وبنيات تركيبية أخرى نوظفها في الخطاب الرسمي. وهناك ألقاب التقدير والتبجيل، نحو: حضرتك، سعادتك، سيادتك، جنابك، معالي الوزير، فخامة الرئيس، الإمام الأكبر، جلالة الملك، سمو الأمير... إلخ. وقد يقتصر استعمال بعضها على الرجال مثل معالي الباشا، وقد يقتصر بعضها على النساء مثل الهانم، وغير ذلك من الإشارات الاجتماعية التي نجدها مشتركة بين اللسانيات التداولية واللسانيات الاجتماعية (نحلة، ٢٠٠٢، ٢٥-٢٦. النجار، ٢٠١٣، ٩٤-٩٥). وتختلف مسألة تحديد نوع العلاقة الاجتماعية من موقف لآخر، من حيث المسافة بين المتخاطبين قريباً وبعداً، سواء أكانت هذه المسافة مادية أم اجتماعية أم نفسية، وبذلك تكون هذه العلاقة الاجتماعية نسبية (شاكر، ٢٠١٨، ١٠٣).

كما تأتي الإشارات الاجتماعية جراء إجراء تغييرات بنوية على الأسماء مثل التصغير، أو الترخيم، أو اللجوء إلى النداء المباشر بذكر الاسم مجرداً، وهذا الاستعمال محكوم بنوعية العلاقة الاجتماعية بين المتخاطبين، وطبيعتها، والمسافة المكانية والنفسية بين الطرفين (دزه يي، ٢٠١٥، ٢٥٩). ونجد مثل هذا اللجوء إلى النداء المباشر في قصيدة "ورثة إبليس" حين يخاطب الشاعر القائد "صلاح الدين الأيوبي" بذكر اسمه المجرد، فيقول (مطر، ٢٠٠١، ٣٨):

أن تندبوا:

قُمْ يا صلاح الدين قُمْ

حتى اشتكى مرقدّه من حوله العفونّه

كما يمكن أن نستعمل أسئلة ليست الغاية منها توجيه المرسل إليه لإنجاز فعل في المستقبل، لكنها توجهه إلى التلطف بخطاب جوابي فقط، ومثال ذلك الأسئلة التي نسأل بها عن الصحة، والحال والتي تحمل وظيفة تداولية اجتماعية، تتمثل في التضامن والتقريب بين طرفي الخطاب (عيدة، ٢٠١٢، ١٠٥). ويدل بعض

الإشارات على طبقة اجتماعية، مثل: (عقيلته، حرمه، زوجته، امرأته). تتوفر في قصائد مطر عناصر إشارات تحيل إلى طبيعة هذه العلاقات الاجتماعية، ومن ذلك قوله في قصيدة "الأحباب" (مطر، ٢٠٠١، ٣٨٥):

كلّ مساءً ألتقي

أخلص أصحابي.

أفتح بابي صائحاً:

أهلاً بأحبائي.

ومنه في قصيدة "مؤامرة" (مطر، ٢٠٠١، ٤٤٢):

ألا يا رفيقي..بتناهى الحصارُ

وعزّ الفرازُ

وبيني وبينك بعدُ بعيدُ

برغم الجوارِ!

فحضرت في هذين النموذجين العناصر الإشارية: (أصحابي، أحبابي، رفيقي)، يحيل جميعها في هذه السياقات إلى طبيعة العلاقة بين المخاطب والمخاطب. وتخضع هذه الإشارات إلى عوامل سياقية، تعزز أساساً علاقة المتكلم بالمخاطب، من حيث القرب، أو البعد العاطفي، ودرجة كل منهما في السلم الاجتماعي، ومقاصد المتكلم الذي يسعى فيها إلى التقريب وإزاحة الحواجز والفوارق، وهوية المشاركين في الخطاب وانتماءاتهم، والتنفيس معهم، ومن خلاهم عن همومه وأحزانه. وكلها إشارات اجتماعية تدل على تبجيل الشاعر للأشخاص المقصودين، وما لهم من مكانة رفيعة في نفسه وفي المجتمع. وهذا الأسلوب يدفع المتلقي إلى أن يتواصل أكثر مع الخطاب ويتأثر به، فيحقق الشاعر بذلك غرضه التداولي.

كما نرى أنّ الشاعر استعمل هذا النوع من الإشارات، ولكن لغرض السخرية والتهكم، وذلك في قصيدة "الرماد والعواصف" (مطر، ٢٠٠١، ٨٢):

على أبوابِ حضرتكم

جلالتكم

سيادتكم

معاليكم

سأطرحُ رأسيَ الذاتي

ففي هذا النص استعمل الشاعر العناصر الإشارية الاجتماعية (حضرتكم، جلالتكم، سيادتكم، معاليكم)، مثلما فعل ذلك أيضاً في مواضع كثيرة أخرى من أشعاره، أحالها إلى مَنْ هم في رأس السلطة تهكماً، في أسلوب يمكن أن نسميه التبجيل التهكمي، إذ تتحكم مجموعة من العوامل السياقية في إبراز مثل هذا النوع من السخرية، أو التهكم، وحتى التحقير. يحاول الشاعر من خلال ذلك التفاعل مع المتلقي والتأثير فيه، وإيجاد معبر نفسي واجتماعي بينهما، للتعبير عن قضية مشتركة وأوضاع متفقة، ويمثل كل ذلك تواصلاً تداولياً فعالاً.

خامساً- الإشارات الخطابية أو النصية

يذهب بعض الباحثين إلى أنّ إشارات الخطاب قد تلتبس بمفهوم الإحالة إلى سابق أو لاحق، ولذا أخرجوها من دائرة الإشارات، غير أنّ هناك من وضع حدوداً فارقة بينهما (نحلة، ٢٠٠٢، ٢٤). ومنهم مَنْ ميّز بين النوعين، إذ إنّ الإحالة الشخصية يتحدد فيها المرجع بين ضمير الإحالة وما يشير إليه. ويرى باحثون أنّ التمييز بين إشارات الخطاب والإحالة إلى عنصر فيه، أمر غير حاسم، غير أنّ الباحث "نعمان بوقرة" (٢٠٠٩، ٨٧) ذهب إلى أنّ إشارات الخطاب عناصر إشارية لا تحيل إلى ذات المرجع الذي تحيل إليه الإحالات الضميرية. كما أنّ "هناك إشارات للخطاب تعدّ من خواص الخطاب، وتتمثل في

العبارات التي تذكر في النص، مشيرة إلى موقف خاص بالمتكلم، فقد يتحير في ترجيح رأي على رأي، أو الوصول إلى مقطع اليقين في مناقشة أمر، فيقول: ومهما يكن من أمر، وقد يحتاج أن يستدرك على كلام سابق، أو يضرب عنه فيستخدم (لكن، أو بل)، وقد يرغب في أن يضيف إلى ما قال، شيئاً آخر، فيقول: فضلاً عن ذلك، وقد يريد أن يرتب أمراً على آخر فيقول: من ثم... "(نحلة، ٢٠٠٢، ٢٤-٢٥). وقد تستعار إشارات الزمان والمكان لتستعمل إشارات للخطاب، فكما يقال: الأسبوع الماضي، يمكن أن يقال: الفصل الماضي من الكتاب، أو الرأي السابق، أو يقال: هذا النص وتلك القصة (نور الوحدة، ٢٠١٦، ٤٥).

ونذكر هنا بعضاً من هذه الإشارات التي وردت في أشعار مطر، ومنها في قصيدة "الصدى" (مطر، ٢٠٠١، ٩):

صرخت: لا

من شدة الألم

لكن صدى صوتي

خاف من الموت

فارتدّ لي: نعم!

فحرف الاستدراك (لكن) أشار إلى موقف خاص بالشاعر، وجاء للتذكير بأشياء مهمة يجب أن يدركها المتلقي، على الكلام السابق، فقد صرّح عن حالة في السطرين الأول والثاني، وهي صراخه (لا) من شدة الألم، ثم جاء بـ(لكن) ليعبر عن حالة أخرى، وهي صدى الصوت المرتدّ (نعم)، خوفاً من الموت. إذ أراد الشاعر الاستزادة إلى ما سلف من كلامه، ليزيد من أواصر التواصل مع المتلقي وتحقيق قوة تداولية.

كما لجأ الشاعر في قصيدة "قَسَم" إلى استعمال الحرف (بل)، للانتقال من حالة إلى حالة، حين يقول (مطر، ٢٠٠١، ٤١٤):

يَوْمَ سِيرَضَى الْحَاكُمُ عَنِّي

سَيَكْلِفَنِي الشُّكُّ بَفَنِّي!

سَأَسِيءُ الظَّنَّ بِأُورَاقِي

بَلْ سَأَسِيءُ الظَّنَّ بظُنِّي!

فالشاعر ترك شيئاً من الكلام (سوء الظن بأوراقه)، قبل استعماله العنصر الخطابى (بل)، فأخذ في كلامٍ غيرَه، وهو (سوء الظن بظنه)، ووضح موقفه وتصرفه، ونقل بذلك ما يبتغيه إلى المتلقي، وجذب انتباهه وأثر فيه، هادفاً من وراء ذلك الإبقاء على عملية التواصل بينه وبين المتلقي أكبر قدر ممكن.

كما يبدو في قصيدة "صباح الليل يا وطني" أنَّ الشاعر ساق لغرض تداولي عبارة (خلاصة الكلام)، التي يمكن عدّها من الإشارات الخطابية، إذ يقول (مطر، ٢٠٠١، ٣٠٧-٣٠٨):

لَمْ يَبْقَ شَيْءٌ عِنْدَنَا لَمْ يَنْطَفِ

لَمْ يَكْتَفِ النِّظَامُ!

خلاصة الكلام

مَدَّ النِّظَامُ كَفَّهُ .. وَأَطْفَأَ الظَّلَامَ!

فتحوّل الخطاب هنا من حالة عدم بقاء شيء مضيء في ظل النظام، إلى حالة أخرى وهي قيام هذا النظام بإطفاء الظلام، وهذا التحوّل أدّته عبارة (خلاصة الكلام).

ومن الإشارات الخطابية التي لها حظوظ في شعر مطر العنصر (حسناً)، إذ نلاحظه -على سبيل المثال- في قصيدة "المذبحة" (مطر، ٢٠٠١، ٢٦٣)، والذي تكرر عدة مرات:

أيسمى الصدقُ سباً؟!

حسناً..

هذي حمير نهقت..

ماذا تسمون الحمير الناهقة؟!

حسناً.. هذي كلاب نفقت..

وجملة القول إنّ الإشارات بكل أنواعها ومعطياتها التداولية، بيّنت النسيج المحكم الذي بُنيت عليه قصائد أحمد مطر، فأدت من خلال حسن توظيفها، دوراً في تماسك أجزاء النص وترابطه وتلاحمه، وعملت على تحقيق فعل التواصل، في إيصال مقاصد الشاعر وطروحاته الفكرية.

النتائج

توصل البحث في هذه المعالجة التداولية للعناصر الإشارية في شعر أحمد مطر، إلى نتائج تتلخص فيما يأتي:

- أثبتت هذه الدراسة أنّ الإشارات، بوصفها قاعدة من قواعد التخاطب التداولية، يمكن إسقاط أبعادها على الخطاب الشعري، ولاسيما الشعر المعاصر، لسعة أفقها ومرونتها لتطبيقها على هذا النوع من الخطاب، الذي يتغيا تحقيق التأثير والإقناع لدى المتلقي، حتى وإن كان نصاً فنياً.

- رصدت الدراسة حضوراً لافتاً للإشارات التداولية في التجربة الشعرية المطرية، أسهمت في تشكيل الرؤى التواصلية بينه وبين متلقيه، بوصفها جسراً من جسور التواصل.

- إن استعمال الإشارات التداولية بأنواعها الخمسة، ساعد الشاعر أحمد مطر في خطابه الشعري على توضيح المقاصد المختلفة، والتعبير عما يبتغيه بكل دقة، وتحديد نوع علاقته بمخاطبيه. وقد هدف الشاعر من خلال توظيف هذه العناصر الإشارية، إلى شحن قصائده بدلالات وإيحاءات مكثفة.

- ظهر من خلال الدراسة المنجزة توظيف الشاعر الضمائر بمختلف أنواعها حضوراً وغياباً، اتصالاً وانفصالاً، ما ساعده على التعبير عن نفسه وشخصيته، كما ساعده أيضاً في نقل ما يحدث في محيطه وزمانه، وبحسب مقتضيات المقام.

- لجأ الشاعر إلى استعمال الإشارات الزمانية والمكانية والاجتماعية، ليصف أطوار حياته وما عاناه وعانى معه أبناء جلدته من ظلم واضطهاد على يد السلطات الحاكمة، كما استعمل الإشارات الاجتماعية تأدباً واحتراماً لمن يكن له الاحترام، وأحياناً أخرى تهكماً وسخرية.

- برز البعد المكاني جلياً في قصائد أحمد مطر، وتشبث بمدلولاته، ويمكن قراءة المكان في شعره كصورة متشكلة تؤدي وظائفها التداولية قبل أي وظيفة أخرى.

المصادر والمراجع

- أبو حميدة، محمد صلاح زكي (٢٠١٢). البلاغة والأسلوبية عند السكاكي. د ط. فلسطين: جامعة الأزهر بغزة.
- أجعيط، نور الدين (٢٠١٦). الوظائف التداولية للتخاطب السياسي وأبعادها الحجاجية. ط ١. إربد: عالم الكتب الحديث.
- الأسدي، مسلم مالك بغير (٢٠٠٧). لغة الشعر عند أحمد مطر. العراق: رسالة ماجستير، جامعة بابل، كلية التربية.
- أوريكيوني، ك (٢٠٠٧). فعل القول من الذاتية في اللغة. ترجمة: محمد نظيف. د ط. المغرب: أفريقيا الشرق.
- باديس، نرجس (٢٠٠٩). المشيرات المقامية في اللغة العربية. ط ١. تونس: مركز النشر الجامعي.
- بافو، ماري آن. سرفاتي، جورج إليا (مارس ٢٠١٢). النظريات اللسانية الكبرى من النحو المقارن إلى الذرائعية. ترجمة: محمد الراضي. ط ١. بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- براون، ج. ب. يول، ج (١٩٩٧). تحليل الخطاب. ترجمة: محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي. د ط. السعودية: جامعة الملك سعود.
- بنفست، إميل (٢٠٠٧). عن الذاتية في اللغة. ضمن كتاب: تلوين الخطاب- فصول مختارة من اللسانيات والعلوم الدلالية والمعرفية والتداولية والحجاج. صابر الحباشة. ط ١. تونس: الدار المتوسطة للنشر.
- بوقرة، نعمان (٢٠٠٩). المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب- دراسة معجمية. ط ١. الأردن: جدارا للكتاب العالمي.

- بوقرة، نعمان (٢٠١٢). لسانيات الخطاب- مباحث في التأسيس والإجراء. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.
- بولان، إلفي (٢٠١٨). المقاربة التداولية للأدب. ترجمة: محمد تنفو وليلى احمياني. ط١. القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع.
- توماس، جيني (٢٠١٠). المعنى في لغة الحوار- مدخل إلى البراجماتية (التداولية). ترجمة: نازك إبراهيم عبدالفتاح. ط١. السعودية: دار الزهراء.
- جربوعة، إيمان (ديسمبر ٢٠١٧). الإحالة ودورها في اتساق الخطاب الشعري الحديث- قصيدة المساء لخليل مطران أنموذجاً. الجزائر: مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة ١، المجلد ب، العدد ٤٨.
- الحاج، ذهبية حمو (٢٠١٥). التداولية وإستراتيجية التواصل. ط١. القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع.
- ختام، جواد (٢٠١٦). التداولية أصولها واتجاهاتها. ط١. الأردن: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع.
- دايك، فان (٢٠٠٠). النص والسياق- استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي. ترجمة: عبدالقادر قنيني. د ط. المغرب: أفريقيا الشرق.
- دايك، فان (٢٠٠١). علم النص مدخل متداخل الاختصاصات. ترجمة: سعيد حسن بحيري. ط١. مصر: دار القاهرة للكتاب.
- دزه يي، دلخوش جار الله حسين (٢٠١٥). التأشير والتباعد بين القدماء والمحدثين- مقاربة تداولية. العراق: مجلة العلوم الإنسانية لجامعة زاخو، المجلد ٣ (B)، العدد ٢.

- الدليمي، إبراهيم حمد مهاوش (٢٠١٧). الإشارات المقامية في ديوان حاتم الطائي- دراسة تداولية. العراق: مجلة العلوم الإسلامية، كلية العلوم الإسلامية، الجامعة العراقية، المجلد ١، العدد ١٥.
 - رزقي، حورية (٢٠٠٦). الأحاديث القدسية من منظور اللسانيات التداولية- باب الذكر والدعاء نموذجاً. الجزائر: رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية.
 - رشيد، أمينة (١٩٨٦). السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر. ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة- مدخل إلى السيميوطيقا. إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد. د.ط. مصر: دار الياس العصرية.
 - الزناد، الأزهر (١٩٩٣). نسيج النص- بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً. ط١. المغرب: المركز الثقافي العربي.
 - السامرائي، إبراهيم (١٩٦٦). الفعل زمانه وأبنيته. د.ط. بغداد: مطبعة العاني.
 - سيرفوني، جان (١٩٩٨). الملفوظية. ترجمة: قاسم المقداد. د.ط. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
 - السيساوي، يوسف (٢٠١٤). الإشارات- مقاربة تداولية. ضمن كتاب: التداوليات علم استعمال اللغة، تقديم: حافظ إسماعيلي علوي. ط٢. إربد: عالم الكتب الحديث.
 - شاكر، تارا فرهاد (٢٠١٨). اللسانيات الخطابية في قصص الأنبياء(آدم وإبراهيم وعيسى) عليهم السلام في القرآن الكريم. ط١. إربد: عالم الكتب الحديث.
 - الشهري، عبدالهادي بن ظافر (٢٠٠٤). إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية. ط١. ليبيا: دار الكتاب الجديد.
- گۆفاری توێژمەر / بهرگی ٣ / ژماره ٢ / بهاری ٢٠٢٠

- عكاشة، محمود (٢٠١٣). النظرية البراجماتية اللسانية (التداولية) - دراسة المفاهيم والنشأة والمبادئ. ط١. مصر: مكتبة الآداب.
- عيدة، ناغش (٢٠١٢). أسلوب الاستفهام في الأحاديث النبوية، في رياض الصالحين - دراسة نحوية بلاغية تداولية. الجزائر: رسالة ماجستير، كلية الأدب واللغات، جامعة مولود معمري.
- فيدوح، عبد القادر (٢٠١٠). الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي. ط١. الأردن: دار صفاء للنشر والتوزيع.
- القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن (د ت). التلخيص في علوم البلاغة. تحقيق: عبد الرحمن البرقوني. د ط. مصر: دار الفكر العربي.
- قياس، لندة (جون ٢٠١٨). تداولية الإشارات في الخطاب النهضوي عند مالك بن نبي "مجالس دمشق" نموذجاً. الجزائر: مجلة أبوليوس، جامعة محمد الشريف مساعدي - سوق أهراس، المجلد ٥، العدد ٩.
- كوين، جون (٢٠٠٠). النظرية الشعرية - بناء لغة الشعر - اللغة العليا. ترجمة: أحمد درويش. ط٤. مصر: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
- المبخوت، شكري (٢٠٠٦). إنشاء النفي وشروطه النحوية والدلالية. د ط. تونس: مركز النشر الجامعي.
- مداس، أحمد (٢٠٠٩). لسانيات النص - نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري. ط٢. إربد: عالم الكتب الحديث.
- المسدي، عبد السلام (١٩٨٦). التفكير اللساني في الحضارة العربية. ط٢. تونس: الدار العربية للكتاب.
- مطر، أحمد (٢٠٠١). الأعمال الشعرية الكاملة. طبعة لندن.

- المطلبي، مالك يوسف (١٩٨٦). الزمن واللغة. د ط. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- مفتاح، محمد (١٩٨٧). دينامية النص- تنظيم وإنجاز. د ط. المغرب: المركز الثقافي العربي.
- موشر، جاك؛ ريبول، آن (٢٠١٠). القاموس الموسوعي للتداولية. ترجمة: مجموعة من الأساتذة والباحثين. د ط. تونس: دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة.
- النجار، نادية رمضان (٢٠١٣). الاتجاه التداولي والوظيفي في الدرس اللغوي. ط ١. مصر: مؤسسة حورس الدولية.
- نحلة، محمود أحمد (٢٠٠٢). آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر. د ط. مصر: دار المعرفة الجامعية.
- نور الوحدة (٢٠١٦). التداولية-علاقتها بالعلوم الأخرى وتطبيقاتها بغيرها من المجالات. إندونيسيا: مجلة التعريب، الجامعة الإسلامية الحكومية ببالنكارايا، المجلد ٤، العدد ١.
- نوسي، عبدالمجيد (٢٠٠٢). التحليل السيميائي للخطاب الروائي(البنيات الخطابية-التركيب-الدلالة). ط ١. المغرب: شركة النشر والتوزيع مدارس.
- هارون، عبدالسلام (٢٠٠١). الأساليب الإنشائية في النحو العربي. ط ٥. مصر: مكتبة الخانجي.
- يول، جورج (٢٠١٠). التداولية، ترجمة: قصي العتابي. ط ١. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- Levinson, Stephen C.(1983). Pragmatics. London.Cambridge University Press.

پوخته:

ئەم تويژينه وەيه، لە رەهەندىك لە رەهەندەكانى پراگماتىكس، كە لە بەشىك لە نموونەى هەلبەستەكانى هەلبەستقان "ئەحمەد مەتەر" بەرجەستە دەبێت، دەكوڵیتەو، ئەویش رەهەندى نیشانهیەو ئەو توخم و داتایانە، كە پەيوەستن بە چۆنیەتى ئاراستەکردنى پانتایوتارەكانى، بە مەبەستى بەرجەستەکردنى بەردەوامى لەگەڵ ئەو كەسەى كە گوتارەكە ئاراستە دەكرێت. ئەمەش بە پێى پەیرهویكى شیکردنەو، كە پشت بە داتاكانى ليكۆلینه پراگماتىكسییەكان دەبەستێت، لەسەر بنەماكانى پێداچوون و بەدواداچووندا، بوو هیتانەكایەوێى پیزانینە ئەبستمۆلوجییەكان، كە لە پشت بەكارهاتە زمانییەكانییەو شاراون، هەروەها بوو دەرھێنانى ئەم هەلبەستەنە لە پانتای تیگەیانندن بەرەو پانتایەكى فراوانى گوتارى بەردوامبوون و كردنەوێى ئەو شىفرازانەى كە لو نیو هەلبەستەكانى ئەم هەلبەستقەنەدا بزرو ناديارن، كە شیوازەكانى نزیکن لە زمانى نۆرمال و گفتوگۆی روژانە، هەروەها دیاریکردنى مەودایەكانى بەدیھینانى ئامانجەكانى رەهەندە پراگماتىكسییەكان لەم هەلبەستەنەدا، كە مەبەستەكەى بەرجەستەکردنى زۆرترین كارتیکردن و كاریگەرى و ئیقناعکردن و سەرنجراكێشانی بەرامبەرە.

Abstract

This research deals with one of the pragmatics dimensions in the poetic models of the poet Ahmed Matar, which is the deixis dimension and its elements and data related to how the poet directed his speech to communicate with his listeners. This is according to an analytical approach of the pragmatics lesson based on survey and investigation to address the epistemological perceptions inherent in its linguistic uses and taking it out from the understandable saying to a broad communicative discourse as well as deciphering the vagueness in Ahmed Matar's poet and the ranges of finding the pragmatics dimension lost in exploring the possibilities of this poetry, which is close to regular language and daily dialogues, that aims to achieve the maximum degree of influence, persuasion and the win of the hearts.

