المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة القصيم
كلية: اللغة العربية والدراسات الاجتماعية
قسم: اللغة العربية وآدابها

الإحالة في شعر أمل دنقل

دراسة في بلاغة النص

رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة ماجستير الآداب

في الدراسات الأدبية

إعداد:

محمد صالح الأحمد

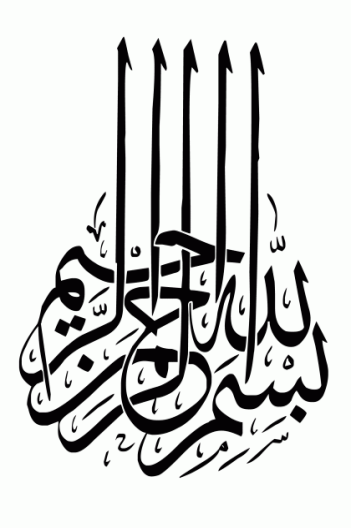
٣٨١١٢٧٩٨٤

إشراف:

الأستاذ الدكتور: إبراهيم بن منصور التركي

أستاذ البلاغة بجامعة القصيم

١٤٤٣هـ/٢٠٢١م


بسم الله الرحمن الرحيم

إقرار

أقر بأنني قد التزمت بقوانين جامعة القصيم وأنظمتها واللوائح المتعلقة بإعداد الرسائل العلمية، وقد قمت شخصيا بإعداد رسالتي وذلك بما ينسجم مع الأمانة العلمية، والمعايير الأخلاقية كافة المتعارف عليها دوليا في كتابة الرسائل العلمية والبحث العلمي. كما أقر بأن رسالتي هذه غير منقولة أو مستلة أو منتحلة من رسائل أو كتب أو أبحاث أو أي منشورات علمية تم نشرها أو تخزينها في وسيلة إعلامية، ولم يسبق تقديمها للحصول على أي درجة علمية أخرى، وعليه أتحمل المسؤولية بأنواعها كافة فيما لو تبين غير ذلك.

الاسم: محمد صالح الأحمد

الرقم الجامعي: ٣٨١١٢٧٩٨٤

التوقيع:

المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم

جامعة القصيم

كلية: اللغة العربية والدراسات الاجتماعية

قسم: اللغة العربية وآدابها

الإحالة في شعر أمل دنقل دراسة في بلاغة النص

Reference in Amal Donqol's Poetry:
A Textlinguistic Approach

إعداد الطالب: محمد صالح الأحمد

الرقم الجامعي: ٣٨١١٢٧٩٨٤

تقرير اللجنة:

تمت الموافقة على قبول هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة ماجستير الآداب

في الدراسات الأدبية

لجنة المناقشة والحكم على الرسالة

أعضاء اللجنة	الاسم	المرتبة العلمية	التخصص	التوقيع
المشرف والمقرر	أ.د. إبراهيم بن منصور التركي	أستاذ	بلاغة ونقد	
المناقش الخارجي	أ.د. علي بن محمد الحمود	أستاذ	أدب ونقد	
المناقش الداخلي	د. حصة عبد الله الرميح	أستاذ مشارك	بلاغة ونقد	

في يوم: الأحد ١٨/٠٣/ ١٤٤٣هـ الموافق ٢٤/١٠/٢٠٢١م

إهداء

إلى الغيمة التي تغيثني دائما بأصدق الدعوات... أمي الحبيبة.

إلى من أفنى العمر لنسعد نحن... أبي الغالي.

إلى من كان السند والداعم حتى يكتب لهذا البحث أن يرى النور... زوجتي العزيزة.

إلى فلذات كبدي... أبنائي: عبد الله، روان، مريم، ريم، عبد الرحمن.

إلى من أحاطوني بكرمهم وساندوني بمشاعرهم... إخوتي الأوفياء.

إلى كل صاحب فضل علي بعد الله سبحانه وتعالى... أهدي ثمرة هذا الجهد.

شكر وتقديُر

اللهم لك الحمد والشكر حمدًا كثيرًا طيبًا مباركًا فيه، لك الحمد ملء السموات والأرض، وملء ما شئت من شيءٍ بعد، أهل الثناء والشكر والحمد أنت، فلك الحمدُ في الأولى ولك الحمد في الآخر، حمدًا يليق بجلالِ وجهكَ، وعظيم سلطانكَ، لك الحمد والشكر أن مننت عليَّ ويسرت أمري في إكمال هذا البحث وإتمامه حتى أزهر وأينع، فتقبله مني خالصا لوجهك الكريم.

أما بعدُ:

فأتقدم بخالص الشكر والتقدير والعرفان الجميل لأستاذي/ الدكتور إبراهيم بن منصور التركي؛ الذي أكرمني وشرفني فجاد بالإشراف على هذه الرسالة، فكان شيخا ناصحا، وأستاذا موجها، وأخا صبورا، فطالما ترددت إليه وأكثرت من المرور عليه، فما لقيت منه إلا صدرًا رحبًا واسعًا، وإكرامًا عظيمًا، فجزاه الله عنا خير الجزاء وأوفاه على ما أغدقه عليَّ من فيض كرمه، وحلمه، وحسن توجيه، فلم يتوانَ عن خدمتي يوما، وكانت توجيهاته نبراسًا أهتدي به، فأسأل الله أن يحفظهُ، ويباركَ في علمهِ وعملهِ.

والشكرُ موصولٌ إلى الأستاذ الدكتور مصطفى غلفان الذي لم يتوانَ يوما عن مد يد العون لي في الإجابةِ عن أي استفسارٍ طرق باب علمهِ، فجزاه الله عنا خير الجزاء.

ومن هذا المقام لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر والامتنان لجامعتنا الغراء، صرحنا العلمي الشامخ، جامعة القصيم، ممثلة بعمادة الدراسات العليا، وكلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية لإتاحتهم الفرصة لإكمال تعليمي في الدراسات العليا ومن ثم قبول مناقشتي لهذه الرسالة.

كما أتقدمُ بالشكر الجزيل للأساتذة المناقشين لتفضلهم علي بقبول مناقشة هذا البحث، وتقديم ملاحظاتِهم وتوجيهاتِهم المسددة له، فلهم مني كل التقدير والاحترام.

وأخيرًا الشكرُ موصولٌ لكل من ساعدني أو أعانني بفكرةٍ، أو أسدى لي نصيحة، أو دعاء بظهر الغيب من الأهلِ والأساتذةِ والأصدقاءِ.

الإحالة في شعر أمل دنقل دراسة في بلاغة النص

محمد صالح الأحمد

ملخص الرسالة

يتناول هذا البحث دراسة الإحالة في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر أمل دنقل التي تضم دواوينه الستة وذلك من منظور بلاغة النص التي تعنى بالدورين الجمالي والدلالي اللذين يفحصان الإحالة من حيث صلتها بظروف المبدع النفسية والمجتمعية، وسياقات النص المدروس؛ انطلاقا من الأهداف التي وضعها الباحث نصب عينيه في التعرف على مفهوم الإحالة في التراث البلاغي وفي الدراسات المعاصرة؛ ومن ثم تتبع أنواع الإحالة وأدواتها في شعر أمل دنقل، والكشف عن الوظائف البلاغية للإحالة في نصّهِ الشعري، وتجلية أثر صوغه الشعري ووضعه النفسي في بنيات الإحالة في شعره.

وحتى تحقق الدراسة النتائج المرجوة للأهداف التي رسمتها وفق خطة ممنهجة استندت فيها على منهج لسانيات النص أو علم النص، وهو منهج لساني حديث يعنى بالنص كوحدة لغوية كبرى في دراسة النصوص وتحليلها، فيرصد الظواهر النصية بما فيها ظواهر الإحالة التي تضفي على النص ترابطاً شكلياً ودلالياً في سياق تواصلي؛ إذ يجسد الدور التواصلي للغة من خلال النظرة الشاملة والمتكاملة للنص.

واستناداً للأهداف المرسومة والمنهج الذي اعتمدته الدراسة قُسِّم البحث إلى ثلاثة فصولٍ، وتمهيدٍ، وخاتمةٍ. حيث تناول التمهيد مفهوم الإحالة في التراث العربي والدراسات الحديثة والمعاصرة، وكذلك نبذة تعريفية بالشاعر أمل دنقل ودواوينه الشعرية الستة: مقتل القمر، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، تعليق على ما حدث، العهد الآتي، أقوال جديدة عن حرب البسوس، أوراق الغرفة (٨)؛ بالإضافة إلى سبع قصائد متفرقة أُلْحِقت بنسخة الأعمال الكاملة الصادرة عن مكتبة مدبولي ١٩٨٧م.

وخُصِّص الفصل الأول لرصد تجليات الإحالة في شعر أمل دنقل من خلال رصد عناصرها، واشتمل هذا الفصل على ثلاثة مباحث: تناول المبحث الأول الإحالة بالضمائر؛ في حين عالج المبحث الثاني الإحالة بالإشارة؛ أما المبحث الثالث فقد خُصِّص للإحالة بالأسماء الموصولة.

وتناول الفصل الثاني أصناف الإحالة في شعر أمل دنقل، وقُسِّم إلى مبحثين: تناول مبحثه الأول: الإحالة الخارجية (المقامية)؛ في حين تناول مبحثه الثاني: الإحالة الداخلية (النصية) القبلية والبعدية.

وأما الفصل الثالث فقد خصص لمعالجة وظائف الإحالة في شعر أمل دنقل، وفيه ثلاثة مباحث: الأول عالج الوظيفة اللسانية، والثاني تناول الوظيفة التداولية؛ في حين خصص الثالث لمعالجة الوظيفة البلاغية الجمالية.

وأخيراً خُتِمَتْ الدراسة بخاتمة عُرِضَت فيها أهم النتائج التي تُوُصِّل إليها، وكذلك أبرز التوصيات التي توصي بها.

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء المرسلين، نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

فإن الخطاب البلاغي يسعى إلى أن يكتسب طبيعة كلية شاملة يتجاوز من خلالها الصبغة الجزئية التي غلبت عليه عندما كان يقف عند حدود الجملة؛ وذلك لأن الخطاب لا يتجلى في الوحدات الصغرى؛ وإنما في الأبنية الكلية النصية، ولعل هذا الأمر دفع بالدرس البلاغي إلى الانفتاح على منظومة معرفية تدعوه إلى أن يستثمر في الخطابات العلمية المجاورة له، والاستفادة من معطيات التطور العلمي في اكتساب تقنيات تحليلية على مستوى النص لا مستوى الجملة؛ ولعل أبرز هذه العلوم التي استفادت منها البلاغة وفتح آفاق التحليل أمامها على مستوى النص هو علم النص أو لسانيات النص الذي يدرس العناصر البنائية والدلالية التي تجعل من النص نصاً متماسكاً، وتحاول البلاغة المعاصرة أن تستفيد من منجزات هذا العلم في دراسة النص والخطاب دراسة بلاغية عبر دراسة الانسجام والتماسك النصي.

وتعدّ الإحالة من أبرز الوسائل اللغوية التي تعكس مظاهر الاستفادة والتكامل بين نحو النص وبلاغة النص عبر دراسة الانسجام والتماسك النصي؛ وذلك لأنها مصطلحٌ قائمٌ على أسس معرفية تثري مفهومها الذي تتقاسمه مجالات البحث المختلفة التي منها لسانيات النص وبلاغة النص؛ ولذلك اتخذتها الدراسة مجالاً للبحث.

وقد حاول هذا البحث أن يدرس الإحالة في شعر أمل دنقل، وسوف يتم تناول ذلك بلاغياً بالنظر إلى الدور "الجماليّ والدلاليّ الذي ينظر إلى التماسك النصّيّ من حيث صلته بظروف المبدع النفسيّة والمجتمعيّة، وسياقات النصّ المدروس. إنّ الدارس البلاغيّ لمظاهر التماسك النصّيّ يمكن أن يطرح أسئلة من مثل: هل أدّى هذا المظهر وظيفة التماسك أم التفكك؟ وما علاقة ذلك بسياقات النصّ وأحوال المتكلم النفسيّة والعاطفيّة؟ وهل تناسبت صور التماسك النصّيّ مع ما تقتضيه حال المتكلّم أم حال

المخاطب؟، ولماذا يتكرّر شكل معيّن من أشكال التماسك النصّيّ؟، وما التحولات التي تظهر في استخدامات المتكلم البليغ؟ ولماذا تحضر أو تغيب مظاهر محدّدة من التماسك النصّيّ في بعض النصوص؟ وما علاقة ما سبق كلّه بمقاصد النصّ وسياقاته وظروف كاتبه الداخليّة والخارجيّة؟ وما قيمة التماسك النصّيّ في جمالية التعبير وتحقيق مقصده الإبداعيّ؟"(١).

وعلى الدارس البلاغي للإحالة أن يطرح مثل هذه التساؤلات في بحثه التطبيقي؛ فهذه الفرضيات ومثيلاتها هي التي تشغل بال الدارس لبلاغة الإحالة.

أما مشكلة البحث فتتمثل في الكشف عن دور الإحالة في تحقيق التلاحم بين أجزاء النص وترابطه من خلال شعر أمل دنقل، ومنها تتفرع عدة تساؤلات:

-ما مفهوم الإحالة في التراث البلاغي وفي الدراسات المعاصرة؟

-ما أنواع الإحالة وما أدواتها في شعر أمل دنقل؟

-ما الوظائف البلاغية التي حققتها الإحالة في نصّه الإبداعي؟

-هل أثّر صوغه الشعري ووضعه النفسي في بُنى الإحالة في نصّه الإبداعي؟

في حين تتحدد أهمية البحث وأسباب اختياره في الآتي:

-تزايد الاهتمام باللسانيات النصية في الآونة الأخيرة حيث انتُقِل من حيز الجملة إلى فضاء النص.

-حاجة الدرس النصي إلى مزيد من التطبيقات على النصوص العربية، لا سيما تلك النصوص التي تبرز الجانب الجمالي والبلاغي للنص.

-البحث عن الإحالة بوصفها ظاهرة لغوية تؤثر بلاغيا في تماسك أجزاء النص وفي رؤيته الكلية الشاملة، بل تتحكم في مسار النص، وتمنح المتلقي ميزة التنقل في فضائه.

أما أهداف البحث فهي تكمن في عدة نقاط أهمها:

-التعرف على مفهوم الإحالة في التراث النحوي والبلاغي وفي الدراسات المعاصرة.

-تتبع أنواع الإحالة وأدواتها في شعر أمل دنقل.

(١) الدرس البلاغي المعاصر، إبراهيم بن منصور التركي، أحمد اللهيب، نادي حائل الأدبي، ٢٠٢١، ص ١٠٠، ١٠١.

-الكشف عن الوظائف البلاغية للإحالة في النصّ الشعري.
-تجلية أثر الصوغ الشعري والوضع النفسي في بنيات الإحالة.

وأما فيما يتعلق بالدراسات السابقة التي تناولت إبداع أمل دنقل الشعري فقد سجلت رسائل جامعية متعددة تناولت إبداعه الشعري، ومنها:

أولاً: رسالة ماجستير بعنوان: (جماليات التناص في شعر أمل دنقل ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة أنموذجاً) للباحثة سواعدية عائشة، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، ٢٠١٥م، وقسمت الباحثة رسالتها إلى تمهيد وفصلين، تناولت في التمهيد مفهوم الجمالية وماهيتها، ومفهوم التناص وماهيته، وحياة الشاعر أمل دنقل وما تميزت به شخصيته وشعره من خصائص، والتعريف بديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة؛ أما الفصل الأول فتناولت فيه الباحثة إستراتيجية التناص في النقد الغربي والعربي، وأما الفصل الثاني فكان دراسة تطبيقية لتجلي التناص في ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة. ولم تتطرق الباحثة إلى الإحالة أو أدواتها في شعر أمل دنقل.

ثانياً: رسالة ماجستير بعنوان: (شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية) للباحثة حنان محمد نبيل محمد أبو علو، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ٢٠١٠م، وقسمت الباحثة رسالتها إلى تمهيد وأربعة فصول، تناولت في التمهيد نبذة عن الأسلوبية ومفهومها، ونبذة عن حياة الشاعر أمل دنقل ودواوينه الشعرية؛ أما الفصل الأول فتحدثت الباحثة فيه عن بناء الأسلوب وتوظيف الموسيقا والبنية الصوتية والمستوى التركيبي في شعره، وأما الفصل الثاني فتناولت فيه الباحثة أسلوبية الإيقاع عند الشاعر وأهم ما يميز الموسيقا عنده، وتناولت في الفصل الثالث بناء الصورة ومفهومها، ومصادر الصورة وأنماطها في شعره، وتناولت في الفصل الرابع الرمز والقناع في شعره، ولم يتطرق البحث للإحالة أو أدواتها في شعر أمل دنقل.

ثالثاً: رسالة ماجستير بعنوان: (لغة التضاد في شعر أمل دنقل) للباحث عاصم محمد أمين حسن بني عامر، كلية الآداب، جامعة اليرموك، ٢٠٠٠م، وقسم الباحث رسالته إلى تمهيد وثلاثة فصول، تناول في التمهيد الحديث عن الملامح الأساسية المكونة لشخصية أمل دنقل، أما الفصل الأول فقد عالج فيه الباحث مفهوم التضاد قديماً وحديثاً، وأما الفصل الثاني فقد تناول فيه الباحث دراسة لغة التضاد في شعر أمل دنقل بوصفها ظاهرة فكرية وفنية انبثقت عن رؤية خاصة تجسدت في شعره كله، وأما في الفصل الثالث فتناول

الباحث فيه تطبيق لغة التضاد على قصيدة "كلمات سبارتكوس الأخيرة"، ولم يتطرق البحث للإحالة أو أدواتها في شعر أمل دنقل.

أما المنهج الذي استندت إليه الدراسة فهو منهج علم النص (نحو النص) الذي يركز في بحثه لنصيّة النص على التماسك النصّي، وهو قائم على علاقات اتساق بين الوسائل اللغوية التي تصل بين العناصر المكونة للنص، وعلى علاقات انسجام تشمل العلاقات المعنوية الظاهرة والمخفية والمعطيات المُشكِّلة لإطار تلقي النص، كما يهتم برصد الظواهر اللغوية التي تجعل من النص مترابطاً شكلياً ودلالياً في سياق تواصلي معين لأنه يدرس النص في بنيته الشاملة والمتكاملة. وأنبه إلى أني قد التزمت تقديم ترجمة موجزة لأعلام التراث العربي في الهامش.

واستناداً للأهداف المرسومة والمنهج الذي اعتمدته الدراسة سيقسّم البحث إلى ثلاثة فصولٍ، وتمهيدٍ، وخاتمةٍ.

وسيتناول التمهيد الأمور الآتية:

-مفهوم الإحالة في التراث العربي.

-مفهوم الإحالة في الدراسات المعاصرة.

- نبذة تعريفية بالشاعر أمل دنقل ودواوينه الشعرية الستة: مقتل القمر، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، تعليق على ما حدث، العهد الآتي، أقوال جديدة عن حرب البسوس، أوراق الغرفة (٨)؛ بالإضافة إلى سبع قصائد متفرقة أُلْحِقت بنسخة الأعمال الكاملة الصادرة عن مكتبة مدبولي ١٩٨٧م.

وسيخصص الفصل الأول لرصد تجليات الإحالة في شعر أمل دنقل من خلال رصد عناصرها، وقد اشتمل هذا الفصل على ثلاثة مباحث:

-سيتناول المبحث الأول الإحالة بالضمائر على الترتيب الآتي: ضمائر المتكلم، فضمائر الخطاب، ثم ضمائر الغيبة.

-في حين سيعالج المبحث الثاني الإحالة بالإشارة والمتمثلة في الإشاريات المكانية والإشاريات الزمانية.

- أما المبحث الثالث فقد خُصِّص لمعالجة الإحالة بالأسماء الموصولة بنوعيها الموصولات الخاصة والموصولات المشتركة.

أما الفصل الثاني فسيبحث في أصناف الإحالة في شعر أمل دنقل، وقُسّم إلى مبحثين:
-المبحث الأول: الإحالة الخارجية (المقامية).
-المبحث الثاني: الإحالة الداخلية (النصية) بنوعيها القبلية والبعدية.

وأما الفصل الثالث فقد خصص لمعالجة وظائف الإحالة في شعر أمل دنقل، وفيه ثلاثة مباحث:
-المبحث الأول: الوظيفة اللسانية داخل النص التي تضم الوظائف الجزئية الآتية: بناء النص وتشكله، الترابط والتماسك، التعويض، الاقتصاد اللفظي (الاختصار).
-المبحث الثاني الوظيفة التداولية خارج النص التي تشمل الوظائف الجزئية الآتية: المسافة الإشارية، التواصل، الاستلزام (الاستلزام الحواري)، التهذيب (مبدأ التأدب)، أفعال الكلام.
-المبحث الثالث سيخصص لمعالجة الوظيفة البلاغية الجمالية التي تتضمن الوظائف الجزئية الآتية: وضع الظاهر موضع المضمر وعكسه، مخاطبة غير المعين، خطاب الذات، مخاطبة غير الحاضر وغير العاقل، مخالفة العدد، مخالفة الجنس، تحولات الضمائر.

وخُتِمَتْ الدراسة بخاتمة عُرِضَ فيها أهم النتائج التي تُوُصِّل إليها، وكذلك أبرز التوصيات التي توصي بها.

أما الصعوبات التي واجهت البحث فتتمثل في:
-صعوبة الحصول على الكتب والمراجع في ظل جائحة كورونا خاصة في الأشهر الأولى للجائحة التي فرض فيها حظرٌ شاملٌ حفاظاً على حياة الناس وسلامتهم؛ فطلبية الكتب من خارج المملكة العربية السعودية التي كنت أحصل عليها خلال الأسبوع والأسبوعين قبل الجائحة أصبحت أحصل عليها خلال الشهر والشهرين بعد الجائحة.
-قلة المراجع التي تحدثت عن بلاغة النص؛ إذ إن معظم المراجع تتحدث عن بلاغة الجملة أو الكلمة أو البيت الشعري.

وفي الختام أسأل الله تعالى أن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم، وأن يجعله في موازين أعمالنا، وأن ينفع به كاتبه وقارئه. اللهم علمنا ما ينفعنا، وانفعنا بما علمتنا، وزدنا علماً يا كريم. وصلى الله وسلم على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

التمهيد

أولا– مفهوم الإحالة في التراث العربي.

ثانيا– مفهوم الإحالة في الدراسات المعاصرة.

ثالثا– نبذة عن الشاعر أمل دنقل، ودواوينه الشعرية.

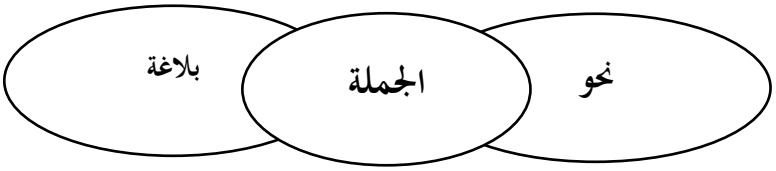
بعد تأسيس اللسانيات العامة على يد فرديناند دي سوسير في مطلع القرن العشرين، وتطورها من قبل بعض الباحثين المتخصصين والمهتمين بالدراسات اللسانية ممن جاءوا بعده؛ انبثقت عن هذه الدراسات عدة فروع، منها فرع الدراسات اللسانيات النصية، وذلك في النصف الثاني من القرن العشرين على يد جملة من العلماء؛ أمثال: هاريس في كتابه (تحليل الخطاب) عام ١٩٥٢م، و م.أ.ي هاليدي ورقية حسن في كتابيهما (الاتساق في الإنجليزية) عام ١٩٧٦م، و(اللغة والسياق والنص) عام ١٩٨٥م، وفان دايك في كتابه (النص والسياق) عام ١٩٧٧م، ودي بوجراند، ودريسلر في كتابهما (مدخل إلى لسانيات النص) عام ١٩٨١م...إلخ، هذه الدراسات تجاوزت الجملة إلى النص والخطاب، وهي ترى أن "النص بناء كلي متسق ومنسجم ومتشاكل، خاضع لمجموعة من القواعد النحوية والصوتية والصرفية والمعجمية"[(١)]. وترى – أيضاً– أن نحو النص هو العلم الذي يهتم بدراسة النص باعتباره الوحدة اللغوية الكبرى، ويبين جوانب عديدة فيه، منها: التماسك والترابط وأنواعه وأدواته، والإحالة وأنواعها، والسياق النصي ودور المشاركين في النص عند إنتاجه وتلقيه؛ سواء كان منطوقاً أو مكتوباً[(٢)]، ولما للإحالة من دور هام في تحقيق التلاحم والترابط بين أجزاء النص سوف تكون محور اهتمام هذا البحث.

وقبل الخوض في غمار بحثنا عن الإحالة ورصد مظاهرها قديماً وحديثاً، ومن ثم التطبيق عليها، علينا –أولاً– أن نتناول مسألة مهمة، وهي العلاقة بين نحو النص وبلاغة النص؛ وذلك لأن هذه البحث ما هو إلا دراسة في بلاغة النص، معتمدة على منهج نحو النص. ولكي تتضح لنا العلاقة بين نحو النص وبلاغة النص لا بد من الرجوع إلى نحو الجملة وبلاغة الجملة؛ لأن الجملة هي المكون الأساسي في أي نص، فإذا أمعنا النظر في عبارة (نحو الجملة)، وعبارة (بلاغة الجملة)؛ نجد أن العبارة الأولى تتقاطع مع العبارة الثانية في كلمة (الجملة)، فهي كلمة مشتركة بين العبارتين. ونستطيع أن نمثل هذه العلاقة كما في الشكل رقم (١):

(١) محاضرات في لسانيات النص، جميل حمداوي، شبكة الألوكة، ط١، ٢٠١٥م، ص ٦.

(٢) ينظر: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: دراسة تطبيقية على السور المكية، صبحي الفقي، دار النابغة، القاهرة–مصر، ط١، ٢٠١٥م، ص ٣٤.

الشكل رقم (١)



وعلى افتراض أن الجملة هي البنية الصغرى المشتركة بين النحو والبلاغة، فهذا يقودنا إلى القول إن هذه البنية تقوم على مكونات، منها: المكون النحوي، والمكون البلاغي؛ إضافة إلى مكونات أخرى صوتية، وصرفية، ومعجمية...إلخ؛ لكن ما يهمنا هنا هو الحديث عن المكون النحوي، والمكون البلاغي والعلاقة بينهما.

والمتتبع للجملة يجدها تتنوع إلى" جملة فعلية، أو جملة اسمية، أو جملة رابطية أو كونية، أو جملة بسيطة ذات محمول واحد، أو جملة مركبة ذات محمولين فأكثر، أو جملة ظرفية، أو جملة شرطية، أو جملة نداء، أو جملة أساسية إسنادية، أو جملة صريحة (حرفية)، أو جملة استلزامية (ضمنية)، أو جملة اقتضائية (جملة الإحالة)، أو جملة ذيلية (Tall)"[١]

هذه الجمل لا ينظر إليها من منظور نحوي تركيبي فحسب؛ بل منظور بلاغي جمالي أيضاً؛ فالمتتبع للجملة الاسمية والجملة الفعلية من منظور نحوي ومنظور بلاغي يجد أن النحاة يطلقون على ركني الجملة الاسمية (المبتدأ والخبر)، ويطلقون على ركني الجملة الفعلية (الفعل والفاعل)؛ في حين يطلق البلاغيون على هذه الأركان –سواء أكانت في الجملة الاسمية، أو في الجملة الفعلية– (المسند والمسند إليه)، فقولنا: الشعر ديوان العرب، عمر بن عبد العزيز أعدل بني أمية، البحتري شاعر الطبيعة. هذه كلها جمل اسمية؛ لأنها تكونت من مبتدأ وخبر عند النحويين، وعند علماء البلاغة تكونت من المسند والمسند إليه.

والملاحظ من ذلك أن الأبنية البلاغية تقوم على أبنية نحوية؛ إذ يعد النحو فن الكلام الصحيح؛ في حين تعد البلاغة فن الاستخدام الجيد[٢]. كما في علم المعاني في بلاغتنا العربية؛ إذ إن بعض مباحثه مشتركة مع علم النحو، ومثال ذلك "أن النحاة حددوا الرتبة في الكلام، وجعلوها محفوظة وغير محفوظة،

(١) محاضرات في لسانيات النص، جميل حمداوي، ص ١٥.

(٢) ينظر: علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، تون أ. فان دايك، ت: سعيد حسن بحيرى، دار القاهرة، القاهرة–مصر، ط٢، ٢٠٠٥م، ص ١٨٢، ١٨٤.

وقد ارتضى علماء المعاني هذا التقسيم، وتجنبوا الكلام في الرتبة المحفوظة؛ لأنها مظنة اختلاف الأساليب بسبب حفظها وثبات وضعها، وعمدوا إلى الرتبة غير المحفوظة فمنحوها دراسة أسلوبية مهمة تحت عنوان: (التقديم والتأخير)، ومعنى هذا أن التقديم والتأخير البلاغي وثيق الصلة بقرينة الرتبة في النحو؛ ولكنه لا يمس الرتبة المحفوظة؛ لأنها محفوظة فلا تختلف عليها الأساليب"[١].

وعلم المعاني ما هو إلا امتداد لنظرية النظم التي وضعها عبد القاهر الجرجاني[٢] (ت٤٧١ هـ) أو(٤٧٤هـ)، وهو يُعدُّ من أوائل البلاغيين الذين أوضحوا أن البلاغة تقوم على أبنية نحوية عندما تناول الحديث عن قواعد النحو، ومعاني النحو في نظم الكلام في كتابه (دلائل الإعجاز)؛ فقواعد النحو تعطي شرط الصحة للجملة، ومعاني النحو تتخير أنسب تركيب من الألفاظ للمعنى القائم في النفس ويطابق الحال أو المقام؛ "بيد أننا يجب أن ندرك أن النظم الذي يقيمه عبد القاهر إنما هو (نظم الجملة) وليس (نظم النص)؛ ذلك أن عبد القاهر ركز(...) على كشف العلاقات النحوية الرابطة بين المفردات داخل الجملة أو البيت، ولم يتجاوز ذلك إلى النص بتمامه"[٣].

ومما تقدم نجد أن هناك علاقة وثيقة بين نحو الجملة وبلاغة الجملة؛ "فالنحو ينظم الأبواب في الجملة، وأن علم المعاني ينظم الجمل في أسلوب كلام متصل"[٤]. فهما يستقيان دراستهما من الجملة ذاتها، كما أنهما علمان "متكاملان بحيث لا يستغني أحدهما عن الآخر؛ فالنحو بغير المعاني جفاف قاحل، والمعاني بغير النحو أحلام طافية"[٥]؛ لكن هل العلاقة بين النحو والبلاغة موجودة على صعيد النص أيضاً؟ أو بعبارة أخرى: ما علاقة (بلاغة النص) بما يسميه علماء اللسانيات (نحو النص)؟

بالعودة إلى الشكل رقم (١) نجد فيه أمراً واضحاً وهو العلاقة بين النحو والبلاغة على صعيد النظم (نظم الجملة) التي انتبه إليها عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري، هذه العلاقة وكأنها قد استثمرت في النصف الثاني من القرن العشرين من قبل علماء اللسانيات؛ لكن على صعيد النص؛ فالنص

(١) الأصول دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة–مصر، ٢٠٠٠م، ص ٣١٠.

(٢) (هو أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، الإمام النحوي، الشافعي المذهب، والأشعري الأصول، ولد في جرجان في مطلع القرن الخامس الهجري، وتوفي فيها سنة ٤٧١هـ أو يقال سنة ٤٧٤هـ. ومن أشهر مؤلفاته كتاب دلائل الإعجاز، وكتاب أسرار البلاغة). ينظر: فوات الوفيات ٣٦٩/٢، طبقات الشافعية ٢٧١/١، الأعلام :٤٨/٤.

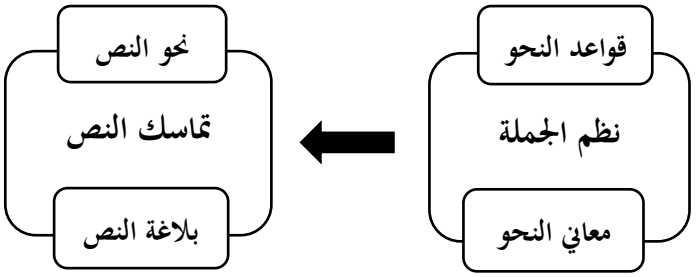
(٣) بلاغة النص مدخل نظري ودراسة تطبيقية، جميل عبد المجيد، دار غريب، القاهرة–مصر، ١٩٩٩م، ص٣٠.

(٤) الأصول دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، تمام حسان، ص ٣١٠.

(٥) الأصول دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، تمام حسان، ص ٣١٣.

عند بعضهم- أمثال فاينرش- ما هو إلا وحدة كلية مترابطة الأجزاء، "والمعنى يتحدد من خلال النص لا من خلال الجملة، ومن هنا ترتبط في النص الأجزاء السابقة باللاحقة، فيمكن أن تفسر جملة سابقة جملة لاحقة والعكس؛ مما يؤدي إلى القول بكلية النص"(١). فالعلاقة -هنا- علاقة نظم؛ لكن على صعيد النص لا على صعيد الجملة. ومن ثَمَّ نستطيع أن نستنتج علاقة أكبر استناداً لما سبق، وهي العلاقة بين النحو والبلاغة؛ لكن هذه المرة على صعيد النص بأكمله؛ التي يمكن أن نمثل لها في الشكل رقم (٢)(٢).

الشكل رقم (٢)



إلا أن نظم النص يكون وفق المعايير النصية السبعة التي حددها كل من دي بوجراند، ودريسلر، وهي: السبك، والحبك، والقصد، والقبول، والإعلام، والمقامية، والتناص(٣).

وقد صنّف الدكتور سعد مصلوح هذه المعايير كما يلي:

"١- ما يتصل بالنص في ذاته، وهما معيارا السبك والحبك.

٢- ما يتصل بمستعملي النص سواء أكان المستعمل منتجاً أم متلقياً. وذلك معيارا القصد والقبول.

٣-ما يتصل بالسياق المادي والثقافي المحيط بالنص، وتلك المعايير الإعلامية، والمقامية، والتناص"(٤).

ويشير بعض الباحثين إلى معايير يختص بها نحو النص عن نحو الجملة، منهم الدكتور تمام حسان الذي يشير "إلى خمسة معايير -فقط- على أنها صفات يختص بها نحو النص، ولا تعني نحو الجملة في

(١) نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، أحمد عفيفي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة-مصر، ط١، ٢٠٠١م، ص ٢٤.

(٢) ونحن هنا لا نحصر (بلاغة النص) في علم المعاني فقط؛ بل هي تشمل كل ما يمت للبلاغة بصلة؛ سواء أكانت بلاغة قديمة، أو بلاغة معاصرة.

(٣) ينظر: النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ت: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط١، ١٩٩٨م، ص ١٠٣:١٠٥.

(٤) في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، سعد مصلوح، مجلس النشر العلمي جامعة الكويت، الكويت، ط١، ٢٠٠٣م، ص ٢٢٦.

شيء، وهي:) القصد ٢) التناص ٣) المقامية ٤) الإعلامية ٥) القبول"[١]. غير أن الأظهر هو ما ذهب إليه معظم علماء النص، وعلى رأسهم بوجراند الذي يرى أن النص لا يعد نصاً إلا إذا توافرت فيه هذه المعايير السبعة، حيث قال: "أما أن يمكن أو لا يمكن لشيء أن يعد نصاً فذلك يتوقف على مراعاة هذه المعايير"[٢].

وبالرجوع إلى الشكل رقم (٢) نجد أن هناك ارتباطاً واضحاً بين البلاغة وعلم النص، وهذا ما أشار إليه فان دايك بقوله: "ويمكن أن نعد البلاغة السابقة التاريخية لعلم النص إذا ما تأملنا التوجه العام للبلاغة القديمة إلى وصف النصوص ووظائفها المتميزة، إلا أنه لما كان اسم البلاغة يرتبط غالبا بأشكال ونماذج أسلوبية معينة وأشكال ونماذج أخرى فإننا نؤثر المفهوم الأكثر عمومية، علم النص"[٣].

إذن هذه المعايير السبعة منها ما يتعلق بخارج النص[٤]، ومنها ما يتعلق بداخل النص كمعياري السبك والحبك. وقد أولى النصيون المعايير التي تتعلق بداخل النص اهتماماً كبيراً؛ لأنها خاصية دلالية للخطاب، ومن خلالها يشرحون العوامل التي يتم بها الترابط بين الجمل المكون الأساسي للنص[٥]، ومنه يفضي إلى تماسك النص ويجعله بنية واحدة.

وقد أولت الدراسات اللسانية النصية مفهوم التماسك أهمية كبيرة؛ وذلك لما يفرق به بين النص وغير النص؛ حيث انقسمت هذه الدراسات في اتجاهين رئيسين:

الأول: يرى أن التماسك أمر يحصل داخل النص، ومنهم: هاليدي، رقية حسن، وريتشاردز، وبوسمان، وغيرهم؛ فالتماسك عندهم ما هو إلا خاصية نصية تتحقق من خلال النص ذاته.

---

(١) نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، أحمد عفيفي، ص ٧٧.

(٢) النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ص ١٠٦.

(٣) علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، تون أ. فان دايك، ت: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة، القاهرة–مصر، ط٢، ٢٠٠٥م، ص ٢٣.

(٤) القصد، التناص، المقامية، الإعلامية، القبول.

(٥) ينظر: الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، أنس فجال، نادي الأحساء الأدبي، الأحساء–المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠١٣م، ص ٢٣،٢٤.

والثاني: يرى أن التماسك أمر يحصل خارج النص، ومنهم براون ويول، فهما "لا يعتبران انسجام الخطاب شيئاً معطى، شيئاً موجودا في الخطاب ينبغي البحث عنه للعثور عليه (على مجسداته)؛ وإنما هو في نظرهما شيء يبنى؛ أي: ليس هناك نص منسجم في ذاته، ونص غير منسجم في ذاته باستقلال عن المتلقي؛ بل إن المتلقي هو الذي يحكم على نص بأنه منسجم، وعلى آخر بأنه غير منسجم"(١).

غير أن الفريق الأول نظر إلى مفهوم التماسك من زاويتين:

١-التماسك الشكلي.

٢-التماسك الدلالي.

هذه النظرة إلى مفهوم التماسك جاءت نتيجة تفريق علماء النص بين مصطلحين هما: (Cohesion) السبك، و(Coherence) الحبك، كما ترجمهما إلى العربية الباحث سعد مصلوح(٢). فمصطلح (Cohesion) جعله كل من هاليدي ورقية حسن "متضمناً علاقات المعنى العام لكل طبقات النص التي تميز النص من اللانص، ويكون علاقة متبادلة مع المعاني الحقيقية المستقلة للنص مع الآخر، فالتماسك Cohesion -إذن- لا يركز على ماذا يعني النص بقدر ما يركز على كيفية تركيب النص باعتباره صرحًا دلاليًا"(٣)، وعلى هذا فإن التماسك عندهم يأتي مقابل السبك؛ أي: التماسك= السبك= الشكلي.

أما مصطلح الحبك (Coherence) فهو حسب ريتشاردز يعني "العلاقات التي تربط معاني الأقوال في الخطاب، أو معاني الجمل في النص؛ هذه الروابط تعتمد على معرفة المتحدثين- [السياق المحيط بهم] - على سبيل المثال:

-هل يمكن توصيلي للمنزل؟

-معذرة سأزور أختي.

(١) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط٣، ٢٠١٢م، ص٥١.

(٢) ينظر: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، سعد مصلوح، ص ٢٢٧،٢٢٨.

(٣) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي الفقي، ص ٨٩.

فلا توجد روابط نحوية أو معجمية – [أي: شكلية] – بين السؤال والإجابة؛ لكن حدث التماسك (...) وبصفة عامة يصبح النص متماسكاً إذا وجدت سلسلة من الجمل تطور الفكرة الرئيسية"[١]؛ وعليه فإن التماسك عنده يأتي مقابل الحبك؛ أي: التماسك = الحبك = الدلالي.

ومن المزج بين الزاويتين السابقتين جاء توحيد المصطلحين في مصطلح واحد، وهو مصطلح (التماسك النصي)، وهذا ما ذهب إليه الباحث صبحي إبراهيم الفقي الذي رأى ضرورة التوحيد بينهما بدلاً من الاختلاف، وذلك في قوله: " إن المصطلحين يعنيان معاً التماسك النصي، ومن ثم يجب التوحيد بينهما باختيار أحدهما، وليكن Cohesion، ثم نقسمه إلى التماسك الشكلي والتماسك الدلالي، فالأول يهتم بعلاقات التماسك الشكلية بما يحقق التواصل الشكلي للنص، والثاني يهتم بعلاقات التماسك الدلالية بين أجزاء النص من ناحية، وبين النص وما يحيط به من سياقات من ناحية أخرى"[٢]، وهذا يعني أن "التماسك النصي ذو طبيعة دلالية من ناحية، وذو طبيعة خطية شكلية من ناحية أخرى، وأن الطبيعتين تتضافران معاً لتحقيق التماسك الكلي للنص"[٣] غير أن الأولى عدم جعل مصطلح (Cohesion) في معنى (تماسك النص)؛ وذلك لأن ترجمة مصطلح (Cohesion) تعني التماسك من الناحية الشكلية فقط. ونحن نحتاج إلى مصطلح أكثر عمومية؛ أي: يشمل الناحية الشكلية والدلالية للنص. وللتمييز بين مصطلح التماسك (Cohesion) -الناحية الشكلية- ومصطلح تماسك النص (الناحية الشكلية والدلالية)، يستحسن إضافة كلمة (Text)؛ أي: النص إلى مصطلح (Cohesion)، وعليه يكون عندنا مصطلح (Text Cohesion) بمعنى (تماسك النص) الذي تكون فيه غايتنا المنشودة في التوحيد بين الشكل والدلالة. وذلك على غرار الترجمة التي أوردها نعمان بوقرة في كتابه لمصطلح نحو النص (Text Grammar)[٤].

ومما تقدم نجد أن التماسك النصي "يعني العلاقات أو الأدوات الشكلية والدلالية التي تسهم في الربط بين عناصر النص الداخلية، والنص والبيئة المحيطة من ناحية أخرى"[٥]، ولعل من الأدوات التي تسهم في عملية التماسك النصي هي الإحالة التي تتميز بالآتي:

(١) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي الفقي، ص ٨٨.

(٢) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي الفقي، ص ٩٠.

(٣) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي الفقي، ص ٩٣.

(٤) ينظر: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، نعمان بوقرة، عالم الكتب الحديث، جدارا الكتاب العالمي، عمان-الأردن، ط١، ٢٠٠٩م، ص ١٥٧.

(٥) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي الفقي، ص ٩١.

١. تعد الإحالة إحدى الأدوات المتعلقة بالتماسك الشكلي (السبك).
٢. تعد الإحالة أكثر الظواهر اللغوية انتشاراً في النصوص فلا تكاد تخلو منها جملة أو نص.
٣. تعد الإحالة أداة ربط داخلية تسهم في الترابط بين عناصر النص الداخلية؛ كالإحالة النصية.
٤. تعد الإحالة أداة ربط خارجية تربط بين النص وخارجه؛ كالإحالة المقامية.
٥. تعد الإحالة من أهم "مفاتيح الناقد اللغوي للولوج إلى بنية النص وتحليله، ومن ذلك حركة الضمائر على سطح النص، وتنوعها، وتحولها، واحتواء بعضها لبعض، وما ينتج عن كل ذلك من حركات دلالية في النص نفسه تعد انعكاساً لحركة الضمائر، وكذلك الجمل المحورية، وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة، وال التعريف، والتكرار بأنواعه"(١).

وإذا كان من أدوات الإحالة: (الضمائر، وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة)، وهي أدوات لغوية قديمة شغلت اهتمام كل من النحويين والبلاغيين في جلّ دراساتهم قديماً، وشغلت -كذلك- اهتمام علماء اللسان بمختلف فروعه بما فيها الدراسات النصية حديثاً، فهل هذا يعني أن مصطلح الإحالة يُعدُّ مصطلحاً قديماً، أم أنه يُعدُّ مصطلحاً لسانياً جديداً؟ وللإجابة عن هذا التساؤل يتعين علينا أن نوضح مفهوم الإحالة قديماً في التراث العربي، وحديثاً في الدراسات اللسانية النصية المعاصرة.

أولاً: مفهوم الإحالة في التراث العربي: إن المتتبع للتراث العربي يجد أن اللغويين والنحويين والبلاغيين قد تناولوا الإحالة في مؤلفاتهم، وذلك من خلال تناولهم أهم أدواتها؛ كالضمائر، والإشاريات، والموصولات وغيرها. ونحن هنا لسنا بصدد رصد كل مظاهرها عندهم أو التفصيل في ذلك؛ لأن هذا قد يحتاج إلى بحث خاص، لهذا سنكتفي بإيراد بعض ملامحها ومظاهرها عندهم على عجل.

أ – الإحالة في المعاجم اللغوية:

وردت الإحالة في المعاجم العربية تحت مادة (ح، و، ل)، ولعل أول معجم عربي تناول معناها هو كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي (٢) (ت ١٧٥هـ)؛ حيث جاء فيه "الحَوْل: سَنةٌ بأَسْرها. تقول:

(١) الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، أنس فجال، ص ٢٥،٢٦.

(٢) (هو أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري. ولد سنة ١٠٠هـ، هو أول من استخرج العروض، وحصر أشعار العرب بها، وعمل كتاب العين المعروف المشهور الذي به يتهيأ ضبط اللغة، وهو أستاذ سيبويه، وله تصانيف عديدة منه:=

حال الحَوْلُ، وهو يَحُول حَوْلاً وحؤولا، وأحال الشّيء إذا أتى عليه حول كامل (...)، والمحال من الكلام: ما حُوِّل عن وجهه. وحال الشيءُ يحول حؤولاً في معنيين، يكون تغييرًا، ويكونُ تحويلًا. والحائل: المُتَغَيّر اللَّوْن(...) والحائلُ: كلّ شيء يتحركُ من مكانِه، أو يتحوّل من مَوْضعٍ إلى مَوْضِعٍ، ومن حالٍ إلى حالِ"[١].

وجاء في لسان العرب لابن منظور [٢] (ت ٧١١هـ): "وتَحَوَّل عن الشيء: زال عنه إلى غيره(...) وحال الشيءُ نفسه يحُول حَوْلًا بمعنيين: يكون تَغيُّرًا، ويكون تَحَوُّلًا(...) والحائل: المتغير اللون"[٣]. نلاحظ أن معنى الإحالة يدور حول معاني: التحول من حال إلى حال، ونقل الشيء إلى شيء آخر.

ومما تقدم نجد أن المعنى اللغوي للإحالة ليس ببعيد عن الاستخدام الدلالي للإحالة النصية "فالتحول والتغير ونقل الشيء من حالة إلى أخرى لا يتم إلا في ظلال وجود علاقة قائمة بينهما، تلك العلاقة هي التي سمحت بالتغير، كما أن اللفظ المحيل يحمل معنى ما يشير إليه، فهو في تغير من حيث الجهة؛ كالعودة إلى الوراء، أو الانتقال إلى الأمام من خلال علاقة قائمة بين الأسماء والمسميات، أو بين اللفظ وما يحيل إليه، فإرجاع اللفظ إلى ما يشير إليه إنما هو تغير في الجهة ونقل المتلقي بعقله من مكان إلى مكان آخر داخل النص أو خارجه"[٤].

ب – الإحالة عند النحاة:

تُعدُّ الضمائر والإشاريات والموصولات عناصر إحالية، وهي من القضايا المهمة التي تناولها النحاة ولم تكن غائبة عنهم، وليس بالضرورة أنهم وضعوا في النحو العربي مقابلاً مباشراً لمفهوم الإحالة كما هو الحال

=كتاب النغم، الجمل، العروض، الشواهد وغيرها. توفي سنة ١٧٤ هـ أو ١٧٥هـ). ينظر: أخبار النحويين البصريين للسيرافي ٣٠. وبغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة للسيوطي ٥٥٧/١-٥٥٨.

(١) كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠٠٣م، باب الحاء، مادة (حول)، ٣٧٤/١-٣٧٥.

(٢) (هو أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي بن أحمد الأنصاري الإفريقي ثم المصري جمال الدين، صاحب لسان العرب في اللغة الذي جمع بين التهذيب والمحكم والصحاح وحواشيه والجمهرة والنهاية، ولد سنة ٦٣٠هـ، وكان صدرًا رئيسًا فاضلًا في الأدب مليح الإنشاء، روى عنه السبكي والذهبي. ويقال: إن الكتب التي علقها بخطه من مختصراته خمسمائة مجلدة، توفي سنة ٧١١هـ). ينظر: الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة لابن حجر العسقلاني ٤/ ٢٦٢-٢٦٣. وبغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة للسيوطي ٢٤٨/١.

(٣) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت-لبنان، حرف اللام، فصل الحاء المهملة، مادة (حول)،١١/١٨٤-١٨٨.

(٤) الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، ص ١٠-١١.

في الدراسات اللسانية النصية الحديثة؛ بل إنهم نظروا إليها من خلال موضوعات خاصة بهم، فدرسوا أدوات الإحالة ضمن عدة موضوعات، منها التعريف، وذلك في باب التنكير والتعريف، فسيبويه[١] (ت ١٨٠هـ)، ذكر ذلك عند حديثه في (باب مالا يعمل في المعارف إلا مضمرا) حيث يقول:" ومما يضمَرُ لأنَّه يفسِّرهُ ما بعده، ولا يكون في موضعه مظهَرٌ قولُ العرب: إنّه كِرام قومُك، وإنّه ذاهبةٌ أَمَتُك، فالهاء إضمارُ الحديث الذي ذكرتَ بعد الهاء كأنَّه في التقدير- وإنْ كان لا يُتكلّم به- قال: إنَّ الأمرَ ذاهبةٌ أمَتُك وفاعلةٌ فُلانةُ، فصار هذا الكلامُ كلُّه خبرًا للأمر، فكذلك ما بعد هذا في موضع خبره"[٢]. فالملاحظ -هنا- هو مرجعية الضمير على متأخر. وكما أن ابن هشام الأنصاري[٣] (ت ٧٦١هـ)، ذكر في كتابه أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك أن "أقسام المعارف سبعة[٤]: المضمر كأنا وهم، والعلم كزيد وهند، والإشارة كذا وذي، والموصول كالذي والتي، وذو الأداة كالغلام والمرأة، والمضاف لواحد منهما كابني وغلامي، والمنادى؛ نحو: يا رجل لمعين"[٥]. فالنحاة تكلموا عن هذه العناصر الإحالية وذلك عندما تناولوا "الضمير وعائده، وعن قرائن الرتبة في تحديد عائده على متقدم أم متأخر، واشترطوا -كذلك- في جملة صلة الموصول ضميراً عائداً تفسره جملة الصلة التي ينبغي أن تكون معلومة لدى السامع"[٦].

---

(١) (هو أبو البشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الملقب سيبويه، مولى بني الحارث بن كعب، وقيل: آل الربيع بن زياد الحارثي. وسيبويه بالفارسية رائحة التفاح. ولد في إحدى قرى شيراز سنة ١٤٨هـ. وكان أعلم المتقدمين والمتأخرين بالنحو، قال الجاحظ فيه: لم يكتب الناس في النحو كتاباً مثله، وجمع كتب الناس عليه عيال. وأخذ النحو عن الخليل بن أحمد وعن عيسى بن عمر ويونس بن حبيب وغيرهم.، وأخذ اللغة عن أبي الخطاب المعروف بالأخفش الأكبر. له مصنف في النحو كتاب سيبويه. توفي شاباً في الأهواز سنة ١٨٠هـ. وقيل: وفاته وقبره بشيراز). ينظر: وفيات الأعيان ٤٦٣/٣. الأعلام ٨١/٥.

(٢) الكتاب، سيبويه، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط٣، ١٩٨٨م، ١٧٦/٢.

(٣) (هو أبو محمد عبد الله بن يوسف بن عبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله بن هشام جمال الدين النحوي الفاضل المشهور، ولد في مصر في ذي القعدة سنة ٧٠٨هـ، قال ابن خلدون: مازلنا ونحن بالمغرب نسمع أنه ظهر بمصر عالم بالعربية يقال له: ابن هشام أنحى من سيبويه. من تصانيفه: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، وعمدة الطالب في تحقيق تصريف ابن الحاجب، وشذور الذهب، وقطر الندى، وأوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك. ومات في مصر في ليلة الجمعة خامس ذي القعدة سنة ٧٦١هـ). ينظر: الدرر الكامنة ٣٠٨/٢. الأعلام ١٤٧/٤.

(٤) ذهب بعض النحويين إلى أن المعارف ستة كابن مالك في منظومته.

(٥) أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام الأنصاري، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت-لبنان، ٨٣/١.

(٦) رسالة ماجستير بعنوان: الإحالة في ديوان الجزائر لسليمان العيسى، مصطفى زماش، جامعة محمد خضير بسكرة، الجزائر، ٢٠١٥م، ص ٤١.

وأما فيما يتعلق بالإحالة الإشارية فإننا نلتمس ملامحها في قول سيبويه: "وذلك أنك رأيت صورة شخص فصار آيةً لك على معرفة الشخص فقلت: عبدُ الله ورَبِّي، كأنك قلت: ذاك عبد الله، أو هذا عبد الله. أو سمعت صوتاً فعرفت صاحب الصوت فصار آيةً لك على معرفته فقلت: زيدٌ ورَبِّي. أو مَسِسْتَ جسداً، أو شممت ريحا فقلت: زيدٌ، أو المِسكُ. أو ذُقتَ طعاماً فقلت: العسل"(١). نلاحظ أن الإحالة –هنا– مستمدة من الصورة الذهنية التي كوّنها المتكلم من خلال ارتباط الصورة الذهنية بالحواس الخمسة؛ كالبصر، والشم، والذوق، واللمس، فغدت هذه الأشياء جزءاً من نسيج اللغة، وكأنها تقوم مقام العناصر اللغوية(٢). كما أن النص السابق يشير إلى الإحالة داخل النص، والإحالة خارج النص؛ وهذا ما أشار إليه الدكتور يوسف عليان في بحثه الذي جاء تحت عنوان: (النحو العربي بين نحو الجملة ونحو النص: مثل من كتاب سيبويه)؛ إذ إنه يرى في قول سيبويه في النص السابق "إشارة من سيبويه– دون أن يصرح– إلى ما يعرف بالإحالة المقامية التي تأتي من خارج النص (سياق الحال)، والإحالة النصية من داخل النص...، وقد استنبطها سيبويه من ظروف إنتاج النص"(٣).

وإذا كانت هذه بعض ملامح الإحالة عند النحاة، وهي غيض من فيض؛ وذلك لأن المقام لا يتسع لإيراد كل ملامحها عندهم كما أشرنا سابقاً، فماذا عن ملامحها عند البلاغيين؟

ج– الإحالة عند البلاغيين:

إذا كان النحاة قد درسوا أدوات الإحالة ضمن عدة موضوعات، منها التعريف، وذلك عندما تحدثوا عن الضمائر والإشاريات والموصولات، فإن هذا الأمر لم يكن حكراً على النحاة فقط؛ بل إن البلاغيين تناول هذه المسألة ضمن علم المعاني.

ويُعدُّ عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) من أوائل الذين تحدثوا عن بلاغة أسلوب التعريف أثناء شرحه لفكرة النظم، ولعل من بين هذه المعارف التي تناولها بالتفصيل: التعريف بالاسم الموصول الذي

(١) الكتاب، سيبويه، ١٣٠/٢.

(٢) ينظر: البحث الدلالي في كتاب سيبويه، دلخوش جار الله حسين، دار دجلة، الأردن، ط١، ٢٠٠٧م، ص١٩٦.

(٣) النحو العربي بين نحو الجملة ونحو النص: مثل من كتاب سيبويه، يوسف سليمان عليان، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج/٧، ع/١، ٢٠١١م، ص٢٠٠.

خصّه بفصل في كتابه دلائل الإعجاز جاء تحت عنوان: (هذا فصل في الذي خصوصاً)؛ الذي يُعدُّ عند علماء اللسانيات النصية عنصراً من عناصر الإحالة؛ حيث قال: " اعلم أن لك في (الذي) علماً كثيراً، وأسراراً جمةً(...)، فمن ذلك قولهم:" إن (الذي) اجتُلِبَ ليكون وصلةً إلى وصف المعارف بالجمل، كما اجتُلِبَ (ذو) ليتوصل به إلى الوصف بأسماء الأجناس، يعنون بذلك أنك تقول: مررت بزيدٍ الذي أبوه منطلقٌ، وبالرجل الذي كان عندنا أمسِ، فتجدك قد توصلت بـ (الذي) إلى أن أبنت زيداً من غيره بالجملة التي هي قولك: أبوه منطلق، ولولا (الذي) لم تصل إلى ذلك= كما أنك تقول: مررت برجل ذي مال، فتتوصل بـ (ذي) إلى أن تبين الرجل من غيره بالمال، ولولا (ذو) لم يتأتَّ لك ذلك؛ إذ لا تستطيع أن تقول: برجلٍ مالٍ."[1] من الأمثلة الواردة في هذا النص نجد حصول الربط بين الجمل بالاسم الموصول؛ لأنه من "الأدوات التي تشد من أزرِ التلاحم النحوي بين ما تقدم ذكره، والعلم به، وما يراد من المتكلم أن يعلم به، أو يضمه إلى ما سبق من العلم به"[2].

كما أن الجرجاني تعرض للإحالة بالضمير، ففي قوله: "وما الذي منع في قولك: جاءني زيد وهو يُسرع، أو وهو مُسرِعٌ، أن يدخل الإسراع في صلة المجيء (...)، فالجواب أن السبب في ذلك أن المعنى في قولك: جاءني زيد وهو يسرع، على استئناف إثباتٍ للسرعة، ولم يكن ذلك في جاءني زيد يسرع، وذلك أنك إذا أعدت ذكر زيد فجئت بضميره المنفصل المرفوع كان بمنزلة أن تعيد اسمه صريحاً فتقول: جاءني زيدٌ وزيدٌ يسرع."[3] فالضمير –هنا– أغنى عن تكرير زيد، وتحقق من خلاله الربط بين الجمل. وهذا المثال –بحسب إبراهيم خليل– شبيه جداً بالمثال الذي وقفت لديه رقية حسن: "اغسل، وانتزع نوى ست تفاحات، ضعها في طبق مقاوم للنار (...)، فالضمير في (ضعها) رابط يضم الجملة الثانية إلى الأولى في وحدة تفيد العلم بطلب معين. وإذا وضع المتكلم كلمة تفاحات بدلاً من الضمير فإن الربط –هنا– هو تكرار كلمة تفاحات عوضاً عنه"[4].

---

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة– مصر، ط٥، ٢٠٠٤م، ص ١٩٩.

(٢) قواعد التماسك النحوي عند عبد القاهر الجرجاني في ضوء علم النص، إبراهيم خليل، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج/٣٤، ع/٣، ٢٠٠٧م، ص ٦٢٨.

(٣) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص ٢١٥.

(٤) قواعد التماسك النحوي عند عبد القاهر الجرجاني في ضوء علم النص، إبراهيم خليل، ص ٦٢٧.

ومن العلماء البلاغيين الذين تحدثوا عن الأدوات الإحالية الزمخشري[١] (ت٥٣٨هـ)، فقد تحدث عن الاسم الموصول ورأى أنه لا بد من ضمير عائد تفسره صلة الموصول، ويتبين لنا ذلك في قوله: "الموصول ما لا بد له في تمامه اسماً من جملة تردفه من الجمل التي تقع صفات، ومن ضمير فيها يرجع إليه تسمّى هذه الجملة صلة، ويسمّيها سيبويه الحشو، وذلك قولك: الذي أبوه منطلق زيد، وجاءني من عَهِدَهُ عمر(...)، ويرجع الذكر منها إليه كما يرجع إلى الذي، وقد يحذف"[٢].

إذن يتبين لنا أن وظيفة الضمير "ليست هي الإحلال فقط، أو التعويض عن الاسم الظاهر؛ لكن تتعداها إلى كونه رابطاً يحقق التماسك النصي، ومن ثم له أهميته القصوى في التحليل النصي"[٣]. كما يتبين لنا أن دراسة البلاغيين للإحالة "تقارب معالجة المحدثين لها بالمفهوم اللساني الحديث، وإذا كانت نظرة النحويين تتركز حول الجانب النحوي التركيبي لفهم أثر الضمائر والمبهمات في توجيه دلالة الجمل؛ فإن البلاغيين آثروا الجانب الدلالي لأنماط الإحالة متجاوزين جانب الربط بين عناصر النص"[٤].

ومما تقدم نجد أن كلّاً من النحويين والبلاغيين كان لهم جهود جلية في الكشف عن دور العناصر الإحالية –من ضمائر وإشاريات وموصولات– بالنظر إلى قيمتها في تماسك النص؛ هذه إشارة موجزة عن مفهوم الإحالة في التراث العربي، فماذا عن مفهومها في الدراسات المعاصرة؟

ثانياً: مفهوم الإحالة في الدراسات المعاصرة:

تعد الإحالة من أهم أدوات التماسك النصي، وهي مصطلح قديم، إلا أنه في الدراسات اللسانية الحديثة ارتبط بمفهومين:

(١) (هو أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري، جار الله. من أئمة العلم بالدين والتفسير واللغة والآداب. ولد في زمخشر من قرى خوارزم يوم الأربعاء السابع والعشرين من شهر رجب سنة سبع وستين وأربعمائة، وسافر إلى مكة فجاور بها زمناً فلقب بجار الله. من أشهر كتبه: الكشاف في تفسير القرآن، وأساس البلاغة، والمفصل. وتوفي ليلة عرفة سنة ثمان وثلاثين وخمسمائة بجرجانية خوارزم). ينظر: وفيات الأعيان ١٦٨/٥. الأعلام ١٧٨/٧.

(٢) المفصل في علم العربية، الزمخشري، تح: فخر صالح قدارة، دار عمار، عمان–الأردن، ط١، ٢٠٠٤م، ص ١٣٨.

(٣) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي الفقي، ص ١٤٠.

(٤) رسالة ماجستير الإحالة في اللغة العربية بين النظرية والتطبيق رسائل الجاحظ أنموذجاً، فريال التميمي، جامعة بغداد، بغداد–العراق، ٢٠١٥م. ص ٤٩.

أ- مفهوم تقليدي دلالي في اللسانيات العامة: وقد أشار إليه جون لاينز وذلك في سياق حديثه عن المفهوم الدلالي التقليدي للإحالة: "إن العلاقة القائمة بين الأسماء والمسميات هي علاقة إحالية؛ فالأسماء تحيل إلى المسميات"(١). وهذا المفهوم له جذوره في التراث اللغوي، لاسيما في التراث اللغوي العربي، "فالدراسات النحوية القديمة أشارت إلى العلاقة بين الأشياء ومسمياتها"(٢).

ب- مفهوم جديد في لسانيات النص: "وهذه الجِدَّة جعلت المصطلح أكثر تنوعاً في تحديد أبعاده"(٣). إذا نظرنا إلى "مفهوم استخدامه والتوسع فيه وفي تطبيقاته في علم اللغة النصي؛ إنما هو مصطلح جديد من هذه الزاوية"(٤). وهو الذي يعنينا في هذا البحث. ولتوضيح ذلك سنتناول هذا المفهوم عند علماء النص الغربيين والعرب بشيء من التفصيل.

أولا: مفهوم الإحالة عند علماء النص الغربيين:

ذهب هاليداي ورقية حسن إلى أن الإحالة تتحقق عبر تلك الأدوات التي "لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل؛ إذ لابد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها، وتتوفر كل لغة طبيعية على عناصر تملك خاصية الإحالة، وهي حسب الباحثين: الضمائر، وأسماء الإشارة، وأدوات المقارنة"(٥).

ويؤكد دي بوجراند أن الإحالة هي:" العلاقات بين العبارات والأشياء والأحداث والمواقف في العالم الخارجي الذي تشير إليه العبارات ذات الطابع البدائلي في نص ما؛ إذ تشير إلى شيء ينتمي إلى نفس عالم النص أمكن أن يقال عن هذه العبارات: إنها ذات إحالة مشتركة"(٦) ؛ أي: إن الإحالة في النص لا يمكن فهمها إلا بربطها بسياقها داخل النص من جهة، وربطها بالعالم الخارجي من جهة أخرى. في حين يربط فان دايك الإحالة بالسياق حيث يراها: "فعلاً تداولياً تعاونياً بين متكلم ومخاطب في بنية تواصلية

(١) تحليل الخطاب، ج. ب. براون؛ ج. يول، ت: محمد لطفي الزليطني؛ ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض-المملكة العربية السعودية، ١٩٩٧م، ص ٣٦.

(٢) الإحالة في العربية بين النظرية والتطبيق رسائل الجاحظ أنموذجاً، فريال التميمي، ص٢٠.

(٣) الإحالة في العربية بين النظرية والتطبيق رسائل الجاحظ أنموذجاً، فريال التميمي، ص ٢٠.

(٤) الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، ص ١١.

(٥) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ص ١٧.

(٦) النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ص ٣٢٠.

معينة وفقاً للنموذج التالي: يحيل المتكلم المخاطب على ذات بواسطة حد"[١]. ويرى أحمد المتوكل من خلال هذا التعريف أن الإحالة تتسم بسمتين أساسيتين:

١-كونها فعلاً تداولياً: فالإحالة في النحو الوظيفي فعل تداولي؛ لأنها ترتبط بموقف تواصلي معين؛ أي: لأنها ترتبط بمخزون المخاطب كما يتصوره المتكلم أثناء التخاطب.

٢-كونها عملية تعاونية: لأنها تستهدف تمكين المخاطب من التعرف على الذات المقصودة، ويتم ذلك عن طريق إمداد المخاطب بكل المعلومات التي يملكها المتكلم عن الذات المقصودة التي تمكن المخاطب من انتقائها من بين مجموعة من الذوات[٢].

وبناء على هذا يكون تقسيم الإحالة إلى:

أ-إحالة نصية: (قبلية) تحيل إلى سابق أو متقدم، أو(بعدية) تحيل إلى لاحق أو متأخر.

ب-إحالة مقامية: تحيل إلى خارج النص، فهي تسهم في خلق النص؛ لأنها تربط اللغة بسياق المقام[٣].

وسوف تكون هذه الأقسام أو الأنواع محور الفصل الثاني من هذا البحث.

ثانياً: مفهوم الإحالة عند علماء النص العرب:

بعد رصد وتتبع مفهوم الإحالة عند الباحثين العرب وجدنا أن للإحالة عدة تعريفات، وهو الإشكال نفسه الذي وجدناه عند الباحثين الغربيين إذ لم يستقروا على تعريف واحد شامل للإحالة. حيث يذكر تمام حسان تعريفا لمعنى الإحالة: "أن يشتمل اللاحق على ما يشير إلى السابق، وذلك بإعادة ذكره، أو إعادة معناه، أو الإضمار له، أو بالإشارة إليه، أو وصفه بموصول أو صفة، أو إلحاقه بالألف واللام نيابة عن ذلك"[٤]. والملاحظ على هذا التعريف التركيز على أدوات الإحالة دون وضع مفهوم شامل للإحالة، فمفهومها لا يقتصر -فقط- على الأدوات.

كما ورد في معجم (المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب) لنعمان بوقرة أن الإحالة بمفهومها التقليدي هي: "علاقة قائمة بين الأسماء والمسميات، فهي تعني العملية التي بمقتضاها تحيل اللفظة المستعملة على لفظة متقدمة عليها، فالعناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من

(١) قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، أحمد المتوكل، دار الأمان، الرباط- المغرب، ٢٠٠١م، ص ١٣٧.

(٢) ينظر: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، أحمد المتوكل، ص ١٣٧،١٣٨.

(٣) ينظر: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ص ١٧.

(٤) البيان في روائع القرآن دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، تمام حسان، عالم الكتب، القاهر-مصر، ط١، ١٩٩٣م، ص ٢٢٩.

حيث التأويل، وصورة الإحالة استخدام الضمير ليعود على اسم سابق أو لاحق له بدلاً من تكرار الاسم نفسه"[١]؛ هذا يعني أن العناصر الإحالية تطلق "على قسم من الألفاظ لا تملك دلالة مستقلة؛ بل تعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من الخطاب؛ فشرط وجودها النص، وهي تقوم على مبدأ التماثل بين ما سبق ذكره في مقام ما وبين ما هو مذكور بعد ذلك في مقام آخر، وهي لذلك تتميز بالإحالة على المدى البعيد"[٢].

وهو ما يؤكده أحمد عفيفي الذي يرى أن "الإحالة علاقة معنوية بين ألفاظ معينة وما تشير إليه من أشياء أو معان أو مواقف، تدل عليها عبارات أخرى في السياق، أو يدل عليها المقام، وتلك الألفاظ المحيلة تعطي معناها عن طريق قصد المتكلم؛ مثل: الضمير، واسم الإشارة، واسم الموصول... إلخ. حيث تشير هذه الألفاظ إلى أشياء سابقة أو لاحقة، قُصدت عن طريق ألفاظ أخرى، أو عبارات، أو مواقف لغوية، أو غير لغوية"[٣].

ويؤكد أنس فجال أن الإحالة "عملية معنوية ينشئها المتكلم في ذهن المخاطب عن طريق إيراده ألفاظاً مبهمة الدلالة، يشيرُ بها إلى أشياء، أو مواقف، أو أشخاص، أو عبارات، أو ألفاظ خارج النص، أو داخله، سابقة عليها أو لاحقة، في سياق لغوي أو غير لغوي، يقصد بذلك الاقتصاد في اللفظ، وربط اللاحق بالسابق والعكس بما يحقق الاستمرارية والتماسك في النص"[٤].

ويتضح أن الإحالة تهتم بدراسة "تلك العلاقة التي يمكن أن تنشأ بين منطوق لغوي-نص أو قطعة نصية من جانب، وبين نموذج الواقع الملزم للمتكلم- والسامع- والجماعة التي يُستخدم النص داخلها استخداماً اتصالياً من جانب آخر. وبعبارة مبسطة: تختص إشكالية الإحالة بالعلاقة بين اللغة والواقع"[٥].

وللإحالة أربعة أركان، أطلق عليها أحمد عفيفي اسم العناصر، وهي عنده تتوزع كما يلي:

---

(١) المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، نعمان بوقرة، ص٨١.

(٢) نسيج النص، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٩٣م، ص ١١٨.

(٣) الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ص ١٢،١٣.

(٤) الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، أنس فجال، ص ١٨٠.

(٥) أساسيات علم لغة النص، كلماير وآخرون، ت: سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة-مصر، ط١، ٢٠٠٩م، ص ١٤٧.

١- المتكلم: وهو صانع النص، وبقصده المعنوي تتم الإحالة إلى ما أراد.
٢- اللفظ المحيل: كالضمائر ظاهرة أو مقدرة، أو الإشارة، أو الاسم الموصول.
٣- المحال إليه (العنصر الإشاري): وهو موجود داخل النص أو خارجه من كلمات، أو عبارات، أو دلالات، تفيد معرفة المتلقي بالنص وفهمه في الوصل إلى المحال إليه.
٤- العلاقة بين اللفظ المحيل والمحال إليه، ومن المفترض أن يتجسد التطابق بينهما.(١)

وتُعدُّ هذه الأركان" من أهم مفاتيح الباحث للولوج إلى بنية النص وتحليله، فتنوع عناصر الإحالة ينتج عنها مقاصد دلالية في النص تساعد على فهمه، ومعرفة مراد المتكلم"(٢).

إن ما سبق يؤكد الوظيفة اللسانية التي تنهض بها الإحالة؛ حيث تعد "من أهم الروابط التي تحقق للنص التحامه وتماسكه، وذلك بالوصل بين أواصر مقطع ما، أو الوصل بين مختلف مقاطع النص"(٣). فينظر إليها بوصفها أحد أهم وسائل التماسك الداخلي للنص. وكذلك بالوظيفة التداولية؛ أي مناسبة المقام والسياق؛ فاتسع مفهوم الإحالة لتشمل علاقتها بعناصر السياق؛ مثل: المتكلم، والمخاطب، والرسالة، والزمان، والمكان، وغيرها من هذه العناصر(٤).

وبما أن هاتين الوظيفتين-الوظيفية اللسانية والوظيفة التداولية- لا تبرزان دور الإحالة الجمالي، والتعبير عن دواخل المتكلم؛ نجد أنفسنا أمام وظيفة ثالثة للإحالة لا تقل قيمة عن الوظيفتين السابقتين، وهي: الوظيفة البلاغية والجمالية، وذلك بالنظر إلى الدورين الجمالي والدلالي اللذين يفحصان الإحالة من حيث صلتها بظروف المبدع النفسية والمجتمعية، وسياقات النص المدروس، وكذلك دور الإحالة في التعبير عن دواخل المتكلم، وسوف نتطرق لهذه الوظائف بالتفصيل في الفصل الثالث من هذا البحث.

(١) ينظر: الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، ص ١٦.
(٢) الإحالة في العربية بين النظرية والتطبيق، رسائل الجاحظ أنموذجاً، فريال التميمي، ص٦٥.
(٣) السبك والحبك في تفسير الكشاف للزمخشري في ضوء اللسانيات النصية، صالح محمد أبو شارب، دار جليس الزمان، عمان- الأردن، ط١، ٢٠١٤م، ص ١٠٥.
(٤) ينظر: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ص ٢٩٧.

نبذة عن الشاعر أمل دنقل، ودواوينه الشعرية:

أولاً: الشاعر أمل دنقل حياته ونشأته:

هو "محمد أمل فهيم أبو القاسم محارب دنقل. و(دنقل) هو جد العائلة الكبير؛ أما (محارب) فهو الجد المباشر لأمل، و(فهيم أبو القاسم) هو اسم الأب"(١). ولد في صعيد مصر، "في قرية صغيرة تسمّى قرية القلعة على بعد ٢٠ كيلومتراً من محافظة قنا، وتتبع إحدى مراكزها وهي مركز قفط"(٢)، وهو من مواليد" ٢٣ يونيو عام ١٩٤٠م"(٣). وقد أطلق عليه والده اسم أمل؛ "لأن الابن ولد في نفس العام الذي حصل فيه والده على إجازة العالمية من الأزهر، وهو ما اعتبره بشرى للفرح فأسماه أمل"(٤). وقد كان والده "شيخاً معمماً مهيباً، وكان مدرساً مرموقا للغة العربية في مدارس مدينا قنا، وهو من خريجي الأزهر الشريف بالقاهرة"(٥). وقد توفي والده وأمل في سن العاشرة(٦).

تلقى أمل دروسه الأولى في كُتَّابِ القرية، وحفظ أجزاء كبيرة من القرآن الكريم، وهو يرتل آياته ترتيلاً سليماً رغم صغر سنه، ثم التحق بعد ذلك بالمدرسة الابتدائية في قريته، وحصل فيها على الشهادة الابتدائية، وتدرج أمل في مراحل التعليم حتى حصل على الشهادة الإعدادية في مدرسة (قفط) الإعدادية، وكانت مدرسة جديدة أُنشِئت في (قفط) بوصفها من مراكز المحافظة، ثم انتقل بعد ذلك لدراسة المرحلة الثانوية في (قنا)، وفي هذه المرحلة تعرف على شاعر العامية عبد الرحمن الأبنودي. وبعد حصوله على الشهادة الثانوية التحق بآداب القاهرة عام ١٩٥٨م؛ لكنه لم يستمر فيها طويلاً، ليلتحق بعد ذلك بكلية دار العلوم ليشبع هوايته الشعرية؛ لكنه -أيضاً- سرعان ما ترك الكلية ليتفرغ للشعر(٧). وفي أواخر عام ١٩٦٠م اتجه أمل إلى العمل محاولاً تخفيف الألم عن أسرته بعد فشله في الدراسة الأكاديمية، حيث عمل في مصلحة الجمارك بالإسكندرية في وظيفة مساعد مأمور(٨).

---

(١) أوراق من الطفولة والصبا، سلامة آدم، مجلة إبداع، مصر، ع/١٠، أكتوبر ١٩٨٣، ص ٨.

(٢) أمل دنقل زميل الصبا والشباب، مصطفى الضمراني، مجلة الهلال، مصر، ع/٧، يوليو ١٩٨٣، ص٥٦.

(٣) آخر حديث مع الشاعر أمل دنقل، اعتماد عبد العزيز، مجلة إبداع، مصر، ع/١٠، أكتوبر ١٩٨٣، ص ١١٥.

(٤) أمل دنقل شاعر على خطوط النار، أحمد الدوسري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط٢، ٢٠٠٤، ص ١٦.

(٥) أوراق من الطفولة والصبا، سلامة آدم، ص ٨.

(٦) ينظر: أمل دنقل شاعر على خطوط النار، أحمد الدوسري، ص ١٦.

(٧) ينظر: أمل دنقل زميل الصبا والشباب، مصطفى الضمراني، ص ٥٦:٥٨.

(٨) ينظر: أمل شاعر على خطوط النار، أحمد الدوسري، ص ٣٥.

وعلى الرغم من أنه لم يكمل تعليمه الجامعي غير أنه يمتلك ثقافة واسعة؛ حيث وقف في بادئ حياته على مكتبة والده الثرية بشتى أنواع الكتب، وقد اتكأ على ثقافة كبيرة ووعي سياسي نادر؛ لكن أبرز ما يميزه عن سائر مُجالسيه هي ثقافته التراثية؛ بل كانت ما تميزه عن شعراء العصر الحديث. ومن الينابيع التي أسهمت في تكوين شخصيته الثقافية بشكل عام والشعرية بشكل خاص: اللغة العربية، والقرآن الكريم، والتوراة، والإنجيل، وكتب التراث، والشخصيات التاريخية والأسطورية، والحكايات والسير والملاحم، والأغاني والمأثورات الشعبية، والشعر الحديث(١).

نبغ أمل في الشعر وهو "ابن (الرابعة عشرة) تقريباً، يكتب القصائد الطوال، ويلقيها في احتفالات المدرسة بمناسبة المولد النبوي الشريف، وعيد الهجرة، وغيرها من المناسبات الدينية والاجتماعية والوطنية"(٢). وأمل لا يريد أن تكون صورته كشاعر حبيسة بين جدران المدرسة، وبين زملائه فقط؛ بل كان طموحه الشعري أبعد من ذلك، "فهو يريد أن يشيع ذلك بين فحول الشعراء الكبار في محيط بيئته، فحينما تأتي الإجازة الصيفية يذهب مع أسرته إلى القرية، ويترامى إلى سمعه أن في القرية المجاورة فقيهاً شاعراً، أو معلماً شاعراً، فإنه لا يتردد في الذهاب إليه فيسمعه محفوظه من الشعر، ثم يطارحه من نظمه الخاص في أغراض مختلفة، ثم ينتظر من الشاعر الكبير أن يبادله بمحفوظه وبقصائده (...)، وكان لا بد له في يوم من الأيام أن يبحث عن هؤلاء الشعراء الذين يجد أسماءهم على الكتب والدواوين"(٣). ولم تمر فترة من الزمن إلا وقد أصبح ذلك الشاعر الصعيدي قامة شعرية لا يشق لها غبار في العالم العربي بشكل عام، ومصر بشكل خاص؛ حاله حال كثير من شعراء عصره؛ مثل: صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، وعبد الرحمن الأبنودي وغيرهم. وكان يوصف "بالشاعر الصعلوك، (وهذا الوصف) يتردد كثيراً في الأوساط الأدبية المصرية كلما ذكر أمل دنقل، وكثيراً ما قيل هذا الوصف بحضوره فيضحك، ويُعدُّ هذا الوصف أو اللقب -إذا جاز أنه كذلك- تحية كريمة لشاعر معاصر ينأى بنفسه عن الاقتداء بالشعراء المدجنين شعراء الحواضر والصالونات المعطرة والبدلات الأنيقة والسيارات الفارهة"(٤).

(١) ينظر: أمل دنقل شاعر على خطوط النار، أحمد الدوسري، ص ٧٢.

(٢) أوراق من الطفولة والصبا، سلامة آدم، ص ٩.

(٣) أوراق من الطفولة والصبا، سلامة آدم، ص ٩.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، مكتبة مدبولي، القاهرة-مصر، ط٣، ١٩٨٧م، ص ٢٤.

وقد استطاع أمل من خلال شعره أن يحوّل القصيدة إلى هم عام، والانتقال بها من الغناء إلى الدراما، ومن البساطة إلى التركيب؛ إضافة إلى جماليات القصيدة العربية، واستخدام التراث بشكل متفرد، فقد كان يدمج صورتين في أشعاره: واحدة من التاريخ، والأخرى من الواقع الذي يعيش فيه، فيمنح الصورة التي من التاريخ الاستمرارية كأنها استمرار لصورة الواقع(١).

وقبل وفاته بخمسة أعوام "تزوج أمل دنقل من عبلة الرويني الصحفية بجريدة الأخبار المصرية عام ١٩٧٨م، وأصيب بعد زواجه بورم سرطاني (سبتمبر ١٩٧٩م)، فكانت الجراحة الأولى بمستشفى العجوزة (نوفمبر ١٩٨٠م)، صارع أمل دنقل المرض بصلابة عجيبة ومدهشة أربع سنوات، حتى وافاه الأجل الساعة الرابعة من صباح يوم السبت ٢١ ماي ١٩٨٣م بالقاهرة، ونقل جثمانه إلى بلدة القلعة، حيث وري الثرى"(٢).

ثانياً: التعريف بالمدونة:

للشاعر أمل دنقل ستة دواوين، وبعض القصائد المتفرقة، جمعت كلها في (الأعمال الشعرية الكاملة) الصادرة عن مكتبة مدبولي، القاهرة–مصر في عدة طبعات، والطبعة التي بين أيدينا هي الطبعة الثالثة عام ١٩٨٧م؛ التي سوف تكون الميدان التطبيقي لهذا البحث. وهذه الدواوين هي:

الديوان الأول: (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، وقد صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٩م(٣)، وكان هذا الديوان تعبيراً صادقاً عميقاً عن الجرح القومي الكبير، "فكانت هزيمة حزيران عام ٦٧ بداية الانعطافة الحقيقية نحو الشهرة ونحو الشعر...، وفي الأيام الأولى للنكسة أو الهزيمة كان أمل دنقل يقرأ قصيدة (زرقاء) قبل النشر، وهي قصيدة جريئة أكدت خطواته على طريق الشعر، وكانت عنواناً لأهم دواوينه (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)"(٤).

(١) ينظر: أمل دنقل شاعر على خطوط النار، أحمد الدوسري، ص ١١٢.

(٢) جريدة تشرين، دمشق–سوريا، ع/٢٥٥٦، ٢٣ أيار ١٩٨٣م، ص٣. نقلا عن د. لحسن عزوز في كتابه الميتا لغة في شعر أمل دنقل، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٨م، ص١٢.

(٣) ينظر: أمل دنقل شاعر على خطوط النار، أحمد الدوسري، ص ١١٢.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ١٠.

الديوان الثاني: (تعليق على ما حدث) "قد كتبت قصائده في الفترة الدقيقة الحرجة بين هزيمة يونيو ١٩٦٧ وحتى رحيل عبد الناصر في سبتمبر ١٩٧٠"[١]، وصدر عام ١٩٧١م[٢].

الديوان الثالث: (مقتل القمر) وقد صدر عام١٩٧٤م عن دار العودة، بيروت-لبنان[٣]، ويمثل التجربة الذاتية لأمل[٤]، ويقال: إنه طبع في عام ١٩٦٥ عن دار العودة أيضاً[٥]. وإن صح هذا الأمر فإن ديوان مقتل القمر يُعدُّ أول دواوينه إصداراً؛ إلا أننا نجد من النقاد من أكد أن ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) الذي صدر عام ١٩٦٩م هو ديوانه الأول، ويتضح هذا بقول جلال العشري: "ربما كان الاستثناء الوحيد هنا هو الشاعر الطالع أمل دنقل الذي صدر له منذ وقت قريب ديوانه الأول (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)؛ فكشف هذا الديوان عن نجم جديد بزغ؛ ولكن من وراء الوجه الآخر للقمر"[٦].

الديوان الرابع: (العهد الآتي) تقول عنه زوجته عبلة الرويني: "كان ديوان العهد الآتي ومازال برأيي هو أنضج أعمال أمل الشعرية فكراً، ولغةً، ووجداناً، وبناءً، إنه يحدد موقف أمل ورؤيته لهذا العالم، ويحدد أكثر مفهوم ومنطلقات الثورة لديه. إن عملية الهدم للعهد القديم والجديد، وإعادة بناء عهد آتٍ جديد شكّل في هذا الديوان رؤية كلية، كما أن قصيدة (سفر التكوين) بالتحديد هي كتاب العهد الآتي...، وأول نسخة من ديوان العهد الآتي فور صدورها عن دار العودة في بيروت، ووصولها القاهرة (ديسمبر ١٩٧٥م) هي لي أيضاً"[٧].

الديوان الخامس: (أقوال جديدة عن حرب البسوس)، صدر عام ١٩٨١م[٨]. ويقول أمل دنقل عن هذا الديوان: "حاولت أن أقدم في هذه المجموعة حرب البسوس التي استمرت أربعين سنة عن طريق رؤيا معاصرة، وقد حاولت أن أجعل من كليب رمزاً للمجد العربي القتيل، أو للأرض العربية السليبة التي تريد

(١) عم صباحا أيها الصقر المجنح، قصائد إلى أمل دنقل، حلمي سالم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر، ٢٠١٣م، ص١٥.

(٢) ينظر: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٤م، ص ١٢.

(٣) ينظر: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، ص ١٣.

(٤) ينظر: الميتا لغة في شعر أمل دنقل، لحسن عزوز، ص ١٢.

(٥) ينظر: الميتا لغة في شعر أمل دنقل، لحسن عزوز، ص ١٢.

(٦) أزمة الشعر الجديد والبكاء بين يدي زرقاء اليمامة، جلال العشري، مجلة الفكر المعاصر، ع/٢٣، يوليو ١٩٦٩م، ص ٧٣.

(٧) الجنوبي، عبلة الرويني، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط١، ٢٠١٨م، ص ٢٥،٢٦.

(٨) ينظر: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، ص ١٣.

أن تعود إلى الحياة مرة أخرى ولا ترى سبيلاً لعودتها، أو بالأحرى لإعادتها بالدم.. وبالدم وحده. وهذه المجموعة عبارة عن قصائد مختلفة استحضرت شخصيات الحرب وجعلت كلّاً منها تدلي بشهادتها التاريخية حول رؤيتها الخاصة.. ومن الطبيعي أن يكون لكل من هذه الشخصيات شهادتها المختلفة عن شهادة الأخرى"[١].

الديوان السادس: (أوراق الغرفة ٨)، صدر عام ١٩٨٣م[٢]، وهو الديوان الذي "يضم القصائد الأخيرة التي كتبها الشاعر طوال فترة مرضه؛ وينطوي على أوراق أمل الأخيرة، والغرفة رقم٨؛ هي آخر الغرف التي قاوم فيها الشاعر مرضه قرابة عام ونصف، في الدور السابع من المعهد القومي للأورام، من فيفري ١٩٨٢م إلى يوم رحيله السبت ٢١ ماي ١٩٨٣"[٣].

يضاف إلى هذه الدواوين الستة قصائد متفرقة عددها سبعة قصائد أُلْحِقت بنسخة الأعمال الكاملة الصادرة عن مكتبة مدبولي ١٩٨٧م.

بعد هذا التمهيد الذي تضمن مفهوم الإحالة قديماً وحديثاً، ونبذة تعريفية عن الشاعر ومدونته الشعرية التي سوف تكون مجالاً للتطبيق؛ سوف نتناول أول فصل من فصول هذا البحث، ساعين فيه للكشف عن تجليات الإحالة في شعر أمل دنقل.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٥٤.

(٢) ينظر: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، ص١٣.

(٣) الميتا لغة في شعر أمل دنقل، لحسن عزوز، ص ١٢،١٣.

الفصل الأول

تجليات الإحالة في شعر أمل دنقل

المبحث الأول: الإحالة بالضمائر.

المبحث الثاني: الإحالة بالإشارة.

المبحث الثالث: الإحالة بالأسماء الموصولة.

.

المبحث الأول

الإحالة بالضمائر

للإحالة أدوات "هي تلك الألفاظ التي نعتمد عليها لتحديد المحال إليه داخل النص أو خارجه"(١). هذه الأدوات عديدة، منها: (الضمائر، والإشارة، والأسماء الموصولة)، والأدوات الإحالية ليست مقصورة على لغة دون أخرى؛ بل إن "كل لغة طبيعية تتوافر على عناصر تملك خاصية الإحالة"(٢).

وتعد الضمائر من أبرز الأدوات الإحالية؛ "لأنها نائبة عن الأسماء والأفعال والعبارات والجمل المتتالية؛ فقد يحل ضمير محل كلمة أو عبارة أو جملة أو عدة جمل. ولا تقف أهميتها عند هذا الحد؛ بل تتعداه إلى كونها تربط بين أجزاء النص المختلفة شكلاً ودلالة، داخلياً وخارجياً، وسابقة ولاحقة"(٣). ومرجعية الضمير الداخلية تعرف من خلال تركيب النص؛ في حين تعرف مرجعيته الخارجية من خلال السياق. "ولا شك أن الضمائر تلعب دوراً هاماً جداً في علاقة الربط فعودها إلى مرجع يغني عن تكرار لفظ ما رجعت إليه، ومن هنا يؤدي إلى تماسك أطراف الجملة"(٤)، ومنه يفضي إلى تماسك الفقرة، ومن ثم إلى تماسك النص بأكمله.

والضمير في اللغة مأخوذ من مادة (ض م ر)، فالضُّمْرُ والضُّمُر، مثلُ العُسْر والعُسُر: الهُزالُ ولَحَاقُ البطنِ. والضّمْرُ من الرجال: الضامرُ البَطْنِ. والضَّمِيرُ: العِنَبُ الذابلُ. واللؤلؤ المُضْطَمِرُ: الذي في وسطه بعضُ الانضمام. والضَّمِيرُ: السِّرُّ وداخلُ الخاطرِ، والجمع الضَّمائرُ. الضمير الشيء الذي تُضْمِره في قلبك، تقول: أَضْمَرْت صَرْفَ الحرف إذا كان متحركًا فأَسْكَنْته، وأَضْمَرْتُ في نفسي شيئًا، والاسم الضَّمِيرُ، والجمع

(١) الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، ص ٢١.

(٢) لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ص ١٧.

(٣) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي الفقي، ص ١٢٩.

(٤) اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء–المغرب، ١٩٩٤م، ص ١١٣.

الضمائْرُ. وأضْمَرْتُ الشيء: أَخْفَيته. وأضْمَرتْه الأَرضُ: غَيَّبَتْه إما بموت وإما بسَفَر[١]. إنه لمن الواضح أن معنى الضمير يدور حول الخفاء والاستتار والغياب.

وأما معنى الضمير الاصطلاحي فقد عرفه عباس حسن في كتابه النحو الوافي بأنه "اسم جامد يدل على: متكلم، أو مخاطب، أو غائب"[٢]. وذكر ابن الحاجب[٣] (ت ٦٤٦هـ) نحوا من هذا المعنى بقوله: "المضمر: ما وضع لمتكلم، أو مخاطب، أو غائب تقدم ذكره لفظاً، أو معنى، أو حكماً. وهو متصل ومنفصل"[٤].

وتعد الضمائر من المبهمات "فكلها لا تخلو من إبهام وغموض؛ سواء أكانت للمتكلم، أم للمخاطب، أم للغائب؛ فلا بد لها من شيء يزيل إبهامها، ويفسر غموضها؛ فأما المتكلم والمخاطب فيفسرهما وجود صاحبهما وقت الكلام؛ فهو حاضر يتكلم بنفسه، أو حاضر يكلمه غيره مباشرة؛ وأما ضمير الغائب فصاحبه غير معروف؛ لأنه غير حاضر ولا مشاهد؛ فلا بد لهذا الضمير من شيء يفسره، ويوضح المراد منه. والأصل في هذا الشيء المفسر الموضح أن يكون- في غير ضمير الشأن- متقدماً على الضمير، ومذكوراً قبله ليبين معناه أولا، ويكشف المقصود منه، ثم يجيء بعده الضمير مطابقاً له؛ -فيما يحتاج للمطابقة؛ كالتأنيث، والإفراد، وفروعهما (...) فيكون خالياً من الإبهام والغموض، ويسمّى ذلك المفسر الموضح: (مرجع الضمير)"[٥]. وبسبب هذا الإبهام يؤدي الضمير "دوراً قوياً في دمج أجزاء النص وربطها ربطاً محكماً في ذهن المستقبل الذي يجد نفسه مجبراً على تذكر أول النص ووسطه كلما توغل داخل النص الذي يجده مليئاً بعناصر لغوية تحيل آخره ووسطه على أوله؛ مما يجعل النص ليس مجرد كلمات وجمل

(١) ينظر: مادة (ض م ر) لسان العرب، ابن منظور، ص ٤٩١،٤٩٢.

(٢) النحو الوافي، عباس حسن، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط٢١، ٢٠١٨م، ٢١٧/١.

(٣) (هو أبو عمر عثمان بن عمر بن أبي بكر بن يونس الدوني ثم المصري الفقيه المالكي، المعروف بابن الحاجب، والملقب جمال الدين؛ كان والده حاجباً للأمير عز الدين موسك الصلاحي، وكان كردياً. ولد سنة سبعين وخمس مئة بإسنا من بلاد الصعيد. اشتغل بالقاهرة، وحفظ القرآن، وأخذ بعض القراءات عن الشاطبي، وسمع منه التيسير، وله عدة مصنفات منها: الكافية في علم النحو والشافية في علمي التصريف والخط، توفي في الإسكندرية في السادس والعشرين من شوال سنة ستٍ وأربعين وست مئة). ينظر: وفيات الأعيان ٢٤٨/٣، سير أعلام النبلاء ٢٦٤/٢٣.

(٤) الكافية في علم النحو والشافية في علمي التصريف والخط، ابن الحاجب، تح: صالح عبد العظيم الشاعر، مكتبة الآداب، القاهرة- مصر، ٢٠١٠م، ص ٣٢.

(٥) النحو الوافي، عباس حسن، ٢٥٥/١،٢٥٦.

تهدف إلى توصيل رسالة أو معنى؛ وإنما هو بنية نظمية على نحو مخصوص من مرسل مخصوص إلى مستقبل مخصوص لتحقيق معنى بعينه، ونحن في فهمنا لهذا المعنى يجب أن نتوقف عند هذه البنية ونحللها"(١)

وغالباً ما تتحكم هذه الضمائر "في اتجاه النص، فالجملة الأولى تقوم بتحديد العنصر الإشاري في النص كما تحدد نوع الإحالة الضميرية فيه، فإذا ابتدأت الجملة الأولى بحديث عن غائب فإن الضمير الوجودي المحيل على الغائب هو الذي سيسيطر على النص؛ أما إذا ابتدأت الجملة الأولى بذكر المتكلم أو ابتدأت بذكر المخاطب فإن ضمائر الملكية هي التي ستسود النص"(٢). ومنه فإن الضمير السائد في النص غالباً ما يعرف من خلال الجملة الأولى التي يوجد فيها.

وللبؤرة الرئيسية للنص أو النواة دوراً كبيراً في توجيه الإحالات الضميرية للنصوص؛ "إذ تعمل هذه (النواة) على شد مكونات النص نحوها بما فيها الضمائر، ويكون النص متماسكاً عندما تعمل البؤرة على استقطاب وجذب الضمائر نحوها"(٣).

وترى الدراسات اللسانية المعاصرة أن "الضمائر ثلاثة أنواع: ضمائر الأشخاص، وضمائر الموصولات، وضمائر الإشارات"(٤). فهم يضيفون "أسماء الإشارة والأسماء الموصولة لتكون داخلة تحت الضمائر؛ بالإضافة إلى ضمائر الأشخاص، وهي الضمائر المعروفة عند النحاة القدامى (ضمائر التكلم، والخطاب، والغيبة)"(٥)؛ في حين تقسم الضمائر في العربية من حيث إحالتها إلى ثلاثة أقسام، هي: ضمائر التكلم، وضمائر الخطاب، وضمائر الغائب. وتشترك ضمائر المتكلم وضمائر المخاطب في كون الإحالة فيهما خارجية؛ وذلك لكونهما حاضرين في المقام التخاطبي؛ في حين تسهم ضمائر الغائب في الترابط الداخلي للنص(٦). وهذا التقسيم هو الذي سوف نعتمده في بحثنا لشيوعه ويسره.

---

(١) الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، أنس فجال، ص ٣٧٦،٣٧٧. وينظر: دور الجملة في تفسير النص، ليلى يوسف ٢٦١/١.

(٢) الإحالة وأثرها في تماسك النص القرآني، أنس فجال، ص ٣٧٣.

(٣) الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، خليل بن ياسر البطاشي، دار جرير، ط١، ٢٠٠٩م، ص ١٦٧.

(٤) البيان في روائع القرآن، تمام حسان، ص ٤٨. وينظر: تيسير علم المعاني، إبراهيم بن منصور التركي، جامعة القصيم، بريدة-المملكة العربية السعودية، ٢٠١٣م، ص ٥٣.

(٥) تيسير علم المعاني، إبراهيم بن منصور التركي، ص ٥٣.

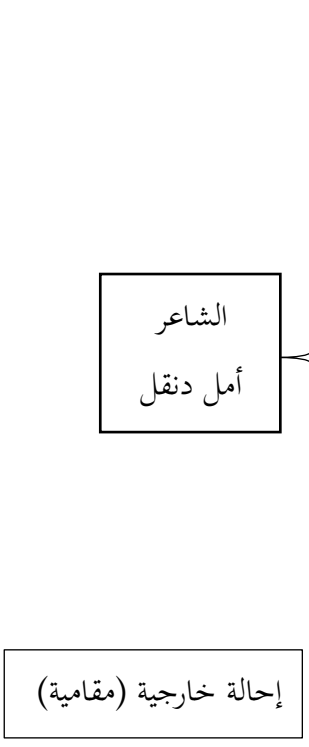
(٦) ينظر: الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، أنس فجال، ص٣٧٠.

ومن خلال تتبعنا ورصدنا للضمائر في أشعار وقصائد الشاعر (أمل دنقل) وجدنا أنها توزعت على مساحات واسعة من دواوينه، فلا تكاد تخلو منها قصيدة واحدة، وسنحاول الكشف عن دورها في تماسك قصائده وإبراز جمالياتها الشعرية مبتدئين بضمائر المتكلم.

أولاً: ضمائر المتكلم:

للمتكلم سبعة ضمائر، وهي: "أنا، ونحن، إياي، إيانا، (الياء) نحو: كلمني، و(نا)؛ نحو: نظرنا إليه، و(التاء) نحو: قمتُ"(١). وهي من حيث الإحالة تعد "إحالة لخارج النص بشكل نمطي"(٢).

وقد استخدمها الشاعر في معظم قصائده، وأول ما نلاحظه هو استعماله لضمير المتكلم (أنا) في قصائده بكثرة؛ سواء أكان ظاهراً أو مستتراً، ولعل من بينها قصيدته (الورقة الأخيرة...الجنوبي)، وهي من ديوانه (أوراق الغرفة ٨)، حيث قال:

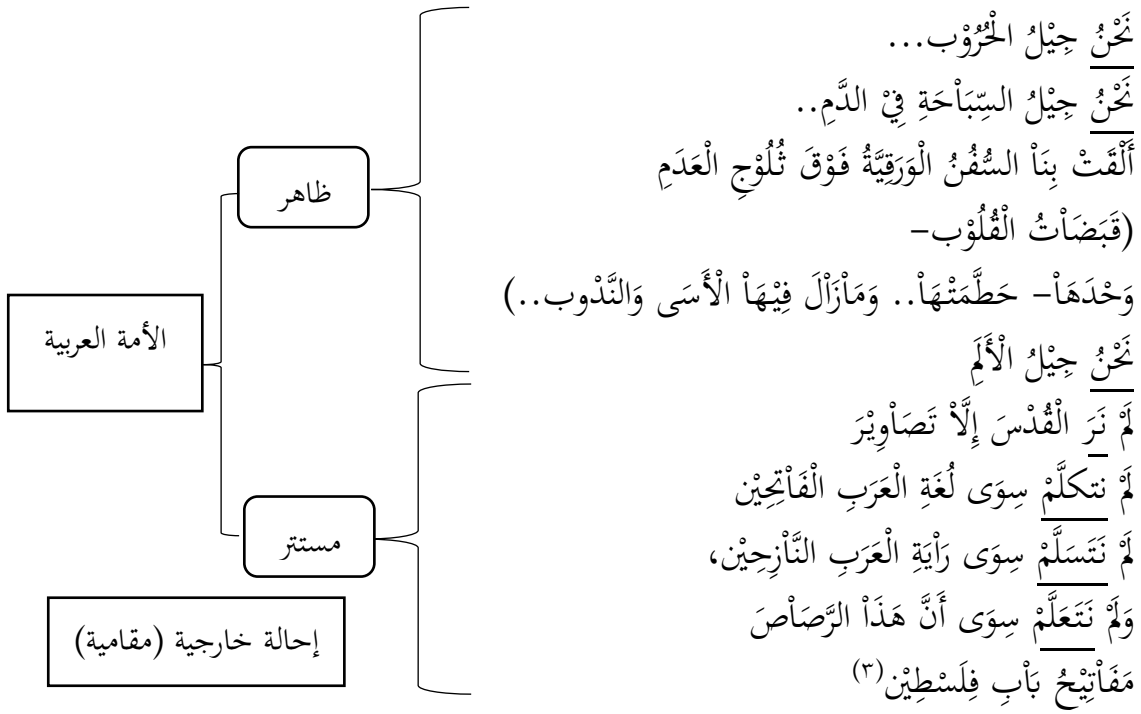


هلْ أنا كُنْتُ طفلاً..
أمْ أنَّ الّذِيْ كَانَ طِفْلاً سِوَايْ؟
هَذِهِ الصُّوَرُ الْعَائِلِيَّةُ..
كَانَ أَبِيْ جَالِسَاً، وَأَنَاْ وَاْقِفٌ.. تَتَدَلَّى يَدَايْ!
رَفَسَةٌ مِنْ فَرَسْ
تَرَكَتْ فِيْ جَبِيْنِيَ شَجَّاً، وَعَلَّمَتِ الْقَلْبَ أَنْ يَحْتَرِسْ.
أَتَذَكَّرُ...
سَأَلَ دَمِيْ
أَتَذَكَّرُ..
مَاْتَ أَبِيْ نَازِفَاً.
أَتَذَكَّرُ... هَذَاْ الطَّرِيْقَ إِلَىْ قَبْرِهِ.. (٣)

(١) مختصر النحو، عبد الهادي الفضلي، دار الشروق، جدة-المملكة العربية السعودية، ط٧، ١٩٨٠م، ص ٤٤.
(٢) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ١٨.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٦٠،٣٦١.

فالشاعر "يقدم لنا تفاصيل في حياة الجنوبي؛ إذ يبدأ (...) باسترجاع ذكرياته مع والده عن طريق الصورة، ومن الصورة انطلق ليرسم تفاصيل الوجوه التي أثّرت في حياته وواجهت مصير الموت"(١). وهذه الذكريات تجسّدت من خلال توظيف الشاعر لضمير المتكلم (أنا)؛ سواءً أكان ظاهراً أم مستتراً مقدراً من السياق؛ "ولعل المبرر في ذلك أن بؤرة النص تدور حول (الجنوبي) فهو المركز في تحريك الضمائر"(٢)، وهي إحالات مقامية خارجية تحيل إلى الشاعر ذاته عن طريق السياق المقامي للنص. وتأتي هذه الضمائر لتكون إشعاعات تحيلنا إلى البؤرة التي يتفجّر منها الوجع والألم في النص، وهو (ذات الشاعر)، ولذا تحضر (الأنا) صاحبة الوجع ظاهرة بارزة منذ البداية، حيث كان بإمكانه مثلا أن يقول: (هل كنتُ طفلاً؟)، ولكنه يؤكّد على أزمة الأنا باستحضار لفظه (أنا) في قوله: (هل أنا كنت طفلاً؟)، وبتكرار الإحالة إليها.

كما استحضر الشاعر ضمير المتكلم الجمعي (نحن) في جلّ قصائده، ومنها قصيدته (قالت امرأة في المدينة)، وهي من ديوانه (أوراق الغرفة ٨)، حيث يقول فيها:



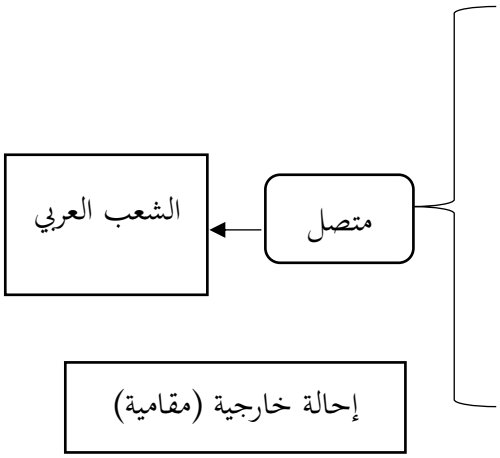
(١) التماسك والاتساق النصي في قصيدة الورقة الأخيرة... الجنوبي للشاعر أمل دنقل، حنان العمايرة، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الإنسانية، ٢٠١٧م، ص ٢٤٥.

(٢) التماسك والاتساق النص في قصيدة الورقة الأخيرة... الجنوبي للشاعر أمل دنقل، حنان العمايرة، ص ٢٥٣.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٤٠٥.

فقد توسل الشاعر بضمير المتكلم (نحن) ظاهراً ومستتراً، حيث تكرر ثلاث مرات ظاهراً، وجاء مستتراً في: {لم نَرَ، لم نتكلَّمْ، لم نتسلمْ، لم نتعلم}، فالشاعر –هنا– وظف ضمير المتكلم المستتر(نحن) أيَّما توظيف، محيلاً به إلى خارج النص، وعائداً على العنصر الإشاري (الأمة العربية)، وذلك من خلال المقام الذي جاء فيه النص. فتكلم بلسان حالها وبيّن أنها –أمة– لا تزال تعيش على أمجاد الماضي وأنقاضه "فلم يبق...، من مقومات الفكر العربي المستقل إلا لغة العرب الفاتحين، أو بمعنى آخر (لغة العرب الحاضرين، الحاكمين)؛ ولم تبق منهم فينا إلا لافتات التنديد والتهديد والوعد والوعيد، وهي القدس مفتاح لباب فلسطين"(١).

في حين وظف الشاعر ضمير المتكلم الجمعي(نا) الدالة على الفاعلين في قصيدته (الضحك في دقيقة الحداد) التي كتبها في عام ١٩٦٩م؛ أي: بعد نكسة حزيران ١٩٦٧ بعامين، فيقول:



وَوَقَفْنَاْ فِي الْعَرَاْءْ
بِبَقَاْيَاْ أَغْمِدَةْ...
وَتلَفَّتْنَاْ فَأَبْصَرْنَاْ عِظَاْمَ الشُّهَدَاْءِ
تَتَلَوَّى فِيْ رِمَاْلِ الصِّحْرَاْءِ
تَقْصِدُ النِّيْلَ.. لِكَيْ يَمْنَحَهَاْ جُرْعَةَ مَاْء
فَسَقَاْهَاْ.. كَمَدَه!
وَرَأَيْنَاْ فِيْ مَرَاْيَاْ مَاْئِهِ أَوْجُهَنَاْ..
كُنَّاْ عُرَاْةً تُعَسَاْءَ(٢)

فالضمير الجمعي (نا) الدالة على الفاعلين –هنا– اقترن مع الأفعال الماضية: {وقفنا، تلفتنا، أبصرنا، رأينا، كنا}، فتشكلت إحالات مقامية استشفت من السياق، وأسهمت في ترابط النص وتماسكه، وتعود على العنصر الإشاري (الشعب)؛ فالشاعر تكلم بلسان حال الشعب بعد هزيمة حزيران، وأسقط "شعوره المضني بالهزيمة على النيل الذي تحول ماؤه العذب إلى علقم، ويكون استحضار النهر كي يروي ظمأ الشهداء الذين سقطوا على رمال الموت"(٣). واستخدام الشاعر لضمائر التكلم الدالة على الجمع في الإحالة إلى

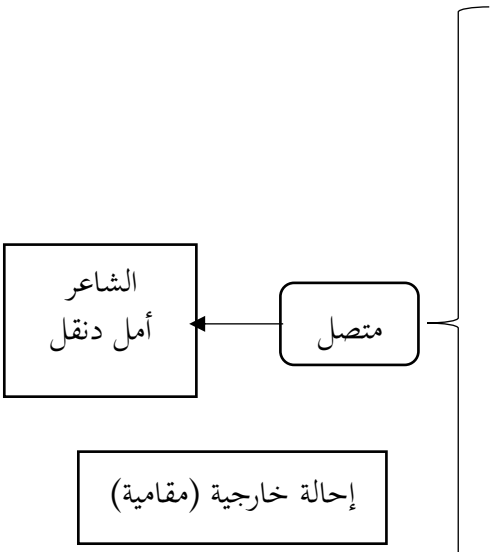
(١) الميتا لغة في شعر أمل دنقل، لحسن عزوز، ص ١٩٩.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٢٤١.

(٣) النيل في شعر أمل دنقل، سمير الفيل، مجلة إبداع، القاهرة–مصر، ع/١٢، ديسمبر ١٩٨٣م، ص ٨٣،٨٤.

الشعب يزيد من التأكيد على أن الأزمة ليست أزمة أفراد، ولكنه أزمة جمع الأمة الكامل الذي ينتمي إليه جميع الشعب الذين يتحدث عنهم الشاعر.

كما نجد ضمير المتكلم (الياء) حاضراً في أشعاره وقصائده؛ خاصة في القصائد التي تحمل الطابع الرومانسي، وتحديداً في القصائد التي تحمل صوراً للمرأة، ففي قصيدة (براءة) من ديوانه (مقتل القمر)، يقول:



تُعَذِّبُنِيْ خَطِيْئَاْتِيْ.. بَعِيْدًا عَنْ مَوَاْعِيْدِكِ
وَتُحْرِقُنِيْ اشْتِهَاْءَاْتِيَ.. قَرِيْبَاً مِنْ عَنَاْقِيْدِكِ!
وَفِيْ صَدْرِيَ
صَبِيٌّ أَحْمَرُ الْأَظْفَاْرِ وَالْمَاْضِيْ
يُخَطِّطُ فِيْ تُرَاْبِ الرُّوْحِ،
فِيْ أَنْقَاْضِ أَنْقَاْضِيْ!
وَأَنْظُرُ نَحْوَ عَيْنَيْكِ
فَتُرْعِشُنِيْ طَهَاْرَةُ حُبِّ
وَتُغْرِقُنِيْ اخْتِلَاْجَةُ هُدْبْ(١)

فضمير المتكلم (الياء) اتصل بكلمات: {تعذبني، خطيئاتي، تحرقني، اشتهاءاتي، صدري، أنقاضي، فترعشني، تغرقني}، وكلها إحالات خارجية تعود على ذات الشاعر، فالشاعر في هذه المرحلة كان متأثراً بالشعراء الرومانسيين خاصة الشاعر بدر شاكر السياب؛ لذلك كانت نظرتهما للحب من طرف واحد غالبًا؛ ولعل ذلك يعود "لسبب الحرمان الذي اشتركا فيه، وفشلهما العاطفي المتواصل لعدم امتلاك أي منهما للجاذبية والوسامة، وقد انعكس على أدائهما الشعري تجاه المرأة، فغالباً ما يكون الحب من طرف الشاعر الذي يتوهم حباً ما"(٢) وهو ما تبين في كثرة استعمال الشاعر ضمير المتكلم (الياء) في هذه القصيدة، فقد استعمله (١٨) مرة، موزعًا على مقاطعها؛ مما أدى إلى مساهمة هذا الضمير في تماسك النص من خلال ربطه بسياقه الخارجي العام الذي يعكس تلك المرحلة الرومانسية التي عاشها الشاعر،

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص٤٧.
(٢) أمل دنقل شاعر على خطوط النار، أحمد الدوسري، ص ٢٢٨.

فوظف ضمير المتكلم (الياء) في قصيدته محيلاً إلى ذاته المحرومة من اهتمام الطرف الآخر، "فصورة المرأة – هنا– لا تتعدى صفاتها الأنثوية بوصفها متعة للنظر وملهمة للشعر؛ أي: إنها لا تتعدى كلاسيكيات الرومانسية"(١)

كما استخدم ضمير (التاء المتحركة) في معظم قصائده، ولعل من بينها قصيدة (السويس)، وهي من ديوانه (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، " التي كتبها خلال سنوات الاستنزاف في أعقاب حرائق البترول في العام ١٩٦٩م، وكشفه عن علاقة وثيقة ومبهرة مع مدينة الموت والفداء كما أسماها"(٢). فيقول فيها:

عَرَفْتُ هَذِهِ الْمَدِيْنَةَ الدُّخّانِيَّةْ
مَقْهَىً فَمَقْهَىً.. شَارِعًا فَشَارِعًا
رَأَيْتُ فِيْهَا (الْيَشْمَكَ) الْأَسْوَدَ وَالْبَرَاقِعَا
وَزُرْتُ أَوْكَارَ الْبِغَاءِ وَاللُّصُوْصِ!
عَلَىْ مَقَاعِدِ الْمَحَطَّةِ الْحَدِيْدِيَّةْ..
نِمْتُ عَلَىْ حَقَائِبِيْ فِيْ اللَّيْلَةِ الْأُوَلَى(٣)

متصل ← الشاعر أمل دنقل

إحالة خارجية (مقامية)

فمدينة (السويس) هي العنصر الرئيسي في القصيدة من العنوان إلى بداية القصيدة إلى الخاتمة، وهي الخيط الناظم فيها، حيث تعمل هذه البؤرة على شد مكونات النص نحوها بما فيها ضمير المتكلم التاء المتحركة كما في كلمات: {عرفتُ، رأيتُ، زرتُ، نمتُ}، فالتاء المتحركة هي العنصر الإحالي الذي دار في فلك هذه البؤرة –السويس– من بداية القصيدة –تحديداً من الجملة الأولى– حتى نهاية المقطع الأول منها. وقد تكرر– العنصر الإحالي– في هذا المقطع (١٧) مرة، وهي جميعها إحالات خارجية (مقامية) تحيل إلى العنصر الإشاري (ذات الشاعر)؛ فالشاعر لم يصرح باسمه؛ وإنما اكتفى باستخدام إحالة ضمير المتكلم إلى نفسه، ونتيجة لذلك تشكلت ثنائية (السويس والشاعر) التي ربطت القصيدة بسياقها الخارجي عن طريق العنصر الإحالي (التاء المتحركة)؛ مما أدى إلى تماسك النص بصورة غير مباشرة.

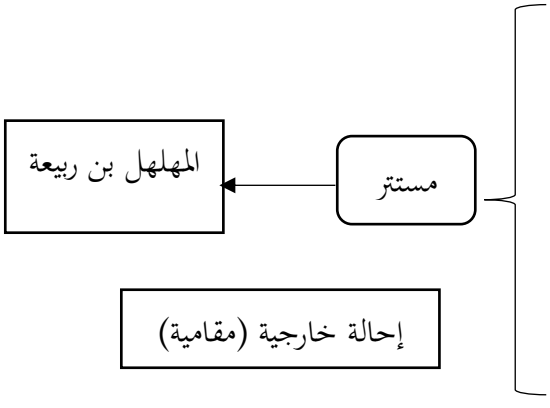
(١) أمل دنقل شاعر على خطوط النار، أحمد الدوسري، ص ٢٢٨.
(٢) أيام أمل دنقل في السويس... قراءة جديدة، محمد حسن مصطفى، جريدة الرأي، الكويت، ع/١٣٦٧١، ٥ ديسمبر ٢٠١٦م.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص١٣١.

ثانيا: ضمائر المخاطب:

المخاطب هو طرف أساسي في العملية التواصلية، وما النص إلا رسالة منطلقة من متكلم وموجهة إلى مخاطب معين؛ سواء أكان هذا المخاطب مفرداً أو جماعة. وللمخاطب ضمائر تعود عليه، وتسهم في ترابط النص وتماسكه، وهي: "أنتَ، أنتِ، أنتما، أنتم، أنتن، إياكَ، إياكِ، إياكما، إياكم، إياكن، والكاف؛ نحو: (رأيتكَ)، والتاء؛ نحو: (قمتَ)، والألف؛ نحو: (اكتبا)، والواو؛ نحو: (اكتبوا)، والياء؛ نحو: (اكتبي)، والنون؛ نحو، (اكتبن)"[(١)]. وهذه الضمائر تحيل في الأصل إلى خارج النص حالها حال ضمائر المتكلم كما تقدم سابقاً.

ومن خلال رصدنا لضمائر المخاطب في شعر أمل دنقل وقصائده نجد حضورها بشكل لافت في معظم قصائده، وتنوعت بحسب مقتضيات السياق ومقصدية الشاعر.

وتظهر ضمائر الخطاب في قصيدته (لا تصالح) التي "استدعى فيها الشاعر شخصيات تاريخية لتعكس رؤيته المعاصرة لطبيعة الصلح مع إسرائيل، وهي الرفض التام لهذا الصلح، وإثارة الهمم وحفزها للقتال للأخذ بالثأر"[(٢)]. حيث نجد الشاعر قد أورد فيها عددًا من ضمائر الخطاب ما بين مفرد منفصل (أنتَ)، ومفرد متصل (الكاف)، ومثنى (أنتما)، وقد استخدم الضمير(أنتَ) مستتراً في قوله:



(١) مختصر النحو، عبد الهادي الفضلي، ص ٤٤.

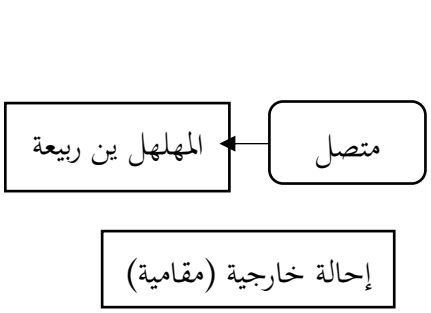
(٢) النعت ووظائفه التركيبية والدلالية في شعر أمل دنقل، فضل يوسف زيد، عالم الكتب، القاهرة–مصر، ط١، ٢٠١٨م، ص٣٧.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص٣٣٠،٣٣١.

فالشاعر في هذه القصيدة قد تحدث بلسان كليب مخاطباً أخاه المهلهل، رافضا الصلح مع من قتلوه، وهذا ما نلتمسه في كلمات: {لا تصالح، لا تقتسم، أروِ، أروِ، أروِ}، وكلها تقديرها الضمير المستتر: (أنت)، وتحيل إلى خارج النص لتعود على العنصر الإشاري (المهلهل بن ربيعة).

والكاف في قوله:

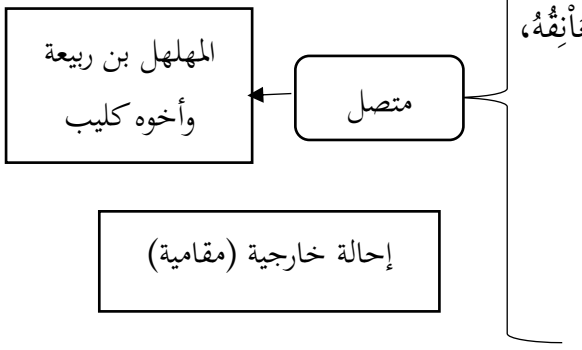
أَقَلْبُ الْغَرِيْبِ كَقَلْبِ أَخِيكَ؟!
أَعَيْنَاْهُ عَيْنَاْ أَخِيْكَ؟!
وَهَلْ تَتَسَاْوَى يَدٌ.. سَيْفُهَاْ كَاْنَ لَكْ
بِيَدٍ سَيْفُهَا أَتْكَلَكْ؟(١)



فضمير الكاف المتصل بكلمات: {أخيكَ، أخيكَ، لكَ، أثكلكَ}، وتحيل إلى خارج النص أو خارج اللغة، وتعود أيضاً- على العنصر الإشاري (المهلهل بن ربيعة). والإحالة بضمائر الخطاب إلى (المهلهل بن ربيعة) الميت الغائب، يأتي للتأكيد على رغبة الشاعر في استحضار الرموز والقيم العربية الأصيلة وإحيائها، وذلك عبر استخدام ضمائر الخطاب التي توجّه عادة إلى موجود حاضر.

وهو ما يعيد الشاعر تأكيده مرة أخرى عبر توجيه الخطاب إلى المهلهل وأخيه باستخدام ضمير المخاطب للاثنين (أنتما) في قوله:

ذِكْرَيَاْتُ الطُّفُوْلَةِ بَيْنَ أَخِيْكَ وَبَيْنَكَ،
حِسُّكُمَا- فَجَأَةً – بَالرّجُوْلَةِ،
هَذَاْ الْحَيَاْءُ الَّذِيْ يَكْبِتُ الشَّوْقَ.. حِيْنَ تُعَاْنِقُهُ،
الصَّمْتُ – مُبْتَسِمِيْنْ – لِتَأْنِيْبِ أُمُّكِمَاْ..
وَكَأَنَّكُمَاْ
مَاْ تَزَاْلَاْنِ طِفْلَيْنِ!
تَلْكَ الطَّمَأْنِيْنَةُ الْأَبَدِيَّةُ بَيْنَكُمَاْ:(٢)



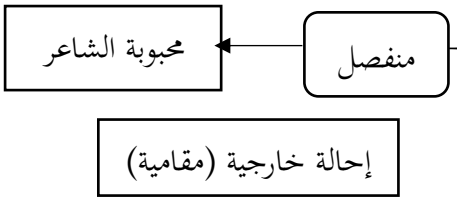
(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٢٦.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٢٤،٣٢٥.

فضمير المخاطب (أنتما) الدال على المثنى في كلمات: {حسكما، أمكما، كأنكما، بينكما} يحيل إلى خارج النص، وكأن في هذه الإحالة إلى خارج النص إشعاراً بأن المشار المحال إليه (المهلهل بن ربيعة وأخاه كليب) موجودان في الخارج، ولكن بروحهما العربية وقيمهما الأصيلة، وهو تأكيد على رغبة الشاعر العارمة في استحضار ذلك وإحيائه في وعي العربي اليوم.

فالشاعر وظف ضمائر الخطاب في قصيدته بشكل يتناسب وموضوع القصيدة، أو العنصر البؤري (عدم الصلح مع الأعداء) فأسهمت هذه الضمائر في ترابط النص وتماسكه من العنوان حتى آخر القصيدة، ودارت في فلك العنصر البؤري للقصيدة؛ إذ تكررت هذه الضمائر-أنتَ، والكاف، وأنتما- أكثر من (٩١) مرة؛ مما يعكس الكثافة وقوة السبك التي أحدثتها هذه الضمائر في لحمة النص وتماسكه، وإسهامها -كذلك- في توضيح رؤية الشاعر في توظيف الملحمة التاريخية وإسقاطها على واقع الأمة العربية في الزمن الذي يعيش فيه. فجعل كليب "رمزاً للمجد العربي القتيل، أو للأرض العربية السليبة التي تريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى ولا ترى سبيلاً لعودتها، أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم.. وبالدم وحده.."[١]. لذلك كان الشاعر في طليعة المعارضين لهذا الصلح في اتفاقية (كامب ديفيد) التي تنص على فصل القوات بين إسرائيل ومصر، ووجد خير ما يمثل دعوته وتحذير أمته من خلال تراثه العربي الأصيل؛ فاستمد قصيدته من ملحمة الزير سالم ومقتل أخيه كليب[٢].

هناك حضور أيضا لضمائر الخطاب التي تدل على المفرد المؤنث؛ خاصة في قصائده ذات البعد العاطفي؛ إذ نجد حضوراً بارزاً لضمير الخطاب (أنتِ) في كثير من قصائده وأشعاره، كما في قصيدته (سفر ألف دال) التي صوَّرَ من خلالها معاناته بعد فراق محبوبته، حيث يقول:

دَائِمَاً أَنْتِ فِي الْمُنْتَصَفِ!
أَنْتِ بَيْنِيْ وَبَيْنَ كِتَابِيْ..
وَبَيْنِيْ وَبَيْنَ فِرَاشِيْ..
وَبَيْنِيْ وَبَيْنَ هُدُوْئِي..
وَبَيْنِيْ وَبَيْنَ الْكَلَامِ.[٣]



(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٥٤.

(٢) ينظر: الرمز في شعر أمل دنقل، سوزان مشير حمدكة ردي، تموز ديموزي، دمشق-سوريا، ٢٠١٨م، ص ٥٧.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٢٩٥،٢٩٦.

نلاحظ أن الضمير (أنتِ) في هذا النص له مرجع واحد، وهو العنصر الإشاري (محبوبة الشاعر)، والواقع خارج اللغة أو النص الذي أفصح عنه السياق الدلالي للقصيدة؛ "فالشاعر معنيٌّ بتصوير تعلقه بمحبوبته، وأنه يراها –بعد رحيلها– في كل شيء حوله، ويتحسس ملمس كفها في كل كف، وطيفها لا يفارقه أينما ولى"(١)؛ لذلك سبك الشاعر من خلال هذا الضمير –أنتِ– نصه الذي يتوافق والعنصر البؤري للنص (محبوبة الشاعر)؛ الأمر الذي أدى إلى تلاحم القصيدة وتماسكها كأنها كتلة واحدة، والتعبير في الوقت نفسه عن الحضور الدائم لحبيبته الذي لا يفارقه لحظة من لحظات حياته.

ولضمائر الخطاب المتصلة الدالة على الجمع نصيب في شعر أمل دنقل؛ حيث استعمل (الواو) في قصيدته (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) التي " تدعو إلى التمرد ضد الطغيان، وتمجّد دور العبد سبارتاكوس الذي امتشق السيف في وجه العبودية، وفي وجه –روما– العابثة بإنسانية الإنسان"(٢)، فيقول:

فِيْ شَارِعِ الْإِسْكَنْدَرِ الْأَكْبَرْ:
لَا تَخْجَلُوْا.. وَلْتَرْفَعُوْا عُيُوْنَكُمْ إِلَيَّ
لِأَنَّكُمْ مُعَلَّقُوْنَ جَانِبِي.. عَلَىْ مَشَانِقِ الْقَيْصَرْ
فَلْتَرْفَعُوْا عُيُوْنَكُمْ إِلَيَّ
لَرُبَّمَا.. إِذِ الْتَقَتْ عُيُوْنَكُمْ بِالْمَوْتِ فِيْ عَيْنَيَّ:(٣)

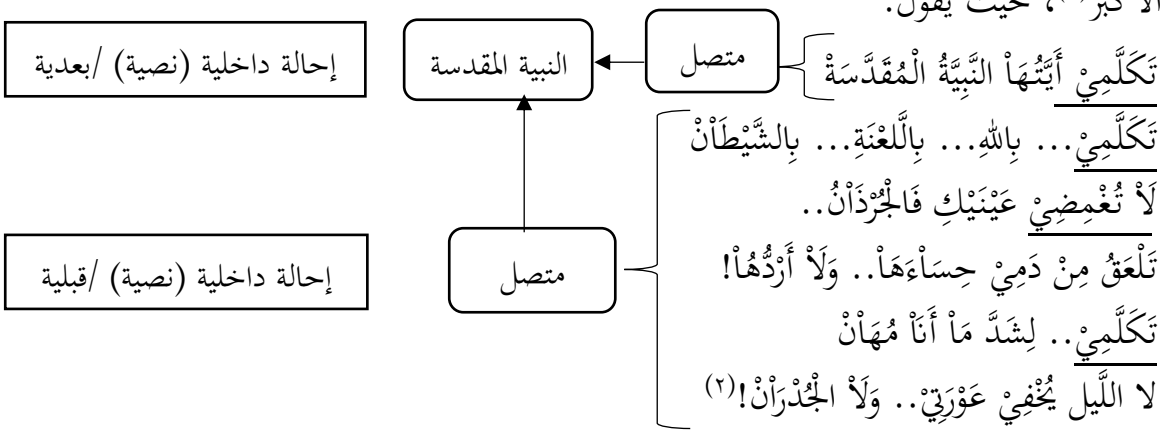
متصل ← عبيد روما

إحالة خارجية (مقامية)

فالشاعر –هنا– يتكلم بلسان سبارتاكوس الذي يخاطب عبيد روما، وذلك من خلال ضمير الخطاب الدال على الجمع (الواو) في كلمات: {لا تخجلوا، ولترفعوا، فلترفعوا}، محيلاً إلى خارج النص، وعائداً على العنصر الإشاري (عبيد روما)، فروح سبارتاكوس ظلت بعد موته تزرع الشجاعة في نفوس العبيد وتحثهم على الحرية والوقوف أمام القيصر الظالم؛ فالشاعر قد جعل من سبارتاكوس رمزاً للحرية ضد الظلم والفقر، فحاكى في قصيدته حال الواقع العربي، "وحاول فيها أن يعلم الجماهير العربية المضطهدة أن تقول لا، حتى وإن كانت العاقبة لا تختلف كثيراً عن عاقبة ذلك الثائر المعلق في مشنقته على مدخل المدينة الظالمة"(٤).

(١) النعت ووظائفه التركيبية والدلالية في شعر أمل دنقل، فضل يوسف زيد، ص ١٩٢.
(٢) أمل دنقل وأنشودة البساطة، عبد العزيز المقالح، مجلة إبداع، القاهرة –مصر، ع/١٠، أكتوبر ١٩٨٣، ص ٢٨.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ١١١.
(٤) أمل دنقل وأنشودة البساطة، عبد العزيز المقالح، ص ٢٩.

وضمائر الخطاب التي استخدمها الشاعر لا تحيل -فقط- إلى خارج النص؛ بل نجدها تحيل أحياناً إلى داخل النص. كما في استخدامه لضمير (ياء المؤنث المخاطبة) في قصيدته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) التي كتبها في الأيام الأولى لنكسة حزيران عام ١٩٦٧م، فكانت هذه القصيدة على كل لسان من عام ١٩٦٧م وإلى أوائل السبعينيات، فقد نالت ما نالته من الشهرة والذيوع؛ وذلك لارتباطها بالجرح القومي الأكبر[١]، حيث يقول:



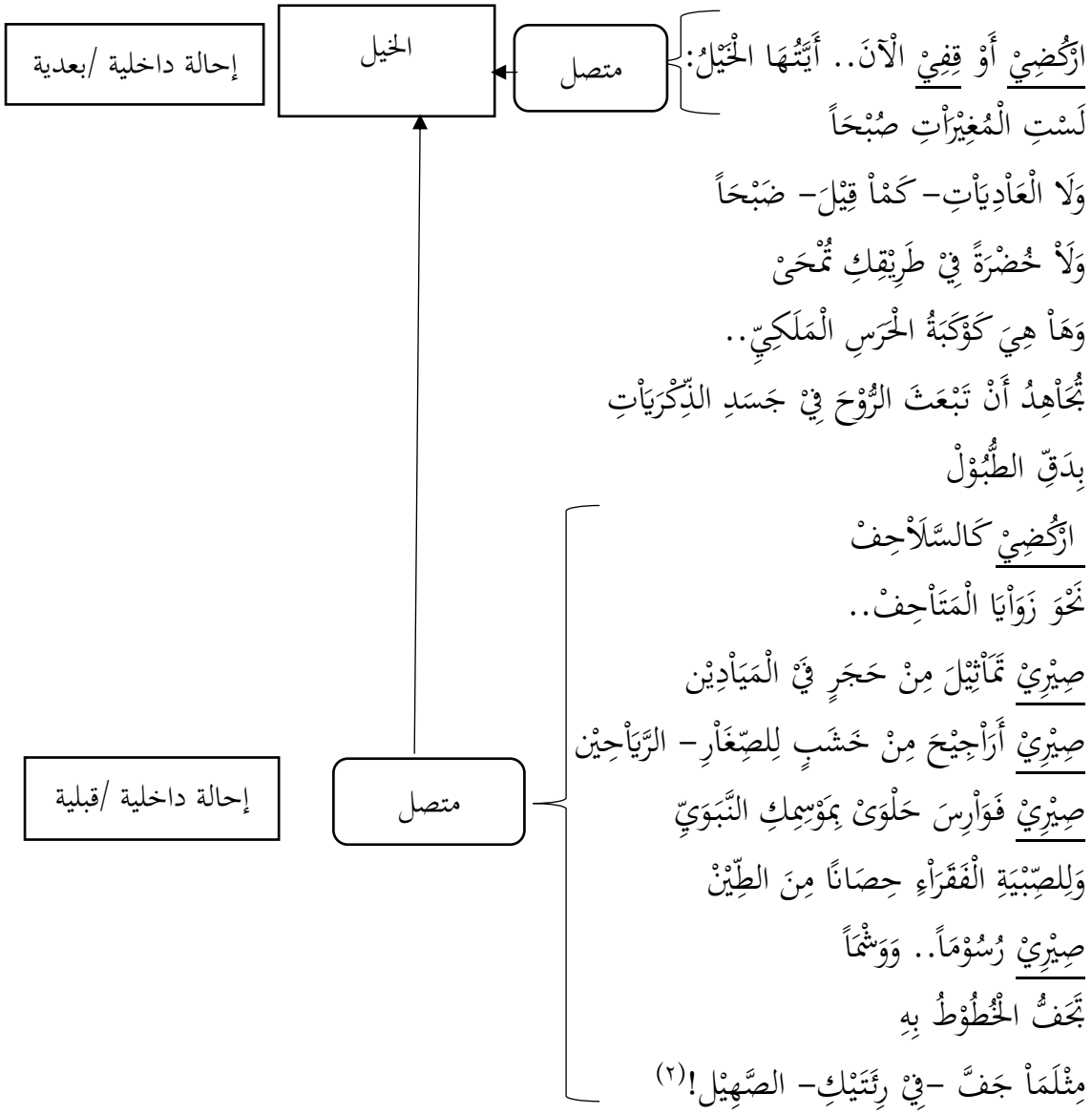
تَكَلَّمِيْ أَيَّتُهَاْ النَّبِيَّةُ الْمُقَدَّسَةْ
تَكَلَّمِيْ... بِاللهِ... بِاللَّعْنَةِ... بِالشَّيْطَاْنْ
لَاْ تُغْمِضِيْ عَيْنَيْكِ فَالْجُرْذَاْنُ..
تَلْعَقُ مِنْ دَمِيْ حِسَاْءَهَاْ.. وَلَاْ أَرُدُّهُاْ!
تَكَلَّمِيْ.. لِشَدَّ مَاْ أَنَاْ مُهَاْنْ
لا اللَّيل يُخْفِيْ عَوْرَتِيْ.. وَلَاْ الْجُدْرَاْنْ![٢]

في هذا المقطع "تداخل صوت الشاعر بصوت جندي قاسى أهوال الحرب، وعاد يشكو للزرقاء ثقل العار الذي صار يحمله"[٣]، فيخاطبها من خلال ضمير (ياء المؤنثة المخاطبة) في كلمات: {تكلَّمي، تكلمي، لا تغمضي، تكلمي} التي جميعها تحيل إلى داخل النص، أو داخل اللغة بنوعي الإحالة (البعدية والقبلية)؛ لأن الضمائر الدالة على المتكلم أو المخاطب "لا تصبح إحالة داخل النص؛ أي: اتساقية إلا في الكلام المستشهد به، أو في خطابات مكتوبة متنوعة من ضمنها الخطاب السردي"[٤]، كما في هذا النص؛ حيث أورد الشاعر هذا النص "في نسق ملحمي تتآزر فيه العناصر والبنيات والشخوص المساعدة ليخلق كل ذلك نموذجاً لحدث درامي يتجاوز فيه الخطابي إلى السردي والخاص إلى العام حتى إن الوجه التراثي للأسطورة بشكل عام ولشخصية الزرقاء بشكل خاص -ينقلب إلى معادل موضوعي للدلالة المعاصرة التي تكمن في صيحات التحذير التي أطلقها المثقفون من الكتاب والمبدعين في وجه المسؤولين عن أمن البلاد، فلم تلق إلا التجاهل واللامبالاة، فحلت الهزيمة والدمار"[٥]. وضمائر -ياء المؤنث المخاطبة- في الكلمات التي تحتها خط تحيل إحالة بعدية وقبلية داخل النص، وتعود على المحال إليه (النبية المقدسة)، فالشاعر -

(١) ينظر: أمل دنقل وأنشودة البساطة، عبد العزيز المقالح، ص ٢٢.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ١٢٢.
(٣) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، ص ١٧١.
(٤) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ص ١٨.
(٥) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، ص ١٧١.

هنا- يحث هذه النبية على التكلم وعدم الصمت؛ لأن الصمت الذي لفَّ شخصيتها في هذه القصيدة صمتُ من أدركتهُ الفاجعة المتوقعة، فاكتفى بمراقبة الأحداث حوله والاستماع إلى صوت المنكسرين(١).

وإحالة عبر ضمير (ياء المؤنثة المخاطبة) إلى داخل النص في شكل بارز في قصيدة (الخيول)، حيث يقول:



نجد أن ضمير المتكلم (الياء) المتصل بفعلي الأمر: {اركضي، قفي} يحيل إلى داخل النص إحالة بعدية، وتعود على المحيل إليه (الخيلُ)؛ في حين نجده يتصل بأفعال الأمر في كلمات: {اركضي، صيري، صيري، صيري، صيري} يحيل إلى داخل النص إحالة قبلية يفسرها نفس المفسر السابق(الخيلُ)؛ فالشاعر وظف

(١) ينظر: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، ص ١٧٢.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٨٧.

ياء الخطاب في قصيدته بشكل يتناسب وموضوع القصيدة، أو العنصر البؤري (الخيول)؛ فأسهم هذا الضمير في ترابط وتماسك النص من خلال دورانه في فلك هذا العنصر البؤري، فالخيول التي كانت رمزاً للقوة والحرية والفروسية والشجاعة أصابها الضعف والوهن "فلم يعد لها مكان إلا زوايا المتاحف، أو تمثالاً حجرياً يزين ميادين المدن، أو لعبة خشبية يتأرجح عليها الأطفال، أو قطعة حلوى في المواسم والأعياد للأطفال الأغنياء.. وخيولاً من الطين للأطفال الفقراء، ولتصبح في تحول رهيب ومفارقة شديدة الوجع، الخيول رسوماً ووشماً على الأجساد"(١).

ثالثا: ضمائر الغائب:

يولي علماء النص ضمائر الغائب أهمية كبيرة في تماسك النص، "فإذا كانت ضمائر الحضور تشكل الإحالة خارج النص، فإن ضمائر الغياب تشكل الإحالة داخل النص..؛ وذلك لأن الغائب لا بد أن يفسّر داخل النص، فلا ينفعه المقام مفسرًا، فإذا كانت ضمائر الحضور متكلمة ومخاطبة يغنينا المقام فيها عن الذكر، فإن ضمائر الغياب بأنواعها العددية لابد أن تذكر المرجع متقدمًا أو متأخرًا"(٢). وهي التي تؤدي دوراً هاماً في اتساق النص؛ سواء أكانت إفرادًا، أو تثنيةً، أو جمعًا، وتحيل قبليًا بشكل نمطي إذ تصل بين أقسامه، وتربط أجزاء النص(٣). وضمائر الغائب هي: "هو، هي، هما، هم، هن، إياه، إياها، إياهما، إياهم، إياهن، والهاء؛ نحو: رأيته ورأيتها، والألف؛ نحو: قاما، والواو؛ نحو: قاموا، والنون؛ نحو: قمن"(٤).

ومن خلال تتبعنا لهذه الضمائر في شعر أمل دنقل وجدنا حضورها بشكل كبير، وهي تسهم – إلى حد ما– في وحدة النص وتماسكه؛ وذلك لأن المسافة تكون قصيرة ومباشرة بين المحيل والمحال إليه؛ إذ إنهما يوجدان داخل النص. ولعل من أبرز هذه الضمائر ضمير الغائب الدال على المفرد (هو)؛ حيث إن

(١) الميتا لغة في شعر أمل دنقل، لحسن عزوز، ص ١٢٨.

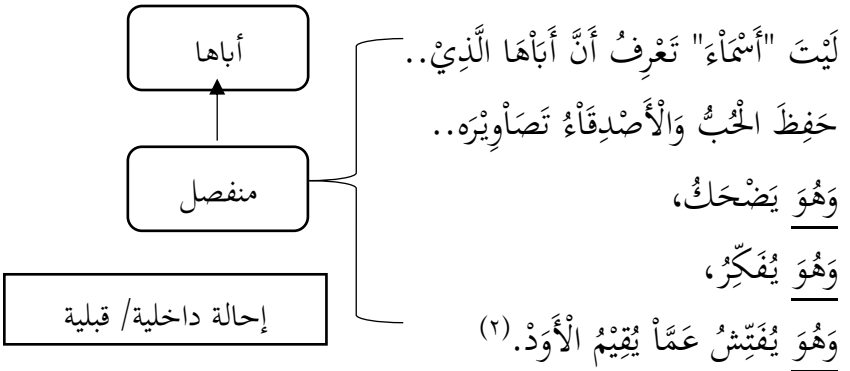
(٢) الضمير ودوره في التشكيل الإحالي، سليمان بوراس، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية في جامعة المسيلة، الجزائر، ع/٢، السنة الخامسة، ديسمبر ٢٠١٤م، ص ٣٢.

(٣) ينظر: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ص ١٨.

(٤) مختصر النحو، عبد الهادي الفضلي، ص ٤٤.

معظم الأشعار والقصائد في المدونة المدروسة لا تكاد تخلو منه؛ إلا أن هذا الضمير كان أكثر وضوحاً في قصيدة (الورقة الأخيرة الجنوبي)، مستعيناً في ذلك

"بحادثة وفاة صديقه القاص يحيى الطاهر عبد الله"[١] في رسم سياق قصيدته التي تمثل حركية في شخصه، فيقول:



نجد أن الضمير (هو) في هذا النص يعود على (والد أسماء) الذي مات، ويحيل إلى داخل النص (إحالة داخلية/قبلية)، مشكلة معا نسيجاً نصيّا متجانساً ومتماسكاً من خلال هذا الضمير، فيربط أمل من خلال هذا النسيج النصي بين ثنائية (البياض والسواد) "التي يرى فيها أحد حقائق المعاناة، ويوظف ابنة القاص الصديق التي تدعى أسماء كهمزة تعارف وتقاطع وتعايش للمأساة نفسها، ويعود من خلال الفتاة ليروي أن الموت هو بداية للحياة (...) لذا تتسامى الأفكار وتترابط ارتباطاً حالياً لتجسد لنا صورة جمالية في النهاية، تعرف البنت بالأب وتحدد الملامح الأبوية في صورة البنت بشكل وثيق جداً"[٣].

في حين استعمل ضمير الغائب (هي) الدال على المفرد المؤنث في عدد من قصائده التي منها قصيدته (الحزن لا يعرف القراءة)، وهي من ديوانه (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) التي من خلالها "يضع أمل يديه على الداء في مجتمعه، إنه الفقر الذي يدخل بعض من لا يمتلكون الإرادة القوية إلى الطريق الصفراء"[٤]، فيقول:

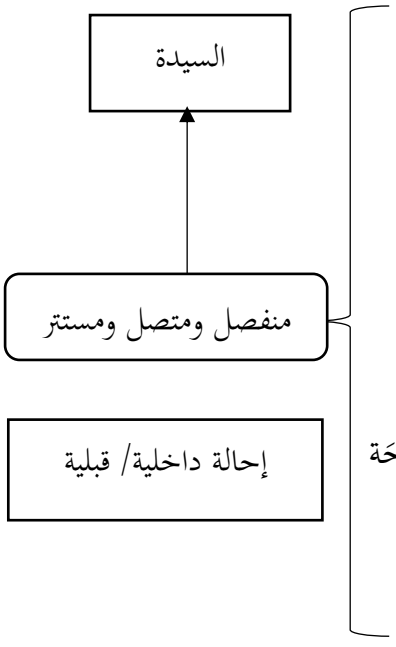
---

(١) الميتا لغة في شعر أمل دنقل، لحسن عزوز، ص ٢٥٨.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٦٠.

(٣) الميتا لغة في شعر أمل دنقل، لحسن عزوز، ص ٢٥٨.

(٤) أمل دنقل شاعر على خطوط النار، أحمد الدوسري، ١٦٥.



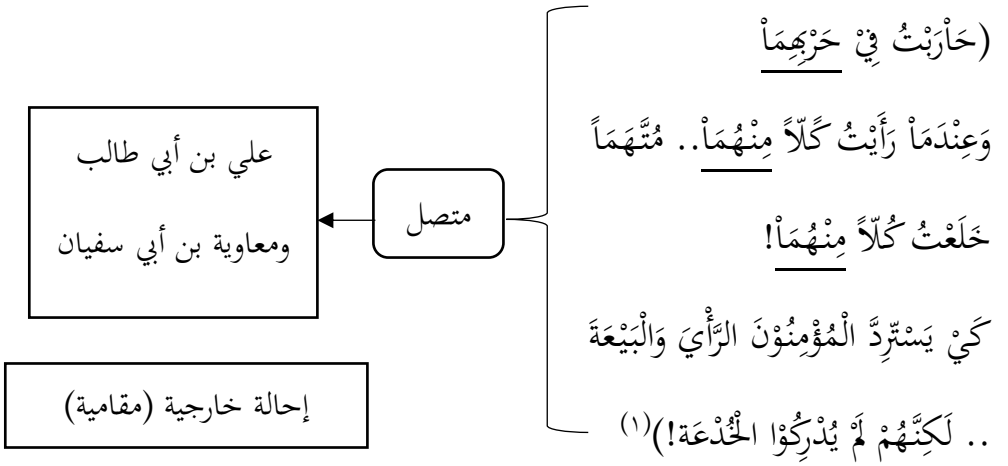
(جَوَارِبُ السَّيْدَةِ الْمُرْتَخِيَة
ظَلَّتْ تُثِيْرُ السُّخْرِيَة
وَهِيَ تَسِيْرُ فِيْ الطَّرِيْقِ.
وَحِيْنَ شِدَّتِهَاْ: تَمَزَّقَتْ..
فَانْفَجَرَ الضَّحِكُ، وَوَارَتْ وَجْهَهَاْ مُسْتَخْزِيَة
وَهَكَذَاْ أَسْقَطَهَا الصَّائِدُ فِيْ شِبَاْكِ سَيَّاْرَتِهِ الْمَفْتُوْحَة
فَارْتَبَكَتْ وَهِيْ تُسَوِّيْ شَعْرَهَا الطَّلِيْق
وَأَشْرَقَتْ بِالْبَسَمَاْتِ الْبَاْكِيَه!)[1]

في هذا النص نلاحظ إسهام ضمير الغائب (هي) الدال على المفرد المؤنث؛ سواء أكان ظاهراً أو مستتراً في ربط الأسطر الشعرية بإحالة نصية قبلية؛ لأن العنصر المحال عليه (السيدة) جاء سابقاً للضمير؛ الأمر الذي أدى إلى تماسك هذا النص واتساقه؛ وبذلك تحققت وحدة النص من خلال هذا الضمير. "فالجوارب معادلة للفقر، والسخرية تعبير عن قسوة المجتمع مع الفقراء، وشدها هو الجهد الذي يبذلونه للارتقاء؛ لكنه جهد مقضي عليه بالفشل- لا نعرف لماذا؟ فيؤدي للتمزق. وتفاقم السخرية بانفجار الضحك هو نتيجة هذا الإخفاق، والخزي مداه؛ أما الصياد فهو المنقذ المدمر(...)، والارتباك علامة الحيرة في سلوك هذا الطريق وتنازع القيم. والبسمة المختلطة بالبكاء(...)، تعبير عن ذروة الانتقام من النفس ومن الآخرين معا"[2]. والذي جعل من كل هذه الأحداث تدور في فلك محور(السيدة) هو ضمير الغائب (هي) الذي لعب دوراً مهماً في ربطها ونسج منوالها، ومن ثَمَّ قُدِّمت كنصٍ متماسكٍ ومنسجمٍ.

واستعمل الشاعر ضمير الغائب (هما) الدال على المثنى في قصيدته (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري) ليحيل به إلى خارج النص (إحالة مقامية)، مخالفاً بذلك الأصل في إحالة هذه الضمائر إلى داخل النص (إحالة نصية)؛ حيث يقول:

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ١٦٢.

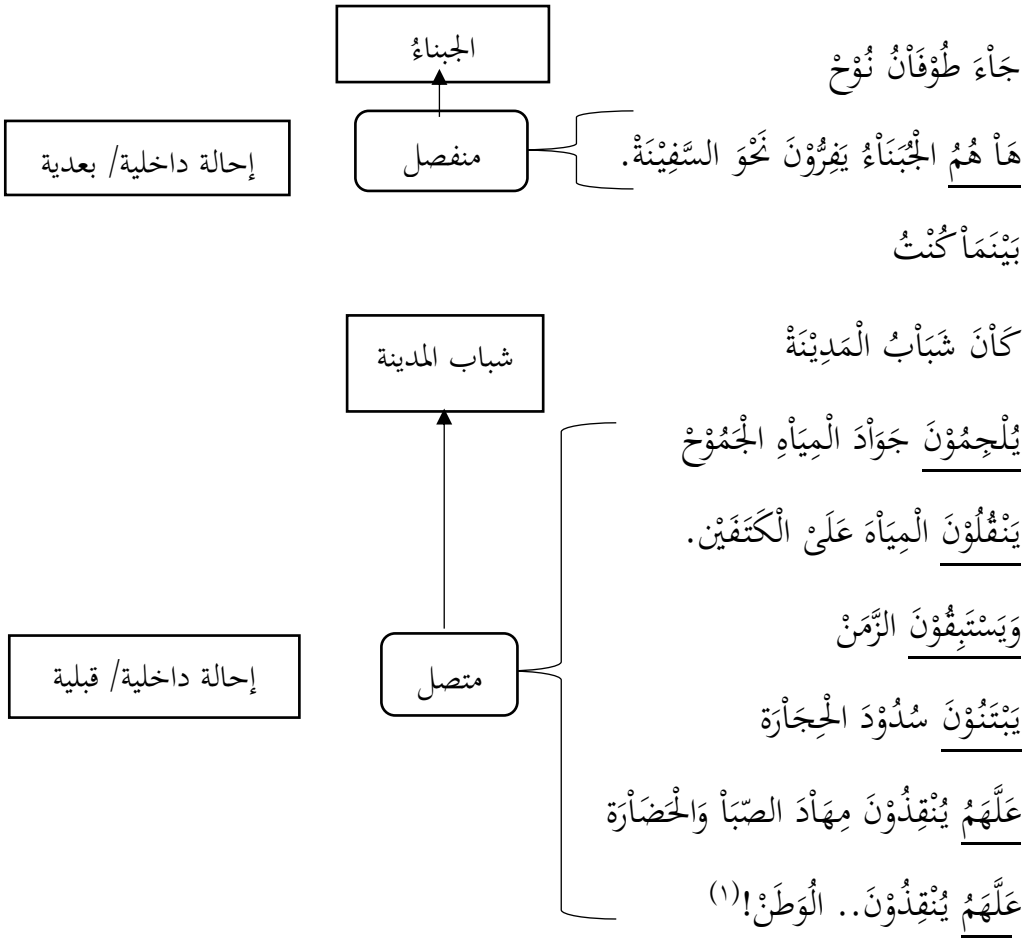
(٢) إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، صلاح فضل، مجلة فصول، مصر، ع/١، ١/أكتوبر/١٩٨٠م، ص ٢٢٨.



فالشاعر –هنا– تكلم بلسان أبي موسى الأشعري الذي تحدث عن الفتنة التي حصلت بين علي بن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان، وذلك من خلال ضمير الغائب الدال على المثنى (هما) والمتصل بكلمات: {حربهما، منهما، منهما}، محيلاً إلى خارج النص إحالة مقامية استشفت من السياق، وأسهمت في ترابط النص وتماسكه، وعادت على العنصر الإشاري (علي بن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان)؛ فقد حذر أبو موسى "أهل الكوفة من الاشتراك في القتال في صف علي أو معاوية، ولما كان التحكيم أصرَّ اليمانية على أن يكون أبو موسى حكماً عن علي في مواجهة عمرو بن العاص، وكان أن اتفق الحكمان على خلع علي ومعاوية، وأعلن أبو موسى ذلك؛ ولكن عمرو بن العاص أقرَّ معاوية"(٢). فالشاعر –هنا– على الرغم من أنه يتكلم بصوت الشخصية التاريخية –أبي موسى الأشعري– غير أن هذه الشخصية "تتحدث برؤية معاصرة للأصوات مكسوة بدلالات حادثة التحكيم، والصراع على السلطة الذي يتكرر في كل زمان ومكان، وتحضر الشخصية كرمز للشعب"(٣).

وفي قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) يوظّف الشاعر قصة طوفان نوح مستعملاً ضمير الغائب (هم) الدال على جمع المذكر استعمالين؛ استعمالاً يحيل به إحالة بعدية، واستعمالاً آخر يحيل به إحالة قبلية، وهذا ما نجده في قوله:

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ١٨٠.
(٢) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، هامش ص ٣١٨.
(٣) أمل دنقل شاعر على خطوط النار، أحمد الدوسري، ص ٩٣.



إن الشاعر في هذا المقطع يحيل بالضمير (هم) إلى داخل النص، ويعود إلى مرجع لاحق له وهم (الجبناء)، مشكلاً إحالة نصية بعدية؛ فالشاعر قد نبّه الناس بهاء التنبيه، ثم أكد بالضمير (هم) على أن الجبناء هم من ينجون بأنفسهم ويلوذون بالفرار. ثم بعد ذلك نجده يحيل مرة أخرى بالضمير(هم) عندما يسنده إلى الفعل المضارع في كلمات: {يلجمون، ينقلون، ويستبقون، يبتنون}، واتصاله -كذلك- بفعل الرجاء (لعل) في كلمتي: {علهم، علهم}، وجميعها تعود إلى مرجع واحد وسابق لها، وهو (شباب المدينة)، مشكلة إحالة نصية قبلية؛ فابن نوح وشباب المدينة الذين رفضوا التخلي عن الوطن، وظلوا يدفعون الطوفان عنه في حين كان النفعيون والجبناء الذين لا يربطهم بوطنهم انتماء حقيقي أو صدق وجداني(٢).

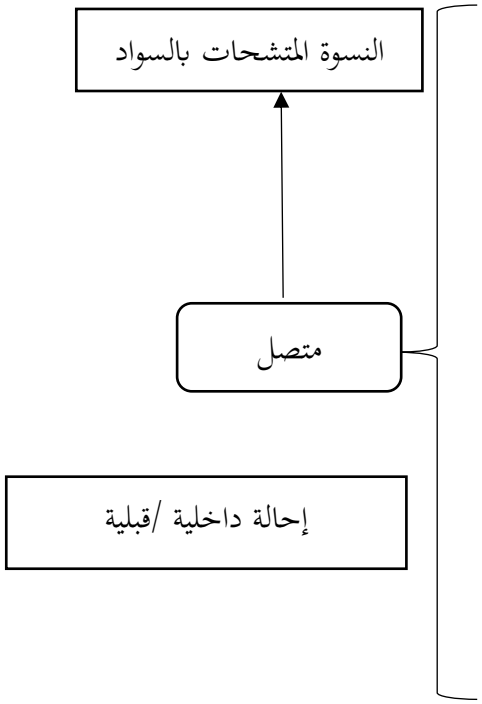
ويلحظ الباحث عبد السلام المساوي تغييرا في توظيف طوفان نوح عند أمل دنقل في المقطع السابق، "فإذا كان الطرف الأول في الأسطورة القديمة موجباً: (نوح-العقيدة-المؤمنون) والطرف الثاني

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٩٥.

(٢) ينظر: فضاءات الشعرية، سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر، إربد-الأردن، ١٩٩٩م، ص٢٦.

سالباً: (ابن نوح- التمرد والعقوق- الكافرون)؛ فإن الأمر يصبح منقلباً في الشكل الجديد للأسطورة: إن ابن نوح وشباب المدينة يصبحون رمزاً للرجال الذين وقفوا إلى جانب الوطن في محنته- طوفانه؛ أما نوح وأتباعه فرمز للذين خربوا الوطن"[1]. ولكن الذي يبدو -والله أعلم- أن أمل دنقل يستخدم (طوفان نوح) رمزاً للطوفان الشديد الذي يغرق الأخضر واليابس، دون أن يقصد نوحاً بشخصه، فكأنه يقول (جاء طوفان كطوفان نوح).

وفي قصيدة (الموت في ... الفراش)، يقول الشاعر:



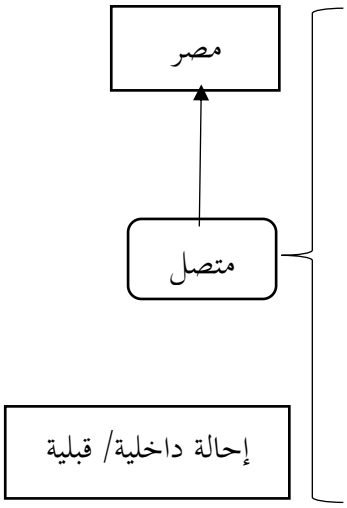
وَالنّسْوَةُ الْمُتَّشِحَاْتُ بِالسَّوَاْدْ
تَحْتَ الْمَصَاْبِيْحِ.. عَلَىْ أَرْصِفَةِ الرّسُوْ
ذَاْبَتْ عُيُوْنُهِنَّ فِي التَّحْدِيْقِ وَالرّنُوْ
عَلّ وَجْوْهَ الْغَاْئِبِيْنَ مُنْذُ أَعْوَاْمِ الْحِدَاْدْ
تُشْرِقُ مِنْ دَاْئِرَةِ الْأَحْزَاْنِ وَالسُّلُوْ
... ...
يَنْظُرْنَ.. حَتَّىْ تَتَآكَلَ الْعُيُوْنُ
تَتَآكَلُ اللّيَاْلِيْ..
تَتَآكَلُ الْقِطَاْرَاْتُ مِنَ الرَّوَاْحِ وَالْغُدُوْ[2]

في هذا النص تظهر الإحالة الداخلية (النصية) القبلية من خلال ضمير الغياب (هنَّ) في كلمة: {عيونهن}، والنون في كلمة: {ينظرن}، واللذان يعودان على محال إليه واحد (النسوة المتشحات بالسواد) السابق لهما، فأسهما في ربط أجزاء هذا المقطع، وبهذا تحقق التماسك بين أجزاء هذا النص.

وفي قصيدة (لا أبكيه) التي كتبها في عام العبور (١٩٧٣م) من جملة القصائد المتفرقة التي جاءت في نهاية أعماله الشعرية الكاملة، وهي القصيدة الوحيدة التي كتبها وفق الشكل العمودي الخليلي التقليدي؛ التي تمثل دعوة من الشاعر لأبناء وطنه في التفاؤل، وترك البكاء والأحزان؛ لأن مصر معطاءة، وعطاؤها

(١) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، ص ١٨٦.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٢٤٨.

ليس باليوم والأمس؛ بل هو مرتبط بتاريخ ميلادها منذُ أحجار طيبة[١]، ومن أجل بيان ذلك وظَّف الشاعر الضمير المتصل (الهاء) في قصيدته والعائد على مصر، حيث يقول:



مِصْـــرُ لَاْ تَبْدَأُ مِنْ مِصْـــرَ الْقَرِيْبَةْ إِنَّهَاْ تَبْدَأُ مِنْ أَحْجَارِ "طَيْبَةْ"

إِنَّهَـاْ تَـبْـدَأُ مُـنْـذُ انْـطَـبَـعَـتْ قَـدَمُ الْـمَـاْءِ عَـلَىْ الْأَرْضِ

ثَـوْبُهَـاْ الْأَخْضَـــرُ لَاْ يَـبْـلَىْ إِذَاْ خَلَعَتْهُ.. رَفَعَتِ الشَّـــمْسُ

إِنَّهَاْ لَيْسَـــتْ عُصُـــوْرَاً فَهِيَ الْكُلُّ فِيْ الْوَاْحِدِ فِيْ الذَّاْتِ الرَّحِيْبَةْ

أَرْضُهَاْ لَاْ تَعْرِفُ الْمِوْتَ فَمَاْ الْمَوْتُ إِلَّاْ عَـوْدَةٌ أُخْـرِى قَـرِيْـبَـةْ[٢]

يعود ضمير الغائب المتصل (الهاء) الدال على المؤنث في كلمات: {إنها، إنها، ثوبها، إنها، أرضها} على مذكور سابق وهو (مصر) في إحالة نصية قبلية متفاوتة المدى مع كل ضمير، فأسهم هذا الضمير بربط هذه الأبيات بمحور واحد وهو العنصر البؤري للنص(مصر)، فنتج عن ذلك تماسك واتساق هذا النص وجعله كتلة نصية واحدة؛ فالشاعر –هنا– يؤكد أن تاريخ مصر لا يبدأ من مصر المعاصرة؛ بل توغل في القدم ابتداء من أحجار طيبة، وامتداداً لبداية خلق الأرض وجريان الماء عليها، نافياً عنها في الوقت نفسه صفة الموت؛ لأن هؤلاء الموتى في تصوره سيبعثون من جديد قريباً؛ الأمر الذي أدى إلى تشكل ثنائية ضدية هي (الموت/الحياة) [٣] التي نسجت منوالها حول العنصر البؤري (مصر) من خلال الضمير المتصل (الهاء) العائد عليها في النص أعلاه.

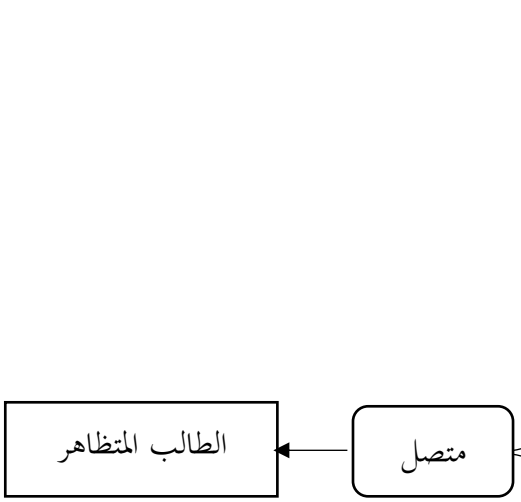
في حين نجد الشاعر يستخدم ضمير الغائب (الهاء) الدال على المذكر في قصيدته (سفر الخروج) التي أطلق عليها اسم آخر وهو (أغنية الكعكة الحجرية)؛ التي جسّدت انتفاضة طلبة جامعتي: القاهرة وعين شمس، فكانت بداية لسلسلة من المظاهرات التي عمت الجامعات المصرية في نهاية عام ١٩٧٢م،

(١) ينظر: قصيدة (لا أبكيه) لأمل دنقل دراسة نقدية أسلوبية، محمد السيد حسن حسين، مجلة الذاكرة الصادرة عن مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، الجزائر، ع/١١، جوان ٢٠١٨م، ص ١٧٤.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص٤٢٩.

(٣) ينظر: قصيدة (لا أبكيه) لأمل دنقل دراسة نقدية أسلوبية، محمد السيد حسن حسين، ص ١٧٤.

وأوائل عام ١٩٧٣م؛ أي: في الفترة التي سبقت حرب أكتوبر عام ١٩٧٣م. فجاءت هذه القصيدة دعوة صريحة للثورة ضد النظام والمطالبة بتحرير الأراضي المغتصبة(١)؛ حيث يقول:



دَقَّتِ السَّاعَةُ المِتْعَبَةْ
رَفَعَتْ أُمُّهُ الطَّيِّبَة
عَيْنَهَاْ..
(دَفَعَتْهُ كُعُوبُ الْبَنَادِقِ فِيْ الْمَرْكَبَة!)
... ...
دَقَّتِ السَّاعَةُ المِتْعَبَةْ
نَهَضَتْ.. نَسَّقَتْ مَكْتَبَهْ..
(صَفَعَتْهُ يَدٌ..
-أَدْخَلَتْهُ يَدُ اللهِ فِيْ التَّجْرِبَة-)
... ...
دَقَّتِ السَّاعَةُ المِتْعَبَةْ
جَلَسَتْ أُمُّهُ.. رتَّقَتْ جَوْرَبَهْ..
(وَخَزَتْهُ عُيُوْنُ المحقِّق..
حَتَّىْ تَفَجَّرَ مِنْ جِلْدِهِ الدَّمُ وَالْأَجْوِبَة!)(٢)

إن ضمير الغائب (الهاء) في كلمات: {أُمُّهُ، دَفَعْهُ، مكتبه، صفعتهُ، أدْخلتْهُ، أُمُّهُ، جَوْرَبَهْ، وَخَزَتْهُ، جلده} يحيل إلى خارج النص إحالة (مقامية) ويعود إلى العنصر الإشاري (الطالب المتظاهر) الذي أفصح عنه السياق دون أن يصرّح النص باسمه أو لفظه، فمن خلال هذه الإحالة بهذا الضمير نجد تماسكاً نصياً نَسَجَ بين مشهدين مختلفين في نص واحد متكامل ومتناسق؛ المشهد الأول: يتمثل في الأم الطيبة التي تنتظر عودة ولدها من الجامعة فترفع عينيها إلى الساعة التي تدور ببطء، وهي تنظف مكتبه مرة، وترتق جوربه مرة أخرى؛ في حين يصوّر المشهد الثاني اعتقال رجال الأمن لولدها، والتحقيق معه وتعذيبه حتى تفجّر الدم من جلده، ونطق لسانه بالأجوبة من شدة الألم؛ أي: إن ضمير الغائب (الهاء) لعب دوراً مهماً

(١) ينظر: صورة الدم في شعر أمل دنقل، منير فوزي، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط١، ١٩٩٥م، ص ٢٧٢.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٢٧٥.

في ربط أجزاء هذ النص ونسج منواله حول هذا الطالب المتظاهر الذي كشف عنه السياق، يُضاف إلى ذلك أن اعتماد الإحالة بضمائر الغياب عبر أكثر من سطر شعري يأتي ليعبّر عن حالة التغييب والتجاهل المستمرة التي يُجابه بها أمثال ذلك الطالب.

مما تقدم نجد أن للإحالة بالضمير –سواء أكانت للمتكلم أو للمخاطب أو للغياب– حضوراً كبيراً في المدونة الشعرية، فقد لعبت دوراً بارزاً في تحقيق الاتساق والتماسك النصي في قصائد وأشعار أمل دنقل، كما أسهمت في ترابط أجزاء النصوص المختلفة شكلاً ودلالة، داخلياً وخارجياً، سابقة ولاحقة. مُكوِّنة نسيجاً نصياً عالياً؛ ومتواشجةً مع دلالات النص ومقاصده، وهو ما يمكن معه القول إن هذه الإحالة الضميرية "ليست شكلية فقط؛ بل دلالية كذلك؛ لأن الدلالة في كثير من الأحيان تبقى غامضة، وكذلك تبقى الجمل متناثرة لا رابط يربطها، وبالطبع هذه الجمل تحمل دلالات متناثرة إلى أن تظهر الضمائر لتمثل ذلك الجسر الذي يوصل بين هذه المتناثرات ويربط بينها"[1]. وهو ما تبين من خلال استعراض تجليات الإحالة الضميرية في المدونة الشعرية؛ هذا فيما يتعلق عن تجليات الإحالة بالضمائر، فماذا عن تجلياتها بالإشارة سواء أكانت مكانية أو زمانية؟

(١) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي الفقي، ص ١٥٣، ١٥٤.

المبحث الثاني

الإحالة بالإشارة

تعد الإحالة الإشارية من الروابط النصية المهمة ذات البعد التداولي التي تربط النص بالواقع الخارجي من خلال عناصر الشخوص والزمان والمكان؛ "ففي كل اللغات كلمات وتعبيرات تعتمد اعتماداً تاماً على السياق الذي تستخدم فيه، ولا يستطاع إنتاجها أو تفسيرها بمعزل عنه"(١)؛ لأن هذه الروابط -الإحالية الإشارية- "لا تتحدد مراجعها إلا بوجود طرفي الخطاب: مرسل- مستقبل، ضمن سياق كلامي معين؛ فالسياق له دور بارز في فهم هذه العناصر الإشارية وتأويلها تأويلاً مناسباً للتعرف على مقاصد المتكلم؛ باعتبار أن القصدية تعد مقوّماً من مقوّمات النصية"(٢). كما أنها "خالية من أي معنى في ذاتها، فبالرغم من ارتباطها بمرجع إلا أنه مرجع غير ثابت"(٣)، وهي تعد من المبهمات، و"يكمن إبهامها في كونها لا تدل على غائب عن الذاكرة أو عن النظر الحسي؛ فالتلفظ بها يجب أن يكون في سياق يحضر فيه أطراف الخطاب حضوراً عينياً، أو حضوراً ذهنياً من أجل إدراك مرجعها"(٤).

ولفظ (الإشارة) في اللغة مأخوذ من مادة (ش و ر)، يقول ابن منظور: "أشار الرجل يُشِيرُ إشارَةً إذا أَوْمَأَ بيديهْ. ويقال: شَوَّرْت إليه بيَدِي وأَشرت إليه؛ أي: لَوَّحْت إليه وأَلَحْتُ أَيضاً. وأَشارَ إليه باليَدِ:

(١) آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط١، ٢٠٠٢م، ص ١٥،١٦.

(٢) تداولية الإشاريات في الخطاب النهضوي عند مالك بن نبي" مجالس دمشق" نموذجاً، لندة قياس، مجلة أبوليوس، الجزائر، مج/٥، ع/٩، جوان ٢٠١٨م، ص٤٧.

(٣) إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠٠٤م، ص ٨٠.

(٤) إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص ٨٠.

أَوْمَأَ، وأَشارَ عليه بالرَّأيِ. وأَشار يُشِير إذا ما وَجَّه الرَّأي"(١). ويدور معنى الإشارة –هنا– حول تحديد شيء ما وقصده دون غيره.

وأما (الإشارة) اصطلاحاً فقد عرّفها جورج يول في كتابه (التداولية) بأنها: "فعل يستعمل فيه متكلم أو كاتب صيغاً لغوية لتمكين مستمع أو قارئ من تحديد شيء ما"(٢)؛ وهذا يعني أن (الإشاريات) هي صيغ تستعمل للإشارة إما إلى الأشخاص من خلال "التأشير الشخصي (أنا، أنت)، أو إلى المكان من خلال التأشير المكاني (هنا، هناك)، أو إلى الزمان من خلال التأشير الزماني (الآن، آنذاك)، وتعتمد جميع هذه التعابير في تفسيرها على متكلم ومستمع يتشاركان في السياق ذاته"(٣). ومنه نجد أن يول يصنف الإشاريات إلى الإشاريات الشخصية، والإشاريات الزمانية، والإشاريات المكانية.

في حين يعرفها عبد الهادي بن ظافر الشهري في كتابه (إستراتيجيات الخطاب) بأنها: "تلك الأشكال الإحالية التي ترتبط بسياق المتكلم مع التفريق الأساس بين التعبيرات الإشارية القريبة من المتكلم مقابل التعبيرات الإشارية البعيدة عنه"(٤).

أما جميل حمداوي فقد ذكر تعريفاً أخرا للإشاريات في كتابه (التداوليات وتحليل الخطاب) بأنها: "تلك الكلمات أو التعابير أو الروابط أو الوحدات اللغوية التي ترد في ملفوظ كتابي أو شفوي تحدد الظروف الخاصة للتلفظ، وتبين الشروط المميزة لفعل القول ضمن سياق تواصلي معين؛ ومن ثم لا يتحدد مرجع هذه القرائن والمعينات الإشارية دلالياً وإحالياً إلا بوجود المتكلمين في وضعية التلفظ والتواصل المتبادل"(٥)؛ في حين عرّفها الأزهر الزناد بأنها: "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؛ من ذلك: الآن، هنا، هناك، أنا، أنت، هذا، هذه...، وهذه العناصر تلتقي في مفهوم التعيين أو توجيه الانتباه إلى موضوعها بالإشارة إليه"(٦).

---

(١) لسان العرب، ابن منظور، مادة (ش و ر)، ٤/٤٣٤،٤٣٧.

(٢) التداولية، جورج يول، ت: قصي العتابي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت–لبنان، ط١، ٢٠١٠م، ص ٣٩.

(٣) التداولية، جورج يول، ت: قصي العتابي، ص ٢٧.

(٤) إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص ٨١.

(٥) التداوليات وتحليل الخطاب، جميل حمداوي، شبكة الألوكة، ط١، ٢٠١٥، ص ١٧.

(٦) نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ١١٦.

وتحيل الإشاريات على "أطراف التواصل من: متكلم ومستقبل، ومرسل، ومرسل إليه؛ بالإضافة إلى الضمائر المنفصلة والمتصلة (أنا-أنت-نحن- أنتم...)، وأدوات التملك المتعلقة بضمير المتكلم وضمير المخاطب (كتابي، كتابك، كتابنا، كتابكم...)، وأسماء الإشارة (هذا -هذه – ذلك -تلك...)، وظروف الزمان والمكان (هنا -هناك -اليوم -الآن -البارحة -في يومين -هذا الصباح...)؛ فضلاً عن كل المؤشرات اللغوية التي تعين الشخوص والأشياء من قبل المتكلم"(١).

ولابد للإشارة من توافر أربعة أركان حتى تحصل، وهي: المشير، والمشار له، والمشير إليه، والمشار به، وهذه الأركان لها ما يقابلها ويتناسب معها من أركان الخطاب- المتكلم، المخاطب، الشيء في الخارج، أداة الإشارة؛ أي: أسماؤها(٢)- التي يمكن تمثيلها وفق الآتي:

أركان الإشارة	أركان الخطاب
المشير	المتكلم
المشار له	المخاطب
المشار إليه	الشيء في الخارج (وقد يبين مدلولاً عليه باسمه)
المشار به	أداة الإشارة؛ أي: أسماؤها

ويصنفها هاليداي ورقية حسن: "أما حسب الظرفية: الزمان (الآن، غدا...)، والمكان (هنا، هناك...)، أو حسب الحياد (the)، أو حسب الانتقاء (هذا، هؤلاء ...)، أو حسب البعد (ذاك، تلك...) والقرب (هذه، هذا...)"(٣). غير أننا نؤثر التقسيم التداولي الذي قال به جورج يول -الإشاريات الشخصية، والزمانية، والمكانية- سابقا؛ لأن الإشاريات في الأساس تنتسب إلى حقل التداوليات(٤)، فكان أولى أن نقسمها وفق هذا التقسيم، ومنه يمكن تقسيم الإشاريات إلى:

(١) التداوليات وتحليل الخطاب، جميل حمداوي، ص ١٧.

(٢) ينظر: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، محمد الشاوش، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ٢٠٠١م، ١٠٦٣/٢.

(٣) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ص ١٩.

(٤) ينظر: إستراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص ٨٢.

- الإشاريات الشخصية.
- الإشاريات المكانية.
- الإشاريات الزمانية.

وبحكم أن الإشاريات الشخصية هي: "الإشاريات الدالة على المتكلم، أو المخاطب، أو الغائب"(١)، فقد تحدّثنا عنها في المبحث السابق، ولذا سيقتصر الحديث هنا على الإشاريات الزمانية والمكانية.

أولاً: الإشاريات المكانية:

تعرف الإشاريات المكانية بأنها: "عناصر إشارية إلى أماكن يعتمد استعمالها وتفسيرها على معرفة مكان المتكلم ووقت التكلم، أو على مكان آخر معروف للمخاطب أو السامع، ويكون لتحديد المكان أثره في اختيار العناصر التي تشير إليه قرباً، أو بعداً، أو وجهة"(٢)؛ فالمرسل لا ينفك عن المكان عند تلفظه بالخطاب، وهو الأمر الذي يعطي الإشاريات المكانية مشروعية إسهامها في الخطاب، فتُحدّد المواقع من خلالها استناداً إلى نقاط مرجعية في الحدث الكلامي(٣).

وهي تشتمل على أسماء الإشارة الدالة على المكان؛ نحو: هذا، وهذه، وتلك، وذاك، هنا، هناك، هنالك، ثَمَّ، ثَمَّةَ...إلخ. فهذه الأسماء تُعدُّ أكثر الإشاريات المكانية وضوحاً؛ لأنها تشير إلى قريب أو بعيد من مركز الإشارة المكانية وهو المتكلم(٤). وكذلك ظروف المكان المتضمنة معنى (في)؛ نحو: فوق، تحت، أمام، خلف، قبل، بعد...إلخ، فإذا لم تتضمن معنى (في) فقد خرجت من الظرفية، وتعرب بحسب العوامل الداخلة عليها(٥).

(١) إستراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص ٨٢.

(٢) آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ٢١.

(٣) ينظر: إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص ٨٤.

(٤) ينظر: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ٢٢.

(٥) ينظر: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ابن عقيل، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث، القاهرة–مصر، ط٢٠، ١٩٨٠م، ١٩١/٢.

وتؤدي هذه الأدوات –بالإضافة إلى وظيفتها النحوية في الخطاب– وظيفة دلالية هي الإحالة إلى مرجع مكاني محدد(١). ولكي يُحدّد مرجعها المكاني بدقة لابد أن يتوافر في الخطاب سياق التلفظ الذي يجمع المرسل والمرسل إليه؛ بالإضافة إلى معرفة مكان التلفظ واتجاه المتكلم؛ لأنه قد يقود استعمال إشاريات المكان في غياب الدقة في التحديد عند التلفظ إلى اللبس، وتحاشياً لذلك اللبس يعتمد المرسل إلى افتراض موقع المرجع وموقع المرسل(٢).

واسم الإشارة هو: "ما دل على مسمى وإشارة إلى ذلك المسمى، تقول مشيراً إلى زيد مثلاً: هذا، فتدل لفظة "ذا" على ذات زيد، وعلى الإشارة لتلك الذات"(٣). ولكنه في الأصل يعدّ مشيراً مكانياً لأنه كما يذكر أحد الباحثين اسم يعيّن مدلوله تعييناً مقروناً بإشارة حسية إليه؛ أي: يتضمن المشار والمشار إليه، والأمران مقترنان يقعان في وقت واحد، لا ينفصل أحدهما من الآخر؛ لأنهما متلازمان دائماً(٤). فهو في الأصل يشير إلى شيء موجود حسي مكاني، يضاف إلى ذلك أن اسم الإشارة يتضمن أحياناً بعداً مكانياً من حيث دلالة اسم الإشارة على البعد أو القرب المكاني.

وتكمن أهمية أسماء الإشارة الإحالية في كونها تسهم في الترابط النصي مثلها مثل الضمائر؛ إذ إن الملفوظ نصاً يكتمل "عندما تترابط أجزاؤه باعتماد الروابط الإحالية. وهذه الروابط تختلف من حيث مداها ومجالها؛ فبعضها يقف عند حدود الجملة الواحدة يربط عناصرها الواحد منها الآخر، وبعضها يتجاوز الجملة الواحدة إلى سائر الجمل في النص"(٥)؛ فاسم الإشارة "يعقد صلة معنوية بينه وبين مجموع كلام سابق، أو مضمون كلام متقدم، بحيث يكون جسراً مهماً بينهما لا يجوز الاستغناء عنه، ولو سقط لانقطع الاتصال الشكلي والمضموني بين أجزاء الكلام، ولاختلّ التماسك والانسجام فيه"(٦).

---

(١) ينظر: الإحالة في شعر أدونيس، داليا أحمد موسى، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق–سوريا، ط١، ٢٠١٠م، ص ١١١.

(٢) ينظر: إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص ٨٥.

(٣) شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ابن هشام، تح: محمد أبو فضل عاشور، دار إحياء التراث العربي، بيروت–لبنان، ط١، ٢٠٠١م، ص٧٨.

(٤) ينظر: النحو الوافي، عباس حسن، ٣٢١/١.

(٥) نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ١٢٤.

(٦) الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، أنس محمود فجال، ص ٤٩٤.

وتشترك أسماء الإشارة مع الضمائر في الإبهام، فهي تحتاج إلى مفسّر يوضّحها ويزيل الغموض عنها؛ لأنها علامات لغوية غير قائمة بذاتها، ولا تفهم إلا إذا ربطت بما تشير إليه لتفسيرها وتوضيحها(١). كما أنه لا يمكن تحديد مرجعها إلا في سياق الخطاب التداولي.

وينهض اسم الإشارة بمهمتين رئيستين: أما المهمة الأولى فيخلق من خلالها عند المتلقي حالة من النشاط الذهني؛ بغية الكشف عن مرجعية هذا الاسم، وهذه الحالة تسهم في خلق التماسك النصي وتجديده في كل قراءة؛ فالمتلقي يبحث عن روابط النص وتحديد مرجعيتها؛ الأمر الذي يجعل من مجموع التراكيب كلّاً متماسكاً. وأما المهمة الثانية فهي تكثيف النص واختصاره، ويقابل عملية الاختزال هذه عملية ذهنية تهدف إلى استرجاع الجزء المختزل في النص ووضعه في مكانه في النص، وهذه العملية الذهنية تسهم في إعادة بناء النص بشكل أكثر اتساقاً ووضوحاً؛ الأمر الذي يؤدي إلى تماسك النص وترابطه(٢).

ولا يسوق المتكلم الإشاريات المكانية اعتباطاً في كلامه؛ إنما يريد من خلالها تحقيق مقاصد وغايات محددة قد يضفي عليها طابع البعد النفسي على القريب منه؛ لأنه لا يريده، فقد "يكون الأساس التداولي الحقيقي للتأشير المكاني تباعداً نفسياً يميل المتكلم إلى معاملة الأشياء البعيدة مادياً على أنها بعيدة نفسياً (مثلاً: ذلك الرجل هناك)، ومع ذلك قد يرغب المتكلم في جعل شيء قريباً مادياً (مثلاً عطر استنشقه) بعيداً نفسياً بقوله: لا أحب ذلك العطر. ووفقاً لهذا التحليل فإن كلمة مثل (ذلك) لا تملك معنى دلالياً ثابتاً؛ ولكنها تشبع بمعنى ما في سياق المتكلم"(٣). وهذا ما يؤكده بعض الباحثين من "أن عناصر الإشارة إلى المكان قد تنقل للإشارة إلى ما يسمونه المسافة العاطفية، وتسمّى -عندئذ- الإشارة الوجدانية، وهو قريب مما أسماه علماء المعاني عندنا: التحقير بالقريب(...)، والتعظيم بالبعيد"(٤).

والمتأمل في شعر أمل دنقل يجد أن المكان يحظى بمكانة خاصة عنده فلا تكاد تخلو منه قصيدة لا سيما أن الشاعر كان مهموماً بكل الأقطار العربية بشكل عام، ومصر وفلسطين بشكل خاص؛ لأن هذه الدول كان أغلبها يعاني آنذاك من مرارة الاحتلال وتبعاته من تجزئة وفقر وجهل وتخلف؛ بالإضافة إلى طمع الطامعين بموقعها الإستراتيجي الهام، ونهب وسلب خيراتها الخصبة وثرواتها الغنية؛ حيث إن الشاعر

(١) ينظر: الإحالة في ديوان الجزائر، لسليمان العيسى دراسة نصية، مصطفى زماش، ص ١٠٢.

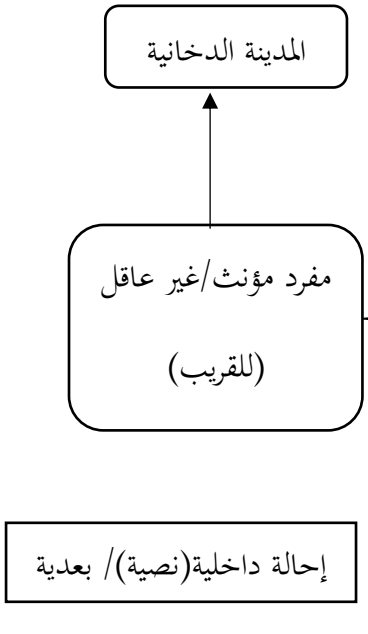
(٢) ينظر: التماسك النصي في بنية حكم ابن عطاء الله السكندري، محمد محاسنة، جامعة آل البيت، الأردن، ٢٠١٠م، ص ٤٨،٤٩.

(٣) التداولية، جورج يول، ص ٣٣.

(٤) آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ٢٣.

يُشيّد نصّه تشييداً مكانياً بدءاً من العنوان، ومروراً بجسد النص من خلال استخدامه مجموعة من الإشاريات المكانية التي تتكرر على مستوى وحدة النص التي يوظفها الشاعر بحسب مقتضياته الشعرية.

وهذا ما نجده في قصيدته (السويس)؛ تلك المدينة التي عاش فيها موظفاً في الجمارك قبل أن ينتقل إلى القاهرة ويستقر فيها؛ حيث إن الشاعر وظّف المكان وما يحيل إليه من إشاريات مكانية؛ ابتداء من العنوان، ومروراً إلى جسد القصيدة، فكانت مدينة السويس العنصر البؤري التي تعمل على شد مكونات النص نحوها بما فيها الإشاريات المكانية، وذلك في قوله:



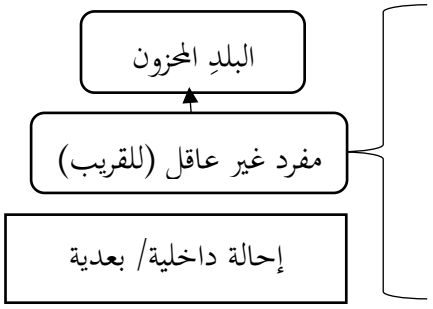
عَرَفْتُ هَذِهِ الْمَدِيْنَةَ الدُّخّانِيَّةْ
مَقْهَىً فَمَقْهَىً.. شَارِعًا فَشَارِعًا
رأيتُ فِيْهَاْ (الْيَشْمَكَ) الْأَسْوَدَ وَالْبَرَاقِعَاْ
وَزُرْتُ أَوْكَارَ الْبِغَاْءِ وَاللُّصُوْصِ!
عَلَىْ مَقَاْعِدِ الْمَحَطَّةِ الْحَدِيْدِيَّةْ..
نِمْتُ عَلَىْ حَقَائِبِيْ فِيْ اللَّيْلَةِ الْأُوَلَى
(حِيْنَ وَجَدْتُ الْفُنْدُقَ الَّلِيْلِيّ مَأْهُوْلَا؟)
وَانْقَشَعَ الضَّبَاْبُ فِي الْفَجْرِ.. فَكَشَّفَ الْبُيُوْتَ وَالْمَصَاْنِعَاْ
وَالسُّفُنَ الَّتِيْ تَسِيْرُ فِي الْقَنَاْةِ.. كَالْإِوَزّ..(١)

الشاعر –هنا– أوجد الصرح المكاني لقصيدته بدءاً من العنوان (السويس)، وعزّز هذا الوجود المكاني باستخدام اسم الإشارة (هذه) في متنها ليحيل من خلاله إحالة داخلية (نصية) /بعدية، وتعود على المشار إليه (المدينة الدخانية)؛ أي: مدينة السويس؛ الأمر الذي أدى إلى تماسك النص وتناسقه؛ فالشاعر يسوق لنا وعبر الذكرى وقائع حياته التي عاين تفاصيلها عن قرب في مدينة السويس، بادئاً من لحظة اللقاء الأول بالمدينة في الليل حيث دخان المصانع ، ولذلك وصفها بـ (المدينة الدخانية) في إشارة دالة تمنحها خصوصية صناعية وحربية، ثم ما لبث أن غاص في أعماقها وأحشائها فصوّر تفاصيلها الصغيرة من خلال معرفته لشوارعها شارعاً فشارعاً، ومقاهيها مقهى فمقهى، وتصويره –كذلك– للباس النساء فيها التي كانت تسمّى (اليشمك) الأسود والبرقع كخصوصية للأنثى السويسية؛ فكانت أركان الإشارة الآتية: المُشير:

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ١٣١.

الشاعر، الـمُشير إليه: مدينة السويس، المشار له: المتلقي، المشار به: اسم الإشارة (هذه). واستخدام اسم الإشارة القريب للدلالة على قربها ومكانتها في قلبه.

كما أنه استخدم اسم الإشارة (هذا) ليشير به إلى مصر في قصيدته (لا وقت للبكاء) التي كتبها "في تأبين الاتحاد الاشتراكي العربي للزعيم جمال عبد الناصر بعد وفاته في الثامن والعشرين من سبتمبر ١٩٧٠"[١]؛ حيث يقول:



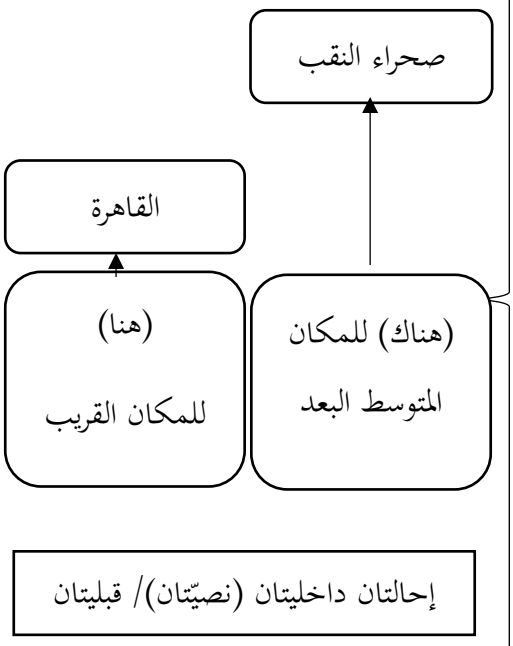
وَالتِّيْنِ وّالزَّيْتُوْنْ
وَطُوْرِ سِيْنِيْنَ.. وَهَذَا البَلَدِ الْمَحْزُوْنْ
لَقَدْ رَأَيْتُ لَيْلَةَ الثَّامِنِ وَالْعِشْرِيْنَ..
مِنْ سِبْتَمْبِرَ الْحَزِيْنْ:[٢]

في هذا المقطع يشير الشاعر باسم الإشارة (هذا) ليحيل من خلاله إحالة داخلية/بعدية تعود على المشار إليه (هذا البلد المحزون)؛ أي: مصر الحزينة على وفاة الرئيس جمال عبد الناصر، فاقترن مكان الوفاة بتاريخ الوفاة؛ أي: في ١٩٧٠/٠٩/٢٨م في النص ليزيل اللبس من أمام المتلقي في تحديد المكان والزمان بدقة. كما أن اسم الإشارة (هذا) نهض بوظيفة ربط العناصر اللغوية ليحقق التماسك النصي بينها، ويجعل النص كتلة واحدة في سبكه وحبكه؛ في حين وظف الشاعر اسم الإشارة (هنا) للدلالة على المكان القريب من القلب والروح.

ولم يقف أمل عند استعمال أسماء الإشارة للدلالة على المكان؛ بل كان لظروف المكان نصيبٌ في شعره، فقد وظف الشاعر ظرف المكان (هناك) للدلالة على المكان البعيد في قصيدته (بُكائيّة ليلية) التي أهداها عام ١٩٦٨م، إلى روح الشهيد/ مازن جودت أبو غزالة / الذي جاهد وناضل واستشهد دفاعاً عن فلسطين والكرامة العربية في وقت الانكسارات والهزائم التي منيت بها الجيوش العربية في نكسة حزيران عام ١٩٦٧م[٣]؛ إذ قال:

(١) قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة–مصر، ط١، ٢٠١٧م، ص ٣٨١.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٢٥٥.
(٣) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ١٠٨.

لِلْوَهَلَةِ الْأُوْلَىْ
فَرَأْتُ فِيْ عَيْنَيْهِ يَوْمَهُ الَّذِيْ يَمُوْتُ فِيْه
رَأَيْتُهُ فِيْ صَحْرَاْءِ النَّقْبِ مَقْتُوْلاً
مُنْكَفِئاً.. يَغْرِزُ فِيْهَاْ شَفَتَيْهِ..
وَهِيَ لَاْ تَرَدُّ قُبْلَةً.. لِفِيْه!
نتُوْهُ فِي الْقَاْهِرَةِ الْعَجُوْزِ.. نَنْسَىْ الزَّمَنَاْ
نُفْلِتُ مِنْ ضَجِيْجِ سَيَّاْرَاْتِهَاْ.. وَأُغْنِيَاْتِ الْمُتَسَوِّلِيْن
تُظِلُّنَاْ مَحَطَّةُ الْمِتْرُوْ مَعَ الْمَسَاْءِ.. مُتْعَبِيْن.
وَكَاْنَ يَبْكِيْ وَطَنَاً.. وَكُنْتُ أَبْكِيْ وَطَنَاً
نَبْكِيْ إِلَىْ أَنْ تَنْضُبَ الْأَشْعَاْر
نَسْأَلُهَاْ: أَيْنَ خُطُوْطُ النَّاْر؟
وَهَلْ تُرَىْ الرَّصَاْصَةُ الْأُوْلَىْ هُنَاْكَ.. أَمْ هُنَاْ؟(١)

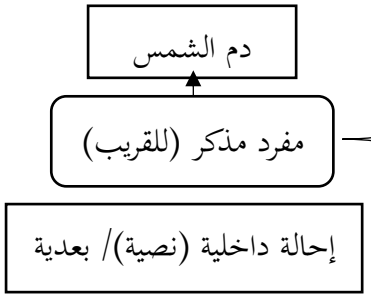


استعان الشاعر هنا باسمي الإشارة الواردين في آخر النص (هناك) للمكان المتوسط البعد عنه، و(هنا) للمكان القريب منه، فأحال من خلالهما إحالتين داخليتين قبليتين؛ حيث تعود الإحالة الأولى –هناك– إلى المشار إليه (صحراء النقب)، وهي الأرض البعيدة عن الشاعر، وتعود الإحالة الثانية –هنا– على المشار إليه (القاهرة)، وهي الأرض القريبة منه، وهما إحالتان نصيتان ذواتا مدى بعيد؛ لأن المسافة بين العنصر الإحالي (هناك) ومفسّره (صحراء النقب) بعيدة؛ إذ ورد اسم الإشارة (هناك) في آخر النص؛ في حين ورد مفسره (صحراء النقب) في بداية النص، وكذلك الأمر بين اسم الإشارة (هنا) والوارد في آخر النص، ومفسّره (القاهرة) الواردة في وسط النص؛ فالشاعر ربط أول النص بوسطه بآخره من خلال اسمي الإشارة: هناك، هنا؛ الأمر الذي أدى إلى تناسق النص وتماسكه كبنية واحدة؛ فالشاعر من خلال هذا النص أطلق الجزء وأراد الكل؛ أي: أطلق صحراء النقب وأراد فلسطين، وأطلق القاهرة وأراد مصر، واستخدام هذه الإحالة إلى مكانين مختلفين عبر لفظين متقاربين (هناك – هنا) ربما يؤكّد به الشاعر "نموذج مازن جودت أبي غزالة باحثاً عن موضع الشرارة الأولى في رحلة التحرير واستعادة الأرض، وهل هي تبدأ من فلسطين

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ١٠٨.

أم من مصر؟ ويؤمن مازن بحتمية ارتباط الجبهتين معاً، ويسعى هو من جانبه في داخل الأرض المحتلة للفعل، ويتم استشهاده"[١].

في حين استخدم الشاعر اسم الإشارة الدال على المكان القريب (هذا) للمفرد المذكر غير متصلٍ بضمير في قصيدته (أشياء تحدث في الليل)، وهي من ديوانه (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) التي كتبها عام ١٩٦٦م، وأهداها إلى روح صلاح حسن الذي كان زعيماً لطليعة الفلاحين وناطقاً باسمها؛ الذي سقط قتيلاً إثر مواجهة مع عائلة إقطاعية حاولت السيطرة على المصالح الاقتصادية لقرية كمشيش التابعة لمحافظة المنوفية[٢]. فيقول:



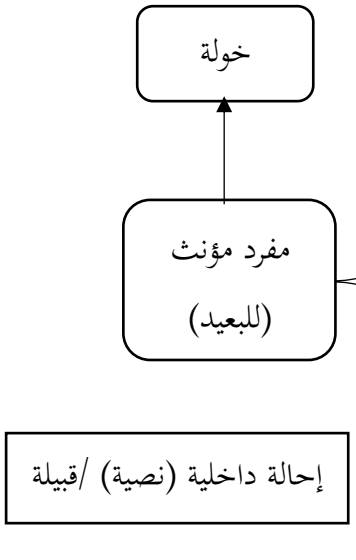
هَذَاْ دَمُ الشَّمْسِ الَّتِيْ سَتُشْرِقُ.. الشَّمْسُ الَّتِيْ سَتَغْرُبُ..
الشَّمْسُ الَّتِيْ تَأْكُلُهَاْ الدِّيْدَاْن!
دَمُ الْقَتِيْلِ أَحْمَرُ اللّوْنِ
دَمُ الْقَتِيْلِ أَخْضَرُ الشِّعَاْعْ[٣]

في هذا المقطع يمكن أن يحلّ ضمير الفصل (هو) الدال على الغائب محل اسم الإشارة (هذا) ولا يتغير المعنى، ولا تتغير الإحالة ولا اتجاهها؛ وذلك لأن الإشارة في معظم أحوالها صالحة لمعاقبة ضمير الفصل للغائب، فإذا أردت ربط الخبر بالمبتدأ فإنك تضع ضمير الفصل الغائب موضع الإشارة[٤]؛ وعليه يمكن أن نقول: هو دمُ الشمس التي ستشرق.. الشمس التي ستغرب... إلخ؛ أي: يصلح أن يحل ضمير الغائب (هو) محل اسم الإشارة. واسم الإشارة (هذا) للمكان القريب يحيل إحالة بعدية داخل النص أو داخل اللغة، ويعودان على المشار إليه أو المرجع (دم الشمس)، أي دم الشهيد صلاح حسن؛ فالشاعر شبّه دمه بدم الشمس وجعله رمزاً للشهادة في سبيل المبدأ، والتضحية في سبيل الأحلام الوطنية الكبرى لطوائف الشعب الكادحة، فدمه أصبح كشعاع الشمس لغد مشرق ينير طريق النضال والكفاح من بعده للأجيال اللاحقة لمواصلة ما بدأ به، كما أنه رمزٌ لدم كل شهيد يأتي من بعده يغرب عمره بشهادته حاله حال

(١) صورة الدم في شعر أمل دنقل، منير فوزي، ص ٥٦،٥٧.
(٢) ينظر: قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، جابر عصفور، ص١٣٧.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ١٦٩.
(٤) ينظر: البيان في روائع القرآن، تمام حسان، ص ١٢١.

الشمس التي تغيب[١]؛ فاسم الإشارة –هنا– يمثّل بؤرة تفرّعت منها كل الأوصاف التي ذكرها الشاعر عن الشهيد، وهو ما شكل نسيجاً نصياً متجانساً ومتماسكاً ربط من خلاله الشاعر أجزاء هذا النص فجعله كتلة واحدة.

كما استعمل الشاعر اسم الإشارة المفرد المؤنث (تلك) للمكان البعيد في قصيدته (من مذكرات المتنبي في مصر)، وهي من ديوانه (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) التي كتبها في حزيران من عام ١٩٦٨م؛ أي: بعد النكسة بعام، ومحورها شخصية الشاعر العباسي المتنبي الذي حاور عدة شخصيات فيها، ولعل من بينها شخصية خولة أخت سيف الدولة التي كانت رمزاً لحبيبة الشاعر المتنبي التي تعود زمناً إلى العصر العباسي، ومكاناً إلى حلب، إلا أن الشاعر أمل دنقل خالف الأصل وجعل اللقاء بها في مدينة أريحا الفلسطينية ليخدم غرضه الشعري من حيث دلالتها على الأراضي العربية التي سلبها الأعداء،[٢] فيقول:



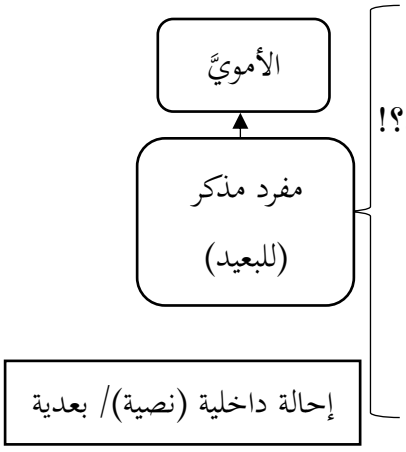
"خَوْلَةُ" تِلْكَ الْبَدَوِيَّةُ الشَّمُوْسُ
لَقِيْتُهَاْ بِالْقُرْبِ مِنْ "أَرِيْحَاْ"
سُوَيْعَةً.. ثُمَّ افْتَرَقْنَاْ دُوْنَ أَنْ نَبُوْحَاْ
لَكِنَّهَاْ كُلُّ مَسَاْءٍ فِيْ خَاْطِرِيْ تَجُوْسُ
يَفْتَرُّ بِالشَّوْقِ وَبِالْعِتَاْبِ ثَغْرُهَاْ الْعَبُوْسُ
أَشُمُّ وَجْهَهَا الصَّبُوْحَاْ
أَضُمُّ صَدْرَهَا الْجَمُوْحَاْ![٣]

فقد وظف الشاعر اسم الإشارة المفرد المؤنث(تلك) في هذا المقطع الدال على المكان البعيد محيلاً من خلاله إحالة داخلية (نصية) قبلية، وعائد على (خولة) القاطنة في أريحا، ولعل الشاعر من خلال هذه الشخصية "قد اتكأ في تشكيلها على علاقة لم تشتهر كثيراً تقول بأن المتنبي كان يحب أخت سيف الدولة؛ غير أن هذا الحب ظل طي الكتمان، ولم يبح به المتنبي نفسه، ولم يعرف على نحو موثوق إذا ما حملت

(١) ينظر: قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، جابر عصفور، ص ١٣٨.
(٢) ينظر: الرمز في شعر أمل دنقل: سوزان مشير حمدكة ردي، ص ٨١.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ١٨٦.

خولة للشاعر في نفسها حباً يقابل حبه لها، أم لا"[1]؛ فالشاعر من خلال اسم الإشارة (تلك) أحدث تماسكاً في هذا المقطع رابطاً أوله بنهايته، فكأن هذا الاسم تكرر مع كل حدث، فنسج بين الأسطر الشعرية لهذا المقطع وجعلها ككتلة واحدة؛ فتلك خولة البدوية الشموس، وتلك خولة التي التقاها الشاعر في أريحا، وتلك خولة التي تجوس في خاطر الشاعر كل مساء، وتلك خولة التي يفتر ثغرها العبوس بالشوق والعتاب، وتلك خولة التي يشم وجهها حبيبها ثم يضمها على صدره. والشاعر وإن ذكر خولة حبيبية المتنبي في الماضي إلا أنه أراد بها فلسطين العربية وأهلها في الحاضر، لذلك جعل لقاءه بها في أريحا صدفة عابرة.

وفي قصيدة (قالت امرأة في المدينة) استعمل الشاعر اسم الإشارة (ذلك) للدلالة على بعد مكان المشار إليه وهو معاوية بن أبي سفيان؛ حيث قال:



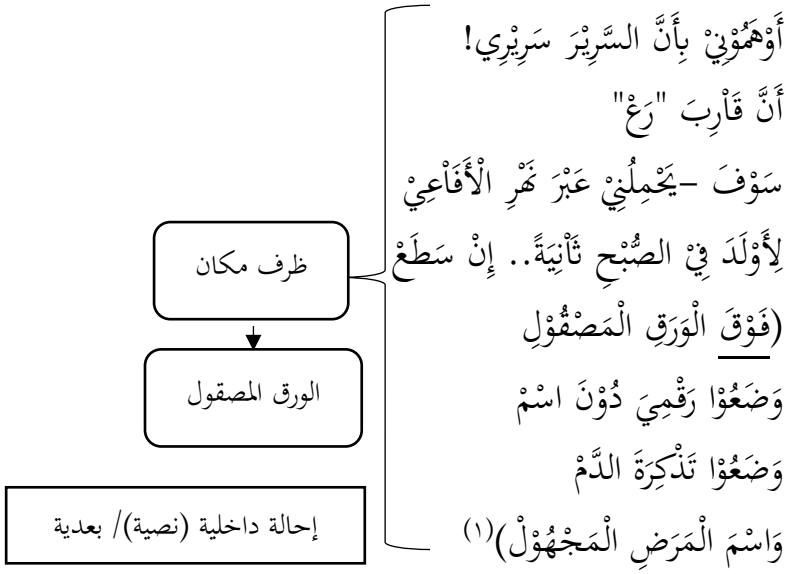
قَالَتْ امْرَأَةٌ فِي الْمَدِيْنَة
مَنْ ذَلِكَ الْأُمَوِيّ الَّذِيْ يَتَبَاْكَىْ عَلَىْ دَمِ عُثْمَاْن؟!
مَنْ قَاْلَ إِنَّ الْخِيَاْنَةَ تُنْجِبُ غَيْرَ الْخِيَاْنَة؟
كُوْنُوْا لَهُ يَاْ رِجَاْلُ..
أمْ تُحِبُّوْنَ أَنْ يَتَفَيَّأَ أَطْفَاْلُكُمُ تَحْتَ
سَيفِ ابْنِ هِنْدْ؟[2]

لقد برزت الإحالة النصية البعدية في هذا المقطع في كون اسم الإشارة (ذلك) الدال على المكان البعيد ليحيل من خلاله إلى اسم مذكور لاحق (الأموي) وهو معاوية بن أبي سفيان في بداية المقطع، وأكّد الشاعر أن المقصود هو معاوية بن أبي سفيان عندما ذكر أمه (هند بنت عتبة) في آخر المقطع؛ فأسهم اسم الإشارة في شد السطور الشعرية وجعلها وحدة نصية متماسكة ومتناسقة؛ فالشاعر يرى أن معاوية عندما ألم الحزن به على مقتل الخليفة عثمان بن عفان أخذ يطلب بالثأر من قتلته بحجة أن عثمان أقرب

(١) فضاءات الشعرية، سامح الرواشدة، ص ٩٤.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٤٠٤.

الناس نسباً إليه؛ الأمر الذي أدى إلى وقوع خلاف في صفوف المسلمين، ومن ثم حدوث الفتنة بينه وبين أمير المؤمنين علي بن أبي طالب.

كما أشار الشاعر من خلال ظروف المكان إلى عدة أماكن تجلت في معظم قصائده وأشعاره، ولعل من بينها قصيدته (السرير) إحدى قصائد ديوانه (أوراق الغرفة رقم ٨) التي كتبها أثناء فترة صراعه مع مرض السرطان في المعهد القومي للأمراض؛ حيث يقول:

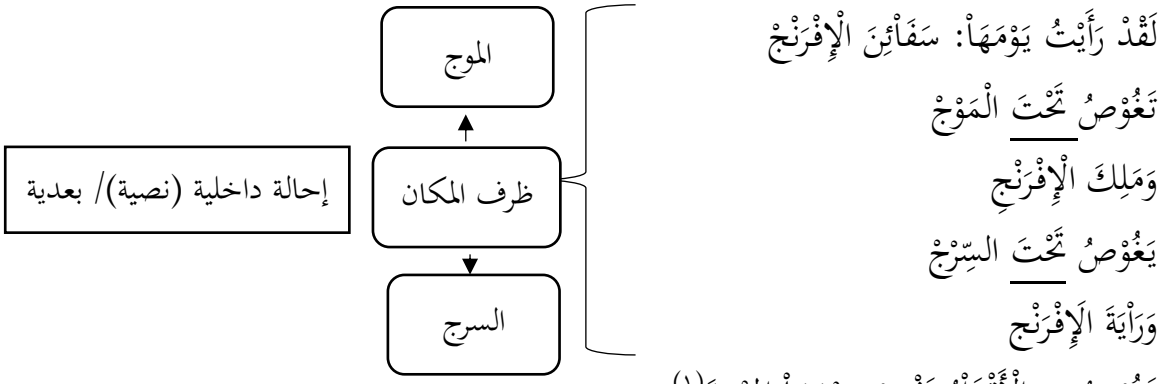


توسّل الشاعر بظرف المكان (فوق) ليحيل من خلاله إحالة نصية/بعدية تعود على المشار إليه (الورق المصقول)؛ أي: المكان الذي أوهم به أنه سيولد فيه مرة ثانية في الصباح -كحال الأسطورية المزروعة في مخيلة الفراعنة البعث من جديد بعد الموت- بعد تلقي سيل العلاج الكثيف الذي يرى فيه أمل أنه تضعيف لآلامه، ونوع من السم يحقن به بحجة العلاج؛ فجاء المقطع المحصور بين قوسين مفسراً ومتمّماً لسابقه، حيث يستعرض (ولادته)، التي تنبئ بمصيره المجهول أو موته المحتوم(٢)؛ فالشاعر وظف ظرف المكان أيَّما توظيف؛ مما جعل النص مترابط الأجزاء ومتلاحم الوحدات.

وتذرّع الشاعر بظرف المكان (تحت) ليحيل من خلاله إلى عدة أماكن في قصيدته (لا وقت للبكاء)، فيقول في ذلك:

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٧٢.

(٢) ينظر: الميتا لغة في شعر أمل دنقل، لحسن عزوز، ص ٧١.



نلاحظ –هنا– أن الشاعر قد استخدم إحالة نصية/ بعدية، حيث استعمل ظرف المكان (تحت) ليشير به إلى (الموج) و(السرج) على التوالي، فنتج عن ذلك نسيج نصي محكم السبك والحبك بين الأسطر الشعرية لهذا المقطع جعلها تظهر كبنية واحدة؛ فالشاعر –هنا– يحث على المعركة مع العدو الصهيوني والثأر لهزيمة حزيران عام ١٩٦٧م، فيقدم لنا من خلال هذا النص نبوءة "لرؤيا المستقبل الآني بالنصر؛ حيث تغرق سفن الإفرنج ورايتهم، ويؤسر ملك الإفرنج، كما لو كان التاريخ سيعيد ما كان، ويسقط راية الأعداء تحت الأقدام التي تمزقها كما تتمزق سفن الإفرنج الغارقة في البحر"[٢]، فتحققت هذه النبوءة في العاشر من تشرين الأول من عام ١٩٧٠م على يد الجيش العربي المصري البطل الذي اقتحم أصعب مانع مائي واسترد كرامته والكرامة العربية معه في حرب أكتوبر التحريرية.

ثانياً: الإشاريات الزمانية: تعرف الإشاريات الزمانية بأنها: "كلمات تدل على زمان يحدده السياق بالقياس إلى زمان التكلم، فزمان التكلم هو مركز الإشارة الزمانية في الكلام"[٣]، وهذا يعني أنه يوجد في الخطاب زمنان؛ أما الزمن الأول فهو زمن التلفظ/التكلم، وأما الزمن الآخر فهو عبارة عن إشارة زمنية في الخطاب مرتبطة في فهمها بالزمن الأول –زمن التلفظ/التكلم– الذي يشكل مرجعية لفهم السياق اللغوي[٤].

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٢٥٥.

(٢) قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، جابر عصفور، ص ٣٨٣.

(٣) آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ١٩.

(٤) ينظر: الإشاريات في القصص النبوي دراسة تداولية، أمل حسين خبراني، المجلة العلمية المحكمة لكلية الآداب في جامعة السويس، ع/١٧، أكتوبر ٢٠١٩م، ص ٢٨٢.

وتعد معرفة زمان التكلم في السياق شرطاً أساسياً لتحديد مركز الإشارة الزمانية في الكلام؛ لأنه "إذا لم يعرف زمان التكلم أو مركز الإشارة الزمانية التبس الأمر على السامع أو القارئ، فقولك –مثلاً– (بعد أسبوع) يختلف مرجعها إذا قلتها اليوم، أو قلتها بعد شهر، أو بعد سنة، وكذلك إذا قلت: نلتقي الساعة العاشرة؛ فزمان التكلم وسياقه هما اللذان يحددان المقصود بالساعة العاشرة صباحًا أو مساءً من هذا اليوم أو من يوم يليه"(١).

والعناصر اللغوية المعبرة عن الزمن متنوعة، "فهي الأفعال تتصرف حسب الأزمنة المختلفة، وهي الدالة على الزمن؛ مثل: السين وسوف الداخلتين على الفعل المضارع، وهي الأفعال المساعدة أو الناقصة، وكذلك حروف النفي التي تحوّر زمن صيغة الفعل الذي تدخل عليه مثل (لم) و(لن)... إلخ، وهي أسماء الزمان تُدَقِّق زمن الفعل وتؤدي ما لا تفي به صيغة"(٢).

ويرى لوكاشيو –الذي درس بنية الزمن في مستويين متكاملين هما مستوى الجملة، ومستوى النص– أن هذه العناصر اللغوية المعبرة عن الزمن هي حصيلة اللقاء بين ثلاث نقط زمانية، هي:

١ – نقطة زمن الحدث أو الواقعة نفسها؛ أي: هل وقع الحدث في الزمن الماضي أو الحاضر أو المستقبل؟

٢ – نقطة زمن الكلام أو التلفظ؛ أي: يشار إليه –دائماً– بالزمن الراهن للحظة التلفظ أو الكلام.

٣ – نقطة الزمن المرجعي: وهي النقطة التي تحدد مرجعيتها في ضوء علاقتها بنقطة مرجعية أخرى؛ مثل: نقطة زمن الحدث، أو نقطة زمن الكلام، أو غيرها(٣)، وهي النقطة التي تشتمل على العناصر الإشارية الزمانية من ظروف الزمان؛ نحو: الآن، الأمس، الليلة، غداً، اليوم، صباحاً، مساءً...إلخ، والألفاظ الدالة على الزمان الكوني؛ نحو: الفصول، والسنوات، والأشهر، والأيام، والساعات ...إلخ(٤)، وغيرها.

ومن أجل تحديد مرجع هذه العناصر، وتأويل الخطاب تأويلاً صحيحاً لابد للمتلقي "أن يدرك لحظة التلفظ فيتخذها مرجعاً يحيل عليه، ويؤول مكونات التلفظ اللغوي بناءً على معرفتها"(٥)؛ أي: إذا

(١) آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ١٩.

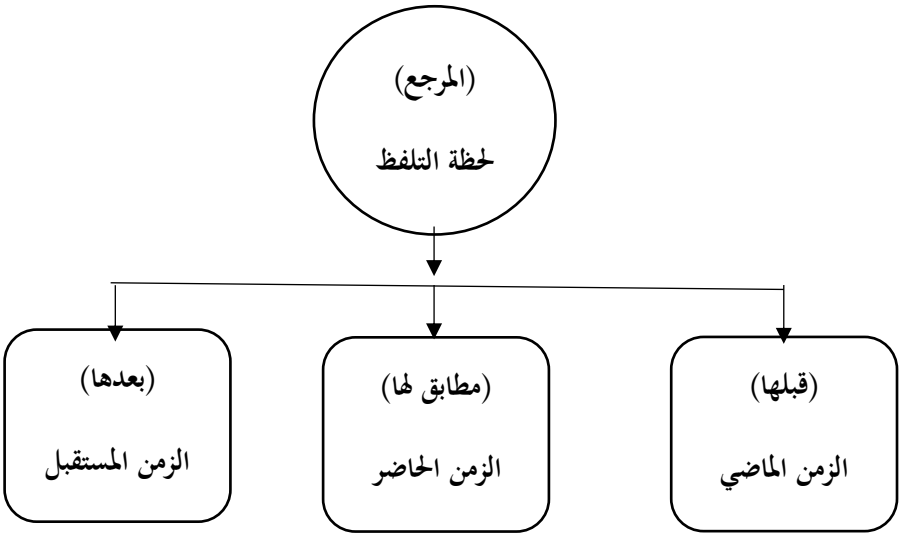
(٢) نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ٧٣.

(٣) ينظر: نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ٧٣.

(٤) ينظر: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ٢٠، ٢١.

(٥) إستراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهر، ص ٨٣.

وقع زمن الحدث في الماضي كانت لحظة التلفظ بعده؛ كقولنا: خرج محمد أمس صباحاً. فحدث الخروج وقع في الزمن الماضي، والزمن المرجعي (أمس) الذي يحدد زمن الخروج تحديداً أولياً، أعقبه تحديدٌ أدق في لفظ (صباحاً). والزمنان -زمن الحدث، والزمن المرجعي- كلاهما سابقان لزمان التلفظ؛ أما إذا حدث الفعل في الزمن الحاضر كانت لحظة التلفظ مطابقة له في بعض الأحوال؛ كقولنا: أخرج الآن. فحدث الخروج يحصل في لحظة التلفظ، والزمن المرجعي (الآن) حدد زمن الخروج تحديداً دقيقاً؛ أي: تطابق حدث الخروج، ولحظة التلفظ به، والزمن والمرجعي العائد عليه. وأما إذا كان الفعل سيحدث في المستقبل كانت لحظة التلفظ قبله؛ كقولنا: سيسافر محمد غداً، فحدث السفر سيحصل مستقبلاً، والزمن المرجعي (غداً) يدل عليه؛ أما زمن التلفظ فراهن؛ أي: إن زمن الحدث والزمن المرجعي لاحقان لزمان التلفظ[1]. ويمكن تمثيل هذ العلاقة وفق الشكل الآتي:



وبما أن الزمن الحاضر يتطابق ولحظة التلفظ، فهذا يعني أن الأفعال باختلاف أزمنتها -من ماضٍ، وحاضر، ومستقبل- "تحيل كلها على المضارع الذي هو زمن التلفظ. المقام هو الذي يعين زمن المضارع في اللغة المنطوقة"[2].

(١) ينظر: نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ٧٣، ٧٤.

(٢) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ت: محمد الولي؛ ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط١، ١٩٨٦م، ص ١٥٣.

كما أن الزمن المرجعي في اللغة العادية أو السردية غالباً ما يدل على اليوم السابق للحظة التلفظ بالرسالة؛ كـ (أمس)، أو يدل على اليوم اللاحق للحظة التلفظ فيها؛ كـ (غداً)، أو يتطابق مع لحظة التلفظ؛ كـ (اليوم). هذه المقتضيات الزمانية لا يحترمها الشعر؛ لأن "هذه الكلمات التي وضعت لأجل تحديد يوم بعينه تشير إلى كل الأيام ولا تشير إلى أي يوم، فاستعمال الشاعر لهذه الكلمات يتم بشكل يقلب وظيفتها لكي تصبح وظيفتها اللا تحديد بدل التحديد"(١).

كما أن السياق يلعب دوراً كبيراً في تحديد المدة الزمانية التي تستغرقها الإحالة، "فقد تستغرق المدة الزمانية كلها؛ كأن يقال: اليوم الأربعاء. وقد تستغرق مدة محددة من الزمان؛ كأن يقال: ضرب زيد عمراً يوم الخميس، فضربُ زيدٍ عمراً لا يستغرق يوم الخميس؛ بل يقع في جزء منه. وقد يتسع مدى بعض العناصر الإشارية إلى الزمان فيتجاوز الزمان المحدد له عرفًا إلى زمان أوسع، فكلمة (اليوم) في قولنا: بنات اليوم مثلاً تشمل العصر الذي نعيش فيه، ولا تتحدد بيوم مدته أربع وعشرون ساعة، وكل ذلك موكول إلى السياق الذي تستخدم فيه هذه العناصر الإشارية إلى الزمان"(٢).

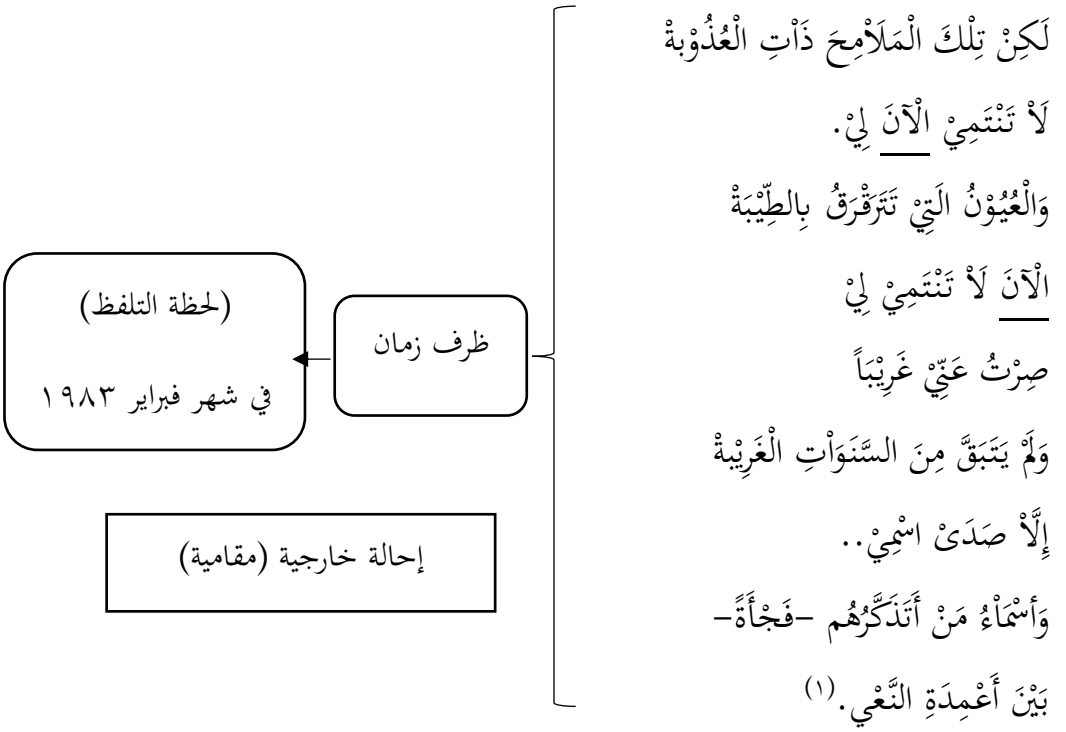
وتجدر الإشارة إلى أن "الأساس النفسي للتأشير الزماني مشابهٌ لأساس التأشير المكاني، ويمكننا معاملة الأحداث الزمانية كأشياء قادمة إلينا (إلى مجال رؤيتنا)، أو مبتعدة عنا (خارج مجال الرؤية)"(٣).

والزمن لا يقل أهمية عن المكان في الشعر بشكل عام، وعند أمل دنقل بشكل خاص الذي اعتمد في بناء قصائده وسبكها على جملة من الإشاريات الزمانية، وذلك من أجل توضيح مقاصده؛ فنجده ينوّع في استعمال ظروف الزمان في معظم أشعاره وقصائده، ولعل من بينها قصيدته (الورقة الأخيرة الجنوبي)، التي كتبها أثناء صراعه مع مرض السرطان في المعهد القومي للأمراض في القاهرة، وتحديداً في شهر فبراير من عام ١٩٨٣؛ أي: قبل وفاته بثلاثة أشهر تقريباً (١٩٨٣/٠٥/٢١م)، حيث يقول:

(١) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص ١٥٣.

(٢) آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ٢٠.

(٣) التداولية، جورج يول، ص ٣٥.



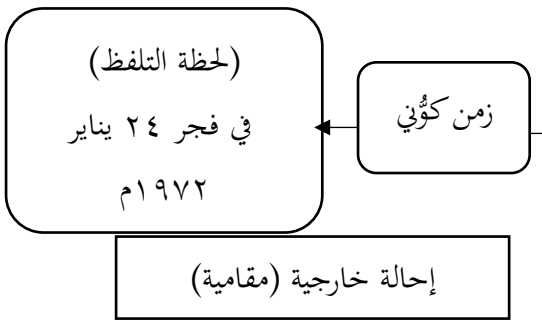
في هذا المقطع يتضافر السياق اللغوي داخل النص مع السياق الثقافي والاجتماعي خارج النص من أجل تحديد لحظة التلفظ. فالسياق اللغوي داخل النص يحدد -أولاً- زمن الحدث (لا تنتمي)، وهو زمن حاضر منفي بـ (لا)، ثم يحدد -ثانياً- الزمن المرجعي (الآن) الذي حدد زمن نفي الفعل (لا تنتمي)، وهو زمن حاضر، ففعل عدم الانتماء يطابق لحظة التلفظ؛ إلا أنه يتعذر من خلال السياق اللغوي داخل النص تحديد لحظة التلفظ، فكان لا بُد من الاستعانة بالسياق الثقافي والاجتماعي للنص الذي قد يهدي المتلقي للكشف عن زمن لحظة التلفظ، ومن أجل ذلك كان لا بد من تحديد عدة أمور، منها تحديد الفاعل الذي قام بالفعل وهو في النص (الشاعر)، ومكان حدث النص، وهو المعهد القومي للأمراض -تحديداً الغرفة رقم (٨)، والزمن المبدئي لهذا النص هو عام مرض الشاعر؛ أي: سنة ١٩٨٣م؛ إلا أن الشاعر أتبعه بزمن أكثر دقة ذيّل قصيدته به؛ أي: شهر فبراير من عام ١٩٨٣م. فظرف الزمان (الآن) أحال إحالة خارجية (مقامية) تعود على الزمان المحال إليه -لحظة التلفظ- في شهر فبراير ١٩٨٣م الذي شف عنه السياق الخارجي للنص؛ فالشاعر في هذا النص جسّد نفسه في شخصيتين: إحداهما متحولة عن الأُخرى، وذلك في قوله: (صرتُ عني غريباً): شخصية أُولى كانت ملامحها مفعمة بالحيوية والنشاط، إلا أنها لا تعيش في واقعها الحاضر؛ إنما تعيش في مخيلته وذكرياته في الريف البعيد. وشخصية ثانية متحولة عن الأولى، أنهكها

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٦٠.

المرض العضال، وتعيش واقعها الحاضر في مدينة القاهرة في المعهد القومي للأمراض، وتحديداً في الغرفة رقم (٨)، فلم تعد ملامح الشخصية الأولى المفعمة بالحيوية والنشاط تنتمي له؛ إنما تحولت إلى ملامح الشخصية الثانية التي أنهكها المرض العضال على سرير الموت فصارت تنتمي له، ولم يتبق من تلك الشخصية – الأولى– سوى اسمه وأسماء من يتذكرهم من أصدقائه؛ وذلك لأن المتغير السياقي يقوم "بدور فاعل في موضعي النفي والانتماء، فيدخل الذات في اشتباك خاص، حيث تتفاقم جدلية الصراع في (لا تنتمي الآن لي، الزمن (الآن) يستدعي زمن المدينة الضمنية التي تشرخ مساحة الانتماء، وتفصل بين الماضي/القرية الضمنية والذات التي اكتشفت كنهها الحقيقي"[١].

في حين توسل الشاعر بالزمن الكوني (الساعة الخامسة) في قصيدته أغنية الكعكة الحجرية (سفر الخروج)، وتحديداً الإصحاح السادس منها، ليحيل من خلالها إلى زمن حدوث انتفاضة ٢٤ يناير من عام ١٩٧٢م في مصر الذي سمي بعام الضباب؛ نتيجة للموقف الدولي المتباين من قضية الصراع العربي الصهيوني من جهة –تحديداً موقف الحليف السوفييتي الذي تراجع عن تقديم المساعدات العسكرية اللازمة لهجوم مصري على إسرائيل– وانشغال الدول الكبرى بالحرب الهندية الباكستانية من جهة أخرى[٢]؛ إذ يقول:

دَقَّتِ السَّاْعَةُ الْخَاْمِسَةُ
ظَهَرَ الْجُنْدُ دَاْئِرَةً مِنْ دُرُوْعٍ وَخَوْذَاْتِ حَرْبْ
هَاْ هُمُ الْآنَ يَقْتَرِبُوْنَ رُوَيْدًا.. رُوَيْدًا..
يَجِيْئُوْنَ مِنْ كُلِّ صَوْبْ
وَالْمُغَنُّوْنَ –فِي الْكَعْكَةِ الْحَجَرِيَّةِ– يَنْقَبِضُوْنَ
وَيَنْفَرِجُوْنَ
كَنَبْضَةِ قَلْبْ!
يُشْعِلُوْنَ الْحَنَاْجِرَ..
يَسْتَدْفِئُوْنَ مِنَ الْبَرْدِ وَالظُّلْمَةِ الْقَاْرِسَةِ
يَرْفَعُوْنَ الْأَنَاْشِيْدَ فِيْ أَوْجُهِ الْحَرَسِ الْمُقْتَرِبِ



(١) رؤية العالم في شعر أمل دنقل، عبد الناصر هلال، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ–مصر، ط١، ٢٠١٠م، ص ٥٩.
(٢) ينظر: قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، جابر عصفور، ص ٢٢٤.

يَشْبُكُوْنَ أَيَادِيَهُمُ الْغَضَّةَ الْبَائِسَةَ
لِتَصِيْرَ سِيَاجًا يَصُدُّ الرَّصَاْصَ!
الرَّصَاْصَ..
الرَّصَاْصَ..
يُغَنُّوْنَ: "نَحْنُ فِدَاْؤُكِ يَاْ مِصْرُ"
" نَحْنُ فِدَاْؤُ.."
وَتَسْقُطُ حُنْجَرَةٌ مُحْرِسَةْ
مَعَهَاْ يَسْقُطُ اسْمُكِ يَاْ مِصْرُ فِي الْأَرْضِ
لَاْ يَتَبَقَّىْ سِوَىْ الْجَسَدَ الْمَتَهَشِّمِ وَالصَّرَخَاْتِ
عَلَىْ السَّاْحَةِ الدَّاْمِسَةْ
دَقَّتِ السَّاْعَةُ الْخَاْمِسَةْ
... ...
دَقَّتِ الْخَاْمِسَةْ
... ...
دَقَّتِ الْخَاْمِسَةْ
وَتَفَرَّقَ مَاْؤُكَ -يَاْ نَهْرُ- حِيْنَ بَلَغْتَ الْمَصَبْ![1]

في هذا النص نلاحظ أن الزمن الكوُّني (الساعة الخامسة) تكرر أربع مرات في السياق اللغوي دون أن يشير في أي مرة منها إلى مرجع زمني محدد، فبالرغم من أن عبارة (الساعة الخامسة) تدل على الفجر من خلال السطر الشعري الثامن -يستدفئون من البرد والظلمة القارصة- فاقتران الظلمة مع البرد القارص فيه دلالة على الفجر، ودلالة على فصل الشتاء؛ لأن في الساعة الخامسة مساءً يكون الجو أكثر دفئاً وأقل ظلمة في فصل الشتاء من الساعة الخامسة فجراً، إلا أنها -الساعة الخامسة- تشير إلى كل ساعة خامسة فجر كل يوم، وليس إلى فجر يوم محدد؛ فالمرجع الزمني -لحظة التلفظ- تتعذر معرفته من خلال السياق اللغوي داخل النص، فكان لا بُد من الاستعانة بالسياق الثقافي والاجتماعي للنص لتحديد مرجعه الزمني.

(١) الأعمال الشعرية، أمل دنقل، ص ٢٧٤.

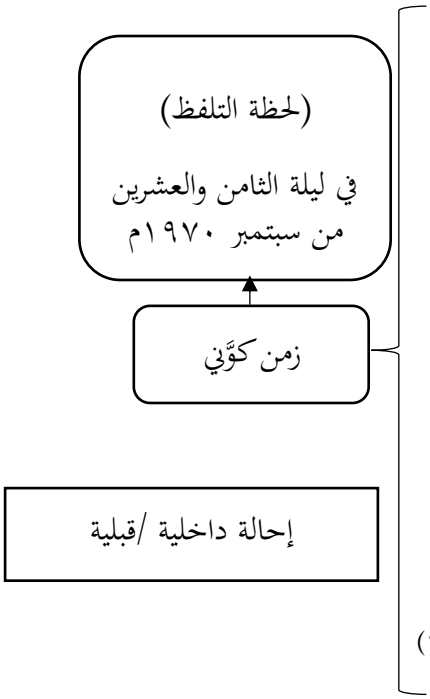
فكان السياق الثقافي والتاريخي الذي نشأت منه قصيدة (أغنية الكعكة الحجرية) بعد تولي الرئيس أنور السادات حكم مصر عام ١٩٧٠م رفعه لشعار الحرية السياسية علامة على بداية التصحيح لأخطاء الماضي ومعوقات المستقبل، كما أعلن أن عام ١٩٧١م هو عام الحسم لتحرير الأراضي المحتلة، فزرع هذا الأمر التفاؤل لدى قطاعات واسعة من الشعب ومن بينهم المثقفون وتحديداً الشعراء؛ لكن سنة ١٩٧١م انتهت وجاء يناير ١٩٧٢م، ففوجئ الجميع بخطاب نقيض للرئيس السادات يبرر فيه عجزه عن الوفاء بما وعد، ونتيجة لذلك هب طلاب جامعة القاهرة في انتفاضة طلابية حاشدة –رفضاً لسياسات الرئيس السادات– مدعومين من قبل المثقفين الغيورين على بلادهم، وخاصة الشعراء الذين كان من بينهم الشاعر أمل دنقل الذي وصل إلى أقسى درجات الرفض الاجتماعي والسياسي، فصاغ بقصيدته (أغنية الكعكة الحجرية) ذروة تعبيرها الاحتجاجي الذي تمثل في الاعتصام بميدان التحرير حول النصب الذي كان قائماً فيه، وهو الاعتصام الذي فضّته أجهزة الأمن بالقوة فجر ٢٤ يناير ١٩٧٢م خوفاً من تفاقم نتائجه(١). فالشاعر عاش لحظة الحدث وشارك فيه؛ لذلك نجده يستخدم في نصه "السرد المعتمد على الوصف الذي يستخدمه الراوي عنصراً بانياً، يحدد علاقات، ويرسم مشاهد، ويطور أحداثاً، ينتقل بالكاميرا في كل زوايا المسرح ليقدم مشهداً متكاملاً في ظل تفصيلات دقيقة؛ الزمان: الساعة الخامسة، المكان النصب التذكاري أمام الجامعة، يعلق الراوي/الشاعر على حركة الميدان مصوراً مشهد الصدام بين شخصيات الرواية الواقعية أو بين طرفيها: السلطة... وطلاب الجامعة الثائرون"(٢).

إذن من خلال السياق الثقافي والاجتماعي للقصيدة نجد أن الحدث هو اعتصام طلاب جامعة القاهرة وفضّه من قبل أجهزة الأمن بالقوة، المكان هو ميدان التحرير، والزمان فجر ٢٤ يناير ١٩٧٢م؛ فكان مرجع الساعة الخامسة الزمني هو فجر ٢٤ يناير ١٩٧٢م الذي كشف عنه السياق الخارجي للقصيدة؛ الأمر الذي أدى إلى تماسك النص وربطه بواقعه الخارجي من خلال الإحالة المقامية.

أما إحالة الزمن الكوني على لحظة التلفظ داخل النص فتمثل في عدة قصائد، ولعل من بينها قصيدته (لا وقت للبكاء) التي كتبها في تأبين الاتحاد الاشتراكي العربي للزعيم جمال عبد الناصر بعد وفاته في الثامن والعشرين من سبتمبر ١٩٧٠م كما أشرنا سابقاً؛ حيث يقول:

(١) ينظر: قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، جابر عصفور، ص ٢٢٤،٢٢٥.

(٢) رؤية العالم في شعر أمل دنقل، عبد الناصر هلال، ص ١٠٨، ١٠٩.



وَالتِّيْنِ وَالزَّيْتُوْنْ
وَطُوْرِ سِيْنِيْنَ.. وَهَذَا الْبَلَدِ الْمَحْزُوْنْ
لَقَدْ رَأَيْتُ لَيْلَةَ الثَّامِنِ وَالْعِشْرِيْنَ..
مِنْ سِبْتَمْبِرَ الْحَزِيْنْ:
رَأَيْتُ فِيْ هِتَافٍ شَعْبِيَ الْجَرِيحْ
(رَأَيْتُ خَلْفَ الصُّوْرَةِ)
وَجْهَكِ.. يَا مَنْصُوْرَةْ..
وَجْهَ لُوْيسَ التَّاسِعِ الْمَأْسُوْرِ فِيْ يَدَيْ صَبِيْح[1]

في هذا المقطع نلاحظ تطابقاً بين الزمن النحوي (رأيتُ) الدال على الزمن الحاضر، وبين الزمان الكوني (ليلة الثامن والعشرين من سبتمبر) من جهة، ومن جهة أخرى نجد الفاعل (الشاعر) يتكلم أثناء رؤيته لليلة الثامن والعشرين من سبتمبر ١٩٧٠م؛ أي: إن حدث (الرؤية) يحصل في لحظة التلفظ، والزمن المرجعي (ليلة الثامن والعشرين من سبتمبر) حدّد زمن الرؤية تحديداً دقيقاً؛ أي: تطابق حدث الرؤية ولحظة التلفظ به، والزمن المرجعي العائد عليها (لحظة التلفظ)؛ فالشاعر أحال إحالة نصية من خلال الزمن المرجعي – ليلة الثامن والعشرين من سبتمبر– تعود على لحظة التلفظ بحدث (الرؤية)، فما ورد في السياق اللغوي من قرائن زمنية محدد الدلالة الزمانية بدقة نجد أن الشاعر قد زج بها في قصيدته –دون أي رمز أو تلميح– كما هي موجودة في السياق الثقافي للقصيدة؛ الأمر الذي أدى إلى تماسك النص داخلياً، وربطه بسياقه الخارجي بصورة مباشرة من خلال الزمن.

مما تقدم نجد أن للإحالة بالإشاريات –سواء أكانت شخصية أو مكانية أو زمانية– حضوراً ليس بالقليل في المدونة الشعرية، فهي عامل هام في تكوين بنية الخطاب الشعري من خلال القيام بدورها النحوي ووظيفتها الدلالية، فارتبطت إحاليًا بسياق المتكلم (الشاعر) بغية تحقيق مقاصده؛ الأمر الذي أدى إلى تماسك النصوص الشعرية التي جبلت فيها تلك العناصر الإشارية، فظهر النص ككتلة واحدة في سبكه

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٢٥٥.

وحبكه؛ أي: إن الشاعر وظفها توظيفاً متجانساً مع الغرض الشعري الذي يصبو إليه في سبيل تحقيق أهدافه ومقاصده التي رسمها لكل نص.

المبحث الثالث

الإحالة بالأسماء الموصولة

وفي آخر تطوافنا في هذا الفصل نقف عند الإحالة بالأسماء الموصولة؛ حيث إنها تعد من العناصر الإحالية التي لا تمتلك دلالة مستقلة بذاتها حالها حال الضمائر وأسماء الإشارة؛ إنما تحتاج إلى تظافر عناصر أخرى داخل النص أو خارجه لتوضيح دلالتها وتحديد مرجعيتها.

والموصول في الأصل "اسم مفعول، من وصل الشيء بغيره، إذا جعلته من تمامه"(١)، وقد سمّيت الأسماء الموصولة بذلك "لأنها توصل بكلام بعدها هو من تمام معناها، وذلك أن الأسماء الموصولة أسماء ناقصة الدلالة لا يتضح معناها إلا إذا وصلت بالصلة فإذا قلت: (جاء الذي)، أو (رأيت التي) لم يفهم المعنى المقصود، فإذا جئت بالصلة اتضح المعنى المقصود، وذلك كأن تقول: (جاء الذي ألقى الخطبة)، أو (رأيت التي فازت في مسابقة الشعر)"(٢).

والموصول لغةً مأخوذ من مادة (و، ص، ل) "وَصَلْت الشيء وَصْلًا وَصِلةً، والوَصْلُ ضدُّ الهِجْران (...) والوَصْل خلاف الفَصْل (...) وَصَل الشيء يَصِلهُ وَصْلًا وَصِلةً (...) واتَّصَل الشيءُ بالشيء: لم ينقطع (...) ووصَلَ الشيءُ إلى الشيء وُصُولًا وتَوَصَّل إليه: انتهى إليه وبَلَغه"(٣)؛ فمعاني الموصول اللغوية تدور حول وصل الشيء بالشيء دون انقطاع، ووصل الشيء بالشيء حتى الانتهاء إليه وبلوغه.

(١) شرح التصريح على التوضيح، خالد عبد الله الأزهري، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط١، ٢٠٠٠م، ١٤٨/١.

(٢) معاني النحو، فاضل السامرائي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط١، ٢٠٠٠م، ١١٩/١.

(٣) لسان العرب، ابن منظور، ٧٢٦/١١.

أما الموصول اصطلاحًا فقد عرّفه أبو حيان الأندلسي (ت ٧٤٥هـ)[١] في كتابه التذييل والتكميل بأنه: "من الأسماء ما افتقر أبدًا إلى عائدٍ أو خَلَفِه، وجملةٍ صريحةٍ أو مُؤَوَّلةٍ غيرِ طلبيةٍ ولا إنشائيةٍ. ومِن الحُروف ما أُوِّلَ مَعَ ما يليه بمصدرٍ، ولم يَحْتَجْ إلى عائد"[٢]؛ في حين عرّفه عباس حسن في كتابه النحو الوافي بأنه: "اسم غامض مبهم يحتاج دائماً -في تعيين مدلوله وإيضاح المراد منه- إلى أحد شيئين بعده؛ إما: جملة وإما شبهها، وكلاهما يسمّى: (صلة الموصول)"[٣].

ويرى ابن يعيش[٤] (ت ٦٤٣هـ) أن "الموصولاتِ ضربٌ من المُبْهَمات؛ وإنّما كانت مبهمةً لوقوعها على كلّ شيء من حَيَوان وجَماد وغيرِهما؛ كوقُوعِ (هذا)، و (هؤُلاءِ) ونحوِهما من أسماء الإشارة على كل شيء"[٥]. إذن الموصولات من المبهمات، ويكمن إبهامها في افتقارها إلى صلات توضحها وتبينها، فكلمة (الذي) -مثلاً- لا تعطي معنى في ذاتها أو تبين المراد منها؛ لأنها عامة في أصل وضعها لا تفصل شيئاً من شيء، فهي ناقصة المعنى فلا يتم معناها إلا بصلة تتمم معناها وتجبر نقصها؛ إذ إن الاسم الموصول غير مستقل الدلالة بنفسه، ومن ثم يحتاج إلى ما يزيل إبهامه وغموضه، وهنا يأتي دور الصلة في إزالة هذا الغموض وأمن اللبس من خلال تعيين الموصول فيكمل المعنى وتتحقق الإفادة[٦].

ولا بد في جملة الصلة "من ضمير يعود على اسم الموصول، أو ما يغني عن الضمير طبقًا للبيان الخاص بالصلة، وهذه الصلة هي التي تفيد الموصول الاسمي التعريف"[٧]؛ وهذا الضمير يكون مطابقاً للاسم

(١) (هو محمد بن يوسف بن علي بن يوسف بن حيان الغرناطي الأندلسي الجياني، النِّفْزي، أثير الدين، أبو حيان، من كبار العلماء بالعربية والتفسير والحديث والتراجم واللغات، ولد في غرناطة سنة ٦٥٤هـ، ومن ثم رحل إلى مالقة، وتنقل بين البلدان إلى أن وصل القاهرة وأقام فيها حتى وفاته سنة ٧٤٥هـ، له العديد من التصانيف والمؤلفات، ومن أشهرها: البحر المحيط في تفسير القرآن ثماني مجلدات، طبقات نحاة الأندلس، منهج السالك في الكلام على ألفية ابن مالك، التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل). ينظر: الدرر الكامنة ٣٠٢/٤. بغية الوعاة ١٢١. وفوات الوفيات ٢٨٢/٢. الأعلام ١٥٢/٧.

(٢) التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل، أبو حيان الأندلسي، تح: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق-سوريا، ط١، ٢٠٠٠م، ٥/٣.

(٣) النحو الوافي، عباس حسن، ٣٤١/١.

(٤) (هو يعيش بن علي بن يعيش ابن أبي السرايا محمد بن علي، أبو البقاء، موفق الدين الأسدي، المعروف بابن يعيش وبابن الصانع، من كبار العلماء بالعربية. موصلي الأصل، ولد في حلب سنة ٥٥٣هـ، ورحل إلى بغداد ودمشق، وتصدر للإقراء بحلب إلى أن توفي فيها سنة ٦٤٣هـ، من كتبه: شرح المفصل للزمخشري، وشرح التصريف الملوكي لابن جني). ينظر: الشذرات ٢٢٨/٥. الأعلام ٢٠٦/٨.

(٥) شرح المفصل للزمخشري، ابن يعيش، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠٠١م، ٣٧٢/٢.

(٦) ينظر: الإحالة في العربية بين النظرية والتطبيق رسائل الجاحظ أنموذجاً، فريال التميمي، ص ١٠٤،١٠٥.

(٧) النحو الوافي، عباس حسن، ص ٣٤٢.

الموصول في الإفراد والجمع والتذكير والتأنيث، فيربط جملة الصلة بالموصول، وقد يكون الضمير ظاهراً؛ نحو: جاء الذي جلس أخوه، فالموصول (الذي)، وجملة الصلة (جلس أخوه)، والعائد الضمير المتصل (الهاء) في أخوه. أو يكون مستتراً؛ نحو: جاء الذي كتب، فالموصول (الذي)، وجملة الصلة (كتب)، والعائد ضمير مستتر تقديره (هو). كما يجوز حذف الضمير العائد بعد تحقق شرط عام[١]، هو "وضوح المعنى بدونه، وأمن اللبس"[٢]؛ أي: لا يكون الباقي بعد حذفه صالحاً صلة؛ نحو: يفرح الذي أنا مُكرِمٌ الآن أو غدًا؛ أي: (مكرمه).

والاسم الموصول يعد من العناصر الإحالية ذات الرابط القوي ليس ضمن حيز الجملة الواحدة فحسب؛ بل قد يتعداها ليربط بين جملتين فأكثر، فالموصول يمتلك "طاقة الربط بين أوصال الجملة أو السياق القائم على أكثر من جملة؛ والمقصود هنا جميع الموصولات ومنها (من، وما، وأي، وال) (...) والدليل على أن الموصول رابط أنه كما قال البلاغيون: حل محل الضمير، فلو عدلت عن الموصول واستعملت الضمير المطابق له لحدث الربط المطلوب"[٣]؛ فالاسم الموصول كغيره من الروابط النصية والإحالية ينهض بثلاث وظائف؛ "الأولى: الإشارة إلى ما سبق أو إلى ما سيلحق. والثانية: التعويض عنه بالضمير أو ما يدل عنه. والثالثة: تحقيق الربط والتماسك في الجملة والنص؛ باعتبار أن الاسم الموصول يتجاوز وظيفة الإحلال والتعويض عن الاسم الظاهر إلى كونه رابطاً يحقق التماسك والربط بين مكونات الجملة أو الجمل"[٤].

والإحالة في الاسم الموصول على نوعين:

الأول: الإحالة الداخلية (النصية)؛ أي: إنه يوجد داخل النص مرجع سابق نحيل الاسم الموصول عليه، وهنا يكون المدى الإحالي للاسم الموصول، إما مدى قريباً؛ أي: داخل حدود الجملة، كما في قوله عز وجل: ﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي وَهَبَ لِي عَلَى الْكِبَرِ إِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَاقَ إِنَّ رَبِّي لَسَمِيعُ الدُّعَاءِ (٣٩)﴾[٥]، فالاسم

(١) في بعض الحالات هناك شروط خاصة جاز فيها حذف العائد إضافة إلى الشرط العام، ينظر: النحو الوافي، عباس حسن، ص ٣٩٤-٤٠٢.

(٢) النحو الوافي، عباس حسن، ص ٣٩٤.

(٣) مقالات في اللغة والأدب، تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط١، ٢٠٠٦م، ١/٢٠٠.

(٤) الأسماء الموصولة بين المفهوم والوظيفة في ضوء اللسانيات المعاصرة، نعيمة سعدية، مخبر اللسانيات واللغة العربية في كلية الآداب واللغات بجامعة محمد خيضر بسكرة، ع/٢، ديسمبر ٢٠١٤م، ص ٥٧.

(٥) سورة إبراهيم: الآية ٣٩.

الموصول (الذي) في هذه الآية يحيل على لفظ الجلالة (الله) إحالة داخلية (نصية) قبلية ذات مدى قريب؛ لأن لفظ الجلالة (الله) والاسم الموصول (الذي) يقعان في آية واحدة ولم يفصل بينهما شيء. أو مدى متوسطاً؛ أي: داخل حدود النص، كما في قوله تعالى: ﴿وَلَنَبْلُوَنَّكُم بِشَيْءٍ مِّنَ الْخَوْفِ وَالْجُوعِ وَنَقْصٍ مِّنَ الْأَمْوَالِ وَالْأَنفُسِ وَالثَّمَرَاتِ ۗ وَبَشِّرِ الصَّابِرِينَ (١٥٥) الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُم مُّصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ (١٥٦)﴾[1]، فالاسم الموصول (الذين) يحيل على (الصابرين) إحالة داخلية قبلية ذات مدى متوسط؛ لأن لفظ (الصابرين) وإن وقع داخل حدود النص إلا أنه خارج حدود الآية التي تحتوي على الاسم الموصول (الذين).

الثاني: الإحالة الخارجية (المقامية)؛ أي: إنه لا يوجد داخل النص مرجع سابق نحيل الاسم الموصول عليه، فيُلجأ إلى السياق غير اللغوي لتحديد المحال إليه، وهي ذات مدى إحالي بعيد؛ لأنها تقع خارج حدود النص؛ كما في قوله تعالى: ﴿تَبَارَكَ الَّذِي نَزَّلَ الْفُرْقَانَ عَلَىٰ عَبْدِهِ لِيَكُونَ لِلْعَالَمِينَ نَذِيرًا (١) الَّذِي لَهُ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَلَمْ يَتَّخِذْ وَلَدًا وَلَمْ يَكُن لَّهُ شَرِيكٌ فِي الْمُلْكِ وَخَلَقَ كُلَّ شَيْءٍ فَقَدَّرَهُ تَقْدِيرًا (٢)﴾[2]. فالاسم الموصول (الذي) يحيل على لفظ الجلالة (الله) إحالة خارجية (مقامية) ذات مدى بعيد، كاشفاً عنها السياق غير اللغوي للنص من خلال طبيعة النص القرآني الذي لم يرد فيه الفعل (تبارك) إلا خاصاً بالله تعالى، وهو خاص بتقديس الله وتنزيهه وتعظيم شأنه[3].

والموصول قسمان: اسمي؛ نحو: الذي، والتي، وما، ومن... إلخ. وحرفي؛ نحو: أن، وكي... إلخ. غير أننا في بحثنا هذا سوف نقتصر على الأسماء دون الحروف؛ لما لها من دور بارز في الترابط والتماسك النصي، وهي بدورها تقسم إلى قسمين: خاصة ومشتركة.

أولاً: الموصولات الخاصة:

يعرف الموصول المختص بأنه: "ما كان نصًّا في الدلالة على بعض الأنواع دون بعض، مقصوراً عليه وحده؛ فلنوع المفرد المذكر ألفاظ خاصة به، ولنوع المفردة المؤنثة ألفاظ خاصة بها، وكذلك للمثنى بنوعيه،

(١) سورة البقرة: الآية ١٥٥،١٥٦.

(٢) سورة الفرقان: الآية ١،٢.

(٣) ينظر: الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، أنس فجال، ص ٥٧٤،٥٧٥.

وللجمع بنوعيه"[1]؛ أي: إنها تطابق مرجعها فتفرد، وتثنى، وتجمع، وتذكّر، وتؤنّث حسب مقتضى الكلام، ولا يخالف الاسم الموصول الخاص مرجعه وصلته إلا بتأويل[2].

وأشهر ألفاظ الموصولات الخاصة ثمانية موزعة على الأنواع الآتية:

١. الذي: ويختص بالمفرد المذكر عاقلاً أم غير عاقل.
٢. التي: وتختص بالمفردة المؤنثة عاقلة كانت أم غير عاقلة.
٣. اللَّذانِ، واللَّذيْنِ: ويختصان بالمثنى المذكر عاقلاً أو غير عاقل.
٤. اللَّتانِ، واللَّتَيْنِ: وتختصان بالمثنى المؤنث عاقلاً وغير عاقل.
٥. الأُلَى، الأُلاءِ: للعقلاء من جمعي المذكر والمؤنث.
٦. الَّذينَ: لجمع المذكر العاقل.
٧. الَّلاتِ أو الَّلاتِي: تختص بجمع المؤنث للعاقلة وغير العاقلة.
٨. الَّلاءِ أو اللائي أو اللواتي: أيضاً تختص بجمع المؤنث للعاقلة وغير العاقلة.[3]

والمتتبع للإحالة بالأسماء الموصولة الخاصة في شعر أمل دنقل وقصائده يلحظ أن الشاعر قد نوّع في استخدامها وإن كانت بصورة أقل من الضمائر والإشاريات؛ بغية تحقيق غرضه الشعري وتوضيح مقاصده في كل قصيدة وردت فيها؛ لأن الأسماء الموصولة تعد من الروابط الإحالية التي تتيح للشاعر تحديد المقصود، وتعيين المراد أكثر من غيرها، فتسهم في سبك النصوص وحبكها.

والشاعر اعتمد في بناء بعض قصائده على جملة من الأسماء الموصولة الخاصة، من بينها الاسم الموصول (الذي) المختص بالمفرد المذكر؛ سواء أكان عاقلاً أم غير عاقل، فقد استخدمه الشاعر للدلالة على العاقل في عدة قصائد التي من بينها قصيدته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) التي استعان فيها بالتراث لإبلاغ رسالته، فاستخدام عنترة رمزاً للشعب العربي في مصر الذي يعاني من استبداد السلطة والظلم والفقر، وهذا ما نجده في قوله:

---

(١) النحو الوافي، عباس حسن، ص ٣٤٢.

(٢) ينظر: الأسماء الموصولة بين المفهوم والوظيفة في ضوء اللسانيات المعاصرة، نعيمة سعدية، ص٤٤.

(٣) ينظر: شرح المفصل للزمخشري، ابن يعيش،٣٧١/٢. وينظر: النحو الوافي، عباس حسن، ص ٣٤٣،٣٤٦.

ظَلَلْتُ فِيْ عَبِيْدِ (عَبْسٍ) أَحْرُسُ الْقُطْعَانْ
أَجْتَزُّ صُوْفَهَاْ...
أُرُدُّ نُوْقَهَاْ...
أَنَاْمُ فِيْ حَظَائِرِ النِّسْيَانْ
طَعَاْمِيَ: الْكِسْرَةُ.. وَالْمَاْءُ.. وَبَعْضُ التَّمَرَاْتِ الْيَاْبِسَة
وَهَاْ أَنَاْ فِيْ سَاْعَةْ الطَّعِانْ
سَاْعَةَ أَنْ تَخَاْذَلَ الْكُمَاْةُ.. وَالرُّمَاْةُ.. وَالْفُرْسَاْنْ
دُعِيْتُ لِلْمَيْدَاْن!
أَنَاْ الَّذِيْ مَاْ ذُقْتُ لَحْمَ الضَّأن...
أَنَاْ الَّذِيْ لَاْ حَوْلَ لِيْ أَوْ شَأن...
أَنَاْ الَّذِيْ أُقْصِيْتُ عَنْ مَجَاْلِسِ الْفِتْيَاْن،
أُدْعَىْ إِلَىْ الْمَوْتِ.. وَلَمْ أُدْعَ إِلَىْ الْمُجَاْلَسَة!![1]

للمفرد (العاقل) ← ضمير المتكلم (أنا) ← إحالة داخلية (نصية)/قبلية

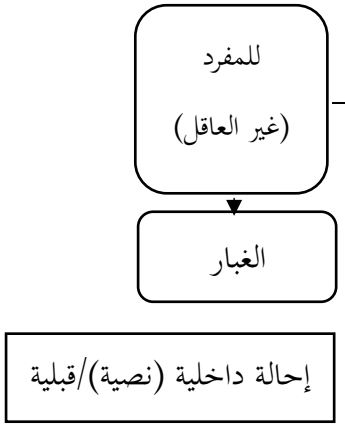
في هذا المقطع أحال الشاعر بالاسم الموصول (الذي) ثلاث إحالات داخلية (نصية) /قبلية، تعود كل منها على ضمير المتكلم (أنا)، وبدوره ضمير المتكلم –أنا– أحال أيضاً– ثلاث إحالات خارجية (مقامية)، تعود كل منها إلى العنصر البؤري للنص وهو (عنترة بن شداد). فالشاعر –هنا– ربط بين الاسم الموصول (الذي) وبين ضمير المتكلم المنفصل (أنا) من جهة، وبين الاسم الموصول (الذي) والجمل التي بعده التي يقول فيها الشاعر: (ما ذقتُ، لا حول لي، أُقصيتُ) من جهة أخرى؛ وذلك لتوضح معنى الاسم الموصول –الذي– وإزالة الغموض الذي يكتنفه؛ فالشاعر يشبه الحال التي وصل إليها الشعب العربي بحال عنترة بن شداد الذي ترك مهملاً في المراعي، "ليس له إلا أحقر الأعمال التي لا تسمن ولا تغني من جوع، وعندما جد الجد دعي للنزال، فأنّى يكون ذلك؟! وأشد إيلامًا وتناقضًا من ذلك الإلحاح عليه بأن يلقي بنفسه إلى الموت، وقبل ذلك لم يدع للمجالسة؛ بل كان منبوذًا"[2]. إن هذا الترابط اللفظي الظاهري الذي يحقّقه الاسم الموصول (الذي) في المقطع السابق يكشف عن تناقض صارخ بين ما بعد (الذي) وما قبلها، وذلك في محاولة من الشاعر لإبراز اللامنطقية في تفكير الأسياد، حيث يربطون بين أمرين متناقضين، إذ يمنعونه من التنعم بفضائل الحياة في حين يطالبونه بخوض مخاطرها.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ١٢٣.

(٢) لغة التضاد في شعر أمل دنقل، عاصم بني عامر، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط١، ٢٠٠٥م، ص ٦٦.

في حين استعمل اسم الموصول (الذي) للدلالة على المفرد غير العاقل في قصيدته (قالت امرأة في المدينة)؛ حيث توحدت فيها أنا الشاعر مع الأصوات الرافضة للصلح –التي لم تسلم من بطش السلطة– ليرتدوا جميعاً "قناع الشهداء الذين راحت تضحيتهم فداء الأرض هباء، وضاعت من حول مائدة مستديرة، يتفاوض من حولها من يتفاوض من أجل أن يأكل السادة الكستناء"[1]؛ حيث يقول:

هَاْ قَدْ عَرَفْنَاْ كِتَاْبَةَ أَسْمَاْئِنَاْ
بِالْأَظَاْفِرِ فِيْ غُرَفِ الْحَبْسِ
أَوْ بِالدِّمَاْءِ عَلَىْ جِيْفَةْ الرَّمْلِ وَالشَّمْسِ
أَوْ بِالسَّوَاْدِ عَلَىْ صَفَحَاْتِ الْجَرَاْئِدِ قَبْلَ الْأَخِيْرَةِ
أَوْ بِحِدَاْدِ الْأَرَاْمِلِ فِيْ رَدَهَاْتِ (الْمَعَاْشَاْتِ)..
أَوْ بِالْغُبَارِ الَّذِيْ يَتَوَاْلَىْ عَلَىْ الصُّوَرِ
الْمَنْزِلِيَّةِ لِلشُّهَدَاْء
الْغُبَاْرُ الَّذِيْ يَتَوَاْلَىْ عَلَىْ أَوْجُهِ الشُّهَدَاْء..
إِلَىْ أَنْ.. تَغِيْبْ!![2]



قد وظف الشاعر –هنا– الاسم الموصول (الذي) للدلالة على غير العاقل ليحيل من خلاله إحالتين داخليتين قبليتين تعودان على الاسم غير العاقل، وهو هنا (الغبار)؛ غير أن المعنى لا يتضح ولا يتحدد إلا من خلال الصلة –وما يتبعها– الواردة بعد الاسم الموصول –الذي– وهي قول الشاعر: (يتوالى على الصور المنزلية للشهداء، يتوالى على أوجه الشهداء). ففي هذا النص يستهجن الشاعر تهميش ما ضاع من وطن، ونسيان اسم من مات من أجله؛ فسطور الشاعر "تنبئ عن مدى خذلان الأحياء وتخليهم عن الشهداء، وإن تمثل ذلك بصورة رمزية في إهمال صورهم، وعدم الاعتناء بها ورعايتها"[3].

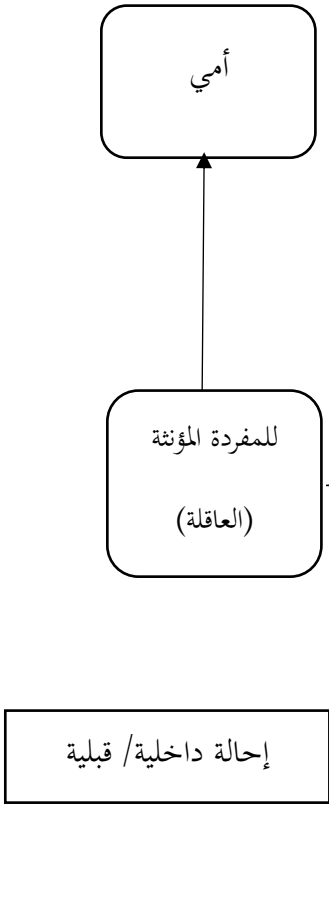
أما الإحالة بوساطة الاسم الموصول (التي) فقد استعملها الشاعر للدلالة على المفردة المؤنثة العاقلة في عدد ليس بقليل من قصائده، وخير مثال على ذلك ما جاء في قصيدته (لا وقت للبكاء) التي استحضر

(١) التناص الديني في شعر أمل دنقل، السيد عزت أبو الوفا، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط١، ٢٠٢٠م، ص ٢١٨.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٤٠٦.

(٣) التناص الديني في شعر أمل دنقل، السيد عزت السيد أبو الوفا، ص ٢١٩.

فيها ثلاث شخصيات تراثية –هنَّ: الخنساء، وأسماء بنت أبي بكر، وشجرة الدر– ليوظفها "للتعبير عن تجربة الأم الباكية من جراء الفقد"(١)، وذلك في قوله:

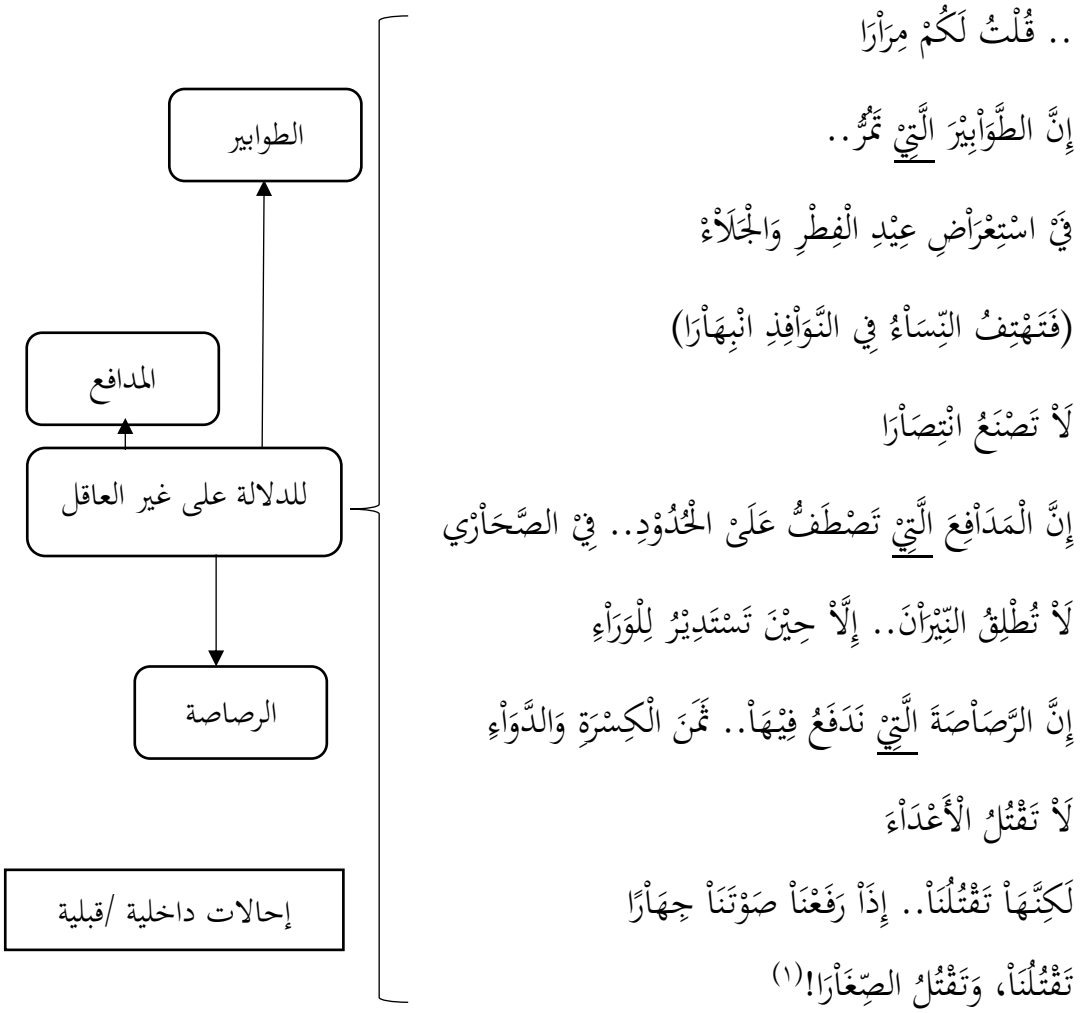


وأُمِّيَ الَّتِيْ تَظَلُّ فِيْ فِنَاْءِ الْبَيْتِ مُنَكَّبَةْ
مَقْرُوْحَةَ الْعَيْنَيْنِ، مُسْتَرْسِلَةَ الرِّثَاْءْ
تَنْكُثُ بِالْعُوْدِ عَلَىْ التُّرْبَةِ:
رَأَيْتُهَاْ: الْخَنْسَاْءْ
تَرْثِيْ شَبَاْبَهَاْ الْمُسْتَشْهِدِيْنَ فِيْ الصَّحْرَاْءْ
رَأَيْتُهَاْ: أَسْمَاْءْ
تَبْكِيْ ابْنَهَاْ الْمَقْتُوْلَ فِيْ الْكَعْبَةْ،
رَأَيْتُهَاْ: شَجَرَةَ الدُّرِّ..
تَرُدُّ خَلْفَهَا الْبَاْبَ عَلَىْ جُثْمَاْنِ (نَجْمِ الدِّيْنْ)
تُغْلِقُ صَدْرَهَاْ عَلَىْ الطَّعْنَةِ وّالسِّكِّيْنْ(٢)

لقد أحال الشاعر –هنا– من خلال الاسم الموصول (التي) إحالة داخلية (نصية) تعود على لفظة (أمي)، وهي إحالة قبلية ذات مدى قريب؛ فلفظة (أمي) هي المفسر للاسم الموصول؛ ومن ثم جاءت جملة الصلة لتزيل الإبهام عن الاسم الموصول –التي– وتوضح المعنى. فهذا النص يعكس تجربة الأم الباكية من جراء الفقد؛ التي تظل ملازمة لفناء بيتها مقروحة العينين من شدة البكاء على من فقدت من أخٍ، أو زوجٍ ، أو ابن، فتدخل في ديمومة الحزن التي لا تفارقها حتى الممات، فحالها كحال النساء اللواتي فقدن الرجال من أبناء وأزواج وأخوة التي سطرها التاريخ على مر الزمان، فحالها –الأم المكلومة – كحال الخنساء التي رثت وبكت أخويها صخراً ومعاوية اللذين قتلا في الجاهلية، وكحال أسماء بنت أبي بكر في صدر الإسلام التي بكت ابنها عبد الله بن الزبير الذي قتل عند الكعبة، وكحال شجرة الدر التي رثت وبكت زوجها الملك الصالح نجم الدين أيوب في العهد الأيوبي في مصر.

(١) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، ص ١٦٤.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٢٥٨.

في حين استعمل الشاعر الاسم الموصول (التي) ليحيل من خلاله إحالة نصية تعود على غير العاقل في عدة قصائد من بينها قصيدته (تعليق على ما حدث في مخيم الوحدات). حيث يقول:

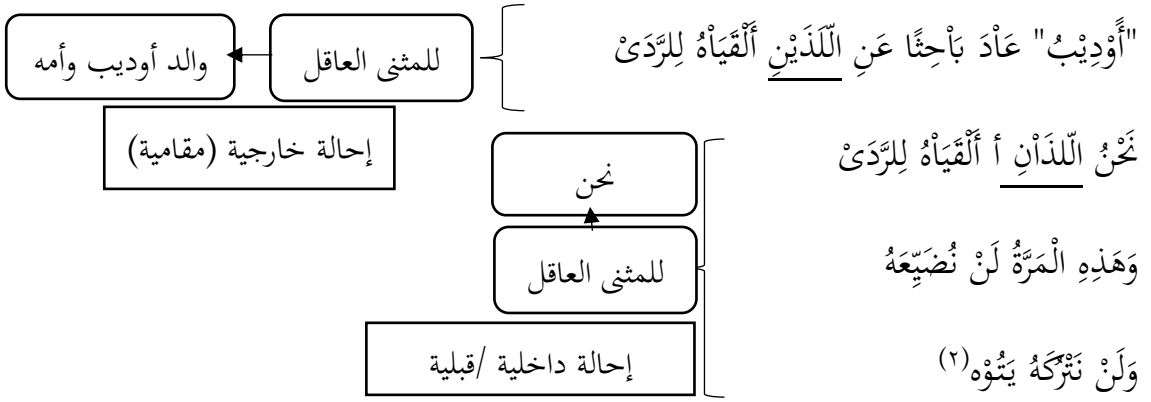


لقد وظف الشاعر -في هذا المقطع الاسم الموصول (التي) -الدال على غير العاقل- ليحيل من خلاله ثلاث إحالات نصية قبلية؛ حيث إن الإحالة الأولى تعود على (الطوابير)، وتعود الثانية على (المدافع)؛ في حين تعود الثالثة على (الرصاصة)؛ ومن هنا ينهض الاسم الموصول إلى جانب ما قام به من إطالة بناء الجملة وتركيبها بوظيفة النعت التي أفادت "دلالات التقريع أولاً، ومن ثم دلالات الحسرة والأسى على تلك المدافع والرصاصة التي ندفع فيها ثمن قوت يومنا ولا تقتل الأعداء؛ بل تقتل من ينادون بالحق ثانيًا"(٢).

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٢١٠

(٢) النعت ووظائفه التركيبية والدلالية في شعر أمل دنقل، فيصل يوسف زيد، ص ٢٤٣.

وأما الإحالة بالاسمين الموصولين (اللذان، واللذين) الدالين على المثنى العاقل فقد جاء بهما الشاعر معاً في قصيدة واحدة، وهي قصيدته (العار الذي نتقيه) التي من خلالها استلهم رمز أوديب من الأساطير اليونانية للتعبير عن الإنسان الضائع الباحث عن مصيره[1]، وذلك في قوله:



والملاحظ –في هذا المقطع– وجود إحالتين بالاسم الموصول، أما الأولى فقد أحال الاسم الموصول (اللذين) من خلالها إحالة خارجية (مقامية) تعود على المحال إليه (والد أوديب وأمه) اللذان ألقياه للردى، فكشف عنهما السياق الخارجي للنص بصورة غير مباشرة. وأما الثانية فكانت بالاسم الموصول (اللذان)، وهي إحالة داخلية (نصية)/قبلية، تعود على ضمير المتكلم (نحن)، والذي بدوره يحيل إحالة خارجية (مقامية)، تعود على المحال إليه (والد أوديب وأمه). فالشاعر رمز بأوديب –الذي هو رمز الإنسان الضائع الباحث عن مصيره– إلى "المواطن العربي الضائع ولا سيما المصري والفلسطيني الذي يبحث عن استعادة ما ضاع منه (موطنه، مصيره، سعادته). ويمكن أن يكون أوديب رمز الحب والبراءة اللتين ضاعتا من يد الشاعر وهو في عنفوان شبابه، وكان لكل من الشاعر وحبيبته ذنب وتقصير في ذلك"[3]

في حين توسل الشاعر بالاسم الموصول (اللتين) الدال على المثنى المؤنث غير العاقل للتعبير عن عيني شبيهة حبيبته، وذلك في قصيدته (شبيهتها) فقال:

(١) ينظر: الرمز في شعر أمر دنقل، سوزان مشير حمدكة ردي، ص ٤٠.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٨٥.

(٣) الرمز في شعر أمل دنقل، سوزان مشير حمدكه ردي، ص ٤٠،٤١.

انْتَظِرِيْ!

مَا اسْمُكِ؟

يَاْ ذَاْتَ الْعُيُوْنِ الْخُضْرِ وَالشَّعْرِ الثَّرِيّ

أَشْبَهْتِ فِيْ تَصَوُّرِيْ

(بِوَجْهِكِ الْمُدَوَّرِ)

حَبِيْبَةً أذْكُرُهَاْ.. أَكْثَرَ مِنْ تَذَكُّرِيْ

يَاْ صُوْرَةً لَهَاْ عَلَىْ الْمِرْآةِ.. لَمْ تَنْكَسِرِ

حَبِيْبَتِيْ -مِثْلُكِ-

لَمْ تُشْبِهْ جَمِيْعَ الْبَشَرِ

عُيُوْنُهَاْ حَدَاْئِقُ حَافِلَةٌ بِالصُّوَرِ

أَبْصَرْتُهَاْ الْيَوْمَ بِعَيْنَيْكِ

اللّتَيْنِ صَبَتَاْ فِيْ عُمُرِيْ..

طُفُوْلَةً.. مُنْذُ اتِّزَاْنِ الْخَطْوِ لَمْ تَنْحَسِرِ(١)

للمثنى المؤنث (غير العاقل)

بعينيك

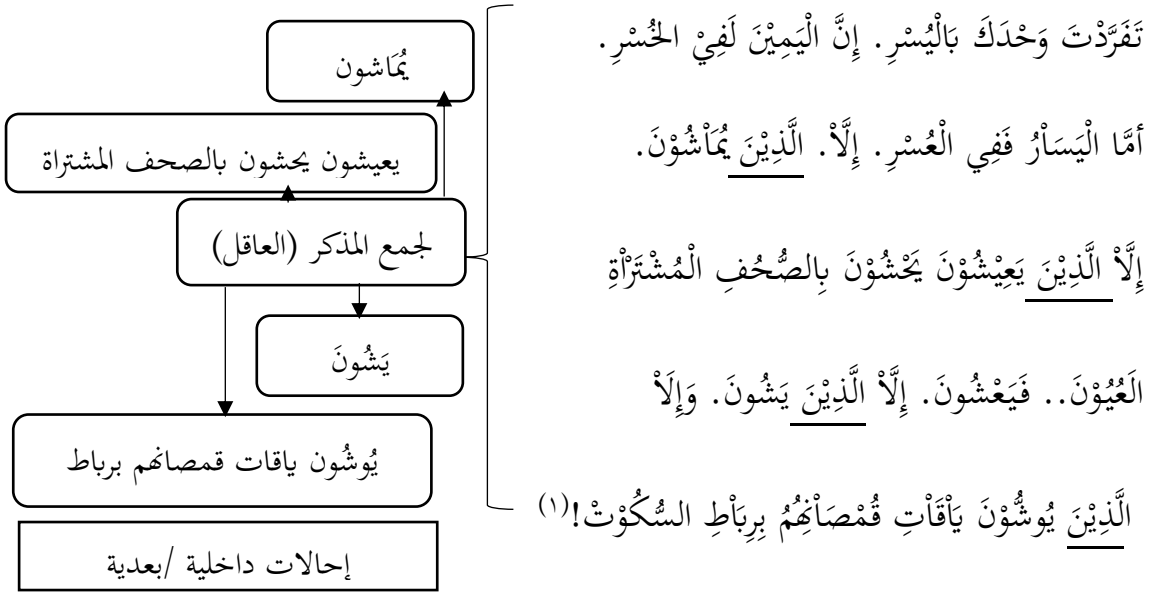
إحالة داخلية /قبلية

لقد أحال الاسم الموصول (اللتين) -هنا- إحالة داخلية (نصية)/ قبلية، وتعود على المحال إليه (بعينيكِ)، وهي إحالة نصية ذات مدى متوسط البعد؛ لأن المحال والمحال إليه وإن وقعا داخل النص إلا أنهما لا يقعان في سطر شعري واحد؛ فالشاعر من خلال هذا النص أبصر صورة حبيبته بعيني شبيهتها اللتين فتحتا هواجس الذكريات الجميلة -عن حبيبته- في مخيلته، فهي تشبهها -إلى حد كبير- بوجهها المدور وعينيها الخضراوين وشعرها الثري، وكأنها صورة لحبيبته منعكسة على المرآة، واستغرق الشاعر في تذكره لحبيبته -من خلال عيني شبيهتها- حتى وصل به المطاف إلى أيام طفولته في الريف البعيد.

وإذا تجاوزنا الإحالة بالأسماء الموصولة الدالة على المفرد والمثنى -سواء أكان عاقلاً أم غير عاقل- إلى الأسماء الموصولة الدالة على الجمع بنوعيه مذكراً ومؤنثاً، نجد أن الشاعر لم يغفل عن استخدامها في

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٩٤.

قصائده وأشعاره؛ إذ إنه استعمل الاسم الموصول (الذين) الدال على جمع العقلاء في قصيدته (صلاة)، حيث يقول:



وظف الشاعر –في هذا النص– الاسم الموصول (الذين) الخاص بجمع المذكر العاقل لربط الأسطر الشعرية فأحال من خلاله أربع إحالات نصية/ بعدية، بحيث تعود الإحالة الأولى إلى المحال إليه (يماشون)، وتعود الثانية إلى المحال إليه (يعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون)، وتعود الإحالة الثالثة إلى المحال إليه (يشون)، وتعود الرابعة إلى المحال إليه (يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت)؛ والملاحظ –هنا– أن الشاعر قد لجأ إلى تقنية التناص من القرآن الكريم وتحديداً من سورة العصر، والانتقال منها بأسلوب المفاجأة الاستبدالي إلى تجربته المعاصرة، فذكر "كلمة (الخسر)، ويستحدث معها كلمة (اليسر)... ويجعل الأولى نصيب (اليمين)... وجاء (بالعسر) ليكون من نصيب (اليسار)... ولا يستثني من (الخسر) إلا المداحين والمنافقين والماشين في فلك رجل المكائد، فيملؤون الصحف المشتراة بأكاذيبهم، أو الذين يلتزمون الصمت"(٢).

في حين يمزج الشاعر بين الاسمين الموصولين (الذين) الدال على جمع المذكر العاقل، و (اللواتي) الدال على جمع المؤنث العاقل وبين أسلوب الاستفهام لينسج ويربط من خلالهما بين الأسطر الشعرية في

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٢٦٥.

(٢) المدينة في الشعر العربي المعاصر، مختار علي أبو غالي، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٥م، ص١٣٢.

قصيدته (مراثي اليمامة) التي تدعو من خلالها اليمامة إلى التضحية وبذل مزيد من الدم –لتقويض حياة القهر والاستعباد– طلباً للحياة الجديدة التي تفرض ميثاق العدالة الاجتماعية، كاشفة ملامح كليب القتيل الذي يرمز للعار العربي(١)؛ إذ يقول:

وَتَبْقَىْ عُيُوْنُ كُلَيْبٍ مُسَمَّرَةً فِيْ شَوَاْشِيَ الْجَنَائِنْ.

أُسَائِلُ:

مَنْ لِلصِّغَارِ الَّذِيْنَ يَطِيْرُوْنَ –كَالنَّحْلِ– فَوْقَ التِّلَاْل؟

مَنْ لِلعَذَارَىْ اللَّوَاْتِيْ جَعَلْنَ الْقُلُوْبَ:

قَوَارِيْرَ تَحْفَظُ رَائِحَةَ الْبُرْتُقَاْل؟

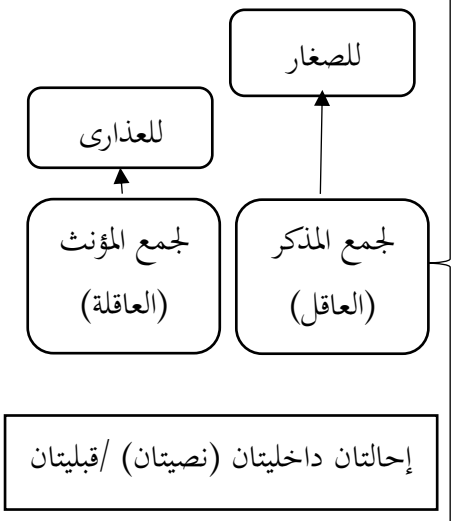
وَمَنْ سَيُرَوِّضُ مُهْرَ الْخَيَاْلِ؟

وَمَنْ سَيُضَمِّدُ –فِيْ آخِرِ الصَّيْدِ– جُرْحَ الْغَزَاْلِ؟

وَمَنْ لِلرِّجَاْلِ..

إِذَاْ قِيْلَ "مَاْ نَسَبُ القومِ"؟ ...

فَانْسَكَبَتْ فِيْ خُدُوْدِ الرِّمَاْلِ دُمُوْعُ السُّؤَاْلِ؟(٢)



الإحالات –هنا– جاءت كلها نصية/قبلية، سواء أكانت بالاسم الموصول (الذين) أو (اللواتي)؛ إلا أن العنصر الإحالي الأول –الذين– يعود إلى المحال إليه (الصغار)، والعنصر الإحالي الثاني –اللواتي– يعود إلى المحال إليه (العذارى)؛ فالشاعر في هذا النص قد زج بالاسم الموصول –الذين واللواتي– ضمن بنية الاستفهام ليزيد من ترابط وتعالق النص، وليوحي من خلال مزجهما؛ أي: مزج الاسم الموصول بأسلوب الاستفهام إلى "قيمة كليب ومكانته الفاعلة في قومه/واقعه... الذي كان يصنع حياة جميلة للأطفال حين ينحازون إلى عالم الطفولة باللهو واللعب، وهو يملك للعذارى فرحة وبهجة. وفي ميدان الرجولة والبطولة له حضوره الخصب الفاعل، يملك ترويض مهر الخيال الجامح لجعله حقيقة واقعة؛ الذي ينطلق ليعبر عن وجود إنساني

(١) ينظر: رؤية العالم في شعر أمل دنقل، عبد الناصر هلال، ص ١٦١،١٦٢.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٤٢.

قادر على الإدراك والحلم، في الوقت الذي يستطيع فيه أن يخفف المعاناة عن الذين لحقت بهم الكوارث، وألمت بهم المصائب، كما أن له شرف النسب بين القبائل، ولهذا تتفاقم الكارثة وتتقد الحرب والثأر له"[١].

هذا فيما يخص الإحالة بالأسماء الموصولة الخاصة في شعر أمل دنقل وقصائده، فماذا عن الإحالة بالأسماء الموصولة المشتركة في شعره؟

ثانياً: الموصولات المشتركة:

وهي التي يطلق عليها ألفاظ القِسْم العام؛ أي: لا يقتصر واحد منها على نوع مما سبق في الموصولات الخاصة، "إنما يصلح لجميع الأقسام من غير أن تتغير صيغته اللفظية، فكل اسم من الموصولات المشتركة ثابت على صورته لا يتغير مهما تغيرت الأنواع التي يدل عليها؛ لأنه مبني، وبناؤه على السكون، إلا لفظة (أي)، فإنها قد تبنى، وقد تعرب"[٢]؛ أي: يصلح أي لفظ منها أن يكون للمفرد والمثنى والجمع والمذكر والمؤنث.

وأشهرها ستة أسماء، وهي:

١. مَنْ: أكثر استعماله في العقلاء؛ إفراداً، وتثنية، وجمعاً، وقد يستعمل في غيرهم أحياناً[٣]. وهو مبني على السكون، ومحله على حسب الجملة.
٢. ما: أكثر استعماله في غير العقلاء؛ إفراداً، وتثنية، وجمعاً، وقد يستعمل في غيرهم[٤]. وهو مبني على السكون، ومحله على حسب الجملة.

---

(١) رؤية العالم في شعر أمل دنقل، عبد الناصر هلال، ص ١٦٢.

(٢) النحو الوافي، عباس حسن، ٣٤٧/١.

(٣) من: لغير العاقل في ثلاث مسائل: الأولى: أن ينزل غير العاقل منزلة العاقل؛ نحو قول امرئ القيس (من الطويل): أَلاَ عِمْ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلَلُ البَالِي.... وَهَلْ يَعِمَنْ مَنْ كَانَ فِي العُصُرِ الخَالِي. (ديوان امرئ القيس، ص١٧٩). الثانية: أن يندمج غير العاقل مع العاقل في حكم واحد؛ كما في قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يَسْجُدُ لَهُ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَمَن فِي الْأَرْضِ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ وَالنُّجُومُ وَالْجِبَالُ وَالشَّجَرُ وَالدَّوَابُّ وَكَثِيرٌ مِّنَ النَّاسِ﴾ (الحج: آية ١٨). الثالثة: أن يقترن غير العاقل بالعاقل في عمومٍ فُصِّل بـ (من)؛ نحو قوله عز وجل: ﴿وَاللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِّن مَّاءٍ ۖ فَمِنْهُم مَّن يَمْشِي عَلَىٰ بَطْنِهِ وَمِنْهُم مَّن يَمْشِي عَلَىٰ رِجْلَيْنِ وَمِنْهُم مَّن يَمْشِي عَلَىٰ أَرْبَعٍ ۚ يَخْلُقُ اللَّهُ مَا يَشَاءُ ۚ إِنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ (النور، آية ٤٥). ينظر: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام الأنصاري، ١٤٧/١-١٥٠.

(٤) أي: أنه يندمج غير العاقل مع العاقل في حكم واحد؛ كما في قوله تعالى: ﴿سَبَّحَ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ ۖ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾ (الحشر: آية ١). وتأتي للعاقل فقط؛ نحو قوله تعالى: ﴿وَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تُقْسِطُوا فِي الْيَتَامَىٰ فَانكِحُوا مَا طَابَ لَكُم مِّنَ =

٣. أل: وتستعمل في جميع الأنواع، ويشترط في صلتها أن تكون صفة صريحة[١] (اسم فاعل أو اسم مفعول فقط). مبنية على السكون؛ ولكن يحسن إعرابها، وألا يظهر الإعراب عليها؛ إنما يكون على الصفة الصريحة المتصلة بها باعتبارهما بمنزلة كلمة واحدة؛ أي: إن الصفة الصريحة تتصل بأل الموصولة اتصالاً مباشراً ولا ينفصلان كأنهما كلمة واحدة، فالإعراب بحركاته المختلفة يظهر على آخر الصفة الصريحة؛ ولكنها مع مرفوعها صلة لا محل لها.

٤. ذو: يستعمل في جميع الأنواع مبنياً على السكون، ومحله على حسب جملته.

٥. ذا: يستعمل في جميع الأنواع بثلاثة شروط[٢] مبنياً على السكون، ومحله على حسب الجملة.

٦. أي: يستعمل في جميع الأنواع مبنياً على الضم في حالة واحدة[٣]، ويعرب في غيرها[٤].

وتجلت الإحالة بالأسماء الموصولة المشتركة في عدد ليس بقليل من قصائد وأشعار أمل دنقل، والمتتبع لها يلحظ ورودها بصورة أكثر من الإحالة بالأسماء الموصولة الخاصة، وتحديد الإحالة بالاسم الموصول (أل) المتصل بصفة صريحة؛ سواء أكانت اسم فاعل أو اسم مفعول.

ومن الأسماء الموصولة المشتركة التي استعملها الشاعر في أشعاره وقصائده الاسم الموصول (من) الدال على العاقل، وذلك في قصيدته (من أوراق أبي نواس)، وتحديداً في الورقة الثانية منها التي تحاكي سيطرة المال على الواقع المعيش، فمن يملك المال يملك السيطرة على الواقع المعيش، ومن ثم التحكم في

= النِّسَاءِ مَثْنَىٰ وَثُلَاثَ وَرُبَاعَ﴾ (النساء: آية ٣). وتأتي للمبهم أمره؛ كقولك وقد رأيت شبحاً: انظر إلى ما ظهر. ينظر: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام الأنصاري، ١/١٥٠.

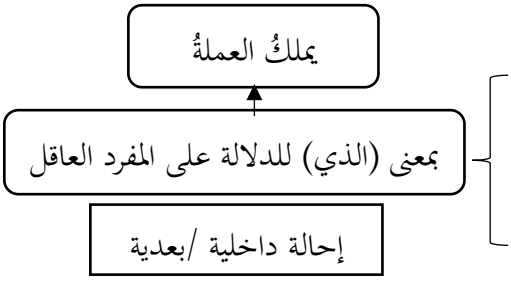
(١) المراد بالصفة الصريحة: الاسم المشتق الذي يشبه الفعل في التجدد والحدوث، ويمكن أن يحل الفعل محله، ولم تغلب عليه الاسمية الخالصة، وهذا ينطبق على اسم الفاعل واسم المفعول؛ لأنهما باتفاق يفيدان التجدد والحدوث. ينظر: النحو الوافي، عباس حسن، ١/٣٨٧.

(٢) الشروط الثلاثة، هي: ١-أن تكون مسبوقة بكلمة (ما) أو (من) الاستفهاميتين، ويغلب عليها هنا أن تكون لغير العاقل إذا وقعت بعد (ما)، وللعاقل إذا وقعت بعد (من). ٢- أن تكون كلمة (من) وكذا (ما) مستقلة بلفظها وبمعناها وبإعرابها، وهو الاستفهام، فلا تركب إحداهما مع (ذا) تركيباً يجعلهما كلمة واحدة في إعرابها، نحو: ماذا السديم؟ من ذا الأول؟ ٣- ألا تكون (ذا) اسم إشارة، فلا يصح أن تكون اسم موصول لعدم وجود صلة بعدها؛ نحو: ما هذا المعدن؟ من هذا الشاعر؟ ينظر: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام الأنصاري، ١/١٥٧-١٥٩. ينظر: النحو الوافي، عباس حسن، ١/٣٥٩.

(٣) فتبنى على الضم إذا أضيفت وكانت صلتها جملة اسمية، وصدرها في الأغلب ضمير محذوف هو المبتدأ؛ نحو: يعجبني أيُّهم مغامرٌ؛ أي: يعجبني أيهم هو مغامر. ينظر: النحو الوافي، عباس حسن، ١/٣٦٣.

(٤) - ينظر: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام الأنصاري، ١/١٤٧. ينظر: النحو الوافي، عباس حسن، ١/٣٧٠.

الواقع الاقتصادي، فيقول في ذلك:

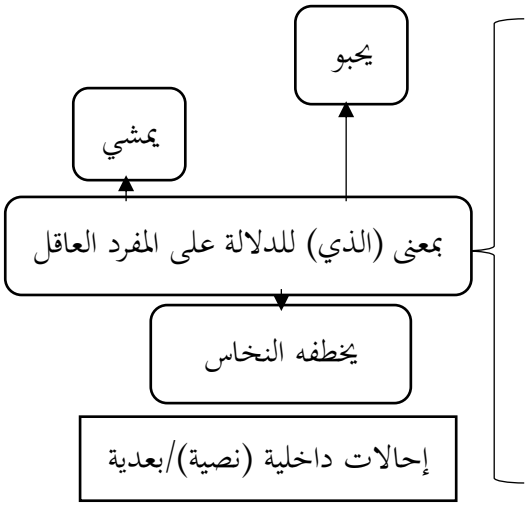


مَنْ يَمْلِكُ الْعُمَلَةَ يُمْسِكُ بِالْوَجْهَيْن

وَالْفُقَرَاْءُ بَيْنَ بَيْنْ![1]

تجسدت -في هذا المقطع- الإحالة النصية /البعدية بالاسم الموصول (من) الذي ورد بمعنى (الذي)؛ أي: (الذي يملكُ العملةُ يُمسكُ بالوجهيْن) ليعود إلى المحال إليه (يملكُ العملةُ). وقد أسهم الاسم الموصول -من- في تحقيق التماسك النصي بينه وبين المحال إليه من جهة، وبينه وبين جملة الصلة وما يتبعها (يُمسكُ بالوجهين) من جهة أخرى؛ فالشاعر هنا "يعبر عن العملة المادية، وكيف أن من يظفر بها يتحكم بمصائر الشعوب والأمم المستضعفة، فالذي يتضور جوعًا لا يستطيع أن يقاوم، وهو (بين بين) صورة للضياع؛ سواء كان ذلك على مستوى الفرد أو الجماعة، كما هو حال شعوب العالم الثالث الفقيرة"[2].

وكذلك في قصيدته (في انتظار السيف) التي من خلالها يبين حال الأمة العربية إذ يقول:



تَلَدِيْنَ الْآنَ مَنْ يَحْبُوْ..

فَلَاْ تُسْنِدُهُ الْأَيْدِيْ،

وَمَنْ يَمْشِيْ.. فَلَاْ يَرْفَعُ عَيْنَيْهِ إِلَىْ النَّاْسِ،

ومَنْ يَخْطَفُهُ النَّخَّاْسُ:

قَدْ يُصْبِحُ مَمْلُوْكًا يَلُوْطُوْنَ بِهِ فِيْ الْقَصْرِ،

يُلْقُوْنَ بِهِ فِيْ سَاْحَةِ الْحَرْبِ.. لِقَاْءَ النَّصْرِ[3]

فالشاعر -في هذا المقطع- جاء بالاسم الموصول (من) ليحيل من خلاله ثلاث إحالات نصية /بعدية، تعود كل منها إلى محال إليه مختلف عن الآخر؛ إذ يعود في الأولى إلى الذي (يحبو)، ويحيل في الثانية إلى الذي (يمشي)؛ في حين يرجع في الثالثة إلى الذي (يخطفه النخاس)؛ فوظف الشاعر الاسم الموصول (من)

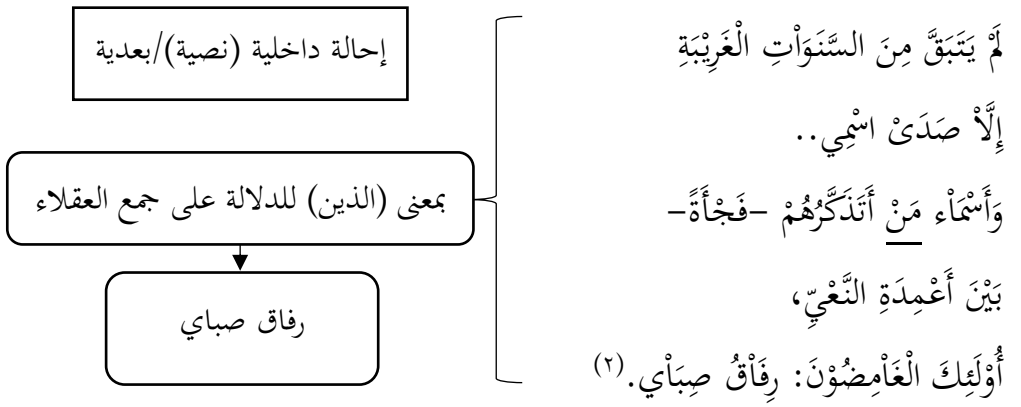
(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣١٠.

(٢) لغة التضاد في شعر أمل دنقل، عاصم محمد أمين بني عامر، ص ٦٩.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ١٩٤.

أيما توظيف، إذ كرره ثلاث مرات، رابطاً من خلاله بين أسطر هذا النص؛ الأمر الذي أدى إلى تماسك النص ووحدته؛ فبعد ما كانت الأمة العربية تلد الرجال الأحرار والأبطال الذين يذودون عن الأرض والعرض ويعيشون في حياة كريمة في الماضي، أصبحت تلد في الحاضر الضعفاء والجبناء القابعين في الذل والمهان، فكانوا "أحد ثلاثة: إما من سيحبو ولا يجد من يأخذ بيديه حتى يقف على قدميه، أو إن وجد من يأخذ بيديه فشبَّ وكبر، فهو لا يقوى على رفع رأسه أمام الناس لفرط الذلة، أو من سيخطفه بائعو الرقيق فينتظر المصير المرّ المحتوم"(١). وهؤلاء شأنهم شأن المهزوم المستضعف الذي ليس له أرض ليحتمي فيها، ولا مال يكتسب به.

وقد ورد الاسم الموصول (من) بمعنى (الذين) الدال على جمع العقلاء في عدة قصائد من بينها قصيدته (الورقة الأخيرة الجنوبي) التي تعرض بين طياتها ذكريات الشاعر؛ حيث تنفجر الذكرى عند الإحساس بالزوال والفناء ودنو الأجل فيقول:



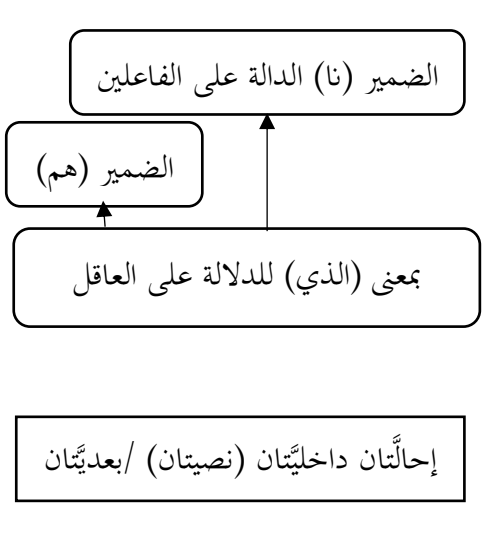
نلاحظ مجيء الاسم الموصول (من) بمعنى (الذين) ليحيل من خلاله إحالة داخلية/ بعدية ترجع إلى المحال إليه (رفاق صباي)، وهي ذات مدى متوسط؛ لأن العنصر الإحالي (من) والمحال إليه (رفاق صباي) يقعان في سطرين شعريين مختلفين؛ والشاعر هنا يشير إلى حالة نحول الجسد وتحوله، فلم يبق منه إلا اسمه، حيث "يحضر موت الجسد من خلال ذاكرة الشاعر في إطار التعدد والتعميم، وتصبح أعمدة الصحف قبورا أخرى تلم شتات أسماء الغامضين من رفاق الصبا"(٣).

(١) صورة الدم في شعر أمل دنقل، منير فوزي، ص ٩٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٦٢.

(٣) البنايات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، ص ٣٨٣، ٣٨٤.

في حين استعمل الشاعر الاسم الموصول (ما) -بمعنى الذي- للدلالة على العاقل، مخالفاً في ذلك الأصل الذي تستعمل له، وهو غير العاقل، وذلك في قصيدته (ديسمبر) التي يقول فيها:

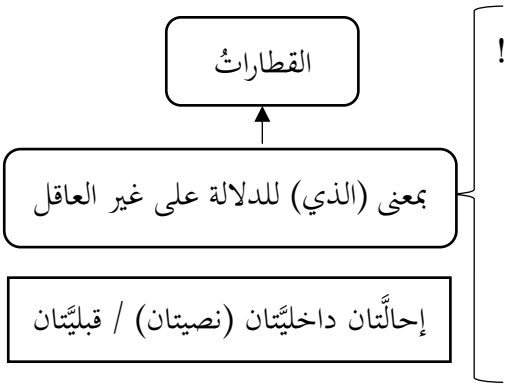


بَعْدَهَاْ خَرَجُوْا: انْقَطَعَ الْخَيْطُ مَاْ بَيْنَنَاْ
وَاسْتَطَاْلَ السُّكُوْنُ
كَاْنَ مَاَ بَيْنَهُمُ: ذِكْرَيَاْتٌ.. وَخُبْزٌ مَرِيْرٌ
وَمَسْحَةُ حُزْنٍ
قُلْتُ: هَاْ أَصْبَحُوْا وَرَقَاً ثَاْبِتَاً فِيْ شُجَيْرَةِ سِجْنٍ
فَمَتَىْ يَفْلُتُوْنَ
مِنَ الزَّمَنِ الْمُتَوَقِّفِ فِيْ رَدَهَاْتِ الْجُنُوْنْ؟(١)

ففي هذا المقطع استخدم الشاعر (ما) للدلالة على العاقل ليحيل من خلاله إحالتين داخليتين /بعديتين، تعود الأولى المحال إليه (نا) الدالة على الفاعلين؛ التي بدورها تحيل إحالة خارجية تعود إلى المحال إليه (الشاعر وأصدقائه)؛ في حين ترجع الإحالة الثانية إلى المحال إليه الضمير (هم) الذي يحيل بدوره إحالة مقامية تعود إلى المحال إليه (أصدقاء الشاعر)؛ فالشاعر -هنا- يبين آثار التعذيب التي خلفها السجن في نفوس أصدقائه بعد خروجهم منه، "ويلمح إلى التشوهات النفسية التي يتركها السجن في نفوس المثقفين الذين يكتوون بناره المادية والمعنوية، والألم الذي يجعل منهم -في حالات كثيرة- كائنات غير سوية نتيجة الجحيم الذي عانوه في السجن"(٢).

في حين استعملها الشاعر للدلالة على غير العاقل -وهو الأصل في استعمالها-في قصيدته (سفر ألف دال)، وتحديداً في الإصحاح الأول منها؛ إذ يقول:

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٧٩، ٣٨٠.
(٢) قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، جابر عصفور، ص ٢٣٧، ٢٣٨.



الْقِطَارَاتُ تَرْحَلُ فَوْقَ قَضِيْبَيْنِ: مَاْ كَانَ- مَاْ سَيَكُوْنْ!
وَالسَّمَاْءُ رَمَاْدٌ، بِهِ صَنَعَ الْمَوْتُ قَهْوَتَهُ،
ثُمَّ ذَرَّاْهُ كَيْ تَتَنَشَّقَهُ الْكَاْئِنَاْتُ
فَيَنْسَلّ بَيْنَ الشَّرَاْيِيْنَ وَالْأَفْئِدَةْ.(١)

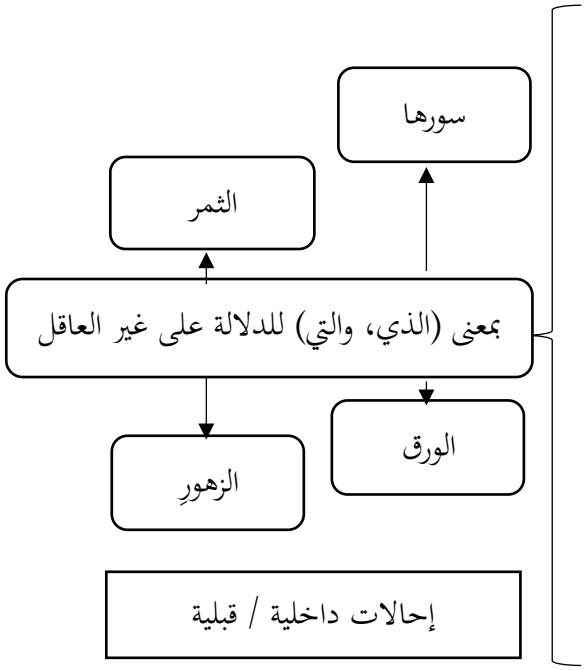
لقد جاء الاسم الموصول (ما) بمعنى (الذي)، والتقدير هنا (الذي كان – والذي سيكون)، فأحال الشاعر من خلاله إحالتين نصيتين قبليتين، تعود كل منهما على نفس المحال إليه، وهو هنا (القطاراتُ)، فأسهم ذلك في تماسك النص؛ حيث إن الشاعر جاء بالاستعارة المكنية فشبّه مرور الأيام بالقطارات التي ترحل بين قضيبين: الماضي والمستقبل، ثم جاء بالتشبيه البليغ فشبّه السماء بالرماد وذلك للونها الرمادي، ثم يتحول هذا التشبيه إلى استعارة مكنية مرة أخرى؛ إذ شبّه الموت بإنسان يصنع قهوته، وشبّه الرماد بالبُنِّ؛ أي: تحولت ذرات الرماد إلى بُنٍّ يصنع به الموت قهوته التي يشيعها في الهواء كي تستنشقها الكائنات فتموت(٢).

أما الإحالة بالاسم الموصول (أل) المتصل بالصفة الصريحة؛ سواء أكانت بصيغة اسم الفاعل، أو صيغة اسم المفعول فتعد من أكثر الموصولات المشتركة حضوراً في قصائد وأشعار أمل دنقل؛ إذ تتميز إضافة لكونها أداة تعريف مطلقة للأسماء- بكونها اسماً موصولاً إذا اتصلت بالصفات الصريحة -اسم الفاعل، اسم المفعول- لتؤدي وظيفة الإضمار؛ والصفات تكون بعدها صلة لها على معنى الإسناد(٣).

وقد وردت متصلة بالصفات الدالة على اسم الفاعل بأوزانه المختلفة في عدة قصائد، كما في قصيدته (لعبة النهاية) التي من خلالها تناول الشاعر مسألة الموت بشكل واضح ومباشر، فوضع عنواناً للقصيدة في البداية (الموت) ثم (الآخر)، ثم ما لبث أن عدّله إلى (لعبة النهاية)، مختزلاً من خلاله مشاعره

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٢٨٦.
(٢) ينظر: قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، جابر عصفور، ص ٣٩٥.
(٣) ينظر: أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة، فاضل مصطفى الساقي، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ١٩٧٧م، ص ٢٠٨.

القوية الثابتة المتسمة بالتحدي والصلابة والصمود أمام تجربة قوية كـ(الموت)[1]، وغلب عليها الطابع الوجداني؛ إذ يمثل الوجدان الحصر للروح وللوجود، وللرحيل وللبقاء، فيقول:



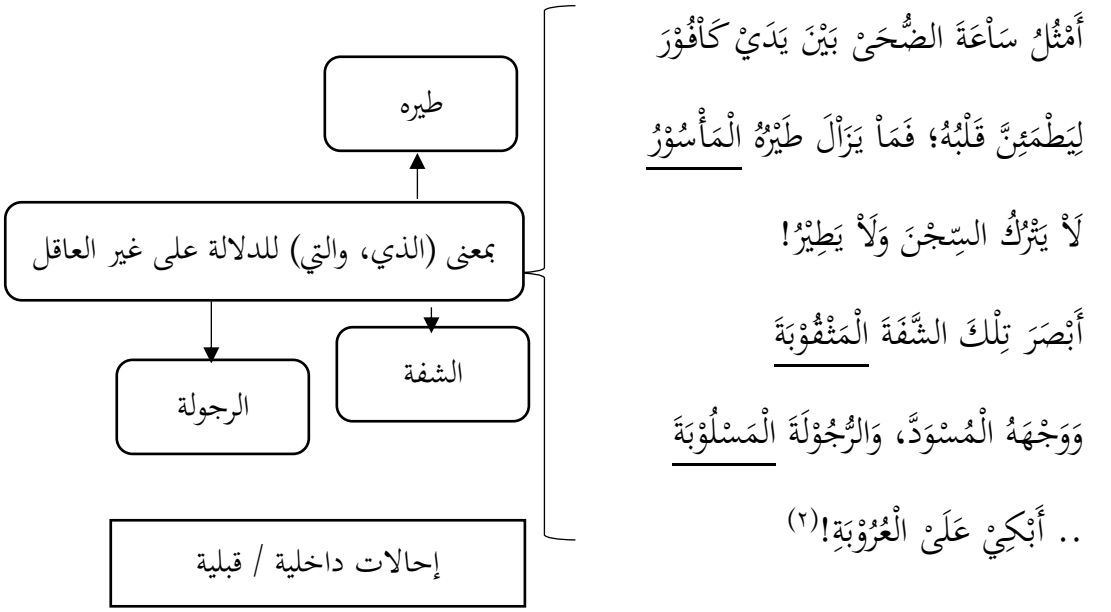
في هذا المقطع جاءت الإحالة بالاسم الموصول (أل) للدلالة على غير العاقل؛ إذا اتصل بالصفات المشتقة من اسم الفاعل، فجاءت على وزن (مُتفاعِل) كما في كلمة (المُتآكِل)، ووزن (مُتفعِّل) كما في (المُتعفِّنُ، والمُتغضِّنُ)، ووزن (فاعل) كما في (الذابلة) لتعود إلى المحال إليه على التوالي: (سورها، الثمرُ، الورقُ، الزهورِ)؛ إذ كان التقدير في الأولى: سورها الذي تآكل، والتقدير في الثانية: الثمر الذي تعفن؛ في حين التقدير في الثالثة: الورق الذي تغضن، وفي الرابعة: الزهور التي ذبلت. فأسهم –الاسم الموصول(أل)– في ربط المحال إليه بصفته، فكان بمثابة الخيط الناظم بين الأسطر الشعرية؛ الأمر الذي أدى إلى تماسك النص ووحدته؛ فمن خلال هذا النص نجد الشاعر يرسم لنا صورة حركة الموت والقدر الأكبر والإيمان بالموت، فالموت هو الجانب الروحي في الحياة، كما يسخر منه إذ تأتي الأفعال حاملة الإيحاء بالبعث حين يختار الصفات السلبية من الحياة: (المتآكل، المتعفن، المتغضن، الذابلة)؛ إذ إنه يلجأ إلى هذه السخرية بأن يضع

(١) ينظر: الميتا لغة في شعر أمل دنقل، لحسن عزوز، ص ٨٥.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٧٦.

هذه الصفات في وظائف نقيضة، فيجعل من (السور المتآكل) سوراً للبساتين الخضراء، ومن (الثمر المتعفن) جواهر، ومن (الورق المتغضن) إكليلاً، ومن (الأزهار الذابلة) طوقا[١].

في حين جاءت (ال) متصلة بالصفات الدالة على اسم المفعول –بأوزانه المختلفة– في عددٍ ليس بقليلٍ من قصائده التي من بينها قصيدته (من مذكرات المتنبي في مصر)؛ إذ يقول:



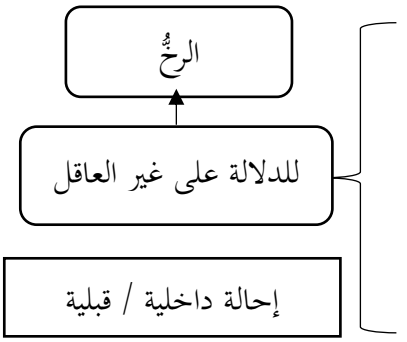
أحال الاسم الموصول (أل) –في هذا المقطع– إحالات نصية /قبلية؛ إذ اتصل بالصلات التي جاءت على صيغة (اسم مفعول) وهي:(المأسور، المثقوبة، المسلوبة)؛ حيث ترجع الإحالة الأولى إلى المحال إليه (طيره)، والتقدير: طيره الذي أُسر؛ في حين تعود الثانية إلى المحال إليه (الشفة)، والتقدير: الشفة التي ثُقِبتْ؛ أما الثالثة فتعود إلى المحال إليه (الرجولة)، والتقدير: الرجولة التي سُلِبتْ؛ فالشاعر –هنا– استحضر شخصية الشاعر العباسي المتنبي ليعري من خلال توظيفه لهذا الموقف حقيقة القوى الضعيفة والمهزومة[٣] التي لم يبق لها من العروبة سوى اسمها، فجاء الشاعر بالاسم الموصول (أل) مقروناً بصفات الذل والانكسار (المأسور، المثقوبة، المسلوبة) للدلالة على حال الأمة العربية المتهالك والمخزي بعد أن كان المجد عنوانها.

(١) ينظر: الميتا لغة في شعر أمل دنقل، لحسن عزوز، ص ٨٧.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ١٨٦.

(٣) ينظر: الرمز في شعر أمل دنقل، سوزان مشير حمدكة ردي، ص ١٠٥.

أما الاسم الموصول (ذو) الذي يأتي بمعنى صاحب فقد ورد في عدد قليل من القصائد التي من بينها قصيدته (ديسمبر) التي عانقت الهم الكوني المتمثل في الموت كحقيقة أزلية يواجهها الإنسان في الحياة، فيقول في ذلك:



هَاْ هُوَ الرَّخُّ ذُوْ الْمِخْلَبَيْنِ يَحُوْمُ..
لِيَحْمِلَ جُثَّةَ دِيْسِمْبَرَ السَّاْخِنَةْ
هَاْ هُوَ الرَّخُّ يَهْبِطُ..
والسُّحْبُ تُلْقِيْ عَلَى الشَّمْسِ طَرْحَتَهَاْ الدَّاْكِنَة[1]

توسل الشاعر بالاسم الموصول (ذو) الدال هنا على غير العاقل ليحيل من خلاله إحالة نصية/ قبلية تعود إلى المحال إليه (الرخُّ)؛ فالشاعر –في هذا النص– "رمز إلى الموت بـ (الرخُّ)، وإلى المفهوم الذي وقع عليه حدث الموت بـ (ديسمبر) (...)، فالرخُّ استعارة تصريحية للطرف الغائب الذي هو الموت، وديسمبر مجاز مرسل لكونه جزءاً من الزمن؛ إلا أن الصورتين في حد ذاتهما تصبحان مركبتين بإسناد عبارة (ذو المخلبين) للأولى، وتعيين الجثة للثانية؛ لأن المخلبين يعنيان شراسة الدال الرمزية وفتكه، ومن هنا حصول المشابهة بين الرمز الاستعاري وبين المرموز إليه"[2]. إذن الرخ رمز الفتك والموت، وديسمبر رمز نهاية دورة السنة والموت؛ في حين ترمز الطرحة الداكنة إلى الظلال والسواد والحداد؛ فالمقطع في جلّه يدور حول (الرخُّ)؛ أي: الموت؛ والاسم الموصول –ذو– هو الخيط الناظم بين أسطره، وكأن الشاعر يكرره في كل سطر، (ها هو الرخ ذو المخلبين يحوم، ها هو الرخ ذو المخلبين يحمل جثة ديسمبر، ها هو الرخ ذو المخلبين يهبط)؛ الأمر الذي أدى إلى تماسك النص ووحدته.

ومما تقدم نجد أن الشاعر قد وظف الأسماء الموصولة –سواء أكانت خاصة أم كانت مشتركة– في أغلب قصائده لتقوم بالربط القبلي والبعدي من أجل تحقيق تماسك النصوص حالها حال الأدوات الإحالية الأخرى من ضمائر وأسماء الإشارة وغيرها التي تسهم في تحقيق الربط بين أجزاء النص ليصبح كلّاً متماسكاً.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٨٠.
(٢) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، ص ١٢٦.

الفصل الثاني

أصناف الإحالة

المبحث الأول: الإحالة الخارجية (المقامية).

المبحث الثاني: الإحالة الداخلية (النصية).

المبحث الأول

الإحالة الخارجية (المقامية)

إن المتتبع للدراسات اللسانية التي تناولت موضوع الإحالة يلحظ تنوعاً في تقسيماتها، وتعدداً في أنواعها وأنماطها؛ ومن التقسيمات أو التصانيف لأنواع الإحالة ما ذهب إليه (زتسيسلاف واورزنياك) – تحت مسمّى التضافر الاسمي– في "أن مجموع الإحالات بين الأسماء في نص ما، والإحالات بين الأسماء بكل ما في الكلمة من معنى هي ظواهر نصية داخلية؛ ومن ثم هي انعكاسات نصية لأفعال الإحالة النصية الخارجية؛ أي: لأفعال التعلق الداخلي بما هو خارجي"(١). وبناء على ذلك صنّف الإحالة بين الأسماء إلى الأنواع الرئيسة الآتية:

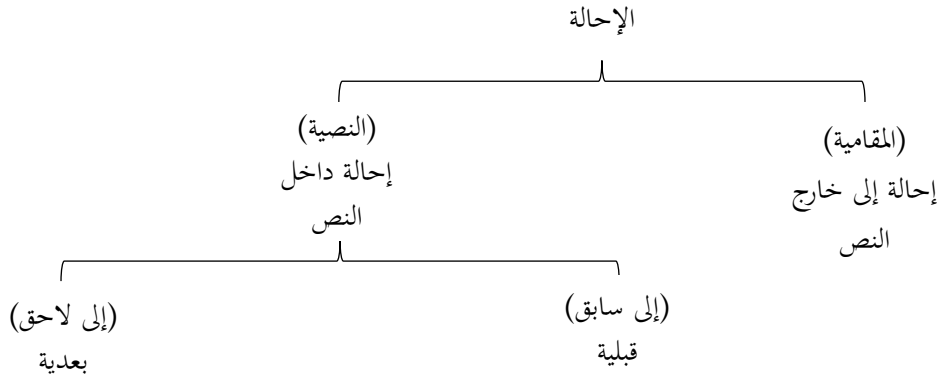
١–إحالة اسمية مكررة (تكرير التعيين الاسمي).
٢–إحالة بديلة عن الاسم (بدل التعيين الاسمي).
٣–إحالة ترادفية (تكون بديلاً دلالياً أو براجماتياً).
٤–إحالة تبعية (تبعية اسمية).
٥–إحالة أساسية (تساوي اسمي).
٦–إحالة تضاد (تضاد اسمي).
٧–إحالة إعادة الصياغة مع بدائل عدة؛ نحو: إعادة اسمية ممتدة، وإعادة اسمية مكثفة(٢)

والمتمعن في جل هذه الإحالات يلاحظ أنها تقع داخل النص؛ أي: داخل اللغة، فهي تعنى بالظواهر النصية الداخلية، وأفعال التعلق بها –الإحالة النصية– بما هو خارجي؛ فالأساس الذي استند عليه (زتسيسلاف) في تصنيفه للإحالة هو النص أو اللغة، وهذا التصنيف قد يعتريه النقص؛ إذ إنه لم يولِ السياق الخارجي للنص أو البيئة الثقافية والاجتماعية المحيطة بالنص أي اهتمام.

(١) مدخل إلى علم النص، زتسيسلاف واورزنياك، ت: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، ط٢، ٢٠١٠م، ص ١٣٦،١٣٧.

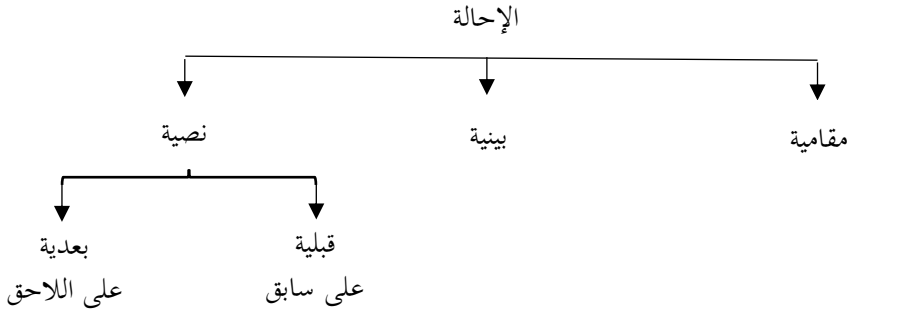
(٢) ينظر: مدخل إلى علم النص، زتسيسلاف واورزنياك، ص ١٣٧.

وعلى خلاف ذلك فقد رأى كلٌّ من هاليداي ورقية حسن أن الإحالة تنقسم "إلى نوعين رئيسيين: الإحالة المقامية، والإحالة النصية. وتتفرع الثانية إلى: إحالة قبلية، وإحالة بعدية"[(١)]. ومثّلا لذلك وفق الشكل الآتي:



الشكل رقم (١) أنواع الإحالة عند هاليداي ورقية حسن

وقد أضاف أحمد عفيفي نوعاً ثالثاً لهذين القسمين، وهو الإحالة البينية؛ أي: إن الإحالة عنده تقسم إلى ثلاثة أنواع: النوع الأول: إحالة خارجية؛ أي: خارج النص أو خارج اللغة، وهي إحالة على غير مذكور، أو إحالة مقامية. والنوع الثاني: إحالة داخلية؛ أي: داخل النص أو داخل اللغة، وينقسم هذا النوع بدوره إلى قسمين: إحالة قبلية؛ أي: إحالة على السابق، وإحالة بعدية؛ أي: إحالة على لاحق. والنوع الثالث: الإحالة البينية، وهي الإحالة التي لا توجد خارج النص أو داخله بشكل مباشر؛ بل يمكن أن تأتي عن طريق الإيحاء، ويطلق عليها –عفيفي– اسم (المعطى الجديد)؛ أي: إن المحال إليه لم يذكر صراحة في النص؛ بل يفهم من سياق الحوار، والدليل على وجوده يكون داخل النص؛ أي: إن الإحالة غير مذكورة داخل النص ولا هي مفهومة من الموقف وحده[(٢)]؛ ويمكن التمثيل لها وفق الشكل الآتي:



الشكل رقم (٢) أنواع الإحالة عند أحمد عفيفي

(١) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ص ١٧.

(٢) ينظر: الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، ص ٤٠، ٤١.

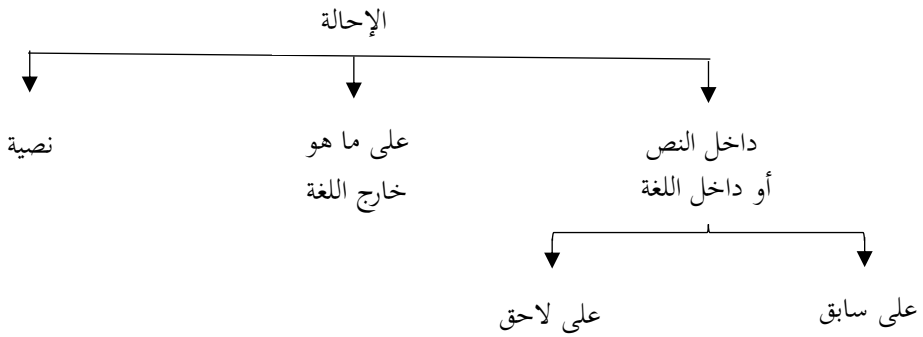
وهي عند الأزهر الزناد ثلاثة أنواع:

١. إحالة داخل النص أو اللغة: وتنقسم بدورها إلى قسمين، إحالة على السابق أو الإحالة بالعودة، والإحالة على اللاحق.

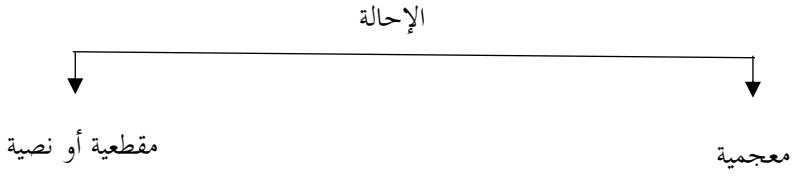
٢. إحالة على ما هو خارج اللغة؛ أي: إحالة مقامية تربط النص بسياقه الخارجي.

٣. إحالة نصية؛ أي: إحالة عنصر معجمي على مقطع من الملفوظ أو النص، وتؤدي ألفاظًا من قبيل: قصة، خبر، فعل... إلخ.

ثم ما لبث أن دمج هذه الأنواع في قسمين اثنين حسب نوع المفسر، هما: إحالة معجمية؛ أي: التي تجمع كل الإحالات التي تعود على مفسّر دال على ذات أو مفهوم مفرد. وإحالة مقطعية أو نصية؛ أي: التي تجمع كل الإحالات التي تعود على مفسر هو مقطع من ملفوظ جملة أو نص أو مركب نحوي تتوفر في نصوص دون أخرى[1]، ويمكن التمثيل لها وفق الشكلين الآتيين:



الشكل رقم (٣) أنواع الإحالة عند الزناد قبل الدمج

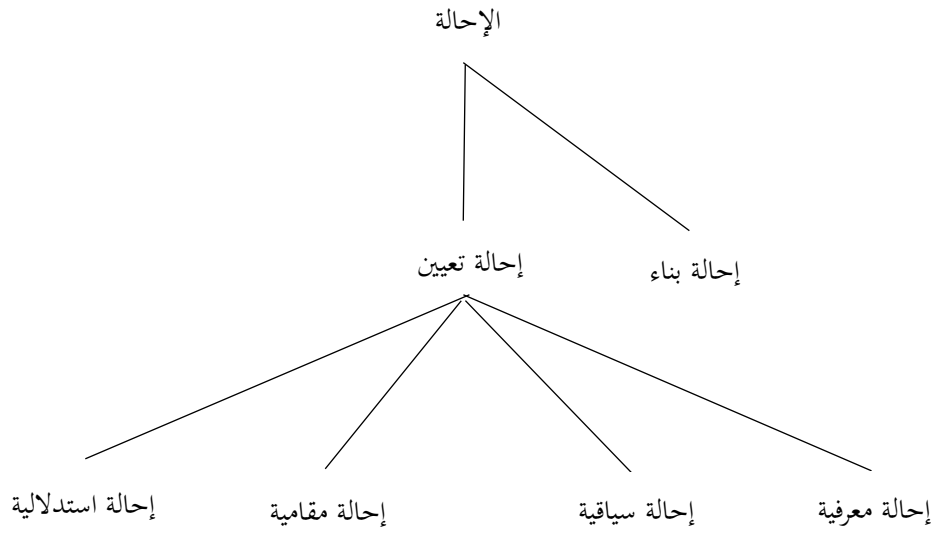


الشكل رقم (٤) أنواع الإحالة عند الزناد بعد الدمج

في حين يُميّز (سيمون ديك) بين إحالتين: إحالة بناء؛ أي: تتعلق بذات المحال عليه ولا يعرفها المخاطَب، ويطلب منه أن يبنيها بناءً، وأن يضيفها إلى مخزونه الذهني. وإحالة تعيين؛ أي: إن المحال عليه

(١) ينظر: نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ١١٨،١١٩.

متوافر في مخزون المخاطَب ضمن ذوات أخرى، ويطلب منه تعيينه بانتقائه من بين هذه الذوات، وهي بدورها تقسم إلى أربعة أنواع، وهي: الإحالة المعرفية، والإحالة السياقية، والإحالة المقامية، والإحالة الاستدلالية[١]، وذلك وفق الشكل الآتي:



الشكل رقم (٥) أنواع الإحالة عند سيمون ديك

والبنية الإحالية بشكل عام تنقسم إلى عنصرين:

الأول: العنصر الإشاري: وهو عبارة عن المحال إليه "من ذوات أو مفاهيم جرى التعبير عنها في شكل أسماء مفردة أو مركبات اسمية تذكر باسمها الصريح عند ورودها أول مرة في النص، ونطلق عليها اسم العناصر الإشارية (...)، وأحداث وصفات جرى التعبير عنها في شكل أفعال صريحة أو مشتقات متصلة بالفعل؛ وهي بحكم كونها مسندة في الغالب فإنها تحمل علامات الإحالة في شكل ضمير مستتر"[٢]. ولهذا العنصر الإشاري مستويان: المستوى الخارجي، وهو المقام العام الذي كتب فيه النص، والمستوى الداخلي الذي ينقسم بدوره إلى قسمين: الأول هو المقام الوارد على ألسنة الشخصيات النصية من الذوات والأحداث. والثاني هو: عالم النص الذي يشتمل على النصوص الفرعية المتضمنة للذوات والأحداث والأزمنة والأمكنة والأقوال والأوصاف ذات الأهمية الضرورية لبعضها، والأهمية الثانوية لبعضها الآخر[٣].

(١) ينظر: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، أحمد المتوكل، ص ١٣٩-١٤٠.

(٢) نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ١٢٦.

(٣) ينظر: الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، ص ٦٢،٦٣.

الثاني: العنصر الإحالي: وهو كل لفظ يحتاج في فهمه إلى مكون آخر يفسره، وينقسم إلى قسمين: الأول: عنصر إحالي معجمي، يحيل إلى لفظ دال على ذات أو معنى مجرد، والثاني: عنصر إحالي نصي يحيل على مقطع كامل، جملة أو جملاً متوالية، ويدل على مجموعة من المعاني العامة والأحداث المفهومة من جمل كثيرة(١).

وعلى الرغم من سعة موضوع الإحالة وتنوع تقسيماتها وتعدد أنواعها كما هو واضح إلا أن الذي سيُعتمد في هذا البحث هو التقسيم الذي ذهب إليه كلٌّ من هاليداي ورقية حسن، وهو تقسيم الإحالة إلى قسمين هما: الإحالة المقامية، والإحالة النصية، وذلك للاعتبارات الآتية:

١-أن تقسيمهما للإحالة غدا هو الأساس الذي سار عليه معظم النصيون من بعدهم(٢).

٢-الشمول؛ أي: إن تقسيمهما يدرس الإحالة داخل النص وخارج النص، على عكس بعض التقسيمات التي تدرس الإحالة داخل النص أو داخل اللغة فقط.

٣-الوضوح؛ أي: إن تقسيمهما يتسم بالوضوح والسهولة في دراسة النصوص، فلا تعتريه التعقيدات التي تفرضها كثرة التقسيمات لأنواع الإحالة.

وبناءً على ذلك سيأخذ هذا التقسيم شيئاً من التفصيل في هذا الفصل، مبتدئين بالإحالة الخارجية (المقامية) في هذا المبحث؛ والإحالة الداخلية (النصية) سوف يكون نصيبها المبحث الثاني منه.

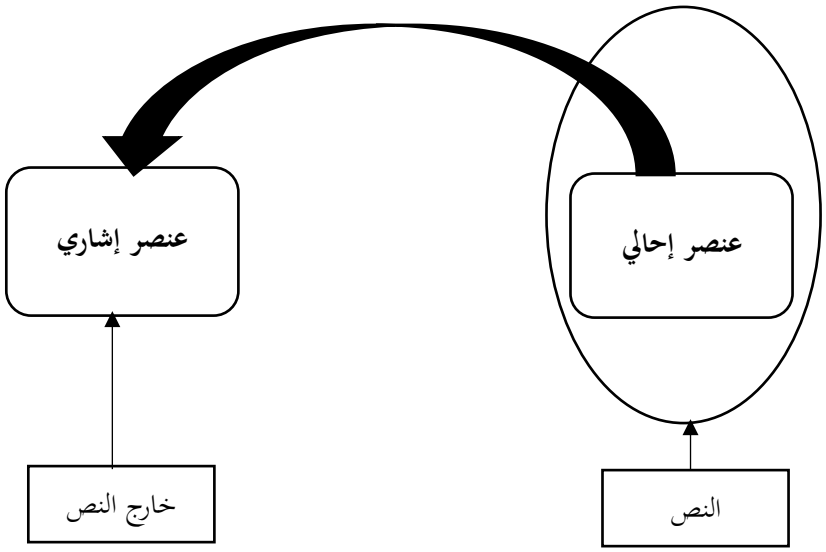
والإحالة الخارجية (المقامية) عند هاليداي ورقية حسن تعني: "إحالة عنصر لغوي إحالي على عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي؛ كأن يحيل ضمير المتكلم المفرد على ذات صاحبه المتكلم؛ حيث يرتبط عنصر لغوي إحالي بعنصر إشاري غير لغوي هو ذات المتكلم"(٣)؛ أي: أن يحيل عنصر إحالي -كضمائر المتكلم والمخاطب- داخل النص إلى عنصر إشاري خارج النص.

(١) ينظر: الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، ص ٦٣.

(٢) ينظر: الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، أنس فجال، ص ١٩٣.

(٣) نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ١١٩.

ولأن الضمير يحيل إلى عائد خارج التركيب –سواء أكان هذا التركيب جملة أم نصاً– فقد وسمت بـ(الإحالة بالخارجية)، ولأن المقام هو الذي يحدد العنصر الإشاري الذي تحيل عليه، فقد وسمت بـ(المقامية)[1]، ويمكن أن نمثل للإحالة المقامية بالشكل الآتي:



الإحالة الخارجية (المقامية)

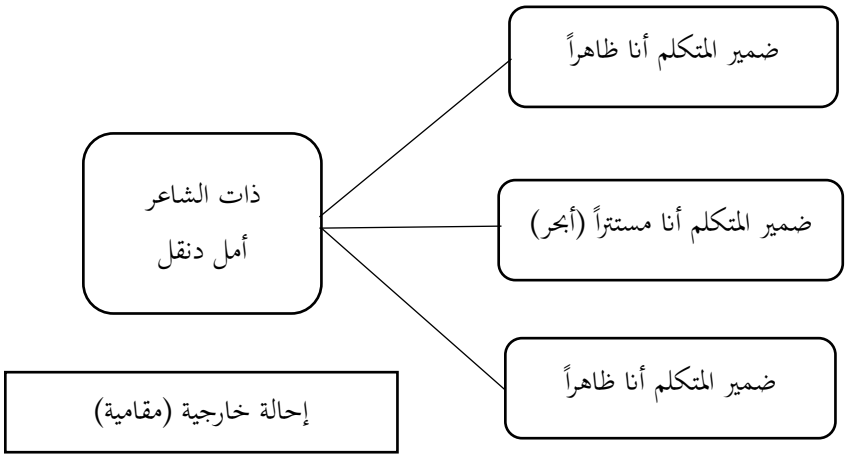
ومن أبرز العناصر الإحالية التي تشير إلى خارج النص ضمائر المتكلم؛ نحو: (أنا، نحن) التي تعود إلى المرسل، وضمائر المخاطب؛ نحو: أنتَ، أنتِ التي تعود إلى المستقبل، واسم العلم الذي يعود إلى المخاطب أو مرجع إحالي آخر يفهم من السياق[2]؛ فعلى سبيل المثال تبرز الإحالة المقامية بضمير المتكلم في قول الشاعر أمل دنقل في قصيدته (العينان الخضراوان):

(١) ينظر: الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، أنس فجال، ص ١٩٦.

(٢) ينظر: الإحالة في ديوان الجزائر لسليمان العيسى، دراسة نصية، مصطفى زماش، ص ٣٤.

سنتان
وَأَنَاْ أَبْنِيْ زَوْرَقَ حُبٍّ
يَمْتَدُّ عَلَيْهِ مِنَ الشَّوْقِ شِرَاْعَاْن
كَيْ أُبْحِرَ فِيْ الْعَيْنَيْنِ الصَّاْفِيَتَيْن
إِلَىْ جُزُرِ الْمرْجَاْن
مَاْ أَحْلَىْ أَنْ يَضْطَرِبَ الْمَوْجُ فَيَنْسَدِل الْجَفْنَاْن
وَأَنَاْ أَبْحَثُ عَنْ مِجْدَاْفٍ
عَنْ إِيْمَاْن![1]

ففي هذا المقطع الذي عدد أسطره الشعرية ثمانية تكررت الإحالة بضمير المتكلم (أنا) ثلاث مرات؛ حيث ورد الضمير مرتين ظاهراً، ومرة واحدة مستتراً، تعود كل منها على ذات الشاعر (أمل دنقل)؛ فالشاعر على الرغم من عدم ذكره لاسمه ولو لمرة واحدة في هذا المقطع إلا أنه ترك للمتلقي دلائل تشير إليه، وتساعد على تحديد مرجع لتلك الضمائر المتمثلة في سياق الموقف الذي يحكي عنه الشاعر في وصف حبّه لمحبوبته أولاً؛ علاوة على بعض الأفعال التي اقترنت بالضمير (أنا) داخل النص ثانياً من قبيل: أنا أبني زورق حب، كي أبحر في العينين الصافيتين، وأنا أبحث عن مجداف؛ ونستطيع تمثيل هذه الإحالة وفق الشكل الآتي:



(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٩٧.

وكذلك في قصيدته (بكائية لصقر قريش)، إذ يقول:

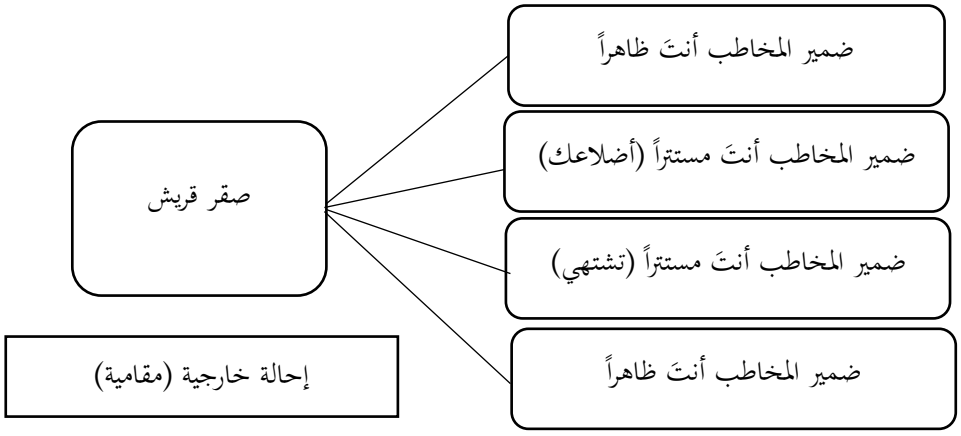
أَنْتَ ذَاْ بَاْقٍ عَلَىْ الرَّاْيَاْتِ.. مَصْلُوْبًا.. مُبَاْحَاً

تُصَفِّرُ الرِّيْحُ وَأَضْلَاْعُكَ كَالرَّوْضِ الْمُصَوّحْ

تَتْشَهِىْ لَذْعَةَ الشَّمْسِ الَّتِيْ تَنْسُجُ الدِّفْءَ وِشَاْحًا

أَنْتَ ذَاْ بَاْقٍ عَلَىْ الرَّاْيَاْتِ.. مَصْلُوْبًا.. مُبَاْحَاً[1]

وهنا نجد أن الإحالة بضمير المخاطب (أنت) تكررت أربع مرات؛ حيث ورد الضمير مرتين ظاهراً، ومرتين مستتراً، وجميعها إحالات خارجية (مقامية) تعود كلها إلى محال إليه واحد، وهو (صقر قريش) الذي شف عنه السياق الخارجي للنص، ويمكن التمثيل لها وفق المخطط الآتي:



والملاحظ أن "ضميري المتكلم والمخاطب لا يحيلان إلى مذكور سابق أو لاحق؛ إنهما يحيلان إلى خارج النص دائماً، فالضميران أنا ونحن يحيلان إلى متكلم أو متكلمين، والجميع خارج النص، وكذلك ضمائر الخطاب أنت، أنتم... إلخ. تحيل إلى خارج النص دائماً"[2].

وتتفق مع هذه الضمائر-أي ضمائر المتكلم وضمائر المخاطب- "ضمائر الملكية في حالتي التكلم والخطاب، كما في حقيبتي وحقيبتك؛ حيث إنها تحيل إلى ما هو خارج النص"[3]؛ ففي قصيدة (حديث

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٤٠٠.

(٢) الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، ص ٤٩.

(٣) الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، ص ٤٩.

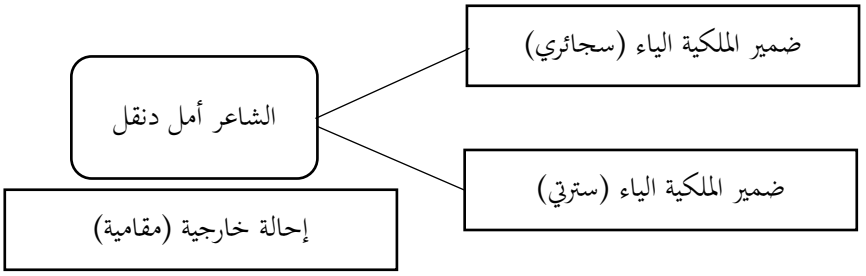
خاص مع أبي موسى الأشعري) أحال الشاعر -أمل دنقل- إحالة خارجية (مقامية) من خلال ضمير الملكية (الياء) الدال على المتكلم، إذ يقول:

خَرَجْتُ فِيْ الصَّبَاْحِ.. لَمْ أَحْمِلْ سِوَىْ سَجَاْئِرِي

دَسَسْتُهَاْ فِيْ جَيْبِ سُتْرَتِيْ الرَّمَاْدِيَّة

فَهِيَ الْوَحِيْدَةُ الَّتِيْ تَمْنَحُنِيْ الْحُبَّ.. بِلَاْ مُقَاْبِل![1]

نلاحظ هنا عدم وجود أي ذكرٍ للمحال إليه داخل النص يمكن أن يحيل إليه ضمير الملكية (الياء) الدال على المتكلم الذي تكرر مرتين في كلمتي [سجائري، سترتي]؛ الأمر الذي يقودنا إلى النظر في السياق الخارجي للنص لنجد أن ضمير الملكية يعود على ذات المتكلم ألا وهو الشاعر أمل دنقل؛ أي: إن الشاعر أحال من خلال هذا الضمير -الياء- إحالة خارجية (مقامية) تعود عليه، كاشفاً عنها السياق الخارجي للنص، ونوضحها من خلال الشكل الآتي:



إذن هذا النوع من الإحالة "يتوقف على معرفة سياق الحال، أو الأحداث والمواقف التي تحيط بالنص حتى يمكن معرفة المحال إليه من بين الأشياء والملابسات المحيطة بالنص"[2]؛ أي: إن الإحالة المقامية إحالة إلى غير مذكور في النص، ويمكن إرجاعها إلى أمور تستنبط من الموقف أو السياق، لا من عبارات يمكن أن تشاركها الدلالة في نفس النص أو الخطاب[3]؛ ومنه نجد أن الإحالة المقامية "تسهم في خلق النص لكونها تربط اللغة بسياق المقام، إلا أنها لا تسهم في اتساقه بشكل مباشر"[4]. إذن السياق يمثل

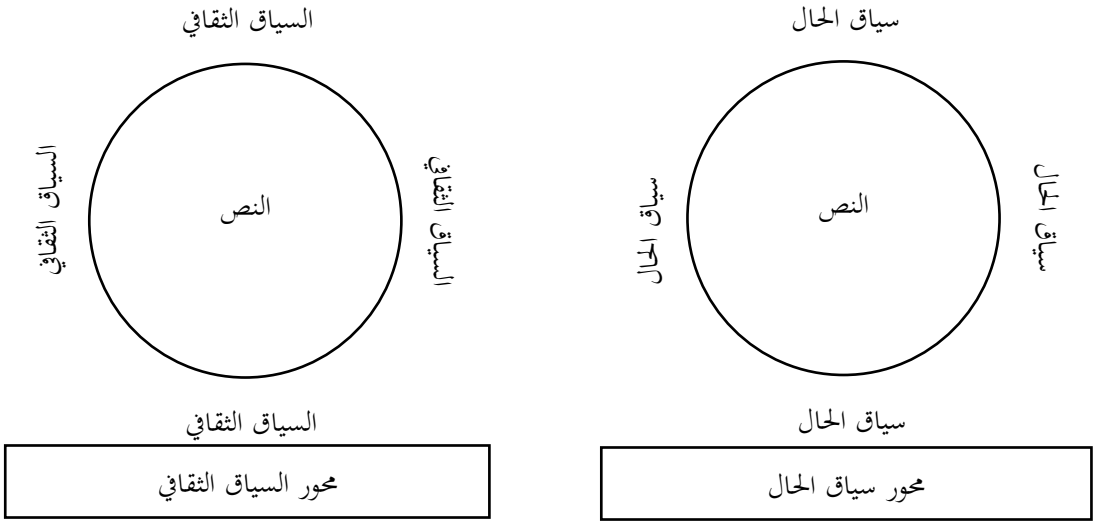
(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ١٨٠.

(٢) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي إبراهيم الفقي، ص ٣٨.

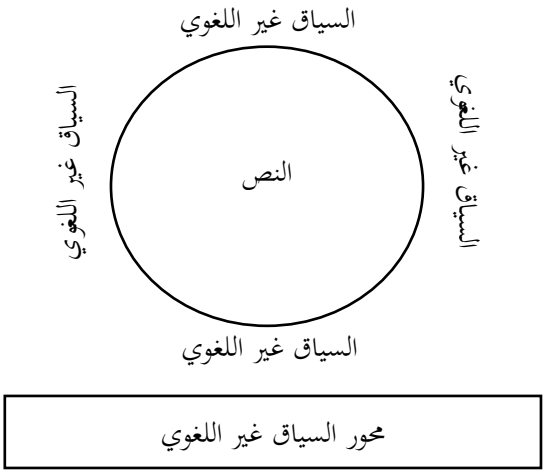
(٣) ينظر: النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ص ٣٣٢.

(٤) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ص ١٧.

دوراً بارزاً في تحديد معنى النص، ومن ثم تحديد تماسكه؛ "وذلك لأن اللغة وليدة الاحتكاك في المجتمع، فهي بطبعها اجتماعية، ومن ثم فالمجتمع يحيط باللغة؛ وبيان معناها -بالتأكيد- يرجع إلى المجتمع"(١). فالنص ابن بيئته، والمجتمع هو "المنتج للنص وهو المتلقي له، ومن ثم فهو الذي يحدد معناه من خلال البيئة المحيطة التي يعيش فيها المجتمع والتي أفرز فيها النص"(٢). والسياق حسب (مالينوفسكي) يدور حول محورين؛ الأول: سياق الحال، والثاني: السياق الثقافي.(٣) ونستطيع أن نمثل لهما بالشكلين الآتيين:



ومن ثم يمكننا دمج هذين المحورين في محور واحد وهو محور السياق غير اللغوي، ومن ثم نمثله في شكل واحد على النحو الآتي:



(١) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي إبراهيم الفقي، ص ١٠٠.

(٢) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي إبراهيم الفقي، ص ١٠٠.

(٣) ينظر: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي إبراهيم الفقي، ص ١٠٢.

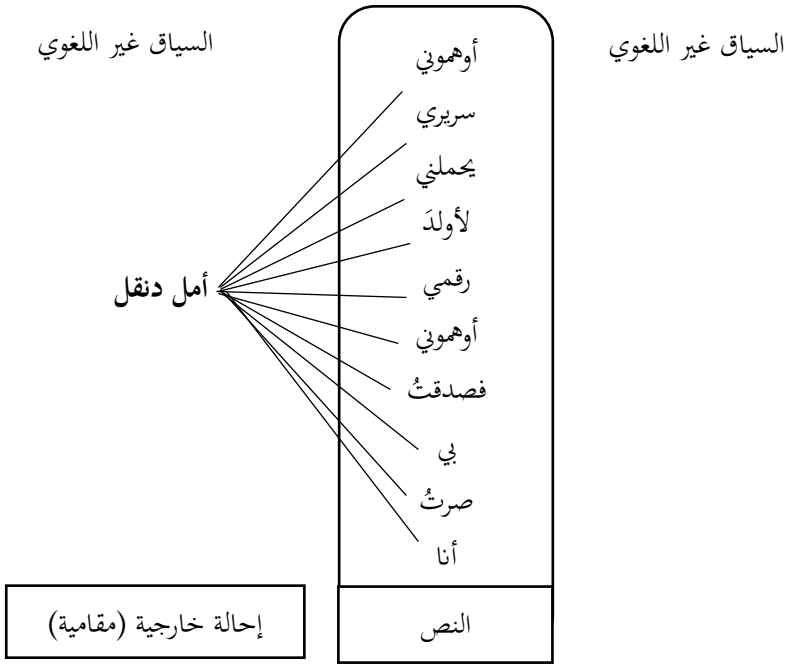
وهذا الأمر تجسّد كثيراً في قصائد أمل دنقل؛ فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد أن ديوان الشاعر (أوراق الغرفة ٨) الذي يضم القصائد الأخيرة له تنتمي معظمها إلى بيئة ثقافية واجتماعية معينة، وهي بيئة المستشفى؛ أي: بيئة صراعه مع المرض العضال، وتحديداً في الغرفة رقم (٨) في المعهد القومي للأورام، وذلك من شهر فبراير لعام ١٩٨٢ إلى يوم رحيله في الحادي والعشرين من مايو ١٩٨٣م[١]؛ فطغت هذه البيئة على معظم كتاباته لتلك القصائد وأسهمت -بشكل رئيسي- في إرساء المعنى وتوضيحه؛ ففي قصيدته (السرير) التي كتبها في نوفمبر ١٩٨٢م نلاحظ أن الشاعر يتحدث عن نفسه وهو على فراش مرضه دون أن يذكر اسمه ولو لمرة واحدة فيها، فوظف الإحالة الخارجية، وجعل من اللغة داخل النص تحيل إلى ما هو خارج النص وخارج اللغة، وتحاكي حالته المرضية، إذ يقول:

أَوْهَمُوْنِي بِأَنَّ السَّرِيْرَ سَرِيْرِي!
أَنَّ قَارِبَ "رِعْ"
سَوْفَ -يَحْمِلُنِيْ عَبْرَ نَهْرِ الْأَفَاْعِي
لِأُوْلَدَ فِيْ الصُّبْحِ ثَانِيَةً.. إِنْ سَطَعْ
(فَوْقَ الْوَرَقِ الْمَصْقُوْل
وَضَعُوْا رَقْمِيَ دُوْنَ اسْم
وَضَعُوْا تَذْكِرَةَ الدَّمْ
وَاسْمَ الْمَرَضِ الْمَجْهُوْلْ)
أَوْهَمُوْنِي فَصَدَّقْتُ...
(هَذَا السَّرِيْرْ
ظَنَّنِيْ -مِثْلَهُ- فَاْقِدَ الرُّوْحِ
فَالْتَصَقَتْ بِيْ أَضْلَاْعُهُ
وَالْجَمَاْدُ يَضُمُّ الْجَمَاْدَ لِيَحْمَيهُ مِنْ مُوَاْجَهَةِ النَّاْسِ
صِرْتُ أَنَاْ وَالسَّرِيْرْ...

(١) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٤١٣.

جَسَدًا وَاْحِدًا.. فِيْ انْتِظَارِ الْمَصِيْرْ![1]

ففي هذا النص نلاحظ عدم ذكر اسم الشاعر؛ إلا أنه استخدم اللغة داخل النص وتحديداً ضمائر التكلم ظاهرة ومستترة؛ نحو: [أوهموني، سريري، يحملني، لأولدَ، رقمي، أوهموني، فصدقتُ، بي، صرتُ، أنا]، ليحيل من خلالها إحالة خارجية (مقامية) شف عنها المقام الخارجي للنص؛ فالمريض هو ذات الشاعر؛ أي: (أمل دنقل)، والبيئة هي المستشفى، والزمان هو فترة صراعه مع المرض في الغرفة رقم (٨) كما أسلفنا. فالسياق غير اللغوي خارج النص أسهم مع السياق اللغوي داخل النص في توضيح المعنى وتفسيره، ويمكن تمثيل ذلك وفق الشكل الآتي:



وهنا يكمن دور المتلقي الذي يقوم بمهمة البحث عن المرجع من خلال السياق أو المقام، "إذ لابد أن يوجد تفاعل بين المتلقي والنص من خلال إعادة اللفظ المحيل إلى ما يحيل إليه وربطه بذلك الموقف الخارجي؛ ذلك الموقف الذي يحتاجه المتلقي لتأكيد الاستمرار الحقيقي مع النص"[2]. كما أن النص يمكن أن يتحمل "بعض التفصيلات التي تساعد المتلقي على تحديد المرجع غير المذكور كأوصاف رجل، أو

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٧٢.

(٢) الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، ص ٤٧، ٤٨.

تفصيلات عن حيوان ما، أو مجموعة من الناس... إلخ. غير أنه من المؤكد أن المتلقي عليه أن يتأمل الموقف خارج النص ليحدد مرجعه"[١].

ويرى علماء النص أنه لابد من "موافقة العنصر الإحالي مع ما يحيل إليه، فالاتفاق بينهما جزء أساسي في عملية الربط عن طريق الإحالة"[٢]. واستناداً إلى ذلك نجد هذا التوافق بينهما -أي بين العنصر الإحالي والعنصر الإشاري- في الإحالة المقامية يتوزع إلى ثلاث حالات:

١. اتفاق العنصر الإحالي في السياق اللغوي مع العنصر الإشاري في السياق غير اللغوي في حالة الإفراد.
٢. اتفاق العنصر الإحالي في السياق اللغوي مع العنصر الإشاري في السياق غير اللغوي في حالة التثنية.
٣. اتفاق العنصر الإحالي في السياق اللغوي مع العنصر الإشاري في السياق غير اللغوي في حالة الجمع.

أما التوافق بين العنصر الإحالي داخل النص والعنصر الإشاري في السياق غير اللغوي من ناحية التذكير أو التأنيث في كل حالة من هذه الحالات فيرجع تحديده إلى المحال إليه[٣] خارج النص، ويكون واحداً من ثلاث احتمالات: إما مذكراً، أو مؤنثاً، أو يجمع بين النوعين. وحتى نوضح هذه الحالات الثلاث نأتي بمثال على كل واحدة منها من قصائد الشاعر أمل دنقل؛ ففي قصيدته (براءة) نجد حضور التوافق بين العنصر الإحالي والعنصر الإشاري من ناحيتي الإفراد والتذكير، إذ يقول:

تُعَذِّبُنِيْ خَطِيْئَاْتِيْ.. بَعِيْدَاً عَنْ مَوَاْعِيْدِك

وَتُحْرِقُنِيْ اشْتِهَاْءَاْتِيْ.. قَرِيْبًا مِنْ عَنَاْقِيْدِك!

وَفِيْ صَدْرِي

(١) الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، ص ٤٨.

(٢) الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، ص ٤٧.

(٣) يمكن معرفة التذكير والتأنيث من خلال العنصر الإحالي، غير أن ذلك لا يشمل كل العناصر الإحالية، فضمائر المتكلم على سبيل المثال: أنا، ونحن، يمكن أن تطلق على المذكر والمؤنث، والذي يفصل بينها هو العنصر الإشاري لا العنصر الإحالي.

صَبِيٌّ أَحْمَرُ الْأَظْفَارِ وَالْمَاضِيْ

يُخَطِّطُ فِيْ تُرَابِ الرُّوْحِ،

فِيْ أَنْقَاضِ أَنْقَاضِيْ![1]

نلاحظ في هذ المقطع أن العنصر الإحالي هو (ياء المتكلم) الدالة على المفرد، في [تعذبني، خطيئاتي، تحرقني، اشتهاءاتي، صدري، أنقاضي]، وهي ليست إحالات إلى عنصر إشاري داخل النص؛ إنما تحيل جميعها إلى عنصر إشاري خارج النص أو خارج اللغة وهو الشاعر أمل دنقل الدال على المفرد؛ أما بالنسبة لتحديد النوع أهو مذكر أم مؤنث فنحن من خلال العنصر الإحالي كنا في حالة ترقب لمعرفة ذلك؛ لأن العنصر الإحالي (ياء المخاطب) يمكن إطلاقها على المفرد المذكر، ويمكن إطلاقها -أيضاً- على المفردة المؤنثة؛ والذي فصل في ذلك هو العنصر الإشاري (أمل دنقل)؛ أي: إن العنصر الإحالي (الياء) الدال على المفرد المذكر أحال إحالة مقامية تعود على عنصر إشاري مفرداً مذكراً هو الشاعر أمل دنقل، ويمكن توضيح هذه الحالة من خلال الجدول الآتي:

العنصر الإحالي	العنصر الإشاري	التوافق من ناحية العدد	التوافق من ناحية النوع	نوع الإحالة
ياء المتكلم في (تعذبني)	أمل دنقل	الدلالة على المفرد	الدلالة على المذكر	مقامية
ياء المتكلم في (خطيئاتي)	أمل دنقل	الدلالة على المفرد	الدلالة على المذكر	مقامية
ياء المتكلم في (تحرقني)	أمل دنقل	الدلالة على المفرد	الدلالة على المذكر	مقامية
ياء المتكلم في (اشتهاءاتي)	أمل دنقل	الدلالة على المفرد	الدلالة على المذكر	مقامية
ياء المتكلم في (صدري)	أمل دنقل	الدلالة على المفرد	الدلالة على المذكر	مقامية
ياء المتكلم في (أنقاضي)	أمل دنقل	الدلالة على المفرد	الدلالة على المذكر	مقامية

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٤٧.

في حين نجد في قصيدته (سَفَر أَلِف دَال) التوافق بين العنصر الإحالي والعنصر الإشاري من ناحيتي الإفراد والتأنيث، إذ يقول:

دَائِمَاً أَنْتِ فِي الْمُنْتَصَف!

أَنْتِ بَيْنِيْ وَبَيْنَ كِتَابِي..

وَبَيْنِيْ وَبَيْنَ فِرَاْشِيْ..

وَبَيْنِيْ وَبَيْنَ هُدُوْئِيْ..

وَبَيْنِيْ وَبَيْنَ الْكَلَاْمْ[1]

التوافق هنا يكمن بين العنصر الإحالي وهو ضمير المخاطب (أنتِ)، والعنصر الإشاري العائد عليه، وهو (محبوبة الشاعر) من ناحية الإفراد ومن ناحية التأنيث، ونوضح ذلك من خلال الجدول الآتي:

العنصر الإحالي	العنصر الإشاري	التوافق من ناحية العدد	التوافق من ناحية النوع	نوع الإحالة
ضمير الخطاب أنتِ	محبوبة الشاعر	الدلالة على المفرد	الدلالة على المؤنث	مقامية
ضمير الخطاب أنتِ	محبوبة الشاعر	الدلالة على المفرد	الدلالة على المؤنث	مقامية

أما في قصيدته (لا تصالح) فنجد بروز التوافق في الإحالة المقامية بين العنصر الإشاري والعنصر الإحالي من ناحيتي التثنية والتذكير، إذ يقول:

ذِكْرَيَاْتُ الطُّفُوْلَةِ بَيْنَ أَخِيْكَ وَبَيْنَكَ،

حسكمُا -فجأةً- بالرجولةِ،

هَذَاْ الْحَيَاْءُ الَّذِيْ يَكْبِتُ الشَّوْقَ.. حِيْنَ تُعَاْنِقُهُ،

الصَّمْتُ -مُبْتَسَمَيْنْ- لِتَأْنِيْبِ أُمِّكُمَا..

وَكَأَنَّكُمَاْ

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٢٩٥،٢٩٦.

مَاْ تَزَاْلَاْنِ طِفْلَيْنِ!

تِلْكَ الطُّمَأَنِيْنَةُ الأَبَدِيَّةُ بَيْنَكُمَاْ:(١)

في هذا النص نلاحظ التوافق بين العنصر الإحالي هو ضمير المخاطب (أنتما)، والعنصر الإشاري العائد عليه، وهما (الزير سالم وأخوه كليب) من ناحية التثنية ومن ناحية التذكير، ونوضح ذلك من خلال الجدول الآتي:

العنصر الإحالي	العنصر الإشاري	التوافق من ناحية العدد	التوافق من ناحية النوع	نوع الإحالة
ضمير الخطاب أنتما في (حسكما)	**الزير سالم وأخوه كليب**	**الدلالة على المثنى**	**الدلالة على المذكر**	**مقامية**
ضمير الخطاب أنتما في (أمَّكما)	**الزير سالم وأخوه كليب**	**الدلالة على المثنى**	**الدلالة على المذكر**	**مقامية**
ضمير الخطاب أنتما في (كأنكَّما)	**الزير سالم وأخوه كليب**	**الدلالة على المثنى**	**الدلالة على المذكر**	**مقامية**
ضمير الخطاب أنتما في (بينكما)	**الزير سالم وأخوه كليب**	**الدلالة على المثنى**	**الدلالة على المذكر**	**مقامية**

أما بخصوص الحالة الثالثة وهي التوافق بين العنصر الإحالي والعنصر الإشاري من ناحية الجمع فنلتمسها في قصيدته (قالت امرأة في المدينة)، إذ يقول فيها:

لَمْ نَرَ الْقُدْسَ إِلّاْ تَصَاْوِيرَ

لَمْ نَتَكَلَّمْ سِوَىْ لُغَةِ الْعَرَبِ الْفَاْتِحِيْن

لَمْ نَتَسَلَّمْ سِوَىْ رَاْيَةِ الْعَرَبِ الْنَاْزِحِينَ

وَلَمْ نتعلمْ سِوَىْ أَنَّ هَذَاْ الرَّصَاْصَ

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٢٤،٣٢٥.

مِفْاتِيْحُ بَابِ فِلَسْطِيْن[1]

في هذا النص نلاحظ التوافق بين العنصر الإحالي وهو ضمير المتكلم المستتر (نحن)، والعنصر الإشاري العائد عليه، وهو (الأمة العربية) من ناحية الدلالة على الجمع، ومن ناحية التوافق بين التذكير والتأنيث؛ لأن الأمة العربية عنصر إشاري يرمز للشعوب العربية قاطبة رجالاً ونساءً، ونوضح ذلك من خلال الجدول الآتي:

العنصر الإحالي	العنصر الإشاري	التوافق من ناحية العدد	التوافق من ناحية النوع	نوع الإحالة
ضمير المتكلم نحن في (نَرَ)	الأمة العربية	الدلالة على الجمع	الدلالة على المذكر والمؤنث	مقامية
ضمير المتكلم نحن في (نَتكلَّم)	الأمة العربية	الدلالة على الجمع	الدلالة على المذكر والمؤنث	مقامية
ضمير المتكلم نحن في (نتسلم)	الأمة العربية	الدلالة على الجمع	الدلالة على المذكر والمؤنث	مقامية
ضمير المتكلم نحن في (نَتعلم)	الأمة العربية	الدلالة على الجمع	الدلالة على المذكر والمؤنث	مقامية

وهنا وجب علينا التنبيه إلى أن هذا التوافق بين العنصر الإحالي والعنصر الإشاري ليس حكراً على الإحالة المقامية فحسب؛ بل يشمل الإحالة النصية أيضاً؛ إلا أن الاختلاف بينهما يكمن في أن العنصر الإشاري في الإحالة المقامية يكون خارج النص؛ في حين يكون في الإحالة النصية داخل النص؛ أي: إن التوافق بين العنصر الإحالي والعنصر الإشاري- في الإحالة المقامية يكون داخل النص وخارج النص؛ في حين يكون في الإحالة النصية داخل النص فقط، وهو ما سوف نوضحه عندما نتناول الإحالة النصية في المبحث الموالي.

ومما تقدم نجد أن الإحالة المقامية تسهم بشكل فعال في عملية تماسك النصوص بصفة عامة والنص الشعري بصفة خاص، حيثُ أنها تمكن المتلقي من ربط النص بسياقه الخارجي -غير اللغوي- فتزيل اللبس عن المعنى الأمر الذي يؤدي إلى تفسير النص تفسيرا صحيحا

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٤٠٥.

المبحث الثاني

الإحالة الداخلية (النصية)

تحدثنا في المبحث السابق عن الصنف الأول من أنواع الإحالة –حسب تصنيف هاليداي ورقية حسن– وهي الإحالة الخارجية (المقامية) التي تسهم في خلق النصوص وتماسكها بشكل غير مباشر؛ لكونها تربط اللغة بسياق المقام، وذلك من خلال إحالة العناصر الإحالية داخل هذه النصوص إلى العناصر الإشارية خارجها؛ في حين سنتناول هنا الصنف الثاني من الإحالة، وهي الإحالة الداخلية (النصية) التي تقوم بدور فعال في خلق النصوص وتماسكها بشكلٍ مباشرٍ؛ لكونها تربط اللغة ببعضها داخل النص، وذلك من خلال إحالة العناصر الإحالية إلى العناصر الإشارية داخل السياق اللغوي؛ أي: داخل النص.

والإحالة الداخلية (النصية) هي: "إحالة على العناصر اللغوية الواردة في الملفوظ سابقة كانت أو لاحقة"[(١)]، وهي عكس الإحالة الخارجية، إذ إنها تركز "على العلاقات بين الأنماط الموجودة في النص ذاته، ولا تعنى بالعلاقة بين هذه الأنماط والأشياء الخارجية عن النص، وقد تكون بين ضمير وكلمة، أو كلمة وكلمة، أو عبارة، أو جملة وجملة، أو فقرة وفقرة وغيرها من الأنماط اللغوية"[(٢)].

والإحالة النصية هي الأصل في الإحالة[(٣)]؛ لأنها تقوم بدور فعال في اتساق النصوص بشكلٍ مباشرٍ، ومن ثم يمكن اعتبارها معياراً للإحالة[(٤)]. ويمكن أن نوضّح الإحالة النصية عبر الشكل الآتي:

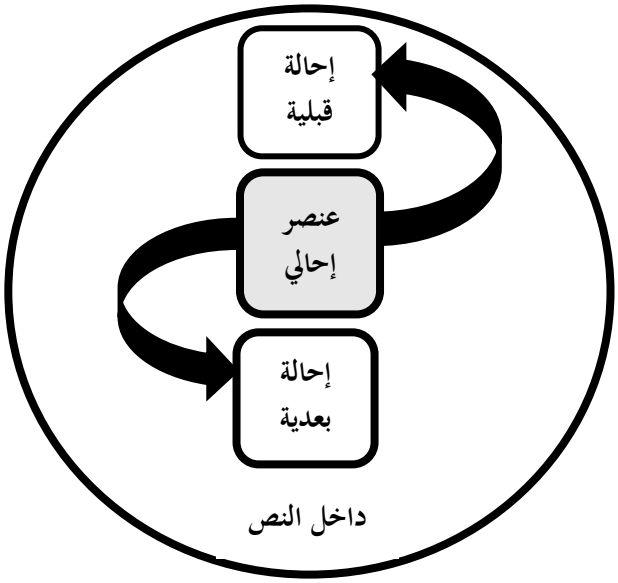
---

(١) نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ١١٨.

(٢) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي إبراهيم الفقي، ص ٣٨.

(٣) ينظر: الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، ص ٤١.

(٤) ينظر: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ص ١٨،١٧.



الإحالة الداخلية (النصية)

ويقسم علماء النص هذه الإحالة من حيث المحال إليه إلى عدة أقسام، أبرزها قسمين:

القسم الأول: من حيث اتجاه المحال إليه، فإن الإحالة النصية تنقسم إلى: إحالة قبلية، وإحالة بعدية.

القسم الثاني: من حيث المدى الإحالي، فإن الإحالة النصية تنقسم إلى: مدى إحالي قريب، ومدى إحالي بعيد. وسوف نتناول هذه الأقسام هنا بالتفصيل:

أولاً: من حيث اتجاه المحال إليه:

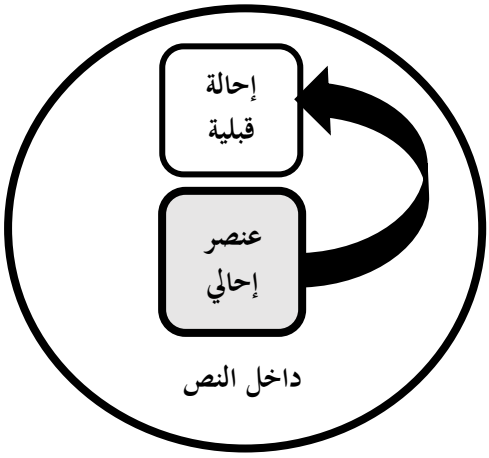
قسّمت الإحالة النصية بحسب اتجاه المحال إليه إلى قسمين: إحالة قبلية؛ أي: إحالة على السابق، وإحالة بعدية؛ أي: إحالة على اللاحق. وهذا التقسيم هو المشهور والشائع لدى معظم علماء النص[1].

(أ) الإحالة القبلية (على السابق): ويعرفها الأزهر الزناد بأنها: الإحالة التي " تعود على مفسر سبق التلفظ به (...)، وفيها يجري تعويض لفظ المفسر الذي كان من المفروض أن يظهر حيث يرد الضمير"[2]؛ في حين عدَّها روبرت دي بوجراند الوسيلة الرابعة من وسائل السبك، وأطلق عليها مصطلح "الإضمار

(١) ينظر: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ص ١٧. وينظر: أساسيات علم لغة النص، كليمار وآخرون، ص ٢٥٣.

(٢) نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ١١٨.

بعد الذكر، وهو نوع من الإحالة المشتركة يأتي فيه الضمير بعد مرجعه في النص السطحي"[١]. وتُعدُّ هذه الإحالة أكثر أنواع الإحالة دوراناً في الكلام واستخداماً في النصوص من الإحالة البعدية[٢]؛ وذلك "لتأخر الألفاظ الكنائية عن مراجعها؛ أي: ورودها بعد الألفاظ المشتركة معها في الإحالة أكثر احتمالاً من ورودها متقدمة عليها، فرجوع اللفظ الكنائي إلى متقدم عليه يهيئ مركز ضبط أن تضاف إليه المادة المتعلقة باللفظ الكنائي"[٣]؛ أي: إن المتلقي لا يجد صعوبة في فهم المقصود من الضمير إذا كان مرجعه –المحال إليه– متقدماً عليه، من ثم إعادة هذا الضمير إلى المراد منه مباشرة دون جهد[٤] ؛ فالإحالة في هذه الحالة "تقتضي العودة إلى الوراء لتحديد مرجع الإحالة حيث ذكر المحال إليه، وفي هذا نوع من الربط القبلي بين أجزاء النص"[٥]. ويكون هذا "العنصر الإشاري السابق ذكره مفسراً للعنصر الإحالي المبهم الذي يأتي بعده؛ كالضمير واسم الإشارة ونحوهما من العناصر المبهمة التي تحتاج إلى مفسر"[٦] ، ويمكن أن نمثل لهذه الإحالة بالشكل الآتي:



الإحالة النصية/القبلية

(١) النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ص ٣٠١.

(٢) ينظر: نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ١١٩. والإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، ص ٤١.

(٣) النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ص ٣٢٧.

(٤) ينظر: الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، ص ٤٢. وينظر: الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، أنس فجال، ص ٢٠٤.

(٥) الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، ص ٤٢.

(٦) الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، أنس فجال، ص ٢٠٤.

وهذا الصنف من الإحالة لا يقتصر على الضمائر في أداء وظيفته فحسب؛ بل يشمل نوعاً آخر من الإحالة يتمثل في "تكرار لفظ أو عدد من الألفاظ في بداية كل جملة من جمل النص قصد التأكيد، وهو الإحالة التكرارية"(١).

وهذا النوع من الإحالة أما أن يعود إلى عنصر إشاري معين سابق لها وأما أن يعود إلى مقطع سابق لها "يجمع كل الإحالات التي تعود على مفسر هو مقطع من الملفوظ (جملة، أو نصاً، أو مركباً نحوياً)، وتتوفر في نصوص دون أخرى"(٢)؛ أي: إن المحال إليه لا يدل على مفهومٍ مفرد، إنما يدل على جملة، أو مقطعٍ، أو نصٍّ. وفي هذا النوع من الإحالة غالبا ما تؤديها عناصر إحالية (معجمية) من قبيل: قصة، ونبأ، وحديث، وخبر، ورأي ... إلخ، كما أنها تؤدى بعناصر إحالية دالة على الضمائر، أو الإشارة، أو الأسماء الموصولة وغيرها.

ومن الأمثلة التي يمكن أن نسوقها لتوضيح الإحالة النصية /القبلية التي تحيل إلى عنصر إشاري معين سابق لها ما نجده في قول الشاعر أمل دنقل في قصيدته (الورقة الأخيرة الجنوبي):

لَيْتَ "أَسْمَاْءَ" تَعْرِفُ أَنَّ أَبَاْهَا الَّذِيْ..

حَفِظَ الْحُبُّ وَالْأَصْدِقَاْءُ تَصَاْوِيْرَه..

وَهُوَ يَضْحَكُ،

وَهُوَ يُفَكِّرُ،

وَهُوَ يُفَتِّشُ عَمّاْ يُقِيْمُ الأودْ.(٣)

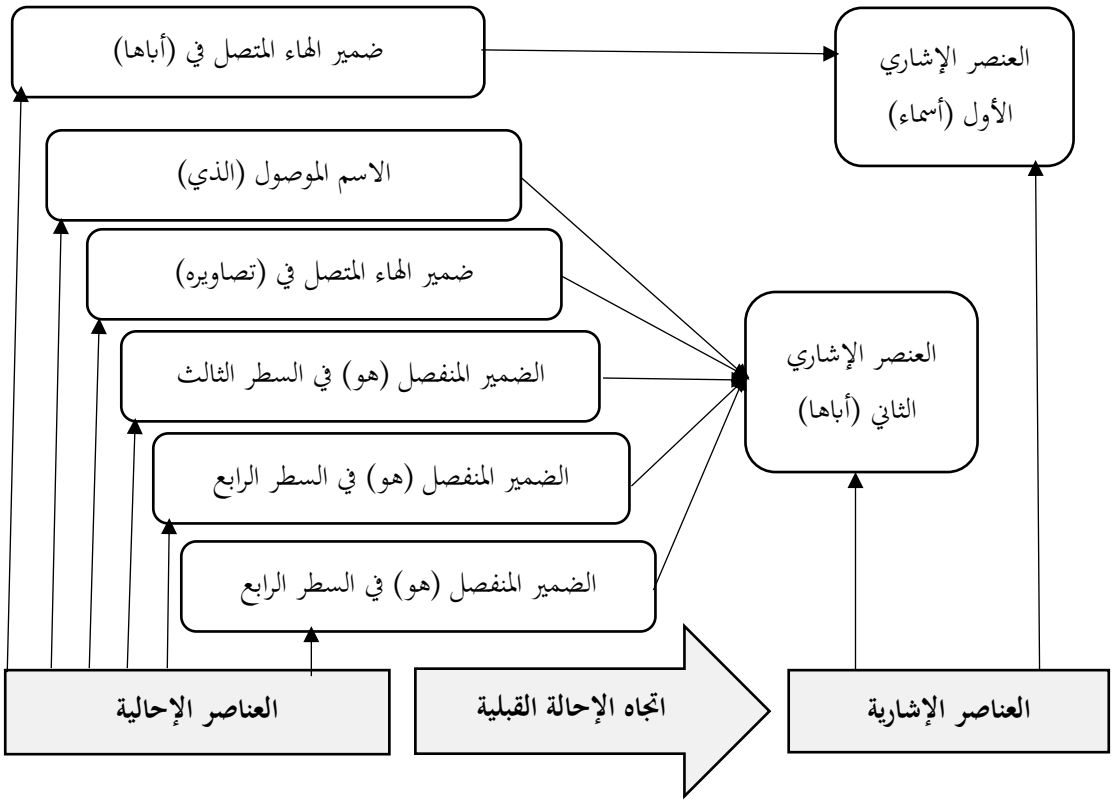
في هذا المقطع نحدد أولا العناصر الإحالية –من ضمائر وأسماء موصولة– ومن ثم نحدد مرجعها واتجاهه. ومن خلال التتبع لهذه الضمائر وجدنا أنها تتوزع على أسطره الشعرية الخمسة؛ ففي السطر الأول نجد عنصرين إحاليين، أحدهما ضمير متصل في كلمة (أباها)، وهو (الهاء)، والآخر هو الاسم الموصول (الذي)؛

(١) نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ١١٩.

(٢) نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ١١٩.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٦٠.

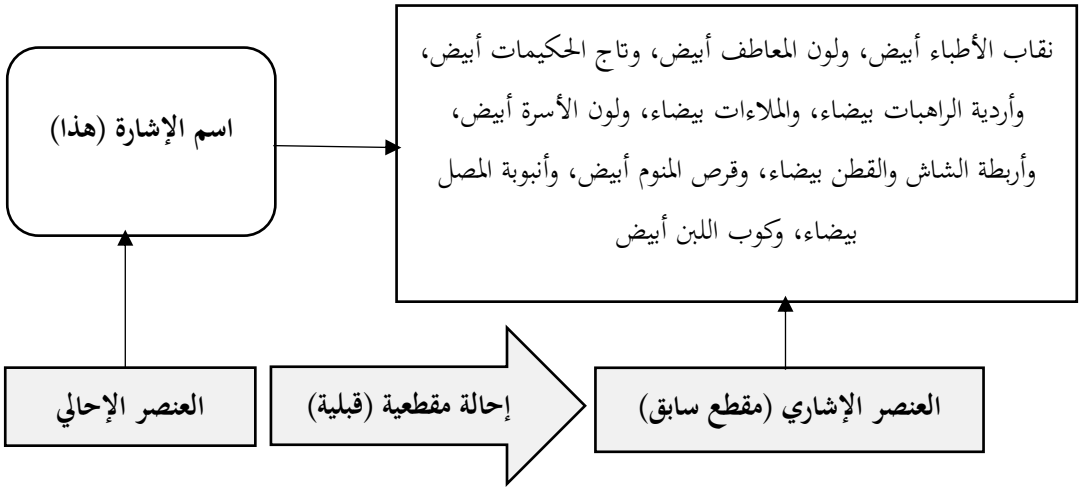
أما في السطر الثاني فنجد في كلمة (تصاويره) ضميراً متصلاً وهو (الهاء) أيضاً؛ في حين نجد في الأسطر الشعرية الثلاثة الباقية تكراراً للضمير المنفصل (هو) الذي تكرر ثلاث مرات بمعدل مرة في كل سطر؛ لكن هنا تكمن أسئلة تنتظر منا الإجابة من قبيل: هل هذه العناصر الإحالية الستة تعود كلها إلى عنصر إشاري واحد أم أكثر؟ وهل هذا العنصر/العناصر الإشارية سابقة للعناصر الإحالية أم لاحقة لها؟ وبالعودة للنص للإجابة عن هذه التساؤلات نجد أن الضمير في كلمة (أباها) يعود على عنصر إشاري ورد قبله، وهو (أسماء)، فالوالد هو والد أسماء الذي بين لنا هذا التفسير هو ضمير (الهاء) المتصل بكلمة (أباها)؛ في حين نجد الاسم الموصول (الذي) والضمائر الأربعة الباقية: الضمير المتصل (الهاء) في كلمة (تصاويره)، والضمير المنفصل (هو) بتكراراته الثلاث لا تعود على المحال إليه (أسماء)؛ إنما تحيل على عنصر إشاري آخر، وهو (والد أسماء)؛ وذلك لأن هذه العناصر الإحالية تدل على مذكر ولا تدل على مؤنث. كما أن هذا العنصر الإشاري –والدها– ورد –أيضاً– قبل العناصر الإحالية من حيث الاتجاه، ومنه نستنتج أن هذا المقطع يحتوي على عنصرين إشاريين قد ورد كل منهما قبل العناصر الإحالية العائدة عليه؛ أي: إن هذا النص يحتوي على ستِ إحالات نصية تحيل كل منها إحالة قبلية على عنصر إشاري سابق لها، بحيث تعود الأولى منها على العنصر الإشاري الأول وهو (أسماء)؛ في حين تعود الخمسة الباقية على العنصر الإشاري الثاني وهو (والدها)، ويمكن أن نوضح هذه الإحالة بالمخطط الآتي:



ومن الأمثلة التي نسوقها لتوضيح الإحالة العائد على مقطع سابق لها ما جاء في قصيدة الشاعر أمل دنقل الموسومة بعنوان: (ضدَّ مَن)، حيث نجد فيها عنصراً إحالياً يحيل على مقطع سابق له، وذلك في قوله:

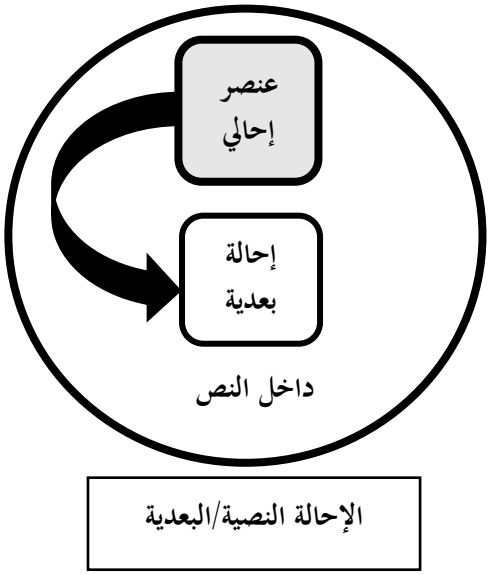
فِيْ غُرَفِ الْعَمَلِيَّاْتِ
كَاْنَ نِقَاْبُ الْأَطِبَّاْءِ أَبْيَض..
لَوْنُ الْمَعَاْطِفِ أَبْيَض..
تَاْجُ الْحَكِيْمَاْتِ أَبْيَضُ.. أَرْدِيَةُ الرَّاْهِبَاْتِ..
الْمِلَاْءَاْتُ
لَوْنُ الْأَسِرّةِ.. أَرْبِطَةُ الشَّاْشِ وَالْقُطْن
قُرْصُ الْمُنَوِّمِ.. أُنْبُوْبَةُ الْمَصْلِ..
كُوْبُ اللَّبَنِ
كُلَّ هَذَاْ يَشِيْعُ بِقَلْبِي الْوَهَن(١)

في هذا المقطع نلاحظ أن اسم الإشارة (هذا) في آخر سطر منه يحيل إحالة نصية مقطعية قبلية إلى كل المقطع السابق له؛ أي: إنه يحيل إلى مجموعة من الأشياء السابقة له التي تجمع فيما بينها صفة البياض، والمتمثلة في: (نقاب الأطباء أبيض، ولون المعاطف أبيض، وتاج الحكيمات أبيض، وأردية الراهبات بيضاء، والملاءات بيضاء، ولون الأسرّة أبيض، وأربطة الشاش والقطن بيضاء، وقرص المنوم أبيض، وأنبوبة المصل بيضاء، وكوب اللبن أبيض)؛ ومنه فإن العنصر الإحالي (هذا) يحيل إحالة نصية/ قبلية تعود على مقطع سابق له، ونمثلها في الشكل الآتي:



(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٦٨.

(ب): الإحالة البعدية (على لاحق): ويعرّفها الأزهر الزناد بأنها: الإحالة "التي تعود على عنصر إشاري مذكور بعدها في النص ولاحق عليها"[١]؛ أي: إن العنصر الإحالي المبهم يحيل على عنصر إشاري مفسر له يذكر بعده في النص، سواء أكان هذا العنصر الإشاري كلمة أو نصاً[٢]؛ في حين عدَّها روبرت دي بوجراند الوسيلة الخامسة من وسائل السبك، وأطلق عليها مصطلح "الإضمار قبل الذكر، وهو نوع من الإحالة المشتركة يأتي فيه الضمير قبل مرجعه في النص السطحي"[٣]؛ أي: إن هذا النوع من الإحالة عكس الإحالة القبلية، فإذا كان العنصر الإشاري سابقاً على العنصر الإحالي في الإحالة القبلية فإنه في الإحالة البعدية يأتي لاحقاً عليه؛ ويمكن أن نمثل لها بالشكل الآتي:



ويرى بعض النصيين أن الإحالة البعدية "سلاح ذو حدين، فهي إما أن تجعل المتلقي متحفزاً متشوقاً إلى مرجع هذا اللفظ الكنائي ومفسره، فيظل دائماً في يقظة لصنع هذا الربط، وإما أن تقلل من دقة متابعته، فيظل المعنى مشوشاً حتى يجد المرجع، فإذا وجد المرجع فقد يحتاج إلى قراءة النص مرة أخرى للبحث عن ترابط واتساق بين أجزاء النص"[٤].

(١) نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ١١٩.

(٢) ينظر: الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، أنس فجال، ص ٢٠٥.

(٣) النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ص ٣٠١.

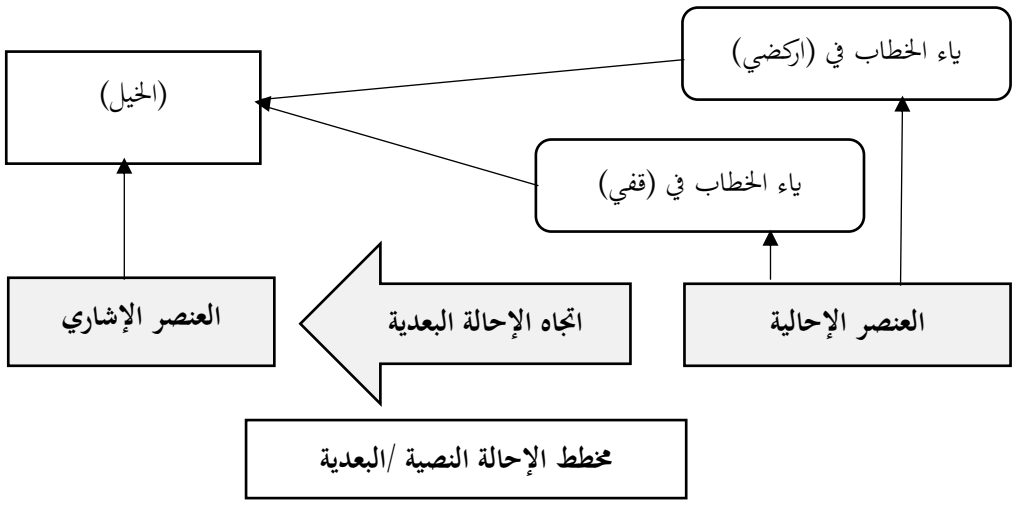
(٤) الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، ص ٤٣.

كما أن هذا النوع من الإحالة أقل من الإحالة القبلية استخداماً وشيوعاً؛ وقد أوعز ذلك أحمد عفيفي إلى صعوبة الأمر على المتلقي في تحديد مرجعها؛ خاصة إذا كان مستمعاً لحوار ربما يكون قد انتهى، وهو الأمر الذي يجعل الإحالة البعدية أمراً عسيراً أحياناً[1]. وهذا النوع من الإحالة أيضا إما أن يحيل إلى عنصر إشاري معين لاحق، أو أن يحيل إلى مقطع لاحق.

ومن الأمثلة التي نوردها على الإحالة إلى عنصر إشاري معين لاحق ما جاء في قصيدة أمل دنقل (الخيول)، إذ يقول:

ارْكُضِيْ أَوْ قِفِيْ الْآنَ.. أَيَّتُهَا الْخَيْلُ:
لَسْتِ الْمُغِيْرَاْتِ صُبْحَاً
وَلَا الْعَاْدِيَاْتِ- كَمْاْ قِيْلَ- ضَبْحَاً [2]

نجد –هنا– أن العنصر الإحالي (ياء الخطاب) المتصل بفعلي الأمر (اركضي، قفي) يحيل إحالة نصية تعود على عنصر إشاري لاحق وهو (الخيل)؛ فالشاعر يخاطب الخيل من خلال هذا الضمير المتصل بفعلي الأمر؛ أي: إن العنصر الإشاري جاء بعد العنصر الإحالي في إحالة نصية بعدية، ويمكن أن نمثل لها بالمخطط الآتي:



في حين نجد في قصيدته (صلاة) مثالاً على الإحالة إلى مقطع لاحق؛ حيث يقول:

(١) ينظر: الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، ص ٤٣.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٨٧.

تَفَرَّدْتَ وَحْدَكَ بَالْيُسْرِ. إِنَّ الْيَمِيْنَ لَفِيْ الخُسْرِ

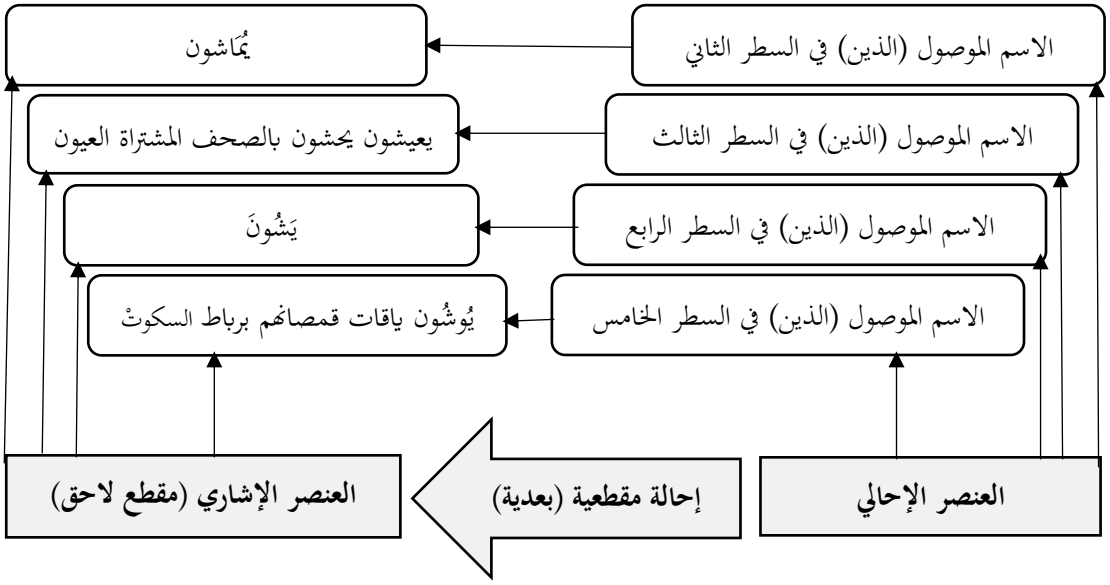
أَمَّا الْيَسَارُ فَفِي الْعُسْرِ إِلَّاْ الَّذِيْنَ يُمَاْشُوْنَ

إِلَّاْ الَّذِيْنَ يَعِيْشُوْنَ يَحْشُوْنَ بِالصُّحُفِ الْمُشْتَرَاْةِ

الَعُيُوْنَ.. فَيَعْشُونَ. إِلَّاْ الَّذِيْنَ يَشُونَ. وَإِلَاْ

الَّذِيْنَ يُوشُّوْنَ يَاْقَاْتِ قُمْصَاْنِهُمُ بِرِبَاْطِ السُّكُوْتْ![1]

وظف الشاعر –في هذا النص– الاسم الموصول (الذين) في الأسطر الشعرية فأحال من خلاله أربع إحالات نصية مقطعية بعدية، بحيث تعود الإحالة الأولى إلى المحال إليه (يماشون)، وتعود الثانية إلى المحال إليه (يعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون)، وتعود الإحالة الثالثة إلى المحال إليه (يشون)، وتعود الرابعة إلى المحال إليه (يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت)، ويمكن التمثيل لها بالمخطط الآتي:



ثانياً: من حيث المدى الإحالي:

وتقسم الإحالة النصية من حيث المدى الإحالي إلى قسمين: إحالة ذات مدى قريب، وإحالة ذات مدى بعيد.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٢٦٥.

(أ) إحالة ذات مدى قريب: وهي التي "تجري في مستوى الجملة الواحدة حيث لا توجد فواصل تركيبية جُملية"[١]؛ أي: إن العنصر الإحالي والعنصر الإشاري يقعان في نطاق الجملة الواحدة.

ويعد هذا النوع من الإحالة أكثر وضوحاً من الإحالة ذات المدى البعيد؛ وذلك لأن المسافة بين العنصر الإحالي والعنصر الإشاري قريبة جداً؛ الأمر الذي يسهل على المتلقي الكشف عنها؛ ومن ثم تفسيرها؛ إلا أن بعض النصيين يرون فيها أنها أقل فائدة في إحداث الترابط والتماسك بين أجزاء النص، وذلك لأنها تقتصر على حدود الجملة الواحدة[٢].

وهذه الإحالة أما أن تكون إحالة نصية قبلية ذات مدى قريب، أو إحالة نصية بعدية ذات مدى قريب، ويمكن توضيحها في الشكلين الآتيين:

إحالة نصية قبلية ذات مدى قريب | **إحالة نصية بعدية ذات مدى قريب**

ومن الأمثلة التي نوردها على الإحالة النصية القبلية ذات المدى القريب ماورد في قصيدة أمل دنقل (لا وقت للبكاء)؛ حيث يقول:

وأُمِّيَ الَّتِيْ تَظَلُّ فِيْ فِنَاْءِ الْبَيْتِ مُنَكَبَّةْ

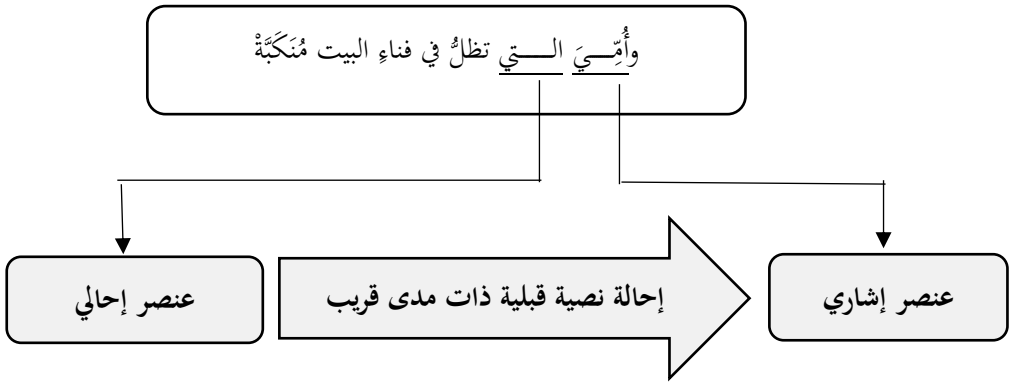
مَقْرُوْحَةَ الْعَيْنَيْنِ، مُسْتَرْسِلَةَ الرِّثَاْءْ [٣]

(١) نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ١٢٣.

(٢) ينظر: الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، أنس فجال، ص٢٢٨.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٢٥٨.

نلاحظ هنا أن العنصر الإحالي، وهو الاسم الموصول (التي)، والعنصر الإشاري الذي يحيل إليه العنصر الإحالي، وهو (أمي) يقعان ضمن حدود جملة واحدة؛ أي: إن المدى الإحالي بينهما قريب جدا، كما أن العنصر الإشاري جاء سابقاً للعنصر الإحالي؛ أي: إن العنصر الإحالي قد أحال إحالة نصية قبلية ذات مدى قريب، وهو ما يمكن تمثيله بالمخطط الآتي:

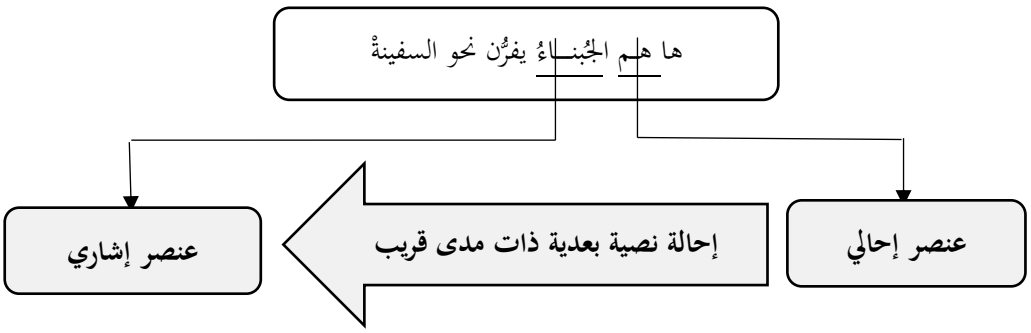


في حين نجد في قصيدته (مقابلة خاصة مع ابن نوح) مثالاً للإحالة النصية البعدية ذات المدى القريب؛ إذ يقول:

جَاْءَ طُوْفَاْنُ نُوْحْ

هَاْ هُمُ الْجُبَنَاْءُ يَفِرُّوْنَ نَحْوَ السَّفِيْنَةْ (١)

نجد هنا أن العنصر الإحالي هو ضمير الغائب (هم)، والعنصر الإشاري (الجبناء) يقعان في جملة واحدة، إذا جاء العنصر الإحالي أولاً، ثم جاء بعده مباشرة العنصر الإشاري في إحالة داخلية بعدية ذات مدى قريب، ويمكن التمثيل لهذا بالمخطط الآتي:



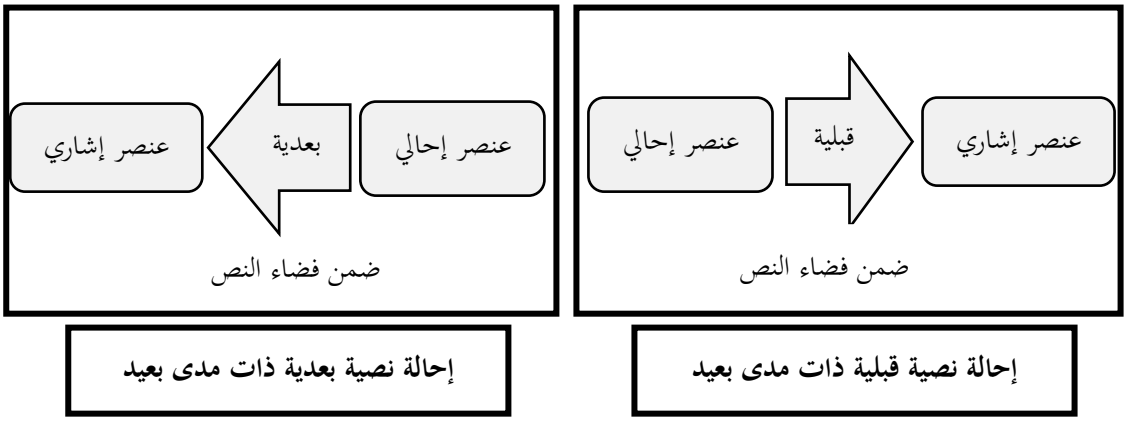
(ب) إحالة ذات مدى بعيد: وهي التي "تجري بين الجمل المتصلة أو المتباعدة في فضاء النص، وهي التي تتجاوز الفواصل أو الحدود التركيبية القائمة بين الجمل"(٢)؛ أي: إن العنصر الإحالي والعنصر الإشاري لا

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٩٥.

(٢) نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ١٢٤.

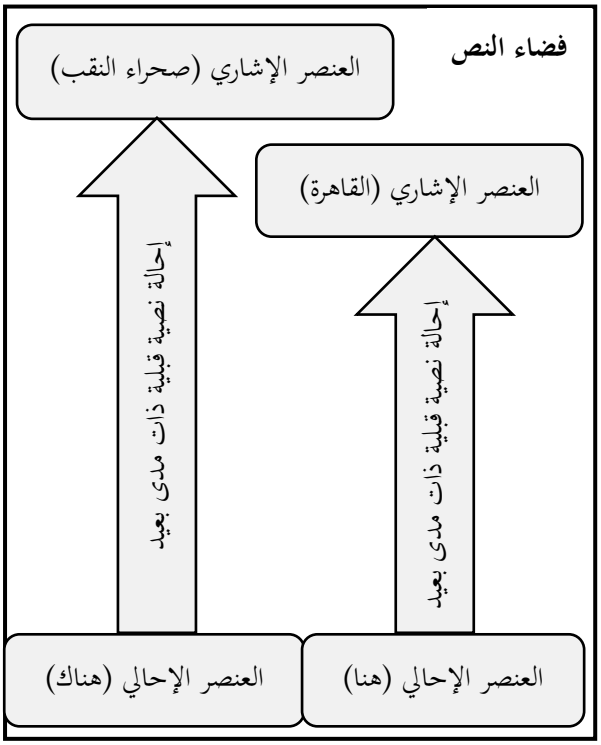
يقعان ضمن حدود الجملة الواحدة؛ بل يتجاوزان ذلك إلى فضاء النص. وربما يكون هذا النوع من الإحالة أقل من سابقه من ناحية الوضوح؛ وذلك لبعد المسافة بين العنصر الإحالي والعنصر الإشاري؛ إلا أن النصيين يرون فيها فائدة كبيرة في إحداث الترابط والتماسك بين أجزاء النص؛ إذ إنها تتجاوز حدود الجملة الواحدة إلى فضاء النص(١).

وهذه الإحالة –أيضاً– كسابقتها أما أن تكون إحالة نصية قبلية ذات مدى بعيد، أو إحالة نصية بعدية ذات مدى بعيد، ويمكن التمثيل لها في الشكلين الآتيين:



إحالة نصية قبلية ذات مدى بعيد | **إحالة نصية بعدية ذات مدى بعيد**

ففي قصيدة الشاعر أمل دنقل (بُكائيّة ليلية) نجد مثالاً على الإحالة النصية القبلية ذات المدى البعيد وذلك في قوله:



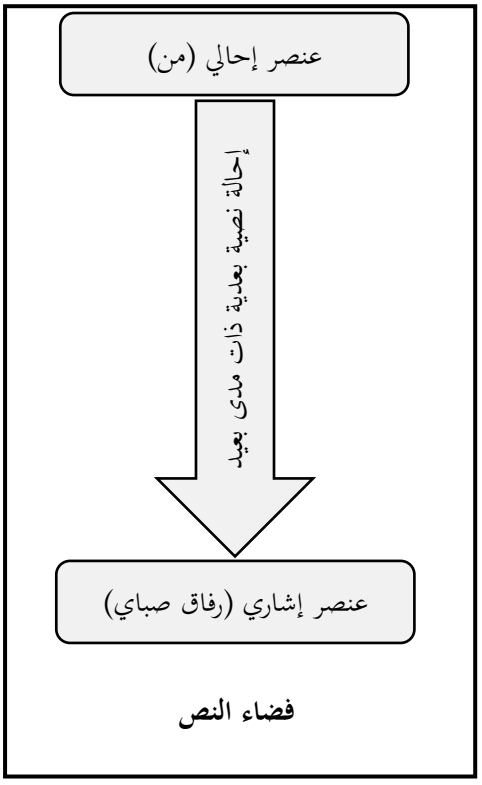
للوهلة الأولى
قَرَأْتُ فِيْ عَيْنَيْهِ يَوْمَهُ الَّذِيْ يَمُوْتُ فِيْه
رَأَيْتُهُ فِيْ صَحْرَاْءِ النَّقْبِ مَقْتُوْلاً
مُنْكَفِئاً.. يَعْزِزُ فِيْهَاْ شَفَتَيْهِ..
وَهِيَ لَاْ تَرُدُّ قُبْلَةً.. لِفِيْه!
نتُوْهُ فِي الْقَاْهِرَةِ الْعَجُوْزِ.. نَنْسَىْ الزَّمَنَاْ..
نُفْلِتُ مِنْ ضَجِيْجِ سَيَّاْرَاْتِهَاْ.. وَأُغْنِيَاْتِ الْمُتَسَوِّلِيْن
تُظِلُّنَاْ مَحَطَّةُ الْمِتْرُوْ مَعَ الْمَسَاْءِ.. مُتْعَبِيْن.
وَكَاْنَ يَبْكِيْ وَطَناً.. وَكُنْتُ أَبْكِيْ وَطَناً
نَبْكِيْ إِلَىْ أَنْ تَنْضُبَ الْأَشْعَاْر
نَسْأَلُهَاْ: أَيْنَ خُطُوْطُ النَّاْر؟
وَهَلْ تُرَىْ الرَّصَاْصَةُ الْأُوْلَىْ هُنَاْكَ.. أَمْ هُنَاْ؟(٢)

(١) ينظر: الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، أنس فجال، ص ٢٢٨.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ١٠٨.

في هذا النص نلاحظ أن المسافة بين العنصر الإحالي المتمثل هنا باسمي الإشارة الواردين في آخر النص (هناك) و(هنا)، والعنصر الإشاري المحال إليه على التوالي: (صحراء النقب) و(القاهرة)، وهما إحالتان نصيتان قبليتان ذوات مدى بعيد؛ لأن المسافة بين العنصرين الإحاليين (هناك) و(هنا) ومفسّرهما على التوالي (صحراء النقب) و(القاهرة) تكون بعيدة المدى، وتجاوزت حدود الجملة الواحدة إلى فضاء النص. وللتوضيح مثّلنا ذلك بالمخطط المجاور للنص.

في حين نجد في قصيدته (الورقة الأخيرة الجنوبي) مثالاً على الإحالة النصية البعدية ذات المدى البعيد؛ والتي يقول فيها:



لَمْ يَتَبَقَّ مِنَ السَّنَوَاْتِ الْغَرِيْبَةِ

إِلَّاْ صَدَىْ اسْمِي..

وَأَسْمَاْء مَنْ أَتَذَكَّرُهُمْ –فَجْأَةً–

بَيْنَ أَعْمِدَةِ النَّعْيِّ،

أُوْلَئِكَ الْغَاْمِضُوْنَ: رِفَاْقُ صِبَاْي

يُقْبِلُوْنَ مِنَ الصَّمْتِ وَجْهًا فَوَجْهًا

فَيَجْتَمِعُ الشَّمْلُ كُلَّ صَبَاْحٍ..(١)

نلاحظ في هذا النص أن العنصر الإحالي، وهو الاسم الموصول (من) قد جاء في السطر الشعري الثالث منه؛ في حين ورد العنصر الإشاري (رفاق صباي) في السطر الشعري الخامس؛ أي: إن العنصر الإحالي (من) أحال إحالة نصية بعدية ذات مدى بعيد تعود على العنصر الإشاري (رفاق صباي)؛ وذلك لأن العنصر الإحالي والعنصر الإشاري لا يقعان في جملة واحدة؛ إنما يقعان في فضاء هذا النص بين أسطره الشعرية المتباعدة.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٦٢.

والإحالة النصية –سواء أكانت قبلية أم بعدية– ذات مدى إحالي قريباً كان أم بعيداً تسهم بشكل فعال في عملية الترابط والتماسك النصي؛ لكن لكي تحقق ذلك على أكمل وجه لابد لها من تحقيق عدة شروط، أهمها شرط التوافق بين العنصر الإحالي والعنصر الإشاري، وهو الشرط الذي يسهم بأن يظهر النص بصورة متماسكة كأنه كتلة بنية واحدة. واستناداً إلى ذلك نجد هذا التوافق بينهما –أي بين العنصر الإحالي والعنصر الإشاري– في الإحالة النصية يتوزع إلى ثلاث حالات:

١–اتفاق العنصر الإحالي مع العنصر الإشاري في السياق اللغوي في حالة المفرد.

٢–اتفاق العنصر الإحالي مع العنصر الإشاري في السياق اللغوي في حالة التثنية.

٣–اتفاق العنصر الإحالي مع العنصر الإشاري في السياق اللغوي في حالة الجمع.

ونسوق مثالاً على كل حالة منها من المدونة المدروسة وذلك من أجل توضيحها؛ ففي قصيدته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) نجد مثالاً على الحالة الأولى وهي التوافق بينهما –أي بين العنصر الإحالي والعنصر الإشاري– في حالة المفرد؛ إذ يقول:

تَكَلَّمِيْ أَيَّتُهَاْ النَّبِيَّةُ الْمُقَدَّسَةُ

تَكَلَّمِيْ... بِاللهِ... بِاللَّعْنَةِ... بِالشَّيْطَاْنْ

لَاْ تُغْمِضِيْ عَيْنَيْكِ فَالْجُرْذَاْنُ..

تَلْعَقُ مِنْ دَمِيْ حِسَاْءَهَاْ.. وَلَاْ أَرُدُّهُاْ!

تَكَلَّمِيْ.. لِشَدَّ مَاْ أَنَاْ مُهَاْنْ[1]

في هذا النص نلاحظ عدة إحالات نصية توزعت ما بين الإحالة النصية البعدية والإحالة النصية القبلية، وتوزعت –كذلك– ما بين المدى القريب والمدى البعيد، وأن عناصرها الإحالية –ياء المؤنثة المخاطبة، وهاء الغيبة، وكاف الملكية الدالة على التأنيث، دارت جميعاً في فلك العنصر الإشاري (النبية المقدسة) الدال على المؤنث، فحصل الاتفاق بين هذه العناصر الإحالية وما تحيل إليه من ناحية الإفراد وناحية التأنيث، ونصنفها وفق الجدول الآتي:

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ١٢١.

العنصر الإحالي	العنصر الإشاري	التوافق من ناحية العدد	التوافق من ناحية النوع	نوع الإحالة	المدى الإحالي
ياء المخاطبة المؤنثة (تكلمي)	النبية المقدسة	الدلالة على المفرد	الدلالة على المؤنث	نصية/بعدية	ذات مدى قريب
الهاء المتصلة (أيتها)	النبية المقدسة	الدلالة على المفرد	الدلالة على المؤنث	نصية/بعدية	ذات مدى قريب
ياء المخاطبة المؤنثة (تكلمي)	النبية المقدسة	الدلالة على المفرد	الدلالة على المؤنث	نصية/قبلية	ذات مدى بعيد
ياء المخاطبة المؤنثة (تغمضي)	النبية المقدسة	الدلالة على المفرد	الدلالة على المؤنث	نصية/قبلية	ذات مدى بعيد
كاف الملكية (عينيكِ)	النبية المقدسة	الدلالة على المفرد	الدلالة على المؤنث	نصية/قبلية	ذات مدى بعيد
ياء المخاطبة المؤنثة (تكلمي)	النبية المقدسة	الدلالة على المفرد	الدلالة على المؤنث	نصية/قبلية	ذات مدى بعيد

أما في قصيدته (رباب) فنجد مثالاً على الحالة الثانية وهي التوافق بينهما -أي بين العنصر الإحالي والعنصر الإشاري- في حالة التثنية؛ إذ يقول:

لَيْلَتَهَاْ: عَيْنَاْكِ هَاْتَاْنِ الْمَلِيْئَتَاْنِ بِالْفُضُوْلْ

طَاْرَدَتَاْنِيَ لَحْظَةً بِلَحْظَةٍ..

فِيْ دَوَرَاْنِ السُّلَّمِ الطَّوِيْلْ

وَفِيْ سَرِيْرِي ظَلَّتَاْ تُغَنِّيَاْنِ آخِرَ اللَّيْلِ

وَحِيْنَ ضَاْقَ الصَّدْرُ بِالْحَنِيْنِ.. وَامْتَلَأْ

فَقُلْتُ.. قُلْتُ لَهُمَاْ كُلَّ الَّذِيْ أَرَدْتُ أَنْ أَقُوْلْ..[1]

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٢٢١.

نجد أن العنصر الإحالي وهو اسم الإشارة (هاتان) الدال على المثنى المؤنث يحيل به الشاعر إحالة داخلية (نصية) قبلية ذات مدى قريب، وتعود على العنصر الإشاري داخل النص (عيناكِ) والدال على التثنية والتأنيث أيضاً، وهو ما نمثل له بالجدول الآتي:

العنصر الإحالي	العنصر الإشاري	التوافق من ناحية العدد	التوافق من ناحية النوع	نوع الإحالة	المدى الإحالي
اسم الإشارة (هاتان)	عيناكِ	الدلالة على التثنية	الدلالة على المؤنث	نصية/قبلية	ذات مدى قريب

في حين نجد في قصيدته (مراثي اليمامة) مثالاً على الحالة الثالثة وهي التوافق بينهما –أي بين العنصر الإحالي والعنصر الإشاري– في حالة الجمع؛ إذ يقول:

أُسَائِلُ:

مَنْ لِلصِّغَارِ الَّذِيْنَ يَطِيْرُوْنَ –كَالنَّحْلِ– فَوْقَ التِّلَالْ؟

مَنْ لِلْعَذَارَىْ اللَّوَاتِيْ جَعَلْنَ الْقُلُوْبَ:

قَوَارِيْرَ تَحْفَظُ رَائِحَةَ الْبُرْتُقَالْ؟(١)

نلاحظ في هذا النص وجود عنصرين إحاليين هما: الاسم الموصول (الذين) الدال على جمع الذكور، والاسم الموصول (اللَّواتي) الدال على جمع الإناث، وهما يحيلان إحالة نصية قبلية ذات مدى قريب، تعود الإحالة الأولى –الذين– على المحال إليه (للصغارِ) الدال على جمع الذكور؛ في حين تعود الإحالة الثانية على المحال إليه (للعذارى) الدال على جمع الإناث؛ أي: إن هناك اتفاقاً بين العنصر الإحالي والعنصر الإشاري من ناحية الجمع من جهة، ومن ناحية التذكير والتأنيث من جهة أخرى. ويمكننا توضيح ذلك بالجدول الآتي:

العنصر الإحالي	العنصر الإشاري	التوافق من ناحية العدد	التوافق من ناحية النوع	نوع الإحالة	المدى الإحالي
الذين	للصغارِ	الدلالة على الجمع	الدلالة على المذكر	نصية/قبلية	ذات مدى قريب
اللَّواتي	للعذارى	الدلالة على الجمع	الدلالة على المؤنث	نصية/قبلية	ذات مدى قريب

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٤٢.

إذن الإحالة النصية –سواء أكانت قبلية أم بعدية– تسهم بشكل أساسي في ترابط النصوص وتماسكها؛ إذ إن الإحالة القبلية هي "الأكثر انتشاراً داخل النصوص، ولها دور مهم في تحقيق التماسك، وهذه الكثرة والاستمرارية تؤكد ضرورة وجود تلك العناصر المحال عليها وجوداً فاعلاً على مدار النص؛ إذ تمثل الأساس الذي يحمل معانيه وأفكار صاحبه"(١)؛ في حين تنهض الإحالة البعدية بمهمة "إيضاح شيء مجهول أو مشكوك فيه، لهذا فهي تعمل على تكثيف اهتمام المتلقي وتحثه على مواصلة القراءة"(٢).

لكن ماذا لو حدث انتهاك لهذه المطابقة بين العناصر الإحالية ومراجعها من حيث الحضور والغياب كالانتقال من التكلم إلى الغيبة والعكس، أو من حيث العدد كالانتقال من خطاب الواحد إلى خطاب الاثنين والعكس، والانتقال من خطاب الواحد إلى خطاب الجمع والعكس وغيرها من الالتفاتات العددية. هل يفقد النص تماسكه وترابطه؟ وهل يفقد قيمته البلاغية والجمالية؟ في الواقع مثلما للتوافق بين العناصر الإحالية ومراجعها أهمية في تماسك النصوص ووحدتها، نجد أيضا للمخالفة بين هذه العناصر الإحالية ومراجعها من الأهمية ما يجعل هذه النصوص تظهر ككتلة واحدة متماسكة، عدا عن كونها ذات قيمة دلالية وقيمة بلاغية جمالية، إذ إن أسلوب الالتفات "ما هو إلا طريق من طرق نظم الكلام في النص، وأداة مهمة في الربط بين أجزاء النص، لتجعل منه نسيجا واحدا يشد بعضه بعضا بأسلوب بديع"(٣)، كما أن التحول من أسلوب لأسلوب آخر "يثري النصوص الأدبية بالدلالات التي تنتجها من تفاعل ضمائرها مع الدلالات النصية"(٤). أضف إلى ذلك أن "الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب، كان أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد، وقد تختص مواقعه بفوائد"(٥). ونكتفي هنا بإيراد مثال واحد من شعر أمل دنقل على تلك المخالفات، والتي سوف نتناولها بالتفصيل في المبحث الأخير من الفصل الثالث عندما نتحدث فيه عن الوظيفة البلاغية للإحالة.

ففي قصيدته (السرير) نجد أن الشاعر قد اتكأ على الإحالة عبر استخدام تقنية الالتفات، إذ يقول:

---

(١) الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، أنس فجال، ص١٩١.

(٢) الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، أنس فجال، ص١٩٢.

(٣) السبك والحبك في تفسير الكشاف للزمخشري في ضوء اللسانيات النصية، صالح أبو شارب، ص ١٤٤.

(٤) في بلاغة الضمير والتكرار دراسات في النص العذري، فايز عارف القرعان، عالم الكتب الحديثة، إربد–الأردن، ط١، ٢٠١٠م، ص ٥.

(٥) الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري، تح: إبي عبد الله الداني بن منيرآل زهوي، دار الكتاب العربي، بيروت–لبنان، ٢٠١٦م، ص ٢٩.

وَاسْتَبَأْنَ السَّرِيْرُ خِدَاْعِي

فَارْتَعَشْ!

وَتَدَاْخَلَ -كَالْقُنْفُذِ الْحَجَرِيِّ- عَلَىْ صَمْتِهِ وَانْكَمَشْ

قُلْتُ: يَاْ سَيِّدِيْ.. لِمَ جَاْفَيْتَنِي؟

قَاْلَ: هَاْ أَنْتْ كَلَّمْتَنِيْ..

وَأَنَاْ لَاْ أُجِيْبُ الَّذِيْنَ يَمُرُّوْنَ فَوْقِي

سِوَى بْالْأَنِيْنْ[1]

في هذا النص نجد الشاعر قد سبك نصه بواسطة عناصر الإحالة، وذلك من خلال بنية الالتفات المتمثلة في الانتقال من أسلوب الغيبة إلى أسلوب التكلم، حيث عدل الشاعر على -لسان السرير- عن أسلوب الخطاب في [استبان (هو)، فارتعش (هو)، وتداخل (هو)، صمته (هو)، انكمش (هو)، قال (هو)] إلى أسلوب التكلم في [أنا، لا أجيب]، وجميع هذه العناصر الإحالية تحيل إحالة نصية قبلية، ماعدا كلمة (استبان) التي يحيل فيها ضمير الغائب (هو)إحالة نصية بعدية، تعود جميعها إلى العنصر الإشاري داخل النص، وهو(السرير). والقصد من هذا الالتفات هو الحضور بعد الغياب، أي أن الشاعر شبه السرير بالإنسان الحي، ثم جعله حاضرا بين يديه بعد أن كان غائبا، ليدخل في حوار معه، إذ إن الحوار لا يحصل إلا مع شخص حاضر أمام المتكلم؛ وذلك ليكون الخطاب أكثر وقعا في نفس المخاطب.

وإذا كنا قد بيّنا أصناف وأنواع الإحالة في هذا الفصل، فماذا عن الوظائف التي تنهض بها الإحالة؛ سواء أكانت وظيفة لسانية، أو وظيفة تداولية، أو وظيفة بلاغية، فأهمية هذه الوظائف الإحالية لا تقل أهمية عن أنواعها، وهو الأمر الذي يدفع بنا إلى تخصيص الفصل القادم للحديث عن هذه الوظائف وبيان أهميتها للنصوص وإبراز جمالياتها.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٧٢.

الفصل الثالث

وظائف الإحالة

المبحث الأول: الوظيفة اللسانية.

المبحث الثاني: الوظيفة التداولية.

المبحث الثالث: الوظيفة البلاغية الجمالية.

المبحث الأول

الوظيفة اللسانية

إن المتتبع لوظائف الإحالة في الدراسات اللسانية النصية يلحظ أن معظمها لا يكاد يخرج عن نظرة هاليداي ورقية حسن لوظيفة الإحالة على أنها أداة من أدوات اتساق النص، تسهم في تماسكه وترابطه في مستوى الإحالة الداخلية، وتسهم في خلق النص وتشكله في مستوى الإحالة الخارجية؛ في حين نجد بعض الدراسات والأبحاث حاولت التوسع بوظائف الإحالة والإلمام بها، فعقدت لها فصولاً أو مباحث مستقلة في أبحاثها ودراساتها، منها على سبيل المثال لا الحصر دراسة للباحث ياسين فوزي أحمد ياسين الموسومة بـ (الإحالة في النص القرآني)، وكذلك دراسة الباحثة فريال التميمي الموسومة بـ (الإحالة في العربية بين النظرية والتطبيق رسائل الجاحظ أنموذجا)؛ لكن السؤال –هنا– هل تناولت هذه الدراسات وظائف الإحالة من جوانبها اللسانية والتداولية والبلاغية أم اقتصر تناولها على جانب منها؟

وللإجابة عن هذا السؤال وغيره يجدر بنا تقديم عرضٍ سريعٍ ومختصرٍ لوظائف الإحالة في هذه الدراسات؛ ففي الدراسة الأولى نجد أن الباحث قد أفرد من خلالها فصلاً كاملاً في عشرين صفحة تحت عنوان: (وظائف الإحالة في النص القرآني)، فذكر عشر وظائف للإحالة، وهي: تشكيل النص، الاختصار، الربط، الاتساق، التوكيد، المقارنة، تنامي النص، التكثيف، النفي، الإبطال[1].

وقد أفردت الباحثة في الدراسة الثانية مبحثاً حمل عنوان: (وظائف الإحالة) تحدثت فيه عن وظائف الإحالة في ثماني صفحات، فذكرت تسع وظائف للإحالة، وهي: تشكيل النص، الاختصار، الربط، التماسك، التوكيد، المقارنة، الإجمال والتفصيل، تنامي النص، النفي[2].

(١) ينظر: الإحالة في النص القرآني، ياسين فوزي أحمد ياسين، جامعة اليرموك، إربد–الأردن، ٢٠٠٦م، ص ١٨٠–٢٠٣.

(٢) ينظر: الإحالة في العربية بين النظرية والتطبيق رسائل الجاحظ أنموذجاً، فريال التميمي، ص ٢١٦– ٢٢٣.

والمتأمل لهذه الدراسات والبحوث يلاحظ جملة من الأمور، منها:

– اقتصار هذه الدراسات على الجانب اللساني من وظائف الإحالة؛ وحسبنا هنا أن هذه الدراسات جاءت على عجل في عرضها لوظائف الإحالة، فركزت جلّ اهتمامها على الناحية اللسانية اللغوية، والاكتفاء بإشارات بسيطة لأجزاء من الوظيفة التداولية أو البلاغية بين طيات صفحاتها.

– افتقاد هذه الدراسات إلى التنظيم والتصنيف لوظائف الإحالة كونها تذكر وظائف جزئية للإحالة يمكنها أن تندرج تحت وظائف عامة كالوظيفة اللسانية وغيرها؛ الأمر الذي أدى إلى الخلط بين هذه الوظائف الجزئية للإحالة دون وضع كل منها تحت سياقها الوظيفي المناسب.

–قصر بعض هذه الوظائف على نوع واحد من الإحالة؛ كقصر وظيفتي الترابط والتوكيد على الإحالة التكرارية، وذلك في قول الباحثة فريال التميمي عند حديثها عن وظيفة الترابط: "ومن أنواع الإحالات التي تحقق وظيفة الربط الإحالة التكرارية"(١)، وقولها عند الحديث عن وظيفة التوكيد: "ويرتبط الحديث عن هذه الوظيفة بالإحالة التكرارية؛ لأن الغاية من تكرار كلمة أو أكثر هو التأكيد"(٢)؛ في حين نجد ذلك في قول الباحث: "ويرتبط الحديث عن هذه الوظيفة بالإحالة التكرارية حيث تتكرر كلمة أو أكثر للتأكيد"(٣)؛ فهل هاتان الوظيفتان – الترابط أو التوكيد– لا تتحققان إلا من خلال الإحالة التكرارية؟!

وسوف يحاول هذا البحث دراسة وظائف الإحالة من خلال جوانبها اللسانية والتداولية والبلاغية، وذلك بإعادة تصنيفها ضمن وظائف عامة تندرج تحتها وظائف جزئية، ولا تزعم هذه الدراسة إلمامها الكامل بوظائف الإحالة، فهي مجرد محاولة لتجويد البحث والدراسة في الإحالة بشكل عام، ووظائفها بشكل خاص.

وتبدأ هذه المحاولة انطلاقاً من تصنيف هاليداي ورقية حسن للإحالة إلى إحالة نصية وإحالة مقامية، حيث نجد أن هناك وظائف لسانية جزئية تتصل بداخل النص، هذه الوظائف الجزئية يمكن أن ندرجها تحت وظيفة عامة هي الوظيفة اللسانية، كما نجد وظائف جزئية أخرى ترتبط بالعلاقة بين النص وخارجه، ويمكن أن ندرجها تحت وظيفة عامة أخرى وهي الوظيفة التداولية، وبما أن هاتين الوظيفتين– الوظيفية اللسانية والوظيفة التداولية– لا تبرزان دور الإحالة الجمالي والبلاغي، والتعبير عن دواخل المتكلم؛

(١) الإحالة في العربية بين النظرية والتطبيق، رسائل الجاحظ أنموذجاً، فريال التميمي، ص ٢١٩.

(٢) الإحالة في العربية بين النظرية والتطبيق، رسائل الجاحظ أنموذجاً، فريال التميمي، ص ٢٢٠.

(٣) الإحالة في النص القرآني، ياسين فوزي أحمد بن ياسين، ص ١٩٦.

نجد أنفسنا أمام وظيفة ثالثة للإحالة لا تقل قيمة وأهمية عن الوظيفتين السابقتين، ألا وهي الوظيفة البلاغية والجمالية، ومنه نجد أن الإحالة تنهض بثلاث وظائف عامة، هي:

١. الوظيفة اللسانية.

٢. الوظيفة التداولية.

٣. الوظيفة البلاغية والجمالية.

وهذا التقسيم لا يعني إقامة حدودٍ فاصلةٍ بين هذه الوظائف، لأن الإحالة في الأساس تنهض بوظيفة تكاملية قائمة على التظافر بين هذه الوظائف: الوظيفة اللسانية، والوظيفة التداولية، والوظيفة البلاغية، وعملها بصورة تكاملية؛ وذلك لأن النص يحمل أبعادا لغويةً وتداوليةً وبلاغيةً في الآن نفسه، فلا يمكن نشوء نصٍّ لغوي بعيدٍ عن بيئة ثقافية أو اجتماعية، أو تاريخية...إلخ، كما أنه في الوقت نفسه يكون النص ذا صفة قصدية هدفها التبليغ والتواصل والتأثير في المتلقي، فكيف لهذا النص أن يؤثر في هذا المتلقي دون أن يحمل بين طياته صبغة جمالية تجذبه وتشده إليها.

وسنفرد هذا المبحث للحديث عن الوظيفة العامة التي ارتبطت بداخل النص وهي الوظيفة اللسانية، ونؤجل الحديث عن الوظيفتين الباقيتين إلى المبحثين الآتيتين.

إذا كانت الإحالة وسيلة من وسائل التماسك الشكلي للنص؛ أي: السبك، وتحديداً السبك النحوي منه، وكان السبك "ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص/خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته"[(١)]؛ أي: إنه يدرس الجانب اللساني واللغوي للنصوص فإن الإحالة -باعتبارها وسيلة من وسائل السبك النحوي- تنهض بوظيفة لسانية عامة داخل النص أو اللغة.

والمتأمل في هذه الوظيفة اللسانية العامة للإحالة يجد أنها تندرج تحتها وظائف لسانية جزئية كثيرة، من أبرزها أربع وظائف، وهي:

١. بناء النص وتشكّله.

(١) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ص ٥.

٢. الترابط والتماسك.

٣. التعويض.

٤. الاقتصاد اللفظي (الاختصار).

أولاً: بناء النص وتشكيله:

يرى بعض الباحثين في الدراسات اللسانية النصية –وتحديداً المهتمين بموضوع الإحالة– أن وظيفة تشكل النص وخلقه مرتبط بالإحالة الخارجية؛ وذلك لارتباط الإحالة بعناصر الكلام الرئيسة (المتكلم والمخاطب)، وهم يستندون في ذلك إلى قول هاليداي ورقية حسن إن الإحالة المقامية: "تسهم في خلق النص لكونها تربط اللغة بسياق المقام"(١)، وكأنهم هنا يقصرون المساهمة في تشكل النص على نوع واحد من أنواع الإحالة دون غيره، وهو الإحالة الخارجية؛ إلا أن الإحالة بشكل عام هي وسيلة من وسائل سبك النص، "والسبك هو المرحلة الأخيرة في سلسلة مراحل إنتاج النص"(٢)؛ أي: إن هناك مراحل لعملية إنتاج النص، منها: طور التخطيط والقصد إلى متابعة هدف ما، واختيار شكل النص الذي يؤدي بالهدف للنجاح، وطور التصور...إلخ(٣).

هذا يعني أن السبك يمثل مرحلة التعبير التي يُحوّل المحتوى المتراكم إليها؛ أي: "إن الطور الأخير هو طور التشكيل النحوي؛ أي: وضع التعبيرات المفترضة ضمن تبعيات قواعدية، وترتيب تلك التبعيات في شكل إخراج خطي يمثل ظاهر النص"(٤). وباعتبار الإحالة وسيلة من وسائل السبك فإنها تسهم مع وسائل السبك الأخرى في تشكيل النص وبنائه، سواء أكانت إحالة خارجية أم إحالة داخلية، ليس هذا وحسب، بل إنها تعد من أهم وسائل السبك النحوي؛ لأنها توجه الفكر اللغوي، وتحدد المقصود في نص ما، وتعد

(١) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ص ١٧.

(٢) نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، حسام فراج، مكتبة الآداب، القاهرة–مصر، ط١، ٢٠٠٧م. ص ٧٨.

(٣) هناك –أيضاً– أطوار لاستقبال النص وهي تجري عكس اتجاه إنتاجه؛ أي: البدء بآخر مرحلة؛ أي: السبك وصولاً للمرحلة الأولى، فيبدأ المتلقي بظاهر النص ثم ينتقل إلى الأطوار الأعمق. ينظر نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، حسام فراج، ص ٧٩.

(٤) نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، حسام فراج، ص ٧٨.

عناصرها –عناصر الإحالة– ركيزة أساسية في بناء نصٍ ما وتشكله لغوياً، وإذا ما حُذِفت هذه العناصر الإحالية من هذا النص يختل النظام اللغوي فيصبح نصاً عشوائياً لا قيمة له؛ ولتوضيح ذلك نأتي بنص للشاعر أمل دنقل، وهو قصيدته (الخيول)، حيث يقول:

ارْكُضِيْ أَوْ قِفِيْ الْآنَ.. أَيَّتُهَا الْخَيْلُ:
لَسْتِ الْمُغِيْرَاْتِ صُبْحَاً
وَلَا الْعَادِيَاْتِ– كَمْاْ قِيْلَ– ضَبْحاً
وَلَاْ خُضْرَةً فِيْ طَرِيْقِكِ تُمْحَىْ
وَهَاْ هِيَ كَوْكَبَةُ الْحَرَسِ الْمَلَكِيِّ..
تُجَاْهِدُ أَنْ تَبْعَثَ الرُّوْحَ فِيْ جَسَدِ الذِّكْرَيَاْتِ
بِدَقِّ الطُّبُوْلْ
ارْكُضِيْ كَالسَّلَاْحِفْ
نَحْوَ زَوَاْيَا الْمَتَاْحِفْ..
صِيْرِيْ تَمَاْثِيْلَ مِنْ حَجَرٍ فِيْ الْمَيَاْدِيْن
صِيْرِيْ أَرَاْجِيْحَ مِنْ خَشَبٍ لِلصِّغَاْرِ– الرَّيَاْحِيْن [1]

إنه لمن الواضح أنه عند حذف المحيلات في النص السابق يختل نظامه اللغوي، ويصبح نصاً عشوائياً لا يُعرف عن أي شيء يتحدث، ففي الجملة الأولى مثلا يظهر أن المحال إليه هو (الخيل)، ولو حذفنا العناصر الإحالية وهي ضمائر الخطاب: (الياء، والضمير (ها) فسيختل المعنى، وهذا يبرز وظيفة الإحالة اللسانية واللغوية في بناء النص وتشكيله.

وتجدر الإشارة إلى أن كثيراً من الدراسات التي تناولت الإحالة تؤكد على أن الإحالة أكثر عناصر السبك وروداً في أي نص؛ "لأن كثرتها واستمرارية وجودها تؤكد على ضرورة وجود تلك العناصر المحال إليها وجوداً فاعلاً على مدار النص، فهي تمثل الأساس الذي يحمل معانيه وأفكار صاحبه"[2]؛ إذ إن كون

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٨٧.

(٢) نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، حسام فراج، ص ٨٥.

الإحالة عنصراً من عناصر السبك يعني أنها "ترتبط بشكل أشد وضوحاً من غيره من العناصر بالبناء اللغوي التلقائي للمعاني الذي يحمل غرضاً أساسياً، وهو تقديم جمل متوازنة ومترابطة لا انقطاع فيها"(١)؛ هذا الأمر يؤدي بنا إلى تناول وظيفة في غاية الأهمية للإحالة إن لم تكن الأهم، وهي وظيفة الترابط والتماسك.

ثانياً: الترابط والتماسك:

يرى هاليداي ورقية حسن أن كل متتالية من الجمل تشكل نصاً "شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات، أو على الأصح بين بعض عناصر هذه الجمل علاقات، تتم هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو جملة لاحقة، أو بين عنصر وبين متتالية برمتها سابقة أو لاحقة"(٢)؛ وهذه العلاقات أو الروابط بين الجمل داخل النص هي ما يطلق عليها الأزهر الزناد اسم (نحو الروابط التركيبية)(٣)، وتعد من "أبرز خصائص التماسك النصي، إذ به يتميز عن غيره من الوحدات التواصلية؛ حيث لم يعد النص مجموعة جمل لا يجمعها رابط؛ بل غدت النصية ضرورة لغوية لا يمكن تجاوزها لتحقيق الوحدة الشاملة للنص"(٤)، ولكي تكون لأي نص نصية "ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تخلق النص بحيث تسهم هذه الوسائل في وحدته الشاملة"(٥)، إذن العلاقات بين الجمل "ترصد بتعابير أو تراكيب صنفها هاليداي ورقية حسن في خمس أسر علائقية كبرى، وهي: علاقات الإحالة، الاستبدال، والحذف، والوصل، والتماسك المعجمي"(٦).

والإحالة باعتبارها إحدى هذه الوسائل اللغوية أو الأدوات فإنها تسهم في ترابط النص وتماسكه، هذا التماسك يحدث "حين يتوقف تأويل عنصر من الخطاب على تأويل عنصر آخر منه؛ إذ يستلزم الواحد

(١) نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، حسام فراج، ص ٨٥.

(٢) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ص ١٣.

(٣) ينظر: نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ٢٥.

(٤) أثر النحو في تماسك النص، عابد بوهادي، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج/٤٠، ع/١، عام ٢٠١٣، ص ٥٦.

(٥) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ص ١٣.

(٦) النظريات اللسانية الكبرى من النحو المقارن إلى الذرائعية، ماري آن بافو؛ وجورج إليا سرفاتي، ت: محمد الراضي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، ط١، عام ٢٠١٢م، ص ٣١٨.

منهما الآخر؛ بمعنى أنه لا يمكن فهم أحدهما إلا باللجوء إلى الآخر، ومتى حدث هذا تكون هناك علاقة تماسكية، ويمكن أن يدمج العنصران –المستلزَم والمستلزِم– في النص"[١]؛ فالعناصر الإحالية المتنوعة والمنتشرة في فضاء النص ماهي إلا روابط لغوية مبهمة تحتاج إلى ما يزيل هذا الإبهام، وهنا يأتي دور العنصر الإشاري في تفسير هذه العناصر الإحالية وإزالة الغموض والإبهام عنها، فيرتبط كل عنصر إحالي بالعنصر الإشاري الذي يحيل إليه، واستمرار هذه العناصر داخل النص والارتباط بينها يشكل سلاسل من الربط اللفظي، ويؤدي وجود تلك السلاسل إلى انسجام الربط حيث تتفاعل سلاسل الربط اللفظي مع بعضها البعض[٢]؛ الأمر الذي يؤدي إلى مساهمتها في سبك النص وتماسكه، وجعله يظهر بوصفة بنية واحدة.

ويرى بعض الباحثين وجود ثلاثة عوامل أساسية تحكم الروابط اللغوية في النص– بما فيها الروابط الإحالية– فتجعل النص أكثر اتساقاً وتماسكاً، وهذه العوامل هي "كثافة الروابط بين أجزاء النص –أي كثافة وجودها– ومدى إفادتها في تحديد المعلومات الأساسية والمعلومات الثانوية، فكلما زادت الروابط بين أجزاء النص اتصل ذلك بالفكرة الأساسية، وكلما ندرت اتصل ذلك بالأجزاء الثانوية. والعامل الثاني هو المسافة بين الروابط أو توزيع الكثافة بينها؛ حيث إن علاقة السبك تكون أوضح كلما قلّت تلك المسافة؛ أما العامل الثالث فهو عمل روابط السبك بصورة تكاملية بحيث تشكل مجتمعة وحدة واحدة"[٣]، وبناء على هذا نجد أن الروابط الإحالية من ضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة وغيرها — بالإضافة إلى الروابط الأخرى– كلما كانت منتشرة في فضاء النص بكثافة كان النص أكثر اتساقاً وتماسكاً، وكلما قلّت المسافة بين العناصر الإحالية والعناصر الإشارية كان النص أكثر اتساقاً وانسجاماً، وهذا لا يعني أن المسافة البعيدة بين العناصر الإحالية والعناصر الإشارية لا تحقق الترابط النصي، ومن ثم سبك النص وتماسكه؛ لأن الإحالة "قادرة على صنع جسور كبرى للتواصل بين أجزاء النص المتباعدة والربط بينها ربطاً واضحاً، وهذا ما يؤكد أهمية الإحالة في الربط النصي"[٤]؛ أضف إلى ذلك عمل الروابط الإحالية مع باقي الروابط الأخرى بصورة تكاملية؛ أي: إن النص يحتوي على العديد من الروابط اللغوية التركيبية؛ كحروف العطف، وأدوات الشرط، والروابط المعجمية... إلخ– ولا يقتصر على الروابط الإحالية؛ هذه الروابط جميعاً

(١) النظريات اللسانية الكبرى من النحو المقارن إلى الذرائعية، ماري آن بافو، وجورج إليا سرفاتي، ص ٣١٧، ٣١٨.

(٢) ينظر: نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، حسام فراج، ص ٨٠.

(٣) نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، حسام فراج، ص ٨١.

(٤) الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، ص ٧.

تتحكم في تنضيد الجمل وتماسكها وترابطها لغوياً وتركيبياً، فتعمل بصورة تكاملية تؤدي إلى اتساق النص وتماسكه فتشكل مجتمعة وحدة واحدة؛ إذ إن النص ما هو إلا "جملة من العناصر تترابط بتوفر الروابط التركيبية والروابط الزمانية، وكذلك الروابط الإحالية؛ فلا يكاد نص يخلو من ضمير عائد أو اسم إشارة أو اسم موصول أو غيرها من المعوضات"(١)، ومن أجل ذلك "يسلك المحلل –الواصف طريقة خطية متدرجاً من بداية الخطاب (الجملة الثانية منه غالبا) حتى نهايته، راصداً الضمائر والإشاريات المحيلة إحالة قبلية أو بعدية، مهتما –أيضاً– بوسائل الربط المتنوعة؛ كالعطف، والاستبدال، والحذف، والمقارنة والاستدراك وهلم جرا؛ كل ذلك من أجل البرهنة على أن النص/ الخطاب (المعطى اللغوي بصفة عامة) يشكل كلا متآخذا"(٢)، هذا التكامل والاتساق بين هذه الروابط يسهم "في استقرار النص ورسوخه، ومن ثم تتضح أهميته في تحقيق استقرار النص؛ بمعنى عدم تشتيت الدلالات الواردة في الجمل المكونة للنص"(٣)، كما يسهم أيضاً "في تنظيم بنية المعلومات داخل النص؛ بالإضافة إلى تحقيقه لاستمرارية الواقع؛ مما يساعد القارئ في متابعة خيوط الترابط المتحركة عبر النص التي تمكنه من ملء الفجوات أو المعلومات ما بين السطور التي لا تظهر في النص؛ ولكنها ضرورية في فهمه وتفسيره"(٤).

ويرى الأزهر الزناد أن الملفوظ يشكل نصاً "عندما تترابط أجزاؤه باعتماد الروابط الإحالية، وهذه الروابط تختلف من حيث مداها ومجالها؛ فبعضها يقف في حدود الجملة الواحدة يربط عناصرها الواحد منها بالآخر، وبعضها يتجاوز الجملة الواحدة إلى سائر الجمل في النص، فيربط بين عناصر منفصلة ومتباعدة من حيث التركيب النحوي؛ ولكن الواحد منها متصل بما يناسبه أشد الاتصال من حيث الدلالة والمعنى"(٥).

وهنا تجدر الإشارة إلى أنه على الرغم من كون كل جملة من جمل النص تحتوي على بعض أدوات الربط ضمن حدودها، إلا أن أدوات الربط التي تتجاوز حدود الجملة إلى جمل أخرى في فضاء النص سواء أكانت سابقة لها أم لاحقة، هي التي تسمح لتتابع الجمل أن تفهم بوصفه نصاً.

(١) نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ١٢١.
(٢) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ص ٥.
(٣) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي إبراهيم الفقي، ص ٦٩.
(٤) نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، حسام فراج، ص ٨٠.
(٥) نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ١٢٤.

وعلى الرغم من رصدنا للإحالة في قصائد وأشعار أمل دنقل في الفصل الأول وتبياننا على أنها ماثلة كعنصر فاعل في قصائده، فلا تكاد تخلو منها قصيدة من قصائده، وإشارتنا لدورها في ترابط النصوص وتماسكها حتى ظهرت بوصفها بناء واحداً، إلا أننا من باب توضيح هذه الوظيفة -الترابط والتماسك- بشكل أكثر- آثرنا تقديم مثال من قصائده من أجل مناسبة المقام الذي نحن بصدده، وخير مثال على ذلك قصيدته (لا أبكيه) التي يقول فيها:

مِصْـــرُ لَاْ تَبْـدَأُ مِنْ مِصْـــرَ الْقَرِيْبَـةْ ... إِنَّهَـاْ تَـبْـدَأُ مِـنْ أَحْـجَـاْرِ "طَـيْـبَـةْ"
إِنَّهَـاْ تَـبْـدَأُ مُـنْـذُ انْـطَـبَـعَـتْ ... قَـدَمُ الْـمَـاْءِ عَـلَـىْ الْأَرْضِ الْجَـدِيْـبَـةْ
ثَـوْبُهَـاْ الْأَخْضَـــرُ لَاْ يَـبْـلَـىْ إِذَاْ ... خَـلَعَتْـهُ.. رَفَـعَـتِ الشَّـــمْسُ ثُـقُـوْبَـهْ
إِنَّهَـاْ لَيْسَـــتْ عُصُـــوْرَاً فَهِيَ الْكُـلُّ ... فِيْ الْـوَاْحِـدِ فِيْ الـذَّاْتِ الـرَّحِـيْـبَـةْ
أَرْضُـــهَـاْ لَاْ تَعْرِفُ الْمِوْتَ فَمَـاْ الْمَوْتُ ... إِلَّاْ عَـــوْدَةٌ أُخْـــرِى قَـــرِيْـــبَـــةْ[1]
تَـعْـبُرُ الْـقَـطْـرَةِ فِيْ الـنِّـيْـلِ فَـمِـنْ ... حَـوْلِهَـا الرَّقْـصُ وَأَعْـيَـاْدُ الْخُصُـــوْبَـةْ
فَـإِذَاْ الْـبَـحْـرُ طَـوَاْهَـاْ نَـفَـرَتْ ... وَاسْـــتَرَدَّ الْـمَـاْءُ فِيْ الْـوَاْدِيْ دُرُوْبَـهُ
وَأَعَـاْدَ الْـمَـاْءُ لِـلـنِّـيْـلِ هُـرُوْبَـهُ ... وَاسْـــتَرَدَّ الْمَـاْءُ فِيْ مِصْـــرَ الْعُـذُوْبَـةْ
فَسَـــقَـىْ الـنِّـيْـلُ بِـهِ -ثَانِـيَـةً- ... ظَـمَـأَ الـبَـحْـرِ إِذَاْ مَـاْ مَـدَّ كُـوْبَـه!
هَـكَـذَاْ شَـــعْـبُـكِ يَاْ مِصْـــرُ: لَـهُ ... دَوْرَةُ الْـمَـاْءِ وَنَجْـوَاْهُ الـرَّطِـيْـبَـة
مَـاْتَ فِـيْـهِ الْـمَـوْتُ يَـوْمًـا.. فَـابْـتَـنَىْ ... هَـرَمًـا لِـلْـمَـوْتِ يَسْـــتَـجْـلِيْ غُـيُـوْبَـهْ
أَبَـــدَاً يَـــبْـــنِيْ وَيَأْتِيْ غَـــيْرُهُ ... نَاْشِـــرًا فِـيْـهِ أَسَـــاْهُ وَحُـرُوْبَـهْ
فَـــإِذَاْ رَاْحَ ابْـــتَـــنَىْ ثُمَّ ابْـــتَـــنَىْ ... فَـانْـثَـنَى الْـغَـاْزِيْ إِلَـيْـهِ بِالْـعُـقُـوْبَـة!
وَكَـأَنَّ الـذُّلَّ فِيْ الشَّـــعْـبِ ضَـــرِيْبَـةٌ ... وَابْتِسَـــاْمُ الصَّـــبْرِ قَـدْ صَـــاْرَ ذُنُوْبَـهْ
وَكَـــأَنَّ الـــدَّمَ نِـــيْـــلٌ آخـــرٌ ... تَسْـــتَقِيْ مِنْـهُ الرِّمَـاْلُ الْمُسْـــتَطِيْبَـةْ
كُـلُّ أَبْـنَـاْئِـكِ يَاْ مِصْـــرُ مَضَـــوْا ... شَّـــهَـدَاْءَ الْـغَـدِ فِيْ نُـبْـلٍ وَطِـيْـبَـةْ
الَّـذِيْ لَمْ يَـقْـضِ فِيْ الْحَـرْبِ قَضَـــىْ ... وَهُـوَ يُـعْـطِيْ الفَـأْسَ وَالْغَرْسَ وَجِيْبَـهْ

(١) - الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص٤٢٩.

وَالَّـذِيْ لَمْ يَـقْـضِ فِيْ الـفَـأْسِ قَضَـــىْ حَـامِـلاً أَحْـجَـارَ أَسْـــوَانَ الرَّهِـيْـبَـةْ
اسْمَـعِـيْ فِيْ الَّـلـيْـلِ أَنَّاتِ الْأَسَـــىْ اسْمَـعِـيْ حُـزْنَ الْـمَـوَاوِيْـلِ الْـكَـئِـيْـبَـةْ
إِنَّهَـا أَسْمَـاءُ مَـنْ مَـاتُـوْا.. وَلَمْ يَبْرَحُوْا الْقَلْبَ فَقَدْ صَـارُوْا نُـدُوْبَـهْ
سَـــيَـعُـوْدُوْنَ فَـلَاْ تَـبْـكِـيْ فَـمَـاْ يَرْتَضِـــيْ الْمَحْبُوْبُ أَنْ تَبْكِيَ الْحَبِيْبَـةْ
أَتُـرَىْ تَـبْـكِـيْنَ مَـنْ مَـاْتَ.. لِـكَـيْ تَسْـتَعِيْـدِيْ رَاْيَـةَ الْفِكْرِ السَّـلِيْبَـةْ
وَالَّـذِيْ مَـاْتَ لِـكَـيْ يَـنْـقُـشَ فِيْ كُـلِّ قَـلْـبٍ نَاْشِـــئٍ حَرْفَ الْعُرُوْبَـةْ
وَلِـكَـيْ يَحْتَضِـــنَ الطِّـفْـلُ حَـقِـيْـبَـةً وَلِـكَـي تَـقْـتَـاْتَ بِالْعِلْمِ الشَّـــبِـيْـبَـة
وَلِـكَـيْ يَـهْـوِيْ حِـجَـاْبُ الْخَـوْف عَـنْ رُوْحِ رَبَّاْتِ الْحِـجَـاْلِ الْـمُسْـــتَرِيْـبَـة
وَلِـكَـيْ يَـرْفَـعَ سَـــيْـفُ الْـعَـدْلِ فِيْ وَجْـهِ أَبْـنَـاْءِ الْـمَـمَـاْلِـيْـكِ الْغَـرِيْـبَـةْ
وَالَّـذِيْ لَـوْلَاْهُ مَـاْ مَـرَّتْ لَـنَـاْ -فِيْ عُبُـوْرِ النَّـاْرِ لِلْحَرْبِ- كَـتِـيْـبَـةْ
أَتُـرَىْ تَـبْـكِـيْنَ يَاْ مِصْـــرُ؟ أَنَاْ لَسْـــتُ أَبْكِيْـهِ وَإِنْ كُـنْـتُ رَبِيْـبَـةْ
شَـــرَفُ الْأَبَـنَـاْءِ أَنْ يَمْضِـــيَ أَبٌ بَـعْـدَ أَنْ قَـدَّمَ لِلْمَجْدِ نَصِـــيْـبَـه
شَـــرَفٌ لِـلْأَبِ أَنْ يَمْضِـــيَ فَـلَاْ تَـعْـتَرِيْ أَبْـنَـاْءَهُ الـرُّوْحُ الـزَّغِـيَـبْـةْ
إِنَّمَـاْ يَـبْـكِـيْ ضِـــعَـاْفُ الـنَّـاْسِ إِنْ عَجَزُوْا أَنْ يُـدْرِكُوْا حَجْمَ الْمُصِـــيْبَـةْ[1]

جاءت القصيدة في واحد وثلاثين بيتاً شعرياً نسجها الشاعر حول منوال العنصر البؤري (مصر)، ملحّاً من خلالها على قيمة أساسية في نصه، وهي "نفي الموت وتأكيد الميلاد"[2]؛ الأمر الذي أدى إلى تشكيل "ثنائية ضدية، هي (الموت/الحياة)، استلزمت من الشاعر أن يوظف كل إمكانات اللغة والأسلوب ليوصل فكرته للمتلقي"[3]، ولعل أبرز هذه الإمكانات اللغوية استخدامه أدوات الربط، وتحديداً عناصر الربط الإحالي، وذلك من خلال الإحالة بالضمائر، وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة، الموزعة في فضاء النص حيث شكلت الضمائر النسبة الأكبر فيها، ثم تلتها الأسماء الموصولة، ثم أسماء الإشارة. والملاحظ أن الشاعر توسل بضمائر الغائب (هي-هو-هم)، فهيمنت على امتداد النص، "وكأن الشاعر أراد أن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٤٣١.
(٢) قصيدة (لا أبكيه) لأمل دنقل دراسة نقدية أسلوبية، محمد السيد حسن حسين، ص ١٧٤.
(٣) قصيدة (لا أبكيه) لأمل دنقل دراسة نقدية أسلوبية، محمد السيد حسن حسين، ص ١٧٤.

يؤكد غياب مصر على المستوى اللفظي فحسب، ولكنها حاضرة فعلاً في وجدانه"[1]؛ في حين برزت على استحياء ضمائر المتكلم: (نحن- أنا)، أو ضمائر المخاطب: (كاف الخطاب- أنتِ) في النص، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالأسماء الموصولة، واسم الإشارة الوحيد في النص (هكذا)؛ فكان توزيع العناصر الإحالية في النص على النحو الآتي:

العنصر الإحالي	رقم البيت	المحال إليه	نوع الإحالة
الضمير المستتر (هي) في (لا تبدأ، إنها تبدأ، أنها تبدأ، ثوبها، خلعته، إنها، أرضها)	١-٥	مصر	إحالة قبلية
الضمير الظاهر (هي)	٤	مصر	إحالة قبلية
الضمير المستتر(هي) في (تعبر)	٦-٧	القطرة	إحالة بعدية
الضمير المستتر(هي) في (حولها، طواها، نفرت)	٦-٧	القطرة	إحالة قبلية
الضمير المستتر (هو) في (استرد، أعاد، استرد، به)	٧-٨	الماء	إحالة بعدية
الضمير المستتر (هو) في (به)	٩	الماء	إحالة قبلية
اسم الإشارة (هكذا)	١-٩	جميع الأبيات السابقة له	إحالة قبلية
كاف الخطاب في (شعبكِ)	١٠	مصر	إحالة بعدية
ضمير الغائب (هو) المستتر في (له، نجواه، فيه، فابتنى، يبني، ابتني، ابتني، ذنوبه)	١٠-١٤	شعب مصر	إحالة قبلية
ضمير الغائب (هو) المستتر في (يأتي، غيره، ناشرا، أساه، حروبه، راح، فانثنى)	١٢-١٣	الغازي	إحالة بعدية
ضمير الغائب (هو) المستتر في (إليه)	١٣	الغازي	إحالة قبلية
كاف الخطاب في (كأن)	١٤	الذلَّ	إحالة بعدية
كاف الخطاب في (كأن)	١٥	الدم	إحالة بعدية
ضمير الغائب (هو) المستتر (منه)	١٥	الدم	إحالة قبلية
ضمير الغائب (هي) المستتر في (تستقي)	١٥	الرمال	إحالة بعدية
كاف الخطاب في (أبنائكِ)	١٦	مصر	إحالة بعدية
ضمير الغائب (هم) المستتر في (مضوا)	١٦	أبناء مصر	إحالة قبلية
الاسم الموصول (الذي)	١٧-١٨	شهداء مصر	إحالة قبلية

(١) قصيدة (لا أبكيه) لأمل دنقل دراسة نقدية أسلوبية، محمد السيد حسن حسين، ص ١٨٨.

ضمير الغائب (هو) المستتر والظاهر في (لم يقضِ، قضى، وهو، يعطي، لم يقضِ، قضى، حاملاً)	١٧-١٨	تعود على الاسم الموصول (الذي) الذي بدوره يعود على شهداء مصر	إحالة قبلية
ضمير الخطاب (أنتِ) المستتر في (اسمعي، اسمعي)	١٩	مصر	إحالة قبلية
ضمير الغائب (هي) المستتر في (إنها أسماء)	٢٠	شهداء مصر	إحالة قبلية
الاسم الموصول (من)	٢٠	ماتوا	إحالة بعدية
ضمير الغائب (هم) المستتر في (ماتوا، يبرحوا، صاروا، سيعودون)	٢٠-٢١	شهداء مصر	إحالة قبلية
ضمير الخطاب (أنتِ) في (فلا تبكي، تبكين، تستعيدي)	٢١-٢٢	مصر	إحالة قبلية
ضمير الغائب (هو) المستتر في (يرتضي)	٢١	المحبوب (الشاعر)	إحالة بعدية
ضمير الغائب (هي) المستتر في (تبكي)	٢١	الحبيبة (مصر)	إحالة بعدية
الاسم الموصول (من)	٢٢	الذي مات	إحالة بعدية
الاسم الموصول (الذي)	٢٣-٢٧	الذي مات	إحالة بعدية
ضمير الغائب (هو) المستتر في (ينقش)	٢٣	الذي مات	إحالة قبلية
ضمير الغائب (هو) المستتر في (يحتضن)	٢٤	الطفل	إحالة بعدية
ضمير الغائب (هي) المستتر في (تقتات)	٢٤	الشبيبة	إحالة بعدية
ضمير الغائب (هو) المستتر في (يهوي)	٢٥	حجاب الخوف	إحالة بعدية
ضمير الغائب (هو) المستتر في (يرفع)	٢٦	سيف العدل	إحالة بعدية
ضمير الغائب (هو) المستتر في (لولاه)	٢٧	الذي مات	إحالة قبلية
ضمير المتكلم الجمعي (نحن) المستتر في (لنا)	٢٧	أبناء مصر	إحالة قبلية
ضمير الخطاب (أنتِ) المستتر في (تبكين)	٢٨	مصر	إحالة بعدية
ضمير المتكلم (أنا)	٢٨	الشاعر	إحالة خارجية
ضمير المتكلم (أنا) المستتر في (لستُ، كنتُ)	٢٨	الشاعر	إحالة خارجية
ضمير الغائب (هو) المستتر في (أبكيه)	٢٨	الذي مات	إحالة قبلية
ضمير الغائب (هو) المستتر في (يمضي)	٢٩	أبٌ	إحالة بعدية
ضمير الغائب (هو) المستتر في (قدم، يمضي، أبناءهُ)	٢٩-٣٠	الأب	إحالة قبلية
ضمير الغائب (هو) المستتر في (يبكي)	٣١	ضعاف الناس	إحالة بعدية
ضمير الغائب (هم) المستتر في (عجزوا، يدركوا)	٣١	ضعاف الناس	إحالة قبلية

من خلال هذا الجدول يتبين لنا كثافة الروابط الإحالية في هذا النص؛ التي من خلالها استطاع الشاعر نسج أبيات قصيدته حيث إن جميعها دارت في فلك العنصر البؤري (مصر)، سواء أكان ذلك بشكل مباشر أم غير مباشر، فعندما أراد الشاعر نفي الميلاد القريب عن أرض مصر جاء بضمير الغائب (هي) المستتر في الفعل المضارع المنفي (لا تبدأ)، فـ (لا) تفيد نفي حدوث الفعل في الحاضر والمستقبل، وجملة (لا تبدأ) جملة فعلية في محل رفع خبر، فهي هنا جزء من الجملة الاسمية التي تدل على الثبات والاستمرار[١]؛ أي: إن هذا النفي بـ (لا) أفاد امتداد زمن نفي حدوث الفعل وطول النفي ودوامه؛ وذلك لأن أرض مصر "لا تبدأ من مصر المعاصرة التي نحيا بها الآن؛ بل توغل في القدم، تبدأ من أحجار طيبة، ويمتد تاريخها لبداية خلق الأرض وجريان الماء عليها"[٢]، وهذا ما أكده الشاعر بثلاثة مؤكدات: أولها الجمل الاسمية (مصر لا تبدأ) و(إنها تبدأ)، وثانيها: إدخال (إن) على الجملة الاسمية في (إنها تبدأ)، وثالثها التكرار اللفظي لكلمة (تبدأ)[٣]. ثم ينتقل الشاعر إلى تعزيز هذا التوكيد بنفي الموت عن أرض مصر، فثوبها الأخضر لا يبلى إذا خلعته، ووجودها ليس بعصر محدد، بل هي الكل في واحد؛ أي: إنها موجودة في كل العصور، وأرضها لا تعرف الموت، ومن أجل تحقيق هذه الغاية جاء بضمائر الغيبة الظاهرة المتصلة والمنفصلة كما في (ثوبها، إنها ليست، فهي، أرضها)، وذلك للدلالة على دوام الظهور، فالضمير الظاهر يعود على مصر بشكل مباشر، والغاية البلاغية منه هنا هي تكثيف دلالة الظهور. ثم بعد ذلك ربط الشاعر خلود أرض مصر بخلود ماء النيل فيها عبر الزمن، فهو واهب الحياة لأرضها والذي أحال إليه الشاعر بضمير الغائب (هو)، وذلك لأن تاريخه ارتبط بتاريخ مصر؛ فالشاعر استعمل ضميري الغائب –منذ بداية قصيدته حتى البيت التاسع منها– (هي) العائد على مصر، و(هو) العائد على ماء النيل؛ لأن الحديث بأسلوب الغياب فيه تخليد لمصر ونيلها منذ بداية الخليقة، وليس هذا الحديث مجرد مرحلة زمنية محددة المدة.

(١) ينظر: البلاغة فنونها وأفنانها (علم المعاني)، فضل حسن عباس، دار النفائس للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط١٢، ٢٠٠٩م، ص ٩٤.

(٢) قصيدة لا أبكيه لأمل دنقل دراسة نقدية أسلوبية، محمد السيد حسن حسين، ص ١٧٢.

(٣) ينظر: البلاغة فنونها وأفنانها (علم المعاني)، فضل حسن عباس، ص ١٢٤.

وعندما تحول الشاعر من أسلوب الغياب إلى أسلوب الحضور جاء برابط قوي وهو اسم الإشارة (هكذا) الذي يربط بين مظاهر الحياة لمصر ونفي الموت عن أرضها في الأبيات التسعة الأولى، وبين مظاهر الحياة لأبناء مصر ونفي الموت عن شهدائها في باقي أبيات القصيدة؛ أي: إن اسم الإشارة (هكذا) أحال على جميع الأبيات التسعة الأولى، فربط الحاضر بالماضي وكان أداة الوصل بينهما؛ فالشاعر تحول من خلال هذا الرابط –هكذا– من الحديث عن مصر بصيغة الغائب (هي) عندما تحدث عن أرضها ونيلها إلى مخاطبة مصر بصيغة الحاضر (كاف الخطاب، أنتِ) عندما تحدث عن أبنائها وشهدائها؛ فالشاعر من خلال اسم الإشارة (هكذا) نقل كل صفات الحياة التي وصفت بها مصر وأرضها ونيلها، ونفي الموت عنها إلى أبنائها وشعبها فأصبحت صفة ملازمة لهم؛ أي: إن الشاعر نفى الموت عن مصر وشعبها وأكد البقاء، وهذا ما سبك به بقية أبيات قصيدته عندما جاء بضمير الخطاب (الكاف) الذي يعود على مصر بشكل مباشر. والمقترنة بالأسماء؛ نحو: (هَكَذَاْ شَعْبُكِ يَاْ مِصْرُ، كُلُّ أَبْنَاْئِكِ يَاْ مِصْرُ مَضَوْا)، وفي ذلك دلالة على الثبات والاستمرار، وعندما جاء –أيضاً– بياء المخاطبة في الأفعال؛ نحو: (اسمعي، اسمعي، فلا تبكي، تبكين، تستعيدي، تبكين)، وكذلك ضمائر المتكلم (نحن، أنا) وذلك من البيت العاشر حتى نهاية القصيدة؛ إذ إنه لا يمكن أن يخاطب غائباً، بل حاضراً ماثلاً أمامه، وهو ما ينطبق عليه –أي الشاعر– وعلى شعب مصر الحاضر. وكذلك استعماله لضمائر الغائب (هو) مرة للدلالة على شعب مصر الرافض للذل والهوان الذي يريد التحرر من كل قيود الاستعمال والاحتلال. ومرة أخرى يستعمله للدلالة على المحتل الغاصب الذي يستعبد الشعب وينهب خيراته، والذي هوى دون تحقيق مأربه وغاياته، ثم يستدرك الشاعر بضمير الغائب (هم) للدلالة على من مضوا من أبناء مصر شهداء في سبيل أن تبقى مصر حرة أبية، فيعزز سبكه لقصيدته باشراك رابط آخر عندما أحال بالاسم الموصول (من، الذي) الذي خاطب به عاقلاً الذي يعود على شهداء مصر الذين سقطوا "ما بين شهيد حرب، وشهيد الفأس والغرس، وشهيد العصر الحديث (حاملاً أحجار أسوان لبناء السد)، وهؤلاء الشهداء أحياء لم يموتوا، فلهم عودة أخرى قريبة بآثار أعمالهم الباقية بعد رحيلهم، فهم عملوا من أجل نهضة مصر، فمنهم من مات لكي تستعيد مصر مكانتها الفكرية، أو العربية، أو العلمية، أو الاجتماعية"(١).

(١) قصيدة لا أبكيه لأمل دنقل دراسة نقدية أسلوبية، محمد السيد حسن حسين، ص ١٧٦.

ومما زاد في ترابط النص وسبكه التنوع في اتجاه الإحالة -كما هو موضح في الجدول أعلاه- التي توحي بتشكل سلاسل من الربط اللفظي متفاعلة بعضها مع بعضها الآخر؛ الأمر الذي أدى إلى نشوء شبكة من الإحالات القبلية والبعدية أسهمت في تماسك النص وترابطه حتى غدا كتلة واحدة.

وفي هذا المقام تجدر الإشارة إلى أمر مهم وهو أن وظيفة الترابط والتماسك لا تقتصر على الوظيفة اللسانية فحسب؛ بل هي تشمل -أيضاً- الوظيفتين التداولية والبلاغية؛ فالترابط والتماسك في الوظيفة التداولية ماثل في النص من خلال إحالة ضمير المتكلم (أنا) -ظاهراً ومستتراً- إحالة خارجية تعود على العنصر الإشاري (الشاعر)؛ الأمر الذي أدى إلى ربط النص وتماسكه بمقامه، وذلك في قول الشاعر:

أَتُـرَىْ تَـبْـكِـيْنَ يَاْ مِصْـــرُ؟ أَنَاْ لَسْـــتُ أَبْكِيْـهِ وَإِنْ كُنْـتُ رَبِيْبَـةْ

في حين برز الترابط في الوظيفة البلاغية في هذا النص وذلك من خلال التحول من ضمير الغائب (هو) العائد على (الذي مات)، إلى ضمير المتكلم الجمعي (نحن) العائد على شعب مصر الماثل في قول الشاعر:

وَالَّـذِيْ لَـوْلَاْهُ مَـاْ مَـرَّتْ لَـنَـاْ -فِيْ عُبُوْرِ النَّـاْرِ لِلْحَرْبِ- كَتِيْبَـةْ

وكذلك من خلال التحول من ضمير المخاطب (أنتِ) العائد على مصر إلى ضمير المتكلم (أنا) العائد على الشاعر، وذلك في قول الشاعر:

أَتُـرَىْ تَـبْـكِـيْنَ يَاْ مِصْـــرُ؟ أَنَاْ لَسْـــتُ أَبْكِيْـهِ وَإِنْ كُنْـتُ رَبِيْبَـةْ

وبالرغم من قلة صور التحول بين حضور الضمائر وغيابها في النص إلا أنها أسهمت بشكل كبير وفاعل في ترابط النص وتماسكه؛ إضافة إلى دورها في تكثيف المعنى وإثراء الدلالة ودورها الجمالي والبلاغي.

ومما تقدم نجد أن وظيفة الترابط والتماسك تعد من أهم الوظائف الجزئية للإحالة التي تندرج تحت جميع الوظائف من لسانية وتداولية وبلاغية، فهي سمة بارزة من سمات نحو النص.

ثالثاً: التعويض:

حتى نوضح الوظيفة التعويضية للإحالة لا بد لنا من التفريق -أولاً- بين مصطلحي المعوَّضات بتشديد وفتح الواو، والمعوِّضات بتشديد وكسر الواو.

يعرف الأزهر الزناد المعوَّضات في الكلام بأنها: "وحدات معجمية من أسماء مفردة وما يضارعها من المركبات يطلق عليها مصطلح (العنصر الإشاري)، وتشمل كل ما يشير إلى ذاتٍ أو موقع أو زمن إشارة أولية لا تتعلق بإشارة أخرى سابقة أو لاحقة، فيمثل العنصر الإشاري معلماً لذاته لا يقوم فهمه أو إدراكه على غيره"(١)؛ في حين يذكر أحمد عفيفي مصطلح (المحال إليه)، وهو عنده "موجود إما خارج النص أو داخله من كلمات أو عبارات أو دلالات، وتفيد معرفة الإنسان بالنص وفهمه في الوصول إلى المحال إليه"(٢)، وهذه المعوَّضات – العنصر الإشاري أو المحال إليه - إما أن تذكر فتكون ظاهرة داخل النص، فتكون إما "لفظًا مفرداً دالاً على حدثٍ أو ذاتٍ أو موقعٍ ما في الزمان أو المكان، أو جزءاً من الملفوظ أو الملفوظ كاملا"(٣)، وإما ألا تذكر فتكون محذوفة تقع خارج النص؛ في حين نجد أن المعوِّضات الإحالية ما هي إلا العناصر الإحالية (اللفظ المحيل)(٤)، والعناصر الإحالية حسب الأزهر الزناد هي التي تطلق على "قسم من الألفاظ لا تملك دلالة مستقلة؛ بل تعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من الخطاب"(٥)؛ أي: إن المعوِّضات تشمل العناصر الإحالية من ضمائر وأسماء إشارة وأسماء موصولة، وغيرها؛ لكن هل هذه العناصر الإحالية تحيل إلى عناصر داخل النص أو داخل اللغة فقط، أم أنها قد تحيل إلى عناصر تقع خارج النص أو خارج اللغة؟

ويتضح من خلال كتب نحو النص أن العناصر الإحالية الموجودة داخل النص إما أن تعود إلى عنصر إشاري داخل النص سابقاً لها أم لاحقاً بها، أو تعود إلى عنصر إشاري خارج النص، وهو ما يؤكده

(١) نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ١١٦.
(٢) الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، ص ١٦.
(٣) نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ١١٦.
(٤) ينظر: الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، ص ١٦.
(٥) نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ١١٨.

أحمد عفيفي بقوله: "وهذا العنصر الإحالي ينبغي أن يتجسد إما ظاهراً أو مقدراً كالضمير أو الإشارة، وهو الذي سيحولنا ويغيرنا من اتجاه إلى اتجاه خارج النص أو داخله"[١]، وعليه يمكن القول إن المعوِّضات هي ألفاظ تتجسد في النص بشكل ظاهر أو مقدر ولا تملك دلالة مستقلة؛ بل تعود على عنصر إشاري يفسرها. وتقوم هذه الألفاظ بتعويض ذلك العنصر الإشاري في الموقع المفترض أن يذكر فيه من النص دون أن يختل المعنى؛ سواء أكان ذلك العنصر الإشاري داخل النص أم خارجه.

فإن عادت تلك الألفاظ على عنصر إشاري داخل النص سبق التلفظ به، -سواء أكان هذا العنصر الإشاري لفظاً مفرداً دالاً على حدث أو ذات أو موقعٍ ما في الزمان أو المكان، أو كان جزءاً من الملفوظ أو الملفوظ كاملاً- فإنه يجري التعويض عن ذلك العنصر الإشاري بأحد ألفاظ الإحالة[٢].

وإن عادت تلك الألفاظ على عنصر إشاري خارج النص فإنها تنهض بوظيفة مزدوجة الدور في اللغة فهي من جهة تشير وتعين المشار إليه في المقام الإشاري، ومن جهة أخرى تعوض المشار إليه فتحيل عليه وترتبط به؛ وفهمها رهين استحضار ذلك المشار إليه[٣].

والمتكلم/الكاتب هنا إما أن يذكر العنصر الإشاري في نصه، فيذكره أول مرة، وهو الأصل؛ وهذا ما يقرره الزركشي[٤] (ت ٧٩٤هـ)؛ لأن "الأصل في الأسماء أن تكون ظاهرة، وأصل المحدث عنه كذلك"[٥]، فإذا أراد أن يذكره مرة أخرى في النص نفسه عدل عن ذلك الأصل بإحلال ما يمكن أن يعوضه دون

(١) الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، ص ١٦.

(٢) ينظر: نسيج النص، الأزهر الزناد، ص، ١١٦،١١٨.

(٣) ينظر: نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ١١٥.

(٤) (هو الإمام العلامة بدر الدين أبو عبد الله، محمد بن بهادُر بن عبد الله الزركشي، عالم بفقه الشافعية والأصول، تركي الأصل، المولد في مصر سنة ٧٤٥هـ، له تصانيف كثيرة في عدة فنون، منها: الإجابة لإيراد ما استدركته عائشة على الصحابة، متن العوامل، وكفاية المبتدي، وشرح لب اللباب للبيضاوي، وشرح مختصر الكافية، ورسالة في أصول الحديث، ولعل أشهر تصانيفه كتابه البرهان في علوم القرآن، توفي في مصر سنة ٧٩٤هـ، عن عمر بلغ ٤٩سنة). ينظر: الدرر الكامنة ٣٩٧/٣، وشذرات الذهب ٣٣٥/٦، الأعلام ٦٠/٦.

(٥) البرهان في علوم القرآن، الزركشي، تح: عبد الرحمن المرعشلي؛ جمال الذهبي؛ إبراهيم الكردي، دار المعرفة، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٩٠م، ٦١/٣.

الإخلال في المعنى، فيعوض بدلا عنه بمعوِّضات تعود على العنصر الإشاري الذي ذكر أول مرة، فتغدو هذه المعوِّضات هنا أصلاً لأن الاسم الظاهر "إذا ذكر ثانياً أن يذكر مضمراً للاستغناء عنه بالظاهر السابق"[١]، وهذا ما يؤكده ابن جني[٢] (ت ٣٩٢هـ) بقوله: " إن الأسماء المظهرة من حيث كانت هي الأُول القدائم القوية احتُمِل ذلك فيها لسبقها وقوتها؛ والأسماء المضمرة ثوانٍ لها، وأخلافٌ منها، ومعوِّضة عنها"[٣]؛ وذلك تلافياً لتكرار الاسم الظاهر، وأمن اللبس. وأما أن يحذف هذا العنصر الإشاري من النص ويأتي بدلاً عنه بمعوِّضات تعوضه داخل النص، ثم تعينه في المقام الإشاري خارج النص وتحيل إليه.

وتجدر الإشارة إلى أن الضمير من حيث الصورة الصوتية غير الاسم الظاهر، إلا أنهما دلالياً عنصر واحد؛ أي: إنهما تركيبياً متعاقبان على الموقع الواحد، ولا يتركبان فيه إلا من جهة البدل بحيث يكون الظاهر مفسراً للضمير[٤].

ففي قصيدة الطيور نجد الشاعر قد أظهر المحال إليه (الطيور) في بداية مقاطع قصيدته، ثم أخذ يعوض عنها بعناصر إحالية دون أن يختل المعنى، وهذه العناصر الإحالية تحيل إلى -الطيور- إحالات داخلية قبلية، إذ يقول فيها:

(١) البرهان في علوم القرآن، الزركشي، ٦١/٣.

(٢) (هو عثمان بن جني الموصلي، أبو الفتح: من أئمة الأدب والنحو، وله شعر، ولد بالموصل قبل (٣٣٠هـ)، توفي في بغداد سنة ٣٩٢هـ، وكان أبوه مملوكاً رومياً لسليمان بن فهد الأزدي الموصلي، كان إماماً في علم العربية، قرأ الأدب على الشيخ أبي علي الفارسي، وقد أخذ النحو عن أحمد بن محمد الموصلي الشافعي المعروف بالأخفش، وله تصانيف كثيرة، منها: المنصف في شرح تصريف أبي عثمان المازني، التلقين في النحو، الكافي في شرح القوافي، سر صناعة الإعراب، المقتضب من كلام العرب، وأشهر تصانيفه الخصائص). ينظر: إنباء الرواة ٣٣٥/٢. وفيات الأعيان ٢٤٦/٣. الأعلام ٢٠٤/٤.

(٣) الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة-مصر، ط٢، ١٩٥٥م، ١٩٢/١.

(٤) ينظر: الوسائط اللغوية، أفول اللسانيات الكلية، محمد الأوراغي، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط-المغرب، ط١، ٢٠٠١م، ص ٢٣٣.

الطُّيُوْرُ مُشَرَّدَةٌ فِيْ السَّمَوَاْتِ،
لَيْسَ لَهَاْ أَنْ تَحُطَّ عَلَىْ الْأَرْضِ،
لَيْسَ لَهَاْ غَيْرُ أَنْ تَتَقَاْذَفَهَاْ فَلَوَاْتُ الرِّيَاْحِ!
رُبَّمَاْ تَتَنَزَّلُ..
كَيْ تَسْتَرِيْحَ دَقَاْئِق..
فَوْقَ النَّخِيْلِ -النَّجِيْلِ- التَّمَاْثِيْلِ-
أَعْمِدَةِ الْكَهْرَبَاْءِ-
حَوْاْفِ الشَّبَاْبِيْكِ وَالْمَشْرَبِيَّاتِ
وَالْأَسْطُحِ الْخُرَسَاْنِيَّة
(اهْدَأْ لِيَلْتَقِطَ الْقَلْبُ تَنْهِيْدَةً،
وَالْفَمُ الْعَذْبُ تَغْرِيْدةً،
وَألقطُ الرِّزْق..)
سُرْعَاْنَ مَاْ تَتَفَزَّعُ..
مِنْ نَقْلَةِ الرِّجْل،
مِنْ نُبْلَةِ الطِّفْل،
مِنْ مَيْلة الظِّلِّ عَبْرَ الْحَوَاْئِط،
مِنْ حَصَوَاْتِ الصَّبَاْح![1]

نجد في هذا النص أن الشاعر جاء في بداية قصيدته بالمحال إليه ظاهراً (الطيور) وتحديداً الكلمة الأولى من السطر الشعري الأول من المقطع الأول، ثم ما لبث أن عوض بدلاً عنه بمعوّضات -ضمير الغائب (هي)- في باقي الأسطر الشعرية لهذا المقطع من غير أن يختل المعنى، ولولا هذه المعوّضات لكان على الشاعر أن يذكر المحال إليه في كل موضع يفترض أن يذكره فيه؛ الأمر الذي قد يؤدي إلى اللبس في المعنى عند تكراره في كل موضع.

في حين نجد الشاعر في قصيدته (السويس) قد نسج قصيدته بالإحالة إلى عنصرين إشاريين أساسيين، هما: (ذات الشاعر، والمدينة)؛ حيث إنه لم يذكر المحال إليه الأول (ذات الشاعر) داخل نصه، إنما قام بحذفه منه وعوض بدلاً عنه بمعوّضات داخل النص، هذه المعوّضات قامت -أولاً- بتعيين العنصر

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٨٣.

الإشاري خارج النص (ذات الشاعر)، ومن ثم أحالت هذه المعوِّضات إحالات خارجية إلى ذلك العنصر الإشاري ثانياً؛ في حين اكتفى بذكر المحال إليه الثاني داخل النص، وهو (المدينة)، وذلك في قوله:

عَرَفْتُ هَذِهِ الْمَدِيْنَةَ؟
سَكِرْتُ فِيْ حَانَاتِهَا
جُرِحتُ فِيْ مُشَاحَنَاتِهَا
صَاحَبْتُ مُوْسِيْقَارَهَا الْعَجُوْزَ فِيْ (تَوَاشِيْح) الْغِنَاءْ
رَهَنْتُ فِيْهَا خَاتَمِي.. لِقَاء وَجْبَةِ الْعَشَاءِ
وَابْتَعْتُ مِنْ "هَيْلَانَةَ" السَّجَائِرَ الْمُهَرَّبَة.
وَفِيْ "الْكَبَانُوْنَ" سَبَحْتُ
وَاشْتَهَيْتُ أَنْ أَمُوْتَ عِنْدَ قَوْسِ الْبَحْرِ وَالسَّمَاْءِ!
وَسِرْتُ فَوْق الشُّعَبِ الصَّخْرِيَّةِ الْمُدَبَّبَة
أَلْقُطُ مِنْهَا الصَّدَفَ الْأَزْرَقَ وَالْقَوَاْقِعَاْ
وَفِيْ سُكُوْنِ اللَّيْلِ، فِيْ طَرِيْقِ "بُوْر تَوْفِيْق"
بَكَيْتُ حَاْجَتِيْ إِلَىْ صَدِيْق
وَفِيْ أَثِيْرِ الشَّوْقِ: كِدْتُ أَنْ أَصِيْرَ.. ذَبْذَبَةْ![1]

ومن خلال الجدول الآتي يمكننا توضيح المعوِّضات (العناصر الإحالية) عن المعوَّضات (المحال إليه) –ذات الشاعر والمدينة– في هذا النص:

المعوِّضات (العناصر الإحالية)	المعوَّضات (المحال إليه)	نوع الإحالة
ضمير تاء الفاعل المتحركة في (عرفتُ، سكرتُ، جُرحتُ، صاحبتُ، رهنتُ، ابتعتُ، سبحتُ، اشتهيتُ، سرتُ، بكيتُ، كدتُ)	ذات الشاعر	إحالة خارجية
ياء المتكلم في (خاتمي، حاجتي)	ذات الشاعر	إحالة خارجية
ضمير المتكلم (أنا) المستتر في (أموت، ألْقُطُ، أصير)	ذات الشاعر	إحالة خارجية
اسم الإشارة (هذا)	المدينة	إحالة داخلية بعدية
ضمير الغائب في (حاناتها، مشاحناتها، موسيقارها، فيها)	المدينة	إحالة داخلية قبلية

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ١٣١.

ومما تقدم نجد أن للمعوِّضات دوراً مهماً في أي نص لأن النص عبارة عن ترابط جملة من العناصر، ومنها الروابط الإحالية؛ "فلا يكاد نص يخلو من ضمير عائد، أو اسم إشارة، أو اسم موصول، أو غيرها من المعوِّضات، وهذا أمر يسّرته وظيفة الذاكرة البشرية التي يمكنها أن تختزن آثار الألفاظ السابقة وتقرن بينها وبين العناصر الإحالية الواردة بعدها أو قبلها"(١).

رابعاً: الاقتصاد اللفظي (الاختصار).

تميل اللغة إلى مظاهر عدة قصد التخفيف اللغوي، ولعل أبرز هذه المظاهر الاختصار؛ وذلك لأن الاختصار "جُلّ مقصد العرب وعليه مبنى أكثر كلامهم"(٢)؛ فالاختصار جائز ما دام المعنى ليس فيه نقص أو غموض عما أراد المتكلم(٣).

ويعرف أحمد عفيفي الاختصار بأنه: "وقوع عنصر لغوي محل عنصر لغوي آخر بحيث يتضمن الأول معنى الثاني مع اختلاف عنه في قلة عدد حروفه؛ مثل: وقوع الحرف موقع الفعل وفاعله، وهذا يعد غاية في الاختصار"(٤).

والإحالة باعتبارها ظاهرة لغوية فإنها خاضعة لمبدأ الاختصار؛ وذلك لأن ما ينطبق على الكل (اللغة) قد ينطبق على أحد أجزائه (الإحالة)؛ إذ إن العلاقة بين المحال إليه والعناصر الإحالية خاضعة "لمبدأ الاقتصاد والثبات المعنوي؛ حيث سيظهر لنا أن استخدام الإحالة بألفاظها الكنائية التي توصف بالاختصار عما تحيل إليه إنما هو من قبيل مبدأ الاختصار والإيجاز والتكثيف"(٥)؛ وذلك لأن هذه الوحدات الإحالية تختصر العناصر الإشارية، وتجنب مُستعملها تكرارها وإعادتها(٦).

ولعل أبرز العناصر الإحالية التي يتجلى فيها مبدأ الاختصار بشكل واضح الضمائر لأنها "أخصر من الظواهر، خصوصاً ضمير الغيبة فإنه يقوم مقام أسماء كثيرة"(٧)، كما أن الإضمار يُعدّ "وسيلة من

(١) نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ١٢١.

(٢) الأشباه والنظائر في النحو، جلال الدين السيوطي، تح: عبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة، (د. ط)، (د. ت)، ١/٧٠.

(٣) ينظر: ظاهرة التخفيف في النحو العربي، أحمد عفيفي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة–مصر، ط١، ١٩٩٦م، ص ٣٥١.

(٤) ظاهرة التخفيف في النحو العربي، أحمد عفيفي، ص ٣٥١.

(٥) الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، ص ٨.

(٦) ينظر: نسيج النص، الأزهر الزناد، ص ١٢١.

(٧) الأشباه والنظائر في النحو، جلال الدين السيوطي، ١/٧٠.

وسائل الفقرة في الاقتصاد، يقوم على مبدأ الاستبدال؛ أي: استبدال عنصر بآخر بحيث يكون العنصر البديل عنصراً عاماً يمكن انطباقه على العنصر المحدد، في الفقرة سابقاً أو لاحقاً، أو حالٌّ في الفقرة منطقاً بأن يكون ملازماً من ملازمات عنصر فيه"[١]، حيث يستغني عن إعادة ذكر الاسم المفسر بالضمير تلافياً للتكرار أولاً، وأمن اللبس ثانياً، وعلى وجه الاستخفاف ثالثاً، وهو ما يؤكده ابن جني بقوله: " إن الأسماء المضمرة إنما رغب فيها وفزع إليها طلباً للخفة بعد زوال الشك بمكانها، وذلك أنك لو قلت: زيدٌ ضربت زيداً، فجئت بعائده مظهراً مثله، لكان في ذلك إلباس واستثقال"[٢]، ويرى أن الإلباس يكمن "إذا قلت: زيدٌ ضربت زيداً، لم تأمن أن يُظن أن زيداً الثاني غير الأول، وأن عائد الأول متوقع مترقب، فإذا قلت: زيد ضربته، عُلِمَ بالمضمر أن الضرب إنما وقع بزيد المذكور لا محالة"[٣]؛ في حين يرى أن وجه الاستخفاف يكمن "إذا قلت: العَبَيْثَران شممته، فجعلت موضع التسعة واحداً كان أمثل أن تعيد التسعة كلها، فتقول: العبيثران شممت العبيثران،(...) وينضاف إلى الطول قبح التكرار المملول" [٤].

وباعتبار العنصر الإحالي – الضمير– أصلي الخفة والإفادة فإنه يُعدّ أقوى من الاسم الظاهر؛ وذلك لأن المقصود من وضع الضمير رفع الالتباس؛ فضمائر المتكلم والمخاطب لا يصلحان إلا لمعين، وكذلك المراد من ضمير الغائب هو المذكور بعينه، وليس كذلك الأسماء الظاهرة؛ وذلك لأن المتكلم أو المخاطب سمّي بعينهما فربما التبس كما بيّنا سابقاً[٥].

ويجدر التنبيه إلى أمرين مهمين: أما الأمر الأول فهو بوصف "الضمير علامة على الاسم المتروك إظهاره بياناً واختصاراً يلزمه أن يكون مطابقاً للاسم المعود عليه"[٦]؛ وذلك لأن شاخصه يتضمن أربع إمارات: " أمارة دالة على أن الاسم المضمر إما غائب، وإما حاضر متكلم، أو مخاطب، ويُعادُه بأن يتضمن أمارة أخرى تدل على كون المعود عليه مفردًا أو مثنىً أو جمعًا، ويُجانسُه إن كان يتضمن أمارة ثالثة

(١) نحو النص نقد النظرية ... وبناء أخرى، عمر محمد أبو خرمة، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، ط١، ٢٠٠٤م، ص ١٧٢.
(٢) الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، ١٩٣/١.
(٣) الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، ١٩٣/١.
(٤) الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، ١٩٣/١.
(٥) ينظر: الوسائط اللغوية، أفول اللسانيات الكلية، محمد الأوراغي، ص ٢٣٣.
(٦) الوسائط اللغوية، أفول اللسانيات الكلية، محمد الأوراغي، ص ٢٣٤.

دالة على جنس الاسم المضمر تذكيراً أو تأنيثاً. وأخيرا يُحاوله كأن يتوفر الضمير على أمارة رابعة تُعرب عن الحالة التركيبية الرفع أو النصب التي تعرض للاسم المضمر"[١]؛ أما الأمر الثاني فهو إذا كان الضمير بشكل عام أخصر من الظاهر، فإن الضمير المتصل أخصر من الضمير المتصل، "ولذا لا يعدل إلى المنفصل مع إمكان المتصل"[٢]؛ وذلك لأن الضمير المتصل من جهة أكثر اختصاراً من الضمير المنفصل؛ حيث إنه أقل حروفاً من المنفصل، كما أنه هو والكلمة المتصلة به كالعنصر الواحد؛ إذ إنهما كلمتان تداخلتا فصارتا كالكلمة الواحدة. ومن جهة أخرى أن ضمير المتصل أكثر وأيسر من استعمال المنفصل، وأكثر وقعاً في نفس المتلقي[٣].

أما بالنسبة لمظاهر وتجليات وظيفة الاقتصاد في اللفظ (الاختصار) التي تنهض بها عناصر الإحالة في شعر وقصائد أمل دنقل فلا تكاد قصيدة تخلو منها؛ فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد في قصيدته (براءة) تجلي هذه الظاهرة اللغوية بشكل بارز، إذ يقول:

النص الأصلي	النص المقدر
أُحِسُّ حِيالَ عِيْنَيْكِ	يحسُّ (أمل) حيال عيني (ذات العيون الخضر)
بِشَيءٍ دَاْخِلِيّ يَبْكِيْ	بشيءٍ داخل (أمل) يَبكي
أُحِسُّ خَطِيْئَةَ الْمَاْضِيْ تَعَرَّتْ بَيْنَ كَفَّيْكِ	يحسُّ(أمل) خطيئة الماضي تعرَّت بين كفي (ذات العيون الخضر)
وَعُنْقُوْدَاً مِنَ التُّفَّاحِ فِيْ عَيْنَيْنِ خَضْرَاْوَيْنِ	وعنقودًا من التفاح في عينين خضراوين
أَأَنْسَىْ رِحْلَةَ الْآثَاْمِ فِيْ عَيْنَيْنِ فِرْدُوْسَيْنِ؟!	أينسى (أمل) رحلة الآثام في عينين فردوسين؟!
وَحَتَّىْ أَيْنَ؟!	وحتى أين؟!
تُعَذِّبُنِي خَطِيْئَاْتِيْ.. بَعِيْدًا عَنْ مَوَاْعِيدِكِ	تعذّب (أمل) خطيئات (أمل) بعيدًا عن مواعيد (ذات العيون الخضر)
وَتُحْرِقُنِيْ اشْتِهَاْءَاْتِيَ.. قَرِيْبَاً مِنْ عَنَاْقِيْدِكِ!	وتحرق (أمل) اشتهاءات(أمل) قريبًا من عناقيد (ذات العيون الخضر)
وَفِيْ صَدْرِي	وفي صدر (أمل)
صَبِيٌّ أَحْمَرُ الْأَظْفَاْرِ وَالْمَاْضِيْ	صبيٌّ أحمرُ الأظفار والماضي
يُخَطِّطُ فِيْ تُرَاْبِ الرُّوْحِ،	يخطط في تراب الروح،
فِيْ أَنْقَاْضِ أَنْقَاْضِيْ!	في أنقاض أنقاض (أمل)!

(١) الوسائط اللغوية، أفول اللسانيات الكلية، محمد الأوراغي، ص ٢٣٤.

(٢) الأشباه والنظائر في النحو، جلال الدين السيوطي، ١/ ٧٠.

(٣) ينظر: ظاهرة التخفيف في النحو العربي، أحمد عفيفي، ص ٣٥٢،٣٥٣.

وَأَنْظُرُ نَحْوَ عَيْنَيْكِ
فَتُرْعِشُنِيْ طَهَارَةُ حُبٍّ
وَتُغْرِقُنِيْ اخْتِلَاْجَةُ هُدْبْ
وَأَلْمَحُ –مِنْ خِلَاْلِ الْمَوْجِ– وَجْهَ الرَّبْ
يُؤَنِّبُنِيْ
عَلَىْ نِيْرَاْنِ أَنْفَاْسِيْ يُقَلِّبُنِيْ
وَأُطْرِقُ...
وَالصِّرَاْعُ الْمُرَّ فِيْ جَوْفِيْ يُعَذِّبُنِيْ!!
... ...
أُحَدِّقُ فِيْ خُطُوْطِ الصَّيْفِ فِيْ شَفَتَيْكِ:
يَعْوِيْ دَاْخِلِيَ الْحِرْمَاْنُ
لَهِيْبٌ آدَمِيّ الشَّوْقِ، مِصْبَاْحَاْنِ يَرْتَعِشَاْنِ
وَّأَهْرُبُ نَحْوَ عَيْنَيْكِ:
يُطَاْلِعُنِيْ النَّدَىْ وَاللهِ وَالْغُفْرَاْن!
وَأَسْقُطُ بَيْنَ نَهْدَيْكِ
لِتُحْرِقَ الرُّؤَىْ
وَأُبَدِّلَ جِلْدِي الثُّعْبَاْن
وَأَغْرَقُ فِيْهُمَاْ بِالنَّاْرِ وَالشَّكِّ
فَتَشْوِيْ رَغْبَتِيْ شَيًّا
وَأُغْمِضُ عَنْكِ عَيْنِيًّا
وَأُسْنِدُ رَأْسِيَ الْمَلْفُوْحَ فِيْ صَدْرِكِ
فَقَدْ تَتَرَمَّدُ الْأَفْكَاْرُ فِيْ جَمْرِكِ
وَأُحْرِقُ جِنَّةَ الْمَأْوَىْ
... ...
فَيَاْ ذَاْتَ الْعُيُوْنِ الْخُضْرْ
دَعِيْ عَيْنَيكِ مُغْمَضَتَيْنِ فَوْقَ السِّرِّ
.. لِأُصْبِحَ حُرًّا!![1]

وينظر (أمل) نحو عيني (ذات العيون الخضر)
فترعش (أمل) طهارة حب (ذات العيون الخضر)
وتغرق (أمل) اختلاجة هُدْبْ (ذات العيون الخضر)
ويلمح (أمل) –من خلال الموج– وجهَ الربْ
يؤنب (أمل)
على نيران أنفاس (أمل) يقلب (الرب) (أمل)
ويطرق (أمل) ...
والصراع المرَّ في جوف (أمل) يعذب (أمل)!!
... ...
يحدق (أمل) في خطوط الصيف في شفتي (ذات العيون الخضر)
يعوي داخل (أمل) الحرمان
(لهيبٌ آدميَّ الشوق، مصباحان يرتعشان)
ويهرب (أمل) نحو عيني (ذات العيون الخضر)
يطالع (أمل) الندى والله والغفران!
ويسقط (أمل) بين نهدي (ذات العيون الخضر)
تحرق الرؤى
ويبدل (أمل) جلد (أمل) الثعبان
ويغرق (أمل) فيهما بالنار والشكِ
فتشوي رغبة (أمل) شيًّا
ويغمض (أمل) عن (ذات العيون الخضر) عيني (أمل)
ويسند (أمل) رأس (أمل) الملفوح في صدر (ذات العيون الخضر)
فقد تترمّد الأفكار في جمر (ذات العيون الخضر)
ويحرق (أمل) جنة المأوى
... ...
فيا ذات العيون الخضرْ
دعي عيني (ذات العيون الخضر) مغمضتين فوق السرِّ
.. ليصبح (أمل) حرًا!!

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٤٧.

من المقارنة بين النص الأصلي والنص المقدر نجد حدوث الالتباس في النص المقدر الناتج عن ذكر المحال إليه الأول (أمل) مكان الضمير المستتر وياء المتكلم؛ إذ إن المتلقي قد يتوهم أن الاسم الظاهر (أمل) لا يعود لشخص واحد، إنما قد يعود لأشخاص مختلفين يطلق على كل واحد منهم اسم (أمل)، وكذلك الأمر في ذكر المحال إليه الثاني (ذات العيون الخضر) مكان ضمير كاف الخطاب، فقد يتوهم المتلقي – أيضاً– أن المحال إليه (ذات العيون الخضر) يعود إلى عدة نساء، ولا يعود إلى امرأة واحدة تكون هي المقصودة في النص؛ الأمر الذي يؤدي إلى تشتت المعنى وضياع الدلالة التي يرمي إليها النص؛ أضف إلى ذلك الإشكال –الالتباس– كراهية الثقل في الكلام الناتج عن التكرار المملول للمحال إليه في النص.

في حين تحقق الاختصار عبر العناصر الإحالية –الضمائر– ووضوح الدلالة في النص الأصلي بفضل عودة العناصر الإحالية — الضمائر– على العناصر الإشارية الذي أغنى عن تكرار تلك العناصر الإشارية؛ أي: بعودة الضمير المستتر وياء المتكلم على المحال إليه الأول (أمل دنقل) خارج النص، وعودة ضمير كاف الخطاب على المحال إليه الثاني (ذات العيون الخضر) داخل النص؛ فشكّل كل منهما مرجعية لتلك الضمائر العائدة إليهما؛ فالاختصار بالضمير المتصل أدى إلى أمن اللبس في المعنى، وزال ثقل الكلام في النص، "فالأمر الباعث عليه والسبب المقتاد إليه إنما هو طلب الخفة به"(١).

ومما تقدم نجد أن الإحالة قد نهضت بوظيفة لسانية مهمة جداً داخل النص، فهذه الوظيفة – اللسانية– قد تدرجت بشكل سلس عبر وظائفها الجزئية، ابتداءً من المساهمة في بناء النص وتشكله، مروراً بترابط النص وتماسكه، فالتعويض عن المحال إليه، إلى تحقيق مبدأ الاقتصاد اللفظي –الاختصار– في النص. وجملة القول إن الإحالة أدّت وظيفة لسانية واضحة من خلال ما عُرِض في هذا المبحث، وهو ما يكشف عن وظيفة الإحالة داخل النص أو داخل اللغة، فماذا عن وظيفتها خارج النص أو خارج اللغة؛ أي: الوظيفة التداولية؟ هذا ما ستوضّحه الصفحات القادمة.

(١) الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، ١٩٣/١.

المبحث الثاني

الوظيفة التداولية

إذا كانت الوظائف اللسانية للنص/الخطاب بشكل عام -بما فيها الوظيفة اللسانية للإحالة- تركّز بشكل أكبر على النص أي على السياق اللغوي، وتهتم ببنية النص ودلالته، فإن الوظائف التداولية[١] للنص /الخطاب -بما فيها الوظيفة التداولية للإحالة- تتجاوز "سؤال البنية وسؤال الدلالة لتهتم بسؤال الوظيفة والدور والرسالة والسياق الوظيفي"[٢]؛ بمعنى آخر: إن التداولية لا تنتمي "إلى أي من مستويات الدرس اللغوي صوتياً كان، أم صرفياً، أم نحوياً، أم دلالياً؛ لذلك فالأخطاء التداولية لا علاقة لها بالخروج على القواعد الفونولوجية أو النحوية أو الدلالية، وهي ليست مستوى يضاف إلى هذه المستويات؛ لأن كلّا منها يختص بجانب محدد ومتماسك من جوانب اللغة، وله أنماطه التجريدية ووحداته التحليلية، ولا كذلك التداولية، فهي لا تقتصر على دراسة جانب محدد من جوانب اللغة؛ بل من الممكن أن تستوعبها جميعاً، وليس لها أنماط تجريدية ولا وحدات تحليل"[٣]؛ بل إن التداولية "تدرس النص أو الخطاب الأدبي في علاقته بالسياق التواصلي، والتركيز على أفعال الكلام، واستكشاف العلامات المنطقية الحجاجية، والاهتمام بالسياق التواصلي والتلفظي"[٤].

(١) تعرف التداولية بمصطلحات أخرى؛ مثل: البراجماتية، والبراغماتية، الذرائعية، المقصدية، المقامية، التخاطبية، الوظائفية، وعلم استعمال اللغة. ينظر: نظرية المعنى في فلسفة بول جرايس، صلاح إسماعيل، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ٢٠٠٧م، ص ٧٦. وينظر: مقال: نظرية الأفعال الكلامية في ظل جهود أوستين، يسمينة عبد السلام، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، ع/١٠، ٢٠١٤م، ص١٠١.

(٢) التداوليات وتحليل الخطاب، جميل حمداوي، ص ٤.

(٣) آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ١٠.

(٤) التداوليات وتحليل الخطاب، جميل حمداوي، ص ٤.

وإذ كانت التداولية لا تنطوي تحت علم من العلوم التي لها علاقة باللغة إلا أنها تتداخل معها في بعض جوانب الدرس؛ فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد علم الدلالة يشارك التداولية في دراسة المعنى، ونتيجة لتنامي الاهتمام بالتفاعل بين المعنى والاستعمال ظهرت اتجاهات حديثة حاولت أن تؤلف بينهما؛ أما تحليل الخطاب فهو يقاسم التداولية الاهتمام بتحليل الحوار، ويتجسّد ذلك في اشتراكهما في عددٍ من المفاهيم الفلسفية واللغوية؛ كالطريقة التي توزع بها المعلومات في جمل أو نصوص، والعناصر الإشارية، والمبادئ الحوارية؛ في حين نجد علم اللغة النفسي يشترك مع التداولية في الاهتمام بقدرات المشاركين التي لها أثر كبير على سلوكهم وطريقة أدائهم؛ مثل الانتباه والذاكرة والشخصية. كذلك نجد علم اللغة الاجتماعي يشارك التداولية في تبين أثر العلاقات الاجتماعية بين المشاركين في الحديث، والموضوع الذي يدور حوله الكلام، وتبين -كذلك- مرتبة كلٍّ من المتكلم والسامع وجنسه، وكذلك تبين أثر السياق غير اللغوي في اختيار السمات اللغوية وتنوعها(١).

وللتداولية عدة تعريفات، منها ما يركز على المعنى، ومنها ما يتجاوزه إلى السياق؛ في حين نجد تعريفات أخرى تركّز على التواصل والاستعمال اللغوي، ومنها ما يجعل من الخطاب مضماراً له، وآخر يركّز على العلامة ومؤوليها(٢)، ومرد هذا التنوع في تعريفات التداولية إلى التداخل بينها وبين العلوم التي لها علاقة باللغة من جهة، وإلى اتساع مجالاتها -التداولية- وتنوعها من جهة أخرى؛ إذ أصبح من العسير وضع تعريف لها جامع مانع(٣).

ونحن في هذا المقام لسنا بصدد سرد جميع تعريفات التداولية؛ إنما سوف نقتصر على ذكر أبرزها، فقد عرّفها جورج يول بأنها: "دراسة المعنى الذي يقصده المتكلم"(٤)؛ أي: دراسة ذلك المعنى الذي قصد إليه المتكلم وفسّره المتلقي، فلا يراد بالمعنى هنا المعنى بمفهومه الدلالي البحت؛ بل يراد به المعنى الذي ينتج

(١) ينظر: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ١٠،١١.

(٢) ينظر: التداولية في النص الشعري الحديث، حمادة صبري صالح حجر، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا-مصر، ط١، ٢٠١٩م، ص-ص، ٥٧-٦٧.

(٣) ينظر: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ١١.

(٤) التداولية، جورج يول، ص ١٩.

عن سياق التواصل بين المتكلم والمتلقي[١]؛ فالتداولية على هذا النحو تكون "مرتبطة بتحليل ما يعنيه الناس بألفاظهم أكثر من ارتباطها بما يمكن أن تعنيه كلمات أو عبارات هذه الألفاظ منفصلة"[٢].

وعرفها -أيضاً- بأنها: "دراسة المعنى السياقي"[٣]؛ أي: تفسير ما يعنيه الناس في سياق معين، وبحث في الكيفية التي يؤثر فيها هذا السياق على هذا القول. وذكر لها تعريفا ثالثاً بأنها: "دراسة كيفية إيصال أكثر مما يقال"[٤]؛ أي: إن التداولية تنظر إلى الخطاب أو القول على أنه يتضمن أكثر من معنى غير مرئي، فتبحث في "الكيفية التي يصوغ من خلالها المستمعون استدلالات حول ما يقال للوصول إلى تفسير المعنى الذي يقصده المتكلم (...)، وفي كيفية إدراك قدر كبير مما لم يتم قوله على أنه جزء مما يتم إيصاله"[٥]. وهنا وجب التنبيه إلى أن هذا الأمر لا يبيح لمحلل الخطاب أن يحمّل الخطاب أو القول أكثر مما يحتمل من التأويلات والتفسيرات فيخرج الخطاب بذلك عن مساره في عدم تحقيق هدفه؛ بل الوقوف عند تلك الاستدلالات والمعاني الخفية التي من شأنها المساهمة في تفسير هذا الخطاب تفسيراً صحيحاً ومنطقياً.

ويذكر عبد الهادي الشهري تعريفاً للتداولية استناداً إلى وجهة نظر المرسل بأنها: "كيفية إدراك المعايير والمبادئ التي توجهه عند إنتاج الخطاب، بما في ذلك استعمال مختلف الجوانب اللغوية في ضوء عناصر السياق بما يكفل له ضمان التوفيق من لدن المرسل إليه عند تأويل قصده وتحقيق هدفه"[٦]؛ أي: إن المتكلم حين يصوغ نصّه أو خطابه فإنه يخضع لعدة معايير لغوية وأخرى غير لغوية يلتزم بها حتى يتمكن من إيصال المعنى الذي يقصده إلى مسامع المتلقي[٧].

والملاحظ في هذه التعريفات أن كل واحد منها يركز على جانب من جوانب التداولية، فمنها ما ركّز على القصد في المعنى، ومنها ما جعل من السياق محوراً له، ومنها ما ركّز على عملية التواصل، ومنها ما تناول التداولية من وجهة نظر المرسل؛ ولعلنا نجد في تعريف حمادة حجر للتداولية ضالتنا؛ إذ إنه أكثر

(١) ينظر: إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص ٢٢.

(٢) التداولية، جورج يول، ص ١٩.

(٣) التداولية، جورج يول، ص ١٩.

(٤) التداولية، جورج يول، ص ١٩.

(٥) التداولية، جورج يول، ص ١٩.

(٦) إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص ٢٢.

(٧) ينظر: التداولية في النص الشعري الحديث، حمادة صبري صالح حجر، ص ٥٩.

شمولية من التعريفات السابقة؛ فالتداولية عنده، هي: "دراسة كيفية إفهام المتكلم مخاطبه مقصده في ضوء السياق"(١). إذ إن هذا التعريف يتأتى على أغلب جوانب التداولية، "حيث دراسة كيفية إفهام المتكلم مخاطبه يشمل استعماله الجوانب اللغوية وغير اللغوية كالإشارات الجسدية وتعبيرات الوجه، كما أن المقصد أو المعنى المقصود يضم المعنيين الحرفي والتداولي، كما يشتمل السياق بنوعيه سياق المقال وسياق الحال مراعياً كافة المؤثرات المختلفة التي تغلف الكلام من مؤثرات ثقافية، واجتماعية، ونفسية، وغيرها مما يُضمّن الألفاظ أكثر من معناها الحرفي، لا ريب أنَّ إحاطة المخاطب بهذه المؤثرات يساعده في الوصول إلى المعنى التداولي (مقصد المتكلم)"(٢)

ومن التعريفات السابقة –بشكل عام– يتبين لنا أن التداولية تُعنى "بدراسة اللغة في الاستعمال أو في التواصل؛ لأنه يشير إلى أن المعنى ليس شيئاً متأصلاً في الكلمات وحدها، ولا يرتبط بالمتكلم وحده، ولا السامع وحده، فصناعة المعنى تتمثل في تداول اللغة بين المتكلم والسامع في سياق محدد (مادي، واجتماعي، ولغوي) وصولاً إلى المعنى الكامن في كلام ما"(٣).

وتداولية اللغة بين المتكلم والسامع في سياق محدد تدخل ضمن ما يُعرف بالخطاب، وعلى هذا فالخطاب تداولي، واللغة فيه تداولية؛ إذ إن الخطاب "يؤدي إلى استحضار تصور ذهني للباث والمتلقي والوسط الاجتماعي الذي يعرف بالسياق، كما يستدعي الغرض الاستعمالي لهذا الخطاب: لماذا قيل؟ وإلام يهدف أو يقصد؟ مفترضين أن وراءه غاية لا بد منها. وكلما ابتعد الخطاب عن كونه مجرد لغة استعمال يومية كلما زادت قصديته"(٤)؛ ومنه فإن التداولية تولي اهتماماً كبيراً للخطاب بشكل عام، والخطاب في النص الأدبي بشكل خاص؛ إذ إنها تتعامل مع النص الأدبي "باعتباره خطاباً وملفوظاً لغوياً ذا كلية عضوية؛ سواء أكان ذلك الخطاب شفوياً أم كتابياً حيث نربط ملفوظاته بالوظيفة، والسياق المقامي، والأداء الإنجازي، وندرس مكوناته التلفظية السياقية، وروابطه الحجاجية المنطقية وغير المنطقية، ونربطه –أيضاً– بالحوارية، والمقصدية، والإحالة، والتفاعل، والتخاطب التداولي"(٥)، وهذا يعني أن النص

(١) التداولية في النص الشعري الحديث، حمادة صبري صالح حجر، ص ٦٨.

(٢) التداولية في النص الشعري الحديث، حمادة صبري صالح حجر، ص ٦٨.

(٣) آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ١٤.

(٤) الخطاب والمقاربة التداولية، زهرة عيسى حسن حرم، حوليات آداب عين شمس، مج/٤٣، يوليو ٢٠١٥م، ص ١٩٣.

(٥) التداوليات وتحليل الخطاب، جميل حمداوي، ص ٩، ١٠.

الأدبي لم يعد مجرد علامات وبنيات داخلية مغلقة كما تراه اللسانيات البنيوية والسيميائيات؛ إنما هو في ظل التداولية "بنية ودلالة وتركيب ووظيفة سياقية قبل كل شيء؛ لذا لابد من مراعاة السياق والوظيفة في تحليل النصوص والخطابات الأدبية، ولا سيما الشعرية منها"(١)، وهذا ما يؤكده محمد مفتاح بقوله: "فالنص الشعري -إذن- ليس لعب ألفاظ، وليس نقل تجربة ذاتية وحسب؛ إنما يهدف -فوق ذلك كله- إلى الحث والتحريض؛ وبهذا المفهوم الأخير تشمله نظرية الكلام فعل، أو التداولية، وتعني هذه النظرية: أن التحدث يقصد به تبادل الأخبار، وفي نفس الوقت يهدف إلى تغيير وضع المتلقي وتغيير نظام معتقداته، أو تغيير موقفه السلوكي"(٢)؛ فلغة الخطاب في النص الأدبي -والنص الشعري على وجه الخصوص- لا توظف بشكل عشوائي؛ إنما هي لغة مقصودة "تزخر بمجموعة من الدلالات السياقية والتداولية والحجاجية إقناعاً وتأثيراً؛ فكل ما في النص يدل ويحيل ويحمل وظائف سياقية متنوعة؛ سواء أكانت نصية داخلية أم مقامية خارجية"(٣).

وتعد الإحالة من أبرز الظواهر اللغوية في النص الأدبي التي حملت بُعْداً تداولياً؛ إذ ربطت النص بالواقع الخارجي من خلال الربط بين عناصرها وما تحيل إليه في العالم الخارجي، كما أنها -الإحالة- تعد انعكاساً لعلاقة أكبر، هي العلاقة القائمة بين التداولية ولسانيات النص أو نحو النص وطبيعة الصلة بينهما؛ فبالرغم من أن الإحالة جزء من نحو النص إلا أنها استندت إلى الطابع التداولي في كثير من تعريفاتها وجعلته محوراً لها، ومن أبرز هذه التعريفات تعريفان، يعود التعريف الأول إلى دي بوجراند الذي يرى أن الإحالة هي:" العلاقات بين العبارات والأشياء والأحداث والمواقف في العالم الخارجي الذي تشير إليه العبارات ذات الطابع البدائلي في نص ما؛ إذ تشير إلى شيء ينتمي إلى نفس عالم النص، أمكن أن يقال عن هذه العبارات إنها ذات إحالة مشتركة"(٤)؛ أي: إن الإحالة في النص لا يمكن فهمها إلا بربطها بسياقها داخل النص من جهة، وربطها بالعالم الخارجي من جهة أخرى؛ في حين يعود التعريف الثاني إلى فان دايك الذي ربط الإحالة بالسياق فيعرفها على أنها: "فعل تداولي تعاوني بين متكلم ومخاطب في بنية تواصلية معينة وفقاً للنموذج التالي: يحيل المتكلم المخاطب على ذات بواسطة حد"(٥)، والمقصود من وصف الإحالة

(١) التداوليات وتحليل الخطاب، جميل حمداوي، ص ١٠.

(٢) في سيمياء الشعر القديم، محمد مفتاح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء-المغرب، ١٩٨٩م، ص ٥٥.

(٣) التداوليات وتحليل الخطاب، جميل حمداوي، ١١.

(٤) النص والخطاب والإجراء، ص ٣٢٠.

(٥) قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، أحمد المتوكل، ص ١٣٧.

بالتداولية "يرتكز على العلاقة بين المتكلم والمخاطب في مقام ما، إنه توجيه من الأول للثاني بواسطة اللغة، ليحقق مراداً ما للمتكلم لدى المخاطب؛ فالمقتضِي لهذه الإحالة مرادُ المتكلمِ لا نظامُ اللغة"(١)؛ والذي يؤيد هذا الأمر هو "ارتباط المرسل بالسياق الخارجي؛ إذ يستجيب له عند التلفظ بخطابه من خلال التنبيه إلى ما يستلزمه، فيغدو معنى الملفوظات هو القيمة التي يكتسبها تركيب الخطاب في سياق التلفظ؛ أي: إن المعنى كقيمة للملفوظ لا تتحكم فيه اللغة بقدر ما يتحكم فيه مستعملوها"(٢)؛ وذلك لأن الإحالة في الخطاب التداولي "يؤطِّرها الواقع الخارجي الذي يُنتج فيه الملفوظ، فلا قيمة للكلمات في البنية التركيبية إلا من خلال السياق الخارجي الذي يجسّد فعليتها، فقيمتها التداولية لا تتعلق بدلالتها الأولية، فهي دلالة تمثيلية؛ بل تتحقق من ملاقاتها بالواقع الذي يجسّد إنجازها"(٣).

وانطلاقاً من كل ما سبق نجد أن للإحالة وظائف تداولية كثيرة تنهض بها، هذه الوظائف تعنى بجميع جوانبها التواصلية والقصدية والتأثيرية والإنجازية وغيرها من الجوانب التي تعد محوراً تداولياً، ولعل أبرز الوظائف التداولية للإحالة تكمن في خمس وظائف، هي:

١- المسافة الإشارية.

٢- التواصل.

٣- الاستلزام (الاستلزام الحواري).

٤- التهذيب (مبدأ التأدب).

٥- أفعال الكلام.

أولاً: المسافة الإشارية:

ويقصد بهذه الوظيفة استخدام الإشاريات لبيان المسافة بين مركز الإشارة (المتكلم/الشاعر) وما تحيل إليه من أشخاص وأماكن وأحداث وأشياء...إلخ، وذلك من حيث القرب والبعد مع الأشخاص أو

(١) الإحالة في القرآن الكريم دراسة نحوية نصية، تامر عبد الحميد انيس، مكتبة الإمام البخاري للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط١، ٢٠٠٨م، ص ٤١.

(٢) إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص ٢٢،٢٣.

(٣) المرجعية اللغوية في النظرية التداولية، عبد الحليم بن عيسى، مجلة دراسات أدبية، الجزائر، ع/١، مايو ٢٠٠٨م، ص ١٣.

الأماكن أو الأحداث الكامنة في الأزمنة، أو من حيث المكان والمكانة والمنزلة القلبية، أو من حيث العلو والانخفاض في المرتبة والمنزلة؛ أي: إن المسافة الإشارية مرتبطة بسياق المتكلم المكاني والزماني من جهة، ومن جهة أخرى مرتبطة بطبيعة العلاقة الاجتماعية بين طرفي الخطاب؛ إذ تتوسع تصنيفات التأشير للمتكلم وللمخاطب ولغيرهما "لتضم مؤشرات المكانة الاجتماعية، مثلا، الفرق بين مخاطب ذي مكانة عليا وآخر ذي مكانة دنيا. تسمّى التعابير التي تشير إلى مكانة عليا بالمبجلات، وتسمّى دراسة الظروف التي أدت إلى اختيار إحدى هذه الصيغ دون سواها بالتأشير الاجتماعي"(١)؛ إذ إن المجتمع لا يخلو "من علاقات بين الناس، فقد تكون علاقات اجتماعية، أو وظيفية، أو غيرها"(٢). كما أن هذه العلاقات الاجتماعية "تتصف بأسبقيتها على إنتاج الخطاب ذاته، ولذا فهي من عناصر السياق المؤثرة؛ مما يحفز عمل بعض القوالب، خصوصاً القالب الاجتماعي، فينعكس ذلك على تشكيل الخطاب باختيار الإستراتيجية الملائمة التي تعبر عن قصد المرسل (...) وإن لم تكن العلاقة بين طرفي الخطاب موجودة سلفاً فإن المرسل يسعى إلى إيجادها بخطابه، فقد يكون إقامة علاقة بين طرفي الخطاب هو الهدف الرئيس من الخطاب"(٣).

إذن المسافة الإشارية كامنة في الخطاب الحاصل بين مركز الإشارة وبين ما تحيل إليه أو تشير إليه، ومن أجل معرفتها لا بد من تتبع خصائص الخطاب التعبيرية؛ لأنه من خلال تتبع هذه الخصائص "يمكن معرفة الكيفية التي تعامل بها المرسل مع ذاته، ومع المرسل إليه، هل أجلّه واحترمه، أم أهانه وحقره؟ هل حاول أن يقربه أم يبعده؟ هل حاول إقناعه أم فرض سلطته عليه مباشرة؟ هل تنازل عن موقعه الاجتماعي أو الوظيفي تقديراً للمرسل إليه، أم إنه مكث في عليائه؟"(٤).

ونجد ملامح هذه الوظيفة التداولية –المسافة الإشارية– موجودة في أشعار أمل دنقل وقصائده بكثرة، ففي قصيدته (ماريًّا) تجسّدت المسافة الإشارية من حيث البعد والقرب المكاني من مركز الإشارة (الشاعر/ماريًّا)، إذ يقول فيها:

(١) التداولية، جورج يول، ص ٢٩.

(٢) إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص ٨٨.

(٣) إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص ٨٨.

(٤) إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، المقدمة.

-مَاْذَاْ يَاْ مَاْرِيَّا؟

-النَّاسُ هُنَاْ كالنَّاْسِ هُنَاْلِكَ فِي الْيُوْنَاْن

بُسَطَاْءُ العَيْشَةِ.. مَحْبُوْبُوْنَ

-لَاْ يَاْ مَاْرِيَّا

النَّاْسُ هُنَاْ -فِي الْمُدُنِ الْكُبْرَى- سَاْعَاْتٌ

لَاْ تَتَخَلَّفْ

لَاْ تَتَوَقَّفْ

لَاْ تَتَصَرَّفْ

آلات.. آلات.. آلات

كُفِّيْ يَاْ مَاْرِيَّا

نَحْنُ نُرِيْدُ حَدِيْثًا نَرْشُفُ مِنْهُ النِّسْيَاْن![1]

الملاحظ في هذا المقطع أن المسافة الإشارية المكانية تجسّدت قرباً وبعداً وذلك في الحوار الحاصل بين الشاعر وماريّا التي ترمز للمرأة الغجرية[2]المتنقلة بين اليونان ومصر بحثاً عن العمل وكسب الرزق، وكأن ماريّا في بداية المقطع قالت شيئًا لم يسمعه الشاعر؛ إما لأنها بعيدة عنه، أو أن الحوار كان في مكان صاخب بالأصوات فلم يسمعها جيداً، أو لأن الشاعر كان منشغلاً في تفكيره بشيء ما فلم يحضر ذهنياً مع مخاطبه (ماريًّا)؛ ولعل هذا هو الأمر الذي جعل من الشاعر أن يطلب منها أن تعيد على مسامعه ما قالت مرة أخرى وذلك عندما سألها: ماذا يا ماريّا؟ فأجابت: الناس هنا كالناس هنالك في اليونان بسطاء العيشة.. محبوبون. فأحال اسم الإشارة (هنا) إحالة خارجية عادت على العنصر الإشاري (القاهرة)، وهي المكان القريب من مركز الإشارة (الشاعر/ماريًّا)، ثم أحال اسم الإشارة (هنالك) إحالة داخلية بعدية تعود على العنصر الإشاري البعيد (اليونان)، وهي المكان البعيد من مركز الإشارة (الشاعر/ماريًّا)، فماريًّا أقامت رؤيتها على عنصر المشابهة المكانية، حيث ترى أن الناس في القاهرة والناس في اليونان يتشابهون فهم بسطاء

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٧٧.

(٢) ينظر: الرمز في شعر أمل دنقل، سوزان مشير حمدكة ردي، ص ١٤٢.

العيشة، وهم محبوبون؛ ولعل رؤيتها تعكس الوسط الاجتماعي الذي عاشته ماريا هنالك في اليونان سابقاً، وتعيشه الآن هنا في القاهرة والمتمثل في طبيعة عملها ساقية للمشرب في المقاهي والحانات، فرؤيتها اقتصرت –فقط– على الناس الذين يرتادون هذه الأماكن والمتوددين لها بمشاعر الطيبة والحب، ولعل هذا هو سبب المشابهة في رؤيتها بين الناس هنا في القاهرة والناس هناك في اليونان.

إلا أن الشاعر جاء بصورة مخالفة لرؤية ماريا –القائمة على عنصر المشابهة المكانية– إذ أقام رؤيته على عنصر الاختلاف المكاني بين الناس هنا في مصر والناس هناك في اليونان؛ حيث إن الاختلاف يكمن في الناس هنا وليس في الناس هناك في اليونان، وهو اختلاف لا يقتصر على الناس الموجودين في القاهرة الكبيرة فحسب؛ بل إنه يمتد ليشمل كل المدن الكبرى في مصر، فأحال الشاعر من خلال اسم الإشارة (هنا) إحالة داخلية بعدية تعود على العنصر الإشاري القريب (المدن الكبرى)، إذ يتصف المكان في اليونان بالبساطة والألفة؛ في حين اتصف المكان هنا "بالضوضاء والمادية والمظاهر، وهذا ما عبر عنه من خلال رمز الآلات الصماء الجامدة التي لا تتوقف عن الضجيج، وكون هذه المدن أصبحت آلات خطرة على أبنائها"[(١)]، من هنا يتضح أن رؤيا الشاعر للمكان أعم وأشمل من رؤيا ماريًّا؛ إذ إنها لم تقتصر على الوسط الاجتماعي الذي تعيشه ماريًّا، ولم تقف –كذلك– عند الحيّز المكاني الذي يقطنه الناس في القاهرة الكبيرة فحسب؛ بل تعدته لشمل الحيز المكاني في المدن المصرية الكبرى كلها، ولعل هذا الاختلاف بين الرؤيتين يعود إلى الوعي بعمق الرؤية الاجتماعية للمكان في المدن الكبرى في مصر لدى الشاعر، وهذا أمر بديهي لأن الشاعر من أبناء هذا البلد، وأبناء البلد أدرى الناس ببلدهم، وهذا الأمر يتوافق مع المثل القائل: أهل مكة أدرى بشعابها.

كما أن قول الشاعر: الناس هنا –في المدن الكبرى– ساعات. يحمل معنى خفياً؛ أي: إيصال أكثر مما يقال –كما عبر عنه جورج يول– وهذا المعنى الخفي الذي يريد أن يوصله الشاعر للمخاطَب هو أن هذا الاختلاف يقتصر –فقط– على المكان الذي يشمل المدن الكبرى في مصر، وهو بذلك يخرج كل المدن المصرية المتوسطة الحجم والصغيرة الحجم من دائرة هذا الاختلاف، وكذلك يخرج كل القرى والبلدات

(١) الرمز في شعر أمل دنقل، سوزان مشير حمدكة ردي، ص ١٦١.

في الأرياف المصرية من دائرة هذا الاختلاف، وهذا يقودنا إلى نتيجة مفادها أن كل الناس القاطنين في المدن المصرية المتوسطة الحجم والصغيرة الحجم، وكذلك كل الناس الذين يعيشون في القرى والبلدات في الأرياف المصرية يتشابهون مع الناس هناك في اليونان بطيبتهم ومحبتهم وذلك بحسب رؤية الشاعر الاجتماعية والمكانية.

ونجد في قصيدته (الورقة الأخيرة الجنوبي) تجسيداً للمسافة الإشارية من حيث البعد والقرب الشخصي والزماني، وذلك من خلال قوله:

هَلْ أَنَاْ كُنْتُ طِفْلاً
أَمْ إِنّ الَّذِيْ كَانَ طِفْلاً سِوَاْي؟
هَذِهِ الصُّوْرَةُ العَاْئِلِيّةُ..
كَاْنَ أَبِيْ جَاْلِساً، وَأَنَاْ وَاْقِفٌ.. تَتَدَلَّى يَدَاْيَ
رَفْسَةٌ مِنْ فَرَسْ
تركَتْ فِيْ جَبِيْنِي شَجًّا.. عَلّمَتِ القَلْبَ أَنْ يَحْتَرِسْ.
أَتَذَكَّرُ..
سَاْلَ دَمِي
أَتَذَكَّرُ..
مَاْتَ أَبِيْ نَاْزِفًا
أَتَذَكَّرُ..
هَذَا الطَّرِيْقَ إِلَى قَبْرِه..
أَتَذَكَّرُ
أُخْتِيَ الصَّغِيْرَةَ ذَاْتَ الرَّبِيْعَيْنِ.
لَاْ أَتَذَكَّرُ حَتّى الطَّرِيْقَ إِلَى قَبْرِهَا
المُنْطَمِسْ
أَوَ كَاْنَ الصَّبِيُ الصَّغِيْرُ أَنَا؟

أَمْ تُرَىْ كَانَ غَيْرِي؟
أُحَدِّقُ..
لَكِنّ تِلْكَ الْمَلَامِحَ ذَاتَ الْعُذُوْبَةِ
لَاْ تَنْتَمِيْ الآنَ لِي.
وَالْعُيُوْنَ الَّتِيْ تَتَرَقْرَقُ بِالطِّيْبَةِ
الآنَ لَاْ تَنْتَمِيْ لِي
صِرْتَ عَنِّي غَرِيْبَاً
وَلَمْ يَتَبَقَّ مِنَ السَّنَوَاْتِ الغَرِيْبَةِ
إِلَّاْ صَدَى اسْمِي..(١)

ففي هذا المقطع تتجسّد المسافة الإشارية قرباً وبعداً من حيث الأشخاص والزمان، وذلك من خلال فعل التذكر الذي أحدثته الصورة العائلية للشاعر مع أسرته والتي تمثل بُعْد المسافة، والواقع الذي يعيشه الشاعر الآن والذي يمثل قرب المسافة؛ فالواقع الذي يعيشه الشاعر يجسّد القرب الشخصي للشاعر من ذاته، ولا ريب أن هذا القرب الشخصي حصل في مكان وزمان معينين؛ فالقرب المكاني يتجسّد في مكان إقامة الشاعر في الغرفة رقم ٨ في المعهد القومي للأورام في القاهرة، والقرب الزماني تدل عليه كلمة (الآن) المكررة مرتين دلالة على الزمن القريب جداً، فكلمة (الآن) تحيل إحالة خارجية (مقامية) تعود على زمن الواقع الذي يعيشه الشاعر في الغرفة رقم (٨). وأيضاً مما يدل على القرب الشخصي والزماني تكرار ضمير المتكلم (أنا) المستتر في الفعل المضارع (أتذكر) المكرر (٥) مرات، وكذلك استتاره في الفعل المضارع (أحدق)، فأحال هذا الضمير المستتر –أنا– إحالة خارجية (مقامية) عادت إلى العنصر الإشاري (الشاعر)، فاقتران ضمير المتكلم (أنا) مع الفعل المضارع –أتذكر– يدل على أن عملية التذكر التي قام بها الشاعر حدثت الآن في الزمن الحاضر، وكذلك اقترانه مع الفعل المضارع (أحدق) يدل على أن عملية النظر والتحديق في الصورة العائلية حدثت الآن في الزمن الحاضر؛ أما بعد المسافة فانبثق من خلال فعل التذكر الذي أحدثته الصورة العائلية في نفس الشاعر، فالصورة التي هي جماد الآن بين يدي الشاعر حملت بين إطارها ذكريات

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٦٠.

الماضي البعيد الذي عاشه الشاعر مع أسرته في طفولته، وكأنها –الصورة– بوابة عبور بين الزمن الحاضر القريب والزمن الماضي البعيد وذلك من خلال عملية التذكر التي أحدثتها؛ فتذكر الشاعر لنفسه وهو طفلٌ بين أسرته يجسّد البعد الشخصي للشاعر عن ذاته وكأنه شخصٌ آخر، فلم تعد ملامح تلك ذات العذوبة تنتمي الآن له، فأحال الشاعر باسم الإشارة (تلك) الدال على البعد الشخصي والزمني إحالة داخلية تعود إلى (ملامح العذوبة)؛ أي: إلى ملامح طفولته في الماضي، وهذا الأمر يعكس النتيجة المنطقية لتقدم العمر، فكلما تقدم الإنسان في العمر تتغير ملامحه الجسدية والشكلية، فملامح مرحلة الطفولة غير ملامح مرحلة المراهقة والشباب، وهي –أيضاً– غير ملامح مرحلة البلوغ والنضوج عندما يصبح رجلاً بالغاً، وهي غير الملامح عندما يصبح كهلاً ثم هرماً؛ ولعل الدلالة على المسافة الإشارية الشخصية والزمنية بين حاضر الشاعر وماضيه تتضح بشكل جلي في قوله: هل أنا كنتُ طفلا، فضمير الخطاب الظاهر (أنا) يحيل إلى واقع الشاعر في الزمن الحاضر القريب؛ أي: إن الشاعر وجّه سؤالاً لذاته الحاضرة والقريبة: هل أنا؟ ثم يضيف الفعل الماضي (كنت) المتصل بضمير المتكلم (التاء) فيحيل من خلاله إحالة إلى ماضي الشاعر البعيد وقت كان طفلاً؛ وبناءً على ما تقدم فإن تقدير الجملة بعد إضافة المسافة الإشارية الشخصية والزمنية يكون على النحو الآتي: هل أنا الموجود الآن في الحاضر القريب كنتُ طفلاً في الماضي البعيد؛ فأشار ضميرا التكلم في هذه الجملة إلى اتجاه زمني مختلف عن الآخر، حيث تشير (أنا) للحاضر القريب، والفعل الماضي (كنت) للماضي البعيد، وهذه الدلالة التي أخذها لفظ الإحالة (أنا) ليشير إلى الزمن الحاضر إنما تجلّت من خلال السياق، فهي دلالة تداولية دلّ عليها سياق الحال والمقام.

في حين نجد في قصيدته (رسالة من الشمال) ملامح المسافة الإشارية من حيث المكان والمكانة والمنزلة القلبية عند الشاعر، وأيضاً من حيث الدلالة على علو المنزلة عند الشاعر، إذ يقول فيها:

مَلَاكِي: تَرَىٰ مَا يَزَالُ الْجُنُوْبُ
مَشَارِقَ لِلصَّيْفِ لَمْ تُعْلَنِ
ضَمَمْتُ لِصَدْرِيْ تَصَاوِيْرَنَا
تَصَاوِيْرَ تَبْكِيْ عَلَى الْمُقْتَنِي
سَآتِيْ إِلَيْكَ أَجُرَّ الْمَسِيْر

خُطَى فِيْ تَصَلُّبِهَا الْمُذْعِنِ
سَآتِيْ إِلَيْكَ كَسَيْفٍ تَحَطَّم
فِي كَفِّ فَارِسِهِ الْمُثْخَنِ
سَآتِيْ إِلَيْكَ نَحِيْلًا.. نَحِيْلًا
كَخَيْطٍ مِنَ الحُزْنِ لَمْ يُحْزَنِ
أَنَاْ قَادِمٌ مِنْ شَمَالِ الشّمَالْ
لِعَيْنَيْنِ -فِي مَوْطِنِي- مَوْطِنِي![1]

الملاحظ أن هذا المقطع يعكس المفهوم العذري للمرأة، حيث وضعها الشاعر "في مكانة عالية والسمو بها إلى درجة التقديس"[2]. وذلك عندما خاطبها بـ (ملاكي)، فأنزل الحبيبة منزلة سامية وعالية في خطابه؛ إذ لم يخاطبها خطاباً مباشراً كما جرت العادة عليه بين الأحبة والعشاق؛ إنما جاء بخطابها على صورة الاستعارة التصريحية التي عكست هذه المكانة العالية عنده، فحذف المشبه (الحبيبة)، وصرّح بلفظ المشبه به (ملاكي)، فبالرغم من علو منزلة (الحبيبة) بين الأوساط البشرية إلا أنها تمثل درجة أدنى إذا ما قورنت بـ(الملاك) التي ترمز لشيء سماوي، وتدل على علو الدرجة والمكانة "فإذا هي جمال خالص يرتفع بها عن دنس المادة ودرن الرغبة الجنسية"[3]، وكأن الشاعر -هنا- يرتقي بحبيبته "من مستوى الوجود الواقعي لكينونتها الجسدية إلى عوالم مليئة بالأحلام والخيال؛ إنه ارتقاء نحو عالم الشعر المطلق"[4].

ورافق هذه المرتبة العالية للحبيبة عند الشاعر قرب المسافة بينه وبينها، إذ وصل قرب المسافة بينهما إلى حد الالتحام والامتزاج بذات الشاعر وذلك عندما اقترنت كلمة (ملاك) بـ (ياء المتكلم) المحيلة على الشاعر، فعكس هذا الامتزاج المنزلة القلبية لمكانة حبيبته في قلبه. كما أن حذف أداة النداء في (يا ملاكي) زاد المسافة قرباً، فحذف أداة النداء -هنا- إنما يدل "على درجة أقوى في قرب المتكلم من المنادى تجعل التحول من منادى إلى مخاطب تحولاً سريعاً لا شك فيه"[5]، وهذا ما يؤكده سيبويه في قوله: "وإن شئت

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٨٧.
(٢) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، ص ٣٤١.
(٣) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، ص ٣٤١.
(٤) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، ص ٣٤١.
(٥) المشيرات المقامية في اللغة العربية، نرجس باديس، مركز النشر الجامعي، ٢٠٠٩م، ص ٢٧١.

حذفتَهن كلَّهن استغناءً؛ كقولك: حار بنَ كعبٍ، وذلك أنَّه جعلهم بمنزلة من هو مُقبِلٌ عليه بحضرته يخاطِبهُ"[١]، وهذا الحذف للنداء يدل -أيضاً- على المنزلة القلبية للحبيبة لدى الشاعر؛ إذ إن "المتكلم إذا نادى دون حرف نداء قد دل على ما في نفسه هو -فقط- دون أن يدل على ما في نفس المخاطب"[٢]، فبالرغم من وجود حبيبته في الجنوب البعيد مكاناً عن عينيه -إذ هو يعيش في مدينة الإسكندرية- إلا أنه "لا يزال يعيش بقلبه في قريته الجنوب لا مدينة الشمال"[٣]، ومنه نجد أن أقوى درجات الاتصال بين المتكلم والمخاطب تكمن في حالة حذف النداء والاستغناء عنه، هذا الحذف الذي يعكس عمق العلاقة بينهما، وكذلك يعكس عمق البُعْد الاجتماعي بينهما، وهذا ما أشارت إليه نرجس باديس بقولها: " إن أقوى درجات الاتصال بين المتكلم والمخاطب تتجلى في حالة حذف النداء والاستغناء عنه؛ فالعلاقة: أنا- أنت تصور أقصى درجات الانسجام بين المتكلم والمخاطب. فلا يقول المتكلم: أنا أو أنت إلا بعد أن يكون قد أسس لهذه العلاقة، وضمن ما يدعمها، ووثق من توفر مقومات نجاح عمل التخاطب الذي هو بصدد إنجازه؛ فهذه العلاقة اللغوية تحمل أكثر من دلالتها الإحالية على الشخص؛ إذ إنها تحيل على مراحل من التعارف والتقارب بين طرفي الخطاب تتكهن بها هذه العلامات وتدل عليها؛ فالعلاقة أنا أنت تدل على أن ما بين المتكلم والمخاطب علاقة قديمة تتتوج بالتخاطب والإقرار بأن النداء أول الكلام أبداً"[٤]. ويؤكّد الشاعر هذا القرب عبر الإحالة باستخدام ضمائر الخطاب (إليك) أكثر من مرة، إذ الأصل في الخطاب أن يكون لحاضر موجود، وهو ما استخدمه الشاعر للتعبير عن حضور المخاطب ووجوده القوي في حياته.

والملاحظ أن هذه المنزلة والمكانة القلبية للحبيبة هي منزلة مرتبطة -أيضاً- بمكانة الجنوب وطن الشاعر الأصلي، وهي مكانة قريبة من قلب الشاعر، فحبيبته "ملاك يختلط بذكرى الجنوب وأيام الصبا"[٥] حيث يصل هذا الترابط -بين الحبيبة والجنوب- إلى درجة الامتزاج بينهما، فاتحدّت "قرية الجنوب بالملاك

(١) الكتاب، سيبويه، ٢٣٠/٣.

(٢) المشيرات المقامية في اللغة العربية، نرجس باديس، ص ٢٧١.

(٣) قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، جابر عصفور، ص ١١١.

(٤) المشيرات المقامية في اللغة العربية، نرجس باديس، ص ٢٧٢.

(٥) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، ص ٣٤٢.

الذي يسرى إليه الخيال أو يستعيده كالطيف الذي تنيره عينا الحبيبة التي أرادها الحبيب قبل وجود الوجود"[١]، كيف لا والجنوب هو المكان الذي جمع شمليهما يوماً ما أيام الصبا، كيف لا والجنوب هو المكان الذي أُخِذت فيه أجمل الصور لهما، ولعل هذا الامتزاج يبلغ ذروته في قوله: أنا قادم من شمال الشمال لعينين –في موطني– موطني؛ فمزج الشاعر في هذه الصورة بين (لعينين موطني) ويراد بها الحبيبة، والجملة الاعتراضية (في موطني) ويراد بها المكان؛ أي: الجنوب وطنه الأصلي، وهي صورة تعكس قرب المسافة القلبية لكليهما –الحبيبة والجنوب– من قلب الشاعر بالرغم من بعد المسافة في الواقع التي جاء بها الشاعر على صورة الكناية في قوله: أنا قادم من شمال الشمال؛ فشمال الشمال كناية عن بُعْد المسافة في الواقع.

ثانياً: التواصل:

تُعدُّ هذه الوظيفة من أهم الوظائف التي تعنى بها التداولية؛ إذ إن التداولية تُعنى بدراسة اللغة في الاستعمال أو في التواصل كما أشرنا سابقاً، وذلك أن "الإنسان كائن تواصلي بامتياز يوظف مختلف ضروب الدلالة للتعبير عما يجول في خاطره. غير أن لاستعمال اللغة طابعاً خاصاً؛ إذ إن كل ما نتلفظ به يظل مرهوناً بسياق الكلام"[٢].

ولعل من أبرز الوسائل اللغوية التي تقترن بفاعلية التواصل هي الإحالة إلى مرجع ما؛ وذلك لأن "خاصية الإحالة سمة مميزة للتواصل البشري مقارنة مع الكائنات الحية الأخرى؛ فالإنسان له القدرة على الإشارة إلى ما يوجد بمعزل عنه؛ سواء تعلق الأمر بالبيئة المباشرة المحيطة، أو الموضوعات المتحركة في الزمان والمكان"[٣]؛ فالتداولية تدرك أهمية الإحالة في تحقيق عملية التواصل والتبليغ؛ إذ إن "تناول الضمائر كظاهرة لغوية ذات ارتباط مباشر بالعملية التبليغية، والخطاب يفترض نظرة خاصة لفحص مرجعياتها (...) لضمان تحقيق الإطار التداولي للخطاب"[٤].

(١) قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، جابر عصفور، ص ١١١،١١٢.

(٢) التداولية أصولها واتجاهاتها، جواد ختام، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط١، ٢٠١٦م، ص ٨٢.

(٣) التداولية أصولها واتجاهاتها، جواد ختام، ص ٨٤.

(٤) أطروحة دكتوراة: الخطاب القرآني دراسة في البعد التداولي، مؤيد آل صوينت، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، العراق، ٢٠٠٩م، ص ٩٠.

وتتجلى الوظيفة التواصلية للإحالة بشكل واضح عبر الضمائر التي تستحضر المخاطَب كضمائر الخطاب، أو عبر إشراك هذا المخاطَب في الخطاب عبر ضمائر التكلم، فتصبح الأداة الإحالية وسيلة لربط النص بالوسط الاجتماعي المحيط؛ فإشراك المخاطَب في الخطاب عبر ضمير التكلم الجمعي (نحن) هو ما أطلق عليه إميل بنفنيست (الجمع التضمُني)، ويعني به أن ضمير المتكلم (نحن) يحقق جمعاً بين الأشخاص التي يقوم بينها التعالق المتصل بالذات[١]؛ أما روبن لاكوف فقد عبرت عن ضمير التكلم (نحن) الذي يفيد في إشراك المرسل إليه في الخطاب بمصطلح (نحن الشاملة)؛ أي: إن الخطاب عندما يجمع بين المرسل والمرسل إليه يدل على التضامن بينهما، فـ(نحن) هنا تشمل (أنا) ضمير المتكلم من جهة، وتشمل ضمائر الخطاب: (أنتَ، أنتِ، أنتما، أنتم، أنتن) من جهة ثانية [٢].

والحقيقة أن هذا الأمر ليس بغريب عن نظر النحاة العرب القدماء إلى ضمير المتكلم (نحن)، ونلتمس ذلك في قول سيبويه: "اعلم أنَّ المضمرَ المرفوع إذا حدَّث عن نفسه فإنَّ علامته أنا، وإن حدثَّ عن نفسه وعن آخر قال: نحْنُ، وإن حدَّث عن نفسه وعن آخرينَ قال: نَحْنُ"[٣]، فسيبويه –هنا– أشار إلى اشتراك المتكلم والمخاطب في الخطاب عبر ضمير التكلم الجمعي (نحن)؛ سواء أكان هذا المخاطب دالاً على مفردٍ أم مثنىٍ أم جمعٍ.

ويرى عبد الهادي الشهري أن مرجع (نحن الشاملة) فيه تفاوت "فقد يقتصر على المرسل وبعض الآخرين الذين لا يتعدون واحداً، كما قد يكون مرجعها عاماً يدرج فيه المرسل البشر كلهم"[٤]، ونظراً لهذا التفاوت في مرجعيتها قسّمها إلى ثلاثة أقسام، هي:

١–نحن البسيطة؛ نحو: نحن نريد التكريم هنا؛ أي: إن المتكلم يشير إلى تضامن ذاته مع الطلبة المتفوقين.

٢–نحن المتوسطة؛ نحو: نحن المسلمين؛ أي: إن المتكلم يشير إلى تضامن مع كل مسلم، وهو مرجع متوسط؛ لأن معرفتنا المشتركة تدلنا على أن المسلمين لا يمثلون العالم كله؛ بل هم جزء منه، ولكنه جزء كبير.

(١) ينظر: المشيرات المقامية في اللغة العربية، نرجس باديس، ص ٢٣٠.

(٢) ينظر: إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص ٢٩٣.

(٣) الكتاب، سيبويه، ص ٣٥٠. وينظر: المشيرات المقامية في اللغة العربية، نرجس باديس، ص ٢٢٨.

(٤) إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص ٢٩٤.

٣-نحن العامة؛ نحو: نحن حساسون لتقلبات الطقس؛ أي: إن المتكلم يشير إلى تضامنه مع كل إنسان على كوكب الأرض، فكل إنسان عرضة لتغيرات الطقس، فمرجع (نحن) هنا العالم كله[١]؛ في حين ترى نرجس باديس أن هذا الآخر -أو هؤلاء الآخرين- لا يكون في ضمائر الخطاب فحسب؛ بل قد يشمل ضمائر الغيبة أيضاً؛ إذ إن "الآخر والآخرين ليسا في نهاية الأمر سوى (أنت) و(هو)"[٢]، وعلى هذا فهي تنظر إلى تصنيف ضمير التكلم (نحن) إلى ثلاثة أصناف، هي:

١-نحن = أنا + أنتَ (أنتِ، أنتما...)؛ نحو: سنذهب معاً؛ أي إن (نحن) تعني (أنا وأنتَ سنذهب معاً).

٢-نحن = أنا + هو (هي، هما...)؛ نحو: سنزورك غداً؛ أي إن (نحن) تعني (أنا وهو سنزورك أنتَ غداً).

٣-نحن = أنا + أنتَ (...) + هو (...)؛ نحو: قولك مخاطبا محمداً: لقد عرضت الأمر على زيد ووافق على اصطحابنا؛ إذن غدا ننطلق على الساعة السادسة؛ أي إن (نحن) شملت أنا المتكلم الحاضر، وشملت أنتَ -محمداً- المخاطب الحاضر، وشملت كذلك هو -زيداً- الغائب.

ونلتمس هذه الوظيفة التواصلية التي تقوم بها الإحالة عبر ضمير التكلم الجمعي (نحن) في الكثير من أشعار أمل دنقل وقصائده، ففي قصيدته (العار الذي نتقيه) نجد فيها أن المتكلم/الشاعر يشرك المخاطَب المفرد في خطابه عبر نحن الشاملة، إذ يقول:

هَذَاْ الَّذِيْ يُجَاْدِلُوْنَ فِيْهِ

قُوْلِي لَهُم مَنْ أُمّهُ، وَمَنْ أَبُوْه

أَنَاْ وَأَنْتِ..

حِيْنَ أَنْجَبْنَاْهُ أَلْقَيْنَاْهُ فَوْقَ قِمَمِ الجِبَاْلِ كَيْ يَمُوْت![٣]

ففي هذا المقطع نجد الشاعر وظّف (نحن) على لسان أبي أديب، وذلك في كلمتي: {أنجبناه، ألقيناه} ليحيل من خلالهما إحالة خارجية مقامية تعود على المتكلم (الشاعر/أبو أُديب) والمخاطَب (أم أُديب)، (فنحن) تشير إلى (أنا) الشاعر/أبو أُديب، و(أنتِ) أم أُديب، فمن خلال ضمير التكلم (نحن) أُشْرِك

(١) ينظر: إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص ٢٩٤،٢٩٥.

(٢) المشيرات المقامية في اللغة العربية، نرجس باديس، ص ٢٣٠.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٨٥.

المخاطَب (أم أُديب) في الخطاب عن المتحدث عنه (ولدهما أُديب)، فنحن = أنا + أنتِ، فنحن الشاملة قامت بدور أداة تواصل بين المتكلم والمخاطَب من خلال الخطاب عن المتحدث عنه الغائب، فتربط هذا الأداة الإحالية الخطاب بالوسط الاجتماعي المحيط. كما أن الشاعر أيضاً يستخدم الإحالة بضمير الخطاب (أنتِ) على لسان أبي أديب للتواصل أيضا مع زوجه أم أديب، حيث يسهم ضمير الخطاب بخلق حالة تواصلية بين المتكلّم والمخاطب.

ونجد الشاعر أيضاً يشرك المخاطَب الدال على الجمع (أنتم) في خطابه عبر (نحن) وذلك في قصيدته (مقتل القمر) التي يقول فيها:

يَاْ أَبْنَاْءَ قَرْيَتِنَا أَبُوْكُم مَاْتَ

قَدْ قَتَلَتْهُ أَبْنَاْءُ الْمَدِيْنَة

ذَرَفُوْا عَلَيْهِ دُمُوْعَ إِخْوَةِ يُوْسُفَ

وَتَفَرَّقُوْا

تَرَكُوْهُ فَوْقَ شَوَاْرِعِ الأَسْفَلْتِ وَالدَّمَ وَالضَّغِيْنَة(١)

فنحن الشاملة في عبارة (أبناء قريتنا) تحيل على المتكلم الشاعر، وتحيل على أبناء قرية الشاعر؛ فالشاعر يشير عبر نحن الشاملة إلى تضامنه مع أبناء قريته، وجعل المخاطَب أبناء قريته يشاركونه الخطاب عن المتحدث عنه أبوهم جميعاً (القمر)، فالقمر –هنا– هو والد الشاعر ووالد أبناء قريته، وهي استعارة تصريحية حيث شبّه الشاعر القمر بالإنسان الذي يموت (الأب)، فحذف المشبه (القمر)، وصرّح بلفظ المشبه به (الإنسان أو الأب) الذي يموت؛ فنحن = أنا + أنتم. يُضاف إلى ذلك استخدامه أيضا الإحالة إلى أبناء قريته بضمائر الخطاب، وذلك في قوله: (أبوكم) حيث تسهم هذه الضمائر في تحقيقه التواصل معهم بشكل فعّال.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٦٨.

ثالثاً: الاستلزام (الاستلزام الحواري):

تعد هذه الوظيفة من أهم جوانب الدرس التداولي، وتتضح معالمها عند الفيلسوف الأمريكي بول غرايس صاحب فكرة الاستلزام الذي أوضح أن فهم الملفوظات وتأويلها أثناء عملية التخاطب لا يعتمد –دائماً– على دلالة اللغة الطبيعية التواضعية[١]؛ إذ يرى "أن الناس في حواراتهم قد يقولون ما يقصدون، وقد يقصدون أكثر مما يقولون، وقد يقصدون عكس ما يقولون (...)، فما يقال هو ما تعنيه الكلمات والعبارات بقيمتها اللفظية، وما يقصد هو ما يريد المتكلم أن يبلغه السامع على نحو غير مباشر اعتمادًا على أن السامع قادر على أن يصل إلى مراد المتكلم بما يتاح له من أعراف الاستعمال ووسائل الاستدلال، فأراد أن يقيم معبراً بين ما يحمله القول من معنى صريح، وما يحمله من معنى متضمن، فنشأت عنده فكرة الاستلزام"[٢]؛ هذا الأمر هو الذي جعل غرايس يميز بين نوعين من الدلالة، الأول: الدلالة الطبيعية الوضعية، والثاني الدلالة غير الطبيعية؛ فالدلالة الطبيعية تقف عند حدود اللغة فهي "تدل على ما وضعت له في أصول اللغة؛ أي: إنها تشير إلى الدلالة المصرح بها دون الحاجة إلى تأويل الملفوظ، إنها عبارة عن المحتوى القضوي للجملة في قوتها الإنجازية الحرفية"[٣]؛ فسماع صوت الرعد علامة على وجود المطر، ورؤية الدخان علامة على وجود النار؛ في حين لا تقف الدلالة غير الطبيعية عند حدود اللغة المتواضعة للكلمات؛ "بل يعتمد أساساً على قصد المتكلم ونواياه من جهة، وعلى فهم المخاطَب لهذه النوايا من جهة ثانية، وعلى سياق الكلام وقرائن الأحوال من جهة أخيرة؛ ومن ثم فإن فهم الملفوظ لا يمكن أن يكتمل دون محاولة المخاطَب بناء استدلال منطقي مقبول"[٤].

وتجدر الإشارة إلى أن نظرية الاستلزام الحواري التي قال بها غرايس ليست بعيدة بمضمونها عن إدراك علمائنا العرب القدماء، وإن كانت تحمل في شكلها مسميات غير المسميات التي قالوا بها، فنجد صداها عند عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧٤هـ) الذي تحدّث عن نظرية معنى المعنى قائلاً: "الكلام على ضربينِ:

(١) ينظر: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ٣٢. وينظر: التداولية أصولها واتجاهاتها، جواد ختام، ص ٩٩.

(٢) آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ٣٣.

(٣) التداولية أصولها واتجاهاتها، جواد ختام، ص ٩٩، ١٠٠.

(٤) التداولية أصولها واتجاهاتها، جواد ختام، ص ١٠٠.

ضربٌ أنت تصِل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تُخبر عن (زيد) -مثلاً- بالخروج على الحقيقة، فقلت: خرج زيد، وبالانطلاق عن (عمرو) فقلت: عمرو منطلق، وعلى هذا القياس. وضربٌ آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده؛ ولكن يَدُلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعُه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالةً ثانية تصل بها إلى الغرض؛ ومدارُ هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل (...)، أو لا ترى أنك إذا قلت: هو كثير رماد القدر، أو قلت: طويل النجاد، أو قلت في المرأة: نَؤُوم الضحى، فإنك في جميع ذلك لا تُفيد غَرَضك الذي تعني من مجرد اللفظ؛ ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يُوجِبه ظاهِرُهُ، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى -على سبيل الاستدلال- معنى ثانياً هو غَرَضُك، كمعرفتك من كثير رماد القدر أنه مِضْياف، ومن طويل النجاد أنه طويل القامة، ومن نؤوم الضحى في المرأة أنها مُتْرفة مخدومةٌ لها من يكفيها أمرها"(١).

والملاحظ من نص عبد القاهر أن هناك دلالتين للكلام: دلالة قريبة ومباشرة يصل فيها المتلقي إلى غرضه من خلال اللفظ وحده على وجه الحقيقة، وهي ما أسماها عبد القاهر (المعنى)؛ ودلالة بعيدة وغير مباشرة لا يصل فيها المتلقي إلى غرضه من خلال دلالة اللفظ وحده؛ بل يستدل المتلقي عقلياً على غرضه من خلال هذا اللفظ الذي حمل معنى ثانياً غير مباشر غير المعنى الأول المباشر، وأطلق عليها عبد القاهر (معنى المعنى)، وهذا ما أكّده بقوله: "وإذ قد عرفت هذه الجملة فهاهُنا عبارة مختصرةٌ وهي أن تقول: المعنى، ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنىً ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسَّرت لك"(٢)، ومنه نجد أن معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني "هو تعقد شبكة من العلاقات المتبادلة بين عدد من العناصر اللغوية وغير اللغوية، وأن تحققه (...) فضلاً عن إدراكه يقتضي تآزر الأدوار التي تؤديها هذه العناصر من أجل أن تلتقي جميعاً في ذلك الموقع المركزي منها"(٣).

ويرى عز الدين إسماعيل أن العناصر اللغوية وغير اللغوية التي ارتكزت إليها نظرية عبد القاهر الجرجاني في معنى المعنى تكمن في أربعة عناصر، "فهناك -أولاً- المتكلم الذي يقصد بكلامه معنى، والمخاطب الذي يستقبل هذا الكلام ليستخلص لنفسه منه هذا المعنى؛ أو لنقل هناك الممارس لفعل التكلم

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص ٢٦٢،٢٦٣.

(٢) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص ٢٦٣.

(٣) قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، عز الدين إسماعيل، مجلة فصول، ع/٣،٤، مج/٧، ١٩٨٧م، ص ٣٩،٤٠.

من أجل أن يبث رسالة، وهناك المخاطب الممارس لفعل الفهم. وهنا –ثانياً– معنيان للكلام تحمله الصيغة الكلامية المباشرة، وثانيهما يتعلق بهذه الصيغة من جهة، ويقع خارجها من جهة أخرى. وهناك –ثالثاً– واقع خارجي يتعلق به معنى الكلام في مستواه الأول، وإطار اجتماعي (أو حضاري بصفة عامة) يتعلق به معناه في مستواه الثاني. وهناك أخيراً سياق لنص الكلام تتجاور فيه العناصر الدالة (الدوال =الألفاظ) وسياق آخر خارج النص، هو سياق الموقف الذي ورد فيه هذا الكلام"[١]؛ ومنه نجد أن نظرية عبدالقاهر حول معنى المعنى تقترب كثيراً في مضمونها من نظرية الاستلزام الحواري عند غرايس الآنفة الذكر؛ إلا أن غرايس لم يقف عند حدود معرفة الدلالة الخفية التي يستلزمها الكلام في الاستلزام الحواري فحسب؛ بل كان همه منصباً أبعد من ذلك بكثير فأخذ يبحث عن الأسباب التي أدت لهذه الاستلزام الحواري باعتباره إشكالاً يجب حله، فكان كل ما يشغله –غرايس– هو "كيف يكون ممكناً أن يقول المتكلم شيئاً ويعني شيئاً آخر؟ ثم كيف يكون ممكناً– أيضاً– أن يسمع المخاطب شيئاً ويفهم شيئاً آخر؟ وقد وجد حلاً لهذا الإشكال فيما أسماه مبدأ التعاون بين المتكلم والمخاطب، وهو مبدأ حواري عام"[٢]. والمقصود به "أن الحوار بين البشر يجري على ضوابط، وتحكمه قواعد يدركها كلٌّ من المخاطب والمتكلم"[٣].

إذن الاستلزام الحواري عند غرايس يمثل إشكالاً في الحوار الحاصل بين المتكلم والمخاطب، ومبدأ التعاون يمثل حلاً لهذا الإشكال، وذلك من خلال أربعة مبادئ فرعية (ثانوية) هي:

١–مبدأ الكم: اجعل إسهامك في الحوار بالقدر المطلوب من دون أن تزيد عليه أو تنقص منه.

٢–مبدأ الكيف أو مبدأ النوع (مبدأ الصدق): لا تقل ما تعتقد أنه غير صحيح؛ أي: لا تقل ما تعتقد كذبه، ولا تقل ما ليس عندك دليل عليه.

٣–مبدأ المناسبة أو مبدأ العلاقة (مبدأ مناسبة المقال للمقام): اجعل كلامك ذا علاقة مناسبة بالموضوع.

٤–مبدأ الطريقة أو مبدأ الحال: كن واضحاً ومحدداً: فتجنب الغموض، وتجنب اللبس، وأوجز؛ أي: تجنب الإطناب غير الضروري، ورتب كلامك؛ أي: كن منظماً[٤]

(١) قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، عز الدين إسماعيل، ص ٤٠،٤١.

(٢) آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ٣٣،٣٤.

(٣) آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ٣٥.

(٤) ينظر: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ٣٤. وينظر: التداولية، جورج يول، ص ٦٨.

وعليه تُعدُّ هذه المبادئ الأربعة -بحسب غرايس- مقياساً للصورة النموذجية التي يجب أن يكون عليه الحوار بين المتكلم والمخاطب، وأي خرقٍ لأحد هذه المبادئ الأربعة في سياق معين يتولد عنه استلزامٌ حواريٌّ بينهما؛ أي: يتولد عنه إشكال. ولتوضيح ذلك نأتي بحوار بين رجلين:

الأول: أحمد لا يستطيع الخروج للصيد؟

الثاني: هو كثير رماد القدر.

المتمعن في هذا الحوار يلحظ أن المعنى الحرفي لقول الرجل الثاني: "هو كثير رماد القدر" ليس إجابة عن سؤال الرجل الأول؛ إذ يوجد فيه انتهاك لمبدأين هما (مبدأ المناسبة)؛ أي: انتهاك لعلاقة الكلام بالموضوع، فالأول يتحدث عن خروج أحمد للصيد وما علاقة كثرة رماد القدر بالصيد؟ و(مبدأ الطريقة) إذا كانت إجابته يكتنفها الغموض ويعتريها اللبس فجاءت على صورة الكناية؛ لكن الرجل الأول في ضوء فهمه لمقصد الرجل الثاني، وفي ضوء سياق الكلام وقرائن الأحوال يصل إلى أن عبارة (هو كثير رماد القدر) تستلزم كثرة ضيوف أحمد، وكثرة الضيوف تستلزم بقاء أحمد في منزله ليقوم بواجبهم، وهو السبب الذي منعه من الخروج للصيد، فأحمد رجل مضياف، وهذا يستلزم كرمه؛ أي: إنه رجل كريم ولولا كرمه لما ضافه الناس، ولا كَثُرَ رماد قِدرِه، ولا قال عنه الرجل الثاني -الناس-: إنه كثير رماد القدر.

ومما تقدم نلاحظ أن الاستلزام الحواري يتفق مع تعريف جورج يول -المشار إليه سابقاً- للتداولية بأنها كيفية إيصال أكثر مما يقال؛ أي: المعنى المخفي الذي يحمله الكلام؛ وعلى هذا فإن الاستلزام هو ما يلزم من الكلام دون أن يكون مصرحًا به، إذ إنه "شيء ينبع منطقيا مما قيل في الكلام؛ أي: إن الجمل هي التي تحوي الاستلزام وليس المتكلمين"[1]، ولا يقتصر الاستلزام الحواري على الخطابات العادية اليومية؛ بل يشمل الخطابات الأدبية، فيدخل ضمنه الكناية والتعريض ...إلخ؛ فالكناية كما حددها السكاكي[2] (ت ٦٢٦هـ) هي: " ترك التصريح بذكر شيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك، كما تقول:

(١) التداولية، جورج يول، ص ٥١.

(٢) (هو يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي أبو يعقوب السكاكي سراج الدين الخوارزمي، ولد في خوارزم سنة (٥٥٥ هـ)، كان علامة بارعاً في فنون شتى خصوصاً المعاني والبيان، أخذ العلم عن شيخ الإسلام محمود بن صاعد الحارثي، وعن سديد بن محمد الحناطي، أشهر مصنفاته كتابه مفتاح العلوم، فيه اثنا عشر علماً من علوم العربية، توفي بخوارزم سنة ٦٢٦هـ). ينظر: بغية الوعاة ٣٦٤/٢. وينظر: شذرات الذهب ١٢٢/٥. وينظر الأعلام:٢٢٢/٨.

فلان طويل النجاد، لينتقل منه إلى ما هو ملزومه وهو طول القامة"[١]. ويتضح من تعريف السكاكي أن الكناية لا تعني المعنى الظاهر للصياغة الكلامية؛ إنما تعني المعنى الخفي الذي قصد إليه المتكلم والموجود في المستوى العميق من كلامه الذي يصل إليه المتلقي عن طريق استدلالاته العقلية المنطقية.

أما التعريض فهو كما حدَّهُ ابن الأثير[٢] (ت٦٣٧هـ) بأنه: "اللفظ الدال على الشيء من طريق المفهوم، لا بالوضع الحقيقي ولا المجازي. فإنك إذا قلت لمن تتوقع صلته ومعروفه بغير طلب: والله إني لمحتاج وليس في يدي شيء، وأنا عريان والبرد قد آذاني؛ فإن هذا وأشباهه تعريض بالطلب، وليس هذا اللفظ موضوعاً في مقابلة الطلب لا حقيقة ولا مجازاً؛ إنما دلّ عليه من طريق المفهوم"[٣]، ويتضح من تعريف ابن الأثير أن المعنى في التعريض لا يفهم من جهة الحقيقة ولا من جهة المجاز؛ وإنما يستلزم فهمه من خلال التلميح والإشارة.

إن هذا يعني دخول الكناية والتعريض ضمن الاستلزام الحواري[٤] لأن فيهما إحالة إلى المعنى الخفي الذي يقصد إليه المتكلم أو المعنى الذي يستلزمه كلامه والذي لا يكون في ظاهر قوله؛ وقد يتحقق الاستلزام الحواري عبر أحد ألفاظ الإحالة سواء أكانت ضمائر أو أسماء موصولة ...إلخ. ففي عبارة: هي نَؤُوم الضحى، يخرج ضمير الغيبة إلى استلزامين: أما الأول فيستلزم ضمير الغيبة (هي) في المجتمعات العربية القديمة أن هذه المرأة مُتْرفة مخدومةٌ، لها من يكفيها أمرها؛ أما في المجتمعات الحديثة فإن ضمير الغيبة إما أن يستلزم أن هذه المرأة غنية ومخدومة ولذلك تنام الضحى، وبذلك تكون نظرة المجتمع لها مشابهة لنظرة المجتمعات القديمة للمرأة. أو يستلزم أنها امرأة كسولة ومهملة ولا تبالي بالوقت؛ فالمعنى الخفي الذي تفصح عنه الكناية يتبع السياق الذي ترد فيه من جهة، ويتبع الخلفية الاجتماعية لكل من المتكلم والمخاطَب من

(١) مفتاح العلوم، السكاكي، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط٢، ١٩٨٧م، ص ٤٠٢.

(٢) (هو نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني، الجزري، أبو الفتح، ضياء الدين، المعروف بابن الأثير الكاتب، ولد في جزيرة ابن عمر سنة (٥٥٨هـ)، ثم انتقل إلى الموصل مع أسرته طلباً للعلم، فحفظ القرآن، وسمع الحديث، وأقبل على العربية واللغات والشعر حتى برع في الأدبيات، وله الكثير من المصنفات منها: كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، الوشي المرقوم في حل المنظوم، الجامع الكبير في صناعة المنظوم والمنثور، ولعل من أشهر كتبه كتاب المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. توفي سنة ٦٣٧هـ في بغداد). ينظر: وفيات الأعيان ٦٦/٣. وينظر: شذرات الذهب ٣٢٨/٧. وينظر: تاريخ بغداد ١٨٠/٢١. وينظر: الأعلام ٣١/٨.

(٣) المثل السائر، ابن الأثير، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، ١٤٢٠هـ، ١٨٦/٢.

(٤) إن وظيفة الاستلزام الحواري للإحالة لا تقتصر على تقنيتي الكناية والتعريض، بل هناك تقنيات كثيرة تحتوي على معنى خفي وتستلزم حوارا كالتشبيه البليغ والاستعارة...إلخ.

جهة أخرى؛ ومن الأمثلة للاستلزام الحواري بتقنية التعريض عبر العنصر الإحالي الاسم الموصول (الذي) ما نجده في قول زهير للرسول الكريم ﷺ: (من البسيط)

مَهْلاً هَداكَ الذي أَعْطاكَ نافِلَةَ الْقُرْآنِ فيها مَواعيظٌ وتَفْصيلُ[1]

الملاحظ أن في هذا البيت انتهاكاً (لمبدأ الطريقة) فاعتراه اللبس إذ جاء على شكل التعريض بالأمر، ولم يأت على صورة الحقيقة؛ فاستعمال الاسم الموصول (الذي) –هنا– استلزم إيمان كعب بن زهير برسالة النبي محمد –ﷺ– بعدما أهدر دمه بسبب إساءته للإسلام.

ومن الأمثلة على الاستلزام الحواري في شعر أمل دنقل ما نجده في قصيدته (من مذكرات المتنبي) التي قال فيها:

جَارَتِي مِنْ حَلَب..، تَسْأَلُنِيْ "مَتَى نَعُوْد؟"

قُلْتُ: الْجُنُوْد يَمْلَؤُوْنَ نُقَطَ الْحُدُود

مَاْ بَيْنَنَاْ وَبَيْنَ سَيْفِ الدَّوْلَة

قَاْلَتْ: قَدْ سَئِمْتُ مِنْ مِصْرَ.. وَمِنْ رَخَاْوَةِ الرُّكُوْد

فَقُلْتُ: قَدْ سَئِمْتُ –مِثْلَكِ– الْقِيَاْمَ وَالْقُعُوْد

بَيْنَ يَدِيْ أَمِيْرِهَا الْأَبْلَه

لَعَنْتُ كَاْفُوْرَا

وَنِمْتُ مَقْهُوْرَا[2]

إجابة الشاعر –هنا– جاءت مخالفة (لمبدأ المناسبة) فما العلاقة بين عودة الشاعر وجارته وبين الجنود الذين يملؤون نقط الحدود؟

إننا نلاحظ أن ضمير المتكلم المستتر (نحن) في عبارة: (متى نعود والجنود يملؤون نقط الحدود؟) يستلزم أن إقامة الشاعر وجارته في مصر عند كافور إقامة جبرية لا اختيارية وكأنهما في سجن كبير، والإقامة الجبرية في مصر عند كافور –بشكل عام– استلزمت وضع نقاط الجنود على الحدود، ومن ثَمَّ حال هذا

(١) ديوان كعب بن زهير، تح: حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، ط١، بيروت–لبنان، ١٩٩٤م، ص ٣٨.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ١٨٦.

الأمر دون العودة إلى وطنيهما حلب عند سيف الدولة. وعدم تمكنهما من العودة إلى وطنيهما حلب استلزم التأثير النفسي عليهما؛ إذ إن نفسيهما أرهقها التفكير بالعودة، وشابها السؤوم والضجر من البقاء في مصر، وكذلك اعتراها القهر من الإقامة فيها مجبرين لا مخيرين. إن الإحالة بالضمير المستتر (نحن) في كلمة (نعود) يستلزم كون الوطن العربي الكبير في نظر الشاعر هو وطن الجميع، وأن الشاعر يملك حق العودة والانتقال من مكان إقامته في (مصر) إلى أي مدينة عربية أخرى، ولذلك آثر الشاعر مادة (عاد) للإشارة إلى أن ذلك المكان العربي الذي تمنعه عنه نقاط الحدود هو مكانه الأصلي الذي يحقّ له العودة إليه متى شاء.

وكذلك ما نجده في قصيدته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) التي يقول فيها:

ظَلَلْتُ فِيْ عَبِيْدِ (عَبْسٍ) أَحْرُسُ الْقُطْعَانْ
أَجْتَرُّ صُوْفَهَاْ...
أُرُدُّ نُوْقَهَاْ...
أَنَاْمُ فِيْ حَظَاْئِرِ النِّسْيَاْن
طَعَاْميَ: الْكِسْرَةُ.. وَالْمَاْءُ.. وَبْعضُ التَّمَرَاْتِ الْيَاْبِسَة
وَهَاْ أَنَاْ فِيْ سَاْعَةْ الطَّعِانْ
سَاْعَةَ أَنْ تَخَاْذَلَ الْكُمَاْةُ.. وَالرُّمَاْةُ.. وَالْفُرْسَاْنْ
دُعِيْتُ لِلْمَيْدَاْن!
أَنَاْ الَّذِيْ مّاْ ذُقْتُ لَحْمَ الضَّأن...
أَنَاْ الَّذِيْ لَاْ حَوْلَ لِيْ أَوْ شَأن...
أَنَاْ الَّذِيْ أُقْصِيْتُ عِنْ مَجَاْلِسِ الْفِتْيَاْن،
أُدْعَىْ إِلَىْ الْمَوْتِ.. وَلَمْ أُدْعَ إِلَىْ الْمُجَاْلَسَة!![1]

في هذا النص نجد أن استعمال الاسم الموصول (الذي) المكرر ثلاث مرات –هنا– استلزم تهميش ذاك الفارس الشجاع –عنترة العبسي– وأبعاده وإقصاءه عن أماكن الصدارة وأماكن التقدير بمجالسة كرام القوم وعليتهم، فلم يقدم له طيب المأكل ولذيذ الطعام إنما قُدم له الفُتات والكسرة والماء وبعض التمرات

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ١٢٣.

اليابسة، إذ إن قومه يعاملونه على أنه من طبقة الرق والعبيد وليس من طبقة الأسياد وكرام القوم، ويؤكد هذا الاستلزام –أي تهميش ذاك الفارس الأصيل والشجاع– استلزام آخر جاء في بداية هذا المقطع ارتبط بالكناية في قوله: (ظَلَلْتُ فِيْ عَبِيْدِ (عَبْسٍ) أَحْرُسُ الْقُطْعَانْ، أَجْتَزُّ صُوْفَهَاْ...،أُرُدُّ نُوْقَهَاْ...، أَنَامُ فِيْ حَظَائِرِ النِّسْيَانْ، طَعَامِيَ: الْكِسْرَةُ.. وَالْمَاْءُ.. وَبَعْضُ التَّمَرَاْتِ الْيَاْبِسَة) فهذه الكنايات جميعها تستلزم التهميش لعنترة وتدل على أنه يعامل معاملة العبيد وأنه لا قيمة له ولا مكانة في مجالس كرام القوم وعليتهم، فهذه الكنايات إحالت إحالات خارجية (مقامية) عبر ضمائر التكلم (التاء) في {ظللتُ}، و(أنا) المستتر في{أحرسُ، أجتزُّ، أرُدُّ، أنامُ}، والياء في {طعامي}، لتعود جميعها على العنصر الإشاري خارج النص وهو (عنترة بن شداد).

رابعاً: التهذيب (مبدأ التأدب):

لقد نبه غرايس للجانب التهذيبي أثناء دراسته الاستلزام الحواري ومبدأ التعاون؛ إذ جعل هذا الجانب من المسلمات الأخلاقية التي حالها حال المسلّمات الأخرى الجمالية أو الاجتماعية التي تلاحظ عادة لدى المتخاطبين أثناء التبادل الكلامي؛ لكنه بالرغم من تنبيهه لهذا الجانب التهذيبي إلا أنه لم يولِه تلك العناية الكبيرة التي أولاها للاستلزام الحواري ومبدأ التعاون[١]؛ ولعل السبب في ذلك كونه عدَّ هذا الجانب من المسلمات ولذلك لم يولِ هذه المسلمات اهتمامه؛ ومن ثَمَّ لم يجعلها من محاور دراسته وتفكيره، أو لعل السبب يكمن–كما بيّنه جواد ختام– في عدم التفطن إلى أن الجانب التهذيبي قد يكون الأصل في خروج العبارات عن إفادة المعاني الحقيقية أو المباشرة[٢].

وإذا كان الجانب التهذيبي لم يحظ بعناية غرايس واهتمامه، فإن الفضل في تسليط الضوء عليه يعود لجهود الباحثة (روبن لاكوف) عندما أولت عناية كبرى لمظاهر التأدب المصاحبة للتفاعلات الكلامية بين المتكلمين والمخاطَبين[٣]. وذلك انطلاقاً من "أن التفاعل اللغوي هو بالضرورة تفاعل اجتماعي"[٤]؛ وعلى هذا فإن التفاعلات الكلامية تؤثر فيها عوامل ترتبط بالبُعْد الاجتماعي وقربه، وهذه العوامل –بحسب

(١) ينظر: التداولية أصولها واتجاهاتها، جواد ختام، ص ١٠٥.

(٢) ينظر: التداولية أصولها واتجاهاتها، جواد ختام، ص ١٠٥.

(٣) ينظر: التداولية أصولها واتجاهاتها، جواد ختام، ص ١٠٦.

(٤) التداولية، جورج يول، ص ٩٧.

جورج يول- تصنف إلى عوامل خارجية وأخرى داخلية، فأما العوامل الخارجية فهي التي تكون قبل بدء التفاعل الكلامي؛ كالمسافة الاجتماعية بين المتحاورين تحكمها القيم والموضوعات الثقافية السائدة مثل السن والمكانة؛ وأما العوامل الداخلية فهي متغلغلة في التفاعل الكلامي؛ كتأثير فرض الذات، ودرجة الصداقة التي غالباً ما تناقش أثناء التفاعل(١)؛ وعلى هذا فإن التفاعلات الكلامية بين المتحاورين تكون في معظمها خاضعة لمبدأ التأدب الذي يُعدّ "مبدأً ثابتًا في ثقافة واحدة كما في فكرة السلوك الاجتماعي المهذب أو آداب المعايشة"(٢)؛ فمبدأ التأدب عند (روبن لاكوف) يبنى على قاعدتين يطلق عليهما (الكفاية التداولية)، وهما: القاعدة الأولى: كن واضحاً، وهي تنهل من مبدأ التعاون الذي قال به غرايس ومن مبادئه الفرعية؛ إذ إنها ترى في مبدأ التعاون ما يدل في جوهره على التأدب(٣)؛ أي: إن قاعدة كن واضحاً تعني في جوهرها مبدأ التعاون لغرايس الذي يتضمن مسلمة الكيفية، ومسلمة الكمية، ومسلمة الملاءمة، ومسلمة الجهة؛ وذلك لأن "انخراط الأفراد في التفاعلات الكلامية يحتم على المتحاورين حمل خطاباتهم نحو خاتمته الإيجابية، وهو ما يفرض عليهم التأدب بمجموعة من الآداب"(٤).

القاعدة الثانية: كن مؤدباً، وهي مجموعة القواعد التي يعتد المرسل/المتكلم بواحدة منها أو أكثر، وتتفرع إلى ثلاث قواعد فرعية تسمّى (قواعد الخطاب)، وهي:

١-قاعدة التعفف: لا تفرض نفسك على المرسل إليه؛ أي: إن المتكلم يتجنب كل العبارات التي تعطي الانطباع بأنه يكره المرسل إليه/المخاطَب أو يلزمه بقول أو فعل ما ضد عن إرادته.

٢-قاعدة التخيير: أي أن تجعل المرسل إليه يتخذ قراراته بنفسه، وتدع خياراته مفتوحة.

قاعدة التودد: أي إظهار الود للمرسل إليه؛ أي: كن صديقاً(٥).

(١) ينظر: التداولية، جورج يول، ص ٩٧. وينظر: التداولية أصولها واتجاهاتها، جواد ختام، ص ١٠٦.

(٢) التداولية، جورج يول، ص ٩٨.

(٣) ينظر: إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص ٣٣٤. وينظر: التداولية أصولها واتجاهاتها، جواد ختام، ص ١٠٧.

(٤) التداولية أصولها واتجاهاتها، جواد ختام، ص ١٠٧.

(٥) ينظر: إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص ٣٣٤،٣٣٥. وينظر: التداولية أصولها واتجاهاتها، جواد ختام، ص ١٠٧،١٠٨.

إن تسليط الضوء على ظاهرة التأدب من قبل الباحثة (لاكوف) فتح المجال أمام دراسات تداولية كثيرة وطامحة لتحليل التفاعلات الكلامية والاستعمال اللساني، ولعل من أبرز هذه الدراسات الدراسة التي قام بها كلٌّ من (براون وليفنسون) لمبدأ التأدب، فيعود الفضل لهما في انتشار مفهوم التأدب وتداوله على نطاق واسع؛ حيث إن تصورهما لمبدأ التأدب في مضمونه لا يخرج عن مسلمات مبدأ التعاون التي قال بها غرايس، إذ يقران أن هذه المسلمات تُعدُّ مطية لبلوغ الغاية القصوى من فاعلية التواصل، وهي فاعلية غير منفصلة عما يفصح عنه المتحاورون من تهذيب(١).

ويدرس الباحثان مبدأ التأدب في نطاق مفهومين، هما: الوجه والمعقولية(٢)؛ فمفهوم الوجه يعني "صورة الذات العلنية للشخص، وهو يشير إلى معنى الذات العاطفي والاجتماعي الذي يمتلكه كل شخص، والذي يفترض من الجميع معرفته"(٣)؛ وبناءً على ذلك فإن التهذيب في التفاعل يعني " الوسائل الموظفة لبيان الإدراك بوجه شخص آخر، ويمكن بهذا المعنى الإتيان بالتهذيب في حالات البُعْد الاجتماعي أو قربه، وغالباً ما يوصف إظهار الإدراك بوجه شخص آخر عندما يبدو ذلك الشخص بعيداً اجتماعياً بأنه احترام أو مراعاة"(٤)؛ فبناءً على التفاعلات الكلامية للمتحاورين وافتراضهم بأن تطلعاتهم الخاصة بصورة ذواتهم العامة، أو رغبات وجوههم ستُحترم فإن التعامل مع الوجه ينقسم إلى قسمين: الأول: فعل تكشير الوجه (تهديد الوجه)، وذلك من خلال القول الذي يشكل تهديداً لتطلعات الصورة العامة لشخص آخر. والثاني: حفظ ماء الوجه، ويلجأ إليه لتخفيف وطأة التهديد المحتمل من جراء قول يفسر على أنه تهديد لوجه شخص آخر(٥)؛ في حين يراد بمفهوم المعقولية "الملكات الذهنية المخصوصة التي يشغلها المتحاورون أثناء التفاعل الكلامي، وهي ملكات من المفترض أن تحقق التناغم بين طريقة التفكير والغايات المراد الوصول إليها"(٦)، وبهذا المفهوم توجه القدرات الذهنية مختلف المعاني أثناء التفاعل الكلامي وجهة إيجابية لاختيار المعنى الأكثر ملاءمة والتي يتجلى فيها مظهر التأدب(٧).

(١) ينظر: التداولية أصولها واتجاهاتها، جواد ختام، ص ١٠٩.

(٢) ينظر: التداولية أصولها واتجاهاتها، جواد ختام، ص ١١٠.

(٣) التداولية، جورج يول، ص ٩٨،٩٩.

(٤) التداولية، جورج يول، ص ٩٩.

(٥) ينظر: التداولية، جورج يول، ص ١٠٠.

(٦) التداولية أصولها واتجاهاتها، جواد ختام، ص ١١١.

(٧) ينظر: التداولية أصولها واتجاهاتها، جواد ختام، ص ١١١.

والإحالة باعتبارها مظهراً من مظاهر التفاعل الكلامي بين المتكلم والمخاطَب فإنها تخضع لمبدأ التهذيب من خلال استعمال عناصرها الإحالية في الخطاب بصورة حسنة وملاءمة تتجلى فيها مظاهر التهذيب من لباقة الحديث مع الآخر واستحسانه، وتعكس -كذلك- تواضعه معه؛ سواء أكان هذا الخطاب لغاية طلبية، أو إرشادية وتوجيهية، أو تحذيرية وتنبيهية، أو اللوم والتقصير...إلخ؛ ولعل أكثر العناصر الإحالية التي فيها انعكاس لمبدأ التأدب هي الضمائر، فعندما يخاطب المتكلم مخاطباً أعلى منه درجة ومكانة فيأتي بضمير الخطاب الجمعي (أنتم) الذي يعكس المسافة الاجتماعية بينهما، ومن ثم يعكس التأدب في الكلام معه باختياره معاني مناسبة في الحديث معه[1]؛ نحو: سعادتكم، حضرتكم، مقامكم ...إلخ. وعندما يخاطب المتكلم من هم يماثلونه بالدرجة أو أقل منه درجة لطلب شيءٍ ما منهم، أو لتنبيههم على تقصير ما أو سلوك ما، فإنه إما أن يخاطبهم بصورة مباشرة فيستعمل ضمائر الخطاب في عبارات تدل على اللباقة والتواضع والتعاطف مع الآخرين[2]؛ نحو: من فضلك، لو تكرمت، لو سمحت، وكذلك نحو عبارات سبقت بنفي فيها الطلب والكف عن حالة نفسية اعترت نفس المرسل إليه؛ نحو: لا تحزن، لا تخجل، لا تخاف، لا تبكِ؛ فمظهر التأدب في هذه العبارات يكمن في تعاطف المتكلم النفسي مع المرسل إليه؛ وإما أن يخاطبهم بصورة غير مباشرة فيستعمل ضمائر الغيبة في خطابه لهم، فلا يأتي بخطابه بصورة مباشرة إنما يأتي بخطابه بصورة غير مباشرة فيها الدلالة على احترام مكانتهم الاجتماعية والتأدب معهم؛ إذ إن ضمائر الغيبة في هذا المقام يكون فيها حفظ ماء الوجه أكثر من ضمائر الخطاب؛ نحو: خطاب المعلم لأحد الطلاب المقصرين في أداء واجباتهم: ما بال الطلاب لا يؤدون واجباتهم على أكمل وجه هذا الخطاب تكتنفه ملاحظتان: أما الملاحظة الأولى فتكمن في كون المعلم جاء بخطابه بشكل غير مباشر عبر استخدامه ضمير الغائب (هم) لمخاطبة طالبه المقصّر في أداء واجباته، ومن ثم لم يستخدم ضمير الخطاب (أنت) الدال على الخطاب المباشر؛ وأما الملاحظة الثانية فتكمن في كون المعلم جاء بخطابه على صيغة الجمع (هم) وليس على صيغة المفرد (هو) بالرغم من أن المقصر طالب واحد.

(١) ينظر: إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص ٢٩٠.

(٢) ينظر: التداولية، جورج يول، ص ٩٨.

ومن هاتين الملاحظتين نستنتج أن خطاب المعلم لطالبه وإن حمل مقصد اللوم على تقصيره في أداء واجباته إلا أنه جاء على شكل صياغة تهذيبية فيها حفظ ماء وجه الطالب أمام زملائه الطلاب؛ أو يستعمل ضمير التكلم الجمعي (نحن)؛ نحو: خطاب صاحب العمل لبعض الموظفين المقصرين في أداء أعمالهم أمام زملائهم: نحن لم نعمل بجد ولذلك لم ننجز عملنا على أكمل وجه؛ فمظهر التأدب في هذا الخطاب هو شمول الخطاب لصاحب العمل باستعمال ضمير التكلم الجمعي (نحن)، فجاء بخطابه بشكل غير مباشر لهم، وفي ذلك حفظ لماء وجه الموظفين المقصرين في أداء أعمالهم أمام زملائهم.

أما في الشعر فقد لا يكون الأمر على هذه الوجهة التي هو عليها في لغة الخطاب في الحياة اليومية؛ إذ يلجأ الشاعر إلى الإحالة عبر الرمز أو التناص أو الصورة التي تعكس مبدأ التهذيب إذ لا يكون خطابه موجهاً بشكل مباشر لمن أراد الطلب منهم، أو مناصحتهم، أو إرشادهم وتوجيههم، أو حتى اللوم لهم على تقصير ما... إلخ؛ وذلك "لأن الشاعر –في كثير من الأحيان– يتلافى السقوط في المباشرة والتقريرية التي تؤدي إلى الإجهاز على المكونات الجمالية للشعر"[(١)]؛ ومن الأمثلة على هذه الوظيفة التهذيبية للإحالة في قصائد أمل دنقل وأشعاره ما نجده في قصيدته (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس) التي يقول فيها:

عَائِدُوْنَ.. وَأَصْغرُ إِخْوَتِهُم (ذُو الْعُيُوْنِ الْخَزِيْنَة)

يَتَقَلَّبُ فِي الجُبِّ..

أَجْمَلُ إِخْوَتِهُم.. لَاْ يَعُوْد!

وَعَجُوْزٌ هِيَ الْقُدْسُ (يَشْتَعِلُ الرَّأْسُ شَيْبًا)

تَشُمُّ الْقَمِيْصَ فَتَبيَضُّ أَعْيُنُهَا بِالْبُكَاْء..[(٢)]

ففي هذا المقطع تلوم القدس –على لسان الشاعر– أبناءها الفدائيين الذين عادوا من ساحات القتال من دون أخيهم البطل (سرحان) أحبّ أبنائها إليها؛ إذ إنهم عادوا إليها وتركوه وحيداً يلاقي مصيره فابيضت عيناها من شدة البكاء حزناً عليه؛ فمظهر التهذيب في هذا الخطاب يكمن في أمرين: أما الأمر الأول فهو استخدام الشاعر ضمير الغيبة الجمعي (هم) في: (عائدون، إخوتهم، إخوتهم) الدال على الإحالة غير

(١) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، ص ٢٦٧.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٢٨١.

المباشرة، ومن ثم لم يستخدم ضمير الخطاب الجمعي (أنتم) الدال على الخطاب المباشر؛ وأما الأمر الثاني فاستخدام الشاعر لتقنيتي التناص والرمز؛ إذ يتناص هذا المقطع تناصاً دينياً مع قصة نبي الله يوسف وإخوته الذين عادوا إلى أبيهم النبي يعقوب من دونه فابيضت عيناه من شدة حزنه عليه، فجعل الشاعر النبي يوسف رمزاً لسرحان الغائب، وأخوة يوسف رمزاً لأخوة سرحان العائدين من دون أخيهم، والنبي يعقوب رمزاً للقدس المعاتبة لأبنائها على ترك أخيهم خلفهم(١)، فما إحالة الشاعر لأخوة يوسف عبر ضمير الغياب (هم) في الحقيقة إلا إحالة لأخوة سرحان في الواقع؛ ومن ثم فإن هذين الأمرين يعكسان مبدأ التهذيب في الخطاب، الذي تحقّق عبر الرمز والإحالة، فلم يأت الشاعر بخطابه بصورة فجة ومباشرة عبر ضمير الخطاب الجمعي المباشر (أنتم) أولاً.

وكذلك نجد ملامح التهذيب الإحالي في خطاب سبارتاكوس على لسان الشاعر؛ إذ جاء بصيغة غير مباشرة في بدايته عبر ضمير (هم)، ومن ثم ما لبث أن تحول إلى الصيغة المباشرة عبر ضمير (أنتم)، وذلك في قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) التي يقول فيها أمل:

يَاْ إِخْوَتِي الَّذِيْنَ يَعْبُرُوْنَ فِي الْمَيْدَاْنِ مُطْرِقِيْنْ
مُنْحَدِرِيْنَ فِي نِهَاْيَةِ الْمَسَاْء
فِي شَاْرِعِ الْإِسْكَنْدَرِ الْأَكْبَرْ
لَاْ تَخْجَلُوْا.. وَلْتَرْفَعُوْا عُيُوْنَكُم إِلَيّ
لِأَنَّكُم مُعَلَّقُوْنَ جاْنِبِي.. عَلَى مَشَاْنِقِ الْقَيْصَرْ
لْتَرْفَعُوْا عُيُوْنَكُم إِلَيّ
لَرُبَّمَا.. إِذِ الْتَقَتْ عُيُوْنُكُم بِالْمَوْتِ فِي عَيْنَيَّ:
يَبْتَسِمُ الْفَنَاْءُ دَاْخِلِي.. لِأَنَّكُم رَفَعْتُم رَأْسَكُم.. مَرَّة!(٢)

ففي هذا المقطع يصف سبارتاكوس أخوته العبيد بأنهم (الذين يعبرون في الميدان مطرقين)، وفي هذا الوصف نوع من التأدب والتهذيب حيث لم يصفهم بالذل والخنوع والمهانة بشكل مباشر. ويلحظ أن التهذيب

(١) ينظر: قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، جابر عصفور، ص ٣٧٨. وينظر: الرمز في شعر أمل دنقل، سوزان مشير حمدكة ردي، ص ١٦٢،١٦٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ١١٠.

والتأدب إنما تحققّ من خلال الإحالة بالاسم الموصول وصلته، حيث يصفهم وهم يمشون في شارع الإسكندر الأكبر في نهاية المساء وهم منحنو الرؤوس ومطرقوها نحو الأرض في مشيتهم نحو المشانق، (فمطرقين) – هنا –كناية عن الخنوع والإذلال في المشية التي ربطها الشاعر بزمن (نهاية المساء)، وهي كناية عن انحدار الزمن وكآبته ليلاقوا نفس المصير الذي لاقاه هو على تلك المشانق في الصباح بأن يكفوا عن هذه المشية التي يعتريها الخنوع والإذلال، فهي مشية مخجلة وغير لائقة بمشية الأبطال، وليرفعوا أنظارهم وجباههم – ولو لمرة واحدة في حياتهم– نحو الأعلى ويعتزوا ويفتخروا في مشيتهم كونهم أبطالاً يمضون نحو مصيرهم – فرفع العيون هنا كناية عن الفخر والاعتزاز بالمشية —بتعليقهم على ذات المشانق التي عُلق عليها هو وأصبح رمزاً للحرية ورفضاً للعبودية، فتقابل ضمير الخطاب الجمع (أنتم) مع ضمير المتكلم (أنا) "مبني على المهمة المنوطة بهما معا، ألا وهي التعالي وعدم الانحناء"[(١)]، وهذا يدل على مدى التعاطف واللحمة والتماسك ووحدة المصير بينهما والمتمثل في "توافق المتكلم مع المخاطبين (والذي) سيتم (...) عبر الموت الذي يظل صورة ماثلة بين أعينهم وعينيه"[(٢)]؛ إذ جاء به الشاعر على شكل المجاز المرسل وذلك عندما استدعى الشاعر "الموت كسبب لإفادة الأثر المسبب"[(٣)]. والذي خلق حالة من التفاعل المتبادل بينهما عكسته الاستعارة المكنية في (يبتسم الفناء داخلي)؛ إذا شبه الفناء بإنسان مبتسم، فحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى شيئاً من لوازمه وهي الابتسامة، ويبرز ذلك كون "مضمون الخطاب الموجه إلى الأنتم (...) يتمثل في طلب رفع العيون، فلأن الغاية المستهدفة هي ابتسام الفناء وهي نتيجة"[(٤)]، فعندها تبتسم روح سبارتاكوس وترتاح في عليائِها، فهي النتيجة الحقيقية التي كُشِفَ عنها من خلال "سبر الأبعاد المجازية المرمي إليها (...) بأن المقصود من بالابتسام ليس الفناء؛ إنما الطرف المجاور له، وهو روح المرسِل"[(٥)]؛ فمظهر التأدب في هذا الخطاب يكمن في أن هذا الخطاب جاء بشكل غير مباشر يعكس الوجه السلبي عندما وصف مشية إخوته العبيد التي يعتريها الخنوع والإذلال وذلك عبر ضمير الغيبة الجمعي (هم) المستتر في كلمات: (يعبرون، مطرقين، منحدرين) فهي مشية غير لائقة بإبطال مثلهم. وعندما طلب منهم الكف عن هذه المشية التي تعكس صورة الذل والخنوع والتحول عنها إلى مشية الأبطال المعتزين والفخورين

(١) عزف على وتر النص الشعري، عمر محمد الطالب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا، ٢٠٠٠م، ص ٢٣٨.

(٢) عزف على وتر النص الشعري، عمر محمد الطالب، ص ٢٣٨.

(٣) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، ص ١١٥.

(٤) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، ص ١١٥.

(٥) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، ص ١١٥.

بأنفسهم –ولو لمرة واحدة في حياتهم– جاء بالخطاب المباشر الذي يعكس الوجه الإيجابي عبر ضمير الخطاب (أنتم) المستتر في كلمات: (لا تخجلوا، لترفعوا، لأنكم، معلقون، فلترفعوا، عيونكم، عيونكم، لأنكم، رفعتم، رأسكم) إذ مضمون الخطاب –هنا– يعكس تودد سبارتاكوس وتضامنه معهم، وفيه حفظ ماء وجههم، وذلك من خلال رفع معنوياتهم وشحنها بألّا يخجلوا من حالهم التي هم عليها الآن؛ إذ إنهم يسيرون خلفه نحو طريق المجد والحرية المكتوب على بوابة المشانق، وليسطّر التاريخ أسماءهم، ويخلّد تضحياتهم، وحتى يكون خطاب سبارتاكوس المباشر أكثر صدقاً وتأثيراً ووقعاً في نفوس أخوته العبيد نجد الشاعر يقرنه بالمجاز حيناً وبالصورة الشعرية حيناً آخر ففيهما دلالة على صدق المشاعر وعمقها وذلك لكونهم جميعاً ماتوا في سبيل حريتهم إذ قالوا لا للقيصر ورفضوا الانحناء له في حياتهم.

خامسا: أفعال الكلام[1]:

تُعنى التداولية بنظرية أفعال الكلام التي قال بها الفيلسوف الإنكليزي (جون أوستين)[2]، وطوّرها من بعده تلميذه الفيلسوف الأمريكي (جون سيرل) الذي أعطاها صيغتها النموذجية النهائية[3]؛ حيث تبحث هذه النظرية "في الأفعال المنجزة من خلال الألفاظ عموماً"[4]؛ وعلى هذا فإن فحوى الفعل الكلامي الذي شكّل نواة مركزية في الكثير من الأعمال التداولية "أنه كل ملفوظ ينهض على نظام شكلي دلالي إنجازي تأثيري. وفضلاً عن ذلك يعد نشاطاً مادياً نحوياً يتوسل أفعالاً قولية لتحقيق أغراض إنجازية

(١) نشأت نظرية الأفعال الكلامية بين أحضان الفلسفة التحليلية، وتحديداً (فلسفة اللغة العادية التي تزعمها الفيلسوف النمساوي الأصل –الإنكليزي– لودفيغ فيتغنشتاين). ينظر: التداولية عند العلماء العرب، مسعود صحراوي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، ط١، ٢٠٠٥م، ص ٢١،٢٢.

(٢) يعد الفيلسوف الإنكليزي جون أوستين هو مؤسس نظرية الأفعال الكلامية، حيث توصل في نظريته أن الفعل الكلامي مركب من ثلاثة أفعال، هي: أولاً: الفعل اللفظي أو الفعل القولي أو الفعل الصوتي: وهو الفعل الذي يتألف من أصوات لغوية تنتظم في تركيب نحوي صحيح يتلفظ بها المتكلم، وينتج عنه معنى محدد وهو المعنى الأصلي، وله مرجع يحيل إليه. ثانياً: الفعل الإنجازي: ويراد به القصد الذي يرمي إليه المتكلم من فعل القول، وقد قسمه أوستين استناداً إلى قوته الإنجازية إلى خمس طبقات (أصناف)، هي: طبقة الأفعال الحُكمية، وطبقة الأفعال التنفيذية، وطبقة الأفعال السلوكية، وطبقة الأفعال العرضية (أفعال الإيضاح)، وطبقة الأفعال التعهدية. ثالثاً: فعل التأثير (الفعل التأثيري): ويقصد به الأثر الذي يحدثه الفعل الإنجازي في السامع /المخاطَب، فيدفعه إلى التصرف بهذه الطريقة أو تلك. ينظر: نظرية أفعال الكلام العامة (كيف ننجز الأشياء بالكلام)، جون أوستين، ص ١١٥–١٢٨. وينظر: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ٤٥،٤٦. وينظر: التداولية عند العلماء العرب، مسعود صحراوي، ص ٤١،٤٢. وينظر: التداولية أصولها واتجاهاتها، جواد ختام، ص٩٠.

(٣) ينظر: التداولية عند العلماء العرب، مسعود صحراوي، ص ١٠.

(٤) التداولية، جورج يول، ص ٨١.

كالطلب والأمر والوعد والوعيد... إلخ، وغايات تأثيرية تخصُّ ردود فعل المتلقي كالرفض والقبول؛ ومن ثم فهو فِعل يطمح إلى أن يكون تأثيرياً؛ أي: يطمح إلى أن يكون ذا تأثير في المخاطب اجتماعياً أو مؤسساتياً، ومن ثمَّ إنجاز شيء ما"(١).

وهذه النظرية لا تشترط أن يكون الفعل -المنجز من خلال الكلام – فعلاً حركياً مرئياً؛ بل قد يكون هذا الفعل اعتقاداً أو شعوراً يتوقف على "نية -قصد- المتكلم التواصلية في إنشاء اللفظ، حيث يتوقع المتكلم عادة أن يتعرف المستمع على نيته التواصلية. وتساعد الظروف المحيطة باللفظ -أحياناً-كلا من المتكلم والمستمع في هذه العملية، وتسمى الظروف بما فيها ألفاظ أخرى مقام الكلام"(٢)؛ وعلى هذا فإن أفعال الكلام هي انعكاس "للحالة النفسية للمتكلم من حيث اعتقاداته ورغباته ونواياه أثناء التلفظ بالفعل"(٣)؛ فعلى سبيل المثال نجد في جملة: "أرمي الكرة" فعلاً حركياً ومرئياً يعكس قصد المتكلم، وفي جملة: "إنها تمطر" فعلاً إخبارياً يعكس ما يعتقده المتكلم، وفي جمل: "أهنئك على نجاحك" فعلاً شعورياً يعكس شعور المتكلم وعواطفه.

وهي -أيضاً- لا تقف عند حدود الأفعال الإنجازية الحرفية المباشرة التي تطابق قوتها الإنجازية مراد المتكلم ومقصده؛ أي: مطابقة القول للمعنى؛ بل تشمل -كذلك- الأفعال الإنجازية غير المباشرة التي تخالف فيها قوتها الإنجازية مراد المتكلم(٤)؛ أي: إن الفعل القضوي(٥) فيها لا يدرك من خلال (القوة الإنجازية الحرفية) التي يكون فيها القول مطابقاً للمعنى الحرفي لهذا الكلام؛ إنما يدرك -إن صح التعبير- من خلال (القوة الإنجازية المستلزمة) لهذا الكلام؛ نحو -على سبيل المثال لا الحصر- "استعمال البنية الخبرية لتكوين جملة خبرية فعل كلام مباشر؛ ولكن استعمال البنية الخبرية لتكوين طلب فعل كلام غير مباشر"(٦)،

(١) التداولية عند العلماء العرب، مسعود صحراوي، ص ٤٠.

(٢) التداولية، جورج يول، ص ٨٢.

(٣) التداولية أصولها واتجاهاتها، جواد ختام، ص ٩٣.

(٤) ينظر: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ٥٠. وينظر: التداولية أصولها واتجاهاتها، جواد ختام، ص ٩٥.

(٥) وهو صنف من أصناف الفعل الكلامي المباشر عند سيرل، إذ صنف الفعل الكلامي المباشر إلى أربع مكونات، هي: فعل القول، والفعل القضوي، والفعل الإنجازي، والفعل التأثيري. ينظر: التداولية أصولها واتجاهاتها، جواد ختام، ص ٩٥.

(٦) التداولية، جورج يول، ص ٩٢.

وذلك نحو الجملة الخبرية: الطقس حار اليوم. فإذا أعيدت صياغتها لتؤدي وظيفة فعل كلام مباشر فالمعنى الحرفي يكون مطابقاً للفعل؛ أي: أنا بهذا أخبرك عن الجو؛ أما إذ ضُمِّنت طلباً أو أمراً فإنها تؤدي وظيفة فعل كلام غير مباشر؛ ومن ثم تحتاج لمعنى استلزامي هو غير المعنى الحرفي؛ نحو: أنا بهذا أطلب منك أن تفتح النافذة أو الباب. وقد وُسِّع مجال اشتغال هذه الأفعال لتشمل "موضوع الخطاب التخييلي عامة، والاستعارة خاصة، (...) (إذ) إنها نوع من الخطاب الجدي الخيالي الذي يسعى فيه المتكلم بطريقة واعية مقصودة إلى التعبير عن نواياه بطريقة غير مباشرة"(١).

ونظرية الأفعال الكلامية في شكلها النموذجي النهائي تقسم إلى خمسة أنماط، وذلك بالاستناد إلى فكرة النقطة التمريرية –وهو تصنيف يقوم على ثلاثة أسس منهجية: الغرض الإنجازي، اتجاه المطابقة، شرط الإخلاص(٢)– وهي: النقطة التمريرية الإثباتية (الإخباريَّات)، النقطة التمريرية التوجيهية (التوجيهيات/الطلبيات)، النقطة التمريرية الإلزامية (الالتزاميات/أفعال التعهد)، النقطة التمريرية التعبيرية (التعبيريات)، النقطة التمريرية التصريحية (الإعلانيات/الإيقاعيات)(٣).

ويرى (سيرل) أن نقطة الفعل الكلامي الإثباتي تكمن في "التعهد للمستمع بحقيقة الخبر فهي أن نقدم الخبر بوصفه تمثيلاً لحالة موجودة في العالم، ومن أمثلتها الأحكام التقريرية والأوصاف الطبية، والتصنيفات والتفسيرات. وتنطوي جميع الإثباتيات على اتجاه ملاءمة من الكلمة إلى العالم، وشرط الصدق في الإثباتيات هو –دائماً– الاعتقاد؛ فكل إثبات هو تعبير عن اعتقاد"(٤)؛ بمعنى آخر هي أفعال الكلام التي يهدف بها المتكلم إلى نقل معلومة أو خبر ما، وهي تحتمل الصدق أو الكذب، وتأتي لتعبر عما يعتقده المتكلم، أو ما يحاول أن يشعرنا بأنه يعتقده، "والغرض الإنجازي فيها هو وصف المتكلم واقعة معينة

(١) التداولية أصولها واتجاهاتها، جواد ختام، ص ٩٥.

(٢) ينظر: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ٤٩.

(٣) وهو التقسيم الذي قال به جون سيرل استناداً لفكرة النقطة التمريرية التي تعني نقطة الفعل الكلامي أو الغرض الذي يصير بفضله ذلك الفعل من ذلك النوع؛ أي: التركيز على بعض السمات المشتركة لهذه الأفعال. ينظر: العقل واللغة والمجتمع، جون سيرل، ت: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي؛ الدار العربية للعلوم؛ منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٦م، ص ٢١٥–٢١٩. وينظر: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ٤٩، ٥٠. وينظر: مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، نعمان بوقرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد–الأردن، ط١، ٢٠٠٨م، ص ١٠١–١٠٣.

(٤) العقل واللغة والمجتمع، جون سيرل، ص ٢١٧.

من خلال قضية. وأفعال هذا الصنف كلها تحتمل الصدق والكذب واتجاه المطابقة فيها من الكلمات إلى العالم، وشرط الإخلاص فيها يتمثل في النقل الأمين للواقعة والتعبير الصادق عنها"[1]، وهذا ما نجده في قصيدته (الخيول) للشاعر أمل دنقل التي يقول فيها:

الْفُتُوْحَاْتُ –فِي الْأَرْضِ– مَكْتُوْبَةٌ بِدِمَاْءِ الْخُيُوْل

وَحُدُوْدِ الْمَمَاْلِكْ

رَسَمَتْهَا السَّنَاْبِكْ[2]

ففي هذا المقطع ينقل الشاعر خبراً عن (الفتوحات، وحدود الممالك)، وهو خبر لحالة موجودة في العالم يحتمل الصدق أو الكذب، وذلك من خلال الأفعال الإنجازية التي تحيل إليها عبر ضمير الغيبة (هي) المستتر في فعل الكتابة الذي يعود على (الفتوحات)، والمستتر في فعل الرسم الذي يعود على (حدود الممالك)؛ والغرض الإنجازي لهذه الأفعال هو نقل الخبر عن الفتوحات وحدود الممالك كما يعتقده المتكلم/الشاعر، أو ما يحاول أن يشعرنا بأنه يعتقده، واتجاه المطابقة فيها من الكلمات إلى العالم، وشرط الإخلاص يتمثل بأمانة النقل لهذا الخبر من قبل الشاعر.

وكذلك تبرز هذه الوظيفة في مقطع آخر من ذات القصيدة، وذلك في قول الشاعر:

كَاْنَتِ الْخَيْلُ –فِي الْبَدْءِ– كَالنَّاْسِ

برّيّة تَتَرَاْكَضُ عبَرْ السُّهُوْلْ

كَاْنَتِ الْخَيْلُ كَالنَّاْسِ فِي الْبَدْءِ–..

تَمْتَلِكُ الشَّمْسَ وَالعُشْبَ

وَالْمَلَكُوْتَ الظِّلِيْلْ

ظَهْرُهَا.. لَمْ يُوْطَأْ لِكَيْ يَرْكَبَ القَاْدَةُ الْفَاْتِحُوْن

وَلَمْ يَلَنِ الْجَسَدُ الْحُرُّ تَحْتَ سِيَاطِ المرَوَّضِ

وَالْفَمُ لَمْ يَمْتَثِلْ لِلجَاْم

(١) آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ٤٩.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٨٧.

وَلَمْ يَكُنِ الزَّادُ.. بِالْكَادْ..

لَمْ تَكُنِ السَّاقُ مَشْكُوْلَة..

وَالْحَوَافِرُ لَمْ يَكُ يُثْقِلُهَا السّنْبُكُ الْمَعْدَنِيَ الصّقِيْلْ..

كَانَتِ الْخَيْلُ بَرّيَّة

تَتَنَفَّسُ حُرّيَة

مِثْلَمَا يَتَنَفَّسُهَا النّاْسُ

فِي ذَلِكَ الزَّمنِ الذَّهَبِيَ النّبِيْلْ(١)

ففي هذا المقطع ينقل الشاعر خبراً عن (حياة الخيل) في الماضي، وهو خبر لحالة موجودة في العالم يحتمل الصدق أو الكذب، وذلك من خلال الأفعال الإنجازية التي تحيل إليها عبر ضمير الغيبة (هي) المستتر فيها التي يمكن حصرها في فعل الكون الماضي (كانت) المكرر ثلاث مرات، وفعل الركض، وفعل التملك، وفعل الوصف (لظهرها، وجسدها، وفمها، وطعامها، وساقها، وحوافرها)، وفعل التنفس. والغرض الإنجازي لهذه الأفعال وصف الخبر عن حياة الخيل في الماضي وحكاية تفاصيله كما يعتقدها المبدع/الشاعر ويريدها، واتجاه المطابقة فيها من الكلمات إلى العالم، وشرط الإخلاص فيها يتمثل في النقل الأمين من قبل الشاعر لهذا الخبر عن الخيل.

في حين تكمن الطلبيات -حسب سيرل- في "محاولة جعل المستمع يتصرف بطريقة تجعل من تصرفه متلائماً مع المحتوى الخبري للتوجيه، وتتوفر (...) في الأوامر والنواهي والطلبات. واتجاه الملائمة هو -دائماً- من العالم إلى الكلمات، وشرط الصدق النفسي المعبر عنه هو الرغبة، وكل توجيه هو تعبير عن رغبة بأن يقوم المستمع بالفعل الموجَّه به. والتوجيهيات (...) لا يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة؛ لكن يمكن أن تطاع، أو تهمل، أو يخضع لها، أو تستنكر...إلخ"(٢)؛ بمعنى آخر هي أفعال الكلام التي يستخدمها المتكلم لجعل شخصٍ آخر يقوم بأمرٍ ما في المستقبل، وتتخذ شكل الأوامر، والتعليمات، والنواهي، والمقترحات، وصيغ الاستفهام، والرجاء، والنصح، والتشجيع، والاستثناء، والاستفسار، والتحدي...إلخ.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٨٧.

(٢) العقل واللغة والمجتمع، جون سيرل، ص ٢١٨.

"وغرضها الإنجازي محاولة المتكلم توجيه المخاطَب إلى فعل شيء معين. واتجاه المطابقة فيها من العالم إلى الكلمات، وشرط الإخلاص فيها يتمثل في الرغبة الصادقة"(١)، وهذا ما نلتمسه عبر الإحالة بأفعال الكلام التوجيهية أو الطلبية في قصيدة (لا تُصالح) التي يقول فيها أمل دنقل:

لَاْ تُصَاْلِحْ..

وَلَوْ قِيْلَ مَاْ قِيْلَ مِنْ كَلِمَاْتِ السَّلَاْمْ.

كَيْفَ تَسْتَنْشِقُ الرِّئَتَاْنِ النَّسِيْمَ المُدَنَّسْ؟

كَيْفَ تَنْظُرُ فِي عَيْنَيْ امْرَأَةٍ..

أَنْتَ تَعْرِفُ أَنّكَ لَاْ تَسْتَطِيْعُ حِمَاْيَتَهَا؟

كَيْفَ تُصْبِحُ فَاْرِسَهَا فِي الْغَرَاْم؟

كَيْفَ تَرْجُو غَدَاً.. لِوَلِيْدٍ يَنَاْم

- كَيْفَ تَحْلُمُ أَوْ تَتَغَنّى بِمُسْتَقْبَلٍ لِغُلَاْم

وَهُوَ يَكْبُرُ -بَيْنَ يَدَيْكَ- بِقَلْبٍ مُنَكَّسْ؟

لَاْ تُصَاْلِحْ

وَلَاْ تَقْتَسِمْ مَعَ مَنْ قَتَلُوْكَ الطَّعَاْم.

وَأَرْوِ قَلْبَكَ بْالدْم..

وَأَرْوِ التُّرْاْبَ المُقدَّسْ..

وَأَرْوِ أَسْلَاْفَكَ الرَّاْقِدِيْنَ..

إِلَى أَنْ تَرُدَّ عَلَيْكَ العِظَاْم!(٢)

الملاحظ أن هذا المقطع عامرٌ بأفعال الكلام الدالة على الوظيفة التوجيهية التي من شأنها جعل المستمع (الزير سالم) يتصرف بطريقة ملائمة مع المحتوى الخبري لهذا التوجيه الصادر عن أخيه كليب على لسان الشاعر؛ وبالرغم من كثرتها إلا إنها جاءت ضمن ثلاثة أفعال إنجازية رئيسة تدل على النهي والاستفهام

(١) آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ٤٩، ٥٠.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٣٠.

والأمر، وجميعها تحيل إحالة خارجية (مقامية) تعود على الزير سالم؛ فالأفعال الإنجازية للنهي تكمن في: (لا تصالح، لا تصالح، لا تقتسم) إذ جاء النهي على صيغة الطلب الفوري برفض الصلح والتحريض على أخذ الثأر والتحذير من الجنوح للصلح؛ إذ إن الصلح في -نظر الشاعر- "يمثل نمطاً من الهروب، ويمثل (...) ملمحاً من ملامح اللامعقول في اقتسام الطعام مع القاتل"[(١)]، كما يلاحظ -أيضاً- إسناد فعل القتل إلى الزير بقوله: مع من قتلوكَ، ولم يسنده إلى كليب، فيقول مع من قتلوني؛ وذلك إشارة إلى أن فعل القتل "حاضر في ذهن الحي وطالب الثأر، وليس في ذهن الميت، وهو نمط من الاستفزاز واستحضار الثأر"[(٢)]. أما الأفعال الإنجازية للاستفهام (كيف تستنشق، كيف تنظر، كيف تصبح، كيف ترجو، كيف تحلم أو تغني) فالاستفهام -هنا- هو استفهام إنكاري غايته التوبيخ والسخرية من أمور سوف تحدث لأخيه الزير في المستقبل إذ ما تم الصلح، وذلك لأن الأفعال الإنجازية جاءت على صيغة المضارع الدال على المستقبل بعد أداة الاستفهام (كيف)؛ وبمعنى آخر كان الشاعر يقول على لسان كليب: كيف سيكون حالك يا سالم في المستقبل لو أنك قبلت بالصلح. وذلك لأن الاستفهام "التوبيخي في غير الماضي معناه لا يصح أن يكون ذلك منك"[(٣)]؛ وأما الأفعال الإنجازية للأمر فتتمثل في تكرار (أروِ) ثلاث مرات، ولعل الغاية البلاغية من هذا التكرار تكثيف الدلالة، والغاية البلاغية من فعل الأمر هي تعجيز الخصم من طلب الصلح[(٤)]، والحث على أخذ الثأر بسفك الدم إذ مادة الارتواء هي الدم، فلم يكتفِ الشاعر برفض الصلح من خلال النهي ولا الإنكار التوبيخي في حال قبول الصلح في المستقبل من خلال الاستفهام؛ بل ذهب أبعد من ذلك بتعجيز الخصم من خلال سفك الدم المقرن بفعل الأمر (أروِ) الدال على التعطش لسفك الدم؛ فالغرض الإنجازي لهذه الأفعال جميعاً يعكس الرغبة الكبيرة والصادقة لكليب -على لسان الشاعر- بتوجيه أخيه الزير سالم إلى عدم قبول الصلح من أبناء عمومتهم، والتحريض على أخذ الثأر بسفك الدم، واتجاه المطابقة فيها من العالم إلى الكلمات.

(١) التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص، زيد القرالة، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) مج/١٧، ع/١، يناير ٢٠٠٩م، ص ٢٢٩.

(٢) التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص، زيد القرالة، ص ٢٢٩.

(٣) البلاغة فنونها وأفنانها، فضل حسن عباس، ص ٢٠٣.

(٤) ينظر: البلاغة فنونها وأفنانها، فضل حسن عباس، ص ١٥٦.

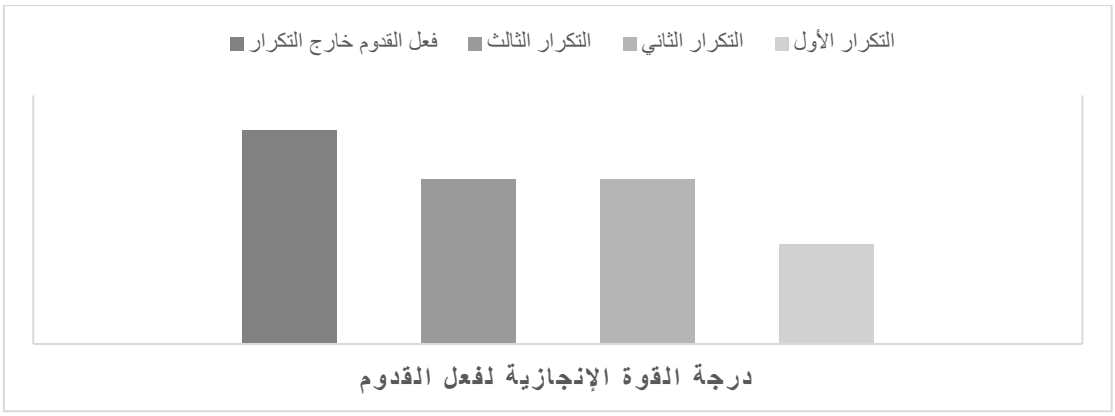
ويلحظ أن هذه المعاني التوجيهية مرتبطة بالإحالات التي تدل عليها العبارات، حيث إنها تحيل إلى طرفي العملية التوجيهية وهما: المتكلّم الذي يصدر منه التوجيه، وإلى المخاطب الذي يتّجه إليه الخطاب، ولولا هذه الإحالات لما كان بالإمكان فهم الأبعاد التوجيهية للخطاب.

أما الفعل الإلزامي –حسب سيرل– هو "تعهد من المتكلم لمباشرة مساق الفعل الممثل في المحتوى الخبري. وتتوفر نماذج على الإلزاميات في المواعيد والنذور والرهون والعقود والضمانات (...) واتجاه الملاءمة في الإلزاميات هو –دائماً– من العالم إلى الكلمة، وشرط الصدق المعبر عنه هو دائما القصد"(١) ؛ أي: إن الالتزاميات هي من أفعال الكلام التي يستعملها المتكلم ليلزم نفسه بفعل ما في مستقبلٍ عن قصد وإخلاص، "والسمة المميزة لهذا النوع (...) كونه لا يؤثر في السامع"(٢)، ومن الواضح أن غرضها الإنجازي "هو التزام المتكلم بفعل شيء في المستقبل. واتجاه المطابقة فيها من العالم إلى الكلمات. وشرط الإخلاص هو القصد"(٣). وملامح الالتزاميات في شعر أمل دنقل ما نلتمسه في قصيدته (رسالة من الشمال) التي يقول فيها:

سَآتِيْ إِلَيْكَ أَجُرَّ الْمَسِيْر
خُطَى فِيْ تَصَلُّبِهَا الْمُذْعِنِ
سَآتِيْ إِلَيْكَ كَسَيْفٍ تَحَطَّم
فِي كَفِّ فَارِسِهِ الْمُثْخَنِ
سَآتِيْ إِلَيْكَ نَحِيْلًا.. نَحِيْلًا
كَخَيْطٍ مِنَ الحُزْنِ لَمْ يِحْزَنِ
* * *
أَنَا قَادِمٌ مِنْ شَمَالِ الشَّمَال
لِعَيْنَيْنِ –فِي مَوْطِنِي– مَوْطِنِي!(٤)

(١) العقل واللغة والمجتمع، جون سيرل، ص ٢١٨.
(٢) مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، نعمان بوقرة، ص ١٠٢.
(٣) آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ٥٠.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٨٧.

في هذا المقطع يلزم الشاعر نفسه عن قصد وإخلاص بوعد العودة مستقبلاً إلى حبيبته وموطنه عبر أفعال الإنجاز التعهدية التي تحيل عليه إحالة خارجية (مقامية) والمتمثلة في فعل (سآتي) الدال على حدوث الفعل في المستقبل والمتكرر ثلاث مرات، وقد أكّد هذا المعنى الالتزامي عبر الإحالة إلى ضمير المتكلّم أكثر من مرة، حيث كرّر الإحالة إلى ضمير المتكلّم الظاهر والمستتر أربع مرات، وكأن الشاعر أراد بهذا التكرار تعميق القوة الإنجازية. إن فعل القدوم وإن أنجز في التكرار الأول إلا أن قوته الإنجازية لم تصل للقوة الإنجازية في التكرار الثاني أو التكرار الثالث؛ إذ جاء بمؤكد واحد وهو السين، ولذلك تكون درجته الإنجازية أقل؛ في حين جاء الفعل (سآتي) في التكرار الثاني والثالث بمؤكدين هما السين والتكرار؛ ومن ثَمَّ تكون درجة القوة الإنجازية للفعل فيهما أكبر من التكرار الأول. والقوة الإنجازية لفعل القدوم في جميع هذه التكرارات تكون بدرجة أقل من فعل القدوم خارج هذه التكرارات في (أنا قادم)؛ لأن القدوم بالتكرارات ارتبط بزمن المستقبل؛ في حين ارتبط قدومه خارج هذه التكرارات بالزمن الحاضر (أنا قادم) المؤكد بمؤكدين الجملة الأسمية وتقديم الفاعل من حيث المعنى[1]؛ أي: إن قدومه لوطنه وحبيبته حاصل الآن في هذه اللحظة على وجه الحقيقة وليس في المستقبل الذي أفادها فعل (سآتي)، ولذلك تكون درجته الإنجازية أكبر. وكأن الشاعر –هنا– يضيف في كل تكرار توكيداً لقدومه فتزداد معه القوة الإنجازية للفعل حتى تصل لذروتها في قوتها الإنجازية خارج هذه التكرارات في (أنا قادم) بربطه بالزمن الحاضر؛ فالقوة الإنجازية لفعل القدوم سارت على النحو الآتي: سآتي.. سآتي.. سآتي.. أنا قادم. فالشاعر –هنا– أخلص بوعده لحبيبته ووطنه عندما قصد لإنجاز فعل القدوم والالتزام به، واتجاه المطابقة فيه من العالم إلى الكلمات. ولتوضيح أكثر نمثل لدرجة القوة الإنجازية لفعل القدوم بالشكل الآتي:



(١) ينظر: البلاغة فنونها وأفنانها، فضل حسن عباس، ص ١٢٤.

في حين تكمن التعبيريات-بحسب سيرل- في "التعبير عن شرط الصدق للفعل الكلامي. والنماذج على التعبيريات هي الاعتذارات والتشكرات والتهاني والترحيبات والتعزيات. والمحتوى الخبري من الناحية النمطية ليس له اتجاه ملاءمة؛ لأن حقيقة المحتوى الخبري يُسلَّم بها فحسب(...)، وشرط الصدق في التعبيريات يتغير مع تغير نمط التعبير (...)؛ فالاعتذار صادق إذ كان المتكلم يشعر به بالأسف فعلاً عما يعتذر عنه. والتهاني صادقة إذا كان المتكلم يشعر بالبهجة حقاً لما يهنئ المستمع عليه"[(١)]؛ بمعنى آخر هي أفعال الكلام التي ترتبط بشعور المتكلم وتكشف عنه، فهي تعبر عن حالات عاطفية "ومواقف نفسية تعبيراً مخلصاً وصادقاً"[(٢)] من فرح، أو سرور، أو ألم، أو حزن، أو إعجاب، أو شوق ...إلخ؛ وعلى هذا يكون "غرضها الإنجازي هو التعبير عن الموقف النفسي تعبيراً يتوافر فيه شرط الإخلاص، وليس لهذا الصنف اتجاه مطابقة، فالمتكلم لا يحاول أن يجعل الكلمات مطابقة للعالم، ولا العالم مطابقاً للكلمات"[(٣)]. ومن مظاهرها في شعر أمل دنقل ما نجده في قصيدته (السويس) التي يقول فيها:

وَتَأْكُلُ الْحَرَائِق..

بُيُوْتَهَا الْبَيْضَاْءَ وَالْحَدَائِقْ

وَنَحْنُ هَاْ هُنَاْ.. نَعَضُّ فِي لِجَاْمِ الْانْتِظَاْرْ!

نُصْغِيْ إِلَى أَنْبَاْئِهَا.. وَنَحْنُ نَحْشُوْ فَمَنَاْ بَيْضَةَ الْإِفْطَاْرْ!

فَتَسْقُطُ الْأَيْدِيْ عَنِ الْأَطْبَاْقِ وِالْمَلَاْعِقْ

أَسْقُطُ مِنْ طَوَاْبِقِ الْقَاْهِرَةِ الشّوَاْهِق

أُبْصِرُ فِي الشّاْرِعِ أَوْجُهَ الْمُهَاْجِرِيْن

أُعَاْنِقُ الْحَنِيْنَ فِي عُيُوْنِهُم... وِالذِّكْرَيَاْتْ

أُعَاْنِقُ الْمِحْنَةَ وَالْثَبَاْتْ[(٤)]

(١) العقل واللغة والمجتمع، جون سيرل، ص ٢١٩.

(٢) مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، نعمان بوقرة، ص ١٠٣.

(٣) آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص ٥٠.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ١٣١.

في هذا المقطع فاضت مشاعر الحسرة والألم والحزن والقهر والحنين من مشاعر الشاعر الصادقة تجاه مدينة السويس المحترقة بيوتها من جراء الحرب، وذلك من خلال الأفعال الإنجازية: (نَعَضُّ، نصغي، نحشو) التي اقترنت بضمير المتكلم الجمعي (نحن) المستتر فيها الذي يحيل إحالة خارجية (مقامية) تعود على الشعب المصري ومن ضمنهم الشاعر. وكذلك من خلال الأفعال الإنجازية المقترنة بضمير المتكلم المفرد (أنا) المستتر في: (أسقُطُ، أبصر، أعانق، أعانق) والمحيلة إحالة خارجية مقامية تعود على ذات الشاعر؛ فغرض الأفعال الإنجازية هو التعبير عن الموقف النفسي الذي ألمّ بالشاعر من جراء احتراق بيوت مدينة السويس، وهو تعبير ينم عن صدق مشاعر الشاعر تجاهها إذ يتوافر فيها شرط الإخلاص.

ومما تقدم نجد أن للإحالة وظائف تداولية كثيرة تنهض بها؛ هذه الوظائف تعنى بجميع جوانبها التواصلية والقصدية والتأثيرية والإنجازية، وبفضل هذه الوظائف تمكنت الإحالة من تجاوز حدود البنية والدلالة داخل النص إلى ربط النص بسياقه المقامي خارج هذا النص.

المبحث الثالث

الوظيفة البلاغية الجمالية

إن المتتبع للبلاغة –قديماً وحديثاً– يدرك أن أهم المباحث البلاغية يتمثل "في رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالي المألوف"(١)، أو كما قال جان كوهين: "الانتهاك الذي يحدث في الصياغة"(٢)؛ إذ إن اللغة منذ استقرار البلاغة القديمة عند عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم وحتى الأسلوبية حديثاً مرت بمستويين متوازيين ومتكاملين، أطلق عليهما في البلاغة القديمة أصول النحو، ومعاني النحو؛ في حين نظر الأسلوبيين –حديثاً– إلى اللغة في مستويين؛ "الأول: مستواها المثالي في الأداء العادي. والثاني: مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها"(٣). ويقصد بالمستوى المثالي للغة أنها تكون في مستواها الأول أو المستوى العادي الذي استقر في عرف الاستخدام اللغوي لدى مستخدمي اللغة بشكل عام؛ أي: استخدام اللغة استخدامها المألوف؛ في حين جاء انحراف اللغة أو عدولها في مرحلة تالية على مثاليتها، فهو إذن مستوى لاحق على مستواها العادي(٤)، فإذا كان النحاة واللغويون " قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالي فإن البلاغيين ساروا في اتجاه آخر، حيث أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية والعدول عنها في الأداء الفني"(٥).

وانتهاك البلاغيين للمستوى المثالي الذي أقامه النحاة لا يعني إنكارهم له؛ "بل إن ذلك يؤكد إدراكهم لتحققه بحيث جعلوه الخلفية الوهمية وراء الصياغة الفنية التي يمكن أن يقيسوا إليها عملية العدول

(١) البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون؛ الشركة العالمية للنشر لونجمان، ط١، ١٩٩٤م، ص ٢٦٨.

(٢) البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ص ٢٦٨.

(٣) البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ص ٢٦٨.

(٤) ينظر: اللغة بين الثابت والمتغير، أحمد عفيفي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، ٢٠١٢م، ص ١٤.

(٥) البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ص ٢٦٩.

في هذه الصياغة؛ ومن هنا كان حرصهم واضحاً على التذكير به والتنبيه إليه في مثل قولهم: أصل المعنى، وأصل الكلام، ورعاية للأصل؛ لكن اعتدادهم بهذا الأصل لا يتجاوز مجرد الإشارة إليه لأنه يخلو –في نظرهم– من أي قيمة فنية"(١).

وقد تناول النحويون كثيراً من القضايا التي تتجلى فيها المثالية النحوية، ولعل أبرزها ما أطلق عليها تمام حسان اسم "مباني التصريف: وهي تتمثل في صور التعبير عن المعاني الآتية:

(أ)– الشخص: والمقصود به التكلم، والخطاب، والغيبة.

(ب)– العدد: والمقصود به الإفراد، والتثنية، والجمع.

(جـ)– النوع: والمقصود به التذكير والتأنيث.

(د)– التعيين: والمقصود به التعريف والتنكير"(٢).

ويرى عبد الحكيم راضي أن البلاغيين قد "استغلوا المقولات الثلاث الأولى –على الأقل– من زاوية وجوب المطابقة فيها ليقيموا فوق حطام هذه المطابقة أبنية أطلق عليها عديد من الأسماء؛ مثل: (الالتفات)، (التوسع)، (شجاعة العربية)، (الخروج على خلاف مقتضى الظاهر) أو (المجاز) ... إلخ"(٣).

وبعد التحول في الاهتمام من نحو الجملة إلى الاهتمام بنحو النص أو اللسانيات النصية نجد أن البلاغة المعاصرة تحذو حذوه فتحاول الاستفادة قدر الإمكان من منجزات هذا العلم –نحو النص–لدراسة بلاغة النص؛ إذ إن "اللسانيات النصية وهو علم يحاول أن يقوم بدراسة العناصر البنائية والدلالية التي تجعل من النص نصاً منسجماً، وتحاول البلاغة المعاصرة أن تستفيد من منجزات هذا العلم في دراسة النص والخطاب دراسة بلاغية عبر دراسات التماسك والانسجام النصي"(٤). ومن ثَمَّ تحولت معظم القضايا البلاغية من الاهتمام بالدور البلاغي والجمالي على صعيد الجملة إلى إبراز جماليات النص وبلاغته من حيث هو نصٌّ مترابط ومتماسك يظهر كبنية متكاملة بنائياً، ودلالياً، وبلاغياً، وجمالياً، ولعل هذا الأمر

(١) البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ص ٢٦٩، ٢٧٠.

(٢) اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، ص١٣٣، ١٣٤.

(٣) نظرية اللغة في النقد العربي، عبد الحكيم راضي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة–مصر، ط١، ٢٠٠٣م، ص ٢٦١.

(٤) مقال: بين بلاغة النص وتحليل الخطاب، إبراهيم بن منصور التركي، صحيفة الجزيرة، ع/١٦٨٤٤، نوفمبر ٢٠١٨.

يتجلى بصورة واضحة في قضية المثالية في المطابقة والعدول عنها بين العناصر الإحالية ومراجعها نظراً لأن الإحالة عنصر أساسي من عناصر نحو النص.

فالنص/الخطاب يمكن أن يحتوي في فضائه عناصر إحالية متطابقة مع مراجعها، ويمكن أن يحتوي -أيضاً- عناصر إحالية أخرى مخالفة لمراجعها من حيث الغياب والحضور، ومن حيث العدد، ومن حيث الجنس.. إلخ؛ وعلى الرغم من وجود النقيضين في هذا النص -المطابقة والمخالفة- إلا أنه يبقى نصاً متماسكاً؛ بل إنه يصبح أكثر انسجاماً وترابطاً وتماسكاً يسوده الطابع البلاغي الجمالي، ولعل مرد هذا الأمر إلى علاقة التكامل القائمة بين نحو النص وبلاغة النص، والمتجلية -هنا- في الوظيفتين اللسانية والبلاغية للإحالة، فإذا كانت الوظيفة اللسانية للإحالة قد ركزت في معالجتها لترابط النصوص وتماسكها على المطابقة بين العناصر الإحالية ومراجعها، وأولتها دوراً كبيراً ومهماً في ترابط النصوص وتماسكها، فإن الوظيفة البلاغية والجمالية تولي المخالفات بين العناصر الإحالية ومرجعياتها أهمية كبيرة، فهي ترى في هذه المخالفات ما يجعل من هذا النص -إضافة إلى كونه نصاً منسجماً ومترابطاً ومتماسكاً- نصاً بليغاً ذا قيمة جمالية كبيرة، كما أن هذا العدول -المخالفة- لا يؤدي إلى فساد المعنى، أو خلل في تراكيب جمل النص أو المعنى النحوي لها، "فقد يكون هذا لتحقيق أغراض يتطلبها المقام ولا يتأتى المعنى بدونها، أو قد يكون لضرورة يقتضيها السياق"(١). ومنه نجد أن النص في ترابطه وتماسكه لا تحكمه وظيفة واحدة؛ بل تحكمه عدة وظائف داخلية، لعل أهمها الوظيفتان اللسانية والبلاغية اللتان تسود بينهما علاقات تكامل من أجل أن يصبح النص قادراً على إيصال فكرته وقضيته إلى المتلقي(٢).

إن لمن الواضح أن الأصل اللغوي يقتضي التطابق بين اللفظ المُحيل والمحال إليه؛ كالمطابقة من ناحية العدد (المفرد، والمثنى، والجمع)، والمطابقة من ناحية الشخص (المتكلم، والمخاطب، والغائب)،

(١) العدول عن المطابقة بين الضمير ومرجعه، أسماء عبد الحكيم مراد، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة السويس، ع/٢٣، ٢٠١٧م، ص ٩٦.

(٢) هناك مظاهر كثيرة لعلاقات التكامل بين لسانيات النص والبلاغة؛ إذ لا تقتصر العلاقة بينهما على علاقة التطابق والتخالف فقط، كما لا تنحصر العلاقة بين الوظيفة اللسانية والوظيفة البلاغية في المطابقة والمخالفة فقط، وإذ كان تركيزنا منصباً على هذه العلاقة -المطابقة والمخالفة- في هذا المبحث فهذا من باب أن مظاهر المطابقة والمخالفة سمة بارزة من سمات الإحالة وعناصرها، ومن ثم أن علاقة التكامل بين الوظيفتين اللسانية والبلاغية تتضح بشكل كبير.

والمطابقة من ناحية الجنس (المذكر والمؤنث)... وغيرها من أوجه المطابقة التي أشاروا إليها[١] وذلك لأن المطابقة من جهة" تقوي الصلة بين المتطابقين فتكون هي نفسها قرينة على ما بينهما من ارتباط في المعنى، وتكون قرينة لفظية على الباب الذي يقع فيه ويعبر عنه كل منهما"[٢]. ومن جهة أخرى "توثق الصلة بين أجزاء التراكيب التي تتطلبها، وبدونها تتفكك العرى وتصبح الكلمات المتراصة منعزلاً بعضها عن بعض، ويصبح المعنى عسير المنال"[٣]؛ إذ إن الأصل هو مطابقة تلك العناصر لمرجعياتها في التذكير والتأنيث، والإفراد والتثنية والجمع، فإذا ابتدأ الكلام بالضمير المفرد المذكر وجب المحافظة عليه في الكلام إلى نهايته لتحقيق صورة المطابقة[٤]، وهذه المطابقة بين العناصر الإحالية ومراجعها ليست مقصورة على لغة دون أخرى، حيث يرى إبراهيم أنيس أن "اللغات على وجه العموم تعالج ما يدل على التأنيث علاجًا مباينًا لما يدل على التذكير، فتقسم الأسماء إلى طائفتين: تلك التي تعبر عن التأنيث، أو بعبارة أخرى تلك التي تسلك في الأساليب اللغوية سلوك المؤنث، وطائفة أخرى تعبر عن التذكير أو تسلك سلوك المذكر"[٥]؛ في حين نجد الوظيفة البلاغية للإحالة تبرز بشكل واضح في المخالفة بين العناصر الإحالية ومراجعها في عدة مظاهر، أبرزها سبعة مظاهر وهي:

١-وضع الظاهر موضع المضمر وعكسه.

٢- مخاطبة غير المعين.

٣- خطاب الذات.

٤- مخاطبة غير الحاضر وغير العاقل.

٥-مخالفة العدد.

٦-مخالفة الجنس.

٧- تحوّلات الضمائر.

---

(١) ينظر: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ص ٣٤-٣٧. الإحالة في نحو النص، ص ٢٠.

(٢) اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، ص ٢١٢، ٢١٣.

(٣) اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، ص ٢١٣.

(٤) ينظر: العدول عن المطابقة بين الضمير ومرجعه، أسماء عبد الحكيم مراد، ص ٩٦.

(٥) من أسرار العربية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة-مصر، ط٣، ١٩٦٦، ص ١٤٣،١٤٤.

أولاً: وضع الظاهر موضع الضمير وعكسه:

يرى محمد أبو موسى في كتابه (خصائص التراكيب) أن هذه الظاهرة حظيت باهتمام البلاغيين وعنايتهم فألحقوها بباب المسند إليه حالها حال كثيرٍ من ظواهر خروج الكلام عن مقتضى الظاهر مثل أسلوب الالتفات وأسلوب الحكيم، إذ يقول: "لحظ البلاغيون أن دراسة وضع المظهر موضع المضمر وعكسه، ودراسة الالتفات تتصل بباب المسند إليه لأنها من أحواله فألحقوها به"(١). كما أن البلاغيين لحظوا أن أساليب هذه الظواهر "مما لا تجرى على مقتضى المقررات المتعارفة؛ وإنما هي ضروب من المخالفة، فترجموا لها بخروج المسند إليه على خلاف مقتضى الظاهر، وألحقوا به أسلوب الحكيم لأنه ضرب من المخالفة"(٢).

والملاحظ أن البلاغيين تناولوا هذه الظاهرة من زاويتين:

الأولى: وضع الظاهر موضع المضمر؛ أي: إظهار ما حقه الإضمار.

الثانية: وضع المضمر موضع الظاهر؛ أي: إضمار ما حقه الإظهار.

ففي ظاهرة وضع الظاهر موضع المضمر نجد أن الأصل في الأسماء أن تكون ظاهرة عند ورودها في الكلام أول مرة، فإذا ما حلّ مكان ورودها الافتراضي في الكلام مرة أخرى أصبح إضمارها أصلاً وإظهارها فرعاً(٣)؛ لكن قد يُخرج عن هذا الأصل لقصدٍ بلاغي؛ بحيث يتحول هذا الأصل -إضمار الاسم الظاهر الوارد في الكلام مرة أخرى- إلى إظهار ما حقه الإضمار، وهذا الخروج عن الأصل لا يؤتى به اعتباطاً في الكلام؛ بل يعود إلى عدة أسباب ذكر الزركشي سبعة عشر سبباً في كتابه (البرهان في علوم القرآن)، منها: قصد التعظيم، وقصد الإهانة والتحقير، والاستلذاذ بذكره، وزيادة التقدير، وإزالة اللبس حيث يكون الضمير يوهم أنه غير المراد، وتعظيم الأمر، والتنبيه على علة الحكم، وقصد العموم، وقصد الخصوص، ومراعاة التجنيس(٤). وقد قسّم أحمد مطلوب هذه الظاهرة -وضع المظهر موضع المضمر قسمين، هما: إما أن يكون المظهر اسم إشارة يعدل عن المضمر، وذكر لها خمسة أغراض، وإما أن يكون المظهر غير اسم إشارة يعدل عن المضمر، وذكر لها ثلاثة أغراض في كتب البلاغيين، مؤكداً أن "ليس في

(١) خصائص التراكيب، محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة-مصر، ط٢، ١٩٨٠م، ص ١٨٧.

(٢) خصائص التراكيب، محمد أبو موسى، ص ١٨٧.

(٣) ينظر: البرهان في علوم القرآن، الزركشي، ٣/ ٦١.

(٤) ينظر: البرهان في علوم القرآن، الزركشي، ٣/ ٦٢-٧٦.

دراسة البلاغيين لهذا الأسلوب غير ما ذكرنا؛ أما الذين عنوا بعلوم القرآن فكانت نظرتهم أوسع ومسائلهم أكثر تشعباً واستيعاباً"[١].

وأما الأغراض التي يكون فيها المظهر اسم إشارة عنده فهي:

١-كمال العناية في ترك مقتضى الظاهر إلى غيره لاختصاصه بحكم غريب.

٢- التهكم بالسامع والتعجب من أمره، كقوله تعالى: ﴿ص ۚ وَالْقُرْآنِ ذِي الذِّكْرِ (١) بَلِ الَّذِينَ كَفَرُوا فِي عِزَّةٍ وَشِقَاقٍ (٢) كَمْ أَهْلَكْنَا مِنْ قَبْلِهِمْ مِنْ قَرْنٍ فَنَادَوْا وَلَاتَ حِينَ مَنَاصٍ (٣) وَعَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِنْهُمْ ۖ وَقَالَ الْكَافِرُونَ هَٰذَا سَاحِرٌ كَذَّابٌ (٤)﴾[٢]؛ فالإتيان باسم الإشارة في قوله: (هذا ساحر كذاب) إنما هو للتهكم من الكفار.

٣- التنبيه على كمال بلادة السامع؛ كأن يقال: من الحاكم؟ فيقال في الجواب: ذلك محمد، بدلاً من قوله: هو محمد.

٤- التنبيه على كمال فطنة السامع وذلك أن يكون غير المحسوس عنده كالمحسوس؛ نحو قوله: هذه قضية مهمة، بدلاً من قوله: هي قضية مهمة.

٥- ادعاء كمال ظهور المسند إليه عند المتكلم ولو لم يكن ظاهراً في نفسه؛ نحو قوله: هذه مسألة واضحة، بدلاً من قوله: هي مسألة واضحة[٣].

وأما الأسباب التي يكون فيها المظهر غير اسم إشارة عنده فهي:

أ- زيادة تمكين المسند إليه في ذهن السامع؛ كقوله تعالى: ﴿قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ (١) اللَّهُ الصَّمَدُ (٢)﴾[٤].

ب- إدخال الروع والمهابة في قلب السامع، أو تقوية ما يدعو المخاطب إلى الامتثال والطاعة؛ نحو قوله: الحاكم يأمرك؛ بل أنا آمرك.

جـ- الاستعطاف؛ كقوله تعالى: ﴿وَبِالْحَقِّ أَنزَلْنَاهُ وَبِالْحَقِّ نَزَلَ﴾[٥]، وكان مقتضى الظاهر أن يقول: وبه نزل[٦].

---

(١) أساليب بلاغية، أحمد مطلوب، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٠م، ص ٢٥٠.

(٢) سورة ص، الآية: ١-٤.

(٣) ينظر: أساليب بلاغية، أحمد مطلوب، ص ٢٤٩.

(٤) سورة الإخلاص، الآية: ١-٢.

(٥) سورة الإسراء: الآية: ١٠٥.

(٦) ينظر أساليب بلاغية، أحمد مطلوب، ص ٢٥٠.

ومن أمثلة هذه الظاهرة البلاغية في شعر أمل دنقل ما نجده في قصيدته (مزامير)، إذ يقول:

أَعْشَقُ إِسْكَنْدَرِيّةَ..

وَإِسْكَنْدَرِيّةُ تَعْشَقُ رَائِحَةَ الْبَحْرِ

وَالْبَحْرُ يَعْشَقُ فَاتِنَةً فِي الضِّفَافِ الْبَعِيْدَة![1]

فمقتضى الظاهر أن يقول الشاعر: (وهي تعشق رائحة البحرِ)، (الذي يعشق فاتنةً في الضفاف البعيدة)، فيحيل ضمير الغائب (هي) على الإسكندرية، ويحيل الاسم الموصول (الذي) على البحر، فيكون أصل النص على الشكل الآتي:

أَعْشَقُ إِسْكَنْدَرِيّةَ.

وَ(هِيَ) تَعْشَقَ رَائِحَةَ الْبَحْرِ

(الذي) يَعْشَقُ فَاتِنَةً فِي الضِّفَافِ الْبَعِيْدَة!

ولعل الشاعر عدل عن هذا الأصل إلى الاسم الظاهر لزيادة تمكين المسند إليه في ذهن السامع، وعلى الرغم من استخدام الشاعر لهذه المخالفة -إظهار ما حقه الإضمار- إلا أن النص بقي نصاً مترابطاً ومتماسكاً ككتلة واحدة؛ فالشاعر آثر الإتيان بهذه الأسماء ظاهرةً وجعلها حاضرةً دون الغياب لما لها من المكانة الخاصة في نفسه، هذه المكانة وصلت لدرجة العشق والتعلق بالإسكندرية وبحرها، فاختار بعناية ألفاظه المتناسبة وحالة الدفقة الشعورية المتمثلة في التدفق اللامحدود للعشق الذي لم يقف عند حدود أرض الإسكندرية؛ بل تعداها ليشمل بحرها أيضاً. وهنا يلحظ أن الشاعر قد خالف ما يقتضيه الأصل اللغوي في استخدام ألفاظ الإحالة لمقصد بلاغي.

أما فيما يتعلق بظاهرة وضع المضمر موضع الظاهر؛ أي: إضمار ما حقه الإظهار، فإن "الأصل ألا يذكر الضمير إلا وقد سبقه ما يعود عليه ليكون المقصود بالكلام واضحاً، تقول: لقيت زيداً وأكرمته،

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٢٩٨.

فتذكر الضمير في أكرمته لأنه سبقه ما يعود عليه، ولا تقول: لقيته هكذا ابتداء؛ لأن ذلك من التعمية والإلباس يناقض القصد من اللغة والبيان"[١].

ومع وضوح هذا الأصل إلا أننا نجد صوراً من الأساليب قد انتهكت هذا الأصل وعدلت عنه، "فيذكر الضمير ليفسر بمتأخر عنه في بعض هذه الصور، أو يذكر من غير مفسر اعتماداً على فهم السامع، أو وضوح المعنى أو غير ذلك"[٢]، ويُرجع علماء البلاغة سر هذه المخالفة "إلى تحفيز السامع على تحري مضمون الجملة والإصغاء إلى مضمونها"[٣]، وهذا ما يؤكده السكاكي (ت ٦٢٦هـ) بقوله: "وذلك أن السامع متى لم يفهم من الضمير معنى بقي منتظرا عقبى الكلام كيف يكون، فيتمكن المسموع بعده فضل تمكن في ذهنه"[٤]. ومن جهة أخرى يُعدّ العنصر الإحالي –الضمير– أبلغ في الكلام إذا تقدم على الاسم الظاهر، وهو ما يؤكده عبد القاهر الجرجاني بقوله: "وجملة الأمر أنه ليس إعلامك الشيء بغتةً غُفلاً مثلُ إعلامك له بعد التنبيه عليه والتقدمة له؛ لأن ذلك يجري مجرى تكرير الإعلام في التأكيد والإحكام، ومن هنا قالوا: إن الشيء إذا أُضمِر ثم فُسِّر كان ذلك أفخم له من أن يذكر من غير تقدِمة/إضمارٍ"[٥].

ومن الصور التي يفسر بها الضمير بمتأخر عنه عودته على متأخر لفظاً ورتبة، وذلك كضمير الشأن والقصة، ومن الصور –أيضاً– أن يأتي الإضمار من غير مفسر إذا دل على هذا المفسر العلم به، وأنه معروف حاضر في القلب لا يخطر بالبال سواه[٦].

وإذا كان الأصل في هذه الوظيفة البلاغية –وضع المضمر موضع الظاهر– يكمن على صعيد الجملة في عودة الضمير على مفسر متقدم عليه، والفرع عنها يكون في عودة الضمير على مفسر متأخر

(١) خصائص التراكيب، محمد أبو موسى، ص ١٨٧.

(٢) خصائص التراكيب، محمد أبو موسى، ص ١٨٧.

(٣) تيسير علم المعاني، إبراهيم بن منصور التركي، ص ١٠٦،١٠٧.

(٤) مفتاح العلوم، السكاكي، ص ١٩٨.

(٥) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص ١٣٢.

(٦) ينظر: خصائص التراكيب، محمد أبو موسى، ص–ص، ١٨٧–١٨٩. وينظر: معاني النحو، فاضل السامرائي، ص–ص، ٥٧–٥٨.

عنه، أو عودته على مفسر غير مذكور في الجملة؛ فإن الأصل في هذه الوظيفة يكمن على صعيد النص في الإحالة الداخلية القبلية؛ أي: عودة العنصر الإحالي –الضمير– على عنصر إشاري متقدم عليه داخل النص، والفرع عنها –أو العدول عن هذا الأصل على صعيد النص– يكون في الإحالة الداخلية البعدية؛ أي: عودة العنصر الإحالي –الضمير– على عنصر إشاري متأخر عنه داخل النص، وكذلك في الإحالة الخارجية (المقامية) التي يعود فيها العنصر الإحالي –الضمير– على عنصر إشاري خارج النص.

وصور هذه الوظيفة في أشعار وقصائد أمل دنقل كثيرة إلا أنها تتجلى بشكل بارز واضح في قصيدته (مقتل القمر) حيث تعود العناصر الإحالية –الضمائر– فيها على عنصر إشاري متأخر داخل النص، إذ يقول فيها:

.. وَتَنَاقَلُوْا النَّبَأَ الْأَلِيْمَ عَلَىْ بَرِيْدِ الشَّمْس
فِيْ كُلِّ الْمَدِيْنَةْ:
"قُتِلَ الْقَمَر"!
شَهِدوْهُ مَصْلُوْبًا تَدَلَّى رَأْسُهُ فَوْقَ الشَّجَرْ!
نَهَبَ اللّصُوْصُ قِلَادَةَ الْمَاْسِ الثَّمِيْنَةْ
مِنْ صَدْرِه!
تَرَكُوْهُ فِي الْأَعْوَادِ،
كَالْأُسْطُوْرَةِ السَّوْدَاْءِ فِيْ عَيْنَيْ ضَرِيْر
وَيَقُوْلُ جَاْرِي:
–"كَاْنَ قِدِّيْسًا، لِمَاْذَاْ يَقْتُلُوْنَهُ؟"
وَتَقُوْلُ جَاْرَتُنَا الصَّبِيَّةُ:
–"كَاْنَ يُعْجِبُهُ غِنَائِي فِي الْمَسَاْءِ
وَكَاْنَ يُهْدِيْنِيْ قَوَاْرِيْرَ الْعُطُوْرِ
فَبِأَيِّ ذَنْبٍ يَقْتُلُوْنَه؟!
هَلْ شَاْهَدُوْهُ عِنْدَ نَاْفِذَتِيْ –قُبَيْلَ الْفَجْرِ– يُصْغِيْ لِلْغِنَاْء؟!"
* * *

وَتَدَلَّتِ الدَّمَعَاْتُ مِنْ كُلِّ الْعُيُوْن
كَأَنَّهَا الْأَيْتَاْمُ –أَطْفَاْلُ الْقَمَر

وَتَرَحَّمُوْا..
وَتَفَرَّقُوْا..
فَكَمَاْ يَمُوْتُ النَّاْسُ.. مَاْت!
وَجَلَسْتُ..
أَسَأَلُهُ عِنِ الْأَيْدِيْ الَّتِيْ غَدَرَتْ بِهِ
لَكِنَّهُ لَمْ يَسْتَمِعْ لِي..
.. كَاْنَ مَاْت!
* * *
دَثَّرْتُهُ بِعَبَاْءَتِهِ
وَسَحَبْتُ جَفْنَيْهِ عَلَىْ عَيْنَيْهِ..
حَتَّىْ لَاْ يَرَىْ مَنْ فَاْرَقُوْه!
وَخَرَجْتُ مِنْ بَاْبِ الْمَدِيْنَةِ
لِلرِّيْفِ:
يَاْ أَبْنَاْءَ قَرْيَتِنَاْ أَبُوْكُمْ مَاْت
قَدْ قَتَلَتْهُ أَبْنَاْءُ الْمَدِيْنَة
ذَرَفُوْا عَلَيْهِ دُمُوْعَ إِخْوَةِ يُوْسُفَ
وَتَفَرَّقُوْا
تَرَكُوْهُ فَوْقَ شَوَاْرِعِ الْأَسْفِلْتِ وَالدَّمِ وَالضَّغِيْنَة
يَاْ إِخْوَتِيْ: هَذَاْ أَبُوْكُمْ مَاْت!
-مَاْذَاْ؟ لَاْ.. أَبُوْنَاْ لَاْ يَمُوْت
بِالْأَمْسِ طُوْلِ اللّيْلِ كَاْنَ هُنَاْ
يَقُصُّ لَنَاْ حِكَاْيَتَهُ الْحَزِيْنَة!
- يَاْ إِخْوَتِيْ بِيَدَيّ هَاْتَيْنِ احْتَضَنْتُه
أَسْبَلْتُ جَفْنَيْهِ عَلَىْ عَيْنَيْهِ حَتَّىْ تَدْفِنُوْهُ!
قَاْلُوْا: كَفَاْكَ.. اصْمُتْ
فَإِنَّكَ لَسْتَ تَدْرِيْ مَاْ تَقُوْلُ
قُلْتَ: الْحَقِيْقَةَ مَاْ أَقُوْل
قَاْلُوْا: انْتَظِرْ

لَمْ تَبْقَ إِلَّاْ بِضْعُ سَاْعَاْتٍ...
وَيَأْتِيْ!
* * *
حَطَّ الْمَسَاْءُ
وَأَطَلَّ مِنْ فَوْقِ الْقَمَر
مُتَأَلِّقُ الْبَسَمَاْتِ.. مَاْسِيُّ النَّظَر
- يَاْ إِخْوَتِيْ هَذَاْ أَبُوْكُمْ مَاْ يَزَاْلُ هُنَاْ
فَمَنْ هُوَ ذَلِكَ الْمُلْقَىْ عَلَىْ أَرْضِ الْمَدِيْنَة؟
قَاْلُوْا: غَرِيْبٌ
ظَنَّهُ النَّاسُ الْقَمَر
قَتَلُوْهُ.. ثُمَّ بَكُوْا عَلَيْهِ
وَرَدَّدُوْا: "قُتِلَ الْقَمَر"
لَكِنْ أَبُوْنَاْ لَاْ يَمُوْت
أَبَدًا أَبُوْنَاْ لَاْ يَمُوْت![1]

مقتضى الظاهر في هذه النص أن تعود العناصر الإحالية -الضمائر- في كلمات{تناقلوا، شهدوه، يقتلونه، يقتلونه، شاهدوه، ترحموا، تفرقوا} على عنصر إشاري متقدم عليها في النص، وهم (أبناء المدينة)، فتحيل هذه الضمائر إحالة نصية قبلية تعود على هذا العنصر الإشاري، فتقدير الكلام في السطر الأول من النص (أبناء المدينة قتلوا القمر وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس)؛ إلا أن الشاعر آثر حذف هذا العنصر الإشاري والفعل الذي اقترفوه بقتلهم القمر في بداية قصيدته، وعوّض بدلاً عن ذلك بنقطتين دلالة على الحذف، ثم ألحق النقطتين بواو العطف التي أكّدت على وجود كلام محذوف سابق لها وذلك لاستقامة إيقاع القصيدة أولاً، ولغاية بلاغية ثانياً؛ إذ إن الشاعر يريد أن يثير عنصر الفضول والتشويق لدى المتلقي؛ ومن ثم تحفيزه لمعرفة هذا النبأ الأليم الذي حدث في المدينة وتناقله الناس، فإذا علم المتلقي أن النبأ الأليم هو مقتل القمر في السطر الثالث من النص أدخله الشاعر في حيرة من أمره وفضول آخر وهو معرفة من قتل القمر، وذلك عندما جاء بالفعل المبني للمجهول ونائب الفاعل المتبعين بإشارة التعجب في السطر

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٦٨.

الثالث (قُتِلَ القمر!) على صورة استعارة مكنية، حيث شبّه القمر بإنسان يقتل، فحذف المشبه به (الإنسان)، وأبقى على شيءٍ من لوازمه وهو فعل القتل؛ فالمتلقي هنا قد علم أن النبأ العظيم الذي تناقله الناس في المدينة وهو مقتل القمر؛ لكن هذا الحدث الجلل أثار لدى المتلقي عدة أسئلة منها، هل القمر يُقتل ويموت مثل الناس؟ ومن الذي استطاع أن يقتل القمر؟ وحتى يصل المتلقي إلى غايته في معرفة أجوبة هذه الأسئلة وغيرها كان لا بد له من أن ينكب على قراءة النص كاملاً بكل شوقٍ ولهفةٍ لإشباع هذا الفضول الذي اكتنف نفسه حتى يصل إلى السطر الواحد والثلاثين من القصيدة عندما علم أن الذي قتل القمر هم أبناء المدينة، وتجلى ذلك في قول الشاعر: (قد قتلته أبناء المدينة)، فأحالت الضمائر –في الكلمات أعلاه– إحالة نصية بعدية عادت على العنصر المفسر لها وهم أبناء المدينة؛ فالشاعر –هنا– لجأ إلى الوظيفة البلاغية وضع المضمر موضع الظاهر التي أحدثت تغييراً في اتجاه الإحالة من إحالة نصية قبلية إلى إحالة نصية بعدية، والغاية البلاغية من هذا التحول في اتجاه الإحالة هي إثارة عناصر التشويق والفضول والمفاجأة لدى المتلقي؛ إذ إن "الضمير حين يطرق النفس من غير أن يكون له عائد يعود عليه يصيّرها إلى حالة من الغموض والإبهام لا قرار لها معها، فتستشرف إلى اكتشاف الحقيقة المتوارية وراء الغموض المثير، فإذا جاءت الجملة المفسرة تمكّن معناها ووقع في القلب موقع القبول"[(١)]؛ فالمتلقي أدرك في نهاية النص أن القمر الذي يرمز للحياة لا يموت حتى لو اغتال حضوره أهل المدينة الغارقون في علاقات المنفعة الشرسة التي تؤدي بالإنسان أن يغترب عن إنسانيته، وبالمدينة عن مدنيتها؛ بل إن القمر موجود في القرية بكل ما تحمله من معاني البساطة والمحبة والدفء في العلاقات الإنسانية التي لا تعرف المنفعة أو المنافسة القاتلة[(٢)]، فلو أن الشاعر ذكر المحال إليه في بداية نصه لما حدث هذا التشويق والفضول لدى المتلقي؛ ومن ثم زال الحافز في مواصلة قراءة النص حتى آخره، ودليل ذلك وجود بعض الضمائر التي أخذت وضعها الطبيعي بأن جاءت بعد العنصر الإشاري (أبناء المدينة) وذلك في كلمات{ذرفوا، تفرقوا، تركوه}في الأسطر الشعرية الثاني والثالث والرابع بعد الثلاثين، فأحالت إحالات نصية قبلية عادت على هذا العنصر الإشاري، فلم

(١) خصائص التراكيب، محمد أبو موسى، ص ١٨٧،١٨٨.

(٢) ينظر: قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، جابر عصفور، ص–ص، ١١٢–١١٤.

يكن أثرها وصداها في نفس المتلقي كالأثر والصدى الذي أحدثته الضمائر التي أحالت إحالة نصية بعدية على العنصر الإشاري نفسه.

ثانياً: مخاطبة غير المعين:

يقرر السكاكي في مفتاح العلوم أن "حق الخطاب أن يكون مع مخاطب معين، ثم يترك إلى غير معين، كما تقول: فلان لئيم إن أكرمته أهانك، وإن أحسنت إليه أساء إليك؛ فلا تريد مخاطبًا بعينه، كأنك قلت: إن أُكرِمَ أو أحسن إليه، قصد إلى أن سوء معاملته لا يختص واحدًا دون واحد"(١)، ويتضح من كلام السكاكي "أن الأصل في ضمائر الخطاب أن يقصد بها المعين؛ ولكنها قد تخالف هذا الأصل عندما يُخاطب بها غير المعين، وذلك عندما ترد في الكلام دون أن يكون ثمة معين يرجع إليه الضمير"(٢).

ويلجأ المتكلم إلى مخاطبة غير المعين على وجه العموم في عدة صور، منها: مخاطبة غير المعين على سبيل إشهار وإشاعة خبرٍ عن حدث عظيم؛ سواء أكان هذا الحدث قد حصل بالفعل، أم أنه سيحدث في المستقبل؛ كقوله تعالى: ﴿ وَلَوْ تَرَىٰ إِذِ الْمُجْرِمُونَ نَاكِسُوا رُءُوسِهِمْ عِندَ رَبِّهِمْ﴾(٣)، فقد خرج الخطاب في هذه الآية "على العموم قصداً إلى تفظيع حال المجرمين، وإن قد بلغت من الظهور إلى حيث يمتنع خفاؤها البتة، فلا تختص رؤية راء دون راء؛ بل كل من يتأتى منه الرؤية فله مدخل في هذا الخطاب"(٤)؛ فالغرض من خطاب غير المعين –هنا– " هو إشهار أمر تلك الفئة وإشاعة خبرها على الجميع، فهي تتحدث عن المجرمين يوم القيامة وما يعلو رؤوسهم من الذل والهوان، فجاءت صيغة الخطاب (ترى) لا تخص أحداً بعينه؛ وإنما تعم جميع العقلاء لإشهار أمر تلك الفئة وإبلاغه إلى كل مخاطب عاقل ليتعظ بهم فلا يكون مصيره مصيرهم"(٥)؛ أو قد يخرج الخطاب إلى غير المعين على سبيل إرساء "حكمة عامة صالحة

(١) مفتاح العلوم، السكاكي، ص ١٨٠.
(٢) تيسير علم المعاني، إبراهيم بن منصور التركي، ص ٥٥.
(٣) سورة السجدة: الآية ١٢.
(٤) مفتاح العلوم، السكاكي، ص ١٨٠.
(٥) تيسير علم المعاني، إبراهيم بن منصور التركي، ص ٥٦.

لأن تقال لكل أحد، فيأتي ضمير الخطاب ليبث هذه الحكمة إلى كل العقلاء الذين يستمعون القول فيعونه ويدركون فيفهمونه"[1].

ويتمثل هذا اللون البلاغي في الإحالات الخارجية (المقامية)؛ إذ إن الشعراء كثيراً ما يلجؤون إلى مثل هذه الوظيفة البلاغية من أجل إيصال رسالاتهم إلى المتلقي دون حرج، ودون أن يضع الشاعر – منهم– نفسه في موقفٍ لا يحمد عقباه خاصة إذا ما كان المقام مقام هجاء أو ذم، فيطلقون إحالات خارجية عبر ضمائر الخطاب دون أن يرجعوها إلى مخاطب معين؛ بل يتركونها رهينة بتأويل المتلقي والمقام الذي جاءت فيه.

وملامح هذا اللون البلاغي كثيرة في شعر أمل دنقل، خاصة في قصائده التي كتبها بعد نكسة حزيران ١٩٦٧م، إذ يسمح له –هذا اللون البلاغي– بإخراج كل ما يجول في خاطره من أفكار وإيصالها إلى المتلقي دون حرج، ففي قصيدته (تعليق على ما حدث في مخيم الوحدات) التي كتبها عام ١٩٧٠م نجد الشاعر يوجه خطابه إلى عامة المتلقين دون أن يختص بخطابه واحداً منهم دون سواه، إذ يقول:

.. قُلْتُ لَكُمْ مِرَاْرَاً

إِنَّ الطَّوَاْبِيْرَ الَّتِيْ تَمُرُّ..

فِيْ اسْتِعْرَاْضِ عِيْدِ الْفِطْرِ وَالْجَلَاْءْ

(فَتَهَتَفَ النِّسَاْءُ فِيْ النَّوَاْفِذِ انْبِهَاْرَاً)

لَاْ تَصْنَعُ انْتِصَاْرَاً[2]

فالشاعر هنا جاء بخطابه في (قلت لكم) على سبيل إشاعة الخبر لعموم الناس، ولم يخصّ الشاعر بهذا الخبر إنساناً معيناً، فضمير الخطاب في (لكم) وإن أحال إحالة خارجية (مقامية) إلا أنه لا يعود إلى شخص معين؛ بل هو موجه إلى عموم الناس. ليس هذا وحسب، بل إن هذا الخطاب هو خطاب مفتوح من الناحية الزمانية؛ إذ يصح أن يقال في كل زمان جاء بعد زمن نشأته؛ أي: إن هذا الخطاب ليس حكراً

(١) تيسير علم المعاني، إبراهيم بن منصور التركي، ص ٥٦.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٢١٠.

على الزمن الذي صدر فيه عام ١٩٧٠م؛ وذلك أن الشاعر جاء بخطابه على صياغة الحاضر (قلتُ لكم) فأصبح خطابه كأنه وليد اللحظة، وهو الأمر الذي يجعل من خطابه شاملاً لأي متلقٍ جاء بعده، فتصبح لحظة قراءة المتلقي لهذا الخبر هي اللحظة نفسها التي أدخلته إلى عامة الناس الذين شملهم الخبر أيضاً.

ثالثاً: خطاب الذات:

الأصل في ضمائر الخطاب أن يخاطب المتكلم بها غيره إلا أن هذا الأصل قد يعدل عنه في بعض المواضع، فيعدل المتكلم عن مخاطبة غيره إلى مخاطبة ذاته؛ أي: يجرد -المتكلم- من نفسه شخصاً آخر ومن ثم يوجه لها الخطاب؛ إذ إن خطاب الذات يُعدّ من أسلوب التجريد، وهذا ما ذهب إليه البلاغيون إذ إنهم عدوا أن من أقسام التجريد[١] "ما يكون بمخاطبة الإنسان نفسه فينتزع من نفسه شخصاً آخر مثله في الصفة التي سبق لها الكلام ويخاطبه"[٢].

ووجب التنبيه هنا إلى أن السكاكي عدَّ هذا اللون البلاغي -خطاب الذات- أسلوباً من أساليب الالتفات[٣]، إذ إنه توسع في أسلوب الالتفات فزاد بذلك على الأقسام الستة للالتفات التي قال بها جمهور البلاغيين[٤] والتي سوف نتناولها في حينه.

ومن المواطن التي جاء فيها هذا الأسلوب في أشعار وقصائد أمل دنقل ما جاء في قصيدته (الورقة الأخيرة الجنوبي)، حيث تجلى هذا الأسلوب بشكل واضح في المقطع الأخير منها الذي يحمل عنوان (مرآة)؛ فالمرآة ترمز إلى "تسمية دالة؛ لأن رمزية المرآة تشير إلى اللحظة المعرفية الحاسمة التي ينقسم فيها الوعي على نفسه فيصبح فاعلاً ومفعولاً للتأمل في آن"[٥]، وذلك على النحو الآتي:

---

(١) التجريد: هو أن ينتزع من أمر ذي صفة أو أكثر أمراً آخر أو أكثر مثله فيها لإفادة المبالغة بادعاء كمال الصفة في ذلك الأمر حتى كأنه بلغ من الاتصاف بتلك الصفة مبلغاً يصح أن ينتزع منه موصوفاً آخر متصفاً بتلك الصفة. وأقسامه سبعة: ما يكون بمن التجريدية، ما يكون بالباء التجريدية الداخلة على المنتزع منه، ما يكون بدخول باء المعية على المنتزع، ما يكون بدخول (في) على المنتزع منه، ما يكون بدون توسط حرف، ما يكون بطرق الكناية، ما يكون بخطاب الذات. ينظر: علوم البلاغة، أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط٣، ١٩٩٣م، ص ٣٣٤،٣٣٥.

(٢) علوم البلاغة، أحمد مصطفى المراغي، ص ٣٣٥.

(٣) ينظر: مفتاح العلوم، السكاكي، ص ١٩٩.

(٤) ينظر: تيسير علم المعاني، إبراهيم بن منصور التركي، هامش ص ١٠١.

(٥) قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، جابر عصفور، ص ٣٣٤.

-هَلْ تُرِيْدُ قَلِيْلاً مِنَ الْبَحْر؟

-إِنَّ الْجَنُوْبِيّ لَاْ يَطْمَئِنُ إِلَىْ اثْنَيْنِ يَاْ سَيِّدِي:

الْبَحْرُ- وَالْمَرْأَةُ الْكَاْذِبَة.

-سَوْفَ آتِيْكَ بِالرَّمْلِ مِنْهُ

... وَتَلَاْشَىْ بِهِ الظِّلُّ شَيْئًا فَشَيْئًا..

فَلَمْ أَسْتَبِنْهُ

-هَلْ تُرِيْدُ قَلِيْلاً مِنَ الْخَمْر؟

إِنَّ الْجَنُوْبِيّ يَاْ سَيِّدِي يَتَهَيَّبُ شَيْئَيْن:

قَنِّيْنَةَ الْخَمْرِ -وَالْآلَةَ الْحَاْسِبَةْ.

-سَوْفَ آتِيْكَ بِالثَّلْجِ مِنْهُ

.. وَتَلَاْشَىْ بِهِ الظِّلُّ شَيْئًا فَشَيْئًا...

فَلَمْ أَسْتَبِنْهُ

بَعْدَهَاْ لَمْ أَجِدْ صَاْحِبِيَّ

لَمْ يَعُدْ وَاْحِدٌ مِنْهُمَاْ لِيْ بِشَيْء

-هَلَ تُرِيْدُ قَلِيْلاً مِنَ الصَّبْرِ؟

-لَاْ..

فَالْجَنُوْبِيُّ يَاْ سَيِّدِيْ يَشْتَهِيْ أَنْ يَكُوْنَ الَّذِيْ لَمْ يَكُنْهُ

يَشْتَهِيْ أَنْ يُلَاْقِيَ اثْنَيْنِ:

الْحَقِيْقَةَ -وَالْأَوْجَهَ الْغَاْئِبَة.(١)

ففي هذا النص يجرد الشاعر من نفسه ذاتًا أخرى، فتصبح ذاته ذاتين؛ أما الذات الأولى فهي (ذات الشاعر السائلة) التي تطرح الأسئلة وتنتظر إجاباتها وذلك من خلال صاحبين متخيّلين؛ وأما الذات الثانية فهي

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٦٠.

(ذات الشاعر المجيبة عن هذه الأسئلة) المتمثلة في الجنوبي؛ ففي صورة الوهم للذات المتأملة نجد الشاعر يضع الذات في مواجهة نفسها كأنها تتطلع إلى نفسها في صورة مشابهة للمعنى الصوفي لكن عبر تقاليد الشعر العربي القديم في الوقوف على الأطلال حيث يواجه الشاعر أطلال ماضيه مع خليلين في العادة يتوجه إليهما بالخطاب والجواب(١)، فكأن الشاعر –هنا– يصنع من وهم ذاته المتأملة خليلين يخاطب من خلالهما نفسه بضمائر الخطاب الكامنة في سؤاليهما: هل تريد –أنت أيها الجنوبي– قليلاً من البحر؟ وهل تريد –أنت أيها الجنوبي– قليلاً من الخمر؟ إذ إن "كل خليل يقوم بطرح سؤال على الجنوبي الذي أصبح قناعاً ومرآة. وتجمع صفة النفي بين البحر والمرآة الكاذبة في مدى الريبة التي تجمعها والبحر صفة القدر والمباغتة، وهو الأمر الذي يتكرر في تهيب الجنوبي الخمر والآلة الحاسبة؛ فالأولى تذهب الوعي في وقت ينبغي حضوره، والثانية تقيس كل شيء بحساب الربح والخسارة"(٢)، فإذا ما همَّ كل خليل منهما بتقديم شيء للجنوبي بعد سماع إجابته –حيث أراد الخليل الأول أن يقدم للجنوبي الرمل، والخليل الثاني أراد تقديم الثلج له– نجده يذهب لإحضاره دون عودة فيتلاشى ظله إلى أن يغيب في المدى، إذ "يتكشف حضور الخليلين عن وهم أو سراب، فلا وجود لواحد منهما، ولا واحدًا منهما يقدم شيئًا"(٣) .

في حين يكشف الخطاب في صورة وعي الذات المتأملة الكامن في سؤالها: هل تريد– أنت أيها الجنوبي– قليلاً من الصبر؟ عن وعيها "في آخر لحظات صحوها المعرفي، وفي ذروة تلهفها للعبور إلى الشاطئ الآخر، فقد كفاها ما لاقت وعانت، ولم تعد تطيق الصبر أو تريده"(٤). فالذات المتأملة الواعية أثارت بسؤالها الاشتياق في روح الجنوبي ودفعتها إلى "أن تكون الذي لم تكنه وأن تلاقي في العالم الآخر: الحقيقة التي يتكشف بها كل شيء، والأوجه الغائبة التي قرب التذكر المسافة إليها"(٥).

ومما تقدم نجد أن الشاعر خالف مقتضى الظاهر؛ إذ إنه عدل بضمائر الخطاب في كلمات {تريد، أتيك، تريد، آتيك، تريد} عن مخاطبة غيره إلى مخاطبة نفسه، فأحالت هذه الضمائر إحالات خارجية تعود على ذات الشاعر (أمل دنقل)؛ إذ إن إحساس الشاعر بدنو أجله وهو على فراش الموت دفعه إلى

(١) ينظر: قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، جابر عصفور، ص ٣٣٥.
(٢) قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، جابر عصفور، ص ٣٣٥.
(٣) قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، جابر عصفور، ص ٣٣٥.
(٤) قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، جابر عصفور، ص ٣٣٥.
(٥) قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، جابر عصفور، ص ٣٣٥.

أن يجرد من نفسه ذاتًا أخرى، ومن ثم دخل معها في حوار طويل يصل في نهايته إلى تقبل الحقيقة المرة التي سيؤول إليها مصيره وهو الموت، وهو "ما تحقق في الأيام القليلة التالية على كتابة هذه القصيدة، وكان ذلك في مطلع نهار الحادي والعشرين من مايو سنة ١٩٨٣"[١].

رابعاً: مخاطبة غير الحاضر وغير العاقل:

إن الأصل في ضمائر الخطاب أن يُخاطَب بها مخاطبٌ حاضرٌ أمام المتكلم ومشاهدٌ بالعين، وليس مخاطبًا غائبًا؛ إلا أن هذا الأصل قد يعدل عنه فيخاطب المتكلم مخاطبًا غائبًا عن العين لكنه حاضر في قلبه[٢]، ويتجلى هذا العدول بكثرة في قصائد أمل دنقل وأشعاره؛ ففي قصيدته (الملهى الصغير) يخاطب الشاعر حبيبته الغائبة عن العين خطاب الحاضرة في القلب على أطلال مقهى قديم "إذ يأخذ المكان بُعْدًا رمزيًا، فيغدو معادلًا لـ (الطلل) الذي ورد في الشعر القديم"[٣]، إذ يقول فيها:

لَمْ يَعُدْ يَذْكُرُنَا حَتَّى الْمَكَانْ!

كَيْفَ هُنَا عِنْدَهُ؟

وَالْأَمْسُ هَانْ؟

قَدْ دَخَلْنَا..

لَمْ تُشِرْ مَائِدَةٌ نَحْوَنَا!

لَمْ يَسْتَضِفْنَا الْمَقْعَدَانْ!!

الْجَلِيسَانِ غَرِيبَانْ

فَمَا بَيْنَنَا إِلَّا ظِلَالُ الشَّمْعَدَانْ!

انْظُرِيْ

قَهْوَتُنَا بَارِدَة

(١) قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، جابر عصفور، ص ٣٣٥.

(٢) ينظر: البلاغة فنونها وأفنانها، فضل حسن عباس، ص ٣١١. وينظر أيضاً: تيسير علم المعاني، إبراهيم بن منصور التركي، ص ٥٧.

(٣) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، ص ٣٤٢.

وَيَدَاْنَاْ -حَوْلَهَاْ- تَرْتَعِشَاْن[1]

في هذا المقطع يخاطب الشاعر حبيبته الغائب عن العين خطاب الحاضرة في القلب عندما يزور الملهى الصغير وحيدًا، فهذا الملهى الذي جمعه مع حبيبته في الأمس غدا الآن مكانًا آخر لالتقاء غيرهما من العشاق، وأمسى المقعدان اللذان جمعا شمليهما في الأمس يجلس عليهما الآن جليسان غريبان؛ فالشاعر -هنا- يتأمل هذين المقعدين فيستحضر ذكرى جلساته مع حبيبته عليهما، وذكرى ظلال الشمعدان الفاصلة بينهما، وذكرى كلامه لها بأن تنظر لقهوتهما الباردة، ويداهما حولها ترتعشان، فيجعل من حبيبته الغائبة عن العين حاضرة معه في القلب إذا ما وقف على إطلال هذا المكان، فيحيل إليها بضمير الخطاب المستتر في كلمة (انظري) في إحالة خارجية (مقامية) تعود إليها.

وكذلك الأصل في ضمائر الخطاب أن يخاطب بها العقلاء؛ لأن الذين يسمعون الخطاب ويعونه هم العقلاء؛ إلا أن الخطاب قد يخرج عن هذا الأصل فيأتي المتكلم بضمائر الخطاب ويخاطب بها غير العاقل لغاية بلاغية وبيانية. فيشخص -المتكلم- الشيء غير الحي بصورة الشيء الحي الذي يسمع ويعي خطابه[2]، ومثال هذه الوظيفة في قصائد أمل دنقل ما نجده في قصيدته (السرير) التي يقول فيها:

وَاسْتَبَاْنَ السَّرِيْرُ خِدَاْعِي

فَارْتَعَشْ!

وَتَدَاْخَلَ -كَالْقُنْفُذِ الْجَرِيّ- عَلَىْ صَمْتِهِ وَانْكَمَشْ

قُلْتُ: يَاْ سَيِّدِيْ.. لِمَ جَاْفَيْتَنِي؟

قَاْلَ: هَاْ أَنْتَ كَلَّمْتَنِي..

وَأَنَاْ لَاْ أُجِيْبُ الَّذِيْنَ يَمُرُّوْنَ فَوْقِي

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٩٩.

(٢) ينظر: تيسير علم المعاني، إبراهيم بن منصور التركي، ص ٥٧.

سِوَىْ بِالْأَنِيْن

فَالْأَسِرَّةُ لَاْ تَسْتَرِيْحُ إِلَىْ جَسَدٍ دُوْنَ آخرَ

الْأَسِرَّة دَائِمَةٌ

وَالَّذِيْنَ يَنَامُوْنَ سُرْعَانَ مَاْ يَنْزِلُوْن

نَحْوَ نَهْرِ الْحَيَاْةِ لِكَيْ يَسْبَحُوْا

أَوْ يَغُوْصُوْا بِنَهْرِ السُّكُوْنْ![1]

فالشاعر في هذا النص يدخل مع السرير في حوار ويخاطبه وهو ليس كائناً حيّاً يعتاد منه سماع الخطاب، فيشخّص السرير في صورة الإنسان الحي، ويحذف المشبه به (الإنسان) ويبقي شيئًا من لوازمه المتمثلة في (يا سيدي.. لمَ جافيتني؟)، فالسيد لقب للإنسان، والمجافاة صفته، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، فضمير الخطاب في كلمة (جافيتني) تحيل إحالة داخلية قبلية، وتعود على السرير وهو غير عاقل؛ فالشاعر يلجأ إلى مخاطبة السرير والدخول معه في حوار حتى يبين لكل إنسان مريض الحالة التي سوف يؤول إليها مصيره فوق الأسرَّة في المستشفى؛ إذ إن الأسرَّة دائمة والناس فوقها هم المتغيرون، فالأسرَّة تمثل مفترق طرق بين الموت والحياة لكل المرضى الذين يمرون فوقها بالأنين، إما أن يشفوا ويعودوا إلى الحياة من جديد، وإما أن يؤول مصيرهم إلى الموت فتكون نهاية حياتهم.

خامسا: مخالفة العدد:

تكمن المثالية في نظر اللغويين في المطابقة بين الضمير ومرجعه في عدة أشياء، من بينها المطابقة من ناحية العدد، حيث عدَّ تمام حسان هذه المطابقة نوعًا من أنواع الصيغ الصرفية التي تلتزم فيها المطابقة؛ إذ من خلال هذه المطابقة يمكن "التميز بين الاسم والاسم، وبين الصفة والصفة، وبين الضمير والضمير

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٧٨.

(...)، ومن هنا يتطابق الاسم والاسم، والصفة والصفة، والاسم والصفة، والضمير المبتدأ وإسناد الفعل الذي في جملة خبره، من حيث الإفراد والتثنية والجمع، ثم ما يعود على كل ذلك من الضمائر ويكون مطابقًا له في العدد"[١]؛ إذ إن "الأصل اللغوي يقتضي تطابق الضمير مع ما يعود عليه، فيعود ضمير المفرد إلى الواحد، وضمائر الاثنين مع الاثنين أو المثنى، وضمائر الجمع مع الجماعة"[٢]؛ إلا أن هذا الأصل في المطابقة العددية بين الضمير ومرجعه قد يحصل فيها انتهاك أو انحراف عن النمط المثالي، فيعود ضمير المفرد على المثنى أو الجمع، أو يعود ضمير الجمع على المفرد أو المثنى...إلخ، وهو الأمر الذي أثار اهتمام النقاد والبلاغيين "فأباحوا لأنفسهم استخدام وقبول اللفظ الدال على أي من الإفراد والتثنية والجمع مكان الآخر"[٣].

ومن صور المخالفة في العدد بين الضمير ومرجعه مخالفة العدد في ضمائر التكلم، وتبرز هذه الصورة بشكل جلي وواضح "عند مجيء ضمير الجمع على لسان المفرد"[٤]، والغرض البلاغي من هذه المخالفة عند البلاغيين هو إفادة التعظيم؛ فالمتكلم المعظم لنفسه يلجأ إلى هذا الأسلوب[٥] ليبين عظم مكانته –في خطابه– للمخاطب، فيزرع في نفس هذا المخاطب الهيبة والرهبة، أو أن المتكلم يريد الفخر والاعتزاز بأمر ما، فيأتي بخطابه على صيغة الجمع.

ونتلمس هذه المخالفة في عدة قصائد من قصائد أمل دنقل، ولعل من بينها قصيدته (مقابلة خاصة مع ابن نوح) التي يقول فيها:

(١) اللغة العربية مبناها ومعناها، تمام حسان، ص ٢١٢.
(٢) تيسير علم المعاني، إبراهيم بن منصور التركي، ص ٥٧.
(٣) نظرية اللغة في النقد، عبد الحكيم راضي، ص ٢٧٠.
(٤) تيسير علم المعاني، إبراهيم بن منصور التركي، ص٥٨.
(٥) ينظر: تسير علم المعاني: إبراهيم بن منصور التركي، ص ٥٨.

مخالفة الأصل	مطابقة الأصل
صَاْحَ بِيْ سَيِّدُ الْفَلَكِ –قَبْلَ حُلُوْلِ السَّكِيْنَةْ: "انْجُ مِنْ بَلَدٍ.. لَمْ تَعُدْ فِيْهِ رُوْحْ" قُلْتُ: طُوْبَىْ لِمَنْ طَعِمُوْا خُبْزَهْ.. وَأَدَاْرُوْا لَهُ الظَّهْرَ يَوْمَ الْمِحَنْ! وَلَنَا الْمَجْدُ –نَحْنُ الَّذِيْنَ وَقَفْنَاْ (وَقَدْ طَمَسَ اللهُ أَسْمَاْءَنَاْ) نَتَحَدَّى الدَّمَاْرَ.. وَنَأْوِيْ إِلَىْ جَبَلٍ لَاْ يَمُوْتُ (يُسَمُّوْنَهُ الشِّعْبَ!) نَأْبَى الْفِرَاْرَ.. وَنَأْبَى النُّزُوْحْ![1]	صَاْحَ بِيْ سَيِّدُ الْفَلَكِ –قَبْلَ حُلُوْلِ السَّكِيْنَةْ: "انْجُ مِنْ بَلَدٍ.. لَمْ تَعُدْ فِيْهِ رُوْحْ" قُلْتُ: طُوْبَىْ لِمَنْ طَعِمُوْا خُبْزَهْ.. وَأَدَاْرُوْا لَهُ الظَّهْرَ يَوْمَ الْمِحَنْ! ولي الْمَجْدُ –أَنَا الَّذِيْ وَقَفْت (وَقَدْ طَمَسَ اللهُ اسْمِي) أَتَحَدَّى الدَّمَاْرَ.. وَآوِيْ إِلَىْ جَبَلٍ لَاْ يَمُوْتُ (يُسَمُّوْنَهُ الشِّعْبَ!) أَأْبَى الْفِرَاْرَ.. وَأَأْبَى النُّزُوْحْ!

يتضح من المقارنة بين النصين أن الشاعر خالف الأصل في نصه؛ إذ جاء بضمائر المتكلم على صيغة الجمع، وأحال بها إحالة خارجية مقامية تعود على مفرد وهو (ابن نوح)، فالأصل أن يطابق الضمير مرجعه فيأتي بضمائر المتكلم على صيغة المفرد كما في النص أعلاه؛ إلا أن الشاعر آثر المخالفة على الأصل في المقام الذي دار فيه الحوار؛ إذ إنه يرى أن المجد والعظمة لمن يبقى واقفًا مدافعًا عن وطنه ساعة المحن يتحدى الدمار، ويأوي إلى الجبل لا يموت، فيؤثر البقاء في الوطن على الفرار والنزوح منه، فحب الوطن والاعتزاز به له من المكانة في قلب الشاعر الشيء العظيم، ولذلك عدل بضمائر المتكلم المفردة إلى الجمع.

ومن صور هذه المخالفة –أيضاً– مخالفة العدد بين الضمير ومرجعه في ضمائر الغائب؛ كالإتيان بضمائر الجمع على صيغة المفرد، وهذا ما نلتمسه في قصيدة أمل دنقل (مقتل القمر) التي يقول فيها:

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٩٣.

يَاْ أَبْنَاْءَ قَرْيَتِنَاْ أَبُوْكُمْ مَاْت

قَدْ قَتَلَتْهُ أَبْنَاْءُ الْمَدِيْنَة

ذَرَفُوْا عَلَيْهِ دُمُوْعَ إِخْوَةِ يُوْسُفَ

وَتَفَرَّقُوْا

تَرَكُوْهُ فَوْقَ شَوَاْرِعِ الْأَسْفِلْتِ وَالدَّمِ وَالضَّغِيْنَة[1]

في هذا النص نجد أن الشاعر خالف المطابقة من الناحية العددية في ضمير الغائب في قوله: (قد قتلته أبناء المدينة) فجاء بها على صياغة المفرد، والأصل أن يأتي بها على صياغة الجمع؛ نحو: (قد قتلوه أبناء المدينة)، فأحال ضمير الغياب (هي) على أبناء المدينة، ولعل الشاعر جاء بهذه المخالفة على سبيل التهميش والتقليل من شأنهم ومكانتهم إزاء الجريمة التي ارتكبوها في حق القمر، فأحال إليهم بضمير الغائب المفرد (هي) للدلالة على ذلك.

سادساً: مخالفة الجنس:

المطابقة بين الضمير ومرجعه ليست مقصورة على المطابقة بينهما من ناحية العدد، بل إنها تمتد لتشمل المطابقة بينهما من ناحية الجنس أيضاً، إذ " الأصل في الضمائر أن تدل على تذكير أو تأنيث"[2]؛ إلا أن هذا الأصل قد يحدث فيه انتهاك في المطابقة بينهما – أي بين الضمير ومرجعه من ناحية الجنس– فيخاطب المذكر بضمائر المؤنث، ويخبر عن المؤنث بضمائر المذكر.

ويرى فتح الله سليمان أن هذه المخالفة تأتي في أسلوبين، أما الأسلوب الأولى فهو التحول عن المذكر إلى المؤنث، وله صورتان؛ الأولى: التحول عن جمع الذكور إلى جمع الإناث، والثانية: الإخبار عن جمع الذكور بالمؤنث. وأما الأسلوب الثاني فهو التحول عن المؤنث إلى المذكر، وله صورتان أيضاً؛ الأولى:

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٦٨.

(٢) تيسير علم المعاني، إبراهيم بن منصور التركي، ص ٥٩.

التحول عن المفرد المؤنث إلى المفرد المذكر، والثانية: التحول عن خطاب جماعة الإناث إلى خطاب جماعة الذكور(١).

ومن المواطن التي برزت فيها هذه الظاهر البلاغية في قصائد أمل دنقل وأشعاره ما جاء في المقطع السابق من قصيدة (مقتل القمر) إذ أخبر الشاعر من خلالها عن جمع الذكور (أبناء المدينة) بالمؤنث، وذلك عندما قال: (قد قتلته أبناء المدينة)، والأصل أن يخبر عنهم بالتذكير لا بالتأنيث؛ إلا أن الشاعر خالف الأصل إلى مخاطبتهم بالتأنيث حتى ينتقص من رجولتهم ويقلل من شأنهم، فمن يفعل فعلتهم لا يعد من الرجال في شيء، فالمقام مقام جريمة نكراء وهي مقتل القمر على أيديهم، ولذلك ناسب المقال المقام.

وكذلك في قصيدته (الطيور) التي قال فيها:

الطُّيُوْرُ مُعَلَّقَةٌ فِي السَّمَوَاتِ
مَا بَيْنَ أَنْسِجَةِ الْعَنْكَبُوْتِ الْفَضَائِيَ: لِلرِّيْحِ
مَرْشُوْقَةٌ فِي امْتِدَادِ السِّهَامِ الْمُضِيْئَةِ
لِلشَّمْس..
(رَفْرِفْ..
فَلَيْسَ أَمَامَكَ-
وَالْبَشَرُ الْمُسْتَبِيْحُوْنَ وَالْمُسْتَبَاحُوْنَ: صَاْحُوْنَ-
لَيْسَ أَمَامَكَ غَيْرُ الْفِرَارِ..
الْفِرَارِ الَّذِيْ يَتَجَدَّدُ.. كُلَّ صَبَاْح!)(٢)

في هذا المقطع يخالف الشاعر مقتضى الظاهر فيخاطب جمع الطيور-وهو جمع تكسير على صيغة المؤنث- بخطاب المذكر في (رفرف، ليس أمامكَ، ليس أمامكَ غير الفرار) فأحال من خلالها إحالات نصية قبلية تعود على الطيور، والأصل أن يخاطبها -الطيور- خطاب المؤنث؛ نحو:(رفرفي، ليس أمامكِ، ليس أمامكِ

(١) ينظر: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله سليمان، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، ٢٠٠٤م، ص ٢٣٣، ٢٣٤.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٨٣.

غير الفرار)؛ إلا أن الشاعر آثر المخالفة في هذا المقطع على المطابقة على سبيل النصيحة -التي تتكرر للطيور كل صباح بالفرار- للأناس الأحرار اللذين يتشابهون والطيور على حد السواء، فليس أمامهم "سوى الفرار الذي يتجدد كل صباح حيث الفضاء الرحب والطيور المعلقة في السماء، وهذا هو معنى الحياة التي لا تعرف القيد أو الحجر أو السجن"(١)؛ فاستعار الشاعر للإنسان الحر أجنحة الطير ليلوذ بالفرار كل صباح من بطش البشر المستبيحِين للحرية.

سابعاً: تحوّلات الضمائر:

يقصد بتحوّلات الضمائر تحويل الكلام من شكل من أشكال التعبير بالضمير إلى شكل آخر. ويعدّ أحد أهم أشكال تحوّلات الضمائر في البلاغة العربية حديث البلاغيين عن الالتفات، حيث يذكرون له تعريفات كثيرة إلا أن المشهور منها عند جمهور البلاغيين ما ذكره القزويني(٢) (ت ٧٣٩هـ) في كتابه الإيضاح في علوم البلاغة بأن الالتفات: "هو التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاثة بعد التعبير عنه بطريق آخر منها"(٣)، ويقصد بالطرق الثلاثة في هذا التعريف "التكلم، والخطاب، والغيبة"(٤)؛ والواضح أن هذا التعريف يشير إلى "أن الكلام قد يبدأ بأحد طرق التعبير الثلاثة ثم يعدل عنها إلى طريق آخر، هذا العدول يتحقق من خلال انصراف الكلام عن البنى التركيبية التي تخص الطريق الأول، واختياره بنى تركيبية تخص الطريق الجديد الذي عدل إليه"(٥).

(١) قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، جابر عصفور، ص ٤٢٣.

(٢) (هو محمد بن عبد الرحمن بن عمر، أبو المعالي، جلال الدين القزويني الشافعي، المعروف بخطيب دمشق، ولد سنة (٦٦٦هـ) بالموصل، وسكن الروم مع والده وأخيه، واشتغل وتفقه حتى ولي قضاء ناحية بالروم، ثم قدم دمشق، واشتغل بالفنون، وأتقن الأصول والعربية والمعاني والبيان، أخذ العلم عن الأيكي وغيره، وسمع الحديث من العز الفاروثي وطائفة، له من التصانيف: تلخيص المفتاح في المعاني والبيان، وإيضاح التلخيص، والسور المرجاني من شعر الأرجاني، مات في منتصف جمادى الأولى سنة ٧٣٩هـ ودفن بالصوفية) ينظر: الدرر الكامنة ٤/٣-٦، بغية الوعاة ١/١٥٦،١٥٧، الأعلام ٦/١٩٢.

(٣) الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠٠٣م، ص ٦٨.

(٤) خصائص التراكيب، محمد أبو موسى، ص ١٩٥.

(٥) تيسير علم المعاني، إبراهيم بن منصور التركي، ص ١٠١.

ويتضح –أيضاً– من هذا التعريف أن الالتفات "لا يكون في أول الكلام سواء وافق مقتضى الظاهر أو خالفه، فقول القائل وهو يعني نفسه: ويحك ما فعلت وما صنعت ليس التفاتاً عند الجمهور، وإن كان مقتضى الظاهر أن يقول: ويحي ما فعلت وما صنعت، ومثل هذا كثير في الشعر وخاصة في مطالع القصائد"(١)؛ أي: لا يعد خطاب الذات التفاتاً عند جمهور البلاغيين باستثناء السكاكي الذي توسع في الالتفات فادخل فيه مخاطبة الإنسان نفسه؛ وذلك "لأنه أراد بالنقل أن يُعبَّر بطريق من هذه الطرق عما عُبِّر عنه بغيره، أو كان مُقْتَضى الظاهر أن يُعبَّر عنه بغيره منها"(٢).

وإذ كان الالتفات عند جمهور البلاغيين هو الانتقال بأحد طرق التعبير الثلاثة –التكلم والخطاب والغيبة– إلى الآخر بعد التعبير بالأول فإن هذا الالتفات لا يؤتى به على وجه الإطلاق عندهم؛ إنما قيدوه بشرط، "وشرطه أن يكون الضمير في المنتقَل إليه عائداً في نفس الأمر إلى الملتَفَت عنه"(٣)، فليس من الالتفات عندهم "نحو: أكْرِمْ زيداً، وأحْسِنْ إليه؛ فالضمير (أنت) الذي هو (أكرم) غير الضمير في (إليه)"(٤)؛ وذلك لأن ضمير الخطاب (أنت) في (أكرم) يعود على الشخص الذي سيقوم بفعل الإكرام؛ في حين يعود ضمير الغائب في (إليه) إلى زيد، ومن ثَمَّ تكون مرجعية الضميرين مختلفة ولا ترجع إلى شخص واحد.

والالتفات عند البلاغيين لا يؤتى به اعتباطاً في الكلام؛ إنما يؤتى به لغاية بلاغية؛ إذ إنهم يعدون الالتفات من محاسن الكلام، ووجه حسنه فيما ذكره الزمخشري في الكشاف من "أن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد"(٥)؛ إذ إن العربَ "يسأمون الاستمرار على ضمير متكلم أو ضمير مخاطب، فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة. وكذلك –أيضاً– يتلاعب المتكلم بضميره، فتارة يجعله تاء على جهة الإخبار عن نفسه، وتارة

(١) خصائص التراكيب، محمد أبو موسى، ص ١٩٥.
(٢) الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، ص ٦٨.
(٣) البرهان في علوم القرآن، الزركشي، ٣/٣١٤.
(٤) البرهان في علوم القرآن، الزركشي، ٣/٣١٤.
(٥) الكشاف، الزمخشري، ١/٢٩.

يجعله كافاً فيجعل نفسه مخاطباً، وتارة يجعله هاء فيقيم نفسه مقام الغائب؛ فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير المتكلم والمخاطب لا يستطاب؛ وإنما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض"[١].

وعلى هذا يقرر الزركشي أن للالتفات وظائف عامة وأخرى خاصة، فمن الوظائف العامة: التفنن والانتقال من أسلوب إلى آخر لما في ذلك من استدرارٍ للسامع، وتجديدٍ لنشاطه، واستجلاب صفائه، وصيانة الخاطر من الملل والضجر بدوام الأسلوب الواحد على سمعه، واتساع مجاري الكلام، وتسهيل الوزن والقافية؛ في حين تختلف الوظائف الخاصة باختلاف محال الالتفات ومواقع الكلام فيه على ما يقصد المتكلم، فمنها: قصد تعظيم شأن المخاطب، ومنها: التنبيه على ما حق الكلام أن يكون وارداً عليه، ومنها: أن يكون الغرض به لمعنى مقصود للمتكلم فيؤتى به محافظة على تتميم ما قصد إليه من المعنى المطلوب له، ومنها: قصد المبالغة، ومنها: قصد الدلالة على الاختصاص، ومنها: قصد الاهتمام، ومنها: قصد التوبيخ[٢].

ويأتي الالتفات عند جمهور البلاغيين على ست صور، وهي:

١-الالتفات من التكلم إلى الخطاب.

٢- الالتفات من التكلم إلى الغيبة.

٣- الالتفات من الخطاب إلى التكلم.

٤-الالتفات من الخطاب إلى الغيبة.

٥-الالتفات من الغيبة إلى التكلم.

٦-الالتفات من الغيبة إلى الخطاب[٣].

ومن أجل البحث عن أثر وظائف الالتفات في تحقيق فاعلية الخطاب وتأثيره نجد أن البلاغيين قد توسلوا بعدد من الإجراءات التي تجلت في ست علاقات: العلاقة الأولى: الربط بين الالتفات وإنتاج المعنى الظاهر

(١) البرهان في علوم القرآن، الزركشي، ٣/٣١٤.

(٢) ينظر: البرهان في علوم القرآن، الزركشي، ٣/ ٣٢٥-٣٣٠.

(٣) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، ص ٦٨. وينظر: البرهان في علوم القرآن، الزركشي، ٣/٣١٥-٣٢٢. وينظر: خصائص التراكيب، محمد أبو موسى، ص ١٩٦-٢٠٠. وينظر: تيسير علم المعاني، إبراهيم بن منصور التركي، ص ١٠١-١٠٣.

للنص: حيث تكون وظيفة الالتفات هنا لتأكيد المعنى الظاهر للنص والمشاركة في إنتاجه. العلاقة الثانية: الربط بين الالتفات وإنجاز الأثر المستهدف للخطاب؛ أي: إنتاج الأثر الكلي الذي يستهدف منشئ الخطاب إحداثه في المخاطَب، وغالباً ما يرد إلى أثر واحد يعزو الخطاب استهدافه، ويشترك الالتفات في إنتاجه. العلاقة الثالثة: الربط بين الالتفات والقراءات التأويلية للنص: حيث يعمل الالتفات بوابة للتأويل يستطيع البلاغي بولوجه أن يجني تأويلات عدة للنص الواحد. العلاقة الرابعة: الربط بين عدد من الالتفاتات في نص واحد (سلاسل الالتفات وإنتاج المعنى): وتطلق على ما أسماه البلاغيون العرب الالتفاتات المترادفة وتكرار الالتفات. العلاقة الخامسة: إنتاج الوظيفة بالمعية؛ أي: التشارك بين الالتفات وتكوينات الخطاب اللغوية في إنجاز فاعلية الخطاب. العلاقة السادسة: تمثلت في تجاذب الالتفات بين أطراف الخطاب[1]. وعلى هذا يمكن القول إن الالتفات يعدّ أحد أهم أشكال تحوّلات الضمائر في الخطاب البلاغي.

وتبدو صور تحوّلات الضمائر بارزة في أشعار وقصائد أمل دنقل بشكل واضح وجلي، لكننا سوف نقتصر في بحثنا على بعض القصائد التي تحوي تحوّلات في الضمائر لتشكل فيما بينها سلاسل مترابطة ومتتابعة، ونعزو ذلك إلى أننا في صدد دراسة بلاغة النص وليس بلاغة الجملة؛ إذ قد تحوي بعض الجمل تحوّلاً أيضاً، كما نشير إلى أننا لن نقف عند صور الالتفات فقط، وإنما سنحاول أن نتناول هذا الجانب بشكل أعم، بحيث يُدخِل فيه كل تحولٍ في استخدام الضمائر سواء أكان التفاتاً أم لا.

ويظهر مثل هذا التحوّل في قصيدة (السرير) نجد أن الشاعر قد اتكأ على الإحالة عبر استخدام تقنية تحوّلات الضمائر ، مشكلاً من خلالها سلاسل متتابعة يقول فيها:

وَاسْتَبَاْنَ السَّرِيْرُ خِدَاْعِي

فَارْتَعَشْ!

وَتَدَاْخَلَ -كَالْقُنْفُذِ الْحَجَرِيّ- عَلَىْ صَمْتِهِ وَانْكَمَشْ

قُلْتُ: يَاْ سَيِّدِيْ.. لِمَ جَافَيْتَنِي؟

(١) تحليل الخطاب البلاغي، عماد عبد اللطيف، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط١، ٢٠١٤م، ص ١٤٠-١٦٠.

قَالَ: هَاْ أَنْتَ كَلَّمْتَنِي..

وَأَنَاْ لَاْ أُجِيْبُ الَّذِيْنَ يَمُرُّوْنَ فَوْقِي

سِوَىْ بِالْأَنِيْن[1]

في هذا النص نجد الشاعر قد سبك نصه بواسطة عناصر الإحالة من خلال بنية تحوّل الضمائر الذي شكل سلاسل متتابعة ومترابطة ومتماسكة؛ وذلك على النحو الآتي:

-التحوّل من أسلوب الغيبة إلى أسلوب التكلم، حيث تحوّل الشاعر على -لسان السرير- عن أسلوب الغيبة في [استبان (هو)، فارتعش (هو)، وتداخل (هو)، صمته (هو)، انكمش (هو)، قال (هو)] إلى أسلوب التكلم في [أنا، لا أجيب]، وجميع هذه العناصر الإحالية -سواء أكانت في أسلوب الغيبة أو أسلوب التكلم- تحيل إحالة نصية قبلية، ماعدا كلمة (استبان) التي تأتي بطريق الغيبة عبر الاسم الظاهر (السرير)؛ والقصد من هذا التحول هو الحضور بعد الغياب؛ أي: إن الشاعر شبّه السرير بالإنسان الحي، ثم جعله حاضراً بين يديه بعد أن كان غائبا ليدخل في حوار معه؛ إذ إن الحوار لا يحصل إلا مع شخص حاضر أمام المتكلم ليكون الخطاب أكثر وقعاً في المخاطب نفسه.

-الانتقال من أسلوب التكلم إلى أسلوب الخطاب، حيث تحوّل الشاعر عن أسلوب التكلم في [قلتُ (أنا)] إلى أسلوب الخطاب في [لم جافيتني]، والعناصر الإحالية -سواء أكانت في أسلوب التكلم أو أسلوب الخطاب- تحيل جميعها إحالة خارجية (مقامية) تعود إلى العنصر الإشاري (ذات الشاعر)؛ والقصد من هذا التحوّل هو العتاب، فالشاعر بعد أن شبّه السرير بالإنسان الحي الحاضر في التحول الأول انتقل هنا إلى حواره ومعاتبته على خداعه ومجافاته له.

-التحول من أسلوب الخطاب إلى أسلوب التكلم، حيث تحوّل الشاعر -على لسان السرير- عن أسلوب الخطاب في [ها أنت كلمتني] إلى أسلوب التكلم في [أنا لا أجيب] في إحالة نصية قبلية تعود إلى العنصر الإشاري [السرير]؛ وغاية هذا التحوّل هو جعل السرير متكلماً بعد أن كان صامتاً؛ أي: إن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٧٢.

الشاعر بعد أن منح السرير الحياة والحضور في التحول الأول، وعاتبه في التحول الثاني؛ أسدى إليه خاصية التكلم في هذا التحول ليرد على معاتبته له بشكلٍ مباشر.

-الانتقال من أسلوب الخطاب إلى أسلوب الغيبة، حيث تحوّل الشاعر -على لسان السرير- عن أسلوب الخطاب في [أنت كلمتني] إلى الغائب في [الذين يمرُّون (هم)]، وفي هذا المقام نفسه يتجلى تحوّل آخر، وهو التحوّل من خطاب الواحد لخطاب الجمع، وهو نوع من الأنواع الستة التي أطلق عليها الزركشي "ما يقرب من الالتفات"(١)؛ أي: إن هذا المقام يحمل بين ثناياه تحوّلين؛ الأول: الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، والثاني: الانتقال من خطاب المفرد إلى خطاب الجمع، فشكلت هذه التحوّلات إحالات مقامية إلى العنصر الإشاري (ذات الشاعر)، وغاية هذا التحولات هو التحول إلى مخاطبة العام بعد الخاص، فبعد أن كان الخطاب موجهاً من السرير إلى مريضٍ واحدٍ حاضرٍ وهو (الشاعر) تحول الخطاب إلى مخاطبة الشاعر بضمير الجمع الغائب (هم) في (يمرون)؛ إذ إن ذات الشاعر -هنا- إنما هي رمز لبقية الناس المرضى الذين يمرون فوق السرير بالأنين، فيكون مصيرهم كمصيره إما العودة من جديد لنهر الحياة، أو يؤول مصيرهم إلى نهر السكون والزوال من هذه الدنيا.

إذن الشاعر -في هذا النص- استخدم الإحالة عبر تقنية تحوّلات الضمائر، فجاء بخمسة تحوّلات، هي: الانتقال من أسلوب الغيبة إلى أسلوب التكلم، الانتقال من أسلوب التكلم إلى أسلوب الغياب، الانتقال من أسلوب التكلم إلى أسلوب الخطاب، الانتقال من أسلوب الخطاب إلى أسلوب الغيبة، والالتفات من خطاب المفرد إلى خطاب الجمع؛ فشكلت هذه التحوّلات فيما بينها سلاسل متتابعة ومترابطة ، حيث أسهمت -أولاً- في خلق النص وترابطه وإنتاج المعنى، وأسهمت -ثانياً- بتكثيف الدلالة من خلال ثنائية (الحضور والغياب) أو (الحياة والموت) التي تنامت تدريجياً، فارتبطت ابتداءً بالمريض المفرد الحاضر (الشاعر) التي تحولت بدورها إلى ثنائية الحضور (الشاعر والسرير)، ثم ثنائية الحضور والغياب (السرير والشاعر) حتى انتهت بجمع الغائبين المتمثلة (بذات الشاعر)، وكذلك أسهمت هذه التحوّلات بربط النص وتماسكه داخلياً وخارجياً كأنه بنية واحدة،؛ إذ أسهمت بسبك النص داخلياً من خلال الإحالات النصية القبلية والبعدية، وربطه بسياقه الثقافي خارجياً من خلال الإحالات المقامية.

(١) البرهان في علوم القرآن، الزركشي، ٣/٢٣٤.

في حين نجد الشاعر في قصيدته (الخيول) يستخدم خاصية التبادل بين موقعي الالتفات، فمرة يلتفت من الغيبة إلى الخطاب، ومرة من الخطاب إلى الغيبة، فتشكل هذه الالتفاتات من خلال تبادل مواقعها سلاسل متتابعة ومترابطة ومتماسكة، تربط أول القصيدة بوسطها بآخرها، إذ بدأ مطلعها بالحديث عن الخيول بصيغة الغياب، حيث يقول:

الْفُتُوْحَاتُ –فِي الْأَرْضِ– مَكْتُوْبَةٌ بِدِمَاْءِ الْخُيُولْ
وَحُدُوْدُ الْمَمَاْلِكْ
رَسَمَتْها السَّنَاْبِكْ.
وَالرَّكَاْبَاْنِ: مِيْزَاْنُ عَدْلٍ يَمِيْلُ مَعَ السَّيْفِ..
حَيْثُ يَمِيْلْ![1]

ففي هذا المطلع نجد الشاعر يتحدث عن الخيول العربية الأصيلة في الماضي بصيغة الغياب، وذلك من خلال الحديث عن أجزاء منها، أو الحديث عن الأدوات التي توضع على ظهرها؛ فالأجزاء منها نحو: دماء الخيول، وسنابك الخيول، والأدوات التي توضع على ظهرها والمتمثلة هنا بركابي السرج اللذين يوضعان على ظهر الخيول فتتثبت بهما أقدام الفرسان؛ إذ أوردها الشاعر في نصه بصورةٍ بديعةٍ عندما جاء بها على شكل تدرج زمني في صورة الماضي ابتداءً من عصر الخلافة الإسلامية حتى عصر المماليك؛ فالفتوحات الإسلامية في العصور الذهبية –صدر الإسلام والأموي والعباسي– التي انتشر فيها الإسلام في شتى بقاع الأرض مكتوبة بدماء الخيول، فدماء الخيول كناية عن التضحية والفداء. وحدود الممالك رسمتها سنابك الخيول، وهي كناية عن الحماية والدفاع، وفي هذه وتلك — أي في هذه الفتوحات وحدود الممالك– نجد ركابي الخيل تثبت أقدام الفرسان والجند في المعارك كأنهما ميزانا عدل، فجاء بهما على صورة تشبيه بليغ لتجميل وتفخيم المعنى، ثم أتبع هذا التشبيه بكناية في قوله: يميل مع السيف حيث يميل، وهي كناية عن القوة وعن مجد الأمة العربية؛ إذ إن مجد الأمة العربية صنعته سيوفها؛ حيث إن الشاعر أراد أن يضع الخيول في نسقها الطبيعي المناسب لها؛ إذ إنها كانت –في الماضي– من أهم أدوات النصر في الحروب، فجاء بمطلع قصيدته بحقائق ثابتة راسخة في عقل كل متلقٍ لها، والذي يؤكد هذا الأمر انتشار الجمل الاسمية في مطلعها التي

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٨٧.

تدل على ثبات الحقائق عن الخيول في عقل كل متلقٍ واستمرارها؛ إذ إن الجمل الاسمية تدل على الثبات والاستمرار فناسب المقال المقام.

إن الإخبار عن ماضي الخيول في المطلع قد جاء مع ضمير الغياب، فالفتوحات مكتوبة بدمائها (هي)، وحدود الممالك رسُمتْ بسنابكها (هي)، والركابان اللذان يميلان مع السيف هما ركابا سرجها (هي).

و"يلاحظ أن هذه الجمل –من حيث المعنى– تقدم حكماً أو أقوالاً مأثورة تأخذ طابع (الأخبار)، والخبر (...) لازم الفائدة، فالشاعر في غمرة يأسه من حاضر الخيول يتصور أن الناس قد نسيت الأمور البديهية في الحياة لذلك يقدم لهم هذه الحكم والأقوال في نسق لغوي وكأنه يقدم لهم حقائق لم يكونوا يعلمونها"(١)؛ فالشاعر يقدم هذه الأخبار على شكل الصورة النموذجية المعروفة عن الخيول العربية الأصيلة مستخدِما صيغ الغيبة؛ لكن الإخبار عن الخيول بصيغ الغائب لم يدم سوى خمسة أسطر شعرية ثم يتحول الشاعر عنها إلى صيغة الخطاب، وقد تجسّد ذلك بقوله:

ارْكُضِيْ أَوْ قِفِيْ الْآنَ.. أَيَّتُهَا الْخَيْلُ:
لَسْتِ الْمُغِيْرَاْتِ صُبْحَاً
وَلَا الْعَادِيَاْتِ– كَمْاْ قِيْلَ– ضَبْحاً
وَلَاْ خُضْرَةً فِيْ طَرِيْقِكِ تُمْحَىْ
وَلَاْ طِفْلٌ أَضْحَىْ
إِذَاْ مَاْ مَرَرْتُ بِهِ.. يَتَنَحَّىْ
وَهَاْ هِيَ كَوْكَبَةُ الْحَرَسِ الْمَلَكِيِّ..
تُجَاْهِدُ أَنْ تَبْعَثَ الرُّوْحَ فِيْ جَسَدِ الذِّكْرَيَاْتِ
بِدَقِّ الطُّبُوْلْ
ارْكُضِيْ كَالسَّلَاْحِفْ
نَحْوَ زَوَاْيَا الْمَتَاْحِفْ..
صِيْرِيْ تَمَاْثِيْلَ مِنْ حَجَرٍ فِيْ الْمَيَاْدِيْن

(١) الزمن الشعري في قصيدة الخيول، طه وادي، ص ٦٧.

صِيْرِيْ أَرَاْجِيْحَ مِنْ خَشَبٍ لِلصِّغَاْرِ- الرَّيَاْحِيْن

صِيْرِيْ فَوَاْرِسَ حَلْوَىْ بِمَوْسِمِكِ النَّبَوَيِّ

وَلِلصَّبْيَةِ الْفَقَرَاْءِ حِصَانًا مِنَ الطِّيْنْ

صِيْرِيْ رُسُوْمَاً.. وَوَشْمَا

تَجَفُّ الْخُطُوْطُ بِهِ

مِثْلَمَاْ جَفَّ -فِيْ رِئَتَيْكِ- الصَّهِيْل![1]

ففي هذه الأسطر الشعرية يبرز الالتفات؛ إذ التفت الشاعر فيها من الغيبة إلى الخطاب، ففاجأ الشاعر بهذا الالتفات أفق انتظار المتلقي؛ إذ إن المتلقي بعدما بدأ بالتفاعل مع تلك الأخبار المروية بصيغ الغيبة -في المطلع- والإصغاء إليها إلى حد الاندماج بها وكأنه يعيشها من خلال مخيلته -باغته الشاعر على حين غرة بالالتفات عنها، فأدخله بحالة من الصدمة التي كسرت حالة التوقع لدى المتلقي، فبعد أن كان الحديث عن الخيل بصيغة الغائب الدالة على الزمن الماضي تحوّل الشاعر فجأة -ودون سابق إنذار- إلى مخاطبة واقع الخيول بصيغة الحاضر؛ إذ إن الشاعر جاء بهذا الخطاب في كلمات {اركضي، قفي، لستِ (أنتِ) المغيرات، ولا (أنتِ) العاديات، طريقك، مررتِ، اركضي، صيري، صيري، صيري، صيري، رئتيكِ} ليحيل بهذه العناصر الإحالية إحالات نصية قبلية تعود على الخيول؛ والشاعر التفت من الغيبة إلى الخطاب في هذا المقام على سبيل السخرية من الخيول التي تحوّل حالها من حالة الحرية والهيبة في الماضي إلى حال الذل والتهميش في الحاضر. وتجلى ذلك عندما بدأ يخاطبها بفعل الأمر في (اركضي أو قفي) الذي يحمل دلالة الحاضر، وعلى الرغم من أن فعلي الأمر (اركضي أو قفي) يدلان على الخطاب إلا إنهما يحملان أبعاد المفارقة سواء أكانت من الناحية الزمانية، أو ناحية المعنى والدلالة؛ هذه المفارقة جاءت على سبيل الاختيار بحرف العطف (أو)، فالشاعر يخاطب الخيول مخيراً إما أن تعود الخيول إلى سابق عهدها في ساحات القتال لها حريتها وهيبتها وذلك من خلال حالة الركض التي تمثل صورتها الطبيعية في الماضي، أو تقف الآن فتكف عن الركض فتصبح كأنها جمادٌ وتؤول حالها إلى الذل والهوان في وقوفها، ويؤكد الشاعر هذا الأمر عندما يجيء بالفعل الناقص الجامد (لستِ) الدال على النفي، فلم تعد الخيول المغيرات صبحاً

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٨٧،٣٨٨.

ولا العاديات ضبحاً، ولم تعد سنابكها تترك ذلك الأثر الواضح في الماضي، ولم تعد لها هيبة الماضي؛ إذ إن الأطفال باتوا لا يهابونها، فالشاعر جاء بتكرار النفي على سبيل تثبيت الحالة التي آلت إليها حال الخيول في الحاضر. ليس هذا فحسب؛ بل ذهب الشاعر أبعد من ذلك فأخذ يصوّر الحال التي آلت إليه حال الخيول مُبتدِأً بتصوير بطء حركتها التي أصبحت تشبه حركة السلاحف -إذ شبها الشاعر تشبيهاً مرسلاً- للدلالة على شدة بطئها، وكذلك بتصوير غرابتها عن الناس، فلم يعد الناس يعرفونها بالصورة التي كانت مرسومة لها في السابق حيث كانت الخيول على سجيتها وطبيعتها؛ إنما أصبحوا يعرفونها من خلال تماثيلها في الساحات، أو من خلال ألعاب الأطفال، أو من خلال قطع الحلوى التي صنعت على أشكالها، أو من خلال الرسومات والوشوم، ولم يقف الأمر عند صورها وأشكالها؛ بل تعداه إلى صوتها الذي جف في صدرها فلم تعد أذان الناس تسمعه أو تعرفه؛ وإذا كانت ألفاظ الشاعر -في هذا المقام- جاءت على صورة هجوم لاذع وكاسح على الخيول بسلاح التهكم عليها إلا أنها -أي الفاظ الشاعر-لا تنطلق من موقف العداء لها؛ "بل من موقف الانحياز لها والخوف على مكانتها؛ لأن هذه التجليات التي يذكرها للخيل لا يمكن إلا أن تثير خلخلة في قيم متوارثة مما يرسم علامات الاستفهام إزاء مثل هذا الانقلاب، من هنا تتوالد المفارقة اللفظية، وتمسي أفعال الأمر -هنا- تشير إلى نقائضها حين يقوم القارئ بإعادة تفسيرها للانتقال إلى الضد، وهي الدعوة الضمنية التي يرسلها الشاعر من قصيدته للتخلص من تلك الانقلابات التي عاشتها الخيل باعتبارها رمز قوة العربي وكبريائه، ومحاولة إعادتها إلى سابق عهدها"[1]؛ لكن هذا الالتفات -الأول- لم يدم سوى ١٨ سطراً شعرياً إذ تحول الشاعر إلى الالتفات الثاني؛ وهو الالتفات من الخطاب إلى الغيبة مرة أخرى، ونلتمس ذلك بقوله:

كَأَنَتِ الْخَيْلُ -في الْبَدْءِ- كَالنَّاْسِ
بِرّيةً تَتَرَاْكَضُ عَبَرْ السُّهُوْلْ
كَأَنَتِ الْخَيْلُ كَالنَّاْسِ في الْبَدْء..
تَمْتَلِكُ الشَّمْسَ وَالْعُشْبَ
وَالْمَلَكُوْتَ الظَّلِيْلْ

(١) المفارقة في الشعر العربي الحديث، ناصر شبانة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان-الأردن، ٢٠٠٢م، ص ١٥٧.

ظَهْرُهَاْ.. لَمْ يُوْطَأْ لِكَيْ يَرْكَبَ الْقَادَةُ الْفَاْتِحُوْنَ
وَلَمْ يَلُنِ الْجَسَدُ الْحُرُّ تَحْتَ سِيَاْطِ المرَوّضِ
وَالْفَمُ لَمْ يَمْتَثِلْ لِلّجَاْمِ
وَلَمْ يَكُنِ الزَّاْدُ.. بِالْكَاْدِ..
لَمْ تَكُنِ السَّاْقُ مَشْكُوْلَة..
وَالْحَوْاْفِرُ لَمْ يَكُ يُثْقِلُهَاْ السُّنْبُكُ الْمَعْدَنِيُّ الصَّقِيْلْ..
كَاْنَتِ الْخَيْلُ بَرِيَّة
تَتَنَفَّسُ حُرِّيَّةً
مِثْلِمَاْ يَتَنَفَّسُهَاْ النَّاْسُ
فِي ذَلِكَ الزَّمَنِ الذَّهَبِيّ النَّبِيْلْ(١)

فعندما أوجس الشاعر أن الصدمة كان لها ردة فعل قوية على المتلقي نفسه من جراء الالتفات الأول بصيغة الخطاب تحوّل عنه إلى الالتفات الثاني بصيغة الغيبة الذي حمل بين طياته الحديث عن ماضي الخيول قبل أن يروّضها الإنسان، وذلك على سبيل إعادة التوازن لنفس المتلقي من هول الصدمة التي أحدثها الالتفات الأول؛ إذ إن الشاعر دلف إلى تصوير ماضي الخيل بصيغة المفرد الغائب في ذلك الزمن الذهبي النبيل؛ إذ إنها كانت برية تتنفس الحرية حالها في ذلك شبيهة بحال الناس، وهي تملك الشمس والعشب والملكوت، ولم يكن زادها بالكاد، ولم يكن ظهرها موطئاً لأحد من الناس، ولا فمها ملجماً، ولا ساقها مقيدة ومشكولة، فضمائر الغياب في {كانت، تتراكض، كانت، تمتلك، ظهرها، كانت، تتنفس} أحالت إحالات نصية بعدية وقبلية إلى العنصر الإشاري (الخيل).

ثم ما لبث الشاعر أن دلف إلى التفاتٍ ثالثٍ فتحول بالحديث من الغيبة بصيغة المفرد إلى الخطاب بصيغة الجمع، وتجلى ذلك في قوله:

ارْكُضِيْ.. أَوْ قِفِيْ
زَمَنٌ يَتَقَاْطُعُ
وَاخْتَرْتِ أَنْ تَذْهَبِيْ فِي الطَّرِيْقِ الَّذِيْ يَتَرَاْجَعُ
تَنْحَدِرُ الشَّمْسُ

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٨٩، ٣٩٠.

يَنْحَدِرُ الْأَمْسُ
تَنْحَدِرُ الطُّرُقُ الْجَبَلِيَّةُ لِلْهُوّةِ اللّاهِئَيَّةِ
الشُّهُبُ الْمُتَفَتِّحَةُ
الذِّكْرَيَاْتُ الَّتِيْ أَشْهَرَتْ شَوْكَهَاْ كَالْقَنَاْفِذ
وَالذِّكْرَيَاْتُ الَّتِيْ سَلَخَ الْخَوْفُ بَشْرَتَهَا.
كُلُّ نَهْرٍ يُحَاْوِلُ أَنْ يَلْمَسَ الْقَاْع
كُلُّ الْيَنَاْبِيْعُ إِنْ لَمَسْتَ جَدْوَلاً مِنْ جَدَاْوِلِهَاَ
تَخْتَفِيْ
وَهِيَ.. لَاْ تَكْتَفِيْ!
فَارْكُضِيْ أَوْ قِفِيْ
كُلُّ دَرْبٍ يَقُوْدُكِ مِنْ مُسْتَحِيْلٍ إِلَىْ مُسْتَحِيْل![1]

حيث يعود الشاعر من خلال هذا الالتفات بطرح الخيار على الخيول من جديد من خلال فعلي الأمر (اركضي.. أو قفي)؛ إذ يتقاطع الزمن الحاضر مع الزمن الماضي في هذا الخيار؛ زمن ماضٍ فيه حرية الخيول وهيبتها، وزمن حاضر فيه ذلها وهوانها وعدم الاكتراث لها، فيشير الشاعر أن الخيول خنعت وفضلت العيش في حاضرها على ماضيها؛ إذ ذهبت مع حاضرها وهو الطريق الذي يحمل صفات التقهقر والتراجع عن أمجاد ماضيها الذي انحدرت شمسه فعكس انحدارها انتهاء زمن عاشت فيه الخيول حياة حرة كريمة؛ هذا الانحدار ترافق معه انحداران؛ الأول انحدار الأمس فأضحت الخيول لا قيمة لها في الحروب بعد أن كانت ترمز للقوة والرهبة والنصر، والثاني هو انحدار الطرق الجبلية التي عبدتها آثار الخيول في الماضي، وكأن هذه الطرق الجبلية شاهد عيان على تلك الآثار، كما أن الخيول كانت في الماضي كالشهب الساطع ضوؤها، إلا أنها اليوم أضحت شهباً متفحمة إذ عكس تفحمها الحالة المتردية للخيول. لم يقف الشاعر بتصوير حالها المتردي عند هذا الحد؛ بل تعداه ليشمل ذكرياتها في الماضي التي كانت مليئة بالانتصارات والأمجاد؛ إلا أنها بدت اليوم كأنه أشواك في حلق الخيول على الرغم من حملها أشياء جميلة عنها، ولعل هذه الأشياء المشرقة في الطبيعة التي وظفها الشاعر بصورة مغاير لحقيقتها تعكس الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٩٠.

الذي لازمه المرض أثناء كتابته لقصيدته؛ إذ تجلى هذا الانعكاس بضمائر الخطاب نحو: {اركضي، قفي، اخترتِ، تذهبي، اركضي، قفي، يقودك} التي تحيل إحالات خارجية تعود إلى (الخيول)، فنمَّت هذه الضمائر عن حالة انفعال اكتنفت نفس الشاعر تجاه الحال المتردية التي وصلت إليها الخيول اليوم، كما أن الشاعر إذا جاء بخطابه على صيغة الجمع فهذا لأنه أراد أن يشمل المقام جميع الخيول الحاضرة والموجه لها الخطاب على صيغة الخيار؛ لكن ما لبث الشاعر أن عاد إلى صيغة الغيبة في التفاتٍ رابع؛ أي: التفت من الخطاب إلى الغيبة، وجاء هذا في قوله:

الْخُيُوْلُ بِسَاْطٌ عَلَى الرِّيْحِ
سَاْرَ –عَلَىْ مَتْنِهِ– النَّاْسُ لِلنَّاْسِ عَبْرَ الْمَكَانْ
وَالْخُيُوْلُ جِدَاْرٌ بِهِ انقَسَمَ
النَّاْسْ صِنْفَيْن:
صَاْرُوْا مُشَاْةً.. وَرُكْبَاْنْ
وَالْخُيُوْلُ الَّتِيْ انْحَدَرَتْ نَحْوَ هُوَّةِ نِسْيَاْنِهَاْ
حَمَلَتْ مَعَهَاْ جِيْلَ فُرْسَاْنِهَا
تَرَكَتْ خَلْفَهَاْ: دَمْعَةَ النَّدَمِ الْأَبَدِيّ
وَأَشْبَاْحَ خَيْلٍ
وَأَشْبَاْهَ فُرْسَاْن
وَمُشَاْةً يَسِيْرُوْنَ –حَتَّى النِّهَاْيَةِ– تَحْتَ ظِلَاْلِ الْهَوَاْنْ(١)

من خلال هذا الالتفات يعود الشاعر إلى الزمن الماضي فيتحدث عن الخيول بصيغة الغيبة ليذكّر المتلقي بماضي الخيول؛ لكن هذه المرة ليس من بوابة التذكير بمشاركتها في الحروب، وليس من بوابة التذكير بحياتها الحرة في الماضي؛ بل من بوابة وظيفتها، إذ كانت الخيول في الماضي تنقل الناس من مكان إلى مكان آخر، فتشبه بسرعتها بساطاً على الريح، وهو تشبيه بليغ، إذ شبه الشاعر الخيول بالبساط، وحذف الأداة ووجه الشبه (السرعة)، كذلك كانت الخيول تشبه الجدار الذي قسم الناس صنفين مشاة وركبان، وهو –أيضاً– تشبيه بليغ حيث شبه الشاعر الخيول بالجدار وحذف الأداة ووجه الشبه (القوة والارتفاع)؛ فالشاعر في

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٩١.

هذين التشبيهين أشار إلى وظيفتين مهمتين للخيول: وظيفة النقل وهي الوظيفة الاعتيادية، ووظيفة الفروسية التي قسمت الناس صنفين: الفرسان الذين يجيدون ركوب الخيل في الحروب، أو أناساً لا يجيدون ركوب الخيل فيبقون مشاةً، ثم بعد ذلك نجد الشاعر ينشأ مجازا تهكمياً حين صور انحدار الخيول نحو هوة نسيانها في الحاضر، وهو انحدارٌ مقرونٌ بانحدار جيل فرسانها، حيث نتج عن هذا الانحدار ندمٌ أبديٌّ لا رجعة فيه. وحتى يبرز الشاعر كل هذه الأمور استعان بضمير الغيبة، فالخيول (هي) بساط على الريح سار الناس على متنه عبر الزمن، الخيول (هي) الجدار الذي به انقسم الناس بين مشاة وركبان، والخيول (هي) التي انحدرت نحو هوة النسيان، والخيول (هي) التي حملت معها جيل فرسانه، والخيول (هي) التي تركت خلفها دمعة الندم وأشباح خيل وأشباه فرسان؛ فأحال من خلال هذه الضمير (هي) إحالات نصية قبلية تعود على العنصر الإشاري (الخيول)، وقد انعطف الشاعر إلى هذا الالتفات على سبيل السخرية والتهكم من الخيول ومن فرسانها، إذ قدم الشاعر صورة ممسوخة رافقت هذا الانحدار، فبعد أن كانت صانعة الأمجاد والانتصارات في الماضي تحولت إلى أشباح خيل في الحاضر، وتحول فرسانها -كذلك- إلى أشباه فرسان وهم يسيرون تحت ظلال الذل والهوان(١).

ولم يقف الشاعر عن السخرية من الخيول عند حدود الزمن الماضي؛ بل تعداها لتشمل السخرية منها الزمن الحاضر، إذ عاد وانعطف بالتفاته من صيغة الغيبة إلى صيغة الخطاب، وذلك عندما قال:

ارْكُضِيْ لِلْقَرَارْ
وَارْكُضِيْ أَوْ قِفِيَ فِي طَرِيْقِ الْفِرَارْ
تَتَسَاْوَىْ مَحِصِلَةُ الرَّكْضِ وَالرَّفْضِ فِي الْأَرْضِ
مَاْذَاْ تَبَقَّىْ لَكَ الْآنَ
مَاْذَاْ؟
سِوَىْ عَرَقٍ يَتَصَبَّبُ مِنْ تَعَبٍ
يَسْتَحِيْلُ دَنَاْنِيْرَ مِنْ ذَهَبٍ
فِيْ جُيُوْبِ هُوَاْةِ سُلَاْلَاْتِكَ الْعَرَبِيّةِ
فِيْ حَلَبَاْتِ الْمُرَاْهَنَةِ الدّائِرِيَّة

(١) ينظر: أيقونة الخيول في نص أمل دنقل الخيول، ختام الخولي، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج/٤٠، ع/٣، ٢٠١٣م، ص ٦٦٨.

فِيْ نُزْهَةِ الْمَرْكَبَاْتِ السِّيَاْحِيَّةِ الْمُشْتَهَاْةِ
وَفِي الْمُتْعَةِ الْمُشْتَرَاْةِ
وَفِي الْمَرْأَةِ الْأَجْنَبِيّةِ تَعْلُوْكِ تَحْتَ
ظِلَاْلِ أَبِي الْهَوْلِ..
(هَذَا الّذِي كَسَرَتْ أَنْفُهُ
لَعْنَةُ الْاِنْتِظَاْرِ الطَّوِيلْ)[١]

إن الشاعر هنا يتحدّث إلى الخيول ويخاطبها طالباً منها الركض للقرار؛ أي: الركض نحو الثبات والجمود؛ إذ أصبح ركضها يساوي وقوفها في الزمن الحاضر ولا فرق بينهما، وساحة الركض والوقوف هي طريق الفرار، وذلك لأن ركضها ووقوفها في كفتي ميزان متساويتين[٢]، ثم تصل السخرية من الخيول إلى أعلى درجاتها عندما يخاطبها الشاعر متسائلاً: ماذا تبقى لك الآن؟ ماذا؟ حيث يكشف هذا السؤال عن حقيقة النهاية المؤلمة التي آلت إليها حال الخيول في الوقت الحاضر، فبعد أن كان للخيول شأن كبير عند الناس في الماضي من خلال وظائفها في الحروب، أو التنقل من مكان إلى آخر، أو الفروسية، أصبح شأنها في الحاضر منحدراً ومحصوراً إما في حلبات المراهنة الدائرية، أو في المنتزهات لمتعة السائحين مقابل بعض الدنانير، أو من خلال التمتع في تداولها كأنها سلعة تباع وتشترى بين الناس، "ولعل أكثر هذه الصور الشائهة مرارة بالنسبة لحاضر الخيول هي الصورة الأخيرة؛ فبعد أن كانت ظهور الخيول معدة للفوارس الفاتحين/المدافعين، صارت موطئاً للمرأة الأجنبية؛ هكذا يتبوأ مكان الفارس العربي امرأة سائحة تختال بالخيل تحت ظلال أبي الهول"[٣].

كما أن في جمع الخيول وأبي الهول في مشهد واحد "شاهد على ضعفها وجمودها فكلاهما أصيب بتغير الحال، فأبو الهول كان رمزاً تاريخياً للقوة والسلطة والحضارة الفرعونية، والخيول كانت رمزاً للفروسية والشجاعة وصناعة التاريخ والأمجاد؛ أما الآن فكلاهما واهن ضعيف جامد"[٤]، ونجد هذا المقام يتناسب مع أسلوب الخطاب الذي التفت إليه الشاعر؛ إذ برز ضمائر الخطاب في كلمات {اركضي، اركضي،

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٩١، ٣٩٢.
(٢) ينظر: أيقونة الخيول في نص أمل دنقل الخيول، ختام الخولي، ص ٦٦٨.
(٣) الزمن الشعري في قصيدة الخيول، طه وادي، ص ٦٦.
(٤) أيقونة الخيول في نص أمل دنقل الخيول، ختام الخولي، ص ٦٦٨.

قفي، لكِ، سلالاتكِ، تعلوكِ} فأحال الشاعر من خلال هذه الضمائر إحالات خارجية تعود إلى العنصر الإشاري (الخيول).

ثم نجد الشاعر يطير بالمتلقي إلى الغرب ليقف على واقع الخيول هناك؛ إذ يلتفت الشاعر من أسلوب الخطاب إلى أسلوب الغيبة في التفاتٍ سادسٍ وأخيرٍ فيقول:

اسْتَدَاْرَتْ –إِلَىْ الْغَرْبِ– مِزْوَلَةُ الْوَقْتْ

صَاْرَتِ الْخَيْلُ نَاْسَاً تَسِيْرُ إِلَىْ هُوَّةِ الصَّمْتْ

بَيْنَمَاْ النَّاْسُ خَيْلُ تَسِيْرُ إِلَىْ هُوَّةِ الْمَوْتْ![1]

وتُعدّ هذه الأسطر الثلاثة بمثابة الخاتمة للقصيدة، إذ جاء الشاعر بهذه الخاتمة على صورة الماضي؛ لذلك انعطف بكلامه من الخطاب بصيغة الجمع في المقطع السابق إلى الغيبة بصيغة المفرد. إن تحولات الضمائر في النص عبر الالتفات من الغيبة إلى الخطاب ثم من الخطاب إلى الغيبة أكثر من مرة لا يخلو من قيمة بلاغية، حيث يشكّل الالتفات في هذه القصيدة ملمحاً أسلوبيا بارزا، يمكن معه القول إن الالتفات من الخطاب إلى الغيبة في هذا النص يأتي للتأكيد على فكرة الغياب، حيث يغيب ذلك الحضور البهي الذي كانت تأخذه الخيل في الماضي مرتبطة بالقوة والعزة والمنعة، ولذلك تحوّل النص من صيغ الخطاب إلى صيغ الغيبة للتأكيد على غياب الخيل وما يبعثه حضورها من معاني القوة والشجاعة عن واقع الفعل العربي اليوم. في حين أن الشاعر حينما يستخدم في هذه القصيدة صيغ الخطاب الموجّه إلى الخيول في الزمن الحاضر فذلك لأنه يريد من وراء ذلك الخطاب التقريع واللوم والتهكم والسخرية من خيول اليوم التي لم تعد سوى زينة وحلية.

كما أن هذه الالتفاتات الستة المتقلبة المقامات تعكس الحالة النفسية المتقلبة التي يعيشها الشاعر من جراء مرضه أولاً، ومن جراء الحالة المزرية التي تعصف بالأمة العربية في زمنه ثانياً؛ إذ أصبحت حال الأمة كحال الخيول مهمشة بعد أن كانت تعيش ماضيها الذهبي زمن المجد والبطولات التي سطرها التاريخ في الماضي.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص ٣٩٢.

ومما تقدم في هذا المبحث نجد أن النص/الخطاب يمكن أن يحتوي في فضائه على عناصر إحالية متطابقة مع مراجعها، ويمكن أن يحتوي -أيضاً- على عناصر إحالية أخرى مخالفة لمراجعها من حيث الغياب والحضور، ومن حيث العدد، ومن حيث الجنس.. إلخ، وعلى الرغم من وجود هذين النقيضين في نص ما -المطابقة والمخالفة- إلا أن هذا النص يبقى نصاً مترابطاً ومتماسكاً؛ بل إنه يصبح أكثر انسجاماً وترابطاً وتماسكاً يسوده الطابع البلاغي الجمالي.

الخاتمة

تناول هذا البحث الإحالة في شعر أمل دنقل وذلك من خلال عدد من العنوانات، ابتدأت بالتمهيد الذي تناول مفهوم الإحالة في التراث العربي والدراسات الحديثة والمعاصرة، وكذلك نبذة تعريفية بالشاعر أمل دنقل ودواوينه الشعرية، والفصل الأول الذي خُصِّص لرصد تجليات الإحالة في شعر أمل دنقل من خلال رصد عناصرها، حيث إنه أشتمل على ثلاثة مباحث: تناول المبحث الأول الإحالة بالضمائر؛ في حين عالج المبحث الثاني الإحالة بالإشارة؛ أما المبحث الثالث فقد خُصِّص للإحالة بالأسماء الموصولة. وتناول الفصل الثاني أصناف الإحالة في شعر أمل دنقل، وقُسِّم إلى مبحثين: تناول مبحثه الأول: الإحالة الخارجية (المقامية)؛ في حين تناول مبحثه الثاني: الإحالة الداخلية (النصية) القبلية والبعدية. وأما الفصل الثالث فقد خصص لمعالجة وظائف الإحالة في شعر أمل دنقل، وفيه ثلاثة مباحث: الأول عالج الوظيفة اللسانية، والثاني تناول الوظيفة التداولية؛ في حين خصص الثالث لمعالجة الوظيفة البلاغية والجمالية. وقد خلصت الدراسة إلى عدد من النتائج التي يمكن إجمالها في النقاط الآتية:

- إذا كانت هناك علاقة تكامل بين نحو الجملة وبلاغة الجملة بحيث لا يستغني أحدهما عن الآخر فمن المنطقي والطبيعي أن تمتد هذه العلاقة التكاملية إلى مستوى أعلى من مستوى الجملة، وهو مستوى النص بحيث يتكامل نحو النص وبلاغة النص في تماسك النص وترابطه، وما الإحالة إلا صورة تعكس هذا التكامل على مستوى النص.
- اتضح أن النحاة والبلاغيين العرب قديماً عرفوا الملامح الإحالية وإن لم يضعوا مقابلاً مباشراً لمفهومها كما هو الحال في الدراسات اللسانية الحديثة وذلك من خلال استعمال عناصرها الإحالية من ضمائر وإشاريات وموصولات في موضوعات خاصة بهم، منها التعريف في باب التنكير والتعريف وغيرها، ومن خلال -كذلك- الإشارة إلى العلاقة بين الأشياء ومسمياتها.
- أكدت الدراسة أن الضمائر -سواء أكانت للمتكلم أو للمخاطب أو الغائب- تعد من أكثر العناصر الإحالية شيوعاً واستعمالاً؛ إذ إنها مثلت حضوراً كبيراً في المدونة الشعرية، وكان لها دوراً بارزاً في تحقيق الاتساق والتماسك النصي في قصائد أمل دنقل وأشعاره، كما أسهمت في ترابط أجزاء النصوص المختلفة شكلاً ودلالة، داخلياً وخارجياً، سابقة ولاحقة مكونة نسيجاً نصياً عالياً.

- أكد هذا البحث أن العنصر البؤري للنص أو العنصر النواة في شعر أمل دنقل له دوراً كبيراً في توجيه العناصر الإحالية للنصوص؛ إذ إنها تعمل على شد مكونات النص نحوها بما فيها العناصر الإحالية من ضمائر وإشاريات وأسماء موصولة، ويكون النص متماسكاً عندما تعمل البؤرة على استقطاب هذه العناصر وجذبها نحوها.
- اتّضح في الدراسة مجيء الإحالة في شعر أمل دنقل لثلاث وظائف رئيسة، هي: الوظيفة اللسانية، والوظيفة التداولية، والوظيفة البلاغية والجمالية، كما اتضح أن الإحالة في المدونة الشعرية تنهض بوظيفة تكاملية قائمة على التظافر بين هذه الوظائف –الوظيفة اللسانية والوظيفة التداولية والوظيفة البلاغية والجمالية– وعملها بصورة مشتركة؛ وذلك لأن النص الشعري يحمل أبعاداً لغوية وتداولية وجمالية بلاغية في الآن نفسه، فلا يمكن نشوء نص شعري بعيد عن بيئة ثقافية أو اجتماعية أو تاريخية...إلخ. كما أنه في الوقت نفسه يكون النص ذا صفة قصدية هدفها التبليغ والتواصل والتأثير في المتلقي، وهو ما ظهر في إحالات المدونة الشعرية.
- اتضح من خلال دراسة الإحالة في المدونة الشعرية أن وظيفة الترابط والتماسك من أهم الوظائف اللسانية الجزئية للإحالة، إذ ارتبط كل عنصر إحالي بالعنصر الإشاري الذي يحيل إليه، واستمرار هذه العناصر داخل النص والارتباط بينها يشكل سلاسل من الربط اللفظي، وقد أدّى وجود تلك السلاسل إلى انسجام الربط حيث تفاعلت سلاسل الربط اللفظي في المدونة الشعرية مع بعضها البعض؛ الأمر الذي أدّى إلى مساهمتها في سبك النص وتماسكه.
- للمعوِّضات في شعر أمل دنقل دوراً مهماً في أي نص؛ لأن النص عبارة عن ترابط جمل من العناصر، ومنها الروابط الإحالية؛ فلا يكاد نص يخلو من ضمير عائد، أو اسم إشارة، أو اسم موصول، أو غيرها من المعوِّضات.
- يؤكد البحث على أن أبرز العناصر الإحالية التي تتجلى فيها وظيفة الاختصار في المدونة المدروسة قد ظهرت بشكل واضح عبر الضمائر، خصوصاً ضمير الغيبة فإنه يقوم مقام أسماء كثيرة، كما أن الضمير المتصل أكثر اختصاراً من الضمير المنفصل.

- أثبتت الدراسة أن الوظيفة التواصلية للإحالة تتجلى في شعر أمل دنقل بشكل واضح عبر الضمائر التي تستحضر المخاطَب كضمائر الخطاب، أو عبر إشراك هذا المخاطَب في الخطاب عبر ضمائر التكلم، فتصبح الأداة الإحالية وسيلة لربط النص بالوسط الاجتماعي المحيط.
- يؤكد البحث أن وظيفة الاستلزام الحواري للإحالة في المدونة الشعرية المدروسة تستثمر تقنيات كثيرة، وعلى وجه الخصوص الكناية والتعريض لتحيل إلى المعنى الخفي الذي يقصد إليه المتكلم، أو المعنى الذي يستلزمه كلامه الذي لا يكون في ظاهر قوله.
- تؤكد الدراسة على أن الإحالة باعتبارها مظهراً من مظاهر التفاعل الكلامي في شعر أمل دنقل بين المتكلم والمخاطَب قد خضعت لمبدأ التهذيب من خلال استعمال عناصرها الإحالية في الخطاب بصورة حسنة وملائمة تتجلى فيها مظاهر التهذيب من لباقة الحديث مع الآخر واستحسانه، وتعد الضمائر أكثر العناصر الإحالية التي فيها انعكاس لمبدأ التأدب.
- يؤكد البحث أن الوظيفة البلاغية والجمالية للإحالة في المدونة الشعرية المدروسة تبرز بشكل واضح في المخالفة بين العناصر الإحالية ومراجعها في عدة مظاهر، أهمها: وضع الظاهر موضع المضمر وعكسه، ومخاطبة غير المعين، خطاب الذات، ومخاطبة غير الحاضر وغير العاقل، ومخالفة العدد، ومخالفة الجنس، وتحولات الضمير.
- كشفت الوظائف البلاغية عن دور الإحالة من حيث صلتها بظروف الشاعر (أمل دنقل) النفسية والعاطفية والمجتمعية وسياقات النص المدروس، إذ الشاعر استخدم الإحالة استخداماً يتناسب مع الدفقة الشعورية المعبرة عن حالته العاطفية والنفسية.
- أثبت البحث أن الإحالة بمخاطبة غير المعين قد جاء من أجل إيصال رسالته إلى المتلقي دون حرج، ودون أن يضع -المتكلم/الشاعر- نفسه في موقف تصادميّ خاصة إذا ما كان المقام مقام هجاء أو ذم فيطلق إحالات خارجية (مقامية) عبر ضمير الخطاب دون أن يرجعها إلى مخاطب معين.

- أثبتت الدراسة أن أكثر القصائد التي تتجلى فيها الإحالة لمخاطبة غير الحاضر هي القصائد العاطفية، فكان الشاعر حيناً يلجأ إلى هذه الوظيفة لمخاطبة من فقدهم من أهله وأصدقائه، أو لمخاطبة حبيبته الغائبة عن عينه، أو لمخاطبة قريته البعيدة عنه.
- تؤكد الدراسة على أن الشاعر يلجأ إلى الإحالة بمخالفة العدد والجنس لغايات بلاغية مثل قصد تعظيم نفس المتكلم، أو التهميش والتقليل من شأن المخاطَب، أو قصد النصيحة والإرشاد.
- أثبتت الدراسة أن الشاعر يلجأ إلى الإحالة عبر استخدام تحوّلات الضمائر لغايات بلاغية، منها التفنن والانتقال من أسلوب إلى آخر لما في ذلك من استدرار للسامع وتجديد لنشاطه، ومنها قصد تعظيم شأن المخاطب، ومنها قصد المبالغة، ومنها قصد الدلالة على الاختصاص، ومنها قصد الاهتمام، ومنها قصد التوبيخ.

هذا وتوصي الدراسة بـ

- حاجة الدرس النصي إلى مزيد من التطبيقات على النصوص العربية لا سيما النصوص التي تبرز الجانب الجمالي والبلاغي للنص. وهنا أقترح وجود دراسة خاصة عن بلاغة الإحالة بالضمير في شعر أمل دنقل حيث ظهرت الضمائر في دواوينه ثرية بالمعاني والدلالات البلاغية.

وأخيراً لا أدعي لهذا البحث كمالاً فالنقص من سمات البشر، والكمال لله وحده، وحسبي أنني أخلصت الجهد، وما توفيقي إلا بالله العلي القدير، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، وصلى الله وسلم على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

الفهارس

فهرس القصائد المدروسة

الديوان	القصيدة	الصفحة
	السويس	٣٦، ٥٧، ١٤٥، ١٨٧
	كلمات سبارتاكوس الأخيرة	٤٠، ١٧٧
	البكاء بين يدي زرقاء اليمامة	٤١، ٧٥، ١٢٢، ١٧٢
البكاء بين يدي زرقاء اليمامة	الحزن لا يعرف القراءة	٤٤
(١٩٦٩م)	حديث خاص مع أبي موسى الأشعري	٤٥، ١٠٠
	بكائية ليلية	٥٨، ١٢٠
	أشياء تحدث في الليل	٥٩
	من مذكرات المتنبي في مصر	٦٠، ٨٩، ١٧١
	الضحك في دقيقة الحداد	٣٥
	الموت في الفراش	٤٧
تعليق على ما حدث	لا وقت للبكاء	٥٨، ٦٢، ٦٩، ٧٧، ١١٨
(١٩٧١م)	تعليق على ما حدث في مخيم الوحدات	٧٨، ٢٠١
	في انتظار السيف	٨٥
	رباب	١٢٣
	براءة	٣٥، ١٠٤، ١٤٨
	مقتل القمر	١٦٦، ١٩٦، ٢٠٩
	العار الذي نتقيه	٧٩، ١٦٥
مقتل القمر	شبيهتها	٨٠
(١٩٧٤م)	العينان الخضراوان	٩٨
	ماريّا	١٥٧
	رسالة من الشمال	١٦١، ١٨٥
	الملهى الصغير	٢٠٥

الديوان	القصيدة	الصفحة
	سفر ألف دال	٤٠، ٨٧، ١٠٥
	سفر الخروج /أغنية الكعكة الحجرية	٤٩، ٦٧
العهد الآتي	صلاة	٨١، ١١٦
(١٩٧٥م)	من أوراق أبي نواس	٨٤
	سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس	١٧٦
	مزامير	١٩٤
أقوال جديدة عن حرب البسوس	لا تصالح	٣٨، ١٠٦، ١٨٣
(١٩٨١م)	مراثي اليمامة	١٢٤
	الورقة الأخيرة الجنوبي	٣٣، ٤٤، ٦٦، ٨٦، ١١٢، ١٢١، ١٥٩، ٢٠٢
	قالت امرأة في المدينة	٣٤، ٦١، ٧٦، ١٠٧
	الخيول	٤٢، ١١٦، ١٣١، ١٨١، ١٨٢، ٢١٦
أوراق الغرفة ٨	مقابلة خاصة مع ابن نوح	٤٦، ١١٩، ٢٠٨
(١٩٨٣م)	السرير	١٠٢، ١٢٥، ٢٠٦، ٢١٤
	ديسمبر	٨٦، ٩٠
	لعبة النهاية	٨٨
	بكائية لصقر قريش	٩٩
	ضد من	١١٤
	الطيور	١٤٤، ٢١٠
قصائد متفرقة	لا أبكيه	٤٨، ١٣٥

فهرس الأعلام المترجم لهم

العالم	الصفحة
ابن الأثير الكاتب، أبو الفتح نصر الله بن محمد بن عبد الكريم الشيباني الجزري ضياء الدين(ت٦٣٧هـ)	١٧٠
الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت ٤٧١ هـ أو ٤٧٤هـ)	٩
ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي (ت ٣٩٢هـ)	١٤٣
ابن الحاجب، أبو عمر عثمان بن عمر بن أبي بكر بن يونس الدوني المصري (ت ٦٤٦هـ)	٣١
أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف بن علي بن يوسف بن حيان الغرناطي الأندلسي (ت ٧٤٥هـ)	٧١
الخليل، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري (ت ١٧٥هـ)	١٤
الزركشي، أبو عبد الله محمد بن بُهادر بن عبد الله الزركشي (ت ٧٩٤هـ)	١٤٣
الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي جار الله الزمخشري (ت٥٣٨هـ)	١٨
السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي سراج الدين الخوارزمي (ت٦٢٦هـ)	١٧٠
سيبويه، أبو البشر عمرو بن عثمان بن قَنبر (ت ١٨٠هـ)	١٥
القزويني، أبو المعالي محمد بن عبد الرحمن بن عمر جلال الدين القزويني (ت٧٣٩هـ)	٢١١
ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي بن أحمد الأنصاري الإفريقي جمال الدين (ت٧١١هـ)	١٥
ابن هشام الأنصاري، أبو محمد عبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله بن هشام الأنصاري جمال الدين (ت٧٦١هـ)	١٦
ابن يعيش، أبو البقاء يعيش بن علي بن يعيش ابن أبي السرايا محمد بن علي (ت٦٤٣)	٧٢

المصادر والمراجع

أولا: الكتب:

(أ)

- الإحالة في شعر أدونيس، داليا أحمد موسى، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق-سوريا، ط١، ٢٠١٠م.

- الإحالة في القرآن الكريم دراسة نحوية نصية، تامر عبد الحميد أنيس، مكتبة الإمام البخاري للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط١، ٢٠٠٨م.

- الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

- الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، أنس فجال، نادي الأحساء الأدبي، الأحساء-المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠١٣م.

- أساسيات علم لغة النص، كلماير وآخرون، ت: سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة-مصر، ط١، ٢٠٠٩م.

- أساليب بلاغية، أحمد مطلوب، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٠م

- إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠٠٤م.

- الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله سليمان، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، ٢٠٠٤م.

- الأشباه والنظائر في النحو، جلال الدين السيوطي، تح، عبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة، (د.ط)، (د.ت).

- أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، محمد الشاوش، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ٢٠٠١م.

– الأصول دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة–مصر، (د.ط)، ٢٠٠٠م.

– الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، مكتبة مدبولي، القاهرة–مصر، ط٣، ١٩٨٧م.

– آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط١، ٢٠٠٢م.

– أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة، فاضل مصطفى الساقي، مكتبة الخانجي، القاهرة–مصر، ١٩٧٧م.

– أمل دنقل شاعر على خطوط النار، أحمد الدوسري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط٢، ٢٠٠٤م.

– أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام الأنصاري، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت–لبنان، (د.ط)، (د.ت).

– الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.

(ب)

– البحث الدلالي في كتاب سيبويه، دلخوش جار الله حسين، دار دجلة، الأردن، ط١، ٢٠٠٧م.

– البرهان في علوم القرآن، الزركشي، تح: عبد الرحمن المرعشلي؛ وجمال الذهبي؛ وإبراهيم الكردي، دار المعرفة، بيروت–لبنان، ط١، ١٩٩٠م.

– البلاغة فنونها وأفنانها (علم المعاني)، فضل حسن عباس، دار النفائس للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط١٢، ٢٠٠٩م.

– بلاغة النص مدخل نظري ودراسة تطبيقية، جميل عبد الحميد، دار غريب، القاهرة–مصر، (د.ط)، ١٩٩٩م.

– البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون؛ الشركة العالمية للنشر لونجمان، ط١، ١٩٩٤م.

– البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٤م.

– بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ت: محمد الولي؛ ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، ط١، ١٩٨٦م.

– البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة–مصر، ط١، ١٩٩٣م.

(ت)

- تحليل الخطاب، ج.ب. براون؛ ج. يول، ت: محمد لطفي الزليطني؛ ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض-المملكة العربية السعودية، ١٩٩٧م.

- تحليل الخطاب البلاغي، عماد عبد اللطيف، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط١، ٢٠١٤م.

- التداولية، جورج يول، ت: قصي العتابي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠١٠م.

- التداولية أصولها واتجاهاتها، جواد ختام، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط١، ٢٠١٦م.

- التداولية عند العلماء العرب، مسعود صحراوي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠٠٥م.

- التداولية في النص الشعري الحديث، حمادة صبري صالح حجر، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا-مصر، ط١، ٢٠١٩م.

- التداوليات وتحليل الخطاب، جميل حمداوي، شبكة الألوكة، ط١، ٢٠١٥م.

- التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل، أبو حيان الأندلسي، تح: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق-سوريا، ط١، ٢٠٠٠م.

- الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، خليل بن ياسر البطاشي، دار جرير، ط١، ٢٠٠٩م.

- التناص الديني في شعر أمل دنقل، السيد عزت أبو الوفا، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط١، ٢٠٢٠م.

- تيسير علم المعاني، إبراهيم بن منصور التركي، جامعة القصيم، بريدة-المملكة العربية السعودية، ٢٠١٣م.

(ج)

- الجنوبي، عبلة الرويني، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط١، ٢٠١٨م.

(خ)

- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة-مصر، ط٢، ١٩٥٥م.

- خصائص التراكيب، محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة-مصر، ط٢، ١٩٨٠م.

(د)

- الدرس البلاغي المعاصر، إبراهيم بن منصور التركي، أحمد اللهيب، نادي حائل الأدبي، ٢٠٢١.

- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة–مصر، ط٥، ٢٠٠٤م.

- ديوان كعب بن زهير، تح: حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، ط١، بيروت–لبنان، ١٩٩٤م.

(ر)

- الرمز في شعر أمل دنقل، سوزان مشير حمدكة ردي، تموز ديموزي، دمشق–سوريا، ٢٠١٨م.

- رؤية العالم في شعر أمل دنقل، عبد الناصر هلال، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ–مصر، ط١، ٢٠١٠م.

(س)

- السبك والحبك في تفسير الكشاف للزمخشري في ضوء اللسانيات النصية، صالح محمد أبو شارب، دار جليس الزمان، عمان–الأردن، ط١، ٢٠١٤م.

(ش)

- شرح التصريح على التوضيح، خالد عبد الله الأزهري، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط١، ٢٠٠٠م.

- شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ابن هشام، تح: محمد أبو الفضل عاشور، دار إحياء التراث العربي، بيروت–لبنان، ط١، ٢٠٠١م.

- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ابن عقيل، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث، القاهرة–مصر، ط٢٠، ١٩٨٠م.

- شرح المفصل للزمخشري، ابن يعيش، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط١، ٢٠٠١م.

(ص)

- صورة الدم في شعر أمل دنقل مصادرها، قضاياها، ملامحها الفنية، منير فوزي، دار المعارف، القاهرة–مصر، ط١، ١٩٩٥م.

(ظ)

- ظاهرة التخفيف في النحو العربي، أحمد عفيفي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة-مصر، ط١، ١٩٩٦م.

(ع)

- عزف على وتر النص الشعري، عمر محمد الطالب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، ٢٠٠٠م.

- العقل واللغة والمجتمع، جون سيرل، ت: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي؛ الدار العربية للعلوم؛ منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٦م.

-علم اللغة النصّي بين النظرية والتطبيق: دراسة تطبيقية على السور المكية، صبحي الفقي، دار النابغة، القاهرة-مصر، ط١، ٢٠١٥م.

-علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، تون أ. فان دايك، ت: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة، القاهرة-مصر، ط٢، ٢٠٠٥م.

- علوم البلاغة، أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط٣، ١٩٩٣م.

- عم صباحا أيها الصقر المجنح، قصائد إلى أمل دنقل، حلمي سالم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر، ٢٠١٣م.

(ف)

- فضاءات الشعرية، سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر، إربد-الأردن، ١٩٩٩م.

- في بلاغة الضمير والتكرار دراسات في النص العذري، فايز عارف القرعان، عالم الكتب الحديثة، إربد-الأردن، ط١، ٢٠١٠م.

- في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، سعد مصلوح، مجلس النشر العلمي جامعة الكويت، الكويت، ط١، ٢٠٠٣م.

- في سيمياء الشعر القديم، محمد مفتاح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء-المغرب، ١٩٨٩م.

(ق)

- قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهر-مصر، ط١، ٢٠١٧م.

- قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، أحمد المتوكل، دار الأمان، الرباط-المغرب، ٢٠٠١م.

(ك)

- الكافية في علم النحو والشافية في علمي التصريف والخط، ابن الحاجب، تح: صالح عبد العظيم الشاعر، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، ٢٠١٠م.

- الكتاب، سيبويه، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط٣، ١٩٨٨م.

- كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.

- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري، تح: عبد الله الداني زهوي، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ٢٠١٦م.

(ل)

- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت-لبنان، (د.ط)، (د.ت).

- لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط٣، ٢٠١٢م.

- اللغة بين الثابت والمتغير، أحمد عفيفي، دار غريب لطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ٢٠١٢م.

- لغة التضاد في شعر أمل دنقل، عاصم بني عامر، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط١، ٢٠٠٥م.

- اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء-المغرب، ١٩٩٤م.

(م)

- المثل السائر، ابن الأثير، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ١٤٢٠هـ.

- محاضرات في لسانيات النص، جميل حمداوي، شبكة الألوكة، ط١، ٢٠١٥م.

- مختصر النحو، عبد الهادي الفضلي، دار الشروق، جدة-المملكة العربية السعودية، ط٧، ١٩٨٠م.

- مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، نعمان بوقرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد-الأردن، ط١، ٢٠٠٨م.

- مدخل إلى علم النص، زتسيسلاف وأورزنياك، ت: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط٢، ٢٠١٠م.

- المدينة في الشعر العربي المعاصر، مختار علي أبو غالي، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٥م.

- المشيرات المقامية في اللغة العربية، نرجس باديس، مركز النشر الجامعي، ٢٠٠٩م.

- المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، نعمان بوقرة، عالم الكتب الحديثة، جدارا للكتاب العالمي، عمان- الأردن، ط١، ٢٠٠٩م.

- المفارقة في الشعر العربي الحديث، ناصر شبانة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان-الأردن، ٢٠٠٢م.

- مفتاح العلوم، السكاكي، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط٢، ١٩٨٧م.

- المفصل في علم العربية، الزمخشري، تح: فخري صالح قدارة، دار عمار، عمان-الأردن، ط١، ٢٠٠٤م.

- مقالات في اللغة والأدب، تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط١، ٢٠٠٦م.

- معاني النحو، فاضل السامرائي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط١، ٢٠٠٠م.

- المعجم الوسيط، إبراهيم أنيس؛ عبد الحليم منصر؛ عطية الصوالحي؛ محمد خلف الله أحمد، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط٤، ٢٠٠٤م.

- من أسرار العربية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة-مصر، ط٣، ١٩٦٦م.

- الميتا لغة في شعر أمل دنقل، لحسن عزوز، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط١، ٢٠١٨م.

(ن)

- نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، أحمد عفيفي، مكتبة زهراء الشرق، القاهر-مصر، ط١، ٢٠٠١م.

- نحو النص نقد النظرية... وبناء أخرى، عمر محمد أبو خرمة، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط١، ٢٠٠٤م.

- النحو الوافي، عباس حسن، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط٢١، ٢٠١٨م.

- نسيج النص، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٩٣م.

- النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ت: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط١، ١٩٩٨م.

- نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، حسام فراج، مكتبة الآداب، القاهرة-مصرن ط١، ٢٠٠٧م.

- النظريات اللسانية الكبرى من النحو المقارن إلى الذرائعية، ماري آن بافو؛ وجورج إليا سرفاتي، ت: محمد الراضي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠١٢م.

- نظرية اللغة في النقد العربي، عبد الحكيم راضي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر، ط١، ٢٠٠٣م.

- نظرية المعنى في فلسفة بول جرايس، صلاح إسماعيل، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ٢٠٠٧م.

- النعت ووظائفه التركيبية والدلالية في شعر أمل دنقل، فضل يوسف زيد، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط١، ٢٠١٨م.

(و)

- الوسائط اللغوية، أفول اللسانيات الكلية، محمد الأوراغي، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط-المغرب، ط١، ٢٠٠١م.

ثانيا: الرسائل الجامعية:

(أ): رسائل الدكتوراة:

- الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية، محمد سليمان سلمان، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٤م

-الخطاب القرآني دراسة في البعد التداولي، مؤيد آل صوينت، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، العراق، ٢٠٠٩م.

(ب): رسائل الماجستير:

- الإحالة في ديوان الجزائر لسليمان العيسى، مصطفى زماش، جامعة محمد خضير بسكرة، الجزائر، ٢٠١٥م.

- الإحالة في اللغة العربية بين النظرية والتطبيق رسائل الجاحظ أنموذجا، فريال التميمي، جامعة بغداد، بغداد-العراق، ٢٠١٥م.

- الإحالة في النص القرآني، ياسين فوزي أحمد ياسين، جامعة اليرموك، إربد-الأردن، ٢٠٠٦م.

- التماسك النصي في بنية حكم ابن عطاء الله السكندري، محمد محاسنة، جامعة آل البيت، الأردن،٢٠١٠م.

ثالثا: المجلات والدوريات العلمية والصحف:

- الأسماء الموصولة بين المفهوم والوظيفة في ضوء اللسانيات المعاصرة، نعيمة سعدية، مخبر اللسانيات واللغة العربية، كلية الآداب واللغات بجامعة محمد خيضر بسكرة، ع/٢، ديسمبر ٢٠١٤م.

- الإشاريات في القصص النبوي دراسة تداولية، أمل حسين خبراني، المجلة العلمية المحكمة لكلية الآداب في جامعة السويس، ع/١٧، أكتوبر ٢٠١٩م.

- أثر النحو في تماسك النص، عابد بوهادي، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج/٤٠، ع/١، ٢٠١٣م.

- آخر حديث مع الشاعر أمل دنقل، اعتماد عبد العزيز، مجلة إبداع، مصر، ع/١٠، أكتوبر ١٩٨٣م.

- الخطاب والمقاربة التداولية، زهرة عيسى حسن حرم، حوليات آداب عين شمس، مج/٤٣، يوليو ٢٠١٥م.

- أزمة الشعر الجديد والبكاء بين يدي زرقاء اليمامة، جلال العشري، مجلة الفكر المعاصر، ع/٢٣، يوليو ١٩٦٩م.

- أمل دنقل زميل الصبا والشباب، مصطفى الضمراني، مجلة الهلال، مصر، ع/٧، يوليو ١٩٨٣م.

- أمل دنقل وأنشودة البساطة، عبد العزيز المقالح، مجلة إبداع، القاهر-مصر، ع/١٠، أكتوبر ١٩٨٣م.

- إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، صلاح فضل، مجلة فصول، مصر، ع/١، أكتوبر ١٩٨٠م.

- أوراق من الطفولة والصبا، سلامة آدم، مجلة إبداع، مصر، ع/١٠، أكتوبر ١٩٨٣م.

- أيام أمل دنقل في السويس... قراءة جديدة، محمد حسن مصطفى، جريدة الرأي، الكويت، ع/١٣٦٧١، ٥/ ديسمبر ٢٠١٦م.

- أيقونة الخيول في نص أمل دنقل "الخيول"، ختام الخولي، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج/٤٠، ع/٣، ٢٠١٣م.

- بين بلاغة النص وتحليل الخطاب، إبراهيم بن منصور التركي، صحيفة الجزيرة، المملكة العربية السعودية، ع/١٦٨٤٤، نوفمبر ٢٠١٨م.

- تداولية الإشاريات في الخطاب النهضوي عند مالك بن نبي "مجالس دمشق" نموذجا، لندة قياس، مجلة أبوليوس، الجزائر، مج/٥، ع/٩، جوان ٢٠١٨م.

- التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص، زيد القرالة، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، مج/١٧، ع/١، يناير ٢٠٠٩م.

- التماسك والاتساق النصي في قصيدة الورقة الأخيرة... الجنوبي للشاعر أمل دنقل، حنان العمايرة، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الإنسانية، ٢٠١٧م.

- الزمن الشعري في قصيدة الخيول، طه وادي، مجلة إبداع، ع/١٠، أكتوبر ١٩٨٣م.

- الضمير ودوره في التشكيل الإحالي، سليمان بوراس، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية في جامعة المسيلة، الجزائر، ع/٢، السنة الخامسة، ديسمبر ٢٠١٤م.

- العدول عن المطابقة بين الضمير ومرجعه، أسماء عبد الحكيم مراد، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة السويس، ع/٢٣، ٢٠١٧م.

- قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، عز الدين إسماعيل، مجلة فصول، ع/٣،٤، مج/٧، ١٩٨٧م.

- قصيدة (لا أبكيه) لأمل دنقل دراسة نقدية أسلوبية، محمد السيد حسن حسين، مجلة الذاكرة الصادرة عن مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، الجزائر، ع/١١، جوان ٢٠١٨م.

- قواسم التماسك النحوي عند عبد القاهر الجرجاني في ضوء علم النص، إبراهيم خليل، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج/٣٤، ع/٣، ٢٠٠٧م.

- المرجعية اللغوية في النظرية التداولية، عبد الحليم بن عيسى، مجلة دراسات أدبية، الجزائر، ع/١، مايو ٢٠٠٨م.

-النحو العربي بين نحو الجملة ونحو النص: مثل من كتاب سيبويه، يوسف سليمان عليان، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج/٧، ع/١، ٢٠١١م.

- نظرية الأفعال الكلامية في ظل جهود أوستين، يسمينة عبد السلام، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، ع/١٠، ٢٠١٤م.

- النيل في شعر أمل دنقل، سمير الفيل، مجلة إبداع، القاهرة-مصر، ع/١٢، ديسمبر ١٩٨٣م

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
إهداء	ج
شكر وتقدير	د
ملخص الرسالة	هـ
المقدمة	١
التمهيد	٧
مفهوم الإحالة قديمًا (في التراث العربي)	١٥
مفهوم الإحالة في المعاجم اللغوية	١٥
مفهوم الإحالة عند النحاة	١٦
مفهوم الإحالة عند البلاغيين	١٨
مفهوم الإحالة في الدراسات المعاصرة	٢٠
مفهوم الإحالة عند علماء النص الغربيين	٢١
مفهوم الإحالة عند علماء النص العرب	٢٢
نبذة عن الشاعر أمل دنقل ودواوينه الشعرية	٢٥
الشاعر أمل دنقل حياته ونشأته	٢٥
التعريف بالمدونة الشعرية	٢٧
الفصل الأول: تجليات الإحالة في شعر أمل دنقل	٣٠
المبحث الأول: الإحالة بالضمائر	٣١
ضمائر المتكلم	٣٤
ضمائر المخاطب	٣٩
ضمائر الغائب	٤٥

الموضوع	الصفحة
المبحث الثاني: الإحالة بالإشارة	٥٤
الإشاريات المكانية	٥٧
الإشاريات الزمانية	٦٧
المبحث الثالث: الإحالة بالأسماء الموصولة	٧٧
الموصولات الخاصة	٨٠
الموصولات المشتركة	٩٠
الفصل الثاني: أصناف الإحالة	٩٩
المبحث الأول: الإحالة الخارجية (المقامية)	١٠٠
المبحث الثاني: الإحالة الداخلية (النصية)	١١٧
من حيث اتجاه المحال إليه	١١٨
من حيث المدى الإحالي	١٢٥
الفصل الثالث: وظائف الإحالة	١٣٥
المبحث الأول: الوظيفة اللسانية	١٣٦
بناء النص وتشكله	١٣٩
الترابط والتماسك	١٤١
التعويض	١٥١
الاقتصاد اللفظي (الاختصار)	١٥٦
المبحث الثاني: الوظيفة التداولية	١٦١
المسافة الإشارية	١٦٦
التواصل	١٧٥
الاستلزام (الاستلزام الحواري)	١٧٩
التهذيب (مبدأ التأدب)	١٨٦

الموضوع	الصفحة
أفعال الكلام	١٩٣
المبحث الثالث: الوظيفة البلاغية والجمالية	٢٠٤
وضع الظاهر موضع الضمير وعكسه	٢٠٨
مخاطبة غير المعين	٢١٦
خطاب الذات	٢١٨
مخاطبة غير الحاضر وغير العاقل	٢٢١
مخالفة العدد	٢٢٣
مخالفة الجنس	٢٢٦
تحوّلات الضمائر	٢٢٨
الخاتمة	٢٤٥
فهرس القصائد المدروسة	٢٥١
فهرس الأعلام المترجم لهم	٢٥٣
المصادر والمراجع	٢٥٤
فهرس الموضوعات	٢٦٤

Reference in Amal Dunqul's Poetry: A Textlinguistic Approach

BY

Mohamed Saleh Al-Ahmed

Synopsis

This study explores *'reference'* in the complete poetic works of Amal Dunqul (six collections) from a textlinguistic (textual/rhetorical) perspective. The rhetoric of text is concerned with the aesthetic and semantic roles of reference that are related to the creator's psychological and societal conditions and the contexts of the text under analysis. This study aims at identifying the concept of *'reference'* in the rhetorical heritage as well as in contemporary studies, tracing the types of reference and its tools in Amal Dunqul's poetry, revealing the rhetorical functions of reference in his poetic works, and demonstrating the influence of his psychological status on the structures of reference in his poetry. For fulfilling these objectives, the study follows the modern approach of text linguistics that is concerned with text as a major linguistic unit in the study and analysis of texts. It monitors textual phenomena, including reference, that render the text as structurally and semantically coherent in a communicative context. Furthermore, such approach embodies the communicative role of language through the comprehensive and integrated view of the text.

In view of the stated objectives and approach, this study is divided into an introduction, three chapters, and a conclusion. The introduction explores the concept of 'reference' in the Arab heritage as well as in modern and contemporary studies. Also, it offers a synopsis on Amal Dunqul and his six collections of poetry: *Maqtal al-Qamar* (Murdering of the Moon), *al-Bukāʾ Baina Yadai Zarqāʾ al-Yamāmah* (Crying in Front of Zarqāʾ al-Yamāmah), *Taʿlīq ʿala mā Ḥadaṯ* (Comments on What has Happened), *al-ʿahd al-ʾāty* (The Coming Testament), *ʾqwāl Ǧadidah ʿan Ḥarb al-Basūs* (New Documents about the Bassous War), *ʾawrāq al-Ġurfah 8* (Papers of Room 8), in addition to seven separate poems attached to the copy of the Complete Works issued by the Madbouly Library in 1987 AD.

Chapter One explores the manifestations of reference in Amal Dunqul's poetry through monitoring its elements. This chapter is divided into three sections: Section (1) deals with pronominal reference; Section (2) deals with demonstrative reference; Section (3) deals with reference based on relative pronouns.

Chapter Two investigates the types of reference in Amal Dunqul's poetry. It is divided into two sections: Section (1) deals with exophoric (situational) reference and Endophoric reference (textual), including both anaphoric and cataphoric references.

Chapter Three explores the functions of reference in Amal Dunqul's poetry. It is divided into three sections: Section (1) deals with the linguistic function; Section (2) deals with the pragmatic function; and Section (3) the rhetorical and aesthetic functions.

The conclusion states all the study findings and offers recommendations for further research.

Kingdom of Saudi Arabia
Ministry of Education
Qassim University
College of Arabic Language and Social Studies
Department of Arabic Language and Literature

Reference in Amal Donqol's Poetry:
A Textlinguistic Approach

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Master's Degree in Arabic Language and Literature Specialization of Literary Studies (Rhetoric)

By

Mohamed Saleh Al-Ahmed
381127984

Supervisor
Dr. Ibrahim bin Mansour al-Turky
Professor of Rhetoric, Qassim University

1443 AH – 2021 AD