

## الإحالة الضميريّة في شعر مصطفى جمال الدّين

م.م. حازم رشك حسوني  
مديرية تربية ذي قار – وزارة التربية  
العراق

أ.د. حسين عودة هاشم  
كلية التربية للعلوم الإنسانية – جامعة البصرة  
العراق

### الملخص

تعد الإحالة من الوسائل الاتساقية التي تسهم بأنواعها في ترابط وتماسك النصوص الشعرية، وتتوخى ذلك بأدوات منها الضمائر لكونها مضمرة تحتاج إلى مرجع قبلها أو بعدها يوضحها، ويتناول هذا البحث كيفية تعالق نصوص الشاعر (مصطفى جمال الدين) عمودياً عن طريق الضمائر، جريباً مع فرضية مفادها أن الأبيات تتوالد وتتنامى بصورة رأسية في القصيدة التقليدية، لذا فإن انتشار هذه الضمائر في أبيات القصيدة يكون وسيلة لضم بعضها إلى بعض.

الكلمات المفتاحية: الإحالة الضميريّة، مصطفى جمال الدّين.

## Pronoun Reference in Mustafa Jamal-Aldeen's Poetry

Prof. Dr. Hussein Audah Hashim (PhD)  
College of Education for Humanities  
Basra University - Iraq

Asst. Lect. Hazim Risheg Hasouni  
Dhi Qar Educational Directorate  
Ministry of Education - Iraq

### ABSTRACT

Reference is considered one of the coherent means that, of all kinds, contribute to the cohesion and coherence of poetic texts, and this is accomplished by linguistic aspects like pronouns since they are implicit expressions that need a reference before or after to clarify them. The paper studies the vertical correlation of pronouns in the poet's texts (Mustafa Jamal-Aldeen) in parallel with a hypothesis which adopts an idea that verses reproduce and grow vertically in the traditional poem. Thus, the spread of these pronouns in the poem verses is a means to join them to each other.

**Keywords:** Pronoun Reference, Mustafa Jamal-Aldeen.



## مقدمة

يميل الناطقون باللغة إلى الاختصار والتكثيف عن طريق ألفاظ مخصوصة تكون بمنزل التعويض عن ما ذكر سابقا بغية إشراك طرفي المحادثة في عملية الفهم، ودرء لسوء الفهم، وأمن اللبس، وعدم هلهلة المقولات المنجزة. من أجل أن تكون متنسقة ومترابطة أخذا بعضها بنياب بعض، والإحالة هي إحدى الوسائل التي يحفل بها الكلام، وصولا لهذه الغاية، بل الأكثر دورانا فيه، ولسنا نذهب بعيدا في القول: إن اتساق النصوص يعتمد بالدرجة الأساس على مفهوم الإحالة ووظيفتها. ولعل من أهم أدوات الإحالة هي الضمائر التي تقوم بدور التعويض في الجملة والنص؛ إذ إنها تحل محل كلمة، أو عبارة، أو عدة جمل، وهي في ذلك تسهم في اتساق النص شكلا ودلالة، لأن وجودها يؤدي إلى عدم تشتت جمل النص، عن طريق ربط الإحالات بالجملة الأولى، والعنصر الإشاري المذكور فيها، ومن ثم تسهيل الأمر على المتلقي في إرجاع كل إحالة إلى مرجعها النصي.

## الوظيفة الإحالية للضمائر في العربية

في العربية تنقسم الضمائر وفق الحضور والغياب إلى قسمين رئيسيين: هما ضمائر الحضور التي تنفرع إلى: ضمائر المتكلم: أنا، والتاء ونحن، ونا، وإلى ضمائر المخاطب: أنت، وأنت، وأنتما، وأنتم، وأنتن، والكاف. وقد سماها هاليداي ورقية حسن أدوار الكلام<sup>(1)</sup>، ووظيفتها الإحالة لخارج النص بشكل نمطي، ولا تصبح إحالتها نصية داخلية؛ أي اتساقية، والقسم الآخر: ضمائر الغياب (هو، وهي، وهما، وهم، وهن، والهاء) متصلة ومنفصلة، وهي التي تؤدي وظيفة الاتساق (( حين نتحدث عن الوظيفة الاتساقية لإحالة شخص (أي الضمير المحيل إلى شخص أو شيء) فإن صيغة الغائب هي التي نقصد على الخصوص))<sup>(2)</sup>، ولا شك أن هذه الأهمية لضمائر الغيبة جاءت من أن الضمائر الشخصية الأخرى تحيل إلى أمور معروفة، فضمائر المتكلم والخطاب تحيل إلى طرفي المحادثة، وليس هناك من محادثة من دون حضور هذين الطرفين، أو تصورهما، فهما معروفان غالبا، لذا فإن ضمائر الغيبة (( مع غيرها تكون نسيجا نصيا عاليا فإذا ما ظهرت فإنها لا تشير إلى أناس، أو أشياء فقط، بل إلى فقرات مذكورة فيما سبق ))<sup>(3)</sup>، أما مرجع الضمير فالأصل فيه أن يكون متقدما عليه، تقدما لفظيا وحقيقيا، وذلك بأن يتقدم لفظا ورتبة، وهذه صورته الأولى، أما الثانية فهي التقدم المعنوي؛ كأن يتقدم برتبته مع تأخير لفظه الصريح، أو يكون متقدما ضمنا لا صراحة<sup>(4)</sup>، أو يسبقه ما هو نظير للمرجع وليس مرجعا بنفسه، أو يكون مسبوقا بشيء معنوي يدل عليه. وقد يعود الضمير على متأخر لفظا ورتبة وهي ثلاثة الصور، وذلك في حالات عدة أهمها حالة ضمير الشأن أو ضمير القصة، وهو الضمير الذي يوتى به في بداية الجملة ثم يوتى بالمفسر؛ وذلك من أجل التقدير والتعظيم، ويكون ممهدا لجملة تأتي بعده ((يكون كناية عن تلك الجملة، وتكون الجملة خبرا عن ذلك الضمير، وتفسيرا له، ويوحدون الضمير لأنهم يريدون الأمر والحديث، لأن كل جملة شأن وحديث، ولا يفعلون ذلك إلا في مواضع التقدير والتعظيم وذلك قولك: (هو زيد قائم) فهو ضمير لم يتقدمه ظاهر، إنما هو ضمير الشأن والحديث، وفسره ما بعده من الخبر وهو (زيد قائم) ولم يأت في هذه الجملة بعائد إلى المبتدأ؛ لأنها هو في المعنى ولذلك كانت مفسرة له، ويسميه الكوفيون الضمير المجهول؛ لأنه لم يتقدمه ما يعود إليه ))<sup>(5)</sup>، ومن هذا نلاحظ أن ضمير الشأن يخالف غيره من الضمائر<sup>(6)</sup>، فهو يعود على ما بعده لأن ما بعده مفسر له، فإحالته عندئذ تكون بعديّة، وقد رأى (برجشتراسر) في ذلك حالة تميزت بها اللغة العربية من دون سائر اللغات السامية الأخرى وعدّها خصيصة لها<sup>(7)</sup>، ولا تختلف الضمائر المستترة عن الضمائر المنفصلة والمتصلة في إحالتها القبلية فيما إذا سبقت بظاهر، وإذا لم تسبق بظاهر فهي عائدة على المقام، تفسره القرائن الحالية. بقي أن نعرف أن لضمير الغائب مرجعا واحدا وهذا هو الأصل، حتى يكون الكلام محددا لا لابس فيه، ولا غموض، ولكن قد يتعدد المرجع للضمير الواحد عند ذلك يجب أن يكون المرجع هو الأقرب ذكرا إلى الضمير، وقد قسم سعيد بحيري المرجع الإشاري قسمين هما (( عنصر إشاري معجمي، يتمثل في وحدة معجمية مفردة يحال عليها، وعنصر إشاري نصي، ويتمثل في مقطع، أو جزء من نص يُحال عليه بعنصر إحالي نصي. وهكذا فإن الأخير يتميز عن الأول في طبيعته وتكوينه، والهدف منه، أي أن العناصر الإشارية النصية هي مقاطع من الملفوظ، قد تطول وقد تقصر، وقد تمثل جزءا من مقاطع تجري عليها للاختصار، واجتباب التكرار))<sup>(8)</sup>، كل ذلك يمكن أن تحدده الجملة الأولى في النص فهي التي تتحكم في كون النص أحادي الإحالة أو ثنائي الإحالة، وأيا كان نوع الضمير؛ فإذا كانت مبدوءة بحديث عن الغائب، فإن ضمير الغائب هو الذي سيسيطر



على النص، أما إذا كانت مبدوءة بضمير المتكلم أو المخاطب فالسيطرة تكون لها في كل مفاصل النص<sup>(9)</sup>، غير أن الخصائص الترابطية في تشكيل النص ومتواليات الجمل تتناسب مع حالة الكاتب الذهنية المتأثرة ((بحالته النفسية والاجتماعية، بل إنه قد يستخدم أداة من أدوات الربط ولكنه يعرض عنها في أحد المواضيع الذي يتناسب وحالته النفسية))<sup>(10)</sup>.

### تطبيقات من الإحالة الضميرية على شعر مصطفى جمال الدين

لغرض توضيح عمل الإحالة بالضمائر سأحاول هنا تلمس أثرها في اتساق بعض من نصوص الديوان: لنأخذ أولاً قصيدة (بغداد) ونرى كيف حققت الإحالة الاتساق بين أجزائها بل بين مقاطعها، فقد قسم الشاعر قصيدته على سبعة مقاطع تفصل بين المقطع والآخر فواصل طباعية، وهذا كما قلت سابقاً ديدن الشاعر في قصائده المناسباتية، يقول الشاعر في المقطع الأول<sup>(11)</sup>:

- 1- بغداد ما اشتبكت عليك الأعرصُ  
إلا ذوت و وريقُ عمرِكِ أخضرُ
- 2- مرّت بك الدنيا وصبحك مشمسُ  
ودجت عليك ووجه ليلى مقررُ
- 3- وقست عليك الحادثات فراعها  
أنّ احتمالك من أذاها أكريرُ
- 4- حتى إذا جُنّت سباط عذابها  
راحت موافعها الكريمة تسخرُ
- 5- فكان كبرك إذ يسومك ( تيمرُ )  
عنناً - دلالك - إذ بضمك ( جعفرُ )
- 6- وكان نومك - إذ أصيلك هامدُ -  
سنةً ، على الصبح المرقه تخطرُ
- 7- وكان عيدك بعد ألف محولة  
عيداً افتتاحك وهو غض متمرُ
- 8- لله أنت .. فأني سرّ خالدٍ  
أن تسمني وغذاء روجك يضرُ
- 9- أن تشبعي جوعاً وصدرك ناهدُ  
أو تظلمي أفقاً وفكرك نيرُ

لقد عنون الشاعر قصيدته هذه ب(بغداد تحية للمدينة الخالدة في عيدها الألفي) وبهذا لم يترك لنا مساحة جهد للتطلع إلى العنصر الإشاري الفاعل ، فمن عتية العنوان تنصيده دون أي عناء، والعنوان بصفته نقطة بداية لوظيفة إدراكية لها أهميتها في تهيئة المتلقي في أن يؤسس تفسيره الأنسب تجاه النص، فهو الوسيلة التي تساعد على بناء تصور صحيح المقاربة في معالجة النص الذي يعد العنوان جزءاً من بنيته الكلية<sup>(12)</sup>، ومن المطلع أيضاً تعرف أي نوع من الإحالة التي تنتشر بكثافة على سطح النص، والشاعر خاطب بغداد في عيدها الألف أمام حشد من الجمهور، فكان أن احتل ضمير المخاطب ( الكاف ) خارطة القصيدة كلها، وهو يشير إلى العنصر الإشاري ( بغداد ) الذي تكرر مع بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة بحيث فرضت على المتلقي أن يحيل كل الأحداث إلى اللفظ المهيمن الأول المذكور في مطلع القصيدة، ومن ثم المقاطع الأخرى، فأصبحت ( بغداد ) الركيزة اللفظية التي يبدأ بها الكلام ثم يعود إليها، بل أن الشاعر ناداها بدون ذكر أداة النداء ليثني لنا بأنه قريب جداً إليها، بل هي هو أو هو هي، فالشاعر بمخاطبته بغداد يخاطب نفسه فهي مجد الشاعر القديم والجديد وأفق الرحب، فأصبحت العنصر الإشاري الأول الفاعل من حيث كم العناصر المحيلة إليه داخل النص، فقد تكرر الكاف ثماني عشرة مرة في هذا المقطع كما هو موضح في الجدول الآتي :

العنصر الإشاري	العناصر الإحالية	رقم البيت
بغداد	عليك - عمرك	1
	بك - صباحك - عليك ليالك	2
	عليك - احتمالك	3
	كبرك - يسومك - دلالك - يضمك	5
	نومك - أصيلك	6
	عيدك - افتتاحك	7
	أنت - تسمني (ي المخاطبة) - روحك	8
	تشبعي (ي المخاطبة) - صدرك - تظلمي (ي المخاطبة) (فكرك)	9

يمكننا أن نلاحظ أن جميع العناصر الإحالية أحوالت إلى العنصر الإشاري الذي يسبقها (بغداد)، إذن فالإحالة هنا قبلية، وهي إحالة اسم على مسمى، ولا يكاد يخلو بيت من أبيات المقطع من ضمير المخاطب (الكاف)، وكان الشاعر هنا يحتفي بها، ولا يريد إن ينصرف ذهنه عنها، فشددت الكاف عرى الأبيات، وانتظمت سلسلة العقد بها، واتسقت، حتى أنه لم يترك فسحة لإحالة قريبة أو بعيدة فجاءت الإحالات الواحدة لصق أختها، وإن أخذت المسافة تطول بين العنصر الإشاري والعنصر المحيل عليه، بل إن الاتساق يبدأ من شطري البيت الواحد ثم إلى أبيات المقطع كلها، والشاعر هنا قد وقف موقف مشافهة أمام مخاطبين اثنين الأول: بغداد/الشاعر المخاطب الذي أضفى عليه نوعاً من الخصوصية بضمير المخاطب المباشر، والثاني المتلقيين الذين كان خطابهم بصورة غير مباشرة؛ إذ إنهم ورثة بغداد والخطاب موجه لهم من بعد، وهم عرضة للتشتت وتفكك الخطاب في أذهانهم، فلم يعطهم فرصة لذلك، إذ إن ضمائر الخطاب تجعل القائل والسامع في قمة النشاط الذهني، ومن ثم تؤدي الوظيفة المرادة منها، وهي اتساق النص وإيصال الهدف المنشود منه، فقد بلغ عدد العنصر المحيل (14) ضميراً في مقطع لا يتجاوز (9) أبيات مما أسهم في اتساقه إلى حد كبير وتناميه واستمراره عمودياً، من هنا فالباحث ليس مع رأي (هاليداي ورقية حسن) السابق في كون ضمير المخاطب ليس له أثر في اتساق النصوص فالوقائع النصية تنفي ذلك، وبالعودة إلى القصيدة التي جاءت بتسعة وسبعين بيتاً جاء فيها الضمير الكاف واحداً وخمسين مرة (13) وهي نسبة تكرارية ضمير تجعل أثره كبيراً في ترابط النص واتساق أجزائه يعضده تكرار العنصر الإشاري (بغداد) الذي يتردد كالصدى في بداية كل مقطع من القصيدة، فالإحالة الضميرية لبغداد بضمير المخاطب جعلت للنص محورا واحداً وهو كاف المخاطب الذي تعرفنا عليه منذ البيت الأول، كذلك نلاحظ في المقطع ورود عنصرين إشاريين غير فاعلين هما (تيمر وجعفر)، لذا فإن عملية ارجاع المتلقي للأحداث النصية إلى صاحب الضمير هي عملية بناء أجزاء النص وضم بعضها لبعض ليتحقق اتساق النص، حيث وضع الشاعر بغداد نصب عينيه يتمثلها ويحاورها فيحيل إليها تلك الأحداث الخارجية التي تجعل المتلقي يدور في فلك بغداد الشاعر.

وربما كان للبدء بالإبهام وعدم التفسير وقع في نفوس المتلقيين وشد انتباههم ((لأن النفوس تتشوق إذا سمعت المبهم إلى العلم بالمقصود منه، وأيضاً في ذكر الشيء مرتين: مبهماً ثم مفسراً تؤكد ليس في ذكره مرة)) (14)، ولا يخفى التعظيم الذي يظهره الإنسان لما يجهل، كما أن اتساع مساحة التأويل في ذهن المتلقي الحدق، والتقاطه العنصر الإشاري الرئيس في النص بعد طول انتظار، وما تأخيره من لدن الشاعر إلا لبيان أهميته وعظمته بعد ذلك، وقد تنأى المطالع وهي مداخل البوح الأولى للشاعر بالمتلقي بعيداً حتى يرسو به نحو إحالة تأتي بعد لأي من التأويل، عندها فقط يكون الشاعر قد حقق هدفه، ومن أمثلة ذلك يقول الشاعر في المقطع الأول من قصيدة (يا قبة الكرار حسبك في الدنيا) (15)

1- سَطَعَتْ فَأَبْهَرَتْ الْعْيُونَ وَقُوداً

وَسَمَّتْ فَأَدْرَكْتَ النُّجُومَ خُلُوداً

2- أَرَأَيْتِ إِذْ شَأَتِ السَّمَاءَ مَنَاعَةً

كَيْفَ انْحَنَّتْ لِمَقَامِهَا تَمْجِيداً



- 3- القبة الزرقاء دون صفاتها  
والشمس تحكي ضوءها تقليدا
- 4- قسما لو انتشت الجنائن فحسة  
منها لخرت رگعا وسجودا
- 5- من أين للجنات مثل عبيرها  
طيبا ومثل خدورها توريدا
- 6- والناهدان بجنبها وكلاهما  
يتباريان تساميا وصعودا
- 7- بلعا عريش النجم في مسراهما  
فتجاذبا من كرمه عنقودا

فالمتلقي هنا يتساءل عن الإحالة المقامية: من هي التي (سطعت – أبهرت – سمت) في البيت الأول والضمير في (مقامها) في البيت الثاني يحيل على ماذا؟ وقد يتلمس المتلقي مقارنة في كلمة (قبة) في البيت الثالث بإحالتها الخارجية، ولكنها مازالت لا تسعفه، ويبقى الإبهام مع توالي الصفات الكريمة والعالية، بل القدسية لهذا الشيء، لأن الجنان ستنتشي لو استروحت عبيرها: في البيت الخامس، ثم يوقع المتلقي في حيرة؛ إذ تتعدد مسارب التأويل بإضفاء الشاعر صفات أنثوية على هذا الشيء في البيت الخامس والسادس، والقراءة البكر التي تقترح الأبيات ابتداءً باعتماد أدوات المتلقي في تسقطه لمواطن الاتساق، لا تصطبح العنوان الذي هو عتبة كاشفة عن مناسبة القصيدة أو أنها تريح المتلقي عن تأويل الإحالة المقامية، وإن مسألة عنونة القصائد جاءت في العصور الحديثة من عصور الأدب، والملاحظ أن أغلب عنوانات قصائد الديوان جاءت أنصاف أبيات من مطالع القصائد وهذا الأمر يجعل الباحث يميل إلى أن الشاعر كان غير معتن بعنونة قصائده بل حتى نشرها<sup>(16)</sup> ويميل أيضا إلى أن العنونات وضعت في أثناء تهيئة الديوان للطبع. ولكن ما إن يأتي مطلع المقطع الثاني من القصيدة حتى تتبدى لنا الإحالة الخارجية المقامية فيذكرها الشاعر بقوله: (17)

يا قبة الكرار حسبك في الدنى  
مجدًا على هام السنين مديدا  
إن ضمّ جنبك الإمام المرتضى  
وحوى ثرائك طيبة المحمودا  
فكسبت من نور الإمامة مطرفا  
وعقبت من أراج الشهادة عودا

هنا كشف الشاعر الإحالة المقامية الخارجية، وهي (قبة الكرار) ولا يحتاج المتلقي أن يأخذ هذه الإحالة جاهزة من العنوان، فعنوان القصيدة (يا قبة الكرار حسبك في الدنى) وهو شطر من بيت في القصيدة كما أسلفت، وقد لوحظ أن عناوين القصائد تعطي الإحالة المقامية الرئيسية جاهزة بينما المحال والمحال إليه كلاهما يمتلك نفوذا داخل النص والأمر موكول إلى ثقافة المتلقي والسياق<sup>(18)</sup>، وإن المتلقي المثقف يدرك أن العناصر المحيلة تنفقر أن تقوم بذاتها في عملية التأويل، وقابلية الإحالة وإن كان بالإمكان الوقوف على دلالتها داخل النص فلا بد من ربطها بسياق المقام لتتحدد المرجعية، وليشكل المتلقي مقارنة واقعية مع النص ومن هنا يكون النص تفاعليا متنسقا، وهذا المعيار حظه عند مصطفى جمال الدين ليس بالكثير كما يظهر في قصيدة (سلمى، وقصيدة بغداد، وبين يدي ليلاي، وبطحاء مكة، وأبي، وأخي عبد النبي، وحسونيات، وأنت وأنا، وصغيري حميد...) مما جاءت عناوينها مفاتيح لها، فتكون الإحالات المقامية غير عسية على التأويل إذ سرعان ما تسعفها أحشاء النص؛ لأن مرجعيتها غير غائبة، وهذا ما يؤكد تقليدية الكثير من مطالع قصائده في الديوان، بيد أننا لا نغمت حق العنوان، ولكن يجب أن يكون ممثلا طاقة استنزافية تحريضية، كونه يثير حركية الأسئلة والتكهن تأويليا، بحركة الضمائر والإحالات القبلية والبعدية والمقامية، كما في قصيدة (من الجنوب إلى الجنوب) مما يستنز القاري، فأى جنوب هذا؟ وإلى أي جنوب يرمي الشاعر؟ حتى نستعرض الأبيات الأولى، فيدخل القاري في تساؤلات حائرة، يقول الشاعر: (19)



- 1- قَلْبِيهِ عَلَى اللَّطِي يَا هَضَابُ  
وَلتَدَقُّ لِيْنَهُ الصَّخُورُ الصَّلَابُ
  - 2- قَطْرِي فِي دَمَائِهِ تُطْفَأُ الرَّعْ—  
بِ فِ— هَذَا طَعَامُهُ وَالشَّرَابُ
  - 3- وَلَيْتَمَّ فِي فِرَاشِهِ الذَّعْرُ ، وَلِيْهِ  
نَ بِأَضْغَاثِ حَلْمِهِ الْاِكْتِنَابُ
  - 4- إِذَا مَا صَحَا جَثَّتْ بَيْنَ عَيْنِيهِ  
صَخُورٌ مِنْ (عَامِلٍ) وَشِبَابُ
  - 5- وَالْمَنَايَا حَمْرٌ : فَأَطْفَالُ (مَرْجِعِ  
يَوْنٍ) وَالْجَمْرُ وَالطَّبِي ، أَتُ—رَابُ
- فالإحالة الغامضة في المطلع ( قلبيه / البيت الأول) فإذا عرفنا الإحالة البعدية لياء الخطاب، حيث تحيل إلى (الهضاب) فالمتلقي يبقى في دوامه إحالة الضمير المتصل الهاء في ( قلبيه)، ثم الهاء في (لينه / البيت الأول) وكذلك الهاء في (دمائه وطعامه/ البيت الثاني) وفي (وفرأشه وحلمه/ البيت الثالث)، كل ضمائر الغائب تلك تشد المتلقي لما بعده حيث تأخذ النص اتساقا لغاية لتكشف عنها الأبيات، فكأنه لا يهيم الشاعر بتشخيص العنصر الإشاري المحال إليه بقدر ما يسطر ويلات الصد ومرجعيات إقدام هذا المجهول على اقتراع الأرض واستباحتها إنه عدو. ثم هذه المقدمة من المطلع إلى هذا البيت الذي يقول: (20)
- إِذَا مَا صَحَا جَثَّتْ بَيْنَ عَيْنِيهِ  
صَخُورٌ مِنْ (عَامِلٍ) وَشِبَابُ
- يتبدى لنا تشخيص الإحالة المقامية بالنظر إلى العنوان حين يتبادر إلى ذهن المتلقي أن أحد الجنوبيين هو جنوب لبنان بذكر جزئية اسم المكان ( جبل عامل ) وأكثر من ذلك تحديدا إذ يذكر الشاعر إحالة مقامية أخرى بلفظة ( مرجعيون ) في قوله (21):
- وَالْمَنَايَا حَمْرٌ : فَأَطْفَالُ (مَرْجِعِ  
يَوْنٍ) وَالْجَمْرُ وَالطَّبِي أَتُ—رَابُ
- ولا بد للمتلقي من أن يصطحب المرحلة التاريخية السياسية التي مر بها ولا يزال جنوب لبنان ، من ضمّ الحقل المعجمي للحرب ( المنايا الحمر ، و الجمر ، والطبي) حيث جزئيات النص تشكل لديه كليات الخطاب ، ففي المطلع دخلنا في دائرة الارتقاب والضمائر في ( قلبيه ) : ياء المخاطبة، وضمير الغيبة المتصل كلاهما إحالة بعدية، ويستمر ذلك في بعض الأبيات كما قلنا، ومثل هذه التعمية تصبح علامة فارقة في غياب مرجعيتها في المستوى اللساني فتسبب نوعا من الضبابية في تباين التأويلات وتعدد القراءات، غير أننا نعالج نصا شعريا حتى لو تشظت أنساقه المرجعية داخل النص أو خارجها فلعل الرمز أو الإيحاء يساعدنا على إيجاد عوامل الاتساق في تصيد المقام، ولن يطول بنا المقام في معرفة الإحالة الخارجية المقامية وتحديدها؛ إذ هو ذلك الغازي الذي يدعوه الشاعر بـ(ضيفك) تهكما في قوله: (22)
- قَلْبِي صَنِيفُكَ التَّقِيلُ عَلَى الْجَمْرِ  
و غَطِيهِ بِاللَّطِي يَا هَضَابُ  
وَلِيَقُلْ صَانِعُوهُ : إِنَّ سَلَامَ ال—  
عَرَبِ حَرْبٌ ، وَدِينُهُمْ إِرْهَابُ  
لَيْسَ لِلضَّيْفِ عَادِيَا عِنْدَنَا  
وَرَدٌّ مَنِيْعٌ ، وَلَا جَوَارٌ مَهَابُ  
وَإِذَا كَانَ أَمْنُهُ فِي مَنْ—أَيَانَا  
فَنَحْنُ ( الْمَخْرِبُونَ ) الْعُجَابُ
- ثم هذا الضيف الذي من واجب المضيف أن يكرمه ويحترمه ويقدمه على أهله – وتلك عادة العرب – ولكن تستبين هوية أنه ما جاء ضيفا لكن غازيا: (23)
- لَيْسَ لِلضَّيْفِ عَادِيَا عِنْدَنَا

ورّد منيعٌ ولا جوارٌ مهابٌ  
ثم تتحدد مرجعية الإحالة المقامية لجنسية هذا الضيف بذكر (رابين) رئيس وزراء الكيان الغاصب في ذلك الوقت  
وذلك بقوله: (24)

أسلامٌ وأهلنا بينَ فكيٍّ \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ وأنتم لغدره أنيابُ  
وسلامٌ وجفنٌ ( رابين ) لا يغفو  
إذا نامت الج \_\_\_\_\_ راحُ فتابوا؟  
وجوارٌ وأعينُ الجارة الح \_\_\_\_\_ و  
رُ لها من بيوت \_\_\_\_\_ لها أهدابُ  
تتقينا سهامها الزرقُ بـ ( المسجد )  
يُرمى وبـ (الصليب) يص \_\_\_\_\_ ابُ  
فإذا افلحتُ سرّت بيننا الن \_\_\_\_\_ ا  
رُ وكانتُ من أهلنا الأخط \_\_\_\_\_ ابُ  
وإذا اخفقتُ وأدرك ما تُرمي \_\_\_\_\_ ي  
إليه ( القُدّاسُ ) و (المح \_\_\_\_\_ رابُ)  
ضاقَ عنها ( الحزامُ والأمنُ ) فانص \_\_\_\_\_ بُ  
بَ علينا منكمُ ومنها الع \_\_\_\_\_ ذابُ  
وإلى أن يبيلَ من صم \_\_\_\_\_ ت ( مجل \_\_\_\_\_  
س أمن ) حضوره غي \_\_\_\_\_ ابُ  
سيظلُّ العادي لعدوانه الح \_\_\_\_\_ ق

ق .. وللمعتدى عليه العقابُ  
تتوالى الإحالات المقامية على عناصر إشارية غير فاعلة كـ (المسجد، الصليب، القُدّاس، المحراب) لتشكل  
انطلاقة الرؤية العقائدية لثورة الشاعر في تعاطفه، ولنصرة الجنوب الأول الذي تستجمع الإحالات المقامية  
قضيته المصيرية والعقائدية، والسياسية كذلك من خلال ذكر الشاعر لمصطلحاتها كـ (الحزام والأمن،  
ومجلس الأمن) فهذا الجنوب الثاني، أما الجنوب الأول فيجهز على إشكالية العنوان التي لا تتفكك إلا عند مطلع  
المقطع الثالث من القصيدة بتصريح الشاعر في كون الرسالة بمشاطرة مصير جنوب العراق مصير جنوب لبنان  
وذلك في قوله: (25)

من جنوب العراق جنتك  
يا لبنانُ والظلمُ بيننا أنسابُ  
لكم في سهولٍ ( أهوارنا صر  
عى نحول مريضةً واحترابُ  
ولنا في تلالٍ ( جمشيت ) جرحى  
دُمهم من عروقنا سكابُ  
ومتى أحرقتُ الصنوبرَ غاز  
شَبَّ في باسقِ النخيلِ اللهابُ

ونلاحظ أنّ استعمال الشاعر لضمائر المتكلم والمخاطب تشغل دوراً اتساقياً أمام تعاضد الإحالات المقامية، فالمكان  
هو الحيز الذي يُجسر مفارقات الأحداث بين الجنوبيين على تباينهما المكاني، والبعد الدلالي ينسج اتساق النص في  
تتبعه ومتواليات الأبيات - عمودياً - التي حملت بدورها مهمة تفكيك العنوان بانشطار المكان واتحاد المعاناة  
والأهداف، ولأنّ هذه الإحالات انكشفت مرجعياتها بسهولة، فالنص لا يتفكك عن اتساقه، إذا ما علمنا أنّ مبدأ  
التقابل يكاد يستغرق القصيدة كلها فيما بين الجنوبيين من تشابه للظروف، ولذا نجد الشاعر يبادل الأدوار ما بين  
أهل الجنوبيين، فيعطي صرعى الأهوار في جنوب العراق ضمير الخطاب لكم أي إلى جنوب لبنان، والعراقيين  
بـ(لنا) عن جرحى جمشيت، ليوغل في تماهي الظروف والأحداث والخطر الواحد الذي يتهدّد الجنوبيين معاً،



وهذا الحسّ العربي القومي يُسجل لشاعرنا فهو بلا شكّ قومي الهوى ثوري النّزعة، إنساني الشعور، ومطلع المقطع الرابع صريح بتكرار الجملة وتكرار الاسم اللّذين يعضدان الإحالات المقامية المكانية للعراق ولبنان، باتحاد همّ الشاعر الذي هو همّ العراق باعتبار انتمائه إليه، وهمّ لبنان باعتبار الانتماء الأوسع لقضايا الأمة العربية، وذلك في قوله: (26)

من جنوبِ العراقِ جِئْتُ وهمّي  
همُّ لِبْنَانٍ.. والمصابُ المصابُ  
وكلانا قدِ اجتوتهُ الأعرابُ  
فلا ( خَنْعَمٌ ) لهُ أو ( ضِبابُ )  
و بنو عمّنا التهوا عن صريخِ  
الأهلِ بالمالِ ما احتواهُ اكتسابُ  
و ( البلابيُنُ ) لم توظفُ ولم يُد-

وأختم الضمائر بقصيدة عنوانها ( القصيدة الأخيرة ) ، وقد ألقاها في الحفل التكريمي الذي أقامته مؤسسة آل البيت لإحياء التراث في قم قبل وفاته بسنة واحدة عام 1995 يقول فيها (27):

- 1- طار فلا ريشه ولا الزغبُ  
يدرك أيا ن ينتهي التعبُ
- 2- محلّقاً لم يلخ له فَنَسْنُ  
يحضن أحلامه ولا عذبُ
- 3- كأنّ أجواءه بلا أفق  
أن أرضاً تقلّها كذبُ
- 4- غنى فما أرهفت له أذنُ  
وما احتوى نفع روجه قصبُ
- 5- كأن أسراب من تحيط به  
طـيـورُ حبّ لكنها لعبُ
- 6- أوأه يا واحه نشأت بها  
بين غراس قطوفها ذهبُ
- 7- نشدو فأوراقها مصفّفة  
وجدعها يستخفّهُ الطربُ
- 8- وكرمها منتش فحصرمها  
يُسكّر من قيل ينضج العنبُ
- 9- ونحن حول العشاش أجنحة  
لم تدر كيف الطيور تغتربُ
- 10- طرنا بلا عودة ولا أمل  
كأئما الوكرُ أفقنا الرحبُ

هي حال المغترب التي تشبه حال الطائر المهاجر الذي يبحث عن غصن يتكئ عليه، عش يشعر فيه بالأمان ، وكانّ الشاعر هنا يتحسّر على ما فات من عمره في تيه التنقل بين العواصم، تعصف في وجدانه رياح التذكر التي تعيد له بعض توازن، أو راحة بال، أو تأوّه نادم على طيران بلا عودة ، ولا أمل فهو تحليق مضطرّ إذن كل ما فيه مضرب وكذب، والرجوع منه رجوع خاسر من عالم مزيف ما فيه روح ، فطيوره ليست كلداته وسرب صباه، وإنما لعب لا روح فيها، فأين هذه الأجواء من واحته التي كان يدرج فيها مغردا تصطفق حوله الأغصان مرودة غناؤه، لم يخطر في باله يوماً أنه سيحمل صخرة سيزيف على ظهره دون أدنى هاجس بعودة أو أمل. هذه القطعة الصغيرة يتقاسمها عنصران إشاريان : الأول ليس من الصعب اقتناصه، فهو الطائر/الشاعر الذي يحيل





عليه الضمير الغائب المستتر (هو) في الفعل الماضي (طار)، فالإحالة إذن قبلية مقامية لكونها تحيل على متصيّد من المقام وغير مذكور في النص وإنما دلت عليه لوازمه (طار، ريش، زغب)، والثاني (واحة) العنصر الإشاري المذكور في البيت السادس، وتتوالى الضمائر المحيلة على هذين العنصرين الإشاريين الفاعلين بشكل منتظم بحيث تجعل القطعة متنسقة متماسكة رأسياً، وبدورهما يحكمان المكوّن الإحالي لكليهما، إن الذي سوّغ هذا القفز- إن صح التعبير - من العنصر الإشاري الأول إلى العنصر الإشاري الثاني هو تعالق المكين ( الطائر ) بالمكان ( الواحة)، فالطائر يحن إلى موطنه البكر (الواحة)، والـ (واحة) عشّه الأثير الذي لم يجد بديلاً عنه أبداً، فالانساق حاصل بين العنصرين الإشاريين من قبل توالي العناصر الإحالية عليهما، ومن ثم جعل النص يتماسك دلالياً من قبل أن يتماسك لفظياً، ناهيك عن أن العناصر الإحالية في الحالتين هي ضمائر الغيبة التي يعول عليها أكثر من غيرها في انساق النص والمديات القرابية للإحالة، فضلاً عن أن الألفاظ كلها من تنتمي إلى المجال الدلالي لكلا العنصرين الإشاريين وصولاً إلى ربط الخاتمة بالمطلع وكأنها عملية رد العجز على الصدر، وكما مبين في الجدول:

العنصر الإشاري	العناصر الإحالية	رقم البيت
الطائر/ الشاعر	طار (هو) - ريشه	1
	له - أحلامه	2
	أجواءه-	3
	غنى (هو) - له روحه	4
	به -	5
واحة	بها - قطوفها	6
	أوراقها - جذعها	7
	كرمها- حصرمها- يسكر	8

لعل الدافع من وراء إيراد هذا النص هو مجيء أكثر من عنصر إشاري في نص واحد وهذا كثير في نصوص مصطفى جمال الدين، ولكن الأكثر من ذلك مجيء العنصر الإشاري نفسه في أكثر من نص لا في نص واحد إلحاحاً من الشاعر عليه كما في لفظة (بغداد) جاءت عنصراً إشارياً في أكثر من نص مثل قصيدة (بغداد) تحية للمدينة الخالدة في عيدها الألفي: (28)

بغدادُ ما اشتبكتِ عليكِ الأعصرُ  
إلا ذوتُ ووريقُ عمركِ أخضرُ  
وقصيدة (بغداد في الليل) التي مطلعها (29):

حدّثني بغدادُ عن ذكرى هوانا  
كلّما صمّمتِ شواطيكِ الحسانا  
حدّثيهنّ وقولي: إنّها

ليلةٌ حمراءُ.. فاضتْ أرجوانا

وقصيدة (بغداد يا دار النعيم) التي مطلعها: (30)

بغدادُ يا دار النعيم سلاماً  
الشعرُ أصبحَ في هواكِ لزاما



والفنُّ أضحى سلعةً منبوذةً  
إن لم يكن بظلالٍ وحيك هاما  
( علي عليه السلام ) في قصيدة ( علي ضفاف الغدير ) التي مطلعها: (31)  
ظميء الشعرُ أم جفاك الشعورُ  
كيف يظمى من فيه يجري الغديرُ  
وقصيدة ( يا قبة الكرار حسبك في الدنى ) التي مطلعها: (32)  
سطعت فأبهرت العيون وقودا  
وسمت فأدركت النجوم خلودا  
وقصيدة ( للإمام وللنجف وللعراق ) التي مطلعها: (33)  
سموت فكيف يلحقك القصيدُ  
وأجنحة الخيال لها حدودُ  
وحضور الرسول الكريم ( صلوات الله عليه وآله ) باسمه، أو بصفاته في قصائد عدة مثل قصيدة (من صور الإسلام) التي مطلعها(34):  
الشعرُ فيضٌ من بيانك يصدرُ  
ما أنت إلا نبعُ المتفجرُ  
وقصيدة ( ذكريات الرسول ) التي مطلعها (35):  
عجبت لمن مرَّ ذكرُ النبي  
على سمعِهِ ثم لم يعجب  
وقصيدة ( يوم البعث ) التي مطلعها (36):  
سمت بك الأرض مجدا وازدهت عظما  
إذ لحت فاتخذتها النيرات سما  
ولعل أكثر عنصر إشاري في الديوان هو ( ليلي ) الحبيبة فعلا أو الحبيبة المفترضة فقد ذكرت في خمسة عشر نصا(37) ولنا أن نتساءل عن سبب ذلك، وعن الفائدة المتوخاة منه، وهل له أثر في اتساق النصوص؟ إن تكرار العنصر الإشاري في أكثر من نص يجعل هذه النصوص متسقة فيما بينها فيتعدى الأمر من النص الواحد إلى نصوص عدة؛ إذ أن الشاعر بذلك يعبر عن فكرة واحدة، وموضوع واحد في نصوص كثيرة، ويتفاوت الشعراء فيما بينهم في ذلك بحسب سعة رؤاهم، والنصوص وإن كثرت وتشعبت فإنها وليدة فكر واحد وخيال واحد، والتفاضل يكون بمدى الإضافة بين نص وآخر، لم يتطرق النصيون وفق اطلاعي المتواضع لهذه المسألة، وهي تنشيط العنصر الإشاري واستطالته في نصوص عدة الأمر الذي يجعل منها كلا متماسكا يشير إلى إلحاح الشاعر في جعلها كذلك، لكن الأمر هنا يختلف على الأقل في بعض النصوص المناسباتية، فالمناسبة هي التي تفرض الكتابة في موضوع مكرر ومرات ومرات فيتكرر العنصر الإشاري كذلك دون أية إضافة تذكر فيغداد هي هي في جميع القصائد التي كتبت عنها، وكذلك الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام والإمام علي عليه السلام، فلمناسبة أثر كبير في ذلك التعدد، أما قصائد الحب التي حضر فيها حضورا طاغيا العنصر الإشاري ( ليلي ) يجعلنا نقر أن الشاعر يتعكز على اسم مفترض يعينه على الكتابة في مواضيع الحب وهو رجل الدين أولا بمعنى أنه لم يعيش قصة حب حقيقية على الرغم من تكرر ( ليلي ) - أو ربما عاشها - لكنه راح يتخفى وراء هذا الاسم التراثي المشاع ذكره للعاشقين على مر العصور، كما أن الاسم نفسه له دلالات ينثرها الشاعر في قطع من إبداعاته ويلبسه أجواء تتباين بتباين انفعالات كل قصيدة ، ويمكننا القول أيضا في هذا السياق إن ارتباط الشاعر بشخصية ما بوصفها أمثلة وقوة تستغرق عليه فكره فيسكبها في شعره، لكن الذي يهمنا من ذلك هذا الصدى الذي يتردد للعنصر الإشاري في هذه النصوص يجعلها إضمامة متسقة وكأنها كتبت بنفس واحد، ومعانيها المكررة أيضا تجعلك تجزم بقوة هذا الرأي أيضا .



### الخاتمة

نخلص مما تقدّم إلى أنّ الإحالة بالضمير سواء أكانت بعيدة أم قريبة تسهم في اتساق النصوص وتوالدها عن طريق استمرارها وانتشارها في تشكيل النص الشعري، ناسجة شبكة من الإحالات يرتبط فيها اللاحق بالسابق مؤولا ومفسرا بغية عدم تشتيت المتلقي وجعله مرتبطا بالنص من أوله لآخره ، على اختلاف نوع الضمير، وتعدد العنصر الإشاري في النص الواحد، ناظرين إلى ارتباط الأبيات الواحد تلو الآخر عموديا، وأيضا يسهم في جعل بعض النصوص المتعددة مرتبطة ببعضها لمجيء عنصر إشاري بعينه فيها حين يعبر الشاعر عن فكرة واحدة في نصوص عدة.

### الهوامش

- (1) الإحالة ( دراسة نظرية مع ترجمة الفصلين الاول والثاني من كتاب cohesion in English لـ هاليداى ورقية حسن رسالة ماجستير ) ، شريفة بلحوت: 150-145.
- (2) cohesion in English P: 51
- (3) Ipd: 28
- (4) ينظر : البرهان في علوم القرآن ، الزركشي : 30 /4.
- (5) شرح المفصل ، ابن يعيش: 335/2.
- (6) ينظر : مغني اللبيب ، ابن هشام الانصاري :490،491/2 .
- (7) التطور النحوي للغة العربية ، برجشتراسر:139.
- (8) دراسات لغوية ، سعيد بحيري : 87-86.
- (9) التماسك النصي في نهج البلاغة ، د. عيسى بن السيد جواد الوداعي : 201-200.
- (10) اتجاهات البحث الاسلوبي ( اختيار – ترجمة وضافة ) ، د. شكري عياد : 63.
- (11) الديوان، مصطفى جمال الدين : 129 /1.
- (12) ينظر : علم النص ، مدخل متداخل الاختصاصات، فان دايك : 88
- (13) الديوان: 129 وما بعدها : عليك ، عمرك ، صبحك ، عليك ، ليالك ، عليك ، احتمالك ، كبرك ، يسومك ، دلالك ، يضمك ، نومك ، أصيلك ، عيدك ، افتتاحك ، روحك، روحك ، صدرك ، فكرك ، ألفك ، شهريارك ، عيدك، سواك، عصرك ، منك ، بعدك، بساطك، نواسك ، يجلوك ، دجلك ، مجدك ، تصفحناك ، رقوك ، لك ، منك ، عصرك ، لك ، مجدك ، بك ، لك ، أعطاك ، يترقبونك ، مجدك، رفوعك، منك ، قلبك ، يداك ، عقلك ، سيلقاك ، قلبك ، يومك
- (14) شرح الكافية ، الرضي : 199 /1.
- (15) الديوان : 255/2.
- (16) ينظر : المصدر نفسه : 118/1 وما بعدها.
- (17) المصدر نفسه : 256 /2.
- (18) لسانيات النص ، محمد خطابي : 17 .
- (19) الديوان : 139 / 1
- (20) المصدر نفسه : 139 / 2
- (21) المصدر نفسه : 139 / 2
- (22) المصدر نفسه : 140/ 2
- (23) المصدر نفسه : 140 / 2
- (24) المصدر نفسه : 140 / 2
- (25) المصدر نفسه : 141 /2
- (26) المصدر نفسه : 142 / 2
- (27) المصدر نفسه : 149/2
- (28) المصدر نفسه : 129 /1



- (29) المصدر نفسه: 283/1  
(30) المصدر نفسه: 183 / 2  
(31) المصدر نفسه: 23/ 2  
(32) المصدر نفسه: 235 /2  
(33) المصدر نفسه: 391 /1  
(34) المصدر نفسه: 245 /2  
(35) المصدر نفسه: 261 /2  
(36) المصدر نفسه: 401 /2  
(37) ورد العنصر الإشاري ( ليلي ) في النصوص : في جنة الذكرى 235/2- الريف في سوق الشيوخ  
297/2- قصة مجنون 303/2- في وهج الذكرى 313/2- الربيع الشاعر 325/2- زفرات مصدور 333/2- في  
العيد 345/2- دفاع عن الحب 349/2- بين يدي ليلاي 355/2 – ليل .. هذا الهوى 359/2- عودة الحب 369/2-  
الحب والطبيعة 395/2- خيوط النجوم 149/1- من أساطير الحب ليلي 233/1- من ليالي الفرات 275/1.

#### المصادر

1. اتجاهات البحث الأسلوبية ( اختيار – ترجمة وإضافة)، د.شكري عياد، دار العلوم للنشر، السعودية.
2. الإحالة ( دراسة نظرية مع ترجمة الفصلين الاول والثاني من كتاب cohesion in English لـ هاليداي ورقية حسن رسالة ماجستير): شريفة بلحوت ، كلية الآداب جامعة الجزائر 2005-2006 .
3. البرهان في علوم القرآن: الزركشي ، دار الفكر ، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطار ط1، 1988
4. التطور النحوي للغة العربية: برجستراسر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط2، 1994
5. التماسك النصي في نهج البلاغة: د.عيسى بن السيد جواد الوداعي، المركز العلمي للرسائل والأطاريح، ط1، 2015.
6. دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة: د. سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، 1999 .
7. الديوان، مصطفى جمال الدين ، دار المؤرخ العربي ، بيروت ط1 سنة 2008
8. شرح الرضي على الكافية ، رضي الدين الأسترابادي ، تحقيق يوسف حسن عمر ، منشورات جامعة بنغازي ، بيروت ، 1937.
9. شرح المفصل - ابن يعيش – يعيش بن علي ( 643هـ). إدارة الطباعة المنيرية بالقاهرة، د.ت.
10. علم النص مدخل متداخل الاختصاصات : تون أفان دايك، تر: سعيد حسن بحيري ، دار القاهرة ، القاهرة ، مصر ، ط1، 2001:.
11. لسانيات النصّ مدخل لانسجام الخطاب : د محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م.
12. مغني اللبيب عن كتب الأعراب : ابن هشام الانصاري ( 761هـ) ، تح : د. مازم المبارك /محمد علي حمد الله ، دار الفكر ، دمشق ط6، 1985م.
13. cohesion in English : Halliday m.a.k and Ruqaiya Hasan (1976) long man London.