الإحالة في شعر حامد الراوي

أ.م. د. لمى عبد القادر خنياب

جامعة القادسية/كلية الآداب

م. م. عدنان حسين مدلول

وزارة التربية/تربية المثنى

بحث مستل من أطروحة الدكتوراه الموسومة بـ(شعر حامد الراوي, دراسة في ضوء علم لغة النص)

الملخص:

يهدف البحث إلى وصف البنية الإحالية الاتساقية في شِعر حامد الراوي, وبيان وظيفتها في خلق النص/ الخطاب, وبنائه, فضلاً عن فحص كفاءة هذه الأداة المنهجية في تحليل النص الشِعري, ويحاول البحث تحقيق ذلك عن طريق الإجابة المنهجية عن جملة من الأسئلة تتعلق بأنواع الوسائل الإحالية التي ظهرت في شِعر الراوي, وبطبيعة البنية الإحالية في لغة الشِعر المعاصر والأشكال التي تتخذها, وكيف تساهم الإحالة في اتساق النص الشِعري الذي تغلب عليه الإحالة الخارجية التي تفتقر إلى مقام يعين مرجعها؟ وما يتعلق أيضاً بآلية بناء الشبكات الإحالية في شِعر الراوي؟ وما علاقتها بالأساليب الشِعرية المعاصرة, هذه الأسئلة وما يتفرع منها ستتم الإجابة عنها عند تتبع العناصر الإحالية في نصوص مختارة من شِعر الراوي.

تقديم :

إنّ دراسة الإحالة في شعر حامد الراوي تعني دراسة الإحالة في الشعر العراقي المعاصر بأنواعه واتجاهاته وأساليبه المختلفة؛ فالراوي كتب القصيدة العمودية التقليدية, والقصيدة العمودية المعاصرة, وشعر التفعيلة, وقصيدة النثر, وغيرها من الأنواع الشعرية المعاصرة, كالقصيدة الومضة, والهايكو, كتب للوطن وللمرأة وللإنسان, كتب عن الحب والحرب والغربة والشهداء, ولعل أهم ما يتصل بالبحث أنّ الشاعر كتب بالأساليب التعبيرية وبالأساليب التجريدية, وتوزعت لغة قصائده بين التعبير والتجريد, فطبيعة البنية الإحالية في النص الشعري ترتبط أشد الارتباط بهذه الأساليب وبنية التعبير فيها, فدراسة الإحالة بوصفها أداة منهجية في تحليل النصوص فضلاً عن وظيفتها الدلالية في تحقيق اتساق النص, تعد من أكثر المداخل فاعلية في تحليل النص الشعري, ولعل من أهم الخطوات الممهدة لهذا التحليل هو وصف البنية الإحالية في النص, فهو يضيء كثيراً من

المناطق المعتمة في النص الشعري المعاصر, ويعد المدخل الممهد لفهم النصوص وتأويلها, لكن هذا الوصف يحتاج إلى فهم طبيعة الإحالة في النص الشعري التي تختلف عن مثيلتها في النصوص غير الشعرية, وهذا من أهم الإشكالات التي يحاول البحث الإجابة عنها.

أولا: مفهوم الإحالة(Reference):

يستعمل مصطلح الإحالة في اللسانيات التقليدية استعمالاً فلسفياً للدلالة على العلاقة بين الأسماء وما تحيل عليه في الواقع غير اللغوي, وهذا المفهوم المنطقي يجعل من الإحالة خاصية كامنة في اللغة تؤدي بها وظيفة التعويض عن المرجع بعيداً عن سياقها التفاعلي, سواء أكان المرجع هو الشيء الحقيقي في الواقع, أم كان هو الصورة الذهنية في العالم المدرك ضمن مجال الخبرة الإنسانية, وهذا ما يوضحه تعريف جون لوينز للإحالة بأنَّها((العلاقة القائمة بين الأسماء والمسميات))[١], فالإحالة هنا تكون مرادفة لمصطلح الإشارة (denotation) في اللسانيات السوسيرية.

وفي مجال لسانيات الخطاب[*] يُميز بين الإحالة الكامنة في معجم اللغة والإحالة المنجزة في الخطاب[٢], أي بين المعنى الوضعي, والمعنى الاستعمالي أو القصد, فجونز لوينز نفسه ((يصرح مؤخراً وهو يتحدث عن طبيعة الإحالة بقوله: "إنَّ المتكلم هو الذي يحيل (باستعمال تعبير مناسب): أي أنَّه يحمل التعبير وظيفة إحالية عند قيامه بعملية إحالة(...) ولهذا ففي تحليل الخطاب ينظر إلى الإحالة على كونها عملاً يقوم به المتكلم/ الكاتب))[٣].

ويتضح الفرق بين هذين المفهومين اللسانيين للإحالة في المثالين الآتيين: في جملة مثل "الحصان أسرع من الإنسان" تشير كلمة حصان إلى أفراد لا حصر لهم في الواقع غير اللغوي, وهذه الإشارة خاصية كامنة في المعجم العقلي للجماعة اللغوية, أمّا في جملة "الحصان فاز في السباق" فتحيل كلمة حصان على كائن محدد في الواقع غير اللغوي, وهو "الحصان" موضوع الحوار بين المتكلم والمخاطب, وهذا معنى قول جون لوينز أنّ المتكلم هو الذي يحمل التعبير وظيفة إحالية, أي أنه يفرق بين الإشارة (denotation) التي يشير فيها لفظ ما إلى مفهوم عام في ذهن المخاطب بغض النظر عن المقام أو السياق, والإحالة(reference) التي يحيل فيها تعبير ما على شيء معين ومحدد في المقام أو السياق المستعمل فيه[٤], فالتعيين من أسس الإحالة في بعض اتجاهات الباحثين في لسانيات الخطاب.

وفي البحث اللساني المعاصر تعدّ ((الإحالة ظاهرة ذات وجهين فهي في جانب منها لسانية وفي جانب آخر تداولية))[٥], فلا يمكن تحديد مرجع تعبير إحالي ما إلا إذا كان مستعملاً؛ لأنَّه لا مرجع له إلا إذا كان مستعملاً[٦].

أمّا في اللسانيات التواصلية فتعني الإحالة إرجاع الرسالة أو بعضها إلى موضوع له علاقة خفية بها[٧], والإحالة في هذا المجال ترادف مصطلح المرجعية(referntielle), التي تعد من أهم وظائف اللغة التواصلية عند رومان ياكوبسون, والمرجع هنا ليس كلمة أو تعبيراً لغوياً, وإنما هو سياق الرسالة التواصلية, ولا يخفى ظهور البعد التأويلي للإحالة في هذا المجال.

وتختص الملفوظية, وهي فرع من لسانيات الخطاب, بدراسة ما اصطلحوا عليه بالمعينات (deixis) وهي العناصر اللغوية الفارغة التي لا يمكن ملؤها إلا بالعودة إلى مقام التلفظ, وحددها فنسنيت بـ(أنا, أنت, الآن, هنا) وما يتفرع منها, أي ما يشير إلى المتكلم والمخاطب وزمان التلفظ ومكانه, ويكون المتكلم هو مركز الخطاب[٨].

وتعد الإحالة في نحو الخطاب الوظيفي فعلاً تداولياً تعاونياً بين متكلم ومخاطب في بنية تواصلية معينة[٩], وتعرّف بأنها ((علاقة تقوم بين الخطاب وما يحيل عليه الخطاب, إن في الواقع, أو في المتخيل, أو في خطاب سابق/لاحق))[١٠], ويقسمها ديك على إحالة البناء وإحالة التعيين, فالأولى تتعلق بذات لا يعرفها المخاطَب, مما يدعوه إلى أن يبنيها بناء, ثم يضيفها إلى مخزونه الذهني, أما الأخرى فهي متوافرة في مخزونه ضمن ذوات أخرى وعليه تعيين المحال عليه بانتقائه من بين هذه الذوات[١١], ولا يغفل هذا المجال الوظيفة التواصلية للإحالة فهي تساهم في ضمان عملية التواصل, وحين يختل هذا الشرط نكون أمام خطاب مرجعية المتكلم فيه غير مرجعية المخاطب[١٢], وهذا الاتجاه أفاد من كل الجهود السابقة ومنها جهود هاليداي ورقية حسن فهو يراعي الأبعاد الثلاثة السابقة للإحالة وهي: الدلالي والتداولي والتأويلي ويضيف إليها البعد النصي.

ويميز بول ريكور بين مستويين من الإحالة, مستوى دلالي ينحصر بالكيانات الخطابية في مستوى الجملة ومستوى هرمنيوطيقي (تأويلي) يتعلق بكيانات ذات امتداد أكبر من الجملة[١٣].

أما في مجال النقد الأدبي المعاصر فتعبّر الإحالة عن ((الوظيفة اللغوية التي تتحدد من خلالها علاقة عالم النص الأدبي بالعالم الحقيقي

سواء أكانت هذه العلاقة مبنية على القطيعة التامة بين العالمين أم على الاندماج الكامل بينهما))[١٤], فالناقد ينظر إلى اللغة على أنها تمثل حالة الحضور في مقابل الواقع الذي يمثل حالة الغياب, ويرى جون كوين أنَّ الإحالة في لغة النثر تعيين وفي لغة الشعر إيحاء[١٥].

وخلاصة هذه الاتجاهات أنَّها تحدّثت عن ثلاثة مراتب لعلاقات البنية الإحالية[١٦],هي التعيين والإشارة والإيحاء, وعلى الرغم من اختلافها في التحديد الدقيق لمفهوم الإحالة, إلّا أنَّها تشترك جميعها في: أنّ الإحالة تعبر عن علاقة ما بين عنصر محيل وآخر محال عليه, ويشترط في الأول أن يكون لغوياً.

الإحالة عند هاليداي ورقية حسن:

استعمل هاليداي ورقية مصطلح الإحالة تعبيراً عن مفهوم جديد لم تألفه الدراسات اللسانية والنقدية قبلهما وجعلاها من أسس اتساق النصوص, عندما خصصا هذا المصطلح بألفاظ معينة تتماز بأنَّها لا تكتفي بذاتها في تأويلها دلالياً وإنَّما تحيل على شيء آخر لتأويلها, وتتمثل هذه العناصر في الانكليزية في الضمائر وأسماء الإشارة, وأدوات المقارنة[١٧], فالإحالة عندهما أصبحت أداة منهجية فاعلة في تحليل الخطابات المختلفة, وليس مفهوماً نظرياً مجرداً.

ويبين قيمة الإحالة بهذا المعنى ما ذهب إليه هارفج من أنَّ أشكال التسلسل الضميري هي الوسيلة الحاسمة في بناء النص وتحقيق وحدة سياقه وهو عنده من أهم الشرائط النحوية التركيبية الأساسية لاتساق النصوص لذلك يعرف النص بأنَّه ((وحدات لغوية متتابعة مبنية بسلاسل إضمار متصلة))[١٨], ويقصد بالإضمار –هنا – كل وسائل الاستبدال أو التعويض من ضمائر وألفاظ الإشارة وغيرها من المبهمات والمرادفات.

ويدرج بعض الباحثين الإحالة في علم لغة النص ضمن آلية أوسع هي " الإعادة" التي تنقسم على صريحة, عندما يحدث تطابق إحالي لتعبيرات لغوية معينة في الجمل المتعاقبة لنص ما, ومن هذه التعبيرات الضمائر بأنواعها, والقسم الآخر هو إعادة ضمنية عندما لا يكون بين العنصر الإحالي والتعبير المرجع أية مطابقة إحالية, ولكن بينهما علاقات محددة[١٩].

ويميز هاليداي ورقية حسن بين "الإحالة" و"المعنى الإحالي" الذي يعني المعلومة التي يستعيدها العنصر الإحالي من مكان آخر, وهذا ما تشترك فيه الإحالة – إلى حد ما – مع الوسائل الاتساقية الأخرى[٢٠], لكن طبيعة هذه المعلومة هي التي تفرق بين "الإحالة" وغيرها من وسائل الاتساق, فهذه المعلومة محكومة بشرط

توافق الخصائص الدلالية بين العنصر الإحالي (المحيل) والعنصر المفترض (المحال عليه)[٢١], لذلك يطلق عليها ديبوغراند مصطلح (الإحالة المشتركة) لكون طرفي الإحالة يحيلان على الشيء نفسه[٢٢].

إنّ ميزة الافتقار للمفسر وعدم إمكانية الإحالة المستقلة هي التي تمنح العنصر الإحالي وظيفة نصية فينشئ علاقة ربط مع العنصر المفترض من جهة, وعلاقة اتساق عن طريق استرجاع المعنى الذي يحقق الاستمرارية في النص من جهة أخرى, فالاتساق ((يكمن في استمرار ظهور الإحالة التي يتم بواسطتها ظهور الشيء نفسه مرة ثانية في الخطاب))[٢٣].

والباحثان يميزان بين الإحالة البنيوية التي تكون في مستوى الجملة فتخضع لقيود نحوية ودلالية معاً, والإحالة الاتساقية التي تتجاوز حدود الجملة فلا تخضع لقيود تركيبية وإنَّما لقيود دلالية فحسب[٢٤], وليس هذا ببعيد عما يراه تنيير بأنَّ ((كل إحالة تقوم على نوعين من الربط: أحدهما دلالي يوافق الربط البنيوي التركيبي, والآخر دلالي إضافي يمثل الإحالة وهو الربط الإحالي, الذي يمد جسور الاتصال بين الأجزاء المتباعدة في النص))[٢٥].

ويرى الدكتور سعيد بحيري أنَّ معالجة ظاهرة الإحالة تتطلب تجاوز حدود الجملة والتوسع في الوصف النحوي[٢٦].

إلا أنَّ هذا التمييز بين المستويين من النادر أن يحدث في دراسات الباحثين العرب التطبيقية, فهناك خلط شديد بين المستويين, يرجع بعضه إلى نزعة سلفية في التمسك بنحو الجملة, على الرغم من أنَّ دراسة كثير من ظواهر نحو الجملة تعد أساسية في معايير النص الأخرى غير الاتساق.

يقسم الباحثان الإحالة على داخلية (نصية),عندما يكون العنصر المفترض(المفسِّر) تعبيراً داخل النص, وخارجية(مقامية) عندما يكون المفسِّر خارج النص[٢٧], وتعمل الإحالة الداخلية بآلية الاستذكار في حين تعمل الخارجية في فضاء الخطاب بآلية الإشارة[٢٨].

يؤكد الباحثان على أهمية المقام في التفريق بين الإحالة الخارجية, و"المعنى الإحالي" الكامن في العناصر المعجمية التي تحيل على مسمياتها خارج اللغة إحالة محايدة معزولة عن المقام[٢٩], فالإحالة الخارجية هي شكل من أشكال التقيِّد بالسياق؛ لأنَّه لا يمكن تأويل ما قيل من دونه[٣٠], وهذا التفريق هو نفسه الذي أُشير إليه سابقاً في مجال لسانيات الخطاب بين

الإحالة الدلالية والإحالة التداولية, أو بين المعنى والقصد.

لم يخرج علماء النص عن تقسيمات هاليداي ورقية حسن الأساسية وإن اختلفت مصطلحاتهم وتقسيماتهم, فاستعمل كل من ديبوغراند[٣١] وبراون ويول[٣٢] مصطلح الإحالة المشتركة (co-refernce) للدلالة على الإحالة بوصفها وسيلة اتساقية تؤديها الالفاظ الكنائية ويعرّفها ديبوغراند بأنَّها ((العلاقة بين العبارات والأشياء والأحداث والمواقف في العالم الذي يُدل عليه بالعبارات ذات الطابع البدائلي في نص ما إذ تشير إلى شيء ينتمي إلى نفس[كذا] عالم النص))[٣٣], ويقصد بالعبارات "ذات الطابع البدائلي", وسائل الإحالة التي منها "الصيغ الكنائية"[*] التي يعرفها مع درسلر بأنها((كلمات قصيرة اقتصادية ليس لها محتوى ذاتي, تقوم مقام تعبيرات تتصف بإثارة محتوى أكثر تعييناً))[٣٤].

أما الإحالة الخارجية(exophric reference) فقد ترجمها الدكتور تمام حسان إلى "الإحالة لغير مذكور" [٣٥].

ويستعمل بعض الباحثين في مقابل الإحالة الداخلية والإحالة الخارجية مصطلحي: الإحالة العائدية والإحالة الإشارية, الأولى لغوية وتكون بعودة عنصر إحالي على عنصر لغوي داخل النص, والأخرى خارجية تخلط مظاهر لغوية بغير لغوية, وكلا الإحالتين تؤديها عناصر غير مستقلة مرجعياً[٣٦], ويستعمل هذان المصطلحان أيضاً في مجال تحليل الخطاب, لكن الأول فيها يرادف الإحالة الموضوعية(الدلالية) والآخر يرادف إحالة المتكلم عندما تقع الإحالة بوساطة مرجع حاضر في ذهنه[٣٧].

أما مصطلح (الإحالة) بمعناها العام, فقد تحدث فيها ديبوغراند في معيار الانسجام, فهي ((العلاقة بين العبارات من جهة وبين الأشياء والمواقف في العالم الخارجي الذي تشير إليه العبارات))[٣٨], وهذا التعريف يستدعي كل المفاهيم الدلالية والتداولية والتواصلية والنقدية التي سبق الحديث فيها.

تتفرع الإحالة الداخلية عند هاليداي ورقية حسن بحسب موقع العنصر المفترض – المفسِّر – في النص إلى إحالة قبلية (سابقة), تحيل إلى عنصر مذكور مسبقاً, وبعدية (لاحقة) تحيل إلى عنصر سيذكر لاحقاً, في حين أنَّها في حركة ذهن المخاطب تكون ورائية وأمامية, فهي تتجه إلى الوراء في الإحالة القبلية وإلى الإمام في الإحالة البعدية.

وسائل الإحالة في اللغة العربية:

تتفرع وسائل الاتساق الإحالية في اللغة العربية

إلى الضمائر, وأسماء الإشارة, وأدوات المقارنـة, وال التعريف [٣٩]

١-الإحالة بالضمائر: هي إحالة بوساطة الوسائل الدالة على الوظيفة في مقام الكلام من خلال فئة الشخص[٤٠], وفي العربية هناك تقسيمات كثيرة للضمائر منها تداولية من حيث الحضور والغياب ومنها تركيبية نحوية من حيث الظهور والاستتار أو الاتصال والانفصال أو الإعراب, ومنها صرفية من حيث الجنس – التذكير والتأنيث – أو العدد – الإفراد والتثنية والجمع –, ومنها دلالية من حيث العائدية والإشارية, وهناك من يلحق أسماء الإشارة والاسم الموصول بهذه الضمائر فنكون أمام تقسيمات أخرى جديدة[٤١], إلّا أن التقسيم الدلالي والتداولي هو الأهم في مجال الاتساق, والتقسيم الإحالي يكون بحسب مقولة الشخص على متكلم ومخاطَب وغائب.

يحيل ضميرا المتكلم والمخاطب إلى شخص لا يمكن أن يؤول إلا من قبل المخاطَبين, فمرجع هذه الضمائر خارج النص وهي بذلك تعد ذات إحالة إشارية وليست عائدية.

أما ضمير الغيبة فيحيل إلى مذكور داخل النص, فينفرد بوظيفة الإحالة الاتساقية, إلا أنَّه في الكلام المستشهد به أو النصوص السردية أو في بعض الأساليب, يحيل ضمير المتكلم أو المخاطب إحالة داخلية, كما يمكن في بعض الأساليب أن يحيل ضمير الغائب إحالة خارجية[٤٢].

يؤدي الضمير في العربية وظيفة الإحالة البنيوية غير الاتساقية في مستوى الجملة البسيطة والجملة المركبة, فيربط بين أجزاء الجملة خاضعاً لقيود تركيبية حددها النحاة في عشرة مواضع[٤٣].

٢-الإحالة بأسماء الإشارة: و((هي شكل من أشكال الإشارة اللفظية حيث يعين المتكلم المحيل عليه عن طريق تحديد مكانه من حيث القرب))[٤٤], وتنقسم أسماء الإشارة في العربية من حيث مدى القرب والبعد من المتكلم على قريب ويعبر عنه بـ"هذا" وفروعه, وبعيد, ويعبر عنه بـ"ذلك" وفروعه, وزاد البلاغيون مستوى ثالثاً أقره النحاة المتأخرون, هو المتوسط الذي يعبر عنه, بحذف اللام من ذلك فتصبح "ذاك", ويُضاف إلى أسماء الإشارة السابقة اسما إشارة يفيدان الظرفية, هما : ثَمَّ, وهنا, ولهما صور أخرى مثل ثَمَّةَ التي تزاد فيها تاء التأنيث, و"هناك" التي تلحقها الكاف لمعنى التوسط في القرب, و"هنالك" التي تلحقها اللام والكاف لإفادة البعد[٤٥].

ومن بين أسماء الإشارة تتماز "ذا", و"هذا", و"ذلك" بوظيفة الإحالة الموسعة مشيرة إلى قطعة من النص, أو إلى فحوى النص الذي سبق[٤٦].

٣-الإحالة الدالة على المقارنة : هي إحالة غير مباشرة وتتم بوساطة الوسائل الدالة على التطابق أو التشابه, وتعد المقارنة شكلاً من أشكال الإحالة إلى جانب الضمائر وألفاظ الإشارة؛ لأنَّ التشابه هو خاصية إحالية, فلا يمكن للشيء أن يكون "مثل", بل لا بد أن يكون "مثل شيء ما"[٤٧], فكل عملية مقارنة تتضمن طرفين يشتركان فيما بينهما بسمة معينة.

وتنقسم المقارنة على عامة, وهي: مقارنة من حيث التشابه وعدم التشابه من دون النظر إلى خاصية معينة, ومقارنة خاصة, وهي : مقارنة من حيث الكم أو النوع [٤٨], أو الكيف.

وتصنف الألفاظ التي تعبر عن المقارنة العامة في العربية على مجموعات منها ألفاظ التشابه, مثل: شبيه, مشابه, وألفاظ التطابق, مثل: نفسه , عينه, مطابق, مكافئ, مساوٍ, مماثل, وألفاظ التخالف, مثل: مخالف, مختلف, مغاير, آخر, أيضاً, وألفاظ الآخرية أو الغيرية, مثل : الآخر, البديل, الباقي[٤٩].

أما (المقارنة الخاصة) في العربية فيؤديها "اسم التفضيل" بحسب قواعد استعماله المفصلة في كتب النحو, فضلاً عن ألفاظ أخرى كـ"مثل" و "نظير" , والألفاظ الدالة على الترتيب الزماني وتتسم بطابع النسبية في بيان الزمن, مثل "من قبل" و" من بعد"[٥٠].

٤-الإحالة بـ"أل" التعريف : لم يصنف هاليداي ورقية حسن أداة التعريف بوصفها قسماً رابعاً من أقسام الإحالة, وتناولاها ضمن قسم الإحالة الإشارية, لكنهما ذكرا أنَّها تصنف مع المحدِّدات التي تضم الإشاريات وضمائر المِلْكية, وهي تُعد إشارة محايدة؛ لكونها لا تدل على القرب أو البعد, وذكرا أربع حالات ترد فيها محيلة إمّا إحالة خارجية وإمّا إحالة داخلية, سابقة أو لاحقة, واستبعدا ثلاثاً منها تكون الإحالة فيها نظامية, وحصرا وظيفة أداة التعريف الاتساقية بالإحالة الداخلية إلى سابق.

أما في العربية فال التعريف التي تؤدي وظيفة الإحالة الاتساقية فتربط بين جملتين أو أكثر هي "ال العهد الذكري" التي تشترط ذكر اسم نكرة في جملة متقدمة ثم يتكرر ذكره معرفاً بال فيحدث الربط بين الجملتين[٥١].

قد تختلط الإحالة بال التعريف في بعض الحالات مع الإحالة المعجمية من حيث الشكل كما في قوله تعالى:﴿ كَمَا أَرْسَلْنَا إِلَى فِرْعَوْنَ رَسُولًا .

فَعَصَى فِرْعَوْنُ الرَّسُولَ﴾[٥٢], قد يبدو أنَّ الاتساق حدث بوساطة التكرار اللفظي للعنصر المعجمي "رسول", ولو حذُفت ال التعريف من كلمة "رسول" لأختل الكلام تركيبياً ودلالياً, فال التعريف هي التي أحدثت الاتساق عندما استعادت المعلومة في الجملة السابقة, وهذه المعلومة هي تخصيص هذا الرسول بأنَّه الذي أرسله الله تعالى إلى فرعون, فهي أحالت ليس على الاسم وحده بل عليه وعلى ما تعلق به من معلومات خصصته, وكأنّ (ال) قامت بامتصاص هذه المعلومة المتضمنة في تعبير من كلمات عدة, وأعادت بناءها في كلمة واحدة, لذلك يبدو أن استعمال مصطلح "ال التخصيص" أدق دلالة من مصطلح ال التعريف وأكثر اختزالاً من "ال العهد الذكري", وقد بين هاليداي ورقية حسن أنَّ أداة التعريف تحقق التخصيص من خلال وسيلة الإحالة إلى سابق[٥٣]. فالإحالة بـ"ال التخصيص" لا تكون إلا داخلية إلى سابق, أما أنواع "ال" الأخرى كـ "ال" التي لتمثيل الجنس, و"ال الذهنية" فهما ليستا من وسائل الاتساق؛ لأنَّهما لا تؤديان وظيفة الربط بين الجمل, وهما دائما تحيلان إلى خارج النص[٥٤].

ثانيا: الإحالة الخارجية

يرى هاليداي ورقية حسن أنَّ الإحالة الخارجية تساهم في إنتاج النص؛ لأنَّها تربط اللغة بسياق الموقف, إلّا أنَّها لا تساهم في اندماج مقطع واحد بمقطع آخر ليشكلا جزءاً من النص نفسه[٥٥], وعلى الرغم من أنَّ تعاقب ظهور ضمير المتكلم أو المخاطب أو ضمير الغائب –في بعض الأحيان– في نص ما يعد ربطاً بين أجزائه, إلّا أنَّه لا يعد فعلاً اتساقياً؛ إذ لا توجد معلومة سابقة أو لاحقة داخل النص يمكن استعادتها أو الوصول إليها, ومن هذا يتضح البعد المعنوي للاتساق.

فالضمائر المقامية((لا تحتوي على مضمون مرجعي مباشر ولكنها تشير إلى الشيء, أو إلى الشخص المعني بحسب مكانه في عملية الإيصال))[٥٦]؛ ولذا سماها جيسبرسن " المتحولات" وعرفها بأنها: طبقة من الكلمات يتغير معناها تبعاً للسياق[٥٧], وسماها بنفينست "المؤشرات" [٥٨], وفي النص المكتوب يحل الضمير محل الاسم الموجود في السياق[٥٩], أمّا في النص الشعري المعاصر فغالباً ما يغيب المقام فيكون الضمير جزءاً من لعبة الغموض التي ينزع إليها الشعر المعاصر وتعد من أسس إنتاجه ومقاصده الأدبية.

الإحالة الخارجية في ضمائر الحضور:

إذا كانت ضمائر التكلم والمخاطب وأسماء الإشارة يتم تفعيل وظيفتها التعيينية في لغة التخاطب اليومية, وبعض أنواع الكتابة

وأنماطها عن طريق المقام, فإن المسألة مختلفة تماماً في لغة الشعر وبخاصة المعاصر منه, فهل هناك تعيين في الشعر؟ أم أن الإحالة فيه مطلقة؟ أم هي إشارة فقط ؟ هل يُطالب قارئ الشعر بملء هذه العناصر الفارغة من السياق اللغوي؟ أم من سياقه الثقافي ومعرفته بالعالم؟ ولكن هل هذه العناصر فارغة فعلاً؟ ليست الإجابة عن هذه الأسئلة بالبساطة التي تطرح بها, وسأحاول الإجابة عنها في ضوء تتبع الإحالة في نصوص مختارة من شعر الراوي, لنأخذ مثالاً على ذلك قصيدة (مكاشفة) [٦٠]:

١- من باسرار المرايا كلمك

من ترى أغراك من أغوى دمك

من أعار الحلم عينيك و من

لمَّ في الصبح المدمى أنجمك

٢- أنا كاشفتك عشقا فاحترق

فوق كفيَّ وأسرج معصمك

وترفق سوف أبقي صخرتي

بين فكيك فلا تطبق فمك

ينقسم النص على مقطعين متساويين- بيتان لكل مقطع – يكوّنان بنية الخطاب التقابلية التي تقوم على انتقاله من هو/أنت (الغياب/الحضور) إلى أنا/أنت (الحضور/الحضور), والعنصر الإحالي المشترك في هاتين الثنائيتين هو ضمير المخاطَب الذي تردد ثلاث عشرة مرة, يستحوذ عليه ضمير الغائب المستتر في الأفعال (كلّم, أغرى, أغوى, أعار, لمّ) في خمس منها, والأخير يرتبط بنيوياً بـ (مَنْ) الاستفهامية ليحقق الربط الواجب بين المبتدأ وخبره الجملة الفعلية, وكذلك يحدد صورة الضمير الكامن أو المقدّر في اسم الاستفهام الذي يدلُّ على السؤال عن ذات عاقلة مجردة عن المقولات الصرفية, فالضمير (هو) موغل في الغياب شكلاً وخطاباً, فهو مغيَّب من حيث الوضع إذ يُعدُّ غير مشارك في الخطاب, ومغيب عن البنية اللفظية بوصفه مستتراً في الذهن, وتحقق له غياب ثالث في هذا النص إذ تمّ تغييبه في بنية الاستفهام المجازي بوصفه مجهولاً أو متجاهلاً أو مسكوتاً عنه.

أمّا ضمير المتكلم فيظهر بصورته اللفظية "أنا" في البيت الثالث معلناً عن نفسه, بعد أن كان متوارياً في بنية الخطاب في البيتين الأولين, عند توجيه فعل السؤال, ليستحوذ على ثمانية من ضمائر المخاطَب, فهذه الضمائر جميعها تحيل إحالة خارجية, لذلك يتوقف تأويل أي منها على تأويل الآخر, إذ لا يوجد مقام؛ كي يتعين فيه مرجع هذه الضمائر, فليس أمام القارئ

سوى معطيات النص الذي يجب تأويله في الحدود التي تسمح بمعرفة موضوع النص, أو عالمه الذي أُنجز فيه, ومعرفة الملامح العامة للمراجع التي تشير إليها الضمائر, فلا يمكن الوقوف عند هذا الوصف المختصر للبنية النحوية للضمائر, بل لا بُدَّ من بناء هوية ما لهذه الضمائر لفهم النص وتأويله, ومن ثمَّ وصف بنيتها الإحالية.

يبدأ الفهم من السؤال: مَن الذي يتحدث؟ ولمن يتحدث؟ وعمّن يتحدث؟ وعن ماذا يتحدث؟ أي :إلى ما تحيل (هو), و(أنت), و(أنا)؟ فحسب وجهة نظر "بيرس" وياكوبسون أنَّ للضمائر دلالة اصطلاحية، وبناء عليه فـ "أنا" لها دلالة عامة وحيدة وثابتة هي دلالتها على موجه الرسالة، ومتلقيها "أنت"[٦١], لكن لا يمكن اطلاق هذا الكلام الذي يستمد مرجعيته من الاتجاه البنيوي على كل ضمائر التكلّم والتخاطب في الشعر, فلكل قصيدة بنية خطابية مختلفة, لذلك يرى إيتين سوريو أنَّ الضمير "أنا: لم يعد مجرد باث للرسالة يدل على غياب الإحالة فيه, بل يحيل على دلالة جديدة تشتق من فعل الصورة نفسه فـ((أنا هي نحن: في وقت واحد شاعر رئيسي[كذا] ومطلق, وأيضاً صورة شاعرية عن ذلك الشاعر, يريد أن يقدمها للقارئ, بل هي حتى القارئ نفسه باعتباره[كذا] قد دخل في القصيدة إلى مكان أعد له لكي يساهم في مشاعر قدمت له))[٦٢].

أما علاقة "أنا" القصيدة بـ"ذات الشاعر" الحقيقية, فيرى جون كوين أنّ مرجع الضمير "أنا" في القصيدة هو ليس كاتبها, ((فالقصيدة ليست اعترافات عاطفية, ولا هي تسجيل للحالات النفسية لفرد ما))[٦٣], وهذا ما يراه أيضاً الدكتور صلاح فضل إذ يُميَّز في الشعر بين هويتين: ذات الشاعر في كينونته الخارجية الخاصة, وصوت القصيدة الذي هو كائن أدبي مستقل منفصل, فالشاعر ينطق بضمير فني يختلف عن الضمير اللغوي في الكلام الاعتيادي[٦٤].

ويبدو لي أنه من الصعب الفصل بين شخصية الشاعر وفلسفته ورؤاه وبين صوته الفني في القصيدة, فهو ليس محايداً بل هو طرف في هذا الصراع, صراع ثلاثي بين "أنا" و"أنت" و "هم", وليس بالضرورة أن تعبر الأنا عن ذات الشاعر, بل قد يتحدث الشاعر عن نفسه بضمير الغائب أو المخاطب فيتنازل عن ضمير الأنا لصوت آخر في القصيدة, وقد لا يظهر مطلقاً فيكون مضمراً في بنية الخطاب.

يُظهر الإحصاء ووصف البنية التركيبية للضمائر أنّ المخاطب هو مرتكز ضبط النص والذات المحورية فيه, وهذا ما تُبيّنه

أيضاً الجملة الأولى التي تتحكم غالباً في اتجاه حركة الضمائر, وبناء ثيمة النص وموضوعه, فهي((لن تقيّد فقط تأويل الفقرة, وإنما بقية النص أيضا))[٦٥], وفي القصيدة تقيم الجملة الأولى وتحديداً عبارة "أسرار المرايا" تقابلاً معجميا مع العنوان "مكاشفة", الذي يتغرَّض في مطلع المقطع الثاني (أنا كاشفتك)؛ لينتقل التقابل على مستوى البنية الخطابية بين المقطعين, فالمكاشفة تعني (الحقيقة) وتعني الحضور الذي تجسد في بنية الضمائر(أنا/أنت), و(أسرار المرايا) تعني (الوهم) وتعني الغياب الذي تجسد في بنية الضمائر(هو/أنت).

ولتأويل ضمير المخاطب لا بد من تأويل ضمير الغائب في الأفعال (كلمك), (أغراك), (أغواك), (أعار), (لمّ) فالغائب هو الفاعل المؤثر والمخاطب هو المفعول به المسلوب الإرادة, فالنص يتحدث عن تجربة انسانية في سياق تاريخي من جهة, ووجودي من جهة أخرى, فـ(هو) يحيل إشارياً على شخص أو مؤسسة تزعم أنها تملك الحقيقة والأسرار, لكنَّها من وجهة نظر الخطاب مؤسسة مُضلِّلة لا تملك اليقين المطلق كما تدعي, فيقينها المزعوم هو ذاكرة المرايا التي يستحيل قراءتها, إلّا في عالم الأساطير عندما تكون موطناً لأسرار العالم الآخر الخفي التي تنفذ عبر نافذة المرايا إلى عالمنا المادي بحسب الأساطير القديمة[٦٦], وسواء أكانت هذه الأسرار تنتمي لعالم ميتافيزيقي أم تنتمي للواقع, تاريخياً كان أم وجودياً, فهذا الـ(هو) يستعبد (أنت) بالأوهام والأحلام على الرغم من أنّه يفيق في واقعه على كوابيس مرعبة دامية, فالضمائر هنا تشير إلى أنماط بشرية أو جماعات أو مؤسسات, وهي توحي ولا تعين, فالمسألة فهم وتأويل وليست تواضعاً .

أما ضمير الـ(أنا) المكاشف بالحقيقة الذي يعلن عن نفسه مخلصاً نبيلاً, فهو يقابل (هو) الغاوي المُضلل بالوهم, في صراع على (أنت) الذي يستسلم لفعل الغواية مرة, ولفعل العشق الصوفي مرة أخرى, فهو محور الصراع بين الإرادتين المتصارعتين.

وقد أوّل الشاعر جواد الحطاب (سوف أبقي صخرتي بين فكيك..) بالفخ الشعري[٦٧], وكأنّ الراوي يستدرج الجمهور الأكبر من القرّاء الغواة بمقدمات شعر الغواية الذي يخاطب النفوس والرغبات, فيأتي القارئ إلى القصيدة متصيداً ما يثير أحاسيسه ومشاعره, فإذا بالشاعر يصيده فيضع صخرته بين فكي فخ القارئ ليتحول من صيّاد إلى فريسة, تحمل هَمّ صيادها, فيتحول شعر الغواية إلى مسؤولية والتزام روحي, فنكون بهذا أمام ثنائية الصياد والفريسة, والتصنيف القرآني لثنائية الغواية

الإيمان في الشعر, ويكون (أنا) بهذا التأويل محيلاً على ذات الشاعر في عالمه الحقيقي, ويكون (أنت) هو القارئ, و(هو) قناع يتخذه الشاعر لاستدراج قارئه وإحكام فخه, إلا أنَّ هذا التأويل لا ينسجم مع بنية الخطاب التي تتوارى فيها ذات الشاعر, ولا تظهر في أية صورة من الصور الصرفية التواضعية للضمائر الشخصية, فهو يمارس وظيفة تشبه وظيفة الراوي العليم في السرد, ويدل على هذا الكلام حالة التحول الدلالي الخفي لصوت المتكلم, من مراقب مضمر في فعل الاستفهام التداولي, إلى فاعل بارز (يكاشف, يأمر, يقيد, يسلب), وإذا كان ثمة صوت للشاعر يتمظهر في صورة الضمير, فـ(أنت) هو الأقرب لصوت الشاعر, فهو ينتمي إلى الوجود الإنساني المحكوم, وليس جزءاً من القوى المتسلطة.

ويرى الدكتور صابر عبيد أنّ صخرتي ((هي الكلمة القويّة والقبلة الحنون والقلعة الحصينة والدفاع المستميت والمنحوتة الجميلة والحرية الصامتة، والفم المنسوب إلى الآخر المُخاطَب "فمك" هو الحاضنة والأرض والزنزانة والمستودع الأخير للتجربة، على النحو الذي ينبغي أن يظلّ مفتوحاً ليستوعب حركة الأشياء ويُديمُها ويحفظ لها إشكاليتها وتمظهراتها المتناقضة))[٦٨], إلّا أنَّ هذا التأويل ينزع منزعاً شكلياً عاماً ولا يمس روح الخطاب/النص.

وإذا كان الشاعر جواد الحطاب يرى أيضاً أنَّ قصيدة الراوي هي صخرة سيزيف التي أوكلها إليه همه الإنساني[٦٩], وكأنَّ رسالة الشاعر هي الارتقاء بشعره للوصول إلى الناس كما يرتقي سيزيف المعاقَب بصخرته ليصل إلى الآلهة, فيرفعها كل يوم إلى أعلى الجبل لتنحدر من السفح المقابل ثم يعود لذلك ولا يتوقف عن هذا الفعل العبثي اللامتناهي في العذاب, يمكن بذلك أن يكون تأويل (صخرتي) هو (الهم الإنساني), ويكون (أنا) مشيرا إلى قوة غيبية, ويكون (أنت) مشيرا إلى الإنسان المطلق أمّا (هو) فيكون مشيرا إلى سلطة دنيوية؛ فنكون بهذا أمام خطاب صوفي صرف, يكون فيه عالم الغيب مصدراً (للحقيقة) وعالم الواقع مصدراً للضلال, وهذا التأويل غير مستبعد إن كان هذا الخطاب الصوفي قناعاً لخطاب مضمر يمكن اسقاطه على واقع الشاعر.

وفي ضوء هذا التحليل يتضح أنّ الإحالة بالضمائر الشخصية في النص الشعري المعاصر غالباً ما تكون إحالة بناء, وليست إحالة تعيين, فالمخاطب يقوم ببناء مرجع الضمير أو تقليص احتمالاته المفترضة مستنداً إلى معطيات النص من جهة ومعرفته بالعالم من

جهة أخرى, فضلاً عن سياقه المكاني, فالمعلومة تبنى بناء ولا تستعاد من موضع محدد في المقام أو السياق, فكل ظهور للعنصر الاحالي يعني ارتباطه بقضية جديدة تساهم في الكشف عن هوية مرجعه, فمجموع هذه القضايا تشكل – في الأقل – ملامح هوية المرجع المغيب في النص الشعري, فالشاعر المعاصر لا يتحدث عن أشخاص بعينهم بل يتحدث عن أنماط من الشخصيات, أو عن هويات فاعلة ومؤثرة في الحياة أو الوجود الذي تحيل عليه القصيدة, لكن هذا الموضع من البحث لا يسمح بالذهاب كثيراً في تأويل عالم الخطاب وسياقه التفاعلي, فتوظيف هذه القضايا للكشف عن هوية العنصر المفترض, يعد عملاً خارج آليات الاتساق الذي يكتفي بمعطيات السياق اللغوي؛ وتجاوزه يعني الانتقال إلى آليات الانسجام الذي يعتمد على تأويل المخاطَب وسياقه ومعرفته بالعالم, وهنا يتبين استعصاء الفصل بين الاتساق والانسجام في عملية فهم النصوص وتأويلها.

إحالة ضمير الغيبة على خارج النص:

يحقق ضمير الغيبة فعله الاتساقي عن طريق استعادة العنصر المفترض الذي ورد ذكره في جملة سابقة عندما تكون الإحالة قبلية, أو التوطئة له عندما يرد في جملة لاحقة عندما تكون الإحالة بعدية, فذكر مرجع ضمير الغائب– بحسب ما يرى النصيون– شرط لازم في تحقيق اتساق النص, وبغيابه يغيب الاتساق, لكنه لا يعني افتقاد النصية, فهناك مستويات أخرى تداولية ومعرفية وسياقية تحقق انسجام النص, فيكون الانسجام بديلاً عن الاتساق, ولما كانت الضمائر تعد من وسائل اتساق النصوص تتم دراستها في مستوى الاتساق وإن كانت لا تؤدي هذه الوظيفة في أحايين كثيرة, فغياب مرجع الضمير يعد انتهاكا لمعيار الاتساق النصي, وقد ذكرت في موضع سابق أن القارئ لا يطالب بالبحث عن مرجعيات الضمائر التي تعمد منشئ النص تغييبها, فالمسألة ليست لعبة ألغاز, وفعل الضمير في الإحالة الخارجية غالباً ما يكون إشارياً أو إيحائياً وليس فعلاً تعيينياً, فهو يشير إلى شخصيات نمطية وجماعات تدل على مفاهيم ما, أكثر من دلالتها على ذوات معينة, وقد تنبه هاليداي ورقية حسن إلى هذا الدور الذي يؤديه ضمير الغائب في نوع من الإحالة أطلقا عليه "**الإحالة الخارجية المؤسسية**", التي يؤديها ضمير جماعة الغائبين "هم", ومثَّلا لهذا النوع من الإحالة ببيت شعر قديم: **(هم يقتلعون الآن قبر جدي لبناء بالوعة)** وذكرا أنّ القارئ لا يجد نفسه مضطراً لطرح السؤال من هم؟؛ لأن الرسالة تامة[٧٠], فالإحالة هنا تستند إلى معرفة العالم, و" هم" تحيل على مؤسسة السلطة من جهة, وتشير إلى سلطة

الحضارة الجديدة أو توحي بها من جهة أخرى؛ والخطاب يعبر عن موقف الشاعر المناهض لها, فالضمير –هنا– لا يعين أشخاصاً محددين بل يشير إلى أية مؤسسة أو جماعة تمارس هذا الفعل, مثلما تشير الأسماء إلى مسمياتها في المعجم, إلا أن المسألة ليست بهذا القدر من الوضوح في معظم السياقات الشعرية, فقارئ الشعر المعاصر لا يصل بسهولة إلى بناء هوية مرجع ضمير الغيبة من دون عمليات فهم وتأويل معقدة, وفي الغالب تكون وظيفة الضمير إشارية أو إيحائية وليست تعيينياً, وبهذا يكون القارئ أمام ثلاث مراتب لوظيفة الضمير هي: التعيين والإشارة والإيحاء, لذلك يبدو أنَّ استعمال مصطلح "الإحالة السياقية" بدلا من "الإحالة المؤسسية" يوسع من مجالها؛ ليشمل الإحالة على الجماعات وأنماط الشخصيات, فضلاً عن صور ضمائر الغائب الأخرى, وهذا التفريق ضروري ليتم على أساسه التفريق بين الإحالة الداخلية البعدية والإحالة الخارجية المقامية, إذ تبدو الآلية في ذهن المخاطب متشابهه من حيث أنَّه يتم في النهاية الوصول إلى مرجع الضمير لكن الفرق هو في طبيعة هذا المرجع وفعل الوصول إليه من جهة ودرجة اليقين في العنصر المشار إليه من جهة أخرى, والنظر في شعر الراوي يبين أن معظم الإحالة في شعره هي إحالة إشارية أو إيحائية أي سياقية.

في قصيدة (هم) التي تتكون من سبعة مقاطع لا يبدو أنَّ هنالك شيئاً يحقق الترابط اللفظي بين هذه المقاطع سوى ضمير جماعة الغائبين (هم) بصوره اللفظية المتعددة, منشئاً توالياً موضوعياً ثابتاً, هذا الضمير المبهم ساهم في الغموض الشعري بغياب مرجعه من جهة, والتحول الدلالي الخفي لهذا الضمير من جهة أخرى, فله في القصيدة أكثر من مرجع, على الرغم من غموض العوالم التي تنتمي إليها هذه المراجع وتتحرك فيها بطريقة ميتافيزيقية, فـ"هم" القادمون من عالم مجهول إلى عالم الخواء؛ والراحلون إلى المجهول أيضاً في المقطع الأول الذي يقول فيه الراوي:

يتناسلون من الهواء

ويسقطون

على الخواء

ويرحلون

ليسوا (هم) أنفسهم في المقطع السادس الذين:

يتسللون من التراب ليسجدوا

ويغادرون إلى التراب ليولدوا

فالمقطعان يقيمان تقابلاً دلالياً بين عالمين أو فئتين تنتمي كل منهما إلى عنصر من عناصر الطبيعة الأربعة, هما الهواء والتراب, على الرغم

من عدم التصريح بالعنصرين الآخرين وهما النار والماء وهذه العناصر تمثل العناصر الأربعة المؤثرة في حياة الإنسان اليومية والروحية.

وفي القصيدة ما يوحي بعالم المتصوفة الميتافيزيقي الذي ينتمي إليه "هم" من خلال الصور الصوفية ومصطلحاتها كالغياب والباب فضلا عن ظاهرة التوازي التركيبي في كل مقطع فهناك صورة متوازية تركيبياً ومتقابلة دلالياً لمرجع هذا الضمير الذي لا يمكن أن يكون واحداً, لتناقض هذه الصور المتعددة, وتعدد أزمنة الأفعال بين الماضي المستمر كما في المقطعين السابقين, والماضي المنقطع كما في المقطع الآتي:

كانوا إذا

ذكر الغياب تلعثموا خجلا

وتكسروا يتما على الابواب

وفي قصيدة أخرى بعنوان (أقاويل عن أحدهم)[٧١], يعلن العنوان عن غياب مرجع الضمير من خلال كلمة "أحدهم" الموغلة في الإبهام, تستحضر القصيدة شخصية قرآنية هي شخصية حبيب النجار مؤمن آل ياسين, لم يصرح الشاعر بذلك لكنَّ التناص مع النص القرآني يبين ذلك, يقول الراوي في مطلعها:

أقام على ظمأ كفّيه نبعا

وأطلعَ من رماد يديه فرعا

وشدَّ على العراء عراء جرح

ومن أقصى المدينة جاء يسعى

يحاور عصبةً ليغيظَ رهطاً

ويربك في حوار الماء جَمعا

ومن الواضح أن الشاعر يستعمل هذه الشخصية القرآنية أو الحدث الذي ارتبط بها, كناية عن شخصية نمطية قد تكون معاصرة وقد تكون ممتدة في الزمن, ويمكن للقارئ بناء الإحالة الإشارية في ضوء تتبع الصفات والأفعال التي اسندت لهذه الشخصية ومعرفته بالواقع المعاصر ليرسم ملامح عامة لهوية المرجع المفترض.

الفرق بين الإحالة السياقية والمقامية :

يصح اطلاق مصطلح الإحالة المقامية في الضمائر الشخصية عندما يكون هناك مقام يحدد مرجع الضمير, فوجود المقام يعني وضوح التجربة الشعرية الخاصة التي ينطلق منها الشاعر في بناء نصه, وهو ما يطلق عليه بالأساليب التعبيرية في مقابل غياب هذه التجربة في الأساليب التجريدية[٧٢], ويلحظ أن النصوص التي تناولتُها في الفقرة السابقة تقع تحت صنف

الأساليب التجريدية وتبين أنَّ الإحالة فيها هي إحالة سياقية إشارية لا تعين المرجع وإنَّما توحي به ويكون على القارئ تأويل مرجعيتها أو بنائها في ضوء معطيات النص والسياق العام.

أمّا عندما يكون هناك مقام أشار إليه الشاعر في فضاء النص أو عنوانه, تؤدي الضمائر حينئذ وظيفة التعيين, لكنَّه يختلف عن التعيين في لغة التخاطب اليومي؛ لاختلاف درجة اليقين من جهة, واختلاف طبيعة البنية الإحالية التي تنزع إلى الرمزية والإيحاء من جهة أخرى, وربما هذا هو السبب في عدم عدّ العنوان أو العتبة النصية جزءاً من بنية النص/الخطاب الاتساقية وإلّا كانت الإحالة داخلية.

في مجموعة "سماء صغيرة" يضع الراوي في فضاءات بعض النصوص عتبات توضح التجربة التي ينطلق منها أو تضيء جزءاً منها, ويجد القارئ هذه العتبات في نصوص تميل إلى قضايا وطنية معاصرة تصور مشاكل العراقيين وهمومهم, في قصيدة بعنوان: (تنويمة) ذيل الشاعر العنوان بعبارة "إلى كل طفل عراقي يموت.."[٧٣], يقول في مطلعها[٧٤]:

مِن أنجمٍ هذا السريرُ فاهنأ بنومك يا أميرُ

قمر جبينكَ والأصابـــــع فضة ويداك نورُ

يظهر ضمير المتكلمين في البيت الخامس إذ يقول :

يا غرسَ كفّ الله فينا كيف تقتلعُ الجذورُ

ثم يظهر في البيتين: الثامن والتاسع :

نم عند آخر شهقة هي بين أضلعنا زفيرُ

نم عند آخر دمعة هي في محاجرنا سعيرُ

وعلى الرغم من أن الشاعر لم يضع تاريخا يوضح عصر الموت الذي تتحدث عنه القصيدة, ولم يبين الجهة التي تسببت بموت هؤلاء الأطفال, بل لم تتضمن بنية الخطاب أي موقف سياسي أو ايديولوجي– وهذا موقف نبيل إذ يمتنع الإنسان عن المتاجرة بدماء الأطفال– إلّا أنَّ معرفة العالم توجه زمن النص نحو حقبة الحصار الأممي على العراق في حقبة التسعينات فضمير المخاطب يحيل على الأطفال الذين ماتوا في الحصار بسبب نقص الغذاء والدواء, أما ضمير المتكلمين فهو يحيل على العراقيين جميعهم, واستعمال صيغة الجمع يعبر عن اندماج الشاعر في الهم الوطني العام.

وفي قصيدة أخرى بعنوان " **تقسيمات عراقية على بحر الكامل**"[٧٥] الذي ذيله الشاعر بعبارة (إلى ما يعنيه استشهاد كامل شياع وإليه أيضاً), تبدو حركة الضمائر الشخصية مختلفة عن حركتها في النص السابق, يقول الراوي فيها:

زرعوه في الرؤيا فحاذرَ أن يرى

واستدرجوه إلى العماء فأبصرا

كان الرصيف حليفه, لم يلتفت

إلّا إلى أشيائه.. فتعثرا

كان العناق.. مع العراق.. أكلمّا

شرّعتَ قلباً.. صار ظلّكَ أحمرا

في البيتين الأولين هناك ضميران يحيلان على مرجعين مختلفين, هما ضمير جماعة الغائبين "الواو" الفاعل في "زرعوه", و"استدرجوه" وضمير الغائب المفرد المفعول في "زرعوه" و" استدرجوه" والفاعل في "حاذر", "يرى", "أبصر", "يلتفت" "تعثر" والمضاف إليه في "حليفه", " أشيائه" وإذا كان ضمير الغائب الذي تردد تسع مرات في مساحة بيتين مقابل مرتين لضمير الآخرين يحيل مقامياً على الشهيد كامل شياع السوداني المذكور في عتبة العنوان التي تمثل مقام النص, يبقى مرجع ضمير جماعة الغائبين من دون تعيين وإن كان يشير إلى قتلة الشهيد المجهولين.

في البيت الثالث يتحول ضمير الغائب إلى مخاطب ليتحول إلى رمز لكل الشهداء المغدورين ولكل شهداء العراق أي أن البنية الإحالية تنحرف عن التعيين لتتجه نحو الإشارة, ثم يستمر الضمير مُخاطباً إلى نهاية القصيدة:

يا أيها الرجلُ العراقي البسيط

أكنت ترتجل الولادة

أم كنت تبحث

في رصيف الخوف

عن مغزى الشهادة

يا أيها المعنى العراقي البسيط كجرحه

ما أنبلك

لا ذئب في هذي البلاد.. ليأكلك

لا جب في أرض السواد لننزلَك

فمن الذي ألقاك

في معنى الغياب وأجّلَك

والشاعر لا ينسى حضوره في هذه التجربة الشعرية التعبيرية, ليس على مستوى ضميره الشخصي المعلن فحسب, بل حضوره الإنساني والوطني وتضامنه مع أبناء وطنه في محنتهم مندمجا معهم مصيرياً في بؤسهم وعذابهم, ومتبرئاً من القتلة الخونة بعبارة السيّاب – ابن الجنوب – الذي مات غريبا على الخليج.

كانت مواويل الجنوب

أقلَّ من وجع المغنّي

ماذا يضير حمامةً

هربت من المعنى ومني

وأتت إليك

– أكلما جعنا أكلنا ربنا–

وبكت لديكْ

فامسحْ عن المعنى رمادَه

واقرأ بلادَك

كلُ سطر سوف يسألك الإعادة

"إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون.

أيخون إنسانٌ بلاده؟"

فالضمير "أنا" في هذه القصيدة يمتزج بذات الشاعر في العالم الحقيقي الذي تعبر عنه التجربة الشعرية, وهذا لا ينفي عنه فنية التعبير, لكنه ينفي شكليته وحياده في مسألة لا تقبل الحياد, ولا تقبل الاستعلاء الفني المطلق, فـ"أنا" هو الشاعر وهو "نحن" في الوقت نفسه.

وفي قصيدة (الآن لا عتبى)[٧٦] التي ذيلها بعبارة (إلى علاء المعاضيدي في العام العاشر من الهجرة)[٧٧], يحضر ضمير المتكلم بقوة في قصيدة تتكون من عشرين بيتاً, يستغرق ضمير المتكلم السبعة أبيات الأولى, ولا يظهر ضمير المخاطب الذي يحيل على الدكتور علاء المعاضيدي المذكور في فضاء النص إلا في البيت الثامن, أما إحصاء الضمائر في القصيدة فيبين أن الذات المحورية في النص هي ذات الشاعر, فقد ورد ضمير "أنا" خمسا وثلاثين مرة, في مقابل تسع مرات ظهر فيها ضمير المخاطَب, تبدأ القصيدة بقوله :

نخل يؤدبني ونهر عاطلُ

والماء في النبع القديم يماطلُ

ولغيمتين من الرماد أصابعي

ولغربتين رصيف عمري قاحلُ

ولمن أحب لهاث نصف قصيدة

ظلت تحاول نصفها وأحاولُ

عمر من الكلمات يمضغ عمره

ضجراً, ويوهمه الهوى فيغازلُ

عمر من المعنى يراهن إذ يهان

على الهوان ويدّعي ويجادلُ

عمر كما تعد الذنوب, خطيئة

تتلو توائمها, وجرح سافلُ

لغتي مطلّقة.. وصوتي ناشزٌ

والروح خاوية.. وكلي باطلُ

بأقلَّ من قلق دروبي وحشةٌ

وخطاي إذ تسعى إليك رسائلُ

ومن الواضح أن الضمير "أنا" يحيل على الشاعر حامد الراوي في عالمه الواقعي إذ يعبر عن تجربته في الحياة ورؤيته للعالم, لكن هذا لا يعني أنَّ هذه الأبيات اعترافات عاطفية أو نفسيه تصف واقع الشاعر الشخصي, فالنص لا يؤخذ بظاهرة بل هو تعبير فني عن رؤية الشاعر للحياة والأنسان.

في مجموعة "مئذنة الماء" يلحظ تصدرها بإهداء يقول فيه الشاعر ((إلى رجال الوحدة (٣٥٧٦), من ارتفع منهم إلى سماء الشهادة, ومن لم يزل تحت سماء الوطن, وإلى نوري صالح عبدالله/ الصديق الأعز مستضيئاً بجرحه القديم . . .))[٧٨], هذه العتبة مع عتبات فرعية أخرى تقدمت بعض القصائد[٧٩], أو إحالات على الهامش[٨٠], تفسر كل الضمائر الواردة في هذه المجموعة, وبخاصة ضمائر الغائب والمخاطب التي هيمنت على الديوان, فالقصائد تتحدث عن الجنود العراقيين في معركة الفاو الأولى والثانية, وعن الشهداء الذين سقطوا في هذه المعارك, وتتحدث أيضاً عن مدينة الفاو ومئذنة مسجدها الزرقاء المطلة على الخليج, لكن الحقيقة الشعرية لهذه الضمائر أنها تحيل على هؤلاء الأشخاص بوصفهم رموزاً لقيمة أراد الشاعر إبرازها؛ لذلك لا يجد القارئ حديثا عن أنساب أو أحساب أو عرضاً لحالات شخصية أو خاصة, بل حديثاً عن قيم البطولة والشهادة وقداسة الأرض والإنسان, لذلك لا يمكن أن تتساوى بنية هذه الإحالة مع بنيتها في لغة التخاطب والنصوص النثرية غير الأدبية, فهي وإن كانت تتمظهر بصورة التعيين إلا أنها توحي أكثر مما تعين.

إحالة اسم الإشارة على خارج النص :

في قصيدة (هكذا)[٨١] من ديوان هوامش كحل تستند فكرة القصيدة وبناؤها إلى خصيصة الإبهام الموجودة في اسم الإشارة "هكذا" وهو ((كلمة مركَّبة من "ها التَّنبيه"، و"ك" التَّشبيه، و"ذا" اسم الإشارة ومعناها: على هذا النحو، على هذا المنوال))[٨٢], وبحسب قول سيبويه في تركيب كاف التشبيه: ((وإنما تجيء الكاف للتشبيه، فتصير وما بعدها بمنزلة شيء واحد))[٨٣], تؤدي "هكذا" معنى الإشارة التمثيلية فلا تكون إحالتها إلا موسعة؛ لأنَّ المحال عليه لا يكون إلّا صورة حسية أو ذهنية ممثلة في السياق أو النص.

والقصيدة تنتمي إلى الشعر العمودي المعاصر, وهي تتكون من عشرة أبيات نثرت

على طريقة الشعر الحر أو قصيدة النثر إذ وردت "هكذا" إحدى عشرة مرة, عروضاً في واحدة, وقافية في عشر مرات, يقول الشاعر:

غيم على المعنى

أحبك هكذا

وأظل أحتضن الغواية هكذا

سكران, خمري في المجاز

وكلما انطفأ الجناس

أزم صوتي هكذا

قلبي ومن ضجر يسيل

أعار صوتك للهديل

وراح يهمس هكذا

يصغي

فأسمع شهقة القنديل

في

ليلي

فأضحك وهو يبكي هكذا

دمع على المعنى

أحبك والذي

سواك من وجع

الأنوثة

هكذا

خصر مقيم في الدلال

وغيمتان من الضلال

سيرهقانك هكذا

هل كان "أزمر"(*) في الجوار

تضاحكي مطرا عليه,

سيستزيدك

هكذا

وتنفسي السرو الجموح,

وأدبي

حجل السفوح, وقد أحاطك

هكذا

لا تنشدي حيران(**), قافيتي معي

عربية الايطاء(***)تومض

هكذا

حاولت, كم حاولت

لكن القصيدة حاولت مثلي

فكانت هكـــــــــذا

كيف يمكن أن نفهم عبارة مثل " أزم صوتي هكذا.. أو راح يهمس هكذا" أو كلّ إحالات "هكذا" العشر من دون المشاهدة الحسية أو الذهنية لهذه الأفعال والصور؟ فاسم الإشارة "هكذا" كما ورد في القصيدة يحيل على صورة حسية تمثيلية يفسرها المقام ولا مفسّر له في النص المكتوب.

ليس مطلوبا من القارئ أن يُعمل ذهنه في البحث عما يحيل عليه اسم الإشارة؛ لأنَّه عمل غير مجدٍ وليس له قيمة في فهم النص وتذوقه, وكل ما عليه هو تعليل هذا الاستعمال في ضوء معطيات النص والمقام, وقد وضع الشاعر في فضاء النص إشارة إلى الزمان والمكان الذي كتبت فيه القصيدة فالقصيدة مذيلة بعبارة(السليمانية حزيران ٢٠٠٥), وفيها أيضا إحالات في الهامش تفسّر ثلاثة من المصطلحات والأعلام التي ذكرت في النص وهي "أزمر", "حيران", " الإيطاء".

في معطيات النص يبدأ الشاعر نصه بعبارة "غيمٌ على المعنى" ثم يقول في منتصفها " دمعٌ على المعنى" فالمعنى يتوارى خلف طبقات من الغيوم ويضطرب تحت مسيل من الدمع, فالمشاعر غامضة والنفس مضطربة ولا توجد كلمات تعبر بدقة عن هذه المشاعر والأحاسيس التي لا يمكن أن تفسر إلا بكلمة "هكذا" أي هكذا هي الحال كما نعيشها, لا نفهمها ولا نريد ذلك, فلذتها في غموضها وفي امتناع تعليلها, ولا يوجد أعمق من كلمة "هكذا" في التعبير عن غموض مشاعر الحب تجاه المرأة فكل ما يحيط بها غامض ولا يمكن التعبير عنه بكلمات المعجم, لذلك جاء البيت الأخير ليختزل هذا المعنى وتكون الإحالة فيه داخلية إلى سابق "**حاولت كم حاولت لكن القصيدة حاولت مثلي فكانت هكذا**" فـ"هكذا" في البيت الأخير تحيل إحالة داخلية موسعة إلى الصورة التي كانت عليها القصيدة: الإبهام والغموض والإيطاء.

فاسم الإشارة ساهم في لعبة الغموض الشعري من جهة, والتعبير عن غموض المشاعر والأحاسيس التي يعبر عنها النص من جهة أخرى, موظفا حالة الإبهام الكامنة في اسم الإشارة, فلا يوجد أبلغ من الإشارة ولغة الجسد تعبيراً من عاشق لمحبوبته, وكأنَّ الشاعر يريد أن يعلن عن عجز اللغة عن وصف المرأة وكل ما يتمحور حولها من أشياء ومعان, فالنص قصده الشاعر أن يكون "هكذا".

أمّا معطيات المقام فمكان القصيدة هو شمال العراق وهناك يتحدث الناس لغة مختلفة عن لغة الشاعر ولغة القصيدة, مما يعني أن وسيلة التواصل الوحيدة لمن لا يتقن تلك اللغة

هي الإشارة, فإن كانت المرأة التي يغازلها الشاعر لا تتحدث لغة عاشقها فالإشارة تكون وسيلة التعبير الفضلى.

وفي مقطع بعنوان "معرفة"[٨٤] من قصيدة "عزف منفلت" يوظف الشاعر حالة الإبهام في اسم الإشارة ليعبر عن لا مبالاته إزاء الآخرين, يقول:

هذا يعرف هذا

.. وهذا يعرفهُ ذاكْ

لكنّي لا أعرف إلا رأسي

يا رأسي

لا شيءَ سواكْ...

في هذا النص لا تشير "هذا" أو "ذاك" إلى شخص محدد بل تشير إلى كل الأشخاص أو لا تشير إلى أحد.

الإحالة الخارجية بالظرف الإشاري:

في المقطع (١٦) من قصيدة (خلوة حرف)[٨٥], يقول الراوي

ثمة صمت

لا ينبغي أن يلوث حتى بالموسيقى

فالمكان الذي تشير إليه (ثمة) ليس مكاناً محدداً بل هو مكان مطلق في لحظة يكون الصمت فيها أكثر قداسة من الكلام والموسيقى, قد تكون لحظة التجلّي الصوفي.

ويقول في قصيدة نهار آمن بانتظارك :

أقول لهذا النهار الآمن: لا شيء

الأصابع محكمة العزف

وثمة شرخ في ذاكرة الموسيقى لا يفضي إلى نواح [٨٦].

المكان الذي تشير إليه (ثمة) في هذا النص مكان معنوي مجازي, وليس مكاناً محسوساً, فهو شرخ في الذاكرة سواء أكانت ذاكرة المتكلم أم ذاكرة الناس, والموسيقى مجاز عن ذاكرة جمالية منسية.

ثالثاً: الإحالة الداخلية :

الإحالة الداخلية هي الصورة الأصل للفعل الاتساقي للإحالة في علم لغة النص, إذ يقوم العنصر الإحالي بالربط بين أجزاء النص عن طريق استعادة العنصر الإشاري الذي يمثل ذاتاً أو مفهوماً أو جزءاً من النص أو محتواه, وتنقسم على قبلية وبعدية كما اتضح ذلك في التوطئة لهذا المبحث, وما أحاول الإجابة عنه في هذه الفقرة: ما قيمة الإحالة الداخلية في لغة الشعر المعاصر إذا كانت تهيمن عليه الإحالات الخارجية؟ وما وظيفة هذه الإحالة في نصوص

تنزع نحو انتهاك معيار الاتساق النصي, لتصنع انسجامها في عالم القارئ وسياقه؟ وهل يقتصر أثرها على ربط أجزاء النص واستعادة المعلومة من موضع آخر لتأويل عنصرها الإحالي؟ أم أنَّ هناك آثاراً أخرى؟ ستتبين من خلال النظرة الكلية في نصوص مختارة من شعر الراوي.

إحالة ضمير الغائب إحالة قبلية وتكوين الشبكات الإحالية:

تستند فكرة الشبكات الإحالية إلى تعدد مراجع الضمير, إذ يمثل فيها العنصر المفترض – المحال عليه – مرتكزاً ضابطاً لكل مجموعة إحالية في النص, فهو ((يحكم كل العناصر الإحالية المرتبطة به من حيث أنه يعطيها قيمتها))[٨٧].

وفيما يأتي من نصوص سيتم تجاوز الاقتصار على الأثر الاتساقي للضمير ومراعاة أثره البنيوي أيضاً؛ لأن الشبكة الإحالية تعمل في كلا المستويين, ومن المتعذر فهم البنية الإحالية في هذه الشبكات من دون مراعاة أهمية الضمير في ربط الجمل التابعة بنيوياً.

في قصيدة (قطافك مر)[٨٨] من ديوان (مئذنة الماء) يتحكم ضمير المخاطب الكاف الذي يحيل خارجيا على شخص لم يصرح الشاعر بهويته لا في العنوان ولا في النص, إلا ضمناً في البيت ما قبل الأخير من القصيدة التي تتكون من اثنين وثلاثين بيتاً, وعلى الرغم من أنَّ الأفعال والصفات المنسوبة إليه تلمح كثيراً إلى هويته, فقيم البطولة والتضحية والفداء والشجاعة ترسم الملامح العامة لهذا المخاطب المجهول حتى البيت ما قبل الأخير ليتضح أنَّه (المحارب الشهيد) .

يتحكم هذا الضمير في كل مفاصل القصيدة, لكنَّه لا يسير على نسق واحد من حيث الظهور فيتراجع أحياناً ليفسح المجال أمام ذوات أخرى, لكنها تقع ضمن محيطه ولا يمكن لها أن تستقل عنه, لكنَّها تؤسس شبكات إحالية جديدة تضيق مرة وتتسع في مرة أخرى.

تبدأ القصيدة بقول الشاعر:

١– قطافك مرٌ أم حصادك حنظل

وصدرك اصرار وجرحك أعزل

٢– وعيناكَ اقمارٌ وصوتكَ أنْهرٌ

وبوحُ عناقيدٍ ووجهكَ أوّلُ

في البيت الثالث تتفرع أوّل إحالة غير مباشرة على الذات المحورية, وأعني بغير المباشرة أنّها على بعض الذات المحورية أو على صفة لها أو شيء تعلق بها:

٣– وكفُكَ رأدُ الموتِ أو خيمةُ الندى

وأنت على حاليهِ أبهى وأكملُ

فالهاء المضاف إليها (حالين) – المكررة بوصفها كلمة عامة استعادت المعلومة (رأد الموت أو خيمة الندى) بآلية التكرار المعجمي– تحيل على (الكف) على الرغم من عدم التطابق بين العنصرين في التذكير والتأنيث, فالكف مؤنثة على الرأي الأصوب[٨٩], ولا يمكن القول إنَّ التحول الدلالي في الضمير من التأنيث إلى التذكير لضرورة شعرية, فبإمكان الشاعر أن يقول: (وأنت على الحالين أبهى وأكمل) من دون اخلال الوزن, لكنه أراد أن يرجح الحال الثانية, وهي فعل العطاء المذكر على الحال الأولى فعل القوة المؤنثة.

وفي البيت الخامس إحالة فرعية مشابهة يقول الشاعر:

٥– تكاد إلى كفيك تحتكم القنا

فتزجر منها ما تشاء وتمهلُ

فالهاء في (منها) تحيل على القنا, وفي البيت السابع تبدأ إحالة فرعية أكثر تعقيداً لتتحول إلى شبكة ممتدة في مساحة أوسع, والعنصر المفترض المتحكم في هذه الشبكة هو (الأرض) التي تتفرع منها إحالات أصغر, لكنها لا تستقل عن الذات المحورية فهي مفعول به لفعل فاعله الذات المحورية:

٧– وتحملُ ارضاً انجبتك على يدٍ

أصابعها تغوي الشموسَ وتُذهِلُ

٨– كأنَّ مواقيتَ النماءِ تجمّعتْ

على انْمُلٍ بيضاءَ فانسابَ جدولُ

٩– اراقَ وصايا الماءِ فوقَ تخومها

وأوْرقَ وعْداً كالفراتينِ يُبذلُ

١٠– مواسمُهُ وسع الفصولِ خصيبةٌ

يفيء اليها كلُّ صادٍ وينهلُ

في البيت الأول من هذه المجموعة الإحالية يشكل عجزه أول تفرع إذ يعود الضمير في (أصابعها) على (يد) التي هي جزء من الذات المحورية, لكن الإحالة هنا بنيوية؛ لأنَّ جملة أصابعها جزء من جملة أكبر فهي صفة لليد, وكذلك جملة (أراق..) في البيت الثالث, إذ يستتر في الفعل ضمير الغائب الذي يعود على (جدول) وهي أيضاً جملة وصفية, لكنَّه في البيت نفسه تظهر الإحالة الاتساقية على (الأرض) في المركب الاسمي (تخومها) ثم يظهر الضمير الإحالي في البيت العاشر في المركب الاسمي (مواسمه) الذي يحيل على الجدول, ثم يظهر الضمير في الجملة الوصفية (يفئ إليها) ليعود على المواسم, وتستمر هذه الشبكة حتى البيت الثالث عشر, ليلتفت إلى

الشهيد مرة أخرى في البيت الرابع عشر بأسلوب النداء:

١٤- فيا سلم الأقمار من أين يرتجى

أتفضي إلى ذاك العلا وتأمل

فالعناصر المفترضة المتحكمة في هذه الأبيات هي : الأرض والجدول, الأرض التي انجبت الشهيد, فرد لها الدين بأن حملها على كفه في محنتها لتنساب جداول العطاء والخير من بين أصابع يديه, وتذكر هذه الصورة برمزية الكأس البابلية المعروفة (بالكأس الفوارة).

وتنشأ شبكة أحالية جديدة في البيت الرابع والعشرين:

٢٤- تقرّبُ ميقاتَ الصباح جراحُنا

وتنزفُ ضوءا ثم في الضوء تأفلُ

٢٥- ويبدأ منها الفتحُ اعراسَ زحفهِ

فشطرٌ بها يسعى وشطر مكبَّل

أُحيل على الجراح في عجز البيت الأول من هذه المجموعة بالضمير المستتر في (تنزف) ثم في صدر البيت الثاني في (منها), وفي عجزه إحالتان الثانية في (يسعى) الذي يضمر غائبا يحيل على الفتح, وفي الثانية تلتبس الإحالة في (بها), فهل تحيل على (أعراس زحفه) أم على (جراحنا)؟ وبحسب القاعدة النحوية في مستوى الجملة يكون عائد الضمير هو الأقرب, وفي النص يكون المعنى هو القاعدة الأصل في تحديد العنصر المفترض, فيكون معنى البيت: أن إرادة الفتح تقود الجحافل الزاحفة.

ويلحظ أن الآلية التي تنشأ بها الشبكة الإحالية في المقاطع السابقة هي آلية التداعي المعجمي, والجمل المركبة والمعقدة, والاستطراد في الوصف بالمفردات والجمل, وغلبة الإسناد المجازي على بنية الجمل الفعلية, وهذا ما يميز بنية التعبير في لغة النصوص التي تنتمي إلى الأساليب التعبيرية التقليدية, حيث وضوح التجربة ينزع بالألفاظ نحو وظيفة نقل المعنى أكثر من الإيحاء بالأحاسيس والرؤى المصاحبة لها.

ويلحظ أيضاً أن العناصر المفترضة التي يحيل عليها ضمير الغائب وتتحكم في بنية الشبكة الإحالية هي أشياء غير عاقلة ترتبط بعالم الذات المحورية أو مرتكز ضبط النص.

وليست هذه هي الآلية الوحيدة التي تنشأ بها الشبكات الإحالية, فالذات المحورية لا تحيط بها الأشياء المادية أو غير الآدمية فحسب, بل هناك ذوات أخرى يستدعيها الشاعر أو تعلن عن حضورها في النص, لكن هذه الضمائر غالباً ما تكون لمتكلم أو لمخاطب, فتكون إحالتها خارجية

مقامية أو سياقية, لكنها في الوقت نفسه تنشئ شبكات إحالة داخلية في عالمها الذي هو عالم الذات المحورية وعالم النص, ومن ذلك الشبكة الإحالية التي تبدأ بالبيت السابع والعشرين:

٢٧- اجبنا وقد نادى العراق وخلفنا

من الاذرع السمراء جمع مبجل

٢٨- تراهم اذا ما الموت شمر عن يد

واقبل عريانا تناخوا واقبلوا

٢٩- فهم سادة الهيجاء اولهم دم

واخرهم طير من النار مرسل

٣٠- وقد ملأوا شدقيه رعبا ورهبة

سيقذفها فوق الطغاةِ ويَقْفُلُ

فظهور ضمير المتكلمين في "أجبنا" الذي يحيل على المقاتلين العراقيين إحالة مقامية ساهم في إنشاء شبكة إحالية داخلية جديدة, فالعنصر المفترض في هذه المجموعة الإحالية هو (جمع مبجل), وهم قسم من هؤلاء المقاتلين, وقد أحيل عليهم في " تراهم.., تناخوا.., أقبلوا.., فهم.. أولهم.. آخرهم.. ملأوا..) وقد تفرع من المبتدأ "آخرهم" شبكة إحالية جديدة عن طريق خبره (طير من النار مرسل) الذي يعني الطائرات التي تغطي أرض المعركة, وقد أحيل عليه في "شدقيه", "سيقذفها", يقفل"

وقد تبدأ شبكة إحالية جديدة بظهور ضمير المتكلم وتحويل ضمير الذات المحورية من الخطاب إلى الغياب, بصيغة الالتفات البلاغي, وهذه الآلية توجد في الشعر التعبيري التقليدي كما توجد في الشعر التجريدي والتعبيري المعاصر, ومن ذلك الشبكة الإحالية التي تبدأ في البيت الخامس عشر:

١٥- و يا سلَّم الاقمار في الجرح شهقةٌ

وفي الروح كتمانٌ وفي القلبِ مرجلُ

١٦- مقاتِلهُ شتّى ولكنْ عسيرةٌ

وادنى الى طيِّ الكواكبِ مقتلُ

١٧- اكوّرُ اضلاعاً واطوي مواجعاً

وانشرُ اعوامَ الرماد وأُجمِلُ

١٨-وآتيهِ محمولاً على جنحِ لهفةٍ

ومثليَ يؤتى- بعد لأيٍ- ويُحملُ

١٩- ولي في هوى عينيهِ عينٌ شحيحةٌ

وعينٌ على الحُلْمِ المضيّعِ تُسمَلُ

يلتفت الشاعر مرة أخيرة إلى الذات المحورية مُخاطِباً, في البيتين الأخيرين من

القصيدة, بأسلوب النداء الذي يعد أحد آليات أسلوب الالتفات من الغياب إلى الحضور أو العكس, إذ يقول:

٣١- ويا سيد الخيل التي طال شوطها

وقد آن أن تغفو وشوطك اطول

٣٢- سَلمْتَ سماءً لم تُدنسْ ومنزلا

وماءً على وعد النبوّةِ يُنهلُ

ومن صور الشبكة الإحالية التي تستند إلى التداعي المعجمي والإسناد المجازي, والاستطراد, قول الراوي في قصيدة (استراحة المحارب)[٩٠]:

وترى على يمناه شمسا غرّة

تصغي اليه فتحسن الاصغاءا

هي حكمةُ الآتين من دمهمْ الى

رئة البلاد فقدروهُ فضاءا

وهي الوقوفُ على اجلّ جراحهم

حتى تطاول انجما وسماءا

وهي الدليل الى مجاهل روحهم

حتى تصير أهلّة زرقاءا

فالضمير المنفصل "هي" الذي يتصدر البيت الثاني ثم يتكرر في صدر البيت الثالث والرابع يحيل على "شمساً غرة" التي ارتبطت بالذات المحورية عن طريق الإسناد المجازي في "تصغي إليه", وقد تم الانتقال إلى هذه الشبكة عن طريق صيغة الالتفات البلاغي أيضاً بضمير المخاطب الذي يحيل إحالة معممة[٩١].

أمّا في قصائد الراوي التي تنتمي للأساليب التجريدية, فيندر وجود الشبكات الإحالية الواسعة أو الضيقة, بل تختفي في بعض القصائد, أو تنحسر في حدود الجملة, إذ يهيمن ضمير الذات المحورية على إحالات القصيدة التي تكون في معظمها خارجية سياقية, وتصبح الأشياء التي تنتمي إلى عالم هذه الذات أشد التصاقا بمرتكز ضبط النص الخارجي, فلا تتوارى الذات المحورية في أية جملة متفرعة, فلغة هذه القصائد لغة تجريدية رمزية تنزع نحو التكثيف والتجسيد والإيحاء, فضلاً عن التداعي السياقي والنفسي والرمزي, وعندما تكون وظيفة الألفاظ الأساسية هي نقل الإحساس المصاحب لبنية التعبير, وبناء الخطاب بناء فنياً, تصبح وظيفتها في نقل المعنى مسألة ثانوية, وتنتقل بنية التعبير من الوصف إلى تقديم الرؤى وبناء عوالم رمزية, مما يستدعي صياغات تركيبية تختلف عن الصياغات التقليدية في اللغة التعبيرية, فتنحسر الجمل الوصفية أو ما يتفرع عنها من جمل استطرادية, فالقصيدة تقدّم رؤى ولا تقدم وصفاً, والنظر في قصائد مجموعة

هوامش كحل التي تناولتُها في فقرة الإحالة الخارجية كقصيدة (مكاشفة) وقصيدة (هم) وقصيدة (أضعنا الطريق إلى موتنا) وغيرها من القصائد يبين للقارئ طبيعة اللغة المكثفة في القصيدة المعاصرة ومدى اختلافها عن اللغة الاستطرادية في القصيدة التقليدية التي ميزت معظم قصائد ديوان مئذنة الماء وبعض قصائد ديوان سماء صغيرة كقصيدة (لا أنجمي تفنى).

ويمكن القول إنّ معظم قصائد مجموعة "هوامش كحل" ومجموعة "سماء صغيرة" و"أرشيف الغوايات" لا تتضمن شبكات إحالية اتساقية موسعة أو متعددة في نص واحد, بل تنزع نحو الشبكات الإحالية الضيقة والمحدودة في نسبة قليلة من القصائد, وتختفي الشبكات الإحالية الاتساقية في النسبة الأعظم من قصائد هذه المجموعات, ولتوضيح هذا الغياب نقرأ قصيدة "غياب"[٩٢], إذ يقول الراوي:

وجهه في الغياب

قلبه في الرحى

مس روح الشراب

مرة فاستحى

قال لما صحا

لم أكن بين بين

غير أن اليدين

أومتا للضحى

تحيل الضمائر في هذه القصيدة على مرجعين مختلفين: أولهما ضمائر الذات المحورية التي تحيل إحالة خارجية سياقية, وهي هاء الغائب في (وجهه, قلبه, مسّ, استحي, قال, صحا), الذي تحول إلى صيغة المتكلم في (أكن) بفعل القول, وثانيهما ضمير ألف الأثنين في "أومتا" الذي يعود على (اليدين) التي ارتبطت بالذات المحورية بواسطة "ال التخصيص" , والإحالة الداخلية –هنا– لا تؤدي فعلاً اتساقياً في مستوى النص, بل فعلاً بنيوياً رابطاً في مستوى الجملة, فالقصيدة تخلو من الشبكات الإحالية ليس لقصرها فقط, وإنما لبنيتها التعبيرية التي توظف بنية تركيبية مكثفة تعتمد الرؤيا بدلا من التعبير.

إحالة ضمير المتكلم إحالة بعدية:

من الأساليب الشعرية التقليدية في القصيدة العمودية أن يؤنسن الشاعر الأشياء غير الآدمية سواء أكانت ذواتاً أم كانت مفاهيمَ, فتنطق هذه الأشياء على لسان الشاعر أو ينطق الشاعر بلسان حالها, وعندما يكون هذا الشيء هو الوطن نكون أمام ضمائر يتلون فيها المرجع بأشكال ودلالات بين "أنا" المنفعل, و"نحن"

المُدرِك, و" هو" الذي يمثل موضوع الخطاب ومرجعه, كل هذه الضمائر تتناوب في مرجعيتها بين الشاعر والقارئ والوطن, يظهر هذا الأسلوب في قصيدة (لا أنجمي تفنى ولا أقماري)[٩٣] التي يقول فيها الراوي:

لا أنجمي تفنى ولا أقماري

شمسي معي, وعلى يديّ نهاري

كل الحضارات التي أنبتها

في الأرض, عادت تحتمي بجواري

.....

النهر ذاكرتي, أتبصر غيمةً

لا تستعين على الظما بجراري

.....

وأنا اكتشفتُ حقيقتي وأذعتها

وأنا أبتكرتُ حدائق الإبهار

.....

بحرٌ من الشهداء تحت خريطتي

فمن الهداة الطاهرين غباري

.....

أنا صدر غيض لا يطيق زفيره

فحذارِ من غضب العراقِ حذارِ

يستمر ضمير الـ "أنا" في صوره اللفظية المتعددة, من ياء الإضافة إلى تاء الفاعل المتصلتان إلى "أنا" المنفصلة, من أول القصيدة حتى البيت الأخير ممسكاً بمفاصلها, إذ يتحول من الإضمار والتواري خلف مرجعه المبهم إلى التصريح باسمه, في تحول دلالي من الحضور إلى الغياب مع ثبات المرجع, مما يعطيه هيبة وقوة وعظمة, وعلى الرغم من أنّ أبيات القصيدة تضمنت كثيراً من المعلومات والأحداث التاريخية والتناصات التي تعين مرجع الضمير سياقياً, إلّا أن التصريح بالهوية وتحويل الإحالة من خارجية مقامية إلى داخلية بعدية يجعل من العنصر المحال عليه مرتكز الضبط الخارجي والداخلي في الوقت نفسه, مما يرفع من درجة اتساق النص, ويعزز ثيمة الفخر والحماس والتحدي التي قصدها الشاعر.

وقبل الانتقال إلى النوع الآخر من الإحالة اللاحقة أودّ الإشارة إلى موقف بعض الباحثين العرب من الإحالة اللاحقة, إذ انتقد الدكتور محمد الشاوش تقسيم هاليداي ورقية حسن الإحالة الداخلية على سابقة ولاحقة, واحتج بمقولات النحويين العرب القدامى بوجوب تقدّم المفسِّر على المبهم لفظاً ورتبة أو محلاً وتقديرا, فتنتفي بذلك الإحالة اللاحقة (البعدية)

في اللغة العربية[٩٤], واعتراض الدكتور الشاوش مردود بتفريق الباحثَينِ بين الوظيفة البنيوية التي تحكم نظام الجملة والوظيفة الاتساقية الإجرائية التي تعمل في عالم النص, وقد نبه هو نفسه إلى هذا التفريق[٩٥], فضلا عن شيوع هذا الاستعمال في مستوى الجملة في العربية المعاصرة, ويرى الدكتور نعمان بو قرة أنَّ استعمال الإحالة إلى اللاحق يرجع إلى تأثير اللغات الأجنبية في التركيب العربي المحدث بفعل الترجمة, مثل: "في بيانهم الختامي حرص المؤتمرون على ضرورة عقد ندوة دولية حول أهمية تدريس اللسانيات..."[٩٦], لكن هذا التعبير لا يبدو لي غريباً على العربية, فهو يماثل القول العربي المأثور " في بيته يؤتى الحكم", وليس فيه ما يخالف قواعد النحويين الذين لم يمنعوا تقدّم الظرف على عامله, كما في (في بيانهم) المتعلق بالفعل (حرص) المتأخر عنه لفظاً, والعائد على فاعله (المؤتمرون), فضلاً عن أنَّ التعبير يتسم بالوضوح الدلالي والتركيبي والقصد الأسلوبي, وعدم اللبس.

أمّا في مستوى النص فقد ورد هذا الأسلوب في أقدّم النصوص العربية قبل الاسلام ويكفي شاهداً على ذلك مطلع معلقة الأعشى الذي يقول فيه:

ودّع هريرة إنَّ الركب مرتحل

وهل تطيق وداعا أيها الرجل؟

إحالة ضمير المخاطب إحالة بعدية:

يحيل ضمير المخاطب إحالة بعدية مثلما أحال ضمير المتكلم في الفقرة السابقة إذ يظهر مفسّر الضمير ومرجعه بعد عدد من الجمل المترابطة بواسطة الضمير, ففي المقطع الثاني من قصيدة (أضعنا الطريق إلى موتنا)[٩٧] يقول الشاعر:

أضعنا الطريق إلى موتنا ،

والتفتنا إليك

وكنا على بعد ذاكرة من غيابك

نحاول أن نستعين عليك بأنسابنا

كل عرق عناق

مرائين كنا ، ولكننا أوفياء

وكنا نقشر أصواتنا ، كي يظل الغناء

نقيا كما تشتهي

يا عراق

إن ظهور مرجع الضمير فسّر الإبهام في ضمير المخاطب (..إليك, ..غيابك, ..عليك) وبالتالي إحدث الربط والاتساق في هذا المقطع من القصيدة وفي المقطع السابق أيضاً, أما في

المقطع الثالث فتتحول الإحالة إلى داخلية قبلية, إذ يقول في مطلعه :

أضعنا الطريق إلى موتنا

واختبأنا لكي لا ترانا الحياة

نخاف على مجد أسمائنا

أن نخونك في موتنا مرتين

أكنت ترمم فينا نهاياتنا

وبذا يتحول العنصر المحال عليه (عراق) إلى بؤرة اتساق تصب فيها حركة الضمائر السابقة, وتتبني عليها حركة الضمائر اللاحقة, فيمثل بذلك مرتكز الضبط الداخلي في القصيدة, فتكون الإحالة في هذا النوع باتجاهين تبدأ بعدية, ثم تتحول إلى قبلية, ولا يغير تكرار النداء(يا عراق) في نهاية المقطع الثالث من اتجاه البنية الإحالية في النص.

ولم تقف أهمية هذا العنصر على الربط والاتساق بما ارتبط به من ضمائر خطاب فحسب, بل ساهم في تعيين المرجع في ضمير المتكلمين, الذي يحيل إحالة خارجية ويمثل الذات المحورية في القصيدة ومرتكز الضبط الخارجي فيها, إذ لم يكن بالإمكان تحديد مرجع هذه الإحالة الخارجية, لولا ذكر هذا العنصر الإشاري الذي ساهم في انسجام النص, كما ساهم في اتساقه, فعندما يكون المخاطَب هو الوطن يكون المخاطِب هو ابناؤه أو جزء منهم, فضمير المتكلمين يحيل على شريحة من العراقيين بالوصف والأفعال التي تلبست بالضمير المشير إليهم(أضعنا.., التفتنا.., كنا.., نحاول.., نستعين.., بأنسابنا.., مرائين.., أوفياء.., نقشّر أصواتنا), وكذلك في المقطع الأول الذي يبدأ بفعل اسند إلى هذا الضمير (نطأطئ أعمارنا واقفين), وفي بقية مقاطع القصيدة الخمسة.

وفي قصيدة "التفاحة لك"[٩٨] لا تختلف بنية الإحالة الداخلية كثيراً عن مثيلتها في النص السابق, يقول الراوي:

سنظل مختلفين في تأويل العدل

فالخطيئة لي

والتفاحة لك

ادعك أصابعك بزيتون الله

كي لا يتقرح جلدي

وابتسم بين فاصلتين

لأني راهنت على خواء تفاصيلك أيها الجسد

يلحظ أنّ كلمة "الجسد" التي أحالت عليها ضمائر المخاطَب إحالة داخلية بعدية,

تقوم بالفعل الاتساقي نفسه لكلمة "عراق" الذي وُصف في النص السابق, وهي تساهم أيضاً في تحقيق بناء النص وانسجامه من خلال تأويل مرجع ضمير المتكلم, لكن المسألة هنا ليست بذلك القدر من الوضوح الذي كان في النص السابق, فمعطيات النص لا توحي بأننا أما حوار بين الجسد والروح, فالنص أكثر تعقيداً من ذلك.

ويلحظ على هذا النوع من الإحالة الداخلية البعدية بضمير المخاطَب أن الجملة التي يرد فيها العنصر المحال عليه تأتي بتركيب واحد هو جملة النداء, إذ يكون حرف النداء ملازماً للعنصر المفسر في كل النصوص التي جاءت الإحالة فيها من هذا النوع, ومن النصوص التي تم رصدها في مجاميع الراوي الشعرية:

في المقطع (٣) من قصيدة (تحت سقف الملل)[٩٩]:

أرح كوابيسك منا لليلة واحدة

يا أيُّها الوطن

لعلنا نستطيع أن نحشو عيونك بالأحلام

في مقطع من قصيدة (رسالتان إلى مولاي الوطن)[١٠٠]:

ليس من أجل سكاكين الطبخ نحبك

فاقترح علينا ما يسوغ موتنا فيك

أيُّها الوطن المحشو بالأساطير

وفي المقطع الثامن من قصيدة (غوايات مبعثرة)[١٠١].

أعطل أصابعي لكي أدخنك أيها

أيها الوقت الذي لا يكف عن الهذيان

وفي المقطع التاسع من قصيدة (شخصي إلى حد ما)[١٠٢],

استودعك الدنان كلها

أيتها الخمرة التي

لم تخطر على بال الكروم

إحالة ضمير الغائب إحالة بعدية:

يسهل مجيء هذا النوع من الإحالة في النصوص القصصية, لكنَّه يقع في الشعر أيضاً وإن لم يكن بالوضوح الذي عليه في أسلوب القصص, فمما جاء من هذا النوع في شعر الراوي في المقطع (١٤) من قصيدة غوايات مبعثرة[١٠٣], التي يقول فيها الراوي:

تغزوها الشيخوخة كل صباح

فأتأمل تجاعيدها

كأنها وجه جدتي التي لم أرها قط

أو كوجه عمتي أو خالتي

أنا الذي لا عمة لي ولا خالات

وأفكر : يااااه

كم تتعفن الأحلام على الوسائد

وكم تشيخ الذكريات

قد يبدو للوهلة الأولى أنَّ الشاعر يتحدث عن امرأة ما, لكن القراءة الدقيقة للنص تبين أنَّه يتحدث عن نفسه فقط, ويدل على هذا نسبة ورود ضمائر المتكلم التي ترددت سبع مرات في مقابل ثلاث مرات لضمير الغائبة, فالذات المحورية في النص هي المتكلم, وهذا يجعله قطباً تنجذب إليه كل الذوات والأشياء التي ترد مجهولة الإضافة أو مقطوعة عنها, ومن هذه الأشياء الكلمة الأخيرة في النص "الذكريات" التي أرى أنَّها مرجع ضمير الغائبة المتقدّم في (تغزوها, تجاعيدها, كأنها), وهي ذاكرة الشاعر, وما يعزز هذا التأويل التكرار الجزئي للمصدر "الشيخوخة" بالفعل "تشيخ", ولو تقدم السطر الأخير إلى أوّل القصيدة من دون الواو لكان المعنى الأساسي مستقيماً وكانت الإحالة قبلية, فمن دون هذا التأويل لا يمكن تحقيق الاتساق في هذا النص, ولا يمكن تفسير التعارض المنطقي الموجود في قوله (كوجه عمتي أو خالتي) ثم قوله (أنا الذي لا عمة لي ولا خالات) أو قوله (كأنَّها وجه جدتي التي لم أرها قط) فكيف يشبه بشيء لم يره؟ لكنه عندما تكون الذاكرة مصابة أو متهرئة, يقبل مثل هذا الكلام على أنَّه كلام ناسٍ.

وقد يكون استناد الإحالة البعدية بضمير الغائب إلى تغيير أسلوبي كالتقديم والتأخير في البنية التركيبية, ومن ذلك ما جاء في المقطع التاسع[١٠٤] من القصيدة نفسها, إذ يقول الراوي:

لأن أجنحتها لا توائم أجنحة الصباح أول البزوغ

لأنها تفزع أرواح الشجر

وتجرح صفحة السماء حين تطير

لأنها لا تنتمي إلى الزقزقات

ولا يسيل الهديل من مناقيرها

لهذا كله

لن تصبح الخفافيش طيورا أبدا

فضمير الغائبة في (أجنحتها) وما ارتبط به من ضمائر مستترة وظاهرة تحيل إحالة بعدية على (الخفافيش), ولو تقدَّم السطر الأخير إلى أول النص, وحذف السطر الذي قبله, وهو لام التعليل المكررة واسم الاشارة (هذا) الذي يحيل إحالة قبلية موسعة إلى كل الجمل المتقدمة؛ لأصبحت الإحالة قبلية, فالبنية الإحالية في هذا النص أكثر وضوحاً من النص السابق؛ لأنَّها في

بنيتها العميقة إحالة قبلية, لكن الإجراء النصي جعل منها إحالة بعدية؛ ليكون الشكل دالاً على ما ترمز إليه هذه الكائنات الظلامية في عالم الخطاب.

إحالة اسم الإشارة إحالة قبلية موسعة :

في الإحالة الموسعة : يكون العنصر المحال عليه ليس شخصاً أو شيئاً مادياً وإنما هو جملة أو متوالية نصية[١٠٥] أو مضمون هذه الجملة أو المتوالية, وتؤدي هذا النوع من الإحالة ضمائر الغائب وأسماء الإشارة على السواء[١٠٦], لكنها أكثر استعمالاً في أسماء الإشارة, والتركيب الشائع في بنية الإحالة الموسعة لاسم الإشارة في الاستعمال النثري هو[١٠٧]:

مشار إليه(معنى كلي/نص/حكاية) ⟵ عنصر إحالة ⟵ متمم الفائدة

فاسم الإشارة يأتي مسنداً إليه مبتدأ يتبعه خبره ((إذ يتكثف فيه مضمون الكلام السابق ثم يبنى عليه الكلام اللاحق))[١٠٨].

ومن النادر أن تجيء البنية الإحالية في الشعر ولاسيما العمودي على هذه الصورة النثرية المباشرة, لكنَّها تجيء باستعمال اسم الإشارة المختص بالتمثيل, ومن أمثلة ذلك في "قصيدة النثر" المقطع الأول من قصيدة (جسدك الذي في النص ونصفه لا يقرأ)[١٠٩], يقول الراوي:

أشاغلك بإيماءة منكسرة عند لفتة نبع

ولا ألتفت إلى سواك

وقريبا من أصابعي وهي تدخنك أو تثرثرك

أعيد نسخ مزاميري

لأني لا أجيد النفخ

وبعيدا عن الجدار الذي ظل طويلا

يحلم أنه سينجب مدنا وحضارات

أتعثر بحجر في قافية قصيدة

وأسقط بين ذراعيك

هكذا هكذا يستدرجك النص إليه

فقد أحال الشاعر باسم الإشارة (هكذا) في نهاية المقطع على الصورة الكلية المعبر عنها بالكتابة بما تضمنت من أفعال ووصف, واسم الاشارة المناسب لهذا النوع من الإحالة هو "هكذا" الذي يمثل الكيفية التي تحدث بها الأشياء, فالأصل فيه أن يكون مصحوباً بحركات حسية تصور المشهد.

وقد يكون التركيب مختلفاً تماماً عن التركيب السابق, ومن ذلك ما جاء في المقطع الخامس من قصيدة (أوراق منتزعة من قلب)[١١٠], إذ يقول الراوي:

ربما..

ومنذ ولدت

اخترت الجنون صديقا لي

رسمته على هيئة عطر مرة

وبعثرته على شكل فراشات مرات

أتراني فعلت هذا

لكي يكون الجنون ملاذا لك ؟

وقد جاء اسم الإشارة في هذا التركيب مفعولاً به يتبعه جملة تعليلية, مبنية على الكلام الذي يسبق العنصر الإحالي, ويتميز الاتساق في هذا الموضع أنَّه اتساق مركب, فلا يمكن الفصل بين التكرار بالكلمة الشاملة في الفعل "فعلت" والإحالة الموسعة في اسم الاشارة القريب "هذا" فالاتساق هنا متداخل من الوسيلتين فـ"فعلت" هو تكرار بالكلمة الشاملة لكل الأفعال التي مرت (اخترت, رسمت, بعثرت), فهو استعادة مختزلة لما مرّ من معلومة, وكذلك اسم الاشارة "هذا" يحيل إليها جميعاً.

وقد يؤدي اسم الإشارة فعله الاتساقي من دون أن يكون له قوة ربط معنوي بين جزئي المتوالية النصية, فيقتصر أثره على الجانب الأسلوبي, ومن ذلك المقطع (١٤) من قصيدة (شخصي إلى حد ما)[١١١], إذا يقول الراوي:

صغيرا كبرعم شوق

هكذا ابدو

في حقل جنونك

فـ"هكذا" أحالت على الصورة التشبيهية في الجملة السابقة, ومهدت للانتقال إلى الجزء الآخر من الصورة الكلية التي تتممها الجملة التي بعدها, فمن صور البنية العميقة لهذا النص (أبدو صغيراً في حقل جنونك كبرعم شوق) أو (أبدو في حقل جنونك صغيراً كبرعم شوق), فلا وجود لاسم الإشارة في البنية العميقة للجملتين اللتين تكونان النص, والرابط الحقيقي بين الجملتين هو المقارنة بـ"كاف التشبيه", إلّا أنَّ الشاعر قدّم وأخر وفصل بين جزئي الجملة الأولى بالجملة الثانية, ليكثف الصورة التشبيهية, ويمهد للانتقال إلى الصورة المجازية بواسطة اسم الإشارة التمثيلية, فالمسألة هنا أسلوبية وليست دلالية.

إحالات ال التخصيص :

بين هاليداي ورقية حسن أنَّ الوضوح في هذا النوع من الإحالة الاتساقية يرتبط بنوع مدخولها, فتكون الإحالة أكثر وضوحاً إذ كان مدخولها مكرراً لفظاً, وتكون أقل وضوحاً إذا استُعمِل مرادف أو شبه مرادف أو لفظ آخر يستهدف الإحالة السابقة عن طريق الإيحاء[١١٢],

وترتبط مسألة الوضوح في الإحالة بـ"أل التخصيص" بما يعرف بـ" مرتكز الضبط في النص", في قصيدة " يهدأ الوقت"[١١٣] , يمتزج الخيال بالواقع وتتحول الجمادات إلى ذوات شاعرة, حين يستدعي الشاعر تجربة الكتابة ولحظة مخاض القصيدة التي يكون صوتها أقل من هموم الشاعر وأوجاعه, يقول في مطلعها:

قلمٌ ناحل المداد ودفترٌ

وشوشا برعما

فمال نهار

ويقول في مقطع منها:

يهدأ الوقت, والفواصل تنأى

عن يباس السطور

والصمت يزأر

ثم ضوء يموء,

هل ثم شرخ

في جدار الجنون

أو ثم معبر

اغلقي الضوء, واسكبي

في الفوانيس ظلاما

فليلنا فيكِ أقمر

يلحظ إحالة "ال التخصيص" – ال العهد الذكري– في كلمة "الضوء" في قوله (أغلقي الضوء) على جملة (ثَمّ ضوء يموء), فهي لا تحيل خارجياً على المفهوم العام للضوء بل على هذا الضوء الذي ذكر سابقاً بصيغته النكرة, وهذا أوضح أشكال الإحالة بـ"ال التخصيص".

أمّا "ال" في كلمتي "الفواصل", و"السطور" فهي تحيل على تجربة الكتابة التي تمثل موضوع النص ومرتكز ضبطه, وهذه أقل أنواع الإحالة وضوحاً؛ لأنَّها لا تستهدف موضعاً محدداً في النص بل موضوع النص أو ما يوحي به.

وتكون الإحالة أكثر وضوحاً من الحالة السابقة إذا كانت الإحالة تستهدف الذات المحورية في النص, كما في المقطع الرابع من قصيدة "أضعنا الطريق إلى موتنا"[١١٤].

أصابعنا في الضحى

و أسماؤنا في الرماد

أكان لزاما علينا

إذا ضل نجم السهاد

و لملمت الأرض أسمالها في الجوار

وغاب عن القلب وجه ودار

وغادرت الروح صلصالها في السجود

فـ"ال" في كلمتي "القلب" و"الروح" تحيل على الذات المحورية في النص, وهو ضمير المتكلمين, فبعد أن ذكر "أصابعنا", و"أسماؤنا" يصح تقدير الضمير بدل من "ال" فتكون "قلبنا", و"روحنا" أو "قلوبنا", و"أرواحنا", وقد تجتمع مسألة الذكر السابق للكلمة مع الذات المحورية في إحالة واحدة, كما في قول الراوي في المقطع الثالث من قصيدة (أوراق منتزعة من قلب)[١١٥]:

أحبك

ليس من شأني أن أقول أحبك

لأني قد أضطر

إلى أن أجهر بها يوما

وسيكون على اللغة

أن تعد هذا الجهر

ضربا من التوكيد

فـ"ال" في كلمة الجهر تحيل على الجملة الفعلية "أجهر" إذ يصح أن يقول "جهري" فالمسألة ليست تكراراً معجميا جزئيا فحسب؛ لأنَّ "ال" عوضت عن الضمير فقامت بوظيفة الربط, وفي مستوى الجملة ذهب الكوفيون وبعض البصريين ومنهم ابن مالك وكثير من المتأخرين إلى جواز نيابة "ال" عن الضمير الرابط وَخَرّجوا على ذلك قوله تعالى: ﴿ فَإِنَّ الْجَنَّةَ هِيَ الْمَأْوَى ﴾[١١٦], أي مأواه و(ضرب زيد الظّهْرُ والبطنُ) أي: ظهره وبطنه[١١٧], ولكنه في مستوى النص لا تقيم "ال" علاقة ربط مع الضمير في الجملة المتقدمة فحسب, بل تعمل على استعادة المعلومة كاملة من تلك الجملة التي يكون الضمير جزءاً منها.

خاتمة ونتائج: يمكن أجمال أهم ما توصل إليه البحث في المحاور الآتية:

-تغلب الإحالة الخارجية السياقية في شعر حامد الراوي, مما يعني ضعف الاتساق في شعره, وهذا يعزز البعد التواصلي في قراءته؛ لأنَّه يفعل مشاركة القارئ في تحقيق انسجام النص عن طريق بناء هوية مراجع هذه الضمائر في ضوء معطيات النص وسياق القارئ.

-تتخذ الإحالة الخارجية في شعر الراوي ثلاثة أشكال: التعيين, ويتحقق عندما يتوفر مقام النص, فتكون ذوات المشاركين في الخطاب معروفة للقارئ, والإشارة, عندما يكون المشار إليه مطلقا غير مرتبط بمقام, والإيحاء, عندما يكون هناك مرجع معين, لكن لا يمكن تحديده إلا عن طريق السياق اللغوي وسياق القارئ, فنكون أمام ثلاثة أنواع من الإحالة الخارجية: تعيينية, ومقامية, وسياقية.

-يتحول شكل البنية الإحالية أحياناً من التعيين إلى الإشارة أو من التعيين إلى الإيحاء, أو من

الإشارة إلى الإيحاء, وهذا يعني أحيانا تحولاً دلالياً في مرجع الضمير.

– وظّف الراوي الطبيعة التجريدية لبنية الضمائر وأسماء الإشارة توظيفاً دلالياً في بناء نصوص تعبر عن غموض العالم الذي أنجز فيه النص, فهدف النص هو الإشارة إلى المناطق المعتمة وليس إضاءتها, فكثيراً ما يكون السؤال أوضح من الجواب, لكن الراوي يطرح أسئلته بطريقة مراوغة ومضمرة, فالغموض يحيط بنا ويملأ حياتنا من دون أن نشعر, يظهر هذا الاتجاه في معظم قصائد مجموعة هوامش كحل.

–تنشأ الشبكات الإحالية في نصوصه التعبيرية التقليدية بآلية التداعي المعجمي والجمل المركبة, والاستطراد في الوصف بالجمل والمفردات, وبالإسناد المجازي في الجمل الفعلية.

–تنحسر الشبكات الإحالية في نصوصه التجريدية وتضيق في حدود الجملة غالباً, إذ تنزع هذه النصوص نحو التكثيف والتجسيد والإيحاء, فتنحسر الجمل الوصفية وما يتفرع عنها من جمل استطرادية, وترتبط هذه الحالة بغلبة الإحالة الخارجية السياقية إذ تهيمن الذات المحورية التي تكون خارج النص, مما يصعب مهمة القارئ في بناء هوية المرجع.

المصادر والمراجع

–القرآن الكريم

–الإحالة دراسة نظرية مع ترجمة الفصلين الأول والثاني من كتاب (Cohesion in English) لـ هاليداي ورقية حسن, رسالة ماجستير, للطالبة: شريفة بلحوت, جامعة الجزائر/كلية الآداب واللغات, (٢٠٠٥– ٢٠٠٦)م.

–الإحالة في شعر أدونيس, د. داليا أحمد موسى, ط١, دار التكوين: دمشق, ٢٠١٠م.

–أرشيف الغوايات, نصوص نثرية, حامد الراوي, ط١, دار الجواهري, بغداد– العراق, ٢٠١٥م.

–أساليب الشعرية المعاصرة , د. صلاح فضل, ط١, دار الآداب: بيروت, ١٩٩٥م.

–الاستعارة الحية , بول ريكور, ترجمة: د.محمد الولي, ط١, دار الكتاب الجديد المتحدة: بيروت, ٢٠١٦م.

–الأسلوبية, بيير جيرو, ترجمة: منذر عياشي, ط٢, مركز الإنماء الحضاري, حلب, ١٩٩٤م.

–أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية, تأسيس نحو النص, محمد الشاوش, ط١, جامعة منوبة: كلية الآداب, تونس, ١٤٢١هـ – ٢٠٠١م.

-بناء لغة الشعر, جون كوين, ترجمة: د. أحمد درويش, الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة, ١٩٩٠م.

-البيان في روائع القرآن, د. تمام حسان, ط٢, عالم الكتب: طبعة خاصة ضمن مشروع مكتبة الأسرة, القاهرة, ٢٠٠٣م.

-تحليل الخطاب, تأليف: ج.ب.براون , ج.يول, ترجمة وتعليق:محمد لطفي الزليطي, د.منير التريكي, النشر العلمي والمطابع, جامعة الملك سعود: الرياض, ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.

-التحليل اللغوي للنص, مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج, تأليف: كلاوس برينكر, ترجمة:د.سعيد حسن بحيري, ط١, مؤسسة المختار: القاهرة , ١٤٢٥هـ. ٢٠٠٥م.

-الخطاب وخصائص اللغة العربية, د.أحمد المتوكل, ط١,دار الأمان:الرباط, ومنشورات الاختلاف:الجزائر, والدار العربية للعلوم ناشرون: لبنان-بيروت ٢٠١٠م.

-دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة, د.سعيد حسن بحيري, مكتبة زهراء الشرق: القاهرة, دط, دت.

-سماء صغيرة , حامد الراوي, ط١, دار فضاءات: عمان- الأردن, ٢٠٠٩م.

-شرح التسهيل, تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد, تأليف: ابن مالك (ت ٦٧٢هـ), تحقيق: محمد عبد القادر عطا, طارق فتحي السيد, ط١, دار الكتب العلمية: بيروت- لبنان,١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م.

-ظواهر تركيبية في مقابسات أبي حيان, دراسة في العلاقة بين البنية والدلالة, د. سعيد حسن بحيري, ط١, مكتبة الآداب: القاهرة, ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م.

-علم لغة النص, النظرية والتطبيق, د. عزة شبل محمد, ط١, مكتبة الآداب, القاهرة, ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م.

-القاموس الموسوعي للتداولية, جاك موشلر, آن روبول, ترجمة:مجموعة من الأساتذة والباحثين بإشراف عزالدين مجدوب, دار سيناترا: المركز الوطني للترجمة, تونس, ٢٠١٠م, السحب الثاني.

-قراءة الصورة, وصورة القراءة د.صلاح فضل, ط١,رؤية: سلسلة النقد العربي,القاهرة,٢٠١٤م.

-قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية, بنية الخطاب من الجملة إلى النص, د.أحمد المتوكل, دار الأمان: الرباط, ٢٠٠١م.

-قضايا في اللغة واللسانيات وتحليل الخطاب, د.محمد محمد يونس علي, ط١, دار الكتاب الجديد المتحدة, بيروت- لبنان, ٢٠١٣م.

-كتاب سيبويه, أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر(ت ١٨٠هـ), تحقيق: محمد عبد السلام هارون, ط٣, مكتبة الخانجي بالقاهرة: ١٤٠٨هـ -١٩٨٨م.

-لسانيات النص, مدخل إلى انسجام الخطاب, محمد خطابي, ط٢, المركز الثقافي العربي:الدار البيضاء- المغرب ٢٠٠٦م. .

-اللسانيات,المجال,والوظيفة,والمنهج,أ.د.سمير شريف استيتية, ط١, عالم الكتب الحديث:إربد- الأردن, ٢٠٠٨م.

-مدخل إلى علم اللغة النصي, تأليف: فولفجانج هاينه من وديتر فهفيجر, ترجمة:د.فالح بن شبيب العجمي, النشر العلمي والمطابع: جامعة الملك سعود, السعودية, ١٤١٩هـ.

-مدخل إلى علم لغة النص, تطبيقات لنظرية ديبوجراند ودرسلر,د. إلهام أبوغزالة, علي خليل الحمد, ط٢, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, ١٩٩٩م.

-المذكر والمؤنث, لأبي بكر بن الأنباري (ت ٣٢٨هـ), تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة, وزارة الأوقاف: لجنة إحياء التراث, القاهرة, ١٤٠١هـ -١٩٨١م.

-المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب, دراسة معجمية, د.نعمان بوقرة, ط١, عالم الكتب الحديث: إربد-الأردن,١٤٢٩هـ - ٢٠٠٩م.

-المصطلحات المفاتيح في اللسانيات, تأليف: ماري نوال غاري بيور, ترجمة: عبد القادر فهيم الشيباني, ط١, سيدي بلعباس- الجزائر, ٢٠٠٧م.

-معجم اللغة العربية المعاصرة, أحمد مختار عمر, ط١, عالم الكتب: القاهرة, ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م.

-معجم تحليل الخطاب, بإشراف : باتريك شارودو, دومنيك منغنو, ترجمة: عبد القادر المهيري, حمادي صمود, مراجعة:صلاح الدين الشريف, دار سيناترا: المركز الوطني للترجمة, تونس, ٢٠٠٨م.

-المعنى وظلال المعنى, أنظمة الدلالة في العربية, د. محمد محمد يونس على, ط٢, دار المدار الإسلامي: بيروت-لبنان, ٢٠٠٧م.

-مغني اللبيب عن كتب الأعاريب, لجمال الدين بن هشام الانصاري(ت ٧٦١هـ), حققه: د.مازن

المبارك, ومحمد علي حمدالله, راجعه: سعيد الأفغاني, ط١, دار الفكر, ١٣٨٤هـ - ١٩٦٤م.

-الملفوظية, جان سرفوني, ترجمة: د.قاسم المقداد, اتحاد الكتاب العرب:دمشق, ١٩٩٨م.

-مئذنة الماء, مجموعة شعرية, حامد الراوي, ط١, دار الشؤون الثقافية: بغداد, ١٩٨٩م.

-نحو النص, اتجاه جديد في الدرس النحوي, د.أحمد عفيفي,ط١, مكتبة زهراء الشرق: القاهرة, ٢٠٠١م.

-النص والخطاب والإجراء , تأليف: روبرت دي بوجراند, ترجمة: د. تمام حسان, ط١, عالم الكتب: القاهرة ١٤١٨هـ -١٩٩٨م.

-همع الهوامع في شرح جمع الجوامع, تأليف: جلال الدين السيوطي(ت ٩١١), تحقيق: أحمد شمس الدين, ط١, دار الكتب العلمية : بيروت- لبنان, ١٤١٨هـ -١٩٩٨م.

-هوامش كحل , مجموعة شعرية, حامد الراوي, ط١, دار ميزوبوتاميا, بغداد, ٢٠١٣م.

الشبكة العنكبوتية :

-الشعرية الغنائية في قصائد هوامش كحل, د.محمد صابر عبيد
http://www.alsabaah.iq/ArticleShow.aspx?ID=43940

-المرآة بوابة لعالم الأرواح, إعداد وترجمة سارة فرحان:
http://rep-eye.com/family/116-2012-06-23-13-18-31/14196-2014-03-19-10-37-20.html

-مرجعيات الملفوظ وأدوات اللفظ, د.هاني حجاج:
/http://www.airssforum.com/forum/

الهوامش

[١] - ينظر: تحليل الخطاب وبراون ويول :٣٦, نحو النص, أحمد عفيفي : ١١٦.

[*] المقصود به هنا المصطلح العام للسانيات التي تقوم على تفعيل الخارج-لساني, أي محيط التواصل اللساني, أو ما يعرف بالمرجع, في مقابل اللسانيات البنيوية السوسيرية التي تقوم على المحايثة النسقية, وإلغاء المرجع وحصر دراسة اللغة في العلاقة بين الدال الذي يمثل الصورة الصوتية والمدلول الذي يمثل الصورة الذهنية, أما "تحليل الخطاب" فهو مصطلح أنكلوسكسوني مرادف لمصطلح (لسانيات الخطاب), وله مفهوم آخر في النقد الأدبي.

[٢] - ينظر : معجم تحليل الخطاب :٤٧٤.

[٣] - تحليل الخطاب, براون ويول : ٣٦.

[٤] - ترجم الدكتور محمد محمد يونس المصطلحين بطريقة معكوسة, خلافا لما هو شائع, ينظر: المعنى وظلال المعنى, أنظمة الدلالة في العربية: ١٠٣.

[٥] - القاموس الموسوعي للتداولية : ٣٨٧.

[٦] - نفسه: ١٦٠.

[٧] - اللسانيات, المجال والوظيفة والمهج : ٧١٥.

[٨] - ينظر : الملفوظية : ٢٧- ٢٨, ٤٦- ٤٧.

[٩] – ينظر : قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية, بنية الخطاب من الجملة إلى النص : ١٣٧

[١٠] – الخطاب وخصائص اللغة العربية : ٧٣.

[١١] – قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: ١٣٩, والخطاب وخصائص اللغة العربية : ٧٨, ٨٣.

[١٢] – قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية : ١٤٦.

[١٣] – ينظر : الاستعارة الحية : ٣٤٥.

[١٤] – الإحالة في شعر أدونيس : ٤٠

[١٥] – ينظر : الاستعارة الحية : ٣٦٠.

[١٦] – المقصود بالبنية الإحالية هي العلاقة بين العنصر المحيل والعنصر المحال عليه.

[١٧] – ينظر : Cohesion in English نقلا عن: الإحالة دراسة نظرية مع ترجمة الفصلين الأول والثاني من كتاب (Cohesion in English) لـ هاليداي ورقية حسن, رسالة ماجستير : ١١٥.

[١٨] – ينظر : مدخل إلى علم اللغة النصي, هاينه مان وفهفيجر : ٢٦

[١٩] – من هؤلاء الباحثين كلاوس برينكر في : التحليل اللغوي للنص: ٣٨– ٤٩.

[٢٠] – لم يحدد الباحثان الوسائل الاتساقية التي تشارك الإحالة بهذه الخاصية واستعملا عبارة (تشترك فيه إلى حد ما مع باقي العناصر الاتساقية), ويبدو انهما لم يريدا الحسم بشأن دور أدوات الربط التي تعمل عند حدود الجمل وقد تساهم في استعادة جزء من المعلومة.

[٢١] – ينظر :Cohesion in Englis نقلا عن:الإحالة دراسة نظرية: ١١٦, ١١٧, وينظر: لسانيات النص, خطابي: ١٧.

[٢٢] – ينظر : النص والخطاب والإجراء : ١٠٣, ٣٢٠.

[٢٣] – Cohesion in English نقلا عن ترجمة الفصل الأول منه ضمن : الإحالة دراسة نظرية : ١١٦.

[٢٤] – ينظر : المصدر نفسه : ٧٧– ٨٠.

[٢٥] – ينظر : دراسات لغوية تطبيقية : ٨٢.

[٢٦] – ينظر: المصدر نفسه : ٨١, ٨٣

[٢٧] – ينظر : Cohesion in English نقلا عن: الإحالة دراسة نظرية: ١١٧– ١١٨.

[٢٨] – ينظر: المصطلحات المفاتيح في اللسانيات, ماري نوال غاري بيور : ٤١

[٢٩] – ينظر: Cohesion in English نقلا عن: الإحالة دراسة نظرية: ١١٨.

[٣٠] – ينظر: المصدر نفسه : ١٢١.

[٣١] – ينظر : النص والخطاب والإجراء : ٣٢٠.

[٣٢] – ينظر : تحليل الخطاب : ٢٢٩ – ٢٣٠.

[٣٣] – النص والخطاب والإجراء:٣٢٠, وينظر: نفسه: ١٧٢.

[*] استعمل مترجما كتاب ديبوغراند ودرسلر مصطلح (الأشكال البديلة) وهو مصطلح عام يشمل عناصر معجمية كالمترادفات والألفاظ الشارحة وهذا ما لا يتوافق مع محتوى التعريف, لذلك استعملت ترجمة الدكتورة عزة شبل في علم اللغة النصي : ١١٩.

[٣٤] – ينظر: مدخل إلى علم لغة النص : ٩٢, علم لغة النص, النظرية والتطبيق : ١١٩.

[٣٥] – النص والخطاب والإجراء: ٣٣٢.

[٣٦] – ينظر: القاموس الموسوعي للتداولية:١٣٩, ٣٧٦.

[٣٧] – ينظر : معجم تحليل الخطاب : ٤٧٥.

[٣٨] – النص والخطاب والاجراء: ١٧٢, ٣٢٠.

[٣٩] – نحو النص, عفيفي: ١١٧.

[٤٠] – ينظر: Cohesion in English نقلا عن: الإحالة دراسة نظرية: ١٢٥.

[٤١] – ينظر على سبيل المثال, تقسيمات الدكتور تمام حسان في البيان في روائع القرآن : ٢/ ٧ – ٨.

[٤٢] – ينظر : Cohesion in English نقلا عن: الإحالة دراسة نظرية : ١٤٤– ١٤٨.

[٤٣] – تنظر حالات وجوب عود الضمير في: مغني اللبيب :٢/ ٥٥٦ – ٥٦٣.

[٤٤] – ينظر : Cohesion in English نقلا عن: الإحالة دراسة نظرية: ١٥٩, وينظر: نفسه : ١٢٥.

[٤٥] – ينظر: قضايا في اللغة واللسانيات وتحليل الخطاب : ٧٣– ٧٧.

[٤٦] – ينظر: المصدر نفسه :٧٥.

[٤٧] – ينظر: Cohesion in English نقلا عن: الإحالة دراسة نظرية: ١٩٦, ١٩٩.

[٤٨] – ينظر: المصدر نفسه : ١٩٦, ١٩٧.

[٤٩] – ينظر: قضايا في اللغة واللسانيات: ٨١– ٨٢.

[٥٠] – ينظر : Cohesion in English نقلا عن: الإحالة دراسة نظرية : ٨٣ – ٨٥.

[٥١] – ينظر: قضايا في اللغة واللسانيات: ٨١.

[٥٢] – المزمل : ١٥ – ١٦.

[٥٣] – ينظر: Cohesion in English نقلا عن: الإحالة دراسة نظرية: ١٩٢.

[٥٤] – ينظر : قضايا في اللغة واللسانيات : ٨١.

[٥٥] – ينظر: Cohesion in English نقلا عن: الإحالة دراسة نظرية : ١٢٤, لسانيات النص, محمد خطابي : ١٧, علم لغة النص, عزة شبل : ١٢٠.

[٥٦] – الأسلوبية, بيير جيرو : ١٠٠

[٥٧] – ينظر: بناء لغة الشعر : ١٥٩.

[٥٨] – الأسلوبية , بيير جيرو : ١٠٠.

[٥٩] – بناء لغة الشعر : ١٥٩.

[٦٠] – هوامش كحل : ٢٢, الترقيم من عملي ولا يوجد في الأصل.

[٦١] – ينظر: مرجعيات الملفوظ وأدوات اللفظ: الشبكة العنكبوتية.

[٦٢] – بناء لغة الشعر: ١٦٠.

[٦٣] – المصدر نفسه : ١٦٠

[٦٤] – ينظر: قراءة الصورة وصورة القراءة : ١٧٥.

[٦٥] – لسانيات النص, خطابي : ٥٩.

[٦٦] – منذ اختراع المرآة نسج الخيال البشري كثيراً من المعتقدات عنها بوصفها وسيلة غامضة وغريبة للتواصل مع العوالم الأخرى واستقبال الرسائل الروحية من أماكن وأشخاص مختلفين، وصار الكثير من السحرة والمشعوذين يعتمدون عليها لكشف أسرار الأشخاص وما يخفيه لهم المستقبل, فمنذ العصور القديمة استخدم المصريون المرآة لقراءة الطالع، أما اليونان والرومان فقد استخدموا ما يُعرف بالمرآة السوداء، التي يكتبون عليها رسائل بدم الإنسان ليوصلوها للعالم الآخر, للمزيد من المعلومات حول الموضوع , ينظر: المرآة بوابة لعالم الأرواح: الشبكة العنكبوتية.

[٦٧] – ينظر : تقديم جواد الحطاب للديوان : ٧.

[٦٨] - ينظر: الشعرية الغنائية في قصائد هوامش كحل: الشبكة العنكبوتية.

[٦٩] – ينظر : هوامش كحل : ١١.

[٧٠] – ينظر:Cohesion in English نقلا عن ترجمة الفصل الأول منه ضمن : الإحالة دراسة نظرية:١٥٣, ١٧٨.

[٧١] – سماء صغيرة : ٧٧.

[٧٢] – للمزيد من المعلومات حول الأساليب التعبيرية والتجريدية, ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة :٣٠–٣٦.

[٧٣] – سماء صغيرة : ٧١.

[٧٤] – في الأصل القصيدة منثورة على طريقة الشعر الحر أو قصيدة النثر وقد كتبتها بصورتها العمودية انسجاما مع مصطلح "البيت".

[٧٥] – سماء صغيرة : ١٠٧.

[٧٦] – سماء صغيرة : ١١٣.

[٧٧] – المصدر نفسه : ١١١.

[٧٨] – مئذنة الماء : ٥

[٧٩] – ينظر مثلا : قصيدة (سماء الشهادة) مقطع العاشق الذي تقدمه عبارة (إلى الشهيد كريم محمود حديد)

[٨٠] – تنظر الهوامش في الصفحات (٣٥, ٣٩, ٤٥, ٥٠)

[٨١] – هوامش كحل : ٧٤.

[٨٢] – معجم اللغة العربية المعاصرة : ٣/ ٢٣١٧.

[٨٣] – كتاب سيبويه : ٢/ ١٧١.

* أزمر : جبل في السليمانية , هوامش كحل : ٧٦.

** حيران: ضرب من الغناء الكردي, نفسه: ٧٧.

*** الإيطاء : من عيوب القافية, نفسه:٧٧.

[٨٤] – سماء صغيرة : ١٢٠.

[٨٥] – أرشيف الغوايات : ٩٩.

[٨٦] – أرشيف الغوايات : ٥٣.

[٨٧] – دراسات لغوية تطبيقية : ٨١.

[٨٨] – مئذنة الماء : ١٣.

[٨٩] – ينظر في تأنيث (الكف): المذكر والمؤنث, لابن الأنباري: ١/ ٣٦١– ٣٦٢.

[٩٠] – مئذنة الماء : ٨.

[٩١] – للإحالة المعممة صور كثيرة بحسب الضمائر لكن الأساس فيها أن مرجع الضمير لا يطابق أدوار المتكلمين المحددة له وإنما يكون أكثر تعميماً أو تخصيصاً ومن أمثلة ذلك الضمير "نحن" المستعمل في الكتابة الوصفية, مثل: (نستخلص إذن أن ...) أو قول الطبيب لمريضه: (كيف حالنا اليوم؟) , ينظر : Cohesion in English نقلا عن ترجمة الفصل الثاني منه ضمن : الإحالة دراسة نظرية : ١٥١– ١٥٢.

[٩٢] – هوامش كحل : ٢٧.

[٩٣] – سماء صغيرة : ٥١.

[٩٤] – ينظر: أصول تحليل الخطاب: ١/ ١٢٥, وينظر: المصدر نفسه: ٢/ ١٢١٧– ١٢٣٢.

[٩٥] – ينظر: المصدر نفسه : ١/١٢٤.

[٩٦] – ينظر: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب, دراسة معجمية : ٨٢.

[٩٧] – هوامش كحل : ٤٨.

[٩٨] – أرشيف الغوايات : ١٢٧.

[٩٩] – أرشيف الغوايات : ٧٣.

[١٠٠] – المصدر نفسه : ١١٥.

[١٠١] – المصدر نفسه : ١٢١.

[١٠٢] – المصدر نفسه : ٣٧.

[١٠٣] – المصدر نفسه : ١٢٤.

[١٠٤] – أرشيف الغوايات : ١٢٢.

[١٠٥] – لسانيات النص, خطابي : ١٩.

[١٠٦] – ينظر: المصدر نفسه : ١٥١.

[١٠٧] – ظواهر تركيبية في مقابسات أبي حيان : ٢٤٤.

[١٠٨] – المصدر نفسه : ٢٤٤.

[١٠٩] – أرشيف الغوايات : ١٧.

[١١٠] – أرشيف الغوايات : ١٠٤ – ١٠٥.

[١١١] – المصدر نفسه: ٣٩.

[١١٢] ينظر : Cohesion in English نقلا عن : الإحالة دراسة نظرية : ١٩١.

[١١٣] – هوامش كحل : ٦٢.

[١١٤] – هوامش كحل : ٤٨.

[١١٥] – أرشيف الغوايات : ١٠٤.

[١١٦] – النازعات : ٤١.

[١١٧] – ينظر في هذه المسألة: شرح تسهيل الفوائد:١/ ٢٥٤, مغنى اللبيب : ٧٧, ٦٥٢, همع الهوامع : ١/ ٢٦٠–٢٦١.

Abstract

Intended by reference in this research is the consistency means outlined by Halliday and Hassan in their book Major (Cohesion in English), and the research aims to structure reference consistency described in the poetry of Hamid al–Rawi, a statement of their function in the creation of text / speech, and construction, as well as examining the efficiency methodological tool in the poetic text analysis, and tries to look to achieve this through the methodology to answer a

series of questions regarding the types of reference means that appeared in the poetry of the narrator, and, of course reference infrastructure in contemporary poetry forms taken by the language, and how referral contribute to the consistency of the poetic text laced Foreign referral lacking shrine appoints its reference? And building networks in reference al-Rawi poetry mechanism? And its relationship to contemporary methods of poetry? These questions and ramifications of which will be answered when reference trace elements in selected texts from al-Rawi .poetry.