دور الضمير في تماسك بنية النص وتوليد الدلالات في شعر بلند الحيدري

محمد سعداني1,* -أد العيد حنكة 2

1جامعة الوادي (الجزائر)، sadanimo7@gmail.com

2- جامعة الوادي (الجزائر)،henkalaid4@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2024/10/10 **تاريخ المراجعة:**2024/11/27 **تاريخ النشر:** 2025/04/10

ملخص:

في هذا المقال أحاول احصاء الضمائر ودورها في بنية النص في اعمال بلند الحيدري ونسب تواترها في بعض القصائد وما تضفيه من جمال ورونق على أسلوبه وما تنتجه من دلالات تعبر عن بعض ملامح حياته من خلال توظيفها وأماكن استخدامها ومقارنتها بمناسبة القصائد ومن ثمة انبثاق دلالات تكون قريبة نسبيا من حالة الشاعر ونفسيته وظروف حياته . وقد اعتمدت في بحثي هذا على الشق الإحصائي توخيا للموضوعية وإضفاءللدقة التي تقتضيها الدراسة .والمشكل الذييطرح في هذا المقال ؛الى أي مدى تستطيع الأسلوبية–بوصفها منهجا حداثيا غربيا–استجلاء الخصائص الأسلوبية لنص عربي ؟.

الكلمات المفتاحية: أسلوبية الضمير , البنى اللغوية , الضمير العائد على لاحق , مرجعية الضمير , النسيج اللغوي .

(Remarks: the abstractshould be concise, focused and encompassing the main content of the article, without specifying details. The researcher presents the purpose of the research, namely its objective (the problem posed in this research), the methodology of the work and the tools used. (should not exceed a maximum of 140 words).

***Keywords**: (do not exceed 6 words) keyword, keyword, keyword, keyword, keyword, keyword.*

* المؤلف المراسل.

تقديم:

يسعى هذا المقال إلى دراسة البنية اللغوية لشعر بلند الحيدري ، وذلك لما تحققه هذه البنية من فهم لجوهر الشعر ، بما أنه فن لغوي – في المقام الأول – " فأبحاث لغة الشعر تبدو حميمية الصلة به ، والذي يؤكد على هذا أن النقد القديم انتهى في قمةِ تطوره إلى اعتناق نظرية لغوية في تفسير الشعر ، وهي نظرية النظم التي نادى بها عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجريّ " [1] :

معنى ذلك أنّ هذا المستوى التركيبي يتماس بشدة مع مباحث علم النحو بما أنه – أي النحو- المرجعية القاعدية لفهم البنى اللغوية ، الإبداعية وغيرها ، ومن ثمّ " رُبَّما تقدم عناصر نحوية توضيحًا لجوانب دلالية ، وتقدم عناصرُ دلالية تمييزًا لعناصر نحوية ، إذ أن مستويات النص المختلفة تتفاعل فيما بينها، ويجيز التحليل لنفسه أن يفككها ليعيد بناءَها ثانية" [2].

ومن هذه الفرضية كان هذا المقال : أسلوبية الضمير – بما أن الضمير من الدوال اللغوية التي تؤدي دورًا مهمًّا بالنسبة للمرسل والمتلقي ، كما أن الضمير واحد من الترابطات التي توحد بين الدوال اللغوية في النص، فالضمير وإن كان دالا لغويًّا مفردًا ، إلا أنه " بنفسه ليست له دلالة مرجعية، إنما تتحدد دلالته بحضور المرجع الحالي أو المقالي أي أنه دال غير مكتمل الدلالة ، ويحوج المتلقي إلى التأمل وتجاوز المستوى المباشر والغوص في البنية التحتية لإدراك المرجع الذي يفسره " [3]، ومن ثم فإن منطقة الإفراد ليست إلا خطوة أولى للتركيب ، " فكل ملفوظ كَبُرَ أو صغر صالح للممارسة البلاغية ، وذلك ناتج من صلاحيته للتدخل في توجيه المعنى ، بل ربما كانت أصغر الأدوات أكثرها خطورة في السياق " [4].

وعلى ذلك نستطيعأن نقرر أن إغفال دراسة الضمير يعد إغفالاً لكثير من جماليات العمل الإبداعي، إذ أن الضمير في بنيان النص كالشريان – إن جاز التعبير – في الجسم ، ودراسته بوصفه واحدًا من طرق الأداء البلاغيّ,و يعد أمرًا مهمًّا في الوقوف على طبيعة الخطاب الشعريّ .

لقد شغل الضميرُ – على قلة حروفه وهمسها[5]- التفكير اللغويَّ العربيَّ ، بدءًا من علل النحاة ، وصولا إلى الكشف عن بلاغته في الأداء اللغويّ ، فعن طريقه استطاع الكوفيون أن يعللوا رفع المبتدأ، فعلةُ رفع المبتدأ عند البصريين الابتداء ، وعند الكوفيين " ارتفع بما يعود عليه من ذكره " [6]، والمارد بـ " ما يعودعليه من ذكره " الضمير المستتر العائد على المبتدأ ، كأنه سبب في تذكره واستحضاره[7].

كما استطاع ابن جني أن يكشف عن الدلالة البلاغية للضمير في المنطقة التعبيرية اللغوية,وذلك عندما قرر.إن استعمال الضمير في البناء اللغويّ عمومًا يكون طلبًا للخفة ودفعًا للإلباس ، هذا من ناحية ، ذلك " أننا إذا قلنا : زيد ضربت زيدًا ، لم نأمن أن يكون هناك من يظن أن " زيدًا " الثاني غير الأول ، وأن عائد الأول متوقع ومترتب ، فإن قلت: زيد ضربته ، علم بالمضمر أن الضرب إنما " وقع " بـ " زيد " المذكور لا محالة ، وزال تعلقُ القلب لأجله وبسببه " [8].

ومن ناحية أخرى رأى ابن جني أن الضمير يحقق نوعًا من الاستخفاف ، والبعد عن الثقل الصوتيّ، " لأنك إذا قلت: العَبير شممته ، فجعلت موضع التسعة واحدًا ، كان أمثل من أن تعيد التسعة كلها، فتقول: العبير شممت العبير . نعم ، وينضاف إلى الطولِ قبح التكرار المملول " [9] ، ويضيف تتمة لما ذكر : " فلما كان

الأمر الباعث عليه والسبب المقتاد إليه إنما هو طلب الخفة به ، كان المتصل منه آثر في نفوسهم وأقرب رحمًا عندهم" [10].

يبقى أن نشير إلى أن الضمير غير اللاحق. في البنية اللغوية يحقق نواتج متعددة بالنسبة لمرجعه ومن ثم قد يدخل المرجع دائرة " الفخامة " نتيجة لتحول عملية المواضعة من الاسم الصريح إلى ما يدل عليه ، وقد يتحول الناتج إلى دائرة التحقير، أو غير ذلك من الدوائر الدلالية التي تتحملها العلاقات السياقية[11]فعملية الإضمار تعمل على شغل ذهن المتلقي بها أولا، ثم الارتداد إلى مرجعيتها ثانيًا[*].

وإذا جاز لنا أن نعتبر هذه الخواص الأسلوبية للضمير خواصّ داخليةً تعملُ على تماسك أجزاء النص، رابطةً أوصاله بعضها ببعض، فإنَّ هذا المقال سوف يوقف عند دراسة الضمير في بنية النص الداخلية ، وذلك عن طريق دراسة مرجعية الضمير في الخطاب الشعري عند" الحيدريّ " وقد جاءت على أربعة أنماط أسلوبية :

(1) الضمير العائد على لاحق .

(2) الضمير العائد على سابق.

(3) اختفاء مرجعية الضمير.

(4) تعدد مرجعية الضمير.

ولكل نمط أسلوبيته في إنتاج الدلالة الشعرية في النص على النحو الذي سنراه .

ولما كان النص اللغويُّ رسالةً يتوجه بها الشاعر/ المرسل إلى مخاطبٍ / متلقٍّ / مُرْسَلٍ إليه وفق عناصر الاتصال التي حددها جاكوبسون[12]

سياق

مرسل ـــــــــــــــــــــ رسالة ـــــــــــــــــــــ إليه مرسل

وسيلة

شفرة

فإن فيالمتكلماعتمدت على منجزات النظرية السردية ويعتمد فكرة " الفاعل النصيّ " في تصنيف قصائد الشاعر " انطلاقًا من فرضية مفادها أن النصَّ الشعريّ رسالة ينطقُ بها متكلمٌ (المتكلم في النص) ، ويتوجه بها إلى مخاطب / مستقبلٍ ، فهو عقد مبرم بين المتكلم والمخاطب، لا ينحل مع غياب المخاطب وعدم حضوره، فالمتكلم يخاطب مستمعًا أو قارئًا بصورة دائمة شاء ذلك أم أبى ذلك لأن القصيدة قول شعريّ موجه لأحدهما بالضرورة، كما أن معناه لا ينتظم إلا بصلة مع مخاطبٍ ما، فالأمر لا يتحقق بمخاطب محدد ، وإنما بمستقل لا يملك تداخلاً مع المنطوق" [13].

ومن هذه الفرضية تم تقسيم قصائد الشاعر على النحو التالي :

- قصائد المتكلم .
- قصائد المخاطب .
- قصائد المتكلم / الغائب.

- قصائد غياب الفاعل النصي / المتكلم .
- قصائد متعددة الأصوات.

ثم دراسة عدة ظواهر أسلوبية نتجت ظواهر نحو بلاغية يحققها الضمير في النسيج اللغويّ كالالتفاتِ ، والتجريد واستعارةِ الضمائرِ ، والبناء الحواريّ على نحو ما سيعرض في الصفحات التالية .

دَورُ الضَّميرِ في تماسك بنية النص

الضمير في حد ذاته ليس له قيمة بلاغية ، وإنما قيمته البلاغية التي يؤديها في مجاري الكلام هو ما يحققه من ربطٍ لأوصال النص وأجزائه ، وذلك عن طريق مرجعيته سواء أكانت سابقة أم لاحقة ، فالضمير أحد العناصر التي تعمل على تماسك النص فالإحالة النصية ((Text Reference)) قد تكون بأسماء الإشارة أو أدوات التعريف ، لكنّ الضمير يظل صاحب درجة التماسك العالية التي تدخل القارئ بقوة في البنية العميقة للنص عن طريق اكتشاف مرجعيته .

وقد تكون مرجعية الضمير سابقة عليه ، وهذا هو النمط اللغويّ المعتاد ، وله دوره في إنتاج الدلالة، وقد تكون مرجعية الضمير لاحقة له، وقد عَدَّ محمد الهادي الطرابلسيّ النمط الثاني نمطًا من أنماط الضرورة الشعرية عند شوقي[14]، ولكن المتأمل لبنية النص اللغويّ يجد أن اعتبار الضمير العائد على لاحق صحيح على ما قال به النحاة ، واعتباره ضرورة شعرية غير صحيح ، ذلك أن ثمة فارقًا بين عود الضمير على متأخر لفظا ورتبة

– وهذا هو الممنوع – وبين عوده على متأخرٍ في اللفظ دون الرتبة، وهذا لا خلاف في جوازه في الشعر أو في النثر[15].

وقد تتعدد مرجعية الضمير اللغويّ ، وهذا بدوره يدخل القارئَ في دائرة تعدد الاحتمالات، ومن ثم لا يسلم النص نفسه للقارئ بسهولة ويتحقق دربٌ من المعاناة بالنسبة للمتلقي ، والشاعر يعي هذا جيدًا ، وكأنه يضع قارئه أمام معاناته التي عاشها في إنتاج قصيدته .

وقد تختفي مرجعية الضمير تمامًا ، وهنا يسيطر على الصياغة نوعٌ من الغموض المقصودِ وذلك لحجب المعنى المباشر ، ولا شك أن لذلك دلالة ووظيفة كما سنرى .

(2/1) الضمير العائد على لاحق :

الضمائر كلها لا تخلو من إبهام، وغموض[16]، سواء أكانت للمتكلم أم للمخاطب أم للغائب ، فلابد لها من شيء يزيل إبهامها ، ويفسر غموضها ، فأما المتكلم والمخاطب فيفسرهما وجود صاحبهما وقت الكلام ، فهو حاضر يتكلم بنفسه ، أو حاضر يكلمه غيره مباشرة ، أما الضمير الغائب فصاحبه غير معرف؛ لأنه غير حاضر ولا مشاهد ، فلابد لهذا الضمير من شيء يفسره ، ويوضح المراد منه ، والأصل في هذا الشيء المفسِّر الموضح أن يكون متقدمًا على الضمير ، ومذكورًا قبله ليبين معناه أولاً ، ويكشف المقصود منه ، ثم يجيء الضمير بعده ، وهذا الشيء المفسِّر يُسمَّى " المرجعية " ، " فالأصل في مرجع الضمير أن يكون سابقًا على الضمير وجوبًا ، وقد يهملُ هذا الأصل لحكمة بلاغية " [17].

كما أنّ من شروط استعمال الضمير وضوحه في الذهن بأن يسبق باسم ظاهرٍ معروف مألوف لدى كل من المتكلم والسامع[18]، لكنّ هذا النمط الأسلوبي (الضمير العائد على لاحق) يتقدم فيه الضمير، وتأتي

مرجعيته بعده[*]، وهذا بدوره يجذب القارئ إلى منطقة العمق في النص ، إذ يظل ذهنه مشغولاً بمعرفة مرجعية الضمير ، وكلما تعمق أكثر في النص توصل إلى مرجعية الضمير ، فيعاود قراءة النص تارة أخرى ، فيجد أن الضمير في البداية يعمل على تماسك أجزاء النص إلى نهايته ، فالإحالة اللاحقة ((Cataphoric Reference)) تعد إحدى الوسائل لاجتذاب اهتمام القارئ ، وقد تمتد عناصر الإحالة لأجزاء كبيرة في النص " [19]، إي إنّ حركة الذهن تتجه إلى عمق النص عن طريق وضع الضمير أولاً ، ثم ذكر مرجعيته ثانيًا على نحو الشكل التالي :

الضمير (لمرحلة الإبهام)

↓

المرجعية (مرحلة التفسير = لحظة التنوير)

فالوصول إلى نقطة المرجعية في النص أشبه بـ" لحظة التنوير " في البناء الروائي عندها تتكشف الرؤية للمتلقي .

وقد تعامل " بلند الحيدريّ " مع هذا ال283]، عدّة نماذجَ إبداعيةٍ نحاول الوقوف عليها بالتحليل في المقاطع الآتية:

في قصيدة " ضياع " [الأعمال الكاملةص: 283] ، يقول:

" 1- وركضتِ خلف رؤاه... لكن
2- ما أضعتِ سوى رؤاه
3- وبحثتِ في عينيه لم تلقي
4- سواه
5- هو نفسه
6- ما زال يسخر من هواكِ
7- ومن هواه
8- ويظل يسخر ما الحياه
9- ما زالت الدنيا تراه
10- ولا تراه
11- يمشي كما شاءت خطاه
12- فلا تحس به خطاه
13- لا ...
الملعون. آه
15- هذا الهوى الملعون ... لا
16- لن أراه "

يحدد الضمير المخاطب في السطر الأول طبيعة النص ، ففيه يخاطب الشاعر محبوبته ويحدثها عن شيء ركضت كثيرًا خلفه ، لكنها لم تنله ، كما أنه لا يرى هذا الشيء في حياته لأنه اختفى ، والذي يجعلنا لا نعرف هذا الشيء هو ضمير الغائب في السطور1، 2، 3، 4، 9 10، 11، 12، 14، فالمتلقي حتَّى قراءة السطر (14) لم يعرف من المتحدَّث عنه ، إلى أن يأتي السطر (15) فيزيل النقاب عن هذا الشيء، وهو " هذا الهوى الملعون " فالقارئ للنص يظل ينتقل من سطر لآخر ليكتشف مرجعية الضمائر المتقدمة (رؤاه – عينيه – سواه – تراه – خطاه – أراه)، فعند قراءة كل سطر لك أن تتوقف وتسأل: رؤى مَنْ؟ عين مَنْ؟ خُطَى مَنْ؟ إلى أن تأتي لحظةُ التنوير في مرجعية الضمير، وهذا البناء اللغويّ لوضع مرجعية الضمير لاحقة عنه وإن حقق تماسكًا بنيويًّا للنص إلا إنه وضع" هذا الهوى الملعون " موضع التهويل بعد ذكر عدة ضمائر عبرت عنه .

في قصيدة" اغتيال " [الأعمال الكاملة: ص:753] تبتعد مرجعية الضمير أكثر, وكلما ابتعدت زاد اهتمام القارئ للوصول إلى " لحظة التنوير "، وعندها تتماسك أوصال النص بدايته بنهايته، يقول:

" 1- تترصدُني
2- وتطارد خطوي من ظل يغرق
3- في الوحل
4- لظل يتلاشى في ألف ظل
5- وتقولُ: ستقتلُني
6- تترصدني
7- حتى في رعشة كفي وفي غمضة جَفْني
8- حتى في حنجرتي الخرساء
9- تقوم كبوابة سجن
10- تترصدني
11- من زمن أعلن عبر لسان مقطوع
12- كلَّ براءته مني
13- وإلى زمن يسترجع بي
14- خشية عبدٍ قن أو زهوك
15- في وجه أقبحَ من وثن
16- وتقولُ: ستقتلني
17- تترصدني
18- حتى في حلم يوشك أن يهربَ من جنبي
19- وتقولُ وتقسم أن تقتلني
20- عيناكَ تغوران بعيدًا ولحدِّ الصمتِ
" وللقارئ في عتمة عيني
22- ما أقسى فوهتي بركانك يا وطني ..! "

يسعى قارئ هذا النص – من أول وهلة – لاكتشاف جريمة الاغتيال التي تحتل مكانة الصدارة في العنوان، والشاعر يبدأ القصيدة وكأنه يعاتب القاتل بقوله: تترصدُني.. وتُطاردُ خطوي.. " وللقارئ أن يسأل: من المخاطب؟ من الذي يترصّد ، ويطارد، ويكرر بأنه سيقتله ويسد طريقه في الحياة كبوابة السجن (1، 2، 5، 6، 9، 16، 17) وتزداد الأمور غموضًا حين يأتي السطر (19) محمَّلاً بثلاثة ضمائر كلها تعود على هذا الذي سيفعل ما سبق (تقولُ تقسمُ ، تقتلني)، وبعد ذلك تأتي " لحظة التنوير " في الكشف عن وجه القاتل في السطر (22) ، وهو الوطن الذي يقدمه الشاعر مضافًا إلى نفسه " يا وطني".

إن تأخير مرجعية الضمير في هذا النص تجعلنا ندرك حجم المأساة التي يعيشها " بلند " فإذا ما قرأنا النص لأول مرة توقعنا أنه يتحدث عن عدوٍّ، أو غير ذلك من العناصر السالبة ، لكنَّ الطامةَ الكبرى أن يكون الوطن هو الذي يقوم بعملية القتل ، فتأخير المرجعية أحدث شيئًا أشبه بالصدمة ، زاد الأمرَ سوءًا حين يعترف الشاعر بهذا الوطن وينسبه لنفسه عن طريق (ضمير المتكلم) ، أي إنه لم ينخلع عنه إذ يظل – على الرغم من كل ما سبق – وطنه كل هذا ما كانت مرجعية الضمير لتنتجه إذا تقدمت عليه في النص، وذلك أنه " ليس إعلامك الشيءَ بغتةً مثل إعلامكِ له بعد التنبيه عليه والتقدمة له، لأن ذلك يجري مجرى تكرير الإعلام والتأكيد والإحكام ، ومن ههنا قالوا: إن الشيءَ إذا أُضْمِرَ ثم فُسِّرَ كان ذلك أفخم له من أن يذكر من غير تقدم إضمار " [20].

فتقديم الضمير على المرجعية أعطى الصياغة دلالة تفخيمية لمأساة الشاعر الذي يُطارَد ويُقتلُ من قبل وطنه .

يحقق الضمير العائد على لاحق قمة التماسك النَّصيِّ حين يتقدم الضمير ليقف عنوانًا للقصيدة، وتأتي مرجعيته في نهاية سطر في القصيدة ، وهذا النمط يجعل القارئ أكثر توترًا وشوقًا للوصول إلى لحظة التنوير في القصيدة فبعد أن يقرأ عنوانها يسعى دؤوبًا للوصول إلى نهايتها ليس فقط لتحقيق جماليات التواصل بل لتحقيق الفائدة المثلى من النص الشعري، ومن ثم يتجه بكل سطر يقرأه إلى أعماق النص .

يقول " بلند الحيدريّ "في قصيدة " غدًا إذا ما انفجرت " [الأعمال الكاملة]: [ص: 775 وما بعدها]:

" 1- يقالُ : إن بيتنا كئيب
2- وكل ما في بيتنا
3- وكل من في بيتنا ... غريب
4- حتى صدى أصواتنا غريب
5- حتى النجوم لملمت بريقها وهاجرت
6- بعيدة عن أرضنا
7- حتى السماءُ انكفأت فليس في فسحتها
8- لحالم درب
9- حتى رؤى صغارنا قد صدئت
10- فليس في قلوبهم قلوب
11- وقيل إن ضحكة نسيتها

12- عند سرير طفلتي

13- قد هرمت

14- والتهمت نقاءها الذنوب

15- وقيل إنّ الناس في مدينتي

16- قد جفَّ في أعينها اللهيب

17- يُقالُ

18- ما أتعس ما يقال

19- فبيتنا كئيب

20- تنعب في وحشة الأطلال

على الرغم من أن بدايات " بلند الحيدريّ " الشعرية موغلة في الرومانسية ، إلا إنه في خريفه الأخير اشتبك بقوة مع واقعه المرير ، وهذا النص من ديوانه الأخير " آخر الدرب " يوضح هذا التشابك الحاد ، فعنوان النص " غدًا إذا ما انفجرت "من التي ستنفجرُ غدًا ؟ الشاعر لا يجيب عن هذا التساؤل إلا بعد أن يقدم عرضًا شاملاً لوطنه / بيته بكل ما فيه من عناصر حيّة وغير حيّة ، ومن ثم لم ينشغل القارئ بالضمير المتصدر في العنوان ، راح الشاعر يصف حالة ، فجاءت صورة الوطن صورة باهتة، الكبار فيها صامتون في كآبة شديدة، صارت كل الأشياء حولهم غريبة ، بل لنقل أصبحوا غرباء عن كل شيء حولهم حتى الصغار فقد صدئت أحلامهم ، بل أصبحوا لا يمتلكون القلوب " فليس في قلوبهم قلوب " ، والرجال ما أصبحوا رجالاً، وتشارك عناصر الكون هذا الخواء العام الذي يعم البيت / الوطن ، فتهاجرُ النجومُ عن السماء ويظلون في تخبطٍ في دياجي الليل ، ولم تعد السماء فسحة لأي حالم يتأملُ.

حالة من اليأس المرير تسيطر على كل ما في النص كشفت عنها صيغٌ االسؤال:: (كئيب- أتعس- وحشة الأطلال – الصمت – كسرة خبز مدماة – منية كبيرة – عينيك الضريرة...) وصيغ فعلية نحو: (هاجرت – انكفأت – صدئت – هرمت – تنعب ..)في أثناء هذه الصورة البائسة التي رسمها الشاعر لواقعه نعاود السؤال : إلى من يعود الضمير المعلق على صدر القصيدة؟ أو بصيغة أخرى: ما التي ستنفجر؟ حينما استدرك الشاعر في السطر (27) بقوله " لكنني " ندرك أنه لم يفقد الأمل في المستقبل إذ إن هؤلاء الرجال سوف يكون لهم دور في إزالة الجروح والبثور من على وجه هذا الوطن ، وهذه الإزالة ستكون بالخروج من قوقعة الصمت الذي كان أساس البلاء فيما وصل إليه ، وعندئذٍ تأتي مرجعية الضمير في السطر (47) " مناجمًا تتقد " إن التي ستنفجر هي مناجم الصمت المرير الذي فُرِضَ على أبناء الشعب العراقيّ، هذه المناجم الصامتة إذا ما انفجرت سينحني لها الغد ملبيًا طموحاتها محققًا آمالها ، ويتحول هذا الواقع الأليم إلى واقع أمنٍ وسلام .

الضمير في هذا النص استدعى الحديث – سريعًا – عما قاله النص ، لكنّ الأهم هو أنه عمل على جذب القارئ إليه رويدًا رويدًا إلى أن وصل إلى لحظة التنوير في النص .

هذا النمط الأسلوبي استخدمه " بلند" في مواضعَ أخرى نكتفي بقوله: " كرها" وذكر حركة الانتقال إلى العمق بعد أن اتضحت القيمة الأسلوبية له في النماذج السابقة .

في قصيدة " فلترقد " [ص:17] اعتمد الشاعر على هذا النمط في قوله :

" 1- سرْ وئيدًا

2- إنها تغفو هنا ... تحت الجليد

3- وتكلم هامسًا

4- فهي تعي همس الورود

5- شعرها البراق

6- قد لوثه ليل الصدا

7- طفلة حسناء

8- أمسى فوقها يغفر الردى "

فالضمائر في السطور (2، 4، 5) ضمائر تقدمت على المرجعية الموجودة في السطر (7) "طفلة حسناء".

في قصيدة " ظلال " [ص: 151] ، يقول :

" 1- من أي وادٍ

2- بعيد الغور كالحلم

3- أتيتَ تحملُ في عينيكَ صوت دمي

4- إني نسيتُ الهوى

5- والأمس

6- وانتفضتْ أناملُ العمر تمحو

7- قصةَ الندم

8- يا طيفها "

فالضمائر في " أتيت، وتحملُ، وعينيك " في السطر (3) مرجعها في السطر الثامن " يا طيفها "

وفي قصيدة "وددت لو " [ص:77] تظل مرجعية الضمير متأخرة إلى السطر الأخير في النص اسمًا ظاهرًا وضع موضع الضمير.

1-.....حطمتها

2-.....دستها

3-.....قتلتها

6-.....فيها

9-.....جسمها

11-.....عتمها

15-.....لها

16-.....يعرفها

17-تغلق

19-.....عرفتها

20- يعرفها ...

23 - سيدتي شكرًا لما قد انتهى.

فكل هذه الضمائر السابقة : في القصيدة " **سيدتي**"تجعل المرجعية اللاحقة قابعة في دائرة التحقير على حسب ما اقتضى سياق النص .

رأينا – في النماذج السابقة – أن الضمير العائد على لاحق يجعل ذهن المتلقي / القارئ في حالة توتر دائم ، إلى أن يصل إلى اللحظة التي تتكشف عندها مرجعية الضمير والتي أطلقنا عليها " **لحظة التنوير** " ، كما أنَّ هذا العودَ على اللاحق يكسب النص تماسكًا لغويًّا ودلاليًّا من عنوانه إلى نهايته. **الضمير العائد على سابق :**

في هذا النمط الأسلوبي تتقدم مرجعية الضمير عنه ، وهذا النمط المعتاد في الأداء اللغويّ العربيّ، أي إن ذهن القارئ يظل مشدودًا إلى دالٍّ سابق، فحركة الذهن تتجه لأعلى بحسب مرجعية الضمير على النحوالتالي:

المرجعية

↑

الضمير

وعندما تتقدم المرجعية تقوم الإحالة السابقة ((Anaphoric Reference)) بوظيفتين أسلوبيتين:

الأولى : تماسك النص بعود آخره على أوله .

الثانية : عدم التكرار وطلب الخفة والإيجاز على نحو ما أوضحنا في مدخل هذا المقال وإن كان هذا هو المعتاد في الأداء اللغويّ العربيّ[21]، إلا أن استخدام الشاعر له هو الذي دعا الباحث إلى أن يفرده بالحديث، لما فيه من بصمة أسلوبية عنده .

يعد عنوان القصيدة أحد العناصر اللغوية الحاسمة في بنية النص عند " بلند الحيدريّ " فهو فيها- أي العنوان في القصيدة – عضو لا يقل أهمية عن سائر أعضاء القصيدة ، ومن ثم يكتسب قيمة بلاغية كبيرة في النص تدخل تحت ما يسمى " براعة الاستهلال" ، " إن العنوان ضرورة كتابية ، فهو بديل من غياب سياق الموقف بين طرفي الاتصال، وهذا يعني أن العنوان بإنتاجيته الدلالية ، أي بنصه ، يؤسس سياقًا دلاليًّا يهيئ المستقبل لتلقي العمل " [(*)]، لذا كان " بلند " يضع عنوانًا للنص الشعريّ ويجعل ضمائر القصيدة كلها ترجع إليها ، فعندما يمضي القارئ في النص يظل متذكرًا البداية، ولا شك أن هذه البداية تتكشف عندها الدلالة ، وهذا الاستخدام استخدمه بلند سبع مرات[22] في أعماله الكاملة .

ففي قصيدة " ربيع شقية " [ص:79] تؤول كل الضمائر فيها إلى تلك الشقية التي تتواجد في العنوان فقط ،يقول :

" 1- دخل الربيع لوكرها متسللا

2- وجثا

3- وعفر ثغره بجبينها

4- فتسللت من روحه الشهاء أحلام

5- غفت بين اختلاج جفونها

6- قالت لها:

7- قومي ... استفيقي ... وامرحي

8- إنّ الشباب دنا وقبل ناهديكِ

9- وأراق دنياه الجميلة

10- زهرتي نور

11- وأحلامًا ترف بوجنتيكِ

12- فتململت فوق الفراش كزهرةٍ

13- في روضها الفينانِ

14- والمعطار نشوى

15- وتململت في صدرها

16- دنيا هوى

17- وتثاءبت في العين أطياف ونجوى

18- ضمتْ وسادتها

19- وفي شغف هوتْ

20- تبلي الوساد بلثمها تجريحًا

21- فكأنها كانت تصب بجسمه

22- روحًا .

23- تبادل روحها التبريحا

24- وإذا استفاقت لم تجد

25- غير التعاسة والأسى تستل روح

26- شبابها

27- قدر يسطرها رواية أدمع

28- تتجاوب الآلام طي كتابها

29- ضمت وسادتها

30- وسدت عينها

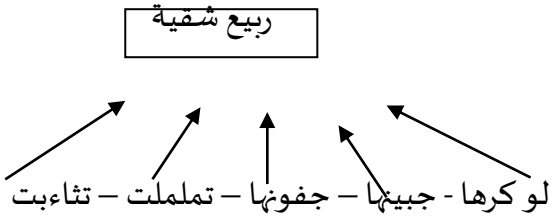
31- لتعود ثانية إلى أحلامها

32- دنيا الخيال أرق من دنيا الصبا

33- خفت كوارثها سني أيامها "

فالشقية في هذا النص امرأة فرَّ منها الشباب بعد ما كانت في الماضي زهرة في روضها الفينان، وكأنّ الشاعر بهذه الإيماءة يرمز لما في الحياة الدنيا من تغير وتبدد، فالشقية في هذه القصيدة تبدو كالدنيا على ما فيها من مرور سريع وتبدد وتغير ، ومن الطريف أن يكون عدد الضمائر التي تعود على الشقية (غائب ومخاطب) هو نفسه عدد سطور القصيدة (33) سطرًا ، و (33)ضميرًا ، وهذه النسبة المماثلة لتنبئ عن وعي الشاعر ببنائه اللغويّ إذ إنّ ثلاثة وثلاثين ضميرًا غائبًا ومخاطبًا مرجعيته " الشقية " التي في العنوان .

وهذا التقدم لمرجعية الضمير قد حقق تماسك بنية النص ، إذ إن مرجعية الضمير تؤول مباشرة إلى العنوان :



وهذا النمط بعينه يستخدمه ((بلند)) في قصيدة ((وحدتي)) [ص:219] يقول:

((1- هكذا أنتِ نموتي

2- عشبة صفراء في ضفة موتي

3- وحديثًا مسرفا بالهمس

4- كالجهس

5- كصمتي

6- هكذا أنتِ نَمَوْتِي

7- من سكوتي

8- من خطي تعبر لَيْلي في خفوتِ

9- من رؤى تضخم ظلي

10- من بلى ينسج في الوحل بيوت العنكبوت

11- هكذا أنتِ نموتي

12- قفرة جرداء لم تحلم بنبت

13- قفرة جرداء كالخيبة أنتِ

14- فاتركيني

15- سئمت وجهَكِ نفسي

16- اتركيني

17- صخبًا أزحف في الطين وأمسي

18- بعد حين

19- لي مثل الناس صوتي

20- لي مثل الناس حسي وظنوني

21- لي مرعى

22- وممر في درب الشمس أعمى

23- لي ضحكي

24- وجنوني

25- وبيتي

فالضمائر في السطور 1، 6، 11، 12، 13، 14، 15، 16، تعود إلى " الوحدة " التي ضاقت على الشاعر فأضافها إلى ياء المتكلم ،وهذا بدوره يضع " الوحدة " في دائرة التفخيم فهي وحدة سلبت من الشاعر تلقائيته ومرحه وانطلاقه بين الناس .

كذا نجد هذا النمط في قصيدة " الشهيد " [ص:605] يظل العنوان مركز الثقل في النص وإليه ترجع كل الضمائر ، فالشهيد لم يمت ، ولم يفارق الحياة ، فما زالت خطواته تملأ الدروب ، ولم ينل العياء من جفنه، وهو لم يغطِّ جراحه المدماة للحظة واحدة كي تظل شارة النصر الدافعة للتقدم والتضحية ، فالضمائر في السطور 1، 2، 3، 7، 9، 10، 11، 12، 13، 14 15، 19، 23، 25، 27، 28، 32، 35، 36، 38، 39، 40، 41، 42، 44، 46، 51، 53، 54 كلها تعود على " الشهيد " في العنوان ، وهذه النسبة العالية لعود الضمير تحقق تماسكًا قويًّا للنص ، فكلمة " الشهيد " تتكرر بذكر الضمير العائد عليه ، ومن ثم يظل له الحضور في النص كله .

في قصيدة " إلى ولدي " نفس النمط الأسلوبي، فالعنوان تؤول إليه كل الضمائر في النص ونكتفي هنا بجزء منها:

" 1- سأعود ثانية إليك

2- لأقبل النور في ناطريك

3- لتنام بين يدي صحوة

4- راحتيك " [ص:355]

فالضمائر في " إليك " ، و " ناظريك "، و "راحتيك "تعود إلى الابن مما يجعل القارئ مشدودًا إلى مركز الدلالة التي من أجلها قيل النص .

ولكن هذا التكنيك قد يعدل بعض الشيء إذ يعود الضمير على بطاقة نثريةصغيرة يعلقها الشاعر على صدر القصيدة تحت العنوان بخط كتابي أصغر من العنوان وإلى هذه البطاقة ترجع كل الضمائر في القصيدة ، فعل بلند ذلك في قصيدتين الأولى "بين هاجسين " [ص:369] ، والثانية: " وجه أختي وجه أمتي "[ص:373] ، ففي الأولى يعلق الشاعر بطاقته النثرية تحت العنوان ، يقول فيها " إلى رجل قتلناه وقتلنا " وفي الثانية يعلق مناسبة القصيدة فيها ، يقول :" ألقيت في مهرجان سميرة عزّام التأبيني "ومن ثم ترجع إليها كل الضمائر في بنية النص .

- بقى أن نشير إلى أن القصيدة السابعة من هذا النمط يقدم لها بمقدمة نثرية طويلة عن الشاعر الإفريقي " تشكايا أوتامسي " وإلى هذا الرجل تؤول كل الضمائر في القصيدة يقول بلند:

- " لوّح لي بيديه ... ومضى
- ولمحت دموعًا بيضًا تومض في دكنه عينيه
- ولكني لم أدرك معناها " [ص:742]

وقد يحقق هذا المنط الأسلوبي – عود الضمير على السابق –نواتجَ موسيقيةً إذ يستخدمه الشاعر بوصفه حرف وصل بعد حرف الرويّ في القصيدة ، يظهر ذلك في قصيدة " صورة " [ص:223]، التي نجتزئ منها المقطع الآتي ، يقول :

" 1- القصر

2- في منعطف المدينة

3- تغل جنبيه رؤى حزينة

4- تكاد أن تصرخ في السكينهْ

5- وحشته القاتمة اللعينة

6- تكاد أن تصرخ

7- ما أقساه

8- هذا السنا الغارق في نجواه

9- غدًا

10- إذا ما لملمت نياه

11- يد سيبقى مثلما أراه

12- يمتد في ابتسامة رهيبة

السنا في السطر (8) يعود عليه الضمير في نهاية نفس السطر ، كذا في السطور(9)،(11) (12) يحقق ذلك فضلاً عن وضع السنا الغارق عدم فاعليته - كما ظهر في المبحث الثاني – يحقق غرضًا قافويًّا في النص ، فقافية الهاء بما إنه حرف حلقي تعطي دلالة التوجع والتألم ، يشارك هذه الدلالة وجود بعض الصيغ اللغوية السالبة مثل (حزينة- تصرخ- صفرة) ، وبجانب كل ذلك عمل الضمير على تماسك بنية النص بعود الضمير إلى دالٍّ له ميزته في شعر بلند الحيدريّ .

لقد كثَّفَ الالتفات من حضور الذات الشاعرة ثلاث مرات : الأولى في ضمير الغائب ، والثانية في ضمير المخاطب المجرد ، والثالثة في ضمير المتكلم الذي يفصح الشاعر عن نفسه من وراء قناع المخاطب، ولا شكَّ أن كل هذا يقدم صورة الذات الناطقة بطريقة غير نمطية مما يجعل المتلقي متحفزًا للنص ، أكثر وصولاً إلى مراميه وجمالياته .

كما قام ذات المقال بدراسة ظاهرة التجريد وبخاصة التجريد المحض ، وقد كشف عن جماليات استخدامه وأسبابها في النص .

ومن خلال ما مضى وجد المقال أن الشاعر قد يستعير بعض الضمائر لتقوم بدور غيرها، فكانت دراسة هده الظاهرة ودورها في إضفاء حيوية على النص عن طريق إيجاد العلاقة بين البنية السطحية والبنية العميقة .

ولما كان الحوار من شكول البنية الفنية الشديدة الحداثة للنص ، وهو في جوهره يعتمد على طرفين يعبر كل منهما عن نفسه بضميره ، كانت الفقرة الأخيرة من المبحث لدراسة ظاهرة الحوار، ودورها في إضفاء نزعة درامية للنص ، ندرك من خلالها موقف الشاعر من العالم ، ونتعرف على رؤاه المتعددة .

الهوامش:

المصادر والمراجع:

- بلند الصباح، : الأعمال الشعرية الكاملة ، ط. دار سعاد الصباح ، الكويت ، 1993 .

1– أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، ط4 .

2– محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر، ط1 .

3– مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النص: نحو نسق منهجي- دار الوفاء للطباعة، ط1، 2001 .

4– تمام حسان: اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000 .

5– عصام نور الدين، علم الأصوات: الفونيتيكتا، د ط، د ت .
6– كمال بشر –علم الأصوات- دار غريب، ط.2, 2000 .
7– الطيب دبه، مبادئ اللسانيات النبوية(دراسة تحليلية ايستمولوجية) جمعية الأد1980.اتذة الباحثين .
8ـ حلمي خليل، الكلمة: دراسة لغوية معجمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980 .
9– بلقاسم دكدوك، البنية الصوتية في موشحات أبي مدين الغوثي التلمساني، مجلة الآداب، جامعة منتوري . قسم اللغة العربية وآدابها .
10. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، المكتبة الأنجلومصرية،
11– كمال بشير، علم اللغة العام، الأصوات، دار المعارف، مصر.
12- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة بالدار البيضاء، 1979 .
13– محمد علي عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللغة العام، دار الهدى .
14– سيبويه، الكتاب، ج4، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، عالم الكتب بيروت .
15– زبير دراقي، محاضرات في فقه اللغة، ديوان المطبوعات الجامعية، ط، 194 .
16. حسن عبّاس: خصائص الحروف العربية ومعانيها ، دراسة، ط. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998،:
17– ابن جني: سر صناعة الأعراب، ج. تحقيق: حسن هنداوي –دار لقلم- دمشق،
18- Michael Maccarthy: Discourse Analysis for language Teachers, Cambridge University, Press, 1991

هوامش وإحالات المقال

([1]) د. أحمد درويش: مقدمة الترجمة لكتاب بناء لغة الشعر ، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1990، ص11 .

([2]) د. سعيد بحيريّ : علم لغة النص ، ص43 .

([3]) د. محمد عبد المطلب : تقابلات الحداثة في شعر السبعينات ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1995، ص 665 .

([4]) د. محمد عبد المطلب : البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، ص 73، 74 .

([5]) حروف الضمير : ((التاء)) ، و ((الكاف))، و ((الهاء)) من حروف الهمس ، ومن ثم ناسب أن يكون الضميرُ من قولهم: أضمرت الشيء إذا سترته أو أخفيته، انظر : ابن هشام الأنصاري : شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، ط. دار الطلائع، القاهرة، 2004، ص 168 .

([6]) ابن جني: الخصائص ، تحقيق: محمد عليّ النجار ، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1999، 19/1 .

([7]) انظر الحاشية رقم (23) في الفصل الأول من الفصل السابق ، وبها تعليل ابن جني لذلك في كتابه المحتسب ، انظر 179/1.

([8]) ابن جنيّ: الخصائص ، 195/2 .

([9]) نفسه: 195/2 ، والعبيثران نبت طيب الريح من نبات البادية .

([10]) نفسه: 195/2 .

([11]) د. محمد عبد المطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، ص 143 .

(*) يعلل العلويّ هذه الظاهرة بقوله : ((لأن الشيء إذا كان مهمًا فالنفوس متطلعة إلى فهمه ، ولها تشوق إليه ، فلأجل هذا حصلت فيه البلاغة)) ، انظر: الطراز 142/2 .

([12]) فالقول الشعريّ يحدث من (مرسِل) يرسل (رسالةً) إلى (مرسلٍ إليه) ، ولكي يكون ذلك عمليًّا فإنه يحتاج إلى ثلاثة أشياء هي:

(1) سياق، وهو المرجع الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك مادة القول ، ويكون لفظيًّا ، أو قابلاً للشرح اللفظيّ .

(2) شفرة ، وهي الخصوصية الأسلوبية لنص الرسالة ، ولابد لهذه الشفرة أن تكون متعارفة بين (المرسل)، و(المرسل إليه) تعارفًا كليًّا أو على الأقل تعارفًا جزئيًّا .

(3) وسيلة اتصال: سواء حسية أو نفسية للربط بين الباث والمتلقي لتمكنها من الدخول والبقاء في (اتصال) بحسب الرسم الموضح في المتن ، وكل قول يحدث إنما يدور في هذه المدارات الستة مهما كان نوع هذا القول .

- انظر: د. عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص9 .

([13]) **شكري الطوانسيّ:** مستويات البناء الشعريّ، ص 194 .

([14]) د. محمد الهادي الطرابلسيّ: خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 399 وما بعدها .

([15]) انظر: ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، 149/2 .

وانظر تعليق د. محمد عبد المطلب على هذا في عرضه لكتاب خصائص الأسلوب ، مجلة فصول، مج3، ع1، 1982، ص278 حاشية (5) ، وانظر: شكري الطوانسي: مستويات البناء الشعريّ، ص 306 .

([16]) المراد بالإبهام هنا معناه اللغويّ ، وهو الخفاء والغموض .

([17]) د. عباس حسن :النحو الوافي، 256/1 .

([18]) د. إأنيس: أنيس : من أسرار اللغة ، ص 291 بتصرف .

(*) رصد البلاغيون هذه الظاهرة في مباحث علم المعاني تحت عنوان: وضع المضمر موضع المظهر.

([19]) Michael Maccarthy: Discourse Analysis for language Teachers, Cambridge University, Press, 1991, P.35, 36.

([20]) **عبالآداب، الجرجانيّ:** دلائل الإعجاز ، ص 137 ، العلويّ: الطراز: 142/2 .

([21]) رصد البلاغيون القدماء ظاهرة استخدام الضمير فيما لديهم من نماذج إبداعية تحت مصطلح ((الاستخدام)) وهو أن يراد بلفظ له معنيان أحدهما ، ثم بضميره معناه الآخر ، أو يراد بأحد ضميريه أحدهما وبالآخر الآخر.

- انظر: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح: عبد المتعال الصعيديّ ، ط. مكتبة الآداب ، القاهرة ، 1947، 32/4 .

(*) د. محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، ط.الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 45 .

([22]) سبع مرات في القصائد الآتية : ربيع شقية – وحدتي – إلى ولدي - وجه أخي وجه أمتي – الشهيد – وأصيلة إذ تحيا نحيا ، وسوف يتوقف البحث عند كل واحدة فيما يلي .