عناصر الاتّساق والانسجام النصي
قراءة نصية تحليلية في قصيدة "أغنية لشهر أيار"
لأحمد عبدالمعطي حجازي

الدكتور يحيى عبابنة* **الدكتورة آمنة صالح الزعبي****

الملخّص

تقوم هذه الدراسة على رصد عدد من عناصر الاتِّساق والانسجام في أحد النصوص الشعرية المهمة التي أبدعها الشاعر العربي أحمد عبد المعطي حجازي، وهو نصٌّ يتعامل مع شهر أيار وما وقع فيه من أحداث مهمة، مستنداً إلى الكشف عن آليات الاتِّساق: الإحالات النصية والحذف والوصل والاتِّساق المعجمي، وآليات الانسجام النصي: البنية الكلية للنص، والعنوان، والتكرار والمعرفة الكلية للعالم والانقطاع وغيرها، وختم البحث بخاتمة قصيرة تلخِّصُ أهم نتائج البحث.

* الدراسات اللغوية - جامعة مؤتة/الأردن
** الدراسات اللغوية- الجامعة الهاشمية/الأردن

- مدخل

قبل أن نبدأ بدراسة عناصر الاتّساق والانسجام في قصيدة "أغنية لشهر أيار"، نورد النص كاملاً؛ لأنّه موضوع الدراسة أولاً، ولأنّه نصٌّ ليس طويلاً أيضاً، ونورده دون مراعاة للسواد والبياض اختصاراً للمساحة، كما أنَّ هذه القضية مراعاة في متن الدراسة، ووضعنا علامة الشرطة المائلة بين الأسطر الشعرية، وعلامة (***) بين التوقيعات المكوِّنة لها[1].

نحن ما زلنا نغني/ لك يا أيّار، ياشهر النهار/نحن ما زلنا نغني، لك يا شهر التمنّي/ونوفي بالنذر في كلِّ ربيع/ لك يا شهر الضحايا/ناقلين الشمس بالأيدي إلى الأرض البوار/علها تطلع قمحاً وزهوراً وهدايا/***/نحن من تقطر أغنياتنا حزناً/ويمشي أهلنا في الأرض هونا/كم علونا العود كباً وصمودا/كم منحنا الحبل والسكين صدراً ووريدا/كم سقينا كل يوم فيك يا أيار ماءً/قانيَ اللونِ جديدا/***/ يومك السادس في بيروت حبلٌ/نحوه سرنا صعودا/لم نُدِرْ وجهاً، ولم نغمض عن الجلاد عيناً/بل غرسناها بعينيه، فأغضى...وابتسمنا!/***/ يومك الخامس عشر/آه يا يوم الضحايا والجريمة/آه يا يوم الجريمة!/نحن لم نبخل عليه بدمٍ، لكنّه ضنَّ علينا بانتصار/وبمرأى من دوالينا، بمرأى من هزار/انتهينا عنك يا يافا، وتهنا/ دون أن نشبع من شمِّ العرار/***/ يومك التاسعُ والعشرون يا أيار،/سل عنه الجدار/إنّه الصخرُ هوى، لكننا نحن صمدنا/دون باب الشعب كانت جثث الأبطال حصناً/ كلما الشمس علت في الأفق، يعلوالحصن منا/فإذا نحن بقرب الفجر جنديٌّ؛ يرى النور وحيدا/وإذا الأعداء ظلٌ وغبار/***/نحن يا أيار من أبدعنا المبدع من طين

(1) لن نورد النصّ هنا محافظين على تقنيات السواد والبياض (فضاء النص البصري، بل نكتفي بإيراده مع إشار (/) للفصل بين السطور، مع الأخذ بالحسبان أنّ النص الوارد في جزئيات الدراسة، حافظ على هذا الأمر.

ونار/وروحنا خصبٌ ودفءٌ/ونحبُّ الأرض والشمسَ ونحيا في النهار/فإذا جاء الدجى نطلب حضنا/فيه من روح الثرى والشمس لونٌ وقرار/***/نحن ما زلنا نغني/لك يا شهر التمني/ونعيش العام انتظاراً لانتظار/ونوفي النذر يا شهر الضحايا/حاملين الدم خمراً في جرار/ناقلين الشمس بالأيدي إلى الأرض البوار/علها تطلع قمحاً وزهوراً وهدايا/علها تبسم يوماً للصغار***

أول إشارة يمكن أن نستهدي بها في هذه الدراسة هي أن الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي جعل لقصيدته "أغنية لشهر أيار" هامشاً أو حاشية نثرية موجزة أضاء فيها شيئاً من رؤاه، مُذكِّراً فيها ببعض المآسي التي تعرَّضت لها الأمّه في شهر أيار، وهي: "في 6 أيار 1916 قدّم العرب في بيروت 16 شهيداً شنقهم الأتراك، وفي 29 أيار 1945 ضرب الفرنسيون دمشق، وفي 15 أيار 1948 وقعت النكبة..."

وتتناول هذه الدراسة عناصر الاتّساق النصي الخمسة: وهي الإحالة، والاستبدال، والحذف، والوصل، والاتساق المعجمي، تناولاً تطبيقياً لقياس مدى إسهامها في تحقيق الاتّساق النصي الذي يسهم في منح النصّ الأدبي نصانيته، وذلك من خلال تلمُّس هذه العناصر في قصيدة الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي الموسومة "أغنية لشهر أيار".

ولعل العنوان كان دافعاً لاختيار هذا النصّ ميداناً لتطبيق آليات الانسجام النصّي المذكورة، فالمعروف أن كلمة (أغنية) ترتبط دائماً بالمواقف المفرحة من حيث عملية المصاحبات المعجمية (colocations)، ومن الممكن أن ترتبط من الناحية التركيبية المحضّة مع أي شهر من شهور السنة، كشهر أيار، أو غيره، غير أن مؤشرات الدلالة في عبارة (شهر أيار) اتّخذت منحى جديداً يتمثّل في علاقتها بالعالم الخارجي، بعد نكبة فلسطين الأولى التي أسفرت عن هزيمة العرب أمام اليهود في فلسطين، مما جعل عبارة (شهر أيار) تحمل بعداً دلالياً مأزوماً يشير إلى تراجع

المشروع العربي أمام الهجمة الاستعمارية التي طالت الأرض والإنسان، فتصاحُبُ كلمة أغنية مع عبارة (شهر أيار) اتّخذ بعداً جديداً يرتكز إلى اللاملاءمة وعدم الانسجام المعجمي، وأمّا الاتساق النصي، فتحكمه عناصر أخرى غير الملاءمة المعجمية والمصاحبات اللفظية.

عرض الشاعر في قصيدته التي تتكوّن من سبع شرائح المآسي التي حلّت بالمشروع العربي والأمَّة العربية من خلال اختزالها في (شهر أيار)، مقدماً مضمون ما يرتئيه بصورة لا تخلو من مسحة التهكُّم التي تلجأ إلى توظيف الطاقات فوق الفونيمية للغة، وهي طاقات يمكن التعبير عن بعضها باللجوء إلى علامات الترقيم، وأمّا ما لا يمكن التعبير عنه بهذه العلامات، فلا يمكن لنا أن نوجّهه باتجاه خدمة الاتِّساق النصي إلاّ إذا سمعنا القصيدة بصوت الشاعر نفسه.

* معنى الاتّساق

مفهوم الاتّساق من المفاهيم الجديدة التي دخلت مجال النقد الأدبي، فهو يستند إلى المبادئ التي اجترحها علم اللغة، منذ أن بدأت المدارس اللغوية الحديثة بالظهور، وتبلورت على يد العام السويسري دي سوسير، ثمَّ تبلورت نظريات تحليل الخطاب بعد أفول مجد المدرسة اللغوية الإنجليزية، وتسلّم المدرسة اللغوية الأمريكية ريادة علم اللغة في العالم، فكأنّ هاليداي ظنّ أن الإنجليز ما زالوا يقودون الحركة اللغوية الحديثة، فجاء بنظرية لتحليل الخطاب، ليقول إن العلماء الإنجليز ما زالوا موجودين، ومن أبرز قضاياها: الاتِّساق والانسجام.

ويعني الاتّساق الكيفية التي يحدث بها التماسك النصي بترابط عناصره، وهو مفهوم دلالي يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص، وهي عناصر تحدده

وتمنحه صفة النَّصَّانية، ويشمل مفهوم الاتِّساق هذا عدداً من المنسِّقات كالإحالات إلى الضمائر، والإشارة والحذف والاستبدال والوصل والاتِّساق المعجمي[1].

ومن أهمِّ ما يحدِّدُ هل كانت مجموعة من الجمل تشكِّلُ نصَّاً متناسقاً هو الترابط النّصي لمكوّنات النص المتشكّل منها، مما يسهم في خلق بنية النصِّ الكلية عن طريق هذه العلاقات والروابط[2].

ويمثِّلُ هذا الإجراء منهج تحديد نصانية النصِّ، فما لم يحقق شروطاً محدّدةً تجعل منه نصّاً مترابطاً دلالياً ونحوياً ومعجمياً، فإنّه لا يعدُّ نصّاً، أو أنَّه يفقد جزءاً من شروط النصانية، لأنَّهُ لا بدَّ من تحقيق الاتِّساق النحوي والمعجمي بالدرجة التي تتحقق بها عناصر الاتِّساق الدلالي، فإذا افتقر النصُّ إلى مثل هذه الشروط، فإنّه يمكن الحكم عليه بالاختلال وعدم الاتِّساق، وبهذا، فإنَّ الأمر يشبه الآليات المستعملة في نظرية الأفضلية (optimality theory)، التي تعدُّ من آخر المسائل التي نادى بها علم اللغة الوصفي.

* إحالات النصّ[3]

الإحالة علاقة من العلاقات الموجودة في النص تقع بين العبارات والأحداث والمواقف، فاللفظة لا تقوم مستقلّة بذاتها عن سائر المكوّنات المورفيمية المشكِّلة للنصّ، وإنّما تتمثَّلُ في عودةِ بعض عناصر الملفوظ على عناصر لفظية أخرى يمكن

(1) محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص15.

(2) براون ويول، تحليل الخطاب، ص288.

(3) الإحالات أدوات لسانية ذات مستوى دلالي داخل النص وخارجه، وتتميز بعلاقات تطابقية غير استبدالية استبعادية، وتشير إلى أنّ العناصر المُحيلة مهما كان نوعها لا تكفي بذاتها للتأويل وتفسير العلاقات اللغوية، إذ لا بدَّ من العودة إلى ما تحيل إليه في سبيل التأويل، ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص17..

أن نقدِّرها داخل السياق، أو في المقام، والأخيرة علاقات يمكن رصدها بين مكوِّناته، وتتفرّع هذه الإحالة إلى إحالة قبلية، وإحالة بعدية[1].

ومن أمثلة هذه الإحالات في قصيدة أغنية لأيار: الإحالة الخارجية (التي تقع خارج النصّ). وقد قسمها علماء تحليل الخطاب على ثلاثة أقسام: الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة.

وتقسم الإحالات على قسمين: الإحالة المقامية، وهي ما يمكن أن يحيل إليه خارج النّص، ويشمل علاقة المفردة والتركيب بالعالم الخارجي، والإحالة النصية التي نلتمسها داخل النّص، و ومن ذلك ما ورد في قول الشاعر:

نحن ما زلنا نغني

لك يا أيار، يا شهر النهار

نحن ما زلنا نغني، لك يا شهر التمنّي

ونُوَفِّي النَّذر في كُلِّ ربيع

لك يا شهر الضحايا

حاملين الدم خمراً

ناقلين الشمس بالأيدي إلى الأرض البوار

علّها تطلع قمحاً وزهوراً وهدايا[2]

يفتتح هذا النصّ بإحالة مقامية يمثِّلها الضمير (نحن)، وهو ضمير المتكلِّمين الذين (ارتضوا نصيًّاً على الأقل) أن يكونوا هم الذين يتكلمون، أو أن يتكلَّم الشاعر باسمهم،

(1) محمد خطابي، لسانيات النص، ص17.

(2) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص339.

ومن الممكن أن تتضخم الذات هنا، ليكون هذا الضمير هو ضمير المتكلّم المفرد على طريق تعظيم النّفس، وهو أمر نستبعده بالنظر إلى الدلالات الكلية للنص، ومع هذا فيمكن طرح التساؤل الآتي: مَن "نحن"؟ هل يعني بـــ"نحن" العرب؟ أم إنَّه يعنى الشعراء الذين يتغنَّوْنَ بأشعارهم؟ أم هي الذات الشاعرة نفسها.

ومن المعروف أن الضمير (نحن) في اللغة يمكن أن يمثّل حالة من حالات الإبهام على الرغم من أنّه مع الضمير (أنا) وضمائر الخطاب تعدُّ من أعرف المعارف، إذ يزول به اللبس عن صاحب المحال إليه في لغة الخطاب، ولكنّه نصياً مما يمكن أن يجري تعميمه ليصبح بعيداً عن أيّ إحالة، فإذا أراد المتكلم أن يلوم نفسه فغالباً ما تتجه الإحالة إلى هذا المعنى من خلال (نحن) وكذلك إذا أراد أن يفخر أو أن يمدح النفس عن طريق (نحن) المعبّر عن الأنا المعظِّمة لنفسها، أو الأنا الكلية العامّة، إذ يفتقر هذا الضمير إلى الدلالة على النوع، فيمكن أن يكون المتكلم كذلك جماعة من الذكور، أو جماعة من الإناث، أو أن يكون خليطاً من هذا كذلك[1].

وزيادة على هذا، فإنَّ هذا الضمير يمكن أن يعبِّر عن المثنى بنوعيه، دون وجود أيّ علامة تفصل بينهما، وقد فَسر النحاة هذا بأنّ منهاج التثنية والجمع في الضمائر يختلف عنه في الأسماء الظاهرة، فهو لم يُرِد ضمّ متكلِّم إلى متكلم كما كانت التثنية ضمّ اسم إلى اسم، ولكن المتكلِّم يتكلّم عن نفسه وغيره، ولم يكن المتكلّم مما يلتبس بغيره؛ لإدراكه بالحاسة[2].

إنّ هذه التساؤلات التي طرحناها، وما يمكن أن يطرح معها من تساؤلات أخرى مشروعة نصياً، تشي بشيء من الغموض واللبس، ذلك لأنّها تحيلنا إلى خارج النَّصِّ، والإحالة الخارجية تقلل من الترابط النصي، ولا سيّما أننا نرى الإحالات التالية عليها

(1) محمد عبدالله جبر، الضمائر في اللغة العربية، ص24.

(2) ابن يعيش النحوي، شرح المفصّل، 94/3، ومحمد عبدالله جبر، الضمائر في اللغة العربية، ص25.

مرتبطة معها وتمتح من معينها التركيبي، فنحن نرى أن ما يتبع هذه الإحالة إحالات أخرى تحيل إلى الدلالة نفسها، كما في كلمات (ما زلنا "نحن" نغني "نحن"، ونوفّي "نحن" حاملين"نحن"....).

وفي السطر: لك يا أيار يا شهر الربيع، يتحوّل الشاعر إلى ضمير المخاطب(لك) في خطاب المحمول المقصود بالدلالة، وهو شهر أيار، وهذه الإحالة هنا هي إحالة نصيّة بعدية توظِّف آلية العدول أو الالتفات، فالضمير (كاف الخطاب) يعود على شهر أيار، ولكن الشاعر يعود إلى الإحالة المقامية ممثلة بعودته إلى ضمير المتكلّم في (نوفي) مع ربطها بشبه الجملة (لك) المكونة من حرف الجر المرتبط بضمير الخطاب، ويمكن القول إن الضمير (نحن) وما يتحوّل إليه من الضمير المتصل (نا) ضمير عامّ، فإذا ما توالت الإحالات في الأسماء (أغنياتنا، أهلنا)، والأفعال (علونا، منحنا، سقينا)، فإنَّ الأمر عندها سيصطبغ بالصبغة العمومية؛ لأنَّها عائدة برمّتها على المقام (نحن)، مما يجعل هذا التشابك عاملَ غموضٍ وتشتُّتٍ، مؤيدة بتحول الإحالة في كثير من المواضع إلى الإحالة النصيّة المتمثلة بضمير المخاطب، كما في (فيك يا أيارُ ماء)، وتقدير الكلام: يا أيار فيك ماء؛ لأنّ كاف الخطاب تعود على ما بعدها، وهو أيار.

ومن الأمثلة على هذا ما جاء في شريحة أخرى يستذكر فيها الشاعر إعدام ستة عشر عربياً على أعواد المشانق في بيروت، وذلك في السادس من أيار عام 1906.

يومك السادس في بيروت حبل

نحوه سرنا صعودا

لم نُدِرْ وجهاً ولم نُغْمِض عن الجلاد عينا

بل غرسناها بعينيه، فأغضى..وابتسمنا[1]

فقد بدأ الشريحة فيها بإحالة نصية قبلية، يخاطب فيها بيروت معلناً اسمها بعد ضمير الخطاب (يومك)، ثمَّ يتدرَّجُ في الإحالات إلى ضمير الغائب، في (نحوه) أي: نحو حبل المشنقة، ثم يحيل إلى ضمير المتكلمين (سرنا) وهو ضمير يسير إلى الصاعدين إلى حبل المشنقة في ذلك اليوم دون خوفٍ أو رهبة أو نكوص إلى الوراء، ودون إغماض للعيون جبناً من منظر الجلاد، وهو ضمير محدد بأشخاص محدّدين، ثم يعود إلى الإحالة المقامية في (غرسناها)، وهذه الكلمة تحتاج إلى فهم خاص، فالشيء الذي (غرسوه) قد يكون من الناحية الدلالية أو المعجمية، سكيناً أو نظرة شجاعة من عيونهم، وقد تكون الثورة العربية على ظلم الحاكم التركي، زيادة على الغموض الذي ينتج عن علاقة الإسناد المتحصلة من إسناد الفعل (غرس) إلى ضمير الفاعلية المتصل (نا)، وضمير المفعولية المعبّر عن الغائب (ها)، فالإحالة تشي بشيء من عدم التماسك النصي؛ لأنها تشتت ذهن المتلقي، وتستوقفه عن المتابعة بطرح عدد من التساؤلات المتعلِّقة بالدلالة الخاصة (المقصودة) التي تسببت عن الإحالة.

وبعيداً عن المؤدّى الدلالي الذي يمكن أن يحمله الضمير المتّصل (نا)، والاختلاف عن الضمير المنفصل (نحن)، فإنّ الضمير المتّصل يحمل بعداً تضليلياً ما، إذ يبدو الشاعر قد تخلّى عن مهمته الشعرية مستحضراً متكلِّما آخر غيره، من الممكن أن يكون الأشخاص الذين أعدمتهم السلطات التركية، وهو نوع من الاندماج في الضمير الآخر (هم/الشهداء)، مما يؤكّد أن الضمير (نحن) يمكن أن يُحَمَّل عدداً من الدلالات التي تخرجه عن دوره اللغوي المباشر.

(1) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص341.

وأمَّا في المقطع التالي، فقد وضعنا المبدع في حالة استذكار للخامس عشر من أيار، وهو يوم سقوط فلسطين، فأحال فيه منذ البداية إحالة نصية من خلال توظيف ضمير المخاطب (يومك)، وهو ما يعود على أيار الذي (يغني) له هذه الأغنية:

يومك الخامس عشر

آه يا يوم الضحايا والهزيمة

آه يا يومَ الجريمة

نحن لم نبخل عليه بدم، لكنه ضنَّ علينا بانتصار

وبمرأى من دوالينا

انتهينا عنك يا يافا وتهنا

دون أن نشبع من شمِّ العرار[1]

وهو بسطره الأخير، يحيل إحالة على العالم الخارجي تحتاج إلى استدعاء خاص، فيتقاطع مع أبيات قالها الشاعر العربي القديم الصمة القشيري، وهي:

أقول لصاحبي والعيس تهوي بنا بين المنيفة فالضِّمارِ

تمتَّعْ مـــن شميم عِـــرارِ نجدٍ فما بعدَ العشيَّة من عِرارِ[2]

وهي إحالة دلالية تاريخية لا تتعلّق بالناحية الفنية أو الإبداع، بل تتعلّق بقصة تاريخية تستدعيها أبيات القصيدة، وتقول هذه القصة إنّ مَنْ سمع هذه الأبيات قال: انطلقوا إليه فأظنّه قد مات، وقد وجدوه قد مات عندما وصلوا إليه، فهل يريد حجازي

(1) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص341.

(2) أبو تمّام الطائي، حماسة أبي تمّام، ص373.

أن يقول إننا لن ندرك شمّ العرار من يافا هذه المرّة، أم إن الإخفاق يواكب خطوات الأمَّة منذ قديم الزمان؟ وهل هو إخبار عن موت محقَّقٍ؟

ومن الممكن أن يكون الفعل في نصٍّ حجازي مقصوداً بلفظه (وهو نشبع) ولم يقل تمتّع، فالشبع أعلى من التمتُّع، إذ لا يدل (التَّمَتُّع) على الامتلاء، في حين تحمل دلالة الفعل (نشبع) هذه الدلالة.

وزيادة على هذا، فقد عاد الشاعر إلى الإحالة المقاميّة المتمثلة بالضمير (نحن) مرةً أخرى، مع أنّها تحيلُ إلى خارج النَّصِّ، ولكنّها تسهم في خلق النّصِّ؛ لأنَّها تربط اللغة بسياق المقام، ومع هذا، فهذه الإحالة لا تسهم في اتّساق النص مباشرة كما يقول محمد خطابي[1]، ذلك أنَّ الذين لم يبخلوا على (أيار) بدم، والذين ضنَّ عليهم أيار بالنصر، وأصحاب الدوالي، والذين انتهوا عن يافا وتاهوا دون أن يشبعوا من شمّ العرار، هم أصحاب يافا إذا أخذنا بالمعيار اللغوي الدلالي المباشر بعيداً عن اللغة الشعرية، فكيف يعبّر عن الغائب بالمتكلّم؟

ومن هنا يمكن فهم أثر الإحالة في عملية ربط اللغة بالمقام، ولو جزئياً، فالإحالات التالية عليها ترتبط بالمقام، مع أنَّها تحالُ إلى (يومك) إحالة نصيّة قبلية في كلمة (عليه)، أي: لم نبخل على اليوم الخامس عشر من أيار بالضحايا والشهداء، ولكنه بخل علينا بالانتصار، ومن ثمَّ نراه يعود إلى المقام في كلمات: (دوالينا، انتهينا، تهنا)، والسؤال المشروع نصياً: من هم الذين يمثِّلهم الضمير (نحن)، هل هو المنادى (يافا) أو العرب، أو إنّهم الشعراء، أو الذات الشاعرة؟

وزيادة في التوضيح سنتناول مثالاً أخيراً على إحالات الضمائر:

([1]) محمد خطابي، لسانيات النصّ، ص17.

نحن يا أيار مَن أبدعَنا المبدع من طين ونار

روحنا خِصبٌ ودفـءٌ

ونحن الأرضُ والشمس ونحيا في النهار

فإذا جاء الدُّجى نطلب حِضنا

فيه من روح الثرى والشمس لونٌ وقرار[1]

افتتح المقطع بإحالة مقامية تمعن في التعمية والغموض أكثر مما هي عليه في الأمثلة السابقة، فنحن نلاحظ أن الضمير (نحن) هنا، يمكن تحميله بعداً إنسانياً أكثر شمولاً من البعد الوطني أو القومي أو الذاتي، فمن هؤلاء الذين أبدعهم الله من طين ونار؟ بل لعلنا نلمح في كلمة (نار) ما هو أبعد من البعد البشري قد يمكن أن نقول فيه إنّه عالم الجنّ والشياطين، وهذا ما يضفي على الإحالة غموضاً وإبهاماً قد يحجب شيئاً من قدرات المتلقي على الفهم، وقد تبدّى ذلك في (روحنا، نحبّ، ونحيا، نطلب)، وهي ضمائر تقوم بدور الرابط الذي يربط بين عناصر النص، ولكن الإحالة المقامية وقفت عائقاً أمام اتِّساقه، فعلى سبيل المثال، نجد أن الإحالة النصّية القبلية في كلمة (فيه) التي افتتح بها السطر الأخير من المقطع السابق تشتمل على قدر من الغموض ينبغي ألاّ تحتمله، فما الذي يعود عليه هذا الضمير؟ إنَّ دلالة النص تجيز أن يعود على الدُّجى، والنهار، والروح (روحنا)، وغيرها من الاحتمالات التي لا تمنعها الدلالة.

استعمل الشاعر الضمير المعمّى (نحن) مرتين في هذه الشريحة، كما استعمل الضمير المتّصل (نا) مرتين، الأولى دالة على المفعولية (أَبْدَعَنا)، والثانية على الإضافة (روحنا)، وفي المرتين لم نجد دلالة واضحة لغوياً للضمير، فمن هم الذين أبدعهم الله من طين ونار؟ هل هم العرب، أم الإنس والجانّ؟ وأمَّا ارتباط الضمير

(1) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص342.

بالفعل نفسه (أبدع)، فإنّه ارتباط صوتي لا غير، فالله تعالى أبدع كلّ شيء، البشرَ والدوابَّ والحشراتِ وما لا نعلم، وهو أمر يجعلنا نقول من الناحية الإحالية، إنّ الضمير قد أخفق بعض الإخفاق في تشكيل آلية من الآليات التي تفضي إلى الاتِّساق.

وأمَّا الإحالة بضمير المتكلم المضاف، فلا تقلُّ عن الإحالة مع علاقة المفعولية غموضاً، فمن هم الذين شكّلت روحهم الخصب والدفء؟ وذلك أنّهم هم الأرض والشمس، والذين يحيون بالنهار، فكيف إذن وقعوا تحت طائلة الفشل الكلِّي الذي تمثّل في أنَّهم لن يتمتعوا بشمّ عرار الشمس والدفء والخصب في يافا؟

وأمَّا النوع الثالث من إحالات ضمير المتكلِّم، فهو النوع الذي استعمله مع الفعل المضارع، إذ إن المعبر عنه هو مقطع المضارعة في (نحيا، ونطلب)، وهما ضميران يحملان قدراً عالياً من الإشكالية التي تؤثِّر في اتِّساق النص لا يقلُّ عما أفضت إليه الأشكال الأخرى من ضمائر الخطاب.

وفيما يأتي جدول نبيّن فيه الإحالات وأنواعها في هذا النص:

توزيع إحالات الضمائر في النص

الإحالة المقامية	الإحالة النصية القبلية	الإحالة النصية البعدية	النص
نحن	----	---	نحن ما زلنا نغني
زلنا	----	----	نحن ما زلنا نغني
نغني	----	----	نحن ما زلنا نغني
----	----	لك	لك يا أيار
نوفي	----	----	ونوفي النذر في كلِّ ربيع
----	علّها	----	علّها تطلع قمحاً وزهوراً وهدايا
نحن	----	----	نحن من تقطر أغنياتنا حزناً
أغنياتنا	----	----	نحن من تقطر أغنياتنا حزناً
أهلنا	----	----	ويمشي أهلنا في الأرض هوناً
----	سُقينا فيك	----	كم سُقينا فيك يا أيار ماء
علونا	----	----	كم علونا العود كبراً وصمودا
سرنا	نحوه	----	نحوه سرنا صعودا
غرسناها	بعينيه	----	بل غرسناها بعينيه

----	----	يومك	يومك الخامس عشر
نحن، علينا	عليه، لكنه	----	نحن لم نبخل عليه لكنه ضنّ علينا بانتصار
انتهينا، تهنا	عنك	----	انتهينا عنك يا يافا وتهنا
----	----	يومك	يومك التاسع والعشرون يا أيار
----	عنه	----	سل عنه الجدار
نحن، لكننا	----	إنّه	إنّه الصخر هوى، لكننا نحن
صمدنا	----	----	لكننا نحن صمدنا
روحنا	----	----	روحنا خصبٌ ودفءٌ
نحبُ/نحيا	----	----	نحبُ الأرض والشمس ونحيا
----	فيه	----	فيه من روح الثرى والشمس
زلنا	----	----	نحن ما زلنا نغني
----	----	لك	لك يا شهر التمنّي
ونوفي	----	----	ونوفي النذر في كلّ ربيع
نحن، أبدعنا	----	----	نحن يا أيار من أبدعنا المبدع
----	علها/تبسم (هي)	----	علها تبسم يوما للصغار
----	علت (هي)، يعلو (هو)	----	كلما الشمس علت في الأفق يعلو
منا	----	----	الحصن منا

- الإحالات عن طريق عناصر الإشارة والظروف:

ومن هذه الإحالات نجد نوعاً آخر يتمثَّل في أسماء الإشارة والظروف، وهي من الأصناف المغلقة التي تقوم بوظيفتي الربط القبلي والبعدي، وتعمل على اتِّساق النَّصِّ وترابطه[1].

ويلاحظ أن النصّ موضع دراستنا هذه قد افتقر إلى عناصر الرّبط الإشارية، فلم يشتمل على أيٍّ منها، واشتمل على عناصر ظرفية محدودة جداً، إذ ورد فيه مكونات ظرفية في أربعة مواضع حسب، وقد نتج عن هذا الأمر افتقار النص إلى الاتّساق وعدم الترابط، وهو أمر يجعل النص مكتظاً بأماكن العمى والغموض، من الناحية

(1) محمد خطابي، لسانيات النص، ص19-20.

التركيبية والدلالية، مما يدفع إلى بذل كثير من الجهد في سبيل تأويله وتحليله، ومن المواضع التي ورد فيها عنصر ظرفي:

يومك السادس في بيروت حبلٌ

نحوه سرنا صعودا[1]

فقد ورد فيه الظرف (نحوه)، وهو ظرف مكان يحيل إلى الحبل، توضيحاً لمقدار القوة والمتانة التي تحلّى بها الشهداء، فقد صعدوا إلى الحبل دون أن يديروا وجوههم أو يخفضوا رؤوسهم خوفاً من الموت.

كما يمكن أن يحيل إلى (يومك السادس) بوصفه حاملاً لحدث التحدي، وهو من المقبول لغوياً، ونعني بذلك تحميل البعد الزماني بعداً حدثياً تشخيصياً، وإلا فلا أحد يسير صعوداً نحو اليوم السادس، غير أن الذي يحدُّ من هذا الاحتمال الدلالي الجائز على المستوى التركيبي هو علاقة كلمة (صعوداً) بالعالم الخارجي، فالمشنقة التي تعلّق للمشنوقين تكون عالية، ونحوها يصعد المشنوق أو مَنْ سيشنق، كما أنّ السياق التاريخي يؤول هذه الإحالة إلى الحبل، ونعني ما حدث للمشنوقين في أيار.

وأمَّا الظرف الثاني الذي ورد في القصيدة، فهو (دون) وقد ذكره الشاعر في قوله:

انتهينا عنك يا يافا وتهنا

دون أن نشبع من شَمِّ العِرارِ[2]

(1) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص340.

(2) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص341.

وأمَّا المرة الثانية التي استعمل فيها هذا الظرف، فقد جاء في مقام القبلية أو (الأمام) معبِّراً عن حالة الكفاح أو النِّضال ، إذ تراكمت الجثث لتشكِّل حصناً (دون باب الشعب) حماية له من دخول الفرنسيين:

يومك التاسع والعشرون يا أيار

سل عنه الجدار

إنّه الصخر هوى، لكننا نحن صمدنا

دون باب الشعب، كانت جثث الأبطال حصنا[1]

أمَّا الظرف الثالث الذي وظَّفه الشاعر، فهو (بقرب)، وفيه رائحة الاستعمال المحدث، مع وجود الباء فيه، وأراد باستعماله توضيح المدى الزمني للهلاك، وانتهاء الأبطال إلى الموت، فعند اقتراب وقت الفجر، لم يبقَ من المقاتلين إلا مقاتل واحد يرى نور الفجر وحيداً دون رفاقه الذين قضوا في المعركة، يقول:

كلما الشمس علت في الأفق يعلو الحصن منّا

فإذا نحنُ بقرب الفجر جنديٌّ يرى النورَ وحيداً

وإذا الأعداء ظلٌّ وغُبار[2]

وأمَّا النوع الثالث من الإحالات، فهو **الإحالات المقارنة**، ونعني بها أن النصَّ يقارن بين عنصرين موجودين فيه فعلاً، وتنقسم هذه الإحالة إلى نوعين: مقارنة المطابقة، ومقارنة التشابه، وتتكئ هذه المقارنة على بعض الألفاظ، مثل وصف الشيء بأنّه يشبه شيئاً آخر أو يماثله، أو يوازيه، وغيرها من الأحكام التي تستند إلى ألفاظ

(1) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص342.

(2) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص342.

مشابهة، وبعضها يستند إلى المخالفة، كالألفاظ الدالة على التَّضادِّ أو المعاكسة أو المفاضلة (أكبر، أفضل، أجمل)[1].

وقد كان عنصر المقارنة من العناصر البارزة في تشكيل نص "أغنية لشهر أيار"، ووجدناها تحتوي على المشابهة والاختلاف، آخذين بالحسبان أنّ هذا النوع من الإحالات يفضي إلى درجة من التماسك والاتِّساق[2].

ومن أمثلة ذلك:

ونوفي النّذر في كُلِّ ربيع

لك يا شهر الضحايا

حاملين الدَّمَ خمراً في جِرار

ناقلين الشمس بالأيدي إلى الأرض البوار

علّها تُطْلِعُ قمحاً وزهوراً وهدايا[3]

وتتبدّى المقارنة في هذه الشريحة في عدة صورٍ، فشهر أيار يشبَّهُ بالآلهة التي كانت القرابين تقدّم إليها في فصل الربيع على سبيل شكرها على النماء الذي بدا في الأرض، ولاسيَّما أن شهر أيار يأتي في ختام الربيع.

كما شبّه الدم بالخمر الذي كان يحمل في جرار، ويقدّم مع تلك القرابين، غير أنّ الشاعر أورد مفارقة تمثّلت في لقاء الشمس مع الأرض البوار، وهما طرفا نقيض، فالشمس خصب ونماء، والأرض البوار جدب وموت.

([1]) سامح الرواشدة، في الأفق الأدونيسي، ص32.

([2]) محمد خطابي، لسانيات النص، ص19.

([3]) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص339-340.

*** الاستبدال:**

يستند هذا العنصر في الأصل إلى ما جاء عند التركيبيين الإنجليز على يد فيرث وتلامذته وأنصاره من عنصر يسمى استبدال النمط pattern substitution ويعني عندهم عنصراً من عناصر تحديد القسم الذي ينتمي إليه النمط اللغوي بالنظر إلى الناحية الشكلية بعيداً عن المعنى، فإذا أمكننا أن نستبدل عنصراً ما من عناصر الكلام لا نعرف القسم الذي ينتمي إليه بعنصر آخر شبيهٍ به من حيث احتواؤه على المؤشرات الشكلية نفسها، فإنَّه يمكننا أن أن نحيله إلى القسم الذي ينتمي إليه النمط المستبدل به.

وأمَّا من الناحية النصيّة فالاستبدال، وفقاً لنظرية هاليداي، هو عملية تتمُّ داخل النصِّ لا من خارجه، فيُعَوّضُ عنصر من عناصر النصِّ بعنصر آخر منه أيضاً، مما يعني أنَّ الاستبدال يمثّلُ شكلاً من أشكال العلاقات النصانيّة القبلية، فالعنصر المتأخِّرُ يكون بديلاً لعنصرٍ متقدِّمٍ مما يفضي إلى تماسك النصّ واتِّساقه[1].

ومع هذا فقد بدا النص لا يحتفل به إلا احتفالاً محدوداً جداً، ومن الأمثلة النادرة:

نحن ما زلنا نغنّي

لك يا أيار، يا شهر النهار[2]

وهذا النوع من الاستبدال نطلق عليه الاستبدال الاسمي، فقد أحدثه بين كلمتي (أيار) و(شهر)، وتتكرر هذه العملية (أيار/شهر) في المقاطع التالية بعد (لك يا شهر التمني/لك يا شهر الضحايا.

([1]) محمد خطابي، لسانيات النص، ص20.

([2]) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص339.

ومن مواضع الاستبدال في النص موضع استبدل به فعلاً بفعل آخر، وذلك في قوله:

نحن لم نبخل عليه بدم، لكن ضنَّ علينا بانتصار

فقد استبدل الفعل (ضَنَّ) من الفعل (بخل)، وهما يحملان الدلالة نفسها تقريباً.

كما استبدل الخبر أو المسند في موضع من المواضع بجملة طلبية، وذلك في قوله:

يومك التاسع والعشرون يا أيار

سل عنه الجدار[1]

فالمتلقي يتوقع بعد المسند إليه (يومك التاسع والعشرون...) الخبر كأن يكون (جميل، صعب، كريه،...) ولكنّه أورد المسند على هيئة جملة طلبية، وهي (سل عنه الجدار).

*** الحذف**

الحذف من العلاقات الداخلية المهمة التي تسهم في تسخير الطاقات التعبيرية للغة، إذ يعدُّ إحالة قبلية، وهو من العلاقات التي لا تترك أثراً في نصّانية النّصِّ، لأنّ عملية الاستدلال عليه إنّما تعتمد على جملة سابقة عليه، ولذا فهو لا يعمل على اتِّساق النصِّ وترابطه، مما يعني أنّه لا يترك مثل الأثر الذي يتركه الاستبدال، ومع هذا، فإنّ المقصد الإيحائي الذي قصد إليه الشعراء المحدثون يتطلَّبُ من الشاعر عدم التصريح بكلِّ شيء والبوح به، وهي آلية تنشِّط خيال المتلقي وتقوي العلاقة بين النص

(1) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص341.

والمتلقين[1]، دون أن تكون قصدية تماماً في هذا الاتّجاه، بل ربّما تحققت ضمن قصدية تحميل المبدع نصه طاقات تعبيرية يقصد إليها، وكانت هذه الطاقات ناتجة عن عنصر فوق فونيمي (بروسود أو تطريز)، ويعبّر عنه كتابياً بنقط متتالية، وقد لا يعبّر عنه بقيمة كتابية، وعندها لا بدَّ من تكليف المتلقي باستنتاج هذا الحذف، وهو عبء لا يكون ثقيلاً إذا كان المتلقي على وعيٍ عالٍ بالنظام التركيبي للغة، والعلاقات الإسنادية والتركيبية لها، والحقيقة أنَّ وعي المتلقّي بهذه العملية يرتكز في جزء ليس قليلاً منه إلى الأداء الصوتي للنصِّ أكثر مما يرتكز إلى آليات السواد والبياض التي يجترحها المبدع أو النصِّ المطبوع، ولكننا لا نستطيع أن نستغني عن طاقات المتلقين في فهم هذه المواضع.

وينقسم الحذف من هذه الجهة إلى ثلاثة أقسام: الاسمي والفعلي والقولي كما هو الحال في قسمة هاليداي ورقية حسن الاستبدال، وقد ظهر هذا العنصر في عدد من المواضع في النصِّ، ومن أمثلة **الحذف الفعلي** الموجودة في النصِّ:

ناقلين الشمس بالأيدي إلى الأرض البوار

علَّها تطلع قمحاً وزهوراً وهدايا[2]

فقد حذف الفعل (تطلع) استغناء بحرف الربط (الواو العاطفة)، وأصل النص (تطلع قمحاً تطلع زهوراً تطلع هدايا)، وهو حذف جوازي، يحقق كثيراً من الانسجام النصي، ويمنح النصّ نصيَّته، فهذا هو الحذف الفعلي.

ومن نماذج **الحذف الاسمي** حذف الضمير (نحن) في قوله:

([1]) علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، ص57، ومحمد خطابي، لسانيات النص، ص21-22.

([2]) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص340.

نحن من تقطر أغنياتنا حزناً
ويمشي أهلنا في الأرضِ هونا[1]

فقد حذف الشاعر ضمير (نحن) والاسم الموصول (مَن) مِن بداية السطر الشعري الثاني، والأصل: و(نحن مَن) يمشي أهلنا...، وهو حذف يقود إلى الاتِّساق، ويخلّص النص من التكرار الذي يقلل من اتِّساق النَّظْم على الرغم من اتِّفاقه مع القواعد اللغوية التي تشكِّل نحو الجملة بالدرجة الأولى.

ومثال **الحذف القولي** استخدام الشاعر لتقنية السواد والبياض أو ما يسمّى الفضاء البصري للنصِّ، فتبدّى ذلك في الشريحة التي أوردناها سابقاً، وهي قوله:

يومك التاسع والعشرون يا أيار

سل عنه الجدار

إن استعمال التموُّج في هذين السطرين وتحريك الثاني باتّجاه اليسار يوحي بوجود محذوف هو المذكور في السطر الأول، أي:

يومك التاسع والعشرون يا أيار
[يومك التاسع والعشرون يا أيار] سل عنه الجدار

أي إنَّ الشاعر حمّل تقنية التموج[2] بُعْدين: الأول منهما دلالي، والثاني تركيبي تمثّل في هذا النوع من الإحالات.

([1]) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص340.

([2]) يستخدم الشعراء تموج السطور للتعبير عن حالات كثيرة يمكن أن نحددها بأنّها رغبتهم في رسم الدفقات الشعورية كتابياً، فهي تكاد تكون بروسوداً أو طاقة فوق فونيمية لم يتنبّه عليها اللغويون؛ لأنها خاصة بالكتابة الشعرية، وتنبّه عليها النقَّادُ، وعنوا بها "أن تكون السطور الشعرية غير متوازنة فوق السطح، وذلك عندما تخضع السطور الشعرية لترتيب غير مُطَّرِدٍ، ينظر في هذا: تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص63-64، وسامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص113.

*** الوصل**

تقنية الوصل من أهم التقنيات التي تؤكِّد اتِّساق الخطاب من عدمه، وفي الدراسات البلاغية هو الوصل بين الجمل أو عطف بعضها على بعض[1].

ولا يتضمّن إشارة موجّهة نحو البحث عن المفترض فيما تقدّم أو ما سيأتي (السابق واللاحق)، بل يقوم على تحديد الطريقة التي يترابط فيها اللاحق مع السَّابق، ويعني هذا أن يتشكَّل النَّصُّ من مجموعة من الجمل أو التراكيب الكلامية المتطابقة (خطّيًّا مما يجعله بحاجة إلى عناصر ربط متنوِّعة تصل بين الجمل، وينقسم إلى أقسام: العطف الإضافي، والعطف السببي، والعطف العكسي، والعطف الزمني.

وينقسم من حيث التجسُّدُ في النص إلى قسمين: ما يكون واضحاً بنفسه ويتّضح من خلال وسائل تركيبية ممثَّلة بأحرف العطف، والثاني ضمني يتم من خلال تجاور محدود وبسيط بين الكلمات، يفهم من السياق[2].

- الوصل الإضافي

تكرر هذا النوع من الوصل في قصيدة "أغنية لشهر أيار" سبعاً وعشرين مرّة، تناوب فيها حرفا العطف (الفاء والواو)، فقد وردت الواو أربعاً وعشرين مرة، في حين وردت الفاء ثلاث مرات فقط، ولا نودُّ أن نورد أمثلة على استعمال الواو أو الفاء، فهي كثيرة، ولكننا نقول إن أثر الواو أو الفاء كان أثراً فاعلاً في اتّساق النص، إذ ربط بين العناصر التركيبية المكوّنة للنص، كما حمَّل بعض هذه العناصر دلالات كبيرة، وزيادة على هذا، فقد أدَّى إلى اتِّساق مكوِّناته التركيبية، وترابطها فيما بينها.

([1]) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، 354/3.

([2]) جون كوين، النظرية الشعرية، ص187.

- الوصل العكسي

أكثر ما يستعمل في هذه الآلية من آليات الاتّساق هو أداة الإضراب، ويدخل في باب التضام من الاتِّساق المعجمي أيضاً، وقد جاء في النص في أكثر من موضع، ومن أمثلته الدالة:

لم نُدِرْ وَجْهاً، ولم نُغْمِضْ عن الجلاّدِ عيناً

بل غرسناها بعينيه، فأغضى.. وابتسمنا[1]

فقد قام بتوظيف الحرف (بل) لوصل الجملة الأولى "لم نغمض عن الجلاد عيناً" بجملة "غرسناها بعينيه" وهو عنصر يزيد من اشتعال دلالة التحدي، أكثر مما كان سيفعل ربط النسق باستعمال حرف النسق (الواو العاطفة).

- الوصل السببي أو التعليلي

وهو الوصل باستخدام إحدى أدوات التعليل أو السببية، وهي في العربية أكثر من أداة، ومن أشهرها (لعل) أو أيّ تصرُّف بها مما يتيحه النظام اللغوي أو الذاكرة اللغوية، مثل (علَّ)[2].

وقد استثمر الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي صورة من صور (لعلَّ) وهي (علَّ) بحذف اللام الأولى التي ذهب أكثر النحاة إلى أنّها توكيدية أو لام ابتداء، وذلك حين قال:

ناقلين الشمس بالأيدي إلى الأرض البوار

([1]) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص341.

([2]) أكثر النحاة يرون أنّ (لعلَّ) حرف بسيط قائم بذاته، وأنَّ اللام الأولى أصلية فيه، ورأى بعضهم أنَّه حرف مركّبٌ، وأنَّ لامه الأولى لام الابتداء، أو لام التوكيد الزائدة، ينظر المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، ص579.

علّها تطلعُ قمحاً وزهوراً وهدايا[1]

فأن تطلع الأرض البوار قمحاً وزهوراً وهدايا معللٌ بنقل الشمس، أي إنَّهم سينقلون الشمس إلى الأرض البوار لتطلع لهم هذه الأشياء، فحصول ما يأملون به مقترن بنقل الشمس بالأيدي، أي: سيكون سبباً في تحقق رجاء حدوث الفعل (تطلع).

* الاتِّساق المعجمي

لا نعني بالمعجم حين نذكره في دراساتنا اللغوية ذلك الكتاب المحصور بين دفتين يذكر الكلمات ومعانيها أو أي معجم مكتوب، ولكننا نعني به المعجم مجمل الأداءات اللغوية التي استطاع ابن اللغة (ومنهم الشعراء) أن يخزِّنَها في ذاكرته اللغوية ويستعملها عند الحاجة إلى استعمالها وتوظيفها وفقاً لقواعد النظام اللغوي العام أو الكفاية أو القدرة (Competence).

وأمَّا الاتِّساق المعجمي، فينقسم إلى قسمين:

- التكرير
- التضامّ

فالتكرير يعني تكرار عنصر من العناصر المعجمية الاستعمالية بعينه أو بمرادفه أو ما يشبه مرادفه في النص الأدبي.

ويمكن لهذا التكرار أن يخدم النص الشعري عن طريق إغناء الجانب التعبيري، لأنّ تكرار أيِّ نمط لغوي يعني أن هذا العنصر ذو دور مهمٍّ في النص، مما يعني في النهاية سيطرته على جانب معيّن منه، واهتمام صاحب النص الشعري به، يعني

(1) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص340.

سيطرته على الدفقات الشعورية التي حكمت إنتاج النصّ، ولا سيما المقطوعة التي احتفلت بتكراره[1].

ومن الممكن من مراجعة النصوص الشعرية، ولاسيَّما النصوص الحديثة أن نلمس أن التكرار من أكثر الأدوات الموظّفة، ومن الممكن أن يكون من أسباب هذا أن التكرار يعدُّ من الآليات التي تمنح النص شعرية خاصة، تقوم على ما نسميه الإيقاع الداخلي، وهو هدف لجأ إليه الشعراء للتغطية على محاولتهم التجديدية الداعية إلى التخفُّفِ من (تزمّت) الإيقاع الخارجي، زيادة على أن التكرار يحقق قدراً طيباً من الدلالة التي تحمل رؤى النص.

وقد كان التكرار من أكثر أدوات الاتّساق المعجمي دوراناً في نص "أغنية لشهر أيار"، إذ ورد فيه التكرار بأشكاله جميعها: تكرير الحروف وتكرير الأفعال والأسماء، وتكرير الجمل.

- تكرير عنصر النداء (يا):

فقد كرر العنصر الانفعالي (يا) الندائية التي قد لا تشير بالضرورة إلى مُنادى في أحد عشر موضعاً، ولأنّهُ أداة إفصاحية عالية الوتيرة، فإنّ استعماله يحمل نوعاً من المناجاة (مناجاة الشاعر المريرة لنفسه)، وتمثِّلُ هذه المناجاة نقمة الشاعر على هذا الشهر، ورغبة منه في تعليق هذه المناجاة على كاهل المتلقي، بذكر أيامه التي تلتصق بالهزيمة والذل الذي تحقق للأمة في هذا الشهر، ومثلته شرائح القصيدة وتوقيعاتها.

وزيادة على هذا الدور، فإنّ الشاعر بما حققه من عنصر دلالي، فإنّه قد حقق قيمة تعبيرية أخرى، وهي أنّ (يا) قد صارت بمنزلة عنصر ربط، فهو يصل العناصر المنادى عليها ويربط فيما بينها، كما ورد في غير موضع من القصيدة:

([1]) ينظر في هذا: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية، ص61.

(لك يا أيّارُ/ يا شهر النهار/ يا شهر التمنّي/ يا شهر الضحايا...)

فالتدقيق في الاستعمالات التي وظّفت هذا الحرف (يا) تهدف من وجهة نظرنا إلى التذكير بالهزيمة والمآسي التي حلّت بالأمة في هذا الشهر، كما أنّه يوضّح حالة القلق والاضطراب التي سيطرت على المبدع نفسه، فراحت تنتقل من الغناء والأمنيات وتقديم الضحايا، وصور الربيع المفرحة إلى صور الهزائم والانكسارات والدم والجريمة، ومظاهر الحزن والجفاف واليأس والموت.

- **تكرار كم الخبرية**

ورد تكرير (كم) الخبرية في المقطوعة الآتية:

كم علونا العود كبرا وصمودا
كم منحنا الحبل والسكين صدراً ووريدا
كم سقينا فيك يا أيار ماء
قاني اللون جديدا[1]

فقد تكرَّرت (كم) الخبرية في هذه الشريحة ثلاث مرات، وتقترن في كلِّ موضعٍ وردت فيه بالفعل الماضي المسند إلى ضمير (نا) الدال على المتكلمين، تعبيراً عن إذن بالتحدُّث عن الأنا الجماعية، لا أنا الشاعر المبدع حسب.

ولا نريد أن نورد أنماط التكرير كلها، بل نكتفي بالإحالة عليها بالجدول الآتي:

أنماط التكرير	شهر أيار	الفعل نغني	الضمير نحن	كم الخبرية	كلمة يوم	الأرض	الشمس	تكرير الجمل	علامات التعجب	حرف النداء يا
عددها	9	3	8	3	7	4	5	17	8	11

يمكننا تفسير تكرير كلمة (أيار) تسع مرات في النص بأنّ هذا الشهر هو محمول النص الإبداعي برمَّته، ومن المعقول أن يتكرر هذا العدد من التكرارات للتنبيه على

(1) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص340.

مفاصل الرؤية التي يريد المبدع أن يقدّمها، وهي ممثلة بوقوع عددٍ من المآسي في أيامه موزّعة على أيام الاحتلال التركي للوطن العربي، ودخول الفرنسيين إلى دمشق وتنكيل الفرنسيين بالأحرار العرب المقاومين للاستعمار، ثم بقيام إسرائيل على أرض فلسطين في نهاية المطاف، وهي أحداث وقعت في شهر أيار.

وأمَّا تكرير حرف النداء (يا) فقد أشرنا سابقاً إلى أنّه لا يحمل دلالة تصويتية ندائية موجَّهة إلى منادى حقيقي، بل يحمل دلالة تنبيهية، هدفها مناجاة الذات الفردية أو الذات الجماعية باعتبار الشاعر ناطقاً باسم الذاتين معاً، زيادة على أنّه أداة تقوم مقام أدوات الربط في هذه المواضع على الأقل.

وأمَّا تكرير الضمير (نحن) فيمثِّل إحالة نصية قبلية، وقد تكرر ثماني مرات، وهذا التكرير يفيد أمرين: الأول منهما تنصيب المبدع نفسه ناطقاً باسم الذات الجماعية، باعتبار أن المصائب المذكورة في النص قد حلَّت بالأمة عامَّةً، والثاني: مخاطبة المجموع بلغة لا تحمِّلُهم الذنب فيما حدث، فالأمر لا يعني أن يُنَصِّب الشاعر نفسه ناقداً لأحوال الأمّة متَّهِماً إياها بالتقصير.

وأمَّا (كم) الخبرية الدالة على التكثير[1] في النص، فقد تكررت ثلاث مرات كما بدا من المقطوعة السابقة، وهو تكرير قليل يدلُّ على أن ما قُدِّم كان كثيراً: (علو العود/عود المشنقة، منح الحبل والسكين صدراً ووريداً، سقاية الدم القاني)، وهو هدف دلالي رؤيوي لا يفضي إلى تحولات تركيبية.

وأمَّا تكرير الكلمة (يوم) فهو محمول على علاقة الجزئية القائمة بين الشهر واليوم، أو على علاقة الجزئية القائمة بينهما على نحو عكسي، فاليوم هو جزء من الشهر، وقد توزّعت المآسي التي أوردها الشاعر على سبيل الحدوث الفعلي على أيام الشهر، ففي السادس منه عَلَّقَ الأتراك عدداً من الأحرار العرب على أعواد المشانق،

(1) السيوطي، همع الهوامع 386/4.

وفي منتصفه وقعت نكبة سقوط فلسطين، وفي نهايته وقعت مأساة ضرب دمشق على يد الفرنسيين (كما هو الحال في ترتيب مقطوعات القصيدة)، وهي أيام لم تحدث في عام واحد، ولكنها متضمَّنة في الشهر نفسه، كما يمكن أن تحتمل دلالة (يوم) البعد الدلالي التاريخي، كذلك الموجود في تراث الأمة تحت مسمى (أيام العرب).

وأما تكرار (الأرض) و(الشمس)، فيشير إلى عدّة محمولات دلالية، منها الدلالة على الزمان والمكان، وعمومية البلاء الذي حاق بالأمة على الأرض وتحت الشمس، كما يشير إلى دلالة الأرض بخصوصية الأرض العربية المبتلاة بهذا الضيم، في هذا الزمان الذي يحمل دلالته اسم شهر أيار.

وقد استبعدنا تكرار الحروف البنائية ودلالتها من الدراسة؛ لاعتقادنا بأن التحليل إلى المكوِّنات البنائية سينحو بنا إلى إلغاء خصوصية تحليل الخطاب بصورته الكلية، لصالح الصورة التشريحية التي تهدم الدلالة ولا تقدِّمُ شيئاً يخدم الدلالة الكلية التي تقدّمها آليات تحليل الخطاب.كما نشير أيضاً إلى أنَّ التكرار يمكن أن يقدّم فائدة كبيرة للنص إذا أخذناه من زاوية عناصر الانسجام، أكثر من كونه عنصراً من عناصر الاتِّساق، وإن قدّم فائدة في الاتِّساق النصي.

- التَّضامّ

التَّضامُّ يعني تواردَ زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظراً إلى ارتباطهما بحكم علاقة من العلاقات، والعلاقة النسقية التي تحكم هذا التزاوج في خطاب ما، هي علاقة التعارض أو التَّضادّ[1]، وقد ورد هذا النوع من عناصر الاتِّساق في خمسة مواضع من نصّ أحمد عبدالمعطي حجازي موضع دراستنا، ففي السطر الشعري:

(1) محمد خطابي، لسانيات النَّصّ، ص25.

كم منحنا الحبل والسكِّينَ صدراً ووريدا[1]

إذِ اجتمع فيه المتناقضان من الأمور، فقد مكَّن السكين من الوريد، وهما على الرغم من الترافق المعجمي الذي يقبل المصاحبة بينهما على المستوى اللغوي الاعتيادي، غير أنّهما متناقضان، فالوريد عنصر من عناصر الحياة، ولكن السِّكِّينَ ليست كذلك، بل هي عنصر من عناصر الاعتداء على الحياة (من الناحية الفلسفية على الأقلّ).

وقد ارتبط هذا الأمر بالفعل (منحنا)، وهو منح يفضي إلى معنى الكرم والتضحية وذلك كلّه مرتبط بالعنصر الدالِّ على التكثير (كم). وفي قوله:

لم نُدِرْ لهُ وَجْهاً، ولم نُغْمِضْ عن الجلادِ عيناً

بل غَرَسْناها بِعَيْنَيْهِ، فأغْضى.. وابتسمنا[2]

إنَّ مواجهة الموت بوعي الإنسان كلّه بما تفضي إليه المواجهة، تفرض عليه من الناحية الإنسانية أن يستشعر الخوف، وأن تَدُبَّ فيه مشاعر الضعف والانهيار، وهذا هو المتوقع من المشنوقين على يد الأتراك في السادس من أيار (1916)، غير أنَّ هذا الأمر لم يحدث كما تقول هذه المقطوعة، فلم يطأطئ السائرون إلى المشنقة رؤوسهم للجلاد، ولم يتضرَّعوا إليه بقصد الرحمة، بل لقد حمَّل الشاعر النصَّ دلالة مختلفة، وهي دلالة التحدِّي والرفض وعدم الطاعة، فقدّمت الصدورَ، فانقلب الأمر على الجلاد، فهو مَنْ أغضى بعينيه وطأطأ رأسه انكساراً من شجاعة المشنوقين في استقبالهم الموت على أعواد المشانق، فانكسر الجلاد وانتصروا.

وجاءت هذه العلاقة في موضعٍ آخر من النصِّ، في قوله:

([1]) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص340.

([2]) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص341.

نحن لم نبخل عليه بدمٍ، لكنّه ضَنَّ علينا بانتصار[1]

فالضمير (نحن)، وهو ضمير الشاعر الضمني على أرجح تقدير، يشير إلى أنّ الجماعة (ومنهم الشاعر) يجودون، ولا يبخلون في تقديم (الدّم) لأيار، هذا الشهر الذي حدثت فيه هذه الأحداث، فهم يقدّمون الضحايا، في حين يقابلهم (أيار) بالبخل عليهم بانتصار، وقد جاءت كلمة (انتصار) بالتنكير، في إشارة إلى كثرة الانكسارات التي حدثت في (أيار) في مقابل عدم تقديم (أيِّ انتصار).

والعلاقة الموجودة هي:

عدم البخل (نحن لم نبخل)　　البخل والشُّحُّ (ضنَّ علينا)

فهو (أيار) شهر يأخذ ولا يعطي، ومع هذا، فالاستسلام لهذا الشهر والواقع الثابت فيه، لا يعني استجداءه، فهو يقول عُقَيْبَ ذلك:

إنِ الصخر هوى، لكننا نحن صمدنا[2]

وفي هذه المفارقة التي يجترحها المبدع بين النور والظلِّ، ينفلت كلُّ شيء، حتى الصخر، ولكنَّ الأمل يظلُّ معقوداً على من ظلَّ يدافع عن الوطن، فيسقط الكثيرون، ويبقى جنديٌّ واحدٌ ينتظر ظهور نور الفجر (النصر)، في حين يتحول عدوّه إلى ظلٍّ خابٍ وعتمة وانكسار (هزيمة)، وهو نقيض النور والصباح:

فإذا نحنُ بقربِ الفجرِ جنديٌّ، يرى النورَ وحيدا

وإذا الأعداء ظِلٌّ وغبار[3]

([1]) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص341.

([2]) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص342.

([3]) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص342.

*** انسجام الخطاب:**

يبدو لنا من هذا التحليل أنَّ عناصر الاتّساق قد نجحت في كثير من المواضع في وظيفتها، ولكنها أخفقت في مواضع أخرى، آخذين بالحسبان أنَّ الاتِّساق النصي لا يعني الحكم على النصِّ بالجودة أو الرداءة في الحالتين معاً، فنرى أنَّ بعض عناصر الاتِّساق لم تحقِّق الهدف المبتغى المفضي إلى تماسك النصِّ وترابطه، على الرغم من أنَّ النصَّ ليس مطوَّلاً بحيث ينساب من بين يدي المبدع، غير أننا يمكن أن نعيد هذا إلى أنَّ الأزمنة المحمولة نصيّاً كانت متباعدة أصلاً، إذ إن قضايا شهر أيار قد تباعدت زمنياً (إعدام أحرار العرب في 6/أيار/1916، وضرب دمشق في 29/أيار/1945[1] وقيام الكيان الأجنبي على أرض فلسطين وما عرف بالنكبة الفلسطينية في 15/أيار/1948)، فبين الحادث الأول والثاني ما يقارب الأربعين عاماً إلا قليلاً، وبين الحادث الثاني والثالث ثلاث سنوات، وأمَّا ما بين الأول والثالث، فمدة أطول تصل إلى اثنين وأربعين عاماً، وعلى هذا يمكن القول إنّ عدم الاتِّساق قد ساعد على التعبير عن ديمومة الشر الذي يحمله شهر أيار، وتبشير الشاعر بعدم توقُّع الخير منه، وبكلمة أخرى، إنَّ انهماك المبدع في متابعة الأحداث المتباعدة قد أسهم في انشغاله عن متابعة الاتّساق النصي لقصيدته.

ومن هنا فإننا سنحاول في هذا الجزء من الدراسة أن نبحث في آليات الانسجام ربما لنحاول سدّ الفجوات والإخفاقات التي أسهمت في وجودها عناصر الاتِّساق التي

(1) في يوم 29/أيار/1945 فتح جنود الحامية الفرنسية المرابطون في شارع النصر النار على المواطنين السوريين الذين خرجوا في مظاهرات احتجاجية، بينما استحكم رجال الدرك السوري ورجال الشرطة وراء متاريسهم، وشرعوا يقاومون ضارية وقف تقدم القوات الفرنسية، معتمدين على أسلحتهم المتواضعة، ولم يمر وقت طويل حتى أخذت ذخيرة المقاومين تنفذ، والخسائر بين صفوفهم تزداد، وهم يقاتلون في مواجهة آلة عسكرية تفوقهم قدرة على نحو كبير، واستمروا بالقتال حتى نفذت ذخيرتهم، ثمَّ اقتحمت القوات الفرنسية متاريسهم وقد أدّت المعركة إلى استشهاد ثمانية وعشرين من المقاومين.

عرضناها، وهي محاولة للنهوض بالنص من وهدته الاتِّساقية لسانياً ودلالياً، فعدم الاتِّساق يؤدّي إلى حالات من الانقطاع والتشتت، مما يدفع إلى معاندة المتلقّي، ومن ثَمَّ فهو يستعصي على أدواته مما يجعل من عملية الربط بين عناصر النص عملية شاقّة[1].

وسنحاول أن نبحث بعض عناصر الانسجام التي وُجِدَت في النصِّ، وهي:

- البنية الكلية (موضوع الخطاب أو محمول النصّ)
- الوعي بالعالم
- التشتت والفراغ والانقطاع

- البنية الكلية (موضوع الخطاب أو محموله الدلالي):

يمكن القول إنَّ البنية الكلية هي الأساس في فهم النصِّ وانسجامه انطلاقاً من الوظيفة التي يقوم على تأديتها، لأنَّه وفقاً لما يقوله بعض النصانيين أداة إجرائية وبنية دلالية تختزل الإخبار الدلالي وتنظِّمه وتنصنِّفُهُ[2]، كما يرى آخرون أنَّ موضوع الخطاب أو البنية الكلية له هي المبدأ المركزي المنظم لقدر كبير منه، وهو القضية التي تحظى باهتمام مباشر[3].

وقد اخترتنا بعض القضايا التي تحدد البنية الكلية للنص في هذه الدراسة، ومنها:

* العنوان:

من أهم أدوات فك شفرات النص في العادة العنوان، ونحن عندما نفتح باب هذه المسألة لا ننظر إلى العنوان الذي وضع دون وعي، بل نحن ننظر إلى العنوان الذي يفكُّ معمِّيات النص التي قد تكون موجودة فيه، وهو ما يمكن أن يساعد على تأويل

([1]) سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص63.

([2]) محمد خطابي، لسانيات النصّ، ص42.

([3]) براون ويول، تحليل الخطاب، ص90 .

النصِّ، إذ هو في واجهته، فهو على هذا أول لقاءٍ بين المبدع والمتلقي قبل الدخول في النصّ نفسه[1].

وعنوان نصِّنا هذا وهو "أغنية لشهر أيار"، فيه شيءٌ من التضليل المتعمّد، فالكلمة الأولى (أغنية) تشي بالفرح، فالغناء والتغني هما من لوازم الفرح والمسرّة، سواء في شهر أيار أو في غيره، ولمّا كان شهر أيار واحداً من شهور السنة، فإننا لا نتوقع اختلافاً في أغانيه إلاّ بما تفرضه عناصر الطبيعة عليه، غير أنّ الشاعر ربط هذا الشهر بالسياق التاريخي الذي تفاعلت الأمة معه، فقد حدث فيه بعض الأحداث التي لا تجعل من مخاطبته أمراً يخصُّ الأغنية من قريب أو بعيد، بل هو عتاب لهذا الشهر أو هو أكبر من عملية العتاب، ولما كان شهر أيار بداية للصيف، وهو فصل الإثمار والعطاء والخير، فقد جعل الشاعر عنوان قصيدته (أغنية)، غير أنَّ هذه الأغنية كانت حسرات وعتاباً مرَّاً على ما حدث فيه من ويلات، كإعدام أحرار العرب على يد الأتراك في بيروت، واقتحام الفرنسيين لمدينة عربية حرّة، وهي دمشق، وأخيراً وقعت نكبة فلسطين وحلّ اليهود محلَّ الشعب العربي الفلسطيني على جزء من أجزاء الوطن العربي (فلسطين)، وهي أحداث كان أيار المسرح الزمني لحدوثها.

ومع هذا فقد كرر الشاعر ما جاء في عنوان القصيدة من تعمُّد الأمَّة الغناء لهذا الشهر:

نحن ما زلنا نغني
لك يا أيار يا شهر النهار
نحن ما زلنا نغني لك يا شهر التمني
ونوفي النذر في كلِّ ربيع
لك يا شهر الضحايا[1]

([1]) بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص36، وسامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص97. وينظر: روبرت شولتز، اللغة والخطاب الأدبي، ص93.

ففي هذه المقطوعة إصرار على الغناء لشهر أيار (مع التركيز على أنسنة الشهر ومخاطبته: لك يا شهر النهار) غير أن السطر الشعري الأخير هو ما يخلق الوعي عند المتلقي: لك يا شهر الضحايا)، فلا يعرف تاريخياً أن العرب كانوا يقدمون النذر والقرابين في هذا الشهر، ولكن هذا القول يحمِّلُ أيار دلالة قريبة من الناحية التاريخية، فقد قدّم العرب في هذه المناسبات التي قام عليها هذا النص عدداً كبيراً من الضحايا، ومع هذا العتاب إصرار على أنّ العرب سيظلون يمارسون فعل الغناء لهذا الشهر حتى النهاية على ما يبدو.

*** التكرار:**

يمكن أن يكون التكرار أداة من أدوات الاتِّساق، كما يمكن أن يكون من أدوات الانسجام أيضاً، فهو مما يُمَكِّنُ من توصيل الرؤية التي يحملها النصُّ؛ لأنّه يربط الماضي النصي بلاحقه أو العكس، وهو بهذا يحاول أن يقضي على التشتُّتِ النصي، أو على الأقل يوصله إلى أدنى حدٍّ من حدوده، كما في تكرار النص الذي بين أيدينا كلمة (يوم)، فقد تكررت سبع مرات، مما يؤدي بالمتلقي إلى أن يظلَّ على صلة بأيام الشهر وما حفلت به من مآسٍ حَلَّت بالأمة فيه.

كما تكررت عبارة بدت كما لو صارت كلاشيه أو Jargon وهي عبارة (نحن ما زلنا نغني) وقد بدت جزءاً لا غنى عنه للازمة الافتتاحية للنص أو تلك العبارة الختامية له، وهدفها تأكيد صبر العرب وتواتر هذا الصبر الذي يعني الإصرار على الاستمرار في تقديم الضحايا وهم يأملون بتغُّر الحال إلى وضع أفضل، ولعله يحمل دلالة سلبية أيضاً، وهي عدم وعي الأمة بما يجري حولها، ولذا، فهي تقدّم الضحايا تلو الضحايا دون أن تدرك أن ذلك كلَّهُ يذهب سدى مع سلسلة الهزائم التي تتوالى وتتواتر دون فائدة.

([1]) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص339.

وقد كان لتكرار أسلوب النداء أثرٌ كبير في ترابط النص، فقد كرر نداء شهر أيار بصيغٍ متعدِّدَةٍ مما يعزِّز رؤية الشاعر المشبعة بالتفجُّعِ منه بعد أن تخصَّصَ (الشهر) بإيذاء الأمة وتفنَّنَ في هزائمها، وفيه إشارة تنبيهية للعرب تشير إلى أنّ هذا الشهر هو عدوٌّ، فمن تكراره هذا، ما جاء في الأنماط المتفرِّقة الآتية:

لك يا أيّارُ، يا شهر النهار
لك يا شهر التمنّي
يا شهر الضحايا
كم سقينا كلَّ يومٍ، فيك يا أيّار ماء
آه يا يوم الضحايا والهزيمة؛
آه يا يوم الجريمة
يومك التاسع والعشرون يا أيار
نحن يا أيار من أبدعنا المبدع من طين ونار

فمباشرة أداة النداء لاسم هذا الشهر أو شيءٍ من متعلّقاته أحدث ربطاً عضوياً في القصيدة، مما أفضى إلى حالةٍ من الانسجام والترابط، وهذا أفضى بدوره إلى فهم الخطاب والبنية الكلية للنص، مما قوى من الدلالة التي يرغب النصُّ في توصيلها، وهي أن الواقع العربي كان متردّياً ضعيفاً عديم القدرة على النهوض من الوهدة التي هو فيها.

* المعرفة الخلفية (معرفة العالم):

ما يمتلكه الإنسان من تجارب عامة أو خاصّة يعمل على مساعدته في إدراك العالم حوله وفهمه، والمعرفة الخلفية- أداةً من أدوات انسجام الخطاب- تعني ثقافة المتلقّي وأداته المعرفية، وما يملكه من قدرات تساعد على التصوُّر الذهني للأشياء، ولمّا كانت رؤانا للعالم نسبية، فإنَّ بنية النصّ يمكن أن تنتج قاعدة أساسية جديدة

للإدراك البشري العامّ[1]، ذلك أنّ صورة العالم التي يشكِّلها القارئ لا تكون بالضرورة مطابقة لصورته في النصّ؛ لأنّه يصوِّرُ العالم كما نعرفه، وقد يؤكِّد النصُّ ذلك أو يخالفه[2].

وعلى هذا، فإنّ تحليل النصِّ أو معرفة مدى انسجامه والحكم عليه بالنصانية أو عدمها، يعتمد على ما تراكم لدى القائم على تأويل النصِّ أو متلقيه من معارف سابقة تجمعت لديه- قارئاً قادراً على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص والتجارب السابقة التي قرأها أو عالجها[3].

وما نعرفه عن أحمد عبدالمعطي حجازي، وإن كان قليلاً، غير أنّه قد يسعف في الوصول إلى بعض هذا الهدف، فهو شاعر صاحب معاناة شديدة أوصلته إلى الوقوع تحت ضغوط حياتية صعبة جعلته إنساناً مغترباً في ذاته ومحيطه.

وقد كان اغترابه هذا مبثوثاً في نصّه، ولا نريد أن نتحدَّث عن مظاهر الاغتراب في هذه القصيدة أو أشكال مقاومتها في النصِّ، ولكننا نشير إلى أنَّ هذا الاغتراب قد تبدّى على هيئة ثورة على الواقع الذي تعيشه الأمة، وهو واقع مهين (كان وما زال)، والحقيقة أنّ شهر أيار واحد من شهور السنة، وهي بمجموعها لا تمارس فعل الهزيمة أو النصر، ولكنّ الشاعر وظّفه كما يوظّف (الدالّ) الذي تقوم بينه وبين المدلول علاقة استدعائية، نتيجة للتصور الذهني الذي يحدثه الدال عند المتلقي في حال وجود الثقافة المشتركة بين الباثّ (المبدع) والمستقبل (المتلقّي)، وهذا ما كان، فشهر أيار (زمناً) هو هذا الشهر المعروف، ولكنّه ارتبط بمنظومة من الأحداث التي

(1) إيسر، فلفغانج، فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، نقله إلى العربية، عبدالوهاب علوي، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص33.

(2) كريستوفر بطلر، التفسير والتفكيك والإيديولوجيا، نقله إلى العربية نهاد صليحة، بحث في مجلة "فصول"، م5، ع3، 1985، ص80.

(3) محمد خطابي، لسانيات النّص، ص61.

يمكن أن تُسقَطَ عليه؛ لأنّها حدثت فيه هو نفسه، أي إنَّه كان وعاءً زمنياً لحدوثها، مما جعله يرتبط ارتباطاً وثيقاً بهذه المآسي الفظيعة التي عبّر عنها النصّ.

إنّ أهم مظاهر الاغتراب في النصّ هو ما نعرفه بأنّه فقدان الاتّزان، وهو أمرٌ يتبدّى في النصّ، فكلُّ هذه المآسي الواردة في النص تتطلَّبُ فعل البكاء، وليس فعل الغناء، والبكاء على هذا لا يمكن أن يدعى الغناء، ولكنّه دعاه كذلك، أو أنّه اعتقد أنّه يغني وهو يبكي بسبب فقدانه الاتزان النفسي الناتج عن هول الصدمة.

ومن الممكن أن نسأل: متى يغني الإنسان؟

نحن ما زلنا نغني لك يا شهر التمني
ونوفّي النُّذرَ في كلِّ ربيع
لك ياشهر الضحايا
حاملين الدّمَ خمراً في جِرار
ناقلين الشمس بالأيدي إلى الأرض البَوار
علَّها تطلع قمحاً وزهوراً وهدايا[1]

فهو يغني في وقت حزنه للضحايا، والنذور التي تُقَدَّمُ للعدو، ولشهر قدّموا له كثيراً من الاحتفالية، وهي مظاهر تتمُّ على قلق واضطراب، لأنَّ المطلوب هنا هو البكاء، والذي خفَّفَ من حِدَّة هذا الاضطراب وعدم الاتّزان هو التعليل الذي علل به سبب هذا (الغناء)، وهو قوله: علَّها تطلع قمحاً وزهوراً وهدايا، فهذه الجملة التعليلية تفيد أن المبدع عاد هنيهة إلى الوعي بالعالم والحياة المتَّزنة.

وبدأ بعد هذا بسرد الأيام الثلاثة التي عبّر عنها في قصيدته:

(1) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص339.

يومك السادس في بيروت حبلٌ
نحوه سرنا صعوداً
لم نُدِرْ وجهاً ولم نُغْمِضْ عن الجلاّدِ عينا[1]

وهو يقصد اليوم السادس من شهر أيار لعام ألف وتسعمئة وستة، عندما أقدم الأتراك على شنق ستّة عشرَ عربياً في بيروت[2]، وقد أورد المبدع الوِعاء الزمني (السادس من أيار)، والوعاء المكاني (بيروت) لربط معرفته بمعرفة القارئ، وتقديم مفتاح الفهم له، لأنَّ النص بحاجة إلى معرفة من الطرف الآخر لفهم مرامي النص.

وفي اليوم الآخر قال:

يومك الخامس عشر
آه يا يوم الضحايا والهزيمة
آه يا يوم الجريمة
نحن لم نبخل عليه بدم، لكنّه ضنَّ علينا بانتصار
وبمرأى من دوالينا
انتهينا عنك يا يافا وتهنا
دون أن نشبع من شمِّ العِرار[3]

فقد أحال إلى اليوم الخامس عشر وعاءً زمنياً، وتضافر هذا الوعاء مع الوعاء المكاني للحدث، وهو يافا ليمكّن معرفته من معرفة المتلقّين، ليشير إلى يوم سقوط فلسطين، عائداً إلى الإحالة المقامية (نحن) مع أنّها تحيل إلى خارج النصّ، ولكنّها

(1) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص340.
(2) المعروف أنَّ هذا اليوم قد ارتبط بإعدام عدد آخر من أحرار الأمة في دمشق على يد جمال باشا التركي، ولكن الشاعر خصَّ بيروت بهذا الحدث.
(3) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص341.

تُسهمُ في ربط اللغة بسياق المقام، مع أنّها لا تسهم في اتّساقه بصورة مباشرة، وهو حال الإحالة المقامية عامّة[1]، ولكنها تقوم بوظيفة مهمّة في ربط اللغة بالمقام، مما يفضي إلى فهم النصِّ فهماً جزئياً على الأقلّ، فالإحالات بعدها ترتبط بالمقام، مع أنّها تحيل إلى (يومك) عن طريق الإحالة القبلية النصيَّة (عليه)، أي: لم نبخل على هذا اليوم بتقديم الضحايا، فيما ضَن (هو) علينا بانتصار، ثمَّ نراه يعود إلى المقام في قوله: (دوالينا، انتهينا، وتهنا) دون أن يفضي هذا المقام إلى تحديد مَنْ (نحنُ)، فهل (نحن) أهل يافا، أم العرب، أم الشعراء، أم الذات المعظّمة لنفسها؟

وكذلك اليوم التاسع والعشرون منه، وهو يوم دخول الفرنسيين دمشق.

* التشتُّت والفراغ والانقطاع:

تعني هذه المصطلحات تجاور مقاطع لغوية يمكن أن يُفَهمَ أنَّها مترابطة حتى في حالة غياب أدوات الربط[2]، مما يفضي إلى أنَّ المتلقي يشارك في عملية الإبداع.

وعلى الرَّغْمِ من أنّ التشتُّت والفراغَ والانقطاع والحذف تخلق حالة من ضعف العلاقات الاتِّساقيّة، فإنّها تُقَدّم فضاءً من الانسجام والتعالق الدلالي الذي يعوِّضُ هذا الضعف[3]، وهو تعويضٌ قائمٌ على عاتق المتلقّي الذي ينهض بعبء تأويل المحذوف أو الغائب.

وقد بدا هذا المظهر في قصيدة (أغنية لشهر أيار) منذ بدايتها، عندما عمد إلى استخدام المقام في التعبير عن الغناء، ومن المهمِّ أن نذكر أنّ المتلقي في عملية التأويل التي يقوم بها قادر على إنتاج عدد كبير من التأويلات وإنتاج عدد من الدلالات

(1) محمد خطابي، لسانيات النص، ص17.

(2) براون ويول، تحليل الخطاب، ص268.

(3) سامح رواشدة، في الأفق الأدونيسي، دراسة في تحليل الخطاب الشعري، ص23.

والأسئلة، فمثلاً: مَنْ هم المغنون في هذا المقام؟ أهم الشعراء، أم أبناء الأمّة الذين امتحنوا بالهزيمة فأفقدتهم توازنهم؟ أم الشاعر المعظّم لنفسه (مستخدماً ضمير المتكلمين الجمعي)، أو الشاعر الذي يحسُّ بالامتلاء من الهزيمة؟

لقد لجأ المبدع في هذا النصِّ أيضاً إلى استخدام النقيض في التعبير عن الحسرة والمرارة بالغناء، ويُحْدِثُ هذا نوعاً من القلق الدلالي عند المتلقّي، وانقطاعاً في دلالة التعبير عن الغناء:

نحنُ مَنْ تَقْطُرُ أُغنياتُنا حُزْناً
ويمشي أهلُنا في الأرض هونا
كم علونا العود كبراً وصمودا
كم منحنا الحبل والسكّين صدراً ووريدا
كما سقينا فيك يا أيّار ماء
قاني اللونِ جديدا[1]

فقد جمع الشاعر هنا بين المتناقضات لينتج صورة غير مألوفة: الحزن والغناء، الحبل والصدر، السكين والوريد، الدم والماء، مما يدعو إلى تكوُّن إشكالية تواجه القارئ العادي على الأغلب، وهي الجمع بين هذه الدلالات التي تفضي إليها هذه المواد المعجمية غير المتَّسقة، ومن هنا يأتي دور المتلقي في إعادة رسم الخارطة الدلالية.

وأما الحذف، فعلى الرغم من أنّه أداة من أدوات الانسجام، وقد أوردناه هناك، فإنّه يكون أداة من أدوات الاتِّساق أيضاً، ومن الأمثلة على أثره في اتِّساق النص في هذه القصيدة قوله:

([1]) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص340.

يومك التاسع والعشرون يا أيار

سل عنه الجدار[1]

استثمر المبدع هنا تقنية السواد والبياض، للتعبير عن دلالة إيحائية عميقة، تعبِّر عن حالة التعجُّب التي آل إليها النص، فهذا اليوم يمكن أن يسكت عن فعله بالمبدع والأمّة، ولذا فقد خاطبه قائلاً: يومك التاسع والعشرون على وجه الإخبار، ثم وظّف آلية التموُّجِ (من آليات الفضاء البصري أو السواد والبياض)، ليعبر عن حذف الخبر، فجاء الخبر على شكل جملة إنشائية، وهو أمر لم يكن قواعدياً، بل كان النحاة ينظرون إليه على أنّه من الأمور الخارجة على القواعدية.

فكأنَّ الشكل المتموج للسطرين الشعريين أفاد في تحديد سكتة تعجبية، وهو من البروسودات أو التطريزات التي تعني في الشعر وجود طاقة فوق فونيمية تعبِّر عن دلالة لا تحتملها التكوينات الفونيمية[2].

(1) أحمد عبدالمعطي حجازي، الديوان، ص341.

(2) يتبع هذا المبحث ما يسمى بالفنولوجيا التطريزية Prosodic Phononlogy وتسمى أيضاً الفنولوجيا البروسودية أو الفنولوجيا العروضية، أو التطريز الفنولوجي، أو الفونيم الثانوي، أو الملامح غير التركيبية، وهي ملامح صوتية غير تركيبية مصاحبة تمتدُّ عبر أطوال متنوِّعة، وتكوِّنُ الجُزَيء أو تتابع الجزيئات، ويرمز لها في العادة برموز إضافية خارج رموز الجزيئات التركيبية، ويقابله الفونيمات التركيبية التي تعني السواكن والعلل.

ينظر في هذا: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص219، ويحيى عبابنة وآمنة الزعبي، علم اللغة المعاصر، مقدِّمات وتطبيقات، ص45.

.

*** خاتمة:**

يمكن القول بعد هذا: إنّ عناصر الاتِّساق والانسجام قد تضافرت في تشييد البنية الدلالية لهذا النص، فما لم تتمكّن آلية الاتّساق من التعبير عنه وملئه، قامت عناصر الانسجام بدورها للتعويض عن هذا التقصير، فما احتواه النص من وفرة عناصر الإحالة المقامية وارتباط سائر الإحالات بها، والتقليل من أدوات الربط والوصل مما أسهم في نقص الاتساق في النص، قامت عناصر الانسجام بتعويضه عن طريق المعرفة الخلفية، والبنية الكلية، ومقاييس التشتُّت والانقطاع والفراغ، مما دفع إلى نوع من اليسر في تأويل النصِّ، وهو ما يمكِّننا من الحكم عليه بأنَّه نصٌّ متماسكٌ مترابط، وهذا ما أمكننا قوله في محاولة تحليل هذا النص تحليلاً معقولاً من خلال آليات تحليل الخطاب، وهي آليات لغوية بالدرجة الأولى، وقد تفيد في جلاء بعض الدلالات التي يحملها النصّ.

المصادر والمراجع

* إيسر، فلفجانج، فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبدالوهاب علوي، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.
* براون، ويول، تحليل الخطاب، ترجمه إلى العربية محمد لطفي الزليطي، ومنير التريكي، دار النشر العلمي، الرياض، 1997.
* بطلر، كريستوفر، التفسير والتفكيك والإيديولوجيا، نقله إلى العربية: نهاد صليحة، بحث في مجلة "فصول"، م5، ع3، 1985.
* بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمه إلى العربية تمّام حسان، عالم الكتب، القاهرة، 1998.
* تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987.
* جبر، محمد عبدالله، الضمائر في اللغة العربية، دار المعارف، القاهرة، 1980.
* جون كوين، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، دار غريب، 1989.
* حجازي، أحمد عبدالمعطي، ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، دار العودة، بيروت، 1973.
* خطابي، محمد، لسانيات النصّ، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.
* الرواشدة، سامح، إشكالية التلقي والتأويل، مطبوعات الدائرة الثقافية بأمانة عمان الكبرى، عمان، 2001.
* الرواشدة، سامح، في الأفق الأدونيسي، دراسة في تحليل الخطاب الشعري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2006.
* زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، الكويت، 1981.

* السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق عبدالعال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، 1975-.
* شولتز، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1993.
* الطائي، أبو تمّام، حماسة أبي تمّام، تحقيق عبدالمنعم أحمد صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.
* عبابنة، يحيى، والزعبي، آمنة، علم اللغة المعاصر، مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الثقافي، إربد، 2005.
* عمر، أحمد مختار، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1991.
* قطوس، بسام، سيمياء العنوان، مطبعة البهجة، إربد، من مطبوعات وزارة الثقافة الأردنية، 2001.
* المرادي، الحسن بن قاسم، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983.
* ابن يعيش النحوي، شرح المفصّل، منشورات مكتبة المتنبي بالقاهرة، وعالم الكتب، بيروت (د.ت).

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2011/1/16