

سلطة النص وخطاب الذات في المراثية العربية قبل الإسلام

(قراءة نصية في ضوء نظرية الاتصال الأدبي) (*)

الأستاذ الدكتور / مراد عبد الرحمن مبروك

أستاذ النقد الأدبي والنظرية

كلية الآداب والعلوم - جامعة قطر

الملخص باللغة العربية:

يعنى هذا البحث بالقراءة النصية المستحدثة للمراثية العربية، التي تشكل فيها سلطة النص قيمة مهيمنة، بحيث تكون هذه السلطة معززة لخطاب الذات الانهزامية في المراثية العربية قبل الإسلام، وتم معالجة هذه القراءة النصية من خلال تطبيق نظرية الاتصال الأدبي على واحدة من أبرز قصائد الرثاء الذاتية العربية قبل الإسلام، وهي مراثية عبد يغوث، تلك القصيدة التي يرثي فيها ذاته عندما يقع في الأسر، وهو الفارس المغوار الذي كان يقود أكثر من ألف مقاتل، لكنه يقع أسيرا في يد الأعداء ويصبح في مواجهة الموت، ولا يجد داعما أو سندا له في محنته غير القصيدة الشعرية، التي تقف شامخة في مواجهة الموت بعد أن خذله الأهل والعشيرة والقبيلة وكل من حوله. وتناولت هذه المعالجة مبحثين رئيسيين؛ الأول المبحث التنظيري وعني بخمسة محاور هي: مفهوم النظرية، وإرهاصاتها في الدرس النقدي والبلاغي القديم، والنظرية في الدرس اللساني الحديث، والنظرية في الدرس البلاغي والأسلوبي الحديث، والنظرية في الدرس النقدي الحديث، وأخيرا تصورنا الشمولي حول هذه النظرية. أما المبحث التطبيقي فقد تناول خمسة محاور هي؛ المبدع والرؤية التكوينية والنص والخاصية النوعية، والوسيلة الاتصالية، والمتلقي واستراتيجية القراءة، والنص والارتداد العكسي وأخيرا المصادر والمراجع والهوامش.

Abstract:**Textual Authority and Self-Expression in Pre-Islamic Arabic Elegy
A Textual Analysis in Light of Literary Communication Theory**

This research focuses on the modern textual interpretation of Arabic elegies, where the authority of the text takes on a dominant role. In this context, this authority enhances the discourse of self-defeat within pre-Islamic Arabic elegies. The study addresses this textual interpretation by applying the theory of literary communication to one of the most prominent examples of pre-Islamic Arabic autobiographical elegies, specifically the elegy of Abd Yaghoth. In this poem, Abd Yaghoth mourns his own fate when he falls into captivity, despite being a courageous warrior who led more than a thousand fighters. However, he becomes a prisoner in the hands of his enemies and faces death, finding no support or backing in his ordeal except through poetic verse. This poetry stands resolutely in the face of death after his family, tribe, and everyone around him have abandoned him.

The study is divided into two main sections. The first is the theoretical section, which explores five key aspects: the concept of theory, its implications in ancient critical and rhetorical studies, its role in modern linguistic studies, its significance in modern rhetorical and stylistic studies, and its relevance in contemporary critical studies. Finally, the study offers a comprehensive perspective on this theory.

The second section is the practical application section, which covers five aspects as well: the creator and the formative vision, the text and its qualitative characteristics, the communicative medium, the recipient and reading strategies, and the text and its reverse impact. It concludes with a discussion of the sources, references, and footnotes.

أولاً: المبحث التنظيري:

المفهوم

ترى المعاجم اللغوية العربية أن " النظرية قضية تثبت ببرهان ، وفي الفلسفة هي طائفة من الآراء تفسر بها بعض الوقائع العلمية أو الفنية، ونظرية المعرفة هي البحث في المشكلات القائمة على العلاقة بين الشخص والموضوع أو بين العارف والمعرف^(١) ، ويقترب هذا المفهوم اللغوي من نظيره في القواميس اللغوية الأجنبية. فقد تطور مفهوم النظرية في الدراسات الأوربية الحديثة تطوراً تاريخياً بدايةً من عصر النهضة الأوربي وحتى الآن (بدايات القرن الحادي والعشرين – ٢٠١٠م) وتعددت المفاهيم، فيرى جوناثان كالر "Jonathan Culler" أن النظرية هي البيان المنظوم في صورة متماسكة من الأفكار والمبادئ لطبيعة الأدب ومناهج تحليله^(٢).

ونخلص من ذلك إلى أن مفهوم النظرية يعني به الأسس المعيارية الموضوعية في كل علم من العلوم وفي علم النقد والأدب نستطيع القول " إن النظرية الأدبية أو النقدية تعني بالأسس الأدبية التي تعتمد على معايير علمية دقيقة نستطيع من خلالها الحكم على آليات العمل الأدبي وأبعاده حكماً أقرب إلى روح العلم منه إلى الفن في المراحل الزمنية والمكانية المختلفة " ^(٣).

ومن ثم فإن نظرية الاتصال الأدبي تعني بالأسس النقدية التي تعتمد على معايير علمية دقيقة تبدأ من المبدع مروراً بالنص عبر الوسيلة الاتصالية، ونهاية بالمتلقي وما ينتج عنه من نص عكسي ارتدادي، ونستطيع من خلال هذه المعايير الحكم على العمل الأدبي وأبعاده حكماً أقرب إلى روح العلم منه إلى الفن في المراحل الزمنية والمكانية المختلفة.

ولسنا بصدد العرض التفصيلي لتطور النظرية الاتصالية في الدرس النقدي والبلاغي واللساني القديم والحديث بداية من الارهاصات الأولى عند اليونان والعرب القدامى حتى شكلت نظرية مكتملة العناصر والأركان في نقدنا المعاصر، ولكننا بصدد الوقوف التطور العام للنظرية بداية من النقد الأرسطي ومروراً بالنقد العربي القديم واللسانيات الحديثة لاسيما البلاغة الأسلوبية الحديثة ونهاية بالتصور الأوربي والعربي الحديث وبخاصة تصورنا لهذه النظرية في الدرس النقدي المعاصر.^(٤)

١- إرهاصات النظرية في الدرس النقدي والبلاغي القديم

في الأدب اليوناني القديم تبلورت إرهاصات هذه النظرية الاتصالية في مفهوم أرسطو حول المحاكاة والتطهير. فالمحاكاة عنده محاكاة منقحة للطبيعة والمحاكاة بدورها

تقوم على فنان يحاكي الواقع وينقله للمتلقي. وتتطور العلاقة بين المرسل والمستقبل خطوة أخرى عند أرسطو في معالجته لنظرية التطهير حيث يرى " أن النفس لا تضطرب بأمثال هذه الأغاني إلا لتهدأ في عاقبة الأمر كأنها صادفت طباً وتطهيراً".

والشعر عنده حينئذ يحدث تطهيراً في المتلقي نتيجة التعبير عن القضايا الحياتية التي يعيشها في واقعه المعيش. أي أن الشاعر أو الفنان أو الرسام أو الموسيقى أو الكاتب يعد كل منهم منتجاً للنص الفني. وهذا النص حين يستقبله المتلقي يحدث تطهيراً في نفسه من الانفعالات والآلام التي يشعر بها من جراء مآسي الواقع المعيش.

وفي نقدنا العربي القديم تمت معالجة هذه القضية في أكثر من موضع عند بعض النقاد القدامى والفلاسفة ومنهم الجاحظ وابن طباطبا، وعبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني، والفارابي وابن سينا وفخر الدين الراوي، نجد ذلك في العديد من نصوصهم حول بعض مفاهيمهم النقدية للشعر والمعنى والتخيل وغيره.

فعند ابن طباطبا يوضح أثر النص الشعري على المتلقي وأنواع الشعر وتأثيره على السامع فيقول " فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني عجيبية التأليف ... ومنها أشعار مموهة مزخرفة عذبة تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحاً، فإذا حصلت وانتقدت بهرجت معانيها وزيفت ألفاظها ومحيت حلاوتها"^(٤).

وتتضح اليات التلقي والاتصال عند القاضي عبد العزيز الجرجاني في "الوساطة بين المتنبي وخصومه" حيث رأى أن هناك ضرباً من الشعر يحتاج إلى قرار من نوع معرفي خاص، لفك ألفاظه ومعانيه لأنه لا يوصل المعنى للمتلقي إلا بعد جهد وعناء ومجاهدة من المتلقي يقول موضعاً ماهية هذا الشعر غير المؤلف " إذا قرع السمع لم يصل إلي القلب إلا بعد إتعاب الفكر وكد خاطر والحمل على القريحة فإذا ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة"^(٥)، وهنا يكون على المتلقي - من منظور النقد القديم - إجهاد نفسه ومعاشته للنص معاشة تامة لا نقل عن معاشة مبدع النص ومنتجه حتى يستطيع فض مغاليق النص.

ويرى حازم القرطاجي أن التخيل هو " أن تتمثل للسمع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"^(٦). وهكذا نجد أن نظريتي التخيل والمحاكاة تعدان من المقومات الرئيسة لعملية التلقي أو السماع. وهما محوران جوهريان لنظرية الاتصال الأدبي.

ثم تشكلت الملامح الأولى لربط البلاغة بالاتصال الأدبي في الدرس البلاغي القديم بدايةً من فكرة " مقتضى الحال " في صحيفة بشر بن المعتمر والتي يحاكي فيها مقام المخاطب أو السماع أو المتلقي للنص، فكلام الخاصة لا بد أن يتوافق معهم وكذلك كلام العامة لا بد أن يتوافق معهم أيضاً أي

" ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين - وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات (٧).

إن الموروث البلاغي ومعالجته لقضية مقتضى الحال وضع المتلقي ضمن آلياته في الخطاب الأدبي، أي أن المتلقي هو الحاضر الأساسي في النص. لأجل ذلك يشكل المتكلم نصه وفق ثقافة المتلقي ولذلك يقول أبو هلال العسكري " وإذا كان موضوع الكلام على الإفهام، فالواجب أن تقسم طبقات الكلام على طبقات الناس، فيتخاطب السوقي بكلام السوق، والبدوي بكلام البدو ولا يتجاوز به عما يعرفه إلى ما لا يعرفه، فتذهب فائدة الكلام وتعدم منفعة الخطاب (٨). على أن هذه الرؤية تتبلور في معيار دقيق ومحدد هو معيار مقتضى الحال عند السكاكي والقزويني، فيقول السكاكي " وارتفاع شأن الكلام في باب الحسن والقبول وانحطاطه في ذلك بحسب مصادقة الكلام لما يليق به، وهو الذي نسميه مقتضى الحال (٩). ويقول الخطيب القزويني " وأما بلاغة الكلام فهي مطابقتها لمقتضى الحال مع فصاحته (١٠)، ثم يلجأ السكاكي إلى التفصيل لقضية مقتضى الحال من خلال علاقة المتكلم (المرسل) بالمتلقي (السامع) وهو في هذا التفصيل يضع شخصية المتلقي في المقام الأول، فيقول " لا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة فمقام التشكر يباين مقام الشكاية ومقام التهنية يباين مقام التعزية، ومقام المدح يباين مقام الذم ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب ومقام الجد في جميع ذلك يباين مقام الهزل وكذا مقام الكلام ابتداءً يغير مقام الكلام بناءً على الاستخبار أو الإنكار، ومقام البناء على السؤال يغير مقام البناء على الإنكار، جميع ذلك معلوم لكل لبيب وكذا مقام الكلام مع الذكي يغير مقام الكلام مع الغبي ولكل ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر (١١).

وهكذا نجد السكاكي يرى أن كل متلق له سياق معين في الخطاب. وبدأ في توضيح التباين الخطابي وفق طبيعة المرسل والمستقبل للخطاب.

٢ . النظرية في الدرس اللساني الحديث

في الدراسات اللسانية الحديثة أخذت نظرية الاتصال بعداً عميقاً في اللسانيات الأوربية الحديثة. خلال القرن العشرين وحتى الآن، فقد عني بالاتصال اللغوي عدد كبير من العلماء في مجال اللسانيات والنقد الأدبي بدايةً من المدرسة الشكلانية مروراً بالبنبوية والنصية ونهايات بنظرية التلقي في الدرس الأدبي والنقدي الحديث.

• ففي الدرس اللساني عني تشومسكي وهايمز وبينتنج وديتمار وغيرهم بعلاقة الاتصال باللسانيات الحديثة ، فعند تشومسكي ارتبطت نظرية الاتصال اللغوي بالكفاية الاتصالية Communicative Competence والكفاية الاتصالية هي البديل المفهومي المنهجي للكفاية اللغوية في النظرية النحوية عند تشومسكي^(١٢).

• أما ديل هايمز، فقد بنى نظريته في الكفاية الاتصالية على اتساع دائرة المفهوم بحيث لا يقف عند مفهوم تشومسكي ، الذي يربط الكفاية الاتصالية بالكفاية اللغوية بل يتجاوز هذا المفهوم إلى ارتباط الكفاية الاتصالية بمقدرة المتكلم على إنتاج منطوقات مناسبة لأنماط المواقف الاتصالية المختلفة ولا يقف عند الجمل النحوية فقط^(١٣).

• ويتطور المفهوم أكثر عند بينتنج Buenting فيرتبط مفهوم الكفاية الاتصالية عنده بالقدرة الإنسانية الشاملة على فهم الموقف الاتصالي، بين أطراف الاتصال في إطار عوامل أخرى كالزمان والمكان والعلاقات الاجتماعية والعلاقات الخاصة بين أطراف الاتصال^(١٤).

• أما ديتمار Dittmar فيعرف الكفاية الاتصالية بأنها قدرة الأفراد على أن يتصل أحدهم بالآخر في ظروف محددة موقفياً ومعيارياً ولغوية ونفسية واجتماعية وتداولية^(١٥).

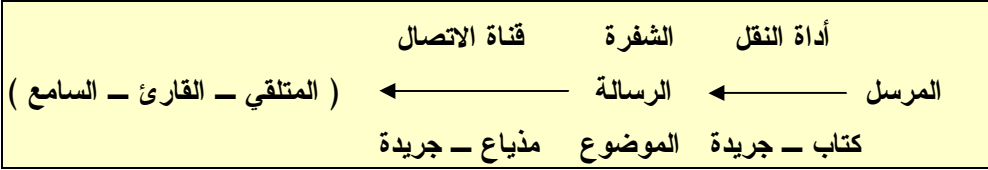
• أي أن الكفاية الاتصالية هي القدرة على استعمال اللغة في تفاعل اجتماعي يوائم بين المنطوقات والمقاصد وسياق الاتصال

• ويقف هايمز عند هذا المفهوم وقفه تفصيلية دقيقة، فقد وضع برنامجاً نظرياً لتحليل الوقائع الاتصالية في محيطها الثقافي تحليلاً وظيفياً (أي مرتبطاً بالسياق) وتحليلاً دينامياً (أي مرتبطاً بالعملية الاتصالية)^(١٦) ومن أهم المكونات الاتصالية التي وضعها هايمز Dell Hymes المشاركون في الاتصال، والموقف الاتصالي، وصيغة الاتصال، والحدث اللغوي، والموضوع، ووظيفة التفاعل^(١٧).

• وكلها عناصر تدخل في عملية الاتصال اللغوي من المرسل المنتج للنص إلي المستقبل للنص عبر وسائل التوصيل المختلفة،

وتطورت نظرية الاتصال اللغوي تطوراً ملحوظاً عند جوناثان كالر Jonathan Culler في كتابه النظرية الأدبية عام ١٩٩٧م عندما يفرد فصلاً كاملاً عن مفهوم المنطوقات الأدائية Performatives وكيف رحبت النظرية الأدبية المعاصرة بهذا المفهوم، وقبول نقاد الأدب لفكرة الأدائية بوصفها شيئاً يساعد على تمييز خصائص الخطاب الأدبي

وعندما انطلقت النظرية الأدبية صوب المعنى كان الاتصال اللغوي معيناً للمعاني. لأن المعنى على حد تعبير راسل جاكوبي Russell Jacoby ناتج تفاعل بين نص وقارئ أو مجموعة من القراء وبخاصة ارتباط البعض بالتأويل^(١٨). على أننا لا ننسى أن اللسانين كثيراً ما أفادوا من ياكبسون في علاقة اللغة بعملية الاتصال ولعل الشكل التالي يوضح مدى ارتباط اللغة بعملية الاتصال عند ياكبسون، وهو الشكل الذي استعاره بعض رجالات اللغة والإعلام^(١٩).



ويرى العالم اللغوي دي سوسير أيضاً أن اللغة هي " كل نظام معين من الإشارات المضاعفة وتستخدم في نقل رسالات إنسانية"^(٢٠).

واللغة تقوم برسالتها من خلال المتكلم والمتلقي والوسيلة، وهنا تتشكل عملية الاتصال أي أن " الاتصال لا يقوم على مستوى دلالي إلا عندما يتصرف كل من الباث والمتلقي بالشفرة نفسها في بناء الرسالة وتفكيكها"^(٢١).

٣ - النظرية في الدرس البلاغي والأسلوبي الحديث

تبلورت العلاقة بين البلاغة والاتصال عند العديد من الدارسين المحدثين فيرى الدكتور تمام حسان " أن المعنى اللغوي للفظ البلاغة فرع على معنى الإبلاغ أو التوصل الذي هو موضوع من موضوعات علم الاتصال، ولو أننا رجعنا إلى النموذج الذي وضعه ياكبسون لأركان عملية الاتصال فلربما كان ذلك عوناً لنا على فهم المقصود بالبلاغة، فالنموذج كما يلي:

الرسالة

(المتكلم) ← (قناة الاتصال) ← (السامع)

الشفرة

ودعنا نفهم السياق جديلاً بأنه " المقام " والرسالة بالنص والعبارة، وقناة الاتصال مثلاً بالمشافهة والشفرة بالمعنى المقصود. إذا صح لنا هذا فمن الممكن تحديد البلاغة بأنها عمل المتكلم على إيصال الشفرة إلى السامع بواسطة رسالة منطوقة خلال قناة اتصال مسموعة في مقام معين وربما أضفنا جهد السامع في حل الشفرة^(٢٢).

وربط شكري المبخوت بين البلاغة العربية ونظرية التواصل الأدبي من حيث مدى عناية النقاد والبلاغيين العرب بالمتلقي أو السامع أو المستقبل للنص مبرزاً المفاهيم البلاغية التي تربط نجاح عملية الكلام البليغ بالتواصل الأدبي.

وأشار الدكتور محمد العمري إلى أهمية فكرة مراعاة المقام والحال في البلاغة العربية بوصفها عنواناً للعلاقة بين الخطيب والمستمع، فالبلاغيون العرب وإن لم يهتموا كثيراً بالدراسة النفسية والأخلاقية للمرسل والمتلقي إلا أنهم حاولوا أن يدرجوا تحت عنوان المقام والحال ملاحظات كثيرة فيما ينبغي للخطيب أن يكون عليه أو يراعيه من أحوال المستمعين^(٢٣).

ويشير إلى هذا الربط أيضاً الدكتور صلاح فضل من خلال معالجته لمفهوم التداولية حيث يرى أنها العلم الذي يعني بالعلاقة بين بنية النص وعناصر الموقف التواصلية المرتبطة به بشكل منظم مما يطلق عليه سياق النص ... ويأتي مفهوم التداولية هذا ليغطي بطريقة منهجية منظمة المساحة التي كان يشار إليها في البلاغة القديمة بعبارة مقتضى الحال وهي التي أنتجت المقولة الشهيرة في البلاغة العربية لكل مقام مقال^(٢٤).

وعني بهذه العلاقة أيضاً الدكتور سعد مصلوح في معالجته لفكرة مقتضى الحال عند السكاكي حيث رأى أنها تعد مشروعاً طيباً يمكن الانطلاق منه وإعادة النظر فيه لصياغة طراز يتسم بالدقة والشمول في ضوء نظرية الإبلاغ الأدبي واللسانيات النفسانية والاجتماعية^(٢٥). وهكذا نجد أن العديد من الدارسين المعاصرين العرب في مجال الأسلوبيات واللسانيات والخطاب البلاغي فطنوا إلى أهمية هذه الدراسات في الاتصال الأدبي.

٤ - الدرس النقدي الحديث:

كانت معايير التحديث عند جماعة الأوبياز التي عنيت بدراسة الأدب واللغة من (١٩٢١ - ١٩٣٠) إرهاسا بانطلاق النص وخروجه من بوتقة الذات إلى الآخر، أي إلى المتلقي بدلاً من الانكفاء على المؤلف ومكوناته النفسية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية مثلما أرادت الأنظمة الحاكمة في الاتحاد السوفيتي آنذاك، إنهم يريدون أن ينطلقوا للآخر من داخل النص وأنظمته وليس العكس. وهذا ما تطور فيما بعد بعد الحرب العالمية الثانية عندما تطورت دراسات سيموطيقا الأدب والسينما والفن والثقافة، وكانت في جزء منها محاولة لتطوير سيموطيقا الثقافة فضلاً عن بعض القراءات التي تحاكي النص الأدبي في علاقته بالسياق الثقافي، الذي يشكل القارئ فيها جزءاً من هذا السياق. بل إنها فتحت المجال لمدرسة النقد الجديد في الانفتاح على الأنساق الثقافية للنص على الرغم من أن مصطلح النقد الجديد أطلق على جماعة معينة من النقاد والمنظرين في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين بعد أن نشر جون كرورانسون John Croweranson كتابه النقد الجديد The New Criticism.

نقول على الرغم من ذلك إلا أن رواد هذه الجماعة النقدية لم يقدموا نظرية واحدة متجانسة برغم اشتراكهم في بعض القواعد والفرضيات وانقسموا إلى عدة جماعات نقدية ومنها جماعة "أطلق عليها النقد المعلمي" Practical Criticism وارتبطت باسم ريتشاردز J.A. Richards وآخرين وكانت نظريته لغوية بصورة أساسية، وقد تبنى في مناقشته لوظيفة الأدب مقارنةً لفحص سيكولوجية القارئ واستجابته العصبية للنص كوسيلة لخلق الانسجام بين عقل القارئ وشعوره في عملية إدراكه لمعنى النص، افترض ريتشاردز في النقد المعلمي دراسته التي كتبها في ١٩٢٩م عن الكيفية التي يقرأ بها القراء الشعر بالفعل، تلازم أربعة أنواع من المعنى الفهم Sense (الشيء الذي يتم الكلام عنه) الشعور feeling (موقف المتكلم من الشيء الذي يتم الحديث عنه) النغمة Tone (موقف المتكلم من المستمع) والهدف Intention (التأثير الذي يرغب المتكلم في تعزيزه) وصار هذا التقسيم للمعنى بأجزائه الأربعة والمحتمل في كل ما ينطق به الإنسان ومن ثم في النصوص الشعرية أيضاً إستراتيجية أساسية في تطبيق النقد الأدبي وبصورة كبيرة في تدريس هذا التطبيق في إنجلترا (٢٦-٢٩).

وهنا يتضح أن النقد المعلمي يعد في طليعة المدارس النقدية الحديثة التي أشارت إلى أهمية المتكلم والمتلقي في فض مغاليق المعنى.

ثم جاءت مدرسة النقد الجديد التي اهتمت بالعمل الأدبي من ثلاث زوايا هي العمل في حد ذاته، والعمل في علاقته بالفنان، والعمل في علاقته بالقارئ.

فمن الزاوية الأولى يعد العمل معادلاً موضوعياً للإحساس وليس الإحساس نفسه، ومن الزاوية الثانية التي تعني بعلاقة المبدع بعمله، فإن الإبداع الفني ليس تعبيراً عن شخصية بل هو تحويل عدد لا يحصى من الخبرات والمشاعر التي تأثر بها المبدع في حياته إلى شكل أو مركب جديد يختلف تماماً عن الخبرات والمشاعر التي استمد منها مادته الخام .. ومن الزاوية الثالثة التي تتمثل في علاقة العمل الفني بالقارئ فإن نظرية النقد الجديد ترى أن هذا العمل كلي يحقق الأثر المطلوب فإنه يجب أن يجسد الإحساس المجرد إلى كيان محسوس يستطيع القارئ أن يلمسه كما يستطيع العمل الفني أن يعادل الإحساس ولا تقتصر مهمته على نقله فحسب^(٣٠).

ولذلك فإن دور المتلقي في النقد الحديث تشكلت إرهاباته مع ميلاد النقد الجديد سواءً في الأدب الأمريكي مع مطلع القرن العشرين أو الأدب الفرنسي في النصف الثاني من القرن نفسه. على الرغم من وجود بدايات مبكرة في أواخر القرن التاسع عشر سواءً في أمريكا أو إنجلترا، لكن ملامح هذا النقد الجديد ومعايير النقدية والجمالية برزت في مطلع القرن العشرين. وكانت مواكبة ومتقاربة زمنياً للمدرسة الشكلانية الروسية.

وفي النصف الثاني من القرن العشرين نشأت مدارس نقدية حديثة تعني بالقارئ مثل نظريات استجابة القارئ، ونظريات التلقي عند إنجاردن وياوس وآيزر وغيرهم. وتعد المقالات التي كتبها امبرتوايكو سنة ١٩٥٩م وجمعها في كتابه دور القارئ سنة ١٩٧٩م من أوائل المقالات النقدية التي عنيت بدور القارئ في النص وفيها يتمرد ايكو على المعايير النقدية لمدرسة النقد الجديد ويحملها كل العلل النقدية التي سادت في تلك الآونة. ويهتم اهتماماً فائقاً بالقارئ ويرى أن تفاعلها معاً يحدث تركيزاً قوياً على العمل الأدبي وفض مغاليقه وكشف جمالياته.

وتوالى الدراسات العديدة التي تعني بالقارئ في الدرس النقدي، ومنها دراسات جين ب. تومبكنز عن "نقد استجابة القارئ" ووالكرجيسون "المؤلفون والمتكلمون والقراء الصوريون" وجيرالد برنس عن "مقدمة لدراسة المروى عليه"، وفولفجانج آيزر عن "عملية القراءة مقترب ظاهرتي" وستانلي إي. فش "الأدب في القارئ: الأسلوبية العاطفية" وديفيد بليتس عن الافتراضات الاستمولوجية في دراسة الاستجابة وغيرها^(٣١).

وتطورت هذه النظرية في الأدب الأوربي مقترنة بنظرية التلقي عند روبرت هولب Robert Holub في كتابه " نظرية التلقي Reception Theory " في النصف الثاني من العشرين لا سيما مرحلة الستينيات، لكنها هيمنت على الساحة النقدية خلال النصف الثاني من العقدين السابع والثامن من القرن العشرين، على أنها جاءت امتداداً لنظريات نقدية سابقة عليها منذ أرسطو وحتى مرحلة تشكلها في نهايات القرن الماضي عند رومان إنجاردن، وهانز روبرت ياكوب وفولفجانج آيزر، لكن هذه النظرية أولت عناية كبيرة بالمتلقي أكثر من المبدع والنص والارتداد العكسي^(٣٢).

وتطورت هذه النظرية في الأدب الفرنسي خطوة أخرى عند إيمانويل فريس في كتابه " قضايا أدبية عامة، آفاق جديدة في نظرية الأدب" وهو أستاذ في الأدب الفرنسي في جامعة سيرجي بونتواز وله العديد من الدراسات الأدبية، وناقش في محور مستقل في هذا الكتاب قضية الاتصال الأدبي ليس من حيث كونها نظرية أدبية ولكن من كونها قضية تتعلق بآليات الاتصال العام وطغى على هذا المحور المفهوم النظري للقضيتين^(٣٣).

انتقلت هذه النظريات إلى النقد العربي منذ الثمانينيات من القرن العشرين وحتى وقتنا الراهن نذكر منها على سبيل التمثيل دراسات كل من فاضل ثامر عن " اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث " سنة ١٩٩٤م، وبسام قطوس عن " استراتيجيات القراءة التأصيل والأجراء النقدي " سنة ١٩٩٨م، وحميد لحداني عن " القراءة وتوليه الدلالة " سنة ٢٠٠٣م، ومحمد شبل الكومي عن "المذاهب النقدية الحديثة " سنة ٢٠٠٤م، ومحمد إقبال عروي عن " مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي "^(٣٤). ونسيمة الغيث " البؤرة ودوائر الاتصال " سنة ٢٠٠٠م، وغيرها. وبشرى موسى صالح في " نظرية التلقي أصول وتطبيقات."

ولسنا بصدد عرض لهذه الأعمال أو معالجة لها من حيث قربها أو بعدها من نظرية التلقي. ولكننا بصدد توضيح مدى تأثير الدراسات النقدية العربية المعاصرة بنظريات التلقي في الغرب، ومدى شيوعها في الدرس النقدي المعاصر، لكن الشيء الذي يمكن الاطمئنان إليه أن جل هذه الدراسات النقدية العربية لم تعالج الرؤية الفلسفية التي انطلقت منها نظريات التلقي في الدرس الأوربي المعاصر ومدى توائمها مع الدرس النقدي العربي المعاصر. وأخذت على عاتقها نقل مفاهيم هذه النظريات وتطبيقها تطبيقاً

محضاً على النصوص الأدبية العربية أو الاكتفاء بترجمة مصطلحاتها كما هي في
الدرس الأوربي

ومن هنا نحاول الانطلاق من هذا الطرح القرائي - لو جاز لنا استخدام هذا
التعبير - إلى طرح الرؤية النقدية التي نراها مناسبة لمعالجة النص الأدبي معالجة
شمولية تتطلق من المرسل وصولاً على الارتداد العكسي.

تصورنا حول نظرية الاتصال الأدبي وتطبيقاتها:

إن تصورنا للنظرية يقوم على الأبعاد الشمولية والمعطيات الشمولية للنظرية، ويعني بها
الأسس الكلية المعيارية التي تشكل نظرية الاتصال الأدبي بداية من المبدع مروراً
بالنص والقارئ عبر الوسيلة الاتصالية ونهاية بالارتداد العكسي بغية المعالجة الشمولية
للنص الأدبي. وذلك من خلال بعدين هما؛ المعطيات والبرهان، أما المعطيات فتحوي
الأركان التي تقوم عليها النظرية والبرهان يحوي الجانب التطبيقي للنظرية وهو المحو
التطبيقي لهذه الدراسة.

- معطيات النظرية

يعني بالمعطيات الثوابت والأسس المعيارية التي انطلقت منها النظرية وشكلت أبعادها
وجوانبها فعلى الرغم من أن نظرية الاتصال الأدبي ترتبط بالفكر الأدبي منذ فجر
التاريخ، لأن الشاعر أو القاص أو المسرحي أو الروائي أو الفنان التشكيلي أو غيرهم
ارتبط النص عنده بالمتلقي وتأثر خطابه الأدبي بثقافة المتلقي، نقول على الرغم من ذلك
إلا أن نظرية الاتصال الأدبي تطورت فنياً ودلاليًا ونقدياً ولغويًا وأدبياً وإعلامياً
 واجتماعياً في العصر الحديث لا سيما القرن الأخير. وكانت رؤية انجاردن وياوس
وآيزر هي أكثر الرؤى تحليلاً وشمولاً لآليات التلقي، ومن ثم نستطيع تقسيم المعطيات
الي قسمين :

أ - المعطيات التكوينية ب - المعطيات الشمولية.

أ - المعطيات التكوينية

لعله من نافلة القول أن نذكر أن مصطلح التلقي كمصطلح نقدي ارتبط بالنظرية
الفلسفية التي أنتجته، فإذا كانت الفلسفة الوضعية أفرزت البنيوية فإن الفلسفة الظاهرانية
المعاصرة هي التي أفرزت نظرية التلقي.

"وأغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة الذاتية الظاهرانية جاءت عن طريق
أعلامها وأبرزهم هو سرل، وانجاردن وقد تحولت إلى أسس نظرية ومفاهيم ومحاور

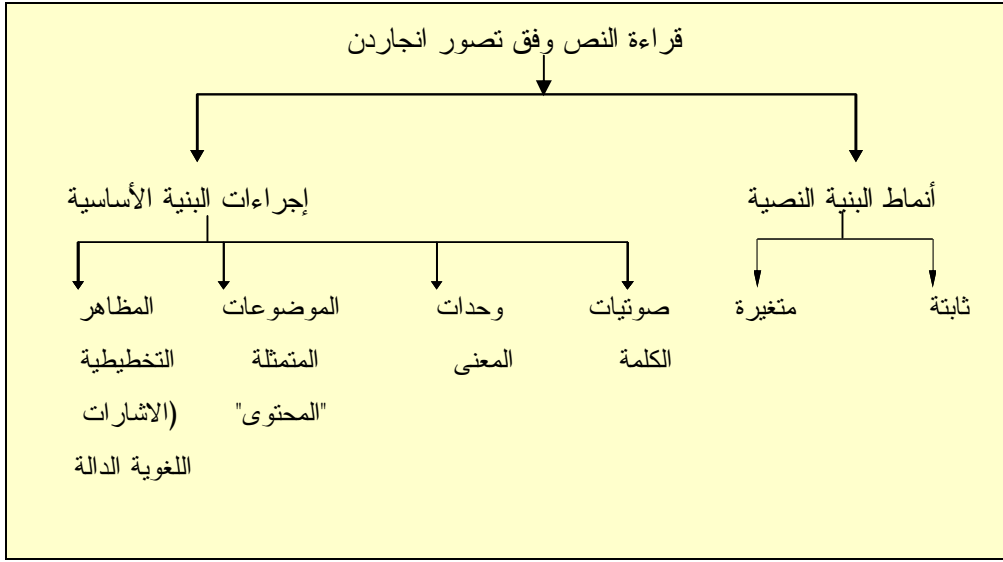
إجرائية، وبذلك أصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي، ولا سبيل إلى الإدراك والتصور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة لها، فاتخذت هذه الأفكار التي بثها أعلامها طريقها في النظريات المتجهة نحو القارئ ولا سيما نظرية "التلقي"^(٣٥). التي تعد المفتاح المكون لنظرية الاتصال.

ونتيجة لتطور هذه الفلسفة فقد تطور تبعاً لذلك مفهوم التلقي لأنه ينحدر من الفينومينولوجيا أو الفلسفة الظاهرانية المعاصرة. ويعد مفهوم التعالي ابرز المفاهيم المنبثقة من الفكر الظاهراتي واكثرهم ارتباطاً بالتلقي وقصد به هوسرل " أن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضاً في الشعور أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص"^(٣٦).

ويعني ذلك أن إدراك المعاني قائم على خلاصة الفهم الفردي الخالص ونابع من الطاقة الذاتية لهذا الفهم. ولكن عند هوسرل اقترن هذا المفهوم بالفلسفة أكثر من الأدب. وعندما جاء انجاردن تلميذ هوسرل طور هذا المفهوم " التعالي " وجعله يرتبط بالعمل الأدبي ومعناه " فالمعنى الأدبي عنده يستند إلى بنيتين : ثابتة ويسميتها نمطية وهي أساس الفهم وأخرى متغيرة ويسميتها مادية ، وهي تشكل الأساس الأسلوبى للعمل الأدبي فالمعنى هو حصيلة للتفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم ، وهذا التعديل الذي أوجده انجاردن أصبح مرتكزاً أساسياً لأغلب الاتجاهات التي تتضوي تحت رداء هوسرل " و هيدجر، وسارتر، وميرلوبونتي جادامير"^(٣٧).

ويأتي مفهوم القصدية ليكون المفهوم الثاني المؤثر في جماليات التلقي ضمن المفاهيم الظاهرانية، ويعني بالقصدية الشعور القصدي أو الآني، أي الذي يتشكل في اللحظة الآنية " فالمعنى لا يتكون في التجربة والحساب والمعطيات السابقة وما إلى ذلك من معايير هي قوام التفكير الحتمي وفلسفة كانط الوضعية بل يتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني بإزائه"^(٣٨).

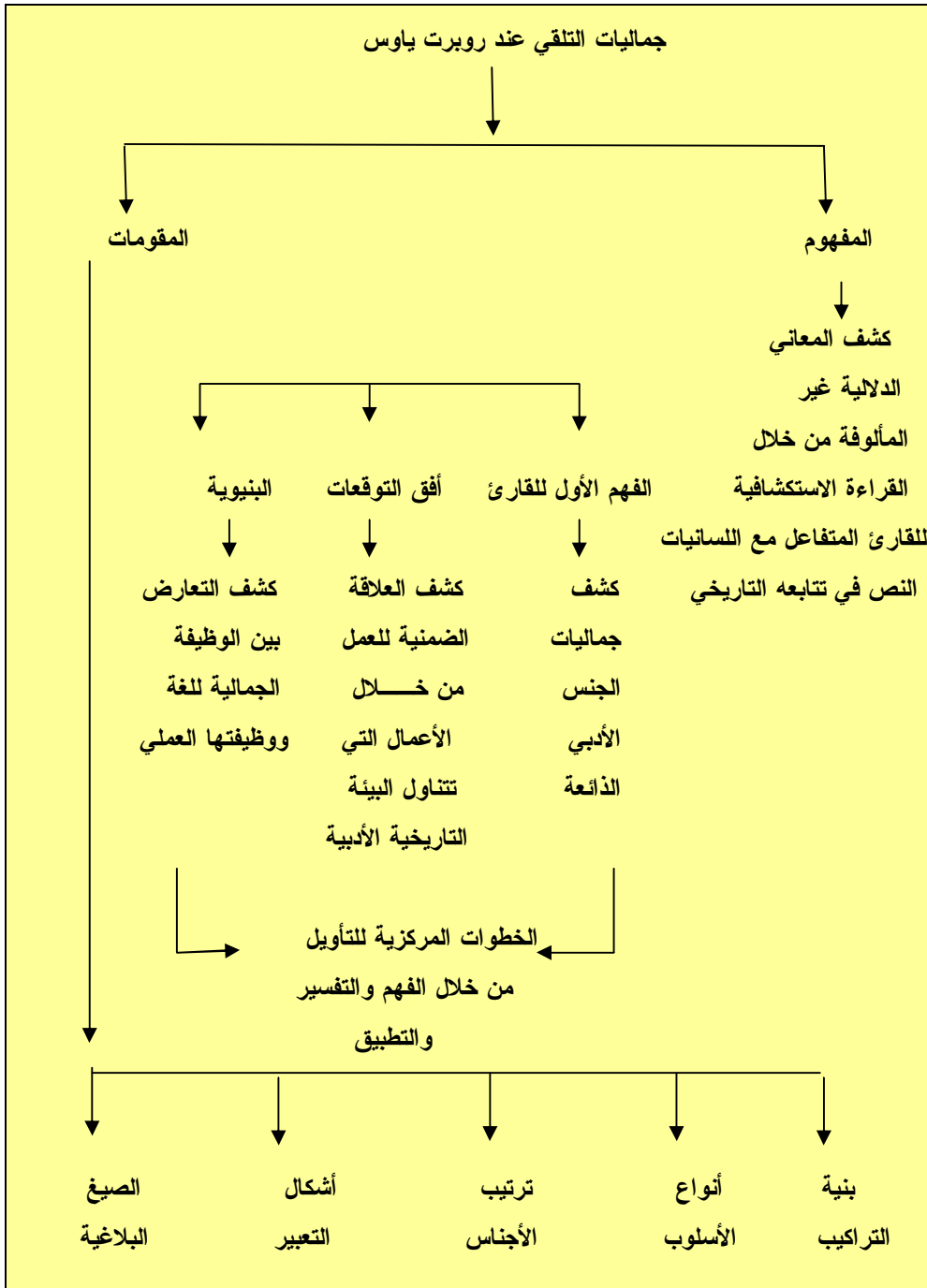
ومن ثم " فإن العمل الأدبي عند انجاردن تتكون بنيته الأساسية من أربع طبقات هي؛ طبقة صوتيات الكلمة، وطبقة وحدات المعنى، وطبقة الموضوعات المتمثلة وطبقة المظاهر التخطيطية"^(٤٠). والشكل التوضيحي التالي يوضح آليات تلقي النص وفق تصور انجاردن:



ثم تطورت نظرية التلقي عند هانز روبرت يارس لكونه من المعنيين بالعلاقة بين الأدب والتاريخ وعالج مفهوم التلقي ورأي أنه يعني بكشف المعاني الدلالية غير المألوفة من خلال القراءة الاستكشافية للقارئ المتفاعل مع النص في تتابعه التاريخي.

أما أفق التوقعات عنده فيعتمد على ثلاثة مقومات هي: المعايير المعهودة أو جماليات الجنس الأدبي الذائعة، والعلاقة الضمنية للعمل من خلال الأعمال التي تتناول البيئة التاريخية الأدبية، والتعارض بين الخيالي والواقعي أو بين الوظيفة الجمالية للغة ووظيفتها العملية^(٤١)، ومن ثم فإن البعد الجمالي يتضح من خلال الفرق بين أفق التوقعات والعمل الأدبي.

ويستند يارس أيضاً إلى اللسانيات النصية في كشف الأبعاد الجمالية للنص يقول : "إن العملية العقلية في تلقي نص ما ليست بحال من الأحوال في الأفق الأولي للتجربة الجمالية مجرد مجموعة اعتباطية من الانطباعات الذاتية المجردة ، ولكنها بالأحرى انجاز لتوجيهات بعينها في عملية إدراك موجهة يمكن فهمها وفقاً لدوافعها الأساسية وإشاراتها المثيرة ، كما يمكن كذلك وصفها عن طريق اللسانيات النصية"^(٤٢). والشكل التالي يوضح جماليات التلقي عند روبرت يارس



لكن هذه النظرية تأخذ بعداً أكثر تطوراً عند فولفجانج آيرز من خلال دراسته لمستويات التفاعل بين النص والقارئ، أي أنه لم يعن بالمتلقي فحسب مثلما فعل انجاردن

ويأوس لكنه عنى أيضاً بالنص. ومن ثم تستند رؤيته للتفاعل بين النص والقارئ إلى عدة أركان أساسية هي :

- ١ - خاصية النص القابل للقراءة.
- ٢ - استكشاف المعنى.
- ٣ - القارئ الضمني.
- ٤ - إستراتيجية القراءة.
- ٥ - البنية الاتصالية للأدب الخيالي. (٤٣)

ففي الخاصة النصية نجده يضع شروطاً للنص القابل للقراءة منها ألا يكون النص واضحاً غاية الوضوح في طريقة عرضه، ووجود بعض المناطق المألوفة التي تقودنا إلي غير المؤلف ومنتعة القارئ تبدأ عندما يكون هو نفسه منتجاً ويساعده النص على هذه الأولوية الإنتاجية ، واعتماد النص على بعض نقاط الإبهام أو الفجوات التي يملؤها المتلقي. وأن يتيح النص المجال لوجهة نظر طوافة لدى القارئ، والنظر إلى النص على أنه من إنشاء القارئ . وقد اقترب آيزر بهذه المفاهيم من النقد الجديد أو النص الأمريكي حتى أنه شاع في أمريكا أكثر من نظريات دالاس مارتن .

ويناقش في قضية استكشاف المعنى النظر إلى النص على أنه هيكلية عظيمة يقوم القارئ بتجسيدها لإبراز الصورة الجمالية أثناء القراءة، ' والقارئ الضمني عنده يعني بالبنية النصية التي تتطلع إلى حضور متلق ما دون أن تحدده بالضرورة، ووظيفته هي استكشاف الشفرة الكامنة في النص واستنباط المعنى غير المؤلف.

واستراتيجية القراءة عنده تقوم على عدة أبعاد هي البعد الباطني، والذاتي، والصوري، والجدلي، والوظيفي. أما البنية الاتصالية عنده فإنها تنقسم إلى اتصال متعادل بين النص والقارئ، وغير متعادل ويناقش مفهوم ومسببات كل قسم منها.

ب - المعطيات الشمولية

ولعلنا لا نبعد عن الحقيقة حين القول إن نظرية الاتصال الأدبي التي نحن بصدد معالجة أبعادها ووضع أسسها وتراكيبها خرجت من معطف نظرية التلقي الأيزرية - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - لا سيما ما يتعلق منها بجانب التفاعل بين القارئ والنص أو ما أطلق عليه بالبنية الاتصالية للأدب الخيالي. علي أن نظرية الاتصال الأدبي من جانبنا أضافت ثلاثة أبعاد هي :

بعد المؤلف أو المنتج للنص وهو ما أهملته معظم نظريات التلقي في الدراسات النقدية ، وبعد الوسيلة الاتصالية سواءً أكانت مخطوطة أم مطبوعة أم إلكترونية، أم مسموعة أم مرئية... الخ. وبعد الارتداد العكسي ، وهو المحور المركزي لتنازل النصوص النقدية أو الإبداعية أو المرتدة لو – جاز لنا استخدام هذا التعبير – ومن ثم نستطيع القول إن نظرية الاتصال الأدبي تتشكل من خمسة أركان أساسية متتابعة هي :

١ - المؤلف أو المرسل أو المنتج للنص.

وهذا الركن تتسم معالجته من زاويتين، الأولى : الرؤية التكوينية للمبدع أو الناقد أو المنتج أو المرسل وهذه الرؤية تتشكل من خلال الجوانب النفسية والاجتماعية والثقافية والدينية والحضارية التي شكلت وعي المبدع أو المنتج للنص. والزاوية الثانية هي علاقة الذات المبدعة بالموضوع بالنص الإبداعي .

٢ - النص = الرسالة : ويتم معالجة النص من خلال ثلاثة أبعاد هي :

- الخاصية النصية وهي تقترب من الخاصية النصية التي وضعها آيزر.
- التفاعل النصي : وينقسم إلى تفاعل داخلي (تناص) تفاعل خارجي (نصي+قارئ).
- البنية النصية : وتنقسم من حيث النوع إلى قسمين هما . البنية السيسونصية والبنية السيكلونصية ، ومن حيث المستويات تنقسم إلى المستوى الداخلي ويعني بتتابع البنى الداخلية للنص والمستوي الخارجي ويعني بتتابع البنى الخارجية من خلال قراءة النص المغلق والمنفتح

٣ - وسيلة الاتصال : ويعني بها القناة التي تساعد في توصيل الرسالة النصية من المرسل الي المتلقي وقد تكون وسيلة مخطوطة أو مطبوعة أو مسموعة أو مرئية أو غير ذلك

٤ - القارئ = المستقبل = المتلقي : وينقسم هذا الركن إلى أربعة أقسام هي:

الأول : دور القارئ ويتمثل في خمسة أدوار هي :

(١) استكشاف المعنى من خلال هيكله النص والصورة العقلية للقراءة والبنية الإبداعية.

(٢) ملء الفراغات.

(٣) ربط الأجزاء غير المترابطة.

(٤) ضبط البنى المتحولة.

٥) تأسيس البنية النهائية.

الثاني : نوع القارئ سواء كان قصدياً أو ضمناً .

الثالث : إستراتيجية القراءة تنقسم إلى خمسة أبعاد هي البعد الوظيفي والذاتي

والصوري والجدلي والباطني.

الرابع : إستراتيجية الاتصال تنقسم إلى اتصال متعادل بين النص والقارئ وآخر

غير متعادل أو ما نطلق عليه بالاتصال المنحرف. ويعالج من خلال

المقومات والوظائف والأسباب، فالمقومات تعني بالمقدم الشكلي

والمزدوج والمجاوز للعالم. والوظائف من خلال التقويم الأدبي والقوة

الأساسية للاتصال الأدبي وإنتاج وجوه السلب الأولية والثانوية .

٥ - الارتداد العكسي (التأثير + رد العقل) : يتولد عن هذا الارتداد مستويان الأول:

مباشر من خلال العملية الانعكاسية للبنية السطحية ، والثاني : غير

مباشر من خلال العملية الانعكاسية للبنية العميقة. وتتشكل هاتان البنيتان

من خلال البعد الفعلي للنص وهو بعد يتشكل من (النص + تخيل القارئ)

وسوف نعالج هذه الأركان الخمسة معالجة تفصيلية من خلال المبحث

التطبيقي

ثانيا " المبحث التطبيقي (برهان النظرية)

تتطلق الدراسة التطبيقية من عدة أسس معيارية يتم تطبيقها في دراسة النص الأدبي هي:

١ - المبدع والرؤية التكوينية. ٢ - النص والخاصية النوعية.

٣ - الوسيلة الاتصالية ٤ - المتلقي وإستراتيجية القراءة.

٥ - النص والارتداد العكسي.

وهذه الأسس الخمسة تعالج النص الأدبي من كل أبعاده وجوانبه لتقضي لنا

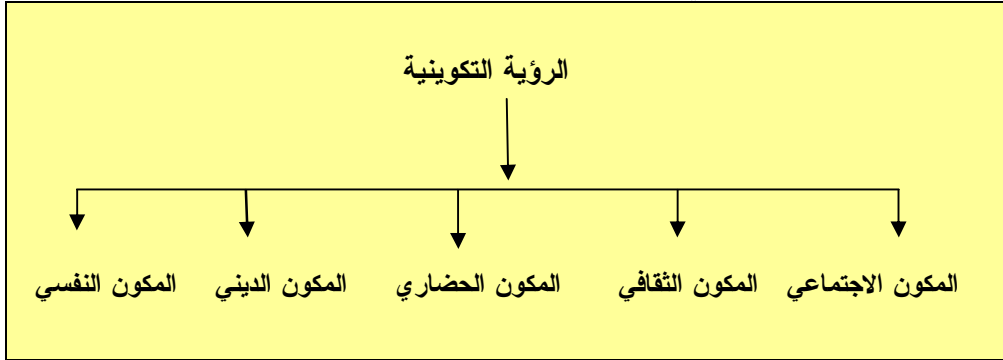
مغاليقه، وعلى الرغم من أن هذه الأسس المعيارية لنظرية الاتصال الأدبي تنطبق على

كل النصوص الأدبية، فإننا نقف عند نص شعري للشاعر العربي قبل الإسلام عبد يغوث

بن وقاص الحارثي .

أولاً : المبدع والرؤية التكوينية :

يعد المبدع أو المؤلف أو المنتج للنص مركز العملية الإبداعية من حيث كونه يشكل المكونات الجينية للنص حتى يشب عن الطوق ويصل إلى المتلقي. أي أن المبدع هو المسؤول الرئيس عن عملية تخلق النص وتكوينه. ولذلك يعد تجاهله وتجاوزه إلى النص أو المتلقي بمعزل عن السياق قصوراً في الرؤية النقدية للنص. ولذلك نرى أن الرؤية التكوينية للمبدع تستند إلى المكونات النفسية والاجتماعية والثقافية والدينية والحضارية التي ساعدت في تشكيل النص. ونقف عند الرؤية التكوينية لعبد يغوث التي شكلت وعيه الإبداعي في مراثيته لنفسه قبل مقتله وذلك على النحو التالي :



١. المكون الاجتماعي:

يعد المكون الاجتماعي أحد المكونات الرئيسة التي شكلت وعي عبد يغوث ، فقد نشأ في بيئة عربية شديدة الصراع بين القبائل بعضها ببعض بغية بسط كل منها نفوذها وسيطرتها على الأخرى ، وكان يمثل قمة الهرم الاجتماعي والاقتصادي بين قبائل العرب بعامة وقبيلته بخاصة " وكان شاعرا من شعراء الجاهلية فارسا سيدا لقومه من بني الحارث بن كعب، وكان قائدهم في يوم الكلاب الثاني إلى بني تميم ، وفي ذلك اليوم أسر وقتل عبد يغوث بن الحارث بن وقاص بن صلاء" (٤٤) " وعد عبد يغوث من الجرارين ، وكانت العرب لا تسمي الفارس جرارا حتى يقود ألف فارس فأكثر" (٤٥) " فقاد مذحج كلها في يوم الكلاب الثاني إلى بني تميم ، وفي هذا اليوم أسر وقتل ، أسره عصمة بن أبيير من بني تميم الرباب ، فأراد عبد يغوث أن يفقد نفسه منهم بمائة من الإبل ، إلا أن بني تميم رفضوا ذلك وقتلوه بالنعمان بن جساس، ولم يكن قاتله إنما عدلوه إذ كان فارسا وسيدا شريفا فيهم" (٤٦) ، وتجمع

المصادر التي وصلت إلينا بشأن هذه المرثية أن هذه القصيدة كانت آخر ما نطق به الشاعر ، وكأنها الوصية التي يبعث بها لأهله وللأجيال القادمة وهذه النشأة الاجتماعية هي التي ساعدت فيما نتصور في إعطاء النص سلطة الحياة والديمومة لأن عبد يغوث لو كان شخصية عادية ربما ما كان للنص سلطة في الوعي الجمعي من ناحية الوعي الاجتماعي من ناحية ثانية. فالذات الإنسانية تتعاطف مع شخصية القائد المغوار عندما يقع في الأسر ويزداد تعاطفها أكثر عندما ينعى ذاته أمام قاتله.

لذلك ساهمت هذه التنشئة الاجتماعية في تشكيل السلطة النصية المتمثلة في مرثية عبد يغوث لذاته، كما أن خطاب الذات لذاتها ساهم في ترسيخ هذه السلطة النصية، تلك السلطة التي جعلت هذه المرثية تحظى بروى نقدية عديدة في الدرس النقدي العربي.

٢. المكون الثقافي

كان عبد يغوث " من أهل بيت شعر عريق في الجاهلية والإسلام منهم اللجلاج الحارثي وهو طفيل بن يزيد بن عبد يغوث بن صلاة، ومسهر بن يزيد بن عبد يغوث فارس شاعر، وهو الذي طعن عامر بن الطفيل في عينه يوم فيف الرياح، ومنهم ممن أدرك الإسلام جعفر بن ربيعة بن الحارث بن عبد يغوث بن الحارث بن معاوية بن صلاة، وكان فارساً شاعراً " (٤٧)

وهنا يتضح أن عبد يغوث كانت ثقافته الشعرية عالية لأنه نشأ في بيئة شعرية متميزة، وملك ناصية القصيد الأمر الذي أدى إلى ذبوع صيته وشاعريته العالية بين القبائل، مما دعاهم إلى ربط لسانه وتقييده مخافة هجائه لهم فيقول في مرثيته (٤٨)

أقولُ وقد شدُّوا لساني بنسعة أمعشر تميم أطلقوا عن لسانيا

وعلى الرغم من ندرة الأشعار التي وصلت إلينا منسوبة لعبد يغوث ، إلا أننا نظن أن أشعاراً أخرى لم تصل إلينا لأسباب دينية واجتماعية ؛ لأنهم عندما يقوم الأعداء بشد رباط على فمه فمعنى ذلك أنه شاعر معروف بين القبائل بقوة شعره ولأجل ذلك خشوا هجاءه لهم .

٣. المكون الديني :

شكل البعد الديني مكوناً جوهرياً من مكونات النص الشعري عند عبد يغوث بداية من اسمه عبد يغوث، ويغوث اسم صنم معروف في الجاهلية، وقد ورد ذكره في القرآن

الكريم قال تعالى " وَقَالُوا لِمَا تَدْرُنَّ أَهَيْتَكُمْ وَمَا تَدْرُنَّ وَذًا وَمَا سُوَاعًا وَمَا يَغُوثَ وَيَعُوقَ وَنَسْرًا" (٤٩)

" وكانت طوائف من العرب - ومنهم مذحج - تعبده فسمو بعضا من أبنائهم بعبدته ومنهم عبد يغوث (٥٠) " وهذه التسمية توضح الفكر الميثولوجي والعقيدة الوثنية التي كانت بعض قبائل العرب تنتهجها في حياتها الدينية ، فقد عاش عبد يغوث ومات قبل الاسلام بإجماع كل المصادر التي وصلت إلينا فعلى حد على بعض الروايات - مات حوالي عام ٥٤٨ م وقيل حوالي ٦١٣ م أي قبل الهجرة النبوية بنحو عشر سنين تقريبا (٥١)

وهذا المكون الديني ساهم في تشكيل وعي الشاعر من ناحية وتشكيل القصيدة من ناحية ثانية الأمر الذي دفعه لأن يطلب من قاتليه توفير كأس من الخمر ليحتسيه قبل قتله يقول (٥٢) :

وَلَمْ أَسْبَأِ الزُّقَّ الرَّوِّيَّ وَلَمْ أَقُلْ
لَأَيْسَارِ صِدْقٍ أَعْظَمُوا ضَوْءَ نَارِيَا

وقد انعكست الثقافة الدينية والحياتية في شعره لاسيما هذه المراثية ، وكان الخمر هي آخر ما يحتسيه عبد يغوث في حياته ، والقصيدة هي آخر ما تقوه به قبل مقتله . ولكن يرد في القصيدة بعض الايقونات الدالة على البعد الديني الروحاني المتمثل في استخدام بعض الصور والتعبيرات الدينية كما في قوله (٥٣) :

أَحَقُّا عِبَادَ اللَّهِ أَنْ لَسْتُ سَامِعَا
نَشِيدَ الرَّعَاءِ الْمُعْزِبِينَ الْمَتَالِيَا

ولعل وجود الديانات السماوية الأخرى في الجزيرة العربية آنذاك، لاسيما المسيحية هي التي جعلت مثل هذه التعبيرات ترد في بعض أبيات الشعراء العرب قبل الإسلام ومنهم عبد يغوث .

٤. المكون الحضاري :

تجسد القصيدة الصراع بين الأنا الفردية والجماعية أو بين القوى السلطوية المتعاقبة، والقوى الشعبية التي لا حول لها ولا قوة، ويظل الصراع في ديمومة أبدية مستمرة لا تنتهي. إنها الصيرورة الكونية التي دارت حولها قصيدة عبد يغوث والتي يدرك من خلالها أنها الكلمات الأخيرة التي يتفوه بها شعرا ولا يلتقي فيها أصحابه وخالنه في نجران بعد اليوم يقول :

فِيَا رَاكِبًا إِمَّا عَرَضْتَ فَبَلَّغْ
نَدَامَايَ مِنْ نَجْرَانَ أَنْ لَا تَلَاقِيَا

إنه صراع الذات والزمن حول الخلود الأبدي الذي يتجسد من خلال القصيدة ، فسلطة النص هي الخالدة، ولكن الجسد فان بمقتل الشاعر عبد يغوث على يد بني تميم، ومن ثم لا يجد الشاعر بدا من مخاطبة الذات خطاباً أبدياً أخيراً ، لأنه فقد التواصل مع الأنا الجماعية ولم يجد غير الأنا الذاتية يبنها مواجهه ومآسيه ، إنه الاغتراب الروحي - لوجاز لنا استخدام هذا التعبير - حيث تشعر الذات بالفراغ الروحي في لحظة الموت ولا يجد غير ذاته يناجيه وتتاجيه .

٥. المكون النفسي:

لعلنا لا نبالغ كثيراً حين القول إن صراع الذات والزمن جسد بعداً في مرثية عبد يغوث . فقضية الموت كثيراً ما أرقته قبل مقتله، ولم ينتشله من هوة الموت غير الشعر، إن الشعر بالنسبة له هو بديل الموت واستمرارية الحياة لأجل ذلك طلب أن يطلقوا لسانه الذي أوتقوه به بنو تميم قبل مقتله لينشد مرثيته الأبدية. ويبدو أن الموت هو الباعث الحقيقي للقصيدة عند كثير من الشعراء، فكما كانت الذات على حافة الموت تقمصت الشعر ليكون طوقها للنجاة، مثلما وجدنا في كثير من شعر الشعراء العرب قديماً وحديثاً.

وهذا الجانب النفسي المتمثل في الموت هو ما جعل سلطة القصيدة تفرض نفسها على ما عداها من قصائد أخرى ولذلك يقول الجاحظ في " البيان والتبيين " : ليس في الأرض أعجب من طرفة بن العبد وعبد يغوث، فإن قسنا جودة أشعارهما في وقت إحاطة الموت بهما فلم تكن دون سائر أشعارهما في حال الأمن والرفاهية (٥٤) وفي موضع آخر يقول الجاحظ أيضاً " ما قرأت في الشعر كشعر عبد يغوث بن صلاء الحارثي ، وطرفة بن العبد ، وهديه هذا ، فإن شعرهم في الخوف لا يقصر عن شعرهم في الأمن، وهذا قليل جدا " (٥٥)

ويتضح المكون النفسي من الموقف الحياتي الذي قيلت فيه القصيدة وهو موقف الموت الذي أصبح حتمياً على الشاعر لا مفر منه، ويسرد هذا الموقف صاحب العقد الفريد فيقول " قال أبو عبيدة... أجمع العلماء أن قيس بن عاصم كان رئيس بني تميم. فالتقى القوم، فكان أول صريع النعمان بن جساس، واقتتل القوم بقية يومهم وثبت بعضهم لبعض حتى حجز الليل بينهم. وحوى عبد يغوث أصحابه فلم يوصل إلى الجانب الذي هو فيه، فألظ به مصاد بن ربيعة بن الحارث. فلما لحقه مصاد طعنه فألقاه عن الفرس فأسره. وكان مصاد قد أصابته طعنة في مأبضه، وكان عرفه يهيم -أي يسيل-

فَعَصَبِهِ، وَكَفَّهُ - يعني عبدُ يَغوث - ثم أَرَدَفَهُ خَلْفَهُ فَنَزَفَهُ الدَّمُ، فَمَالَ عَنِ فَرَسِهِ مَقْلُوباً. فلما رأى ذلك عبدُ يَغوثَ قَطَعَ كِتَافَهُ وَأَجْهَزَ عَلَيْهِ وَانْطَلَقَ عَلَى فَرَسِهِ، وَذَلِكَ أَوَّلَ النَّهَارِ. قال أبو عُبَيْدَةَ: انْتَهَى عِصْمَةُ بْنُ أَبِييرٍ إِلَى مَصَادٍ، وَقَدْ أَمْعَنُوا فِي الطَّلَبِ، فَوَجَدَهُ صَرِيحاً، وَقَدْ كَانَ قَبْلَ ذَلِكَ رَأَى عَبْدُ يَغوثَ أُسْبِرًا فِي يَدَيْهِ فَعَرَفَ أَنَّهُ هُوَ الَّذِي أَجْهَزَ عَلَيْهِ، فَاقْتَصَّ أَثْرَهُ، فَلَمَّا لَحِقَهُ قَالَ لَهُ: وَيْحَكَ! إِنِّي رَجُلٌ أَحِبُّ اللَّبْنَ وَأَنَا خَيْرٌ لَكَ مِنَ الْفَلَاةِ وَالْعَطَشِ. قَالَ عَبْدُ يَغوثَ: وَمَنْ أَنْتَ؟ قَالَ: عِصْمَةُ بْنُ أَبِييرٍ. قَالَ عَبْدُ يَغوثَ: أَوَّعَدْتَنِي مَنَعَةً؟ قَالَ: نَعَمْ... فَانْطَلَقَ بِهِ عِصْمَةُ حَتَّى خَبَأَهُ عِنْدَ الْأَهْتَمِ عَلَى أَنْ جَعَلَ لَهُ مِنْ فِدَائِهِ جُعَلًا. فَوَضَعَهُ الْأَهْتَمُ عِنْدَ امْرَأَتِهِ الْعَبْشَمِيَّةِ. فَأَعْجَبَهَا جَمَالُهُ وَكَمَانًا خَلَقَهُ. وَكَانَ عِصْمَةُ الَّذِي أُسْرَهُ غَلَامًا نَحِيفًا. فَقَالَتْ لِعَبْدِ يَغوثَ: مَنْ أَنْتَ؟ قَالَ: أَنَا سَيِّدُ الْقَوْمِ. فَضَحَكَتْ وَقَالَتْ: قَبَّحَكَ اللَّهُ مِنْ سَيِّدِ قَوْمٍ حِينَ أُسْرَكَ مِثْلُ هَذَا! وَلِذَلِكَ يَقُولُ عَبْدُ يَغوثَ: وَتَضْحَكُ مِنِّي شَيْخَةٌ عَبْشَمِيَّةٌ... كَأَنَّ لَمْ تَرِي قَبْلِي أُسْبِرًا يَمَانِيًا، فَاجْتَمَعَتِ الرَّبَابُ إِلَى الْأَهْتَمِ، فَقَالَتْ: ثَارْنَا عِنْدَكَ، وَقَدْ قُتِلَ مَصَادٌ وَالنُّعْمَانُ، فَأَخْرَجَهُ إِلَيْنَا. فَأَبَى الْأَهْتَمُ أَنْ يُخْرِجَهُ إِلَيْهِمْ، فَكَادَ أَنْ يَكُونَ بَيْنَ الرَّبَابِ وَسَعْدٍ، فَتَنَّتْ. حَتَّى أَقْبَلَ قَيْسُ بْنُ عَاصِمِ الْمِنْقَرِيِّ، فَقَالَ: أَيُّوتَى قَطَعَ حِلْفَ الرَّبَابِ - مِنْ قَبْلِنَا؟ وَضَرَبَ فَمَهُ بِقَوْسٍ فَهَتَمَهُ، فَسَمِيَ الْأَهْتَمُ. فَقَالَ الْأَهْتَمُ: إِنَّمَا دَفَعَهُ إِلَيَّ عِصْمَةُ بْنُ أَبِييرٍ وَلَا أَدْفَعُهُ إِلَّا إِلَى مَنْ دَفَعَهُ إِلَيَّ، فَلِيَجِيئَ فَيَأْخُذُهُ، فَانْتَوَى عِصْمَةُ فَقَالُوا: يَا عِصْمَةُ، قُتِلَ سَيِّدُنَا النُّعْمَانُ وَفَارَسْنَا مَصَادَ، وَثَارْنَا أُسْبِرُكَ وَفِي يَدِكَ، فَمَا يَنْبَغِي لَكَ أَنْ تَسْتَحْيِيَهُ. فَقَالَ: إِنِّي مُمَحَلٌّ وَقَدْ أَصَبْتُ الْغَنَى فِي نَفْسِي، وَلَا تَطِيبُ نَفْسِي عَنْ أُسْبِرِي. فَاشْتَرَاهُ بِمِائَةِ بَعِيرٍ - وَقَالَ رُوْبَةُ بْنُ الْعَجَّاجِ: بَلْ أَرْضَوْهُ بِثَلَاثِينَ مِنْ حَوَاشِي النَّعْمِ - فَدَفَعَهُ إِلَيْهِمْ، فَخَشَوْا أَنْ يَهْجُوهُمْ، فَشَدُّوا عَلَى لِسَانِهِ نِسْنَعَةً. فَقَالَ: إِنَّكُمْ قَاتِلِي وَالْأَبْدِ، فَدَعُونِي أَدُمُّ أَصْحَابِي وَأَنُوحَ عَلَى نَفْسِي. فَقَالُوا: إِنَّكَ شَاعِرٌ وَنَخَافُ أَنْ تَهْجُونَا. فَعَقَدَ لَهُمْ أَلَا يَفْعَلُ. فَاطْلُقُوا لِسَانَهُ وَأَمْلَهُوهُ حَتَّى قَالَ قَصِيدَتَهُ^(٥٦)

وهذا المشهد الحياتي يعد الدافع النفسي والجوهري لمراثية عبد يغوث، وربما لولا هذا الموقف الحياتي الذي أودى بحياة عبد يغوث ما كان لهذه القصيدة وجود شعري، أي أن المكون النفسي كان دافعا لهذه القصيدة. وهذا يتضح لنا من خلال الأبيات الشعرية الواردة في النص.

ثانياً : النص والخاصية النوعية

أ - المفهوم والخاصية النصية :

يعني بالنص ذلك المعنى الذي أراه فولفجانج آيزر من حيث كونه نصاً متعددياً قادراً على التوجيهات النصية للقارئ، ويتيح المجال لوجهات نظر متعددة، ويساعد القارئ في إنتاج المعنى، ويعتمد على نقاط الإبهام التي يملؤها المتلقي وتوجد به مناطق مألوفة تقود لغير المؤلف ، ولا يكون مباشراً في طريقة عرضه .

والنص وفق هذا المفهوم وهذه الخصائص النوعية هو نص تجديدي فعال نجده في معظم النصوص الأدبية الجيدة التي تحمل رؤى متعددة، ومنها " مرثية عبد يغوث " التي يقول فيها (٥٧)

- | | |
|---|--|
| ١- أَلَا لَا تَلُومَانِي كَفَى اللَّوْمَ مَا بِيَا | فما لكما في اللوم خير ولا ليَا |
| ٢- أَلَمْ تَعْلَمَا أَنَّ الْمَلَامَةَ نَفَعَهَا | قليل وما لومي أخي من شماليا |
| ٣- فَيَا رَاكِباً إِمَّا عَرَضْتَ فَبَلِّغْ | نداماي من نجران أن لا تلاقيا |
| ٤- أبا كَرِبِ وَالْأَيْهَمِينَ كَلِيهِمَا | وقيسا بأعلى حَضرموت اليمانيا |
| ٥- جَزَى اللَّهُ قَوْمِي بِالْكَلابِ مَلَامَةَ | صَرِيحَهُم وَالْآخِرِينَ الْمَوَالِيَا |
| ٦- وَلَوْ شِئْتُ نَجْتَنِي مِنَ الْخَيْلِ نَهْدَةَ | تري خلفها الحو الجياد تواليَا |
| ٧- وَلَكِنِّي أَحْمِي ذِمَارَ أَبِيكُمْ | وكان الرماح يَخْتطفن المحاميا |
| ٨- أَقُولُ وَقَدْ شَدُّوا لِسَانِي بِنِسْعَةَ | أمعشر تيم أطلقوا عن لسانيا |
| ٩- أَمْعَشَرَ تَيْمٍ قَدْ مَلَكَتُمْ فَأَسْجِحُوا | فإن أخاكم لم يكن من يوائيا |
| ١٠- فَإِن تَقْتَلُونِي تَقْتَلُوا بِي سَيِّدَا | وإن تطلقوني تحربوني بماليا |
| ١١- أَحَقًّا عِبَادَ اللَّهِ أَنْ لَسْتُ سَامِعًا | نشيد الرعاء المعزبين المتاليا |
| ١٢- وَتَضْحَكُ مِنِّي شَيْخَةٌ عَبْشَمِيَّةٌ | كأن لم تر قبلي أسيراً يمانياً |
| ١٣- وَظَلَّ نِسَاءَ الْحَيِّ حَوْلِي رُكْدًا | يراوذن مني ما تريد نسانيا |
| ١٤- وَقَدْ عَلِمْتُ عَرْسِي مُلِيكَةً أَنْنِي | أنا الليث معدواً عليه وعاديا |
| ١٥- وَقَدْ كُنْتُ نَحَارَ الْجَزُورِ وَمُعْمَلِ السِّ | مطي وأمضي حيث لا حي ماضيا |
| ١٦- وَأَنْحَرَ لِلشَّرْبِ الْكَرَامِ مَطِيَّتِي | وأصدع بين القينتين ردايَا |
| ١٧- وَكُنْتُ إِذَا مَا الْخَيْلِ شَمَّصَهَا الْقَتَا | لييقاً بتصريف القناة بنانيا |

- ١٨- وعادية سَومَ الجَرادِ وَرَزَعَتْهَا بكفي وقد أَنَحُوا إِلَيَّ العواليا
 ١٩- كَأَنِّي لَمْ أُرْكَبْ جِوَادًا وَلَمْ أَقُلْ لِخَيْلِي كُورِي نَفْسِي عَنْ رِجَالِيَا
 ٢٠- وَلَمْ أَسْبَأُ الزَّقَّ الرَوِيَّ وَلَمْ أَقُلْ لِأَيْسَارِ صِدْقِ أَعْظَمُوا ضَوْءَ نَارِيَا

وفي هذا النص نجد تحقق جميع الخصائص النصية فيه من حيث التجديد وإنتاج المعنى والفراغات التي يملؤها المتلقي من خلال تعدد وجهات النظر حول قراءة النص، فبيدأ الشاعر بدعوة أهله وعشيرته والمقربين له بعدم اللوم له، إذ يكفي ما به من لوم وألم نفسي يعانيه من جراء وقوعه في الأسر كما أن اللوم لاطائل من ورائه. ويناشد المتوجهين إلى نجران بأسلوب أقرب إلى التوجع والتحسر بقوله (ياراكبا) أو (ياراكباه) - على حد تعبير أبي عبيدة - وإن عبد القادر البغدادي صاحب خزانة الأدب قد تحفظ على رأي أبي عبيدة ورأى أنه بالغ في ذلك يقول في الخزنة "فيا راكبا، إما عرضت فبلغن... ندماي من نجران أن لا تلاقيا، على أن المنادى هنا عند الكسائي والقراء إما معرفة بالقصد، وإما أصله يا رجلاً راكبا؛ لأنهما لا يجيزان نداء النكرة مفردة، بل يوجبان الصفة. والصحيح جواز نداء النكرة غير المقصودة. وأنشده سيبويه لما قلنا. قال الأعم: الشاهد فيه نصب راكب، لأنه منادى منكور، إذ لم يقصد به راكبا بعينه، إنما التمس راكبا من الركبان يبلغ قومه خبره وتحيته؛ ولو أراد راكبا بعينه لبناه على الضم ولم يجز له تتوينه ونصبه. وأغرب أبو عبيدة حيث قال: أراد يا راكبا للندبة، فحذف الهاء كقوله تعالى: "يا أسفا على يوسف"، مع أن الثقات رووه بالنصب والتتوين، إلا الأصمعي فإنه كان ينشده بلا تتوين. كذا نقله ابن الأنباري في شرح المفضليات." (٥٨)

ونرى أن أبا عبيدة لم يكن غريبا في تحليله بل أنه فسر النص في إطار السياق النفسي الذي قيلت فيه، حيث أنه نكر راكبا بغية توسيع نطاق الدلالة فلا يقصد راكبا بعينه ولكم كل من يقصد أرض نجد أو يتوجه صوبها منطلقا من مكة والمدينة وما حولهما أو حتى منطلقا من اليمن عليه أن يبلغ أصحابه سواء أكانوا أصحاب شراب وسكر أم غير ذلك، لأن لقاءهم بهم بات معدوما بعدما تحقق إصرار بني تميم على قتله. وأصعب عذابات النفس الإنسانية أن ترثي الذات ذاتها في لحظة بات الموت فيها محتوما وهنا تأتي لحظات التوجع والتحسر متوافقة مع أسلوب الندبة الذي قال به أبو عبيدة.

ولعله استخدم لفظ ندماي ليتوافق وحالات الندم التي يشعر السكران فيها بالندم عندما يفيق فقد قيل "ندمان من الندامة لأنه إذا سكر تكلم بما يندم عليه؛ وقيل: المنادمة مقلوبة من المدامة، وذلك إيمان الشراب؛ ويكون الندمان والنديم أيضا المجالس والمصاحب على غير الشراب" (٥٩)

ومثل هذه القراءات والتفسيرات الدلالية في مرتبة عبد يغوث سواء في مصادرها القديمة أو وفق الرؤى التأويلية المعاصرة إنما تعبر عن تعدد وجهة النظر الجواله أو الطوافة في النص الشعري .

ثم ينتقل الخطاب الشعري للذات الإنسانية من العام إلى الخاص ، أي من خطابه لقومه أو المتوجهين لدياره إلى الخاصة من أبناء قبيلته فيخاطب أبا كرب وهو بشر بن علقمة بن الحرث ، والأيهمين وهما الأسود بن علقمة بن الحرث ، والعاقب وهو ابن الأبيض ، وقيسا هو ابن معدي كرب وهو والد الأشعث بن قيس الكندي . فالشاعر يخص هؤلاء بالملامة على تخليهم عنه بل ويخص أيضا كل أهل كلاب - بضم الكاف - وهم أهل اليمن .

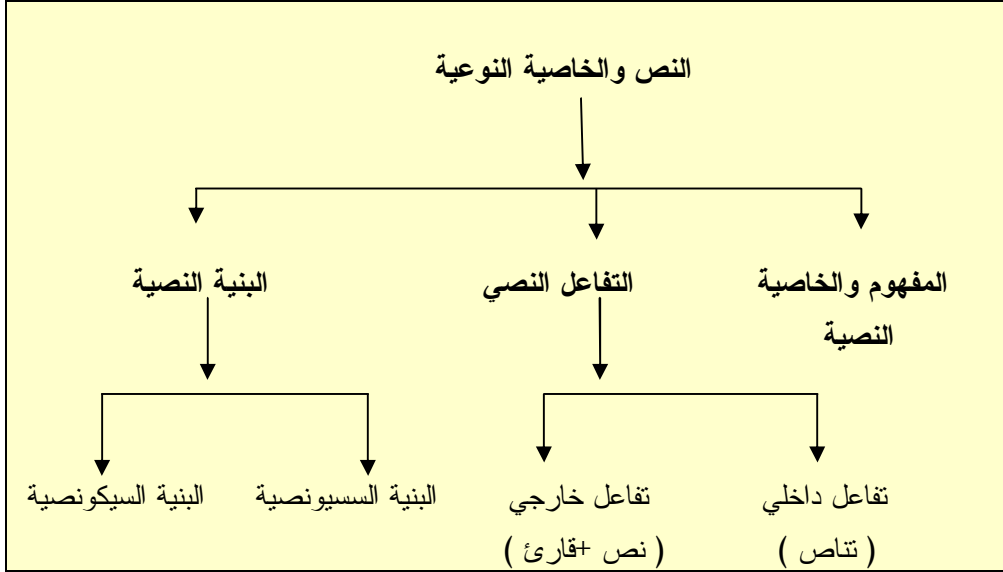
ويستمر الشاعر عبد يغوث في سرد اللوم الشديد على رفقاءه الذين تخلوا عنه سواء من أبناء قبيلته الأصليين أو المنتسبين إليها، وأنه لو أراد الفرار لتحقق له ذلك لأنه يملك فرسا قويا سريع العدو لا يسبقه أي فرس آخر اسود أو ابيض، وأنه كان يزود عنهم بكل ما يملك من قوة ومنعة في وقت احتدمت فيه شدة المعركة وكانت الرماح تختطف كل من يدافع عن قبيلته .

ثم ينتقل إلى قوم تميم ويخاطبهم بأن يرفعوا عنه الرباط السميك الذي كمن به فمه مخافة هجائه لهم، ويطلب منهم العفو لأنه لم يقتل قائداهم النعمان بن جساس، ولو أنهم قتلوه فإنهم يقتلون سيدا عظيما شديد البأس ولو أطلقوا سراحه فإنه يفترق نفسه بكل ما يملك من أموال . ويصور سخرية السيدة العبشمية المنتمية إلى قبيلة عبد شمس منه لوقوعه في الأسر وهو سيد قبيلة كبيرة معروفة بخوض الحروب والقوة وملاقاة الأعداء . والذي أسره فتى من بني عمير بن عبد شمس وكان أهوج فانطلق به إلى أهله وعندما علمت هذه السيدة أنه سيد قومه سخرت منه قائلة " قبحك الله من سيد قوم حين أسرك هذا الأهوج " (٦٠)

ويفتخر بنفسه وفحولته وقوته وكرمه وسخائه ومساعدته لكل من يلوذ به، وحين يشتد وطيس المعارك وتفر الخيل من وقع السيوف كان شديد الفطنة والمهارة في التخلص من هذه المواقف الدامية، وكان يقود الخيول المنتشرة بكثافة كبيرة كالجراد ويسوس أمرها ويحكم قيادها وتوجيهها، ولكنه يلوم نفسه كيف وصل لهذه الحال وهو الذي كان يجعل جواده ينطلق في ميدان المعركة ليخفف الوطيس ووقع القتال عن رفاقه .

وهكذا نجد النص عند عبد يغوث نص متجدد من حيث تعدد الدلالات والرؤى ويسرد الاحداث التي مر بها قبيل مقتله معريا زيف الواقع المعيش الذي خدع فيه حيث تخلى

عنه الأهل والرفاق وبقية أفراد القبيلة. والشكل التالي يوضح ما هية النص والخاصية النوعية له.



ب - التفاعل النصي:

ويعني به تفاعل النص على المستويين الداخلي من خلال التناص فعلى المستوى الداخلي نجد التناص مع بعض أبيات امرئ القيس حيث يقول عبد يغوث (٦١) :

كأنّي لم أركب جواداً ولم أقلّ لخيّلي كرى نفسي عن رجاليا
ولم أسبأ الزقّ الروي ولم أقلّ لأيسار صدق أعظموا ضوءاً ناريا

وهي تتناص مع بعض أبيات امرئ القيس التي يقول فيها (٦٢)

كأنّي لم أركب جواداً للذة ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال
ولم أسبأ الزق الروي ولم أقلّ لخيّلي كرى كرة بعد إجمال

أما التفاعل النص الخارجي فنجد في القصيدة من خلال تفاعل النص مع الأنساق الخارجية التي أدت إلى تشكيله وتمثلت هذه الأنساق في مستويين؛ الأول: مستوى البنية السسيونصية، والثاني: مستوى البنية السيكلونصية.

الأول مستوى البنية السسيونصية

ونجدها في معظم النصوص الشعرية التي يشكل الواقع الاجتماعي فيها بنية من بني النص. وفي القصيدة نفسها تتضح البنية السسيونصية في القصيدة من خلال ثنائية التضاد بين الشجاعة والجبن والحياة والموت والكرم والبخل والوفاء والجحود والقوة والضعف

والعجز والفعل ، وهذه الثنائية نجدها تشكل بعدا جوهريا في كل بني القصيدة بداية من البيت الأول حتى الأخير في قوله " لاتلوماني واللوم - الملامة وما لومي - أحمي ويختطف - شدوا وأطلقوا - ملكتم واسجحوا - تقتلونني وتطلقوني - معدوا علي وعاديا - أمضي لاحي ماضيا ، وغيرها "

هذه الثنائية المتضادة تعكس التناقض القائم في الواقع المعيش بين ما هو كائن وما يجب أن يكون أي بين ما يرجوه الشاعر وما هو واقع بالفعل. وشكلت هذه البنية نسقا في كل بني القصيدة.

الثاني : مستوى البنية السيكولوجية :

وترتبط البنية السيكولوجية بالبنية السببونية ذلك أن البنية السيكولوجية تتشكل نتيجة للبنية الاجتماعية في النص، وبمعنى آخر يمكن القول إن البنية النصية الاجتماعية يتولد من خلالها البنية النصية النفسية، لأن المتغيرات النفسية تأتي انعكاساً للمتغيرات الاجتماعية المختلفة في الواقع الاجتماعي. وتتشكل البنية السيكولوجية في النص في العديد من الصور الشعرية في القصيدة ذاتها ومنها قوله:

أَلَا لَا تَلُومَانِي كَفَى اللَّوْمَ مَا بِيَا وَمَا لَكُمْ فِي اللَّوْمِ خَيْرٌ وَلَا لِيَا
أَلَمْ تَعْلَمَا أَنَّ الْمَلَامَةَ نَفْعُهَا قَلِيلٌ، وَمَا لَوْمِي أَخِي مِنْ شِمَالِيَا
فِيَارَا كِبَاءً إِمَّا عَرَضْتَ فَابْلَغْنُ نَدَامَايَ مِنْ نَجْرَانٍ أَنْ لَا تَلْفَيَْا

أَقُولُ وَقَدْ شَدُّوا لِسَانِي بِنِسْعَةٍ: أَمْعَشَرَ تَيْمٍ قَدْ مَلَكْتُهُمْ فَاسْجَحُوا
فَإِنْ تَقْتَلُونِي تَقْتَلُوا بِي سَيِّدَا وَإِنْ تَطْلُقُونِي تَحْرُبُونِي بِمَالِيَا
وَتَضْحَكُ مِنِّي شَيْخَةٌ عَبْشَمِيَّةٌ كَأَنْ لَمْ تَرَى قَبْلِي أُسِيرًا يَمَانِيَا
وَوَظَلَ نِسَاءَ الْحَيِّ حَوْلِي رُكَّدَا يُرَاوِدُنَّ مِنِّي مَا تُرِيدُنَّ نِسَانِيَا
وَقَدْ عَلِمْتَ عَرْسِي مَلِيكَةً أَنَّنِي أَنَا اللَّيْثُ مَعْدُوًّا عَلَيَّ وَعَادِيَا
وَقَدْ كُنْتُ نَحَارَ الْجَزُورِ وَمُعْمِلَ الْـ مَطِيٍّ وَأَمْضِي حَيْثُ لَا حَيٍّ مَاضِيَا
وَأَنْحَرُ لِلشَّرْبِ الْكِرَامِ مَطِيَّتِي وَأَصْدَعُ بَيْنَ الْقَيْنَتَيْنِ رِدَائِيَا

لعلنا لانبالغ حين القول إنه لا يخلو بيت من ابیات القصيدة من المؤثرات النفسية، كما أن البنية السيكولوجية تعكس الزمن النفسي الذي يتشكل من خلال الشعور بمأساة الواقع

الذي يعيشه عبد يغوث، حيث يتجول من سيد قوم إلى أسير ومن حر طليق إلى أسير مقيد، ومن معشوق للنساء إلى مصدر سخرية لهن، ومن مقاتل مغوار إلى محارب ساذج يأسره رجل أهورج لا دراية له بالقتال أو الحروب. ولذلك تأتي هذه الأبيات لتعكس مرارة الهزيمة والانكسار ويكثر اجتراره الماضي ليكون تعويضاً عن حالات الأسى والضياع. ومن ثم ينعكس الزمن النفسي على بنية النص نتيجة سيطرة الحالات الشعورية على الشاعر الذي لا يملك غير استحضار الماضي المجيد في مقابل الحاضر المأساوي المرير.

ثالثاً : الوسيلة الاتصالية

ويعني بها ذلك المعنى الذي أراده إيمانويل فريس من حيث كونها قناة اتصال من وجهة نظر تقنية أساساً، وهي تتكون من مجموع العمليات المادية المتحققة بدءاً من كتابة المؤلف للنص، وانتهاءً بفعل القراءة وتملك القارئ لهذا النص^(٦٣).

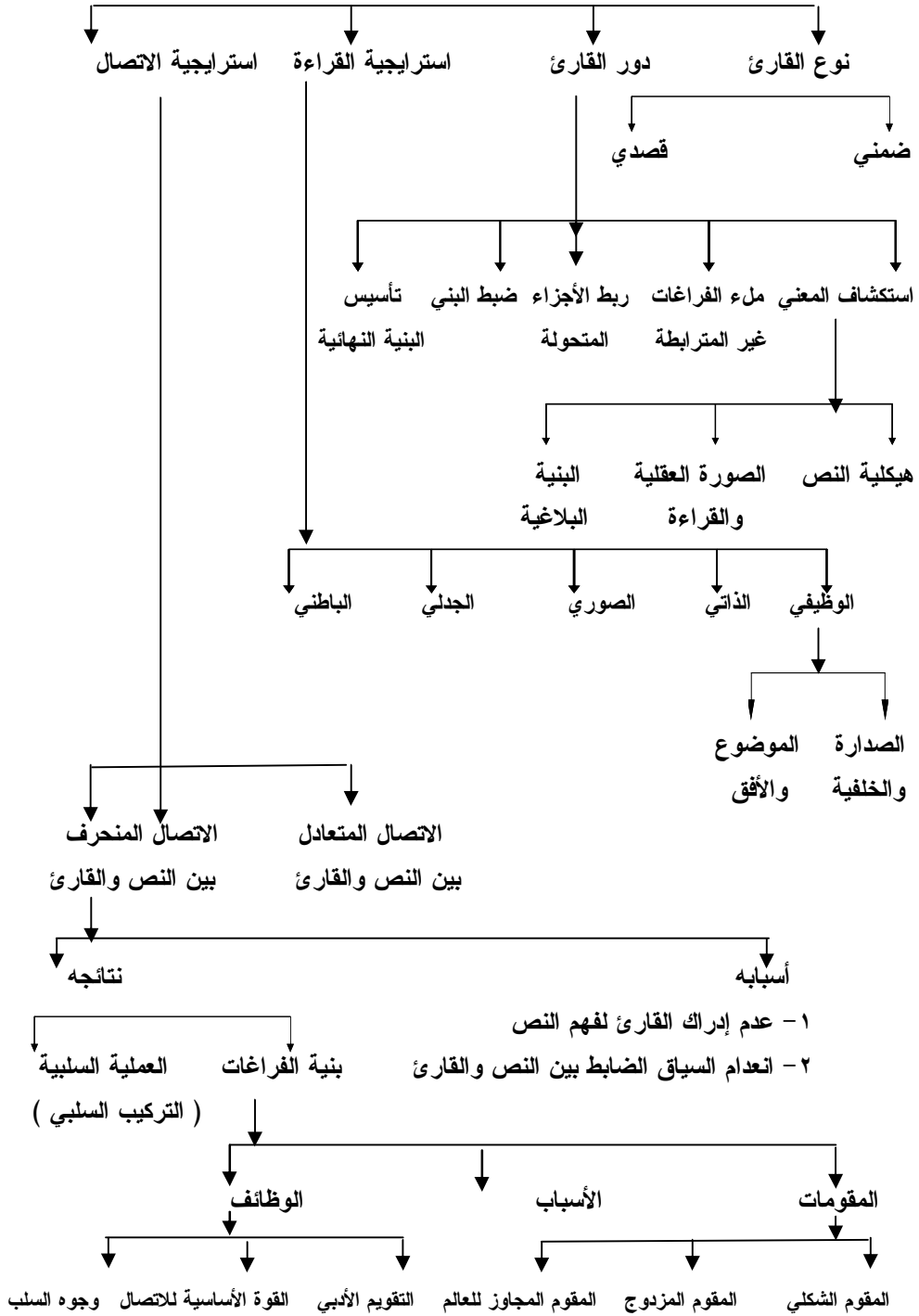
ويمكن أن يكون للوسيلة دور في العملية النقدية فالنص المكتوب له أبعاد تختلف عن المنطوق وعن المرئي، لأن لكل وسيلة خصائصها التقنية التي تؤثر تأثيراً معيناً في المتلقي. والنص الشعري الذي نحن بصدد دراسة آلياته الاتصالية وصل إلينا مطبوعاً من خلال مصادر الشعر العربي القديم، ومنها المفضليات وخزانة الأدب والعقد الفريد ولا يوجد - في حدود ما نعلم حتى الآن ديوان مستقل للشاعر - ربما لقلّة أعماله الشعرية وربما أيضاً لم تصل إلينا كاملة لأسباب عديدة لعل منها مقتل الشاعر قبل الإسلام وطمس آثاره الشعرية فضلاً عن المتغيرات الحياتية التي مر بها الواقع الشعري العربي في فجر الدعوة الإسلامية.

رابعاً : المتلقي وإستراتيجية القراءة

يعني به القارئ للنص سواءً أكان قصدياً أم ضمناً ويفترض الاتصال الأدبي أن يشارك القارئ بقدر ما في شفرة المؤلف الثقافية، فكل نص يرد القارئ إلى وقائع ومفاهيم وقيم يكون فهمه لها شرطاً لفهم النص^(٦٤).

ويمكن أن تتم معالجة هذا المحور من خلال ثلاثة أبعاد هي: نوع القارئ، دور القارئ، إستراتيجية الاتصال. كما هو موضح في الشكل التالي:

التلقي وإستراتيجية القراءة



ومن خلال الشكل السابق تتضح لنا الأبعاد الآتية:

أ - نوع القارئ.

ويعني به المتلقي للنص الأدبي، سواء كان قارئاً مقصوداً أو ضمناً، وفي أغلب النصوص الشعرية نجد القارئ يكون ضمناً، لأن الشاعر لا يتوجه إلى قارئ بعينه ولكنه يتوجه إلى جمهور القراء والمتلقين. أما القارئ القصدي فهو قارئ أو متلق يقصده الشاعر ويوجه إليه نصه الشعري، وفي نص عبد يغوث، نجد أن القارئ ضمني في أغلب قصائده الشعرية يتضح ذلك من خلال السياق التركيبي والصوري والدلالي في نصوصه الشعرية.

والقارئ في هذه الحالة - على حد تعبير أبرز - يكون بمثابة " البنية النصية التي تتطلع إلى حضور متلق ما دون أن تحدده بالضرورة" (٦٥). أو يكون جسراً بين النص وعملية القراءة فهو يقوم بعملية التواصل بينهما ويستكشف لنفسه الشفرة الكامنة في النص. وهي بمثابة استخراج المعنى وفض مغاليفه وهذا ما يتضح عند قراءتنا لمراثية عبد يغوث، فالشاعر هنا يوجه قصيدته لشريحتين الأولى شريحة قصدية ممثلة في قومه ورفاقه وعشيرته الذين خذلوه، والأخرى شريحة ضمنية ممثلة في المتلقين في كل زمان ومكان.

ب - دور القارئ.

للقارئ أو المتلقي للنص عدة أدوار متكاملة، وبها تتم الرؤية الموضوعية والشمولية للنص من حيث معالجة أبعاده ومستوياته. وأهم الأدوار التي يقوم القارئ للنص هي:

- استكشاف المعنى.
- ملء الفراغات.
- ربط الأجزاء غير المترابطة وضبط البنى المتحولة.
- تأسيس البنية النهائية.

● استكشاف المعنى.

ويعني به كشف القارئ للمعاني الإيحائية والمتعددة في النص والتي تتكشف من خلال القراءات والموروث الثقافي للمتلقي ويتم استكشاف المعنى من خلال ثلاثة أبعاد هي هيكلية النص، والصورة العقلية والقراءة، والبنية الإبلاغية.

أما هيكلية النص فيعني بها النظر إلى النص على أنه هيكل عظمي أو جوانب تخطيطية يقوم القارئ بتحقيقها وتجسيدها، أي أن القارئ في هذه الحالة يستمد وجوده وكيونته من القارئ على أننا ندرك " أن العمل الأدبي ليس نصاً تماماً وليس ذاتية القارئ تماماً ولكنه يشملهما مجتمعين أو مندمجين" (٦٦).

ومن ثم فإن النظر إلى النص الأدبي بعيداً عن دور المتلقي يشبه الهيكل العظمي، وتدب فيه الروح حين يشرع المتلقي في فض مغاليفه وإعادة إنتاجه وتركيبه، ولتوضيح ذلك نقف عند مقطوعة شعرية لعبد يغوث على سبيل التمثيل يقول:

وقد عَلِمْتُ عَرْسِي مَلِكَةً أَنِّي أَنَا اللَّيْتُ مَعْدُوءًا عَلَيَّ وَعَادِيَا
وقد كُنْتُ نَحَّارَ الْجَزُورِ وَمُعْمِلَ الْـ مَطِيٍّ وَأَمْضِي حَيْثُ لَا حَيٍّ مَاضِيَا
وَأَنْحَرُ لِلشَّرْبِ الْكِرَامَ مَطِيَّتِي وَأَصْدَعُ بَيْنَ الْفَيْتَيْنِ رِدَائِيَا
وَكُنْتُ إِذَا مَا الْخَيْلُ شَمَّصَهَا الْقَتَا لَبِيقًا بَتَّصْرِيفِ الْقَتَاةِ بَنَائِيَا
وعَادِيَةَ سَوْمِ الْجَرَادِ وَزَعْتَهَا بِكَفِّي وَقَدْ أَنْحُوا إِلَيَّ الْعَوَالِيَا
كَأَنِّي لَمْ أُرْكَبْ جَوَادًا وَلَمْ أَقْلُ لِخَيْلِي كُرِّي نَفْسِي عَنْ رِجَالِيَا
ولم أَسْبَأِ الزَّقَّ الرَّوِّيَّ وَلَمْ أَقْلُ لِأَيْسَارِ صِدْقٍ: أَعْظُمُوا ضَوْءَ نَارِيَا

إن النظر إلى هذا النص بعيداً عن إسقاطات القارئ أو المتلقي يبدو النص في هذه الحالة مادة هيكلية لا روح فيها أو بمثابة رموز لغوية على متن الأوراق، وعند قراءتها ينبض النص بالمعاني ثم تأتي المرحلة الثانية من مراحل استكشاف المعنى وهي الصورة العقلية التي تتشكل أثناء القراءة لبناء الموضوع بناءً جمالياً متغامماً ومتلاحماً. والصورة العقلية هنا تتمثل في الصور الشعرية التي يجسدها الشاعر عبد يغوث في قصيدته.

أما المرحلة الثالثة من مراحل استكشاف المعنى فتتمثل في الالتفاف إلى البنية الإبداعية للنص، لتحقيق التفاعل بين النص والقارئ بغية إبراز الأثر الذي تحدثه الجوانب الاستكشافية الثلاثة في القارئ، وتتمثل البنية الإبداعية في النص السابق في الرسالة التي يبغى الشاعر عبد يغوث توصيلها لقومه من ناحية وقائله من ناحية ثانية والمتلقين للنص على مدى التاريخ الإنساني من ناحية ثالثة .

• ملء الفراغات:

يقوم القارئ في النص أيضاً بملء الفراغات، وذلك من خلال بنية الفراغات الموجودة في النص، وهي تشمل ما لم يقله النص تصريحاً ولكن السياق النصي عبر عنه تعبيراً ضمناً. ففي النص السابق - على سبيل المثال - نجد أن الشاعر لا يصرح باللوم مباشرة لكنه يترك جوانب هذا اللوم للمتلقي يفسره ويستوعبه وفق مستويات تلقيه للنص. على أن السياق العام النص من خلال القراءة الواعية للمتلقي تكشف البنية الفراغية المجهولة لماهية هذه الكلمات من حيث كونها كلمات تعبر عن مرارة الشاعر

بالواقع الذي آل إليه في الأسر والحصار والموت الذي ينتظره. ووجود قارئ قادر على فض مغاليق هذه المعاني في ملء هذا الفراغ الدلالي للكلمات والصور والمعاني في النص أمر يقتضيه السياق الشعري.

• ربط الأجزاء غير المترابطة وضبط البنى المتحوّلة:

وفي هذا الجانب يقوم القارئ بترباط المعاني الدلالية والشعورية، فقد يكون النص غير مترابط على مستوى التركيب اللغوي المألوف كترتيب الأفعال والأسماء والحروف وفق سياقاتها المألوفة في التراكيب الاسنادية الاسمية والفعلية، لكنه يكون مترابطاً على المستوي الفني والشعوري. على أن هذا النص شأن معظم النصوص الكلاسيكية نجده مترابطاً على المستوى التركيبي لكن عدم الترابط الكلي - لوجاز لنا استخدام هذا التعبير - نجده على مستوى تتابع الأبيات الشعرية مع بعضها البعض، والذي يللم شتات النص وجزئياته في هذه الحالة هو القارئ أو المتلقي ليعيد تركيبه مرة أخرى وفق سياقه الدلالي والإيحائي والشعوري. فالترابطات الشعورية والدلالية هنا تحل محل الترابطات التركيبية والبنائية المألوفة.

• تأسيس البنية النهائية:

تتأسس البنية النهائية من الفراغات البنائية التي يتم ملؤها، والأجزاء التركيبية التي تم ربطها، والبنى المتحوّلة التي تم ضبطها، وكلها تسهم في تشكيل البنية النهائية للنص والتي تدور حول حالات التوجع والتحسر والتألم التي يعيشها الشاعر بعد أسره وانصراف الرفاق والعشيرة عنه وتركه بمفرده يواجه مصيره المحتوم لا يملك من يواسي وحشته الأبدية غير سلطة النص التي يتوحد فيها ويناجي من خلالها ذاته لتنتج خطاباً موازياً لحالات الأسي النفسي التي يمر بها.

ج - استراتيجية القراءة.

تعني بالآلية التي يتم من خلالها قراءة النص، وهذه الآلية تتمثل في عدة أبعاد هي؛ البعد الوظيفي، والذاتي والصورى، والجدلي، والباطني، ونحاول تطبيق هذه الآليات على النص الشعري عند عبد يغوث.

• البعد الذاتي:

يعد البعد الذاتي أحد الأبعاد الرئيسة في إستراتيجية القراءة حيث لا يغفل المتلقي أو القارئ تعميق الوعي الذاتي من خلال انفصال الذات عن ذاتها أثناء عملية القراءة الإستراتيجية للنص لا سيما عندما تحصل على تجربة غريبة تأخذ مكان الصدارة في النص. وفي تمثّلنا للآخر من هذه التجربة نستبعد جزءاً من ذواتنا، أي أن الذات هنا

يحدث لها نوع من الانشطار بينها وبين ذاتها. وهذا يساعدنا في استكشاف عالم باطني لم نكن على وعي به حتى تلك اللحظة.

إن البعد الذاتي يجعلنا نطالع النص بمعزل عن ذوات الآخرين أو أي مؤثرات أخرى، بل إننا نعزل تجاربنا الخاصة ونحياها جانباً، ونتعامل مع النص تعاملاً حيادياً بعيداً عن أي تجربة ذاتية أو غيرية.

وبتطبيق هذا البعد الذاتي على مرثية عبد يغوث نجد أن القارئ المجرد من أي مؤثرات أو تجارب أخرى يرى أنها قصيدة عادية تصور حالات الأسى التي وقع فيها الشاعر ومثل هذه القراءة الذاتية أو المجردة تقف عند حد الوصف والرصد والتسجيل للأبيات الشعرية دون أن يضيف عليها القارئ أية أبعاد إيحائية أو دلالية أو تجاب خاصة أو عامة. ونظن أن هذا المستوى من القراءة يعد المستوى الأول لقراءة النص.

على أن البعد الذاتي للشاعر نفسه شكل محورا مركزيا للقصيدة، فقد جاء الخطاب الشعري موجها لذات الشاعر نفسه لأنه يرثي نفسه فيها، ومن ثم يشعر بما لا يشعر به أي قارئ آخر إنه المتلق الأول لقصيدته التي عايشها ألما وانكسارا.

• البعد الصوري:

ونظن أن هذا البعد يأتي في المرتبة الثانية من مراتب القراءة الإستراتيجية للنص بعد البعد الذاتي. لأن هذا البعد يتشكل أثناء قراءتنا للنص الأدبي أو الشعري حيث نقوم ببناء صورة يطلق عليها آيزر " التركيب السلبي ويعني به التصور الذي يتشكل في وعينا أثناء القراءة، وهو ركن أساسي في الخيال الإبداعي الذي ينتج في النهاية الموضوع الجمالي وعند قراءتنا لمرثية عبد يغوث تتساق أبعاد الصورة في وعينا حتى تصل إلى حد التشكل الكلي مكونة عناصرها الجمالية بداية من لومه لقومه أن تركوه وحيدا يلقى مصيره وحده مروراً بصور الأسى النفسي التي جسدها في أبيات القصيدة ونهاية بالتحسر على نفسه ولومه ذاته أن وصل به الأمر إلى هذا المصير المحتوم يقول في نهايات قصيدته :

وكنت إذا ما الخيل شَمَّصَهَا القَتَا
لبيقاً بتـصريف القَتَاة بَنَانِيَا
وعادِيَةَ سَومِ الجَرَادِ وَزَعْتَهَا
بِكَفِّي وقد أَنَحَوُا إِلَيَّ العَوَالِيَا
كَأَنِّي لم أركب جَوَادًا ولم أَقُلْ
لِخَيْلِي كُرِّي نَفْسِي عن رِجَالِيَا
ولم أَسبأ الزَّقَّ الرَوِيَّ ولم أَقُلْ
لأيسارِ صِدْق: أعظُمُوا ضَوْءَ نَارِيَا

• البعد الباطني:

ويعني به استكشاف بنية النص الباطنية من خلال فهم القارئ للنص. وهذا البعد الاستراتيجي للقراءة يشكل محورا أساسياً في نص عبد يغوث. لما تتضمنه قصائده من

تشكيل صوري وسياقي ودلالي مركب. ففي النص السابق على سبيل المثال نجده يحاول استرجاع شجاعته في لحظات الموت ويتفاخر ببطولاته في لحظات الشدة لاسيما عند تراجع القوم من شدة القتال واحتدام السيوف كان هو الذي يتقدمهم مغامرا ومقاتلا هصورا، ويتحكم في توجيه الخيول والمقاتلين الذين كانوا ينتشرون في حومة المعركة كانتشار الجراد في غياهب الصحراء، ولكم ما آل إليه من مصير محتوم جعله يلوم نفسه لوما شديدا متسائلا في مرارة قاسية كيف آل إلى هذه النهاية وكأنه لم يركب جوادا قط ويفتحم به ميدان الوغى لينفس عن قومه ومقاتليه كربتهم؟

• البعد الجدلي:

ويعني به جدلية التوقع والذاكرة أو " وجهة النظر الجواله " على حد تعبير آيزر وتتشكل هذه القراءة من خلال حدوث شيء غير متوقع كنا نتوقعه من قبل ووفق رؤية آيزر لهذه القراءة فإننا " عندما نقرأ نصاً نمضي على نحو متصل في تقويم الأحداث وإدراكها وفقاً لتوقعاتنا المستقبلية وعلى أساس من خلفية الماضي، ولذلك فإن حدوث شيء غير متوقع من شأنه أن يجعلنا نعيد صياغة توقعاتنا وفقاً لهذا الحدث، ونعيد تفسير المعنى الذي نسبناه إلى ما سبق وقوعه، وعلى هذا فإن وجهة النظر الجواله تتيح للقارئ أن يسافر عبر النص، كاشفاً بذلك كثرة المنظورات التي يترابط بعضها مع بعض، والتي تُعدل كلما حدث انتقال من واحد منها إلى الآخر" (٦٧).

ومثل هذه القراءة تعمل على بناء التألق بين الرموز المختلفة في النص، لأن القارئ يكتشف مجموعة من الأبعاد والرموز غير المتوقعة أثناء قراءته الطوافة للنص. ففي القصيدة المشار إليها " نتوقع عند متابعتنا للنص الشعري ومن خلال سيرة حياة الشاعر البطولية وقيادته لجيش جرار من المقاتلين أن أسره أو قتله لن يكون يسيرا وأن النصر محقق له ، ولكن بعد متابعتنا للنص الشعري نكتشف أن هذا القائد المغوار أسره فتى أهوج لا دراية له بفنون القتال الأمر الذي دفع المرأة العبشمية المنتمية لقبيلة عبد شمس تسخر منه قائلة له : "قَبَّحَكَ اللهُ مِنْ سَيِّدِ قَوْمٍ حِينَ أُسْرِكَ مِثْلُ هَذَا الْأَهْوجِ" (٦٨)

وتَضْحَكُ مِنِّي شَيْخَةٌ عَبْشِمِيَّةٌ ... كَأَنَّ لَمْ تَرَي قَبْلِي أُسِيرًا يَمَانِيًّا

وهنا يحدث غير المتوقع أن الشاعر نفسه يسخر من ذاته من خلال سخريه المرأة منه لكونه سمح لنفسه أن يقع أسيرا في يد رجل أهوج لا دراية له بفنون القتال. وهكذا تتابع المقاطع الشعرية بصور جزئية تتضافر مع بعضها البعض لتشكيل في النهاية الصورة الكلية للنص، التي لم تكن متوقعة في وعي القارئ. وكلما كان النص ثريا من الناحية الدلالية والصورية كلما تعددت جهات النظر الطوافة وتحققت جدلية التوقع والذاكرة التي لم تكن نتوقعها.

• البعد الوظيفي.

يتمثل البعد الوظيفي للقراءة الإستراتيجية في جعل المؤلف غريباً وذلك من خلال أمرين هما، الصدارة والخلفية، والموضوع والأفق - على حد تعبير آيزر - حيث يرى أن الصدارة والخلفية تشير إلى العلاقة التي تسمح لعناصر معينة بأن تبقى في الخارج، في حين ترتد العناصر الأخرى إلى السياق العام، وعلى غرار التمييز الذي يتيح علم النفس، الجشطلتي بين رؤية الشيء ذاته ورؤيته داخل إطار، توجه هذه الثنائية مدركات القارئ الحسية، وتكون مسؤولة عن معنى العمل الأدبي. ذلك أن علاقة الخلفية بالصدارة تمثل بنية أساسية تنتج استراتيجيات النص عن طريقها توتراً يفجر سلسلة من الأفعال والتفاعلات المختلفة وينحل هذا نهائياً مع بزوغ الموضوع الجمالي^(٦٩).

وبالتطبيق على مرثية عبد يغوث يمكن النظر إلى النص من زاويتين الأولى رؤية النص في ذاته، والثانية رؤيته في إطار السياق العام. فإذا نظرنا إلى النص منعزلاً عن السياق، فسوف نقف عند المعنى المعجمي لكلمة دار حولها النص وهي اللوم والملامة بشتى خلائها اللفظية والدلالية، وهذه العبارة تبدو في صدارة النص من الوهلة الأولى عند القراءة، ولكن عندما نتابع عملية القراءة وفق إستراتيجية معينة حينئذ سننظر إلى هذه الكلمات ضمن سياقها العام فنجدها تقترن بالسخرية المريرة من قومه وعشيرته الذين تركوه وحيداً يواجه مصيره المحتوم، واقتربت باللوم على قاتليه لأنه ليس قاتلاً لقائدهم النعمان بن الجساس، وأخيراً اللوم على نفسه أن وصل به الأمر إلى هذا المصير غير المتوقع.

أما الموضوع والأفق، فنعني بهما ذلك المعنى الذي أراده آيزر من حيث أنهما يتضمنان الاختيار من المنظورات المتعددة لنص ما^(٧٠) وهذه المنظورات تختلف من جنس أدبي إلى جنس آخر، فمنظورات الرواية مثلاً تتمثل في القاص والشخصية والحبكة والحدث وغيرها. ومنظورات الشعر تتمثل في الصورة الشعرية والموسيقى والإيقاع والخيال والعاطفة والوحدة العضوية وغيرها.

ومن الممكن ونحن نعالج الموضوع والأفق أن نقف عند بعض أو كل هذه المنظورات ونرى الأفق النهائي الذي وصل إليه الشاعر وفق هذا الموضوع المختار وهذا الأفق النهائي تمثل في قصيدة عبد يغوث في وصوله لمرحلة القتل والموت الأبدي الذي لا رجعة فيه ولا مؤنس له غير مرثيته لنفسه التي يبعثها لذاته أولاً ثم قومه وعشيرته ثم كافة المتلقين لهذا النص في كل زمان ومكان.

ومن خلال هذا المنظور الصوري في النص نصل إلى الأفق النهائي للصورة التي يتطلع إليها الشاعر، برغم إدراكنا أن القارئ المفرد لا يستطيع أن يحسم الأفق النهائي، لأن النص يطرح آفاقاً متعددة ومن ثم يصعب حصره في أفق معين. لكننا

نستطيع القول أن الأفق الذي تتطلع إليه الذات في الصورة يتمثل في حلم المعنى الذي لم يتحقق بعد.

د - استراتيجية الاتصال:

ويعني بها عملية التواصل التي تتم بين النص والقارئ، وعلى حد مفهوم أيزر تنقسم البنية الاتصالية إلى قسمين أحدهما ؛ يطلق عليه الاتصال المتبادل بين النص والقارئ، والآخر يطلق عليه الاتصال المنحرف بين النص والقارئ، ويتم تطبيقهما في النص الشعري على النحو التالي :

• الاتصال المتبادل:

ويقصد به توافق الرؤية بين النص والقارئ، أي أن النص يطرح رؤية معينة، هذه الرؤية تتوافق ورؤية القارئ، ونظن أن هذا التوافق يحتاج إلى توافق بين الرؤية والأداة في النص. فإذا توافقت الرؤية الفكرية والأداة التعبيرية في النص، وكناتهما توافقا مع رؤية القارئ كان الاتصال متعادلاً بينهما.

إن الاتصال المتبادل هنا أقرب على المعادل الموضوعي الذي طرحه ت.س. إليوت من حيث توافق الرؤية التي يطرحها النص مع رؤية المتلقي، بحيث تكون الحالة الشعورية والدلالية المطروحة في النص تحدث تأثيراً متعادلاً في المتلقي بنفس الرؤية التي طرحها النص. أي إننا نستطيع القول أن تعادل الرؤية بين النص والقارئ يساوي الاتصال المتبادل وتعتمد مراثية عبد يغوث في مجملها على هذا الاتصال المتبادل، لأن حالات اللوم والأسى التي طرحها النص الشعري يشعر بها المتلقي ويتفاعل معها تفاعلاً يقترب من الحالات الشعورية للشاعر ذاته.

وهنا نلاحظ أن الحالة الشعورية والتأثير الذي يحدثه النص الشعري متعادلاً مع الحالات الشعورية التي يشعر بها المتلقي. من حيث حالات الحزن والأسى التي يعيشها صاحب المراثية من جراء المصير المحتوم الذي لحق به.

• الاتصال المنحرف.

ويعني به عدم توافق الرؤية بين النص والمتلقي، ولذلك يطرح المتلقي تفسيراً أو تأويلاً للنص قد لا يكون بالضرورة متوافقاً والرؤية التي يطرحها النص. ولهذا الانحراف أسباب منها عدم إدراك القارئ لفهم النص وسبر أغواره لسبب قد يتعلق بتقافة المتلقي أو طريقة معالجته النص أو طريقة تشكيل النص ذاته من قبل المبدع. وسبب آخر هو انعدام السياق الضابط بين النص والقارئ أي عدم وجود معايير دقيقة تضبط العلاقة بين النص والقارئ. وسبب ثالث يتمثل في الثراء الدلالي الكثيف للنص، للحد الذي يجعل معاني النص متعددة ومن ثم تتعدد الرؤى النقدية للقارئ فيحدث الانحراف الاتصالي ومن ثم الدلالي ومثل

هذا الاتصال المنحرف لا نجده في مرثية عبد يغوث إلا في بعض مواضع التأويلية لدى المتلقين للنص قديماً أو حديثاً، لأن القصيدة واضحة الدلالة والأبعاد.

خامساً : الارتداد العكسي (التأثير + رد الفعل)

ويعني به النص الذي ينتجه المتلقي للنص عندما يقرأ نصاً أدبياً معيناً وينتج بعد القراءة نصاً آخر نتيجة لتأثره بالنص المقروء. وفي هذه الحالة يتحول المتلقي إلى مبدع لنص جديد هذا النص قد يكون عكسياً أو توافقياً مع النص المقروء، لكنه في النهاية هو نص ارتدادي عكسي لأنه جاء رد فعل لنص مقروء، " والفاعلية المستمرة للعمل الأدبي تكمن في الخبرة بعملية القراءة وتشتق منها والطريقة التي يختارها النص للانتفاع بملكات القارئ الخاصة تقضي إلى حصول القارئ على تجربة جمالية تمكنه ببنيتها ذاتها من الاستبصار بما هو مكتسب في التجربة، وهي تمكنه كذلك من تخيل حقيقة واقعة، تكون واقعية بما هي ناشئة عن التجربة"^(٧١).

على أن الارتداد العكسي في النص الأدبي يشكل الآلية الأخيرة من آليات معالجة النص. وهي رد فعل النص على وعي القراء والمتلقين له. وهذا الارتداد العكسي ينقسم إلى قسمين؛ أحدهما ارتداد عكسي مباشر ينتج عندما يكون النص الإبداعي الذي أنتجه المبدع نصاً مباشراً يعتمد على الإفصاح والإبانة والوضوح، حينئذ يتشكل نص عكسي مباشر. ومثل هذه النصوص الارتدادية العكسية المباشرة نجدها في أغلب الدراسات النقدية التي تعالج نصوصاً أدبية مباشرة ذات بعد واحد.

والآخر ارتداد عكسي غير مباشر ينتج عندما يتأثر القارئ أو المتلقي بنص أدبي ثري ومتعدد الدلالات حينئذ ينتج نص عكسي ارتدادي متعمق الدلالات والأبعاد.

وقد كان الراوي الأول لمرثية عبد يغوث هو القارئ الأول لها ثم تتابع الرواة واختلفت رواياتهم وفق الاتصال الانحرافي أو المتعادل وهذا هو السبب في اختلاف روايات الرواة للقصيدة ويتضح لنا هذا من خلال المصادر الأولى التي دونت هذه المرثية ومنها قراءة ابن عبدربه الأندلسي في العقد الفريد، وقراءة المفضل الضبي في المفضليات، وقراءة عبد القادر البغدادي في خزنة الأدب، وقراءة أبي الفرج الأصفهاني في الأغاني.

والوقوف عند أي دراسة نقدية جادة لمرثية عبد يغوث نجد النص الارتدادي يتحقق فيها وتتسم المعالجة بالعمق والثراء النقدي، لأن النص الشعري الإبداعي يساعد الناقد في تحقيق ذلك والوقوف عند هذه الدراسات النقدية التي تمثل الارتداد العكسي سوف نتقلنا من النص الإبداعي الأول الذي ألفه الشاعر أو المبدع، إلى نص نقدي ألفه الناقد ومن ثم يتحول الناقد إلى منتج ومؤلف للنص النقدي وهكذا تتم عملية التناسل النصي عبر عمليات الاتصال الأدبي إلى ما لا نهاية، ومن ثم تصبح النظرية الاتصالية الأدبية متجددة ومتواصلة طالما بقي النص الأدبي مستمراً.

هوامش البحث:

(*) يعد هذا العمل امتدادا أيضا لمشروع نقدي حول «نظرية الاتصال الأدبي» بدأت إرصاصاته لدينا منذ عشرين عاما تقريبا ونشرت حوله دراسات عديدة، بغية البحث عن منهج أو نظرية نقدية تعالج النص الأدبي معالجة نقدية شمولية ولا تركز فقط لمنتوج آخر، بل تحاول أن تضيق عليه بما يتوافق وموروثنا الثقافي والنقدي ماضيا وحاضرا ومستقبلا. على أن هذا المشروع النقدي جزء من مشروع أكبر بدأت مقدماته لدينا منذ بداية التسعينيات من القرن العشرين وحتى الآن، حيث بدأ بتطويع الدرس النقدي للنظريات اللسانية لاسيما الصوتية ومحاولة وضع منهج نقدي يرتكز للدراسات اللسانية والنقدية في دراسة النص الأدبي بداية من الصوت وصولا للنص وتيلور في دراستنا «من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري» ١٩٩٣ ثم جاءت «النظرية الجيوبوليتيكية» وحاولنا ربط مصطلح الجيوبوليتيكا الجغرافي بالدرس النقدي وتيلور في دراستنا عن «جيوبوليتيكا النص الأدبي» ٢٠٠٠ وأخيرا حاولنا تطوير نظرية التلقي لينبثق منها «نظرية الاتصال الأدبي» التي وضعنا لبناتها منذ بدايات العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، نتوجسا لهذه الرحلة البحثية مع النص الأدبي في علاقته بالنظريات والمناهج النقدية بدلا من الضياع في برائن الآخر دون أن تكون لنا هوية نقدية أو ثقافية أو معرفية ودون أن نفلق الباب على أنفسنا لكننا نحاول التفاعل مع الآخر دون الذوب فيه. فعقولنا العربية النقدية قادرة على تشكيل نظرياتها وأفكارها ومناهجها المعبرة عن وعيها الحقيقي والبناء إذا وجدت الإرادة، فهذه المعالجة النقدية في ضوء النظرية الاتصالية في الأدب تعد تأكيدا وتتوجسا وامتدادا لعدة دراسات وبحوث نشرناها على مدى عشرين عاما وحتى الآن حول هذه النظرية في النصوص الأدبية القديمة والحديثة، ودارت حولها دراسات وأطروحات جامعية عديدة في الجامعات العربية المختلفة.

- (١) انظر: على سبيل التمثيل: المعجم الوسيط ج ١-٢/٩٣٢، المكتبة الإسلامية، استانبول - تركيا، دت.
- (٢) انظر: جودتان كالر: النظرية الأدبية، ترجمة رشاد عبدالقادر، منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ٢٠٠٤م، ص ٩.
- (٣) انظر: د. مراد عبدالرحمن مبروك. مدخل إلى نظرية الأدب، دار إشرافات، جدة، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٦م، ص ٧
- (*) وللمزيد حول هذه النظرية انظر: دراستنا حول نظرية الاتصال الأدبي وتحليل الخطاب ضمن كتاب النظرية النقدية الجزء الرابع، دار الأدهم، القاهرة، ٢٠١٥
- (٤) محمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب، ط(١)، بيروت، ١٩٨٢م، ص ١٢، ١٤، ١٥، ١٦، ١٨ وغيرها
- (٥) القاضي عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد النجاوي، ط(٢)، القاهرة، ١٩٦٢م، ص ١٩.
- (٦) انظر: حازم القرطاجي، مناهج البلاء وسراج الأبناء، ص ٨٩.
- (٧) انظر: الجاحظ، البيان والتبيين، الخالجي، القاهرة، ١٩٨٥م، ج ١، ص ١٣٨-١٣٩ وانظر: د. جميل عبدالمجيد، البلاغة والاتصال، دار غريب، ٢٠٠٠م، ص ٢١ وما بعدها.
- (٨) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعين ص ٣٥
- (٩) السكاكي: مفاتيح العلوم، ط ٢، ص ٩٥، مكتبة مصطفى البالي الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٩٩٠م، وانظر: جميل عبدالمجيد، مرجع سابق، ص ٣٣.
- (١٠) الخطيب القزويني، الإيضاح، شرح وتعليق د. محمد عبدالمعتمد فخاخي، الشركة العالمية للكتاب، ١٩٨٩م، ص ٨٠
- (١١) انظر: السكاكي، مفاتيح العلوم، ص ٩٥، وانظر: محمد العبد، سابق، ص ٥٨.
- (١٢) انظر: د. محمد العبد؛ النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ٢٠٠٥م، ص ٤٨.
- (١٣) د. محمد العبد، مرجع سابق، ص ٤٨.
- (١٤) نفسه، ص ٤٩.
- (١٥) نفسه، ص ٤٩.
- (١٦) نفسه، ص ٥١.
- (١٧) نفسه، ص ٣٠.
- (١٨) نفسه، ص ٢٨٢.
- (١٩) Pierre Guiraud: Essais de Stylistiques P ٦٥.
- وانظر: د. منذر عياش: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط ١، ٢٠٠٢م، ص ٥٥.
- (٢٠) R. Galisson ID. Coste: Dictionnaire de didactiques langues P٣٠٦.
- وانظر: منذر عياش: مرجع سابق، ص ٥٦.
- (٢١) المرجع السابق، ص ١٠٣.
- (٢٢) انظر: د. تمام حسان، المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، مجلة مطول، المجلد السابع، العدد الثالث والرابع، إبريل، سبتمبر ١٩٨٧م، ص ٢٧
- (٢٣) انظر: شكوي لمخوت جمالية الألف: النص ومثقله في التراث النقدي، ص ١٦، المعجم التونسي للمعلم والأدب، والفنون، تونس، ١٩٩٣م، وانظر: د. محمد العمري في بلاغة الخطاب الإقناعي، الطبعة الأولى، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ص ١٨، وانظر: د. جميل عبدالمجيد، البلاغة والاتصال، مرجع سابق، ص ١٦، ١٧.
- (٢٤) انظر: د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢٦، عالم المعرفة، عدد ١٦٤، الكويت، ١٩٩٢م، وانظر: د. جميل، مرجع سابق، ص ١٧.
- (٢٥) انظر: سعد مصلوح: مشكل العلاقة بين البلاغ العربية والأسلوبيات اللسانية، ضمن مجلد (قراءة جديدة لتراثنا النقدي) عدد ٥٩، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٩٠م، ص ٨٦٥
- (٢٦) للمزيد انظر: ديفيد بشيندر، نظرية الأدب المعاصر، وقراءة الشعر. ترجمة عبدالمقصود عبدالكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م، ص ٩٩، ١٠٠.
- (٢٧) للمزيد انظر: ديفيد بشيندر، نظرية الأدب المعاصر، وقراءة الشعر. ترجمة عبدالمقصود عبدالكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م، ص ١٠٨.
- (٢٨) للمزيد انظر: ديفيد بشيندر، نظرية الأدب المعاصر، وقراءة الشعر. ترجمة عبدالمقصود عبدالكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م، ص ٢٩، ١١٩.
- (٢٩) للمزيد انظر: ديفيد بشيندر، نظرية الأدب المعاصر، وقراءة الشعر. ترجمة عبدالمقصود عبدالكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م، ص ٢٩.
- (٣٠) د. محمد شبل الكومي: المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤م، ص ١٣٩-١٤٠.
- (٣١) للمزيد انظر: جين ب. تومينكز، نقد استجابة القارئ من الشكلائية إلى ما بعد البنوية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م، ترجمة حسن ناظم، وعلى حاكم ومراجعة د. محمد جود الموسوي.
- (٣٢) انظر: روبرت هولب - نظرية التلقي، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة - السعودية سنة ١٩٩٤
- (٣٣) انظر: إيمانويل فريس، برنار مور ليس، ترجمة د. لطيف زيتوني، عالم المعرفة، الكويت، ص ٢١-٦٢.
- (٣٤) بحث منشور بمجلة عالم الفكر، الكويت، مارس ٢٠٠٩م، ص ٤٥.
- (٣٥) د. بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أسس وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠١م، ص ٣٤.
- (٣٦) انظر: سماح رفيع محمد؛ الفينومينولوجيا عند هوسرل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، سنة ١٩٩١م، ص ٤٣.

