# قصيدة عبد يغوث بن وقاص الحارثي في رثاء نفسه - دراسة نصية

خالد قاسم بني دومي

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات الأدبية واللغوية، جامعة جدارا، الأردن



## الملخص

يتناول البحث قصيدة عبد يغوث بن وقّاص الحارثي في رثاء نفسه، ومطلعها:

ألا لا تلوماني كفى اللوم مما بيا وما لكما في اللوم خير ولا ليا

بالدّراسة النّصّيّة، وفق مبادئ علم لغة النّصّ، وذلك ضمن مستويات لغويّة أربعة هي: المستوى النّحويّ، والمستوى المعجميّ، والمستوى الدّلاليّ، والمستوى التّداوليّ.

ويهدف البحث إلى إبراز مظاهر الاتّساق في القصيدة ضمن هذه المستويات اللغويّة. ففي المستوى النّحويّ وصف وتحليل للعلاقات النّحويّة التي تتضمّنها القصيدة، كالإحالة الضّميريّة القبليّة، والإحالة السّياقيّة، والعطف، وغيرها. وفي المستوى المعجميّ وصف ومناقشة للعلاقات المعجميّة التي تتضمّنها القصيدة، كالتّكرار، والتّرادف، والمطابقة، والتّضامّ، وغيرها. وفي المستوى الدّلاليّ دراسة للمظاهر الآتية التي أبرزت عنصر الاتّساق في القصيدة: مبدأ الإشراك، الإجمال - التفصيل، البنية الكلّيّة، التّغريض. وفي المستوى التّداوليّ دراسة لمظهرين لهما شأن كبير في فهم النّصّ وتأويله، وفي الحكم عليه بالاتّساق وهما: السّياق وخصائصه، والمعرفة الخلفيّة.

## المقدمة

يتناول هذا البحث بالدّراسة والتّحليل يائيّة عبد يغوث بن وقّاص الحارثيّ في رثاء نفسه، وتعدّ هذه القصيدة واحدة من فرائد الرّثاء، ورثاء النّفس بخاصّة في شعرنا العربيّ. وإذا كان النّقّاد القدماء قد أشاروا إلى أن الرّثاء أصدق فنون الشّعر العربيّ، وذلك لصدوره عن تجربة حقيقيّة ومعاناة واقعيّة، فإننا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا إنّ رثاء النّفس أصدق أشعار الرّثاء، لشدّة التصاقه بنفس الشّاعر، وانبثاقه منها، وتعبيره عنها، ورصده لأحوالها وحركاتها في الوقت الذي تتجسّد فيه ذروة مأساتها، أو تتمثّل وقوف حركة الحياة فيها، وتعيش آخر اللحظات التي تفصل بين الحياة والموت[1].

وقد طارت شهرة هذه القصيدة، فنسج على منوالها مالك بن الرّيب التميميّ يائيّته المشهورة، واحتفى بها القدماء والمحدثون، حيث أوردها المفضّل الضبّيّ في المفضّليّات، وتناولها كثير من النقّاد والباحثين، قديماً وحديثاً، وأشادوا بها كثيراً[2].

وهذه دراسة حاولت أن تستظلّ بأفياء علم لغة النّصّ في تحليل يائيّة عبد يغوث، ولعلّها الدّراسة الأولى التي تتّخذ من مبادئ علم اللغة النصّيّ منطلقاً لها، ومن هنا تأتي أهمّيّة الدّراسة في أنها تحاول مقاربة هذا النّصّ القديم، بمنهج عصريّ للدّراسة، وأدوات جديدة للتّحليل. وعلم اللغة النّصّيّ هو ذلك الفرع من فروع علم اللغة، الذي يهتمّ بدراسة النّصّ باعتباره الوحدة اللغويّة الكبرى، وذلك بدراسة جوانب عديدة أهمّها التّرابط أو التّماسك، ووسائله وأنواعه، والإحالة أو المرجعيّة وأنواعها، والسّياق النّصّيّ، ووظيفة المشاركين في النّصّ: المرسل والمستقبل[3].

وتكاد آراء علماء اللغة، عرباً وغربيّين، تتّفق على أن وظيفة علم اللغة النّصّيّ تنحصر في أمرين أساسيّين هما: الوصف النّصّيّ، والتّحليل النّصّيّ، وتبعاً لذلك، فإنّه لا يمكن البدء بالتّحليل قبل الوصف، حيث يجري تحت إطار الوصف توضيح مكوّنات النّصّ ابتداءً من الجملة الأولى، ثمّ بيان الموضوعات

التي تناولها النّصّ، وإدراج الدّراسة الإحصائيّة من حيث بيان الرّوابط الموجودة في النّصّ، حتى نصل إلى بيان وظيفة هذه الرّوابط، وحينئذ يبدأ التّحليل النّصّيّ[4].

ويعدّ علم لغة النّصّ تطويراً وتوسيعاً لعلم لغة الجملة، انطلاقاً من أنّ الأخير لا يقدّم سوى معان معجميّة للكلمات التي ينتظمها سياق الجملة، بينما ينهض علم لغة النّصّ لإبراز الدّلالة الكاملة.

ويقع البحث ضمن مستويات لغويّة أربعة: المستوى النّحويّ، والمستوى المعجميّ، والمستوى الدّلاليّ، والمستوى التّداوليّ.

فالمستوى النّحويّ يتضمّن وصفاً للنّصّ الشعريّ الخاضع للدّراسة، جاء في صورة جدول يشتمل على رقم الجملة الشّعريّة، وعدد الرّوابط في كل جملة، والعنصر الاتّساقيّ الذي يحوي هذه الرّوابط، ونوعه، والعنصر المفترض، والمسافة بين العنصر الاتّساقيّ والعنصر المفترض، ويلي ذلك النّتائج التي تمخّض عنها الوصف، ثم مناقشة هذه النّتائج، والحكم على النّصّ بالاتّساق أو عدم الاتّساق.

أما دلالات الرّموز الخاصّة بالعلاقات في المستوى النّحويّ فهي على النّحو الآتي:

**إح. ض. قب** : إحالة ضميريّة قبليّة.

**إح. ض. بع** : إحالة ضميريّة بعديّة.

**إح. سيا** : إحالة سياقيّة.

**عط** : عطف.

**استد** : استدراك.

**عط. استد** : عطف استدراكي.

**مقا** : مقارنة.

**را** : رابط.

والمستوى المعجميّ يتضمّن العناصر التي سبق ذكرها في المستوى النّحويّ، مع مراعاة الاختلاف في العلاقات التي يشتمل عليها؛ فهو يتضمّن أيضاً وصفاً جاء في صورة جدول، وتلاه النّتائج التي أفرزها الوصف، واختتم المستوى المعجميّ بمناقشة النّتائج، وإبراز مظاهر الاتّساق المعجميّ في النّصّ.

أما دلالات الرّموز الخاصّة بالعلاقات في المستوى المعجميّ فكانت كما يأتي:

**تك** : تكرار.

**ترا** : ترادف.

**ش. ترا** : شبه ترادف.

**مطا** : مطابقة.

**تضا** : تضامّ.

**ع/خ** : عامّ – خاصّ.

**خ/ع** : خاصّ – عامّ.

والمستوى الدّلاليّ يتضمّن دراسة للمظاهر الأربعة الآتية:

1 – مبدأ الإشراك، وهو يأتي في النّصّ ضمن مستويين: الإشراك بين العناصر، والإشراك بين الجمل.

2 – الإجمال – التفصيل.

3 – البنية الكلّية.

4 – التغريض.

وبيان الوظيفة التي قام به كلّ من هذه المظاهر لتحقيق عنصر الاتّساق في النّصّ.

والمستوى التداولي يتضمّن دراسة لمظهرين لهما شأن كبير في عمليّة الفهم والتأويل، وفي الحكم على النّصّ بالاتّساق، ألا وهما: السّياق وخصائصه، والمعرفة الخلفيّة.

وقد وجدت من المناسب أن أذكر ههنا نبذة سريعة عن حياة الشاعر، وعن جو القصيدة، ثم عمدت إلى إثبات نص القصيدة، كما وردت في كتاب المفضليات، وقسمتها إلى جمل يمكن تسميتها بالجمل الشعرية، ووضعت لكل جملة رقماً متسلسلاً من أول القصيدة إلى آخرها.

## الشاعـــر[5]

عبد يغوث بن الحرث بن وقّاص بن صلاءة بن المعقل، واسمه ربيعة بن كعب بن الأرتّ بن ربيعة، شاعر جاهليّ، فارس، سيّد لقومه بني الحرث بن كعب، وكان قائدهم في يوم الكلاب الثاني إلى بني تميم، وفي ذلك اليوم أسر فقتل. وهو من أهل بيت معرق في الشعر في الجاهليّة والإسلام.

## جوّ القصيـــدة[6]

جمعت مذحج، من أهل اليمن، جموعها وأحلافها في جيش عظيم، وساروا يريدون بني تميم، فوقعت بينهم وقعة يوم الكلاب الثاني، فهزمت اليمانيّة، وقتل من الفريقين. وقتل من بني تميم النعمان بن مالك بن الحرث بن جسّاس، وأسر عبد يغوث، وكان قائد قومه مذحج، وأراد أن يفدي نفسه، فأبت بنو تميم إلا أن تقتله بالنعمان بن جسّاس، ولم يكن عبد يغوث قاتله، ولكن قالت تميم: قتل فارسنا ولم يقتل لكم فارس مذكور. وكانوا قد شدّوا لسانه لئلا يهجوهم، فلما لم يجد من القتل بدّاً طلب إليهم أن يطلقوا عن لسانه، ليذمّ أصحابه وينوح على نفسه، وأن يقتلوه قتلة كريمة، فأجابوه وسقوه الخمر وقطعوا له عرقاً يقال له الأكحل، وتركوه ينزف حتى مات. فقال هذه القصيدة حين جهّز للقتل، نهى فيها صاحبيه عن لومه، إذ اللوم قليل نفعه، ورجا من يأتي العروض أن يبلغ أصحابه أن لا لقاء، ثمّ أنحى على قومه باللوم إذ هزموا، وأنّه لو شاء هرب، ولكنه ثبت ليحمي الذمار، ثم قصّ قصّة أسره وشدّ لسانه، وما لقي من هزء نساء تميم به. ثم فخر بشجاعته وكرمه، وبراعته في الطعن والقتال، وأسف على لذائذه الماضيات.

## القصيدة[7]

قال عبد يغوث بن وقّاص الحارثي[8]:

ألا لا تلوماني[1] كفى اللوم ما بيا[2] ... وما لكما في اللوم خير ولا ليا[3]
ألم تعلما أنّ الملامة نفعها ... قليل[4]، وما لومي أخي من شماليا[5]
فيا راكباً إمّا عرضت فبلّغن ... نداماي من نجران أن لا تلاقيا
أبا كرب والأيهمين كليهما ... وقيساً بأعلى حضرموت اليمانيا[6]
جزى الله قومي بالكلاب ملامة ... صريحهم والآخرين المواليا[7]
ولو شئت نجّتني من الخيل نهدة ... ترى خلفها الحوّ الجياد تواليا
ولكنّني أحمي ذمار أبيكم ... وكان الرّماح يختطفن المحاميا[8]
أقول وقد شدّوا لساني بنسعة ... أمعشر تيم أطلقوا عن لسانيا
أمعشر تيم قد ملكتم فأسجحوا ... فإن أخاكم لم يكن من بوائيا[9]
فإن تقتلوني تقتلوا بي سيّداً ... وإن تطلقوني تحربوني بماليا[10]
أحقاً عباد الله أن لست سامعاً ... نشيد الرّعاء المعزبين المتاليا[11]
وتضحك منّي شيخة عبشميّة ... كأن لم ترى[9] قبلي أسيراً يمانيا[12]
وظلّ نساء الحيّ حولي ركّداً ... يراودن منّي ما تريد نسائيا[13]
وقد علمت عرسي مليكة أنّني ... أنا الليث معدواً عليّ وعاديا[14]
وقد كنت نحّار الجزور ومعمل الـ ... مطيّ وأمضي حيث لا حيّ ماضيا
وأنحر للشَّرب الكرام مطيّتي ... وأصدع بين القينتين ردائيا[15]
وكنت إذا ما الخيل شمّصها القنا ... لبيقاً بتصريف القناة بنانيا[16]
وعادية سوم الجراد وزعتها ... بكفّي وقد أنحوا إليّ العواليا[17]
كأنّي لم أركب جواداً ولم أقل ... لخيلي: كرّي، نفّسي عن رجاليا
ولم أسبأ الزّقَّ الرّويّ ولم أقل ... لأيسار صدق: أعظموا ضوء ناريا[18]

## الدراسة

يسعى البحث إلى دراسة قصيدة عبد يغوث بن وقاص الحارثي في رثاء نفسه وفق مبادئ علم لغة النص، بهدف إبراز مظاهر الاتساق فيه، وذلك ضمن مستويات لغوية أربعة، هي المستوى النحوي، والمستوى المعجمي، والمستوى الدلالي، والمستوى التداولي. وفي الصفحات القادمة تفصيل وبيان لهذه المستويات اللغوية، كما تظهر في قصيدة عبد يغوث:

### أولاً - المستوى النّحويّ

سأقارب هنا المستوى الأول الذي يتجلّى به اتّساق النصّ، وهو المستوى النّحويّ. وإنّ الهدف من هذه المقاربة هو الكشف عن مدى الاتّساق، وكذا إبراز حدوده. ولا بأس قبل البدء بذلك من بعض التوضيحات الخاصّة بالشبكة (الجدول)[10]:

1 - وضعت لكلّ جملة شعريّة رقماً بحسب تدرّج القصيدة من البداية حتى النهاية، وهو الرقم الموجود في الخانة الأولى من الشبكة.

2 - الرقم المدرج في الخانة الثانية يعني عدد الروابط المستعملة في الجملة الشعرية، سواء كانت هذه الروابط داخل الجملة نفسها، أم رابطة إيّاها مع جمل سابقة.

3 - في الخانة الثالثة العنصر اللغوي الذي يتضمّن وسيلة اتّساق كيفما كان نوعها.

4 - الخانة الرابعة خاصّة بنوع العنصر الاتساقي.

5 - المسافة في الخانة الخامسة رقم يشير إلى عدد الجمل الفاصلة بين العنصر الاتساقي والعنصر المفترض.

6 - أما الخانة السادسة فهي خاصة بالعنصر المفترض (الكلمة المحال إليها، أو المكررة).

## الوصف

| رقم الجملة الشعرية | عدد الروابط | العنصر الاتّساقي | نوعه | المسافة | العنصر المفترض |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | تلوماني (ألف الاثنين) | إح . سيا | 0 | الصاحبان |
| | | تلوماني (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 0 | الشاعر |
| 2 | 1 | بيا (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 1 | الشاعر |
| 3 | 4 | الواو | را | 0 | |
| | | لكما (كما) | إح . ض . قب | 2 | الصاحبان |
| | | الواو | عط | 0 | |
| | | ليا (ياء المتكلّم) | إح . ض . قب | 2 | الشاعر |
| 4 | 2 | تعلما (ألف الاثنين) | إح . ض . قب | 3 | الصاحبان |
| | | نفعها (ها) | إح . ض . قب | 0 | الملامة |
| 5 | 3 | لومي (ياء المتكلّم) | إح . ض . قب | 4 | الشاعر |
| | | أخي (ياء المتكلّم) | إح . ض . قب | 4 | الشاعر |
| | | شماليا (ياء المتكلّم) | إح . ض . قب | 4 | الشاعر |
| 6 | 8 | الفاء | را | 0 | |
| | | عرضت (تاء المخاطب) | إح . ض . قب | 0 | راكباً |
| | | الفاء | را | 0 | |
| | | فبلّغن (أنت) | إح . ض . قب | 0 | راكباً |
| | | نداماي (ياء المتكلّم) | إح . ض . قب | 5 | الشاعر |
| | | الواو | عط | 0 | |
| | | كليهما (هما) | إح . ض . قب | 0 | الأيهمين |
| | | الواو | عط | 0 | |

| رقم الجملة الشعرية | عدد الروابط | العنصر الاتّساقي | نوعه | المسافة | العنصر المفترض |
|---|---|---|---|---|---|
| 7 | 3 | قومي (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 6 | الشاعر |
| | | صريحهم (هم) | إح . ض . قب | 0 | قومي |
| | | الواو | عط | 0 | |
| 8 | 12 | الواو | عط . استد | 0 | |
| | | شئت (تاء المتكلّم) | إح . ض . قب | 7 | الشاعر |
| | | نجّتني (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 7 | الشاعر |
| | | ترى (هي) | إح . ض . قب | 0 | نهدة |
| | | خلفها (ها) | إح . ض . قب | 0 | نهدة |
| | | الواو | عط | 0 | |
| | | لكنني (لكنّ) | استد | 0 | |
| | | لكنني (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 7 | الشاعر |
| | | أحمي (أنا) | إح . ض . قب | 7 | الشاعر |
| | | أبيكم (كم) | إح . ض . قب | 1 | قومي |
| | | الواو | را | 0 | |
| | | يختطفن (النون) | إح . ض . قب | 0 | الرّماح |
| 9 | 13 | أقول (أنا) | إح . ض . قب | 8 | الشاعر |
| | | الواو | را | 0 | |
| | | شدّوا (واو الجماعة) | إح . ض . بع | 0 | معشرتيم |
| | | لساني (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 8 | الشاعر |
| | | أطلقوا (واو الجماعة) | إح . ض . قب | 0 | معشرتيم |
| | | لسانيا (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 8 | الشاعر |

| رقم الجملة الشعرية | عدد الروابط | العنصر الاتّساقي | نوعه | المسافة | العنصر المفترض |
|---|---|---|---|---|---|
| | | ملكتم (تم) | إح . ض . قب | 0 | معشرتيم |
| | | الفاء | را | 0 | |
| | | أسجحوا (واو الجماعة) | إح . ض . قب | 0 | معشرتيم |
| | | الفاء | را | 0 | |
| | | أخاكم (كم) | إح . ض . قب | 0 | معشر تيم |
| | | يكن (هو) | إح . سيا | 0 | النعمان بن جسّاس |
| | | بوائيا (ياء المتكلّم) | إح . ض . قب | 8 | الشاعر |
| 10 | 11 | الفاء | را | 0 | |
| | | تقتلوني (واو الجماعة) | إح . ض . قب | 1 | معشر تيم |
| | | تقتلوني (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 9 | الشاعر |
| | | تقتلوا (واو الجماعة) | إح . ض . قب | 1 | معشر تيم |
| | | بي (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 9 | الشاعر |
| | | الواو | عط | 0 | |
| | | تطلقوني (واو الجماعة) | إح . ض . قب | 1 | معشر تيم |
| | | تطلقوني (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 9 | الشاعر |
| | | تحربوني (واو الجماعة) | إح . ض . قب | 1 | معشر تيم |
| | | تحربوني (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 9 | الشاعر |
| | | بماليا (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 9 | الشاعر |
| 11 | 1 | لست (تاء المتكلم) | إح . ض . قب | 10 | الشاعر |

| رقم الجملة الشعرية | عدد الروابط | العنصر الاتّساقي | نوعه | المسافة | العنصر المفترض |
|---|---|---|---|---|---|
| 12 | 5 | الواو | عط | | |
| | | منّي (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 11 | الشاعر |
| | | كأن (الكاف) | مقا | | |
| | | ترى (هي) | إح . ض . قب | 0 | شيخة عبشمية |
| | | قبلي | إح . ض . قب | 11 | الشاعر |
| 13 | 5 | الواو | عط | | |
| | | حولي (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 12 | الشاعر |
| | | يراودن (النون) | إح . ض . قب | 0 | نساء الحيّ |
| | | منّي (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 12 | الشاعر |
| | | نسائيا (ياء المتكلّم) | إح . ض . قب | 12 | الشاعر |
| 14 | 4 | الواو | را | | |
| | | عرسي (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 13 | الشاعر |
| | | أنني (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 13 | الشاعر |
| | | عليّ (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 13 | الشاعر |
| 15 | 10 | الواو | عط | | |
| | | كنت (تاء المتكلم) | إح . ض . قب | 13 | الشاعر |
| | | الواو | عط | | |
| | | أمضي (أنا) | إح . ض . قب | 13 | الشاعر |
| | | الواو | عط | | |

| رقم الجملة الشعرية | عدد الروابط | العنصر الاتّساقي | نوعه | المسافة | العنصر المفترض |
|---|---|---|---|---|---|
| | | أنحر (أنا) | إح . ض . قب | 13 | الشاعر |
| | | مطيتي (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 13 | الشاعر |
| | | الواو | عط | | |
| | | أصدع (أنا) | إح . ض . قب | 13 | الشاعر |
| | | ردائيا (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 13 | الشاعر |
| 16 | 4 | الواو | عط | | |
| | | كنت (تاء المتكلم) | إح . ض . قب | 13 | الشاعر |
| | | شمّصها (ها) | إح . ض . قب | 0 | الخيل |
| | | بنانيا (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 13 | الشاعر |
| 17 | 6 | الواو | را | | |
| | | وزعتها (ها) | إح . ض . قب | 1 | عادية |
| | | بكفّي (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 16 | الشاعر |
| | | الواو | را | | |
| | | أنحوا (واو الجماعة) | إح . سيا | 0 | الأعداء |
| | | إليّ (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 16 | الشاعر |
| 18 | 13 | كأنّي (الكاف) | مقا | | |
| | | كأنّي (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 17 | الشاعر |
| | | لم أركب (أنا) | إح . ض . قب | 17 | الشاعر |
| | | الواو | عط | | |
| | | لم أقل (أنا) | إح . ض . قب | 17 | الشاعر |
| | | لخيلي (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 17 | الشاعر |

| رقم الجملة الشعرية | عدد الروابط | العنصر الاتّساقي | نوعه | المسافة | العنصر المفترض |
|---|---|---|---|---|---|
| | | رجاليا (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 17 | الشاعر |
| | | الواو | عط | | |
| | | لم أسبأ (أنا) | إح . ض . قب | 17 | الشاعر |
| | | الواو | عط | | |
| | | لم أقل (أنا) | إح . ض . قب | 17 | الشاعر |
| | | أعظموا (واو الجماعة) | إح . ض . قب | 0 | أيسار صدق |
| | | ناريا (ياء المتكلم) | إح . ض . قب | 17 | الشاعر |

تبرهن الشبكة السالفة المخصصة لوصف الوسائل التي اعتمدها نصّ "عبد يغوث" على أن النّصّ متسق، مما يمكننا من استخلاص النتائج الآتية:

1 - أنّ الربط بين عناصر الجملة نفسها، أو بين الجمل، تم بالواو في (23) حالة، وقد راوحت الواو بين العاطفة، والاستئنافيّة، والحاليّة، والجارّة.

2 - أنّ الربط بين عناصر الجملة نفسها، أو بين الجمل، تم بالفاء في (5) حالات.

3 - أنّ الربط بين عناصر الجملة نفسها، أو بين الجمل، تمّ أيضاً بالضمائر في (76) حالة، وذلك على النحو الآتي:

- ضمائر المتكلم : (48) حالة.
- ضمائر المخاطب: (15) حالة.
- ضمائر الغائب : (13) حالة.

4 - أنّ الضمير المحيل إلى المتكلم هو، في الغالب، الذي قام بوظيفة الربط بين جمل النّصّ، حتى إنّه لا تخلو منه جملة واحدة من جمل النّصّ، وهذا يعني أنّ هناك ذاتاً مستمرّة حاضرة بقوّة في القصيدة برمّتها.

5 - أنّ الإحالة في النّصّ على نوعين:

الأول: إحالة داخليّة (إلى داخل النّصّ). وهي تقسم، بحسب ورودها في النّصّ، إلى قسمين:

1 - إحالة ضميريّة قبليّة، وتمثّلها (72) حالة.

2 - إحالة ضميريّة بعديّة، وتمثّلها حالة واحدة فقط.

والثاني: إحالة خارجيّة (إلى خارج النّصّ) أو إحالة سياقيّة، وتمثّلها (3) حالات.

6 - أنّ عدد الرّوابط النّحويّة في الجملة الشعريّة الواحدة، أو بين الجمل، يراوح بين رابط واحد كحدّ أدنى، وثلاثة عشر رابطاً كحدّ أقصى.

7 - أنّ وظيفة الاتّساق في النّصّ قام بها عنصران رئيسان: الواو داخل الجمل أو العناصر المشكّلة للجملة الشعريّة الواحدة، وضمير المتكلم (أنا) محيلاً إلى ذات معيّنة ظلّت حاضرة في جمل النّصّ، هي ذات الشاعر.

## المناقشة

يمكن القول مسبقاً إنّ نصّ "عبد يغوث" متّسق. ونلاحظ أنّ الواو العاطفة هنا، وهي إحدى وسائل اتّساق النّصّ وجعل أجزائه متآخذة - تقوم بمهمّتين: أولاهما ربط أجزاء النّصّ بعضها ببعض، والثانية تكثيف النّصّ عن طريق الاختزال. ولو لم يكن الأمر كذلك لكان لدينا نصّ مليء بالحشو. لإدراك هذه الحقيقة نأخذ البيتين الآتيين:

**كأنّي لم أركب جواداً ولم أقل لخيلي: كرّي، نفّسي عن رجاليا**
**ولم أسبأ الزّقّ الرّويّ ولم أقل لأيسار صدق: أعظموا ضوء ناريا**

ويمكن أن نعيد إخراج هذين البيتين على النحو الآتي:

**كأنّي لم أركب جواداً (وكأنّي) لم أقل لخيلي: كرّي، نفّسي عن رجاليا**
**و(كأنّي) لم أسبأ الزّقّ الرّويّ و(كأنّي) لم أقل لأيسار صدق: أعظموا ضوء ناريا**

إذن فالواو ليست وسيلة ربط فحسب، وإنما هي وسيلة لجعل النّصّ أكثر أناقة، وذلك بإلغاء (حذف) الكلمات التي تعبّر عن الفكرة نفسها.

ويلاحظ أنّ الضمير المحيل إلى المتكلم هو، في الغالب، الذي قام بوظيفة الربط بين جمل النّصّ، ولهذا الأمر دلالة واضحة، هي أنّ هناك ذاتاً مستمرّة حاضرة بقوّة في كلّ جملة من جمل النّصّ، لا تستطيع عنها فكاكاً. ولنقرأ على سبيل المثال قول عبد يغوث:

**فإن تقتلوني تقتلوا بي سيّداً وإن تطلقوني تحربوني بماليا**

ففي هذا البيت خمسة ضمائر تحيل إلى المتكلم، وهي تتمثل في "ياء المتكلم" في ألفاظ: تقتلوني، بي، تطلقوني، تحربوني، بماليا.

وثمة سؤالان يتبادران إلى الذهن الآن: الأول ما دلالة غلبة الضمير المحيل إلى المتكلّم على ضمائر الخطاب والغيبة؟ والثاني ما دور ضمائر المتكلّم والمخاطب والغائب، ولا سيّما ضمائر المتكلم، في تحقيق عنصر الاتّساق في النّصّ؟

في الإجابة عن السؤال الأول يمكن القول إنّ دلالة غلبة الضمير المحيل إلى المتكلّم مردّها إلى إحساس الشاعر بمأساته الإحساس الذاتيّ الأليم، فمصيبته لا يشترك فيها سواه، لذا فقد برز ضمير المتكلم في كلّ جملة من جمل النّصّ. وهذا ما منح القصيدة غنائيّة حزينة، تجاوز الشاعر فيها الإحساس بالألم، والإحساس بالبطولة[11].

أمّا عن وظيفة الضمائر في تحقيق الاتّساق في النّصّ فيقال إنّ تشكيل المعنى، أو إبرازه، يعتمد على وضع الضمائر داخل النّصّ، وتعدّ الضمائر من الوسائل المهمّة في تحقيق الاتّساق الداخلي والخارجي؛ كونها تحيل إلى عناصر سبق ذكرها في النّصّ.

وهذه الوظيفة لإحالة الضمير ليست شكليّة فقط، وإنما هي ذات بعد دلالي أيضاً؛ لأنّ الدلالة في كثير من الأحيان تبقى غامضة، وكذلك الجمل تبقى

متناثرة لا رابط يربطها، إلى أن تظهر الضمائر لتشكّل الجسر الذي يصل هذه المتناثرات ويربط بينها[12].

وتجدر الإشارة هنا إلى أمر مهمّ، وهو أهمية السياق في معرفة مرجعيّة اللفظ، وبخاصة إذا كانت مرجعيّته غامضة، حين تكون مرجعيّته خارجيّة، فلا بدّ - والحالة هذه - من الرجوع إلى سياق الحال، إذ إنّنا في كثير من الأحيان من دون هذا السياق نقف عاجزين عن تحليل النّصّ، وإدراك أبعاده، واكتناه أسراره وخفاياه.

ففي قول عبد يغوث:

**أمعشر تيم قد ملكتم فأسجحوا فإنّ أخاكم لم يكن من بوائيا**

نجد أنّ اللفظ (أخا) عائد إلى النعمان بن جسّاس، أحد سادات بني تميم الذين قتلوا يوم الكلاب، ولم يجر له ذكر في القصيدة، لذا فقد استدللنا بسياق الحال على المرجوع إليه، وهو دون شكّ خارج النّصّ، لأنّه لم يذكر صراحة.

ثمّ إنّ الضمير "ألف الاثنين" في قول عبد يغوث: "ألا لا تلوماني" يحيل إلى الصّاحبين، وهما في العرف الشّعريّ شخصيّتان وهميّتان، أو هكذا نفترض. وهاتان الشخصيّتان تجيئان في مقابل الرّفيقين في "المقدمة الطلليّة"، حيث كان يظهر للشاعر على مسرح الأحداث رفيق أو رفيقان يوجه إليهما كلامه، ومعلقة امرئ القيس التي يقول في مطلعها[13]:

**قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل**

خير دليل على هذه الفكرة.

فهنا تبدو أهمية سياق الحال في تعريفنا بمرجعيّة الضمير، ولولاه لكنّا ذهبنا في سبيل معرفة مرجعيّته كلّ مذهب.

مما سبق نتبيّن أن وظيفة الاتّساق في النّصّ حققها عنصران أساسيان: الواو، وضمير المتكلّم، مع عدم إغفال أهمية سياق الحال في معرفة مرجعيّة بعض الألفاظ والضمائر.

## ثانياً – المستوى المعجميّ

### الوصف

| رقم الجملة الشعرية | عدد الروابط | العنصر الاتّساقي | نوعه | المسافة | العنصر المفترض |
|---|---|---|---|---|---|
| 2 | 1 | اللوم | تك | 1 | تلوماني |
| 3 | 1 | اللوم | تك | 1 | اللوم |
| 4 | 2 | الملامة | تك | 2 | اللوم |
| | | نفعها | ش. ترا | 1 | خير |
| 5 | 1 | لومي | تك | 3 | اللوم |
| 6 | 1 | أبا كرب والأيهمين وقيساً | خ/ع | 0 | نداماي |
| 7 | 4 | قومي | ع/خ | 1 | نداماي |
| | | ملامة | تك | 5 | اللوم |
| | | صريحهم والآخرين المواليا | خ/ع | 0 | قومي |
| | | المواليا | مطا | 0 | صريحهم |
| 8 | 3 | الجياد | ترا | 0 | الخيل |
| | | نهدة | خ/ع | 0 | الخيل |
| | | المحاميا | تك | 0 | أحمي |
| 9 | 4 | لسانيا | تك | 0 | لساني |
| | | أمعشر تيم | تك | 0 | أمعشر تيم |
| | | أسجحوا | ترا | 0 | أطلقوا |
| | | أسجحوا | مطا | 0 | ملكتم |

| رقم الجملة الشعرية | عدد الروابط | العنصر الاتّساقي | نوعه | المسافة | العنصر المفترض |
|---|---|---|---|---|---|
| 10 | 5 | تقتلوا بي | مطا | 0 | تقتلوني |
| | | تطلقوني | مطا | 0 | تقتلوني |
| | | تطلقوني | مطا | 1 | ملكتم |
| | | تطلقوني | تك | 1 | أطلقوا |
| | | سيدا | ش. ترا | 3 | صريحهم |
| 11 | 3 | عباد | مطا | 1 | سيّدا |
| | | الله | تك | 4 | الله |
| | | المعزبين | خ/ع | 0 | الرّعاء |
| 12 | 1 | يمانيا | تك | 6 | اليمانيا |
| 13 | 2 | نساء الحيّ | ع/خ | 1 | شيخة عبشمية |
| | | نسائيا | مطا | 0 | نساء الحيّ |
| 14 | 4 | علمت | تك | 10 | تعلما |
| | | عرسي | خ/ع | 1 | نسائيا |
| | | مليكة | تك | 5 | ملكتم |
| | | عاديا | مطا | 0 | معدوّاً عليّ |
| 15 | 3 | ماضيا | تك | 0 | أمضي |
| | | أنحر | تك | 0 | نحّار |
| | | مطيتي | تك | 1 | المطيّ |

| رقم الجملة الشعرية | عدد الروابط | العنصر الاتّساقي | نوعه | المسافة | العنصر المفترض |
|---|---|---|---|---|---|
| 16 | 4 | كنت | تك | 1 | كنت |
| | | الخيل | تك | 8 | الخيل |
| | | القناة | تك | 0 | القنا |
| | | القنا/ القناة | ترا | 8 | الرماح |
| 17 | 3 | عادية | خ/ع | 1 | الخيل |
| | | كفّي | تضا | 1 | بنانيا |
| | | العواليا | ترا | 9 | الرماح |
| 18 | 8 | جواداً | تك | 10 | الجياد |
| | | خيلي | ترا | 0 | جواداً/ الجياد |
| | | خيلي | تك | 2 | الخيل |
| | | رجال | مطا | 5 | نساء |
| | | كرّي | ش. ترا | 4 | عاديا |
| | | لم أقل | تك | 0 | لم أقل |
| | | أيسار صدق | خ/ع | 0 | رجاليا |
| | | لم أقل | مطا | 9 | أقول |

من خلال الشبكة السالفة يمكن أن نستخلص ما يأتي:

1 - أنّ علاقة التكرار هي الغالبة، وتمثل (21) حالة، وتليها علاقة المطابقة، وتمثل (10) حالات، ثمّ علاقة العامّ - الخاصّ، أو الخاصّ - العامّ، وتمثل (9) حالات، ثم علاقة الترادف وشبه الترادف، وتمثل (7) حالات، وتأتي أخيراً علاقة التضامّ، وتمثل حالة واحدة فقط.

2 - أنّ عدد الروابط المعجميّة داخل الجمل الشعريّة أو بينها يراوح بين رابط واحد كحدّ أدنى، وثمانية روابط كحدّ أقصى.

3 - أنّ علاقة التكرار تربط كلمات في النّصّ تفصل بينها جمل شعريّة عديدة؛ مثال ذلك:

- "جواداً" في الجملة (18) و "الجياد" في الجملة (8).
- "يمانيا" في الجملة (12) و "اليمانيا" في الجملة (6).

4 - أنّ علاقة الترادف تربط، أحياناً، كلمات في النّصّ تفصل بينها جمل شعريّة عديدة أيضاً؛ مثال ذلك:

- "العواليا" في الجملة (17) و "الرماح" في الجملة (8).

5 - أنّ علاقة المطابقة تربط، أحياناً، كلمات في النّصّ تفصل بينها جمل شعريّة عديدة؛ مثال ذلك:

- "رجال" في الجملة (18) و "نساء" في الجملة (13).

## المناقشة

لعلّ أهمّ ما ينبغي إبرازه في المستوى المعجميّ دلالة غلبة علاقة التكرار على العلاقات الأخرى التي يتضمّنها النّصّ، ثمّ بيان دلالة كلّ من علاقة المطابقة، وعلاقة التضامّ، التي تشمل علاقة العامّ - الخاصّ[14]، ودور هذه العلاقات في تحقيق عنصر الاتّساق في النّصّ. وفي السطور الآتية تفصيل ذلك:

### أولاً - التّكرار

إنّ قراءة متأنّية لنصّ "عبد يغوث" تؤكدّ أنّ ثمّة أشياء: قيماً وأفكاراً، كانت تحاصر الشاعر وتملك عليه نفسه، كيف لا وقد عاش لحظات عصيبة كان ينتظر فيها الموت، فلم يجد بدّاً من أن يخرج هذه القيم والأفكار زفرات حارّة تحمل أحاسيسه وهواجسه وانفعالاته.

والحقّ أنّ ما يختلج في أعماق الشاعر لا بدّ من أن يتشكل عبارات تخفق

حروفها مع نبضه. وكلمات الشاعر إنما هي في حقيقتها صدى لما يدور في نفسه من مشاعر وأحاسيس وهواجس وأفكار. وبناء على ذلك فإنّ ما جاء من باب التكرار في النّصّ لم يأت عفو الخاطر، وإنّما جاء ترجمة صادقة لما يحسّ به "عبد يغوث".

وممّا يعطي التكرار أهمّيّته الفنيّة وقيمته الجماليّة أن يكون اللفظ أو العبارة المكرّران وثيقي الصلة بالتجربة الشعريّة، وبالحالة النفسيّة والشعوريّة التي يصدر عنها الشاعر، وذلك لأن التكرار في حقيقته "إلحاح على جهة هامّة من العبارة يعنى الشاعر بها أكثر من عنايته بسواها,. فالتكرار يسلّط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"[15] أو عن إلحاح إحساس معيّن على نفس الشاعر، كالحنين، والشوق، والحزن، واللوعة، والفجيعة، والسخط، والتبرّم، والحسرة، أو غير ذلك من ألوان المشاعر والأحاسيس، ممّا يأتي تكرار اللفظ أو العبارة المتصلة بذلك الإحساس تنفيساً أو تفريجاً عن النفس، أو تلذّذاً بذكر المكرّر[16].

ولو تتبعنا الألفاظ أو القيم التي كرّرها عبد يغوث في مرثيته لوجدنا أنها تتمثّل في ما يأتي:

| | |
|---|---|
| تلوماني – اللوم – اللوم– الملامة – لومي – ملامة. | أحمي – المحاميا. |
| لساني – لسانيا. | أمعشر تيم – أمعشر تيم. |
| تطلقوني– أطلقوا. | الله – الله. |
| اليمانيا– يمانيا. | تعلما – علمت. |
| ملكتم – مليكة. | أمضي – ماضيا. |
| نحّار – أنحر. | المطيّ – مطيّتي. |
| كنت– كنت. | الخيل– الخيل – خيلي. |
| القنا– القناة. | الجياد – جواداً. |
| لم أقل– لم أقل. | |

يمكن القول إنّ الشعور بوطأة الموت قد ولّد في نفس عبد يغوث ردود فعل خاصّة، غلبت عليها علاقة التكرار، فكرّر معاني (اللوم) لأنّه يستشعر ملامة قومه له في كل لحظة من اللحظات العصيبة التي قضاها في الأسر منتظراً نهايته، ومن ثمّ عبّر عن ضيقه وتبرّمه به فقال:

**ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا وما لكما في اللوم خير ولا ليا**
**ألم تعلما أنّ الملامة نفعها قليل، وما لومي أخي من شماليا**

وكّرر معاني (الحماية) لأنّه يستشعر مكانته في قومه، فهو حامي الذّمار والمدافع عن شرف القبيلة، وكرّر الفاظ (اللسان) لأنّ لسانه مشدود بنسعة، وهذا الأمر يملأ عليه تفكيره، وكرّر النداء بقوله "أمعشر تيم" لأنّ المقام يقتضي منه ذلك، ففي التكرار هنا إشارة إلى أنهم لم يسمعوا نداءه، فلجأ إلى التكرار لحثّهم على السماع، علّه يكون سبيلاً لإطلاق لسانه والعفو عنه. وكرّر قوله "وكنت" ليعبّر عن شدة إحساسه بمآثره ومناقبه في أيامه الماضية في مواجهة لحظات الموت. وهكذا يمكن أن نجد مسوغاً مقنعاً لكل قيمة كرّرها الشاعر في قصيدته.

ولا شكّ أنّ لعلاقة التكرار أهمية بالغة في تحقيق الاتّساق في النّصّ، ويبدو ذلك جليّاً من خلال استحضار القارئ للكلمات المكرّرة وربطه بينها، ثمّ من خلال مساهمة علاقة التكرار نفسها في ربط كلمات في النّصّ تفصل بينها جمل شعريّة عديدة؛ كمثال على ذلك:

- "جواداً" في الجملة (18) و "الجياد" في الجملة (8).

فعمليّة الفصل الطويلة بين الألفاظ التي تجمعها علاقة التكرار تدّل على أنّ النّصّ متّسق من حيث إنّ تكرارها يوحي - من وجهة نظر سيكولوجيّة- بأنّها تلحّ على الشاعر في أوّل القصيدة وفي وسطها أو في آخرها، وهذا ما يمنحها القدرة على الربط بين عناصر النّصّ وتحقيق عنصر الاتّساق له.

**ثانياً - المطابقة**

تتمثّل علاقة المطابقة في نصّ عبد يغوث في ما يأتي:

صريحهم - المواليا.

ملكتم- أسجحوا.

تقتلوني- تقتلوا بي

تقتلوني- تطلقوني.

ملكتم- تطلقوني.

سيّداً- عباد.

نسائيا- نساء الحيّ.

معدوّاً عليّ- عاديا

نساء- رجال.

أقول- لم أقل.

وتبدو هذه العلاقة واضحة من دوران النّصّ في زمنين: الماضي بما يمثله من قيم الفروسيّة والكرم والمجد، ومن صور الحياة اللاهية العابثة التي أصبحت الآن بعيدة المنال من الشاعر. والحاضر بما يمثله من قلق واضطراب وتشبّث بالحياة، ومن حنين إلى عهد الفروسية والمجد، ومن أسف على هذه النهاية الفاجعة.

فالحالة التي تسيطر على عبد يغوث في اللحظة الراهنة هي حالة القلق والاضطراب، يدلّ على ذلك علاقات المقابلة الثلاث التي يعقدها في قوله:

**فإن تقتلوني تقتلوا بي سيّداً وإن تطلقوني تحربوني بماليا**

فالعلاقة الأولى قائمة على ثنائيّة (القتل- إطلاق السّراح)، وهي تبدو في البيت كلّه. أمّا العلاقة الثانية فتمثل ثنائيّة (القتل- الاعتزاز)، وتبدو في الشطر الأول. في حين تبدو العلاقة الثالثة في الشطر الثاني، وهي قائمة على ثنائيّة (العفو- ردّ الجميل).

هذه العلاقات الثلاث القائمة على أسلوب الشرط توحي بحالة الاضطراب الشديد التي يعيشها عبد يغوث، فتجعله دائم التفكير في مصيره، منشغلاً بوضع الإجراءات وطرح الحلول والبدائل التي تكفل له النجاة بأقلّ الخسائر، وبأدنى نصيب من الوقت والجهد.

لقد حاول عبد يغوث إغراء آسريه التميميّين بإطلاق سراحه مقابل فدية، هي مشاركتهم له في أمواله، فجمع بين "تقتلوني" و "تطلقوني"، والإطلاق هنا ضدّ القتل لما يترتّب عليه من النجاة منه، ولكنّ ذريعتهم بقتله بالنعمان بن جسّاس كانت أكبر بكثير من العرض السّخيّ الذي قدّمه لهم.

وحين يوجّه عبد يغوث لومه إلى قومه نجده يعتمد على الطباق في التعبير عن عدم استثنائه أحداً منهم، سواء من كان من صميمهم أو من أطرافهم، فلومه شامل لجميع من شهد يوم الكلاب، يقول:

**جزى الله قومي بالكلاب ملامة صريحهم والآخرين المواليا**

وفي إثبات البطولة أمام الزوجة يجعل عبد يغوث بطولته صفة مطلقة غير مرهونة بحال أو وضع، فهو كالليث سواء أكان ظالماً أم مظلوماً، يقول:

**وقد علمت عرسي مليكة أنّني أنا الليث معدوّاً عليّ وعاديا**

ولا يخفى أنّ عبد يغوث قد أقام فكرته في هذا البيت أيضاً بأسلوب المطابقة.

ولعلّ ممّا يعمّق علاقة المطابقة في النّصّ استحضار عبد يغوث صورة الماضي الماثل في نفسه،حين كان يخوض المعارك، فتصوّب إليه الرماح من كلّ جانب، وتوزع الخيل بمعرفته على كلّ صوب. وقد جاءت هذه الظاهرة نتيجة طبيعية لما يعاني منه عبد يغوث في اللحظة الراهنة، فهو يرفض هذا الموقف، كما يرفض الاستسلام لسطوة الموت،ومن ثمّ فهو يسعى لأن يخلق توازناً للذات يخفّف عنه ألم المصاب، إنّه يهرب من حالة الضعف إلى حالة القوة، لذا فالفخر هنا عزاء للنفس، وإكرام لها في لحظة من لحظات الهزيمة[17].

وتبدو أهمية علاقة المطابقة في تحقيق الاتّساق في النّصّ من أنّ الألفاظ في العادة تستدعي أضدادها، كما تستدعي نظائرها، والشاعر الجيّد هو من يستطيع أن يكشف المعنى ويوضحه من خلال حديثه عن الشيء وضده، فبضدّها تعرف الأشياء، وقد رأينا كيف راعى عبد يغوث هذه الفكرة في قصديته، فأبدع أيّما إبداع.

كما تنهض علاقة المطابقة لتحقيق الاتّساق من خلال مساهمتها في ربط كلمات في النّصّ تفصل بينها جمل شعريّة عديدة، كمثال على ذلك:

- "لم أقل" في الجملة (18) و "أقول" في الجملة (9).
- "رجال" في الجملة (18) و "نساء" في الجملة (13).

**ثالثاً – التضامّ**

إذا أدرجنا علاقتي (العامّ- الخاصّ) و (الخاصّ-العامّ) تحت علاقة التضامّ، بسبب وجود وشائج تربط في ما بينها، صار لدينا (10) حالات لعلاقة التضامّ في النّصّ، وهذه الحالات تتمثل في ما يأتي:

- نداماي – أبا كرب والأيهمين وقيساً.
- نداماي – قومي.
- قومي – صريحهم والآخرين المواليا.
- الخيل – نهدة.
- الرعاء – المعزبين.
- شيخة عبشمية – نساء الحيّ.
- نسائيا – عرسي.
- الخيل – عادية،
- بنانيا – كفّي.
- رجاليا – أيسار صدق.

ووفق مبادئ علم النفس فإنّ الإنسان تزدحم في ذاكرته كثير من القيم والأفكار والأشياء والأشخاص، وهو يمنحها من الاهتمام قدر ما تستحق بالنسبة إليه، على أنّه يرتاح إلى أشياء أكثر من ارتياحه لأشياء أخرى، ويفضّل بعض الأشخاص على سائر الناس الذين يعرفهم ويتعامل معهم، وهكذا. وتراه إذا تحدّث تحدّث بالعموم، ثم يختصّ الأشخاص أو الأشياء القريبة إلى نفسه، ويفردها بالحديث.

وهذا هو شأن عبد يغوث في مرثيته؛ فقد ذكر قومه على العموم، ثم اختصّ نداماه، واختصّ من نداماه "أبا كرب والأيهمين وقيساً"، وذكر الخيل واختصّ "نهدة" في المرة الأولى و "عادية" في المرة الثانية، وذكر نساءه واختصّ "مليكة" من بينهنّ، وذكر رجاله واختصّ "أيسار صدق" من بينهم.

وهكذا، نجد عبد يغوث قد اعتمد على علاقة التضامّ، كاشفاً لنا، من حيث لا يدري، الأبعاد السيكولوجيّة للنفس الإنسانيّة عند تعرّضها إلى مواقف تعيش فيها حالة الضعف والهزيمة والانكسار. في مثل هذه المواقف تطفو على السطح المحطات المضيئة في حياة الإنسان، ويستذكر أجمل اللحظات وأسعدها، وأغلى الناس الذين قضى حياته بصحبتهم، ولذا يأتي الموت – والحالة هذه– في أكثر صوره ترويعاً وتفجيعاً، لأنّه ينقل الإنسان من لحظات السعادة والطمأنينة والدفء الأسري، وحالات القوة والمجد والعنفوان، إلى أجواء الخوف والضعف والمجهول.

أما أهمية علاقة التضام في اتّساق النّصّ فتبدو من خلال ما تقدّمه من تخصيص للبنيات اللغويّة، ومن خلال ربطها بين عناصر النّصّ ربطاً يقوم على التضامّ الحقيقي، أو "الخاصّ – العامّ"، أو "العامّ – الخاص".

## ثالثاً – المستوى الدّلاليّ

يتمحور الحديث في هذا المستوى حول المظاهر الآتية: مبدأ الإشراك، والإجمال– التفصيل، والبنية الكلية، والتغريض.

## أولاً - مبدأ الإشراك

رأينا في ما يتعلق بمبدأ الإشراك أنّ عبد القاهر الجرجانيّ قد وضع مبدأ عامّاً صاغه على شكل قاعدة، قال: "لا يتصوّر إشراك بين شيئين حتى يكون هناك معنى يقع ذلك الإشراك فيه"[18]. وحين نلقي نظرة على نصّ عبد يغوث سنجد أن الإشراك يتمّ إما بين عنصرين متعاطفين أو أكثر، أو بين جملتين متعاطفتين.

أمّا الإشراك بين العناصر في النّصّ فيقوم على مبدأ مراعاة النظير إيجاباً وسلباً، فمن الإيجاب قول عبد يغوث:

**أبا كرب والأيهمين كليهما وقيساً بأعلى حضرموت اليمانيا**

فعطف الكنى بعضها على بعض. ومن السلب قوله:

**جزى الله قومي بالكلاب ملامةً صريحهم والآخرين الموالي**

فعطف "الآخرين الموالي" على "صريحهم" وبينهما تضادّ.

وأمّا الإشراك بين الجملتين ففيه يخضع عطف المحمولات لبعض القيود[19]، لعلّ أهمّها أن يكون المعطوف عليه والمعطوف دالَّين على الصنف نفسه من الوقائع، أو أن يكون المعطوف عليه والمعطوف دالَّين على واقعتين تنتميان إلى الحقل الدلالي نفسه.

ويمكن تطبيق هذا القيد على بعض الجمل الشعرية المتعاطفة في نصّ عبد يغوث، مثل قوله:

**كأني لم أركب جواداً ولم أقل لخيلي: كرّي، نفّسي عن رجاليا**
**ولم أسبأ الزّقّ الرّويّ ولم أقل لأيسار صدق: أعظموا ضوء ناريا**

فمحور الحديث في البيت الأول هو "الشجاعة والبطولة في الحرب"، وهي قيمة يمثلها عبد يغوث بصفته سيداً لقومه، ومحور الحديث في البيت الثاني هو "الخمر وضرب القداح وإعظام النار للندامى"، وهذه القيم تمثل الجانب اللاهي العابث من حياة عبد يغوث.

وليس يخفى أن المعطوف عليه والمعطوف في كلّ من البيتين يدلان على الصنف نفسه من الوقائع، وهما ينتميان إلى الحقل الدلالي الخاص بكل بيت من البيتين. وبناء على هذا القيد، أرى أن ليس في مقدورنا قلب المعطوفين وتبادلهما في البيتين، ليصبح البيتان على النحو الآتي:

**كأني لم أركب جواداً ولم أقل لأيسار صدق: أعظموا ضوء ناريا**
**ولم أسبأ الزّقّ الرّويّ ولم أقل لخيلي: كرّي، نفّسي عن رجاليا**

ولعلّ فكرة الإشراك بين الجمل في هذين البيتين تذكرنا بفكرة مماثلة وردت في قول امرئ القيس[20]:

**كأنّي لم أركب جواداً للذّة ولم أتبطّن كاعباً ذات خلخال[21]**
**ولم أسبأ الزّقّ الرّويّ ولم أقل لخيلي: كرّي كرة بعد إجفال**

فلقد أخذ على امرئ القيس أنه لم يجمع بين الشيء وشكله في البيتين، وكان الأجدر به أن يقول:

**كأني لم أركب جواداً ولم أقل لخيلي: كرّي كرة بعد إجفال**
**ولم أسبأ الزّقّ الرّويّ للذة ولم أتبطّن كاعباً ذات خلخال**

كما وردت هذه الفكرة في قول أبي الطيب المتنبي في مدحه سيف الدولة حيث يقول[22]:

**وقفت وما في الموت شك لواقفٍ كأنك في جفن الردى وهو نائم**
**تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم**

فقد أنكر عليه سيف الدولة تطبيق عجزي البيتين على صدريهما، وقال له: كان ينبغي أن تقول[23]:

**وقفت وما في الموت شك لواقفٍ ووجهك وضاح وثغرك باسم**
**تمر بك الأبطال كلمى هزيمة كأنك في جفن الردى وهو نائم**

ويمكن القول إن كل بيتين من الأبيات التي سقتها للتدليل على فكرة الإشراك بين الجمل يعدّان شاهداً على واحد من الحدود الثلاثة لمراعاة

النظير[24]، أسماه بعض الباحثين[25] (ائتلاف المدلول مع المدلول)، وفيه تجري التحولات عن طريق موازنة النسب الصياغية بين كلّ سياق وآخر، حتى تصل إلى درجة عالية من قوة التناظر والتقابل التعبيري، وهو ما يسمى بـ (التناسب والتوفيق) أو (الوادي الواحد) أو ما تنعته اللسانيات الحديثة (الحقل الصياغيّ).

## ثانياً - علاقة الإجمال - التفصيل

تعدّ هذه العلاقة إحدى العلاقات الدلالية التي يشغلها النّصّ لضمان اتصال المقاطع بعضها ببعض، عن طريق استمرار دلالة معينة في المقاطع اللاحقة. ومن أمثلتها في نص عبد يغوث قوله:

**فيا راكباً إمّا عرضت فبلّغن ندامايَ من نجران أن لا تلاقيا**
**أبا كرب والأيهمين كليهما وقيساً بأعلى حضرموت اليمانيا**

فبعد أن ذكر عبد يغوث لفظ "ندامايَ" في البيت الأول على سبيل الإجمال، عاد ليخصّصه في البيت الثاني، فذكر نداماه: أبا كرب والأيهمين وقيساً اليمانيا، على سبيل التفصيل.

ومن ذلك أيضاً قوله:

**جزى الله قومي بالكلاب ملامة صريحهم والآخرين الموالي**

فقد ذكر لفظ "قومي" في صدر البيت على الإجمال، ثمّ فصّله في عجز البيت، فذكر أنّ القوم إما صرحاء وإما موالٍ، وجميع هؤلاء يقع عليهم لوم الشاعر.

## ثالثاً - البنية الكلية

يقصد بالبنية الكلية هنا "الفكرة العامة" التي تكون عناصر النّصّ كلها مشدودة إليها، وتنهض كلّ جزئية في النّصّ لتوضيحها. وهي بنية تجريديّة لا تكون صريحة في النّصّ، وإنّما يتوصّل إليها عن طريق التفكير والتخمين.

وتتلخّص الفكرة العامة في مرثية عبد يغوث في الإطار الآتي: "فجيعة

ذاتية لشاعر – كان سيّد قومه – وقع في الأسر والموت يحاصره"، وتنهض كل جزئية في النّصّ لتوضيح هذه الفكرة، وإبراز جانب أو أكثر من جوانبها.

ويبدو أنّ التجربة الشعريّة في مرثيّة عبد يغوث قد تجاوزت مرحلة الأصالة والصدق، إذ توفّر لها أهمّ عناصر تلك الأصالة، أعني: المعايشة الحقيقية للحدث. ونحن لا نحتاج إلى إثبات صحّة الدافع في هذه المرثيّة، فحسبنا أنّ العاطفة صادرة عن فجيعة ذاتيّة[26].

وتحسن الإشارة هنا إلى أنّ ثمة أموراً مهمّة تلفت نظر الدارس حين يطالع البيتين الأول والثاني من المرثيّة؛ أوّلها تركيز الشاعر على معاني "اللوم"، وثانيها تكراره حروف "لا، ما، لم"، وهذه الحروف توحي –في رأيي– باستنكار الشاعر هزيمة قومه في واقعة يوم الكلاب من ناحية، وبرفضه فكرة وقوعه في الأسر من ناحية ثانية، وباستنكاره ملامة قومه له من ناحية ثالثة.

والأمر الثالث الملاحظ في مطلع القصيدة – بل في القصيدة كلها– كثرة حروف المدّ واللين، ومن البدهيّ أن هذه الحروف تناسب مقام الرثاء والحزن والنواح، ويشهد لذلك لفظة (تلوماني) في البيت الأول، التي جمع فيها حروف المدّ الثلاثة[27].

وثمّة أمر رابع جدير بالاهتمام هنا، يتمثّل في اختيار الشاعر الياء المطلقة بالألف رويّاً لقصيدته. والياء أحد حروف المدّ الثلاثة، وهي لا تصلح أن تقع رويّاً في الشعر إلا إذا كانت أصلية؛ أي جزءاً من بنية الكلمة، وكانت متحركة مع تحرك الحرف الذي قبلها أو سكونه[28]، وإذا وقعت رويّاً في شعر رثاء النفس أشبعت فتحتها بحيث يتولد منها ألف، عكست الصراع بين القدرة والعجز، أو بين الماضي والحاضر، أو عبّرت عن الأسى الشفيف، أو كانت كالآهة الممدودة[29]، أو كانت نغماً جنائزيّاً يبث فينا رنّة الفجيعة المتّصلة بذلك الصوت ذي النغمة الباكية المديدة، وكأنه يأتي من أعماق واد سحيق[30].

إذن فهذا الرويّ إذ يتكرّر في نهاية كل بيت، يبدو وكأنه نداءات ذات ترانيم حزينة، يطلقها عبد يغوث على أمل أن تصل إلى أسماع قومه، فتبلّغهم

رسالة الشاعر، وعمق إحساسه بدنوّ الأجل، وتنقل إليهم التقريع الشديد بعد هزيمتهم النكراء في واقعة يوم الكلاب، وتقرّع أسماع بني تميم بمناقب الشاعر وخصاله ومآثره، وتدعوهم في الوقت ذاته إلى العفو والتسامح.

ويمكن القول هنا إن ما يعمّق استكانة النفس وندبيّة اللهجة عنصران رئيسان: تشكّل صوتيّ مديد متناوح، وقافية يائيّة طليقة تعطي للنفس الندبيّ التفجّعيّ مداه الصوتيّ الأقصى، وتسمح له في نهاية كل فقرة إيقاعية بالتراخي بتدرّج، والوصول إلى قرار، ثمّ بالصمت زمنا يترع فيه الأسى النفسيّ، قبل أن ينطلق الصوت المتفجّع من جديد[31].

ولو سلّمنا أنّ ظاهرة النداء قد جاءت عفويّة وغير مقصودة، فإنّ الشاعر لم يستطع أن يقاوم لأكثر من بيتين اثنين، ليطلق هذا النداء صريحاً مدوّياً:

**فيا راكباً إمّا عرضت فبلّغن ندامايَ من نجران أن لا تلاقيا**

فهذه الرسالة المليئة بالشجن، التي أرسلها عبد يغوث في تلك اللحظات إلى قومه وأحبابه، وبدأها بأداة النداء البعيد "يا" لتجسيد الهوّة بينه وبين قومه، وختمها بعبارة "أن لا تلاقيا"، تشكّل حدّاً فاصلاً بين الموت والحياة؛ الموت الذي يمثله في هذه الأثناء عبد يغوث، والحياة التي يعيشها على الرغم من الهزيمة قوم الشاعر وأحبابه ونداماه.

في هذه الرسالة يقطع عبد يغوث كلّ أمل له في الحياة، واللقاء، ولكنّه يوضّح لنداماه حقيقة أسره، قبل أن يلقى حتفه فيدفن سرّه معه[32]. ومضمون تلك الرسالة الشعرية هو أنّه لم يؤسر عن جبن أو ضعف أو تقصير، وإنمّا جاء أسره ضريبة لثباته وصموده، لأنّه آثر الأسر والقتل على السلامة مع الفرار.

يقول:

**ولو شئت نجتّني من الخيل نهدة ترى خلفها الحوّ الجياد تواليا**
**ولكنني أحمي ذمار أبيكم وكان الرماح يختطفن المحاميا**

لقد كان في استطاعة عبد يغوث أن يفرّ من ميدان المعركة - كما فرّ غيره - ولو أراد الهزيمة لنجّته فرس أصيلة تسير في المقدّمة دائماً، وتترك الخيل الجياد

وراءها، غير أنه ثبت ليحمي الذمار،وفضّل البقاء في وسط المعركة على عار الهزيمة، على الرغم من أنّ الرماح كانت تصيب المحامي والمدافع. وتكرّر هذا الموقف أيضاً في الأسر، عندما استطاع عبد يغوث أن يظهر نفساً أبيّة لا تقيم للأسر وزناً ولا للموت رجاءً، يقول:

**أقول وقد شدوا لساني بنسعة: أمعشر تيم أطلقوا عن لسانيا**
**أمعشر تيم قد ملكتم فأسجحوا فإن أخاكم لم يكن من بوائيا**
**فإن تقتلوني تقتلوا بي سيّداً وإن تطلقوني تحربوني بماليا**

ويفهم من هذا أن عبد يغوث لم يتزعزع أمام ذلك البلاء، ولم يندم- ولو للحظة -على ما أدّى إلى أسره، بل إننا نفهم من الأبيات أن لو استقبل عبد يغوث من أمره ما استدبر، وعاد الزمن به مرّة أخرى، لفعل ما فعله وأدّى إلى أسره[33].

وتلوح صورة الوطن في خيال عبد يغوث وهو يتذكّر أنّ بني تميم لن يصفحوا عنه، وأنه ميّت لا محالة، كشريط سريع، ولكنه يقف أمام صورة رائعة من صور موطنه الحبيب، يتوق إليها كثيراً في هذه اللحظات، تلك هي صورة الرّعاة بأناشيدهم البهيجة وحُدائهم العذب. وإذا كان اللسان الآن، الكلام، هو الأهمّ في وجود الشاعر، فإن من الطبيعي والفاجع في آن واحدأن ذروة ما سيفتقده هو الكلام – الغناء – نشيد الرعاء المعزبين، بكلّ ما في هذه الصورة من غنى بصريّ وسمعيّ، ومن طاقة على تفجير الأسى[34]، يقول:

**أحقاً عباد الله أن لست سامعاً نشيد الرّعاء المعزبين المتاليا**

ولعلّ حالة (التّوق) هذه للحياة، سرعان ما تؤول في نفس عبد يغوث إلى استعراض رجوليّ، وهو يرى موقفاً ساخراً، يتفجّر من حوله، تفجّره عجوز ظلّت تضحك منه متعجّبة ساخرة، ومعها لفيف من نساء بني تميم[35]، فيقول:

**وتضحك منّي شيخة عبشمية كأن لم ترى قبلي أسيراً يمانيا**
**وظلّ نساء الحيّ حولي ركّداً يراودن منّي ما تريد نسائيا**

ومع ذلك فإن أخلاق الفروسيّة تأبى الخيانة وعدم الوفاء، وإن عبد

يغوث، الذي كان يصدع رداءه بين القينتين في أيّام الرخاء، يرفض أن تستمرّ حاله على هذا النحو، إنه يريد تجسيداً سليماً للحياة الشريفة التي يسعى إليها من خلال تعامله مع المرأة/ الوفاء والإخلاص، فينتقل بسرعة إلى فكرة مناقضة، فإذا به يستشعر صورة الزوجة التي تمثّل له قيمة الوفاء[36]، يقول:

**وقد علمت عرسي مليكة أنني أنا الليث معدوّاً عليّ وعاديا**

إن المقطع الذي يجمع بين هذا البيت وسابقيه، ينطوي على صورتين متقابلتين في الدلالة والإيحاء، سياق الأول يدلّ على سخرية مفرطة بعبد يغوث، بينما يرينا سياق الثانية أنّه أسد هصور في ساحات المعارك، في إقدامه وكرّه، وفي ثباته أمام أعدائه. وهذا كله يبعث في ذاته لوعة، فتطوي أنفاسه على حرقة متصاعدة، كما يعبر عنها سياق الصورتين معا[37].

ويلاحظ أنّ ذكر عبد يغوث لزوجته في هذا المقام قد أثار في نفسه ذكريات الصّبا والشّباب، فراح يستحضر صور المجد والشرف المتمثلة في نحر النوق السمينة، وإشعال النيران للأضياف، وذبح المطّية للصحب، وقطع الفيافي المقفرة وحيداً، والمهارة الفائقة في التصرّف بالرمح، والتحكّم في توجيهه ساعة احتدام القتال، يقول:

**وقد كنت نحّار الجزور ومعمل الـ مطيّ وأمضي حيث لا حيّ ماضيا**
**وكنت إذا ما الخيل شمّصها القنا لبيقاً بتصريف القناة بنانيا**
**وعادية سوم الجراد وزعتها بكفّي وقد أنحوا إليّ العواليا**

فها هو عبد يغوث في لحظة الفقد المريرة يودّع دنياه، مستحضراً أيامه الماضية التي تثير في النفس الاستعظام وتحدّي الموت، فيعدّد مآثره وصفاته في تحسر يملأ قلبه[38].

ثمّ يختم عبد يغوث مرثيّته بالأسف على أيامه الخالية ولذائذه الماضية، المتمثّلة في صور البطولة والسيادة، مقرونة بصور اللهو والعبث، فيقول:

**كأنّي لم أركب جواداً ولم أقل لخيلي: كرّي، نفّسي عن رجاليا**
**ولم أسبأ الزّقّ الرّويّ ولم أقل لأيسار صدق: أعظموا ضوء ناريا**

وهكذا تنهض كلّ البنيات اللغويّة في النّصّ لتخدم الفكرة العامّة، وتبرز جانباً أو أكثر من جوانبها، وعلى ذلك فالقصيدة- شأنها شأن قصائد رثاء النفس - تتحقّق فيها وحدة الموضوع، ووحدة الجوّ النفسي إلى حدّ كبير؛ فهي لم تتجاوز رثاء النفس إلى سواه من الأغراض والموضوعات، وما الفخر فيها إلا ضرورة من ضرورات ذلك الرثاء "جاء ليحفظ للنفس توازنها وتماسكها أمام حقيقة الموت الصارمة"[39]، وليست معاني الفروسية التي تعرّض لها الشاعر إلّا تأكيداً لهذا الرثاء، وتوضيحاً لظواهره الموضوعيّة والنفسية، وذلك للتناسب الواضح بين رثاء النفس وتعداد صفاتها ومآثرها وبطولاتها[40].

## رابعاً - التغريـض

لمّا كان النّصّ ينتظم على شكل متتاليات من الجمل متدرجة لها بداية ونهاية، فإنّ هذا التنظيم سيتحكّم في تأويل النّصّ، بناءً على أن ما يبدأ به الشاعر سيؤثّر في تأويل ما يليه. وبعبارة أخرى: إنّ الجملة الأولى من النّصّ لن تقيد تأويل البيت الأول فحسب، وإنما بقية النّصّ أيضاً؛ إذ إنّ في النّصّ مركز جذب يؤسّسه منطلقه، وتحوم حوله بقيّة الأجزاء[41].

فالاستهلال يحتلّ مكانة بارزة من حيث أهمّيّته من ناحية، ومن حيث علاقته ببقيّة أجزاء النّصّ من ناحية ثانية، وتحكّمه في هذه الأجزاء. ففي الغالب يركّز المرسل كل جهوده في هذه الجملة، إذ يكون ما بعدها في الغالب تفسيراً لها، وتمثل كذلك المحور الذي يدور عليه النّصّ فيما بعد، إذ تتعلق الأجزاء الباقية من النّصّ بالجملة الأولى بوسيلة ما[42]. فهل هذا ينسحب على قصيدة عبد يغوث التي نحن في صدد دراستها وتحليلها؟!

أشرت في ما مضى إلى أنّ الجملة الأولى في النّصّ هي قول عبد يغوث: "ألا لا تلوماني" وهي - في رأيي - تنجح إلى حدّ بعيد في تقييد تأويل النّصّ. فقد استهلّ عبد يغوث قصيدته بنهي الصاحبين عن لومه، ذلك أنّ اللوم لا يجدي نفعاً، ولا سيّما بعد أن يقع ما يقع من موضوع اللوم، يقول:

**ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا  وما لكما في اللوم خير ولا ليا**
**ألـم تعلـما أنّ الـملامة نفعها  قليل، وما لومي أخي من شماليا**

إنّ ممّا يسترعي الانتباه في هذين البيتين تركيز الشاعر على معاني اللوم، كما ذكرت سابقاً. وهذا الأمر يؤكّد حقيقة سيكولوجية مؤدّاها أنّ الإنسان يبقى يدور في فلك الفكرة التي تحاصره وتلحّ عليه، فتراه يبوح بها في كلّ حركاته وسكناته، وهذه الحقيقة واضحة كلّ الوضوح في القصيدة، وهي تؤكّد إحساس الشاعر بملامة قومه له،وهذا ما دعاه إلى أن يطلب إليهم ترك الحديث عن اللوم؛ لأنّ "الموقف لا يحتمله، وهو غير مجد في هذا المقام الذي تثور فيه عاطفة الشوق للأهل الذين لن يراهم بعد اليوم"[43].

ثمّ تتفجّر هذه العاطفة فيسجّل عتبه الشديد على قومه، ومن كان إلى جانبهم في الحرب من الحلفاء والموالي، بعد هزيمتهم يوم الكلاب:

**جزى الله قومي بالكلاب ملامة صريحهم والآخرين المواليا**

وعبد يغوث كان قد نهى أصحابه عن لومه في مطلع القصيدة، وأكّد ذلك - بأسلوب التكرار- واعترف بأن ليس من طبيعته أن يلوم أخاه: "وما لومي أخي من شماليا" ولكن ها هو يقع في المفارقة، فيسجّل لومه وعتبه على قومه بعد هزيمتهم في المعركة، وهذا ما دلّت عليه لفظة "ملامة" في البيت السابق، التي تمثل اللفظة السادسة من ألفاظ (اللوم) في القصيدة.

إنّ المكانة الكبيرة التي كان يحظى بها عبد يغوث كسيّد للقبيلة قد فرضت عليه ضرباً من السلوك لا ينبغي له تجاوزه، حتّى لو أدّى به الأمر إلى الموت، وشجاعة عبد يغوث، وحفظه لذمار قبيلته، وخشيته من سوء الأحدوثة، أسلمته للأسر يوم الكلاب، ممّا أوقعه في براثن الموت، ولذلك تطفو صور بطولته ومآثره القبلية على صفحة وجدانه وهو يشرف على الموت[44] فيقول:

**ولو شئت نجّتني من الخيل نهدة ترى خلفها الحوّ الجياد تواليا**
**ولكنّني أحمي ذمار أبيكم وكان الرماح يختطفن المحاميا**

وهو بذلك كأنّما يتساءل: لماذا اللوم، وقد كان في إمكاني النجاة بنفسي؟ غير أنّني فضّلت أن أضحّي بنفسي في سبيل حمايتكم والدفاع عنكم!

وحتّى المقطع الأخير في القصيدة، الذي يرتد فيه الشاعر إلى الماضي

بكل ما يمثله من قيم إيجابية كالمجد والشجاعة والكرم، وما يستحضره من صور للحياة اللاهية العابثة التي كان يستمتع بها مع رفقته؛ حتى هذا المقطع يوحي بفكرة (اللوم) التي تسيطر على الشاعر في أسره، وتجثم فوق صدره، وتخنقه رويداً رويداً؛ فلقد جاءت هذه الفكرة نتيجة طبيعية لما يعاني منه الشاعر في اللحظة الراهنة، فهو يرفض فكرة (اللوم)، ويرفض في الوقت ذاته فكرة الاستسلام.

## رابعاً - المستوى التّداولّي

في المستوى التداولي سأقف عند مظهرين لهما شأن كبير في فهم النّصّ وتأويله، وفي الحكم عليه بالاتّساق، وهما: السياق وخصائصه، والمعرفة الخلفيّة.

### أولاً - السّياق وخصائصه

يمكن الاكتفاء بالعناصر الأساسية الآتية التي تشكّل سياق نصّ ما: المتكلّم والمخاطب، والرسالة، والزمان، والمكان. وممّا لا شكّ فيه أنّه كلّما توفّر المتلقّي على معلومات عن هذه المكوّنات تكون أمامه حظوظ قوية لفهم الرسالة وتأويلها، إذ إن بعض العناصر اللغويّة تتطلب معلومات سياقية في أثناء التأويل، ومن أجل تأويل هذه العناصر، من الضروري أن نعرف - على الأقل - من هو المتكلم (المبدع)، ومن هو المستمع (المتلقّي)، وزمان إنتاج النّصّ، ومكانه، هذا هو المبدأ العامّ الذي يحدّد دور السياق في فهم نصّ معيّن، وفي تأويله[45].

والنّصوص الشعرية القديمة يكون لها في الغالب تقديم يزوّدنا بمعلومات ضافية عن سياق النّصّ. والشخص الذي يروي القصيدة يقيّدها بزمان ومكان وحدث وشخصيات (موثوقة)، بحيث يضع لكل قصيدة إطاراً يساعد على فهمها وتأويلها، وهذا شأن القصيدة التي بين أيدينا.

فالزمان في قصيدة عبد يغوث العصر الجاهليّ بإطلاق، بما يتضمّنه من

قيم إيجابية كالفروسية والكرم والوفاء وغيرها، أو سلبيّة كالعصبيّة والمجون وشرب الخمر وغيرها. والمكان قبيلة بني تميم مقرونة بالإطار المكانيّ الذي احتضن أيام عمر الشاعر المنصرم ولياليه واحتوى ذكرياته الماضية وعلاقاته الأسرية والاجتماعية والإنسانية. والمتكلّم عبد يغوث بن وقّاص الحارثي، من عرب الجنوب في اليمن، كان شاعراً وفارساً شجاعاً، كما كان سيداً في قومه، يتّسم بالجمال وكمال الخلق. والمخاطب قوم الشاعر وأصحابه ونداماه.

أما الرسالة فقصيدة شعرية تتألف من عشرين بيتاً، وموضوعها رثاء النفس، نظمها عبد يغوث على وزن البحر الطويل "الذي يعدّ أحفل البحور بالجلال والرصانة والعمق، كونه يعطي إمكانيات للسرد والبسط القصصيّ والعرض الدراميّ. وفيه قوّة وبهاء يناسبان الموضوعات الجادّة، لأن التجارب الجادّة لا تؤدّى إلا بنفس طويل، ولا تتلاءم إلا مع الأعاريض الطويلة" (46).

فقد قاد عبد يغوث قومه يوم الكلاب على بني تميم وأحلافهم، فقتل عدد كبير من قومه، وأسر الكثير، ثمّ وقع هو في الأسر، وأسره رجل يقال له "عصمة بن أبير التميمي" لقاء مغنم تطلع إليه، وخبأه عند الأهتم على أن يجعل له من فدائه جعلاً، فوضعه الأهتم عند امرأته العبشمية فأعجبها جماله وكمال خلقه، وكان "عصمة" الذي أسره رجلاً نحيفاً، فقالت لعبد يغوث: من أنت؟ قال: أنا سيد القوم، فضحكت وقالت: قبّحك الله سيد قوم حين أسرك مثل هذا. والقصّة معروفة ومذكورة في كتب التراث الشعري.

إذا نظرنا إلى هذا النّصّ الشعري، نجد أنه لم يُرْوَ معزولاً عن محيط إنتاجه؛ أعني سياقه الاجتماعيّ، ومن ثمّ فإنّ المعلومات السياقية متوافرة، يمكن للقارئ أن يحيط بها قبل أن يبدأ في تأويل النّصّ وسبر أغواره.

ولا مراء في أنّ مثل هذه المعلومات السياقية تلعب دوراً بارزاً في تأويل النّصّ؛ لأنّ المتلقي حين يطالع النّصّ يتمثل هذه المعلومات، ويوظّفها توظيفاً مباشراً يساعده في عملية الفهم والتأويل.

للتدليل على صحة ما أذهب إليه، أطرح هذا التساؤل: إلى من نحيل (أخ) في لفظة (أخاكم) في قول عبد يغوث: فإنّ أخاكم لم يكن من بوائيا؟

إننّا – من غير الرجوع إلى جوّ النّصّ – نقف عاجزين عن إحالة هذا اللفظ إلى صاحبه الحقيقيّ، ولو لم يكن جو النّصّ معروفاً لذهبنا في عملية إحالة هذا اللفظ كلّ مذهب، ولاعتمدنا على الافتراض والتخمين والظنّ.

نتبين مما سبق أن للسياق الاجتماعي أهمية بارزة لا يمكن إغفالها، وهي أنّه يجبر كل شيء ينقص من السياق اللغويّ.

**ثانياً – المعرفة الخلفية**

ثمّة إجماع على أن القارئ حين يواجه نصاً ما، لا يواجهه وهو خالي الذهن، وإنما يستعين في قراءة هذا النّصّ بتجاربه وخبراته السابقة. فمن الثابت أن معالجة القارئ للنص تعتمد على ما تراكم لديه من معارف سابقة كقارئ قادر على الاحتفاظ بالخصائص النوعية للنصوص التي سبق له قراءتها ومعالجتها[47].

ينطبق هذا الكلام الذي ذكرت على نص عبد يغوث؛ فالمعرفة الخلفية هنا تتمثل في عدّة أمور، لعلّ أهمّها:

- الاطلاع على مجموعة من النّصوص الشعريّة بعامّة، وعلى مجموعة من النصوص الجاهلية بخاصّة.
- الاطّلاع على نماذج في أغراض الشعر المختلفة من مديح وهجاء ورثاء، وعلى مواصفات كلّ غرض.
- الاطّلاع على بعض النماذج من شعر الرثاء بعامّة ورثاء النفس بخاصّة.
- الاطّلاع على بعض القراءات النقدية.
- الاطّلاع على جوانب من حياة الشاعر عبد يغوث.

فهذه أمور ضرورية، لا بد من مراعاتها قبل الشروع في قراءة النّصّ وتحليله. ولكن، كيف تسهم المعرفة الخلفية في عملية فهم النّصّ وتأويله؟

ممّا لا شكّ فيه أنّ المتلقي لا يقرأ النّصّ في ظلّ غياب ما تجمّع لديه من

معلومات عن النّصّ، بل يفعل ذلك وهذه المعلومات ماثلة في ذهنه، وما على المتلقي إلا أن يستدعي من ذاكرته ما يناسب النّصّ، وما يساعده على فهمه وتأويله، معنى هذا أن القارئ يختار من المخزون الهائل من المعلومات التي تراكمت لديه ما يلائم هذا النّصّ.

ويمكن القول إن ثمة خصائص نوعية مشتركة توجد في كلّ نصّ، والقارئ نتيجة معايشته الطويلة للنصوص يتوصل إلى معرفة هذه الخصائص النوعية، بحيث إذا عرض عليه نص آخر، فوجده مشابهاً للنص الأول، استطاع أن يحكم عليه بأنه متسق وقابل للفهم والتأويل.

والمتلقّي في النهاية هو من يحكم على النّصّ بالاتّساق أو عدم الاتّساق؛ صحيح أنّ كلّ نصّ يحمل عناصر اتّساقه فيه، ولكنّ المتلقّي الجيّد هو الذي يكشف هذه العناصر، ويحسن فهمها وتأويلها، وهو بذلك يعدّ منتجاً جديداً للنصّ.

## الهوامش والمراجع

(1) أبو الخير، محمود: **شعر رثاء النفس حتى آخر العصر العباسي - دراسة موضوعية وفنية**، 1997م، ص6.

(2) من هؤلاء النقاد: ابن الأثير: **الكامل في التاريخ**، ج1، ص625. وابن عبد ربه: **العقد الفريد**، ج5، ص229. وهناك دراسات حول هذه القصيدة، بعضها خاص ببائية عبد يغوث منها: أبو ديب، كمال: **الرؤى المقنعة - نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986. وباقازي، عبد الله: **رثاء النفس في الشعر العربي**، المكتبة الفيصلية، 1997م. والحاوي، إبراهيم: **رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب التميمي**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ط1، 1988م. وعبدالهادي، زكريا عبدالمجيد: **مصرع فارس في بلاد الغربة - قراءة تحليلية موازنة لبائيتي عبد يغوث ومالك بن الريب**، ط1، القاهرة: مكتبة الآداب، 2002م.

(3) انظر: الفقي، صبحي: **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، ط1، القاهرة، :دار قباء، 2000م، ج1، ص36.

(4) انظر: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج1، ص 55.

(5) انظر: الضبي، المفضل بن محمد (ت178هـ/ 694م): **المفضّليات**، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، ط15، مصر: دار المعارف، 1992، ص 155.

(6) انظر: **المفضليات**، ص155.

(7) الأرقام من (1–18) تشير إلى الجمل الشعرية التي تتألف منها القصيدة.

(8) نص القصيدة، انظر: المفضليات، ص 155–158.

(9) روي أيضاً "لم ترأ" بسكون الهمزة في آخر الفعل، قال الفراء: أبقى من الهمزة خلفا. وفي اللسان بحث طويل في ذلك. (انظر: المفضليات، ص158). وروي "لم ترن" بسكون النون، أصلها "ترين" حذفت الياء منها فصارت "ترن"، وبذلك يكون في البيت التفات من مخاطبة الغائب إلى المخاطب. وجاء في الأغاني: "لم تري"، ويروى: "كأن لم تجد قبلي أسيراً يمانيا". (انظر: أبو فرج الأصفهاني: الأغاني، ج16، ص 259).

(10) خطابي، محمد: **لسانيات النص – مدخل إلى انسجام الخطاب**، ط 2، المغرب: المركز الثقافي العربي، 2006، ص 213.

(11) الحاوي، إبراهيم: **رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب التميمي**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ط1، 1988م، ص26.

(12) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج1، ص 164.

(13) السندوبي، حسن: **شرح ديوان امرئ القيس**، ط7، بيروت: المكتبية الثقافية، 1982، ص 143.

(14) لسانيات النص – مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 238.

(15) الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، ط 10، بيروت: دار العلم للملايين، 1997، ص 266.

(16) أبو الخير، محمود: **شعر رثاء النفس حتى آخر العصر العباسي – دراسة موضوعية وفنية**، 1997، ص451.

(17) رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب التميمي، ص20.

(18) الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز في علم المعاني**. تحقيق: د. ياسين الأيوبي، بيروت: المكتبة العصرية، ط1، 2000م، ص240.

(19) لسانيات النص – مدخل إلى انسجام الخطاب، ص266.

(20) شرح ديوان امرئ القيس، ص164.

(21) لهذا البيت وتاليه حكاية طريفة أوردها شراح الديوان، انتصر فيها رجل لرأي امرئ القيس، وعزز كلامه بقوله تعالى: ﴿إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَىٰ ﴿١١٨﴾ وَأَنَّكَ لَا تَظْمَؤُا فِيهَا وَلَا تَضْحَىٰ﴾ طه/ 118–119، حيث أتى بالجوع مع العري، ولم يأتِ به مع الظمأ. انظر: شرح ديوان امرئ القيس، ص 164– الهامش.

(22) المتنبي، أبو الطيب، (ت 354هـ/ 870م): **ديوان أبي الطيب المتنبي**. شرح: عبد الرحمن البرقوقي، بيروت: دار الأرقم، ج2، ص357.

(23) ذكر شارح ديوان المتنبي كلاماً مطولاً حول هذه المسألة عرض فيه إلى وجه الفساد في قول

أبي الطيب، كما جاء على لسان سيف الدولة، وإلى رد أبي الطيب على سيف الدولة. انظر: **ديوان أبي الطيب المتنبي**، شرح: عبد الرحمن البرقوقي، ج2، ص 357-358.

(24) هذه الحدود الثلاثة هي: ائتلاف الدال مع المدلول، وائتلاف الدال مع الدال، وائتلاف المدلول مع المدلول.

(25) انظر: عبد الجليل، عبد القادر: **الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية**، ط1، عمان: دار صفاء، 2002م.

(26) انظر: رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب التميمي، ص 22-23.

(27) انظر: مصرع فارس في بلاد الغربة، ص121.

(28) انظر: عتيق، عبدالعزيز: **علم العروض والقافية**، بيروت: دار النهضة العربية، ص147-148.

(29) انظر: القط، عبد القادر: **في الشعر الإسلامي والأموي**، مصر: دار المعارف، ص47.

(30) انظر: رثاء النفس في الشعر العربي، ص97.

(31) انظر: الرؤى المقنعة، ص545.

(32) انظر: شعر رثاء النفس حتى آخر العصر العباسي، ص209.

(33) انظر: مصرع فارس في بلاد الغربة، ص34.

(34) انظر: الرؤى المقنعة، ص547.

(35) انظر: رثاء النفس في الشعر العربي، ص19.

(36) رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب التميمي، ص21.

(37) انظر: جمعة، حسين: **قصيدة الرثاء - جذور وأطوار**، دراسة تحليلية في مراثي الجاهلية وصدر الإسلام، ط1، دمشق: دار نمير ودار معدّ، 1999م، ص105.

(38) انظر: جمعة، حسين: **الرثاء في الجاهلية والإسلام**، ط1، دمشق: دار معدّ، 1191م، ص84.

(39) رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب التميمي، ص84.

(40) انظر: رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب التميمي، ص82.

(41) انظر: لسانيات النص، ص59.

(42) انظر: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص65.

(43) انظر: رثاء النفس في الشعر العربي، ص17.

(44) انظر: شعر رثاء النفس حتى آخر العصر العباسي، ص118.

(45) انظر: لسانيات النص، ص297.

(46) انظر: شعر رثاء النفس حتى آخر العصر العباسي، ص360.

(47) انظر: لسانيات النص، ص61.

* * *

arab journal for the humanities
252
Issue 107/27

# Abd Yaghuth bun Waqas Al-harithi's Elegy: A Textual Analysis

Khalid Qasim Bani Domi

The study examines the textual aspects of Abd Yaghuth bun Waqas Al-harithi's elegy. The poem starts with the following line: Oh, no! You Two Don't blame me. I am fed to the back teeth with blame.

You two, there is no use in blame neither for you nor for me. The analysis relies on the textual analytic tools available on the following linguistic levels: the grammatical level, the lexical level, the semantic level, and the pragmatic level. The paper aims at demonstrating the contextualization features of the poem on these linguistic levels. On the grammatical level of analysis , pronoun-fronting, contextual fronting, conjoining, etc are dealt with. On the lexicological level, lexicological relations such as repetition, synonymy, antonymy, hyponymy, etc are described and analyzed. On the semantic level, meaning sharedness, generic-specific relation, core meaning, and initial interpretation constraint are scrutinized. On the pragmatic level, two important aspects for understanding and interpreting the poem are analyzed. They are: context and contextual features, and background knowledge.

❊ ❊ ❊