مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية

اسم المقال: مفهوم "التفاعل النصي" وتطبيقاته على النص النقدي الأدبي
اسم الكاتب: مصطفى محمد مايابا
رابط ثابت: https://political-encyclopedia.org/index.php/library/9113
تاريخ الاسترداد: 2026/11/01 19:41 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

جامعة الشارقة
UNIVERSITY OF SHARJAH

مجلة جامعة الشارقة

مجلة علمية محكمة

للعلوم الإنسانية والاجتماعية



عدد A

المجلد 18، العدد 1
شوال 1442 هـ / يونيو 2021م

الترقيم الدولي المعياري للدوريات 1996-2339

يونيو 2021م **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية** المجلد 18 العدد 1 (A)
https//: doi.org/10.36394/jhss/18/1A/12

مفهوم «التفاعل النصي» وتطبيقاته على النص النقدي الأدبي

مصطفى محمد مايابا[1]

تاريخ الاستلام: 25-10-2018 **تاريخ القبول: 20-12-2018**

ملخص البحث:

تهدف الدراسة إلى اقتراح أسلوب لتحليل النص النقدي الأدبي في ضوء مفهوم «التفاعل النصي» في نظرية «الاتصال الأدبي»، وتسعى الدراسة إلى إثبات أن النص النقدي ليس - بالضرورة- نصاً علمياً خالصاً ذا دلالة مباشرة، وإنما هو نص شبه مفتوح يتفاعل مع النصوص النقدية الأخرى ويتأثر بها كما يؤثر فيها، كما أن لغته قابلة للتحليل في ضوء آليات التحليل اللغوي.

واستخدم الباحث في دراسته المنهج الأسلوبي وذلك لتحليل أربعة نصوص نقدية لأربعة من النقاد المعاصرين في ضوء مفهوم «التفاعل النصي» في نظرية الاتصال الأدبي.

وقد خلص البحث إلى عدد من النتائج أهمها: أن تحليل لغة النص النقدي وتفاعله مع النصوص النقدية الأخرى قد تكشف عن أبعاد جديدة في دراسة ذلك النص وتحليله.

الكلمات الدالة: التفاعل النصي، النص النقدي، نظرية الاتصال الأدبي، المقدمة الطللية، نقد النقد.

(1) كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة الملك عبد العزيز (جدة - المملكة العربية السعودية)
mmayaba@kau.edu.sa

المقدمة:

منذ أن تحدثت جوليا كريستيفا Julia Kristeva في ستينيات القرن العشرين عن رؤيتها الخاصة حول تفاعل النصوص وتداخلها في مفهومها حول (التناص) intertextuality تباينت رؤى النقاد العرب المعاصرين حول التعبير الاصطلاحي الدقيق الذي يمثل المفهوم المقترح من جوليا كريستيفا، فآثر بعضهم مصطلح (التناصintertextuality) (الجعافرة، 2002م)، واقترح بعضهم الآخر مصطلح (التعالق النصي hypertextuality) (بلال، 2009م)، بينما اتجه فريق ثالث اتجاهاً مغايراً مقترحاً مصطلح (التفاعل النصيthe text interaction) (الأحمد، 2010)، ومعتبراً أن العلاقة بين مفهومي (التناصintertextuality) و (التفاعل النصي the text interaction) كعلاقة الجزء بالكل، فالتناص جزء من التفاعل النصي، وفي هذا الاتجاه سارت نظرية الاتصال الأدبي كما قدمها الناقد مراد عبدالرحمن مبروك (مبروك، 2015م) .

ومن مستويات التفاعل وأنواعه في نظرية الاتصال الأدبي يتضح أن نظرتها للتفاعل النصي تعني أن النص الشعري من لحظة تكونه في ذهن الشاعر إلى أن يصبح حقيقة يتلقاها القارئ يمر بمراحل وأطوار، وفي كل طور لا يمكن له أن يستقل بنفسه، فهو عندما يبدأ بفكرة لا بد أن يتفاعل مع أفكار أخرى في ذهن كاتبه، يتطور بعد ذلك ليصبح جملة تتفاعل مع نصوص وعبارات في ذاكرة المؤلف، لتتحول هذه الجمل إلى نص، وفي كل مرحلة من هذه المراحل يأتي دور (التفاعل النصي) ليكشف عن علاقة كل بنية من بنى النص بالبنى الأخرى داخل النص أو خارجه.

وفي التفاعل النصي تفرق نظرية الاتصال الأدبي بين ثلاثة مستويات من التفاعل: في المستوى الأول يكون التفاعل داخل النص بين الصوت والصوت، والكلمة وكلمة أخرى، والعبارة وعبارة أخرى وهو ما أُطلق عليه (التفاعل النصي الذاتي self-text interaction)، أي أنه تفاعل في ذات النص بعيداً عن أي عنصر خارجي. وفي المستوى الثاني يكون التفاعل بين نص المؤلف ونصوص غيره من الكتَّاب السابقين، وهو ما أُطلق عليه (التفاعل النصي الداخلي internal text interaction) ـ أي داخل دائرة النص ـ أو التناص، أما في المستوى الثالث فيتجاوز التفاعل دائرة النص ويتجه نحو المتلقي، وتتحول العلاقة من ثنائية (نص ـ نص) في المستوى الأول، وثنائية (مرسل ـ نص) في المستوى الثاني، إلى ثنائية (نص ـ متلق) وهو ما يسمى (التفاعل النصي الخارجي External text interaction) (مبروك، 2016) .

على أننا ندرك أن مصطلحات (التفاعل النصي الذاتي، والتفاعل النصي الداخلي، والتفاعل النصي الخارجي) كلها مصطلحات سابقة لنظرية (الاتصال الأدبي)، ولكن تلك

الرؤيـة وظَّفتهـا بطريـقة مغايـرة، فالتفـاعل النصـي الخـارجي ـ علـى سـبيل المثـال ـ يـدل علـى «تفاعـل نصـوص الكاتـب مـع نصـوص غيـره التـي ظهـرت فـي عصـور بعيـدة» (يقطيـن، 2001م: 100)، وهـي دلالـة تختلـف عـن دلالـة المصطلـح ذاتـه فـي نظريـة الاتصـال الأدبـي، والـذي يتمثـل فـي تفاعـل القـراء والنقـاد مـع النـص.

ولمفهـوم (التفاعـل النصـي) فـي نظريـة الاتصـال الأدبـي ارتبـاط مباشـر بمفهـوم (الارتـداد العكسـي) فـي النظريـة ذاتهـا، فبعـد أن تتولـد الفكـرة كبـذرة فـي ذهـن الشـاعر تتحـول بفاعليـة اللغـة إلـى قصيـدة، وتنتقـل هـذه القصيـدة إلـى المتلقـي، ثـم تأتـي مرحلـة التأثيـر ورد الفعـل (الارتـداد العكسـي)، فقد يكـون هـذا المتلقـي شـاعراً فينتـج نصـاً شـعرياً، وهـذا النـص الشـعري أو النثـري يُرمـز لـه بالنـص (ب)، وهـو ارتـداد للنـص السابـق الـذي يرمـز لـه بالنـص (أ)، والنـص (أ) هـو ارتـداد لنـص آخـر سـابق لـه، وهـو فـي علاقتـه بهـذا النـص يتحـول مـن رمـز (أ) إلـى الرمـز (ب) . فالنـص الطللـي لمعلقـة طرفـة بـن العبـد ـ انطلاقـاً مـن الـرأي القائـل بـأن طرفـة قـد تأثـر فـي مقدمـة معلقتـه بالنـص الطللـي لمعلقـة امـرئ القيـس (الغذامـي، 1994م: 27) ـ فـي علاقتـه بالمقدمـة الطلليـة لمعلقـة امـرئ القيـس ـ علـى سـبيل المثـال- يرمـز لـه بالرمـز (ب)، وهـو ارتـداد عكسـي لنـص امـرئ القيـس الـذي يرمـز لـه بالرمـز (أ)، بينمـا يتحـول نـص مقدمـة معلقـة امـرئ القيـس فـي علاقتـه بالنصـوص الطلليـة للشـعراء الجاهلييـن السـابقين لـه مـن مثـل بـكاء الديـار والوقـوف علـى الأطـلال فـي الشـعر المفقـود لابـن خـذام[1] إلـى الرمـز (ب)، وهـو ارتـداد لنصـوص ابـن خـذام التـي يرمـز لهـا بالرمـز (أ) . ومـن هنـا، فـإن مفهـوم «التفاعـل النصـي» فـي رؤيـة الاتصـال الأدبـي يختلـف ـ إلـى حـد مـا- فـي مضمونـه وأبعـاده الإجرائيـة عـن مفهـوم «التنـاص» عنـد كريسـتيفا ولكنهمـا يتفقـان فـي تطبيقهمـا للمفهوميـن علـى النـص الأدبـي.

مشكلة الدراسة:

تجاهلـت أكثـر الدراسـات العربيـة المعاصـرة فـي حقـل النقـد الأدبـي الاهتمـام بالنـص النقـدي وتفاعلـت مـع مضمونـه دون النظـر إلـى شـكل النـص ولغتـه وأسـاليبه، كمـا تجاهلـت ـ فـي الغالـب- دراسـة علاقـة النـص النقـدي بالنصـوص النقديـة السـابقة واللاحقـة، ومـن هنـا فـإن مشـكلة الدراسـة تتحـدد فـي السـؤال التالـي:

(1) يقول أبو زيد القرشي في جمهرته «قدم علينا عشرون رجلا من بنى جعفر بن كلاب من أهل البادية، وكنا نأتيهم ونكتب عنهم الحديث، فقالوا لنا: ممن ابن خذام؟ فقلنا: ما سمعنا به. قالوا: بلى، لقد سمعنا به ورجونا أن يكون عندكم علم به لأنكم أهل الأمصار، ولقد بكى من قبل امرئ القيس وهو الذى ذكره امرؤ القيس فى شعره:
عوجا خليلي الغداة لعلنا نبكي التيار كما بكى ابن خذام
قال أبو عبيدة: وقد أخذت الشعراء من شعره» (القرشي، 1981م: 66) .

كيف يمكن تحليل النص النقدي الأدبي بطريقة تهتم بثنائية (1) الشكل - لتحلل لغة النص- و(2) المضمون لتبحث في علاقة النص بالنصوص النقدية الأخرى؟

والجديد في هذه الدراسة هو نقل مفهوم «التفاعل الأدبي» من حقل «النقد» إلى حقل «نقد النقد»، فهي تستخدم مفهوم «التفاعل النصي» لتحلل النص النقدي تحليلاً لغويا وأسلوبياً، ولتثبت أن النص النقدي ليس نصاً مغلقاً وأن لغته قابلة للتحليل في ضوء مناهج تحليل النص الأدبي. ويدخل التفاعل النصي بين النصوص النقدية تحت ما أطلق عليه جيرار جينيت Gérard Genette (النصية الواصفةmetatextuality)، حيث «يكون التناص متعلقاً بوصف أو دراسة نص آخر، ويدخل النقد الأدبي باعتباره نصاً واصفاً في هذا المجال كما يعد مثالاً نموذجياً» (لحمداني، 2003م: 44) . على أن تطبيق مفهوم «التفاعل النصي» على النص النقدي الأدبي تجعل من الضروري استبعاد بعض المفاهيم والمصطلحات التي تناسب النص الإبداعي لا النقدي، وإضافة مفاهيم جديدة وتطوير دلالة بعض المفاهيم الأخرى.

منهج الدراسة ومصطلحاتها:

تتبع الدراسة منهجاً أسلوبياً لدراسة التفاعل النصي في النصوص النقدية. والتفاعل النصي النقدي بمفهومه المطبق في الدراسة ينقسم إلى قسمين: (التفاعل النصي الداخلي) و(التفاعل النصي الخارجي) . ويكون التفاعل في (التفاعل النصي الداخلي) داخل النص وبين كلماته، على اعتبار أنه ـ كما يقول إدوارد سابير Edward Sapir ـ «إذا كانت اللغة بنية، ومكوناتها الدلالية حجارةَ تلك البنية فإن الأصوات اللغوية لا يمكن مقارنتها إلا بالجير الذي لا شكل له ولا هيئة، والذي تصنع منه الحجارة] . . . [إن مكونات اللغة المفيدة بحق هي على وجه العموم الوحدات الصوتية سواء كانت من الكلمات، أم من أقسام الكلام، أو مجموعات كلم» (سابير، 1995م: 44) .

وتعتمد الدراسة في (التفاعل النصي الداخلي) على تقسيم نظرية الاتصال الأدبي بين نوعين من السياقات: (السياق الذاتي للكلمة) و(السياق التجاوري للكلمة) . وتلعب السوابق واللواحق دوراً مهماً في تحليل (السياق الذاتي للكلمة) في النص، وكما يقول مراد مبروك «هذه السوابق واللواحق تساعد على تكوين كلمات جديدة في النص الأدبي وتؤدي إلى ظهور كلمات مشتركة في اللفظ أو المعنى وفقاً لطبيعة تركيبها في السياق، وفي هذه الحالة تصبح الكلمة دالاً، وما ترمز إليه هو المدلول، والمدلول يتشكل وفقاً لسوابق الكلمة ولواحقها في السياق» (مبروك، 2002م: 79) . أما في (السياق التجاوري للكلمة) فتضيف الدراسة عنصر (التكرار) وذلك من منطلق أن تكرار الكلمة في النص النقدي له أبعاد دلالية تتوارى في الغالب، وقد لا يدركها صاحب النص نفسه، وكما تقول نازك الملائكة

فإن «التكرار يسلط الضوء على نقطة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيِّمة تفيد الناقد» (الجعافرة، 2002م: 106) .

وتقل أهمية عنصر (الموقف) ـ كعنصر من عناصر السياق التجاوري للكلمة في رؤية الاتصال الأدبي ـ عندما يكون النص المستهدف بالدراسة نصاً نقدياً، وإذا كان معنى الكلمة في السياق الشعري يتشكل «وفقاً للموقف الذي تقال فيه القصيدة، فضلاً عن أن سياق الكلمة في النص يُزيل الإبهام الذي يلحق بالكلمة المفردة من خلال اقترانها بالموقف الشعري» (مبروك، 2002م: 77) فإن الكلمة في السياق النقدي تتشكل وفقاً لموقف الناقد ورؤيته، إلا أنها تختلف عن مثيلتها في اللغة الشعرية في اقترابها من الوضوح وابتعادها عن الغموض والإبهام.

وفي عنصر (التضاد) تختلف دلالة المفهوم المطبق في الدراسة عن دلالة المفهوم ذاته في الدراسات اللغوية، فإذا كان المفهوم اللغوي لهذا المصطلح يعني دلالة اللفظ الواحد على معنيين متضادين، فهو يشمل في الدراسة الحالية التضاد المباشر أو الحاد مثل التضاد بين (الليل والنهار)، أو غير المباشر مثل التضاد بين (العقل والعاطفة)، ويفيد هذا التضاد في كونه يشكل خلخلة في بنية اللغة التي تصبح قائمة على المخالفة والمصادمة، وهي خلخلة كفيلة بإيقاظ وعي القارئ واستنفاره، وقد يدل مفهوم التضاد دلالة أعمق كأن يكون التضاد بين سياقين، فعندما «نقرأ رواية ـ مثلاً ـ تحكي وقائعها بصيغ الماضي المتوالية فإن الاستخدام المفاجئ لصيغة المضارع يضاد السياق السابق، كما أن مجموعة من الجمل المتوالدة المتداخلة تهيئ سياق التضاد لجملة اسمية مركزة منفردة» (فضل، 1988م: 257)، وما يقال في الرواية يمكن أن يقال في النص النقدي.

أما عنصر (الترادف) ـ باعتباره عنصراً من عناصر السياق التجاوري للكلمة في رؤية الاتصال الأدبي- فتتجلى أهميته في أنه قد يفتح آفاقاً جديدة في تحليل النص، إذ «إن ترادف الكلمات في سياق النص الأدبي، قد يؤدي إلى تعميق المعنى وتوسيع الدلالة وتجدد النص، وقد يؤدي إلى إزالة الغموض واللبس الواقع على إحدى الكلمات المترادفة، فالمترادفات في حالات الضرورة قد يكون لها دور أكبر في نظام التعامل باللغة، فإذا ما تطرق الغموض إلى كلمة من الكلمات بحيث تصبح غير وافية الغرض، فالغالب أن نلجأ إلى كلمة أخرى مرادفة لها كي تسد هذا النقص» (مبروك، 2002م: 77) . وتعتبر الكلمة في النص النقدي ـ من الناحية الدلالية- في منزلة بين الكلمة الإبداعية والكلمة العلمية البحتة، ولكنها أحادية المعنى أي أنها ـ في صفتها هذه ـ علمية الدلالة، من هنا فيصعب دراسة الدلالة المركزية والدلالة المتعددة للكلمة في النص النقدي؛ لأنها تتنافى والأحادية المعنوية للكلمة النقدية.

أما في النوع الآخر من التفاعل وهو (التفاعل النصي الخارجي) والمتعلق بتفاعل النص النقدي مع نصوص نقدية لكتّاب آخرين فتفرق الدراسة بين نوعين من التفاعل: تفاعل النص النقدي موضوع الدراسة مع نص نقدي سابق، وفي هذا الاتجاه التفاعلي يكون التساؤل عن كيفية استقبال الناقد لذلك النص السابق، وطريقة تفاعله معه. أما في الاتجاه الآخر فيكون التساؤل عن كيفية تأثير النص النقدي موضوع الدراسة على النصوص النقدية اللاحقة، وما هي نتيجة هذا التأثير وطبيعته. وتتجلى أهمية هذا المستوى الخارجي من التفاعل بقوانينه الثلاث (الاجترار والامتصاص والحوار) في أنه يساعد الناقد ـ و هو هنا ناقد النقد ـ على معرفة النصوص النقدية التي تتقاطع، وتتداخل أو تتنافر وتختلف مع النص النقدي موضوع الدراسة، فالنص النقدي ـ كالنص الشعري ـ «يمكن أن يكون عبارة عن لوحة فسيفسائية مليئة بالاقتباسات» (ربابعة، 2000م: 95)، والكتابة النقدية لا تبدأ من الصفر.

وقبل الشروع في تحليل النصوص النقدية المختارة كعينة للدراسة ينبغي التنبيه على أن كل نص من النصوص النقدية التالية هو (بنية نصية دلالية) وهذه البنية الدلالية تنتجها ذات، يعني أن النص بصورة كلية أو جزئية تتعدد معانيه كما يقول سعيد يقطين من خلال «عملية الإنتاج كتفاعل مبدع تقوم به الذات، والذات هنا ذات الكاتب وذات القارئ، ولما كانت الذات الأولى إمبيريقياً (واحدة) أو فردية، تنتهي عملية إنتاجها الدلالية بانتهاء الكتابة، لذلك قلنا (النص بنية دلالية) فإن الذات الثانية غير محددة في الزمان (القارئ)، تبتدئ عملية إنتاجها الدلالية كلما تفاعلت بواسطة القراءة أو القراءات مع البنية الدلالية» (يقطين، 2001م: 33-34) .

وكما يرى سعيد يقطين «فإن البنية النصية موجودة في أي عمل كيفما كان نوعه، وذلك على اعتبار أن أي نص هو خطاب أو فعل لغوي ينجزه كاتب ضمني لقارئ ضمني، وهذا القارئ يثير انتباهه توالي الجمل، وترابطها على مستوى البنية السطحية لتحصيل المعنى، ومن خلال فعل الإثارة هذا يتحقق المظهر الإبلاغي للنص، ومدى انسجامه أيضاً» (يقطين، 2001م: 12) .

عينة الدراسة:

وللانتقال من الفضاء النظري إلى أرض التطبيق اختارت الدراسة مجموعة من النصوص لتكون مادة تطبيقية لها، واستندت في هذا الاختيار إلى معيارين: (1) أن تُعنى جميع النصوص في قراءتها بنص طللي واحد، وكان الاختيار على النص الطللي لمعلقة امرئ القيس على اعتبار أنها من أشهر المقدمات الطللية في العصر الجاهلي، وقد تشعبت

حولها آراء الأدباء والنقاد من العرب وغيرهم بين متأثر بها[1]، ومترجم لها[2]، ومتحدث عنها[3]، و(2) في هذا المعيار يتوجه الاهتمام إلى طبيعة هذه النصوص، فلا بد أن تنتمي تلك النصوص إلى رؤى مختلفة. وفيما يلي سرد لأربعة نصوص نقدية توفر فيها هذان المعياران:

أ. نص أحمد الحوفي:

«أليس من حق هذه الأطلال أن يعزها الشاعر، وأن يقف بها، وأن يطوف من حولها؟ بلى، وقد وقف واستوقف، وبكى واستبكى، ونطق واستنطق[4]، وإذا كانت الحبيبة هي المثير الطبيعي[5] لعاطفة الحب فإن الأطلال هي المثير المقارن[6] أو الصناعي، وتفسير ذلك كما يقرر علم النفس أن الحبيبة بعيدة عن الشاعر فديارها حلت محلها في إثارة عاطفة حبها، فلما ثارت هذه العاطفة أقبل المحب على الجدران يقبلها؛ لأن الديار وجدرانها هي المثير الصناعي، والذي سوغ ذلك أن الحبيبة كانت تسكن تلك الديار، فاقترنت الديار بها، حتى صارت الحبيبة وديارها وحدة متماسكة، فإذا كان جزء قد ارتحل فإن الجزء الآخر قد حل محله ولهذا أضافوا الأطلال إلى اسم المحبوبة؛ لأنهما مقترنان اقتراناً معنوياً في ذهن الشاعر، وقد كانا مقترنين اقتراناً محسوساً من قبل» (الحوفي، 1978م: 36) .

(1) من الأدباء الذين تأثروا بالمقدمة المقدمة الطللية لمعلقة امرئ القيس كلٌ من الأديب الألماني جوته (الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، ط2، ترجمة: عبد الرحمن بدوي (بيروت: المؤسسة العربية 1980م)، 375)، والأديب الفارسي أبو النجم المشهور بمنوجهري (محمد نور الدين عبد المنعم، دراسات في الشعر الفارسي حتى القرن الخامس الهجري (القاهرة: دار الثقافة، 1976م)، 63)، و(محمد غنيمي هلال، في النقد التطبيقي والمقارن (القاهرة: نهضة مصر، (د. ت)، 42)، و(محمد غنيمي هلال، مختارات من الشعر الفارسي (القاهرة: الدار القومية، 1965م)، 87)، و(علي أحمد محمد العريني، ظاهرة التأثير والتأثر في الأدب العربي دراسة جديدة في الأدب المقارن(الرياض: مكتبة الخريجي، (د. ت)، 113) .

(2) من الذين ترجموا المعلقات إلى لغات أخرى كلٌ من الناقد كوزان إلى اللغة الفرنسية وآرنولد إلى اللغة اللاتينية، وفولف إلى اللغة الألمانية (السير جارلس لايل، بعض سمات الشعر العربي القديم كما تصورها مجموعة مختارة غير مشهورة كثيراً، المورد (بغداد) مج18، ع1(1989م) : 31(بتصرف) .

(3) تحدث الأديب الألماني جوته عن المقدمة الطللية لمعلقة امرئ القيس (عدنان الرشيد، تأثير ألف ليلة وليلة والمعلقات على أدب شاعر ألمانيا جوته، الرياض، مؤسسة اليمامة (1416هـ) : 166)، و(تركي المغيض، جوته والأدب العربي (دراسة في التلقي المنتج)، أبحاث اليرموك (اليرموك)، مج20، ع2(2002م)، 149)، وتحدث عن المقدمة الطللية ذاتها الأديب الفرد تنيسون (أ. س بوزورث، تأثير الأدب العربي في الأدب الإنجليزي، المعرفة (دمشق) ع191(يناير 1978م)، 65)، والأديب جونز (السير جارلس لايل، بعض سمات الشعر العربي القديم كما تصورها مجموعة مختارة غير مشهورة كثيرا، المورد (بغداد) مج18، ع1(1989م) : 31) .

(4) يشير إلى ما تواتر في كتب النقد العربي القديم من أن امرأ القيس في مقدمة معلقته هو أول من وقف واستوقف وبكى واستبكى. (الحموي، 1987م: 20) .

(5) المثير الطبيعي: هو المثير الذي يتناسب مع الأثر، ويتصل به اتصالًا مباشراً.

(6) المثير المقارن: هو المثير المصاحب للمثير الطبيعي عند إحداثه الأثر، ويتكرر اقتران المثيرين حتى يصبحا مثيراً واحداً مركباً.

ب. نص يوسف خليف:

«في هذه المقدمة نرى الشاعر بين أطلال صاحبته، وهو يطلب إلى صاحبين له أن يقفا معه ليبكي حبه القديم في هذه الأطلال التي راحت الرياح تتعاقب عليها من كل ناحية، فهذه تسفي[1] عليها الرمال فتحجبها، وتلك تكشفها عنها فتظهرها، ولذلك ظلت واضحة المعالم والرسوم، وقد تناثرت فوق رمالها آثار الظباء التي تتخذ من ساحتها، وأوديتها مراتع لها. وتعود إلى نفسه الحزينة ذكريات يوم الرحيل، يوم أن رحلت صاحبته عن هذه الديار، وهو واقف لدى أشجار الحي الجافة الشائكة، التي استطاعت الصمود لجدب الأرض، وقسوة الطبيعة، يذرف الدموع حزناً على فراقها، ويستجيب صاحباه له، فيقفان من أجله مطيهما، ولكنهما يحاولان أن يخففا عنه لوعته وأساه ويكفكفا من دموعه وعبراته بما يطلبان إليه من صبر وتجمل، وهو مشغول عنهما بما يعانيه في أعماقه من صراع بين عاطفته التي تدفعه للبكاء، لعل فيه شفاء لنفسه من أحزانها الدفينة، وذكرياتها المكبوتة، وبين عقله الذي يحاول أن يرده إلى تماسكه وتجلده، بما يحاول أن يقنعه به من أن البكاء في هذه الرسوم الدارسة لا يجدي شيئاً» (خليف، 1981م: 128 - 129) .

ج. نص إبراهيم عبد الرحمن:

«وينبغي أن نقرر هنا أن هذا الغزل القصصي (أو الحدثي) الذي يسوقه امرؤ القيس في هذه الأبيات ـ أي المقدمة الطللية لمعلقته ـ ليس بالضرورة في صورته تلك أحداثاً حقيقية عايشها الشاعر كما يظن كثير من الدارسين، ولكنه صيغة فنية خالصة ليس لها صلة مباشرة بواقع الحياة، ومن ثم فإن ما ينبغي أن نؤكده ونعول عليه في فهم الغزل وغيره من الأغراض الأخرى، وتفسيره والكشف عن رموزه، هو أن الشاعر قد قطع بينه في صورته تلك وبين أصوله التاريخية، ولعل فيما نلاحظ من مشابهة ـ أو فلنقل من اتفاق ـ بين أحداث هذا الغزل في يوم دارة جلجل[2] على نحو ما يرويها القدماء، وبين أحداث ملحمة (المها بهارتا) [3] ما يحملنا على الاعتقاد بأن هذا الغزل ـ وغيره من الأغراض

(1) في الأصل (تسفى) .

(2) جاء في الأغاني «أن امرأ القيس كان عاشقاً لابنة عم له يقال لها عنيزة، فطلبها زماناً فلم يصل إليها، وكان في طلب غرة من أهلها ليزورها، فلم يقض له حتى كان يوم الغدير وهو يوم دارة جلجل، وذلك أن الحي احتملوا فتقدم الرجال، وتخلف النساء والخدم والثقل، فلما رأى ذلك امرؤ القيس تخلف بعد ما سار مع قومه غلوة، فكمن في غيابة من الأرض حتى مر به النساء، فإذا فتيات وفيهن عنيزة، فلما وردن الغدير قلن لو نزلنا فذهب عنا بعض الكلال فنزلن إليه، ونحين العبيد عنهن، ثم تجردن فاغتمسن في الغدير. . . فأتاهن امرؤ القيس محتالاً] . . . [وهن غوافل فأخذ ثيابهن فجمعها» (الإصفهاني، 1992م: ج10، 343 - 344) .

(3) ملحمة المها بهارتا «البهارتا العظيم» هي ملحمة الهند الكبرى، وواحدة من الملحمتين السنسكريتيتين اللتين شكَّلتا معًا التربةَ الخصبة والمعينَ الثرَّ للأدب الهندوسي الحكمي والدنيوي، وهي الوثيقة الكبرى التي يمكن الركون إليها لمعرفة بدايات الهندوسية، وتطورها اللاحق في نهاية عصر الفيدا، وتعود فترة تأليفها إلى ما بين عامَي 500 و400 ق م، وهي تحكي وقائع أحداث وقعت في أواخر الألف الثاني قبل الميلاد، وينسب المنقولُ الهندي

الأخرى في صورها النمطية تلك ـ بقايا أساطير قديمة انتقلت إلى الشعر في هذه الصورة الفنية أو تلك ليعادل بها الشعراء مواقفهم من الحياة، وأحداثها من حولهم ففي هذه الملحمة الهندية نلاحظ تطابقاً واضحاً بين شخصية امرئ القيس وشخصية (كرشنا[1]) في صورتها الدرامية بوجهيها المأساوي واللاهي من الحياة، وبينها وبين شخصية أوديب في أسطورته المعروفة[2] من ناحية أخرى» (عبد الرحمن، 1981م: 27) .

د. نص محمود الجادر:

«إن تأمل لوحة امرئ القيس كفيل بأن يوقفنا على حقيقة مدهشة، وهي أن الشاعر استطاع أن يودع تفاصيل اللوحة الطللية ملامح تجربته الموضوعية، حتى كاد طلل الحبيبة يبدو طلل المملكة المنهارة، ويعيب القدامى على الشاعر أنه دعا صاحبيه للبكاء معه على الحبيبة الراحلة، فزعموا أن الصاحب لا ينبغي أن يدعى للبكاء على الحبيبة، وإنما يدعى ليسعد على البكاء، ولكن فاتهم أن الشاعر لا يبكي على حبيبة، ولا يدعو صاحبين حقيقيين، وإنما يبكي على مملكة كندة، ويدعو قبيلتي كندة وحمير لتبكيا معه؛ كي يكون الدمع حافز الثأر، وذلك ما تحقق على الصعيد التاريخي. ولأن المملكة التي انهارت بمقتل الملك حجر قد أقفرت من معالم القوة والشموخ فحسب طلل الحبيبة أن يعدو قفراً إلا من بعر الآرام التي كانت تعمره بالحياة، ثم رحلت، ولم يبق مما ينبئ عن وجودها إلا البعر المتناثر بين عرصات الطلل، أما الشاعر فحسبه أن يسكب الدمع، وأن يغدو دمعه كدمع ناقف الحنظل لتؤكد الصورة أن البكاء إنما يستثار بمؤثر يقع خارج الذات، وذلك ما لا يومئ إلى حالة وجد ذاتي، يفترض أن يثيرها رحيل حبيبة، فتبعث معاناتها النفسية على البكاء، أما فرسان كندة وحمير الذين وقفوا خلف الشاعر في مرحلة استعداده للثأر فحسبهم أن يشخصوا في صورة الصحب الذين يدعونه إلى التجمل، فالصبر هو الطريق الوحيدة إلى أخذ الثأر، وتحقيق الطموح بإعادة بناء صرح المملكة المنهارة» (الجادر، 1988م: 62) .

هذا المؤلَّفَ الملحمي إلى مؤلِّف واحد هو الحكيم فِياسا (أفييرينوس، 6 / 9 / 2018م) .

(1) كرشنا هو الشخصية الأولى في الملحمة بوصفه تنزُّلًا إلهيًّا كما كان يعتقد الهنود، وقد بدأت أحداث قصته عندما أنجبته الأميرة سَتْيَفَتي ـ من حيث لم يدرِ أحد ـ وتركتْه في جزيرة، وعندما بلغ الطفل سنَّ الرشد انسحب إلى الغابة ليحيا فيها حياة الزهد والتوحد، ويعود إلى قومه وهم في حروبهم، ويحاول أن يكون سفيراً للسلام، ولكنه يفشل، فينضم إلى أحد الحزبين المتحاربين، ويحضهم على الحرب، بصرف النظر عن العواقب، ويرفع بعد ذلك الحجاب عن هويته الحق بوصفه تنزُّلاً للإله فشنو، ثم يتدخل في رفع الوزر عن الأرض قبل أن يموت، وبالإضافة إلى شخصيته القتالية عُرف كرشنا بغزله (أفييرينوس، 6 / 9 / 2018هـ) .

(2) يشير إلى أسطورة ملك طيبة أوديب في الأدب الإغريقي عندما حقق النبوءة التي تفيد أنه سيتزوج أمه بعد أن يقتل أباه ويكون سبباً في تدمير مدينته.

تحليل العينة:

إن المقدمة الطللية لمعلقة امرئ القيس هي بنية نصية شاملة، وهي بنية لها خصوصيتها التاريخية والاجتماعية والأدبية، والبنى النصية الشاملة كما يلاحظ سعيد يقطين «تتكون تاريخياً، وفي تطورها التاريخي تتبنين فيها ثوابت، وتطرأ تحولات، وبعض هذه التحولات تمتصها هذه البنية، وتصبح جزءاً منها دون أن تنجح في تحويلها أو تغييرها، وبعضها الآخر يتلاشى مع الزمن؛ لعدم قدرته على الوصول إلى البنية الأصل وتغييرها، وقد تتاح لبعض هذه التحولات الطارئة أن تنهض في حقبة أدبية أخرى، وتمارس ما عجزت عن فعله إبان ظهورها بإزاء البنية الأصل» (يقطين، 2001م: 137) . وهذا ما حدث للمقدمة الطللية، فقد بدأت محاولات قديمة للربط بينها وبين عناصر خارجية، واجتهد الجاحظ في الكشف عن بعض الأبعاد الأسطورية في المقدمة الطللية ـ على سبيل المثال ـ من مثل تتبعه لصورة الصراع بين بقر الوحش والكلاب في مقدمات القصائد الجاهلية وربطها بمضمون القصيدة وغرضها، فمن عادة الشعراء - في رأي الجاحظ- «إذا كان الشعر مرثيةً أو موعظةً أن تكون الكلاب التي تقتلُ بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً، وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة» (الجاحظ، 1998م: 1 - 268) . ولكن السياق الأدبي في القرن الهجري الثاني لم يهيئ للجاحظ الظروف التي تساعد على تقبل هذه الرؤية، وفي العصر الحديث نهضت هذه الرؤية من جديد لتجد لها ثقافة عربية تؤمن بعلم المثولوجية، وتهتم بالأساطير.

وقد تعرضت بنية المقدمة الطللية للكثير من المتغيرات، وطرأت عليها بعض التحولات والانحرافات، وهذه التحولات متأثرة بالبنية الثقافية والاجتماعية والنفسية، على اعتبار أن هذه البنية هي بنية منتجة، تتفاعل مع بنية أخرى منتجة وهي بنية المقدمة الطللية، والتفاعل بين بنيتين منتجتين يعني تولد رؤى جديدة ناتجة عن التداخل بين الرؤيتين، ويكون التفاعل بين بنية النص الأدبي والمجتمع تفاعلاً بناء؛ لأن المجتمع في تطور تاريخي مستمر، وتتطور التأويلات بتطور المجتمع والبنية النصية تقبل جل تلك التأويلات، وهو ما يتضح من خلال تحليل للنصوص المختارة كعينة للدراسة في ضوء نوعي «التفاعل النصي» وهما: التفاعل النصي الداخلي والتفاعل النصي الخارجي.

التفاعل النصي الداخلي:

ويعني التفاعل النصي الذي يكون داخل النص، ويرتكز هذا النوع من التفاعل على عنصر الكلمة، ويتفرع عنه سياقان: سياق ذاتي، وسياق تجاوري.

السياق الذاتي للكلمة:

ويُقصد بالسياق التفاعلي الذاتي للكلمة أن يكون التفاعل في ذات الكلمة وبين حروفها ومكوناتها، ويتضمن هذا النوع من السياق عنصرين هما السوابق واللواحق، وتتمثل السوابق ـ وهي التي تسبق الكلمة ـ في (أل التعريف) وحروف المضارعة، بينما تتمثل اللواحق ـ وهي التي تلحق بآخر الكلمة ـ في الضمائر المتصلة التي تلحق بآخر الفعل.

ويتضح من خلال السياق الذاتي للكلمة في نص أحمد الحوفي اعتماده على (أل التعريف) التي تناسب السياق، فالحوفي يفسر ظاهرة وقوف الشاعر على الطلل تفسيراً علمياً سيكولوجياً يستدعي حضور (أل التعريف) التي تساهم في توضيح تلك الدلالة. ولم يتضمن نص الحوفي سوى ستة أفعال بصيغة المضارع، مقابل أكثر من ضعفها بصيغة الماضي، كما يبدأ نص الحوفي بجمل تعتمد على الفعل المضارع المسبوق بالياء (يعزها الشاعر، وأن يقف بها، وأن يطوف من حولها) قبل أن تتسارع خطى النص نحو الزمن الماضي، والبدء بالمضارع الذي يدل على الحاضر والمستقبل هي تقنية تتبع في السرد بهدف «إيقاع القارئ في شراك الأحداث الخيالية، فينتقل خيالياً إلى ساحاتها، ويحتكم إلى قوانينها، ويحس بوجودها إحساس الذي يخوض غمارها ويعيش أحداثها» (الكردي، 1996م: 84) . وكأن الحوفي يريد أن يوجه المتلقي كي يقلع باتجاه العالم الخيالي للشاعر، وأن يعايش أحداث النص الطللي بهدف البحث عن تفسير موضوعي لتلك الأحداث.

وتكاد كل جملة من جمل نص الحوفي أن تستقل بذاتها دون بقية الجمل، ما يعني أن النص يفتقر إلى الاتساق والترابط اللغوي، وهو ما يفسر قلة اللواحق وبالتحديد هاء الغيبة التي تعمل على اتساق الجمل، بحيث يحيل الضمير إلى الجملة السابقة ويكون رابطاً بين الجملتين، وقد يعلَّل ذلك بأن الحوفي يبني نصه بلغة تأملية يريد من خلالها أن يوصل رؤيته إلى القارئ بأقصر الطرق، وبعيداً عن الإحالة بواسطة الضمير.

وفي الاتجاه ذاته، فإن أول ما يُرصد في نص خليف هو ندرة النكرات (صاحبين، مراتع) مقابل بروز واضح للأسماء المعرفة، وفي مقدمتها تلك المعرفة بـ(أل)، والتي تصدرت جل الأسماء والصفات في النص. ويعتمد نص يوسف خليف على هاء الغيبة، وفي الغالب فإن النص لا يعتمد على ضمير الغائب إلا إذا كان مجرد أخبار، أو نقل حوادث، أو سرد حكايات وهو الاتجاه الذي يسير فيه نص خليف، فقد خلا من ضميري المتكلم والمخاطب، وهما الضميران اللذان يضفيان عنصر الحركة على النص، وبقي ضمير الغائب بما يتضمنه من دلالة إخبارية تاريخية؛ ليعمل عمل الزمن الماضي في توكيد وتثبيت النص. كما تقوم هاء الغيبة التي تحيل إحالة قبلية إلى مذكور سابق في نص خليف بوظيفة اتساق الجمل النصية عن طريق إحالتها إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل

النـص الطللـي، وهـي تحيـل إلـى أهـم ثلاثـة عناصـر فـي النـص الطللـي: الشـاعر، والطلـل، والمحبوبـة، بحيـث يترابـط النـص لدرجـة تقـل معهـا إمكانيـة الفصـل بيـن الجملـة والجملـة التـي تليهـا. وتتداخـل ضمائـر الغائـب فـي نـص خليـف إلـى حـد يجعـل مـن احتماليـة إضاعـة القـارئ للمعنـى المحتمـل احتماليـة واردة، وقـد يعـود القـارئ إلـى مطلـع النـص ويشـرع فـي رحلـة نصية جديـدة مـن أجـل إعـادة بنـاء المعنـى، خاصـة عندمـا تتشـابه الإحـالات فـي التذكيـر والتأنيـث كوصـف تعاقـب الريـاح علـى الطلـل (فهـذه تسـفي عليهـا الريـاح فتحجبهـا، وتلـك تكشـفها عنهـا فتظهرهـا) .

ويتضـح مـن خـلال حـروف المضارعـة فـي نـص خليـف أن سـياق الكلمـة الفعليـة قـد عنـي بالصيـغ الاسـتقبالية الدالـة علـى معايشـة الحاضـر والمسـتقبل فـي اللحظـة الآنيـة، حتـى أن النـص لـم يتضمـن سـوى أربعـة أفعـال تعـود علـى الماضـي، مـن أصـل تسـعة وعشـرين فعـلاً، وهـو مـا يـدل علـى أن الناقـد تفاعـل مـع معانـاة امـرئ القيـس، ولـم تعـد علاقتـه بالطلـل مجـرد علاقـة حاضـر بمـاض، وإنمـا تحولـت باسـتخدام الناقـد للفعـل المضـارع ـالدال علـى الحـال والاسـتقبال- إلـى علاقـة محلـل اجتماعـي بحالـة اجتماعيـة يرصدهـا رصـدا دقيقـاً، وهـو مـا قـد يُلاحـظ كذلـك فـي نـص الناقـد إبراهيـم عبـد الرحمـن.

تُرصـد فـي نـص إبراهيـم عبـد الرحمـن غلبـة الصيـغ المضارعـة علـى غيرهـا مـن الصيـغ، ففـي مقابـل ثلاثـة عشـر فعـلاً مضارعـاً لـم يتضمـن النـص سـوى ثلاثـة أفعـال بصيغـة الماضـي، وهـو مـا يتناسـب ورؤيـة الناقـد الـذي يعتبـر علاقـة الأسـطورة بالنـص الطللـي فـي المعلقـات علاقـة مسـتمرة ودائمـة. ويحتـوي النـص علـى فعـل المضـارع المسـبوق بالنـون، والمسـند للمتكلميـن (نقـرر، ونؤكـده، ونعـول عليـه، ونلاحـظ، ونقـل)، إضافـة إلـى ضميـر (نـا المتكلميـن) فـي الفعـل (يحملنـا)، فهـو يعمـد إلـى إبـراز ذاتـه ملتحمـة بـذات القـارئ مـن أجـل الوقـوف معـاً ضـد أولئـك الدارسـين الذيـن ألمـح إليهـم فـي النـص بقولـه (كمـا يظـن كثيـر مـن الدارسـين)، وعندمـا يتحـول النـص إلـى ضميـر الغائـب (وهـو يطلـب إلـى صاحبيـن لـه) فـإن الذاتيـن الملتحمتيـن تتواريـان خلـف النـص الطللـي، فـذات الناقـد لا تنفـك عـن ذات قارئـه، بدليـل خلـو النـص مـن ضميـر المفـرد المتكلـم والـذي يـدل علـى ذات الناقـد، أو ضميـر المفـرد المخاطـب والـذي يـدل علـى ذات القـارئ.

وفي المقابل، ففي نص محمود الجادر يجد المتلقي نفسه أمام نص ينطلق من رؤية غير متوقعة، فهو ـ أي المتلقي ـ يتوقع أن يجد قراءة أدبية تعتمد على ظاهر النص أو تحمِّل النص بعداً أسطورياً، ولكن توقعاته تهتز، ويفاجأ عندما يكتشف أن الجادر لم يسلك أحد هذين المسلكين، فهو لم يفسر النص تفسيراً واقعياً، كما لم يفسره تفسيراً خيالياً من مثل ما نجده في التفسير الأسطوري للنص عند إبراهيم عبدالرحمن، وإنما وظف الرمز الخيالي ـ من مثل ريح الشمال وريح الجنوب ـ في التعبير عن الواقع الحقيقي، وهي الأحداث الحقيقية التي عاشتها قبيلة كندة.

ويدرك الجادر أن هناك تعارضاً بين أفق النص وأفق القارئ من خلال المتوقع وغير المتوقع، فالمتوقع هو أن يسير الجادر في أحد الاتجاهين السابقين، وغير المتوقع هو أن يسير في الاتجاه التاريخي السياسي. وهو ما قد يفسر اعتماد النص على مورفيم (أل التعريف)، والذي يعكس للمتلقي ثقة الجادر في رؤيته، فكرر هذا المورفيم في أكثر من أربعين موضعاً، واستخدم ضمير المتكلمين (نا) والذي يشير إلى الناقد والمتلقي الذي يوافقه رؤيته، كما استخدم ضمير الغائب والذي يدل على الحسم، واستبعد ضمير المخاطب بدلالته على الحوار أو قابلية المراجعة والتغيير.

السياق التجاوري للكلمة:

ويعني علاقة الكلمة بالكلمات المجاورة في سياق النص، وليس بالضرورة ما يجاورها مباشرة؛ لأن النص بنية متكاملة يكمل بعضها بعضاً.

وبالانتقال للسياق التجاوري في نص أحمد الحوفي يتضح من خلال هذا السياق أن الناقد لم يبحث عن بعد دلالي جديد في النص، وإنما تفاعل مع النص الطللي كتفاعل المحلل النفسي مع الظاهرة السيكولوجية، فهو يلحظ الظاهرة ويرصدها، والظاهرة التي رصدها الحوفي هي بكاء امرئ القيس المتواصل ودون إرادته على أطلال المحبوبة الغائبة.

وبين الفعلين (يقف) و(يطوف) معنى من معاني التضاد الخفي، فالوقوف يدل على السكون والتأمل، بينما يدل الطواف على الحركة و الإثارة، وكأن علاقة امرئ القيس بالطلل ـ في رؤية الحوفي ـ قد مرت بثلاث مراحل: في المرحلة الأولى تثور في نفس الشاعر عواطف الحب للديار التي يعزها (أليس من حق هذه الديار أن يعزها الشاعر؟)، ويدفعه هذا الحب إلى المرحلة الثانية وهي مرحلة قصد هذه الديار والوقوف بها وقوفاً تأملياً يستحضر فيه الشاعر صورتين ذهنيتين متضادتين صورة الماضي المشرق، وصورة الحاضر المظلم (وأن يقف بها؟)، ثم ينتقل بعد ذلك الشاعر من الوقوف والتأمل إلى المرحلة الثالثة وهي مرحلة الطواف المصحوب بالحركة حول الديار(وأن يطوف من حولها؟) .

ومن عنصر التكرار في النص (الحبيبة (3)، المثير (3)، الصناعي (2) الديار (3)، الشاعر (2) يتضح أن الحوفي لم يخرج في نصه عن السياق العلمي البحت، فتكررت الحبيبة في النص باعتبارها المثير، و(الديار) باعتبارها المثير المصاحب، وكلاهما فاعل للإثارة، كما تكررت كلمة (الشاعر) باعتباره مستجيباً للتأثير. وحول اسم (الديار) تدور بنية خارجية استدعاها أحمد الحوفي من خارج دائرة النص الطللي وهي بنية (المؤثر)، والتي استوحاها من النظرية السلوكية التي يرى روادها أن سلوك الإنسان يعتمد على ثنائية (المثير والاستجابة)، وقد نقل الحوفي بنية (المؤثر) من سياقها النفسي الحديث إلى السياق الطللي في المعلقة العربية قبل الإسلام، ووضع بنية (المؤثر) الخارجية بموازاة

بنيـة (الديـار) المحوريـة علـى اعتبـار أن الديـار تقـوم بـدور المؤثـر فـي النـص. والحديـث عـن بنيـة (المؤثـر) الخارجيـة يسـتدعي الحديـث عـن بنيـة خارجيـة مقابلـة تركهـا النـص ليتوقعهـا المتلقي، فـإذا وجـد المؤثـر لا بـد أن يكـون لـه رد فعـل أو اسـتجابة، وبنيـة (الاسـتجابة) الخارجيـة المضمـرة تقابلهـا بنيـة داخـل النـص، وهـي بنيـة (البـكاء) الـذي هـو اسـتجابة لمؤثـر الديـار.

وفـي سـياق مشـابه، يصـف يوسـف خليـف الحالـة التـي عاشـها الشـاعر بالصـراع القائـم علـى التضـاد والتناقضـات، وهـو صـراع بيـن العقـل مـن جهـة والعـاطفة مـن جهـة أخـرى فـإذا كان العقـل يدفـع للتماسـك والتجلـد فـإن العاطفـة ـ بالمقابـل ـ تدفـع للبـكاء. وفـي اختيـار الناقـد لتعبيـر (الصـراع) فـي وصـف حالـة امـرئ القيـس دلالـة علـى مـدى تفاعلـه مـع الشـاعر الـذي خُيـر بيـن متناقضيـن. فقـد اسـتدعى يوسـف خليـف مفهـوم (الصـراع) مـن سـياقه السوسـيولوجي وهـو المفهـوم أو المصطلـح الـذي تحـدث عنـه علمـاء الاجتمـاع، ونقلـه يوسـف خليـف إلـى السـياق الأدبـي عندمـا اعتبـر أن الشـاعر يعيـش حالـة مـن الصـراع بيـن عاطفتـه التـي تدعـوه وتدفعـه إلـى البـكاء، وعقلـه الـذي يدعـوه إلـى التماسـك والصمـود. ولـم يقـف تأثيـر بنيـة (الصـراع) فـي نـص يوسـف خليـف عنـد الشـاعر، بـل اسـتدعى النـص ذلـك الصـراع الـذي تحـدث عنـه امـرؤ القيـس فـي مقدمـة معلقتـه بيـن ريـح الشـمال مـن جهـة، وريـح الجنـوب مـن جهـة أخـرى فـي قولـه:

فَتوضِحَ فَالمِقراةِ لَم يَعفُ رَسمُها لِما نَسَجَتها مِن جَنوبٍ وَشَمأَلِ (التبريزي، 1997م: 13) .

وأعـاد يوسـف خليـف صياغـة الصـراع بأسـلوبه، فالشـاعر ـ كمـا يصـوره نـص يوسـف خليـف ـ (يبكـي حبـه القديـم فـي هـذه الأطـلال التـي راحـت الريـاح تتعاقـب عليهـا مـن كل ناحيـة، فهـذه تسـفي عليهـا الرمـال فتحجبهـا، وتلـك تكشـفها عنهـا فتظهرهـا، ولذلـك ظلـت واضحـة المعالـم والرسـوم) .

وقـد عبـر يوسـف خليـف عـن المـرأة محبوبـة امـرئ القيـس بوصـف (صاحبتـه) فالشـاعر يقـف بيـن أطـلال صاحبتـه، ويطلـب صاحبيـه، والشـاعر يتذكـر يـوم الرحيـل يـوم أن رحلـت صاحبتـه عـن هـذه الديـار، ويسـتجيب صاحبـاه لـه، وفـي الصحبـة دلالـة علـى التكافـل الاجتماعـي كمـا تحمـل لفظـة (الصاحـب) دلالـة إيحائيـة تختلـف عـن دلالـة الأوصـاف الأخـرى كـ(المحبوبـة، والحبيبـة. . . إلـخ)، فعلاقـة امـرئ القيـس بمحبوبتـه أعمـق مـن علاقـة الصاحـب بصاحبتـه؛ لأن العلاقـة الأخيـرة تعتمـد علـى التكافـؤ بيـن الطرفيـن، وهـو مـا لا يتوافـق وعلاقـة امـرئ القيـس بحبيبتـه التـي وقـف يبكـي علـى بقايـا آثـار ديارهـا.

ويشـرك خليـف قارئـه فـي ضميـر جمـع المتكلميـن (نـرى)، ليتحـول بعـد ذلـك إلـى ضميـر الغائـب المنفصـل (هـو)، ويتكـرر الاعتمـاد علـى هـذا الضميـر والـذي يخـرج النـص مـن ثنائيـة (الأنـا والآخـر) إلـى منطقـة حياديـة، ليكـون الخطـاب علميـاً متعلقـاً بالآخـر الغائـب، وبعيداً عـن العاطفة.

وإذا كان نصا الحوفي ويوسف خليف يشيران إلى مؤلف المقدمة الطللية بوصف (الشاعر) فإن نصي إبراهيم عبد الرحمن والجادر يشيران إليه باسمه (امرئ القيس) فالشاعر وصْفٌ بينما امرؤ القيس علَمٌ. واستخدام وصف (الشاعر) يدل على أن الناقد يتفاعل مع الشاعر في النص الطللي على أنه مؤلف ضمني يستمد وجوده من داخل النص، ولا يشير - بالضرورة- إلى الشخصية التاريخية للشاعر في الخارج، مثله مثل السارد في النصوص الروائية، بينما يتفاعل الناقدان إبراهيم عبد الرحمن و الجادر - باستخدامهما لاسم (امرئ القيس) - مع الشاعر في النص الطللي على أنه شخصية حقيقية لها وجود في الخارج، وهي تقابل المؤلف الحقيقي.

إن أبرز الألفاظ التي تكررت في نص إبراهيم عبد الرحمن هي لفظة (الغزل) مع ما لها من خلفية دلالية في رؤية الناقد، وتُشكل بدورها محوراً يدور حوله النص، وتظهر في مواضع يمكن أن تضمر فيها كقوله (في فهم الغزل، الاعتقاد بأن هذا الغزل)، ويستدعي تكرار كلمة (الغزل) تكرار الأغراض الشعرية الأخرى - مثل البكاء على الطلل- التي غابت عن النص وحضر الغزل الأسطوري باعتباره أنموذجاً لها. وبين الأسطورة في علم المثولوجية والأسطورة في الشعر يأتي المفهوم الذي وظفه إبراهيم عبد الرحمن عندما اعتبر أن الغزل في مقدمة معلقة امرئ القيس بقايا أساطير قديمة، أي أنها في مرحلة سابقة كانت أساطير تتعلق بالمثولوجية وتبتعد عن الشعر، نقلها الشعراء في مرحلة لاحقة إلى الشعر؛ ليعادلوا بها مواقفهم من الحياة دون أن تفقد ملامحها العلمية.

وعندما يستعمل الناقد تعبير (الغزل القصصي) فهو يضمِّن نصه بنية (القص)، ويريد أن يقول إن قارئ النص الطللي أمام قصة، وهذه القصة تتكون من شخصيات، وأحداث، ومكان يحتضنهما، فالشخصيات هي الشاعر (البطل) والحبيبة والصحب، والأحداث هي الوقوف والبكاء والحوار بين الشخصيات والمكان هو قرى الدخول، وحومل، وتوضح، والمقراة، وكل هذه القصة تقابلها قصة أسطورية تتحول فيها الأحداث، والشخصيات، والأماكن إلى شخصيات وأحداث، وأماكن أسطورية يهتم بها الناقد أكثر من اهتمامه بالقصة الواقعية.

وبعد بنية (الغزل القصصي) تظهر بنية (الأصول التاريخية) والتي يرى الناقد أنها مقطوعة عن النص الطللي، وليس لها أي علاقة بما سرده امرؤ القيس من أحداث في مقدمته الطللية، وهي بنية أوردها إبراهيم عبد الرحمن ليؤكد على استبعادها من أي محاولة تفسيرية للنص، وليُحل محلها بنية (الطلل الأسطوري) . ويشكل واقع الحياة أو بنية (الواقع) بنية داخل النص، وهي بنية تشبه البنية السابقة - أي الأصول التاريخية - في كونهما مقطوعتين، ومختلفتين عن الصورة الفنية في المقدمة الطللية، وقد قامت تلك البنى الداخلية بدور النفي والاستبعاد لأي تفسير خارج عن دائرة البنية المركزية (الطلل الأسطوري)

فالغزل القصصي لا يرتبط بالأصول التاريخية للشاعر، ولا بواقع حياته، وإنما هو مرتبط بالأساطير.

وتبرز في نص إبراهيم عبد الرحمن بنية (الموقف) في قوله (ليعادل بها الشعراء مواقفهم من الحياة)، فامرؤ القيس له موقف من ظواهر الحياة التي تحيط به، والأحداث التي تدور من حوله، بين حدث يتعلق بأبيه الملك حجر أو بمحبوبته عنيزة، وليعبر الشاعر عن موقفه من هذه الحياة يستدعي ـ في رأي إبراهيم عبد الرحمن ـ تلك الأساطير الموروثة من الأسلاف، ويوظفها في التعبير عن موقفه، وكأن المقدمة الطللية تحمل في نظر الناقد بعداً رمزياً يدل على واقع الحياة إضافة إلى بعدها الميثولوجي.

ومن تكرار الأفعال (ينبغي ونلاحظ)، و(أن المصدرية) يتضح الطابع التلقيني الذي يقوم عليه نص إبراهيم عبد الرحمن، فالنص يحمل رسالة، ويريد أن يوصل رسالته بطريقة مباشرة، وهو ما يفسر تكرار الجمل المصدرية المكونة من (أن والفعل المضارع)، كما يفسر تكرار الفعل (ينبغي) والذي يتضمن دلالة تنبيهية للقارئ. ويتردد الناقد في الاختيار بين نعتين مترادفين هما (القصصي والحدثي) ويضع النعت الأخير بين قوسين «(أو الحدثي) » وكأنه يريد أن يلفت نظر القارئ إلى أن الغزل قصصي في أحداثه فحسب، وإذا لم يورد وصف الحدثي لظن القارئ أن الغزل في مقدمة معلقة امرئ القيس هو قصة تتوفر فيها مقومات الفن القصصي، ولانحرف عن الطريق الذي يرسمه له الناقد.

وتترنح العلاقة داخل النص بين المقدمة الطللية لمعلقة امرئ القيس من جهة وملحمة المها بهارتا من جهة أخرى بين (علاقة المشابهة) ومرادفتها (علاقة الاتفاق)، ففي منتصف النص يتردد الناقد في تحديد نوع العلاقة (ولعل فيما نلاحظ من مشابهة أو فلنقل من اتفاق)، فينتقل الناقد من مرحلة المشابهة والتي تتضمن بعض مواضع الاختلاف إلى مرحلة الاتفاق التي تعني التشابه التام، وهو في تردده يهيئ القارئ لقبول الرؤية التي تجعل من المقدمة الطللية مرآة تعكس وقائع الملحمة الهندية.

وإذا كان التضاد بنية دالة فهو يحمل في نص إبراهيم عبد الرحمن دلالة أعمق، حيث يرد بعد دلالة معاكسة وهي دلالة التطابق بين شخصيتي امرئ القيس وكرشنا (نلاحظ تطابقاً واضحاً بين شخصيتي امرئ القيس وكرشنا)، لتأتي دلالة التضاد بين الوصفين (المأساوي واللاهي)، وإضافة إلى التضاد الجلي بين الوصفين المأساوي واللاهي فإنهما يتفقان في تعبيرهما عن واقع يعيشه كل من كرشنا وامرئ القيس في حياتهما، أي أنهما وجهان لشخصية واحدة، وهنا يتحول التضاد إلى تطابق، كما يتحولك التنافر إلى تآلف.

وفي اتجاه مختلف، يمر تفاعل الجادر مع النص الطللي بمرحلتين: في المرحلة الأولى يستدعي النص صورة (اللوحة الفنية)، فالشاعر استطاع أن يودع (اللوحة الطللية) ملامح

تجربتـه الموضوعيـة والتاريخيـة، وتلـك اللوحـة هـي لوحـة فنيـة ثابتـة رسـمها الشـاعر فنسـبت إليـه (لوحـة امـرئ القيـس)، وهـذه اللوحـة تحتـاج إلـى تأمـل وإلـى قـارئ يبـث الحركـة فـي تفاصيلهـا، وهنـا تأتـي المرحلـة الأخـرى مـن التفاعـل وهـي مرحلـة التأمـل والبحـث فيمـا وراء الألـوان والأشـكال.

وقـد وصـف الجـادر قراءتـه للنـص الطللـي فـي معلقـة امـرئ القيـس بأنهـا مبنيـة علـى (حقيقة مدهشـة)، وفـي وصـف رؤيتـه بأنهـا (حقيقـة) دلالـة أنهـا لا تحتمـل الشـك، وهـي (مدهشـة) لأنهـا فـي رأيـه سـتثير وتفاجـئ القـارئ، ووصْـفُ هـذه الرؤيـة بـ(الحقيقـة المدهشـة) يرتبـط بالدهشـة الجماليـة التـي يشـعر بهـا القـارئ فـي تفاعلـه الأولـي مـع النـص الطللـي، والقـراءة المبنيـة علـى الدهشـة الجماليـة ـ كقـراءة الجـادر ـ هـي كمـا يصفهـا إدريـس بلمليـح «قـراءة انفعاليـة ـ سـواء بالمعنـى السـلبي أو الإيجابـي للانفعـال ـ أي أنهـا متعصبـة للأثـر دون قيـد أو شـرط] . . . [مقتنعـة اقتناعـاً تامـاً بالأحـكام الجاهـزة التـي تصدرهـا فـي حـق الأثـر الأدبـي] . . . [حاسـمة أي أنهـا تعمـد إلـى الأثـر فـي مجملـه وتقابلـه بـرأي جزئـي مسـتخلص مـن بيـت واحـد» (بلمليـح، 2000م: 15-16) .

ومـن خـارج النـص اسـتدعى الجـادر واقعـة تاريخيـة تتعلـق بامـرئ القيـس وهـي حادثـة سـقوط مملكـة كنـدة بعـد مقتـل أبيـه، وتعهـده بالثـأر لـه مـن الأسـديين، لتقـوم بنيـة (المملكـة المنهـارة) مـكان البنيـة الخارجيـة للنـص، ويتحـول نـص امـرئ القيـس مـن نـص منغلـق ذي دلالات مباشـرة إلـى نـص مفتـوح علـى أبعـاد وحـوادث تاريخيـة، وينتقـل مـن إطـاره الثابـت إلـى إطـار مغايـر يتسـم بالحركـة. وعندمـا اسـتدعى الناقـد بنيـة تاريخيـة مـن خـارج النـص وهـي بنيـة (المملكـة المنهـارة) أسـقطها علـى النـص، واعتبرهـا وثيقـة تاريخيـة يمكـن عـن طريقهـا معرفـة الكثيـر مـن جوانـب الغمـوض التـي تحيـط بعصـر الشـاعر، وهـو بذلـك يخالـف رؤيـة عـدد مـن النقـاد المحدثيـن فـي رأيهـم بـأن «الكاتـب فـي عملـه الأدبـي ينقـض نفسـه، ويتجاوزهـا ويتحـول، بالقـدر ذاتـه ينفـي صحـة الواقـع المحيـط بـه، بإيعـاز مـن الرغبـة والأمـل والغضـب، فالإنسـان وهـو يصبـح مؤلفـا لهـذا العمـل الأدبـي يصيـر إنسـاناً آخـر يختلـف عمـا كان مـن قبـل» (بـارت وآخـرون، 2003م: 91) .

ويعتبـر الجـادر أن الدافـع وراء بـكاء الصحـب هـو أن يتحـول هـذا البـكاء إلـى مؤثـر خـارج ذات الشـاعر، فهـو يسـتدعي فـي ذهـن القـارئ مؤثـراً مضـاداً للمؤثـر الخارجـي وهـو المؤثـر الداخلـي، ويبـدو فـي رؤيـة الناقـد أن المؤثـر الواقـع داخـل الـذات قـد بـدأ دوره وتأثيـره فـي التلاشـي، مـا دفـع الشـاعر للبحـث عـن مؤثـر بديـل تمثـل فـي المؤثـر الخارجـي الـذي يبقـي دافـع الثـأر قائمـاً فـي نفسـه. وتقتضـي صيغـة فعيـل (الحبيبـة) ـ وهـي مـن أقـوى صيـغ المبالغـة ـ التـي تكـررت فـي نـص الجـادر لـزوم الوصـف للموصـوف لزومـاً ثابتـاً، ويقابلهـا فـي الرؤيـة التاريخيـة للجـادر تعهـد الشـاعر بالثـأر مـن بنـي أسـد، فدافـع الثـأر لازم فـي نفسـه لـزوم وصـف

الحب للمحبوبة، وقد آثر الناقد صيغة (فعيل) على صيغة اسم المفعول (المحبوبة) التي قد يقل فيها التزام الوصف بالموصوف.

ويقابل الناقد بين (الحياة) المتمثلة في الظباء، وضدها (الفناء) المتمثل في بعر الآرام، فالآرام رمز للحياة، وهي التي كانت تنعش الطلل، وتمده بمظاهر البقاء، (ثم رحلت)، وبرحيل الآرام انتقل الطلل من عالم الحياة إلى عالم الفناء. والآرام عند الجادر - وإن لم يصرح بذلك - تشير إلى الملك حجر الذي كان يعمر مملكة كندة بالحياة والقوة والشموخ، وبرحيله انتقلت المملكة من عالم الحياة إلى العالم المضاد وهو عالم الموت.

التفاعل النصي الخارجي:

ويعنى هذا النوع من التفاعل بتفاعل النص النقدي مع نص أو نصوص أخرى، وهذا النوع من التفاعل لا يعني أن الناقد قد أخذ الفكرة من ناقد آخر، وإنما يكون التأثر - في الغالب- بطريقة غير واعية، كما قد يكون الناقدان متأثرين بأسلوب أو منهجية نقدية كانت سائدة في عصرهما وأنتجت قراءات متشابهة للنص الشعري القديم. فالعلاقة بين النص اللاحق والنص السابق في هذا الشكل من أشكال التفاعل تمر بمرحلتين: المرحلة الأولى يمكن وصفها بمرحلة التمثّل والامتصاص (absorption) وذلك قبل الانتقال إلى المرحلة التالية عن طريق التحويل (transformation) الذي هو عملية دينامية من شأنها أن تفسح المجال للنص النقدي اللاحق في أن يكون مختلفاً عن النص النقدي السابق. ويتضمن هذا التفاعل النصي الخارجي نوعين من التفاعل: في النوع الأول (التفاعل النصي السابق) يكون التفاعل مع نص نقدي سابق للنص موضوع الدراسة، والنوع الآخر (التفاعل النصي اللاحق) وفيه يكون الاهتمام بطريقة تفاعل النصوص اللاحقة مع النص موضوع الدراسة، وتتجلى أهمية هذا التفاعل الأخير في أنه يسلط الضوء على البنى التي تفاعلت معها النصوص النقدية اللاحقة في النص موضوع الدراسة كما يُلاحظ في التفاعل بين قراءة الحوفي للنص الطللي في مقدمة معلقة امرئ القيس من جهة وقراءتي حامد عبدالقادر وكريم الوائلي من جهة أخرى.

في كتابه (دراسات في علم النفس الأدبي) الذي نُشر عام 1949م، يتحدث حامد عبد القادر عن المقدمات الطللية، ويعتبر أن سلمى محبوبة زهير بن أبي سلمى «هي المثير الطبيعي لعاطفة الحب] . . . [ولكن سلمى بعيدة عن الشاعر، فديارها حلت محلها في إثارة عاطفة حبها، فلما ثارت هذه العاطفة أقبل المحب يقبل جدران دار حبيبته فالديار وجدرانها هي المثير الصناعي لعاطفة حب سلمى، والذي سوغ ذلك أن سلمى كانت تسكن الديار، فوجود هذه اقترن بوجود تلك، ومرت على ذلك الأيام حتى صارت سلمى وديارها وجدران ديارها وحدة متماسكة الأجزاء، فإذا كان جزء قد رحل فإن الجزء الآخر قد حل محله» (حامد، 1949م: 56) .

في هذا المستوى من التفاعل النصي الخارجي بين نص أحمد الحوفي ونص حامد عبد القادر يتوجه الاهتمام إلى العلاقات التي يدخل فيها النص الأول مع بنيات النص الآخر، ومن خلال رصد طبيعة هذه التفاعلات يمكن استخلاص بعض عناصر نصية النص، وبالموازنة بين النصين ـ نص حامد عبد القادر ونص الحوفي ـ تتضح طبيعة تناص الأخير مع الأول، وهو تناص يرقى إلى مستوى التناص الجلي، فعلى مستوى الكلمة يستخدم الحوفي كلمة (المثير) ليضعها في سياق يماثل السياق الذي وردت فيه عند حامد عبد القادر، كما استخدم وصف (الحبيبة) ليضعه في مكان المثير المقارن أو الصناعي، وهو المثير الذي سماه حامد عبد القادر (المثير المصاحب) .

وليس من سبيل المبالغة أن يُقال إن الحوفي تفاعل مع حامد عبد القادر على مستوى الرؤية، فكلا النصين يتضمنان مصطلحات متشابهة، ويرتكزان على نقاط متقاطعة، ويتبعان أسلوب التحليل النفسي، حتى أنهما يتناصان في أسلوب المعالجة، ويبلغ ذلك التفاعل النصي ذروته في النتيجة التي يخلص إليها الدارسان ويصوغانها بعبارة واحدة (حتى صارت الحبيبة وديارها وحدة متماسكة الأجزاء فإذا كان جزء قد رحل، فإن الجزء الأخير قد حل محله)، فالعلاقة بين النصين تقوم على التعليق الذي يربط نصاً بآخر، يتفاعل مع مضمونه، ويتأثر به، ويحاكيه دون أن يشير إلى ذلك النص.

وفي مستوى التفاعل النصي الخارجي اللاحق ـ وهو تفاعل المتلقي الناقد مع النص النقدي موضوع الدراسة ـ يبرز التفاعل النصي بين قراءتي الحوفي وكريم الوائلي، ومع أن الأخير لم يصرح بهذا التأثر إلا أنه طبق ذات المنهج السلوكي في تحليله للمقدمة الطللية لمعلقة امرئ القيس، فكانت رؤيته مكملة لرؤية الحوفي لا متضادة أو متطابقة معها. فقد اعتبر كريم الوائلي أن الطلل يمثل «مثيراً حاضراً معبراً عن زمن ماض، فوقوف امرئ القيس في الحاضر على الطلل يدل على حرمانه في الحاضر من التواصل العاطفي مع حبيبته] . . . [إن الطلل بوصفه مكاناً لا قيمة له إن كان محايداً، ولكنه ليس كذلك عند امرئ القيس، إذ يمثل مثيراً له دلالته العاطفية والوجودية] . . . [ويكشف الطلل عن زمانين: حاضر وماض، ولكل منهما دلالته النفسية، ففي الزمان الحاضر يتجلى الطلل بخلوه من كل شيء سوى آثار بقايا الظباء، فهو مجدب، مقفر، لا حياة فيه، ويوحي بموعد الرحلة إلى الموت وكأن موت الطلل موت للإنسان، إن أثر الموت في الطلل دفع الشاعر إلى البكاء. إن حديث الشاعر ـ أي امرئ القيس في معلقته ـ يشتمل على بعدين أحدهما يدل على رغبة الشاعر الجامحة للحياة، تفاعلاً مع معطياته، وتواصلاً مع الآخرين، وثانيهما يدل على هروب الشاعر من وطأة الزمن على الأشياء؛ لأن الشاعر يعيش حالة من الخوف، والفزع من الهرم، وما يعتريه من عوامل الضعف والانقراض» (الوائلي، 1997م: 94) . فقد فصَّل الوائلي ما أجمله الحوفي عندما تحدث عن دلالة المكان عند امرئ القيس، والدلالة النفسية للزمن، وعن رغبة الشاعر في الحياة وهروبه من وطأة الزمن.

وقد تقاطع النصان على مستوى الرؤية، فاتبع الوائلي في قراءته ومعالجته للنص الأسلوب الذي اتبعه الحوفي محاكياً له من جهة، ومفسراً له من جهة أخرى، ومعتمداً على الرؤية النفسية السلوكية التي تعتمد على ثنائية المثير والاستجابة من جهة ثالثة. وتبرز ذاتية الناقدين في كلا النصين باتباعهما أسلوب الشرح والتفسير في التفاعل مع النص الطللي وقراءته، فكلاهما يتجاوز نقل الأحداث وتصويرها إلى التعليق والإيضاح وبيان العلل الظاهرة والخفية، وكلاهما ينتقل من وصف وقوف امرئ القيس على الطلل إلى البحث في الجذور والمسببات، وكلاهما يبتعد بالنص من سياقه القديم إلى سياق حديث أكثر وضوحاً وأسهل تفسيراً من وجهة نظر سيكولوجية.

وإذا كان الحوفي قد تلقى النص الطللي تلقياً موضوعياً بحتاً دون انفعال صريح مع معاناة الشاعر فإن الوائلي بدأ قراءته بلغة علمية محايدة، فعدَّ الطلل (مثيراً حاضراً معبراً عن زمن ماض، فوقوف امرئ القيس في الحاضر على الطلل يدل على حرمانه في الحاضر من التواصل العاطفي مع حبيبته)، فحلل نفسية امرئ القيس لحظة بكائه على الطلل، ثم انتقل إلى وصف الطلل، وهنا انحرفت لغته وتعبيراته إلى المنحنى الانفعالي، فتفاعل مع معاناة الشاعر في قوله (يتجلى الطلل بخلوه من كل شيء سوى آثار بقايا الظباء، فهو مجدب مقفر لا حياة فيه ويوحي بموعد الرحلة إلى الموت، وكأن موت الطلل موت للإنسان)، وانتقل النص من الوصف العلمي البحت إلى الوصف العاطفي ناعتاً الطلل بنعوت متتالية، فهو (مقفر، مجدب، لا حياة فيه) دون أن يستخدم أداة العطف، كما وصفه قبل ذلك بأنه (خال من كل شيء سوى آثار بقايا الظباء) وليست آثار الظباء.

وعند التحول إلى دراسة التفاعل الخارجي بين نص خليف ونصوص النقاد السابقين فإن حسين عطوان حاول أن ينفي وجود هذا التفاعل في نص يوسف خليف، واعتبر أن هذا الناقد هو أول من سبق إلى هذه الرؤية (عطوان، 1974م: 260) عندما أذاعها في مقالته التي نشرها عام 1958م تحت عنوان (الشعر الجاهلي بين القبلية والفردية) أي أنها رؤية صادرة من ذاتية الناقد، ولكن هذا لا يعني استبعاد التفاعل النصي بين نص خليف ونصوص أخرى؛ لأن كل نص ـ كما تقول كريستيفا ـ «يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل ممتصاً أو متحولاً تماماً من نصوص أخرى، إذ لكل نص خصوصيته وتفرده وتميزه» (الجعافرة، 2002م: 12) .

ويتفاعل خليف مع الخطيب التبريزي ـ في شرحه للمقدمة الطللية في معلقة امرئ القيس ـ مع توسيع لدائرة المعاني وصبغها بصبغة فنية خالصة، فإذا قال التبريزي إن الطلل «لم يدرس لما نسجته من الجنوب و الشمأل، فهو باق ولو عفا لاسترحنا» (التبريزي، 1997م: 13) يتفاعل خليف مع النص تفاعلاً لغوياً يوسع دائرة الشرح اللغوي ويغير أسلوبه، ويعتبر أن الشاعر يدعو صاحبيه ليقفا معه على هذه الأطلال (التي راحت الرياح تتعاقب

عليها من كل ناحية، فهذه تسفي عليها الرمال فتحجبها، وتلك تكشفها عنها فتظهرها، ولذلك ظلت واضحة المعالم والرسوم) . وعندما يضمِّن التبريزي شرحه لمقدمة معلقة امرئ القيس بعداً نفسياً باعتبار أنه يحتمل أن يكون الشاعر يريد أن يقول إن الأطلال «لم يعف رسمها من قلبي، وهو في نفسه دارس» (التبريزي، 1997م: 14)، يلتقط خليف هذه الدلالة النفسية، ويعتبر أن الشاعر يعيش حالة (صراع بين عاطفته التي تدفعه للبكاء لعل فيه شفاء لنفسه من أحزانها الدفينة وذكرياتها المكبوتة، وبين عقله الذي يحاول أن يرده إلى تماسكه وتجلده) . ويشير التبريزي إلى السمرة «وهي شجرة لها شوك» (التبريزي، 1997م: 16)، فيأخذ خليف هذا الوصف، ويعمقه عندما يعتبر أن الشاعر (واقف لدى أشجار الحي الجافة الشائكة التي استطاعت الصمود؛ لجدب الأرض وقسوة الطبيعة)، وباختصار فإن نص التبريزي يتضمن ومضات تحليلية يلتقطها خليف؛ ليجعل منها قراءة أدبية مستقلة.

وفي الاتجاه الآخر من التفاعل الخارجي توقف حسين عطوان عند هذا النص، ورأى أن يوسف خليف تفاعل مع المقدمة الطللية لمعلقة امرئ القيس واعتبرها «صورة واقعية بسيطة، تستمد بساطتها من رسمها للواقع رسماً مباشراً دون مبالغة أو تزييف] . . . [وهو فيها فنان أصيل، يمتاز بطاقة فنية ضخمة، تتيح له الانطلاقة في عمله الفني انطلاقاً طبيعياً في غير مشقة ولا عناء] . . . [والصورة الفنية في شعره صورة طبيعية بسيطة يسيطر عليها لون التشبيه، وهو لون يستمد أصباغه من البيئة الصحراوية التي يعيش فيها» (عطوان، 1974م: 225) .

وإذا كان حسين عطوان قد أخذ على خليف تلقيه نص امرئ القيس تلقياً مباشراً يسجل التجربة الانفعالية التي مر بها الشاعر من غير افتعال أو تصنع فإنه قد تفاعل مع نص خليف تفاعلاً محاكياً للنص، دون أن يقف موقفاً مستقلاً بقبول مدعم بدليل، أو رفض مستند إلى حجة، فكانت قراءته للنص - إلى حد ما- قراءة سلبية، وإن كان قد علق على جميع الآراء التي سردها - ومن بينها رأي يوسف خليف - بأنها قد استصعبت سهلاً، فالمقدمة الطللية - في رأيه- «أيسر من أن يلتمس لها تعليل لا تؤخذ فيه النصوص أخذاً قريباً بل تقهر فيه قهراً، وتسخر تسخيراً؛ كي تدعم تفسيراً لا صلة بينه وبين حياة القوم الاجتماعية، ولا سبب يربطه بأحوالهم المعيشية وظروفهم الحضارية» (عطوان، 1974م: 227) .

وعند البحث في التفاعل الخارجي بين نص إبراهيم عبد الرحمن ونصوص غيره من الكتاب المعاصرين فسوف تبرز المدرسة الأسطورية في قراءة النص الشعر الجاهلي وخاصة قراءات أحمد كمال زكي المثولوجية للشعر العربي قبل الإسلام، ومنها قراءته للرحلة في المقدمات الطللية للمعلقات، والتي انتهى فيها إلى أنه «إن صح أن تلك رحلة واقع - وفيها ما فيها من إشارات إلى استمرار حياة يمثلها وجود العين والآرام وأطلاؤها حيث كان منزل الحبيبة - فكم يكون صعباً أن نتصور امرأة جميلة تسافر عن حبيبها فرحة

وهو في حزنه يتغنى بفرحها؟ إلا أن يكون البديل أن هذه رحلة الشمس نفسها يومياً، منذ أن تبرز من خدرها إلى أن تغيب وراء الأفق في البحر العظيم، وما أكثر قصص الجاهليين عن الشمس الغاربة، وعن رحلة الإنسان وراءها حيث تغيب في عين حمئة، ثم تخرج من الشرق من جديد، ومن يدري فقد تكون الشمس ـ حبيبة الشاعر رمزاً ـ مقلة ناقة كناقة هذه الحبيبة، ومن قديم تصور الأساطير الشمس سفينة تسير في بحر، وقد حرص الشاعر الجاهلي في كثير من الأحيان على تصوير الظعن بالخلايا، أي السفن العظيمة» (زكي، 1981م: 123) .

وبالموازنة بين النص السابق لإبراهيم عبد الرحمن والنص الأخير لأحمد كمال زكي يلحظ التقارب في استراتيجية المعالجة بين النصين، فكلاهما يبدأ بالتشكيك في صحة القراءة الواقعية الإسقاطية للأحداث في المقدمة الطللية، وإن كان الأخير ـ أي أحمد كمال زكي ـ يتبع أسلوب التشكيك بقوله (إن صح أن تلك رحلة واقع) فإن إبراهيم عبد الرحمن تفاعل مع هذا التشكيك، وحوَّله إلى حقيقة جازمة (فالغزل القصصي ليس بالضرورة أحداثا حقيقية) . ومع أن تعبير (بالضرورة) في نص إبراهيم عبد الرحمن قد ترك مساحة للشك، أي أنها قد تكون أحداثاً حقيقية، وقد تكون أساطير إلا أن مساحة الشك تلك قد تلاشت بنفيه لأن تكون لهذه الصيغة الفنية الخالصة ـ ويعني المقدمة الطللية ـ أي صلة مباشرة بواقع الحياة، وفي المرحلة التالية من مراحل المعالجة يختلف إبراهيم عبد الرحمن عن أحمد كمال زكي في استدعائه لعنصر تاريخ الأمم القديمة، والأساطير الموروثة من الأمم البائدة، وهي عناصر لم يشر إليها زكي.

ولم تأت فكرة الربط بين مضمون النص الطللي والأسطورة عند جيل إبراهيم عبد الرحمن مجرد صدفة أو محض إبداع، وإنما كانت لها خلفيتها الأيديولوجية، فهي نتيجة لتفاعلهم مع بنية نصية غربية تعتمد على الأسطورة وتراهن عليها في فهم النصوص الشعرية التي كتبت في القرون الوسطى وما قبلها، ومع أن مادة الأساطير في الثقافة الغربية تختلف عن مادتها في الثقافة العربية إلا أن للتفاعل مع المنهج الأسطوري في تفسير النص القديم عند النقاد الأوروبيين أثره الكبير في استحضار التراث الأسطوري العربي كالأساطير التي تتحدث عن الشمس، والغزالة، والناقة والرحلة. كما قد بدأت في تلك الفترة دعوة الكثير من المثقفين إلى دعم الخطابات التي تميز الثقافة العربية عن غيرها من الثقافات كالخطابات الماركسية التي تدعو إلى الالتزام، والخطابات القومية التي تدعو إلى الانحياز نحو قضايا الجماعة فكان طبيعياً أن يبحث الأديب العربي عما يميز أدبه القومي عن الآداب الأخرى متأثراً بالأديب الأوروبي الذي وجد في العالم الملحمي والديني في الشعر اليوناني ما يميز أدبه القديم، وقد بحث الأديب العربي عن ضالته في عالم الأسطورة.

وفي التفاعل النصي اللاحق مع نص إبراهيم عبد الرحمن تحدث عبد الفتاح محمد أحمد في كتابه (المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي: دراسة نقدية) عن قراءة إبراهيم عبد الرحمن لمقدمة معلقة امرئ القيس قراءة أسطورية، وأعاد سرد نص إبراهيم عبد الرحمن النقدي بقوله «ويتحدث الدكتور إبراهيم عبد الرحمن عن أوجه التشابه بين الشخصيات الثلاث] امرؤ القيس، وكرشنا، وأوديب[في الأحداث الملحمية، ويرى أن هذا التشابه يدل على أن الأساطير القديمة يتداخل بعضها في بعض، وأنها قد غدت مادة شعرية خصبة، وأن شخصية امرئ القيس وغيره من الشعراء ـ كما يستخلصها الرواة من أشعارهم ـ شخصيات أسطورية. وينظر إبراهيم عبد الرحمن في رحلة صيد امرئ القيس التي راح يحقق فيها انتصاره على مشاعر الضيق والقلق والخوف كما شخصها في وصف الليل حيث اختار الصباح المبكر وقتاً لرحلته، واختار حصاناً أسطورياً قادراً على تحقيق انتصار فارسه امرئ القيس، وعلى الرغم من أن الصفتين اللتين يلح عليهما امرؤ القيس القوة والسرعة، من تلك الصفات الشائعة في وصف الشعراء الآخرين لخيلهم فإنهما تستحيلان في صور الشاعر ـ كما يقول ـ إلى عنصرين أسطوريين يجعلان من حصانه حصاناً (مثالياً)، ولكن في صور ملفقة حين نقابل بين صورته في شكلها المادي والمعنوي، وصورة غيره من الخيل في الحياة الواقعية» (أحمد، 1987م: 187) .

وقد اتبع عبد الفتاح محمد أحمد المنهج الوصفي في قراءته لنص إبراهيم عبد الرحمن، ومن خلال إعادة صياغته للنص لم يتدخل برؤية مستقلة، وإن كان قوله عن صفتي السرعة والقوة ـ اللتين حمَّلهما إبراهيم عبد الرحمن بعداً أسطورياً ـ بأنهما من الصفات الشائعة في وصف الشعراء لخيلهم يوحي بأنه يتجه اتجاهاً مغايراً، إلا أنه لم يقدم رؤية مكملة لرؤية الناقد ومتممة لها، أو متضادة معها، أو مقاطعة لها، ما يعني أنه تفاعل مع رؤية إبراهيم عبد الرحمن تفاعلاً سلبياً، يستشهد بالنص دون أن يضيف له بخلاف ما نجده في نص الناقد الجادر في تفاعله مع نجيب البهبيتي.

يتفاعل الجادر مع القراءة التاريخية التي قدمها البهبيتي عن المقدمة الطللية لمعلقة الحارث بن حلزة عندما اعتبر النار التي تحدث عنها الشاعر في قوله:

وَبِعَينَيكَ أَوقَدَت هِندٌ النا رَ أَصيلاً تُلوي بِها العَلياءُ (التبريزي، 1997م: 292)

«هي نار أوقدت في وقعة خزازى، وهي واقعة انتصف فيها عرب الشمال من عرب الجنوب، وتحرروا فيها من حكم اليمن، وكانت قيادتهم على كليب التغلبي وكانت فيها تغلب وبكر تعملان في وحدة رائعة، وقد ساعد العرب الشماليون في هذه الوقعة المناذرة، تمشياً مع سياستهم في إضعاف نفوذ اليمنيين] . . . [فهذه الأسماء وهذه النيران، إنما أريد بها إثارة كل هذه المعاني في نفوس هؤلاء الإخوة المتحاربين من بكر وتغلب، ولم يرد بها الغزل» (البهبيتي، 1982م: 101) .

ويدخل تفاعل الجادر مع البهبيتي في مستوى التفاعل العام، فلكل نص سياقه الخاص، وكلا النصين يتفاعلان مع نصين مختلفين، ولكن نص الجادر في تفاعله مع المقدمة الطللية لمعلقة امرئ القيس يُحوِّل نص البهبيتي المتعلق بالمقدمة الطللية لمعلقة الحارث بن حلزة وينقله من عالمه الخاص إلى عالم آخر بطريقة منتجة تولد نصاً جديداً، فإذا كان البهبيتي يرى في النار التي وردت في نص الحارث إشارة إلى واقعة تاريخية تتعلق بحروب المناذرة، فإن الجادر اتبع أسلوب التحويل في تفاعله، حيث حول منهج البهبيتي التاريخي إلى مقدمة طللية لنص آخر هو نص امرئ القيس.

ويمكن وصف تفاعل النصين بالتفاعل المبني على المعارضة، فإذا كانت المعارضة في الشعر تعني أن يُكتب نص على منوال نص سابق يتفق معه في الوزن، والروي، وبعض المعاني فإن الجادر كتب نصه على منوال نص البهبيتي فاتفق معه في المنهج، والرؤية، وبعض المضامين، كما أنه أضاف عناصر جديدة إلى النص الأول، وحذف عناصر أخرى، وفصَّل مجملاً، وأجمل مفصلاً.

ولم يقف التفاعل الخارجي لنص الجادر عند نص البهبيتي بل تجاوزه إلى أقوال بعض نقاد العرب، ولكن بأسلوب تفاعلي مختلف، وهو أسلوب التضمين المبني على المخالفة، فقد أورد مقولة الباقلاني وهو ينتقد المقدمة الطللية لمعلقة امرئ القيس عندما اعتبر أن امرأ القيس «استوقف من يبكي لذكر الحبيب، وذكراه لا تقتضي بكاء الخليل، وإنما يصح طلب الإسعاد في مثل هذا على أن يبكي لبكائه، ويرق لصديقه في شدة برحائه، فأما أن يبكي على حبيب صديقه، وعشيق رفيقه فأمر محال، فإن كان المطلوب وقوفه، وبكاؤه أيضاً عاشقاً، صح الكلام من وجه، وفسد المعنى من وجه آخر؛ لأنه من السخف أن لا يغار على حبيبه، وأن يدعو غيره إلى التغازل عليه، والتواجد معه فيه» (الباقلاني، 1954م: 160)، ولم يشر الجادر إلى رؤية الباقلاني إلا ليختلف معها، ويعتبرها زعماً مبنياً على تصور ناقص.

وكما تفاعل الجادر في تفسيره لنص امرئ القيس مع قراءة البهبيتي لمعلقة الحارث بن حلزة فإن من النقاد اللاحقين من تفاعل مع نص الجادرمن مثل الناقد عبد الله الفيفي الذي تفاعل مع الرؤية السياسية التي طرحها الجادر فقال عن الدلالات في المقدمة الطللية لمعلقة امرئ القيس «لقد تتراءى الدلالة بهذا صوب مضمر دلالي ـ يموهه ظاهر الوقوف والبكاء من ذكرى (حبيب) ـ ويلحظ هنا التنكير والتذكير ـ (ومنزل) كما فهم على القراءات، بحيث تحيل القصيدة إلى نص سياسي، يبدو متعلقاً تحديداً بموقف امرئ القيس بعد مقتل أبيه في بني أسد، أو ربما كان وقوفه على سقوط لواء مملكته الأولى في كندة القديمة بـ(قرية الفاو)، ذلك أن مملكة كندة تقدر نهايتها بـ(القرن الخامس الميلادي)، وقد نشأت على آثارها مملكة كندة الثانية وحكمت قبائل معد في أواخر القرن الخامس الميلادي، حتى انتفضت على أمرائها القبائل في القرن السادس الميلادي، وهي الحقبة من الانهيارات التي عاصرها (امرؤ القيس) (المتوفى

542م) تقريباً، أو أنه على كلا التاريخين كان يبكي، فإذا هناك إيماءة إلى لواء إمارة يسقط في مؤامرة غادرة، بين دعي غادر (دخول) وحامل سلاح خائن شرس ككلبة (حومل)، مدمر كالسحاب الأسود أو السيل الذي يصور خرابه للديار في نهاية المعلقة، بيد أن نصاعة الحق ـ كما يقول في البيت الثاني ـ وماجد الذكرى البيضاء، المضيئة، كراية بيضاء (توضح)، والسيرة الكريمة المعطاءة (المقراة) لا تسقط، ولا تعفى رسمها الرياح والأحداث (من جنوب وشمال)، ولـ(الجنوب والشمال) هنا دلالة على تعدد رياح الغزو، كالغزو من قبل (شعر أوتر ملك سبأ ثم ملك سبأ وذي ريدان) كما تشير إلى ذلك كتب التاريخ أو كتابات الفاو والنقوش اليمنية، كتلك المحفورة على نصب، من محرم بلقيس (مأرب) يعود إلى عصر ملوك سبأ وذي ريدان (المرحلة التبعية الهمدانية) حيث تشير إلى حملة حربية شُنت على قرية (ذات كاهل) حاضرة كندة في وادي الدواسر» (الفيفي، 2001م: 44) .

وإذا كان الجادر قد رأى في المقدمة الطللية لمعلقة امرئ القيس نصاً تاريخياً سياسياً، فإن الفيفي قد تفاعل مع النص تفاعلاً متناصاً وشارحاً لرؤية الجادر، ومحملاً بعض ألفاظ النص دلالات تتناسب وتفسيره، فالجادر يرى أن الشاعر (يبكي على مملكة كندة)، والفيفي يرى في وقوف الشاعر على الطلل إشارة إلى (وقوفه على سقوط مملكته الأولى في كندة القديمة) . وتحيل قراءة الفيفي للنص الطللي إلى نص تاريخي عام، ولكنه يتردد في تحديد تفاصيل هذا النص، فيُحتمل أن يكون الشاعر يبكي مقتل أبيه في بني أسد وفي هذا الاحتمال يتفق الفيفي مع الجادر في الرؤية والمنهج والنتيجة، كما قد يكون الشاعر يبكي على مملكتي كندة الأولى والثانية، ويتحول الخطاب هنا في الفعل (قفا) من خطاب متوجه إلى فرسان قبيلتي كندة وحمير إلى خطاب متوجه إلى قبيلتي كندة الأولى والثانية.

ولم يكن تفاعل الفيفي مع نص الجادر تفاعلاً سلبياً، وإنما استبعد عناصر نصية، وأضاف عناصر أخرى، فقد حذف دلالة الصحب على فرسان كندة وحمير والذين وقفوا خلف الشاعر، وأضاف عناصر مكانية وزمانية تشرح أحداث سقوط لواء مملكة كندة، كما وجد في المواضع الواردة في النص تعبيرات مكثفة ذات دلالات إيحائية لغوية يشير إليها الشاعر من طرف خفي.

والعلاقة بين الكلمة في النص الطللي ودلالتها التاريخية في رؤية الجادر هي علاقة يمكن وصفها بالعلاقة الاعتباطية كالدلالة القائمة بين الطلل ومملكة كندة المنهارة، بينما يسعى الفيفي إلى أن يجعل من هذه العلاقة الاعتباطية علاقة منطقية بواسطة آلية الاشتقاق اللغوي كدلالة (توضح) على الراية البيضاء، وهي مشتقة من الوضوح، و(المقراة) هي السيرة الكريمة، وهي مشتقة من (القرى)، أو بواسطة كتب التاريخ كدلالة الجنوب والشمال على تعدد رياح الغزو(كالغزو من قبل شعر أوتر ملك سبأ، ثم ملك سبأ وذي ريدان كما تشير إلى ذلك كتب التاريخ) أو الآثار والنقوش (كتلك المحفورة على نصب، من محرم بلقيس (مأرب) يعود إلى عصر ملوك سبأ) .

ويُبقي الجادر للمكان في النص الطللي دلالته المباشرة، فـ(سقط اللوى والدخول، وحومل، وتوضح، والمقراة) كلها أماكن تاريخية تتعلق بصراع امرئ القيس مع بني أسد، وتبقى لها دلالتها المكانية في رؤية الجادر، أما المسميات ذاتها فتحمل في رؤية الفيفي دلالات وإيماءات لغوية تجعل منها أوصافاً لأشخاص (فإذا هناك إيماءة إلى لواء إمارة يسقط في مؤامرة غادرة، بين دعي غادر (دخول) وحامل سلاح خائن شرس، ككلبة (حومل) مدمر كالسحاب الأسود] . . . [وماجد الذكرى البيضاء، المضيئة، كراية بيضاء (توضح)، والسيرة الكريمة المعطاءة (المقراة) لا تسقط) .

ولم يحدد الجادر أي مصدر تاريخي يستدل به على رؤيته، وإنما اتبع أسلوب التخييل لإيهام المتلقي بصحة ما يطرحه، فهو يريد من قارئه أن يتخيل صورة بكاء الشاعر على الطلل، ويتخيل ـ في المقابل ـ صورة المملكة المنهارة، بينما يخاطب الفيفي المتلقي عارضاً رؤيته، ومستدلاً لها بمصادر معرفية متنوعة، منها ما تضمنته بطون كتب التاريخ، ومنها ما هو منقوش في الصخور والأحافير القديمة. وتتمثل الأشكالية التاريخية في قراءتي الجادر والفيفي لنص امرئ القيس في عدم المعرفة بالتاريخ الدقيق الذي أنتج فيه امرؤ القيس نصه، فإذا اعتُبر مقتل الملك حجر هو الحدث النوعي الذي نقل امرأ القيس من زمن اللهو إلى زمن الثأر فإن معرفة أي الزمنين كُتب فيه النص سيوجه القراءة التاريخية وجهة مغايرة، وإذا كان النص قد أنتج في زمن اللهو ـ أي قبل الحرب ـ فإن تفسير كلا الناقدين للدلالات النصية سيكون تفسيراً تاريخياً ناقصاً.

الخاتمة:

بعد تحليل لأربعة نصوص نقدية في ضوء مفهوم «التفاعل النصي» في رؤية الاتصال الأدبي توصلت الدراسة إلى النتائج والتوصيات الآتية:

أولاً- أن النص النقدي نص قابل للتحليل من خلال أدوات التحليل اللغوي للنص الأدبي من مثل تحليل السوابق واللواحق وأدوات التعريف التي قد تكشف أبعاداً خفية في ذلك النص النقدي.

ثانياً- أن مفهوم «التفاعل النصي» المرتبط بتحليل النص الشعري في نظرية الاتصال الأدبي يمكن الاستفادة منه في تحليل النص النقدي.

ثالثاً- أن النص النقدي ليس نصاً جامداً في علاقته بالنصوص النقدية السابقة واللاحقة وإنما هو نص مرن يقبل التأثر بالنصوص السابقة كما قد يؤثر في النصوص اللاحقة، وبالتالي فيمكن الاستفادة من المفاهيم النقدية التي تهتم بتداخل النصوص الأدبية مثل مفهوم «التناص» عند كرستيفا في دراسة النص النقدي.

رابعاً- أن النصوص الشعرية القديمة ـ من مثل نص مقدمة معلقة امرئ القيس- هي نصوص متجددة وقابلة للدراسة في ضوء المناهج الحديثة، وأن طريقة التفاعل الجامد لكثير من القراء المعاصرين مع تلك النصوص الشعرية القديمة هي التي جعلت من تلك النصوص نصوصاً جامدة.

خامساً- أن تعدد التفسيرات والقراءات النقدية للنص الشعري الواحد كما يُلاحظ في تحليل قراءات النقاد الأربع - أحمد الحوفي ويوسف خليف وإبراهيم عبدالرحمن ومحمود الجادر- لنص المقدمة الطللية في معلقة امرئ القيس يدل على أن ذاتية الناقد وطريقة تفكيره تنعكس على قراءاته للنص الأدبي. وبالتالي، فإن تطبيق الآليات اللغوية والأسلوبية لتحليل النص الأدبي على النصوص النقدية لأولئك النقاد قد تفيد في الكشف أبعاد جديدة في تلك النصوص.

سادساً- أن تفاعل النص النقدي مع النصوص الأخرى لا يعني أن الناقد قد تعدى على الحقوق الفكرية للنقاد الآخرين، وإنما يكون هذا التفاعل - في الغالب- بطريقة غير واعية.

سابعاً- تنتمي الدراسة إلى حقل «نقد النقد» وهو من الحقول التي تحتاج مزيداً من الاهتمام في نقدنا العربي الحديث، خاصة في المناهج والدراسات الأكاديمية بوصفه حقلاً من حقول «النقد الأدبي».

قائمة المصادر والمراجع:

أحمد، عبد الفتاح محمد (1987). المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي: دراسة نقدية. دار المناهل.

الأحمد، نهلة فيصل (2010). التفاعل النصي: التناصية، النظرية والمنهج. الهيئة العامة لقصور الثقافة.

الأصفهاني، أبو الفرج (1992). الأغاني (تحقيق علي مهنا وسمير جابر). دار الفكر.

أفييرينوس، ديمتري (2018). المَهَابْهَارَتَا: تاريخ الإنسانية من منظور إلهي. موقع معابر.

بارت، رولان وآخرون (2003). نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي (ترجمة عبد الرحمن بوعلي). دار الحوار.

الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب (1954). إعجاز القرآن (تحقيق: السيد أحمد صقر). دار المعارف.

بلال، عبد الرزاق (2009). جدلية التعالق النصي بين السرقات الأدبية والتناص: مقاربة إصطلاحية. دار ما بعد الحداثة.

بلمليح، إدريس (2000). القراءة التفاعلية: دراسات لنصوص شعرية حديثة. دار توبقال.

البهبيتي، نجيب (1982). تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري. دار الثقافة.

التبريزي، يحيى بن الخطيب (1997). شرح القصائد العشر(تحقيق:عبد السلام الحوفي). دار الكتب العلمية.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (1998). كتاب الحيوان (تحقيق محمد باسل عيون السود). دار الكتب العلمية.

الجادر، محمود (1988). مدخل إلى بنية القصيدة العربية قبل الإسلام. مجلة أبحاث اليرموك (جامعة اليرموك)، 6(2)، 65-60.

الجعافرة، ماجد ياسين (2002). التناص والتلقي: دراسات في الشعر العباسي. دار الكندي.

الحموي، تقي الدين بن حجة (1987). خزانة الأدب وغاية الأرب (تحقيق: عصام شقيو). دار الهلال.

الحوفي، أحمد (1978). وقفات الشعراء بالأطلال. مجلة الثقافة، 5(54)، 36-29.

خليف، يوسف (1981). دراسات في الشعر الجاهلي. دار غريب.

ربابعة، موسى (2000). جماليات الأسلوب والتلقي: دراسة تطبيقية. مؤسسة حمادة.

زكي، أحمد كمال (1981). التفسير الأسطوري للشعر القديم. مجلة فصول، 3(1)، 126-115.

سابير، ادوارد (1995). اللغة: مقدمة في دراسة الكلام (ترجمة المنصف عاشور). الدار العربية للكتاب.

عبد الرحمن، إبراهيم (1984). من أصول الشعر العربي القديم: الأغراض والموسيقى دراسة نصية. مجلة فصول، *2*(4)، 42-24.

عبد القادر، حامد (1949). دراسات في علم النفس الأدبي. المطبعة النموذجية.

عطوان، حسين (1974). مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول. دار المعارف.

الغذامي، عبد الله (1994). القصيدة والنص المضاد. المركز الثقافي العربي.

فضل، صلاح (1988). علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته (ط3). النادي الأدبي الثقافي.

الفيفي، عبد الله (2001). مفاتيح القصيدة الجاهلية: نحو رؤية نقدية جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والمثولوجية. النادي الأدبي الثقافي.

القرشي، أبو زيد محمد بن الخطاب (1981). جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام (تحقيق: علي محمد البجاوي). نهضة مصر.

الكردي، عبد الرحيم (1996). الراوي والنص القصصي (ط2). دار النشر للجامعات.

لحمداني، حميد (2003). القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي. المركز الثقافي العربي.

مبروك، مراد عبد الرحمن (2002). من الصوت إلى النص: نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري. دار الوفاء.

مبروك، مراد عبد الرحمن (يونيو 2006). النص الأسطوري والاتصال الأدبي عند حمزة شحاتة «قراءة أولى في رحلة بلا رفيق». مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، *60*(15)، 770-732.

مبروك، مراد عبد الرحمن (2015). النظرية النقدية: نظرية الاتصال الأدبي وتحليل الخطاب. دار الأدهم للنشر والتوزيع.

الوائلي، كريم (1997). الشعر الجاهلي: قضاياه وظواهره الفنية. دار العالمية.

يقطين، سعيد (2001). انفتاح النص الروائي: النص والسياق (ط2). المركز الثقافي العربي.

الترجمة الصوتية لمصادر ومراجع اللغة العربية: Romanization Arabic References:

ʾaḥamdun ʿabda alfattāḥi muḥammada 1987). alminhaja alʾusṭwriyya fī tafsīri al-shiʿri aljāhiliyyi dirāsatu naqdiyyatu dāru almanāhili

al-ʾḥmd nahlata fayṣali 2010). al-tafāʿula al-naṣṣiyya al-tanāṣṣiyyatu al-naẓariyyata wa-al-minhaja alhayʾatu alʿāmmatu liquṣūri al-thaqāfati

al-ʾṣfhāny ʾabū alfaraji 1992). al-ʾghāny taḥqīqa ʿallī mahunā wasamīra jābira dāra alfikri

ʾfyyrynws dymtry 2018). al-mahābhāratā tārīkhu alʾinsāniyyati min manẓūri ʾilahī mawqiʿu maʿābiri

bārat rūlāna wʾākhrwn 2003). naẓarīāti alqirāʾti mina albunyawiyyati ʾilā jamāliyyatin al-tlqy tarjamata ʿabdi al-Raḥmāni biwaʿiliyyi dāra alḥiwāri

albāqillāniyyi ʾabū bikri muḥammadi bn al-ṭayyibi 1954). ʾiʿjāza alqurʾāni taḥqīqun al-sayyidu ʾaḥamida ṣaqru dāra almaʿārifi

bilālun ʿabda al-razzāqi 2009). jadaliyyata al-tʿālq al-naṣṣiyya bayna al-sariqāti alʾdabiyyati wa-al-tanāṣṣi muqārabatu ʾiṣṭlāḥyah dārun mā baʿda alḥadāthati

blmlyḥ ʾidrys 2000). alqirāʾta al-tafāʿuliyyata dirāsātun linuṣūṣi shiʿriyyati ḥadythatin dāru twbqāl

al-bhbyty nujību 1982). tārīkha al-shi'ri al'arabiyyi ḥattā 'ākhiri alqarni al-thālithi alhijriyyi dāru al-thaqāfati

al-tabrīziyyu yaḥyā bn alkhaṭībi 1997). sharaḥa alqaṣā'idu al'ushura taḥqīqun 'abdu al-salāami alḥawfiyyi dāra alkutubi al'ilmiyyati

aljāḥiẓu 'abū 'uthmāni 'amrwi bn baḥri 1998). kitāba alḥayawāni taḥqīqa muḥammada bāsila 'uyūni al-sūdi dāra alkutubi al'ilmiyyati

aljādiru maḥmūda 1988). madkhalun 'ilā binyati alqaṣīdati al'arabiyyati qabla al'islāmi majallatu 'bḥāthi alyarmūki jāmi'ata alyarmūki 6(2)65 60- ،.

al-j'āfrah mājida yāsīni 2002). al-tanāṣṣa wa-al-tlqy dirāsātun fī al-shi'ri al'abbāsiyyi dāra alkinidī

ulḥumuī taqī al-dīnu bn ḥujjati 1987). khizānata al'dabi waghāyati al'arabi taḥqīqun 'iṣāmu shaqiyyū dāra alhalāali

alḥawfiyyu 'aḥamida 1978). waqfāti al-shu'rā'i bi-al-'āṭlāali majallatu al-thaqāfati 5(54)36 29- ،.

khalīfun yūsf 1981). dirāsātin fī al-shi'ri aljāhiliyyi dāru gharību

rbāb'ah mūsā 2000). jamālīāti al'uslwbi wa-al-tlqy dirāsatu taṭbīqiyyatu mu'assasatu ḥammādatu

zakiyyun 'aḥamida kamāli 1981). al-tafsīra al'usṭwriyya lil-shi'ri alqadīmi majallatu fuṣūlin 3(1)126 115- ،.

sābyr adwārd 1995). al-lughata muqaddamatun fī dirāsati alkilāami tarjamata almunṣifi 'āshūra al-dāra al'arabiyyata lil-kitābi

'abdu al-Raḥmāni 'ibrāhym 1984). min 'uṣwli al-sha'ri al'arabiyyi alqadīmi al'aghrāḍu wa-al-mūsīqā darrāsatu naṣṣiyyatu majallatu fuṣūlin 2(4)42 24- ،.

'abdu alqādiri ḥāmida 1949). dirāsātin fī 'ilmi al-nafsi al'dabiyyi almiṭba'atu al-namūdhajiyyatu

'aṭwānun ḥissayni 1974). muqaddamata alqaṣīdati al'arabiyyati fī al'aṣri al'abbāsiyyi al'awwali dāru alma'ārifi

al-ghdhāmy 'abda al-lhi 1994). alqaṣīdata wa-al-naṣṣa almuḍādda almarkazu al-thaqāfiyyu al'arabiyyu

faḍlun ṣulā'āaḥa 1988). 'ilma al'uslwbi mabādi'uhu wa'ijrā'ātuhu ṭ al-nādy al'dabiyya al-thaqāfiyya

al-fyfy 'abda al-lhi 2001). mafātīḥa alqaṣīdati aljāhiliyyati naḥwa ru'yati naqdiyyati jadīdati 'abri almuktashifāti alḥadythati fī al'āthāri wa-al-mthwlwjyah al-nādy al'dabiyya al-thaqāfiyya

alqirshiyyu 'abū zaydi muḥammadi bn alkhiṭābi 1981). jamharata 'ash'āri al'arabi fī aljāhiliyyati wa-al-'islāmi taḥqīqun 'uliya muḥammadu al-bjā'ī nahḍata miṣrin

alkurdiyyu 'abda al-raḥīmi 1996). al-rā'ī wa-al-naṣṣa alqaṣaṣiyya ṭ dāra al-nashri lil-jāmi'āti

liḥamidānī ḥamīda 2003). alqirāʾta watwlīda al-dalālati taghyīru ʻādātinā fī qirāʾti al-naṣṣi alʾdabiyyi almarkazu al-thaqāfiyyu alʻarabiyyu

mabrūkun murāda ʻabdi al-Raḥmāni 2002). mina al-ṣawti ʾilā al-naṣṣi naḥwa nasaqi manhajiyyi lidirāsati al-naṣṣi al-shiʻriyyi dāru alwafāʾi

mabrūkun murāda ʻabdi al-Raḥmāni yūnīūʾa 2006). al-naṣṣa alʾusṭwriyya wa-al-ittiṣāla alʾdabiyya ʻinda ḥamzati shaḥḥātatin " qirāʾta ʾwlā fī riḥlatin bilā rafyqi majallata ʻalāamātin fī al-naqdi al-nādy alʾdabiyya al-thaqāfiyya bijiddatin 60(15)770 732- ،.

mabrūkun murāda ʻabdi al-Raḥmāni 2015). al-naẓariyyata al-naqdiyyata naẓariyyatu alittiṣāli alʾdabiyyi wataḥlīli alkhiṭābi dāru alʾadhami lil-nashri wa-al-tawzīʻi

alwāʾiliyy karīma 1997). al-shiʻra aljāhiliyya qaḍāyāʾuhu waẓawāhiruhu alfanniyyatu dāru alʻālamiyyati

yaqṭīnun saʻīda 2001). infitāḥa al-naṣṣi al-riwāʾiyyi al-naṣṣu wa-al-sīāqu ṭ almarkaza al-thaqāfiyya alʻarabiyya

The Concept of 'Text Interaction' and its Applications on the Literary Critical Text

Mustafa Muhammad Binmayaba (1)

Abstract:

The study proposes a method for analyzing the literary critical text based on the concept of "textual interaction" in "the literary communication theory." It proves that the critical text is not necessarily a pure scientific text, but a semi-open text that interacts with and is influenced by other critical texts, in addition to the fact that its language can be analyzed by means of linguistic analytical tools. A stylistic approach is used to analyze four critical texts by four contemporary critics using the concept of "textual interaction" as proposed in the theory of "the literary communication".

The study reached a number of results, the most important of which is that the analysis of the language of the critical text and its interaction with other critical literary texts may reveal new dimensions in studying and analyzing that text.

Keywords: Text Interaction, Critical Text, The Theory of Literary Communication, The Elegiac Prelude, Criticism of Criticism.

(1) Faculty of Arts & Humanities - King Abdulaziz University (Jeddah - K.S.A.)
mmayaba@kau.edu.sa