

اسم المقال: مفهوم "التفاعل النصي" وتطبيقاته على النص النقدي الأدبي

اسم الكاتب: مصطفى محمد مايا

رابط ثابت: <https://political-encyclopedia.org/library/9113>

تاريخ الاسترداد: 2026/04/11 07:11 +03

الموسوعة السياسية 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 السياسية - Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

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





جامعة الشارقة
UNIVERSITY OF SHARJAH

مجلة جامعة الشارقة

مجلة علمية محكمة

للعالم
الإنسانية
والاجتماعية

عدد A

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

الترقيم الدولي المعياري للدوريات 1996-2339



مفهوم «التفاعل النصي» وتطبيقاته على النص النقدي الأدبي

مصطفى محمد مايا⁽¹⁾

تاريخ القبول: 2018-12-20

تاريخ الاستلام: 2018-10-25

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 الطلبية، 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 (التنصص) intertextuality تباينت رؤى النقاد العرب المعاصرين حول التعبير الاصطلاحي الدقيق الذي يمثل المفهوم المقترح من جوليا كريستيفا، فأثر بعضهم مصطلح (التنصص intertextuality) (الجعافرة، 2002م)، واقترح بعضهم الآخر مصطلح (التعالق النصي hypertextuality) (بلال، 2009م)، بينما اتجه فريق ثالث اتجاهاً مغايراً مقترحاً مصطلح (التفاعل النصي the text interaction) (الأحمد، 2010)، ومعتبراً أن العلاقة بين مفهومي (التنصص intertextuality) و (التفاعل النصي the text interaction) كعلاقة الجزء بالكل، فالتنصص 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 الجملة 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 أطلق 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 الكتاب السابقين، وهو ما أطلق عليه (التفاعل النصي الداخلي internal text interaction) - أي داخل دائرة النص - أو التنصص، أما في المستوى الثالث فيتجاوز التفاعل دائرة النص ويتجه نحو المتلقي، وتتحول العلاقة من ثنائية (نص - نص) في المستوى الأول، وثنائية (مرسل - نص) في المستوى الثاني، إلى ثنائية (نص - 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

الرؤية وظفتها بطريقة مغايرة، فالتفاعل النصي الخارجي - على سبيل المثال - يدل على «تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة» (يقطين، 2001م: 100)، وهي دلالة تختلف عن دلالة المصطلح ذاته في نظرية الاتصال الأدبي، والذي يتمثل في تفاعل القراء والنقاد مع النص.

ولمفهوم (التفاعل النصي) في نظرية الاتصال الأدبي ارتباط مباشر بمفهوم (الارتداد العكسي) في النظرية ذاتها، فبعد أن تتولد الفكرة كبذرة في ذهن الشاعر تتحول بفاعلية اللغة إلى قصيدة، وتنتقل هذه القصيدة إلى المتلقي، ثم تأتي مرحلة التأثير ورد الفعل (الارتداد العكسي)، فقد يكون هذا المتلقي شاعراً فينتج نصاً شعرياً، وهذا النص الشعري أو النثري يُرمز له بالنص (ب)، وهو ارتداد للنص السابق الذي يرمز له بالنص (أ)، والنص (أ) هو ارتداد لنص آخر سابق له، وهو في علاقته بهذا النص يتحول من رمز (أ) إلى الرمز (ب). فالنص الطللي لمعلقة طرفة بن العبد - انطلاقاً من الرأي القائل بأن طرفة قد تأثر في مقدمة معلقته بالنص الطللي لمعلقة امرئ القيس (الغذامي، 1994م: 27) - في علاقته بالمقدمة الطللية لمعلقة امرئ القيس - على سبيل المثال - يرمز له بالرمز (ب)، وهو ارتداد عكسي لنص امرئ القيس الذي يرمز له بالرمز (أ)، بينما يتحول نص مقدمة معلقة امرئ القيس في علاقته بالنصوص الطللية للشعراء الجاهليين السابقين له من مثل بكاء الديار والوقوف على الأطلال في الشعر المفقود لابن خدام⁽¹⁾ إلى الرمز (ب)، وهو ارتداد لنصوص ابن خدام التي يرمز لها بالرمز (أ). ومن هنا، فإن مفهوم «التفاعل النصي» في رؤية الاتصال الأدبي يختلف - إلى حد ما - في مضمونه وأبعاده الإجرائية عن مفهوم «التناس» عند كريستيفا ولكنهما يتفقان في تطبيقهما للمفهومين على النص الأدبي.

مشكلة الدراسة:

تجاهلت أكثر الدراسات العربية المعاصرة في حقل النقد الأدبي الاهتمام بالنص النقدي وتفاعلت مع مضمونه دون النظر إلى شكل النص ولغته وأساليبه، كما تجاهلت - في الغالب - دراسة علاقة النص النقدي بالنصوص النقدية السابقة واللاحقة، ومن هنا فإن مشكلة الدراسة تتحدد في السؤال التالي:

(1) يقول أبو زيد القرشي في جمهرته «قدم علينا عشرون رجلاً من بني جعفر بن كلاب من أهل البادية، وكنا نأتيهم ونكتب عنهم الحديث، فقالوا لنا: ممن ابن خدام؟ 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 الذي ذكره امرؤ القيس في شعره: عوجا خليلي الغداة لعنا نكي التيار كما بكى ابن خدام 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 لغوياً 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 الواصفة metatextuality)، حيث «يكون التناص متعلقاً بوصف أو دراسة نص آخر، ويدخل النقد الأدبي باعتباره نصاً واصفاً في هذا المجال كما يعد مثلاً 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 - كما يقول إدوارد ساپير Edward Sapir - «إذا كانت اللغة بنية، ومكوناتها الدلالية حجارة 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» (ساپير، 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 واللاحق دوراً مهماً في تحليل (السياق الذاتي للكلمة) في النص، وكما يقول مراد مبروك «هذه السوابق واللاحق 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 يسلب الضوء على نقطة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد» (الجعافرة، 2002م: 106).

وتقل أهمية عنصر (الموقف) - كعنصر من عناصر السياق التجاوري للكلمة في رؤية الاتصال الأدبي - 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 - مثلاً - تحكي وقائعها بصيغ الماضي المتوالية فإن الاستخدام المفاجئ لصيغة المضارع يضاد السياق السابق، كما أن مجموعة من الجمل المتوالية المتداخلة تهيئ سياق التضاد لجملة اسمية مركزة منفردة» (فضل، 1988م: 257)، وما يقال في الرواية يمكن أن يقال في النص النقدي.

أما عنصر (الترادف) - 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، فالترادفات 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 - من الناحية الدلالية- في منزلة بين الكلمة الإبداعية والكلمة العلمية البحتة، ولكنها أحادية المعنى أي أنها - في صفتها هذه - 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 لكتاب 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 - و هو هنا ناقد النقد - على معرفة النصوص النقدية التي تتقاطع، وتتداخل أو تتنافر وتختلف مع النص النقدي موضوع الدراسة، فالنص النقدي - كالنص الشعري - «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 إمبريقياً (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⁾، وامتحدث 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 وجدانها هي المثير الصناعي، والذي سوغ ذلك أن الحبيبة كانت تسكن تلك الديار، فاقرنت 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 الطللية لمعلقة امرئ القيس كل من الأديب الألماني جوته (الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، ط2، ترجمة: عبد الرحمن بدوي (بيروت: المؤسسة العربية 1980م)، 375)، والأديب الفارسي أبو النجم المشهور بمنهجري (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: دار 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 كل من الناقد كوزان إلى اللغة الفرنسية وأرنولد إلى اللغة اللاتينية، وفولف إلى اللغة الألمانية (السير جارلس لابل، 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 لابل، بعض سمات الشعر العربي القديم كما تصورها مجموعة مختارة غير مشهورة كثيراً، 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 اتصالاً مباشراً.
- (6) المثير المقارن: هو المثير المصاحب للمثير الطبيعي عند إحدائه الأثر، ويتكرر اقتران المثيرين حتى يصبحا مثيراً واحداً مركباً.

ب. نص يوسف خليف:

«في هذه المقدمة نرى الشاعر بين أطلال صاحبتة، وهو يطلب إلى صاحبين له أن يقفا معه ليكي 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 الطباء التي تتخذ من ساحتها، وأوديتها مراتع لها. وتعود إلى نفسه الحزينة ذكريات يوم الرحيل، يوم أن رحلت صاحبتة عن هذه الديار، وهو واقف لدى أشجار الحي الجافة الشائكة، التي استطاعت الصمود لجذب الأرض، وقسوة الطبيعة، يذرف الدموع حزناً على فراقها، ويستجيب صاحباه له، فيقفان من أجله مطيئهما، ولكنهما يحاولان أن يخففا عنه لوعته وأساه ويكفكفا من دموعه وعبراته بما يطلبان إليه من صبر وتجميل، وهو مشغول عنهما بما يعانیه في أعماقه من صراع بين عاطفته التي تدفعه للبكاء، لعل فيه شفاء لنفسه من أحزانها الدفينة، وذكرياتها المكبوتة، وبين عقله الذي يحاول أن يردده 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 - أي المقدمة الطللية لمعلقته - 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 نؤكد 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 - أو فلنقل من اتفاق - بين أحداث هذا الغزل في يوم دارة جلجل⁽²⁾ على نحو ما يرويه القدماء، وبين أحداث ملحمة (المها بهارتا)⁽³⁾ ما يحملنا على الاعتقاد بأن هذا الغزل - وغيره من الأغراض

(1) في الأصل (تسفي).

(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 والنقل، فلما رأى ذلك امرؤ القيس تخلف بعد ما سار مع قومه غلوة، فكن 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».

(3) [وهن غوافل فأخذ ثيابهن فجمعها] (الإصفيهاني، 1992م: ج10، 343 - 344). ملحمة المها بهارتا «البيهارتا العظيم» هي ملحمة الهند الكبرى، وواحدة من الملحمتين السنسكريتيتين اللتين شكّلتا معاً التربة الخصبة والمعين الثرّ للأدب الهندوسي الحكمي والديوي، وهي الوثيقة الكبرى التي يمكن الركون إليها لمعرفة بدايات الهندوسية، وتطورها اللاحق في نهاية عصر الفيدا، وتعود فترة تأليفها إلى ما بين عامي 500 و400 ق م، وهي تحكي وقائع أحداث وقعت في أواخر الألف الثاني قبل الميلاد، وينسب المنقول الهندي

الأخرى في صورها النمطية تلك - 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 أسطوره 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 الطليية ملامح تجربته الموضوعية، حتى كاد تطل الحبيبة يبدو تطل 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 لتبكي 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 تطل الحبيبة أن يعدو قفراً إلا من بعر الأرام التي كانت تعمره بالحياة، ثم رحلت، ولم يبق مما يبنى عن وجودها إلا البعر المتناثر بين عرصات التطل، أما الشاعر فحسبه أن يسكب الدمع، وأن يغدو دمعاً ناقف الحنظل لتؤكد الصورة أن البكاء إنما يستتار بمؤثر يقع خارج الذات، وذلك ما لا يومي 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 الصاحب الذين يدعونهم إلى التجمل، فالصبر هو الطريق الوحيدة إلى أخذ الثأر، وتحقيق الطموح بإعادة بناء صرح المملكة المنهارة» (الجادر، 1988م: 62).

هذا المؤلف الملحمي إلى مؤلف واحد هو الحكيم فياسا (أفييرينوس، 2018 / 9 / 6 م).

- (1) كرشنا هو الشخصية الأولى في الملحمة بوصفه تنزلاً إلهياً كما كان يعتقد الهنود، وقد بدأت أحداث قصته عندما أنجبته الأميرة سثيفتي - من حيث لم يدرك أحد - وتركته في جزيرة، وعندما بلغ الطفل سن 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 تنزلاً للإله فشنو، ثم يتدخل في رفع الوزر عن الأرض قبل أن يموت، وبالإضافة إلى شخصيته القتالية عرف كرشنا بغزله (أفييرينوس، 2018 / 9 / 6 م).
- (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 تطورهما التاريخي تتبين فيها ثوابت، وتطراً 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 نتاح 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 - على سبيل المثال - 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 تقتل 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 المثلوجية، 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 بناءً؛ 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 - وهي التي تسبق الكلمة - في (أل التعريف) وحروف المضارعة، بينما تتمثل اللواحق وهي التي تلحق بأخر الكلمة في الضمائر المتصلة التي تلحق بأخر الفعل.

ويتضح من خلال السياق الذاتي للكلمة في نص أحمد الحوفي اعتماده على (أل التعريف) التي تناسب السياق، فالحوفي يفسر ظاهرة وقوف الشاعر على الظلل 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 شرك الأحداث الخيالية، فينتقل خيالياً إلى ساحاتها، ويحتكم إلى قوانينها، ويحس بوجودها إحساس الذي يخوض غمارها ويعيش أحداثها» (الكردي، 1996م: 84). وكان 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 يعلّل 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 يضيفان 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

النص الطللي، وهي تحيل إلى أهم ثلاثة عناصر في النص الطللي: الشاعر، والطلل، والمحبوبة، بحيث يترابط النص لدرجة تقل معها إمكانية الفصل بين الجملة والجملة التي تليها. وتتداخل ضمائر الغائب في نص خليف إلى حد يجعل من احتمالية إضاعة القارئ للمعنى المحتمل احتمالية واردة، وقد يعود القارئ إلى مطلع النص ويشعر في رحلة نصية جديدة من أجل إعادة بناء المعنى، خاصة عندما تتشابه الإحالات في التذكير والتأنيث كوصف تعاقب الرياح على الطلل (فهذه تسفي عليها الرياح فتحببها، وتلك تكشفها عنها فتظهرها).

ويتضح من خلال حروف المضارعة في نص خليف أن سياق الكلمة الفعلية قد عني بالصيغ الاستقبالية الدالة على معاشية الحاضر والمستقبل في اللحظة الآنية، حتى أن النص لم يتضمن سوى أربعة أفعال تعود على الماضي، من أصل تسعة وعشرين فعلاً، وهو ما يدل على أن الناقد تفاعل مع معاناة امرئ القيس، ولم تعد علاقته بالطلل مجرد علاقة حاضر بماض، وإنما تحولت باستخدام الناقد للفعل المضارع الدال على الحال والاستقبال- إلى علاقة محلل اجتماعي بحالة اجتماعية يرصدها رصداً دقيقاً، وهو ما قد يُلاحظ كذلك في نص الناقد إبراهيم عبد الرحمن.

تُرصَد في نص إبراهيم عبد الرحمن غلبة الصيغ المضارعة على غيرها من الصيغ، ففي مقابل ثلاثة عشر فعلاً مضارعاً لم يتضمن النص سوى ثلاثة أفعال بصيغة الماضي، وهو ما يتناسب ورؤية الناقد الذي يعتبر علاقة الأسطورة بالنص الطللي في المعلقات علاقة مستمرة ودائمة. ويحتوي النص على فعل المضارع المسبوق بالنون، والمسند للمتكلمين (تقرر، ونؤكد، ونعول عليه، ونلاحظ، ونقل)، إضافة إلى ضمير (نا المتكلمين) في الفعل (يحملنا)، فهو يعمد إلى إبراز ذاته ملتحمة بذات القارئ من أجل الوقوف معاً ضد أولئك الدارسين الذين ألمح إليهم في النص بقوله (كما يظن كثير من الدارسين)، وعندما يتحول النص إلى ضمير الغائب (وهو يطلب إلى صاحبين له) فإن الذاتين الملتحمتين تتواريان خلف النص الطللي، فذات الناقد لا تنفك عن ذات قارئه، بدليل خلو النص من ضمير المفرد المتكلم والذي يدل على ذات الناقد، أو ضمير المفرد المخاطب والذي يدل على ذات القارئ.

وفي المقابل، ففي نص محمود الجادر يجد المتلقي نفسه أمام نص ينطلق من رؤية غير متوقعة، فهو - أي المتلقي - يتوقع أن يجد قراءة أدبية تعتمد على ظاهر النص أو تحمّل 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 عبد الرحمن، وإنما وظف الرمز الخيالي - من مثل ريح الشمال وريح الجنوب - في التعبير عن الواقع الحقيقي، وهي الأحداث الحقيقية التي عاشتها قبيلة كنده.

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 السيكلوجية، 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 والإثارة، وكأن علاقة امرئ القيس بالطلل - في رؤية الحوفي - قد مرت بثلاث مراحل: في المرحلة الأولى تنثور 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 ذهنييتين 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 البحث، 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

بنية (الديار) المحورية على اعتبار أن الديار تقوم بدور المؤثر في النص. والحديث عن بنية (المؤثر) الخارجية يستدعي الحديث عن بنية خارجية مقابلة تركها النص ليتوقعها المتلقي، فإذا وجد المؤثر لا بد أن يكون له رد فعل أو استجابة، وبنية (الاستجابة) الخارجية المضمره تقابلها بنية داخل النص، وهي بنية (البكاء) الذي هو استجابة لمؤثر الديار.

وفي سياق مشابه، يصف يوسف خليف الحالة التي عاشها الشاعر بالصراع القائم على التضاد والتناقضات، وهو صراع بين العقل من جهة والعاطفة من جهة أخرى فإذا كان العقل يدفع للتماسك والتجلد فإن العاطفة - بالمقابل - تدفع للبكاء. وفي اختيار الناقد لتعبير (الصراع) في وصف حالة امرئ القيس دلالة على مدى تفاعله مع الشاعر الذي خُير بين متناقضين. فقد استدعى يوسف خليف مفهوم (الصراع) من سياقه السوسولوجي وهو المفهوم أو المصطلح الذي تحدث عنه علماء الاجتماع، ونقله يوسف خليف إلى السياق الأدبي عندما اعتبر أن الشاعر يعيش حالة من الصراع بين عاطفته التي تدعوه وتدفعه إلى البكاء، وعقله الذي يدعوه إلى التماسك والصمود. ولم يقف تأثير بنية (الصراع) في نص يوسف خليف عند الشاعر، بل استدعى النص ذلك الصراع الذي تحدث عنه امرؤ القيس في مقدمة معلقته بين ريح الشمال من جهة، وريح الجنوب من جهة أخرى في قوله:

فَتَوَضَّحَ فَاَلْمَقْرَاةَ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالٍ (التبريزي، 1997م: 13).

وأعاد يوسف خليف صياغة الصراع بأسلوبه، فالشاعر - كما يصوره نص يوسف خليف - (بيكي حبه القديم في هذه الأطلال التي راحت الرياح تتعاقب عليها من كل ناحية، فهذه تسفي عليها الرمال فتحجبها، وتلك تكشفها عنها فتظهرها، ولذلك ظلت واضحة المعالم والرسوم).

وقد عبر يوسف خليف عن المرأة محبوبة امرئ القيس بوصف (صاحبته) فالشاعر يقف بين أطلال صاحبته، ويطلب صاحبيه، والشاعر يتذكر يوم الرحيل يوم أن رحلت صاحبته عن هذه الديار، ويستجيب صاحباه له، وفي الصحبة دلالة على التكافل الاجتماعي كما تحمل لفظة (الصاحب) دلالة إيحائية تختلف عن دلالة الأوصاف الأخرى ك(المحبوبة، والحبيبة... إلخ)، فعلاقة امرئ القيس بمحبوبته أعمق من علاقة الصاحب بصاحبته؛ لأن العلاقة الأخيرة تعتمد على التكافؤ بين الطرفين، وهو ما لا يتوافق وعلاقة امرئ القيس بحبيبته التي وقف بيكي على بقايا آثار ديارها.

ويشارك خليف قارئه في ضمير جمع المتكلمين (نرى)، ليتحول بعد ذلك إلى ضمير الغائب المنفصل (هو)، ويتكرر الاعتماد على هذا الضمير والذي يخرج النص من ثنائية (الأنا والآخر) إلى منطقة حيادية، ليكون الخطاب علمياً متعلقاً بالآخر الغائب، وبعيداً عن العاطفة.

وإذا كان نصا الحوفي ويوسف خليف يشيران إلى مؤلف المقدمة الطليية بوصف (الشاعر) فإن نصي إبراهيم عبد الرحمن والجادر يشيران إليه باسمه (امرئ القيس) فالشاعر وصفاً بينما امرؤ القيس علمٌ. واستخدام وصف (الشاعر) يدل على أن الناقد يتفاعل مع الشاعر في النص الطللي على أنه مؤلف ضماني 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 تضمّر فيها كقوله (في فهم الغزل، الاعتقاد بأن هذا الغزل)، ويستدعي تكرار كلمة (الغزل) تكرار الأعراض الشعرية الأخرى - مثل البكاء على الطلل- التي غابت عن النص وحضر الغزل الأسطوري باعتباره أنموذجاً لها. وبين الأسطورة في علم المثلوجية والأسطورة في الشعر يأتي المفهوم الذي وظفه إبراهيم عبد الرحمن عندما اعتبر أن الغزل في مقدمة امرئ القيس بقايا أساطير قديمة، أي أنها في مرحلة سابقة كانت أساطير تتعلق بالمثلوجية وتبتعد عن الشعر، نقلها الشعراء في مرحلة لاحقة إلى الشعر؛ ليعادلوها بها مواقفهم من الحياة دون أن تفقد ملامحها العلمية.

وعندما يستعمل الناقد تعبير (الغزل القصصي) فهو يضمّن نصه بنية (القص)، ويريد أن يقول إن قارئ النص الطللي أمام قصة، وهذه القصة تتكون من شخصيات، وأحداث، ومكان يحتضنهما، فالشخصيات هي الشاعر (البطل) والحببية 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 الطليية، وهي بنية أوردها إبراهيم عبد الرحمن ليؤكد على استبعادها من أي محاولة تفسيرية للنص، وليحل محلها بنية (الطلل الأسطوري). ويشكل واقع الحياة أو بنية (الواقع) بنية داخل النص، وهي بنية تشبه البنية السابقة - أي الأصول التاريخية - في كونها مقطوعتين، ومختلفتين عن الصورة الفنية في المقدمة الطليية، وقد قامت تلك البنية 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 عزيزة، وليعبر الشاعر عن موقفه من هذه الحياة يستدعي - في رأي إبراهيم عبد الرحمن - تلك الأساطير الموروثة من الأسلاف، ويوظفها في التعبير عن موقفه، وكان 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 التقني 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 مترادفتين 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 مواضيع الاختلاف إلى مرحلة الاتفاق التي تعني التشابه التام، وهو في ترده يهين 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 واللاهني)، وإضافة إلى التضاد الجلي بين الوصفين المأساوي واللاهني 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 يتحول 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

تجربته الموضوعية والتاريخية، وتلك اللوحة هي لوحة فنية ثابتة رسمها الشاعر فنسبت إليه (لوحة امرئ القيس)، وهذه اللوحة تحتاج إلى تأمل وإلى قارئ يبتث الحركة في تفاصيلها، وهنا تأتي المرحلة الأخرى من التفاعل وهي مرحلة التأمل والبحث فيما وراء الألوان والأشكال.

وقد وصف الجادر قراءته للنص الطللي في معلقة امرئ القيس بأنها مبنية على (حقيقة مدهشة)، وفي وصف رؤيته بأنها (حقيقة) دلالة أنها لا تحتل الشك، وهي (مدهشة) لأنها في رأيه سنثير وتفاجئ القارئ، ووصف هذه الرؤية بـ(الحقيقة المدهشة) يرتبط بالدهشة الجمالية التي يشعر بها القارئ في تفاعله الأولي مع النص الطللي، والقراءة المبنية على الدهشة الجمالية - كقراءة الجادر - هي كما يصفها إدريس بلمليح «قراءة انفعالية - سواء بالمعنى السلبي أو الإيجابي للانفعال - أي أنها متعصبة للأثر دون قيد أو شرط] . . . [مقتنعة اقتناعاً تاماً بالأحكام الجاهزة التي تصدرها في حق الأثر الأدبي] . . . [حاسمة أي أنها تعتمد إلى الأثر في مجمله وتقبله برأي جزئي مستخلص من بيت واحد» (بلمليح، 2000م: 16-15).

ومن خارج النص استدعى الجادر واقعة تاريخية تتعلق بامرئ القيس وهي حادثة سقوط مملكة كندة بعد مقتل أبيه، وتعهده بالثأر له من الأسديين، لتقوم بنية (المملكة المنهارة) مكان البنية الخارجية للنص، ويتحول نص امرئ القيس من نص منغلق ذي دلالات مباشرة إلى نص مفتوح على أبعاد وحوادث تاريخية، وينتقل من إطاره الثابت إلى إطار مغاير يتسم بالحركة. وعندما استدعى الناقد بنية تاريخية من خارج النص وهي بنية (المملكة المنهارة) أسقطها على النص، واعتبرها وثيقة تاريخية يمكن عن طريقها معرفة الكثير من جوانب الغموض التي تحيط بعصر الشاعر، وهو بذلك يخالف رؤية عدد من النقاد المحدثين في رأيهم بأن «الكاتب في عمله الأدبي ينقض نفسه، ويتجاوزها ويتحول، بالقدر ذاته ينفي صحة الواقع المحيط به، بإيعاز من الرغبة والأمل والغضب، فالإنسان وهو يصبح مؤلفاً لهذا العمل الأدبي يصير إنساناً آخر يختلف عما كان من قبل» (بارت وآخرون، 2003م: 91).

ويعتبر الجادر أن الدافع وراء بكاء الصحب هو أن يتحول هذا البكاء إلى مؤثر خارج ذات الشاعر، فهو يستدعي في ذهن القارئ مؤثراً مضاداً للمؤثر الخارجي وهو المؤثر الداخلي، ويبدو في رؤية الناقد أن المؤثر الواقع داخل الذات قد بدأ دوره وتأثيره في التلاشي، ما دفع الشاعر للبحث عن مؤثر بديل تمثل في المؤثر الخارجي الذي يبقي دافع الثأر قائماً في نفسه. وتقتضي صيغة فعيل (الحبيبة) - وهي من أقوى صيغ المبالغة - التي تكررت في نص الجادر لزوم الوصف للموصوف لزوماً ثابتاً، ويقابلها في الرؤية التاريخية للجادر تعهد الشاعر بالثأر من بني أسد، فدافع الثأر لازم في نفسه لزوم وصف

الحب للمحوبة، وقد أثر الناقد صيغة (فعل) على صيغة اسم المفعول (المحوبة) التي قد يقل فيها التزام الوصف بالموصوف.

ويقابل الناقد بين (الحياة) المتمثلة في الظباء، وضدها (الفناء) المتمثل في بحر الأرام، فالأرام رمز للحياة، وهي التي كانت تنعش الطلل، وتمده بمظاهر البقاء، (ثم رحلت)، وبرحيل الأرام انتقل الطلل من عالم الحياة إلى عالم الفناء. والأرام 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 التأثير - 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 التمثل 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 يلاحظ 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 - نص حامد عبد القادر ونص الحوفي - 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 - وهو تفاعل المتلقي الناقد مع النص النقدي موضوع الدراسة - يبرز التفاعل النصي بين قراءتي الحوفي وكريم الوائلي، ومع أن الأخير لم يصرح بهذا التأثير إلا أنه طبق ذات المنهج السلوكي في تحليله للمقدمة الطليعية 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 ماضٍ، 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 دلالاته العاطفية والوجودية] . . . ويكشف الطلل عن زمانين: حاضر وماضٍ، ولكل منهما دلالاته النفسية، ففي الزمان الحاضر يتجلى الطلل بخلوه من كل شيء سوى آثار بقايا الطباء، فهو مجذب، مقفر، لا حياة فيه، ويوحى بموعد الرحلة إلى الموت وكأن موت الطلل موت للإنسان، إن أثر الموت في الطلل دفع الشاعر إلى البكاء. إن حديث الشاعر - أي امرئ القيس في معلقته - يشتمل على بعدين أحدهما يدل على رغبة الشاعر الجامعة للحياة، تفاعلاً مع معطياته، وتواصلاً مع الآخرين، وثانيهما يدل على هروب الشاعر من وطأة الزمن على الأشياء؛ لأن الشاعر يعيش حالة من الخوف، والفرع من الهرم، وما يعتريه من عوامل الضعف والانقراض» (الوائلي، 1997م: 94). فقد فصلّ 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 الناقد 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 بحثاً دون انفعال صريح مع معاناة الشاعر فإن الوائلي بدأ قراءته بلغة علمية محايدة، فعدّ 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 الأطباء، فهو مجذب مقفر لا حياة فيه ويوحى بموعد الرحلة إلى الموت، وكأن موت الطلل موت للإنسان)، وانتقل النص من الوصف العلمي للبحث إلى الوصف العاطفي ناعماً الطلل بنعوت متتالية، فهو (مقفر، مجذب، لا حياة فيه) دون أن يستخدم أداة العطف، كما وصفه قبل ذلك بأنه (خال من كل شيء سوى آثار بقايا الأطباء) وليست آثار الأطباء.

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 - كما تقول كريستيفا - «يتشكل من تركيبية فيسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل ممتصاً أو متحولاً تماماً من نصوص أخرى، إذ لكل نص خصوصيته وتفردته وتميزه» (الجعفرية، 2002م: 12).

ويتفاعل خليف مع الخطيب التبريزي - في شرحه للمقدمة الطللية في معلقة امرئ القيس - مع توسيع لدائرة المعاني وصبغها بصبغة فنية خالصة، فإذا قال التبريزي إن الطلل «لم يدرس لما نسجته من الجنوب و الشمال، 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 يضمّن 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 أجزائها الدفينة وذاكراتها المكبوتة، وبين عقله الذي يحاول أن يردّه 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؛ لجذب 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 التشبيهي، 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 تفهر فيه قهراً، وتسخر تسخييراً؛ 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 المثلوجية للشعر العربي قبل الإسلام، ومنها قراءته للرحلة في المقدمات الطللية للملقات، والتي انتهى فيها إلى أنه «إن صح أن تلك رحلة واقع - وفيها ما فيها من إشارات إلى استمرار حياة يمثلها وجود العين والأرام وأطلأوها 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 - حبيبة الشاعر رمزاً - مقلة ناقة كناقاة 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 استراتيجيات المعالجة بين النصين، فكلاهما يبدأ بالتشكيك في صحة القراءة الواقعية الإسقاطية للأحداث في المقدمة الطللية، وإن كان الأخير - أي أحمد كمال زكي - يتبع أسلوب التشكيك بقوله (إن صح أن تلك رحلة واقع) فإن إبراهيم عبد الرحمن تفاعل مع هذا التشكيك، وحوّله إلى حقيقة جازمة (فالغزل القصصي ليس بالضرورة أحداثاً 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 - ويعني المقدمة الطللية - 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 كأساطير التي تتحدث عن الشمس، والغزاة، والناقاة 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، وأديب] 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 - كما يستخلصها الرواة من أشعارهم - 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 لخليهم فإنهما تستحيلان في صور الشاعر - كما يقول - 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 - اللتين حملهما إبراهيم عبد الرحمن بعداً أسطورياً - بأنهما من الصفات الشائعة في وصف الشعراء لخليهم 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 البهيتي.

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

وَبِعَيْنِكَ أَوْقَدْتَ هِنْدُ النَّا رَ أَصِيلاً تُلْوِي بِهَا الْعِلْيَاءُ (التبريزي، 1997م: 292)

«هي نار أوقدت في وقعة خزازي، 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» (البهيتي، 1982م: 101).

ويدخل تفاعل الجادر مع البهيبتي 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 يُحوّل نص البهيبتي المتعلق بالمقدمة الطللية لمعلقة الحارث بن حلزة وينقله من عالمه الخاص إلى عالم آخر بطريقة منتجة تولد نصاً جديداً، فإذا كان البهيبتي 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 البهيبتي 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 البهيبتي فاتفق معه في المنهج، والرؤية، وبعض المضامين، كما أنه أضاف عناصر جديدة إلى النص الأول، وحذف عناصر أخرى، وفصّل مجملاً، وأجمل مفصلاً.

ولم يقف التفاعل الخارجي لنص الجادر عند نص البهيبتي 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 لبيكائه، 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 البهيبتي لمعلقة الحارث بن حلزة فإن من النقاد اللاحقين من تفاعل مع نص الجادر من مثل الناقد عبد الله الفيافي الذي تفاعل مع الرؤية السياسية التي طرحها الجادر فقال عن الدلالات في المقدمة الطللية لمعلقة امرئ القيس «لقد تتراءى الدلالة بهذا صوب مضمّر دلالي -يموهه ظاهر الوقوف والبكاء من ذكرى (حبيب) - ويلحظ هنا التذكير والتذكير - (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 (بقرية الفاو)، ذلك أن مملكة كندة تقدر نهايتها ب(القرن الخامس الميلادي)، وقد نشأت على آثارها مملكة كندة الثانية وحكمت قبائل معد في أواخر القرن الخامس الميلادي، حتى انتفضت على أمراءها 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 - كما يقول في البيت الثاني - وماجد الذكرى البيضاء، المضيفة، 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 البينية، كتلك المحفورة على نصب، من محرم بلقيس (مأرب) يعود إلى عصر ملوك سبأ وذي ريدان (المرحلة التبعية الهمدانية) حيث تشير إلى حملة حربية شنت 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 متناسلاً 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 ودلالاتها التاريخية في رؤية الجادر هي علاقة يمكن وصفها بالعلاقة الاعتبارية كالدلالة القائمة بين الطلل ومملكة كندة المنهارة، بينما يسعى الفيفي إلى أن يجعل من هذه العلاقة الاعتبارية 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 الأثار والنقوش (كتلك المحفورة على نصب، من محرم بلقيس (مأرب) يعود إلى عصر ملوك سبأ) .

ويُبقِي الجادر للمكان في النص الطللي دلالاته المباشرة، (فـسقط اللوى والدخول، وحومل، وتوضح، والمقراة) كلها أماكن تاريخية تتعلق بصراع امرئ القيس مع بني أسد، وتبقى لها دلالاتها المكانية في رؤية الجادر، أما المسميات ذاتها فتحمل في رؤية الفيقي 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، المضئنة، كراية بيضاء (توضح)، والسيرة الكريمة المعطاءة (المقراة) لا تسقط) .

ولم يحدد الجادر أي مصدر تاريخي يستدل به على رؤيته، وإنما اتبع أسلوب التخيل لإيهام المتلقي بصحة ما يطرحه، فهو يريد من قارئه أن يتخيل صورة بكاء الشاعر على الطلل، ويتخيل - في المقابل - صورة المملكة المنهارة، بينما يخاطب الفيقي المتلقي عارضاً رؤيته، ومستندلاً لها بمصادر معرفية متنوعة، منها ما تضمنته بطون كتب التاريخ، ومنها ما هو منقوش في الصخور والأحافير القديمة. وتتمثل الأشكال التاريخية في قراءتي الجادر والفيقي 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 - أي قبل الحرب - فإن تفسير كلا الناقلين 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 واللاحق 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 التأثير بالنصوص السابقة كما قد يؤثر في النصوص اللاحقة، وبالتالي فيمكن الاستفادة من المفاهيم النقدية التي تهتم بتداخل النصوص الأدبية مثل مفهوم «التناص» عند كرسيتيفا في دراسة النص النقدي.

رابعاً- أن النصوص الشعرية القديمة - 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: التناسية، النظرية والمنهج. الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- الأصفهاني، أبو الفرج (1992)، الأغانى (تحقيق علي مهنا وسمير جابر). دار الفكر.
- أفييرينوس، ديمتري (2018)، المَهَائِهَاتَا: 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 التعلق النصي بين السرقات الأدبية والتناس: مقاربة إصطلاحية. دار ما بعد الحدائة.
- بلمليح، إدريس (2000)، القراءة التفاعلية: دراسات لنصوص شعرية حديثة. دار توبقال.
- البهيتي، نجيب (1982)، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري. دار الثقافة.
- البريزي، 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)، التناس والتلقي: دراسات في الشعر العباسي. دار الكندي.
- الحموي، تقي الدين بن حجة (1987)، خزانة الأدب وغاية الأرب (تحقيق: عصام شقوي). 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.
- زي، أحمد كمال (1981)، التفسير الأسطوري للشعر القديم. مجلة فصول، 3(1)، 115-126.
- سابير، ادوارد (1995)، اللغة: مقدمة في دراسة الكلام (ترجمة المنصف عاشور). الدار العربية للكتاب.

- عبد الرحمن، إبراهيم (1984). من أصول الشعر العربي القديم: الأعراس والموسيقى دراسة نصية. مجلة فصول، 2(4)، 24-42.
- 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.
- الفيافي، 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.
- لحماني، 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 شحانة «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: قضاياها 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:

- 'aḥamdun 'abda alfattāhi muḥammada (1987). alminhaja al'ustwriyya fi tafsiri al-shi'ri aljähiliyyi diräsatu naqdiyyatu dāru almanāhili
- al-'ḥmd nahlata fayṣali (2010). al-tafā'ula al-naṣṣiyya al-tanāṣṣiyyatu al-naẓariyyata wa-al-minhaja alhay'atu al'āmmatu liquṣūri al-thaqāfati
- al-'ṣfhāny 'abū alfaraji (1992). al-'ghāny taḥqīqa 'allī mahunā wasamīra jābira dāra alfikri
- 'fyrynws dymtry (2018). al-mahābhāratā tārikhu al'insāniyyati min manẓūri 'ilahī mawqī'u ma'ābiri
- bārat rūlāna w'ākhrwn (2003). nazāriāti alqirā'ti mina albunyawiyyati 'ilā jamāliyyatin al-tlqy tarjamata 'abdi al-Raḥmāni biwa'iliyyi dāra alḥiwāri
- albāqillāniyyi 'abū bikri muḥammadi bn al-ṭayyibi (1954). 'i'jāza alqur'āni taḥqīqun al-sayyidu 'aḥamida ṣaqrū dāra alma'ārifi
- bilālun 'abda al-razzāqi (2009). jadaliyyata al-t'ālq al-naṣṣiyya bayna al-sariqāti al'dabiyyati wa-al-tanāṣṣi muqārabatu 'iṣṭlāḥyah dārun mā ba'da alḥadāthati
- blmlyh 'idrys (2000). alqirā'ta al-tafā'uliyyata dirāsātun linuṣūshi shi'riyyati ḥadythatin dāru twbqāl

- al-bhbyty nujību 1982). tārīkha al-shī'ri al'arabiyyi ḥattā 'ākhiri alqarni al-thālithi alhijriyyi dāru al-thaqāfati
- al-tabrīziyyu yahyā bn alkhaṭībi 1997). sharaḥa alqaṣā'idu al'ushura taḥqīqun 'abdu al-salāami alḥawfiyyi dāra al-kutubi al'ilmīyyati
- aljāhīzu 'abū 'uthmāni 'amrwi bn baḥri 1998). kitāba alḥayawāni taḥqīqa muḥammada bāsila 'uyūni al-sūdi dāra al-kutubi al'ilmīyyati
- aljādiru maḥmūda 1988). madkhalun 'ilā binyati alqaṣīdati al'arabiyyati qabla al'islāmi majallatu 'bhāthi alyarmūki jāmi'ata alyarmūki 6(2)65 60- ٤.
- al-j'āfrah mājida yāsini 2002). al-tanāṣṣa wa-al-tlqy dirāsātun fi al-shī'ri al'abbāsiyyi dāra alkinidī ulḥumuī taqī al-dīnu bn ḥujjati 1987). khizānata al'dabi waghāyati al'arabi taḥqīqun 'iṣāmu shaqīyyū dāra alhalāali
- alḥawfiyyu 'aḥamida 1978). waqfāti al-shu'rā'i bi-al-'ātlāali majallatu al-thaqāfati 5(54)36 29- ٤.
- khalīfun yūsf 1981). dirāsātin fi al-shī'ri aljāhiliyyi dāru gharību
- rbāb'ah mūsā 2000). jamālīāti al'uslwi wa-al-tlqy dirāsatu taḥbīqīyyatu mu'assasatu ḥammādātu zakīyyun 'aḥamida kamāli 1981). al-tafsīra al'ustwriyya lil-shī'ri alqadīmi majallatu fuṣūlin 3(1)126 115- ٤.
- sābyr adwārd 1995). al-lughata muqaddamatun fi dirāsati alkilāmi tarjamata almunṣifi 'āshūra al-dāra al'arabiyyata lil-kitābi
- 'abdu al-Raḥmāni 'ibrāhīm 1984). min 'uṣwli al-sha'ri al'arabiyyi alqadīmi al'aghrādu wa-al-mūsīqā darrāsatu naṣṣīyyatu majallatu fuṣūlin 2(4)42 24- ٤.
- 'abdu alqādiri ḥāmida 1949). dirāsātin fi 'ilmi al-nafsi al'dabiyyi almiṭba'atu al-namūdhajīyyatu 'aṭwānun ḥissayni 1974). muqaddamata alqaṣīdati al'arabiyyati fi al'aṣri al'abbāsiyyi al'awwali dāru alma'arifi
- al-ghdhāmy 'abda al-lhi 1994). alqaṣīdata wa-al-naṣṣa almuqādda almarkazu al-thaqāfiyyu al'arabiyyu
- faḍlun ṣulā'āḥa 1988). 'ilma al'uslwi mabādi'uhu wa'ijrā'ātuḥu ṭ al-nādy al'dabiyya al-thaqāfiyya
- al-fyfy 'abda al-lhi 2001). mafātiḥa alqaṣīdati aljāhiliyyati naḥwa ru'yati naqdiyyati jadīdati 'abri al-muktashifāti alḥadythati fi al'āthāri wa-al-mthwlwiyah al-nādy al'dabiyya al-thaqāfiyya
- alqirshīyyu 'abū zaydi muḥammadi bn alkhiṭābi 1981). jamharata 'ash'āri al'arabi fi aljāhiliyyati wa-al-'islāmi taḥqīqun 'uliya muḥammadu al-bjā'ī naḥḍata miṣrīn
- alkurdiyyu 'abda al-raḥīmi 1996). al-rā'ī wa-al-naṣṣa alqaṣāsiyya ṭ dāra al-nashri lil-jāmi'āti

- liḥamidānī ḥamīda 2003). alqirā'ta watwlīda al-dalālāti taghyīru 'ādātinā fi qirā'ti al-naṣṣi al'dabiyyi almarkazu al-thaqāfiyyu al'arabiyyu
- mabrūkun murāda 'abdi al-Raḥmāni 2002). mina al-ṣawti 'ilā al-naṣṣi naḥwa nasaqi manhajiyi lidirāsati al-naṣṣi al-shi'riyyi dāru alwafā'i
- mabrūkun murāda 'abdi al-Raḥmāni yūnū'a 2006). al-naṣṣa al'ustwriyya wa-al-ittiṣāla al'dabiyya 'inda ḥamzati shaḥḥātatin " qirā'ta 'wlā fi riḥlatin bilā rafyqi majallata 'alāamātin fi al-naqdi al-nādy al'dabiyya al-thaqāfiyya bijiddatin 60(15)770 732- ،.
- mabrūkun murāda 'abdi al-Raḥmāni 2015). al-naẓariyyata al-naqdiyyata nazariyyatu alittiṣāli al'dabiyyi wataḥlīli alkhiṭābi dāru al'adhami lil-nashri wa-al-tawzī'i
- alwā'iliyy karīma 1997). al-shi'ra aljāhiliyya qaḍyā'uḥu waẓawāhiruḥu alfanniyyatu dāru al'ālamiyati
- yaqṭīnun sa'īda 2001). infitāḥa al-naṣṣi al-riwā'iyyi al-naṣṣu wa-al-siāqu ṭ almarkaza al-thaqāfiyya al'arabiyya

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. 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