دار نشر جامعة قطر
Qatar University Press

كلية الآداب والعلوم
College of Arts and Sciences
QATAR UNIVERSITY جامعة قطر

OPEN ACCESS

تاريخ الاستلام: 9 يونيو 2021
تاريخ القبول: 2 سبتمبر 2021

مقالة بحثية

خصوصية التجربة الشعرية في المعارضات النبوية الجزائرية القديمة (جمالية التناصّ في نص المعارضة العطارية)

جميلة رمضان معتوق

محاضر لغة عربية، جامعة أحمد دراية، أدرار، الجزائر

maatdja@yahoo.com

ملخص

أهداف البحث: تبحث الدراسة عن الحقيقة الجمالية للنّص الشعري المعارِض وخصوصيتها الفنية من خلال المعارضات النبوية الجزائرية في القديم، مستفهمة عن المخارج الأسلوبية التي تدعم استقلالية تجربته الشعرية في ظلّ عاطفة الإعجاب؛ فقد ارتبطت المعارضات الشعرية بالمحاكاة التي تدخلها في شبهة الاتّباعية، وأيُّ محاولة من صاحبها تبقى رهينة إبداع النص المعارَض لغة وصورة وإيقاعًا، وهذا ما دفعنا إلى الوقوف على الفروقات الفنية ودورها في تجاوز المعارضة تجربة سابقتها رغم تأثرها بها، وذلك بإعمال الآليات الإجرائية المعاصرة مثل خاصية التناصّ.

منهج الدراسة: اعتُمِد المنهج الأسلوبي بغرض استنطاق الاستقلالية الجمالية للنص المعارِض، وذلك بإعمال تقنية التناصّ.

النتائج: ثمّة مخارج فنية في النص المعارِض تُثبت له خصوصيته الإبداعية، وأنه لا بدّ من النظر فيها نقديا بإجراءات معاصرة تنمُّ على آفاق جمالية تسطّر مدى تفاعلها مع المتلقي.

أصالة البحث: تقف الدراسة على الأساليب الفنية المعاصرة التي من شأنها اكتشاف جمالية النّص المعارِض، وتنظر إلى الموقف التّفاعلي لصاحبها اتجاه النّص المعارَض، وهو ما يبرز تداعيات نظرية التّلقي وإجراءاتها التي تسعى إلى اكتشاف جمالية الاستجابة في نص المعارضات الشعرية مستقبلًا، وهذا ما خرجت به توصيات الدراسة.

الكلمات المفتاحية: المعارضات الشعرية، المعارضة النبوية، التناصّ، الخصوصية الفنية، ابن العطار

للاقتباس: معتوق، جميلة رمضان. «خصوصية التجربة الشعرية في المعارضات النبوية الجزائرية القديمة (جمالية التناصّ في نص المعارضة العطارية)»، **مجلة أنساق**، المجلد الخامس، العدد الثاني، 2021

https://doi.org/10.29117/Ansaq.2021.0142

© 2021، معتوق، الجهة المرخص لها: دار نشر جامعة قطر. تم نشر هذه المقالة البحثية وفقًا لشروط Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). تسمح هذه الرخصة بالاستخدام غير التجاري، وينبغي نسبة العمل إلى صاحبه، مع بيان أي تعديلات عليه. كما تتيح حرية نسخ، وتوزيع، ونقل العمل بأي شكل من الأشكال، أو بأية وسيلة، ومزجه وتحويله والبناء عليه، طالما يُنسب العمل الأصلي إلى المؤلف.

دار نشر جامعة قطر
Qatar University Press

كلية الآداب والعلوم
College of Arts and Sciences
QATAR UNIVERSITY جامعة قطر

OPEN ACCESS
Submitted: 9 June 2021
Accepted: 2 September 2021

Research Article

The Peculiar Poetic Experience in the Ancient Algerian Prophetic Pastiche (Aesthetics of Intertextuality in Attari Pastiche)

Jamila Ramdane Maatouk

Lecturer, University Ahmed Draya, Adrar, Algeria

maatdja@yahoo.com

Abstract

Research Objectives: The study examines the authenticity of the pastich poetic text and its artistic specificity through the Algerian prophetic pastiches in the ancient epoch. It questions the stylistic approaches that support its poetic independence underneath the emotion of admiration; in search of the technical dissimilarities and their role in overcoming the pastich experience despite its influence, by implementing contemporary procedural mechanisms, adopting intertextuality feature.

Study Methodology: Our research investigates the aesthetic independence of the pastich text in quest of new poetic pastiches, relying on the stylistic approach.

Results: The inquiry concluded with artistic outcomes in the pastich text that prove its creative characteristic, which must be undertaken critically with contemporary procedures that reflect aesthetic horizons underlining the extent of its interaction with the recipient.

The originality of the research: The groundwork research attempts to illustrate the contemporary artistic methods that prove the creativity of the pastich poetic text. Moreover, it depicts the aesthetic theory of reception through which we will try to link its procedures in the future to the pastich text.

Keywords: Pastiche in poetry, the Prophet's pastiche, intertextuality, artistic privacy, Ibn al-Attar

Maatouk J. R., "The Peculiar Poetic Experience in the Ancient Algerian Prophetic Pastiche (Aesthetics of Intertextuality in Attari Pastiche)," *Ansaq Journal*, Vol. 5, Issue 2, 2021

https://doi.org/10.29117/Ansaq.2021.0142

© 2021, Maatouk J. R., licensee QU Press. This article is published under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0), which permits non-commercial use of the material, appropriate credit, and indication if changes in the material were made. You can copy and redistribute the material in any medium or format as well as remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited.

مقدمة

تُعرف المعارضات الشعرية في تأصيلها اللغوي بخاصية المحاكاة، وتدخل في باب التقليد، وكذا شأن المفاهيم الاصطلاحية، هذا ما يدفع الباحث إلى أن يسأل عن وضعها الجمالي وحالها الإبداعي، وكيف يمكنها أن تبتعد عن شبهة التقليد التي تدخلها في دوامة الاجترار والاتباع بتهمة الانقياد للآخر إعجابًا أو تأثرًا؟ وما المسؤوليات الأسلوبية والفنية التي تُلقى على عاتق شاعر المعارضة حتى ينجو بنصه إبداعًا من هذه الشبهة؟ وما الذي يمكن أن يسخره في سبيل إخراج معارضته على صورة فنية جديدة؟

ثم إنَّ مهمة الباحث في فن المعارضات الشعرية أن يبدع قراءةً في اكتشاف مواطنها الأسلوبية الجمالية إذا ما انطلق في بحثه من فكرة أنّ ثمة جديدًا جماليًّا في نص المعارضة الشعرية، وأنه لا بد من مضاعفة جهد القراءة النقدية وتسخير كلّ وسائلها الإجرائية لتكشف عمّا يمكن أن تنماز به وتنفرد، وهي غارقة في عاطفة الإعجاب، هذا ما تسعى الدراسة إلى البحث فيه مع المعارضات النبوية الجزائرية في القديم، محاولة ربطها بآليات نقدية معاصرة تمثلت في خاصية التناصّ والنظر في إجراءاته من الناحية الأسلوبية عند مسدسة ابن العطار الجزائري في المديح النبوي والصلاة، وسيتم هذا الإجراء على جزئية من نصه تخصّ صيغة الصلاة على النبي عنده، وهذا عبر العناصر الآتية:

أولًا: المعارضة الشعرية والتجربة الجديدة.

ثانيًا: التناصّ وعلاقته بخصوصية المعارضة الشعرية.

ثالثًا: المعارضات النبوية الجزائرية القديمة.

رابعًا: جمالية التناصّ في المعارضة النبوية العطارية.

1. المعارضة الشعرية والتجربة الجديدة

إذا ما وقفنا عند الحدود اللغوية لمصطلح المعارضة في معرض تبيان معانيها، فإنّ المعاجم تجمع على أنها الإتيان بالمثل؛ «فعارضْته في المسير: أي سرتُ حياله وحاذيته...، وعارضْته بمثل ما صنع: أي أتيت إليه بمثل ما أتى وفعلت مثل ما فعل» (ابن منظور 172)، وهذا ما يثبته لها ابن فارس بن زكريا في مقاييسه بقوله: «ومنه اشتقت المعارضة، وهذا هو القياس» (655)، وكذلك شأن التّعاريف الاصطلاحية والمفاهيم الحديثة للمعارضة الشعرية، فإنها تتضمن مفهوم التقليد والمحاكاة؛ فالسير حياله والمحاذاة وكذا الإتيان بالمثل أو الفعل، يدل على قصدية تكرار الصورة الأولى في صورة أخرى تحدوها، ولنسقط ذلك على أحوال النص الشعري؛ فالشاعر ينظم نصه على منوال من سبقه في النظم، وبذلك تُعرف المعارضة الشعرية– Pastiche، فهي «من أبواب الشعر التقليدي الذي يتصدى فيه شاعر لقصيدة زميل له قديم أو معاصر، فينظم أبياتًا على وزنها وقافيتها، ويقف موقف المقلّد إعجابًا بها» (عبد النور 245)، وهذا ما يدفع للتسليم على أنها محاكاة تقليدية، وأمّا من المنظور الإبداعي لها، فللمعارضات الشعرية جهودها الجمالية التي لا تقف عند حدود الإعجاب فحسب، بل تخلق لعالمها تجربة شعرية إبداعية خاصة بها أسلوبًا ولغة وصورة.

هذا يعني أنه يمكن للمعارضة الشعرية أن تكون كأيّ نصٍّ من النصوص الشعرية لها وضعها الجمالي الخاص في

مقام الإعجاب تحاول أنْ تنسلّ من ربقة هذا الشعور بما يحفظ ماء وجهها الإبداعي، وهي «أن يُحاكي الأديب في أثره الأدبي أثر أديب آخر محاكاة دقيقة تدل على براعته ومهارته» (وهبة والمهندس 371): فهي تحظى باجتهاد فني خاص بها من الشاعر المعارِض، وابن عبد ربه في عقده[1] سابقًا يؤكد أنه لا بد من إعمال الفكر في أخذ معاني الآخرين، «فلا يصلح لك شيء من المنثور والمنظوم إلا أن تجري منه على عرق وأن تتمسك منه بسبب...، فإنَّ ذلك غير مثمر لك ولا مجدٍ عليك ما لم تكن الصناعة ممازجة لذهنك وملتحمة بطبعك» (240)، فصلاح الأدب أن يجريَ على أصل ولا يُؤتى به من فراغ، ولكن ذلك معقود على الانسجام وفق ما تنصّ عليه تجربة الشاعر، ثم يضيف موضحًا «اعلم أنْ مَن كان مرجعه اغتصاب نظم من تقدمه واستضاءته بكوكب من سبقه وسحب ذيل حلة غيره، ولم يكن معه أداة تولّد له بنات ذهنه ونتائج فكره الكلام الجزل والمعنى الحفل لم يكن من الصنعة في عِير ولا نفيرٍ ولا وِردٍ ولا صدر» (241).

فهي دعوة للتجديد والبحث عما يمكن أن يجعل العمل الأدبي منسجمًا مع التجربة السابقة بسمات تؤهله أنْ يتّصف بالجديد عن غيره، ويمكن أنّ تكون الأداة التي ذكرها تتمثل في خاصية التناصّ مثلًا، فالمعارضات الشعرية تقوم بالدرجة الأولى على هدف الابتكار «فينظم شاعر قصيدة في موضوع معين على غِرار قصيدة أُخرى قالها شاعر متقدم عليه في الزمن ملتزمًا الوزن والقافية وحركة الرّوي، فضلًا عن المضمون بالمتابعة والاحتذاء مجاريًّا ذلك الشاعر محاولًا بلوغ شأوه ثم محاولًا التّفوق والإبداع، وهذا الضرب يمثل المعارضة التّامة» (البجّاري 48)، وبذلك تبتعد عن دائرة المحاكاة السلبية، وعلى هذا الأساس لا يمكن أن تُحمل المعارضات الشعرية محمل التقليد في دراستها، وليكن منطلق بحثها بهدف اكتشاف خصائصها الفنية التي تفرق بينها وبين النصوص السابقة، «فتظل الفروق الفردية معيارًا دقيقًا للفصل بين العملين أو لتسجيل سمات التّفرد لكلّ منهما» (التّطاوي 100)، وهنا تتراكم المسؤوليات الفنية أمام شعراء المعارضة، وعلى باحثها في القراءة النقدية اكتشاف الفروقات بين النصوص خاصة حين يغلب الاشتراك، «لكن هذا التشابه والاشتراك يخفي اختلافات فنية عديدة» (بقشى 77) تحتاج الدقة للكشف عن تمايز دلالتها في المعنى المراد أثناء الحوار الفني بين النّصين.

وليتمّ إثبات الإبداع للنّص المعارِض، يتعيّن الوقوف على الآليات الإجرائية لتحليل الفروقات الفردية والبحث في سمات التّفرد الفني، وهذه الخُطوة مهمة لاكتشاف جانبه الإبداعي، وفي ذلك بذل الدارسون جهدهم، أمثال عبد الله التّطاوي الذي يؤكد في كتابه «المعارضات الشّعرية (أنماط وتجارب)» أهمية البحث في الفروقات بين النصين، ويكون ذلك «بضرورة التحليل المتأني لكلٍّ من العملين على مستوى علاقاتهما الخارجية والداخلية جميعا» (التطاوي 99)؛ فتتمثل العلاقات الخارجية في كل ما يتصل بشخصية الشاعر وحالاته النّفسية وظروفه الاجتماعية، وما يتصل بتجربته الشعرية والسّياق الذي نظمت فيه القصيدة، وهذا ما يعدُّ مدخلًا من مداخل النّص المعارِض وصلته بالشاعر من خلال الموضوع المختار وحالته العاطفية اتجاهه «وعندئِذٍ تبدو دراسة ظروف العصر- بهذا القياس- من المطالب الأولى في مثل هذا الدّرس، وكذا الأطر الاجتماعية التي تحددّ بيئة الشاعر في أوسع صورها» (بقشى 99)، وهو دافع مهم؛ لتفهّم التجربة الشعرية الخاصة بالمعارضة الشعرية والتي ستجعله متغيرًا عمّن عارضه.

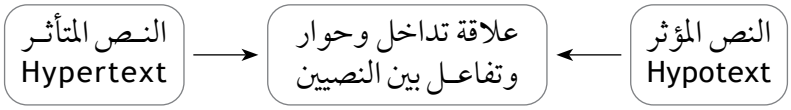
1 - يصرح ابن عبد ربه بمصطلح المعارضة في كتابه العقد الفريد، ج6، ص245 بقوله: «ومما عارضت به صريع الغواني...، فقلت على رويّه».

أمّا عن العلاقات الداخلية فهي على مستوى الفروقات الفردية في رسم العلامات اللغوية والأداء التصويري والموسيقي، وكل ما يشكّل البُعد الجمالي الذي يحتويه العمل الأدبي، وهذا ما يتطلب الدراسة الأسلوبية المعمّقة للنصين المتعارضين، وضرورة التحليل الجاد واستحضار الآليات الإجرائية للبحث عمّا يمكن للمعارِض أن يأتي به وينسجم مع تجربته الذاتية، ومهما يبلغ من تقارب بين المعارضات الشعرية على مستوى الاشتراكات اللفظية معجمًا ودلالة والاشتراكات الإيقاعية وزنًا وقافية وكل مبررات الإعجاب والفارق الزمني والمكاني، تبقَى الصورة الشعرية أكثر أهمية في «استكشاف جوهر الملامح وطبائع السّمات الفارقة أو المشتركة بين الشاعرين المتعارضين» (بقشى 100)، وهذا ما يفتح للدراسة آفاق البحث الدقيق عن المختلف في المؤتلف.

إنَّ الصورة الكلية للعمل الأدبي المعارِض تقوم على مستويين؛ أولهما يتمثل في المادة الجاهزة التي أعجب بها الشاعر المعارِض وقام بمحاكاتها، والثانية في مدى الإضافة التي تزيدها الفروق الفردية للنّص المعارِض والجديد الذي يضمن له حقّ الابتكار ويبعده عن الانصياع وراء التقليد الذي يُغفِل الأنا ويحرمه خصوصية تجربتها الشعرية، فيشوهها على حدّ قول التّطاوي، وبهذا يجمع النص المعارِض بين كونه نصًّا مقلّدًا وتجربة شعرية لها خصوصيتها الجمالية، ويكون له الفضل في الجمع بين الأصالة والمعاصرة من جهة، وخلق الآليات النقدية وإجراءتها الحديثة التي تساعد على إبراز الصورة الجمالية للعمل انطلاقًا من عاطفة الإعجاب من جهة أخرى، ولهذا لا بد من ربط المعارضات الشعرية بالقراءة النقدية الحديثة والمعاصرة للبحث في طرق إنتاج المعنى « وتجاوز مراحل الجمود أوالعقم وإثبات وجود "الأنا" المبدعة لما تضيفه من أبعاد جديدة نتاجًا لتفاعلها مع واقعها أو حتى في توحدها معه» (التّطاوي 83).

2. التناصّ وعلاقته بخصوصية المعارضة الشعرية

إن خاصية التناصّ – Intertextualité تقنية فنية متمثلة في «العلاقة بين نصين أو أكثر» (عناني 46) على مستوى البنية النصية للنّص الثاني اللّاحق، فيحدث تداخل بين النّصوص وتفاعل، فتتشكل «مجموعة العلاقات الصريحة أو الضمنية التي تربط نصًّا ما بنصوص أخرى...» (مانغونو 77)، وقد أطلق عليها جيرار جينيت بـ (الاتساعية النصية) المتمثلة في العلاقة بين النص الأول (النّص المُؤثِّر) Hypotext، والنّص الثاني (النّص المتأثِّر) Hypertext (عناني 47)، موضحًا ذلك في كتابه "طروس" Palimpsestes (Genette 16) بقوله: «إنه ما أسميه من الآن فصاعدًا "الاتساعية النصية"، وأقصد بهذا كل علاقة توحد نصا B أسميه النص المتسع بنص سابق A أسميه طبعا النص المنحسر» (البقاعي 130)، وسيتم توضيح ذلك في الشكل رقم(1).

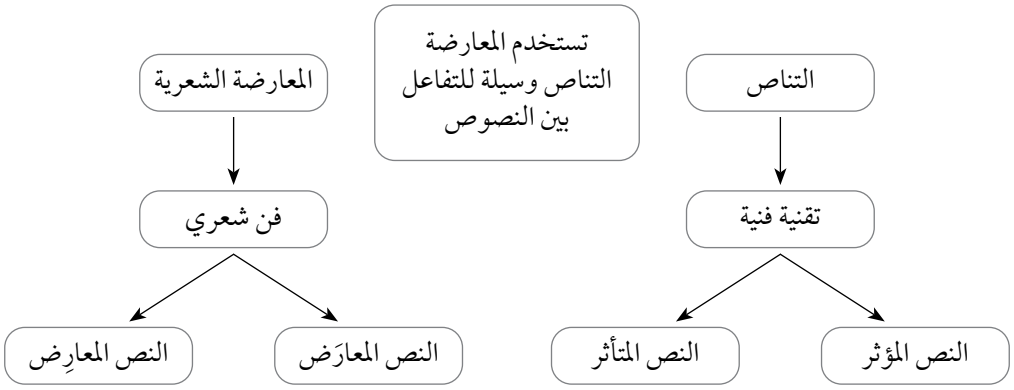


الشكل (1): التفاعل النصي بين النصوص.

إنّ في مفهوم التناصّ ما يدل على المعارضة الشعرية – Pastiche؛ إذ يتحقق بين نصين معارضين، الثاني منهما معارِض للنص الأول المعارَض وما بينهما من اشتراك في العناصر اللغوية والبلاغية والإيقاعية بحكم أنّ النّص الثاني متأثر بالنّص الأول ويحاكيه إعجابًا، وبالتالي هناك تداخل وتفاعل بينهما؛ لأنَّ المعارضة الشعرية «تكشف عن ذلكم

التّداخل النّصي أو التّعالق الشعري الذي يعتري إبداع شاعر بعينه نتيجة لما حفظه أو قرأه من شعر غيره، سواء على مستوى الألفاظ أم على مستوى المعاني» (زنيبر 55)، وهُنا يبرز دور التناصّ في التجربة الشعرية للمعارضة وعلاقتها بالنص الآخر، فتتخذ التناصّ وسيلة فنية لها؛ لتجسد مظاهر تأثرها بالنص المعارَض، على اعتبار أنها إجراء؛ لكشف العلاقة بين النصين المتعارضين أو المتعالقين معارضة، ولا بد من الإشارة إلى «أنَّ المعارِض قد تناصَّ مع مجموعة من النصوص، واختار منها ما ينسجم وخصوصية تجربته، ويعبر عن مقاصده المختلفة معتبرًا في ذلك أُسسًا عامة ترتبط بما هو فني، أو سياسي، أو ديني، وهو أمر جعله في حوار مع مضامين مختلفة» (بقشى 77).

لا يُعدُّ التناصّ ضربًا من المحاكاة ولا المعارضة، بل هو «حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص، أو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر بواسطة السرقة Plagiat ، والاستشهاد Citaion، ثم التلميح Lallusion (Genette 13)»، وقد بينت الدراسات النقدية الحديثة أن التناصّ هو «مجموعة من العلاقات أو الروابط بين نص أدبي ونص آخر أو مجموعة من النصوص...» (532Larousse)، وهذا ما يفصل بين التناصّ والمعارضة الشعرية؛ فهو تقنية يهتدي إليها الشاعر المعارِض؛ ليتجاوز النص المعارَض، فيحدث بينهما على إثر ذلك تداخل وتفاعل، «ويكون هذا التّداخل النّصي حسب عملية مقاربة يقوم بها القارئ المختص خصوصًا» (532Larousse)، وتتمثل هذه المقاربة في التناصّ الذي يشتغل عليه الشاعر المعارِض؛ ليترجم عاطفة إعجابه، حيث يكون عَالِما بخصائص الشعر، فيقوم بعملية لسانية على إثر الأولى القبلية، ويبدع في أساليبها اللغوية؛ ولذلك يُعدّ التناصّ «عملية لسانية تواصلية بعدية، تارة يحصل بصورة شعورية... وتارة يتم بصورة لا شعورية» (مرتاض 5)، وترتبط المعارضة الشعرية بالصورة الشعورية؛ لأن صاحبها ينطلق منها عن إعجاب بالنص السابق، وهو مدرك للأثر الذي أوجده في نفسه، ينظر التوضيح في الشكل رقم (2).



الشكل (2): العلاقة بين التناص وبين المعارضة.

إنَّ النّص المعارِض حسب العملية التناصّية، هو «النص المتناص Intertext أي الذي تقع فيه آثار نصوص أُخرى أو أصداؤها» (عناني 46) لكونه أرضية يتمّ فيها تداخل النصوص وتفاعلها، وهو «أمر حتمي وقدر يلاحق كل نص، فلا يكاد نص يبرأ من تهمة التّعالق والسّجال مع نص آخر، وقد أطلق على هذا التّداخل في النقد الحديث "التناصّ"» (بكور 118)، وهذا ما يحمل الدراسات النقدية الأدبية الحديثة على إعادة النظر في الأدوات الإجرائية الحديثة التي تتعامل مع المعارضة الشعرية بما تنصّه تداعيات التناصّ من منطلق أنه عملية إجرائية في تحويل النصوص؛ فجوليا كريستيفا ترى «أن كل نصّ هو امتصاص وتحويل وإثبات ونفي لنصوص أخرى» (كريستيفا 79)، فتبين الإجراءات

التي بموجبها تتم عملية التناصّ، وكذلك لوران جيني مستنتجا «أنَّ التناصّ إذن ألة مشوشة، ويتعلق الأمر بعدم ترك المعنى في حالة توقف بالتآمر على انتصار المستنسخ (الكم المعاد) بواسطة عمل تحويلي» (96)، وجيرار جينيت وحديثه عن المتعاليات النصية في كتابه ''أطراس'' (15، 19)، وصبري حافظ الذي يربط ذلك بآليات الإزاحة والإحلال (حافظ 49)، ومحمد مفتاح في كتابه ''تحليل الخطاب الشعري'' الذي رأى أنَّ التناصّ «تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»(121)، ويؤكد في كتابه ''دينامية النص'' على أهمية حوار النصوص، ويقول: «لا نتصور نصا خاليا من الحوار الخارجي» (101)، وهي عملية ليست بالهينة لا لمعيد الإنتاج ولضابط آلياتها ومؤولها (102).

يُوظف الإجراء التناصّي بنية الإبداع، وهذا «ضمن حركة معقدة ومركبة من إثبات النصوص الأخرى ونفيها في آن، بل إنه فوق ذلك عبارة عن إنتاجية ومبادلة بين النصوص» (بقشى 19)، يعني أنَّ ثَمَّة عددًا كبيرًا من الملفوظات داخل فضاء النص الواحد لها سابق حضور في نصوص أخرى أخذت منها وتقاطعت معها ثم تفاعلت، وهذا هو مفهوم التناصّ وآليات خلقه من الوجهة الإبداعية، التي تتيح «انفتاحية النص الأدبي على عناصر لُغوية وغير لُغوية: (إشارية ورمزية) متجاوزة بذلك التصور البنيوي الذي يلحّ على مفهوم البنية، والرؤية الاجتماعية التي تركز على الوثيقة، ومشيدة في الآن نفسه بشعرية تنظر إلى النص على أنه ملفوظ لغوي واجتماعي في آن» (بقشى 19)، وهذا ما يشكل علاقة بين التناصّ ونظرية الاستجابة الجمالية، فموقف الشاعر المعارِض التّفاعلي ما هو إلا صورة من صورها، وسيفتح آفاقًا تعمل على حيوية أصول الحركة الأدبية بين ثنائية التراث والتجديد التي ستمنحها مسوّغ الإنتاجية وإعادة المعنى باحترافية، «ولعل الصورة التطبيقية التي تطرحها فكرة المعارضات الشعرية تنتهي بنا إلى دعم ما انتهى إليه القول حول أصول الحركة الأدبية مزجًا بين التراث والتجديد؛ ضمانًا لاستمرارية التّواصل الفكري بين الشعراء، وتأكيدًا لفكرة الأصالة من خلال لقاء هذا التراث، ومحاولة الإضافة إليه» (التّطاوي 83).

3. المعارضات النبوية الجزائرية القديمة

لقد تأثر شعراء المديح النبوي في الجزائر قديمًا بمن سبقهم في المشرق والأندلس، وهي ظاهرة طبيعية نظرًا لوجود التواصل الثقافي عن طريق الرحلات العلمية والتجارية والدينية المتمثلة في موسم الحج، «فقد كان من الطبيعي أن تتوشح الصلات» (السيد أحمد 53)، فاتسعت دائرة التأثير والتأثر فضلًا عن ظروف الفتح الإسلامي التي أسهمت في تشكيل خلفيتهم للكتابة الشعرية؛ فنظموا في أغراض متنوعة، وتفننوا في المعاضات الشعرية، «ومن هنا كانت الحوارية بين نصوص المغاربة وغيرها من خلال احتذاء بعض نماذج المشارقة والأندلسيين، وذلك بمعارضتها تلميحًا أو تصريحًا أمرًا مبررًا؛ لقيام منافسة شعرية فنية نبيلة» (زنير 68)، وما وصل منها يعطي صورة واضحة لتأثرهم على مستوى البناء والمضمون والموسيقى، وهو ما أكسبهم محفوظًا شعريًّا كبيرًا، والنماذج عديدة «فكثير من قصائد المديح النبوي كانت معارضة لقصائد سابقة في المدح النبوي وسواه...» (سالم محمد 357)، وهُنا تظهر مسألة تداول المعاني بين شعراء المديح النبوي، وتأثرهم ببعضهم البعض، وهو ما زاد في كثرة المعارضات النبوية الجزائرية.

وكان من المعارضات النبوية التي عثرنا عليها أثناء البحث في موضوع المدائح النبوية الجزائرية القديمة،

موشحة ''هاج الغرام'' في مدح الرسول ﷺ (أبو العباس 48)، وهي لابن علي[2] التي عارض بها موشحة '' نلت المرام'' للمانجلاتي[3]، ومولدية أبي يحيى زكرياء ابن خلدون[4] (المقّري/ أزهار 239) التي عارض بها مولدية لسان الدين الخطيب[5] (ابن الخطيب 469)، وتسديسان لابن العطار الجزائري (المقّري/ نفح 480–485)، يعارض فيها تخميسات وتسديسات الأندلسيين والمغاربة في مدح الرسول ﷺ، وهي نصوص شعرية في المديح النبوي معروفة بكثرة ترداد صيغة الصلاة على النبيِّ ﷺ على مستوى الشطر الخامس أو السادس.

وما ورد من أمثلة عن المعارضات النبوية الجزائرية قليل يعبّر عن كثير مغمور في المديح النبوي الجزائري القديم، يحتاج إلى النظر والبحث فيما يميّز خصوصيته الفنية، انطلاقًا مما يحيط به من ملابسات اقتضتها البيئة التي نظم فيها، وهي بالمصادر التاريخية التي عنيت بالأدب الجزائري وتاريخه القديم.

1.3. المعارضة النبوية لابن العطار الجزائري في مدح الرسول ﷺ

ابن العطار شاعر من شعراء الجزائر المغمورين الذين عُرفوا بالمديح النبوي الجزائري، وقف المقّري على مدائحه النبوية في الجزء السابع من النفح (المقّري/ نفح497–480)، فهو أبو عبد الله محمد بن محمد بن عبد الله بن محمد بن محمد بن أحمد بن أبي بكر العطار الجزائري، شاعر من جزائر ''مَزْغَنَّة''، المشهورة الآن بالجزائر(الحفناوي409)، كان فقيهًا وقاضيًّا، وثبت أنَّ أصله جزائري (المقّري/ نفح 7/ 490–497)، ويؤكد عادل نويهض في معجمه لأعلام الجزائر أنه كان حيّا في سنة 707هـ – 1308م؛ أي القرن الثامن الهجري، وهذا ما يدل على أنّه عاش عهد الانحدار(نويهض 233، 234) وفترة عصر المماليك (1208–1516م/ 656–922هـ)، والفترة الزيّانية العبد الوادية في المغرب (1235–1554م/ 633–962هـ) (طمار 104)، وفي عصره انتشرت المدائح النبوية انتشارًا واسعًا، فقد «أخذ شعراء المدائح النبوية في الكثرة بالجزائر والبلاد المغربية منذ القرن السابع الهجري، خاصة منذ النصف الثاني منه» (ضيف 209–214)، له ديوانان شعريان، الأول ''نظم الدّرر في مدح سيد البشر'' أو ''دُرَرُ الدُّرَر ...''، والثاني '' الورد العذب المعين في مولد سيد الخلق أجمعين''، وقد خصّصهما في مدح الرسول ﷺ، نقلَ له المقّري من ديوانه الأول نموذجين من تسديس المديح النبوي، وهما مثال عن المعارضات الشعرية (المقّري/ نفح 480)، وفيهما ما يثير انتباه القارئ في تجليات ترداد صيغة الصلاة على النبي مع كل شطر سادس من التسديس؛ فجاءت الأولى على صيغة (صلوا عليه وسلموا تسليماً)، والثانية بتركيب مختلف بصيغة (صلوا عليه بكرة وأصيلًا).

سنعرض للتسديس الأول كونه نصًّا معارِضًا من المعارضات النبوية الجزائرية القديمة التي تجسد التّقاطعات التي برزت بين ابن العطار ومخمسات شعراء الأندلس والمغرب ومسدساتهم في المديح النبوي، ونكتفي بالثاني أنموذجًا للكشف عن خصوصية المعارضة النبوية العطارية في صيغة الصلاة على النبي من خلال خاصية التناصّ؛ فبشأن المسدسة العطارية الأولى يقول المقّري «ومن ذلك هذا التسديس الذي وجدته في كتاب ''درر الدّرر'' للشيخ

2 - أبو عبد الله محمد ابن محمد عالم أصولي من بلاد المغرب بتلمسان، (710هـ –1310م).

3 - محمد أبو العباس سيدي أحمد المانجلاتي (1066هـ–1656م) أديب وفقيه من الجزائر، عاش في القرن (11هـ).

4 - يحيى ابن خلدون من مواليد 1332 بتونس، وتوفي في 1379 تلمسان، هو مؤرخ وشاعر، وهو شقيق المؤرخ الشهير ابن خلدون.

5 - محمد بن عبد الله بن سعيد بن عبد الله بن سعيد بن علي بن أحمد السّلماني الخطيب من الأندلس (776هـ).

الإمام أبي عبد الله محمد بن محمد بن عبد الله بن محمد بن محمد بن أحمد بن أبي بكر العطار الجزائري، من جزائر مزغنة بني مزغنة، وهي المشهورة الآن بالجزائر» (المقّري/ نفح 480)، ويوردها في باب من مؤلفه أسماه بـ"المسدسات في مدح الرسول" يرصد فيه عددًا كبيرًا من نماذج مسدسات المديح النبوي، وهذا مثال عنها في مدح المصطفى ﷺ والدعوة إلى الصلاة عليه تبجيلًا وتعظيمًا:

أَنْـــوارُ أَحْمَـــدَ حُسْنُـــهَا يَتَـــلَأْلَأْ ... الْمُصْطَفَـــى بِحُـــلَى الكَمَـــالِ يُحَـــلَّأ
الشَّـمْسُ تَخْجَـلُ وَهُـو مِنْهَا أَضْـــوأ ... النُّـــورُ مِنْـــهُ مُقَسَّـــــمٌ مُجَـــزَّأ
قَـــدْ زَانَ ذَاكَ النُّـــــورُ إِبْـــــرَاهِيما ... صلُّوا عَلَيْـــــهِ وَسَلِّمُـــوا تَسْلِيـــمًا

(نفسه 480)

ما يُلاحظ على المقطوعة التسديسية، أنها تكررت (16) مرة، وفي كل شطر سادس وردت صيغة "صلوا عليه وسلموا تسليمًا"، وتعدُّ لازمة تتردد على مدار المقطوعة الواحدة، وهذه نقطة الاشتراك بين النّصوص المدحية النبوية، فهذا التّكرار تقليد سار عليه الشعراء في مخمساتهم ومسدساتهم والشعر المشطر عمومًا عند المشارقة وشعراء الأندلس وشعراء المغرب وشعراء الجزائر، وكان سببه الاحتكاك الثقافي بينهم تأثيرًا وتأثرًا، و يؤكد المقّري ذلك من خلال تجربته في التدريس «وكثيرًا ما كنت أنشد هذه القصيدة [قصيدة ابن الجنان] بالمغرب في مجالس التّدريس» (نفسه 438)، وهي مخمسة في مدح الرسول ﷺ والصلاة عليه، وهذا طبعًا ما تعززه دائرة الإعجاب والتأثير بين الشعراء، ما يجعلنا نتساءل عن النّص الأقرب الذي تقاطع معه الشاعر أبو بكر العطار الجزائري في مدحته النبوية.

لقد أورد المقّري تسديس ابن العطار بعد أن أعطى أمثلة عن المخمسات من المدائح النبوية، وتوصل إلى أنَّ جلّها تتشارك في الشكل والمضمون والوزن والتقفية والمعاني وانتقاء اللفظ خاصة في ترداد صيغة الصلاة على الرسول ﷺ "صلو عليه وسلموا تسليمًا" التي ترد في الشطر الخامس أو السادس، ثم يذكر الغاية من جمعها «أنّ المراد جمع ما وقفت عليه في البحر والروي والمعنى، لأنَّ بعضًا من العلماء ذكر لي أنه لم يطّلع إلا على قصيدة ابن الجنان، فأحببت أن أتعرض لتعريفه بهذا العدد وإعلامه على أنَّ القصد الأعظم، ما هو إلا التّلذذ بذكر أمداح المصطفى ﷺ خصوصًا المقتبس فيها قوله تعالى: ﴿صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا﴾ [الأحزاب: 56]» (نفسه 479، 480)، فكانت هذه الصيغة كفيلة بالربط بين العديد من النصوص المدحية النبوية، وبهذا حققت بعضا من مظاهر المعارضات الشعرية.

ومن الواضح أن المقّري – وإن لم تكن له نيّة التحدث عن ظاهرة المعارضات الشعرية، ولم يصرح بها – أتى بكلمات تدل على مصطلحها، ومن ذلك ما توصل إليه بخصوص هذا التسديس، أنَّ هُناك من الشعراء المغاربة من تأثر بهم ابن العطار في تخميسه وتقاطع معهم شكلًا ومضمونًا، وهو أبو العباس بن جمال الدين بن أحمد بن محمد بن العباس المغربي[6]، فحسب ما ورد من مخمسات أثبتها المقّري (نفح 445–470) لشعراء يرى أنهم تأثروا بتخميس ابن

6 - شاعر من المغرب، وهو فقيه وكاتب له عدة قصائد نبوية.

الجنان الأندلسي[7] في مدحه للنبي ﷺ والصلاة عليه يخلص إلى أنّ تخميس أبي العباس هو من بين النصوص التي تشكلت على منواله شكلًا ومضمونًا، ولتوضيح ذلك فإن ابن الجنان يقول في مطلع تخميسه:

اللهُ زَادَ مُحَمَّـــــدًا تَكْـرِيمًـــــــا وَحَبَـاهُ فَضْـلًا مِـنْ لَدُنـهِ عَظِيـمًا
واختصّـــه في المرســـلين كرِيـــمًا ذَا رَأفَـــــةٍ بِالمـــؤمِنِينَ رَحِيـــمًا
صَلُّوا عَلَيهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا

(نفسه 432)

ويوضح المقّري في النفح قائلا «ولا بأس أن نورد هنا ما حضر من التخميسات الموافقة لتخميس ابن الجنان المذكور السابق أولًا في البحر والروي والمنحى الذي لا يضل قاصده، وكيف لا وهو مدح الجناب الرفيع العظيم النبويّ» (445)، وفي عبارة الموافقة والمنحى مؤشر على مظاهر المعارضات الشعرية، وهذا ما يؤكده أبو العباس في تخميسه، «وهي أيضًا مُرتبة على حروف المعجم ما عدا الابتداء وبيوت الانتهاء، غير أنَّ ترتيب حروف المعجم في آخر الأشطار، ولم يلتزم صاحبها الابتداء كما فعل مالك بن المرحل، رحمه الله تعالى» (459)، ويقول في بدايتها:

اللهُ زَادَ المُصْطَفَـــــى تَعْظِيمًـــا
وقَـضَى لَـهُ التَّفضِيـلَ والتَّقديـمَا
وأَنَـــالَهُ شَرَفًـــا لَدَيـــهِ جَسِـيمًا
فَهُـــو المُتَمَّـــمُ فَخْـــرُهُ تَتْمِيـــمًا صَلُّـــوا عَلَيـــهِ وَسَـــلِّمُوا تَسْـــلِيمًا

(نفسه 459)

وما ذُكر سابقًا هو لتوضيح موقع تسديس ابن العطار الجزائري من هذا التقاطع، فقد تأثر في معانٍ كثيرة، وألفاظ مكررة فضلًا عن الجانب الموسيقي، والحرف الأخير (الميم) بما جاء في تخميس أبي العباس، إضافة إليى صيغة الصلاة على النبيّ ﷺ، وهذا ما يثبت أنَّ مسدسة ابن العطار نصّ معارِض، ما يجعلنا نتبين أنه تأثر بابن الجنان عن طريق تخميس أبي العباس بن جمال الدّين، فهو أقدم منه، الأمر الذي يجعل تسديس ابن العطار في مدح النبي ﷺ من النصوص الشعرية التي تجسد ظاهرة المعارضات الشعرية في المديح النبوي الجزائري القديم، ويصرّح المقّري بذلك «وهذا توارد أيضا في عدة أبيات مع تخميس الكاتب أبي العبّاس بن جمال الدين المتقدم ذكره، وأوله " الله زاد محمد تعظيمًا"، وهما على منوال واحد غير أنَّ ذلك تخميس، وهذا تسديس، وابن جمال الدين أقدم من ابن العطار تاريخيًّا، فيُحتمل أنْ يكون ألمّ بكلام ابن جمال الدين أو ذاك من توارد الخواطر» (438).

هذا ما يُثبت لتسديس ابن العطار أنه نصّ معارِض لمخمّسة أبي العباس بن جمال الدّين، وما رآه المقّري مهمّ يصبّ مغزاه فيما يجسد حقيقة المعارضات الشعرية؛ فذكره أنَّ أبا بكر ابن العطار قد تواردت أفكاره مع أبي العباس من جهة، وقوله إنهما على منوال واحد من جهة أخرى، يعزز؛ فالمطّلع على المخمسات النبوية يتبين أنها تتقاطع

7 - شاعر أندلسي عاش في القرن السابع الهجري، عصر الموحدين.

معها في صيغة الصلاة على النبيّ ﷺ، وفي الصيغ المكررة والمعاني والألفاظ والوزن والتقفية، وطريقة عرض الأبيات حسب الحروف المعجمية، فالتأثير مشترك في الموضوع والشكل بما فيه السّمات الفنية والموسيقية، وهذا ما يرد عند ابن العطار في مسدّسته، ويثبت لتجربته الخصوصية الشعرية في مدح الرسول ﷺ.

واللافت في كل ماذكرناه من تقاطعات بين التسديس الأول لابن العطار ومن سبقوه من شعراء المغرب والأندلس، أنّ له تسديسة أخرى على منوال الأولى وتشترك في كل العناصر السابقة، وقد وردت كاملة عند المقّري الجزء السابع من النفح (485–488)، ويقول فيها «ورأيت في هذا الكتاب [دُرَرُ الدُّرَرِ] تسديسًا آخر لم يرتبه على حروف المعجم، وجعل روي الشطرين الأخيرين حرف اللّام، فأحببت ذكره هنا؛ زيادة في التّبرك بمدح المصطفى عليه أجلّ الصّلاة والسّلام» (485)، ولكن ما تتميز به من باقي المخمسات والمسدسات صيغة الصلاة على النبيِّ ﷺ المختلفة في طريقة صياغتها وتركيبها، وذلك في قوله: "صلوا عليه بكرة وأصيلًا"، وهذا ما يزيد من عمق التجربة العطارية في ظاهرة المعارضات الشعرية خاصة في جزئية الصلاة على النبي، وستقف الدراسة على تمثلات إجراء آليات التناصّ في تعامل ابن العطار مع هذه الصياغة، وهذا ما سنراه في العنصر الموالي، ولكن لا بأس أن نورد مثالًا عن هذه التسديسة، فيقول في بدايتها:

نُـــورُ النَّبِـي الْمُصْطَفَـى الْمُخْتَـــار أَرْبَـتْ مَحَاسِنُـــهُ عَـلَى الأَنْـــوَار
مِـرْآهُ يُخْجِـلُ بَهْجَـــةَ الأَقْمَـــار نُـــورٌ يُنْجِـي مِـنْ عَـذَابِ النَّـــار
قَـد زَانَ ذَاكَ النّـــورُ إِسْمَاعِيـــلَا صَلُّـــوا عَلَيْـهِ بُكْـــرَةً وَأَصِيـــلَا

(نفسه 485)

4. جمالية التناصّ في المعارضة النبوية العطارية

تتضافر الجهود الأسلوبية في اللغة الشعرية؛ حتى تمنح واقع الأمر صورته الحقيقية وتؤكد فكرته جماليًّا، متمردة على القول منحرفة عن النّسق المألوف في تشكيل الكلام وصناعته بأسلوب تعمد فيه «إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية جمالية تُحْدثُ تأثيرًا خاصًّا في المتلقي» (السّد 179)، وهذا من أنبل أهداف الإبداع الأدبي، فالشاعر حين يسعى إلى البحث عما يميّز أدبه، فإنه يجتهد في سمو تجربته الشعرية، فكيف بها إذا ارتبطت بالرسول ﷺ، ألا ترى أنَّ الظاهرة المحمدية انزياح في واقع أمرها؟ فكيف وهي في عالم من الانحراف الفني؟ فإنه لا بدّ أن يُبحث لها عن مخرج انزياحي آخر يتجاوز به الصورة الأولى، ويخلق أخرى يعبر فيها عمّا يميز تجربته، وهذا ما سيُبحث عند ابن العطار الجزائري في معارضته النبوية التي جاءت في تسديسة مدحية نبوية، يحاول فيها أنّ يتفرد بجمالية انزياحية في صيغة الصلاة على النبيّ ﷺ من خلال توظيفه لخاصية التناصّ، يقول عنها المقّري: «ورأيت في هذا الكتاب تسديسًا آخر لم يرتبه على حروف المعجم، وجعل روي الشطرين الأخيرين حرف اللّام، فأحببت ذكره هُنا زيادة في التّبرك بمدح المصطفى عليه أجلّ الصّلاة والسّلام» (485).

تُعدّ تسديسة ابن العطار من المعارضات النبوية التي ينتهي كلُّ شطر سادس منها بحرف (اللام)، وهي ضرب

من ضروب التشطير، وتُسمى بالمسدس، وهي «من العروض الذي يُبنى على ستة أجزاء» (ابن منظور 239)، وتُعرف بـ (المثنيات)، «وبمقدورنا أنَّ نُسمي الأبيات التي يلتزم في صدرها قافية، وفي عجزها قافية أخرى"بالمثنيات"، وقد تكون في كل بيتين أو ثلاثة إلى سبعة...» (خلوصي 289)، تتشكل من مقطوعات تسديسية متكونة من ستة أشطر، وتكررت عنده (19) مرة، وفي كل شطر سادس منها وردت صيغة الصلاة على النبي (صلوا عليه بكرة وأصيلًا)، وهذا يعني أنها تكررت (19) مرة.

فصيغة الصلاة على الرسولﷺ من السمات التي تميزت بها المدائح النبوية، وأولاها الشّعراء أهمية وأكثروا من ترادها؛ فهي تتجلى «عند الشاعر بقوة لما لها من فضل الشفاعة، وباب من أبواب المديح الدّال على عاطفة التبجيل والتعظيم، ما يفصح عن قدر الرسول بين الأنبياء» (بوعبد الله 59)، وقد أُفرد لها دواوين خاصة جَمَعت قصائد الصلاة على النبيّﷺ في صورة متقاربة فتحت باب المعارضات الشعرية خاصة المخمسات منها والمسدسات، وسنقف على ما يميّز صيغة الصلاة على النبي عند ابن العطار بإعمال إجراء آليات التناصّ.

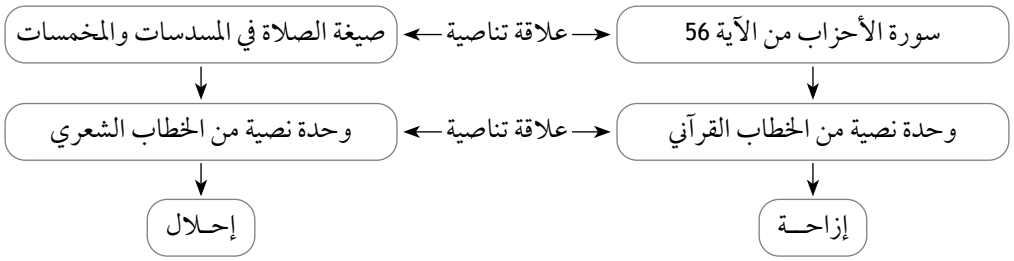
1.4. التّضافر التناصّي لانزياحية صيغة الصلاة العطارية

1.1.4. مرحلة الإثبات: (الإبقاء والإحلال)

لقد تأثر ابن العطار بالقصائد المدحية التي عُرفت بصيغة الصلاة على النبيّﷺ، وسار فيها على نهجهم في ترادها، وهذا ما يؤكد مشاركته دعوتهم للتأكيد على الصلاة، ولكنه أوردها بتركيبة مختلفة وملفتة؛ فما يلاحظ على كل شطر سادس منها أنه ورد بصيغة الصلاة على النبي (صلوا عليه بكرة وأصيلًا)، وهنا تنزاح العملية التناصّية لتخرج عما كانت عليه في صيغ الصلاة مع تركيبة (صلوا وسلموا عليه تسليمًا)، فمعظم القصائد المدحية النبوية التسديسية جرت على هذه التركيبة، وهي تتناصّ مع النّص القرآني في قوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا﴾ [الأحزاب: 56] وفيها يخبر الله تعالى «أنَّ الله سبحانه وتعالى أخبر عباده بمنزلة عبده ونبيِّه عنده في الملأ الأعلى بأنه يثني عليه عند الملائكة المقربين، وأنَّ الملائكة تُصلي عليه، ثم أمر الله تعالى أهل العالم السفلي بالصلاة والتسليم عليه ليجتمع الثناء عليه من أهل العالمين: العلوي والسّفلي جميعًا» (ابن كثير 434)؛ حيث نقلت الصيغة كما وردت في الآية، وهذا تداخل نصّي بحضور آلية التناصّ الاستشهادي.

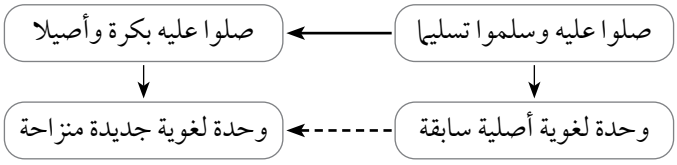
إن التناصّ الاستشهادي Citation هو«الإيراد الواضح لنص مقدّم» (جينيت 90)، ويُعدّ صورة من صور التّداخل النّصي «الأكثر جلاء والأكثر رؤية والأكثر حرفيًا La plus littérale للتناص» (مرتاض/ ج64)، وهو آلية تناصية تحيل إلى نصوص لها حضورها الفعلي داخل نص آخر على نحوٍ تتوضح معالم النص الغائب في حضور النص الحاضر؛ وتدمج العبارات دون تغيير يُذكر وبصيغة حرفية كما أُخذ من الأصل، وهذا ما يُسمى التناصّ بالتماثل، وهو «مستوى يتمكن النص اللاحق من مسايرة النص السابق ومساواته في إخراج المعنى» (بقشى 42)، وهو من الشّركة وما يساوي الآخر فيه الأول (القرطاجني 196)، وإنّ هذا النوع من الآليات؛ ليتناسب مع النّصوص القرآنية لما له من خصوصية قدسية تحمل على التّحفظ في تناصه مع نصوص أخرى، ويكمن حضوره الفعلي في تغيير الموضعة من النص القرآني إلى النّص الشّعري من خلال عمليتي الإزاحة والإحلال «التي تعدّ واحدة من سمات آليات التناصّ أو حركية

علاقات النصوص بعضها بالبعض الآخر» (حافظ 49)، ويُعدّ ذلك ميلاد سياق آخر؛ فكلُّ نصٍّ هو محاولة للحلول محلَّ نصٍّ آخر أو إزاحته من مكانه عن طريق تجربة سياقية جديدة تخصّه، للتوضيح أكثر ينظر للشكل رقم (3).



الشكل (3): التداخل النصي (النص الاستشهادي).

تمثلت لغة الحوار بين النص القرآني والمديح النبوي عن طريق صيغة الصلاة على النبي (صلوا عليه وسلموا تسليمًا)، وهي بنية لغوية انتقلت من نص قرآني إلى نص شعري؛ أي أنّ التواجد اللغوي للنص القرآني حلّ في تراكيب النص الشعري، وهذا ما يؤسس لعلاقة تناصية بين بنيتين مختلفتين، فتشكلت خصائص بُنية الثاني رغم حيثيات سياق مدحها النبوي الخاص بها بموجب سمات بنية النص القرآني في سورة الأحزاب؛ فبنية (صلوا عليه وسلموا تسليمًا) المتمثلة في الشطر الخامس أو السادس لا بدَّ لها أن تنسجم إيقاعًا مع النصوص الشعرية، فكان على الشعراء أن يأتوا بما يناسب أشطر نصوصهم وفق البنية اللغوية للصلاة والتسليم في الآية؛ حتى ينجح التناصّ معهم ويحقق وزنًا سليمًا، وقد تحولت الدّلالة الأصلية من القرآن إلى دلالة جديدة تخصّ المديح النبوي في صورة شطر قائم بذاته، والمشترك بينهما سياق التمجيد وتعظيم الرسول ﷺ، إلا أنَّ الأولى أمر من عند الله سبحانه وتعالى، والثانية تذكير وموعظة جاءت عن طرف البشر (الشاعر). ينظر الشكل رقم4.



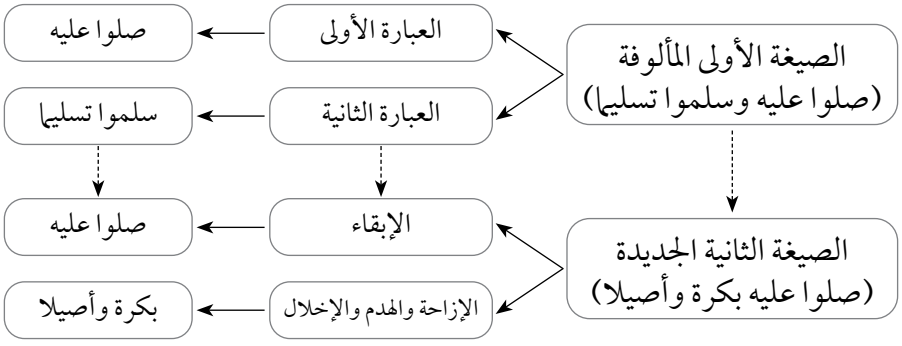
الشكل (4): التحول التناصي لصيغة الصلاة على النبي ﷺ.

2.1.4. مرحلة النفي: (الهدم والإحالة)

كذلك الأمر مع تركيبة ابن العطار ولكن بناءها جاء مخالفًا لما كان معهودًا عليه في طلب الصلاة والتسليم، فقد عمل على تشكيل وحدة لُغوية بتركيبة جديدة يطلب فيها الصلاة على النبي بكرة وأصيلًا (صلوا عليه بكرة وأصيلًا)؛ حيث قادته عظمة الرسول ﷺ إلى التعبير عن الصلاة عليه في كل وقتٍ وحينٍ، تمامًا كما هو الأمر مع تسبيح الله سبحانه وتعالى وتنزيهه عن كل نقصان، وهذا في تداخلية تناصية لم يكتف فيها بالإزاحة والإحلال، وإنما كان تعامله مع النص الغائب تعاملًا عميقًا؛ إذ أحال توظيف الكلمتين المتعاطفتين (بكرة وأصيلًا) إلى النصوص المقدسة المتمثلة في النص القرآني والنص النبوي والتي أجمعت على الحث والإكثار من ذكر الله سبحانه وتعالى عند الصباح والمساء وفي آناء الليل والنهار (ابن كثير 425)؛ وتمثل ذلك في قوله تعالى: ﴿يا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اذْكُرُوا اللَّهَ ذِكْرًا كَثِيرًا

وَسَبِّحُوهُ بُكْرَةً وَأَصِيلا﴾ [الأحزاب: 41،42]، وقوله تعالى:﴿وَاذْكُرِ اسْمَ رَبِّكَ بُكْرَةً وَأَصِيلًا﴾ [الإنسان: 25]، وقوله أيضًا: ﴿لِتُؤْمِنُوا بِاللهِ وَرَسُولِهِ وَتُعَزِّرُوهُ وَتُوَقِّرُوهُ وَتُسَبِّحُوهُ بُكْرَةً وَأَصِيلًا﴾ [الفتح: 09]، وفي الحديث النبوي الشريف في دعاء تكبيرة العيدين في قول ابن عمر رضي الله عنهما «بينما نحن نصلي مع رسول الله ﷺ؛ إذ قال رجل في القوم: الله أكبر كبيرًا والحمد لله كثيرًا وسبحان الله بكرة وأصيلًا، فقال رسول الله ﷺ:من القائل كلمة كذا وكذا؟ قال رجل من القوم:أنا يا رسول الله، قال: عجبت لها، فُتحت لها أبواب السماء، قال ابن عمر: فما تركتهن منذ سمعت رسول الله ﷺ يقول ذلك» (مسلم 271)، وكلها مرتبطة بذكر الله في كل الأوقات والأماكن، وفيها تنبيه لعظمة الذكر وضرورة الإكثار منه.

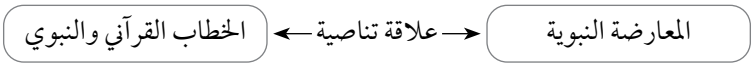
في البداية صاغ ابن العطار تركيبة الصلاة على النبي على منوال من سبقوه في تسديسته، ثم عارضهم في طريقة بنائها وتشكيلها على مستوى الشطر السادس، وأراد لها بُعدًا جماليًّا على طريقته، فقد قام فيها بهدم الصيغة المتداولة للصلاة على النبي واستبدال صيغة أُخرى بها، أزاحها من النص القرآني إلى نصه المدحي، فعمد إلى ما يُسمى بالتناصّ المختلف، وفيه يعمل على «توظيف أحد المكونات الفنية لنموذجه الفني توظيفًا إبداعيًّا بواسطة الزيادة في إخراج المعنى أو النقل أو القلب أو الحل والعقد وما شاكل ذلك» (بقشي 42)، فكان في معنى الدعوة إلى الصلاة على النبي تأكيد لعظمة الرسول ﷺ عند الشاعر، فجاءت صيغته في الصلاة على النبي مخالفة لما سبقها على أساس المخالفة في الوضع؛ ولذلك تراه يشتغل على تقنية التّعالق بين النصوص عبر مراحل من الإزاحة والهدم ثم الإحلال وإعادة البناء من جديد موظفًا آليات التناصّ الإحالي التي أسهمت في تشكيل بُنى تناصية منزاحة، والتوضيح في الشكل رقم(5).



الشكل (5): التناص بين عملية الإبقاء والإزاحة.

لقد عدل ابن العطار بصيغة الصلاة على النبي والتسليم التي هي في أصلها تناص؛ فهدم فيها التناصّية الاقتباسية ثم بناها من جديد في صورة تناصية منزاحة، فانتقل بذلك من آلية التناصّ الاستشهادي إلى آلية التناصّ الإحالي- La reference الذي يعمد فيه الشاعر «إلى إعادة صياغة المتناص وتفكيك بناه التركيبية والدلالية وتوزيعها في فضاء النص الحاضر فيزيح منها ما لا يتواءم مع التجربة المطروحة، ويبقي منها جزءا يسيرا دالا- مثلا- أو جملة فقط، غير أنّ هذا الجزء المتبقي يحيل على الكل النص السابق وسياقه ودلالاته» (واصل 131)، ظهوره أقل، وبعيد عن الاستحضار الحرفي للنص و«لا يعلن عن وجود ملفوظ حرفي مأخوذ من نص آخر ومندرج في بنيته بشكل صريح كلي ومعلن، وإنما يشير إليه ويحيل الذاكرة القرائية إليه عن طريق وجود دال من دوّاله أو شيء منه ينوب عنه بحيث

يذكر النص شيئًا من النصوص السابقة أو الأحداث» (نفسه 95)، فهو يقيم على علاقة غياب in absentia (غروس 64) لنص في نص، يُنظر للشكل رقم(6).



الشكل (6): آلية التناص الإحالي.

تتحدد مهمة ابن العطار التناصّية في تحويل صيغة الصلاة على النبي من النصوص المقدسة [سورة الأحزاب الآية: 56] إلى نصه والتّصرف فيها من خلال تقسيم الوحدة اللغوية الأصلية للصلاة (صلوا عليه وسلموا تسليمًا) إلى جزئين، وهما وحدتان متعاطفتان؛ الأولى (صلوا عليه) والثانية (وسلموا تسليمًا)، فاجتزأ الأولى وأبقى عليها وأحلّها في الجزء الأول من وحدته اللغوية الجديدة، ثم اجتزأ الثانية وأزاحها ثم هدمها وأحال موضعها على لفظين متعاطفين (بكرةً وأصيلًا)، وهنا يتناص مع نصوص مقدسة جديدة، ويحيل إلى الآيات الثلاث (الأحزاب 41، 42 – الإنسان 25 – الفتح 9) وإلى الحديث النبوي الشريف (مسلم 271)، فاشتركت النصوص في وحدة لغوية جديدة لها سياقها الخاص مشكّلة إحالة مركبة، «فقد تكون الإحالة في ملفوظ واحد متعددة، تحيل على جملة من الآيات والأحداث والقصص وبإمكاننا تسمية هذا النوع من الإحالة بالإحالة المركبة» (واصل 96)، كما هو موضح في الجدول رقم (1).

تناصية عادية (التناصّ الاقتباسي)		**تناصية انزياحية (الإحالة المركبة)**		
النص السابق	النص اللّاحق	النص السّابق		النص اللّاحق
سورة الأحزاب الآية 56.	صيغة الصلاة والتسليم (صلوا عليه وسلموا تسليمًا)	النص المقدس	النص الشعري	صيغة الصلاة والتسليم (صلوا عليه بكرة وأصيلًا)
		سورة الأحزاب الآية 42	التخميس والتسديس	
		سورة الإنسان الآية 25		
		سورة الفتح الآية 9		
		الحديث النبوي (رواه مسلم)		

الجدول (1): بين التناصّ العادي والتناصّ الانزياحي.

قام الشاعر بعملية التحويل على مرحلتين مرحلة الإثبات ومرحلة النفي (كريستيفا 79)؛ فأثبت الجزئية الأولى من صيغة الصلاة (صلوا عليه)، ونفى الجزئية الثانية (وسلموا تسليمًا) وأبدلها بـ (بكرةً وأصيلًا)، وهو نفي متوازي يُبقي على معنى الصلاة، ولكنه يمنحها بعدًا جديدًا، ودلالة أعمق ترتبط بتسبيح الله عزّ وجل، ومن شأن هذا المعنى الجديد أنْ يمنح التناصّ بُعدًا تلميحيًّا، يشير من خلاله إلى أنَّ فضل الصلاة من فضل ذكر الله؛ ففي الأولى كان التناصّ في أبسط صوره المعتادة مستشهدًا مقتبسًا (الاجتزاء والإبقاء)، وأمّا الثانية فأحال الشاعر إلى نصوص جديدة عن طريق الاجتزاء والإزاحة ثم الهدم وإحلال الجديد، وفيها تصرف الشاعر مغيرًا مجددًا مُحيلًا، «فإنْ زاد المتأخر على

المتقدم زيادة في المعنى مع تحسين اللفظ فقد استحق المعنى عليه» (القرطاجني 196)، وهذا ما أنتج تناصية إبداعية جديدة يُحمل فيها النص المقدس في صورة انزياحية بديعة حرّكت رتب التراكيب وشوشتها، ولا يتعلق التوظيف فيها بتحويل المعنى فحسب، وإنَّما كان العمل فيها على كيفية التعامل معه والتّصرف لخدمة مقصده الديني والفني وتبليغه للمتلقي.

3.1.4. مرحلة التلميح: (انزياح دلالة الصلاة)

أسّس ابن العطار وحدته اللغوية في الصلاة النبوية على ثنائية الاستشهاد والإحالة، وهذا ما نتج عنه آلية ثالثة، وهي التناصّ التلميحي nLallusio الذي يُعدُّ الأكثر عمقًا؛ لأنه «يفكك المتناص ويعمل على تخريب معماره (التركيبي والدلالي)، ويراوغ المتلقي بتخفيه وعدم ظهوره» (واصل 109)، فقد تمت عملية التناصّ على هذا النحو؛ ولكي يحقق مبتغاه الانزياحي انتقل من تناصية مألوفة في قصائد المديح النبوي إلى تناصية منزاحة عملت على خرقها، والملفت أنّ هذه التناصّية الانزياحية الجديدة التي تعالقت وتفاعلت مع مواضع الآيات القرآنية الثلاث والحديث النبوي في الجزء الثاني من صيغة الصلاة العطارية (بكرةً وأصيلًا)، اختصت بتسبيح الله سبحانه وتعالى وارتبطت بتنزيه ذاته في الإيمان بالله وذكره في كل الأوقات صباحًا ومساءً؛ ولكي يعظم الصلاة على النبي ﷺ في نفس المتلقي صبغها الشاعر بمقامها الديني والروحي؛ ليُستشعر ذكرها في كلّ لحظة وحين؛ فذكر الرسول والصلاة عليه يرتبط بذكر الله وتسبيحه في كل وقت وحين، ووروودها يعبر عن إحالة معنوية تتصل بعمق معنى التعظيم النبوي في الصلاة على الرسول ﷺ، وهذا في الجدول رقم (2).

مراحل التناصّ	صيغة التصلية	النص السابق	إجراء التناصّ	دلالة المعنى
مرحلة الاستشهاد	صلوا عليه	النص القرآني النص الشعري	– الإزاحة – الإبقاء – الإحلال	إثبات المعنى (مألوف)
مرحلة الإحالة	بكرةً وأصيلًا	النص القرآني	– الإزاحة – الهدم – الإحالة	نفي المعنى وإثبات معنى جديد بدلالة أعمق (الانزياح)
مرحلة التلميح	الصلاة والتسبيح			

الجدول (2): التضافر التناصّي نحو العدول في صيغة الصلاة العطارية.

لقد مرت عملية التناصّ مع ابن العطار على ثلاث مراحل: مرحلة الاستشهاد ومرحلة الإحالة ثم مرحلة التلميح، المرحلة الثالثة كانت نتيجة لمزج المرحلة الأولى والثانية، وقد دفعه مقام النبوة إلى ذلك؛ ليثير في نفس المتلقي ضرورة الصلاة على النبي ﷺ مبينًا ارتباط زمن ذكرها بزمن تسبيح الله عزّ وجل، وُيعدّ هذا النوع من العمليات الفنية التي أقدم عليها أسلوبًا انزاياحيًّا غير متوقع مقارنة للسائد، وهذا ما عبّر عنه ''ريفاتير'' بعملية تشوش التراكيب التي تخلق المفاجأة في الأسلوب لدى القارئ، «فكلما كانت غير منتظرة كان وقعها في المتلقي» (السد 181)، فقد أقدم الشاعر على جمع بين نصين في نص واحد، وهذا لأجل أنْ يخدم الدلالة الجديدة للصلاة على سيد المرسلين بعيدًا عن

المألوف، معملًا التناصّ إستراتيجية للتشويش تعمل على عدم استقرار المعنى وهزّه ليعبّر عن حقيقة المقام (بقشى 25).

إذن لا يمكن أن يحدث كل هذا من فراغ؛ إذ لابدّ من نصية قبلية واشتغال فني «يحمل بالضرورة بكيفية أو بأخرى، بصفة واضحة أو مستترة أثرًا أو ذِكرى من نصوص أُخرى غائبة يدخل معها في علاقات حوارية، ويقيم معها صلات تفاعلية، وكل ذلك يبين موقفه منها» (شرفي 63)، وقد تحققت العلاقات الحوارية والصلات التفاعلية في حِيل الشاعر الفنية والتي يثبت فيها قدرته على صنع ما يمكن أن يجسد به حقيقة المقام النبوي من خلال التضافر التناصّي في تحقيق تداعيات الأسلوب الانحرافي وعدوله عن المألوف؛ ولذلك يمكن وصف التناصّ في الأخير بأنه «تفاعل لساني حميمي بين أمس مضى ويوم أتى، بين الآخر الغائب والأنا الحاضر، بين نص انتهى ونص بصدد الولادة» (مرتاض 5).

خاتمة

لا يمكن أن ننفي الإبداع عن المعارضات الشعرية؛ لأنها تجربة إبداعية قائمة بذاتها الفنية والجمالية، وما المحاكاة التي تُعرف بها إلا مسؤوليات تُلقى على عاتق الشاعر المتأثر محاولًا أنْ يستجمع أدواته الفنية الخاصة به؛ ليبعد عالمه الشعري عن شبهة التقليد، ووقوفنا على المعارضات النبوية الجزائرية قديما بهذا الشأن كشف عن النقاط الآتية:

1. لقد كان للمدائح النبوية في الأدب الجزائري القديم الدور الكبير في انتشار المعارضات النبوية الجزائرية، وكثير منها مغمور يحتاج إلى البحث الحثيث، وهي تعبر عن ميزة التأثير والتأثر بين الشعراء في تلك الفترة.
2. خصوصية هذا النوع من الشعر تدفع الشاعر لمضاعفة أساليبه الفنية في سبيل وضوح رؤيته الجمالية والبحث عن الآلية التي من شأنها أن تنزاح معها اللغة للتعبير عن المقاصد وتبليغها هذا من جهة، وتدفع الباحث ليبذل أقصى وعيه النقدي والإجرائي من جهة أخرى.
3. تفتح آفاق الدّرس النقدي في التعامل مع المعارضات الشعرية البحث في التنوع الإبداعي للتجربتين الشعريتين المعارضتين؛ حيث يتحول من التركيز على نص المعارضة إلى التركيز في البحث عن المخارج الأسلوبية بين الشاعرين وطرق تعاملهما مع المشترك من الموضوع واللغة والإيقاع، وهذا ما يزيد في التنوع الفني والجمالي بينهما، ويستدعي حضور الأسلوبية المقارنة.
4. تداعيات المعارضة الشعرية تستوجب حضور آليات التناصّ بكل تقنياته الحديثة والمعاصرة، وتؤكد أهمية البحث في شعرية النص المعارِض، وهذا ما يمكن أن يُبحث في المعارضات الشعرية المعاصرة.
5. إذا كان شاعر المعارضات الشعرية متأثِّرًا بالنص المعارَض، فهذا يعني أنه قارئ متلقٍ، وإعجابه يدل على ردة فعل من وجهة نظرية الاستجابة الجمالية، فيصبح نصه المعارِض مظهرًا من مظاهر التّلقي وصورة تجسد وقع السّابق في نفس اللّاحق، وهو ما يثير إشكالية التّلقي في المعارضة الشعرية، وهذا ما تخرج به الدراسة من توصيات.

المراجع

أولا: العربية

القرآن الكريم برواية ورش عن الإمام نافع.

البجّاري، يونس طركي سلّوم. **المعارضات في الشعر الأندلسي**: دراسة نقدية موازنة. دار الكتب العلمية، بيروت، 2008م.

بكور، سعيد. **النص الشعري القديم بين آليات إنتاجه وجماليات تلقيه: تأملات في الإبداع الأول والإبداع الثاني**. عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1 2013م.

البقاعي، محمد خير. **دراسات في النّص والتناصّية**. مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 1، 1998م.

بقشي، عبد القادر. **التناصّ في الخطاب النقدي والبلاغي**: دراسة نظرية وتطبيقية. دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2007م.

بوعبد الله، صونيا. **قصيدة المديح النبوي في المغرب الأوسط في القرنين الثامن والتاسع الهجريين** (مذكرة ماجستير). كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011م.

التّطاوي، عبد الله. **المعارضات الشعرية: أنماط وتجارب**. دار قباء، القاهرة، 1998م.

الجمل، إيمان السيد أحمد. **المعارضات في الشعر الأندلسي**. عالم الكتب الحديث، ط 1، 2006م.

جيني، لورون. **إستراتيجية الشكل: نظرية التناصّ في الثقافة العالمية**. تر: نورد الدين محقق. دار دال، دمشق، ط 1، 2015م.

جينيت، جيرار. **مدخل لجامع النص**. تر: عبد الرحمن أيوب. دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد.

حافظ، صبري. **أفق الخطاب النقدي: دراسة نظرية وقراءات تطبيقية**. دار شرقيات، القاهرة، ط 1، 1996م.

ابن الحجاج، أبو الحسن مسلم. **صحيح مسلم: كتاب المساجد ومواضع الصلاة**، مج 1، دار طيبة، الرياض، ط 1، 2006م.

أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا. **مقاييس اللغة**، مراجعة: أنس محمد الشامي. دار الحديث، القاهرة، 2008م.

الحفناوي، أبو القاسم. **محمد تعريف الخلف برجال السلف**. دار موفم، الجزائر، 1991م.

ابن الخطيب، لسان الدين. **الإحاطة في أخبار غرناطة**. ج 4. تح: محمد عبد الله غنان. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1975م.

خلوصي، صفاء الدين عبد العزيز عمر. **فن التقطيع الشعري والقافية**. منشورات مكتبة المثن، بغداد، ط 5، 1977م.

زنيبر، أحمد. **المعارضات الشعرية: عتبات التناصّ في القصيدة المغربية**. دار أبي رقراق، ط 1، 2008م.

السد، نور الدين. **الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث**، ج 1. دار هومة للطباعة، الجزائر.

شرفي، عبد الكريم. «مفهوم التناصّ: من حوارية مخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينات». **دراسات أدبية**، دورية فصلية محكمة تصدر بالجزائر، ع 2، ص ص. 63-76، جانفي 2008م، LA.2008.1900.

ضيف، شوقي. **تاريخ الأدب العربي (عصر الدول، والإمارات الجزائر، المغرب الأقصى، موريتانيا، السودان)**. دار المعارف، ط1.

طمار، محمد. **تاريخ الأدب الجزائري**. وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، [د. ط]، 2007م.

ابن عبد ربه الأندلسي، أحمد بن محمد. **العقد الفريد**. ج 6، تح: عبد المجيد الترحيني. دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1483م.

عبد النور، جبور. **المعجم الأدبي**. دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط 2، 1984م.

بن عمار، أبو العباس أحمد. **نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب**. مطبعة فونتانة، الجزائر، 1902م.

عناني، محمد. **المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم إنجليزي – عربي**. الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط 3، 2003م.

غروس، ناتالي بييفي. **مدخل إلى التناصّ**. تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى، دمشق، 2012م.

القرطاجني، أبو الحسن حازم. **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**. تح: محمد الحبيب بن الخوجة. دار الغرب الإسلامي.

ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل. **تفسير القرآن العظيم**: تفسير ابن كثير. مج: 3، مر: أحمد إبراهيم زهوة. دار الكتاب العربي، بيروت، ط 1، 2005م.

كريستيفا، جوليا. **علم النص**. تر: فريد الزاهي. دار توبقال، الدار البيضاء، ط 2، 1997م.

مانغونو، دومينيك. **المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**. تر: محمد يحياتن. دار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، ط 1، 2008م.

محمد، محمود سالم. **المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي**. دار الفكر دمشق – سوريا، دار الفكر المعاصر بيروت – لبنان، ط 1، 1996م.

مرتاض، عبد الجليل. **التناصّ**. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، [د. ط]، 2011م.

مفتاح، محمد. تحليل الخطاب الشعري: **إستراتيجية التناصّ**. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 1986م.

ـــــ. دينامية النص: **تنظري وانجاز**. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

المقري التلمساني، شهاب الدين أحمد بن محمد. **أزهار الرياض في أخبار عياض**. تح: إبراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1939م.

ـــــ. **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**. مج 7. تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1988م.

ابن منظور، محمد بن مكرم أبو الفضل جمال الدين. **لسان العرب**: مادة (عرض). ج 9، تح: ياسر سليمان أبو شادي ومجدي فتحي السيد، المكتبة التوفقية.

نويهض، عادل. **معجم أعلام الجزائر**: من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر. مؤسسة نويهض الثقافية، بيروت لبنان، ط 2، 1980م.

واصل، عصام حفظ الله. **التناصّ التراثي في الشعر العربي المعاصر**: أحمد العواضي أنموذجا. دار غيداء، ط 1، 2011م.

وهبة، مجدي، والمهندس، كامل. **معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب**. مكتبة لبنان، بيروت، ط 2، 1984م..

ثانيًا: الأجنبية

The little Larousse illustrated. The French editions. France, 1991.

References

Al-qurān Al-karīm Lirwāyat Warš ʿan Al-ʾmām Nāfiʿ

ʿabd Al-nnūr، Ğabbūr. *Al-maʿğam Al-ādab* (in Arabic). Dār Al-ʿilm Lilmalāyīn, Beirut -Lebanon, 2nd ed, 1984.

Aḥmad b. ʿammār، Abw Al-ʿabbās. *Naḥlat Al-labīb Biāḫbār Al-riḥlah Ilā Al-ḥabīb* (in Arabic). (Maṭbaʿat Fwnatānah, Algeria, 1902).

Aḥmd b. Fāris b. Zakarīyā, Abū Al-ḥusayn. *Maqāyīs Al-lughah* (in Arabic), Anas Muḥammad Al-šāmī. Dār Al-ḥadīṯ, Cairo, 2008.

Al-bqāʿī, Muḥammad Khīr. *Dirāsāt fī Al-naṣ wa al-Tanāṣī* (in Arabic), Markaz al-ʾnmāʾ Al-ḥaḍārī, Halab, 1st ed, 1998.

Al-bukhārī, Yūnūs Ṭūrkī Sallūm. *Al-mūʿārḍāt fī Al-šīʿr Al-āndalūsī: Dīrāsah Naqdīyah Mūwāzinah* (in Arabic), Dār al-kutub al-ʿilimyah Beirut - Lebanon، 2008.

Al-ğumal, Imān Al-sayīd Aḥmad. *Al-muʿāraḍāt fī Al-šiʿr Al-āndalūsī* (in Arabic), ʿālam Al-kutub Al-ḥadīṯ, 2006.

Al-ḥafnāwī، Abū Al-qāsim Muḥammad. *Taʿrīf Al-ḫalaf bi Riğāl Al-salaf* (in Arabic), Dār Mawfim lilnašr، 1991.

Al-muqrī, Al-tilimsānī. Nafḥ Al-ṭayīb Min Ghuṣn Al-āndalus Al-raṭīb. coll 7, Anlys: Iḥsān ʿabbbās، Dār ṣādir, Bairut,1988.

_____. Šihāb al-Dīn Aḥmad b. Muḥammad. *Azhār Al-ryāḍ fī Akhbār ʿiyāḍ* (in Arabic). Anlys, Ibrāhīm Al-ābyārī, Maṭbaʿat Laǧnat al-Tålīf wa al-Trǧamah wa al-Našr, Cairo, 1939.

Al-qarṭāǧnī, Abū al-Ḥasan Ḥāzim. *Minhāǧ Al-bulaghāʾ wa Sirāǧ Al-ʾudabāʾ* (in Arabic), transl: Muḥammad Al-ḥabīb b. Al-khūǧah, Dār Al-gharb Al-ʾislāmī.

Al-ssad, Nwr al-Dīn. *Al-ūslūbyah wa Taḥlīl Al-Khiṭāb, Dirāsah fī al-Naqd Al-ʿrabī Al-ḥadīth* (in Arabic), vol 1. Dār Hwmah Littibāʿah, Algeria.

Al-tiṭāwī، ʿbd Allah. *Al-muʿārḍāt Al-šiʿrīyah Anmāṭ wa Taǧārib* (in Arabic), Dār qubāʾ، Cairo, 1998.

ʿannānī, Muḥammad. *Al-muṣṭalaḥāt Al-ādabyah Al-ḥadīṯah Dirāsah wa Maʿğam Inğlīzī- ʿarabī* (in Arabic), Al-šarikah Al-miṣrīyah Al-ʿālamyah Linnašr - Longman, 3rd ed, 2003.

Bakūr, Saʿīd. *Al-naṣ Al-šīʿrī Al-qadīm bayn Alīyāt Intāğih wa Ğamālīyāt Talaqqīh: Tảamulāt fī Al-ʾbdāʿ Al-awal wā Al-ʾbdāʿ Al-ṯarhīnī* (in Arabic), ʿālam Al-kutub al-ḥadīṯ, Irbd- Jordan, 1st ed, 2013.

Baqšá, ʿabd al-Qādir. *Al-tanāṣ fī Al-ḫiṭāb al-Naqdī wa al-Balāġī: Dirāsah Naẓaryah wa Taṭbīqyah* (in Arabic), Dār Ifrīqyā al-šarq، al-ddār al-bīḍāʾ, 2007.

Būʿbd Allah, Ṣūnyā. *Qaṣīdat al-Madīḥ al-Nabawī fī Al-maġrib Al-āwsaṭ fī al-Qarnyn Al-ṯtāmin wa Al-tāsiʿ al-Hiğyyn* (in Arabic), Magister Dissertation. kulīyat al-adāb wa al-lluġāt، Ğāmiʿat Al-ḥāğ Laḫḍar,Bātna، Algeria، 2011.

Dayf, Šawqī. *Tārīkh Al-ādab Alʿarabī (ʿaṣr Al-dwal wa Al-ʾmārāt Al-ğazāʾiryah- Al-maġrib al-āqṣā- Mauritania- Sudan)* (in Arabic). Dār Al-mʿārif,1st ed.

Ghrūs, Nātālī bīfī. *Madkhal ʾlā Al-tanāṣ,* (in Arabic), transl: ʿabd Al-ḥamīd Būrāyū, Dār nīnawā, Damascus, 2012.

Ğīnī, Lūrūn. *ʾstrātīğyat Al-šakl: Naẓaryat Al-tanāṣ fī Al-ṯaqāfah Al-ʿālamyah* (in Arabic) transl: Nūr Al-ddīn Muḥaqq. Dār Dāl, Damascus, 1st ed, 2015.

Ğīnīt, Ğīrār. *Madkhal Liğāmiʿ Al-nnaṣ* (in Arabic) trasl: ʿabd Al-rraḥmān Aywb, Dār Al-šuʾun Al-ṯaqāfyah Al-ʿāmah. Āfāq ʿarabyah, Bagdad.

Ğīnīt, Ğīrār. *Palimpsests: Literature in the second degree* (in Arabic), Paris, Threshold editions, 1982.

Ḥāfiẓ, Ṣabrī. *ūFuq Al-ḫiṭāb Al-naqdī: Dirāsah Naẓarīyah wa Qirāʾāt ṭṭbīqyah* (in Arabic), Dār šarqīyāt, Cairo, 1st ed,1996.

Ḫlūṣī, Ṣafāʾ al-Dīn ʿabd Al-ʿzīz ʿumar. *Fan al-taqṭīʿ al-šiʿrī wa al-qāfīyah* (in Arabic), Manšwrāt Maktabat Al-maṯn, Baghdad, 5th ed, 1977.

Ibn ʿabd Rabbūh Al-āndalūsī, Aḥmad Ibn Muḥammad. *Al-ʿiqd Al Al-farīd* (in Arabic), vol 6tḥ: ʿbd Al-mğīd al-Tarḥīnī, (Dār al-kutub alʿilmīyah, Beirut-Lebanon, 1st ed, 1483.

Ibn Al-ḥağāğ، Abū al-Ḥasan Muslim. *Ṣaḥīḥ Muslim* (in Arabic), 1st coll. ، Dār ṭaybah، Al-riyadh, 1st ed, 2006.

Ibn Al-khaṭīb, Lisān al-Dīn. *Al-ḥāṭa fī Akhbār Ghirnāṭah* (in Arabic), vol 4. ed: Muḥammad ʿbdu Allah Ghinān, maktabat al-ḫānğī Cairo, 1st ed, 1975.

Ibn kaṯīr, Abū al-f-Fidāʾ, Ismāʿīl. *Tafsīr Al-qrʾān Alʿaẓīm: Tafsīr Ibn kAṯīr* (in Arabic), Coll 3, Re: Aḥmad Ibrāhīm Zahawah. Dār Al-kitāb Al-ʿarabī, Beirut1st ed, 2005.

Ibn Manẓūr, Muḥammad b. Mukram Abū al-Faḍl Ğamāl al-Dīn. *Lisān Al-ʿarab* (in Arabic), Mādah (ʿrḍ). vol 9. Anlys: Yāsir Sulaymān Abū Šādī wa Mağdī Fatḥī Al-sayd، Al-maktabah al-Tawfīqyah.

Krīstīfā, Ğūlyā, *ʿilm Al-nnaṣ* (in Arabic), transl: farīd Al-zāhī. Dār twbqāl, āldār ālbyḍāʾ, 2nd ed, 1997.

Mānġūnū, Dūmīnīk. *Al-muṣṭalaḥāt Al-mafātīḥ Litaḥlīl Al-khiṭāb* (in Arabic). transl: Muḥammad Yaḥyātn. Dār Al-ʿarabī Lilʿulūm, Nāširūn, Manšūrāt Al-ʾikhtlāf, 1st ed, 2008.

Muftāḥ, Muḥammad. *Dīnāmat Al-nnaṣ: Tanaẓurī wa Inǧāz* (in Arabic), Al-markaz Al-ṯaqāfī A-lʿarabī, Casablanca.

_____. *Taḥlīl Al-khiṭāb Al-šiʿrī: ʾstrātīǧyat Al-tanāṣ* (in Arabic), Al-markaz Al-ṯaqāfī Al-ʿarabī, Casablanca, 2nd ed, 1986.

Muḥammad, Maḥmūd Sālim. *Al-mdāʾḥ al-Nabawyah ḥattā Nihāyat Al-ʿaṣr Al-mamlūkī* (in Arabic), Dār Al-Fikr Damascus- Syria, dār al-fikr al-muʿāṣir Beirut- Lebanon, 1st ed, 1996.

Murtāḍ, ʿabd Al-ǧalīl. Al-tanāṣ. *Daywān Al-maṭbūʿāt Al-ǧāmiʿiyah* (in Arabic), Algeria, 2011.

Nwīḥḍ, ʿādil. *MaʿǧamAʿlām Al-ǧazāʾir: Min Ṣadr Al-ʾslām Hattā Al-ʿaṣr Al-ḥāḍir* (in Arabic), Muāssasat Nwīḥḍ Al-ṯaqāfyah, Beirut- Lebanon, 2nd ed, 1980.

Šurfī, ʿbd Al-karīm. "Mafhwm Al-tanāṣ: Min Ḥiwārīyat Mīkhāīl Bāḫtīn Ila Aṭrās Ǧīrār Ǧīnāt". (in Arabic), *Maǧalat: Dirāsāt Adabīyah*, Dawrīyat Faṣlyah Maḥkamat Taṣdur bi Al-ǧazāʾr,. Pp 63-76, Ǧānfī 2008, LA, 2008, 1900.

Ṭammār, Muḥammad. *Tārīkh Al-ādab Al-ǧazāʾirī* (in Arabic), Wizārat Al-ṯaqāfah, Al-ǧazāʾryah ʿāṣimat Al-ṯaqāfah Al-ʿarabīyah, 2007.

Wahbah, Maǧdī, wa Al-muhandis, kāmil. *MaʿǧamMuṣṭalaḥāt Alʿarabyah fī al-Lughah wa Al-ādab* (in Arabic), Maktabat Lebanon, Beirut, 2nd ed, 1984.

Wāṣil, ʿiṣām Hifẓ Allah. *Al-tanāṣ Al-turāṯī fī Al-šiʿr Al-ʿarabī Al-muʿāṣir* (in Arabic) Aḥmad Alʿwāḍī Anmūḏǧā, (Dār Ghaydāʾ, Jordon, 2nd ed, 2011.

Znībar, Aḥmd. *Al-muʿāraḍāt Al-šiʿrīyah: ʿatabāt Al-tanāṣ fī Al-qaṣīdah Al-maġribyah* (in Arabic), Dār Abī raqrāq, 1st ed, 2008.