القارئ وآليات التناص في المعارضات الشعرية

المديح النبوي الجزائري القديم نموذجا

الطالبة جميلة معتوق*

سنة ثالثة دكتوراه– قسم اللغة والأدب العربي

جامعة أدرار– الجزائر

ملخص المقال:

إذا كان لابدّ أن نقف عند العلاقة بين الشاعر وتراثه، فإن ضرورة حضور ما يعرفنا فنيا عن تلك العلاقة مهم في دراستنا لها، وهذا ما له علاقة بعالم المعارضات الشعرية وخاصية التناص؛ لأن الأولى تبرز خلفية الشاعر الثقافية وطبيعة تعامله مع التراث أما الثانية فلأنها من الأدوات الفنية المشكلة للنص الشعري والتي من شأنها أن تجسد تلك الخلفية للشاعر وعلاقته الوطيدة مع تراثه، ومن خلالها تتوضح قدرة الشاعر في كيفية التعامل مع المادة التراثية، والطريقة الفنية التي يتعامل بها للاجتلاب، من حيث أنها خاصية يمتلكها الشاعر ضمن أدواته الفنية في تجربته الشعرية للخوض في غمار تعريفه بهذا التراث من الوجهة الفنية.

والمعارضة الشعرية من صور تلك العلاقة بين الشاعر وثراته، وبما أنها من الظواهر التي برزت في المديح النبوي فإننا سنبحث عن مظاهرها في المدحة النبوية الجزائرية قديما لاسيما في القرن السابع الهجري أين كثرت المدائح النبوية وشاعت بحيث كان الكثير منها معارضة لقصائد سابقة في المديح النبوي وغيره سواء أ كان ذلك معارضة للمشارقة أم للأندلسيين أم مع بعضهم البعض، وهنا ترانا نقف عند نصين النص المعارَض والنص المعارِض، و أما عن خاصية التناص فإنها خطة فنية على أساسها تتوضح معالم معارضة الشاعر لغيره من الشعراء الذين أعجب بهم.

وبما أن الشاعر المعارِض هو المعجَب المتأثر بالنص السابق، فقد عبر عن قراءته لهذا الإعجاب بالنص المعارِض، بأداته الفنية المتمثلة في التناص ومن ذلك فإننا نعتبر الشاعر هو القارئ، ومن هنا ننطلق في البحث عن تجربته في تلقي النص المعارَض.

– مفتاح الدراسة: القارئ– التناص– المعارضات الشعرية– المديح النبوي الجزائري

Research summary

It’s very important to identify the artistic and literary relationship between the poet and his customs and traditional background, so that we understand further the tied bond between this and what we know as pastiche in poetry and the property of Intertextuality in literature. We consider that the first shed lights the traditional background of the poet and the way he deals with his own customs, while the later is considered as the literary tool by which the composition of poetry becomes possible in order to represent the close relationship between the poet and his background. This can be shown in the world of

* مجال الاهتمام تحليل الخطاب الأدبي الجزائري القديم والحديث

literature through the use of some artistic literary techniques in his poetry. Since we realized that pastiche is one of the most important tools that are clearly shown the praise of the prophet, it leads us then to search after this tool in the Algerian praise of the prophet in olden days more precisely in the seventh year in Islamic history where the religious praises had taken part so widely. Those religious praises where in fact a direct and clear imitation (pastiche) to those praises that had existed before either directed to the Easterners or the Andalusians or even to both of them at once.

Concerning the property of intertextuality, we find that it represents an artistic plan that forms the base on which poets show their proper way to imitate other poets that they had admired and were affected by. To conclude with, since the imitator poet is an affected admirer in the first place, he expressed his appreciation to the imitated work through pastiche. It shows that the imitating poet is the reader himself which lead us to search on his way in receiving pastiche work in return.

The Reader and the Property of Intertextuality in the Art of pastiche in the Algerian Praise of the Prophet.

مقدمة:

إن من بين المهام الأساسية التي لابدّ على الشاعر أن يجيدها من خلال نصوصه الشعرية هو حفظه لتراث أمته، وذلك على طريقته الفنية وإظهاره في الصورة التي يستحقها وعلى المستوى الفني المطلوب، وبذلك فإن المسؤوليات تتعاظم وتحتاج منه إلى تسخير فني واندماج جماعي يضمن له الانتماء النفسي والاجتماعي والديني والتاريخي.

وإن كل ذلك يحصل أثناء تجربته الشعرية من خلال سمة التراكمية والتخمر فتتهيأ لتجد لها منفذا ومتنفسا في النص الأدبي، وهي تبرز كيفية تعامل الشاعر مع موروثه الشعري، والسبيل لذلك في أن «يأخذ من هذا التراث من منطق التناص معه حين يستطيع من خلاله إذابة مضامين الموروث في بوتقة جديدة تصدر باسمه وباسم عصره»[1]،وتتمثل هاته البوتقة الجديدة في النص المعارِض.

وإنّ هذا النص ليتمثل في المدائح النبوية فإنه لما يتصل الشاعر بقصائد مدحية في حضرة النبي المصطفى صلى الله عليه وسلم، فإن درجة التأثر تتضاعف ولذلك تجده يسارع هو الآخر ليترجم حبّه للنبي في مدحته النبوية، ولما تتراكم لديه التجارب السابقة في حبّ النبي فإن إعجابه وتأثره بهذا النص ويدفهانه لنظم تلك المدحة، وتراه يوظف تأثره توظيفا منهجيا وفق مخطط فني يعبر عن شأن تجربته الإبداعية الخاصة به من خلال النص الأول، وهذا طبعا عن طريق التناص، وفي هاته الحالة فإن الشاعر المعارِض يعتبر قارئا للنص، وهنا الإشكال أي نوع من القراء هو؟ وكيف عمل

[1]– د.عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ط)، سنة 1998، ص84.

على خلق هذا النوع من الشعر في المديح النبوي الجزائري من خلال تقنية فنية تدعى التناص؟ وهل هناك قارئ ثاني يبحث في جمالية توظيفه للتناص؟ وهذا منطلق دراستنا.

أولا: <u>قراءة في مصطلحات العنونة</u>

إن المادة التراثية التي يتعامل معها الشاعر المعارِض في المديح النبوي واضحة على أساس أنه يتعامل مع نص مدحي نبوي أو نصوص من الأغراض الشعرية الأخرى، فتبرز ظاهرة المعارضات الشعرية مخصصة للمدائح النبوية، ثم يبرز شأن الشاعر المعارِض كقارئ متأثر بالنص المعارَض، متخذا التناص خطة فنية في ترجمة ردة فعله حول هذا النص.

فالقارئ حسب العرف اللغوي الجمع والضم من «قرأت الشيء قرآنا: جمعته وضممت بعضه إلى بعض» والتفقه والتنسّك من تقرّأ أي«تفقّه وتقرّأ تنسّك» وكذلك يقال«أقرأت في الشعر، وهذا الشعر على قرْء هذا الشعر أي طريقته ومثاله والإبلاغ واتباع الطريقة نفسها»، أما الإبلاغ ففي «قرأ عليه السلام يقرؤه عليه وأقرأه إيَّاه: أبلغه»[1]، والعرف الاصطلاحي يوضح ما أتى به المعجم اللغوي لهذا المصطلح.

فالقارئ– Reader« هو الشخص الذي يقرأ نصا، والمفروض أن يكون المؤلف قد وضع ذلك النص بقصد أن يخاطب قارئه من خلال الكلمات الرامزة لمعان كامنة في نفسه»[2]، وبغض النظر على أن القراءة نشاط عصبي يعتمد على الحواس للوصول إلى الكلمات فإن لها وجها آخر تحليليا، «وقبل أن تكون تحليلا لمضمون هي إدراك حسي لرموز الخط وتعرف عليها وتذكر لها»[3]؛ فهي التحليل والفهم والتأويل «طريقة خاصة لتأويل ما يقرؤه المرء لنص فهمه غيره فهما مختلفا»[4]، ولعل ما رأيناه مع المفهوم المعجمي ليعطي بعدا تعليليا وتفسيريا خاصة مسألة التفقّه والقرْء الطريقة جين تقول أن هذا الشعر على قرء هذا الشعر أي على طريقته.

وهو الجانب الذي تفصل فيه نظرية التلقي وشأنها مع القارئ فقد نظرت من وجهة عالمها ايزر* أنه من «يجسد كل الميولات اللازمة لأي نص أدبي لكي يمارس تأثيره، وهي ميول مسبقة لم يفرضها واقع تجريبي خارجي بل يفرضها النص نفسه»[5]، فللقارئ مهمة أخراة تتوقف عند مدى ردّة فعله اتجاه النّص، وحتى يتم ذلك فإن ايزر استحضره في التجربة الابداعية تحت مسمى القارئ الضمني[6] الذي له جذور راسخة في بنية النصالتي تعمل على إثارة الاستجابات وتوقع استجابتها، وفهم القارئ للنص، وهو بذلك يكون بعيدا عن القارئ الحقيقي.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مج: 11، مادة (قرأ)، تح: ياسر سليمان أبو شادي– مجدي فتحي السّيد، المكتبة الوقفية، القاهرة– مصر، (د،ط)، (د،ت)، ص 81.

[2]– مجدي وهبة– كامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح، بيروت، ط(2)، سنة1984، ص282.

[3]– د.حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها(دراسة)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، ص20.

[4]– المصدر نفسه، ص278.

* الكاتب الألماني فولفغانغ إيزر من أبرز المنظرين لنظرية المتلقي والقراءة، وأحد أهم أقطاب مدرسة كونستانس الألمانية.

[5]– د. فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ط(1)، 2006، ص55.

[6]– ينظر ايزر فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: د.حميد لحميداني– د. الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، (د،ط)، (د،ت)، ص29.

وتوقع الاستجابة يتحدد انطلاقا من تلك الأفعال التمثيلية في مجموع تجارب القارئ، وهذا ما يسميه ايزر بالدخيرة وهي« مجموع المعايير الاجتماعية والتاريخية والثقافية التي يحملها القارئ كمعارف ضرورية أثناء القراءة»[1]، وبها تتشكل تجربة القراءة من خلال تجربته اتجاه نص ما، وبما أن هناك وتجارب لابد للقارئ أن يتمتع بها، فإنّ للمعارضات الشعرية وجود من هذا المنظور، على اعتبار أن الشاعر المعارِض معني بأمر الدخيرة، وبالتالي يعتبر قارئا هاته الحالة، كيف ذلك؟ هذا ما سنفصل فيه مع المعارضات الشعرية.

وعن المعارضات الشعرية «تقول عارضت فلانا في السير إذا سرت حياله، وعارضته مثل ما صنع إذا أتيت إليه مثل ما أتى إليك، ومنه اشتقت المعارضة وهذا هو القياس»[2] الذي على أساسه تتوضح كل المعاني؛ فكل عمل تتصل به المعارضة تأخذ هذا المعنى؛ عرض الشيء الثاني يتحقق على أساس عرض الشيء الأول؛ بمعنى السير على نهجه، وجميع المعاجم اللغوية اتفقت على مثل هكذا أمر؛« فعارضته بمثل ما صنع إذا أتيت إليه بمثل ما أتى إليك، ومنه»[3]، وهذا المعنى الحقيقي للمعارضة الإتيان بالمثل؛ إذ منه اشتقت.

والتعاريف اصطلاحية كثيرات استفادت من المفاهيم اللغوية خاصة تلك التي ارتبطت بما يميز ظاهرة المعارضة مع النص الشعري نحو معارضة الكتاب بالكتاب بمعنى المقابلة ومعارضة الفعل بمثله أي الإتيان مثله، وهو الأمر الذي نسقطه على الإبداع الشعري تحت مسمى المعارضة الشعرية Pastiche كباب «من أبواب الشعر التقليدي الذي يتصدى فيه شاعر لقصيدة زميل له قديم أو معاصر، فينظم أبياتا على وزنها وقافيتها، ويقف موقف المقلِّد إعجابا بها أو يناقض زميله فيثبت ما أنكر أو ينكر ما أثبت»[4]، وهنا تتضح معالمها؛ فالتقليد إعجابا معارضة و المناقض من باب النقائض.

وفي مفهومهما مجدي وهبي وكامل المهندس في معجمهما ما يدل على أن هذه المحاكاة ليست مجرد تقليد بل هي إبداع من الطرف الثاني المعارِض في «أن يحاكي الأديب في أثره الأدبي أثر أديب آخر محاكاة دقيقة تدل على براعته ومهارته مثال" نهج البردة" لأمير الشعراء شوقي بالنسبة لـ"بردة البوصيري"»[5]، وهما بذلك يؤكدان أن هاته الظاهرة ليس كما كما جاء واتفق وتحظى باجتهاد فني من الشاعر.

وقد أشار لهذا المصطلح ابن عبد ربّه في دراسته لها في الشعر الأندلسي، وهو يؤكد على أن لابد أن يجتهد فيها الشاعر ولا يعمل على أخذ معاني غيره من دون إعماله للفكر« اعلم أنه لا يصلح لك شيء من المنثور والمنظوم إلا أن تجري منه على عرق وأن تتمسك منه بسبب...، فإن ذلك غير مثمر لك ولا مجد عليك، ما لم تكن الصناعة ممازجة لذهنك، وملتحمة بطبعك»[6]، فيؤكد أنه لا بدّ من ايجادة في الاجتلاب والأخذ من الغير ثم يضيف في كلامه «واعلم أن من من كان مرجعه اغتصاب نظم من تقدمه، واستضاءته بكوكب من سبقه، وسحب ذيل حلة غيره، ولم تكن معه أداة تولّد له

---

[1]– د.علي آيت أوشان، الأدب والتواصل، بيداغوجية التلقي والإنتاج، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط(1)، 2009، ص47، 48.

[2]– أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، راجعه أنس محمد الشامي، دار الحديث للنشر والتوزيع، القاهرة، سنة1429هـ 2008م، (د،ط)، (د،ت)، ص 655.

[3]– الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ج(3)، تر/ تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط(1)، 2003م– 1424هـ، ص132.

[4]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط(2)، 1984، ص254.

[5]– مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت، ط(2)، 1984، ص371.

[6]– أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، ج(6)، تح: د. عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط(1)، 1404هـ– 1483م، ص 240.

بنات ذهنه، ونتائج فكره، الكلام الجزل والمعنى الحفل لم يكن من الصنتعة في عير ولا نفير ولا ورد ولا صدر »[1] بمعنى أنها لا يصلح أمر الاجتلاب مالم تكن هناك أداة تعينه على الاتيان بالجديد من أفكاره.

وهنا وكأنه يشير إلى خاصية فنية أو ربما خطة فنية يخلق من خلالها إبداعا ولما لا نعتبرها التناص الذي له منهجيته في الاستعانة بأفكار الغير، كما تلحظ أنّ ابن عبد ربّه يمثل بنفسه أنه نسج أبياته على منوال الشاعر العباسي مسلم بن الوليد؛ حيث يقول« ومما عارضت به صريع الغوانين... فقلت على رويّه»[2]، ويكون بذلك على الأرجح أنه أول من صرّح بهذا المصطلح بمعناها الاصطلاحي، ومن ثم توالت المفاهيم التي من شأنها أن حددت ماهيتها.

وفي دراسته لهاته الظاهرة اطلع الدكتور يونس طركي على التعريفات كثيرات التي تطرقت لهذا المصطلح واستوقفته ملاحظات على إثرها استنتج مفهومه للمعارضة، ورأى «بأن ينظم شاعر قصيدة في موضوع معين على غرار قصيدة أخرى قالها شاعر متقدم عليه في الزمن ملتزما الوزن والقافية وحركة الروي، فضلا عن المضمون بالمتابعة والاحتذاء مجاريا ذلك الشاعر محاولا بلوغ شأوه ثم محاولا التفوق والإبداع وهذا الضرب يمثل المعارضة التامة»[3]، ومن هنا نتكشف أننا أمام ظاهرة لا يعنى فيها المحاكاة بنية التقليد إنما تجسيد ظاهرة أدبية يبتغى من ورائها عمل شعري يسخر فيه الشاعر المعارض كل طاقاته الإبداعية حتى يخرجه بشكل يوافق روح عصره في التطور وربما هذا ما أراده ابن عبد ربّه.

وإذا كان الشاعر ينطلق في المعارضة الشعرية على أساس تلك الصورة الإيجابية لها فإنه سيفتح آفاقا تعمل على حيوية وسيرورة أصول الحركة الأدبية من خلال المزج بين ثنائية التراث والتجديد حتى تتحقق إمكانية التواصل الفكري بين الشعراء وضمان استمراريتها.

وهنا كان لزاما أن نذهب بعيدا بهذا المصطلح ونصله بما لديه من وزن في الخصائص والسمات إلى القراءة النقدية الحديثة التي ستمنحه مصوّغ الإنتاجية وإعادة المعاني باحترافية وإبداعية تؤكد فكرة «الأصالة من خلال لقاء هذا التراث ومحاولة الإضافة إليه، والابتكار في صوره المعرفية المطروقة وتجاوز مراحل الجمود والعقم وإثبات وجود "الأنا" المبدعة لما تضفيه من أبعاد جديدة نتاجا لتفاعلها مع واقعها أو حتى في توحدها معه»[4] وهنا تكمن أهمية المعارضات الشعرية وضرورة دراستها لأنها مجالا خصبا للتواصل.

وبما أن المعارضات الشعرية بشكل أو بآخر تضعنا أمام خاصية تداخل النصوص التي هي «أمر حتمي وقدر يلاحق كل نص، فلا يكاد يوجد نص يبرأ من تهمة التعالق والسجال مع نص آخر، وقد أطلق على هذا التداخل في النقد الحديث "التناص" وحده أن تتفاعل النصوص فيما بينها التأثير والتأثر»[5]، فإنه لابد من اهتمام النقد الأدبي بالمعارضات الشعرية لطرح جديد تراءت معالمه في الأفق النقدية الغربية بمصطلحات عديدات استساغها على أساس أنها مسميات تحمل المفهوم نفسه للمحاكاة والتحويل كالتناص والنص الغائب والحوارية.

---

[1]- المصدر نفسه241.

[2]- المصدر نفسه، ص245.

[3]- يونس طركي سلّوم البجّاري، المعارضات في الشعر الأندلسي دراسة نقدية موازنة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط(1)، سنة2008، ص48.

[4]- د.عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)، ص83.

[5]- سعيد بكور، النص الشعري القديم بين آليات إنتاجه وجماليات تلقيه، تأملات في الإبداع الأول والإبداع الثاني، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط(1)،سنة 2013، ص 118.

وعليه فإن المعارضات الشعرية تتخذ التناص كوسيلة إجرائية لمنهجة تحويل النصوص لأنها العملية التي بها ينضاف نص ما إلى نص وهي «العلاقة بين نصين أو أكثر، وهي التي تؤثر في طريقة قراءة النّص المتناصIntertext، أي الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى أو أصداؤها»[1] ونحسبها كذلك إذا أعملت ألية التناص بوجه إبداعي يجسد فيه الشاعر قدراته في إطار تجاربه الشعرية والفكر الجماعي، فتصون بذلك التراث وتعمل على ضمان سيرورته والديمومة.

ومعنى ذلك أن القضية مرتبطة بالنص المولِّد والكيفية التي يعمد عليها لتوالد نصوص أخراة وفق بناء سابق، ومن هذا المنطلق فإن النص الشعري عندها «إنما ينتج ضمن حركة معقدة ومركبة من إثبات النصوص الأخرى ونفيها في آن بل إنه فوق ذلك عبارة عن إنتاجية ومبادلة بين النصوص»[2]، وهذا يعني أن هناك عدد كبير من الملفوظات داخل فضاء النص الواحد لها سابق حضور في نصوص أخراة أخذت منها وتقاطعت معها ثم تفاعلت، وهذا ما يقربنا من مفهوم التناص وآليات خلقه من الوجهة الإبداعية والبحث فيه من الناحية الإجرائية.

هذا التصور النقدي للتناص دفع جوليا كريستيفا أن تقترح رؤية نقدية جديدة مفادها« انفتاحية النص الأدبي على عناصر لغوية وغير لغوية(إشارية ورمزية) متجاورة بذلك التصور البنيوي الذي يلح على مفهوم البنية والرؤية الاجتماعية التي تركز على الوثيقة ومشيدة في الآن نفسه لشعرية تنظر إلى النص كملفوظ لغوي واجتماعي في آن»[3]، وهذا ما جعل الدارسين يتباحثون هذا الأمر على مستوى أعلى مرتبط بنظرية الاستجابة الجمالية.

وكان يوري لوتمان من الذين أفصحوا عن ذلك وهم يحولون الجدل القائم حول هذا المفهوم من الإنتاجية النصية إلى دائرة التلقي مؤكدا من خلال ذلك أن النص ليس ببنية مستقلة، إنما لها تداخلات وتعالقات مع بنيات أخرى تاريخية وثقافية ونفسية، وقد سار على نهج لوتمان ميشال ريفاتير الذي أعطى لمفهوم التناص بعدا يعتمد على «إدراك القارئ للعلاقة بين نص ونصوص أخرى قد تسبقه أو تعاصره»[4]؛ بحيث بنى تصوراته لمفهوم التناص على المتلقي، واعتبر الظاهرة الأدبية جدلا قائما بين النص والقارئ، وبعده يأتي جيرار جينيت ليتمم النقائص من خلال كتاباته التي تميزت بعمق التأصيل في الدراسات النقدية الحديثة لمفهوم التناص.

وعمل على تبني تصور جديد للشعرية لإبراز مفهوم التناص من خلال مصطلح التعالي النصي الذي يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى ويدخل ضمنه « علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها التي تعرضنا لها وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل وغيرها»[5].

وعليه فقد اشتغل على توضيح هذا المصطلح من خلال تقسيمه إلى أقسام خمس توضح العلاقة بين النصوص، مرتبا إيّاها وفق نظام تصاعدي يقوم على التجريد والشمولية والإجمال، ويرى جيرار أن هذه الأنماط وآلياتها متداخلة وكل عنصر

---

[1]– د. محمد عنابي، المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم إنجليزي– عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة، ط(3)، سنة 2003، ص46.

[2]– د.عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، سنة2007، (د،ط)، ص19.

[3]– المرجع نفسه، ص19.

[4]– د.عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، ص20.

[5]– جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، بغداد، (د،ط) ،(د،ت)، ص91.

يكمل الثاني ولا يوجد فاصل بينهما وهي: 1. **التناص: Intertextualité 2. المناصParatexte3. الميتانص Métatextualité4. معمارية النص Archetextualité 5. التعلق النصي Hypertextualité.**

وانطلاقا من هاته الأقسام فإن جيرار يحاول أن يوسع من مفهوم التناص معتبرا إياها أنه يقوم مقام المتعاليات النصية لأنه يناسبه في مسألة التفاعل النصي بكل صوره، بالإضافة إلى أن التعلق النصي يجمع بين كل هاته الأقسام.

وما يدعو للملاحظة أن المعارضة الشعرية تزيد من مسؤولية الإبداع حتى لا يدخل الشاعر في متاهات الاجترار وسوء التقليد؛ فالأمر لا يتطلب أن يسوق المعاني والألفاظ بقدر ما هو متوقف على الكيفية التي يسوق بها، ولعلها الوظيفة التي أكدت عليها النظرية النقدية الحديثة في درور التناص التحويلي والدلالي؛ «إذ إن الأمر لا يتعلق بإعادة إنتاج المادة المقتبسة بحالتها القائمة الأولى ولكن بتحويلها ونقلها وتبديلها»[1]، وهذا ما يدعو لتوظيف هاته الظاهرة بنية الإبداع وخلق الجديد.

وجوليا كريستيفا من النقاد الذين كان لهم السبق في الدعوة إلى مبدأ التحويل Transposition على أساس أنه آلية من الآليات النقدية الأساسية التي يقوم عليها التناص يبحث في الكيفية التي يشتغل عليها هذه الأصول في النص المركزي، والنص عندها امتصاص أو تحويل أو إثبات أو نفي لصوص أخراة، ثم يتبعها لوران جيني فيعرف التناص على أساس أنه «عمل تحويل وتشرب لعدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى»[2]، ولا يبقيه مستقرا على أساس التحويل الثقافي واستراتيجية التشويش، وهو يتخذ أشكالا معينة عنده إما يكون تلميحا أو اقتباسا لوحدة نصية منتزعة من سياقها الأصلي أو استلهاما.

وهي دعوة لمنهجية إجرائية محكمة تسير وفق معايير وآليات، وهذا ما يجعلنا نتباحث في حقيقة هاته الظاهرة النقدية على أساس أنها «مفهوم يقضي بأن جميع النصوص الإبداعية والفنية تتشابك وتتداخل فيما بينها سواء بقصد أو بدونه»[3]، وبالتالي يحدث على إثر هذا التشابك تفاعلا يفسح مجال الحوار بين النصوص.

ولتحقيق هاته الظاهرة وتلك الآليات لا بدّ للنص ألّا ينطوي على نفسه وأن يتفاعل مع كل المشكلات الاجتماعية والتاريخية بكل ما لاها من معايير وقوانين ومرجعيات وبالتالي يعمل النص كما رأى السوسيولوجي بيير زيما أن يقرب المسافات بين فعل الكتابة وفعل البنيات الخارج نصية بين يشكلان علاقة تفاعلية فتصبح البنيات الداخلية للنص أكثر انسجاما مع ما هو محيطا بها في المحيط الاجتماعي، وهذا شأن المديح النبوي.

وهنا نطرح السؤال: هل عملت المعارضة الشعرية على خلق ذاك التفاعل كما تطمح له التناصية التفاعلية بين النصوص؟ وما الذي يدعو الشاعر أن ينتحي هاته الظاهرة في إبداعه فيضطر أنه يوظف التناص في نصه بشكل أو بآخر وربما دون شعور منه؟

وحتى نعالج هاته الإشكالات ونجيب عنها فإننا لا ننسى أن مجال إسقاط هاته الدراسة على مدونة المديح النبوي الجزائري القديم، وقبل أن نبدأ البحث عن أمر القارئ في هاته الإشكالية مع المعارضة الشعرية في المدونة، كان لزاما منهجي أن نستعين بالوجهة التاريخية حتى نضع الدراسة في الإطار العام للموضوع، ونؤصل لها بمنطلق تاريخي يعرفنا

[1]– د.عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، ص24.

[2]– المرجع نفسه، ص25.

[3]– د. أحمد زنيبر، المعارضات الشعرية عتبات التناص في القصيدة المغربية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط(1)، سنة2008، ص53.

على المعارضات الشعرية الجزائرية في النص المدحي النبوي الجزائري القديم بصورها المتعددة وأشكالها وحتى الخلفيات وتنوعها مع الشعراء الجزائريين الذين وظفوها.

ثانيا: <u>المعارضة الشعرية والمديح النبوي الجزائري القديم</u>

ولما كان للرسول صلى الله عليه وسلم تلك المكانة التي حباه الله بها في نفوس البشر فقد عبّروا عن مشاعر التبجيل والعظمة اتجاهه مؤكدين على السير على نهجه، وحينما تقف عند هذه المشاعر مع من له مهمة تصوير هاته العظمة تصويرا بديعا تتكاثف فيه لغة البيان الشعرية للنطق نيابة عن المشاعر، فإنك تجد إبداعا شعريا كبيرا لشعراء سخروا قرائحهم في حبّ النبي وهم يشتركون في العواطف السامية لشخصه، وهذا طبعا ما كان مع حسّان وكعب وبن رواحة وغيرهم.

وظهرت القصائد في حب النبي وتزاحمت تم توالت عبر السنون زمن عن زمن وفي مختلف الأماكن بحيث استفاد الشعراء من بعضهم البعض وممن سبقهم في تجربة المدح النبوي، وهذا لخلق نظام معين خاص بالتجربة الشعرية الخاصة بالمديح النبوي الشريف لها أصولها وتقنياتها؛ «فيعارض بعض شعراء المديح النبوي قصائد امرئ القيس ليكتسبوا المران على نظم الشعر الأصيل، واتكأ بعضهم على قصائده فشطّروها صارفين معناها إلى المديح النبوي...»[1]وهنا تظهر مسألة تداول المعاني بين شعراء هذا النوع من الشعر وتقاربها، وانتقاء اللفظ والقافية والوزن وفي الموضوع والشكل عموما، وهذا ما يجسد ظاهرة المعارضة الشعرية في النصوص المدحية النبوية.

فإذا قمنا بعملية استطلاعية لهاته القصائد في الزمن الذي تلى العصور السابقة لنجد الشاعر متأثرا بمن سبقوه من الشعراء أو بمن هم في الفترة نفسها خاصة مع تلك القصائد التي وجدت رواجا كبيرا في التجربة المدحية النبوية الجماعية؛ كما رأينا مع قصيدة كعب بن زهير البردة ولا يخفى علينا قصائد البوصيري التي شغلت الشعراء ومحاولة السير على نهجها، وهذا ما يدخل في باب المعارضات الشعرية التي كان لها الأثر الظاهر في شعر المديح النبوي.

والدكتور محمد سالم محمود يصرح ويرى أن أكثر قصيدة من قصائد المدح النبوي عورضت هي قصيدة كعب بن زهير في مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم، ولا يخفى علينا أنها اشتملت على كل المقاييس والقواعد التي انمازت بها القصيدة العربية، وبالتالي تعتبر منطلقا ومرجعا، ولذلك تجد أنه قلما من لم يعارض هاته القصيدة من الشعراء، وحتى البوصيري له قصيدة في ذلك سماها "ذخر المعاد في وزن بانت سعاد".

والباحث في أمر هاته الظاهرة في المديح النبوي المغربي ليقف عند النماذج الكثيرات عند الأندلسيين والمغاربة وذلك بسبب الاحتكاك والتأثر والتأثير الحاصل مع شعراء المشرق، وتجدر الإشارة إلى تلك الدراسات بأمر انتشارها عند الأندلسيين مثل "كتاب المعارضات في الشعر الأندلسي "للدكتورة إيمان السيد أحمد الجمل وكتاب "المعارضات في الشعر الأندلسي دراسة نقدية وموزانة" ليونس طركي سلّوم البجّاري، وحتى في المغرب مع الدكتور أحمد زنيبر في كتابه "المعارضة الشعرية عتبات التناص في القصيدة المغربية".

وقد رجحت الدراسات لهاته الظاهرة الأدبية في الأندلس أنّ أمرها طبيعي نظرا للاحتكاك وحتمية التأثير والتأثر لوجود التواصل الثقافي المتمثل في الرحلات العلمية والتجارية والدينية المتمثلة في موسم الحج، والدكتورة إيمان الجمل تصرح وتقول «وإذا كانت الحدود السياسية لدولة الأندلس جعلت هناك شعورا بالغربة الثقافية والدينية والسياسية وحالة من

[1]- فاطمة عمراني، المدائح النبوية في الشعر الأندلسي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط(1)، 1432هـ- 2011م، ص194.

الترقب والحذر فقد كان من الطبيعي أن تتوشج الصلات بين هذه الدولة الوليدة وحتى نهاياتها وبين الأم دار الخلافة المشرقية »[1]، كما أن الدكتور حسن عباس يحصر أسباب الازدهار عندهم في عاطفة الإعجاب التي يبديها للقصيدة المعارَضة.

والأمر نفسه مع أهل المغرب باعتبار أن الظروف التاريخية نفسها خاصة تلك التي أسهمت في اتساع مجال التأثير والتأثر مع المشارقة في إطار الفتوحات الإسلامية، ولكن دون أن ننسى تفوق الأندلسيين ربما حتى على المشارقة نظرا للظروف البيئية والسياسية وغيرها ويطول الكلام في ذلك، وأنّ المغاربة قد عرفوا اللااستقرار السياسي المتكرر، ورغم ذلك كان هناك من الإبداع ما يعبّر على الشخصية المغربية في النماذج التي تجسد تأثر الشعراء بغيرهم ومع بعضهم البعض لاسيما مع المديح النبوي الجزائري القديم.

فعظم أمر المطارحات والمساجلات الشعرية والشروحات الأدبية بين شعراء المغرب والأندلس حيث كان بينهم تواصل أدبي «ومن هنا كانت الحوارية بين نصوص المغاربة وغيرها من خلال احتذاء بعض نماذج المشارقة والأندلسيين، وذلك بمعارضتها تلميحا أو تصريحا أمرا مبررا لقيام منافسة شعرية فنية نبيلة»[2]، فبرزت ظاهرة المعارضة بأساليبها الفنية المتنوعة عند الشعراء المغاربة وبالأخص الجزائريين والمدائح النبوية والمولديات وملاهتمام الكبير لأمرها مع أبي حمو موسى الزياني*.

واقتفاء الأثر جعلهم أوفياء لخصائص القصيدة الخليلية مستفيدين من فن التوشيح عند الندلسيين؛ حيث تفننوا فيه وهم يمدحون الرسول صلى الله عليه وسلم، وهذا ما كان له الأثر الكبير في تنشيط الحركة الأدبية بين شعراء المغرب والأندلس، وبهذا فإن الشاعر الجزائري قد اكتسب خلفية ثقافية تشكلت معه وهو يحاول أن يعرب عن الشخصية المغربية الجزائرية وخصوصيتها في الإبداع الشعري؛ فما عاشه من ظروف الفتح الإسلامي الأحوال السياسية والاجتماعية والثقافية كلها أسهمت في تشكيل خلفيته التي تؤهله للكتابة الشعرية.

وهذا ما ساعد على ظهور المعارضات الشعرية التي شكلت «كظاهرة تناصية فنية جانبا أساسيا من جوانب التعايش الأدبي الذي انبثق عن تفاعل الشعراء المغاربة مع غيرهم من شعراء وأدباء المشرق والأندلس»[3]، والنماذج كثيرات في ذلك سنأتي على ذكرها، ونحاول كذلك في إطار غياب الدراسات الخاصة بهاته الظاهرة في الأدب المغربي لاسيما في الأدب الجزائري القديم، والحقيقة التاريخية تصرح بهاته الحقيقة، وهذا ما اكتشفناه من بعض النماذج لشعراء المدح النبوي منها:

أولا: الحائيتان[4] :مولدية أبي يحيى زكرياء ابن خلدون* التي عارض بها مولدية لسان الدين الخطيب*

---

[1]– د. إيمان السيد أحمد الجمل، المعارضات في الشعر الأندلسي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع– جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط(1)، 2006، ص53.

[2]– د.أحمد زنيبر، المعارضة الشعرية عتبات التناص في القصيدة المغربية، ص68.

* هو أبو موسى بن أبي يعقوب بن عبد الرحمن بن يحي بن يغمراسن، المعروف بأبي حمو موسى الثاني، من ملوك بني زيان(791هـ).

[3]– د.أحمد زنيبر، المعارضة الشعرية عتبات التناص في القصيدة المغربية، ص85.

[4]– شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، ضبط: مصطفى السقا، تح: إبراهيم الأبياري، علق: عبد الحفيظ شلبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،(د،ط)، 1358هـ– 1939م، ص 239.

* يحي ابن خلدون من مواليد 1332 بتونس، وتوفي في 1379 تلمسان، هو مؤرخ وشاعر، وهو شقيق المؤرخ الشهير ابن خلدون.

* محمد بن عبد الله بن سعيد بن عبد الله بن سعيد بن علي بن أحمد السّلماني الخطيب و يكنى أبا عبد الله، هو شاعر وكاتب وفقيه مالكي ومؤرخ وفيلسوف وطبيب وسياسي من الأندلس(776هـ).

ثانيا: المسدستان وترداد التصلية والتسليم[1]: تسديس ابن العطار الجزائري* الذي عارض به مسدسات شعراء الأندلس والغرب في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم.

ثالثا:موشحتان في مدح النبي صلى الله عليه وسلم[2]: موشحة أبي عبد الله محمد ابن محمد الشهير بابن علي* بعنوان" هاج الغرام" التي عارض بها موشحة أبي العباس سيدي أحمد المانجلاتي* بعنوان "نلت المرام".

رابعا: اللاميتان: "ذخر المعاد في وزن بانت سعاد"[3] للبوصيري يعارض فيها بردة كعب بن زهير[4].

ثالثا: <u>آليات التناص في المعارضات النبوية الجزائرية</u>:

إذا ما ربطنا المديح النبوي بالمعارضات الشعرية فإن المقام يستدعي الحديث عن مسائل ذات صلة بهما؛ حيث أن أهمية الخلفية الثقافية والتراكم المعرفي لذى الشاعر وهو يعنى بمدح النبي صلى الله عليه وسلم واردة مما يستدعي كل المصادر والمظان المتعلقة بصاحب المدح وهو الرسول صلى الله عليه وسلم بدءا من النصوص المقدسة القرآن الكريم والسنة النبوية وأخبار سيرته ومعجزاته وغزواته فضلا عن النصوص الشعرية الأولى التي سُبق بها الشاعر سواء أكانت النصوص المتعلقة بالمديح النبوي أو بالأغراض الشعرية الأخراة مثلما ما يتعلق بالطلل والغزل.

ولما نتحدث عن المعارضات الشعرية وانطلاقا لمفاهيمها التي سبق وتحدثنا عنها فإن صاحبها لا محالة محتاج إلى كل ما يتعلق بالمديح النبوي ويبحث عن كل الطرق والوسائل الفنية التي تساعده على تحقق فعل التأثر ومحكاة النصوص السابقة على طريقته الفنية الجديدة بالجملة لابد له أن يكون ملمّا بالتراث الأدبي وغيره فيترجمه في صورة شعرية بطريقة فنية عليه النظر دائما إلى جودتها وقدرتها في توصيل المبتغى بشكل إبداعي.

ولذلك تجد الشعراء بالنسبة لتعاملاتهم مع التراث وما يتعلق بالخلفية والتراكم المعرفي أن لهم طريقتين في التعامل فيعبر عنه أو يعبّر به، وكونه يعبر به فإن الشاعر وحتى يعبر عن موضوعه ويعالجه تجده يتعامل مع التراث متجاوزا بذلك من التعامل البسيط إلى «مرحلة التناص معه بما للتناص من آليات وغايات متنوعة تسعى إلى الهدم وإعادة البناء ومن ثم التجاوز»[5]، ومن خلال تحليلنا للمعارضات الشعرية المتعلقة بالمديح النبوي سنتبين مدى حاجة الشاعر المعارِض إلى هاته الآليات حتى يجسد إعجابه وتأثره بالنص الشعري المعارَض.

---

[1]– شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، مج(7)، تح: إحسان عباس، دار صادر بيروت، 1388هـ- 1968م، (د،ط)، ص 480. ،

* الشيخ الإمام أبو عبد الله محمد بن محمد بن عبد الله بن محمد بن محمد بن أحمد بن أبي بكر العطار الجزائري، من جزائر مزغنة، وهي المشهورة الآن بالجزائر.

[2]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، مطبعة فونتانة، الجزائر، (د،ط)، 1320هـ- 1902م، ص48.

* بو عبد الله محمد بن أحمد بن علي الشريف الإدريسي التلمساني هو العالم الأصولي و علامة بلاد المغرب في زمنه من أهل القرن الثامن الهجري ولد سنة 710 هـ – 1310 م بقرية العلويين إحدى قرى أعمال تلمسان.

* قال عنه أبو العباس سيدي أحمد بن عمار أنه عاشق الجناب المحمدي و مادحه بلا معارض و مثلث طريقتي البوصيري و ابن الفارض...

[3]– د.عمر الطبّاع، ديوان البوصيري، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، (د،ط)، (د،ت)، ص 195.

[4]– د. درويش الجويدي، ديوان كعب بن زهير، المكتبة العصرية، صيدا– بيروت، ط(1)، 2008م- 1429هـ، ص 123.

[5]– عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر أحمد العواضي أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط(1)، 1431هـ- 2011م، ص24.

وما يلاحظ على الدراسات التي عنيت بظاهرة المعارضات الشعرية وفق هاته الإجراءات النقدية أنها كانت منصبّة في الغالب على النصوص الشعرية في العصر الحديث مع شعراء النهضة أمثال سامي البارودي وأحمد شوقي مع القصيدة الإحيائية. فكانت ظاهرة المعارضات الشعرية حاضرة كوسيلة للتعبير عن الإعجاب بالقصيدة العربية القديمة من حيث أنها أعانت الشاعر على تحقيق ثبات هاته الأرضية في التعامل مع التراث بما فيها المدائح النبوية للتعبير عنه؛ فيتناص وإيّاه بتناص فيه «مهادنة للتراث وإعادة إحياء له دون أيّة محاولة لخلخلة أنساقه وسماته القارة أو إعادة تحويلها»[1]، وبالتالي كانت نماذجه تحاكي التراث وتأخذ منه.

والأستاذ عصام حفظ الله واصل يبين أن «آليات الاشتغال على التناص التراثي قد تطورت وأخذت منزعا مغايرا لهذه الأشكال مع روّاد الحداثة فأصبحت خلقا ناضجا إذ أصبحت الأشكال التراثية جزءا ملتحما ومتمازجا مع النصوص الشعرية التي تعيد بناءها، وجزءا من لحمتها البنائية والدلالية والفنية»[2]، وعليه فقد ذهب زمن المهادنة مع التراث وإنما تعامل فيه من الهدم ثم إعادة البناء مع البنى الجديدة في شكل فيه من الانصهار والالتحام.

وإذا كان حال شاعر القصيدة الإحيائية مع استخدام تقنية التناص سواء أكان ذلك مع المعارضات الشعرية أو النصوص الشعرية عامة، وفي إطار غياب الدراسات الخاصة بالمعارضات الشعرية في القصيدة المدحية النبوية في الجزائر نطرح الإشكال بأيٍّ الطريقتين اعتمد شاعر المعارضة الشعرية في المديح النبوي الجزائري القديم وهو يتناص مع نصوص أخراة، وهل كان تعامله بسيطا مع تراثه الأدبي، بمعنى هل عبّر عنه أم عبّر به؟

وهنا لا بدّ أن نرجع إلى المدونة الشعرية الخاصة بالمنجز الشعري للمديح النبوي الجزائري القديم وما يتعلق بالمعارضات الشعرية ونلتمس كل ما يتصل بتوظيف الشاعر لهاته التقنية الفنية في معارضاته الشعرية ونبرز من ذلك تلك الآليات التناصية التي نصها الإجراء النقدي المعاصر لنتبين كيف كان تعامله مع النص المعارَض.

يحاول الأستاذ عصام أن يركز على آليات التناص التي يمكن أن تعين الشاعر على استجلاب النص السابق على تعدد صوره وتنوعها؛ فتجده مع النص القرآني والسنة النبوية أو النصوص الشعرية بمختلف عصورها أو الرموز والشخصيات التراثية، وقد صنفها إلى ثلاث آليات حسب ما رآه مع الدرس النقدي المعاصر رغم أنه يؤكد على الخلط الواضح في المفاهيم والآليات عند النقاد العرب، وربما هذا راجع لمشكل الترجمة، وهاته الآليات هي: التناص الاستشهادي والاقتباسي (التناص الإحالي) والتناص الإيحائي أو الإلماع، ومن خلالها سنبحث في المعارضات الشعرية الخاصة بالمديح النبوي الجزائري القديم، والتي ذكرت سابقا من خلال ما حاولنا استخراجه من المصادر الأدبية والتاريخية.

1- <u>التناص الاستشهادي أو الاقتباسي</u>Citation:

هو من الآليات الذي يمتلك الدرجة العليا للحضور الفعلي لنص ما داخل نص آخر بحيث يتم إعلان النص الغائب عن نفسه في النص الحاضر فيندمجان مشكلين كتلة واحدة، وما يدل على ذلك وضوحه في النصوص دون إحداث أي تغيير بصيغة حرفية سواء استخدمت علامات التنصيص أم حذفت، ووضوحه يجعل له مصوّغا إبداعيا آخر وهو تغيير الموضعه.

[1]- المرجع نفسه، ص25.

[2]- المرجع نفسه، ص27.

وإذا كان هذا الحضور يبقيه على حاله كما هو في أصله، فإن مصوّغ التجديد فيه في النص المعارِض الذي يؤهله أن ينتج قيمة دلالية جديدة من خلال تغيير الموقع فيكفيه ذلك، وهذا ما سنراه مع العطار في التسديس الذي ميزته ترداد صيغة التصلية، وعملية الحضور الفعلي لنص ما داخل نص آخر تحمله على التغيير الدلالي أنطلاقا من السياق.

وإذا كان السياق على قدر الأهمية في أنه يمنح ميلادا جديدا للحضور الفعلي للنص فإن ما يميز المعارضات الشعرية النبوية أن لها موضوعا واحدا وهو مدح النبي صلى الله عليه وسلم، فتجد أنهما يشتركان في معظم الكلمات المتصلة بشخص الرسول صلى الله عليه وسلم والمصادر حيث تزداد أهمية حضور النصوص المقدسة القرآن الكريم والأحاديث النبوية والسيرة وكذلك النصوص المدحية النبوية السابقة لاسيما أمهات القصائد كالبردة لكعب بن زهير وقصائد حسان وحتى قصائد البوصيري.

وإن هذا النوع من الآليات ليتناسب مع النص القرآني خاصة ونظرا لما حباه الله من حرمة وأنه لابد من الحذر الشديد في نقل الكلمات والعبارات القرآنية حيث يكسب النص عمقا في الدلالة وجمالا في التعبير وقوة في الأفكار، بالإضافة أنه يضفي على النصوص الشعرية قداسة لاسيما وأن له ارتباطا مباشرا بالواقع المعيش، ولذلك يعدّ التعامل مع النص القرآني اقتباسا يجعل من الوحدة الخطابية تتكرر في نص آخر على تعبير تيفين ساميول.

وهذا ما ينطبق على النصوص الشعرية المدحية النبوية منذ نشأتها في الأدب الإسلامي وعبر كل الفترات التاريخية التي تلت فإن الهدف من وراء نظمه التعبير عن عظمة ومكانة الرسول التي حباه الله إيّاها بالإضافة إلى مشاعر الحب والولاء والسير على النهج، وكذا مشاعر الشوق والحنين والتقصير وطلب الشفاعة، وفي هذا كله غاية الإصلاح في المجتمع.

وإذا كان موضوع النصوص المدحية النبوية المتعارضة هو نفسه مرتبط بقداسة دينية فإنه لا محالة يحتاج إلى تلك القداسة؛« فالتناص مع القرآن الكريم التفاعل مع مضامينه وأشكاله تركيبيا ودلاليا وتوظيفها في النصوص الأدبية بواسطة آلية من آليات شتى، ويعدّ هذا النوع جزءا مما يسمى بالتفاعل مع التراث الديني بأنماطه المتعددة »[1]؛ لأنه جزء منها وهذا من جهة، ويحتاج إلى صيغ تناسبه في السياق وهذا من جهة أخراة، وأن له غاية في لإصلاح النفوس والمجتمع كيفما كان الظرف وهذا من وجهة ثالثة.

وبهذا تجد أن النصين المتعرضين معا يعملان على تنشيط الذاكرة القرائية ويثيران انتباهها بصور وأحداث مرتبطة بالقصص القرآني وأحداثه خاصة منها المتعلق بسيرة الحبيب المصطفى، كما أنها تثير كل ما يتعلق بمواضيع القصيدة فإذا كان النص المدحي المعارض في كلتا الأحوال وحسب ما رأيناه من خصائص تميزه أنه يتناص مع النصوص المتعلقة بمضامينه.

فهو بشكل أو بآخر يكسب ملفوظه الشعري دلالة مكثفة، فلنتصور أن هذا الملفوظ لما يتحول للنص المدحي المعارِض فإن دلالاته تتسع أكثر على اعتبار أن الشاعر المعارض يستفيد من تجارب سابقيه ويكسب لنصه تجربة جديدة جديرة منه بإبداع غني يليق بالمقام المحمدي، وهذا طبعا انطلاقا من آلية التناص التي تجعل من «الملفوظ الشعري يوظف هذه الدلالات ويضيف على دلالاتها السابقة دلالات مكتسبة منه ومن ذاكرة القارئ أيضا ويعمل على التحويل الكمي

[1]– عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر أحمد العواضي أنموذجا، ص77.

باستخدامه لآليتي البتر Amputation والتمطيط Extension»[1]، على أساس الاقتطاع الذي يحدث للنص السابق من أجزاء معينة بالنص الحاضر دون إحداث أي تغيير.

فترداد التصلية ظاهرة عرفها النص المدحي النبوي ونعلم أن من بين أهم السمات التي تميز بها عن غرض المدح على وجه الخصوص التصلية والتسليم على رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومحاولة الشاعر تبيان فضلها على قائلها؛ «فتتجلى التصلية على النبي صلى الله عليه وسلم عند الشاعر بقوة لما لها من فضل الشفاعة، وباب من أبواب المديح الدال على عاطفة التبجيل والتعظيم ما يفصح عن قدر الرسول بين الأنبياء»[2]، فتجده يدعو إلى ضرورة الصلاة على خير الأنام وهذا تبعا لما هو منصوص في آيات القرآن الكريم، وهذا يدل على أهمية هذا الدعوة والدعاء وقداستهما عند الله لأنه يعتبر أمرا من جلالته.

وابن العطار من الذين أدركوا تلك الأهمية والدراسة الدينية في أمر الصلاة على النبي فكانت له نصوص صنفت ضمن المدائح النبوية التي يكثر فيها ترداد صيغة التصلية "صلوا عليه وسلموا تسليما"، وهذا ما ورد في كتاب سعادة الدارين للإمام يوسف بن إسماعيل النبهاني الذي رصد معظم الشعراء الذين نظموا قصائدهم وما تتميز به من صيغ التصلية في اطار الحديث عن فضل الصلاة وما يتعلق بفوائدها والأوقات التي يجب فيها ذكرها وغيرها، ومما يلفت النظر المسدسات والمخمسات التي كثر فيها صيغة التصلية، وهذا ما يبرز طبعا تأثر الشعراء مع بعضهم البعض وتداولها بينهم.

ويبدو أن ابن العطار تأثر بهؤلاء الشعراء الذي تناص معهم في صيغة التصلية، والملفوظ الشعري في نصه ليعبر عن هاته الحقيقة في ترداد الصيغة وتكررها تسعة وعشرين مرة، ما يؤكد تأكيد دعوة التصلية كلازمة في النص، وكمطلب ديني عند المسلمين، ويعتبر تناصا اقتباسيا بحيث يقتبس الصيغة اقتباسا حرفيا، ومثاله قوله:

قد زان ذاك النـــور ** صلّوا عليــه وسلّمـــوا تسليما[3]

إبــراهيما

كما أن صاحب نفح الطيب خصص المخمسات والمسدسات التي عرفت بهذا الاقتباس فيذكر « على أن القصد الأعظم ماهو إلا التلذذ بذكر أمداح المصطفى صلى الله عليه وسلم خصوصا المقتبس فيها قوله تعالى:﴿صلّوا عليه وسلموا تسليما﴾»[4]؛ وأمر الله واضح في سورة الأحزاب في تخصيص الصلاة على الحبيب المصطفى، والقداسة تكمن أن الله والملائكة يصلون عليه هذا من جهة، وحتى المؤمنون فإنهم معنيون بذلك ولا يجوز الحيد عنه.

فنقل صيغة التصلية من النص القرآني إلى النص الشعري لم تغيير من المعنى شيئا ولا حتى الدلالة وتبقى خصوصية هاته القداسة قارة للرسول صلى الله عليه وسلم، ولكن الفرق والاختلاف في الآمر لأنه وحين حدث تناص مع النص القرآني انتقل الأمر إلى الشاعر في إطار مدحه للنبي وبهذا يكون يدعو نفسه والناس بأمر الصلاة والتسليم امتثالا لقول الله تعالى، وإذا تاثر ابن العطار بالمديح النبوي للصفوي سواء النص الأول أم الثاني فإن الأمر انتقل من شاعر إلى شاعر وهذا بإعانة من التناص، والاقتباس أو الاستشهاد حدث على مستوى النصوص الشعرية.

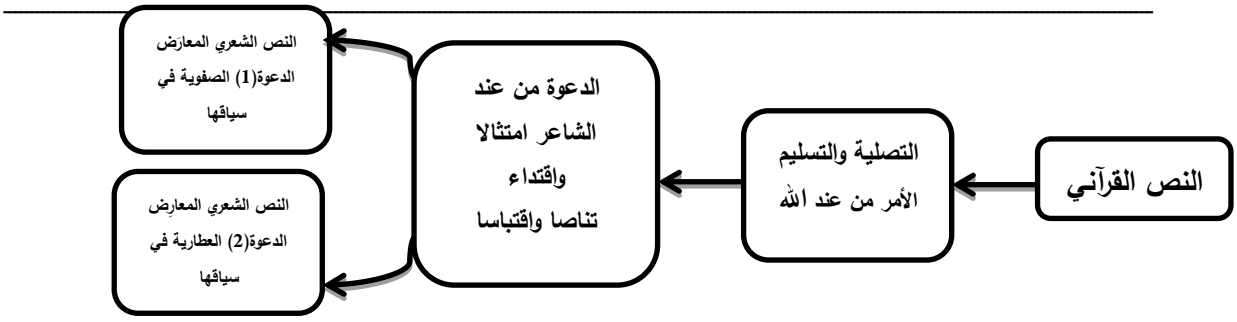
---

[1]- عصام المرجع نفسه، 87.

[2]- صونيا بوعبد الله ، قصيدة المديح النبوي في المغرب الأوسط في القرنين الثامن والتاسع الهجريين، سنة 2010- 2011م. 1432- 1431هـ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة باتنة،ص59.

[3]- المقري، نفح الطيب، مج(7)، ص 480.

[4]- المقري، نفح الطيب، مج(7)، ص480.



فبواسطة التناص حدث الانتقال المر من الله إلى الشاعر المعارَض منتقلا إلى الشاعر المعارِض ورفم أن الغرض نفسه وهو في إطار المديح النبوي فإن السياق يبقى يميز بينهما لكل نص؛ فالنص الأول يقول:

إن كنتـم أنقدتم لـه تسليما ** صلّوا عليــه وسلّمـــوا تسليما[1]

أما النص الثاني المعارِض فيقول:

قد زان ذاك النـــور ** صلّوا عليــه وسلّمـــوا تسليما[2]
إبــراهيما

فابن العطار الجزائري استعان بالطريقة التي وظف بها الشاعر المعارض في عجز الأبيات الشطر السادس منها، فعارضه بها وحاول أن يعطيها مصوغا عطاريا من خلال استنباتها في مدحته النبوية، وفي مسدسة أخرى له يعمق أكثر العملية التناصية الاستنباتية وهو يعارض النص السابق في عملية يهدم فيها الصيغة الأصلية في اطار الاستشهاد، فبدلا من ترددها بحذافيرها، غيّر في منحاها التركيبي، وقد بحثنا في كل تلك المدائح النبوية سواء العمودية منها أو المشطرة على أنواع أشكالها فإنها لم تمر بنا هاته الصيغة، ونفح المقّري الوحيد الذي نجده يوردها لابن العطار والله أعلم حسب ما تقوله المصادر.

فإنك تجده وإطار تعظيم تلك القداسة يعمل على توظيف تقنية فنية أخراة إلى جانب التناص، وهي تقنية الانزياح حيث عَدَل على الصيغة الأصلية وعدَّل فيها من صيغة تخص الرسول صلى الله عليه وسلم إلى صيغة أخرى تخص الله سبحانه، بل ودمج بينهما في صيغة ترادية أخرى تمثلت في قوله: "صلوا عليه بكرة وأصيلا"، زيادة في التعظيم والإجلال، وقد فصلنا في دراسة الماستر في تحليل هاته العبارة وعدوله بهاته الطريقة الفنية التي تثبت له جديده في معارضاته للقصائد السابقة، ونتأكد أكثر بإيراد النص؛ حيث يقول:

نـــور النبي المصطفى المختـار ** أربت محاسنـــه على الأنـــوار
مرآه يخجل بهجـــة الأقمـــار ** نـور ينجـــتي من عذاب النـار
قد زان ذاك النـــور إسماعيـــلا ** صلـوا عليه بكـــرة وأصيـــلا[3]

وسنحاول الاستفادة من دراستنا السابقة لهذا الاستعمال« فللشاعر حقيقة أخراة تعبر عن التفرد والتسخير؛ فقد أتبع التصلية في اللازمة بعبارة "بكرة وأصيلا"، وهي خاصية بتسبيح الله سبحانه وتعالى، ما يبين إثبات الشاعر عظمة الرسول لأن ذكر الله يتبعه ذكر الرسول فدعا إلى الصلاة عليه في الصباح والمساء، وذاك ما هو ثابت في أذكار الصباح والمساء

[1]- المقّري، نفح الطيب، مج(7)، ص 475.
[2]- المصدر نفسه، مج(7)، ص 480.
[3]- المصدر نفسه، مج(7)، ص 480.

وهو يؤكد على ذلك، وكأنه في مقام الإرشاد والنصح ونحسبه كذلك لأنه قاضي عالم بقضايا الدين وما يجب على العبد أن يقوم به اتجاه الله والرسول.

وهي خاصية أسلوبية أراد بها أن يؤكد الحقيقة الدينية ويخرج بها عن المألوف ما يبين حال الشاعر أمام حضرة المصطفى خاصة حين يكون قاضيا فقيها، فإنك لا تولي للأمر أهمية وتستمتع به إلا إذا أدركت حقيقته لما لها من فائدة دينية تعود على العبد بالمجازات والأجر، وعليه حين قال:" قد زان ذاك النور إسماعيل"، وهذا ليجسد قدره وكرامته الربانية»[1].

فقد أحال الشاعر بعدما عمد إلى رصد آية التصلية من النص السابق في قوله تعالى:﴿صلّوا عليه وسلّموا تسليما﴾[2]، إلى الاقتطاع منها صيغة "صلوا عليه" والاقتطاع من الآية (42) من سورة الأحزاب في قوله تعالى:﴿ وَسَبِّحُوهُ بُكْرَةً وَأَصِيلا﴾[3] صيغة "بكرة وأصيلا"، ثم دمج المقتطع من الآيتين في تركيب واحد "صلوا عليه بكرة وأصيلا"، وهاته جرأة إبداعية من الشاعر حتى يبين مكانة النبي ومدى قداستها الدينية.

هنا الشاعر المعارِض لم يمر في المسار الذي مرّ به الشاعر المعارَض في ترداد صيغة التصلية إنما كانت له وجهة انزياحيه أخراة، وهي خطوة عززت من فكرة أن المعارضة ليست تقليدا أو محاكاة فحسب إنما لها جديدها من خلال النص الثاني المتأثر وبما أن الأمر متعلق بالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم «وإن لأمر الصلاة مع العطار في مدحته النبوية لعجيب، فقد أبان عن تجليات الترداد وكثرة الطلب، ولمَّا يكتفي بذلك، فعظمة الرسول قادته لتكشف المعجزة المحمدية من خلال تداخلية تناصية مأثورية تَخِذَ فيها جمالية التناص كأضعف الإيمان الفني ليجسد هذه المعجزة التي أرادها الله، فعمل على تقنية التعالق بين النصوص، ولا يمكن أن يحدث هذا من فراغ إنما لابد من نصية قبلية أو معاصرة له»[4]، فإنه لابد من تسخير كل الطرق الفنية التي من شأنها أن تقرب هاته القداسة.

«ولإعادة هذا المشهد الدرامي العدولي؛ فإن العطار عمد إلى تقنية التناص بصورتيه التلميحية Lallusion والاقتباسية Leplgiat، حيث عمل إلى توظيف الاقتباس التلميحي، فلم يصرح في العبارة الأولى بكل الآية إنما لمّح لها بـ"صلوا عليه"، وكذلك في الثانية اقتبس في القرآن "بكرة وأصيلا"، ولكن لم يصرح بالآية بل على العكس انزاح بها عما هي له وعالقها مع العبارة الثانية محدثا انحرافا من التصريح إلى التلميح بزاوية كبيرة في النص أراد من خلالها أن يدلي بفائدة دينية مفادها أنه حين يذكر الله يذكر الرسول، وأن طاعته من طاعة الله»[5].

2- <u>التناص الإحالي</u>:

مقارنة لطبيعة آلية التناص الاستشهادي أو الاقتباسي التي تجعل منه الأكثر ظهورا كما رأينا فإن التناص الإحالي أقل لأنه بعيد 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 عليه عن طريق وجود دال من دوّاله أو شيء منه ينوب

[1]- ينظر إلى دراستنا السابقة في الماستر :"التفرد الفني في المدحة النبوية عند الجزائريين، قراءة أسلوبية في التسخير الفني الجمالي"، ص63.

[2]- سورة الأحزاب، من الآية56.

[3]- سورة الأحزاب، الآية 42.

[4]- ينظر الدراسة السابقة، ص65.

[5]- ينظر الدراسة السابقة، ص67.

عنه بحيث يذكر النص شيئا من النصوص السابقة أو الأحداث»[1]، وتوظيفه يكون انطلاقا من حاجة الشاعر لمثل هذا التوظيف وحسب السياق والظروف المتعلقة بالتجربة الشعرية عنده.

وهنا تتحدد مهام الشاعر في انتقاء ما يراه مناسبا وملائما للرؤية التي يخلقها نصه الجديد ويلغي ما لا حاجة له به لأن التناص الإحالي يعمد « 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 أو جملة فقط»[2]، خاصة إذا كان النص معروفا فيكفي منه الإحالة بكلمة أو كلمتين فإنها كفيلة بالتعريف عن الكل وهو النص السابق بسياقه ودلالاته.

وها هي النصوص المقدسة كذلك تتفق مع هذا النوع من الآليات التناصية؛ إذ بمجرد توظيف لكلمة أو تركيب فهذا يحيل إلى سورة من القرآن أو آية أو إلى قصة بأكملها، وهذا وارد مع النصوص الشعرية وأصحابها كذلك خاصة منها المعروفة والمشهورة في الأدب العربي، وتجدر الإشارة إلى أن هذا التوظيف يمكن أن يحيل إلى متعدد فاستعماله يحيل إلى سورة وحديث أو نص شعري وأحداث وقصص من القرآن، وهذا ما يسمى بالإحالة المركبة.

كما يمكن للإحالة أن تظهر بشكل مغاير لما رأيناه على أساس استبدال السياق المرجعي للنص السابق بسياق مغاير تماما للنص الحاضر، وهذا ما يندرج ضمن أنواع النصوص الشعرية المعارضة التي تجد الشاعر يتأثر فيها بالجانب الشكلي فقط(الوزن والقافية)، ولكن الموضوع يختلف وحتى السياق وهنا تجد أن مسؤولية الاستجلاب تتركز أكثر وتتطلب جهدا في إعطاء مصوغ الكلمة أو العبارة في النصين السابق والحاضر.

وأما مع المديح النبوي فبما أن المعارضات الشعرية في إطاره فإنهما لا محالة يتفقان في الموضوع تبقى على السياق فوجه الاختلاف فيه يكون حسب الظروف التي قيلت فيها القصيدة ولا ننسى أن المدائح النبوية مرت بمراحل تاريخية كانت كل مرحلة تتميز عن الثانية من حيث ظروف النظم.

فحين نقرأ ليحيي زكريا بن خلدون حائيته في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم لتجده يلمح لحائية لسان الدين الخطيب، وغنه لهناك لوازم وقرائن تعين على معارضة ابن خلدون للسان الدين الخطيب؛ فالبرغم من أنهما مولديتان ولكن الظرف المكاني يختلف وحتى السلطان الذي وجهت له هاته المدحة، بالإضافة إلى الوزن والتقفية وحرف الروي كلها قرائن تدل على الإعجاب والتأثر ثم المعارضة، وبغض النظر عن كل هاته فإنه بمجرد قراءة الأبيات او إلقاءها فإنه يتبين إعجاب الشاعر يحيي بن خلدون بحائية ومولدية لسان الدين، ونرجع إلى قول الشاعر المعارِض ونتبين ذلك:

ما على الصبّ في الهوى من جناح ** أن يـرى حِلْف عَبْرة وافتضـاحِ
وإذا مـا المحبّ عِيـلَ اصطبـارا ** كيف يُصغـي إلى نصيحة لاحي
يـا رَعَى الله بـالمحصَّب ربْعـا ** آذنت عهدَه النـوى بـانتزاح[3]

فبمجرد قراءة البيت الأول وكلماته الأولى والأسلوب الذي مُهّد به فإنها تبرز إشارات تدل على حضور مدحة لسان الدين الخطيب، وتبين هذا في قوله:

ما على القلب بعدكم من جناح ** أن يُـرى طائـرا بغير جنـاح
وعلـى الشوق أن يُشـبّ إذا هـ ** بّ بأنفاسكـم نسيم الصباح

[1]- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر أحمد العواضي أنموذجا، ص95.
[2]- المرجع نفسه، ص131.
[3]- المقري، أزهار الرياض، ص239.

جيــرة الحــيّ والحــديث شجـون ** واللّيــالي تلين بعـد الجمــاح[1]

ونبدأ مع البداية وطريقة عرض البيت الأول التي تشير إلى التمهيد بنفي "ما"، بالإضافة إلى كلمة "جناح" وعبارة" أن يرى"، وسنوضح العناصر المساعدة في هاته الإحالة في جدول:

النص المعارَض الأول للسان الدين الخطيب	النص المعارِض الثاني ليحيي زكريا بن خلدون
أسلوب النفي" ما على القلب"	أسلوب النفي" ما على الصبّ"
كلمة من جناح في قوله:" بعدكم من جناح"	كلمة من جناح في قوله :"في الهوى من جناح"
عبارة:" أن يرى حلف عبرة وافتضاح"	عبارة:" أن يرى طائرا بغير جناح"

وهاته التقاطعات لتدل على توظيف الشاعر المعارِض للتناص حين تأثر بالشاعر المعارَض، وما رأيناه في الجدول لإشارة على التناص الإحالي، ومن كانت له خلفية لمولودية لسان الدين الخطيب واطلع على قراءة مولودية يحيي بن خلدون فإنه ثمة ما يحيله مباشرة للنص الأول المعارَض.

وهذا ما يتجسد في قول البوصيري وهو يبين مدى إعجابه ببردة كعب بن زهير، فإنه توجود قرائن تشير وتحيل على ذلك بدءا بالعنوان "ذخر المعاد في وزن بانت سعاد"، والبرغم من قرائن تدل على ذلك كالوزن والتقفية وحرف الروي إلا أن العبارات الأولى لتؤكد موضوع الإحالة التناصية التي تتجسد في ملفوظ واحد وتكون متعدد وغيرها من الكلمات التي توكد التقاطع بين النصيين ومعارضة الثاني للأول وخاصة في كلمة مشغول ومسلول والأقاويل وغيرها وسنبين ذلك في جدولة.

الكلمات المشتركة	النص الأول المعارَض لكعب بن زهير	النص الثاني المعارِض للبوصيري
مشغول	...**لا ألفينَّك إني عنك **مشغول**	إلى متى أنت باللذات **مشغول**
الأقاويل	...ولم** أذنب ولو كثر عني **الأقاويل**	...**تخالفت بيننا منها **الأقاويل**
مسلول	...**مهند من سيوف الله **مسلول**	...**مجرّد بيد الآمال **مسلول**

3- التناص الإيحائي Allusion:

إن هذا النوع من التناص هو الأكثر عمقا مقارنة بالآليتين السابقتين والأكثر انتشارا لأنه يأتي ضمن الكلام وهنا ربما تتحقق خاصية تداول المعاني بين الشعراء لأنه «يفكك المتناص ويعمل على تخريب معماره(التركيبي والدلالي) ويراوغ المتلقي بتخفيه وعدم ظهوره»[2]، فيحتاج منه جهدا أكبر حتى يتم اكتشافه وربطه بمصادره، وإقامة علاقة بين النصين الحالي والسابق، فلا يمكن فهمه فهما دقيقا إذا لم تدرك العلاقة بينهما، ويطلق عليه الدكتور محمد البقاعي الإلماع، وما يميزه أن الأقل وضوحا يحتاج فهما عميقا، أما الدكتور جعفر العلاق يترجمه بالإشارة أو التلميح.

يمكن أن نطلق عليه بالتناص الضمني إذ لا يدرك من وهلته الأولى إلا ضمن الكلام فينبغي معه التأمل والبحث الدقيق لاستخراجه؛ فلا يُكشف بسهولة لأنه لم يشار له أو يحال عليه من تركيب أو ملفوظ محدد بل تجده يفرغ الحمولة الدلالية والتاريخية للملفوظ المشتغل عليه ثم يجسد به أحداثا بسياقات أخراة تناسب ظروف واقع التجربة الشعرية للنص الشعري اللاحق فيضفي عليه جديدا مغايرا.

[1]- المقري، نفح الطيب، مج(6)، ص 509.

[2]- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر أحمد العواضي أنموذجا، ص109.

كما أن مميزات هذا النوع من التناصات تؤكد أنه يظهر في النص اللاحق الذي يبتعد من حيث الموضوع والغرض الشعري عن النص الثاني كأن الشاعر في يستعين بملفوظ لغرض الغزل مثلا ويحيل الكلمة إلى غرض المديح النبوي فينبته في سياق آخر يتناسب وإيّاه، وربما في الموضوع ذاته أو الغرض الشعري ولكن السياق ربما يختلف حيث تحدث عملية الاستنبات.

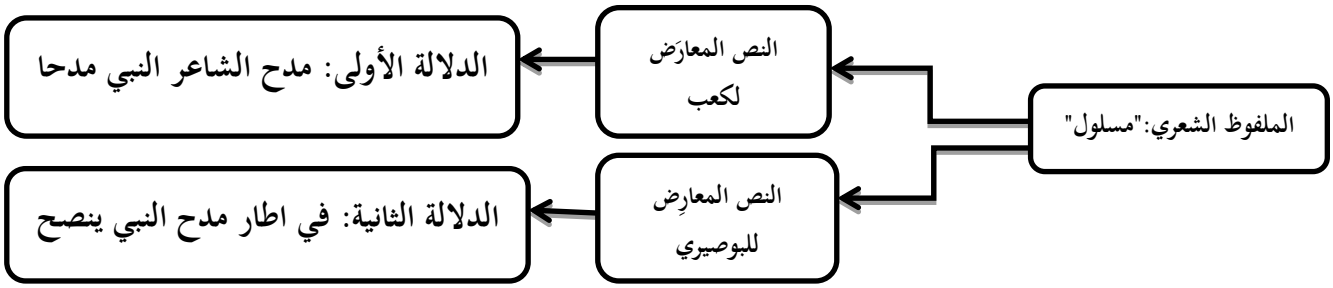
فكلمة "مسلول" التي عرفت واشتهر البيت التي قيلت فيه مع كعب بن زهير في مدحه للنبي صلى الله عليه وسلم وذكر صفاته معتذرا في قوله:

إن الـــرسول لنور يستضـــاء به ** مهنـــد من سيوف الله مسلـــول[1]

لتعاد في غرض المديح النبوي مع البوصيري ولكنها بسياق آخر أو في معنى يتناسب وما يتحدث عنه الشاعر في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم ووصفه، وذاك في قوله:

فجرد العزم إن المـــوت صـــارمه ** مجـــرّد بيد الآمـــال مســـلول[2]

فإنّ كلمة "مسلول" تأخذ منحى آخر في سياق نصح الشاعر للعاصي من اشتغل باللذات حيث يوجه له الخطاب محاولا إرشاده كمقدمة حكمية استهل بها غرض المديح النبوي، فالأولى مباشرة في سياق مدح النبي صلى الله عليه وسلم والثانية في إطار النصح والإرشاد.



ولقد ألمح إلى هذا النوع من التناص علي بن عبد العزيز الجرجاني في إطار حديثه عن القضايا النقدية وهو ينصح الناقد أنه« لا يغرّك من البيتين المتشابهين أن يكون أحدهما نسبيا والآخر مديحا، وأن يكون هذا هجاء وذاك افتخارا فإن الشاعر الحاذق إذا علق المعنى المختلس عدل به عن نوعه وصنفه وعن وزرنه ونظمه وعن روّيه وقافيته؛ فغذا مرّ بالغبي الغفل وجدهما أجنبيين متباعدين، وإذا تأملهما الفطن الذكي عرف قرابة ما بينهما والوصلة التي تجمعهما»[3]، وهذا ما يتطلب نباهة إذا ما الشاعر الذي أخذ عن شاعر آخر ملفوظا شعريا وغير من وجهته الدلالية فيقلبه إلى صالح سياقه، وهو الأمر الذي أوضحه ابن طباطبا وأسماه بالتناص المقلوب.

[1]– د.درويش الجويدي، ديوان كعب بن زهير، ص 123.

[2]– د.عمر الطبّاع، ديوان البوصيري، ص195.

[3]– علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم– علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه ، (د،ط)، (د،ت)، ص204.

وفي هذا النوع من التناص هو يستفيد ابن طباطبا من الجرجاني «ومن عجب في هذا التوجيه أن يصطنع الشاعر معاني الغزل في المدح ومعاني المدح في الهجاء ومعاني الحيوان في الإنسان!»[1]، إذا ما قارن كلامه بما ذهب إليه عبد العزيز الجرجاني في السابق.

رابعا: <u>القارئ وآلية التناص في المعارضات الشعرية النبوية</u>

المدائح النبوية نصوص شعرية يفعّل فيها المادح أدواته الفنية حتى يصير بها المادة التراثية الخاصة بالسيرة النبوية، وحتى بالوضع والظرف التي قيلت فيه لاسيما حين نتحدث عن المعارضات الشعرية فإن باب قاموس هذا النوع من الشعر يزيد من فتح بابه لشعراء لأن الأمر مشترك وإنما أبوب أخرى تفتح تساعد على اتضاح الرؤية الشعرية له كغرض الغزل والمقدمات الطللية وغيرها من المواضيع المعينة على إظهار السياق.

من خلال جولتنا مع المفهوم الاصطلاحي للمعارضة الشعرية رأينا مدى التوافق والإجماع أن الشاعر المعارض للنص الشعري يعمل على محاكاته وتقليده من باب الإعجاب والتأثر به، فيستجمع قواه الفنية ليسخرها ويظهر براعته في التأثر، مبديا مسؤوليته الإبداعية التي لا تتوقف عند تأثره السلبي الذي يشوه صورة المحاكاة التقليد بل يعمل جاهدا ليتجاوز الاجترار والإتباعية، فلا بد من إبراز شخصيته الشعرية رغم تأثره.

وحسب المهمة التي أوكلت للشاعر وفق هاته الظاهرة الأدبية فإنه يعتبر من الوجهة النقدية للتلقي قارئا يحاول أن ينتج نصا جديدا انطلاقا مما خوّلته له انفتاحية النص المعارَض، وبالتالي يدخل ونصه المعارِض في حوار وتفاعل وتداخل ونحن نعلم ما تؤمن به نظرية التلقي مع القارئ، وامر لا يتوقف عند ذاك إنما هاته العملية الشعرية تخلق لنا قارئا آخر يتعين عليه البحث في جمالية إعمال الشاعر المعارِض لخاصية التناص وهو القارئ الأصلي.

وحسب كذلك المفهوم الذي أرساه نقاد النظرية الحديثة للأدب للتناص من حوارية و...وغيرها، فإن كل هاته الاستنتاجات لتؤكد مدى توافق هاته العناصر في وانسجامها في خلق ما يسمى بجمالية الاستجابة الجمالية، ورغم أنهم بحثوا في التناص من وجهة نظرية التلقي على اعتبار أن القارئ من يكتشف تلك العلاقة التداخلية بين النصوص إلا أن دراستنا ستبحث في منشئ مظاهر المعارضة الشعرية واستخدامه للتناص كجسر عبور منهجي له آلياته حتى تتحقق هاته الظاهرة، وما أدلى به جيرار سابقا هو الأمر الذي يجعلنا نربط الدراسة بين سمات ثلاث تعتبر مفاتيح محركة للبحث وهي **(المعارضات الشعرية– التناص– التلقي"القارئ").**

إذا كان النقاد قد اتفقوا على ربط المعارضة الشعرية بمصطلح التعالي النصي والعلاقات التناصية في إطار التفاعل النصي وإنتاجيته، وأنهم رأوا أن المسؤول على التحويل كما رأت جوليا كريستيفا هو التناص من خلال اجتهاداتهم في توسيع أفق مفاهيمه النقدية الحديثة التي ربطوها أولا بدور الإنتاجية ومسؤولية استجلاب النصوص والكشف عن المرجعية التي يستند إليها الشاعر ثم ثانيا بالبعد التأويلي الذي حوله إلى آلة للتحويل وأعطى مسؤولية الكشف عن تلك العلاقات التناصية للقارئ المتلقي كما رأينا مع ريفاتير.

ومفاد الإشكال أنه في إطار العملية الإنتاجية التي تحدث في المتعاليات النصية مع المعارضات الشعرية وخاصية التناص ما هو موقع القارئ المتلقي من هاته العملية؟ ولنفترض أن الشاعر المعارِض هو القارئ، فما هي أدواته الفنية وغيرها التي تعبر وتجسد الاستجابة الجمالية لديه؟ وما هي هاته الآليات التي تعبر عن جمالية التلقي انطلاقا من سمات المعارضة الشعرية؟ وإجمالا فيم تتمثل جمالية التقبل لذى القارئ مع المعرضات الشعرية؟

[1]– د. عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط(2)، سنة2010، ص229.

وبما أن الشاعر المعارِض يقوم بشكل أو بآخر بقراءة النص المعارَض من خلال دافع الإعجاب والتحفيز والتأثير والتأثر بما جاء من إبداع فإنه يخلق عالم التلقي وينقل خاصية انفتاح النص بالحوار والتفاعل إلى فتح باب القراءة والتأويل وبالتالي النظر إلى القارئ ما هو بفاعل حين يتلقى النص المعارِض وهو يتمتع- مع العلم- بخاصية التناص، وهذا ما اشتغلت عليه الدراسات النقدية الحديثة.

وإذا ما نظرنا إلى المعارضات الشعرية من الوجهة النقدية الحديثة لتجدها تؤكد ثنائية جمالية يحظى بها هذا النوع من الشعر، وعليه فإن الإجراء النقدي له ما يقوله في ذلك، ولو بحثنا في إجرائهما ليتبين أن عملية توظيفهما في التجربة الشعرية لأطراف العملية الإبداعية تبدأ منطقيا بخاصية التلقي لأن التناص مرتبط بالخلفية التي يصيّرها فنيا كأحد العناصر المهمة في تأسيس وبناء النص الشعري.

فعملية التلقي تسبق دائما عملية التناص، وهذا مرهونا بخاصية التأثير والتأثر وردة الفعل التي تحمله على استقطاب الإبداع مع المبدع؛ لأن «عملية التلقي الأدبية هي من قبل كل شيء نشاط فكري وجمالي يمارسه الكاتب في قراءته للنصوص فقد يستفيد منها من ناحية الموضوعات الأدبية أما إذا حدثت الاستفادة فإن التقاطع يحدث حينئذ بين التلقي والتناص»[1]، والعملية التناصية تبقى وفق ما يمليه المتلقي وكيف يتعامل مع النص؛ فهو يخضع بشكل أو بآخر لتأويلات الكاتب وقراءاته الخاصة للنصوص السابقة، وهذا من مهامه وبإشرافه؛ «فهو لا يتناص كما أراد صاحب النص السابق وإنما يتناص كما يريد هو، وبالتالي فإن التناص يمر عبر تلقي الكاتب الذي هو عبارة عن فهم واستيعاب وتأويل للنصوص السابقة»[2].

وإذا كانت هاته الثنائية تهم شعر المعارضات الشعرية بما تتميز به من خصائص فنية، فإن الدراسات الأدبية المقارنة في ذلك اهتمت بحكم ما تحتاجه من إثباتات حتى تعبر عن قضية التأثير بين كاتب وآخر أو بين نص وآخر، وهذا ما وضّحه الدكتور محمد مفتاح وهو يحدد مفاهيم التناص بحيث يصرّح أنه ثمة تداخلا بين مفهوم التناص ومفاهيم أخرى مثلما في الأدب المقارن والمثاقفة ودراسة المصادر والسرقات مع ضرورة التفرقة بين هاته المفاهيم[3].

وبما أن على الشاعر وحتى يؤسس لنصه الشعري ويمنحه صفة الإبداع والتجديد أن يتصف بخلفية ثقافية محكمة ومتنوعة ومتعددة حتى يتفنن بتوظيفه فنيا وجماليا، وهاته الخلفية ليست بالضرورة إبداعا أدبيا فقد تكون نصوصا متنوعات متعلقة بالثقافة بشكل عام وشامل، ولذلك تجد أن شاعر المديح النبوي يطّلع على كل ما يتعلق بالنبي صلى الله عليه وسلم من النصوص المقدسة القرآن الكريم والأحاديث النبوية والأحداث التي تعلقت بالسيرة النبوية في حياته والأحداث التي مربها الرسول في تأدية رسالته ومعجزاته دون أن ننسى الشعر الذي عني بمدحه مع كبار الشعراء كحسان وكعب وابن رواحة وغيرهم.

وربما هذا ما يميز شعر المديح النبوي أن مادته مشتركة بين الشعراء وتبقى طريقة تصييره لفن جميل فهذا من اجتهاد الشاعر في استحضار ما عرفه على شخص النبي صلى الله عليه وسلم فنيا من خلال التناص الذي هو معرفة

[1]- عبد الناصر مباركية، استراتيجية القارئ في البنية النصية الرواية نموذجا، أطروحة دكتوراه في النقد الأدبي المعاصر، جامعة قسنطينة، 1426هـ-2005م، ص26.

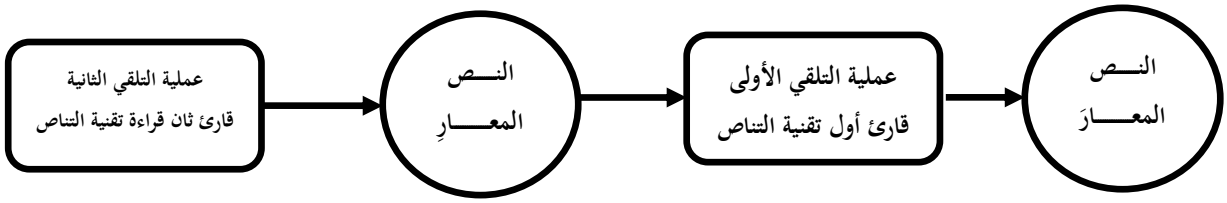
[2]- المرجع نفسه، ص26.

[3]- د.محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، الدار البيضاء المغرب، ط(2)، سنة 1986، ص 119.

المبدع لمجموعة من النصوص السابقة على اختلاف مصادرها وتعدد صورها بحيث يكون لها حضور في نصه الجديد، وهذا ما يستدعي تقنية المقارنة بين النصوص المتعارضة بحيث تعدّ مفتاح استخراج التناص من النصوص.

وحين يرى الدكتور محمد مفتاح بأن بعض الدارسين «يتفقون على أن التناص شيء لا مناص منه لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أيّ نص هو معرفته صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا»[1]، فإنه يؤكد علاقة التداخل بين التناص والتلقي لأن هذا الأمر ضروري ومهم في عملية تأويل النصوص بناء على قدراته المعرفية واللغوية، وهاته رؤية ميخائيل ريفاتير.

فيتضح في التناص حسب رأيه أنها «ظاهرة لغوية معقدة على الضبط والتقنين، يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح»[2]، ويبين أن هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للامساك به، ومن هذا المنطلق فإن مظاهر التلقي الأولى تتمثل في تقبل الشاعر المعارَض النص المعارَض والدلالة على ذلك تواصله به عن طريق التناص **قارئ أول(الشاعر المعارِض)** ثم يأتي من يقرأ عملية التناص **قارئ ثان (القارئ الحقيقي)**، وكلاهما تتوسع عنده أفق الانتظار بينما في النصين المتعارضين **قارئ ضمني**.



القارئ والمعارضات الشعرية

خاتمة

المعارضات الشعرية ظاهرة أدبية تجسد مدى العلاقة بين الشاعر والتراث كما أنها تؤكد تلك الخلفيات الثقافية التي تعبّر عن المخزون الثقافي الذي يسخر له أدواته الفنية في التعريف عنه بصور جمالية، وتعبّر عن التأثر والإعجاب الذي يترجمه في الاجتلاب للنصوص التي اطّلع عليها، وقد ارتبطت هاته الظاهرة بالنص المدحي النبوي، وعلى ذكر الاحتلاب فإن لها استيراتيجيات فنية لذلك، وهي تستعين بخاصية التناص لمثل هاته المهمة.

هي تنقلنا إلى عالم التحاور بين النصوص كميزة فصّل فيها كبار النقد الأدبي المعاصر؛ فالأمر لا يتوقف عند مجرد محاكاة أو تقليد إنما يفتح باب الإبداع والتجديد فتتعاظم مسؤولية الشاعر المعارِض في التعبير عن إعجابه وترانا تستوقفنا النماذج التي تعبر عن هذا الجهد في المدحة النبوية الجزائرية والتي عبرت بدورها بإعمال هاته الظاهرة على درجة استفاد الشاعر الجزائري من تجارب غيره حتى يعبر عن هاته الجمالية بطريقته الخاصة.

[1]- المرجع نفسه، ص123.

[2]- د.محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، ص131.

وبما أن الشاعر المعارِض هو من أوجد هاته الظاهرة، فهذا نتيجة لعملية تلقيه للنص المعارَض الذي أعجب به كقارئ له ثم تتوالى استمرارية الاستجابة الجمالية بظهور قارئ آخر هو مستعد بأفق انتظاره لتفكيك عملية التناص، وهو الأمر الذي يربط ظاهرة المعارضات الشعرية بجماليتين تجعلها تساير السمات الفنية الحديثة للقصيدة المعاصرة؛ جمالية التناص وجمالية التلقي.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولا: المصـــادر:

1. أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، ج(6)، تح: د. عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط(1)، 1404هـ-1483م.

2. البوصيري، الديوان، شر: د.عمر الطباع، دار الأرقم للطباعة والنشر، بيروت- لبنان.

3. أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، مطبعة فونتانة، الجزائر، (د،ط)، 1320هـ- 1902م.

علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم- علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى الباني الحلبي وشركاؤه، (د،ط)، (د،ت).

4. شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، ضبط: مصطفى السقا، تح: إبراهيم الأبياري، علق: عبد الحفيظ شلبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، (د،ط)، 1358هـ- 1939م.

5. شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، مج(6) و(7)، تح: إحسان عباس، دار صادر بيروت، (د،ط)، 1388هـ- 1968م.

ثانيا: المراجـع والدراسات

1. أحمد زنيبر، المعارضات الشعرية عتبات التناص في القصيدة المغربية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط(1)، سنة2008.

2.ايزر فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: د.حميد لحميداني- د. الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، (د،ط)، (د،ت).
3. إيمان السيد أحمد الجمل، المعارضات في الشعر الأندلسي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع- جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط(1)، 2006.
4. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: د. عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، بغداد،(د،ط)،(د،ت).
5. حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها(دراسة)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.
6. درويش الجويدي، ديوان كعب بن زهير، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط(1)، 2008م- 1429هـ.
7. سعيد بكور، النص الشعري القديم بين آليات إنتاجه وجماليات تلقيه، تأملات في الإبداع الأول والإبداع الثاني، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط(1)،سنة 2013.
8. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د،ط)، سنة2007.
9. عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ط)، سنة 1998.
10. عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط(2)، سنة2010.
11.عبد الناصر مباركية، استراتيجية القارئ في البنية النصية الرواية نموذجا، أطروحة دكتوراه في النقد الأدبي المعاصر، جامعة قسنطينة، 1426هـ- 2005م.
12. عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر أحمد العواضي أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط(1)، 1431هـ- 2011م.
13. علي آيت أوشان، الأدب والتواصل، بيداغوجية التلقي والإنتاج، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط(1)، 2009.
14. فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ط(1)، 2006.
15. فاطمة عمراني، المدائح النبوية في الشعر الأندلسي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط(1)، 1432هـ- 2011م.
16. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، الدار البيضاء المغرب، ط(2)، سنة 1986.
17. يونس طركي سلّوم البجّاري، المعارضات في الشعر الأندلسي دراسة نقدية موازنة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط(1)، سنة2008.

ثالثا: المعاجـــم:

1. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط(2)، 1984.
2. أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، راجعه أنس محمد الشامي، دار الحديث للنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ط)، سنة1429هـ 2008م.
3. الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ج(3)، تر/ تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط(1)، 2003م- 1424هـ.

4. مجدي وهبة– كامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح، بيروت، ط(2)، سنة1984.
5. محمد عنابي، المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم إنجليزي– عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة، ط(3)، سنة 2003.
6. ابن منظور، لسان العرب، مج: 11، تح: ياسر سليمان أبو شادي– مجدي فتحي السّيد، المكتبة الوقفية، القاهرة – مصر، (د،ت)،(د،ط).

رابعا: الرسائل الجامعية:

1. جميلة معتوق، التفرد الفني في المدحة النبوية عند الجزائريين قراءة أسلوبية في التسخير الفني الجمالي، مذكرة مقدمة لشهادة الماستر، 1433– 1434هـ/2012– 2013هـ، بإشراف: د. محمد الأمين خلادي، جامعة أدرار.
2. صونيا بو عبد الله، قصيدة المديح النبوي في المغرب الأوسط في القرنين الثامن والتاسع الهجريين، مذكرة مقدمة لشهادة الماجيستير، 1431– 1432هـ/ 2010– 2011م، جامعة باتنة.