Pegem Journal of Education and Instruction, Vol. 16, No. 1, 2026 (pp. 2708-2725)

RESEARCH ARTICLE WWW.PEGEGOG.NET

The Dynamics of Intertextuality in the Poetry of Emir Abdelkader: A Reading of Religious, Literary, and Sufi References

Laouar Mohamed [1], Ouldji Aicha [2]

[1] University of 20 August 1955 Skikda, Algeria. Email : **m.laouar@univ-skikda.dz**
[2] University of 20 August 1955 Skikda, Algeria. Email : a.ouldji@univ-skikda.dz
Received : 21/07/2025 ; Accepted : 24/03/2026 ; Published : 05/05/2026

Abstract

This study aims to explore the intertextual structure in the poetry of Abd-el-Kader El Djezairi, through an analytical approach based on tracing patterns of textual interaction within his poetic discourse. The study is grounded in the hypothesis that intertextuality in this poetry is not merely limited to the evocation of absent texts; rather, it goes beyond that to become an active creative mechanism that contributes to the re-production of meaning and the shaping of poetic vision.

The study adopts a descriptive-analytical method, with the aim of identifying the most prominent manifestations of intertextuality across its religious, literary, and Sufi references, and uncovering the nature of their presence and functions within the Amir's poetic text. This is achieved through the analysis of selected samples, leading to the conclusion that intertextuality constitutes a central structure in his poetry, as it contributes to deepening meaning and enriching the aesthetic dimension. It also reflects a textual and cultural awareness manifested in the poet's ability to invest in and re-employ heritage texts within new contexts.

Keywords: Poetry, Intertextuality, Text, Emir Abd-el-Kader, References.

حركية التناص في شعر الأمير عبد القادر: قراءة في المرجعيات الدينية والأدبية والصوفية

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى استكشاف بنية التناص في شعر الأمير عبد القادر، من خلال مقاربة تحليلية تستند إلى تتبّع أنماط التفاعل النصي داخل خطابه الشعري. وتنطلق من فرضية مفادها أنّ التناص في هذا الشعر لا يقتصر على كونه استدعاءً للنصوص الغائبة، بل يتجاوز ذلك ليغدو آلية إبداعية فاعلة تُسهم في إعادة إنتاج المعنى وتشكيل الرؤية الشعرية.

استندت هذه الدراسة إلى منهج وصفي تحليلي، يهدف إلى رصد أبرز تمظهرات التناص في مرجعياته الدينية والأدبية والصوفية، والكشف عن طبيعة حضورها ووظائفها داخل النص الشعري الأميري، معتمدة على قراءة نماذج مختارة منه، بناء إلى أنّ التناص يشكّل بنية مركزية في شعر الأمير عبد القادر، حيث يسهم في تعميق الدلالة وإثراء البعد الجمالي، كما يعكس وعيًا نصيًا وثقافيًا يتجلّى في قدرة الشاعر على استثمار النصوص التراثية وإعادة توظيفها ضمن سياقات جديدة.

الكلمات المفاتيح: شعر، التناص، النص، الأمير عبد القادر، المرجعيات.

توطئـــة.

يؤكد كثير من النقاد المعاصرين على أن ظهور مصطلح " التناص" في الساحة النقدية المعاصرة قد جاء كردة فعل على تلك القيود الصارمة التي فرضتها النظرية البنيوية على الممارسة النقدية للنص الأدبي، حين أكدت أن النص الأدبي بنية مغلقة مكتفية بذاتها لا تستمد تفسيرها إلا من نفسها دون الحاجة إلى السياقات الخارجية التي أسهمت في إنتاجها. من هنا جاءت النظرية التناصية بوصفها محاولة لتجاوز هذا التصور والتخفيف من غلواء النظرية البنيوية، بالدعوة إلى جعل النص الأدبي فضاء مفتوحا للقراءة والتأويل، يتجاوز حدوده الداخلية نحو شبكة من التفاعلات النصية المتعددة. قد يعود ظهور النظرية التناصية إلى تلك المراجعات التي كان يجريها رواد البنيوية أنفسهم لنظرياتهم النقدية التي وصلت إلى طريق مسدود في مقاربتها للنصوص الإبداعية.

ومهما كانت الأسباب التي أدت إلى أفول نجم البنيوية وصعود نجم نظرية التناص، فإن أول ظهور لهذا المصطلح إلى حيز الوجود إنما كان على يد الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) بين سنتي 1966، 1967 في بحوثها التي نشرتها في مجلة تال كال (Tel Quel). الفرنسية، استفادت كريستيفا من جهود ميخائيل باختن الذي يعود إليه الفضل في نشأة مصطلح (الحوارية) والذي أطلقت علية كريستيفا (التناص)[1].

وإذا كان معظم النقاد يؤكدون على أن جوليا كريستيفا هي أول من أخرج مفهوم التناص إلى حيز الوجود، فإنهم يرجعون أصول هذه الممارسة النقدية إلى جهود ميخائيل باختن، من خلال ربطه بمفاهيم أشر عليها باختن

1- حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003، ص136.

نفسه، واليها يعود فضل السبق في إطلاق مصطلح التناص على الفرضيات المتصلة بعلاقة النص بنصوص أخرى.

عرف مصطلح التناص انتشارًا كبيرًا ولقي قبولاً واسعًا واستحوذ على اهتمام الباحثين والمهتمين بالحقل النقدي، فأثروه ببحوثهم مفصلين أصوله وقضاياه وأشكاله وآلياته، بيد أن ذلك «لا يعني أن هؤلاء تعاملوا معه بفهم واحد، وأسقطوا معناه بطريقة آلية ونمطية كما وضعته كريستيفا، وإنما تم توظيفه بطرق مختلفة، فهناك من تبناه بحذافيره كما هو عند صاحبته، وهناك من أخضعه لمجموعة من المراجعات، وهناك من أبدى الكثير من التحفظات بشأنه»[2].

يُعَدُّ رولان بارت (Roland Barthes) من أبرز النقاد الذين أسهموا في ترسيخ مفهوم التناص ضمن أفق النقد البنيوي وما بعد البنيوي، إذ نظر إلى النص بوصفه نسيجًا من الاقتباسات والإحالات المستمدة من نصوص سابقة، تتداخل فيه أصوات متعددة دون أن يكون لها أصل واحد ثابت. فالنص، عنده، ليس نتاج ذات مؤلفه بقدر ما هو فضاء تتقاطع فيه خطابات وثقافات مختلفة، وبهذا المعنى، يغدو التناص آلية مركزية لفهم تعددية الدلالات، وانفتاح النص على قراءات لا نهائية[3].

توسع المفهوم لاحقًا على يد جيرار جينيت (Gérard Genette, 1997) ، الذي صاغ تصنيفًا دقيقًا لعلاقات النصوص تحت مسمى transtextualité، تشمل[4]: التضمين :(intertextualité) اقتباس مباشر أو ضمني لنص آخر. الاقتباس :(paratextualité) العناوين، المقدّمات، الهامش. التحوير :(architextualité/transformation) إعادة صياغة النصوص السابقة بأساليب جديدة. ووفق هذه الرؤية، لم يعد التناص مجرد استدعاء للنصوص، وإنما غدا عملية إبداعية تنتج معانٍ جديدة، يشارك فيها القارئ الذي يصبح عنصرًا فاعلًا في توليد الدلالة.

2- محمد عدناني: التناص ورحلة المعنى الثقافي غي الغزل العذري، مطبعة المعارف، المغرب، ط1، 2013، ص 15، 16.

3- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4،2005، ص120 وما بعدها.

4- كريدات، حورية: مفهوم التناص عند جيرار جنيت مع أنموذج تطبيقي .رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2008، ص31.

انتقل مفهوم التناص إلى الساحة النقدية العربية في العقود الأخيرة، حيث انصبّ الاهتمام على استجلاء حضوره في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ورصد أشكال تفاعله مع الموروث الثقافي. وقد نظر النقاد إلى التناص بوصفه آلية فنية لإعادة إنتاج الرموز التراثية في أبعادها الدينية والأدبية والصوفية، بما يعكس وعي الشاعر العربي بثقافته وقدرته على تمثّل المرجعيات المتعددة وإعادة تركيبها ضمن بنية إبداعية جديدة. وانصرفت الدراسات التطبيقية إلى اعتبار التناص في الشعر الحديث مالمعاصر مدخلًا أساسيًا لفهم جدلية العلاقة بين التراث والنص المعاصر، إذ يتيح للشاعر إقامة حوار دينامي بين الماضي والحاضر. ومن ثمّ، يغدو النص الشعري الحديث غير قابل للقراءة بمعزل عن شبكة علاقاته النصية، حيث يسهم التناص في توسيع أفق التلقي، وإثراء الدلالة، وتوليد معانٍ متعددة ومتجددة.

1- أنــواع التنــاص في شعر الأمير عبد القادر:

أ: **التناص الديني:** يتبوأ النص القرآني المقام الأول من بين المرجعيات التي تشكل بنية الخطاب الشعري الأميري، ويعتمد التناص على استحضار الآيات القرآنية الكريمة وسياقاتها المصاحبة لها، إلى درجة يتماهى فيها الديني في الشعري عبر آلية الامتصاص وإعادة الصياغة والتحويل، بما يكشف عن هيمنة الصياغة القرآنية على حقل التناص الذي يتم وفق طريقتين اثنتين؛ الأولى مباشرة بسيطة يتم فيها استحضار آية أو آيتين وهذا النوع يمكن اكتشافه بسهولة. والثانية يتم فيها التناص بشكل أعمق بحيث تحتاج معرفته إلى جهد وتفكر، ولا تكاد تخلو منه قصيدة من قصائده.

ومن التناصات القرآنية التي نجدها في شعر الأمير هذه الصورة المسائية الحية التي يرسمها لعودة قطعان الأنعام إلى حظائرها، حيث تختلط أصواتها ما بين ثغاء ورغاء وصهيل، مصحوبةً بوقع حوافرها واصطكاك قرونها، في مشهد سمعي كثيف يملأ الفضاء ويستدعي في قوّته دويّ الرعد في سكون الليل بالأسحار. وتعكس هذه الصورة، في بعدها الدلالي، كثرة الأنعام وثراء مالكيها، كما يتجلى في قوله[5]:

أنعامُنا إن أتَت عند العَشِيّ تَخلْ أصواتَها كَدَويّ الرَّعد بالسَّحرِ

وفي تصريح الشاعر بلفظة (أنعامنا)، واختيار المساء إطارًا زمنيًا للصورة؛ وهو وقت عودة الأنعام إلى حظائرها، يظهر التناص بوصفه أداةً فاعلة في تعميق الدلالة وإثراء البنية الجمالية للنص، في تناسق مع الآية

5- الأمير عبد القادر: الديوان، تحقيق ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، (د ت)، ص25.

الكريمة «ولَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ»[6]. ولا يقف هذا التفاعل عند حدود الاستحضار اللفظي، وإنما يتجاوز ذلك إلى استثمار البعد الدلالي الذي أشار إليه المفسرون، وفي مقدمتهم الزمخشري وعنده أن جمالية الأنعام ترتبط بحركتها في لَحظتَي الرواح والغدو، غير أن تقديم الإراحة على التسريح في الآية الكريمة إنما جاء مراعاةً لكون الجمال في حال الإراحة أظهر وأبين، إذا أقبلت ملأى البطون حافلة الضروع منتظمة في سيرها ثم أوت إلى حظائرها «ولأن الرعاة إذا رَوَّحُوها بالعشي وسرَّحوها بالغداة فزينت بإراحتها وتسريحها الأفنية، وتجاوب فيها الثغاء والرغاء أنست أهلها وكَسَّبَتْهم الجاه والحرمة بين الناس»[7]. ومن ثم، يغدو اختيار الشاعر لزمن الرواح اختيارًا دلاليًا واعيًا، يعكس إدراكًا عميقًا لمواطن الجمال في الصورة الحسية، قال الزمخشري جريا على أسلوبه: «فإن قات: لِمَ قُدِمت الإراحة على التسريح؟ قلت: لأن الجمال في الإراحة أظهرُ إذا أقبلت ملأى البطون حافلةَ الضروع ثم أَوَتْ إلى حظائرها»[8].

وبالتالي، فإن جمالية الصورة في وقت الرواح تتجلى في تناسق القطعان وانتظامها في سيرها، على العكس من وقت الغداة، إذ تخرج مشتتة متنافرة مندفعة في كل اتجاه، خاوية البطون في غير انتظام، مما يضعف من الأثر الجمالي. وهكذا، فإن التناص في هذا السياق لا ينهض بوظيفة إحالية فحسب، وإنما يقوم بوظيفة جمالية ودلالية معًا، إذ لا يكتفي باستدعاء المعنى القرآني، بل يعمد إلى تكثيفه وتلخيصه، حيث يُسهم في نقل الجمالية القرآنية من مستوى الامتداد الكلي للصورة إلى التركيز على البعد الصوتي بوصفه العنصر الأبرز في تشكيل الصورة، دون الوقوع في دائرة الاجترار أو الاستنساخ الحرفي للنص القرآني.

ويستمر الأمير في استدعاء النص الديني، مستلهما آيات قرآنية متعددة في بيت واحد، ما يشي بمقدرة فنية كبيرة، كقوله في القصيدة نفسها[9]:

عَدُوُنَا مَالَه ملجأ ولا وزرٌ وعندنا عادياتُ السَّبقِ والظَّفرِ

ينبني النص على ثنائية تقابلية، وفيها يتم العمل على تزكية أحد الطرفين والإعلاء من شأنه، والحطِّ من قيمة الطرف الآخر وتهوينه؛ ففي الوقت الذي تضيق فيه مساحة الطرف الأول وتنغلق، ينفتح المدى أمام الطرف

6- النحل، الآية 6.

7- الزمخشري: تفسير الكشاف، تحقيق محمد مرسي عامر، دار المصحف، القاهرة، م3، ص 142.

8- الزمخشري: الكشاف، م3، ص 142.

9- الأمير عبد القادر الجزائري: الديوان، ص26.

الثاني ويتسع. وتبدو فيه الأنا الجماعية مهيمنة بما امتلكت من أسباب القوة والتمكين، (وعندنا عاديات السبق والظفر)، على النقيض من الطرف الآخر الذي يبدو ضعيفًا محاصرًا (ماله ملجأ ولا وزر).

ويعمل التناص على تعميق هذه الفكرة وتثبيتها باستدعاء النصوص القرآنية مع سياقاتها المعروفة «كَلاَّ لاَ وَزَر إِلَى رَبِّكَ يَومَئِذٍ المُسْتَقَر»[10]، وقوله «وَظَنُّوا أَنْ لاَ مَلجَأَ مِنَ اللهِ إِلاَّ إِلَيهِ»[11]، «والعَادِيَاتِ ضَبْحًا»[12]. ويأتي الاتكاء على النفي (ماله) ليوحي بانغلاق الدائرة على (العدو)، وتؤدي نون الجماعة في أول البيت (عدونا)، وفي الشطر الثاني (عندنا) إلى إحكام الإطباق على العدو ومحاصرته. والملاحظ هنا «أن القول الشعري يتحدد بوصفه تقريرًا، لأنه يهدف إلى نقل معرفة معينة،.. وإيصالها بوصفها حقيقة راسخة ومُعطاةً من قبلُ على نحو لا يحتمل الشك والتساؤل»[13]. وتظل مفردات (وزر)، (ملجأ)، و(عاديات) تحيل على مرجعيتها القرآنية وتؤشر عليها، دون أن تفارق دلالاتها المعروفة، ولكنها تتساوق مع الهدف الذي يروم الشاعر تشكيله، وهو التأكيد على دلالة خاصة لديه، فالأمير يسلك السبيل الصحيح ليحظى بالتأييد الرباني في امتثاله للأمر العلوي«وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنِ قُوَّةٍ وَمِن رِبَاطِ الخَيْلِ تُرهِبُونَ بِهِ عَدُوَ اللهِ وعَدُوَكُمْ»[14].

ب-التناص الأدبي:

يسهم التناص الأدبي في إثراء النص الشعري وتوسيع دلالاته، لكونه من أبرز الآليات الفنية التي تقوم على تفاعل النص الحاضر مع نصوص سابقة أو معاصرة عبر الاستحضار أو التضمين أو الإحالة. وقد تجلّت هذه الظاهرة بوضوح في شعر الأمير عبد القادر، حيث استطاع أن يُوظّف رصيدًا شعريًا واسعًا من التراث الشعري العربي القديم، ومن ثمّ فإن دراسة التناص في شعره تكشف عن عمق تجربته الشعرية، وتبرز كيف تحوّل النص التراثي لديه إلى أداة تعبيرية وجمالية تسهم في بناء خطاب شعري مشحون بالهوية والانتماء.

كانت الرحلة موضوعًا أساسيًا من موضوعات القصيدة في التراث الشعري العربي «الجاهلي خاصة»، فقد حرص الشعراء على تداولها والعناية بها، فأفردوا لها حيزًا من جسد القصيدة ودأبوا على وصف تفاصيلها وذكر أدواتها ولوازمها، حتى غدت نمطًا تعبيريًا ثابتًا، وتقليدًا مُتَّبعًا، قد يتسبب غيابه في اختلال القصيدة واضطراب في بنيتها[15]. تعد رحلة الظعائن هجرة موسمية للقبيلة البدوية التي تهاجر بحثًا عن أرض أكثر خصوبة، أو لأسباب

10- القيامة 12،11.

11- التوبة 118.

12- العاديات، الآية 2،1.

13- وفيق سليطين: الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، دار الرأي للنشر والتوزيع، دمشق، 2007، ص68.

14- الأنفال 60.

15- وفيق سليطين: الزمن الأبدي، الشعر الصوفي: الزمان، الفضاء، الرؤيا، دار المركز الثقافي، دمشق، ط1، 2007، ص199.

أخرى كالحرب أو غيرها، وهي تقليد شعري توارثه شعراء الجاهلية ونَمَّوهُ، فهو«لون من أغاني الشعراء زاخر بالحب والحزن والحنين، ترثه الأجيال جيلاً عن جيل»[16].

يقدم لنا الأمير مشهدًا حيًا ليوم الرحيل حين يعتزم البدو الانتقال من مكان إلى آخر، فيعطينا صورة مادية حية للموكب، يعكس إحساسه الفني، وشعوره الخاص تجاه المشهد، وتجاه المرأة، مثلما يعكس جانبًا من تقاليد ظلت حية إلى وقت ليس عنا ببعيد[17]. يقول[18]:

يومُ الرَّحيل إذَا شُدَّت هوادجُنا شَقائق عَمَّها مُزْنٌ من المطرِ

فيها العَذارى وفيها قد جَعلنَ كوًى مُرَقعاتٍ بأحداق من الحَوَر

تمشي الحُداةُ لها من خلفها زجل أشهى من الناي والسِّنطير والوَتر

دأب عدد من الدارسين لشعر الأمير على إرجاع هذه اللوحة إلى تقاليد القصيدة العربية القديمة، لاسيما بنية الرحلة في قصيدة زهير بن أبي سلمى، غير أن هذا الرأي، على وجاهته، يشكل اختزالاً لنص غني بامتداداته النصية، وتداخلاته المرجعية، والحق أن نص الأمير ينفتح على نصوص شعرية متعددة، من ضمنها، ولا شك، نص زهير، إضافة إلى نصوص أخرى للنابغة والأعشى والمثقب العبدي وعبيد بن الأبرص وغيرهم، مشكلًا تفاعلًا نصِّيًا وتداخلًا للنصوص ضمن بنية واحدة، «ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»[19].

تَبَصَّر خليلي هل ترى من ظعائن تَحمَّلْنَ بالعلياء من فوق جُرثُمِ

عَلَوْنَ بأنماطٍ عِتاقٍ وكِلَّةٍ وِرَادٍ حواشيها مُشاكِهةِ الدَّمِ

16- وهب أحمد رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص20.

17-عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، تاريخًا وأنواعًا و قضايا وأعلامًا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص28.

18- الأمير عبد القادر الجزائري: الديوان، ص26.

19- زهير بن أبي سلمى: الديوان، شرح وتقديم علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1408هـ ، 1988م، ص85.

أجل، لقد استقى الأمير لوحته الرحلية من نصوص شعرية سابقة لكن مع إضافات وحذوف اقتضاها العصر وطبيعة المكان، وبعد أن مارست عليها الذات الشاعرة قدرًا غير يسير من التذويب والتحويل، ولم تحتفظ إلا بما ضروري للفن، وبطبيعة الحال فإن إعادة الصياغة والتشكيل هو الذي يمنح النص تميزه وفرادته.

يبدأ الأمير لوحته الرحلية بوصف الهوادج ولونها الأحمر القاني الشبيه بشقائق النعمان، جريًا على عادة الشعراء، وللون الأحمر في لغة الشاعر ارتباط خاص بالحسن والجمال نتيجة ارتباطه بالشقائق التي تشير إلى البهجة والجمال.

يومُ الرَّحيل إذَا شُدَّت هوادجُنا شَقائق عَمَّها مُزْنٌ من المطـرِ

وقد تناول الشعراء الجاهليون هذه الكلل «ووقفوا عند ألوانها وصوروها، فكانت سوداء ومخططة ومنقوشة وكانت حمراء في أغلب الأحيان»[20]. فقد رآها زهير حمراء مشاكهة الدم:

عَلَوْنَ بأنماطٍ عِتاقٍ وكِلَّةٍ وِرَادٍ حواشيها مُشاكِهةِ الدَّمِ

وهي عند علقمة بن عبدة التميمي حمراء كأنها مصبوغة بدم الأجواف[21].

عَقلاً ورقمًا تظَلُّ الطيرُ تَخطَفهُ كأنَّه من دماء الأجواف مَدمُومُ

وهي عند عبيد بن الأبرص كِلَّةٌ عتيقة كريمة[22].

عالينَ رقمًا وأنماطًا مُظـاهِرةً وَكِلَّةً بعتيـقِ العقــلِ مقرومَه

مِلْعَبْقَرِيّ عليها إذ غدَوْا صبح كأنها من نَجيعِ الجَوفِ مَدمُومَه

إذا كان الشعر الجاهلي قد وظف لون الكلل الأحمر القاني الشبيه بالدم بوصفه علامة دلالية مرتبطة بالبيئة الجاهلية المرتبطة بالغزو والحرب، في إحالة دلالية إلى أجواء الحروب والغارات والثارات، فإن هذا النسق الدلالي يتعرض لتحول لافت في شعر الأمير عبد القادر، فيعاد توظيف هذا اللون وفق رؤية جمالية مغايرة، ينتقل على

20- أحمد وهب رومية: وهب أحمد رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1402هـ -1982 ص36.

21- علقمة الفحل: الديوان، تحقيق لطفي السقال، دار الكتاب العربي، حلب، ط1، 1389هـ -1969م، صص61.

22- عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين محمد نصار، مكتبة البابي الحلبي، القاهرة،ط1، 1377هـ -1957م، ص112.

إثرها من مجال الدم والحرب إلى مجال الحياة والسلام، يتجلى ذلك في استحضاره لأزهار شقائق النعمان التي ترمز إلى الأمن الذي يُجلِّل البيئة البدوية الجزائرية في عهده، بما يجعل هذا اللون رمزًا للحسن والجمال بَدل أن يكون رمزًا للموت والفناء.

يمضي الأمير في تقديم مشاهد رحلته ويتوقف عند نساء الظعن الحسان فيعطي لهن صورة مشرقة تنبض بالفتنة والبهاء، وهن يختلسن النظر إلى شباب الرحلة، فتومض أحداقهن الحوراء من خلال الوصاوص والثقوب، فتضفي على المشهد بعدًا جماليًا دقيقًا يجمع بين الاحتشام والإغراء، واحورار عيني المرأة يشكل ملمحًا جماليًا في عصر الأمير، وعندما يلمحها الحداة يزداد حماسهم فيطلقون العنان لحناجرهم تشدو بأعذب الأصوات وأشهى الألحان، لا تدانيها في ذلك أنغام الناي والوتر. «وكما تتضمن صورة الظعائن فوق الجمال غزلاً خفيًا، فإنها تتضمن مدحًا وإشادة برجال قبيلتها بشكل خفي أيضا»[23].

تمشي الحُداةُ لها من خلفها زجل أشهى من الناي والسِّنطير والوَتر

تختلف هذه الصورة عما نجده في ظعائن زهير المسكونة بالمخاوف والهواجس، حيث تغطي النساء الظاعنات جمالهن ولا تبذلنه إلا (للصديق أو الناظر المتوسّم). ولا يكتفي الأمير باستعادة النموذج الجاهلي، بل يعيد تشكيله عبر آلية التناص الحواري، مستلهمًا صورة المثقب العبدي لنساء الظعن، وقد بدت عيونهن من خلف الوصاوص والقطوع، في مشهد يجمع بين الكشف والحجب.

كغزلان خَذلنَ بذاتِ ضَال تنُوشُ الدانياتِ من الغصونِ

ظهرن بِكِلَّة وسَدلْن أخرى وثَقَّبن الوصاوصَ للعيُـــــونِ

أَرَيْنَ مَحاسِنًا وكَنَنَّ أخرى من الدِّيبَاجِ والبَشَرِ المَصُون[24]

وبذلك، يمكن القول إن المشهد الرحلي لدى الأمير يتأسس على تداخل جمالي بين الموروث الشعري الجاهلي، الذي يعاد إنتاجه في صيغة فنية جديدة، تُبرز قدرته الفنية على توظيف التراث ضمن رؤية فنية متجددة.

23- عمر بن عبد العزيز السيف: بنية الرحلة ف القصد الجاهلية، الأسطورة والرمز، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2009، ص123.

24- المثقب العبدي: الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرفي، القاهرة، 1391هـ 1971م، ص 99.

يلتفت فريق من الشعراء الجاهليين في أثناء هذه المماشاة الرحلية إلى حداة الركب، لكن لا أحد منهم كلف نفسه مشقة الوقوف قريبًا منهم ليقول عنهم كلمة أو بعض كلمة، بل إنهم لا يكلفون أنفسهم عناء تجاوز الإيماءة إليهم من بعيد[25]. فظلّ تمَثُّلُهم في المشهد الرحلي الجاهلي باهتًا ومهمّشًا، إذ لم يُعْنَ أولئك الشعراء بهم باعتبارهم عنصرًا جديرًا بالوصف والتأمل، بل اكتفوا بالإشارة العابرة إليهم، دون أن يمنحوهم حقّهم من العناية الفنية أو الدلالية، منشغلين عنهم بوصف المعالم الشاخصة في درب الفراق والسفر. «وكأنما كانوا ينقِمُون عليهم هذا الرحيل الموجع بالأحباب»[26].

وينظر الأمير إلى الحداة بكثير من الود والإعجاب، فيصغي إليهم، ويقترب منهم، وينفعل وجدانيًا مع حدائهم وأزجالهم، ويبدو هذا الموقف إنسجامًا مع الخلفية الصوفية للأمير، الذي يُعدُّ السماع عنصرًا جوهريًا في تجربته الروحية، وركنًا أساسيًا من أركان طريقته. ومن ثمّ، فإن الحداة في هذا السياق لا يُنظر إليهم بوصفهم مجرّد مرافقين للركب، بل ينظر إليهم باعتبارهم الينابيعَ الدافقةَ للفرح والكنزَ الجميلَ الذي أهمله الشعراء الجاهليون[27]، فهم الذين يخففون عن الركب مشقة الرحلة وعناء السفر.

تمشي الحداة لها من خلفها زجل أشهى من الناي والسنطير والوتر[28]

فالشاعر– هنا – يصرف وجهة الخطاب إلى الحداة، بحيث تبرز المفارقة في تحويل الاهتمام من المكان؛ طريق الرحلة والمعالم الشاخصة فيها إلى الحداة. وهذا يؤشر على العلاقة الحوارية التي تصل شعر الأمير بالشعر العربي القديم، بعيدًا عن الاجترار والتقليد، وهو في كل ذلك «يرتكز إلى موروثه المسموع من الشعر العربي مقرونًا عموما بطبيعة أرضه الريفية، وبالإنسانية وحياته الاجتماعية في الحل والترحال»[29].

ومن التناص الحواري ما نجده في بيت للأمير حاور فيه بيتا شعريًا لامرئ القيس، يقول الأمير[30]:

فَخيلُنا دائمًا للحربِ مُسرَجَةٌ مَنِ استغاثَ بنا بشِرْه بالظَّفرِ

25– وهب أحمد رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص30.
26– وهب أحمد رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص 30.
27– وهب أحمد رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص 30.
28– الأمير عبد القادر: الديوان، ص26.
29–عمر بن قينة: الأدب الجزائري، ص28.
30– الأمير عبد القادر الجزائري، ص27.

تحيلنا صورة الخيل المسرجة تهيئًا للحرب إلى فرس امرئ القيس الذي لا يُحَطُ عنه سرجه ولا يُنزَع لجامه استعدادا لما قد يأتي به الليل.

فبات عليه سَرجُهُ ولِجامُه وبات بعيني قائمًا غيرَ مُرسَلِ

عمد الأمير إلى بيت امرئ القيس لا بدافع المحاكاة أو التقليد، وإنما لإقامة علاقة حوارية انتهت بانفتاح الأنا الشخصية للشاعر لاحتضان الأخر ومشاركته فائض القوة، انطلاقا من التقاليد العربية الأصيلة في إجابة المستغيث وإسعافه، وهي قيمة إنسانية جاهلية تبناها الإسلام، بعد أن أعاد صياغتها وتهذيبها ، فيما أصبح يعرف بالجوار «وَإِنْ أَحَدٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ اسْتَجَارَكَ فَأَجِرْهُ حَتّىٰ يَسْمَعَ كَلَامَ اللَّهِ ثُمَّ أَبْلِغْهُ مَأْمَنَهُ»[31]. ففي الوقت الذي تنعزل فيه شخصية امرئ القيس وتتمركز حول ذاتها طلبًا للأمان والنجاة، تنفتح شخصية الأمير على الآخر، إيمانًا منه بأن تحقيق الذات يمر حتمًا عبر مشاركة الآخرين والتفاعل معهم، انتصارًا لقيم إنسانية واجتماعية يؤمن بها الشاعر ويدعو إليها. أما على مستوى الصورة الشعرية، فإن نار القِرى تتحول من وظيفة الضيافة إلى توفير الأمان الجسدي والمعنوي للغريب، فتغدو النار علامة على الحماية والعطاء في آن واحد فتظهر المفارقة في قول الشاعر[32]:

نَبِيتُ نارَ القِرى تَبدو لطارِقِها فيها المداواةُ من جوعٍ ومن خَصَرِ

وإذا كان هناك تقارب وتشابه بين فرس امرئ القيس وخيل الأمير فإن ثمة فروقًا أساسية في الغايات والأهداف، فهذا التشابه الشكلي لا يلغي الفروق العميقة في الغايات والدلالات؛ إذ يرتبط فرس امرئ القيس بعالم القوة والحصانة، «لقد كان امرؤ القيس يصور معاني القوة والصلابة والمقاومة، ويعبر في الآن عينه عن حاجته أو حاجة جواده – لا فرق – إلى إشباع الإحساس بها، وبما تولده وتبعثه في النفس من الثقة "بالذات" والشعور بالأمان»[33]. وهو «صورة لما يتشبث به الشاعر أملاً في المستقبل ورغبة في قدر أتَمَّ من المناعة والحصانة»[34] الذاتية. بينما ترتبط خيل الأمير بمعاني أسمى؛ القوة والحماية والسعي إلى استرداد الحقوق، إذ «تساق المفردة (= الخيل) في الموضوعات الحربية، لارتباطها القديم بمفهوم الحرب والبطولة والفروسية، وزادها ثراءً دلاليًا، في هذا المجال، اتخاذ العرب والمسلمين إياها واسطة هامة في الفتوحات، والمعارك فارتبطت بالانتصار على الأعداء،

31- التوبة 6 .

32- الأمير عبد القادر الجزائري: الديوان، ص27.

33- وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، 1416هـ-1996م.

34- مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1401هـ، 1981م، ص87.

والظفر بهم»[35]. فالشاعر يبحث عن مجموعة من المثل يجسدها في بطرق مختلفة ويلتمس فيها القدرة على جلائل الأعمال[36]، مما يكشف عن اختلاف جوهري في الرؤية والقيم التي يؤمن بها كلٌ واحد منهما.

تعد قصائد الغزل تمثيلاً فنياً للعواطف المتدفقة في وجدان الشعراء أصبحت فيه المرأة حافزًا من حوافز البطولة، وباعثًا من بواعث الإلهام الشعري، تدفع إلى جلائل الأعمال «إن الحب المقترن بالفروسية والعفاف كان المثل الأعلى في الحياة الجاهلية لما فيه من الحرص على الأعراض، ومحافظة على القيم النبيلة، وسعي إلى إعلاء شأن المرأة»[37]. كانت المرأة دافعًا من دوافع البطولة، ومنطلقًا واسعًا من منطلقاتها الرحبة، ومجالاً فسيحًا يظهر فيه الفرسان بطولاتهم النادرة[38]. كما نرى في قوله[39]:

سَلوا تُخبِركم عنَّا فرنسا ويَصدُق، إن حَكَتْ، منها المَقالُ

فَكَم لي فيهم من يومِ حربٍ بهِ افتخرَ الزمـــــانُ ولا يــزال

كما تتجسد هذه الثنائية في مخاطبة (أم البنين)، حيث يقول:

تُسائِلني أمُ البنيـــــن، وإنَّهـــا لأَعلمُ مَنْ تحتَ السماءِ بأحوالي

ألـمْ تَعلمي يا ربَّةَ الخِـدرِ أنَّني أُجَلِّي همومَ القومِ في يومِ تَجوالي

وعنِّي سَلِي جيشَ الفرنسيسِ تَعلَمِي بأنَّ منايـَاهم بسيفي وعَسَّـالي

سلِّي الليلَ عنِّي كم شَققتُ أديمَـه على ضامرِ الجَنْبَينِ معتدلٍ عال[40]

يستدعي الأمير نموذجاً تراثياً راسخاً في الشعر العربي القديم، يقوم على مخاطبة الحبيبة بوصفها شاهداً رمزياً على البطولة. ويُعدّ هذا الاستدعاء شكلاً من أشكال التناص، بالمعنى الذي صاغته جوليا كريستيفا، بوصفه تفاعلاً

35- سعيد جبر: تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2001، ص88.

36- مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص87.

37- جميل السعود: البطولة في الأدب الجاهلي، دار فضاءات، الأردن، 2010، ص77.

38- جميل السعود: البطولة في الأدب الجاهلي، ص 78.

39- الأمير عبد القادر: الديوان، ص 16.

40- الأمير عبد القادر: الديوان، ص20.

نصياً تتقاطع فيه نصوص سابقة داخل بنية النص اللاحق[41]. كما يمكن تفسيره في ضوء تصورات جيرار جينيت حول التعالق النصي، حيث يحضر النص الغائب داخل النص الحاضر عبر آليات التضمين والاستدعاء. كقول عنترة[42]:

هلاَّ سألتِ الخيلَ يا ابنةَ مالكٍ إنْ كنتِ جَاهلةً بما لَم تَعْلمِي
يُخْبِركِ مَنْ شَهِدَ الوَقِيعةَ أنني أغْشَى الوَغَى وأَعِفُّ عندَ المَغنَم

لا يكتفي الشاعر باستحضار النموذج التراثي، بل يعيد إنتاجه ضمن سياق جديد، حيث تتداخل بنية الغزل مع الفخر في إطار تناصي ضمن القيم العربية المرتبطة بالبطولة والعفاف، مع إعادة تشكيلها بما يتلاءم مع تجربته التاريخية والشعرية. وتحيل صورة الأمير وزوجته إلى نموذج بطولي تراثي يستدعي تجربة عنترة بن شداد مع عبلة، حيث تتخذ مخاطبة الحبيبة وظيفة فنية تتجاوز ظاهرها الحواري إلى كونها ذريعة للفخر وتعداد مواقفه.

وهكذا، يُمكّنُنا التناص من التعرف على نصوص عنترة المرتحلة نحو الخطاب الأميري، إذ يلتقي النصان معًا في سياق واحد، هو سياق التأكيد على قيم البطولة والفروسية، وما يستلزمه ذلك من تضحية وصبر وتحمل.

في هذا السياق يعطينا الأمير صورة أدبية بطولية للفارس العربي أفاض فيها في عرض مآثره وفخرياته، في بناء فني يستعيد أنماطاً تراثية راسخة. بما «وقبل أن تكون الزوجة أمًّا للبنين وتتخذ هذه الكنية في قصائد الأمير هناك صفة لا تفترق عنها، وربما كانت أوفر حظا في شاعرية عبد القادر. إنها صفة الحبيب التي تغنى به عبد القادر العاشق، وبثه عواطفه المشبوبة وعانى من صده وهجرانه» [43]. وتتجلى هذه الرؤية في توظيف خطاب الحبيبة أو الزوجة بوصفه مدخلاً فنياً للفخر واستعراض البطولات. وأول ما يلاحظ على غزل الأمير هو ذلك الهيام والتذلل في نفس الشاعر، وذلك التمنع والتدلل في نفس صاحبته، ما يولد الإحساس بالمعاناة. يقول الأمير [44]:

أقاسِي الحبَّ من قاسِي الفؤادِ وأرعاه، ولا يرعى ودادي

وأخضع ذلة ، فتزيدُ تِيـــهًا وفي هَجرِي أراها في اشتـداد

41- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، 2005، ص82.

42- عنترة العبسي: الديوان، تحقيق ودراسة، محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، (د ت).

43- صالح خرفي: شعر المقاومة الجزائرية، الشركة الوطنية والتوزيع، الجزائر، ص59.

44- الأمير عبد القادر: الديوان، ص41، 42.

فَمَا في الذُّلِّ للمحبوبِ عارٌ سبيـلٌ الحُـبِّ ذُلٌّ للمُـــراد

ومن عَجَبٍ تَهابُ الأُسْدُ بَطشي ويمْنَـعُني غَـزالٌ عن مُـراد

وسُلطَــان الجَمَالِ له اعتزازٌ على ذِي الخَيلِ والرَّجلِ الجَواد

تتقاطع هذه الأبيات مع قصيدة مأثورة للخليفة الأندلسي سليمان المستعين عارض فيها أبياتًا لهارون الرشيد أوردها ابن بسام في ذخيرته مفضلاً لها على أبيات الخليفة العباسي[45]. يقول الخليفة المستعين[46]:

عجبًا يَهابُ اللَّيثُ حدَّ سِنانِي وأهَابُ لَحْظَ فَوَاتِرِ الأَجفَــانِ

فأُقَـــارِعُ الأهـــوالَ لا مُتَهيّبًا منها سِوى الإعراضِ والهجرانِ

وتَمَلَّكَتْ نفسـي ثلاثٌ كـالدُّمى زُهـرُ الوجوهِ نَواعِـمُ الأبدان

حاكمتُ فيهنَّ السُلوانَ إلى الصِّبا فقَضى بسلطانٍ على سُلطاني

فأبَحْنَ من قلبي الحِمَى وتَرَكْنَنِي في عِزِّ مُلْكِي كالأسير العَاني

لا تَعذِلُوا مَلِكًا تَذَلَّلَ للهـــوى ذُلُّ الهَـوى عِـزٌّ ومُلكٌ ثاني

إنْ لمْ أُطِعْ فيهنَّ سلطانَ الهوى كَلَفًا بِهنَّ فلستُ من مَروان

يستلهم الأمير أنماطًا تصويرية ومعاني فنية من نصوص سابقة، مع إعادة تشكيلها لتخدم خطابًا شعريًا جديدًا يتفاعل مع موضوعات الفخر والحب والمعاناة. مسترجعًا تجربة الخليفة المستعين في تصوير معاناة العاشق وخضوعه لسلطان الحب، لكنه لا يكتفي بنقلها، بل يعيد صياغتها ضمن مختلف يمزج بين الغزل والفخر. ففي حين يركّز نص المستعين على إبراز انكسار الشاعر أمام قسوة الحبيب واستسلامه لمعاناته، يعمل نص الأمير على تطوير هذه الصورة من خلال إدخال عناصر القوة والاعتزاز بالنفس، مثل تشبيه سلطان الجمال بالأسد ، مما يخلق مفارقة بين شجاعته في ميدان البطولة وضعفه في ميدان العاطفة. وهكذا يتحول التناص من مجرد

45. ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2000، ص47.

46- ابن بسام: الذخيرة، ص47.

تقليد إلى إعادة بناء فني يثري المعنى، ويمنح التجربة بعدًا أكثر اتساعًا يجمع بين التذلل للمحبوب والاعتداد بالذات.

جـ –التناص الصوفي:

إن المطالع للشعر ذي المنحى الصوفي لدى الأمير يلاحظ ذلك التفاعل اللافت مع النص الصوفي القديم، ولاسيما مع نصوص ابن عربي الذي يعتبره الأمير شيخَه وقدوتَه، يستلهم الأمير مفردات التصوف ورموزه وإشاراته الروحية، مثل مفاهيم المحبة والفناء والبقاء، والنور، والوجد، والارتقاء وغيرها، في سياق التعبير عن معاني الانعتاق من ربقة المادة والسعي نحو السمو الإنساني. لا يكتفي فالشاعر بتوظيف الخطاب الصوفي بوصفه بعدًا روحانيًا، وإنما يحوّله إلى طاقة رمزية تُعمّق الدلالة وتذكي الحس الإنساني، ومن ثمّ يُسهم هذا التناص في منح النص الشعري الأميري بعدًا تأمليًا وجماليًا، يجعل من الشعر ساحة لتلاقي الروح والهوية والقيم الإنسانية في خطاب واحد.

مما لا شك فيه أن حياة الأمير وما مر به من حرب ونفي ومحن، قد أذكى فيه الجانب الإنساني، وأيقظ فيه الحس الأخلاقي العالي، وكشف عن المعدن الصافي الذي بداخله. كما أتاح له احتكاكه بالآخر المختلف في اللغة والعقيدة والثقافة والخلق إلقاء نظرة أوسع ومنَحَه تجربة أشمل، ما أكسبه اتساعًا في الأفق ورحابة في المنظور، إضافة إلى اعتناقه التصوف مذهبًا روحيًا يسمو عن الماديات إلى أفق شمولي رحيب، تؤطره عقيدة عرفانية بشمول الرحمة الإلهية للناس أجمعين.

وقد جسد الأمير هذا الشعور واقعيًا، مع الأسرى الفرنسيين الذين تمكن منهم في حروبه مع فرنسا[47]، وكذلك في حمايته لنصارى الشام وقت الفتنة التي حدثت هناك، أثناء إقامته في منفاه في دمشق. كما عبر عنه شعريًا حيث يقول[48]:

ففيَّ أنا كلُّ ما يؤَمِّلُه الورى فمَن شاء قرآنًا ومن شاء فرقانَا

ومن شاء توراةً ومن شاء إنجيلاً ومن شاء مِزمارًا زبورًا وتبيانا

47– الأمير عبد القادر، الديوان، ص12، من مقدمة المحقق .

48– حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003، ص136.

ومن شاء مسجدًا يُناجِيه ربُّهُ ومن شاء بيعةً ناقوسًا وصُلبَانا

ومن شاء كعبةً يُقَبِّلُ ركنَها ومن شاء أصنامًا ومن شاء أوثانا

ومن شاء خلوةً يَكُن بها خاليًا ومن شاء حانةً يغـــازل غزلانا

تعطينا الأبيات فهمًا متقدمًا لحقيقة الرحمة الإلهية المتجلية في الكون في شمولها للخلق جميعًا دون استثناء، مهما اختلفت اعتقاداتهم، وتباينت مذاهبهم، فهم في حقيقتهم إنما يتوجهون بالعبادة إلى رب واحد هو الله سبحانه وتعالى، وان اختلفت طرائقهم في التعبير عن ذلك. وقد تأثر الأمير بفكر شيخه ابن عربي فيما أسماه بدين الحب، وهي الفكرة التي سرت إلى المتصوفة من بعده كابن الفارض والمولى جلال الدين الرومي وغيرهما.

لقد صار قلبي قابلاً كلَّ صورةٍ فمرعى لغـزلانٍ وديرٌ لرهبان

وبيتٌ لأوثـــان وكعبةُ طـــائف وألواحُ توراةٍ ومصحفُ قـــرآن

أَدِينُ بدينِ الحبِّ أنَّى توجَّهتْ ركائبُه فالحبُّ ديني وإيماني[49]

تردد أبيات الأمير صدى ما قالته أبيات ابن عربي الذي يرى أن أصحاب الديانات الأخرى؛ إسلامية ومسيحية ويهودية وحتى الديانات الوثنية، كلهم عابدون لله تعالى على طريقتهم، وحتى عابد الوثن فهو عابد لله الذي تهيأ له فيه وإلا لما كان عبده[50]، ويرجع ابن عربي خطأ أصحاب تلك الديانات إلى حصرهم الحقيقة على ديانتهم دون غيرها. وعند ابن عربي أن الناس جميعًا يسعون للوصول إلى كنه الحقيقة الإلهية. «إنها معشوقة لكل طائفة ولا أحد يُعْذَل في هواها، (..) فهي محبوبة للجميع، غير أنهم لما جهلوها جهلوا الطريق الموصل إليها، فكل ذي نِحلة وملَّة يتخيل أنه على الطريق الموصل إليها فالقَدْحُ بين أهل الملل والنحل إنما هو من جهة الطرق التي سلكوها للوصول إليها لا من جهتها»[51].

الخاتمـــة.

49- ابن عربي: ترجمان الأشواق، دار صادر، ط3، 2003 ص43

50- محمد لعور: الموروث الديني والأسطوري في الشعر الأندلسي، أطروحة دكتوراه، جامعة الأمير عبد القادر، الجزائر، 2011، ص162.

51- ابن عربي: ذخائر الأغلاق بشرح ترجمان الأشواق، تحقيق محمد عبد الرحمن الكروي، دار المعرفة.

يتضح من الدراسة أن التناص يشكّل بنية مركزية في شعر الأمير عبد القادر، حيث لا يقتصر على كونه استدعاءً للنصوص السابقة، بل يتحوّل إلى أداة إبداعية فاعلة تُثري النص شعريًا ودلاليًا. فقد أسهم التناص الديني والأدبي والصوفي في بناء الرؤية الشعرية، وتعميق المعنى، وإنتاج تجربة قرائية متعددة المستويات، ما يبرز وعي الشاعر بمرجعياته الثقافية وقدرته على إعادة إنتاجها في سياقات جديدة.

كما كشفت الدراسة أن التناص لا يعمل بمعزل عن البنية النصية، بل يتفاعل مع الأبعاد الجمالية للقصيدة، ويمنحها بعدًا تأويليًا مفتوحًا يعزز من فاعلية التلقي. ومن هنا، يمكن القول إن تجربة الأمير عبد القادر تمثل نموذجًا غنيًا لدراسة التناص في الشعر الجزائري الحديث، وتفتح آفاقًا مستقبلية للبحث في العلاقة بين النصوص، والإبداع، وإعادة إنتاج المرجعيات الثقافية والدينية ضمن النص الشعري الجزائري الحديث.

المصادر والمرجع:

- القرآن الكريم برواية حفص

1. الأمير عبد القادر الجزائري: الديوان تحقيق ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، (دت).
2. ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2000.
3. جميل السعود: البطولة في الأدب الجاهلي، دار فضاءات، الأردن، 2010.
4. جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1997،
5. حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003.
6. الزمخشري: الكشاف، تحقيق محمد مرسي عامر، دار المصحف، القاهرة، م3، (دت).
7. زهير بن أبي سلمى: الديوان، شرح وتقديم علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1408هـ ، 1988م.
8. سعيد جبر: تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2001.
9. صالح خرفي: شعر المقاومة الجزائرية، الشركة الوطنية والتوزيع، الجزائر، (دت).

10. عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين محمد نصار، مكتبة البابي الحلبي، القاهرة، ط1، 1377هـ -1957م.

11. ابن عربي: ترجمان الأشواق، دار صادر، ط3، 2003.
12. ابن عربي: ذخائر الأغلاق بشرح ترجمان الأشواق، تحقيق محمد عبد الرحمن الكروي، دار المعرفة. (دت).
13. عمر بن عبد العزيز السيف: بنية الرحلة ف القصد الجاهلية، الأسطورة والرمز، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2009.
14. علقمة الفحل: الديوان، تحقيق لطفي السقال، دار الكتاب العربي، حلب، ط1، 1389هـ -1969م.
15. عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، تاريخًا وأنواعًا و قضايا وأعلامًا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
16. عنترة العبسي: الديوان، تحقيق ودراسة، محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، (دت).
17. كريدات، حورية: مفهوم التناص عند جيرار جنيت مع أنموذج تطبيقي .رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2008.
18. المثقب العبدي: الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرفي، القاهرة، 1391هـ 1971م،
19. محمد عدناني: التناص ورحلة المعنى الثقافي غي الغزل العذري، مطبعة المعارف، المغرب، ط1، 2013.
20. محمد لعور: الموروث الديني والأسطوري في الشعر الأندلسي، أطروحة دكتوراه، جامعة الأمير عبد القادر، الجزائر، 2011،
21. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.

22. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1401هـ، 1981م.

23. وفيق سليطين: الزمن الأبدي، الشعر الصوفي: الزمان، الفضاء،الرؤيا، دار المركز الثقافي، دمشق، ط1، 2007.
24. وفيق سليطين: الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، دار الرأي للنشر والتوزيع، دمشق، 2007.
25. وهب أحمد رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1402هـ -1982.
26. وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، 1416هـ-1996م.