التسخير الفني الجمالي في المدحة النبوية الجزائرية
عند ابن العطّار الجزائري
(قـراءة أسلوبيـة)

أ. جميلة معتوق

جامعة ادرار

الملخص:

كثير هم الشعراء الجزائريون الذين عملوا على إبراز السّمات الفنية في الخطاب الشعري الجزائري القديم، بإبداع أدبي مغمور ينتظر من يقف عند جمالياته بالإجراء النقدي لتتكشف تلك الخصوصية الفنية التي طبعته في موضوعاته وأساليبه من الناحية التاريخية والفنية؛ وحديثا وهذا ما كان واضحا مع شعراء المدح النّبوي الجزائري القديم؛ وإنه لمن الجميل أن تجد نصوصا شعرية مدحية في حضرة النبي ρ في مختلف المصادر، وهي تحتاج منا إلى التعريف بجمالياتها الفنية، هي نصوص ترى فيها جهدا فنيا يعبّر عن تسخير جمالي يليق بقام الحبيبρ.

وقد تجسدت هاته الجمالية المدحية مع شعراء جزائريين كثر أمثال شاعر المدحة النبوية أبي العطار الجزائري، والذي كانت له روعته الفنية في وصف الحبيب المصطفى ρ، وبطريقة أدبية يجسد فيها تسخيره الفني بأدوات أسلوبية إبداعية، وسنلامس طبعا تلك الروعة في الوصف مع أجمل مِدحه النبوية التي تداولتها أمهات الكتب مثل كتاب "سعادة الدّارين في الصلاة على سيد الكونين" للنّبهاني وكتاب "نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب" للمقّري.

فهي مَهمة فنية تحتاج إلى القراءة الأسلوبية للظفر بتلك الجماليات، نبتغي من ورائها أن نساهم ولو بالقليل في إظهار الحقيقة الفنية للشعر الجزائري القديم من خلال إشكالية الدراسة التي تبحث عن صنيع الشاعر أمام حضرة النبيρ في مدحه، وما هي خطته الفنية ليُجلي ذاك التّفرد المحمدي؟ وبأي أدوات أسلوبية فنية تمّ ذلك؟

كلمات مفتاحية: المدحة النبوية الجزائرية– التسخير الفني– ابن العطار الجزائري.

Abstract:

Reality pushes us strongly to feel a great scientific curiosity to research for secrets of the "Madih" of the prophet Mohammed (p.b.h). Although it has been invaded by ambiguity along history. We discovered that in the middle East with with Hassane,Kaâb, Rawaha and others. The reality, which was recognized by Abu El Kacem Saâd Allah, owing to the religious poetry mainly the "Madih" of the prophet Mohammed (p.b.h) are ancient genres of poetry.

In addition, Shawki Deïf, proves the large existence of this category of poets in Algeria and Morocco since the seventh century of "El Hedjira" mainly during its second half.

All that, we find, it is very attractive to criticism study to Algerian literary genre to discover and fairly evaluate its artistic beauty.

A question that makes us research for the structures of the poet in his "Madih" of the prophet Mohammed (p.b.h). How he was able to describe his ethics and how God present him in perfection and greatness.

Therefore, the "Madih" has owned its acception to the prophet Mohammed (p.b.h) that was the feeling of the poet, full of passion and spiritual love to the prophet and asking for the "Chafaâ" forgiveness or the witness.

That needs from the poat an artistic desire and capacity in order to concretize the acception in the sense of beauty this is what we preferred to do on "the style" with the religion poet Abou El Athar El Djazaïri. To concretize its picture with old eras poets, we will check what he has prepared as artistic tools adequate to the description of the great prophet. The poet can not do that unless he shows high intelligence and creativity in order to be at the level of that acception we know as " the prophet" Mohammed peace be upon him.

Key words : Praise of the Prophet of Algeria – Stylistic characteristics – Ibn Attar Algerian.

أولا: مقدمة

كم تجعلنا الحقيقة نشعر بشغف وبفضول علمي في البحث والتنقيب عن أسرار المدحة النبوية الجزائرية رغم ما يكتنفها من غموض تاريخي، وقد عرفناها في المشرق مع حسّان وكعب وابن رواحة وغيرهم، تلكم الحقيقة التي أقرها أبو القاسم سعد الله في قوله: «ولا شك أنّ الشعر الديني، وخصوصا المدائح النبوية، من أقدم الأغراض الشعرية»[1] في الجزائر، وشوقي ضيف وهو يقول: «يأخذ شعراء المدائح النبوية في الكثرة بالجزائر والبلاد المغربية منذ القرن السابع الهجري، وخاصة منذ النصف الثاني منه...»[2]– وغيرهما إذا أردنا التّعداد–، فإنه لأمر يفسح باب الاجتهاد النقدي في خطاب أدبي جزائري كم يحتاج إلى الإجراء الملائم لنجسّ نبض جماله الفني.

سؤال يدفعنا للبحث عن صنيع الشاعر في مدحه للنبي ﷺ، كيف استطاع وصف أخلاقه في حضرة المقام المحمدي؟ إذْ بيّنه اللهُ للعيان على «أتم وجوه الكمال والجلال وتخصيصه بالمحاسن الجميلة والأخلاق الحميدة...»[3]، ومن هنا اكتسبت معاني المدحة النبوية ومضامينها طابعا روحانيا من المحاسن والأخلاق والمذاهب والفضائل وحتى المعجزات، إضافة إلى ذلك الشعور الذي أحسّه الشاعر وهو في حضرة المصطفى من حبٍّ روحاني، وولاء متفان، وشوق إيماني، وتوسل وجداني طلبا في الشفاعة للرضى الرباني والفوز بعطر الجنان.

وهنا تكمن حيرة الشاعر المدحية لاسيما حين يقرّ سبحانه وتعالى:﴿**وإنّك لعلى خلق عظيم**﴾[4]؛ فذاك أمر يتطلب مسؤوليات عظيمات في تصوير هذا الخلق العظيم، ورغم أن الشاعر يدري بكامل قواعد اللّعبة المدحية إلا أنّه أراد لعظمة النبي مكانة جديدة لم تر من قبل ولن ترى من بعد؛ حيث أضاف إلى المدح العربي «قيما أخرى اقتضتها طبيعة من يمدحونه، فهو رسول الله ρوهو سيد الخلق، وهو **وحيد خصاله**، وشمائله وفضائله، وهو أكبر مؤثر في الإنسانية، لذا كان لابد أن يتفرد عن غيره من البشر في مديحه، وأن يختص بقيم مدحية لا يشاركه فيها سواه»[5]، وهاته العبارة الأخيرة في النص تدل على تعزيز القدرة الربانية في تفرد الظاهرة الإنسانية المحمدية، فأراد الشاعر أن يبرزها في عالمه الفني الخاص به فتخيّر غرض المديح النبوي الذي انفرد به الرسول ρ عن بقية الممدوحين؛ مسخّرا فنّه لذلك.

وكان البحث عن قصة التفرد والتسخير الفني في المدحة النبوية الجزائرية وتلك الأدوات الفنية التي كان من شأنها أن تصنع دراما مدحية فنية جزائرية كان بطلها حضرة المصطفى ρ ، وقد آثرنا إجراءها مع الشاعر الجزائري أبي بكر العطار الجزائري، ليجسد صورة النص المدحي النبوي عند الشعراء الجزائريين في القديم، نجسّ أمر تسخيره الفني إتّباعا مرحلة تلوى الأخرى للظفر بتلك المشاعر العطارية والولوج عمقها نستشف حالها، أمام حضرة النبي، فمؤكد أنّه أعدّ لها العدّة الفنية المناسبة، مستحضرا كلّ الحيل الإبداعية بذكاء حتى يحاكي قيمتها الدينية التي منحها الله عزّ شأنه وهنا يظهر أمر التسخير الذي يصور حقيقة التفرد، ولهذا سنتبين ذلك كلّه من خلال الخطة التالية:

أولا: مقدمة

ثانيا: عرض

1- مستوى الاختيار:

2- مستوى التركيب:

3- مستوى الانزياح والعدول:

ثالثا: خاتمة

ثانيا: العرض

من الشعراء الجزائريين الذين تألقوا في المديح النبوي الجزائري أبو عبد الله محمد بن محمد بن عبد الله بن محمد بن محمد بن أحمد بن أبي بكر العطار الجزائري، هو شاعر من جزائر مزغنة، المشهورة الآن بالجزائر[6]، من شعراء الجزائر المغمورين الذين برعوا في المديح النبوي، كان له ديوان "نظم الدّرر في مدح سيد البشر" و" الورد العذب المعين في مولد سيد الخلق أجمعين"، والمقَّري في نفحه[7] ومن خلال إثبات أصله الجزائري، يبرز متى أفرغ من تأليف ديوانه مستشهدا برواية الأقشهري[8].

فنتبين من خلال ما استشهد به المقّري أصله المغربي، وأنه قاضي فقيه، يثبت له الديوان، وكذلك التاريخ الذي كان فيه لاسيما وما يعتري حياته من نقص التأكيد في تاريخ الولادة والوفاة؛ فقد ثبت في معجم أعلام الجزائر لعادل نويهض تاريخ الأيّام التي كان حيًّا فيها سنة 707هـ-1308م أي القرن الثامن الهجري ، وهذا يدل على أنّه عاش في عهد الانحدار[10]؛ وفترة عصر المماليك(1208-1516م/656-922هـ) تؤكد أنه عاش الأحداث التي مرّت بهذه الفترة في المشرق بغض النظر عن المكان، ولو بحثنا من الناحية المغربية لنجدها متزامنة مع الفترة الزيّانية العبد الوادية(1235-1554م/633-962هـ)[11]، وهو يقول في مدح المصطفى مثبتا أصله المغربي فقد قال:

لقد برع ابن العطار في مديحه للنبي بأسوب بديع من كلّ الجهات؛ «فالنص أسلوب...والأسلوب جملة من التقنيات المعتمدة من قبل صانع النّص من أجل وضع لبنة، مكوناتها هي الوحدات اللغوية التي تتحول من عناصر فارغة إلى رموز أو شفرات معبَّأة بمعاني تفرض نفسها على الملتقى بأشكال مختلفة تتحقق في ردود أفعال تصدر عن القارئ حالما يفرغ من قراءة النص»[12]، ومن بين نصوص مدحية نبوية رائعات كان تسديسه المختار يدل على أنّه استعد لهذه المعركة بأسلحة فنية متنوعة الوظائف والطرق والاستعمال في دقة الاختيار وحسن التركيب وذكاء الانحراف والعدول، تسديسة نورانية نبوية "صلوا عليه بكرة وأصيلا".

ويقال لي بشراك قد نلت المنى	**	يا مغربي إلى متى تتغرب	
هذا مقر الوحي هذا المصطفى	**	هذا الذي أنواره لا تحجب[9]	

وإنّ أول ما يدهش القارئ وحمله على البحث والتنقيب، هيكلة المدحة النبوية التي تُظهر مسحة تمردية لطيفة على شكل القصيدة الخليلية، وأمره العجيب في انتقاء كلمة "نور" وترددها، وكلمة "التصلية" على النبي ﷺ، فإن تكرارهما ملفت للانتباه والتملي والتأمل.

فسيفساء عجيبة تلاحمت فيها جمالية الشكل بالمضمون حيث التعاضد والانصهار الفني، وأسئلة كثيرة تطرحها المدحة النبوية العطارية التي ورد ذكرها عند المقّري في نفحه؛ حيث اطلع على ديوانه المدحي النبوي «ورأيت في هذا الكتاب **تسديسا** آخر لم يرتبه على حروف المعجم، وجعل روي الشطرين الأخيرين **حرف اللام**، فأحببت ذكره هنا زيادة في التبرك بمدح المصطفى عليه أجل الصلاة والسلام»[13].

إن مصطلح التسديس يأخذنا إلى التنوع في توزيع القوافي على غير العادة الخليلية في البناء الإيقاعي للنص الشعري، فإنّ القصيدة العربية تروي قصة تعاقدها وبنود المدرسة الخليلية في السير على هيكلتها و«تلك كانت عادة الشعراء الأقدمين، ولا تزال عادة المحدثين منهم، فشعراء العربية قد سلكوا هذا المسلك في كل العصور، ولا يكادون يحيدون عنه إلا في النادر من الأحيان»[14]؛ ولما شاع الغناء وكثرت أجواؤه ودواعيه، ظهر التنوع في انبجاسية متناهية وهادئة ليلبي حاجة الوضع الجديد الذي التقت به القصيدة العربية في العصر العباسي «وقد أثّر الغناء على التجديد في الأوزان

تأثيره على التجديد في القوافي، ولكن تأثيره في الأخيرة كان أقوى وأكثر بقاء، وقد بلغ أوجه في الموشحات، وكان الشعراء يلجؤون إلى القافية الموحدة إذا كانوا ينشدون الجلال وإلى التنويع في القوافي إذا كانوا ينشدون الجمال، على أننا لا نرى تنويعا في القوافي يذكر بعد الموشحات»[15]؛ فبرز فن التشطير بأنواعه وصوره وبدل أن توضع القافية الموحدة في القصيدة الفارقة بين البيت والبيت الآخر، بات لها دور آخر في التفرقة بين الشطر والشطر الآخر باعتبار أن الشطر بمثابة بيت مستقل، قد تتعدد إلى أربعة أو خمسة وحتى ستة وسبعة.

وما يتعدد إلى ستة أشطر يسمى بالمسدس «والمسدس من العروض الذي يبنى على ستة أجزاء»[16] بمعنى أنه من الشعر الذي يطرأ عليه فن التشطير، كمالها مسميات أخرى" المثنيات" «وبمقدورنا أن نسمي الأبيات التي يلتزم في صدرها قافية وفي عجزها قافية أخرى" بالمثنيات"، وقد تكون في كل بيتين أو ثلاثة إلى سبعة...»[17] ويبدو أن أثر التشطير قد طال المدحة النبوية النورانية العطارية في بناء أحكمت لبناته الفنية وهو في حضرة النبي ﷺ، تخير له عموديا وأفقيا دعائم مستوياتية أسلوبية تمدرجت لبناء الصّرح النوراني اختيارا وتركيبا وعدولا.

1- مستوى الاختيار

أ. انتقاء المعجم:

ما يخص انتقاء المعجم، فكلنا يعلم أن مفتاح الولوج إلى النص هو اللفظ، وتلك المنظومة المعجمية التي من شأنها الكشف عن ملامح موضوعه كمكوّن أساسي؛ والقصيدة لتشهر عن وجهها المعجمي الذي يدل على صفات وأخلاق ومعجزات النبي في:

- انتقاء لفظة **النور** كمفتاح يلج بها الشاعر إلى مدحته النبوية؛ إذ يقول: "نور النبي المصطفى المختار[18]"؛ فإنها ترددت في النص خمسة عشر مرة، والله سبحانه وتعالى يقول:﴿قد جاءكم من الله نور وكتاب مبين﴾[19]، وقيل النور ها هنا هو سيدنا محمد ρ؛ «أي جاءكم نبي وكتاب»[20]، وفي تفسير ابن كثير[21] وابن منظور في لسانه يوضحان بالتفصيل.

- الانتقاء الملفت للنظر للفظة التصلية، قوله: "صلوا عليه بكرة وأصيلا"؛ فقد دعا العطار المتلقي أن يصلي على النبي ﷺ متكررة عبر أرجاء القصيدة من البداية إلى النهاية عموديا وأفقيا أكثر من تسعين مرة ، وقد قال الله في تنزيله:﴿إنّ الله وملائكته يصلّون على النبي يا أيّها الذين آمنوا صلوا عليه وسلّموا تسليما﴾[22]، وفصّل صاحب اللسان في ذلك أيضا[23].

ب. انتقاء البنية الصرفية:

في مستوى الانتقاء للبنية الصرفية في المدحة النبوية، حاول الشاعر أن يجمع قدرا كبيرا من الصيغ التي تناسب المقام المحمدي ووقعها في إصابة المعنى المقصود، ويظهر تسخيره في:

- أول الصيغ الصرفية التي تسارع معناها لخدمة المقام المحمدي صيغة "**تفاعل**"، في قوله:" صلوا على من قد **تناهى** فخره...على من قد **تعاظم** قدره... على من **تناسق** درّه"، فإذا ما رجعنا إلى مقاصدها لنجدها تحمل معنى المطاوعة والمشاركة في حدوث الفعل بالتدريج وهذا ما يدل على أن قدر النبي عظمناه طاعة لأوامر الله، والكل شارك في ذلك مرحلة مرحلة.

- أما الصيغة الثانية "**تفعَّل**"، فقولتها أنها تفيد التكليف و«الرغبة في حصول الفعل له واجتهاده في سبيل ذلك، ولا يكون ذلك إلا في الصفات الحميدة...»[24]، والنبي أراد أن يثبت أحقيته بالرسالة من خلال اجتهاده في سبيل إرساء كل وصف له لا لغيره كما أراد له الله ذلك.

- وعن الصيغة الثالثة "**انفعل**" فتمثلت في قوله :"صلوا على مسك يخالط عنبرا * صلوا عليه سرى وفاح وما انبرى"، "صلوا عليه لقد أضاء وما **انقضى**"، وتفيد في أن أثر الفعل يظهر على مفعوله مستجيب له ولكن فعل "ما انبرى" دلت على عدم المطاوعة لفعل البري؛ لأن المسك طيب الرائحة وكأنه عود كلما انبرى فاحت رائحته، وهذا ما يجعله في زوال ونقصان، أما مع الرسول فرغم خروج رائحة المسك ولكنه لا ينبري وينحت؛ مخالفة للمطاوعة والنون فيه للمطاوعة[25].

2- مستوى التركيب:

أ. البنى النحوية

إن العملية الإبداعية بعد تخيرها للمفردات المناسبة للمقام والموضوع، تتجه إلى الكشف عن هويتها داخل المنظومة النصية والبحث لها عن الموقع المشروع الذي يؤهلها في إنشاء علاقة تضمن لها دلالتها التي تحدد مغزى النص وعلاماته.

- التركيب النحوي في المدحة العطارية:

ومع البنى النحوية وحقيقتها في المدحة العطارية؛ ففيها أمر تسخيري في غاية الأهمية تمثل في ذلك السَبْقُ الاسمي والسيطرة الفعلية في جمل المدحة، أمر نحوي بدت علاماته من خلال تمهيد الشاعر بالجملة الاسمية "نور النبي المصطفى المختار"، مُطلقا الحرية المطلقة للجمل الفعلية وهذا ما يبرز حقيقة التقرير والاسمرارية.

حقيقة يؤكدها الباحث محمد مفتاح حين رأى أن هناك فرق بين الجمل الفعلية والجمل الاسمية، فإن المتعارف عليه في القاعدة النحوية ابتداء الجملة العربية بالفعل، ولكن إذا جاء الابتداء على غير ذلك، «فإنه ثمة تغير وإبلاغ عن مقصد معين مختلف عن الأولى بحيث يتم التركيز على المبتدأ به كبؤرة يتم عندها البحث»26، وتشويش الرتبة له نتائجه المعنوية والتداولية27 في الخطاب، وحين يبدأ العطار بالجملة الاسمية فثمة أمر ذو بال على المتلقي التنبه إليه، وهو يمهد "بنور النبي المصطفى المختار"، وكأنه يلخص لنا مدحه للنبيρ في هذه الجملة، وبؤرة الانتباه تكمن في كلمة "نور" كصفة للحبيب علق عليها بجملة فعلية موالية متعلقة بها "أربت محاسنه على الأنوار"، فلا يتوقف الأمر عند التركيب وحسب، إنّما للدلالة حظها في ذلك، وتركيب الجملة الاسمية تردد في المدحة النبوية تسعة مرات، بينما أكثر من تسعين مرة كانت للجمل الفعلية.

وإذا بحثنا عن حركية الفعل داخل النص المدحي فأول ما يؤكد وجوده فعل الأمر خاصة مع الفعل "صلوا"؛ فنسبة وروده كثيرة أكثر من 76 مرة، وتبرير ذلك في نقاط:

1. لأن الشاعر بحكم مهمته الدينية، وهو قاض من فقهاء المالكية، فإنه إلى الإصلاح والتغيير داعٍ هذا من ناحية.
2. لأن عمله يقتضي الإكثار من الطلب والأمر، وهذا تماما مثل الإمام وهو يخطب في خطبة الجمعة أو يلقي درسا في محاضرة ما، ومن جهة أخرى، فإن صفاته تستوجب التصلية لما لها من قداسة إلهية.
3. العصر الذي كان يعيشه حسب تاريخ وفاته أنه زمن التفكك العربي أيام السيطرة التتارية في عهد المماليك؛ حيث كان العرب في حيرة من أمرهم تتنازعهم ظروف الحياة وهم السلطة وثقل الضرائب، فكانوا يتسارعون إلى ملذات الحياة، وكان لابد من إصلاح واقتداء بسيد المرسلين.

- البنى الإيقاعية:

انتقى الشاعر مفاتيحه الإيقاعية ليلج ذاك الصرح النوراني من خلال بابين أسهما في الكشف عن الطريقة التسخيرية العجيبة في الإيقاع سهلت له الطريق في الاسترسال والتعبير المدحي بحرية فنية.

ذكاؤه الإيقاعي أشهر عن صورته الخارجية العجيبة التي خدمت خدمة جليلة في تجلي جماليته في صورته الداخلية «وللوزن الشعري سلطة جلية داخل النص الشعري تظهر في بنية الوحدات المعجمية، فنراه ينزاح بها عن معاييرها المعروفة والمتداولة نحويا وصرفيا، فيقدم وحدة حقها التأخير ويؤخر أخرى حقها التقديم أو يبدل بالصوت صوتا آخر أو يزيده أو يحذف ما لا يتوافق و إلزامات الوزن»[28]

و لم يتوقف الشاعر عند هذا الحد من التجاوزات بل هو أمر معروف عند كل شاعر في نصه الشعري و حتى لا يتهم بسطحية نصه، فإنه اختار ثنائية يشوبها التناقض ولكن حنكته الفنية طوعتها و جعلتها تتكامل في صنع مدحة نبوية تعبر عن الإبداع الفني الأدبي الجزائري آنذاك، ففيم تجلت هذه الثنائية في الإيقاع الخارجي؟

1. ثنائية الوزن والقافية في تشكيل البنية الإيقاعية:

ثنائية أسهمت في الكشف عن الطريقة التسخيرية العجيبة في الإيقاع سهلت له الطريق في الاسترسال والتعبير المدحي بحرية وهما الوزن والقافية؛ فتسديس الأبيات و تشطيرها يحتاج إلى بحور خفيفة تساير تنوع القافية وحماس الشاعر للصلاة على النبي جعله يتخير ذلك، ولكنه عمد إلى توظيف بحر الكامل الذي يعبر على الجزع والحزن ، وهذا ما لا يتناسب مع ذاك التنوع في القافية، وذكاؤه التسخيري يظهر في تطويع تفعيلات بحر الكامل من خلال الإكثار من زحاف الإضمار بنسبة54.67، وأبو هلال العسكري يقول «إذا أردت أن تعمل شعرا فاحضر المعاني التي يريد نظمها فكرك وأخطرها على قلبك و اطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها و قافية يحتملها فمن المعاني ما يتمكن من نظمه في قافية و لا يتمكن منه في أخرى أو تكون في هذا أقرب طريقا و أسير كلفة منه في ذلك »[29].

وقد بلغت القصيدة سبعة وخمسين بيتا، ووظف ثلاثمائة واثنين أربعين تفعيلة 342من بحر الكامل توزعت في تسعة عشر مقطعا كل مقطع يحتوي ثلاثة أبيات تشكل تسديسيا، وما يلاحظ من خلال المعالجة العروضية إكثاره زحاف الإضمار بنسبة54.67 وهو أمر طبيعي؛ فإن تفعيلة متْفاعلن وهي مضمرة تشيع ويكثر استعمالها كالتامة متَفاعلن «ولهذا يحق لنا أن نعد المقياس "مستفعلن" مقياسا للبحر الكامل مثله مثل "متَفاعلن" سواء بسواء...»[30]؛ وتمثلت هذه الحقيقة العروضية في المدحة العطارية فعلة الإضمار وردت مائة وسبعة وتمانين مرة بنسبة54.67% أكثر الزحافات ورودا في النص، وهو ما يعبر عن طول النفس ومعايشة وتيرة الانفعال الافتخاري والمدحي، أما عن التامة فقد وردت بمجموع مائة وسبعة وستين بنسبة 19.59%، و"متَفاعلن"و "متْفاعلن" يشكلان مقطعا تاما كاملا، وهذا ما ورد في تسعة و خمسين شطرا أربعة و عشرون تامة بيتا وإحدى عشر شطرا .

أما عن علة القطع « متفاعلْ » فيرى العروضيون أن تلتزم هذه الصورة في كل أبيات القصيدة و لا يجوز التغيير بصورة أخرى، وهذا ما تجسد في القصيدة العطارية بدءا من البيت الأول؛ و هذا ما جاء في ثمانية عشر بيتا، والأشطر في اثني عشر شطرا، وتكررت أكثر في لازمة القصيدة فإنها تكثر في عروض البيت كما في الضرب:

و لم تسر القصيدة العطارية على هذه الثنائية متفاعلْ في الضرب و العروض، إنما هناك تجاوز وتنوع في التفعيلة بعلة أخرى تعتريها وهو علة الكف وجاءت بصورتين : "تامة" متفاعلُ (ست مرات)، و"مضمرة" متْفاعلُ (أربع مرات)، وهي تغيرات عروضية تسير وفق عاطفة الشاعر وموقفه الحماسي والمدحي الذي فتح له باب التنوع و وهو يطوع بحرا يليق بالمقام المحمدي .

كما نجد زحاف الوقص (مفاعلن) الذي تردد في اللازمة في تفعيلة واحدة بتسعة عشر مرة وأربع مرات في مواضع أخرى متفرقة والمجموع ثلاث وعشرون مرة، أما عن الزحاف المزدوج "الخزل" المركب بين الإضمار و الطي بتفعيلتين متفعلن /0///0، ووردت تفعيلة واحدة و هي مفاعيلن //0/0/0.

ولم يكتف الشاعر بقافية واحدة إنما شغفه بالحبيب جعله يطلب مجموعة من حروف الروي بثها في رحم القافية لتستجيب حاجته المتنوعة في مدح الرسول ﷺ، منتقيا حروفا لها وزنها في القصيدة العربية و توزيعها ضمن المجموعة الأولى الأكثر استعمالا و شيوعا(اللام – الراء – الباء – الميم الدال) و حروف المجموعة الثانية (القاف – الجيم – الحاء) أما عن المجموعة الثالثة فهناك حرف واحد و هو الضاد.

والملاحظ أن "اللام" قد كثر تكرارها في المدحة النبوية العطارية خاصة في الشطرين الأخيرين الخامس و السادس؛ فإنها يتكرران بعد أربعة أشطر على مستوى تسعة عشر مقطعا بما يقارب ثمانية وثلاثين مرة حسب الشطرين، ناهيك هن استعمالاتها الأخرى في القصيدة ليرتفع إلى خمسين بنسبة 43.85%، وبهذا تختل مكانة جديرة بالبحث عن سر ترددها؛ فتواترها يأخذ مساحة كبيرة في دواوين الشعر ونصوص القرآن الكريم[31]، ثم يليها حرف الراء بنسبة 24.56%، وأما عن الباء والدال فكانت بنسبة 7.01% وما تبقى من الميم والقاف والجيم والحاء والضاد فنسبتها قليلة بـ3.50%، وبما أن الشاعر في مقام البوح والجهر بما في داخله من مشاعر الحب والتبجيل والافتخار فإن لتوظيف هذه القوافي سر بليغ يتناسب ومقام البوح والتبجيل.

حين تنافست على صفة الجهر، فتعداد حروف القافية في النص، وتبيان صفاتها تبرز اشتراكها في الصفات التي تعين على الإفصاح وإخراج ما في القلب من وجدانيات وإيمانيات لا سيما الجهر الذي يساعد على الإفصاح وصفة الرخاوة التي تناسب الإذلاق وإخراج الصوت بيسر، وهذا ما يؤكد أمر التصلية، كذلك ما يؤكد البوح بالتبجيل والتعظيم، القافية التي جاءت مطلقة، متنوعة في الأشطر الأولى أما في الشطر السادس، فإنها ثابتة تتكرر في كل لازمة الشطر السادس "أصيلا"، هذا في تسعة عشر بيتا، وفيها الإطلاق أشد لأنه يدعو للصلاة على النبي ﷺ بشكل مطلق.

2. تجليات التكرار في المدحة النبوية العطارية:

جمالية الترداد في المدحة العطارية ثنائية (النور والصلاة) إن أقوى الطرق الغنية واللغوية مناسبة، وإظهار لمعالم المعنى وإجلاء حقيقة المقام المتحدث.

سنعمد إلى دراسة الإيقاع الداخلي انطلاقا من ظاهرة تفرض وجودها في النص وتؤكد جماليته الإيقاعية، وهي ظاهرة أسلوبية يحتاج لها على إبراز فاعلية في المتلقي لحمله على الانتباه والتفاعل معه وذلك بإعطاء حركية وحياة للإيقاع الموسيقي، وهذا ما يكسبه أهمية أسلوبية لا يستهان بها فلا يمكن اعتباره أمرا عاديا في النص بل له ضرورة لتوصيل مبتغى النص، ويمكن اعتباره أحد الحيل الفنية التي يمكن الاهتداء إليها حتى يثير في القارئ المشاعر والأحاسيس و العطار مجسد ذلك في مدحته النبوي وبقوة ألحتها الوجهة الدينية بغض النظر عن الجمالية الفنية.

إن أقوى الطرق الفنية واللغوية مناسبة لإظهار معالم المعنى وإجلاء حقيقة المقام، التكرار كظاهرة أسلوبية يعمد إليها الشاعر لإبراز جمالية الإيقاع الموسيقي، فهوى من التقنيات الذكية «المحدثة الفاعلية الأثر الشعري وتتحقق عبر التكرار جملة من الوظائف أهمها إثارة انتباه المتلقي وتكثيف الإيقاع الموسيقي في النص الشعري وتوكيد الظاهرة المتكررة والتغير عن مدى أهميتها بالنسبة للسارد الشعري»[32] وبما أن وظائفها مهمة بالنسبة للنص فإنها أهمتها لا يستهان بها ولا يمكن اعتبارها أمرا عاديا ولكن له ضرورة لإيصال المبتغى.

إنه أحد الحيل الفنية التي يهتدي إليها الشاعر حتى يثير أحاسيس المتلقي. وذلك ما جسده العطار بطريقة متناهية في الدقة في توظيف أكثر من ذلك وهو ذاك التعلق الديني والبعد الإيماني في الحب النبوي، فإن الشاعر يبدي إلحاحا عجيبا في الصلاة على النبي وليس بغريب حين يرتبط الموضوع بالرسول ﷺ، فإننا نعمل على سؤال النص عن صور ترداد الصلاة على الرسول في المدحة النبوية.

وندخل لها من باب الفعل "صلوا" وهو مفتاح ترديديه منظمة جعلت لنفسها مكانا في النص بطريقة متسقة من البداية إلى النهاية ولمعرفة مدى تأثيرها في النص نبحث عن موقع تعددها بالنسبة للنص بصورتين إفرادية والأخرى تركيبية.

– المستوى الإفرادي لترداد التّصلية.

من صور التكرار التي تتعدد في النص الأدبي ترداد الكلمة في النص سواء كانت اسما أو حرفا ودعوة الشاعر إلى الصلاة على الرسول: "صلوا عليه بمغرب وبمشرق، "صلوا على البدر المنير"، "صلوا على من قد تأرج نشر..."؛ حيث تكررت ثمانية وسبعين مرة بنسبة13.22%، وهذا ما يحيلنا إلى البحث عن سرّ هذا التكرار الذي أسهم في تحقيق التماسك النصي وارتباطه مع عناصر النّص المساهمة في بناء النّص، وهو تكرار متعدد يكثر في النص مما يساعد على تحقيق وظيفة إجلاء المعنى وبثّه في النص بصفة مرصوصة، وإنّ صلاح فضل يؤكد هذه الوظيفة إذا كان «لهذا الملمح– المكرّر– بنسبة ورود عالية في النص تجعله يتميز عن نظائره... وأن يساعدنا رصده– أي التكرار– على فك شفرة النص وإدراك كيفية أداته لدلالته»[33]، فإن الوظيفة تتجسد عموديا وأفقيا بطريقة مرصوصة ومنسجمة، فبنية الفعل "صلوا" لبنة يريد أن يشيد بها بناءً مدحيا يليق بالحبيب ﷺ.

ويوحي ذلك بأن الرجل مدرك للقيمة الدينية والفائدة الروحية لهذه الكلمة "صلوا" لما لها من قدسية قرآنية متعلقة بالرسول، والله سبحانه وتعالى يقول:﴿إنّ الله وملائكته يصلّون على النبي يا أيّها الذين آمنوا صلوا عليه وسلّموا تسليما﴾[34]، فإن كان سبحانه والملائكة يصلون على النبي، فالعبد أولى أن يصلي على الرسول ρ، وذاك ما توضح في التفسير

«والمقصود من هذه الآية أن الله سبحانه وتعالى أخبر عباده بمنزلة عبده ونبيه عنده في الملأ الأعلى، بأنه يثني عليه عند الملائكة المقربين وأنّ الملائكة تصلي عليه»[35]؛ فالله يثني على نبيّه والملائكة تدعوا له.

وهي إشارة تؤكد إيصال التصلية إلى أهل العالم السفلي لوجوب الصلاة عليه «ثم أمر تعالى أهل العالم السفلي بالصلاة والتسليم عليه ليجتمع من أهل العالمين العلوي والسفلي جميعا»[36]، وهذا الترداد في التصلية يوضح إدراك الشاعر لهذه الحديقة الربانية، فأراد لها مصوغا فنيا عطاريا حيث أحكم لها تخطيطا هندسيا أعد له شبكة تعبر عن المطلب الرباني، وهذا الإصرار يتأكد في توزيعها ويكشف عن نية الشاعر للمتلقي، وهذا الأمر كبير يبرز لنا مدى قيمة إتباع الرسول لأن طاعة الله بإتباع نهج النبي «اعلم أن الصلاة على النبي ﷺ فرض بالجملة غير محدد بوقت لأمر الله تعالى بالصلاة عليه وحمل الأئمة له على الوجوب، وأجمعوا عليه»[37]، وهذا الأمر الذي أراد نسجه في ثوب مدحي أحكمت خيوطه فكان على مستوى كل مقطع يوزع لفظة الصلاة أربعة مرات أو خمسة بالتناوب وهذا ما يُحدث إيقاعية منسجمة في النص عدا ثلاثة مقاطع التي ترددت فيه مرة أو مرتين، والمطلع على النّص من الناحية الشكلية يتبين ذلك.

– المستوى التركيبي لترداد التصلية:

ولإبراز حقيقة ربانية أخرى أرادها سبحانه لعباده أن يدركوها ويعملوا بها، جاءت المدحة العطارية بحلة تكرارية جديدة متصلة بالشبكة الهندسية للترداد الإفرادي، جاءت مكملة له ومؤكدة أخرى في الترداد التركيبي كتقنية فنية أخرى تسهم في تفجير الإيقاع وإن وظيفته[38] وقد تجلت صورته في قوله"صلوا عليه بكرة وأصيلا" بتسعة عشر مرة نسبة 16.66% ، وهو ما تمركز في الشطر السادس كلازمة يُذكر بها العطار أمر الصلاة على النبي ولكن هذه المرة بميزة تبرز الأثر المحمدي على مشاعر العطار، حين قال "بكرة وأصيلا"؛ لأن الله تعالى يقول:﴿يا أيها الذين آمنوا اذكروا الله ذكرا كثيرا وسبّحوه بكرة وأصيلا هو الذي يصلي عليكم وملائكته ليخرجكم من الظلمات إلى النور وكان بالمومنين رحيما﴾[39]، فالله سبحانه وتعالى يأمرنا بذكره فإنه خير الأعمال ذكرا كثيرا متبعا ذلك بالتسبيح بكرة وأصيلا في الصباح والمساء، وهذا ثابت لا غبار عليه.

ولكن للشاعر 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 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«تتجلى التصلية على النبي ﷺ عند الشاعر بقوة لما لها من فضل الشفاعة، وباب من أبواب المديح الدال على عاطفة التبجيل والتعظيم ما يفصح عن قدر الرسول بين الأنبياء»[40] حين قال:" قد زان ذاك النور إسماعيل"، وهذا ليجسد قدره وكرامته الربانية.

3. الجناس ودوره في إبراز الإيقاع:

للجناس وظيفة بليغة في إيصال المقصد وتحقيق الإيقاع الداخلي محدثا موسيقى لها دلالات أراد المتلقي أن يكشف عنها في النص فهو «قطب من أقطاب الفاعلية الأسلوبية والشعرية في الخطاب الشعري التقليدي»[41]، فلم تبق وظيفته أن يبحث عن جماليات البلاغة إنما تجاوز ذلك إلى في خدمة الإيقاع[42]، وقد خصّ العطار مدحته النبوية بتلك العناصر المسؤولة عن جمالية الإيقاع الداخلي من خلال ثنائية التباين والتشاكل مع الجناس، وقد ورد الجناس في المدحة النبوية، وما يبرز التنوع والحيوية في الإيقاع الداخلي شبكة الجناس من خلال ثنائية التباين والتشاكل؛ فقد تكرر اثنا عشر مرة عموديا واثنا عشرة مرة أفقيا، وهو يعبر عن أمرين أولهما تبيان الدلالة المقامية، وثانيهما ما تميز به العصر المملوكي من تنميق لفظي.

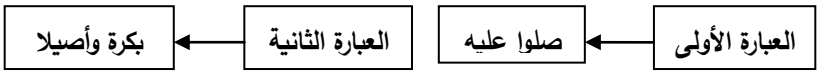
والشاعر احتاج الجناس بشكل كبير وهو يعدد الأوصاف والمزايا ومقام المدح والوصف لسيد المرسلين جعل هذا الكم الكبير من تنوع الجناس، وهذا ما يعبر عن حال مشاعر اتجاه الرسول حيث ساعده على إخراج طاقة الحب المحمدي ﷺ وحتى يشعر المتلقي بذلك بل ويعيش معه انفعاله إذ يجعل النفس تميل إلى الاستماع متأثرة في انفعال مبهر بمعنى الكمال المحمدي «إن ظاهرة التجنيس في بنية الخطاب الشعري تجسد عنصر التفاعل بين الصوت والدلالة»[43]، وهذا ما تجسد في المدحة النبوية أفقيا وعموديا مما شكل بناء جسر جناسي عمل على توزيع الإيقاع بطريقة منسجمة مما يبين أنه لم يكن في حالة الخطاب العادي إنما هو أدبي جمال ليستميل القلوب.

3- مستوى الانزياح

أ. تداخل النصوص وانصهارها في المدحة النبوية:

ألا ترى أن الظاهرة المحمدية في الواقع هي انزياح، فكيف الأمر وهي في عالم الانحراف الفني، فإنه لابد أن يُبحث لها عن مخرج انزياحي آخر، فلا بد من ذكاء فني غير متكلف فيه يأتي على طبيعته وسجيته حتى لا يحدث الرياء الفني في النص، وإنّ مهمة المداح النبوي لصعبة جدا!! في هذا المستوى، وقد تجسدت مع العطار في:

- تداخل النصوص وانصهارها بطريقة ملفتة؛ فقد أبان عن تجليات العظمة والمعجزة 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 ؛ فقوله" صلوا عليه بكرة وأصيلا" يجعلنا نستحضر النص القرآني بآيتين الأولى قوله تعالى:﴿إنّ الله وملائكته يصلون على النبي يأيّها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليما﴾[44] ، والثانية قوله جلّ علاه:﴿لتومنوا بالله ورسوله وتعزّروه وتوقره وتسبّحوه بكرة وأصيلا﴾[45].



وفي تقسيم هذه العبارة يظهر الأمر جليا للتناص، أن الشاعر جعل الشق الأول "صلوا عليه" الخاص بالرسول والشق الثاني "بكرة وأصيلا" الخاص بالله سبحانه وتعالى يتعالقان رغم أنهما ليسا من آية واحدة، وهو أمر يدعو للدهشة؛ فعبارة "بكرة وأصيلا"، وهي خاصة بذات الله ولكن تقريبها من عبارة "صلوا عليه" تجعل الحكم خاصا بالرسول ρ، وهو بذلك يعلن انزياحه وخروجه عن المألوف ليبرز تفرد الرسول ρ بالظاهرة المحمدية حين يدخله عالما يخص الله سبحانه وتعالى ليس مبالغة أو إنقاصا من حق المولى إنما هي انزياحية صوفية أبانت على عناية الله برسوله الكريم وهي مفاجأة كبيرة في عالم الانزياح، يعبر عنها "ريفاتير" بأحد شروط المفاجأة في الأسلوب أنها «كلما كانت غير منتظرة كلما كان وقعها في المتلقي»[46]، فلم يُنتظر من العطار أن يكون عالما بمقام النبي إلى هذه الدرجة من القداسة الدينية للرسول ﷺ، وبما أنه كان فقيها؛ فأهل مكة أدرى بشعابها.

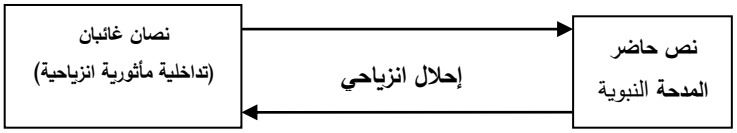
كلها نصوص تقاطع معها في عبارة "بكرة وأصيلا"، وهي خاصة بذات الله ولكن تقريبها من عبارة "صلوا عليه" تجعل الحكم خاصا بالرسول ﷺ، وهو بذلك يعلن انزياحه وخروجه عن المألوف ليبرز تفرد الرسول ﷺ بالظاهرة المحمدية حين يدخله عالما يخص الله سبحانه وتعالى ليس مبالغة أو إنقاصا من حق المولى إنما هي انزياحية صوفية أبانت على عناية الله برسوله الكريم.

التناص والانزياح في المدحة النبوية		
العبارة الأول	**العبارة الثانية**	**السورة والأحاديث**
صلوا عليه (تصريح)	وسلموا تسليما (تلميح)	سورة الأحزاب الآية56
وسبّحوه(تلميح)	بكرة وأصيلا(تصريح)	سورة الأحزاب الآية42
واذكر اسم ربك(تلميح)	بكرة وأصيلا(تصريح)	سورة الإنسان الآية25
وتسبّحوه(تلميح)	بكرة وأصيلا(تصريح)	سورة الفتح الآية 9

الله أكبر...سبحان الله (تلميح)	بكرة وأصيلا(تصريح)	حديث نبوي شريف رواه مسلم تكبيرة العيدين

جدول يوضح النصوص المتداخلة مع المدحة النبوية

ولإعادة هذا المشهد الدرامي العدولي؛ فإن العطار عمد إلى تقنية التناص بصورتيه التلميحية Lallusion والاقتباسية Leplgiat، حيث عمد إلى توظيف الاقتباس التلميحي، فلم يصرح في العبارة الأولى بكل الآية إنما لمّح لها بـ"صلوا عليه"، وكذلك في الثانية اقتبس من 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 وهو يقول:﴿ **يأيها الذين آمنوا أطيعوا الرّسول وأولي الامر منكم**﴾[47].



تسخير تناصي انزياحي في المدحة النبوية

وبهذا يكون الشاعر قد سخّر أسلوبه وحيله الفنية لإجلاء الحقيقة المحمدية، وهي تتردد معه في تسعة عشر بيتا" صلو عليه بكرة وأصيلا"، تتداخل فيها النصوص المأثورة "القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة"، وجعلها تتفاعل مع المدحة النبوية الجزائرية؛ حيث عقد مع سورة الأحزاب وغيرها من السور مشروعه الإنزياحي في تناصية عجيبة تبرز المقام المحمدي «فهو إذن للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونها ولا عيشة له خارجها»[48]، ولذلك لا يمكن الاستغناء عنه لأنه يشكل شعرية النص، لاسيما والمقام محمدي.

ب. مناسبة المقام

كما للانزياح صور مختلفات أخرى، وسنركز اهتمامنا على تلك التي تتجسد على مستوى الصورة في بلاغة الخطاب الأدبي؛ حيث تخرق اللغة الأدبية بلغة جمالية راقية تعلو بالموضوع المعبر عنه، وتبث فيه حياة فنية كما هي في الواقع، ولكن بانحراف جمالي يليق ويؤثر في المتلقي، فتتسارع التحولات الدلالية في النص وفق السياق.

وفي وصف المصطفى لجأ العطار، وهو يدرك تمام الإدراك القيمة الدينية التي منحه إيّاها الله سبحانه وتعالى؛ فحشد قدرا كبيرا من الألفاظ التي تزيح له الصورة في وصف الحبيب، وبما أنه لا مجال لتقريب الصورة بفنيات البيان لأن الرسول في أصله الواقعي معجزة بعيدة عن الظاهرة الإنسانية والبشرية، فلا يمكن تشبيهه بالنور وهو في أصله نور، فما السبيل للوصف واللغة الشعرية تحاول خرق المألوف في ذاك الذي هو ليس بمألوف، حيث لابد من إضافة الجرعة الانزياحية حتى يثبت التفرد الجمالي في حضرته.

وحتى يخرج من هذا المأزق عمد إلى الاستعارة لا لتقريب الصورة وتمكينها في ذهن القارئ؛ فالرسول لا يحتاج إلى ذلك بقدر ما تحتاج عظمته تفردا وتميزا، وإن الجرجاني ليؤكد ذلك« وهاهنا أصل يجب ضبطه، وهو أن جعل المشبه و المشبه به على ضربين أحدهما أن تنزله منزلة الشيء تذكره بأمر قد ثبت له فأنت لا تحتاج إلى أن تعمل على إثباته وتزجيته، وذلك حيث تسقط ذكر المشبه من الشيئين ولا تذكره بوجه من الوجوه كقولك رأيت أسدا، والثاني أن تجعل ذلك كالأمر الذي يحتاج إلى إثباته وتزجيته، وذلك حيث تجرى اسم المشبه به صراحة على المشبه فتقول: زيد أسد وزيد هو الأسد، أو تجيء به على وجه يرجع إلى هذا كقولك: إن لقيته لقيت به أسدا، وإن لقيته ليلقينك من الأسد، فأنت في هذا كله تعمل في إثبات كونه أسدا أو الأسد وتضع كلامك له، وأما في الأول فتخرجه مخرج ما لا يحتاج فيه إلى إثبات وتقرير »[49].

ومقام الرسول لا يحتاج إلى أن يعقد له تمثيلا حينما يرقى لصفات الكمال، وبالتالي لا يحتاج إلى أن تثبت له صفة هو ينفرد بها، وعليه فقد جاء وصف العطار للرسول ﷺ على الوجه الأول الذي ذكره الجرجاني في أنك لا تعمل على

إثبات أوصافه لأن طبيعته الخِلقية والخُلقية تؤكد ذلك: "نور النبي المصطفى المختار" و" حاز الجمال فلا يزال جميلا" و"صلوا على من في الكمال تقسَّما "وصلوا على صبح بدا متبسما" وصلوا على مسك يخالط عنبرا" صلوا عليه سرى فاح وما انبرى"...

ولمّا رأى الشاعر أن لا حاجة لإثباتها، باتت محاسن النور تربي الأنوار وينجي من النار، والكمال تقسما والصبح تبسما، الطيب سرى وتنسما سرى وفاح وما انبرى، وظل يظلل...، وإنها لأوصاف لها عالمها الخاص من حيث أنها بالفعل تقوم بذلك لأنها النبي فرغم وجه الاستعارة المكنية حاضر إلا أنه لا مجال والمشابهة لأن النبي فعلا نور وبدر وكامل وجميل...إلخ، وهي حقيقة تثبت معجزة الله في المقام المحمدي، وهذا هو التسخير الفني ليجلي الجمال والكمال المحمدي بمحاولة تسخيرية، يحاول فيها أن يخلق عالما فنيا جماليا خاصا الحبيب.

ثالثا: خاتمة

وفي المستويات الثلاث انتقاء وتركيبا وانزياحا يتجسد تسخير الشاعر لأدواته الفنية محاولا أن يراعى ذاك المقام، ويفرده في عالم فني خاص به، إنّ تسخير ابن العطّار الجزائري فنّه لأجل إبراز التّفرد الفني الخاص بالرسول ρ يظهر:

1. في تلك الألفاظ التي تعبّر عن المقام المحمدي ودلالاتها المعجمية التي تدل على التبجيل والعظمة.
2. الانتقاء الدقيق للوزن الصرفي من خلال الصيغ التي من مهمتها تفعيل التفرد والتميّز.
3. تغليب الحركة والتفاعل والاستمرار بواسطة الجمل الفعلية التي أكّدت تقارير ما نصت عليه الجمل الاسمية وهي تتحدث عن حكاية إعجازه من خلال التصلية.
4. ونربط ذلك بالجانب البلاغي وكثرت الطلب في الدعوة للصلاة على النبي ﷺ.
5. غرابة أمر الإيقاع وتنوع قوافيه المفعمة بالحركة، وتناسب ذلك مع بحر الكامل من خلال تطويعه، فإنه اختار ثنائية يشوبها التناقض ولكن حنكته الفنية جعلتها تتكامل في صنع مدحة نبوية تعبر عن الإبداع الفني الأدبي الجزائري آنذاك، فضلا عن شبكة التجنيس التي أسهمت مساهمة كبرى في إبراز ذاك التناغم الإيقاعي وانسجامه.
6. والأجمل من كل ذلك وذاك جمالية الانزياح التي فجرتها تداخلية تناصية دينية دعا لها المقام أن تحضر بهذا الشكل.

فما تراه فاعلا في حضرته !! فإنّ العطّار جاهد جهادا فنيا في سبيل النصر أو الاستشهاد؛ لأنه يعتبر واجب ديني لابدّ من التضحية الفنية؛ لأن الكتابة موت، وهو يثبت بمدحته أنّ الشاعر الجزائري رغم تأثره بالمشرقي في الخصائص المشكلة للخطاب الشعري، إلا أنه أراد لنفسه تفردا جزائريا في التّعامل مع المدحة النبوية، فقد أفصح بتلك الثلاثية التسخيرية على شخصية المديح النبوي الجزائرية، ويبقى بهذا أمر المتلقي في هذه الدّراما المدحية النبوية الجزائرية يبحث عن قولته في رسم العظمة المحمدية الفنية، من خلال نظرية القراءة، وأمره وعالم الإنشاد، كل ذلك لا ضير سيكون له قول آخر مع المدحة النبوية الجزائرية، وإذا كان حال الشاعر وما رأيناه من تسخير فني في مدحه للرسول ﷺ، فما حال المتلقي؟؟

المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم برواية الإمام ورش عن الإمام نافع.**

1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، للطبع والنشر، ط(2)، سنة 1952.
2. أحمد موساوي، المولوديات في الأدب الجزائري القديم، عهد تلمسان الزيانية، دار الموفم للنشر، الجزائر، 2008.
3. أحمد بن محمد بن المقري، نفح الطيب في من غصن الأندلس الرطيب، مج(7)، تح:إحسان عباس، دار صادر، بيروت1408 هـ1988 م،(د، ط).

4. رشيد بن قسمية، أهمية دراسة الإيقاع في مقاربة النصوص الشعرية، مجلة دراسات أدبية، مركز البصيرة للبحوث و الاستشارات و الخدمات التعليمية، فيفري 2011–ربيع الأول 1432هـ، ع (9).
5. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات(الجزائر– المغرب الأقصى– موريتانيا– السودان)، دار المعارف، ط(1)، (د، ت).
6. صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السور المكية، ج(2)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط(1)، 1431هـ– 2000م.
7. صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثن، بغداد، ط(5)، 1397هـ – 1977م.
8. صونيا بوعبد الله ، قصيدة المديح النبوي في المغرب الأوسط في القرنين الثامن والتاسع الهجريين، سنة2011–2010 م/1431–1432 هـ، جامعة باتنة.
9. عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر، من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر– بيروت– لبنان، ط (2)، (1400هـ– 1980م).
10. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار موفم للنشر، 1991م، (سلسلة أنيس).
11. عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، (د،ت)،(د،ط).
12. علي ملاحي، (مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية)، مجلة اللغة والأدب، ديسمبر 1999 شعبان 1420هـ، ع(1)، ص9
13. أبو القاسم محمد الحفناوي، تعريف الخلف برجال السلف، دار موفم للنشر 1991.
14. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج(2)1500– 1830، عالم المعرفة الجزائرية، الجزائر، طبعة خاصة، 2011م.
15. القاضي عياض، الشفا بتعريف حقوق المصطفى، دار التراث، طبعة مصححة، (1420هـ–2004م).
16. ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج(2)، مر: أحمد إبراهيم زهوة، دار الكتاب العربي بيروت، دار الأصالة الجزائر، ط(1)، 1462هـ – 2005.
17. محمد طمار، تاريخ الأدب الجزائري، وزارة الثقافة الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2007، (د، ط).
18. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط(2)،1986.
19. محمود سالم محمد، المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، دار الفكر دمشق– سوريا، دار الفكر المعاصر بيروت، 1414–1996م.
20. ابن منظور، لسان العرب ضبط وتح: خالد رشيد القاضي، دار صح وادي سوفت، بيروت لبنان – الدار البيضاء ط(1)1429، هـ–2006م.
21. نور الدين السد، المكوّنات الشعرية في يائية ابن الريب، مجلة اللغة والأدب، ع(14)، جامعة الجزائر، شعبان1420هـ– ديسمبر 1999م.
22. أبو هلال العسكري، الصناعتين، نضارة المعارف الجليلة المرقمة 45، 4محرم، ط(1).

– ملحق: ينظر لقصيدة محمد بن عبد الله العطّار (المدحة العطارية) عند المقّري في نفحه المجلد السابع[50].

الهوامش:

[1]– أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج(2)1500– 1830، عالم المعرفة الجزائرية، الجزائر، طبعة خاصة، 2011م، ص245.

[2]- د. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (عصر الدول والإمارات الجزائر- المغرب الأقصى- موريتانيا- السودان)، دار المعارف، ط(1)، ص209-214.

[3]- القاضي عياض، الشفا بتعريف حقوق المصطفى، دار التراث، طبعة مصححة، (1420هـ-2004م)، ص41.

[4]- سورة القلم، الآية (4).

[5]- محمود سالم محمد، المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، دار الفكر دمشق- سوريا، دار الفكر المعاصر بيروت، 1414-1996م، ص209.

[6] - أبو القاسم محمد الحفناوي، تعريف الخلف برجال السلف، دار موفم للنشر1991، ص409.

7- أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، مج(7)، تح:إحسان عباس، دار صادر، بيروت،(د،ط)، 1408هـ - 1988م ص497.

[8]- المصدر نفسه، ص489، 490.

[9]- المصدر نفسه، ص489.

[10]- عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، مؤسسة نويهض الثقافية، بيروت لبنان، ط(2)، 1400هـ- 1980م، ص233،234.

[11]- محمد طمار، تاريخ الأدب الجزائري، وزارة الثقافة الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2007، (د، ط)، ص 104 وما يليها.

[12] - علي ملاحي، (مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية)، مجلة اللغة والأدب، ديسمبر1999 شعبان 1420هـ، ع(1)، ص9.

[1]- المقري، نفح الطيب من غض الأندلس الرطيب، ج(7)، ص 471.

14- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، للطبع والنشر، ط(2)، سنة 1952، ص 277.

15- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثن، بغداد، ط(5)، 1397هـ - 1977م، ص 288.

16- ابن منظور، لسان العرب، ج(6)، مادة (سدس)، ضبط وتح: خالد رشيد القاضي، دار صح وادي سوفت، بيروت لبنان - الدار البيضاء ،ط(1)، 1429، هـ-2006م، ص 239.

[17]- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص 289.

18- المقري، نفح الطيب من غض الأندلس الرطيب، ج(7)، ص485.

19- سورة المائدة، الآية 15.

[20]- ابن منظور، لسان العرب، ج(14)، ص335.

[21]- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج(2)، مر: أحمد إبراهيم زهوة، دار الكتاب العربي بيروت، دار الأصالة الجزائر، ط(1)، 1462هـ - 2005، ص 31.

[22]- سورة الأحزاب، الآية 56.

[23]- ابن منظور، لسان العرب، ج(7)، ص 428، 429.

[24]- عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، (د،ت)،(د،ط)، ص39.

[25]- عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص 37.

26- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط(2)،1986، ص 69، 70.

27- المرجع نفسه، ص 70.

[28]- رشيد بن قسمية، أهمية دراسة الإيقاع في مقاربة النصوص الشعرية، مجلة دراسات أدبية، مركز البصيرة للبحوث و الاستشارات و الخدمات التعليمية، فيفري 2011-ربيع الأول 1432هـ، ع (9)، ص 66

[29] - أبو هلال العسكري، الصناعتين، نضارة المعارف الجليلة المرقمة 45، 4محرم، ط(1)، ص100.

[30]- إبراهيم أنيس، الموسيقى الشعر، ص 62.

[31]- رشيد بن قسمية، أهمية دراسة الإيقاع في مقاربة النصوص الشعرية، ص 69.

[32]– نور الدين السد، المكونات الشعرية في يائية ابن الريب، مجلة اللغة والأدب، ع(14)، جامعة الجزائر، شعبان1420هـ– ديسمبر1999م، ص 38.

[33]– صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السور المكية، ج(2)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط(1)، 1431هـ– 2000م.

[34]– سورة الأحزاب، الآية 56.

[35]– ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج(3)، ص 434.

[36]– المصدر نفسه، ص 434.

[37]– القاضي عياض، الشفا بتعريف حقوق المصطفى، ص447.

[38]– نور الدين السد، المكونات الشعرية في يائية ابن الريب، ص 39.

[39]– سورة الأحزاب، الآية 41– 43.

40– صونيا بوعبد الله ، قصيدة المديح النبوي في المغرب الأوسط في القرنين الثامن والتاسع الهجريين، سنة2011– 2010 م/1431–1432 هـ، جامعة باتنة.،ص59.

41– نور الدين السد، المكونات الشعرية في يائية ابن الريب، ص 37.

42– أحمد موساوي، المولوديات في الأدب الجزائري القديم، عهد تلمسان الزيانية، دار الموفم للنشر، الجزائر، 2008.، ص 192، 193.

43– نور الدين السد، المكونات الشعرية في يائية ابن الريب، ص 37.

44 – سورة الأحزاب، الآية 56.

45 – سورة الفتح الآية 9.

46 – نور الدين السد، المكونات الشعرية في يائية ابن الريب، ص181.

[47]– سورة النساء، من الآية 59.

[48]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص125.

49– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار موفم للنشر، 1991م، (سلسلة أنيس)، ص80،81.

[50]– أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: د. إحسان عباس، مج(7)، دار صادر بيروت1408هـ– 1988م، ص 485–488.