e-ISSN 2881-4477 | Volume 2 (December 2022)

Received	20 July 2022	Accepted	20 July 2022
Revised	7 August 2022	Published	1 December 2022
Volume	2, December 2022	Pages	43-59
http://doi.org/			

To cite:
Syaimaa Umar Ismail et al. 2022. Manifestations of the criterion of literary intertextuality in the collection of "Tables" by the poet Elia Ibi Madi. *Al-Qalam International Journal of Arabic Studies.* Vol. 2 (December 2022): 43-59
DOI: http://doi.org/

تجليات معيار التناص الأدبي في ديوان "الجداول" للشاعر إيليا إبي ماضي

Manifestations of the Criterion of Literary Intertextuality in the Collection of "Tables" by the Poet Elia Ibi Madi

Syaimaa Umar Ismail[1], Pabiah Tok Lubok[2], Muhammad Zulkifli Ismail[3], Nik Farhan[4] & Rumaidh Muttar Hamad[5]

الملخص

تتناول هذه الدراسة ظاهرة بارزة في ديوان" الجداول" لإيليا أبي ماضي، وهي كثرة لجوئه إلى التناص من التراث الإنساني عربيا وغربيا، حيث نهل من الكتب السماوية، ومن الأساطير، ومن الفلسفة، غير أن ظاهرة استلهامه للتراث الأدبي تظل الأكثر بروزا. ويعد معيار التناص معيارا نقديا من المعايير النصية التي وضعها دي بوجراند ودريسلر يسهم بشكل أساسي في الكشف عن مواطن التأثر ومظاهر التداخل بين النصوص. لذا يهدف البحث إلى تطبيق هذا المعيار على ديوان" الجداول" للشاعر إيليا أبي ماضي للكشف عن أهم الدلالات التي يتكشف عنها التناص، لإدراك جوانب مهمة من ثقافة الشاعر من خلال ما يتيحه التناص الأدبي للوصول إلى لأفكار ومبادئ وقيم بعينها. وهذه المقالة تناقش العديد من قصائد الشاعر إيليا أبي ماضي التي تميزت بحضور أجزاء من نصوص أدبية أخرى، وأبرز أشكال هذا الحضور كانت متمثلة بتداخل الأجناس الأدبية، أما أبرز استراتيجياته فقد كانت بالتناص الحواري والامتصاصي.

الكلمات المفتاحية: التناص، إيليا أبو ماضي، الجداول، الأدب

[1] Universiti Putra Malaysia, Serdang, Selangor, Malaysia.
[2] Universiti Putra Malaysia, Serdang, Selangor, Malaysia.
[3] Universiti Putra Malaysia, Serdang, Selangor, Malaysia
[4] Universiti Putra Malaysia, Serdang, Selangor, Malaysia
[5] University of Anbar, Iraq.

Abstract

This study addresses a striking phenomenon in Elia Abi Madi's anthology 'al Jadawil', namely, his frequent recourse to intertextuality from the Arabic and Western human heritage by drawing on the sacred books, myths and philosophy. However, the phenomenon of his inspiration from the literary heritage remains the most important. The criterion of intertextuality is a text-critical criterion developed by de Beaugrand and Dressler, which serves primarily to reveal the weaknesses and manifestations of overlaps between texts. Therefore, this study aims to apply this criterion to the anthology "al Jadawil" by the poet Elia Abi Madi in order to uncover the main signs of intertextuality and thus identify important aspects of the poet's culture that achieves certain ideas, principles and values through literary intertextuality. This article discusses many of the poems of the poet Elia Abi Madi that are characterised by the presence of parts of other literary texts. The most striking forms of this presence are represented by the interplay of literary genres, and the most striking strategies are dialogical and absorptive intertextuality.

***Keywords**: Intertextuality, Elia Abu Madi, Arts*

المقدمة

يعاني القارئ العربي من صعوبة فهم مرجعيات نصوص إيليا أبي ماضي، وترجع هذه الصعوبة إلى أن النص عند أبو ماضي يتشكل من نصوص عدة بطرق غير مباشرة مع الأدب والدين والفلسفة والأسطورة، مما يكشف عن محاولة الشاعر التحرر من أطر النصوص الأخرى للتوافق مع تشكيل النص الجديد ، فهو لا يقحم الإنتاجات الأدبية السابقة في نصوصه مباشرة؛ بل يستدعيها فيمتصها أو يحاورها، فيعيد بناءها وتنظيمها، ويظهر بعض عناصرها ويخفي الكثير منها تبعا لمقصديته، فالغموض يلف مرجعية نصه الشعري. وفي هذه المقالة سنركز الضوء على جانب من جواب التناص عند الشاعر إيليا أبي ماضي يتمثل بالتناص الأدبي.

إشكالية البحث

قدمت دراسات عديدة عن الشاعر إيليا أبي ماضي تعرضت إلى الأساليب التجديدية في شعره كدراسة القصص الشعري (فتحي، ٢٠١٢) واستخدام الرمزية في قصائده (ابراهيم، ٢٠١٠؛ غمجة، ٢٠١٧).كما أن هناك دراسات قدمت على ما يتميز به شعره من بنيات أسلوبية (السعيد، ٢٠١٠) ومستوى لغوي (عقون، ٢٠١٦) وتفاؤله وتشاؤمه (عبد الرحمن، ٢٠٠٦) وجمالية تأمله في الطبيعة (مختارية، ٢٠٢٠) وحنينه واحزانه (النعيمي،٢٠١١؛ الخير، ٢٠٠٩). مما يبين على عدم العناية بدراسة أعمال الشاعر وفق النظرية الحديثة نظرية "نحو النص"، التي تعنى برصد التناصات والتداخلات الأدبية. والكشف عن هذه المواقع توجه الدراسات

إلى النظريات اللغوية الحديثة في تناول النصوص الشعرية. كما إنها توجه الشعراء والكتاب والمتلقين إلى الاستفادة من الأبعاد النقدية والتحليلية في هذه النظرية.

فالقليل من النصوص الأدبية تعتبر مضيئة وتتميز بعناصر كثيرة غير متوقعة تستعصي على القياس. هذه النصوص المضيئة يعاني المتلقي لها من صعوبة فهم مرجعياتها، وترجع هذه الصعوبة إلى أن النص عند أبو ماضي يتشكل من نصوص عدة متشابكة ومتداخلة، بحكم ثقافاته المتعددة. فهو لا يقحم الإنتاجات الأدبية السابقة في نصوصه مباشرة؛ بل يستدعيها فيمتصها أو يحاورها، فيعيد بناءها وتنظيمها، ويظهر بعض عناصرها ويخفي الكثير منها تبعا لمقصديته. هدفت هذه الدراسة إلى تحديد مظاهر التناص عند أبي ماضي وارتباطه بالتراث المتراكم والشفرات الأدبية التي موهت نفسها في قصائده وساهمت في إرهاف نصه، وأهم إشكالية حاولت الدراسة الإجابة عنها، هي: كيف تكون مظاهر التناص عند إيليا أبي ماضي عند الأخذ من أعمال ونصوص سابقة؟

منهج البحث

يعتمد اختيار منهج البحث على نوع الاشكالية المطروحة. وللإجابة على السؤال الذي تثيره مشكلة الدراسة. ومن أجل الوصول للهدف، استخدم المنهج الكيفي معتمدا على أسلوب الوصف والتحليل فهو الأنسب لهذه الدراسة، لتحديد التداخل مع النصوص الأخرى ومحاورتها وامتصاصها. وقد أخضع معيار التناص لإستراتيجية التداخل النصي الأدبي المباشر وغير المباشر، الحواري أو الإمتصاصي. وهو ما يجعل هذا التحليل تحليلا نصيا باستخدام النص الشعري الذي يمثل الرسالة اللغوية المتكونة من مفردات وبنية لغوية محكمة الصياغة تؤلف سياقا دلاليا خاصا بالنص نفسه (حماسة، ١٩٩٣)، لكنه يحيل إلى نصوص سابقة، مما يتطلب الاستعانة بنصوص سابقة استعانة مستمرة لفهم النص وتفسيره من خلال مكوناته. وقد اعتمد البحث معيار التناص، الذي اعتمدته نظرية نحو النص لدي بوجراند ودريسلر معيارا نقديا ضمن معايير الكفاءة النصية للوصول إلى ماهية النص وعوامل تشكله.

أهمية البحث

يعتبر التناص من السمات النصية لذلك فـ"البحث في الآليات التي تتحكم في عمليتي الإنتاج والتلقي جعل التناص محورا لدراسة العلاقة بين النصوص، لمحاولة فهم النص وتفسيره" (شبل، ٢٠٠٩) ويعتبر التناص من اهم المعايير التي تكشف عن المواطن الشعرية لدى شاعر ما فهو للشاعر" بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونها ولا عيشة له خارجها"(مفتاح ، ١٩٨٥). وتأتي هذه الأهمية من كونه يمثل عامل إثراء للنصوص بقيم ودلالات متعددة، علاوة على ذلك يؤدي التناص إلى قيم جمالية ورمزية عبر آلية استدعائه للنصوص وتحويلها وتذويبها وامتصاصها. كما تظهر قيمة معيار التناص في كونه يبين فاعلية المنابع الفكرية والروافد الثقافية، ودورها المهم في تشكيل شخصية الشاعر ورؤاه المختلفة فاستخدام الاستراتيجيات المختلفة للتناص، يظهر الثقافة الموسوعية للشاعر. أيضا يمثل هذا المفهوم مقدرة الشاعر

على التحرر من الثقافات الموروثة، والافلات من أغلال الزمان والمكان، وإيمانه بالتجدد والابداع في نصوصه الجديدة.

مفهوم التناص

التناص في اللغة مشتق من مادة (نص) أو (نصص) وإذا ما بحثنا في المعاجم العربية القديمة، وجدنا لأصل الكلمة (تناص) دلالات متقاربة ومكررة من بعض، وهي تشير إلى كثرة الحركة والرفع والظهور والاتصال فقد ورد في "تاج اللغة وصحاح العربية" لأبي منصور الجوهري (ت ٣٩٣ ه) "قولهم: نصصت ناقتي، قال الأصمعي: النص السير الشديد حتى يستخرج أقصى ما عندها. قال: ولهذا قيل نصصت الشئ: رفعته. ومنه منصت العروس. ونصصت الحديث إلى فلان، أي رفعته إليه وسير نص ونصيص. ونصصت الرجل، إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج ما عنده. ونص كل شئ: منتهاه. وفي حديث علي رضى الله عنه:" إذا بلغ النساء نص الحقاق"" (الجوهري، ١٩٧٩) وفي هذه المعاني وغيرها ما يوحي ببعض مفاهيم التناص، والتي تعني وجود إشارات من نصوص سابقة في نص لاحق كمفهوم التداخل واتصال النص بغيره من النصوص.

وعلى صعيد التراث النقدي العربي فإن النقاد والبلاغيين القدماء قد رصدوا هذه السمة التي تتميز بها أغلب النصوص وخاصة الشعرية وأفردوا لها أبوابا في دراساتهم النقدية، وكان هدفهم من تلك الدراسات النقدية التركيز على مدى صدق انتساب الأعمال الأدبية إلى أصحابها أو نفيها، وهي مساحة ضيقة، تقوم على الانشغال بقضية الابتكار والخلق (تغليسية، ٢٠١٠؛ شهاب، ٢٠٠٨)، فلا يكاد يخلو كتاب نقدي من قضية (التداخل النصي) بما سماه النقاد القدماء: (السرقات، التضمين، الحل والعقد، الاقتباس، الانتحال، حسن الأخذ وحل المنظوم، التوليد، الإغارة، الغصب، الاصطراف، التلميح،) وغيرها من المصطلحات .

أما مفهوم التناص في الدراسات الحديثة فهو: مصطلح نقدي، يرادفه التفاعل والتداخل النصي، وإذا ما تتبعنا نشأة هذا المصطلح فإنه يعود إلى تأثير أفكار اللغوي السوفييتي (ميخائيل باختين)، والشكلانيين الروس، وجماعة (تيل كيل) ومنهم جوليا كرستيفا ورولان بارت ومارك انجينو وجيرار جينيت وغيرهم.

إن الاعتراف بهذه السمة المميزة-التداخل مع نصوص أخرى- جاء بالتحديد مع الشكلاني شلوفسكي (١٨٩٣- ١٩٨٤) عند قوله: "إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها. وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين؛ بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو" (طودوروف، ١٩٩٠) وهذه الفكرة نقلها باختين وسماها الحوارية، وهو يجزم بأن"الفنان الناثر ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمها عن طريقه ...كل عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات "لسانية"محايدة ومتحررة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم بل يجد كلمات تسكنها أصوات أخرى. وهو يتلقاها مترعة بصوت الآخرين. إن فكره لا يجد إلا كلمات قد تم حجزها" (طودوروف ، ١٩٩٠) ثم جاءت الناقدة "جوليا كرستيفيا" وحددت مفهوم التناص

بشكل واضح وعرفته بقولها: :" أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى" (كرستيفا،١٩٩٧) لقد رفضت كرستيفا وجود نص بدون تناص. وعرفت النص بأنه جهاز نقل لساني، يعيد توزيع نظام اللغة، واضعا الحديث التواصلي في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة. ومن هذا التعريف تظهر مقومات النص الذي هو أداة لنقل الحدث التواصلي، وما أن يتشكل هذا الحدث التواصلي حتى تتكشف العلاقات الحتمية بينه وبين النصوص السابقة له والمعاصرة معه.

وبحسب دي بوجراند فالتناص: " يتضمن العلاقات بين نص ما ونصوص أخرى مرتبطة به وقعت في حدود تجربة سابقة" (دريسلر، ١٩٩٢)، ولعل من مميزات نظرية نحو النص اعتمادها معيار التناص ضمن معايير الحكم على الكفاءة النصية، " وبهذا تكون النظرية النصية قد كسرت الجمود الذي خلفته بعض المناهج النقدية، التي سلطت الضوء على البنية الداخلية للنص، وأغفلت علاقته بغيره من النصوص المرجعية"(عاشور ، ٢٠١٥).

أنواع التناص وآلياته

لقد حظيت ظاهرة التناص باهتمام الباحثين فصنفوا أنواعه وآليات عمله لمحاولة فهم النصوص وتفسيرها، وفيما يلي أهم انواع التناص في العينة المختارة التي تم تحليلها من ديوان "الجداول" ، وقسمت إلى:

١. التناص الديني: ويشمل الخطاب الديني الذي ينتمي له الشاعر كمبادئ الدين المسيحي.
٢. التناص الفلسفي: ويشمل التداخل مع خطابات الفلاسفة كابن سينا.
٣. التناص الأسطوري: ويشمل التداخل مع الأساطير كأسطورة العنقاء المرتبطة بالانبعاث والتجدد والخلود.
٤. التناص الأدبي: ويشمل التداخل مع الشعر العربي بكل عصوره، والأمثال والعبارات العربية.

وهذا النوع الأخير هو أبرز أنواع التناص في ديوان"الجداول" لإيليا أبي ماضي، وهو ما سيدرس في هذه المقالة.

ويرى محمد بنيس أن التناص يمكن تحديد ثلاثة قوانين له، تحدد علاقة النص الغائب بالنص الحاضر، هي(بنيس، ١٩٧٩):

الاجترار: وفيه يستمد الأديب من عصور سابقة، ويتعامل مع النص الغائب بوعي سكوني، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة، ويمجد السابق حتى لو كان مجرد شكل فارغ.

الامتصاص: هو أعلى درجة من سابقه. وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية النص الغائب، وضرورة امتصاصه ضمن النص الماثل، كاستمرار وتجدد.

الحوار: وهو اعلى المستويات الثلاثة؛ إذ يعتمد على القراءة الواعية المعمقة التي تعطي النص الحاضر بنيات نصوص سابقة أو معاصرة، فتتفاعل النصوص الغائبة والحاضرة بقوانين الوعي واللاوعي

والعملية التناصية هي في حقيقتها تفاعلية ، أي أن النصوص الغائبة عند إيليا أبي ماضي تتجلى بالنص الحاضر بالاجترار أو الامتصاص، إذ يعمد الشاعر إلى تغيير النص الغائب وإلغاء معالمه في قراءة شعرية جديدة. تعكس جزءا من سلوكيات الشاعر، أو الحالة الشعورية التي يمر بها كان تكون كآبة أو يأس أو الخوف من المجهول. كما أن تناصاته تعكس في الوقت نفسه عن تأثير ثقافته الأدبية على تكوين أنماط معينة من الأفكار والقضايا التي ترتبط به.

تجليات التناص الأدبي في شعر إيليا أبي ماضي

يحفل ديوان "الجداول" بالتداخلات الشعرية والإحالات الأدبية المشهورة، والتي تمنح النص تكثيفا في العبارة وتوسيعا في الرؤية، والتي يبذل الشاعر جهودا كبيرة من أجل التحرر من نماذجها واشكالها. إن أبرز التداخلات الأدبية في هذا الديوان التداخل مع الاجناس الأدبية الأخرى مثل التداخل مع الجنس الأدبي للقصة والتداخل مع الجنس الأدبي المسرحي.

ففي قصيدة (الحجر الصغير) يوظف الشاعر الدراما المأساوية فيعرض محنة الحجر ومعاناته مع المجتمع المادي، لتوصيل رسالة تحمل معاناة طبقة خاصة من الناس تشعر بالتهميش والإقصاء، فالفكرة الرئيسية في القصيدة الشعور بالاحتقار يعبر عنها الدال (الصغير) في عنوان القصيدة (الحجر الصغير)، وهي تمثل نقطة البداية في الحدث الدرامي. أما الصراع الداخلي الذي يشعر به (الحجر الصغير) فيتمثل في العقبات التي تواجهه والمتمثلة بالمادية المقيته (لا رخام أنا/ ولا صخرة..)

ويشكل المشهد الذي يختار فيه الحجر تقرير مصيره ومغادرة الوجود بالانتحار ذروة الحدث وقمته ونقطة التحول في القصيدة اجمعها وهو الجزء الأكثر إثارة في القصيدة، فيقول (الأشتر، ٢٠٠٨):

فلأغادر هذا الوجود وأمضي

بسلام ، إني كرهت البقاء

وهوى من مكانه ، وهو يشكو

الأرض والشهب والدجى والسماء

وفي نهاية القصيدة يختار الشاعر الخاتمة التي تمثل التحرر من القلق والشكوى التي بثها الشاعر للمتلقي بنهاية الحدث فيقول(الأشتر، ٢٠٠٨):

فتح الفجر جفنه... فإذا

الطوفان يغشى ((المدينة البيضاء))

أما التداخل مع الجنس الأدبي للقصة فيتمثل في قصيدة (التينةالحمقاء) ففي هذه القصيدة تظهر عناصر القصة التي تبنى على السرد القصصي، وهو ما يعني أن القصيدة الشعرية تحوي على حكاية، حدث حقيقي أو متخيل، يتسلسل ويشكل موضوع النص. إذ أن القصة الشعرية تتداخل فيها خصائص الشعر

وخصائص القصة مع حفظ كل جنس لهويته، ملخص القصة الشعرية حكاية لتينة حمقاء تنكر على القدر وضعها المزري، فهي تبذل جهدا من أجل الجمال والثمار ولكنه يذهب لغيرها. فقررت وضع حد لهذا الأمر بالامتناع عن العطاء، ولما عاد الربيع واكتست الأشجار بالاوراق والأزهار باستثنائها، رمى بها البستاني في النار. والجدول الآتي يوضح عناصر القصة التي توافرت في القصيدة:

ت	عناصر القصة البسيطة	عناصر القصة الشعرية
1	الشخصيات الرئيسية	التينة الحمقاء
2	الشخصيات الثانوية	الأصدقاء، ذي الجناح، ذي الظفر
3	صراع القصة أو ترتيب الأحداث	الصراع داخلي داخل الشخصية، الغرور والشكوى من الوضع المزري، فالإمتناع عن العطاء، واختيار البقاء بدون أوراق وثمار/ اجتثها صاحب البستان وقطعها في موسم الربيع
4	وجهة نظر القاص	نهاية الحمق هو الفناء
5	موضوع النص أو الدرس الأخلاقي	عواقب الحمق والغرور
6	الأسلوب	ويتعلق بالمفردات والنبرات واللغة التصويرية والشعرية
7	القرار نهاية القصه	الانعزال وترك العطاء ثم قطع البستاني لشجرة التين

كما يلاحظ التداخل الأدبي في قصيدة (الحجر الصغير)، فهناك عدة تداخلات منها استحضار فكرة الرفض مع مسرحية شكسبر (هاملت) وبالتحديد فكرة أكون أو لا أكون، وفي ترجمة تلك المقطوعة يقول جبرا إبراهيم جبرا (محدادي، ٢٠١٥):

يقول هاملت:

أ أكون أم لا أكون؟ ذلك هو السؤال
أمن الأنبل للنفس أن يصبر المرء على
مقاليع الدهر اللئيم وسهامه
أم يشهر السلاح على بحر الهموم
وبصدها ينهيها ؟ نموت ..ننام

ويقول العقاد في ترجمة تلك القطعة:

نحيا أو نموت تلك هي الحيرة. لا ندري أهو أنبل منا وأكرم أن نحمل الضيم من دهر عسوف نصبر على رجومه وسهامه أم نهيب بأنفسنا إلى الثورة على ذلك الخصم الموار بالمتاعب والآلام فنستريح منها ؟...

ويقول الدكتور القُط في ذلك :

أكون أولا أكون ..هذه هي القضية! أيهما أنبل في العقل، أن أتحمل قذائف القدر الغاشم وسهامه، أو أشهر السلاح في وجه الخضم من المتاعب، وبمواجهتها أضع حدا لها؟ ...

فيستحضر إيليا أبو ماضي فكرة المكابرة والرفض والصمود بوجه التحديات مهما كانت. فهو يؤمن أن الخنوع لجبروت الحياة يعد خذلانا، لذا يعبر عن شعور الخذلان وتحدياته بفكرة أكون أو لا أكون، قائلا (الأشتر، ٢٠٠٨):

أيّ شأن يقول في الكون شأني

لست شيئا فيه ولست هباء

وفي قصيدة (موت العبقري) التي تسمى باليتمة، يظهر التداخل الأدبي الذي يستمد مرجعيته من حضور أصوات شعراء العرب، فيتداخل رثاء أبي ماضي في قوله (الأشتر ، ٢٠٠٨):

من نجا منه وهو في روحاته

إنما قد نجا إلى غدواته

مع قول أبي العتاهية (العتاهية، ١٩٦٥):

إن الرحيل عن الدنيا ليزعجني

إن لم يكن رائحا بي كان مغتديا

فالتداخل بين النصين القديم والحديث يأتي من شاهد الموت الذي يأتي من وقت الذهاب أو الرجعة، فالنصان السابقان يدلان على عدم قدرة الشاعرين أو غيرهما في القيام بأي عمل للنجاة من الموت، فمن نجا منه في وقت البداية فإنما ينتظر دوره في النهاية. وهناك تداخل في قول إيليا أبي ماضي (الأشتر ، ٢٠٠٨):

ليس عمر الفتى وإن طال إلاّ

ما حوته الحياة من مكرماته

يعظ النابغ الخلائق حيّا

إنما موته أجلّ عظاته

ما بكينا الرفات لمّا بكينا
كم رفات في الأرض مثل رفاته

إذ يواكب الرثاء فقرات النص كاملة، وهذه القصيدة تسمى باليتيمة في ديوان "الجداول" فهي الوحيدة التي كانت في غرض الرثاء، ولعل الإحساس بالفقد ملازم لفقرات كاملة، ويأتي النص المشار له سابقا متكئ على قول أبي العتاهية المعروف الذي يقول فيه (اليسوعي، ١٩٢٧):

طوتك خطوب دهرك بعد نشر
كذاك خطوبه نشرا وطيا
بكيتك يا علي بدمع عيني
فما اغنى البكاء عليك شيا
وكانت لي في حياتك عظات
فأنت اليوم أوعظ منك حيا

فيظهر المرثي عند أبي ماضي انموذجا للعظة والاعتبار في أثناء حياته، وفي موته كان أيضا موعظة للناس، لأنه ترك أثرا طيبا وسيرة حسنة يعتد بها. أما أبو العتاهية فهو يتحدث عن المرثي الذي كان انموذجا طيبا في حياته وكذلك في مماته. فالشاعر يومئ للعظة والحكمة التي فقدت بموت (سليمان البستاني) والتي هي محور هذا المقطع.

وللشاعر إيليا أبي ماضي قصيدة وجدانية مشهورة بعنوان (المساء) يقول عنها عبد القادر القط أنها القصيدة الوحيدة في ديوان "الجداول" الذاتية التي تناولت الطبيعة بصورة غير قصصية، معبرا فيها عن تجربه ذاتية، ويصور شعورا بالوحدة والغربة والسقم في مجلسه على شاطئ البحر، وقد حل المساء وغام الأفق وثارت الأمواج، ويربط فيها بين مشاعر الكآبة ومظاهر الطبيعة من حوله (القط ، ١٩٨٨). إذ يظهر الشاعر في هذه القصيدة تأمله ونظرته للحياة، وخاصة وقت غروب الشمس وحلول المساء، فيصور حالة الغروب كيف تحل على أشلاء من أحلامه المفقودة ليشيع جوا من الحزن العميق، فيقول (الأشتر ، ٢٠٠٨):

السُّحْبُ تَرْكُضُ فِي الْفَضَاءِ الرَّحْبِ رَكْضَ الْخَائِفِينْ
وَالشَّمْسُ تَبْدُو خَلْفَهَا صَفْرَاءَ عَاصِبَةَ الْجَبِينْ

إذ تتشكل في هذا النص عدة روافد يستقى منها الشاعر نصه، فتحمل صورة الشمس دلالات لنصوص متماهية فيه غائرة. فتوظيف الصورة لـ(لشمس) الشاحبة جاء ملائما لمرحلة من مراحل المرض أو الحزن والتعب، وتوظيف التناص جاء مواكبا لتلك الحالة التي يتحدث عنها الشاعر الأبيوردي في قوله (الأبيوردي، ١٣١٧):

والشمس شاحبة يمور شعاعها
مور الغدير طفت به النكباء

وتجدر الإشارة إلى أن المقام في القصيدتين هو الحزن والأسى، وغياب الشمس في الأفق هو الذي تشابه فيها. ويلاحظ الدكتور إحسان عباس ومحمد نجم التداخل بين القصيدة السابقة لإيليا أبي ماضي وقصيدة للشاعر بوشكين عنوانها (أمسية شتاء)، إذ يبدو التداخل غير مباشر بين صورة جلوس سلمى الفتاة ترقب الغروب، وجلوس ناني المربية العجوز في قصيدة بوشكين؛ فالكلمات تجري في القصيدتين بصيغة واحدة، فيقول بوشكين (نجم ، ١٩٨٢):

"كوخنا المتهدم حزين معتم
وليس في الداخل حس مسموع
وانت ياناني، بجلستك عند شباكك
إلا تستطيعين أن تطمئني خاطري بكلمة
ما السر في صمتك يا عزيزتي
أأتعبتك الريح بجؤارها وعنفها
أم أن طنين مغزلك
قد ألقى عليك الدوار

وإيليا أبو ماضي يقول (الأشتر، ٢٠٠٨):

لَـكِـنَّـمَـا عَـيْـنَـاكِ بَـاهِـتَـتَـانِ فِـي الْأُفُـقِ الْـبَـعِـيـدْ
سَـــلْـــمَـــى ... بِـــمَـــاذَا تَـــفْـــكِـــرِيـــنْ؟
سَـــلْـــمَـــى ... بِـــمَـــاذَا تَـــحْـــلُـــمِـــيـــنْ؟
•••
أَرَأَيْتِ أَحْلَامَ الطُّفُولَةِ تَخْتَفِي خَلْفَ التُّخُومْ؟
أَمْ أَبْصَرَتْ عَيْنَاكِ أَشْبَاحَ الْكُهُولَةِ فِي الْغُيُومْ؟

وسلمى عند إيليا أبي ماضي تشبه في حيرتها بالسائح في القفر، ضل الطريق، فيقول (الأشتر ، ٢٠٠٨):

إِنّي أَرَاكِ كَسَائِح فِي الْقَفْرِ ضَلَّ عَنِ الطَّرِيقْ
يَرْجُو صَدِيقًا فِي الْفَلَاةِ، وَأَيْنَ فِي الْقَفْرِ الصَّدِيقْ؟!

وهو التشبيه الذي يسوقه بوشكين في السحابة، فيقول (نجم، ١٩٨٢):

كأنها سائح فاته الوقت

فهو يدق على زجاج النافذه

وفي نهاية القصيدة يقدم كل من الشاعرين "تعزية تهيئ للنفس الراحة والنسيان، فيطلب أبو ماضي إلى الفتاة أن تصغي إلى الطبيعة وأن تملأ نفسها بالأمل، وأن تدع التفكير في آلام الحياة"(نجم،١٩٨٢). إذ يوظف أبو ماضي التناص وفقا لرؤاه الفكرية، فيقول (الأشتر، ٢٠٠٨):

لِـتَـكُـنْ حَـيَـاتُـكِ كُـلُّـهَـا أَمَـلًا جَـمِـيلًا طَـيِّبَـا

وَلْـتَـمْـلَأِ الْأَحْـلَامُ نَـفْـسَـكِ فِـي الْـكُـهُـولَـةِ وَالـصِّبَى

مِـثْـلَ الْـكَـوَاكِـبِ فِـي الـسَّـمَاءِ وَكَالْأَزَاهِرِ فِي الرُّبَى

لِـيَـكُـنْ بِـأَمْـرِ الْـحُـبِّ قَـلْـبُـكِ عَـالِـمًا فِـي ذَاتِـهِ

أَزْهَـــــــارُهُ لَا تَـــــــذْبُـــــــلُ

وَنُـــــجُـــــومُـــــهُ لَا تَـــــأْفُـــــلُ

•••

مَـاتَ الـنَّـهَـارُ ابْـنُ الـصَّـبَـاح فَـلَا تَـقُـولِي كَيْفَ مَاتْ

إِنَّ الـتَّـأَمُّـلَ فِـي الْـحَـيَـاةِ يَـزِيـدُ أَوْجَـاعَ الْـحَـيَـاةْ

فَـدَعِـي الْـكَـآبَـةَ وَالْأَسَـى وَاسْـتَـرْجِـعِي مَرَحَ الْفَتَاةْ

قَـدْ كَـانَ وَجْـهُـكِ فِـي الضُّحَى مِثْلَ الضُّحَى مُتَهَلِّلَا

فِـــيـــهِ الْـــبَـــشَـــاشَـــةُ وَالْـــبَـــهَـــاءْ

لِـــيَـــكُـــنْ كَـــذَلِـــكَ فِـــي الْـــمَـــسَـــاءْ

أما بوشكين فيروم إطفاء قلقه بالخمر وأقاصيص مربيته العجوز فتتحول دلالات الحزن في الصور الأولى إلى دلالات نسيان وانعاش للنفس، لتبقى الروح في القصيدتين هو تخدير وتمويه يقوم على اخذ الحياة دون التفكير في أوجاعها(نجم، ١٩٨٢)، فيقول:

لنشرب يا صديقتي القديمة العزيزة
يا من شاركتني الأسى منذ البدء
هاتي الأبريق وأغرقي ألمي

فهذه هي الوسيلة لأنعاش الفؤاد
غني لنا أغنية العصفور الذي ارتحل وراء البحار

وفي قصيدة (الطلاسم) التي غناها مطربون كبار جاءت مقاطع القصيدة على صيغة الرباعيات المنسوبة لرباعيات الخيام، والرباعيات تشير إلى قالب شعري فارسي، وهي مقطوعة من أربعة أبيات شعرية تدور حول موضوع واحد، وتكون فكرة تامة؛ أما اللازمة المتكررة" لست أدري" فهي علامة على مذهب الشك والحيرة واللايقين، وفيها تساؤلات عن أمور صغيرة يوهم الشاعر المتلقي أنها مشكلات كبيرة، وهذه القصيدة إذا درست على انفراد ظن أنها تحمل فلسفة عميقة؛ إلا أنها في الواقع تعد تلخيصا ووصفا لما عرض له الشاعر بالتحليل في قصائد أخرى، ففي قوله في قصيدة (الطلاسم) (الأشتر، ٢٠٠٨):

بينما قلبي يحكي في الضحى إحدى الخمائل
فيه أزهار، وأطيار تغني، وجداول
أقبل العصر فأمسى موحشا كالقفر قاحل
كيف صار القلب روضا ثم قفرا؟
لست أدري!

هذه الصورة التي يعرضها الشاعر في هذه الرباعية هي خلاصة للصورة المرسومة في قصيدة (المساء) فحينما وجد الجواب في قصيدة (المساء) للتفاؤل في وقت الصباح، واليأس في وقت المساء ظل في هذا المقطع حائرا متسائلا، ولا شك بأن هذا المقطع هو تعبير عن الإحساس المتناقض. إن الأسئلة المطروحة في قصيدة (الطلاسم) تأتي لتؤكد الحيرة الإنسانية، التي عبر عنها شعراء كثر. وبما أن الشعر العربي يغلب عليه الوصف والغنائية وليس التأمل والفكر كما هو في قصيدة (الطلاسم) (شلواي، ٢٠١٤)، فإن هناك من يرجع هذه الثنائية لمذهب الفيلسوف أبقور وتلامذته الشاعر الفارسي عمر الخيام، والشاعر العربي أبو العلاء المعري (حسين، ٢٠١٢). فعند هؤلاء تتجلى صورة حيرة وشك الإنسان الضائع الذي يبحث ويفكر في الوجود والعدم والفناء والبقاء، فترتسم صور التداخل النصي بشكل غير مباشر كما هي عادة إيليا أبي ماضي في استقاء روافده الثقافية.

ففي مقطعه (لا أدري) الذي تكرر اثنان وسبعون مرة، تظهر اغلب أفكاره ونظرته للحياة وإلى آراء أبقور وجماعتة (اللا أدرية) فمنطقه في هذه المسألة يوافق ما قاله أبقور. إذ عامة أفكار القصيدة تعود لرباعيات الخيام، وقد بلغ من تأثر الشاعر بعمر الخيام أن كتب عنه مقالين تطرق فيه لافكار عمر الخيام ورؤاه الفكرية وتأملاته الفلسفية، إلا أن رباعيات إيليا أبي ماضي أكثر بساطة من رباعيات الخيام (الجيوسي، ٢٠٠٧) مما يدلل على السطحية في النظرة الفلسفية. وعلى الرغم من اشتهار إيليا أبي ماضي بالتفاؤل والأمل، غير أن تفاؤله لم يخل من اللمحة الحزينة البائسة التي لم تتقبل قدرها ولم تتأقلم عليه، ولم يخل كذلك من الحيرة اللامتناهية والتي ألقت بظلالها على ضميره المضطرب.

وتتلخص آراء الخيام في رباعياته بانتمائه لمذهب فلسفي يظهر فيه العجز البشري عن فهم المجردات وجوهرها وخواصها(اللا أدري) أيضا، وتعتمد على الاستسلام أمام القضاء والقدر في فهم أسرار الكون، ويتضح لمن تمعن الرباعيات أنه كان مؤمنا بهذه الرؤية، وهو ما جره للحزن والتشاؤم والقلق (محمودي، ٢٠١٨). ومن تأثر إيليا أبي ماضي بهذه النظرة تتداخل قصيدة (الطلاسم)، فتتجلى صورة (اللاأدري)،فيقول (الأشتر، ٢٠٠٨):

جئت لا أعلم من أين ولكني أتيت
ولقد أبصرت قدامي طريقا فمشيت
وسأبقى سائرا إن شئت هذا أم أبيت
كيف جئت؟ كيف أبصرت طريقي؟
لست أدري!
أجديد أم قديم أنا في هذا الوجود
هل أنا حر طليق أم أسير في قيود
هل أنا قائد نفسي في حياتي أم مقود
أتمنى أنني أدري ولكن.
لست أدري!

فيتداخل مع نص الخيام في قوله (الخيام ، ١٩٢٨):" آتى بي في الأول إلى الوجود مضطربا ولم أزدد في الحياة إلا حيرة، وقد ذهبنا مكرهين فلا ندري ماذا كان القصد من هذا الاتيان والذهاب بنا". كما يتداخل مع قوله (الخيام، ١٩٢٨):" أيها الفلك أنا غير فرح بدورانك. أطلقني من القيد فإني غير جدير به. إن كانت رغبتك في الحمقى والذين ليسوا أهلا للفضل فانا أيضا لست ذاك اللبيب الأهل"

فإيليا أبو ماضي لا يتداخل مع نص الخيام في صورة محددة وإنما يتداخل مع فلسفة عامة هي فلسفة الشك وعدم اليقين في مسائل صغيرة وأخرى كبيرة تتعلق بالغيبيات، ولذا ففي نصه يتداخل مع المعري أيضا في شكه وبحثه عن العالم والمادة والأجسام. فأبو العلاء المعري هو من أهل الشك الذين لا يثقون إلا بالعقل.

إن إيليا أبو ماضي يوظف في نصه السابق لفلسفة الشاعر عمر الخيام والمعري، فضلا عن استخدامه لغة الحوار التي استخدمها قبله الشاعر المعاصر فوزي المعلوف في قوله (المعلوف،٧٣، ٢٠١٢):

كيف جئنا الدنيا؟ ومن أين جئنا؟
وإلى أي عالم سوف نفضي؟
هل حيينا قبل الوجود؟ وهل نبـ
عث بعد الردى؟ وفي أي أرض؟

هو كنه الحياة ما زال سرا
كل حكم فيه يئول لنقض!
كيف أجلو غدي؟ وأدرك أمسي؟
وأنا حرت كيف يومي سيمضي

ففي هذا المقطع هناك أكثر من محور من محاور التداخل النصي، منه ما ينسب إلى الشاعر الخيام ومنه ما ينسب إلى الشاعر فوزي المعلوف أحد شعراء المهجر الشمالي، والمادة المتداخلة تتجلى في بنية النص الحاضر، يوظفها الشاعر توظيفا غير مباشر وفق حركة نصه (الطلاسم)، فهناك جبرية في تسير الأشياء دون اختيار، وتحركها دون إرادة أو قدرة، هذه الصورة اخذها أبو ماضي وبنى عليها نصه.

فضلا عن توظيف الشاعر إيليا أبي ماضي لأسلوب الاستفهام ليعمق دلالات اللاأدري من خلال صور جزئية تحمل كل رباعية فيها سؤال أو فكرة محددة، والشاعر يعد حوارا في كل سؤال والإجابة تكون (لست أدري) فعند سؤاله البحر يقول (الأشتر، ٢٠٠٨):

قد سألت البحر يوما: هل أنا يا بحر منكا؟
أصحيح ما رواه بعضهم عني وعنكا؟
أم ترى ما زعموا زورا وبهتانا وإفكا؟
ضحكت امواجه مني وقالت:
لست أدري!
أنت يا بحر أسير آه ما أعظم أسرك!
انت مثلي أيها الجبار لا تملك أمرك
أشبهت حالك حالي وحكى عذري عذرك
فمتى أنجو من الأسر وتنجو؟
لست أدري؟

وفي الرباعيات يقول الخيام (الخيام ، ١٩٢٨): "ما كان للفلك من مجيئي نفع ولا إزداد من ذهابي جاهة وجلالة ولم تسمع أذناي من أحد ماذا كان القصد من الإتيان والذهاب بي"، ويقول أيضا (المازني، ٢٠١٢):

هذه رقعة شطرنج القضاء
ولها لونان: صبح ومساء
ننقل الخطو بها كيف يشاء

ثم تطوتنا صناديق الفناء

ويستحضر إيليا أبو ماضي في قصيدة (الطلاسم) الثنائيات الضدية ويتسائل عن مصدر الأفكار التي تطرأ على نفس الإنسان، فتجعله يرى نفسه في صراع مع الخير والشر وبين السعادة والشقاء وبين الملاك والشيطان لكنه بتساءله لا يهتدي لأي شيء(لست أدري) فيقول (الأشتر، ٢٠٠٨):

إنني أشهد في النفس صراعا وعراكا
وأرى ذاتي شيطانا وأحيانا ملاكا
هل أنا شخصان يأبى ذاك مع هذا
أم تراني واهما فيما أراه؟ لست أدري.

وفي ذلك فهو يتداخل مع ميخائيل نعيمة في قصيدته (العراك) يقول فيها (نعيمة، ٢٠٠٤)

دخل الشيطان قلبي فرأى فيه ملاك
وبلمح الطرف ما بينهما اشتد العراك
ذا يقول: البيت بيتي! فيعيد القول ذاك
وأنا أشهد ما يجري ولا أبدي حراك
سائلا ربي:" أفي الأكوان من رب سواك
جبلت قلبي من البدء يداه ويداك؟"
وإلى اليوم أراني في شكوك وارتباك
لست أدري أرجيم في فؤادي أم ملاك

كما تتداخل قصيدة الطلاسم في مقطع(البحر) مع قصيدة ميخائيل نعيمة (يا بحر(واشتمالهما على الثنائيات الضدية والأسئلة المثيرة للحيرة. إذ تتشكل الصورة الدالة على الشك وعدم اليقين في أكثر من موضع في القصيدة.

وبشكل عام فإن نصوص إيليا أبو ماضي مفعمة بالدلالات والتداخلات الغائبة التي تجلت في التناص من نصوص أدبية، إذ أصبحت الألفاظ مفتوحة على ايدلوجيات نصية غائبة تثري دلالة النص الحاضر، والمادة المتداخلة لم تكن بصورة مباشرة وإنما كانت تومأ بصورة خفية للنصوص الغائبة. التي كان الشاعر يرى فيها ضرورة استلهام بعض المبادئ والقيم والأفكار الأدبية التي تمثل جزء من مكونات شخصيته وثقافته الموسوعية. كما أن هذا النوع من التناص يمثل قناعة الشاعر بالتخلص من النصوص السابقة وإبداع نصوص يطمح لها ويعمد إلى موازتها.

References

1. Abū al-‘Atāhiyyah, I. b. al-Qāsim. 1927. *Al-rawā’i‘: Majmū‘ah min shi‘r Abū al-‘Atāhiyyah – muntakhabāt shi‘riyyah* (Lu’īs Shīkhū al-Yasū‘ī, Ed.). Bayrūt: al-Maṭba‘ah al-Kāthūlīkīyah.
2. Abū al-‘Atāhiyyah, I. b. al-Qāsim. 1965. *Abū al-‘Atāhiyyah: Ash‘āruhu wa akhbāruhu* (Lu’īs Shīkhū al-Yasū‘ī, Ed.). Dimashq: Maṭba‘at Jāmi‘at Dimashq.
3. Abū Ghamjah, W. M. ad-Dīn. 2017. Ar-ramziyyah ‘inda Īlyā Abū Māḍī: Qaṣīdat al-‘Anqā’ wa aṭ-Ṭīn anmūdhajan. *Majallat al-Ustādh*, 13, 122–133.
4. ‘Abd ar-Raḥmān, Ḥ. M. ‘Alī. 2006. *At-tafā’ul wa at-tashā’um fī shi‘r Īlyā Abū Māḍī.* Unpublished master’s thesis, Jāmi‘at al-Khurṭūm.
5. ‘Āshūr, M. M. Muṣṭafā. 2015. *Al-ma‘āyīr an-naṣṣiyyah ladā Rūbirt Dī Būghrānd fī dīwān Hamsāt aṣ-Ṣabā li ash-shā‘ir al-Lībī Rajab al-Mājirī.* Doctoral dissertation, Jāmi‘at al-‘Ulūm al-Islāmiyyah, Malaysia.
6. ‘Aqūn, K. 2016. *Al-binyah al-lughawiyyah fī dīwān Īlyā Abū Māḍī.* Unpublished master’s thesis, Jāmi‘at al-‘Arabī bin Mahīdī, Um al-Bawāqī.
7. al-Abīwardī, A. al-Muẓaffar M. b. Aḥmad. 1317H. *Dīwān al-Abīwardī.* Lubnān: al-Maṭba‘ah al-‘Uthmānīyah.
8. al-Ashṭar, ‘A. al-Karīm. 2008. *Īlyā Abū Māḍī: Al-a‘māl ash-shi‘riyyah al-kāmilah.* al-Kuwayt: Maktabat al-Kuwayt al-Waṭaniyyah.
9. al-Jawharī, I. b. Ḥammād. 1979. *Mu‘jam aṣ-Ṣiḥāḥ: Tāj al-lughah wa ṣiḥāḥ al-‘Arabiyyah* (A. ‘A. al-Ghaffūr ‘Aṭṭār, Ed.; Vol. 37). Bayrūt: Dār al-‘Ilm li al-Malāyīn.
10. al-Jiyūsī, S. al-Khuḍrā’. 2007. *Al-ittijāhāt wa al-ḥarakāt fī ash-shi‘r al-‘Arabī al-ḥadīth* (A. Lu’lu’ah, Trans.; 2nd ed.). Lubnān: Markaz Dirāsāt al-Waḥdah.
11. al-Khayr, H. 2009. *Īlyā Abū Māḍī: Shā‘ir al-ḥanīn wa al-aḥzān.* Sūriyā: Mu’assasat Rislān.
12. al-Khayyām, ‘U. 1928. *Rubā‘iyyāt al-Khayyām: Nathran wa naẓman* (J. Ṣ. az-Zahāwī, Trans.). Baghdād: Maṭba‘at al-Furāt.
13. al-Ma‘alūf, F. 2012. *Dīwān Fawzī al-Ma‘alūf.* al-Qāhirah: Mu’assasat Hindāwī.
14. al-Māzinī, I. ‘A. al-Qādir. 2012. *Ḥaṣād al-hashīm.* al-Qāhirah: Mu’assasat Hindāwī.
15. al-Qaṭṭ, ‘A. al-Qādir. 1988. *Al-ittijāh al-wijdānī fī ash-shi‘r al-‘Arabī al-mu‘āṣir.* n.p.: Maktabat ash-Shabāb.
16. Bannīs, M. 1979. *Ẓāhirat ash-shi‘r al-mu‘āṣir fī al-Maghrib: Muqārabah binā’iyyah takwīniyyah.* Lubnān: Dār al-‘Awda.
17. Drīslir, R. D., & Būghrānd, W. 1992. *Madkhal ilā ‘ilm lughah an-naṣṣ* (I. Abū Ghazālah & ‘A. K. Ḥamad, Trans.). Dār al-Kitāb.
18. Ḥamāsah, M. 1993. Manhaj fī at-taḥlīl an-naṣṣī lil-qaṣīdah. *Ḥawliyyat al-Jāmi‘ah al-Islāmiyyah al-‘Ālamiyyah*, 2, 213–261.
19. Ḥusayn, Ṭ. 2012. *Ḥadīth al-arba‘ā’.* Miṣr: Mu’assasat Hindāwī.
20. Ibrāhīm, ‘Ī. M. 2010. Tarmīz aṭ-ṭabī‘ah fī shi‘r Īlyā Abū Māḍī. *Ḥawliyyat Kulliyyat ad-Dirāsāt al-Islāmiyyah wa al-‘Arabiyyah li al-Banīn bi al-Qāhirah*, 28(1), 351–416.
21. Krīstīfā, J. 1997. *‘Ilm an-naṣṣ* (F. az-Zāhī, Trans.; ‘A. J. Nāẓim, Rev.). al-Maghrib: Dār Tūbqāl.

22. Maḥmūdī, A. al-Ḥ. A. M., Ṣabrī, A., & Abū Bakr, A. 2018. Tajalliyāt an-naz‘ah al-khayyāmiyyah fī qaṣīdat “aṭ-Ṭalāsim” li-Īlyā Abī Māḍī. *Majallat al-Ādāb*, 30(1), 67–88.
23. Miftāḥ, M. 1985. *Taḥlīl al-khiṭāb ash-shi‘rī: Istrātījiyyat at-tanāṣṣ* (2nd ed.). ad-Dār al-Bayḍā’: al-Markaz al-‘Arabī.
24. Muḥammad, ‘I. S. 2009. *‘Ilm lughah an-naṣṣ: An-naẓariyyah wa at-taṭbīq.* al-Qāhirah: Jāmi‘at al-Qāhirah.
25. Muḥammad, F. G. an-Nu‘aymī, & Ḥasan, F. 2011. Al-ḥanīn ilā ash-shabāb fī dīwān al-Khamā’il li-Īlyā Abī Māḍī. *Majallat Abḥāth Kulliyyat at-Tarbiyyah al-Asāsiyyah*, 11(1), 151–162.
26. Muḥdādī, ‘A. 2015. Talaqqī Shiksbīr fī al-adab al-‘Arabī min khilāl ma’sāt Hāmlit. *Majallat Maqālīd*, 8, 35–43.
27. Mukhtāriyyah, M. 2020. Jamāliyāt at-ta’ammul fī aṭ-ṭabī‘ah. *Majallat al-Ādāb wa al-‘Ulūm al-Insāniyyah*, 18(1), 76–84.
28. Najm, I. ‘Abbās, & Yūsuf, M. 1982. *Ash-shi‘r al-‘Arabī fī al-muhājir Amrīkā ash-shimāliyya.* Bayrūt: Dār Ṣādir.
29. Na‘īmah, M. 2004. *Hams al-jufūn.* Bayrūt: Nawfal.
30. Shihāb, R. A. 2008. Muṣṭalaḥ as-saraqāt al-adabiyyah wa at-tanāṣṣ: Baḥth fī awaliyyah at-tanẓīr. *‘Alāmāt fī an-Naqd*, 16(64), 227–251.
31. Shilwāy, ‘A. 2014. Ṭalāsim Īlyā Abū Māḍī: Dirāsah sīmā’iyyah. *Al-Multaqā al-Waṭanī ath-Thānī lis-Sīmiyā’ wa an-Naṣṣ al-Adabī*, 2, 49–62.
32. Ṣādiq, F. D., & Fatḥī, S. 2012. Al-qaṣaṣ ash-shi‘riyyah fī dīwān Īlyā Abū Māḍī. *Buḥūth fī al-Lughah al-‘Arabiyyah wa Ādābihā*, 5, 83–100.
33. Taghlīsiyyah, Ā. 2010. Fa‘āliyat an-naṣṣ al-ghā’ib fī al-khiṭāb ash-shi‘rī. *Majallat al-Makhbar*, 6, 99–111.
34. Ṭūdūrūf, T. 1990. *Ash-shi‘riyyah* (2nd ed.). al-Maghrib: Dār Tūbqāl.