البحوث والدراسات

التناص في شعر خالد سعود الزيد

د. محمد فؤاد نعناع*

ملخص:

تهدف الدراسة إلى جلاء صورة التناص في شعر خالد سعود الزيد(١)، وكان لا بد من تمهيد أوجز فيه مفهوم التناص وتسمياته ومصادره وطرائقه وعلاقته بألوان بديعية وقضايا نقدية في تراثنا العربي البلاغي والنقدي. ثم حاولت بيان التناص في شعر الزيد، ووزعته على ثلاث دوائر، هي: التناص الديني، والتناص الصوفي، والتناص الأدبي والتاريخي والشعبي.

---

* دكتوراه في الأدب العربي، جامعة إيرلانجن – نورنبرغ، ألمانيا الاتحادية، عام ١٩٨٧م، وأستاذ مساعد، كلية التربية الأساسية، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، دولة الكويت.

(١) يُعد خالد سعود الزيد (١٩٣٧ – ٢٠٠١م) من أبرز شعراء الكويت. بدأ نظم الشعر في منتصف الخمسينات من القرن الماضي، وله ثلاثة دواوين شعرية، هي: (صلوات في معبد مهجور)، مكتبة الأمل بالكويت ١٩٧٠م، و(كلمات من الألواح)، شركة الربيعان للنشر بالكويت ١٩٨٥م، و(بين واديك والقرى)، شركة الربيعان للنشر بالكويت ١٩٩٢م.

واختار الزيد بعض قصائد هذه الدواوين في ديوان (صلوات من كاظمة)، دار سعاد الصباح بالكويت ١٩٩٣. وقام الفاضلان عباس يوسف الحداد و علي عاشور الجعفر بجمع قصائد هذه الدواوين والقصائد التي لم تُجمع في ديوان من قبل في (الأعمال الشعرية الكاملة)، الكويت ٢٠٠٥م.

والزيد باحث في الأدب والثقافة؛ وله أكثر من عشرين كتاباً تأليفاً وتحقيقاً وإعداداً، ولعل في مقدمتها كتابه المميز (أدباء الكويت في قرنين) في ثلاثة أجزاء. كان الزيد عضواً في كثير من اللجان والمجالس والجمعيات، وقد شارك في مؤتمرات أدبية وأسابيع ثقافية كويتية شاعراً ومحاضراً؛ وحصل على جوائز عدة وشهادات تقدير داخل الكويت وخارجها. يُنظر في ترجمته: الزيد، خالد سعود، (٢٠٠٥م)، الأعمال الشعرية الكاملة، الكويت. انظر الملاحق، ص ٢٣٥ – ٢٨٥. والشطي، سليمان، (٢٠٠٧م)، الشعر في الكويت، دار العروبة بالكويت، ص ص ١٥٧ – =

أولاً – في التناص ومفهومه وتسمياته ومصادره وطرائقه:

التناص (**Intertextuality**) مصطلح نقدي حديث بدأ تداوله في أواخر الستينيات من القرن الماضي بفضل جوليا كريستيفا مستفيدة من إرهاصات ميخائيل باختين في دراساته النقدية واستخدامه مصطلحات، مثل[٢]: الحوارية (**Dialogism**)، وتعدد الأصوات (**Polyphong**). ولعله من المفيد أن نقف عند فهم التناص عند جوليا كريستيفا؛ فهي ترى أن النص إنتاجية، وهو ما يعني "أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافر ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى"[٣]. فالنص إذن ذو ارتباط كبير بمصطلح الإنتاج؛ فهو يقوم على جملة من النصوص السابقة عليه. وتطلق كريستيفا على الأقوال المتقاطعة في نص ما مع أقوال أخرى اسم الإيديولوجيم (**Ideologeme**)؛ ويعني "تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها مادياً على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية"[٤]. وترى كريستيفا أن المدلول الشعري يحيل إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عدة داخل القول الشعر؛ وعلى هذا النحو يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري، وهذا الفضاء النصي تسميه " فضاء متداخلاً نصياً"[٥]؛ ولهذا فهي ترفض أن يكون المدلول

= ١٧٥. وعاشور، علي والحداد، عباس يوسف، خالد سعود الزيد (سيرة ومنهجاً)، سلسلة كتب رابطة الأدباء بالكويت، (٢٠٠١م)، وعبدالفتاح، علي، (١٩٩٦م)، أعلام الشعر في الكويت، الكويت، ص ص ٣٥٧–٣٦٢.

(٢) **انظر**: تودوروف، تزفتيان، (١٩٩٦م)، باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة، الفصل الخامس، وبخاصة ص ص ١٤٤، ١٥٠.

(٣) كريسطيفا، جوليا، (١٩٩١م)، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر بالدار البيضاء، ط ١، ص ٢١.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٢.

(٥) المصدر السابق، ص ٧٨.

الشعري نابعاً من سَنَن محدد؛ لأنه "مجال لتقاطع عدة شفرات (على الأقل اثنتين) تجد نفسها في علاقة متبادلة"(٦).

وبناء على ما ورد في دراسات سوسير المسماة (التصحيفات) من تسجيل لتقاطع عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية استطاعت كريستيفا معتمدة على مصطلحه التصحيف (**Paragramme**) بناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية أطلقت عليها اسم التصحيفية (**Paragrammatisme**)؛ أي "امتصاص نصوص (معان) متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدّم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين"(٧). ولعل هذا الفهم يطابق مصطلح التناص القائم على الاقتباس المحور. ثم قامت كريستيفا بتقديم نموذج على الفضاء المتداخل نصياً من شعر لوتريامون بوصفه مثالاً للتصحيفية الأساسية للمدلول الشعري، فميّزت ثلاثة أنماط من التصحيفات، وهي(٨):

أ – **النفي الكلي**؛ حيث يكون المقطع الدخيل منفياً كلية، ومعنى النص مقلوباً.

ب – **النفي المتوازي**؛ حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، وهذا لا يمنع من إضافة معنى جديد للنص المرجعي الأول.

ج – **النص الجزئي**؛ حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفياً.

وتخلص كريستيفا إلى أنه بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية "قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً"(٩)؛ وهي بذلك تؤكد عدم وجود نص بريء من النصوص الدخيلة، فكل نص "عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"(١٠).

---

(٦) المصدر السابق، ص ٧٨.

(٧) المصدر السابق، ص ٧٨.

(٨) المصدر السابق، ص ٧٨ – ٧٩.

(٩) المصدر السابق، ص ٧٩.

(١٠) الغذامي، عبدالله محمد، (١٩٨٥م)، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط ١، ص ٣٢٢.

أما في النقد العربي فقد تأثر النقاد العرب بما ورد في النقد الغربي حول مفهوم التناص، ولعله من المفيد القول: إن هناك من ميّز بين وجود التناص في النقد العربي الحديث بوصفه مفهوماً من جانب ومصطلحاً من جانب آخر؛ ورأى أن مفهوم التناص سبق مصطلحه(١١). فقد نُظر إلى حديث نعيم اليافي عن الصور الإشارية عام ١٩٦٨م على أنه سبق وجود التناص بوصفه مصطلحاً، فهو يشير إلى مفهوم لصيق به، وتعريفها لديه أنها "وسيلة من وسائل الخلق والتعبير يستعملها الشاعر في وضع خاص؛ كأن يورد سطراً أو مقطعاً أو معنى لشاعر سابق أو معاصر بين ثنايا كلامه، أو يستخدم لغته وإيقاعه في تضاعيف لغته وإيقاعه"(١٢). هذا إذا غضضنا الطرف عن نظرة بعض الباحثين العرب(١٣) إلى ظاهرة تداخل النصوص، ولا سيما الشعرية منها، التي اتخذت تسميات مختلفة في نقدنا الأدبي، مثل: الاقتباس والتضمين والمناقضة والمعارضة والسرقة الأدبية.. على أنها تدخل في حظيرة التناص، حتى إن بعضهم يرى أن التضمين الذي عرفه شعراؤنا القدماء "قد تطور وتشعبت أبعاده وتعددت الوظائف التي يقوم بها في بناء القصيدة بناء موفياً بأغراضها شكلاً ومضموناً حتى اتخذ اسماً آخر يكاد يبتعد به عن الأصل لكثرة ما جدّ على هذا الأصل من تفرعات وتحولات؛ ونعني بهذا الاسم (التناص)"(١٤). وعلى هذا النحو يذهب

(١١) **انظر**: قدور، أحمد محمد، (٢٠٠١م)، اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، دار الفكر المعاصر ببيروت، ودار الفكر بدمشق، ط. ١، ص ص ١٣٨، ١٤٢.

(١٢) اليافي، نعيم، (١٩٩٧م)، أطياف الوجه الواحد (دراسات نقدية في النظرية والتطبيق)، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ص ص ٨١ – ٨٢.

(١٣) **انظر**: على سبيل المثال: حلبي، أحمد طعمة، (٢٠٠٧م)، التناص بين النظرية والتطبيق (شعر البياتي نموذجاً)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب بدمشق، ص ٤٣.

(١٤) فتح الباب، حسن، (مايو ١٩٩٥م)، التضمين والاقتباس في ديوان مزار الحلم للشاعر عبد الله العتيبي، مقالة في مجلة البيان، إصدار رابطة الأدباء بالكويت، العدد ٢٩٨، ص ٧.

بعضهم إلى أن "المعارضة والمناقضة تنتميان إلى التناصية بوصف الأولى محاكاة والثانية محاكاة ساخرة؛ إذ يسير النص الشعري المعارِض في خطى نص آخر معارَض"[١٥]. ولا شك أن هذا يُعد إشكالاً يعود إلى طبيعة فهم التناص وما يتعلق به من مصطلحات؛ فما يكون تناصاً عند ناقد قد لا يكون عند آخر؛ لأن كل ناقد ينطلق وفق رؤيته وموقفه الفكري. فالتضمين لون من ألوان البديع عندما يحتفظ باستقلاليته أو بمرجعيته ودلالته القديمة، كما يمكن أن يكون لوناً من ألوان التناص عندما يتعالق أو يتلاحم أو يُمتص في بنية النص الجديد[١٦]. وكذلك فإن المعارضة إن فُهمت – بحسب رؤية نقادنا القدماء – أن ينظم شاعر قصيدة يحتذي فيها نصاً آخر لشاعر آخر ينسج على منواله، بأن يلتقي معه في الوزن والقافية والروي، وأن يتحد معه في الموضوع أو في جزء منه بدافع الإعجاب أو الاستحسان أو الاستنساخ ترويضاً للقول؛ فمثل هذه المعارضة "لا تشكل تناصاً؛ لأن صاحبها يتعمد إعادة السمات الأسلوبية أو الثيمات الغرضية في نصه المعارِض؛ فإذا لم يكن في النص المتناص حذوفات وإضافات فلا قيمة له"[١٧].

ولعل أبرز ما ورد في تعريف التناص في النقد العربي الحديث أنه تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة، وفسيفساء من نصوص أخرى أُدمجت فيه بتقنية مختلفة، وممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده[١٨]، وأنه "اعتماد نص من

(١٥) حلبي، أحمد طعمة، التناص، مرجع سابق، ص ٥٤.
(١٦) اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد، مرجع سابق، ص ٨٥ – ٨٦.
(١٧) عيد، رجاء، (ديسمبر ١٩٩٥م)، النص والتناص، مقالة في مجلة علامات السعودية، الجزء ١٨، ص ١٨٢.
(١٨) مفتاح، محمد، (٢٠٠٥م)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، ص ١٢١.

النصوص على غيره من النصوص الشعرية أو النثرية، القديمة أو المعاصرة، الشفاهية أو الكتابية، العربية أو الأجنبية، ووجود صيغة من الصيغ العلائقية والبنيوية والتركيبية والتشكيلية والأسلوبية بين النصين؛ بحيث تكون هذه البنيات أو الثيمات المضمونية أو المعنوية أو الشكلية أو اللفظية متجسدة داخل النص الجديد"[١٩]، وأنه " الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص – أو لأجزاء من نصوص – سابقة عليها"[٢٠]. فالتناص، إذن، هو أن يُضمن المبدع نصه نصوصاً أو أفكاراً أو صوراً أو أساليب سابقة عليه؛ من تراثه أو خارجه، عن طريق التلميح أو الإشارة أو الاقتباس أو ما شابه ذلك وفق علاقات مختلفة من التفاعل كالاستعارة أو المحاكاة أو التحوير.

لقد أطلقت تسميات متعددة على التناص[٢١] (**Intertextuality**)، ولعل أبرزها: (التداخل النصي، التعالي النصي، النصوص المتداخلة، التداخل

---

(١٩) عباس، محمود جابر، (ديسمبر ٢٠٠٢م)، استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث، مقالة في مجلة علامات، السعودية، الجزء ٤٦، ص ص ٢٦٥ – ٢٦٦.

(٢٠) داغر، شربل، (صيف ١٩٩٧م)، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، مقالة في مجلة فصول، القاهرة، المجلد ١٦، العدد ١، ص ١٢٧.

(٢١) سنستخدم اسم التناص لشيوعه للدلالة على مصطلح (Intertextuality) ؛ لأن هناك من يطلق اسم التناصية عليه دلالة على المصدر الصناعي، ويخص اسم التناص بمصطلح فرعي آخر هو (Intertexte)، أي المتناص أو المتفاعل النصي؛ ويعني النص الذي يشكل ملتقى لعدة نصوص. انظر في ترجمات المصطلح المختلفة: حسني، المختار، (ديسمبر ٢٠٠٢م)، استراتيجية التناص، مقالة في مجلة علامات، السعودية، الجزء ٤٦، ص ص ٣١٤ – ٣١٥؛ و دو بيازي، بيير – مارك، (سبتمبر ١٩٦٦م)، نظرية التناصية، ترجمة الرحوتي عبد الرحيم، في مجلة علامات، الجزء ٢١، ص ٣٠٨؛ وسومفيل، ليون، (سبتمبر ١٩٦٦م)، التناصية، ترجمة وائل بركات، في مجلة علامات، الجزء ٢١، ص ٢٣٥.

النصي)[٢٢]، و (التوازي **Parallelism**، أي دوران نصين أو أكثر في فلك واحد)[٢٣]. ولوحظ أن التناص "لا يقصر حركة النص على النصوص الأخرى فقط، بل يتجاوزها إلى مظاهر غير نصية كثيرة، فقد يكون التناص إيماءة مباشرة أو غائمة إلى عمل كامل أو مجتزأ، وقد يكون كذلك تلميحاً إلى شخصية أو مكان أو حادثة"[٢٤].

وللتناص مصادر حددها النقاد، وأجملوها في المصادر الدينية والأدبية والتاريخية والأسطورية والشعبية والصوفية[٢٥]، وتم بيان طبيعة هذه المصادر بأنها إما أن تكون ضرورية؛ لأن التأثر فيها يكون طبيعياً وتلقائياً مفروضاً ومختاراً في آن واحد، كالوقفة الطللية في الشعر العربي؛ وإما أن تكون لازمة داخلية تشير إلى التناص الواقع في نتاج الشاعر نفسه؛ وطوعية اختيارية عندما يلجأ الشاعر عمداً إلى نصوص مزامنة أو سابقة عليه في ثقافته أو خارجها، وهي المطلوبة لذاتها[٢٦].

---

(٢٢) **انظر**: بنيس، محمد، (١٩٩٠م)، الشعر العربي المعاصر (بنياته وإبدالاتها)، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر بالدار البيضاء، ٣/ ١٨١؛ والغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص ٣٢٠؛ وسعدالله، محمد سالم، (٢٠٠٧م)، مملكة النص (التحليل السيميائي للنقد البلاغي) جدارا للكتاب العالمي بعمّان وعالم الكتب الحديث بإربد، ص ٥١؛ وقدور، أحمد محمد، اللسانيات، مرجع سابق، ص ١٢٠، ١٢٢.

(٢٣) فتح الباب، حسن، (١٩٩٧م)، سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، ص ٩٤.

(٢٤) العلاق، علي جعفر، (١٩٩٧م)، الشعر والتلقي (دراسات نقدية)، دار الشروق بعمّان، ص ١٣٢.

(٢٥) **انظر**: زايد، علي عشري، (١٩٧٨م)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر بطرابلس، ليبيا، ص ص ٩٣ – ٩٤؛ واليافي، نعيم، (١٩٩٣م)، أوهاج الحداثة (دراسة في القصيدة العربية الحديثة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ص ص٧٥ – ٨٠.

(٢٦) داغر، شربل، التناص، مرجع سابق، ص ١٣٣.

كما حدد النقاد أشكال التناص وطرائقه، ويكادون يجمعون على أن طرق استدعاء النصوص الغائبة عند الشعراء لا تخرج عن ثلاث[٢٧]، هي:

١ – **الاجترار:** أي استحضار النص الغائب مع الإبقاء على سماته، ودون أي تعديل فيه، وكأنه تكرار وترداد لما سبق. وبدهي أن يكون مستوى النص المناقِض دون مستوى النص المناقَض لعدم وجود الجدة فيه.

٢ – **الامتصاص**: وذلك عندما يذوب النص القديم في النص الجديد، ويتداخل معه بالاستناد إلى إعادة الصياغة والتحول بالنص وفق رؤية الشاعر وتجربته، وهي طريقة أعلى من الطريقة الأولى، فالنص الغائب هنا يصبح ذا قيمة جوهرية ممتدة حتى العصر الحديث.

٣ – **الحوار:** وهو أعلى الطرق فنياً، وقد يعتمد على نوع من ديالوج الأصوات المتعددة بين جملة من المواقف والرؤى، دون الاحتفاظ بأي قدسية للنص الغائب الذي يُتعامل معه من منظور نقدي بالاعتماد على صياغة جديدة لإحداث رؤية جديدة.

وهناك من فصّل في هذه الطرائق والأشكال؛ فرأى أنها تتوزع على التناص الاقتباسي الذي إما أن يكون كاملاً منصصاً أو محوراً أو جزئياً، والتناص الإشاري، والتناص الامتصاصي، والتناص الأسلوبي، وتناص الشخصيات التي تنقسم قسمين: الشخصية المساعدة والشخصية المحورية التي يكون الحديث عنها إما من خلالها باستخدام ضمير المتكلم حين يحس الشاعر أن صلته بالشخصية بلغت حد الامتزاج، وأنها قادرة على حمل أبعاد تجربته الخاصة، وهذا ما يُطلق عليه تقنية القناع؛ أو التحدث إلى الشخصية باستخدام ضمير المخاطب وأسلوب الحوار، وإما بالتحدث عن الشخصية باستخدام ضمير الغائب، وأسلوب القص[٢٨].

---

(٢٧) **انظر**: بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص ١٧٩؛ واليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد، مرجع سابق، ص ٨٨.

(٢٨) **انظر**: حلبي، أحمد طعمة، التناص، مرجع سابق، ص ص ١٦٧ – ٢٣١؛ وزايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات، مرجع سابق، ص ص ٢٦٢ – ٢٧٣.

إن التناص قدر الشعراء، فلا مناص لهم من الاعتماد عليه بوصفه وسيلة فنية تربطهم بتراثهم المتنوع أو بالتراث العالمي؛ حتى إن هناك من يتبنّى مقولة "موت المؤلف" (**The Death of the Auther**)[٢٩]، وهي مقولة رأى تيري إيغلتون أنها "صيحة الحرب التي يمكن للنقد الحديث أن يطلقها الآن بثقة"[٣٠]؛ وبأنه كما يقول تودوروف: ليس هناك تلفظ مجرد من بُعد التناص، فكل خطاب يعود على الأقل إلى فاعلين، ومن ثم إلى حوار محتمل، وذلك في تعليقه على رأي باختين في أن "الأسلوب هو رجلان، على الأقل، أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفوّض، المستمع، الذي يشارك بفعالية، في الكلام الداخلي والخارجي للأول"[٣١]. وعلى هذا النحو يحدد نورثروب فراي أنه "لا يمكن إنتاج الشعر إلا انطلاقاً من قصائد أخرى؛ ولا إنتاج الروايات إلا انطلاقاً من روايات أخرى"[٣٢]. وهذا يعني أنه ليس ثمة عمل أدبي بكر؛ فكل إبداع "لا يعدو أن يكون تناصاً لما سبق من تاريخ الآداب والفنون منذ أقدم العصور حتى اليوم؛ وذلك لأن كثيراً من مخزون النفس الشاعرة هو من فيض ما استوعبه صاحبها من مطالعات للقصائد، وغيرها من فنون القول، ومن التراث الإنساني في شتى أنواعه وعلى اختلاف الزمان والمكان"[٣٣].

لقد توسع هذا الفهم للتناص، فلم يعد محصوراً في جنس أدبي محدد؛ ذلك أن المدرسة التفكيكية (**Deconstruction**) ترى أن مفهوم النص ينفسح "ليتجاوز

---

(٢٩) المقولة لبارت، انظر: الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص ٧١، و عيد، رجاء، النص والتناص، مرجع سابق، ص ٧٧.

(٣٠) ما بعد البنيوية في النظرة الأدبية، ترجمة ثائر ديب، مقالة في مجلة الموقف الأدبي، دمشق ١٩٩٤م، العدد سبتمبر ٢٨١، ص ١٦٤.

(٣١) باختين (المبدأ الحواري)، مصدر سابق، ص ١٤٧.

(٣٢) تودوروف، تزفتيان، (١٩٨٦م)، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي ببيروت، ط. ١، ص ٩٤.

(٣٣) فتح الباب، حسن، سمات الحداثة، مرجع سابق، ص ٩.

حدود الأجناس الأدبية، حيث تتضام أنواعها تحت عباءة النص، ومن ثم فجميعها: نص ومتناص"[٣٤]. ولعله من جملة ما ساهم في سعي الشعراء إلى التناص، ولا سيما التناص مع التراث – إضافة إلى عوامل فنية وسياسية واجتماعية ونفسية – أنه يُنظر إليه على أنه وسيلة للتواصل مع المتلقي بوصفه "استثماراً لخبرة مشتركة بين الشاعر وجمهوره. إن القصيدة حين تومئ إلى ما يقع خارجها من نصوص وأحداث ومرويات فإنها تفتح ميراثاً وجدانياً ومعرفياً مشتركاً بين الشاعر والجمهور؛ وتوقظ الذاكرة الوجدانية والجمالية للمتلقي، ليبدأ نشاطه في استقبال القصيدة والتماهي معها"[٣٥]. ومن هنا وجب على الشاعر في تناصه مع التراث أن يستلهمه بوصفه قوة إثارة وطاقة بمحاورته وتوظيفه وإعادة تفسيره؛ بحيث يكون معطى جمالياً لديمومة إبداعية تساهم في إغناء رؤيته، وبتعبير آخر ألا يتعامل الشاعر "مع التراث باعتباره كتلة من الأحداث والمفاهيم مستقلة عن وعينا وعن وجودنا تماماً"[٣٦]. ولذا أصبح ضرورياً أن يتجنب الشاعر ما عُرف بالهرب إلى التراث ومنه، وعندئذ فلا مبرر لخوف الشاعر من عدم التميز والتفرد والإبداع، فليس "يبدع المبدع خارج تراث أمته وتقاليدها الفنية، وكل ما تفعله الموهبة الفردية هو لاحق لقراءة التراث وتمثله تمثلاً عميقاً قادراً على التحرر من سطوته. إن التحرر من سطوة الأب لا يكون بالتنكر له أو بعقوقه، بل يكون باستيعاب رؤاه وتجاوزها، والإيغال في مناطق فنية بكر لم تطأها أقدام الشعر من قبل"[٣٧].

(٣٤) عيد، رجاء، النص والتناص، مرجع سابق، ص ١٧٨.

(٣٥) العلاق، علي جعفر، الشعر والتلقي، مرجع سابق، ص ٨٣.

(٣٦) حمود، محمد العبد، (١٩٨٦م)، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب ودار الكتاب اللبناني ببيروت، ص ٢١٥.

(٣٧) رومية، وهب، (سبتمبر ٢٠٠٦م)، الشعر والناقد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، سبتمبر، العدد ٣٣١، ص ص ٩٧ – ٩٨.

ثانياً – التناص في شعر خالد سعود الزيد:

يتوزع التناص في شعر الزيد – بحسب مصادره وتجلياته – على ثلاث دوائر: **الدائرة الأولى** التناص الديني، و**الدائرة الثانية** التناص الصوفي، و**الدائرة الثالثة** التناص الأدبي والتاريخي والشعبي. وهنا تجب الإشارة إلى أن الزيد كان كثيراً ما يمزج بين هذه الدوائر في القصيدة الواحدة، فقد يستدعي عناصر من تناصات مختلفة في الدائرة الواحدة، فيمزج بين مصدرين: الديني والصوفي مثلاً، وهذا كثير وروده.

الدائرة الأولى – التناص الديني:

كان تأثير القرآن الكريم كبيراً في نفوس العرب عموماً، والشعراء والخطباء خصوصاً، وهو تأثير امتد طيلة العصور الماضية، وسيمتد إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، فلا "يزال أدباء العرب يستقون من فيضه وينهلون من نبعه الغزير ما يقوّم ألسنتهم ويكفل لهم إحسان القول بدون تكلف أو تعمّل أو اجتلاب للألفاظ من بعيد"[٣٨]. وشاعرنا الزيد لا يخرج عن هذه القاعدة، وإن كان قد دوّن مسيرة تجربته الفكرية "بلغة تستمد من القرآن معناها ومبناها"[٣٩]، فإن هذه اللغة تلقي بظلالها وإيحاءاتها المتنوعة في سماء قصائده ومقطوعاته الشعرية أيضاً. وهي لغة اعتمدت – إلى جانب القرآن الكريم – على الموروث اللغوي الإسلامي العام كقوله[٤٠] – على سبيل المثال لا الحصر –؛ ذلك أننا لسنا بصدد دراسة لغة الزيد: "**آمنت بالله العظيم**"، و "**حراء وليلة القدر والملائك وجبريل وأحمد الهدى**"، و"**خلق الله العظيم**"، و "**سبحان الله، تعالى الله وجل الله، وصلى الله**

(٣٨) ضيف، شوقي، (١٩٨٦م)، العصر الإسلامي، دار المعارف بمصر، ط. ١٠، ص ٣٤.
(٣٩) عاشور، علي والحداد، عباس يوسف، خالد سعود الزيد، مرجع سابق، ص ١٢.
(٤٠) الأعمال الشعرية الكاملة، على الترتيب، ص ص ٢١، ٧٧ – ٧٩، ٨٩، ١٢٧ – ١٢٨، ١٣٧، ١٤٥، ١٥٣، ١٦١، ١٨٤.

عليك وسلم"، و "**لعنة الله**"، و"**قرأت الفاتحة... لله وللناس**"، و "**حرم... زمزم**"، و "**صلى عليك الله**"، و "**رب العرش**".

ويستقي التناص الديني عند الزيد من رافد القرآن الكريم بالدرجة الأولى، ويشغل الحيز الأكبر؛ ذلك أن اعتماده على رافدي الحديث النبوي والسيرة النبوية كان في أماكن محدودة للغاية. وقد يبدو هذا طبيعياً فالقرآن الكريم هو الذي اهتدى به الشعراء والكتاب والخطباء ؛ فأخذوا ينهلون من أساليبه وصيغه ومعانيه كما ذكرنا.

لقد وظّف الزيد كثيراً من الآيات القرآنية الكريمة في خدمة سياق نصه الشعري، بغية التعبير عما يدور في نفسه، واتخذ اعتماده على النصوص القرآنية الكريمة ثلاثة أنماط، قد تبدو متباينة في جانب، ولكنها في جوانب أخرى متداخلة يصعب على الباحث تجزئتها؛ لأنها قد ترد دفعة واحدة في قصيدة واحدة، كقصيدة (الشهيدة أسرار) – كما سنرى – التي جمع فيها الأنماط الثلاثة، وهذه الأنماط هي:

١ – **النمط الأول**: أن يستحضر الزيد جملة قرآنية يقوم بتغيير بنيتها وتعديلها زيادة أو نقصاً، تقديماً أو تأخيراً مخضعاً التعبير الجديد لسياقه الشعري ليعبر عن رؤيته، ويندمج في تجربته مضفياً عليها جواً من قداسة القرآن الكريم. ولعل هذا ما سماه بعض الباحثين التناص الاقتباسي الكامل المحور، أو طريقة الاجترار كما مر بنا من قبل. ومن ذلك قوله في قصيدة (الخميس الأسود)[٤١] مصوراً رجال النظام العراقي السابق الذين استباحوا حرمة الكويت:

ويحْشُرُ اللهُ الجميعَ وَفْداً يسوقُهُم إلى الجحيمِ وِردا

ما اتخذوا عن الإلهِ عَهْداً لقد أتوا فُحْشاً وأمراً إدّا

...

ثمَّ سعوا في الأرضِ مُفسدينا قد خسروا الدنيا وباعوا الدينا

(٤١) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ١٢٩ – ١٣٧.

فالزيد يستند في موقفه من هؤلاء الرجال إلى ما ورد من آيات قرآنية كريمة، كقوله تعالى: ﴿يَوْمَ نَحْشُرُ ٱلْمُتَّقِينَ إِلَى ٱلرَّحْمَٰنِ وَفْدًا ﴿٨٥﴾ وَنَسُوقُ ٱلْمُجْرِمِينَ إِلَىٰ جَهَنَّمَ وِرْدًا ﴿٨٦﴾ لَّا يَمْلِكُونَ ٱلشَّفَٰعَةَ إِلَّا مَنِ ٱتَّخَذَ عِندَ ٱلرَّحْمَٰنِ عَهْدًا ﴿٨٧﴾ ..... لَّقَدْ جِئْتُمْ شَيْـًٔا إِدًّا﴾[٤٢]، وقوله: ﴿قُلْ أَتَّخَذْتُمْ عِندَ ٱللَّهِ عَهْدًا﴾[٤٣]، وقوله: ﴿وَيُفْسِدُونَ فِى ٱلْأَرْضِ﴾[٤٤]، وقوله: ﴿وَيَسْعَوْنَ فِى ٱلْأَرْضِ فَسَادًا﴾[٤٥]. ويُلاحظ أن الآية القرآنية الأولى تشير إلى المتقين الذين سيحشرون وفداً إلى الرحمن، ولكن شاعرنا ينحرف عن هذا السياق لإبراز سياق جديد، وفي ذلك حرية للشاعر يستفيد منها مظهراً قدرته على تحويل النص الغائب وإعطائه بعداً جديداً، فالتناص موجه لخدمة رؤية المبدع وبلورة موقفه، وهنا "ينبغي ألا يُفهم التناص على أنه تماثل دائماً، وإنما قد تتحول دلالة النص الأصلي، وتتخذ بعداً جديداً"[٤٦]. وإن كان هذا التوظيف للنص القرآني في الشطر الأول من البيت الأول قائماً على التناقض الظاهري؛ لأنه ينطوي على التهكم والسخرية في الدلالة، فهو يتماهى مع النص القرآني في الشطر الثاني منه وفي البيتين التاليين، حيث لم ير الزيد في هؤلاء الرجال إلا أنهم مفسدون في الأرض مجرمون سيُساقون ورداً إلى جهنم، وأنهم لم يتخذوا عند الله عهداً، وأنهم أتوا فحشاً وشيئاً منكراً عظيماً. إن قيمة تقنية التناص الديني تتجلّى في مثل هذه الموضوعات جلاء واضحاً؛ فهي تضفي قيمة كبرى على قضية

(٤٢) القرآن الكريم، مريم ١٩ / ٨٥ – ٨٧، ٨٩.
(٤٣) القرآن الكريم، البقرة ٢/ ٨٠.
(٤٤) القرآن الكريم، البقرة ٢ / ٢٧.
(٤٥) القرآن الكريم، المائدة ٥ / ٣٣.
(٤٦) ربابعة، موسى، (٢٠٠٠م)، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، نشر مؤسسة حمادة بإربد، ص ٧٧.

الشاعر؛ فتزيد مصداقيتها باستنادها إلى القرآن الكريم، وهل هناك خطاب يمكن أن يوظف للدفاع عنها أكثر إيحاء ودلالة من الخطاب القرآني ؟

ومن قبيل هذا التماهي بين النص القرآني ودلالاته وبين نص الزيد الشعري ما جاء في قصيدة (يا دهر)[٤٧]:

فيأكل السُّحْتَ وهو ظالمٌ وكمْ تجَنَّى على المدين

فهو يشير إلى طائفة من الناس ممن يدعون الدين رياء مظهرين الوقار والرزانة، وهذا يتفق مع دلالة قوله تعالى في وصف طائفة من البشر تأكل المال الحرام: ﴿سَمَّٰعُونَ لِلْكَذِبِ أَكَّٰلُونَ لِلسُّحْتِ﴾[٤٨]. وما جاء في قصيدة (المخبأة)[٤٩]، حيث يستند الزيد في معنى أحد أبياته معبراً عن إرادة الله تعالى بخلق هذه العلاقة المقدسة مع أم سعود قائلاً:

وبعيدُ المنالِ حرفٌ شرودٌ أمر اللهُ أن يكون فَكُنَّا

إلى آيات قرآنية كريمة، منها: ﴿إِنَّمَآ أَمْرُهُۥٓ إِذَآ أَرَادَ شَيْـًٔا أَن يَقُولَ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ﴾[٥٠]. وما جاء في نهاية قصيدة (أل.. طوى.. س)[٥١]:

فلسوفَ يشهدها الجميـ ـع وعندَ ربكَ منتهاها

ففي الشطر الأول يستدعي الشاعر قوله تعالى: ﴿لَّٰكِنِ ٱللَّهُ يَشْهَدُ بِمَآ أَنزَلَ إِلَيْكَ أَنزَلَهُۥ بِعِلْمِهِۦ وَٱلْمَلَٰٓئِكَةُ يَشْهَدُونَ﴾[٥٢]؛ ليتوافق معه في الدلالة على نبوة الرسول الكريم، ويستحضر في الشطر الثاني قوله تعالى:

---

(٤٧) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٥٦.
(٤٨) القرآن الكريم، المائدة ٥ / ٤٢.
(٤٩) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٠١.
(٥٠) القرآن الكريم، يس ٣٦ / ٨٢.
(٥١) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٦٢.
(٥٢) القرآن الكريم، النساء ٤/ ١٦٦.

﴿وَأَنَّ إِلَىٰ رَبِّكَ ٱلْمُنتَهَىٰ﴾(٥٣)، والدلالة واحدة بين النصين؛ إذ إن المرجع والمصير والمآب إلى الله تعالى وحده فيعاقب ويثيب، ولا يغرب عن البال علاقة الفكر الصوفي بهذا القول(٥٤). وما جاء في قصيدة (صورة)(٥٥)، حيث يستحضر الزيد شخصية النبي الكريم من منطلق صوفي، فيقول:

ليس شيءٌ كمثله جمعَ الحسنَ مفردا

فالقارئ يستحضر مباشرة قوله تعالى في وصف ذاته: ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِۦ شَىْءٌ﴾(٥٦)، ودلالة النص القرآني أن الله تعالى ليس له مثيل ولا نظير لا في ذاته ولا في صفاته ولا في أفعاله. ولعل الشاعر يوظف هذه الدلالة لخدمة رؤيته الصوفية المتعلقة بالحقيقة المحمدية التي تعني من جملة ماتعنيه أن النبي الكريم مخلوق من نور، وأنه أول الخلق وغاية الوجود.

وقد يلجأ الزيد في هذا النمط إلى التوظيف القائم على التلاعب اللفظي بين السياقين، وإن اتفقت الدلالة بينهما، ومن ذلك ما جاء في قصيدة (الشهيد)(٥٧):

يا روحاً يتوفاها الله/ليرفعها ذكرى/والذكرى لا تنفع من ينوي/فعل الخير ويندم

فالشاعر ينظر إلى قوله تعالى: ﴿فَذَكِّرْ إِن نَّفَعَتِ ٱلذِّكْرَىٰ ۝٩ سَيَذَّكَّرُ مَن يَخْشَىٰ ۝١٠ وَيَتَجَنَّبُهَا ٱلْأَشْقَى﴾(٥٨) فالتذكير يجب أن يكون في مكانه بحسب دلالة

(٥٣) القرآن الكريم، النجم ٥٣ / ٤٢.

(٥٤) يرد في الفكر الصوفي مصطلح (رب الأرباب) وهو الحق باعتبار الاسم الأعظم والتعين الأول الذي هو منشأ جميع الأسماء، وغاية الغايات، إليه تتوجه الرغبات كلها، وهو الحاوي لجميع المطالب وإليه الإشارة بقوله تعالى (وأن إلى ربك منتهاها). انظر: الكاشاني، عبدالرزاق، (١٩٩٢م)، اصطلاحات الصوفية، تحقيق عبد العال شاهين، دار المنار بالقاهرة، ص ١٦٥.

(٥٥) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٥٩.

(٥٦) القرآن الكريم، الشورى ٤٢ / ١١.

(٥٧) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ١٢٧-١٢٨.

(٥٨) القرآن الكريم، الأعلى ٨٧ / ٩-١١.

السياق القرآني؛ حيث تنفع الموعظة والتذكرة، أما هذا المبالغ في شقاوته من الكافرين وغيرهم فلن يقبل بالموعظة الحسنة؛ ولعل هذا ما ينطبق على دلالة نص الزيد، إذ لا فائدة من فعل الخير والتضحية إن أعقب ذلك ندم.

ومن هذا القبيل ما ورد في قصيدة (عودة الروح)[٥٩] التي يتحدث فيها الزيد عن وطنه الكويت وشوقها لأميرها الراحل الشيخ جابر الأحمد، فيقول:

تطالعُ كلَّ ناحيةٍ وترقبُ والعدى رَمَدُ
تباري خطوَ جابرها ووالدها وما تلِدُ
فكفْكفْ منْ مدامعها فإنَّ دموعها لُبَدُ
فأنتَ أبٌ لها وأخٌ وأنتَ لوالد وَلَدُ

فالزيد يستدعي هنا النص القرآني ﴿وَوَالِدٍ وَمَا وَلَدَ ۝٣ لَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ فِى كَبَدٍ ۝٤ أَيَحْسَبُ أَن لَّن يَقْدِرَ عَلَيْهِ أَحَدٌ ۝٥ يَقُولُ أَهْلَكْتُ مَالًا لُّبَدًا﴾[٦٠]، صحيح أن سياقه في الآية الأولى هو القسم، إذ أقسم الحق تعالى بآدم وذريته الصالحين أجمعين، أما الشاعر فيوظف الآية مستفيداً من ألفاظها وتعابيرها[٦١]. أما سياق الآية الثانية فالمراد منه المال الكثير؛ ولعله أراد التناص أيضاً مع قوله تعالى: ﴿كَادُواْ يَكُونُونَ عَلَيْهِ لِبَدًا﴾[٦٢]، لما توحيه كلمة لبد من تراكم. وهنا

(٥٩) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٢٢.
(٦٠) القرآن الكريم، البلد ٩٠ / ٣، ٦.
(٦١) وعلى هذا النحو من تعديل سياق القسم في النص القرآني ما ورد في قصيدة (محمد):

صُلِبت في مكانها عادياتٌ ضبحتْ والطريقُ قَتْلٌ حَدُّ

انظر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٧٧-٧٩. فالقارئ يستحضر قوله تعالى: (**والعادياتِ ضَبْحاً**)، العاديات ١٠٠/١.
(٦٢) القرآن الكريم، الجن ٧٢/ ١٩.

يتفق نص الشاعر (دموعها **لبد**) مع لفظتي القرآن ودلالتهما؛ فالمراد أن دموع الكويتيين كثيرة تحتاج إلى من يمسحها بحنان وعطف، ولعل الشاعر يتكئ على المثل القائل (طال الأبد على **لبدَ**)(٦٣)، وهو آخر نسور لقمان في دلالة على طول المدة والكثرة. ولعله من الواضح أن قصيدة (عودة الروح) – وغيرها من القصائد التي أشرنا إليها – تحمل دلالات واضحة على مسيرة الزيد في قراءاته المختلفة، فمن الملاحظ لمن يقرأ سيرته الذاتية في هذه المرحلة يرى أنه كان غارقاً في قراءة التراث الإسلامي والصوفي منه على وجه التحديد؛ ولذلك كانت لغة القرآن تتسرب إلى لغته هنا وهناك حتى في القصائد غير ذات العلاقة بالأجواء الصوفية كهذه القصيدة التي عبّر فيها عن مشاعره تجاه عودة الأمير إلى الوطن بعد فرحة التحرير، ولذا يُعد التناص القرآني في نصوصه الشعرية غير الصوفية في هذه المرحلة من آثار هذه القراءة، وهو ما يمنح هذه النصوص سمات تشير بجلاء إلى ما يميزها في الحركة الشعرية في الكويت.

٢ – **النمط الثاني**: أن يستحضر الزيد مضمون بعض الآيات القرآنية الكريمة وفكرتها الأساسية ويصوغها وفق رؤيته الشعرية، ولعل هذا ما سماه الباحثون التناص الامتصاصي، حيث يذوب النص القديم في النص الجديد، ويتداخل معه. يقول الزيد في قصيدة (الشهيد س)(٦٤):

هل أنتمْ بشرٌ ؟ / أحجارةُ صَوَّانٍ أنتمْ ؟ /
إنَّ الصّوَّانَ تفجَّر ماءً / وتَفجَّر صدركم غدراً وحقداً /

فهو يستحضر قوله تعالى: ﴿ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُم مِّنۢ بَعۡدِ ذَٰلِكَ فَهِيَ كَٱلۡحِجَارَةِ أَوۡ أَشَدُّ قَسۡوَةٗۚ وَإِنَّ مِنَ ٱلۡحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنۡهُ ٱلۡأَنۡهَٰرُۚ وَإِنَّ مِنۡهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخۡرُجُ مِنۡهُ ٱلۡمَآءُۚ﴾(٦٥). إن الآية الكريمة تقارن قسوة قلوب

(٦٣) العسكري، أبو هلال، (١٩٨٨م)، جمهرة الأمثال، ضبطه وكتب هوامشه ونسقه أحمد عبد السلام، دار الكتب العلمية ببيروت، ٢/١٦،
(٦٤) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٤٤.
(٦٥) القرآن الكريم، البقرة ٢/٧٤.

الظالمين اليهود بقسوة الحجر أو أشد؛ ولكن الحجر حين يتعرض لظروف بيئية يلين ويفقد قسوته فتسيل منه المياه العذبة، أما قلوب الظالمين فقاسية لا تلين. والزيد يستحضر هذا المعنى القرآني، وإن كان يعتمد على مغزى الآية من جانب حين يقارن بين قسوة هؤلاء الذين استباحوا أرضه وبين قسوة الحجر الصلد القاسي، إلا أنه يحدث مفارقة من جانب آخر، ذلك أن الحجر الصلد يمكن أن يتفجر ماء فراتاً بشهادة الآية الكريمة للدلالة على اللين والسهولة، أما هؤلاء فلا تتفجر صدورهم إلا غدراً وحقداً.

ويتناص الزيد في قصيدة بعنوان (من نافذة كاظمة)[٦٦] مع مضامين آيات قرآنية كثيرة يحشدها، ويتكئ عليها، فالنص القرآني "يمثل للشاعر نصاً تعبيرياً حافلاً بالمضامين التي يريد التعبير عنها ويورده تأكيداً لما يريد التعبير عنه، وهو إيجاد قرينة بين لحظات المواجهة والتأييد الرباني، وهذا يضفي على المضمون قداسة تتكامل مع الإبداع الفني الذي يجعل البنية النصية مغلفة بطابع إيحائي يتجاوز حدود اللفظة العادية، ويسمو بها فوق مستوى الكلام العادي"[٦٧].

يقول الزيد في هذه القصيدة:

خدشوا وجه المرآةِ المصقولةِ / في عينيكِ / وما سألوا دمعَكِ /
عمّا تحمله عيناكِ من الطُّهرِ/المغسولِ بماء الفطرةِ/ما ذاقوا الفطرةَ أو عرفوها/
ما قرؤوا ما رسمتْ شفتاكِ/على بوابة بَدْءِ التاريخْ / وتلقّى كلماتٍ آدمُ من ربّه/
وتلقاها اللهُ بلا توبيخْ/وتجمّع رجسٌ رجسٌ رجسٌ/وتكوّم فيما بين النهرين/
ما هذي التربه ؟/ودعا نوحٌ ربَّه../وسعى إبراهيمُ لها محتسبا/وتولّى عنها إبراهيم/
بلا أوبه /قد عاث بها جَعْد وابن سبا / حرقتْ كلَّ الأوراقِ / فلا توبه /

وواضح أن الزيد ينطلق في هذا النص من محنة غزو بلاده، ويستحضر من القرآن الكريم قصة أبينا آدم وأمنا حواء مع إبليس وكيف أزلّهما. يقول تعالى:

---

(٦٦) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ١٤٨-١٥٠.

(٦٧) الخضور، صادق عيسى، (٢٠٠٧م)، التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر بعمّان، ص ١١٠.

﴿فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ فَتَابَ عَلَيْهِۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ﴾(٦٨). فقد ألهم الله تعالى آدم دعوات وكلمات دعاه بها فتاب عليه، ولكن سرعان ما تكدس رجس بعد رجس في تربة ما بين النهرين. وكذلك يستحضر الزيد قصة النبيين نوح وإبراهيم – عليهما السلام –، فقد كان قوم نوح قوم سوء فدعا عليهم مصداقاً لقوله تعالى: ﴿وَقَالَ نُوحٌ رَّبِّ لَا تَذَرْ عَلَى ٱلْأَرْضِ مِنَ ٱلْكَٰفِرِينَ دَيَّارًا ﴿٢٦﴾ إِنَّكَ إِن تَذَرْهُمْ يُضِلُّوا۟ عِبَادَكَ وَلَا يَلِدُوٓا۟ إِلَّا فَاجِرًا كَفَّارًا ﴿٢٧﴾ رَّبِّ ٱغْفِرْ لِى وَلِوَٰلِدَىَّ وَلِمَن دَخَلَ بَيْتِىَ مُؤْمِنًا وَلِلْمُؤْمِنِينَ وَٱلْمُؤْمِنَٰتِ وَلَا تَزِدِ ٱلظَّٰلِمِينَ إِلَّا تَبَارًا﴾(٦٩).

أما قصة سيدنا إبراهيم – عليه السلام – مع قومه(٧٠)، فقد بيّن لهم ضلالهم، وأن ربهم هو رب السماوات والأرض، وأنهم يعبدون من دون الله ما لا ينفعهم ولا يضرهم؛ وكيف أن الله تعالى أنقذه من النار، وجعلهم من الخاسرين. لقد وظّف الشاعر النصوص القرآنية التي تحمل مثل هذه الطاقات الإيحائية لخدمة رؤيته وموقفه لإدانة تلك الأرض التي انطلق منها أولئك الذين عاثوا فساداً في تربتهم قبل تربة غيرهم، ودنسوا طهرها. وإن كان الله – تعالى – قد تاب على آدم وزوجه فلا توبة لهم، ولذا نجد سيدنا نوحاً يدعو عليهم، وسيدنا إبراهيم يبتعد عنهم بلا أوبة. ولا شك أن الشاعر الزيد – كما قلنا في بداية حديثنا عن التناص الديني – يأتي بعنصر من التراث الصوفي هنا أيضاً فيذكر مصطلح (الأوبة)(٧١). ولا يكتفي الزيد بالتناص الديني مع القرآن الكريم والتناص الصوفي في هذا النص

(٦٨) القرآن الكريم، البقرة ٢/٣٧.

(٦٩) القرآن الكريم، نوح ٧١/٢٦–٢٨. وانظر قوله تعالى: ﴿وَنُوحًا إِذْ نَادَىٰ مِن قَبْلُ فَٱسْتَجَبْنَا لَهُۥ فَنَجَّيْنَٰهُ وَأَهْلَهُۥ مِنَ ٱلْكَرْبِ ٱلْعَظِيمِ ﴿٧٦﴾ وَنَصَرْنَٰهُ مِنَ ٱلْقَوْمِ ٱلَّذِينَ كَذَّبُوا۟ بِـَٔايَٰتِنَآ ۚ إِنَّهُمْ كَانُوا۟ قَوْمَ سَوْءٍ فَأَغْرَقْنَٰهُمْ أَجْمَعِينَ﴾، الأنبياء ٢١/٧٦–٧٧.

(٧٠) القرآن الكريم، الأنبياء ٢١/٥١–٧١.

(٧١) الحفني، عبد المنعم، (١٩٨٧م)، معجم مصطلحات الصوفية، دار المسيرة ببيروت، ط. ٢، ص ٢٧.

أيضاً، وإنما يستند إلى التناص التاريخي المتعلق بقضايا دينية، فهو يستحضر أسماء أعلام تاريخية تحمل تداعيات معقدة (جعد وابن سبأ)، ذلك أن مثل هذه الأسماء انتقلت بوصفها علامات لغوية "من الاعتباطية إلى القصدية؛ أي أنها تصبح ذات قيمة رمزية"[٧٢]. فالزيد يشير إلى رجلين كان لهما دور سلبي في تفتيت الجماعة الإسلامية إلى مذاهب وطوائف بإدخال العقائد الخبيثة البعيدة عن روح الإسلام؛ الأول هو الجَعْد بن درهم الذي يُشار إليه بوصفه أول من ابتدع القول بخلق القرآن وتعطيل الله عن صفاته[٧٣]، والثاني عبد الله بن سبأ الذي يُعد رأس فرقة السبئية التي ألَّهت علي بن أبي طالب، رضي الله عنه[٧٤]؛ وكأني بالزيد يشير إلى أحفادهما اليوم ودورهم في بث روح الفرقة والكراهية بين أبناء الأمة الواحدة، وكأن التاريخ يعيد نفسه..

ويستحضر الزيد في قصيدة (الشهيدة أسرار)[٧٥] قصة موسى عليه السلام في الوادي المقدس، فيقول:

خَلَعتْ نعليها / فإذا الوادي /إني.. إني.. إني /

إنه يتوسل لتوصيل رؤيته بقوله تعالى: ﴿وَهَلْ أَتَىٰكَ حَدِيثُ مُوسَىٰٓ ۝٩ إِذْ رَءَا نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ ٱمْكُثُوٓاْ إِنِّيٓ ءَانَسْتُ نَارًا لَّعَلِّيٓ ءَاتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى ٱلنَّارِ هُدًى ۝١٠ فَلَمَّآ أَتَىٰهَا نُودِيَ يَٰمُوسَىٰٓ ۝١١ إِنِّيٓ أَنَا۠ رَبُّكَ فَٱخْلَعْ نَعْلَيْكَ ۖ إِنَّكَ بِٱلْوَادِ ٱلْمُقَدَّسِ طُوًى ۝١٢ وَأَنَا ٱخْتَرْتُكَ فَٱسْتَمِعْ لِمَا يُوحَىٰٓ ۝١٣ إِنَّنِيٓ أَنَا ٱللَّهُ لَآ إِلَٰهَ إِلَّآ أَنَا۠ فَٱعْبُدْنِي وَأَقِمِ ٱلصَّلَوٰةَ لِذِكْرِيٓ﴾[٧٦]، وقد جاء بكلمة (إني) ثلاث مرات،

(٧٢) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص ٦٤.
(٧٣) الشهرستاني، محمد بن عبد الكريم، (١٩٦١م)، الملل والنحل، تحقيق محمد سيد كيلاني، مطبعة البابي الحلبي بمصر، ١/ ٨٦.
(٧٤) المصدر السابق، ١/ ١٧٤، ٢٢٥، ٢٣٣.
(٧٥) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٤٠.
(٧٦) القرآن الكريم، طه ٢٠/ ٩-١٤.

وكان يضع بعد كل كلمة نقطتين لتوجيه المتلقي إلى النص القرآني الكامل، كما أن تكرار الشاعر لهذه الكلمة يتوافق مع عدد تكرارها في النص القرآني.

ويختتم الزيد قصيدة (تبارك الله)[٧٧] قائلاً:

فالشمسُ تجري في مداها الذي حـدَّده والـبـدرُ فـي دَرْبِـهِ

مـا زاغَ عـن خـطٍّ لـهُ كـوكـب كـلّا ولـم يـجـنـحْ عـلـى تِـرْبِـهِ

فـالـكـلُّ يـجـري فـي مـداه الـذي قـدَّرهُ الـرحـمـنُ فـي غَـيـبِـهِ

تـبـاركَ الـلـهُ بـآلائـهِ لـيـسَ لـهُ مِـنْ خـالِـقٍ مُـشْـبـهِ

فمعاني الأبيات تتناص مع معاني النص القرآني الكريم تناصاً كاملاً في قوله تعالى: ﴿وَٱلشَّمۡسُ تَجۡرِي لِمُسۡتَقَرّٖ لَّهَاۚ ذَٰلِكَ تَقۡدِيرُ ٱلۡعَزِيزِ ٱلۡعَلِيمِ ﴿٣٨﴾ وَٱلۡقَمَرَ قَدَّرۡنَٰهُ مَنَازِلَ حَتَّىٰ عَادَ كَٱلۡعُرۡجُونِ ٱلۡقَدِيمِ ﴿٣٩﴾ لَا ٱلشَّمۡسُ يَنۢبَغِي لَهَآ أَن تُدۡرِكَ ٱلۡقَمَرَ وَلَا ٱلَّيۡلُ سَابِقُ ٱلنَّهَارِۚ وَكُلّٞ فِي فَلَكٖ يَسۡبَحُونَ﴾[٧٨].

٣ – النمط الثالث: هو أن يستدعي الزيد من النص القرآني كلمة مفردة أو تعبيراً مجتزأ أو صورة موحية أو أسلوباً مميزاً مما له عمق وجداني ومدلول فاعل لدى المتلقي دون أن يضطر لإيراد النص كاملاً؛ ولعل هذا النمط هو الذي أُطلق عليه التناص الإشاري[٧٩] أو وسيلة الإشارة أو التلميح، وهي وسيلة تتسم بأنها تقدم "للشاعر عوناً كبيراً لتركيز ما يريد قوله وتكثيف بنائه التعبيري أيضاً، إذ إن قدراً كبيراً من التداعيات يمكن إثارته، كما يقول تليارد، بأقل قدر ممكن من الكلمات"[٨٠].

---

(٧٧) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ١٦–١٧.

(٧٨) القرآن الكريم، يس ٣٦ / ٣٨–٤٠.

(٧٩) **انظر**: حلبي، أحمد طعمة، التناص، مرجع سابق، ص ١٨١؛ واليافي، نعيم، أوهاج الحداثة، مرجع سابق، ص ص ٢١٢–٢١٣.

(٨٠) العلاق، جعفر، الشعر والتلقي، مرجع سابق، ١٣٣.

ففي قصيدة (دعها)[٨١] يعبر الزيد عن النفس القلقة التي لا تهدأ بحثاً عن الحقيقة المطلقة، ويبدؤها بقوله:

لوامة أبداً لا تهدأ / كم صرمت الأيام أحلامها لكنها / لا تستكين /

وهي بداية تقودنا مباشرة إلى استحضار النفس اللوامة التي أقسم الله تعالى بها بقوله: ﴿لَآ أُقۡسِمُ بِيَوۡمِ ٱلۡقِيَٰمَةِ ۝١ وَلَآ أُقۡسِمُ بِٱلنَّفۡسِ ٱللَّوَّامَةِ﴾[٨٢]. ومثل هذا الاستحضار **لمفردات قرآنية** كريمة ما نجده في قصيدة (كلمات من الألواح) التي يعيد فيها الحديث عن رحلة النفس، فيتكئ على كلمة (**الألواح**)[٨٣] الواردة في القرآن الكريم في آيات عدة، كقوله تعالى: ﴿بَلۡ هُوَ قُرۡءَانٞ مَّجِيدٞ ۝٢١ فِي لَوۡحٖ مَّحۡفُوظِۭ﴾[٨٤]، ﴿وَكَتَبۡنَا لَهُۥ فِي ٱلۡأَلۡوَاحِ مِن كُلِّ شَيۡءٖ مَّوۡعِظَةٗ وَتَفۡصِيلٗا﴾[٨٥]، وهي مفردة لها بعد صوفي واضح، كما سنرى في حديثنا عن التناص الصوفي، وقد جاءت في عنوان القصيدة إضافة إلى تكرارها مرتين في

(٨١) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٨٩-٩٠.

(٨٢) القرآن الكريم، القيامة ٧٥/١-٢. وهنا يمزج الزيد في تناصه باستحضاره مفردة (لوامة) بين مصدري التناص الديني والصوفي، ففي الموروث الصوفي: "أن النفس اللوامة هي التي تنورت بنور القلب تنوراً قدر ما تنبهت به عن سنة الغفلة، فتيقظت وبدأت بإصلاح حالها مترددة بين جهتي الربوبية والخلْقية فكلما صدرت منها سيئة بحكم جبلتها الظلمانية وسجيتها تداركها نور التنبيه الإلهي فأخذت تلوم نفسها وتنوب عنها مستغفرة راجعة إلى باب الغفار الرحيم" انظر: أبي خزام، أنور فؤاد، (١٩٩٣م)، معجم مصطلحات الصوفية، مكتبة لبنان، لبنان، ص ١٣٩.

(٨٣) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٧٤-٧٦.

(٨٤) القرآن الكريم، البروج ٨٥/٢١-٢٢.

(٨٥) القرآن الكريم، الأعراف ٧/١٤٥. ويُذكر أن للصوفية فهمهم أيضاً لسدرة المنتهى، فهي "البرزخية الكبرى التي ينتهي إليها مسير الكل وأعمالهم وعلومهم، وهي نهاية المراتب الأسمائية التي لا تعلوها رتبة، وهي نهاية المكانة التي يبلغها المخلوق في سيره إلى الله". انظر أبي خزام، أنور فؤاد: معجم مصطلحات الصوفية، مرجع سابق، ص ٩٧.

متنها. كما أن الزيد يتناص في هذه القصيدة مع التعبير القرآني (**سِدرةِ المنتهى**)[٨٦]، بقوله:

أحدث عنك، ومنك استمد الحديث / حكاياته إلى سدرة / ما لها من نهاية /

وإن كان النص القرآني قد نص على سدرة المنتهى لأنه ينتهي إليها علم الخلائق والملائكة، ولا يعلم أحد ما وراءها إلا الله تعالى[٨٧]، فإن الزيد يوظف هذا التعبير ليشير إلى سدرة ما لها من نهاية، حيث الحق تعالى، وحيث الحقيقة المطلقة.

ومن هذا القبيل الذي يستحضر الزيد فيه **مفردات قرآنية** عدة في نص واحد قصيدته (قمم وهمم)[٨٨] التي جسد فيها عودة النفس القلقة التي يسوقها الشوق إلى الحقيقة، فلا ترضى بعيش ذي دعة وهناء، ويتوسل لذلك – كما عبر سليمان الشطي – باللغة القرآنية، فيذكر: "**طارقها / تتجافى عن مضاجعها / قدداً... طرائقها**"[٨٩]. إضافة إلى ذلك يستدعي لفظة (صوى)، بقوله:

قمم من دون ما طمحت وصوى لا عاش وامقها

من معجم الحديث النبوي حيث جاء فيه: (إن للإسلام **صوى** ومناراً كمنار الطريق)[٩٠].

---

(٨٦) القرآن الكريم، النجم ٥٣/ ١٤.

(٨٧) الصابوني، محمد علي، (١٩٨١م)، صفوة التفاسير، دار القرآن الكريم ببيروت، ط.٤، ٣/ ٢٧٣.

(٨٨) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٩٥–٩٦.

(٨٩) **انظر**: على التوالي، القرآن الكريم، الطارق ٨٦/ ١، السجدة ٣٢/ ١٦، الجن ٧٢/ ١١. وانظر: الشطي، سليمان، الشعر في الكويت، مرجع سابق، ص ١٧٠.

(٩٠) الطبراني، أبو القاسم سليمان بن أحمد، (١٩٩٦م)، مسند الشاميين، حققه وخرّج أحاديثه حمدي عبد المجيد، مؤسسة الرسالة ببيروت، ١/ ٢٤٢.

ومن **التعابير القرآنية** المجتزأة التي ينتبه إليها المتلقي في شعر الزيد ما جاء في قصيدة (الشهيدة أسرار)[٩١]، حيث يجسد الدموع المقدسة للشهيدة طالباً من أهل الكون الاغتسال بها فهي طهر، كيف لا ؟ وهي من مداد الرق المنشور:

يا أهلَ الكونِ اغتسلوا بدموعٍ / مِنْ رِقٍّ منشورٍ مسطوره /
هذا مِنْ صنعِ يدي المبروره / كيما تغتسلوا / سأريكم آياتي فانتظروا /

فالتعبير القرآني مهيمن يقودنا إلى قوله تعالى في مقام القسم العظيم ﴿وَٱلطُّورِ ۝١ وَكِتَٰبٍ مَّسۡطُورٖ ۝٢ فِي رَقّٖ مَّنشُورٖ﴾[٩٢] فالقسم بجبل الطور وبالقرآن العظيم الذي يقرؤه المؤمنون في المصاحف، ويقرؤه الملائكة من اللوح المحفوظ. ولا شك أن هذا التوظيف يعطي إيحاء وقوة وجلالاً للشهادة وقيمة سماوية ما بعدها قيمة. وهنا يتناص الشاعر في سطره الأخير مع آيات قرآنية كريمة، كقوله تعالى: ﴿سَنُرِيهِمۡ ءَايَٰتِنَا فِي ٱلۡأٓفَاقِ﴾[٩٣]. وعلى هذا النحو من إضفاء الطابع المقدس على رؤية الشاعر ما جاء في قصيدة (الحب الحزين)[٩٤]، حيث بارك الأب العلاقة الطاهرة التي جمعت قلبي الطفلين، وخاطبهما بقوله:

ألا سيرا ولا تنِيا

فهو يعتمد على قوله تعالى في قصة موسى وهارون وتأييده لهما في دعوتهما فرعون: ﴿ٱذۡهَبَ أَنتَ وَأَخُوكَ بِـَٔايَٰتِي وَلَا تَنِيَا فِي ذِكۡرِي﴾[٩٥]. وكذلك ما جاء في قصيدة (العيدروسية)[٩٦] التي وجه فيها تحية إلى مدينة صنعاء مازجاً بين رؤية صوفية ورؤية واقعية:

---

(٩١) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ١٣٨-١٤١.
(٩٢) القرآن الكريم، الطور ٥٢/١-٣.
(٩٣) القرآن الكريم، فُصّلت ٤١/٥٣، وانظر: طه ٢٠/٢٣، ٥٦.
(٩٤) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٧.
(٩٥) القرآن الكريم، طه ٢٠/٤٢.
(٩٦) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ١٠٦-١٠٨.

أفْـديـكِ يـا كـأسَ الـنّـديـ ـمِ وصـورةَ الـحـسـنِ الـمـخـبَّـا

...

الـلـهَ كـم نَـهَـلَـتْ ضـلـو عـي مـنـك، فـاكـهـةً وأبَّـا

فالشاعر يستفيد من ظلال التعبير القرآني ويوظفه لرؤيته، وكأن الله تعالى في قوله: ﴿فَأَنۢبَتۡنَا فِيهَا حَبّٗا ٢٧ وَعِنَبٗا وَقَضۡبٗا ٢٨ وَزَيۡتُونٗا وَنَخۡلٗا ٢٩ وَحَدَآئِقَ غُلۡبٗا ٣٠ وَفَٰكِهَةٗ وَأَبّٗا﴾[٩٧] قصد تلك الأرض من صنعاء التي أنبت فيها أنواع الحبوب والنباتات والأشجار المثمرة، وأودع فيها البساتين والحدائق التي تغل بالفواكه والثمار. ولعله من الواضح أن الزيد ينطلق في هذه القصيدة من منطلق صوفي أيضاً، فهو يمزج هنا التناص الديني – كما رأينا – والصوفي باستحضار مصطلحات مثل الكأس والنديم[٩٨].

وقد يمزج الزيد في القصيدة بين **تعبير قرآني مجتزأ وأسلوب قرآني**، ومن ذلك قوله في قصيدة (عُمان)[٩٩]:

مَشيتُ على رِمالِكِ وهي أدرى بمن أَهدى ومن ضلَّ الطَّريقا

...

يَقُدُّ قَميصها فتهبُّ خجلى وننهلُ من مآقيها العقيقا

ففي البيت الأول يستعير أسلوب القرآن الكريم من مثل قوله تعالى: ﴿أَتُرِيدُونَ أَن تَهۡدُواْ مَنۡ أَضَلَّ ٱللَّهُۖ وَمَن يُضۡلِلِ ٱللَّهُ فَلَن تَجِدَ لَهُۥ

(٩٧) القرآن الكريم، عبس ٨٠/٢٧-٣١.

(٩٨) فالكأس هي التجلي المادي للإنسان، والخمرة روحه فهي ليست خمرة مادية، والنديم هو السالك بمعنى "السائر إلى الله المتوسط بين المريد والمنتهي ما دام في السير" انظر: الكاشاني، عبد الرزاق، اصطلاحات الصوفية، مرجع سابق، ص ١٩٩.

(٩٩) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٢٢٥-٢٢٦.

سَبِيلًا﴾[١٠٠]، وقوله: ﴿... مَنْ أَضَلُّ سَبِيلًا ..... بَلْ هُمْ أَضَلُّ سَبِيلًا﴾[١٠١]. ويستحضر في البيت الثاني تعبيره من قوله تعالى: ﴿إِن كَانَ قَمِيصُهُۥ قُدَّ مِن قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ ٱلْكَٰذِبِينَ ﴿٢٦﴾ وَإِن كَانَ قَمِيصُهُۥ قُدَّ مِن دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ ٱلصَّٰدِقِينَ﴾[١٠٢].

وقد يستحضر الزيد صوراً فنية تتناص مع صور القرآن الكريم، وتحمل الدلالات نفسها، ومن ذلك تصوير الرجال بالنخل بقوله في قصيدة (الشهيدة أسرار)[١٠٣]:

وشهدتُ القوم / صرعى / كالنخلِ / تهاوى جذعاً جذعا

فهي صورة تستند إلى قوله تعالى: ﴿فَتَرَى ٱلْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَىٰ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ﴾[١٠٤].

وتشكّل **السيرة النبوية الشريفة** مصدراً ثراً للتناص الديني عند الشعراء، ولا سيما ما يتعلق ببعض المناسبات والأحداث، مثل احتفال المسلمين بمناسبة المولد النبوي الشريف، أو الإسراء والمعراج. وهنا يتم استعراض بعض مراحل الدعوة الإسلامية، ومن ذلك ما أنشده الزيد – كما ذكر – في مناسبة مولد الرسول الكريم قائلاً[١٠٥]:

نورٌ بمكة قد أضاء وأشرقا وأبان للناس الهداية والتقى
ومحا رسوم الجاهلية كلها وأقام عدلاً في البرية مطلقا

---

(١٠٠) القرآن الكريم، النساء ٤/٨٨.
(١٠١) القرآن الكريم، الفرقان ٢٥/٤٢، ٤٤.
(١٠٢) القرآن الكريم، يوسف ١٢/٢٦-٢٧.
(١٠٣) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٤١.
(١٠٤) القرآن الكريم، الحاقة ٦٩/٧. وانظر القمر ٥٤/٢٠: (كأنهم **أعجازُ نخلٍ** مُنْقعِرٍ).
(١٠٥) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٥٥.

لله ما أنجبتِ يا بنة يعرب صلتاً كريماً بالسعادة مشرقا
فبيوم مولده تقاصر قيصر إذ قالت الكهان حسبك ما بقى
واهتز إيوان الأعاجم معلناً بالانتهاء إلى اللقاء إلى اللقا
هلّا ذكرتم جيش أبرهة الذي قد جاء يزخر كالعباب مصفقا
فدهته داهية وليست فيلقاً لكن طير الله أمسى فيلقا

وهي أبيات تعود إلى بواكيره الشعرية في عام ١٩٤٥م، وتندرج تحت ما يُسمى بأنه "تسجيل التراث أو استدعاؤه من منظور تسجيلي"(١٠٦)، وهو ما أُطلق عليه أيضاً صيغة "التعبير عن الموروث بمعنى تسجيل عناصره ومعطياته بدون إضفاء دلالات معاصرة عليها، وهي مرحلة تُعد وجهاً من وجوه حركة الإحياء وبعداً من أبعادها"(١٠٧). فالشاعر يتطرق في هذا الخطاب الشعري إلى المعاني الدينية التي لازمت شخصية الرسول الكريم، فقد كان مولده نوراً أضاء ظلمات الجاهلية، ورسم للبشرية جمعاء نهجاً يقوم على الرشاد والعدل. ويتناص الشاعر بمعانيه مع ما تتضمنه كتب السيرة من أخبار وقت مولده، عام الفيل، ومعرفة الكهان والأحبار والنصارى بمبعثه، وخبر دخول أبرهة الحبشي مكة، وما وقع له ولجيشه من هزيمة منكرة(١٠٨). ويستفيد الشاعر من حديث يُروى عن أم الرسول الكريم آمنة بنت وهب من أنها "رأت حين حملت به أنه خرج منها

(١٠٦) زايد، علي عشري، (٢٠٠٨م)، استدعاء التراث في الشعر الكويتي (المصادر – الصيغ – الدلالات)، بحث في كتاب: الأدب الكويتي خلال نصف قرن، نشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، ص ١٥٩.
(١٠٧) زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات، مرجع سابق، ص ٣٠.
(١٠٨) ابن هشام، أبو محمد عبدالملك، (٢٠٠٥م)، السيرة النبوية، قراءة وضبط وشرح محمد نبيل طريفي، دار صادر ببيروت، ١/٥٢-٥٤، ١٢٥، ١٦٠.

نور رأت به قصور بصرى من أرض الشام"[١٠٩]. ويتناص الشاعر أيضاً مع ما ورد في النص القرآني من سورة الفيل[١١٠].

الدائرة الثانية – التناص الصوفي:

لعل العلاقة بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية أصبحت من المسلمات في الدراسات النقدية الحديثة، حيث تم الإقرار بتشابه المعاناة الشعرية والصوفية، و"ميل كل من الشاعر الحديث والصوفي إلى الاتحاد بالوجود والامتزاج به"[١١١]؛ حتى إن الشاعر صلاح عبد الصبور يرى أن "التجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية، وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه"[١١٢].

ولعل شاعرنا الزيد يُعد من أبرز الشعراء العرب في العصر الحديث ممن تأثروا بالتراث الصوفي، فأصبح يمثل هذا الاتجاه الصوفي ليس في الشعر الكويتي فحسب، وإنما في الشعر العربي الحديث كله. والزيد بهذا الاتجاه يتابع خطى كبار المتصوفين الشعراء، أمثال: الحلاج وابن عربي وابن الفارض، الذين عبروا في شعرهم عن تجاربهم الصوفية. لقد تمت دراسة هذا الاتجاه الصوفي عند الزيد في الدراسة القيمة التي قام بها سالم عباس خدادة[١١٣]، ولذا سنقتصر حديثنا في بحثنا هذا على الإشارة إلى أوجه التناص الصوفي في شعر الزيد دون الخوض في تفاصيل تجربته الصوفية الغنية الأبعاد التي غالباً

(١٠٩) المصدر السابق، ١/١٢٥.

(١١٠) القرآن الكريم ١٠٥/١–٥.

(١١١) زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات، مرجع سابق، ص ١٣٢.

(١١٢) عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشعر (ضمن ديوانه، المجلد ٣)، دار العودة ببيروت ١٩٧٧م، ص ٢١٩.

(١١٣) الاتجاه الصوفي في الشعر الكويتي (قراءة في شعر خالد سعود الزيد)، بحث في مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت ٢٠٠١م، ١٠٢/٢٢.

ما كانت تنحصر في صيغة ما بات يُعرف بالتعبير عن الموروث، وليس التعبير بالموروث؛ إذ إنه يعبر عن تجربة شخصية دون أن يحمل تناصه الصوفي دلالات معاصرة.

وتنحصر أبرز أوجه التناص الصوفي في شعر الزيد في:

١ – **رمزية العناوين**: يعد عنوان القصيدة مدخلاً ضرورياً يلقي الضوء على النص الشعري، لذا "سعى الشاعر الحديث في أكثر الأحيان إلى أن يكون عنوان قصيدته تفسيرياً يجسد معنى القصيدة، أو يختصر حكمتها"(١١٤). ويكوّن العنوان إضافة إلى الشروح والهوامش والمقدمات المحيط الخارجي للنص الإبداعي، ويسمى المناص الخارجي (**Paratexte**)، وقد يُسمى هذا بالنص الموازي، ويطلق جيرار جينيت على هذا النوع من المناصات اسم العتبات(١١٥).

ولعنوان القصيدة عند الزيد أهمية بارزة في فهمها، وقد أتت عناوين بعض قصائده بمنزلة الدوال الموحية برؤية صوفية واضحة، وغالباً ما كانت بعضاً من مصطلحات الصوفية، فتثير في المتلقي الجو الصوفي العام منذ الوهلة الأولى. ومن هذه العناوين: (الحقيقة المطلقة)(١١٦)، و(كلمات من الألواح)(١١٧)، و(قمم

(١١٤) العلاق، علي جعفر، الشعر والتلقي، مرجع سابق، ص ٨٥.

(١١٥) وعدالله، ليديا، (٢٠٠٥م)، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر بعمّان ٢٠٠٥م، ص ٦٨.

(١١٦) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٦٩. وهو يشير إلى مصطلح يتردد كثيراً عند الصوفية وتعني عندهم: "إقامة العبد في محل وصل الله ووقوف سره على التنزيه... سلب آثار أوضاعك عنك بأوصافه بأنه الفاعل بك فيك منك لا أنت". انظر: أبي خزام، أنور فؤاد، معجم مصطلحات الصوفية، مرجع سابق، ص ٧٦.

(١١٧) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٧٤. والألواح جمع لكلمة لوح ويعني عند الصوفية الكتاب المبين والنفس الكلية، وهي أربعة ألواح: لوح القضاء السابق على المحو والإثبات، ولوح القدر وهو المسمى اللوح المحفوظ، ولوح النفس، ولوح الهَيُولى. انظر: أبي خزام، أنور فؤاد، معجم مصطلحات الصوفية، مرجع سابق، ص ١٥٣.

وهمم)[١١٨]، و(أبو حامد الغزالي)[١١٩]، و(الحلاج)[١٢٠]، و(أل.. طوى.. س)[١٢١]، و(صورة)[١٢٢]، و(رسالة)[١٢٣].

(١١٨) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٩٥. والهمم عند الصوفية على أنواع: همة مُنية وهي تحرك القلب للمنى، وهمة إرادة وهي أول صدق المريد، وهمة حقيقة القصور عن ملاحظة ذروة هذا الأمر والجهل، وللهمم دلالات أخرى ومراتب كثيرة عندهم. انظر: أبي خزام، أنور فؤاد: معجم مصطلحات الصوفية، مرجع سابق، ص ١٧٩.

(١١٩) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٩٧. وهو حجة الإسلام صاحب كتاب إحياء علوم الدين، ونُظر إليه على أنه متصوف، وإن كان يختلف عن الحلاج تمام الاختلاف (انظر: الحفني، عبد المنعم، معجم مصطلحات الصوفية، مرجع سابق، ص ١٩٦)، ولعل السبب في وصفه بالمتصوف أنه "رجل طلب الحقيقة وعانى من أجلها ما عانى" انظر: نيكلسون، رينولد ألن، (١٩٤٦م)، في التصوف الإسلامي وتاريخه، ترجمة أبو العلا عفيفي، لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة، ص ١٦١.

(١٢٠) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١١٣. وهو الحسين بن منصور الحلاج يعد من أشهر الشخصيات الصوفية.

(١٢١) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٦١. المقصود بذلك كتاب الحلاج (الطواسين) الذي ورد فيه قوله "أنا الحق"، وهو كتاب شرح فيه نظريته الخاصة في الولاية بالاعتماد على ما عرفه من أحوال النفس، وصاغه بعبارات مبهمة غامضة فياضة بالعاطفة، وقد نشره لويس ماسينيون عام ١٩١٣م. ويفسر الزيد العنوان في مقدمة القصيدة بقوله "(أل) بمعنى الذي و(طوى) فعل ماض بمعنى أخفى و (س) تعني ذلك المخفي".

(١٢٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٥٩. القصيدة تتناول النبي – عليه الصلاة والسلام – من منطلق صوفي. وكلمة (صورة) مصطلح من مصطلحات الصوفية، وهي متعددة عندهم، وهم يرون أن الصورة المحمدية خلقها الله تعالى من نور اسمه البديع، ومنها خلق الله آدم عليه السلام نسخة من تلك الصورة المحمدية. انظر: الحفني، عبدالمنعم، معجم مصطلحات الصوفية، مرجع سابق، ص ١٥٦.

(١٢٣) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٦٦. تدل (الرسالة) في التراث الصوفي على الرسالة القشيرية للصوفي عبد الكريم القشيري التي كتبها إلى جماعة الصوفية ببلدان الإسلام لتكون منهجاً لهم. انظر: الحفني، عبدالمنعم، معجم مصطلحات الصوفية، مرجع سابق، ص ١١١ –١١٢.

٢ – **المعجم الصوفي ومصطلحاته**: اتكأ الزيد على مصطلحات صوفية كثيرة شكلت معجمه الشعري الصوفي، وهي تندرج ضمن مستويين من اللغة "الأول يشمل المصطلحات الصوفية ذات الطابع العرفاني، والآخر هو الرموز اللغوية التي أوجدها الشعراء من أجل توسيع نطاق التعبير وخوفاً من سطوة الفقهاء. وهذان المستويان متداخلان في النسيج الشعري لدى كبار الشعراء"(١٢٤)، وعند الزيد أيضاً. فمن مصطلحات المستوى الأول نجد عنده: الوجود، سدرة المنتهى، الألواح، الحقيقة، الوجد، اللوامة، الأوبة، قاب قوسين، البداية والنهاية، الهمم، الباطن والظاهر.. ومن المستوى الثاني نجد: الثغر، العيون، الوجه الجميل، الناظرين، الخدود، المقلتين، الرحلة، الناقة، النار، الخمرة... وإذا أردنا الوقوف عند قصيدة واحدة، ولتكن قصيدة (محمد)(١٢٥) فسنجد: الحقيقة، النور، الظاهر، الباطن، الوجود، الطريق، الوجد، الشوق، الشاهد، المنادي، الظامئ، الورد، الفرد.

٣ – **أبرز الرموز الصوفية**: تشيع رموز الصوفية في شعر الزيد، وتأتي في مقدمتها المرأة، والطبيعة المتحركة كالناقة، والساكنة كالأطلال، والخمرة، والنار.

فرمز المرأة يدل عند الصوفية على الحكمة الإلهية، إذ تحولت الأنثى إلى "رمز يلوح إلى الحكمة العرفانية والحب الإلهي وتجلي العلو في الصورة"(١٢٦) سواء كان ذلك في أنماط أسلوبية خاصة بشعر الغزل العذري أم الغزل الصريح. ومن ذلك قول الزيد في قصيدة (وجل)(١٢٧):

---

(١٢٤) خدادة، سالم عباس، الاتجاه الصوفي، مرجع سابق، ص ٣٥.

(١٢٥) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٧٧–٧٩.

(١٢٦) نصر، عاطف جودة، (١٩٨٣م)، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ببيروت، ط. ٣، ص ٢٢٢.

(١٢٧) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٢٠٢–٢٠٣. وانظر أيضاً على سبيل المثال قصائد: (عودة قلب)، ص ص ٦١–٦٤، (إن تنجدي إن الهوى نجد)، ص ص ٢١٩–٢٢٠، (حالات)، ص ٢٣٣، إضافة إلى ما تضمنته قصائد عدة.

أَأَشـــــواقٌ ولا قُـــــبَـــــلُ ؟ أمـــــيـــــعـــــاد ولا أمـــــلُ؟
أَقـــاتـــلـــتـــي.. وعـــاذلـــتـــي!! عـــجـــبـــتُ !! وتـــضـــحـــكُ الـــمـــقـــلُ
مـــتـــى تـــرتـــاحُ راحـــلـــتـــي وأســـبـــابُ الـــنـــوى جُـــمَـــلُ
فـــرِفـــقـــاً حـــيـــن تـــنـــقـــلُـــنـــي خـــطـــاهـــا نـــحـــوَكِ الـــسُّـــبُـــلُ
فـــإنـــي لـــم أزل قَـــلِـــقـــاً يـــشـــدّ أضـــالـــعـــي وَجَـــلُ
إذا مـــا شِـــمْـــتُ بـــارقـــةً طـــواهـــا عـــاصـــفٌ عَـــجِـــلُ
فـــيـــهـــمـــزُ شـــوقَ بـــاصـــرتـــي خـــيـــالٌ مـــنـــكِ مُـــرْتَـــجِـــلُ
فـــأدنـــو وهـــو مُـــبْـــتـــعِـــدٌ وأســـمـــو وهْـــو يـــنـــتـــقِـــلُ

فالزيد يعبر عن أشواق دون قبل، وميعاد دون أمل، ويأتي على ذكر العذل وخيال الحبيبة المرتحل دائماً فيشتاق إليه، يقترب منه، ولكنه سرعان ما يبتعد؛ ويسمو إليه، ولكنه سرعان ما ينتقل غائباً. فهل يعبر الشاعر عن العواطف الإنسانية متوسلاً بموروث الغزل العذري ؟ الحق أنه يعبر عن الحب في جانبه الإلهي، فهو صوفي كغيره من المتصوفة "يُهيب بلغة العواطف الإنسانية ليتأدى منها إلى التغني بالحب الإلهي"[١٢٨]. فالمعاني والرموز صوفية كسيت بثوب الغزل العذري؛ ولذا لا نجد غرابة إذا ما صعب التمييز بين نوعي الخطاب: الحب الإنساني من جهة، والحب الإلهي من جهة أخرى.

أما الطبيعة[١٢٩] فقد نظر الصوفية إليها بوصفها "تجلياً إلهياً يحيل كثافتها لطافة تكشف للمشاهدة العرفانية عن رؤى وأسرار، وعلى هذا النحو

(١٢٨) نصر، عاطف جودة، الرمز الشعري، مرجع سابق، ص ١٧٣.
(١٢٩) **انظر**: الأعمال الشعرية الكاملة، (تبارك الله) ص ص ١٥-١٧، (الزبداني)، ص ص ١٨-٢١، وما تضمنته قصائد أخرى كثيرة.

ينقلب العالم الذي يفر منه المبتدئون إلى موضوع للمحبة والاستبطان"[١٣٠]. ولعل من أبرز مظاهر الطبيعة الساكنة والمتحركة التي وردت مرتبطة بالتراث الصوفي عند الزيد الطلل والناقة.

فالطلل[١٣١] كان يمثل للشاعر العربي القديم مرتع صباه القديم ومكان نشأته، ولذا يتخذه توطئة ليتذكر أيامه الخالية مع أحبته. أما الشاعر الصوفي فقد "آلت إليه صورة الأوانس الغيد يلعبن بين الأطلال إلى رمز على حكم وأسرار إلهية التذ بها أيما التذاذ"[١٣٢]. أما الناقة التي تُعد ضرورية للرحلة فقد نظر إليها المتصوفة بوصفها "رمزاً على النفس التي تغذ السير لتقطع مراحل السلوك متجاوزة عقبات الطريق المفضية إلى الله، ورمزاً على الأعمال الباطنة والظاهرة التي يحمل عليها الصوفي في هجرته إلى الله"[١٣٣]، وكأنهم على سفر روحي ومعراج إلى الحق. ولذا أكثر الزيد من تعابير[١٣٤]: الناقة وراحلة الأسفار والمطايا والرحلة والترحل والصحراء والنوى..

وقد وظّف المتصوفة التراث الخمري ضمن رؤاهم، ورأوا في المدامة "رمزاً على المحبة والعرفان الإلهي والعلو ذاته"[١٣٥]. ولعل الزيد يقترب بما أورده في خمرياته الصوفية كقصيدته (الكأس العاقر)[١٣٦] من خمريات ابن الفارض، فقد احتوت على مصطلحات ورموز صوفية كثيرة مثل: الكأس والسامر

---

(١٣٠) نصر، عاطف جودة، الرمز الشعري، مرجع سابق، ص ص ٢٥٠-٢٥١.

(١٣١) **انظر**: قصيدة (الحلاج) في الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ١١٣-١١٥.

(١٣٢) نصر، عاطف جودة، الرمز الشعري، مرجع سابق، ص ٣٠٩.

(١٣٣) المرجع السابق، ص ١٩٧.

(١٣٤) **انظر**: الأعمال الشعرية الكاملة، (البحث) ص ص ٨٠-٨٣، (دعها) ص ٨٩-٩٠، (الحلاج) ص ١١٣-١١٥، (بين واديك والقرى) ص ص ١٦٣-١٦٥، (وجل) ص ص ٢٠٢-٢٠٣.

(١٣٥) نصر، عاطف جودة، الرمز الشعري، مرجع سابق، ص ٣٧٥.

(١٣٦) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٧٢-٧٣. وانظر قصائد أخرى، مثل: (حبب)، ص ٤١، (ألحان وأقداح)، ص ٨، (رسالة)، ص ١٦٦.

والعطش والشوق والهوى والوجد والمشرب الطاهر والخمرة المعتقة والساقي والباطن والظاهر، فالساقي مثلاً عند المتصوفة "يكافئ رمزياً المرشد المتأله، يأخذ بأيدي السالكين والمريدين إلى حضرة العلو حين يدير عليهم شراب الوجد الإلهي المسكر، فيتجاوز بهم أفق العقل والتحليل المنطقي إلى وصيد الوجدان الغامر والعاطفة المشبوبة"(١٣٧).

ويأتي رمز النار واضحاً في شعر المتصوفة، وإن كانت النار في التراث الشعري العربي القديم(١٣٨) تُذكر بوصفها وسيلة لهداية الضيوف والمسافرين الذين ضلوا الطريق في الفلوات الواسعة، وقطعوا المسافات الطويلة دون زاد، فهي تجذبهم إلى بيوت الأجواد الذين كانوا مستعدين دائماً لتقديم القرى، فإنها اتخذت رمزاً صوفياً يدل على هؤلاء المحبين الذين يقطعون "في تربصهم بالتجليات الإلهية مسافة نفسهم التي بدت لهم حجاباً على الحقيقة، وإذ يسرون إلى المحبوب، تلفهم ظلمة الأكوان، دليل العدم، وبينما هم آخذون في السرى يلوح لهم التجلي الإلهي في النار رمز الوجود الإلهي في سطوعه وإحراقه وهدايته كما لاح من قبل لموسى؛ وتهب عليهم نسائم الأنفاس الرحمانية التي إليها يستريحون، ويقعون على العلم العرفاني ماثلاً في عيون الماء"(١٣٩). يقول الزيد في قصيدته (الوعد الحق)(١٤٠):

تقولين لي في غدٍ موعدي وها قد أتيت على الموعدِ

ولما أجدْكِ ولكنني أرى نار موسى بلا مَوقد

(١٣٧) نصر، عاطف جودة، الرمز الشعري، مرجع سابق، ص ٣٨٢.

(١٣٨) **انظر:** نعناع، محمد فؤاد، (١٩٩٤م)، الجود والبخل في الشعر الجاهلي، دار طلاس بدمشق، ص ص ٨٢–٨٧.

(١٣٩) نصر، عاطف جودة، الرمز الشعري، مرجع سابق، ص ١٨٠.

(١٤٠) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ١٠٣–١٠٥. وانظر رمز النار في قصائد أخرى مثل: (بين واديك والقرى)، ص ١٦٣، (حالات)، ص ٢٣٣.

تـضـيء عـلـى شـامـخٍ يـالَـهُ مـنـاراً لـعـافٍ ومُـسـتَـرفـد
فـقـلْـتُ لأهـلـي امـكـثـوا إنـنـي لآتٍ لـعـلّـي أرى مـولـدي
فـمـا لـي سـوى تـلـك مـن مـوعـدٍ ولا غـيـرهـا طـاب مـن مـورد
يـحـركـنـي نـحـو شـطـآنـهـا حـنـيـنٌ مـن الأمـسِ لـم يـنـفـد
فـلـولا هـواهـا لـمـا عـربـدت بـنـا طـرق الـوجـد لـم تـرقـد
أهـيـم بـهـا وهـي لـي شـاهـد وأشـهـدهـا وهـي لـم تـشـهـد
فـلـلـه مـن سُـجُـفٍ بـيـنـنـا ولـلـه مـن عـالـم سـرمـدي
إذا قـلـتُ ألـقـى عـصـاه الـسـرى تـجـاوز فـي دربـهـا مـقـصـدي
وهـيَّـجَ فـي الـنـفـسِ أشـجـانـهـا حـديـثٌ لـهـا لـم يـزل مـسـعـدي
تـقـولُ إذا جـئـت أوطـانـنـا فـلا تُـنـخِ الـركـبَ أو تـقـعـد
فـنـحـن عـلـى مـوعـدٍ فـي غـدٍ ولـيـسَ لـنـا فـي الـهـوى مـن غـد

ولعله من الواضح أن الزيد ينظر إلى النار على أنها رمز للوجود الإلهي وهدايته وحكمته، وهنا يستحضر نار موسى التي ورد ذكرها في القرآن الكريم: ﴿وَهَلْ أَتَىٰكَ حَدِيثُ مُوسَىٰٓ ۝٩ إِذْ رَءَا نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ ٱمْكُثُوٓاْ إِنِّيٓ ءَانَسْتُ نَارًا لَّعَلِّيٓ ءَاتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى ٱلنَّارِ هُدًى﴾(١٤١)، وهي نار متقدة على مرتفع كنار الضيافة والأجواد، إنها منارة لكل المعتفين ولطالبي المحبة الإلهية والعلم العرفاني، ولذا فالزيد يصمم على متابعة رحلته إليها، وينتظر هذا الموعد للوصول إلى هدفه المنشود يحركه إليها الحنين الدائم الذي لا ينتهي

(١٤١) القرآن الكريم، طه ٢٠ / ٩ –١٠.

حاملاً الوجد والهيام عابراً ظلمات بعضها فوق بعض، ذلك أن ركابه لا تعرف الإناخة أو القعود.

وبالنظر إلى استخدام الزيد لدال "النار" نجده نادراً في شعره على نحو ما ورد في قوله[١٤٢]:

سكبتُ دماً دموعي فهي نارٌ توقَّدُ في الحشا لا تستكين

إلا أنه وردت دوال أخرى تتصل بحقل "النار" في مواضع مختلفة من شعره[١٤٣]، من قبيل "لهب، شعلة، قبس، جذوة"، ولكن استخدام الشاعر لكل أولئك لم يخرج عن التشبيه أو المجاز على وجه من الوجوه أو الدلالة التي تشير إليها المعاجم، أما في هذه القصيدة (الوعد الحق)، أو في قصيدتيه[١٤٤] (بين واديك والقرى) و (حالات) فهي رمز محمّل بمدلولاته الصوفية التي تتجاوز الدلالة المعجمية كما هو جلي. ومما هو ملحوظ في هذا النص سيطرة الفعل المضارع على نسيج النص ليشير إلى حالة راهنة كان يعيشها الشاعر، وإلى طبيعة الزمن عند المتصوفة، الذي تومئ إليه القصيدة بوضوح في أحد أبياتها الذي اختتم به القصيدة أيضاً، وهو قوله:

فنحن على موعدٍ في غدٍ وليسَ لنا في الهوى من غد

٤ – استحضار الشخصيات الصوفية:

استدعى الزيد في شعره بعض الشخصيات الصوفية كالحلاج وأبي حامد الغزالي[١٤٥] ووقف في قصائد عدة عند الرسول الكريم انطلاقاً من

(١٤٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢١٥.
(١٤٣) **انظر**: الأعمال الشعرية الكاملة على التوالي، ص ص ٤١، ٤٧، ٧٠، ٧٨.
(١٤٤) **انظرهما**: في الأعمال الشعرية الكاملة على التوالي، ص ص ١٦٣، ٢٣٣.
(١٤٥) **انظر**: الأعمال الشعرية الكاملة على التوالي، ص ص ١١٣، ١٦١، ٩٧.

رؤيته الصوفية التي تراه نوراً أزلياً كما في قصيدتيه[١٤٦] (محمد) و(صورة) وغيرهما.

ولعله من المفيد إيراد نص كامل لأبرز هذه القصائد، ألا وهي قصيدة الحلاج؛ فقد تجلى فيها التناص الصوفي تجلياً واضحاً، إضافة إلى مصادره المتنوعة الأخرى. يقول الزيد:

هجرتُ الطلولَ وأصحابَها ووجَّهتُ وجهيَ محرابها

وأوقفتُ قلبي لها قِبلةً وكعبةَ مَنْ لم يجد بابها

فإنْ يزنِ بالحرفِ مُستكتبٌ وأرجف بالبيتِ من رابها

هجرتُ منزلي ولن أعودَ ما بدا صَنَمْ /كم رحلةٍ لرحلة /وقمة إلى قممْ/ خلّفتُها/

دنوتُ منكَ قابَ قوسين ولمْ / أعدْ أرى / لا اللاتَ ولا العزَّى ولا ما يُفْترى /

فَلْتَسقطِ القممْ / هجرتُ منزلي ولن أعودَ ما بدا صَنَمْ /

أَفنيتني بك حتى لم أعدْ جسداً وربَّ مُغْتبطٍ في جنة الجسدِ

وحسبُ مثلي إفراد لسيدهِ فَلْيُصْعَقِ الطودُ ولْيَبْقَ الهوى مددي

خلّفتُ هارون في قومي فما حفظوا بيتي وما صان قدسَ البيتِ من أحدِ

واستضعفوه وشادوا من حُلِيِّهُمُ عِجْلاً فكسَّرتُ ألواحي ولم أعد

هذا دمي يجري على الأرض اشربوا

يا أيها الأحباب من دمي اشربوا

---

(١٤٦) المصدر السابق، ص ص ٧٧، ١٥٩. ويُذكر أن الصوفية تعتقد في "أزلية النور المحمدي الذي ظهر في صور جميع الأنبياء من آدم إلى عيسى ثم ظهر في صورة الرسول محمد نفسه" انظر: نيكلسون، ر، في التصوف الإسلامي، مرجع سابق، ص ١٦١.

هــديــةُ الــدمــاءِ لا تُــكَــذِّبُ

فكم تعذّبَ الذين لم يُجربوا

يا ليتهم، لكنهم ما جربوا الدّما

ولــم يــروك مــقــلــةً ولا فــمــا

ولـــــــو تـــــــذوقـــــــوا

لاستعذبوا العذابَ ثم لم يعذبوا

لقد نالت هذه القصيدة اهتمام كثيرين من الباحثين(١٤٧)، ولذا سنكتفي بالإشارة إلى ما ورد فيها من تناصات متنوعة:

١ – اتخاذ الزيد شخصية الحلاج قناعاً، وهو "أسلوب في الأداء يمثل شخصية تاريخية يعبر به الشاعر عن موقف يريد توصيله"(١٤٨)، وهو ما يُعرف بتناص الشخصيات. وإذا كان القناع على هذا النحو من أن الشاعر يتوسل به لتوصيل مواقفه، أو كما يرى إحسان عباس(١٤٩) بأنه يمثل شخصية تاريخية يختبئ الشاعر وراءها ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها، أو كما يرى عبد الوهاب البياتي(١٥٠) بأن تقنية القناع تعد استقلالاً للعمل الشعري عن كاتبه، فإن الزيد استخدم القناع ليعبر

(١٤٧) **انظر**: خدادة، سالم عباس، الاتجاه الصوفي، مرجع سابق، ص ص ٥٢–٥٥؛ وزايد، علي عشري، استدعاء التراث، مرجع سابق، ص ص ١٨١– ١٨٢؛ وعبد الوهاب، سعاد، استدعاء التراث (المرجعية والتناص، الطرائق والأنماط) في كتاب الأدب الكويتي خلال نصف قرن، مرجع سابق، ص ص ٢١٤–٢١٥.

(١٤٨) اليافي، نعيم، أوهاج الحداثة، مرجع سابق، ص ٧٩.

(١٤٩) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، (١٩٧٨م)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فبراير، ٢/ ١٥٤.

(١٥٠) العلاق، علي جعفر، الشعر والتلقي، مرجع سابق، ص ٢٦.

عن تجربة شخصية حقيقية في ميدان التصوف، تلك التجربة التي تماهت مع تجربة الحلاج، فهو "لا يتحدث عن الحلاج، ولا يخاطب الحلاج، وإنما يتكلم من خلال الحلاج. وكأن لحظات الوجد وحدت بين الغائب والحاضر في ضمير واحد هو ضمير المتكلم الذي يهيمن على النص"(١٥١)، دون أن يحمل دلالات عصرية أو يسقط عليه هموماً حالية.

٢ – ذكر الأطلال في مطلع القصيدة، وهي رمز من رموز الصوفية – كما ذكرنا سابقاً – واستحضار بعض مصطلحاتهم مثل الرحلة والألواح وقاب قوسين(١٥٢).

٣ – التناص مع بعض نصوص الحلاج الواردة في مقدمة القصيدة، كقول الحلاج: "حسب الواحد إفراد الواحد له"، وقوله: "ركعتان في العشق لا يصح وضوءهما إلا بالدم"، وكذلك التناص الشعري مع قول الحلاج(١٥٣):

عجبتُ منك ومنِّي ... يامنية المُتمنِّي
أدنيتني منك حتى ... ظننتُ أنك منِّي
وغبتُ في الوجدِ حتى ... أَفنيتني بكَ عنِّي

(١٥١) خدادة، سالم عباس، الاتجاه الصوفي، مرجع سابق، ص ٥٣.

(١٥٢) أشرنا في الحديث عن رمزية العناوين ما تشير إليه الألواح كما بينا ما ترمز إليه الرحلة والناقة في الكلام على أبرز رموز الصوفية، أما (قاب قوسين) فيعني "مقام القرب الأسمائي باعتبار التقابل بين الأسماء في الأمر الإلهي ولا أعلى من هذا المقام". انظر: أبي خزام، أنور فؤاد: معجم مصطلحات الصوفية، مرجع سابق، ص ١٣٩، وهذا المصطلح يعود إلى النص القرآني الكريم: ﴿فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ﴾، النجم ٦٢/٩.

(١٥٣) درنيقة، محمد علي، (٢٠٠٠م)، معجم شعراء الحب الإلهي، منشورات دار ومكتبة الهلال، ط. ١، ص ص ١٣٨–١٣٩.

٤ – التناص مع بعض أقوال السيد المسيح – عليه السلام – لتلاميذه في العشاء الأخير، حيث "أخذ يسوع الخبز، وبارك وكسّر وأعطى التلاميذ، وقال: خذوا كلوا، هذا هو جسدي، وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلاً: اشربوا منها كلكم، لأن هذا هو دمي الذي للعهد الجديد الذي يُسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا"(١٥٤).

٥ – التناص القرآني: حيث استحضر الزيد قصة موسى وهارون وصاحب العجل كما وردت في القرآن الكريم(١٥٥). ولا يخفى ما لكلمة (ألواحي) من ارتباط بالمعجم الصوفي المتأثر بألفاظ القرآن كما رأينا في الحديث عن رمزية العناوين.

٥ – العلاقة بين التشكيل الدائري في بنية القصيدة والرؤية الصوفية: وهذا ما انتبه إليه بحق سالم عباس خدادة(١٥٦). ولعل أبرز ما تبدو هذه العلاقة في قصيدة (بحث)(١٥٧) التي عبر الشاعر فيها عن بحثه الدائم عن الحقيقة المطلقة وعن الترحال المستمر إلى النور الإلهي، وقد بدأ الزيد قصيدته بقوله:

سأظل على راحلةِ الأسفارِ، على كتفي مزودة ظمآى/ينهشها ليلٌ وحشيُّ الأنياب/
لستُ مصلوباً في الدربِ/ولا الآخر مقتولاً في الحرب/.../يا صحراءَ الألمِ الممتد/
سلمتُ بأنَّ الرحلةَ وجد/يبدأ بالإنسان الكونُ ويرتد/تتجدد من معناه الأشياء وتولد/
لكني سأظل على راحلة الأسفارِ على كَتفي مزودة / ظمأى

فقد بدأ الشاعر قصيدته بإعلان رحلته سعياً للوصول إلى الحقيقة؛ ومع أنه يدرك معاناة هذه الرحلة، ومخاطر هذه الطريق المظلمة المدلهمة التي تنتشر فيها

---

(١٥٤) إنجيل متّى، الإصحاح السادس والعشرون، ضمن (كتاب العهد الجديد)، دار الكتاب المقدس بالقاهرة ١٩٩٩م، ص ٣٩.

(١٥٥) طه ٢٠/٨٣–٨٨.

(١٥٦) الاتجاه الصوفي، مرجع سابق، ص ص ٢٩–٣٣.

(١٥٧) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٨٠–٨٣.

أنياب الوحوش المفترسة إلا أنه يصرُّ على الترحال لبلوغ الهدف. إن الهدف سام والدعوة جديرة بأن يضحي الإنسان من أجلها سواء صلباً أم قتلاً، ومن ثم فلن يبالي إن كان هلاكه بأي منهما. وهنا يتناص الزيد مع رمز الصلب الذي أصبح تعبيراً عن العذاب والآلام التي يواجهها الإنسان المعاصر في سبيل أفكاره وآرائه؛ ذلك أن الشعراء "أسقطوا على ملمح الصلب كل الآلام التي يتحملها الشاعر المعاصر عموماً، سواء أكانت تلك الآلام مادية أو معنوية، وقد افتتن شاعرنا المعاصر بتصوير نفسه مسيحياً على الصليب"(١٥٨). إن رحلة الشاعر طويلة ممتدة، وهو يسلم بهذا "**فالرحلة وجد**"، وكأني بالشاعر الزيد يؤكد انطلاق رحلة من نقطة يعود إليها من جديد ليتابع رحلة جديدة؛ وكأنه على سفر دائم ألم يقل "**يبدأ الكون ويرتد / تتجدد من معناه الأشياء وتولد**" ؟ ثم أنهى الشاعر قصيدته بما بدأ به من إعلان رحلة جديدة، وكأنه يدور في حلقة دائرية، ولهذه الرؤية خلفية صوفية؛ إذ إن المتصوفة يحتفون بالدائرة من بين الأشكال المختلفة لما تتضمنه – بحسب رأيهم – من كمال وتمام يظهره ما فيها من عود على بدء(١٥٩)؛ ولذا لا نستغرب إن احتلت هذه الرؤية حيزاً واسعاً في كثير من قصائده التي تقوم على التشكيل الدائري؛ ومن هذه القصائد (كلمات من الألواح، بين واديك والقرى، الوعد الحق)(١٦٠)، حتى إنه أطلق على إحدى قصائده (**عود على بدء**)(١٦١)، ولعل فكرة العودة إلى البداية والانطلاق منها مستقاة من آيات قرآنية كثيرة كقوله تعالى: ﴿إِنَّهُۥ يَبْدَؤُا۟ ٱلْخَلْقَ ثُمَّ يُعِيدُهُۥ﴾(١٦٢).

(١٥٨) زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات، مرجع سابق، ص ١٠٤.
(١٥٩) نصر، عاطف جودة، الرمز الشعري، مرجع سابق، ص ١٤٤.
(١٦٠) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٧٤، ٨٤، ١٦٣.
(١٦١) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٨٤–٨٨.
(١٦٢) يونس ٤/١٠. وانظر الروم ١١/٣٠، والنمل ٦٤/٢٧، والبروج ٣/٨٥، والعنكبوت ١٩/٢٩، والأنبياء ١٠٤/٢١.

الدائرة الثالثة – التناص الأدبي والتاريخي والشعبي:

تحتوي هذه الدائرة على التناص ذي المصدر الأدبي والتاريخي والشعبي، وهي مصادر شغلت حيزاً قليل المساحة في شعر الزيد قياساً إلى المصدرين السابقين الديني والصوفي. ولذا ارتأينا أن نخص هذا التناص بدائرة واحدة.

لا شك في أن استدعاء **التراث العربي الأدبي** ليس غريباً في صنعة الشعر، فقد كان يُطلب ممن يريد تعلم الشعر أن يحفظ الكثير قبل البدء بنظمه، وهذا ما يؤدي إلى أن تُختزن نصوص وتراكيب وألفاظ تخرج إلى النور في نصوص جديدة. لقد نظر الشعراء إلى تجارب من سبقوهم مقتبسين بما يتناسب مع تجربتهم ورؤيتهم الفنية.

ويعتمد الزيد في تناصه الأدبي على آلية ما يسمى بالتناص الإشاري باستحضار تركيب معين يعود إلى نص غائب بحيث يغدو هذا التركيب إشارة إليه. ومن ذلك قوله(١٦٣):

يافلسطين والجراح بعيدا ت الصدى في خافقي المطعون

تتمطى كالليل يسري قذاها في عروقي وفي حنايا جفوني

فتركيب (تتمطى كالليل) تعيد المتلقي إلى امرئ القيس في وصفه الليل الذي جاءه بالهموم، بقوله(١٦٤):

وليلٍ كموجِ البحر أرخى سدوله عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي

فقلت له لما تمطّى بجَوزه وأردفَ أعجازاً وناء بكلكلِ

ويمكن أن نضمَّ إلى هذه الآلية القائمة على التناص الإشاري تقنية أخرى استخدمها الزيد في تناصه الأدبي، وهي تقنية رأينا – في حديثنا عن التناص الصوفي – أنها من أبرز وجوهه، ونعني بها انتقاء الشاعر لعناوين قصائده

(١٦٣) الأعمال الشعرية الكاملة على التوالي ٢٥٤.

(١٦٤) ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، (١٩٩٠م)، دار المعارف بمصر، ص ١٨.

ودلالتها، فالعنوان يعد المفتاح الأساسي لفهم النص، والمحفِّز للذاكرة والمحرِّك للمخيلة، إضافة إلى أنه نقطة التقاء أولى بين النص ومبدعه من جهة، وبين المتلقي من جهة أخرى. ونجد أن الشاعر استخدم هذه التقنية في تناصه الأدبي في قصيدتين، الأولى[١٦٥]: (**عودة الروح**) التي وقفنا عندها في الحديث عن النمط الأول من أنماط التناص الديني، فالشاعر يستحضر في هذا العنوان رواية (**عودة الروح**) لتوفيق الحكيم الذي مهَّد فيها ولادة بطل سيقوم بعملية إحياء وبعث للأمة من رقادها العميق، وسيبعث فيها روحاً تعيد لها أمجادها وتحقق أمانيها. والشاعر الزيد يضع جوهر هذه الرواية خلفية له في حديثه عن عودة الأمير بعد التحرير، إنها عودة للحياة بعد الموت على مستوى البلد وأهله الذين يمثل الأمير لهم سنداً ورمزاً متجدداً لمعنى الحياة، وقائداً يلم شعثهم، ويكفكف من دموعهم، ويخفف من مواجعهم. أما القصيدة الثانية[١٦٦] فهي: (**إنْ تنجدي إن الهوى نجد**) التي يتعالق عنوانها مع شطر أحد أبيات قصيدة مشهورة يتنازع على نسبتها أكثر من شاعر، وفي مقدمتهم علي بن جبلة العَكَوَّك وأبو الشيص، وتُسمّى (اليتيمة)، ومطلعها[١٦٧]:

هَلْ بالطّلولِ لسائلٍ رَدُّ أَمْ هَلْ لها بِتَكَلُّمٍ عَهْدُ

وفيها:

إِنْ تُثْهِمي فَتِهامةٌ مَوْطني أو تُنْجِدي يَكُنِ الهَوى نَجْدُ

وفي رواية أخرى (**إن الهوى نجد**). والزيد في هذا التناص يتابع نهج من سبقه من الشعراء وغيرهم في التعلق برمز الجزيرة العربية (نجد) التي كانت محبوبتهم وملهمتهم، فتغنوا بها في قصائد كثيرة، كما استفتحوا بها كثيراً من

(١٦٥) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٢١.

(١٦٦) المصدر السابق، ص ٢١٩.

(١٦٧) شعراء عبّاسيون منسيّون: إبراهيم النجار، (١٩٩٧م)، (مسالك الغزل) القسم الثاني، دار الغرب الإسلامي ببيروت، ٢/ ٢٥-٣٢.

القصائد، بحيث يمكن القول: إنه لم يُذكر مكان في الشعر العربي أكثر من (نجد)، ولا سيما ذكرهم (صَبا نجد) تلك الريح الشرقية التي تهب حاملة نسيماً طيباً وهواء عليلاً. ولم يكتف الشاعر باستدعاء هذا العنوان الذي يتعالق مع نص شعري قديم، ومع لفظة (نجد) التي وإن كانت تحمل دلالة معجمية فقدتها لتصبح رمزاً للجزيرة العربية وما تحمله من عبق التاريخ الحضاري المزدهر. فقد قامت قصيدة الزيد على تناص واضح مع قصة الشاعر الأموي ذي الرُّمة غيلان بن عُقبة(١٦٨) مع محبوبته ميّة التي شغفت قلبه حباً وعشقاً، وألهمته أعذب الأشعار التي تفيض بالزفرات والدموع والحنين، وهذا ما انعكس في حبه للمكان الذي تعيش فيه فأخذ يتغنّى بالصحراء وما فيها. لقد كانت قصة ذي الرمة تحلق في سماء نص الزيد وقاعدة انطلق منها ليعبر عن حبه لتلك الدار (دار غيلان) التي كررها ثلاث مرات، فهي معشوقته ومأوى فؤاده الشجي؛ ولذا جعلها قبلة لحبه، كيف لا؟ وقد أنهلها كل وجده ووجدانه، وهو حب مستمد من تجربته الصوفية أيضاً، فيأتي بألفاظ كالهوى والعاشق والوجد والجوى والسرى، ويعبر عن رحلته وسعيه إليها سعي العاشق المتيم الذي لايبالي بما يعانيه من صعاب، وما تكابده ناقته التي يستحضر لها صورة الصلب للدلالة على المعاناة وتحمل الألم. إن هذا الهيام بدار غيلان (الجزيرة العربية)، وإن استحضر الأجواء الصوفية في الحديث عنه فهو واقعي يقوم على حقائق، وهو ليس بجديد، وإنما تضرب جذوره في أعماق التاريخ، ويقوم على تاريخ مشترك ودين واحد ووشائج قربى لا تعرف الانفصام:

أليس يَجمعُنا حبٌّ يُؤَلِّفنا وفي أرومتنا الإسلامُ والعربُ؟

ضَمَمْتِ في سانحاتِ الدَّهرِ أفئدةً أُمّاً وكم ضمَّ مِنَّا خافقَيكِ أَبُ

وَشائجٌ منْ دمٍ تَروي حكايتَها شمسُ الليالي إذا ما نابتِ النُّوَبُ

(١٦٨) انظر ترجمته وأخباره في: الأصفهاني، أبو الفرج، (١٩٧٠م)، الأغاني، دار الكتب المصرية بالقاهرة، ١٨/١-٥٢.

وقد يلجأ الزيد إلى التناص الامتصاصي بأن يمتص الشاعر معنى بيت غائب، ويضمنه في شعره؛ وهذا يحتاج براعة من الشاعر، واختباراً لقدرته في تمثل ما يضمنه لغيره في نصه الشعري بحيث لا يبدو شاذاً في البنية الجديدة، وإنما يصبح لبنة أساسية من لبناتها، ومن هنا تكمن الصعوبة؛ وهي "في مدى قدرة الشاعر، وهو يضمن شعره سواه أن يجعل البيت المضمَّن أو سواه جزءاً من بنية القصيدة ومدى تمكنه – كذلك – من إيصال الدلالة إلى المتلقي الذي يفترض فيه الشاعر إحاطته بما ضمَّنه من أبيات سواه"[١٦٩]. ومن هذا النوع من التناص قول الزيد[١٧٠]:

هي الوجود وهل هذا الوجود سوى قصيدة قد برتها كف رحمان

الذي يتناص مع قول عباس محمود العقاد[١٧١]:

والشعر من نفس الرحمن مقتبس والشاعر الفذ بين الناس رحمان

ويعتمد الزيد على طريقة أخرى في تناصه الأدبي وهو ما سُمي بالتناص الأسلوبي بأن يعمد الشاعر إلى إقامة نص جديد على خلفية نص سابق على مستوى الإطار أو الشكل الخارجي بوسائل تتعدد "فمنها ما يتعلق بالبناء الهيكلي للنص السابق، أو بالجانب الإيقاعي منه كالوزن، أو الجانب الصوتي كالقافية والروي، أو بتكرار بعض ألفاظ النص السابق وتراكيبه وجرس ألفاظه"[١٧٢]، بحيث ما إن نقرأ النص الشعري حتى ندرك أنه يتناص مع نص سابق، ولعل قصيدة الزيد (يا دهر)[١٧٣]، ومطلعها:

---

(١٦٩) عيد، رجاء، (١٩٨٥م)، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص ٢٧.

(١٧٠) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٥.

(١٧١) ديوان العقاد، (١٩٢٨م)، الجزء الأول (يقظة الصباح)، مطبعة المقتطف والمقطم بالقاهرة، ص ٤٣.

(١٧٢) حلبي، أحمد طعمة، التناص، مرجع سابق، ص٢٠٣.

(١٧٣) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٥٥–٥٧.

كم فيك يا دهر من شجون ومن مآس ومن مجون

وهي التي عبر فيها عن شجونه وأحزانه، وجسّد فيها قلقه الحياتي وغربته النفسية، ورصد فيها آفات زمنه وما فيه من بغي ومذنب ودعي ويتيم ووغد وكذوب، وتساءل عما إن كانت ظنونه ستبقى أم أن الصبح سيأتي باليقين – تأتي في إطار هذا النوع من التناص مع قصيدة فهد العسكر (شهيق وزفير)[١٧٤] التي تحدث فيها عن حالته النفسية ومعاناته الروحية وقسوة حياته الاجتماعية، فأخذ يبث همومه وآلامه، ومطلعها:

كُفّي المَلامَ وعلّليني فالشَّكّ أودى باليقين

وإن كنا نجد تلاقياً في بعض أفكار القصيدتين كقول الزيد مشيراً إلى دهر يزج بأصحاب الحقوق في السجون، ويطلق سراح المذنبين، ويقف مع الأوغاد وأهل الغدر:

ومذنبٍ قد تراه حراً وصاحب الحقِّ في السجون

....

ما زلتَ عوناً لكلّ وغدٍ وكلِّ ذي غدرةٍ خؤون

وقول فهد العسكر الذي عبر عن معاناة الأحرار الأمناء في الحياة التي تبتسم لكل نذل خؤون:

وطني وما أقسى الحيا ةَ به على الحر الأمينِ

قد كنتَ فردوس الدخي ل وجنّة النذل الخؤون

لهفي على الأحرار في كَ وهم بأعماقِ السجون

فإن هذا لا يعدو أن يكون أكثر من تشابه تجربتي الشاعرين في مرحلة

(١٧٤) الأنصاري، عبدالله زكريا، (١٩٧٩م)، فهد العسكر (حياته وشعره)، الكويت، ط. ٤، ص ص ١٣٩–١٤٣.

معينة من حياتهما مرا بها. ذلك أن قصيدة الزيد التي تبلغ واحداً وعشرين بيتاً تتناص في جانبها الصوتي القائم على القافية والروي مع قصيدة فهد العسكر، إذ استحضر الزيد كلمات قوافي قصيدته (مجون، لحوني، معين، مصون، السجون، غضون، رزين، المدين، دين، ظنوني، باليقين، المنون، الجنون، خؤون، السمين، الأمين، ظنوني، الشجون) منها ما عدا ثلاثة أبيات.

ومن صور التناص الأدبي عند الزيد المعارضة، وهي – كما رأينا – محاكاة الشاعر أثر غيره لدوافع عدة محاكاة يظهر فيها مهارته في نظم الشعر، وهي عند محمد مفتاح[١٧٥] "تدل لغوياً على المحاكاة والمحاذاة في السير، ولكن هناك معنى عاماً بجانب هذا المعنى الخاص وهو محاكاة أي صنع وأي فعل، وهذا المعنى الماصدقي هو الذي سوّغ إطلاق النقاد العرب على المحاكاة الشعرية اسم المعارضة"، ويطلق عليها اسم المحاكاة المقتدية إضافة إلى المحاكاة الساخرة (النقيضة)، وهما نوعا التناص الأساسيان لديه[١٧٦].

لقد لجأ الزيد إلى المعارضة مرتين بدافع التواصل مع أصدقائه الشعراء وتبادل الآراء والهموم، المرة الأولى: في قصيدة بعنوان (شجون)[١٧٧]، ومطلعها:

ألا يا مُفعمَ الوَجْدِ ويا ذا الجَزرِ والمَدِّ

وهي تتألف من ثمانية وعشرين بيتاً رد فيها على الشاعر خليفة الوقيان في قصيدته (بين الجزر والمد)[١٧٨]، وتبلغ ثلاثة وثلاثين بيتاً، ومطلعها:

أَبينَ الجَزرِ والمَدِّ وبينَ الأخذِ والرَّدِ

(١٧٥) تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص ١٢٢.
(١٧٦) المرجع السابق، ص ١٢٢.
(١٧٧) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٥١-٥٤.
(١٧٨) مجلة البيان، إصدار رابطة الأدباء بالكويت، أكتوبر ١٩٦٧م، العدد ٢٠، ص ١١.

ولم يكتف الزيد بمعارضة القصيدة، وإنما لجأ إلى تضمين بيتين من قصيدة الوقيان، وهما:

فـمـسـوّدٍ بـمـبـيّـضٍ ومـبـيّـض بـمـسـوّد

فـلا لـيـلٌ لـهُ حَـدٌّ ولا صُـبـحٌ بـمُـمْـتـدِّ

وهو تضمين يمكن النظر إليه بوصفه شكلاً من أشكال التناص الاقتباسي الكامل؛ لأنه يتعالق ويتلاحم في بنية النص الجديد دون أن تكون له استقلالية.

إن معارضة الزيد للوقيان تحتوي على ما سميناه آنفاً بالتناص الأسلوبي أيضاً نظراً لالتقاء الشاعرين في البناء الهيكلي للقصيدتين والجانب الإيقاعي المتمثل بالوزن والقافية والروي وتكرار بعض الألفاظ. فالوزن واحد، وقد جاء الزيد بكلمات قوافي تسعة عشر بيتاً (رقم الأبيات وكلمة القافية: ٣ ممتد، ٤ جد، ٥ قصدي، ٨ يجدي، ٩ مسود، ١٣ مرتد، ١٤ يبدي، ١٥ للرد، ١٦ بالضد، ١٧ مسود، ١٨ بممتد، ٢٠ حد، ٢١ القد، ٢٤ السهد، ٢٥ الجد، ٢٦ المجد، ٢٧ وجد، ٢٨ السعد) متفقة مع كلمات قوافي أبيات قصيدة الوقيان، وهذا أمر طبيعي في مثل هذه الأساليب كما هو معلوم.

أما المرة الثانية فقد عارض الزيد فيها قصيدة نظمها سعد مصلوح بعنوان (آيات من سفر الخروج)[١٧٩] عند بلوغه السابعة والخمسين عاماً، ومطلعها:

نـواحـاً كـان أم شَـدوا صـراخـكَ لـيـلـةَ الـمـهـوى

بلغت ثلاثة وأربعين بيتاً، فرد الزيد عليه بقطعة بلغت سبعة أبيات بعنوان (إلى السعد مصلوح)[١٨٠] مطلعها:

أتـيـتَ نـواحـاً أم أتـيـت شـدوا لعمري لقد بوركتَ من قادم حَبوا

(١٧٩) **انظر**: الأعمال الشعرية الكاملة للزيد، ص ص ١٩٢-١٩٧.

(١٨٠) المصدر السابق، ص ص ١٩٨-١٩٩.

وإن كان الزيد قد التزم بالوزن عند معارضته قصيدة الوقيان، فإنه لم يلتزم بحراً واحداً هنا، وإن اتفقت القصيدتان بالقافية والروي، ومع أنهما تتفاوتان في عدد الأبيات إلا أن الحالة النفسية والشعورية جمعت بين الشاعرين. ومما يُلاحظ على نص الزيد اتفاق كلمات قوافيه كلها باستثناء بيت واحد مع كلمات قوافي قصيدة مصلوح، وإن جاءت قافية هذا البيت (يَهوى) متفقة مع جذر كلمة قافية أحد أبيات قصيدة مصلوح (المَهوى).

ولعلنا لا نبتعد عن الصواب إن قلنا: إن صنيع الزيد في المعارضة يمكن أن يقترب مما سمّي في تاريخنا الأدبي بشعر الإخوانيات أيضاً، وهو غرض شعري ليس جديداً، إذ عرفته العصور الأدبية القديمة، وعندما جاء العصر الحديث تابع الشعراء أسلافهم القدماء، واتخذوه وسيلة لتأكيد الود فيما بينهم وبث الشكوى وتضمين الأفكار وتبادل الآراء.

ويلتفت الزيد إلى **التاريخ العربي الإسلامي** ليشير إلى بعض شخصياته وحوادثه إشارات تحمل إيحاءات ودلالات يوظفها وفق رؤيته للقضايا التي يعالجها، فهي في أغلب الأحيان ليست محورية لقصائده.

ويأتي المعتصم الخليفة العباسي في مقدمة الشخصيات التي استعان بها الشعراء العرب في العصر الحديث؛ لأنه ممن يمثلون الوجه المضيء لتاريخنا لما حققوه من انتصارات وفتوحات، ولما أرسوه من دعائم الحق والعدالة. وإن كان الشاعر العربي الحديث يستخدم هذا النوع من الشخصيات غالباً "بطريق الاستيحاء العكسي لتوليد نوع من المفارقة التصويرية بهدف إبراز التناقض الحاد بين روعة الماضي وتألقه وازدهاره، وبين ظلام الحاضر وفساده وتدهوره"[(١٨١)]، فإن الزيد يعتمد في استخدامه هذه الشخصية على الأسلوب الطردي "بمعنى التعبير عن تجربة معاصرة تتوافق دلالتها طرداً مع الدلالة

(١٨١) زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات، مرجع سابق، ص ص ١٥٢-١٥٣.

التراثية للشخصية"[١٨٢]. وتستمد دلالة شخصية المعتصم من التاريخ في سرعة استجابته لنجدة تلك المرأة العربية التي أطلقت صرختها، وهي في أسر الروم في عمورية قائلة: وامعتصماه، فأجابها لبيك لبيك !! ونهض من ساعته، وصاح النفير النفير، وسار إلى عمورية فأحرقها، وحرر تلك المرأة[١٨٣]. يقول الزيد في قصيدة (الأسرى)[١٨٤] معبراً عن محنة أهل بلده ووقوع كثيرين منهم في الأسر مخاطباً الأمير الراحل الشيخ جابر الأحمد:

يا أبا الكُلِّ إذا الكُلُّ انتخى وسراجَ الدرب لما يُظلِمِ

وعيونَ الفجرِ لما انطفأت ناظراتٍ للسنا الملتثم

جابرَ الشَّعبِ إليك المُشتكى كيفَ لا نشكو إلى المعتصم

فالزيد وهو في تلك المحنة الأليمة، والواقع المظلم المدلهم لا يجد من يبث إليه همومه، ويرفع إليه شكواه، ويستغيث به أفضل ممن يمثل رمز الخلاص ورمز السلطة الشرعية، إنه الشيخ جابر الأحمد أبو الكل وسراج الدرب والسنا وجابر الشعب، ولذا أتى الزيد بشخصية المعتصم التي تحمل طاقات هائلة من الإيحاءات والدلالات التاريخية، وأضفاها على شخصية الشيخ جابر المعاصرة. لقد وُفّق الزيد في استدعاء شخصية المعتصم لتكون عنصراً في صورة جزئية وليست محورية للقصيدة، ذلك "أن الشاعر المجيد في النهاية من الممكن أن يفيد من استخدام الشخصية التراثية عنصراً عابراً في صورة جزئية أكثر مما يفيد سواه من استخدامها لتجربة شعرية كاملة، والعبرة في النهاية بمدى ما تؤديه الشخصية التراثية في الصورة الجزئية، ثم بمدى ما تؤديه الصورة الجزئية في القصيدة من وظيفة تعبيرية، ومن تآزر والتحام مع بقية الأدوات

(١٨٢) المرجع السابق، ص ٢٥٥.

(١٨٣) ابن الأثير، (١٩٩٥م)، الكامل في التاريخ، دار صادر ببيروت، ٦/ ٤٨٠.

(١٨٤) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ١٥١-١٥٣.

الشعرية الأخرى التي يستخدمها الشاعر في القصيدة"[١٨٥]. ومن هذا القبيل أيضاً استدعاء الزيد لشخصية صلاح الدين في مخاطبة الرئيس جمال عبدالناصر ليقود الجموع العربية لتحرير فلسطين، فهو يخاطبه بقوله[١٨٦]:

وابعث صلاح الدين من حطّينه وامسك زمام قلوبنا يا حادي

فصلاح الدين الأيوبي يمثل شخصية تاريخية مضيئة في التاريخ العربي الإسلامي تماثل في دورها شخصية المعتصم نظراً لما قام به من دور في استعادة الأقصى الشريف وطرد الجيوش الصليبية. إنها شخصية ماثلة في أذهان المسلمين جميعاً، وتمثل رمزاً مضيئاً. إن استدعاء الزيد لهاتين الشخصيتين المعتصم وصلاح الدين كان موفقاً إلى أبعد حد نظراً لما تحدثانه من تأثير كبير في المتلقي. وفي هذا الإطار من استخدام شخصيات التاريخ وحوادثه ما ضمّنه الزيد في بعض قصائده[١٨٧]، مثل موقعة بدر وحطين في قصيدة (التحدي)، ووقعة كربلاء وعلي بن أبي طالب كرم الله وجهه والإمام الحسين رضي الله عنه في قصيدة (الخميس الأسود)، والصلت بن مالك وابن الجلندى في قصيدة (النزوية)، والإمام الحسين وأبي بكر الصديق وجعفر بن أبي طالب رضي الله عنهم في قصيدة (عودة البطل). وواضح أن الزيد يستحضر هذه الشخصيات التاريخية استحضاراً عابراً بما توحيه من رمز عام لتوضيح فكرة وتجسيد رؤية بعيداً عن التوسع، فهو لا يجعلها محورية في قصيدته، ولا يجعلها معادلاً موضوعياً لتجربته.

ويُستثنى من ذلك شخصية جعلها الزيد محوراً أساسياً لقصيدة (مع الإمام علي)[١٨٨] خصها بعلي بن أبي طالب كرّم الله وجهه. وإن كانت هناك طرائق

---

(١٨٥) زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات، مرجع سابق، ص ٢٨٥.

(١٨٦) الوقيان، خليفة، (١٩٧٤م)، القضية العربية في الشعر الكويتي، الكويت، ص ١٤٥.

(١٨٧) **انظر**: القصائد في الأعمال الشعرية الكاملة على التوالي، ص ص ٩١-٩٤، ١٢٩-١٣٧، ١٠٩-١١٢، ٢٢٩-٣٣٠.

(١٨٨) المصدر السابق، ص ص ١٧٦-١٧٧.

مختلفة في التعامل مع استدعاء الشخصيات وتناصها في الشعر العربي الحديث – كما مر بنا – مثل التحدث من خلال الشخصية باستخدام ضمير المتكلم، أو التحدث إلى الشخصية باستخدام ضمير المخاطب، أو التحدث عن الشخصية باستخدام صيغة ضمير الغائب فإن شاعرنا اعتمد طريقة التحدث إلى الشخصية. فهو هنا يتوجه إلى الشخصية التي جعلها محور قصيدته توجهاً مباشراً مستخدماً ضمائر المخاطبة (لعلاك، علاك، نهجك، غذاك، سقاك، أنت، بكفك). إنه لا يتحدث من خلال الشخصية مستثمراً ما فيها من إيحاءات يسقطها على تجربته المعاصرة وواقعه الجديد. ومما جاء فيها قوله:

ماذا يقولُ المادحون وقد أتَوا لِعُلاكَ هَلْ يَحوي عُلاكَ بيانُ
ما بعدَ نَهجِكَ للأنامِ فصاحةٌ هُو مُنتهى ما يصنع الإنسانُ
فلقدْ غَذاكَ محمدٌ مِن روحِهِ وسقاكَ من قُرْآنه القُرآنُ
صِهْرُ النّبيِّ وأنتَ مَهْبطُ سِرِّهِ والسِّرُّ عندَ المُكرمينَ يُصانُ
ما يومُ عمروٍ للذي شهد الوَغى خافٍ وقدْ شهِدتْ له الفرسانُ
فَبِكفِّكَ العُليا ضربْتَ وإنَّها كَفٌّ يُبارِكُ فعلَها الرَّحمنُ

فالزيد يتخذ وسيلة التسجيل عن الموروث في حديثه عن شخصية علي بن أبي طالب محتفظاً بملامحها التراثية، فهو يشير إلى بلاغته وفصاحته ونشأته في بيت النبوة، حيث تشرب القرآن والروح المحمدية، ويدلل على قرابته بالرسول الكريم وشجاعته.

أما **المصدر الشعبي** فقد حظي بأقل قدر من اعتماد الزيد في تناصه، وإن كان قد التفت إليه التفاتة عابرة إلا أنها شكلت صورة كلية في قصيدة (كلمات من الألواح)[١٨٩]، وذلك بتوظيف شخصية السندباد التي تُعد أبرز الشخصيات

(١٨٩) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٧٤–٧٦.

الشعبية وأكثرها دوراناً على ألسنة الشعراء العرب في العصر الحديث. وتحمل هذه الشخصية عند هؤلاء الشعراء عامة رمز الجوَّاب والمغامرة والرحلة في سبيل الكشف وارتياد المجهول(١٩٠)، ويوظفها الزيد انطلاقاً من رؤيته الصوفية في رحلة النفس للوصول إلى الحقيقة المطلقة. يقول في هذه القصيدة:

صحبتكِ دهراً طويلا /... / فديتك أينَ حديثُ البداية ؟ /

فإني إلى مقلتيك أطير اشتياقا،/إذا خطرت مقلتاك بقلبي الضرير تفجَّر قلبي الضريرُ/

وساح ليشهد ما حملت مقلتاك من السفن المثقلات/بكل المنى/فيا فرحة السندباد،/

قفي يا سفين لقد عاد، يا بؤس ما يحمل الشاطئُ /

إن رحلة الزيد – السندباد – الروحية "ما تلبث أن تصطدم بالواقع المادي فتعود الروح إلى أحزانها وآلامها وذكرياتها"(١٩١)، ولذلك:

لقد مات في قلبِه الحلُمُ الرائعُ / توارى الذي بيننا /كأنْ لم نكن واحدا /

وتمتد عبرَ الدموع العيونُ إلى باطنينا كأنْ لم نكن واحدا/لقد مزّق الليلُ أوصالنا/

وبدَّد في الكون أشلاءنا/فلا أنتِ أنتِ ولا ذا أنا/أُلمْلم من خلفك الذكريات/وأجمع أطرافها/

فهل يعرف الصوفي – الزيد الاستكانة ؟ وهل يقر له قرار، فيرضى بواقعه وحياته الرتيبة مثل غيره من البشر ؟ ويأتي الجواب سريعاً، إنه ينهض من جديد كالسندباد المغامر الجوّاب الممتلئ بالآمال الخضراء، إنه لا يعرف المستحيل يدفعه شوق غير محدود لرحلة جديدة ولكشف جديد، ولا غرابة في هذا فهو العاشق الذي يدفعه الشوق للإبحار ثانية، ألم يقل:

ألا دونها عاشقٌ شاحبُ الوجهِ وأعماقه معشبه/بآماله الخضرِ لا يعرف المستحيلا/

يطاعن كل الخيول ويركض كل الجهات/ويحضن ألواحَها ويشهد جيلا فجيلا/

ونادى على الريح: يا ريح إني هنا/ألا أقلعي/لِتبقَ لي المقلتان سفينا وبحرا جميلا/

---

(١٩٠) **انظر**: زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات، مرجع سابق، ص ١٦٧؛ وعباس، إحسان، اتجاهات الشعر، مرجع سابق، ص ١٩٩.

(١٩١) خدادة، سالم عباس، الاتجاه الصوفي، مرجع سابق، ص ٣٠.

ويمكن أن نضيف إلى شخصية "السندباد" "سيف بن ذي يزن" الذي احتفت به المخيلة الشعبية العربية بوصفه بطلاً قومياً لما له من فضل في طرد الأحباش من جنوب جزيرة العرب. وقد ورد ذكر هذه الشخصية في جانب من قصيدة (رسالة) حيث يقول الزيد(١٩٢):

كـــأنّ ســـيـــوفَ ذي يَـــزَنٍ تُـحـيـط بـهـا وتـقـدمـهـا

تَـــدكُّ شَـــوامـــخـــاً كَـــذِبـــاً عـلـى الـبـاغـيـنَ مَـجْـثَـمُـهـا

وعلى الرغم من أن هذه القصيدة جاءت في إطار التناص الصوفي لدى الشاعر، فإن ذكر سيف بن ذي يزن يخرج الشاعر من خمرته الصوفية إلى أرض الواقع بحثاً عن ثائر ومخلص يمكن أن يدفع الباغين عن أجواء الصادقين عشاق الحقيقة المطلقة. إن استدعاء هذه الشخصية يكشف عن خصوصية النص الشعري الصوفي عند الزيد، فهو وإن منح التجربة الصوفية إمكاناته كلها لم يذهل عن أرض الواقع الذي يعود إليه بعد رحلته الصوفية.

ويُستنتج مما سبق أن تقنية التناص تجلت في شعر الزيد فيما سميناه بالتناص الديني والصوفي والتناصات الأخرى: الأدبي والتاريخي والشعبي. وإن بدا لنا أن الزيد كان يمزج عناصر تناصية مختلفة في نص واحد؛ فقد كان التناص الديني بأنماطه الثلاثة باستحضار جملة قرآنية مُعدّلة، أو استدعاء مضمون قرآني، أو الاستناد على كلمة مفردة أو أسلوب مميز أو صورة يشغل الحيز الأكبر في شعره، ولا سيما التعالق النصي مع القرآن الكريم الذي كان شائعاً ليس في التناص الديني فحسب؛ وإنما في الصوفي أيضاً؛ إضافة إلى استناد التناص التاريخي على شخصيات وحوادث إسلامية.

وإن كان التناص الديني القرآني الأكثر شيوعاً في شعر الزيد فإن التناص الصوفي يُعَد الأكثر عمقاً وتأثيراً في بنية قصيدته، وقد تجلّى اتجاهه الصوفي

(١٩٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ١٦٧–١٦٨.

فيها من خلال دلالات عناوين القصائد، ومعجمه اللغوي الصوفي، وشيوع الرموز الصوفية، واستحضار أبرز الشخصيات الصوفية، وتشكيل بعض قصائده تشكيلاً دائرياً يتوافق مع مفهوم (العود على البدء) عند المتصوفة. ولعله أصبح من الملحوظ أنه على الرغم من أن التناص الأدبي والتاريخي والشعبي كان الأقل وروداً وتوظيفاً في شعر الزيد، فإنه لا يقل عمقاً وأثراً فيه.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- إنجيل متى، (١٩٩٩م)، ضمن (كتاب العهد الجديد)، دار الكتاب المقدس، القاهرة.
- ابن الأثير، (١٩٩٥م)، الكامل في التاريخ، دار صادر ببيروت.
- الأصفهاني، أبو الفرج، (١٩٧٠م)، الأغاني، دار الكتب المصرية بالقاهرة.
- امرؤ القيس، (١٩٩٠م)، ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر.
- الأنصاري، عبدالله زكريا، (١٩٧٩م)، فهد العسكر (حياته وشعره)، الكويت، ط٤.
- إيغلتون، تيري، (١٩٩٤م)، ما بعد البنيوية في النظرة الأدبية، ترجمة ثائر ديب، مقالة في مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد سبتمبر، ٢٨١.
- بنيس، محمد، (١٩٩٠م)، الشعر العربي المعاصر (بنياته وإبدالاتها)، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر بالدار البيضاء.
- تودوروف، تزفتيان:

– (١٩٩٦م)، باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة.

– (١٩٨٦م)، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي ببيروت.

- حسني، المختار، (٢٠٠٢م)، استراتيجية التناص، مقالة في مجلة علامات، السعودية ديسمبر، الجزء ٤٦.
- الحفني، عبدالمنعم، (١٩٨٧م)، معجم مصطلحات الصوفية، دار المسيرة ببيروت، ط. ٢.
- حلبي، أحمد طعمة، (٢٠٠٧م)، التناص بين النظرية والتطبيق (شعر البياتي نموذجاً)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب بدمشق.

- حمود، محمد العبد، (١٩٨٦م)، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب ودار الكتاب اللبناني ببيروت.
- خدادة، سالم عباس، (٢٠٠١م)، الاتجاه الصوفي في الشعر الكويتي (قراءة في شعر خالد سعود الزيد)، بحث في مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت، ١٠٢.
- أبي خزام، أنور فؤاد، (١٩٩٣م)، معجم مصطلحات الصوفية، مكتبة لبنان، لبنان.
- الخضور، صادق عيسى، (٢٠٠٧م)، التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر بعمّان.
- داغر، شربل، (صيف ١٩٩٧م)، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، مقالة في مجلة فصول، القاهرة، المجلد ١٦، العدد ١.
- درنيقة، محمد علي، (٢٠٠٠م)، معجم شعراء الحب الإلهي، منشورات دار ومكتبة الهلال، ط. ١.
- دو بيازي، بيير – مارك، (١٩٦٦م)، نظرية التناصية، ترجمة الرحوتي عبد الرحيم، مقالة في مجلة علامات سبتمبر، الجزء ٢١.
- ربابعة، موسى، (٢٠٠٠م)، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، نشر مؤسسة حمادة بإربد.
- رومية، وهب، (٢٠٠٦م)، الشعر والناقد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، سبتمبر، العدد ٣٣١.
- زايد، علي عشري:

– (٢٠٠٨م)، استدعاء التراث في الشعر الكويتي (المصادر–الصيغ–الدلالات)، بحث في كتاب: الأدب الكويتي خلال نصف قرن، نشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت.

– (١٩٧٨م)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر بطرابلس، ليبيا.

- الزيد، خالد سعود، (٢٠٠٥م)، الأعمال الشعرية الكاملة، الكويت.
- سعد الله، محمد سالم، (٢٠٠٧م)، مملكة النص (التحليل السيميائي للنقد البلاغي) جدارا للكتاب العالمي بعمّان وعالم الكتب الحديث بإربد.
- سومفيل، ليون، (١٩٦٦م)، التناصية، ترجمة وائل بركات، مقالة في مجلة علامات سبتمبر، الجزء ٢١.
- الشطي، سليمان، (٢٠٠٧م)، الشعر في الكويت، دار العروبة بالكويت.
- الشهرستاني، محمد بن عبد الكريم، (١٩٦١م)، الملل والنحل، تحقيق محمد سيد كيلاني، مطبعة البابي الحلبي بمصر.
- الصابوني، محمد علي، (١٩٨١م)، صفوة التفاسير، دار القرآن الكريم ببيروت، ط٤.
- ضيف، شوقي، (١٩٨٦م)، العصر الإسلامي، دار المعارف بمصر، ط. ١٠.
- الطبراني، أبو القاسم سليمان بن أحمد، (١٩٩٦م)، مسند الشاميين، حققه وخرّج أحاديثه حمدي عبد المجيد، مؤسسة الرسالة ببيروت.
- عاشور، علي والحداد، عباس يوسف، (٢٠٠١م)، خالد سعود الزيد (سيرة ومنهجاً)، سلسلة كتب رابطة الأدباء بالكويت.
- عباس، إحسان، (١٩٧٨م)، اتجاهات الشعر العربي المعاصر: سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فبراير، العدد ٢.
- عباس، محمود جابر، (٢٠٠٢م)، استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث، مقالة في مجلة علامات، السعودية ديسمبر، الجزء ٤٦.
- عبد الصبور، صلاح، (١٩٧٧م)، حياتي في الشعر (ضمن ديوانه، المجلد ٣)، دار العودة ببيروت.
- عبدالفتاح، علي، (١٩٩٦م)، أعلام الشعر في الكويت، الكويت.
- عبدالوهاب، سعاد، (٢٠٠٨م)، استدعاء التراث (المرجعية والتناص،

الطرائق والأنماط)، بحث في كتاب الأدب الكويتي خلال نصف قرن، نشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت.

- العسكري، أبو هلال، (١٩٨٨م)، جمهرة الأمثال، ضبطه وكتب هوامشه ونسقه أحمد عبد السلام، دار الكتب العلمية ببيروت.
- العقاد، عباس محمود، (١٩٢٨م)، ديوان العقاد، الجزء الأول (يقظة الصباح)، مطبعة المقتطف والمقطم بالقاهرة.
- العلاق، علي جعفر، (١٩٩٧م)، الشعر والتلقي (دراسات نقدية)، دار الشروق بعمّان.
- عيد، رجاء:

– (١٩٨٥م)، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف بالإسكندرية.

– (١٩٩٥م)، النص والتناص، مقالة في مجلة علامات، السعودية ديسمبر، الجزء ١٨.

- الغذامي، عبد الله محمد، (١٩٨٥م)، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط. ١.
- فتح الباب، حسن:

– (١٩٩٥م)، التضمين والاقتباس في ديوان مزار الحلم للشاعر عبد الله العتيبي، مقالة في مجلة البيان، إصدار رابطة الأدباء بالكويت مايو، العدد ٢٩٨.

– (١٩٩٧م)، سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة.

- قدور، أحمد محمد، (٢٠٠١م)، اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، دار الفكر المعاصر ببيروت، ودار الفكر بدمشق، ط. ١.
- كريسطيفا، جوليا، (١٩٩١م)، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر بالدار البيضاء، ط. ١.

- الكاشاني، عبد الرزاق، (١٩٩٢م)، اصطلاحات الصوفية، تحقيق عبد العال شاهين، دار المنار بالقاهرة.
- مفتاح، محمد، (٢٠٠٥م)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء.
- النجار، إبراهيم، (١٩٩٧م)، شعراء عبّاسيون منسيّون، (مسالك الغزل) القسم الثاني، ٢/٢٥-٣٢، دار الغرب الإسلامي ببيروت.
- نصر، عاطف جودة، (١٩٨٣م)، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ببيروت، ط. ٣.
- نعناع، محمد فؤاد، (١٩٩٤م)، الجود والبخل في الشعر الجاهلي، دار طلاس بدمشق.
- نيكلسون، رينولد ألن، (١٩٤٦م)، في التصوف الإسلامي وتاريخه، ترجمة أبو العلا عفيفي، لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة.
- ابن هشام، أبو محمد عبد الملك، (٢٠٠٥م)، السيرة النبوية، قراءة وضبط وشرح محمد نبيل طريفي، دار صادر ببيروت.
- وعد الله، ليديا، (٢٠٠٥م)، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر بعمّان.
- الوقيان، خليفة:
  - (١٩٦٧م)، قصيدة (بين الجزر والمد)، في مجلة البيان، إصدار رابطة الأدباء بالكويت، أكتوبر، العدد ٢٠.
  - (١٩٧٤م)، القضية العربية في الشعر الكويتي، الكويت.
- اليافي، نعيم:
  - (١٩٩٧م)، أطياف الوجه الواحد (دراسات نقدية في النظرية والتطبيق)، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق.
  - (١٩٩٣م)، أوهاج الحداثة (دراسة في القصيدة العربية الحديثة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق.