التناص القرآني في أشعار أديب كمال الدين[1]

أ.م.د. نعيم عموري
كلية الإلهيات والمعارف الإسلامية
جامعة شهيد چمران أهواز

مقدمة:

في هذا البحث الذي يحمل عنوان التناص القرآني في أشعار أديب كمال الدين تطرّقنا إلى نظرية التناص و مدلولها في الأدب العربي و أيضاً في القرآن الكريم و من ثمّ دراستها في أشعار أديب كمال الدين إذ مزج في أشعاره الآيات القرآنية ليستخدمها في صوفيته و عرفانيته التي يغوص في أغوارها ليحكي مظلومية البشرية تارة ووحدته تارة أخرى ثمّ يعكف على الشعب الذي لا يفارقه وإن شطت به النوى أي لا يفارق ذكر العراق و أهله و لذلك يستخدم الآيات والقصص القرآنية ليحكي همّ الشعب و في بحثنا تتبعنا المنهج الوصفي–التحليلي نهدف من وراء ذلك بيان التناص القرآني في أشعار كمال الدين وذاك تحت إطار الأسئلة التالية:

- لماذا استخدم أديب كمال الدين التناص القرآني؟
- ما هي آليات أديب كمال الدين في تناصه القرآني؟

فرضيات البحث:

- تغذّى الشاعر من مناهل متعددة ليروّي عطشه الممعرفي في شعره لكنّه وجد في القرآن الكريم وفي قصصه الكثير من العبر كي يُعبّر بها عن أفكاره الروحانية أو السياسية أو الاجتماعية.
- الآليات التي استخدمها أديب كمال الدين في أشعاره تتمثّل بالتناص الظاهري و التناص الذاتي في تناصه القرآني.

خلفية البحث:

لقد كتب كثيرون عن التناص خاصة في الشعر العربى المعاصر و عالجوا هذه الظاهرة في دراساتهم منها: (التناص في مختارات من شعر

الانتفاضة المباركة: حمدان، عبد الرحيم، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية، العدد٣)، (التناص الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر: بركة، نظمي، مجلة فكر وإبداع، العدد ٢٣)، (توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر: هلال، عبد الناصر، أطروحة دكتوراه ، كلية البنات/ جامعة عين شمس.) و (التناص القرآني في رواية حكايات حارتنا لنجيب محفوظ: خليل پروينى و نعيم عمورى: آفاق الحضارة الاسلامية، اكاديمية العلوم الانسانية و الدراسات الثقافية السنة الثالثة عشرة، العدد الثاني) و ... ولقد أدت هذه الأبحاث والدراسات بالعديد من الملاحظات المفيدة، حول التناص في الشعر و في الرواية لكن حول الأعمال الشعرية للشاعر أديب كمال الدين، فهناك الكثير من الدراسات منها كتاب «الاجتماعي والمعرفي في شعر أديب كمال الدين» تأليف: د. صالح الرزوق– سوريا،منشورات "ألف لحرية الكشف في الإنسان"صدر عام ٢٠١١ وتطرّق فيه إلى "الشكل العام للقصائد والاتجاهات الحداثة و"الأسطورة والرمز الديني و"معنى الوطن والمضمون الاجتماعي في شعر أديب كمال الدين" و أيضاً كتاب «إشكاليّة الغياب في حروفيّة أديب كمال الدين» لصالح الأنباري صدر عام٢٠١٤ و فيه درس ظاهرة الغياب في شعر كمال الدين، و كتاب« تَجلّيات الجَمَال والعِشْق عند أديب كمال الدين» للأستاذة أسماء غريب حيث درست أشعاره من منطلق الصورة الشعرية والجمالية وهناك العديد من البحوث حول الشاعر منها مقالة« توظيف الصور القرآنية في الشعر:قراءة في مجموعة "مواقف الألف" للشاعر أديب كمال الدين» لسمير عبدالرحيم أغا، إذ درس فيه الصور الشعرية في اشعار الشاعر في مجموعته مواقف الألف.

التناص لغة و اصطلاحاً:

التناصّ من مادّة «ن ص ص» ذو معانٍ مختلفة، و«النصّ» في اللغة بمعنى الرفع وأقصى الشيء وغاياته (ابن منظور، ١٩٨٨م، مادّة: نصص) وبمعنى الظهور والإيضاح والإنتظام وغاية الشيء ومنتهاه.(فيصل الأحمد،٢٠٠٣: ص٢٣) وفي المصطلح «بمعنى تشكيل نصّ جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النصّ المتناصّ خلاصةً لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكلٍ جديد، بحيث لم يبقَ من النصوص السابقة سوى مادّتها، وغاب "الأصل" فلا يدركه إلاّ ذو الخبرة والمران» (عزّام،

٢٠٠١م: ص٢٩) ويعد التناص في مصطلحه من القضايا الحديثة إذ ظهر لأوّل مرّة على يد الباحثة الفرنسيّة جوليا كريستيفيا، إذ تعرّف التناصّ فتقول: «إنّ كلّ نصّ هو عبارة عن لوحة فسيفسائيّة من الإقتباسات وكلّ نصّ هو تشرُّب وتحويل لنصوص أخرى» (الغذامي، ١٩٩٢م: ص ٣٢٦). يشير محمد مفتاح في تعريفه: التناص وهو تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة. كما يرى فيه ظاهرة لغوية معقدة يصعب ضبطها وتقنينها، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي ومعرفته الواسعة وقدرته على الترجيح مع الإعتماد على مؤشرات في النص تجعله يكشف عن نفسه. (مفتاح، ١٩٨٥: ١١٩ و١٢٠). ظهر مصطلح التناص عند جوليا كرستيفا عام١٩٦٦م، إلا أنه يرجع إلى أستاذها الروسي ميخائيل باختين، وإن لم يذكر هذا الأخير، المصطلح صراحة واكتفى بتعدية الأصوات، والحوارية، وحلّلها في كتابه «فلسفة اللغة»، وكتاباته عن الروائي الروسي (دستوفيسكي)، وبعد أن تبعته جوليا وأجرت استعمالات إجرائية وتطبيقية للتناص في دراستها «ثورة اللغة الشعرية»، توصّلت إلى تعريف التناص، بأنه التفاعل النصي في نص وبعينه.

التقى حول هذا المصطلح عدد كبير من النقاد الغربيين وتوالت الدراسات حوله، وتوسع الباحثون في تناوله، وكلها لا تخرج عن هذا الأصل، وقد أضاف الناقد الفرنسي جيرار جينيت أصنافاً للتناص. وبعد ذلك إتسع مفهوم التناص، وأصبح بمثابة ظاهرة نقدية جديدة وجديرة بالدراسة والاهتمام، وشاعت في الأدب الغربي، ولاحقاً انتقل الاهتمام بتقنية التناص إلى الأدب العربي مع جملة ما انتقل إليه من ظواهر أدبية ونقدية غربية ضمن الاحتكاك الثقافي، إضافة إلى الترسبات التراثية الأصيلة. (الغذامي، ١٩٩٢م: ٣٢٦). هنالك إصطلاحات كثيرة وردت كلها في إطار واحد هو إطار التناص فكما يسميه البعض بالتناص يسميه آخرون التفاعل النصي أو التداخل النصي أو العلاقة بين النصوص أو المتعالقات النصية. وهي عبارات مختلفة في اللفظ، وتطمح إلى الهدف نفسه بل بصورة أدق كلها أسماء لمسمى واحد، ولعل التفاعل النصي أنسب هذه التعابير، لأنه يحمل في طياته صورة التأثير التي يرسمها النص المتقدم في النص المتأخر، وهو ما يمكن من خلاله الكشف عن العلاقة أو الصلة بين النصوص من حيث أدبيتها (الأمين،٢٠١١م: ٥). لقد برز مصطلح التناص حديثاً في الدراسات الأدبيّة، وقد اِهتمّ النقاد في هذا المجال بالمعاني المتكررة بين الشعراء والكتاب، والبحث عن الإصالة لدى الأديب. فالتناص إذاً ضرورة يفرضها الواقع الأدبي الذي

يحتم على الكاتب والقارئ ضرورة فهم النص، فلولم يكن النص، إستجابة لنصوص متقدمة لا نهائية لما كان له أن يفهم. (كريستيفا، ١٩٩١م :٢١). لعل هذه الحتمية أو الضرورة التي تقف وراء عملية التناص هي التي جعلت مفتاح يعده من أهم الضروريات، بل لا حياة للأدب مالم يكن هنالك تناص. إذن فالتناص للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونها ولا عيشة له خارجها. (مفتاح، ١٩٨٥: ١٢٠). يعد التناص تقنية فنيّة جمالية، فليست العبرة فيما إذا وجدت هذه التقنية في النص المقروء أم لا، وإنما فيما إذا نجحت في أن تضيف إلى النص بعداً جمالياً وفنياً قادراً على إدهاش القارئ وإستدراجه إلى النص أم لا. هذا بالإضافة إلى أنّه يوفر للنص بعداً معرفياً يتمثل في الإيماء إلى النص السابق، سواء أكان موروثاً أسطورياً أم دينياً أم تاريخياً، وهو ما يصل بالنص إلى ما يسمى بالمعرفة الجماليّة.

ولكن يرى بعض الدارسين أنّ مفهوم التناصّ ليس جديداً كلّ الجدة، بل إنّه قد عرف منذ القديم وله جذور في تراثنا النقدي والنقّاد القدماء قد أشاروا إليه حينما ذكروا مصطلح السرقات الشعريّة، وخصّوا بالذكر سرقة المعاني، وقالوا إنّه باب لم يسلم منه أحد، وهذا إقرار منهم بأنّ النصّ يتناصّ مع نصوص كثيرة مهما حاول صاحبه أخذ الحيطة و الحذر، فيقول الآمدي: «إنّ من أدركته أهل العلم لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساويء الشعراء وخاصّة المتأخّرين، إذ كان هذا باباً لم يتعرّى منه متقدّم ولا متأخّر». (الآمدي، ١٩٦١م: ص٢٩١). ويقول ابن رشيق:« وهذا باب متّسع جداً لايقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه». (ابن رشيق، ٢٠٠١م: ٢/٢٨٠) وكان يُحثّ على الأخذ من التراث والإفادة منه، وقد انتبه الشعراء إلى أهميّة التراث والحفاظ عليه؛ لا لأجل المحاكاة والتقليد بل للحفاظ على الموروث وإثراء النصوص الأدبيّة، خاصّة أنّ مجال المعاني قد ضاق على الشاعر المحدث «لأنّ من تقدّمه قد استغرق المعاني وسبق إليها وأتى على معظمها» (الجرجاني، ١٩٨٨م: ص ٢٤١)

وارتسمت طريقة للأخذ بالمعاني وشاعت هذه الطريقة بين الأدباء إذ قسّم النقّاد القدماء الأخذ من التراث إلى قسمين: محمود ومذموم، فالمحمود هو ما يضيف إليه الشاعر إضافات جديدة في الصورة أو العبارة. أمّا المذموم فهو الذي لايستطيع أن يضيف إليها شيئاً من ذلك. ومن حيث أنّ النقّاد كان يشعرون بقصور فهم مصطلح السرقة، قاموا بتصنيف السرقات

ووضعوا لها مصطلحات كثيرة متدرّجة كالتّلفيق، والإلمام، والمسخ والسّلخ، والتلميح، والإقتباس والعقد ...إلخ. ممّا يدلّ على قصور مصطلح السرقات.

توظيف القرآن الكريم:

يعدّ التراث الدينيّ مصدراً خصباً لإثراء النصوص الأدبيّة، وهو من المصادر الإلهام الأولى عند المبدعين، وقد تمثّل هذا التراث الدينيّ في الكتب السماويّة المقدّسة، فالقرآن الكريم هو مصدر أساسي أفادّ منه الشعراء العرب على مدى عصور الأدب بعد عصر صدر الإسلام. ومن هذا الجانب نرى الشعراء قد تأثّروا كثيراً بأساليب القرآن الكريم، وبمعانيه وقصصه. وقد شكّل القرآن الكريم المصدر الأوّل للفصاحة والبلاغة والبيان في التّراث العربيّ، فكان له أثر كبير في تكوين معاني الشّعراء والأدباء والخطباء وألفاظهم وصورهم وصقلها، إذ استلهموا . على مرّ العصور. العديد من الألفاظ والمعاني من آياته وقصصه، وحكمه وأحكامه، ووعده وتبشيره ونذيره، ولوّنوا أشعارهم بصورة الماديّة الجميلة، وأفكاره العظيمة المتميّزة. (السمرة، ١٩٨٥م: ص٩٣) ويقسّم التناصّ القرآني إلى التناصّ الدّاخليّ والخارجيّ؛ فإنّ استخدام نصّ الآية في الأعمال الأدبيّة النثريّة والشعريّة يعد تناصا خارجيّا، أمّا استخدام مضمونها فهو تناصّ داخلي

التناص القرآني وأهدافه:

ظهر نوع من التناص في الدراسات الأدبية باسم التناص القرآني وهو ذلك الترابط النصي الواعي بين المبدع والقرآن، فالاستخدام الواعي الممهد له من القرآن يندرج في دراسة التناص القرآني، فالتناص القرآني بمفهومه العام دخل في مجالات الحياة الاجتماعية وفي كافة العلوم ولاسيما العلوم الإنسانية من فلسفة وتاريخ وآداب...إلخ. وبمفهومه الخاص الذي يكمن في الأعمال الادبية النثرية والشعرية، والقرآن الكريم دخل في الأعمال الأدبية وقد استخدمه الأدباء والشعراء في أعمالهم. فإن استخدم الأديب نصَ الآية فهذا تناص خارجي وإن استخدم مفهومها فهذا يعد تناصاً داخلياً وهو يقوم على استحضار نص الآية القرآنية أو مفهومها «فالتناص بالقرآن له هدف أدبي جمالي حيث إنّ أسلوب القرآن هو الأسلوب الأمثل للغة العربية ،واتخاذ بعض صوره وأساليبه نموذجاً يضاف للصياغة الأدبية ؛مما يكسبها رونقاً وجمالاً .هذا فضلاً عن الهدف الديني الذي يجعل التواصل بين القارئ والكاتب تواصلاً خلاقاً لما يجمع بينهما من رصيد زاخر بتقديس القرآن الكريم والتأثر بمعانيه العظيمة» (الغباري،٢٠٠٣م:١٨١) فمفهوم التناص القرآني يظهر من التدقيق في العمل الأدبي واظهار هذا التراث الإسلامي إذ يستخدم الأديب التناص

القرآني مستفيداً من جمال آياته وصياغته في عمله الأدبي واتخاذ العبرة من القرآن والاستشهاد به ولو بكلمة واحدة يعطي النص الأدبي رونقاً وبهاء متزايدين، الكلمة وحدها لاتشير إلى شئ وانما يستخدمها الأديب بأسلوب مثيل للقرآن الكريم وذاك شرط ان يكون ممهداً لهذا الاستخدام،فالتناص القرآني يعطي ثقلاً أدبياً للعمل الأدبي. هذا ويستخدم التناص القرآني بشكليه الداخلي والخارجي في الأعمال الأدبية والغرض منه –علاوة على تجميل الاسلوب بالأسلوب القرآني واتخاذ العبر –بيان المقاصد الدينية والاعتقادية والسياسية...إلخ. فمن أهداف التناص القرآني كشف وإظهار التراث الإسلامي الموجود في النصوص النثرية والشعرية، ومن ثَمّ لايُعدّ التناص استرجاعاً للمخزون الثقافي فحسب أو استعادة للذاكرة الثقافية، أو تداخلاً للنصوص في العمل الأدبي دون فلسفة أو هدف، وانما هو عملية مقصودة لأهداف ،أهمها تحقيق العملية الأدبية للتواصل الناجح بين المبدع والقارئ.

وبهذا تمكن الإشارة إلى أهمية التناص بإعتباره سياقاً أدبياً خلاّقاً تلغى فيه الحدود بين الماضي والحاضر في سبيل تجديد الأدب وتطويره، دون زعم لتجديد قائم في فراغ، ودون إبداع منبت عن السياق المحيط به ،ودون إدعاء عبقرية فردية لأديب ما إلاّ من خلال تداخله مع نصوص أخرى مبدعة.(شبل محمد،٢٠٠٧م:٧٧) بمعنى أنّ العصر يشارك في الابداع ويمثّل قوة اللحظة التاريخية التي تشترك مع قوة ذهن المبدع. فالكاتب على أيّة حال ليس قوة مطلقة ،وكذلك لا يمكن ان يكون عمله الفني قوة مطلقة. وعلى هذا يقوم التناص على العلاقة النصية التي تصل اللاحق بالسابق وترد علاقات الحضور إلى علاقات الغياب. ويحدث هذا في التجاوب الدلالي الذي تشير به النصوص إلى النصوص السابقة ،أوتردد به النصوص أصداء غيرها الذي يكمل معناها. لذلك فهناك أهمية للنصوص الغائبة والمسبقة؛ لأنّ أيّ عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ماكُتب قبله من نصوص، مما يمكن معه فهم النصوص في سياقها الثقافي، ودون أن يسلب النص الحاضر خصوصيته،(الغباري،٢٠٠٣م:١٦١) فإظهار التراث الإسلامي الموجود في القرآن في طيّات الأعمال الادبية و وصل الماضي بالحاضر من أبرز أهداف التناص.

دراسة التناص القرآني في أشعار أديب كمال الدين:

أديب كمال الدين ينغمس في طيّات الكتب المقدسة وخاصة القرآن الكريم وذلك للتناص

بالآيات الشريفة، ويستخدم الصورة القرآنية في تصويره الفني لأشعاره وكما نعلمُ لا شك أن" الصورة الفنية "هي قوام البنية العميقة لأي عمل أدبي ولا سيما الشعر منه، فمجمل أجناس الخطاب الأدبي تشترك في مبدأ "التصويرية، ولكنها تختلف فيما بينها في استعمال الصورة كما وكيفا، لقد تعرضت الصورة الشعرية شأنها شأن العناصر الفنية الأخرى إلى تطور في المفهوم والدلالة، فقديما كانت تقف عند حدود الصورة البلاغية المجازية من التشبيه والاستعارة، ولكن مع انفتاح عالم الشعر على المشهد الثقافي للحياة المعاصرة أخذت الصورة تتنوع وتتسع لتصبح أكثر شمولا، فباتت تستمد مصادرها من منابع مختلفة، ذلك أنها في سعيها إلى التوصيل والتواصل لن تكون عملا فنيا مكتفيا بذاته. بل تثرى بالتفاعل والتأويل الذين يعززان دورها في بناء الثقافة" (الدليمي،١٩٩٠م:٨٧) . ولذلك لم يعد "الشاعر المحدث" يستقي من ينبوع ثقافي واحد او من مصادر معينة كما الحال في العصور الماضية، فقد عمد الشاعر إلى التناص مع الموروث المختلف أنواعه الأسطورية والشعبية والتاريخية والأدبية فضلا عن توظيف تقنيات الفنون المختلفة الأدبية منها وغير الأدبية للتخلص من اسر الغنائية والمباشرة وإثراء القصيدة بأساليب تستقيها من الفنون الأخرى" (المصدر نفسه:١٣٤) لقد استثمر الشاعر أديب كمال الدين جميع هذه الإمكانيات مستعينا بموهبته في تصوير مشروعه الشعري بدافع من هاجس المغايرة فكان خطابه الشعري حافلا بمختلف التقنيات الحديثة وأكثر ما يتجلى في مجال إنتاج الصورة الشعرية من مصادر شتى، لما لها من دور فاعل في تحويل النبضة الفكرية إلى نبضة جمالية.

تغذّى أديب كمال الدين من القرآن في أشعاره وهذا ما صرّحت به أسماء غريب إذ تقول: "تعددت المناهل التي غرف الشاعر من معينها كي يسطّر بنسغها نصوص قصائده الثرّة، إلا أن المعين القرآني يظل أنقاها وأصفاها وأكثرها غنى وتنوعاً. ولعلّ هذا ما يبرر لجوء الشاعر في نسج خيوط متون قصائده ليس فقط إلى مضمون النصّ القرآني وقصصه وعظاته، ولكن إلى تقنياته وأدواته البلاغية والبيانية، ولربما يكون التكرار واحداً من أكثر هذه الأدوات حضوراً في متن الشّاعر بشكل لافت للانتباه".

(غريب،٢٠١٣م:١٢٥)

وظّف أديب كمال الدين الصور القرآنية في النص الشعري، ونحن نعرف أن "التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن الكريم ، فهو يعبر بالصورة المجسمة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية وعن الحادث الممسوس،

والمشهد المنظور ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها مجسما الحياة الشاخصة او الحركة المتجددة فاذا المعنى ذهني هيئة أو حركة واذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد " (قطب،١٩٩٩م:٣٦) آيات أو سور القرآن من قصص ومشاهد القيامة، نماذج إنسانية، المنطق الوجداني، مضافا إليها تصوير الحالات النفسية، وتشخيص المعاني الذهنية وتمثيل بعض الوقائع التي عاصرت الدعوة وهي تؤلف على التقريب أكثر من ثلاثة أرباع القرآن، وكلها تستخدم طريق التصوير في التعبير فلا يستثنى من هذه الطريقة سوى مواضع التشريع وبعض مواضع الجدل (أغا،٢٠١٢م، مواقع الحوار المتمدن)، بهذه الطريقة وظف الشاعر أديب كمال الدين الصور القرآنية في مجموعته الجديدة "جيم" الصادرة ببيروت عن منشورات الضفاف لهذا العام ٢٠١٥ في طبعته الثانية عبر انفتاح النص الأدبي على النص القرآني بما فيها فوائده الكاملة، وهي مناظر شاخصة من صور وظلال، وإن مصادر الصور الشعرية لهذه المجموعة هي من النبع القرآني بكاملها إذ تتنوع الصور في معظم قصائد المجموعة وقد استعرضها في مسمّيات نتطرّق إليها كالتالي:

«إشارات التوحيديّ/إشارة الفجر *******

لو أنزلنا هذا الفجرَ المحمومَ على جبلٍ للغيرةِ والشمسِ / لرأيتَ الماءَ سعيداً والطيرَ يغنّي شيئاً / عن ذاكرةِ العشب. / لو أنزلنا هذا الفجرَ الأسْوَد / وعلى وطنٍ للحُبّ / لرأيتَ الزهرَ الدافئ ينمو، يلتفُّ على الجسدين وحيداً / ويمشّطُ شَعْرَ القلبْ / بأصابع من ندمٍ أخضر / ويمشّطُ شَعْرَ القُبُلات / بأصابع من بلّورٍ أزرق. / لو أنزلنا هذا الفجرَ المسجونَ على أرضٍ / لا تنمو فيها الخيبةُ والصحراءْ /لرأيتَ الحرفَ عجيباً يحكي برنينِ الماء / عن خفْقِ الحُبِّ وفاكهةِ الله.» (كمال الدين،٢٠١٥م: ١٩٧)

شاعرنا بنبرة مهموم يُعطي عطاءه الشعري من قلب حزين وبلد جريح ينغمس في طيّات القرآن الكريم ويستخرج لؤلؤة من لآلئ القرآن، يتناص بالآية الكريمة محوّراً لها في الوهلة الأولى كما نلاحظ في بداية شعره: لو أنزلنا هذا الفجرَ المحمومَ على جبلٍ للغيرةِ والشمسِ... يتناصّ مع الآية التالية:(لَوْ أَنزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَّرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُّتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ) (سورة الحشر/٢١) لكن كما نلاحظ في مفهوم الآية و مفهوم النص الحاضر نلاحظ التناص العكسي وهو في ظاهر الأمر تضاد بين المفهومين في النص الحاضر(الشعر) و النص الغائب (القرآن) لكن سبب استخدم شاعرنا التناص العكسي هو

لفت الانتباه لما يريد أن يبوح به في شعره و علاوة على التناص العكسي استخدم الشاعر رمزية الألوان؛ الأسود/ الأخضر/ الأزرق.

استخدام التراكيب الوصفية والإضافية الموغلة في الرمز والرومنطيقية تشير إلى نوع من الرفض الذاتي لشاعرنا الصوفي ومن هذه التراكيب: الفجر المحموم/ذاكرة العشب/الفجر الأسود/ شعر القلب/ ندم أخضر/ شعر القُبُلات/ الفجر المسجون/فاكهة الله.

كل هذه التراكيب تشير إلى معنى خاص نجد إجابته في مكنون قلب أديب كمال الدين، هذا الإنغماس في الطبيعة –وهو من سمات شعراء الرومنسية– لا يأتي من فراغ بل يأتي من لوعة وحرقة وحزن مضاعف، وعند الرجوع إلى نصوص الشاعر نجده يوسّع إطار الرمز حتى يشمل الإشارة والتي هي عبارة عما يخفى عن المتكلم كشفه بالعبارة للطافة معناه وغيرها من اللغز والايماء، وبذا لا يجعل من الرمز قسيما للإشارة كما هو الحال عند المتصوفة الذين وضعوا برزخا بين الرمز والإشارة مما يشي بتباينهما، بل أن أديب كمال الدين يجعل من الرمز جسراً يربط بين (الغيب والحس/ الخيال والواقع) لكن بطريقة أخرى تتم بتقريب الميتافيزيقي، ووضعه بصورة حسية ماثلة أمام القارئ خلافاً للرؤية الصوفية التي تعتمد تفسير الواقع الحسي بإرجاعه إلى صور غيبية مستترة، وبهذا يكون أديب كمال الدين قد استند على الرؤية القرآنية التي تعتمل الرمز بطريقة التماثل بين عالم الغيب والشهود، فتصبح وظيفته هي اختزال ما وراء الحس بحروف ومواقف وإشارات والسعي نحو خلق المعنى (غالي،٢٠١٤م: http://www.adeebk.com).

فالمعنى عنده يتوالد من رصف التراكيب المتعددة ورمزية الألوان و ما تشير إليه هذه الألوان و من التناص القرآني؛ وفي مقطوعة أخرى يقول أديب:

«الرحمن/ خَلَقَ الإنسانْ/علّمه ما لم يعلمْ../علّمه ما كانَ يكون/ما لم يكُ في الحُسبانْ./المأساةُ اتسعتْ، مَن لي يا ذاكرة خَربةْ/أنْ أقرأ أوجاعي/والشاطئ مهجوراً يهذي بأناشيد الهمِّ./المأساةُ اتسعتْ، فبأيّ أقترحُ الليلةْ/فرحي الربّانيّ، أقودُ الليلَ أسيراً/والبحرَ صديقاً والصخرَ ودوداً/والمرأةَ كأساً قد مُلِئتْ بالفجرِ، غناءِ العشبْ،/ألقِ الأقمارْ./الرحمن /خَلَقَ الأكوانَ وسلّمني مفتاحَ الأرضِ وبايعني./لكنْ عذّبني الجندْ/إذ آلمني أرقُ الليلِ المطعون، فشرّدني السلطانْ. /فبأيّ أقترحُ الليلةَ معراجي../وأقودُ مماليكي، شمسي وغيومي نحو الله؟/الرحمن/خَلَقَ الإنسانْ/آتاهُ الحكمةَ طيّعةً والبلبلَ والهدهدْ./لكنّ الأرضَ انذهلتْ والمأساة اتسعتْ وتعرّتْ/والغربة قد كبرتْ./فأشيري يا كلمات الرحمةِ../إنّ الإنسانَ

بحُسبانْ./كثرَ اللغطُ/وبدتْ صيحاتُ الآخر فاتنةً بعلاماتِ الإبهامْ!/فعجبتُ، دهشتُ، وقلتْ:/أوَ هذا جمركَ يا حرفي،/يا مَن تخفي ألقَ الأشياءِ وفاكهةَ الأيّامْ؟/وعجبتُ عجبتْ/حتّى أنكرني رأسي.لكنّي/في عمقِ الضجّةِ أبصرتُ طيورَ الله /تهبطُ في روحي وتذيعُ بقلبي الأثمارْ./فنظرتُ إلى الضجّةْ/وصرختُ: سلاماً للهدأةِ إذ بزغتْ في روحي، مرحى./وفرحتُ، بكيتْ /مثل العصفور العطشان/وَجَدَ الغدرانْ»

(كمال الدين،٢٠١٥م:٧-٩)

تتجلى لنا من خلال التناص القرآني صوفية وعرفانية شاعرنا أديب كمال الدين، حيث نلاحظ التناغم التام بين أفكاره و بين السرد القرآني فاستخدامه للقرآن لم يقصد به الإيقاع الموسيقي فحسب بل يبحث عن أغوار المعاني القرآنية و ما يوجد في مفاهيم الآيات فتناصه و إن بدا ظاهريا لكنّ استخدامه ذاتي، بداية النصين الحاضر والغائب واحدة و هي «الرحمن» لكن تغييرا يطرأ على النص الحاضر محوّراً النص الغائب والتحوير يبدأ بتغيير«علّم القرآن» إلى«خلق الإنسان» ويحتفظ شاعرنا بالإيقاع الموسيقي في النص الغائب كما نلاحظ في:(الرَّحْمَنُ /عَلَّمَ الْقُرْآنَ / خَلَقَ الإِنسَانَ / عَلَّمَهُ الْبَيَانَ / الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَانٍ / وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ / وَالسَّمَاء رَفَعَهَا وَوَضَعَ الْمِيزَانَ / أَلاَّ تَطْغَوْا فِي الْمِيزَانِ / وَأَقِيمُوا الْوَزْنَ بِالْقِسْطِ وَلا تُخْسِرُوا الْمِيزَانَ / وَالأَرْضَ وَضَعَهَا لِلْأَنَامِ / فِيهَا فَاكِهَةٌ وَالنَّخْلُ ذَاتُ الأَكْمَامِ / وَالْحَبُّ ذُو الْعَصْفِ وَالرَّيْحَانُ / فَبِأَيِّ آلاء رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ (سورة الرحمن/١-١٣)

يحيلنا هذا المقطع منذ ابتدائه إلى اسم من أسماء الله الحسنى (الرحمن) وإلى ملاحظتين مهمتين أولاهما وبشكل لا يقبل الشكّ أنه مبني على تناصّه مع سورة الرحمن وهو ما يثبت ملاحظاتنا بشأن إعلان الشاعر عن مصادره المتناصص معها وابتداء من غلاف المجموعة (جيم). والملاحظة الثانية إن الشاعر في هذا المقطع متوافق تماماً مع ما جاء بنص (سورة الرحمن). حتّى كاد يخرج بشعريّته إلى دائرة التأويل لولا أنّ ذلك منفيّ بالسطر الذي يلي هذا المقطع مباشرة بقوله (المأساةُ اتسعتْ، مَن لي يا ذاكرةً خَرِبةْ) وهو هنا في (إشارة الرؤيا) إذ يستدعي صيغتين من صيغ النص الغائب (فضلاً عن لفظ الرحمن)، صيغة (خلق الإنسان وعلّمه البيان) والأخيرة هي التي يحاول تأويلها لنا بـ(علّمه ما لم يعلم.. علّمه ما كانَ يكون.. ما لم يكُ في الحُسبانْ). والعبارة الأخيرة من المقطع حملت معها صيغة رابعة على شكل مفردة لا يمكن إرجاعها من خلال السياق الذي وردت فيه إلّا

إلى (سورة الرحمن) وبالتحديد الآية القرآنية (الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَانٍ). وكما نرى هنا جاءت الاستعارة محاولة من الشاعر لتكثيف الصورة الشعريّة باستدعائه للآية الكريمة على مستوى عالٍ من الوعي بالحالة التي بثّها النصّ بدوره على شكل صورة شعريّة جديدة مختلفة عن ورودها داخل النصّ: الأصل. (بلاوي، ٢٠١٥م:١٢٤.)

الإيقاع الموسيقي الموجود في النص الغائب يحضر وبقوة في النص الحاضر إذ يتجه الشعر منذ البداية إلى خلق الإنسان ثم تعليمه ولِما هذا التعليم وما الغاية منه؟ وهل التعليم موجود بكنه البشر؟ وإذا كان هذا التعليم موجود فلماذا يعيش هذا المتعلم يعيش أبشع من حياة الحيوان الغير متعلم، ولا ننسى أنّ التعليم الذي أراده كمال الدين يغلب ظني أنّه(العقل البشري)، العقل الذي أودعه الله–تبارك وتعالى– في الإنسان الذي خلقه و علّمه، لكن السؤال يطرح نفسه لماذا ينادي بل يصرخ الشعر بصيحة تسك الآذان : المأساةُ اتسعتْ، مَن لي يا ذاكرة خَرِبةْ/أنْ أقرأ أوجاعي/والشاطئ مهجوراً يهذي بأناشيد الهمِّ./المأساةُ اتسعتْ، فبأيّ أقترحُ الليلةْ... ، فلماذا تتسع مأساة الإنسان المخلوق والمتعلم مِن قِبل حكيم خبير.كل ما في الأمر شاعرنا يذمج صوفية وروحانيته البريئة مع الواقع المرير وهذا ما نعبّر عنه بالصوفية الجديدة التي تختلف عن تلك الصوفية المتخلّفة التي تهجر الإنسان هذه العرفانية موجودة في صميم الناس وتعيش معهم. وفي استحضار قصة نبي الله يوسف عليه السلام يقول كمال الدين:

لماذا تركتهم يلقونني في البئر؟ /لماذا تركتهم يمزّقون قميصي؟ /لماذا تركتهم يكذبون، /وأنتَ تعرفُ أنّهم يكذبون؟ /أعرفُ أنكَ كنتَ شيخاً جليلاً / وأنهم – واخجلتاه– استغلّوا / ضعفكَ البشريّ / وبياضَ لحيتِك / ودقّةَ عظمِك. / أعرفُ هذا / وأعرفُ أنهم تركوني إلى الموت / قابَ قوسين أو أدنى /وأنّ الذئبَ كان أرحم من أراجيفهم. /لكنني كنتُ ضعيفاً./ أصدقكَ القول/لم أستطعْ أنْ أقاوم سحرَ لثغتها /ولا أنوثتها الطاغية/فسقطتُ في البئر/وصحتُ: انتشلْني/يا مَن كُتِبَ عليه ما قد كُتِب/من عذابٍ عجيب.../كنّا وحيدين/حين متّ بين يديّ./لم تقلْ شيئاً./لم تقلْ أيَّ شيء./لماذا لم تقلْ أيَّ شيء؟/لم أقلْ لكَ أيَّ شيء./لماذا لم أقلْ لكَ أيَّ شيء؟/لم نقلْ أيَّ شيء./لماذا لم نقلْ أيَّ شيء؟(كمال الدين،٢٠١١م:١٣–١٤)

تساؤلات عديدة يطرحها شاعرنا كمال الدين ومن هذه التساؤلات قضية العراق وأهله و الغربة التي يعانيها الشاعر في أستراليا ويتناص مع سورة يوسف(ع) وقصته الشهيرة التي يبدأ فيها عنصر

الكراهية/محاولة القتل/الغربة هذه العناصر تبدأ عند إخوة يوسف أولاً وثانيا أما العنصر الثالث فيشترك فيه الطرفان يوسف غريب في مصر و إخوته غرباء في نفسيتهما أي: أصبحوا في ديارهم غرباء وهذا حال العراق عند بعض جمهوره الأبي ويغلب الظن أنّ الشاعر يستخدم هذه القصة ليحكي غربة العراق و مظلوميته و مظلومة شعبه الذي تناهشته الذئاب والأخطر من الذئاب؛ الشاعر تناصّ مع النص الغائب التالي: (لَّقَدْ كَانَ فِي يُوسُفَ وَإِخْوَتِهِ آيَاتٌ لِّلسَّائِلِينَ/إِذْ قَالُواْ لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَى أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّ أَبَانَا لَفِي ضَلاَلٍ مُّبِينٍ/اقْتُلُواْ يُوسُفَ أَوِ اطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُواْ مِن بَعْدِهِ قَوْمًا صَالِحِينَ/قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ لاَ تَقْتُلُواْ يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ/قَالُواْ يَا أَبَانَا مَا لَكَ لاَ تَأْمَنَّا عَلَى يُوسُفَ وَإِنَّا لَهُ لَنَاصِحُونَ/أَرْسِلْهُ مَعَنَا غَدًا يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ/قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَن تَذْهَبُواْ بِهِ وَأَخَافُ أَن يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ/قَالُواْ لَئِنْ أَكَلَهُ الذِّئْبُ وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّا إِذًا لَّخَاسِرُونَ/فَلَمَّا ذَهَبُواْ بِهِ وَأَجْمَعُواْ أَن يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُم بِأَمْرِهِمْ هَذَا وَهُمْ لاَ يَشْعُرُونَ/وَجَاؤُواْ أَبَاهُمْ عِشَاء يَبْكُونَ/قَالُواْ يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنتَ بِمُؤْمِنٍ لَّنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ/وَجَاؤُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ/وَجَاءتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُواْ وَارِدَهُمْ فَأَدْلَى دَلْوَهُ قَالَ يَا بُشْرَى هَذَا غُلاَمٌ وَأَسَرُّوهُ بِضَاعَةً وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَعْمَلُونَ/وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُواْ فِيهِ مِنَ الزَّاهِدِينَ) (سورة يوسف/٧-٢٠). هذه الآيات التي استخدمها الشاعر تطرح أسئلة كثيرة لكن السؤال الرئيسي حول الضعف، الضعف البشري الذي انتاب يعقوب (ع) و إبنه يوسف(ع) و إخوته وهذا ما يُفهم من النص الحاضر و من كثرة الأسئلة حول سبب وقوع تلك الحادثة المريرة التي كادت أن تقتل يوسف(ع) لولا مشئة الله ف«لا وجود لما نسميه موتاً بغياب الكائن الحي بل لا وجود لأيّ منهما بغياب الآخر فهما وجهان لعملة واحدة يستحيل الفصل بينهما على الرغم من اختلاف بعضهما عن بعضه الآخر في التفصيل والجوهر.أحدهما ديدنه الحركة الدائبة المستمرة التي لم ولن تتوقف على مرّ العصور والأزمنة. والآخر ديدنه السكون الذي لا قرار لسكونيّته على مرّ الأزمان والعصور. وثمّة تناقض ظاهر يحكمهما ويجعل الصراع بينهما قائماً لا محالة. ومن أشكال الغياب التي خزنتها ذاكرتنا الجمعية

"غيابة الجُبّ" في قصة الصدّيق يوسف وهي من القصص القرآنية المعروفة التي بيّنت سبب اختيار الأخوة للبئر مكاناً لتغييب أخيهم وهم الذين يعرفون أنّ القتل غياب أبديّ، وأنّ في الجُبّ خياراً آخر مرهونا بمرور السيّارة والتقاطهم للمُغيّب. وتشكّل غيابة الجُبّ لأديب كمال الدين واحدة من أسوأ أمكنة التغييب لعمقها، وظلامها، وغموض ما فيها، وسريّة ما تدّخره من الأهوال والرعب والرهبة. وهي في الوقت نفسه رحم الأرض وحِضنها الرؤوم المستقر، وسرّتها، وموضع الأسرار الدفينة، فضلاً عن كونها التجويف المثير غريزياً. كما تحفظ ذاكرتنا الطفلية بعض ما سمعناه عن سكانها من الجن، والأشباح، و(الطناطلة) وما تزخر به من القصص العجيبة والغريبة...ومن سياق الأسئلة يبدو لنا السائل صبياً فطناً عارفاً بمسؤولية أبيه، وضعف أبيه، وبعدم قدرته على مقاومة سحر لثغتها، وأنوثتها الطاغية فهي هنا الأنثى المشتهاة، وهي خازن الأسرار، وسَقّاءَة الظمآن، وحاضنة المغيّب جزئياً أو كلياً. ..في القصيدة ثمّة اتجاهان متعاكسان يشير الأول إلى الأعلى وفيه تصعد روح الأب إلى السماء، ويشير الثاني إلى الأسفل حيث علقت روح الابن في غيابة الجُبّ وظلّت على حالها وهي تترقب العودة والخروج من قعر المأساة السوداء وزمهريرها الذي ابتليت به إلى حيث الحياة والدفء والنور الذي حُرِمتْ منه».

(الأنباري،٢٠١٤م:٤٥-٤٦)

الشاعر في تناصّه هذا لم يكن ينوي التناص الإيقاعي الذي يتصف به النص الغائب بل تناصّ مع ما جرى في حادثة يوسف(ع) مستخدماً الغربة التي تدور في هذه القصة و كل مكوّنات القصة لكل مكوّنات مكنوناته النفسية أو المكوّن العراقي الحاضر.

النتائج:

في نهاية المطاف يُمكن التوصل إلى النتائج التالية:

- التناص القرآني الذي استخدمه الشاعر يتجه نحو التناص الذاتي الداخلي وذلك للتناغم التام مع نفسية الشاعر إذ يستخدم تعابير تخدم المعنى والمتلقي لا يمكنه المرور عليها مرور الكراميحتاج القارئ إلى المكوث والدقة لما يقوله الشاعر العرفاني كما يستخدم شاعرنا تناصه القرآني لتغذية روحه الشعرية ولإغناء شعره.

- استخدم أديب كمال الدين التناص لأمور عدّة و من أهمّها في بحثنا هذا تناصه مع قصة نبي الله يوسف (ع) إذ استخدم عنصر الغياب في تناصه القرآني و أراد من الغياب عنصر الغربة، غربة يوسف (ع) و إخوته؛ و غربة أديب كمال الدين و باقي أبناء الرافدين.

- لا ننسى أنّ شاعرنا يتصف بصوفية عرفانية أو بالأحرى عرفانية اجتماعية لا ينسى ولا يتناسى هموم الشعب المظلوم و لا ينسى أنّات النخيل و صرخات الفرات و يتناص مع القرآن وقصصه لبيان ما يجري على نفسيته أولاً و على ما يجري على شعبه الأبي ثانياً.

الهوامش:

١ أديب كمال الدين Adeeb Kamal Ad-Deen شاعر معاصر من العراق ولد عام ١٩٥٣ في محافظة بابل، تخرج من كلية الإدارة والاقتصاد – جامعة بغداد ١٩٧٦ وحصل على بكالوريوس في الاقتصاد، كما حصل على بكالوريوس في الأدب إنجليزي ١٩٩٩ من كلية اللغات – جامعة بغداد، وعلى دبلوم الترجمة الفورية من المعهد التقني لولاية جنوب أستراليا ٢٠٠٥. وعمل في العديد من الصحف والمجلات العراقية والعربية. يعد من أهم شعراء جيل السبعينيات في العراق. وقد اشتهر بتركيزه على جمالية الحروف فكان الحرف بالنسبة للشاعر كينونة متعددة الرموز والمستويات منها: المستوى الدلالي، الترميزي، التشكيلي، التراثي، الأسطوري، الروحي، الخارقي، السحري، الطلسمي، القناعي، الإيقاعي، الطفولي. كُتب عنه عدد كبير من الدراسات والمقالات النقدية في مختلف الصحف والمجلات العربية لنقاد من العراق وتونس ومصر وسوريا وفلسطين ولبنان والجزائر والمغرب وإيران واستراليا.(http://www.adeebk.com)

المراجع:

القرآن الكريم.

١. الآمدي، الحسن بن بشر (١٩٦١م). الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف.

٢. ابن رشيق القيرواني، علي بن الحسن (٢٠٠١م). العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده. بيروت، المكتبة العصرية، الطبعة الأولى.

٣. ابن منظور، محمد بن مكرم. ١٩٨٩م. لسان العرب، مصر: دار المعارف.

٤. أغا، سمير عبد الرحيم (توظيف الصور القرآنية في الشعر: قراءة في مجموعة "مواقف الألف" للشاعر أديب كمال الدين) مواقع الحوار المتمدن ومعارج وجدارية وسطور – ٢٨ – ٤ –٢٠١٢م.

٥. الأمين، محمد.(٢٠١١م) ، النقد . نظرية الأدب، التناص مفهومه وأنواعه، الخميس. مصر.

٦. الأنباري، صباح (٢٠١٤) إشكاليّة الغياب في حروفيّة أديب كمال الدين، لبنان،بيروت، منشورات ضفاف.
٧. بلاوي، رسول، (٢٠١٥م) آليات التعبير في شعر أديب كمال الدين،لبنان، بيروت،منشورات ضفاف.
٨. الجرجاني، عبدالله بن عدي بن عبدالله. (١٩٨٨م). الوساطة بين المتنبي و خصومه. تحقيق محمّد أبو ابوالفضل و آخر. بيروت: منشورات المكتبة العصريّة.
٩. الدليمي، سمير علي (١٩٩٠م) الصورة في التشكيل الشعري، الطبعة الأولى،دار الشؤون الثقافية – آفاق عربية.
١٠. السمرة، محمود (١٩٨٥م). مدخل إلى النقد الأدبي. سلطنة عمّان: وزارة التربية و التعليم و شؤون الشباب، الطبعة الأولى.
١١. شبل محمد،عزة، (٢٠٠٧م) علم لغة النص النظرية والتطبيق، تقديم سليمان العطار،القاهرة:مكتبة الآداب.
١٢. عزّام، محمّد. (٢٠٠١م). النصّ الغائب. تجليّات التناصّ في الشعر العربيّ. دمشق: منشورات إتّحاد الكتّاب العرب.
١٣. غالي، أسامة (الرمز والفراغ عند الشاعر أديب كمال الدين: خصائص اللغة الشعرية وعلاقاتها بالمعنى ومستوياته) جريدة القدس العربي ٤ أيلول – سبتمبر ٢٠١٤/ http://www.adeebk.com
١٤. الغباري، عوض (٢٠٠٣م)، دراسات في ادب مصر الاسلامية،القاهرة:دار الثقافة العربية.
١٥. الغذامي، عبدالله. (١٩٩٢م). ثقافة الأسئلة. مقالات في النقد و النظريّة. جدّة: النادي الأدبي، الطبعة الأولى.
١٦. غريب، أسماء (٢٠١٣م) تَجلّيات الجَمَال والعِشْق عند أديب كمال الدين، لبنان، بيروت، منشورات ضفاف.
١٧. فيصل الأحمد، نهلة. (٢٠٠٣م). التناصيّة و النظريّة و المنهج. الرياض: منشورات كتّاب الرياض بالسعوديّة.
١٨. قطب، سيد (١٩٩١م)، التصوير الفني في القرآن، مصر،القاهرة،دارالمعارف.
١٩. كمال الدين، أديب (٢٠١١) أقول الحرف و أعني أصابعي،ط١، لبنان،بيروت،الدار العربية للعلوم ناشرون.
٢٠. كمال الدين، أديب (٢٠١٥م) جيم شعر: أديب كمال الدين، ط٢، لبنان، بيروت، منشورات ضفاف.
٢١. كريستيفا،جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبدالجليل ناظم،الرباط: دارتوبقال،ط١ف ١٩٩١م.
٢٢. مفتاح، محمد،١٩٩٢م. تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجيّة التناص)، ، ط٣، مصر: الدار البيضاء.