IUGJHR
Vol 24, No2, 2016, pp 1-22

ISSN 2410-3179

مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية

تاريخ الإرسال (2015/10/10)، تاريخ قبول النشر (2015/11/01)

تجليات التناص في شعر أحمد دحبور

د. محمد مصطفى كلاب[1*]
د. أسامة عزت أبو سلطان[2]

[1]قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، قطاع غزة، فلسطين
[2]قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الأقصى، قطاع غزة، فلسطين

* البريد الالكتروني للباحث المرسل:
e-mail address: mkollab @iugaza.edu.ps

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة تجليات التناص في شعر أحمد دحبور، للكشف عن التفاعلات النصية التي تشكل البنية العميقة لخطابه الشعري، ومعرفة عمق امتلاكه للإجراءات التناصية، وفهمه لطرائق استثمارها، وآليات توظيفها داخل النسيج الفني لنصوصه، والوقوف على مرجعياتها المعرفية، ومعماريتها البنائية، وطاقاتها الإيحائية، وقدراتها التواصلية.

ويسعى الباحثان إلى استخدام المنهج الوصفي التحليلي، الذي يعنى بدراسة تجليات التناص في شعر أحمد دحبور، والمتمثلة في: التناص الخارجي، والداخلي، والذاتي.

كلمات مفتاحية:

التناص، المصادر التراثية، الذاتية، الانفتاح النصي، أحمد دحبور.

Analysis of Intertextuality in the Poetry of Ahmed Dahbour

Abstract

This research seeks to explore manifestation of intertextuality in the poetry of Ahmed Dahbour for revealing the textual interplay in his deep understanding of intertextual procedures and how to invest and employ them within the artistic texture as well as examining the sources of knowledge, structure, suggestibility and interconnectedness.

The two researchers uses analytical descriptive approach which is concerned with examining the manifestations of intertexuality in the poetry of Ahmed Dahbour.

This is representein external intertextuality, internal intertextuality and subjective intertextuality.

Keywords:

Intertextuality, Traditional Sources, Subjectivity, Textual Liberality, Dahbour.

المقدمة:

ينفتح النص الأدبي على حقول معرفية، وآفاق مختلفة المرجعيات، ومتباينة التراكمات، مما يحول دون دراسته، بمعزل عن امتداداته الثقافية، لما يشكله من محمولات معرفية، وعلاقات تفاعلية، وتعالقات نصية، تحرره من فكرة الاستقلال عن البيئة المحيطة، والانغلاق على النظام اللغوي، وتفتحه على آفاق حوارية واسعة، من شأنها أن تكشف عن التفاعل بين النصوص، وتمكن المتلقي من تفسيرها وكشف مداراتها الدلالية، وفضاءاتها الإيحائية، و"تفسير العمل الأدبي عملية من التفاعل الخلاق بين النص وأفق المفُسِّر، ينفتح فيه أفق المفُسِّر لإمكانات من التجربة، لم تكن متاحة قبل ذلك، فتتغير من ثم تجربته وتُعمَّق، وتكون –بالتالي– قادرة على إثراء معنى النص والنظر إليه من زوايا جديدة"[1].

أسباب اختيار الموضوع:

يعد اهتمامنا بالوقوف على الانفتاح الدلالي، والثراء الإيحائي لفاعلية التعالق النصي، الدافع الرئيس وراء اختيارنا موضوع التناص، لإدراك أهميته في تحقيق التفاعل الثقافي، والتداخل المعرفي في التشكيل النصي. وقد وقع اختيارنا على المنجز الشعري لأحمد دحبور[2]، أنموذجاً إجرائياً لمفهوم التناص، وتجلياته وتوظيفه، لأسباب عدة، لعل أهمها: استلهام الشاعر أحمد دحبور تراث أمته استلهاماً كبيراً، ولم يقف عند هذا الحد، بل جاوزه إلى التراث العالمي، فضلاً عن تأثره بُكتَّاب عصره، وكتاباته الذاتية.

تساؤلات الدراسة:

تقوم هذه الدراسة على تساؤل رئيس هو: ما هي طبيعة التناص في شعر أحمد دحبور؟ وقد استدعى هذا التساؤل مجموعة أسئلة هي:

1. لماذا لجأ أحمد دحبور إلى التناص في شعره؟
2. ماذا حقق التناص للمنجز الشعري الدحبوري؟
3. ما القيمة الفنية التي قدمها التناص لشعر أحمد دحبور؟
4. ما الأشكال والأنماط والاتجاهات التي ظهر فيها التناص عند أحمد دحبور؟

أهداف الدراسة:

تسعى الدراسة إلى الوقوف على تجليات التناص في شعر أحمد دحبور، والبحث في أشكاله واتجاهاته، واستجلاء القيمة الفنية التي قدمها التناص للمنجز الشعري الدحبوري، وعلاقته بالعملية الإبداعية.

منهج الدراسة:

تعتمد الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، الذي يقف على الظاهرة، ليكشف مكوناتها، ويستجلي أبعادها، ويلامس دورها في البناء النصي.

(1) إشكاليات القراءة وآليات التأويل، أبو زيد (ص30).

(2) شاعر فلسطيني من مواليد حيفا عام 1946، نشأ في حمص وفيها ترعرع بعد هجرة أسرته عام 1948، له إصدارات شعرية متعددة، وإضافة إلى الشعر، فهو كاتب أغنية ودراما تلفزيونية، عمل مديرا عاما بوزارة الثقافة الفلسطينية بعد عودته إلى الوطن عام 1994. ينظر: موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين، شاهين (ص53).

الدراسات السابقة:

سبقت هذه الدراسة ثلاث دراسات تناولت التناص في شعر دحبور بشكل جزئي هي:

1. دراسة عبد الخالق العف التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر (2000)، حيث تناول التناص في بعض نصوص أحمد دحبور بوصفها تشكيلا لغويا جماليا، درسها من خلال أبعادها الدينية والتاريخية والأدبية، وخلص إلى أن الشاعر كان على وعي بقيمة التناص وآلية توظيفه، في منح نصوصه طاقات تأويلية متعددة.
2. دراسة حسن البنداري وآخرين بعنوان التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر (2009)، تعرض الباحثون فيها إلى جوانب من التناص الديني والتاريخي في شعر دحبور، ورأوا أن ما قدمه تراوح بين الاستيحاء والاستدعاء.
3. دراسة إبراهيم خليل: أحمد دحبور: فاعلية التناص ومراوغة السائد في لغة القصيدة (2013)، اقتصر دراسته على ديوان أحمد دحبور هنا هناك، مركزا على فاعلية التناص، فرفض الاعتراف بذكر أعلام تاريخية وأسماء أماكن وأحداث بأنها تدخل في عداد المتناصات، ولأنها –بحسب رأيه– لا تقدم دلالات جديدة في النص الشعري فقد اعتبرها شواهد تاريخية، وخلص إلى أن التناص عند دحبور في ديوانه –موضوع الدراسة– ينحصر في الدال لا المدلول.

وبالنظر إلى الدراسات السابقة، فالدراستان الأولان –بحكم العامل الزمني– تقتصران على ديوان أحمد دحبور الصادر عام 1983، في حين الدراسة الثالثة جاءت مقتصرة على ديوان واحد، كما أنها تعاملت مع النصوص الشعرية بشكل أفقي قسم التناص من الخارج بحسب موضوعاته، ويدعي الباحثان أن ما سيقدمانه في دراستهما يخالف الدراسات السابقة، من حيث توسيع الدراسة لتشمل إصدارات أخرى للشاعر تمتد حتى عام 2004، كما أنها ستعتمد تصنيفا رأسيا للتناص، وهو الجانب الذي نزعم أنه سيكشف الكثير من طاقات النص الإبداعي عند أحمد دحبور.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة كونها تتناول ظاهرة فنية لها حضورها الواسع، وأهميتها الفاعلة في تشكيل الفضاء الدلالي والجمالي للخطاب الشعري لأحمد دحبور، وتبحث في تفاعلاته النصية، وحقوله المعرفية، وآفاقه الفنية، ومرجعياته الفكرية.

حدود الدراسة:

تعتمد هذه الدراسة على نتاج أحمد دحبور الشعري ممثلا في دواوينه الصادرة حتى عام 2004.

خطوات الدراسة:

تقوم الدراسة على مقدمة وتمهيد وثلاثة محاور وخاتمة، تعرض المقدمة الخطوط العامة للدراسة، ويتناول التمهيد مفهوم التناص، في حين يقف المحور الأول على التناص الخارجي، ويعرض المحور الثاني للتناص الداخلي، ويبسط المحور الثالث للتناص الذاتي، أما الخاتمة فتقدم أهم النتائج التي تمخضت عنها الدراسة.

تمهيد: مفهوم التناص

قبل الخوض في دراسة تجليات التناص في شعر أحمد دحبور، يجدر بنا أن نكشف عن المعنى اللغوي للتناص، فقد وردت كلمة التناص عند صاحب تاج العروس بمعنى الازدحام، حيث قال "تناص القوم ازدحموا"[1]، وهذا المعنى يقترب من مفهوم التناص بصيغته الحديثة، فتداخل النصوص وتفاعلها في العملية التناصية قائم على الاجتماع، والازدحام، والاتصال، والتعدد المعرفي القائم في أصوله على التمايز، والاختيار بما يتوافق مع الحالات الفكرية، والانفعالية للمبدع.

أما المعنى الاصطلاحي للتناص، فقد عبرت عنه الناقدة البلغارية جوليا كرستيفا بقولها: "إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[2]، وقد يتداخل هذا المفهوم الاصطلاحي للتناص مع مفاهيم تراثية ومعاصرة، منها: (السرقات الأدبية)، و(الاقتباس، والتضمين)، و(التأثير، والتأثر)، و(الأدب المقارن)، و(المثاقفة)، و(دراسة المصادر)، إلا أن مفهوم التناص يتسم بالخفاء أكثر مما تتسم به المفاهيم السابقة، وهذا ما يبعد مفهوم التناص عن المباشرة، ويدخله في فضاء إيحائي، يوسع المسافة بين النص المشار إليه وبين النص المشير[3].

وإذا تتبعنا نشأة التناص وبداياته، كمصطلح نقدي، سنجد أن البدايات كانت ضمن الدراسات اللسانية[4]، التي تجلت عند العالم اللغوي الشهير (فردناند دي سوسير)، في مقارباته للعلاقات النصية، التي نوه إليها ضمن ما أسماه: (التصحيفات)، وهذا مكّن الناقدة البلغارية جوليا كرستيفا من الاستفادة من الدراسات اللسانية، والوصول إلى خصيصة أساسية في العلاقات النصية، أطلقت عليها: (التصحيفية)[5]، وعرفتها بأنها: "امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية، التي تقدم نفسها من جهة أخرى، باعتبارها موجهة من طرف معنى معين"[6].

وإذا كان الفضل في تأطير المفهوم الاصطلاحي للتناص، يعود إلى جوليا كرستيفا، فإن ذلك كان بفضل الجهود النقدية الرائدة لأستاذها ميخائيل باختين الذي أشار إلى حوارية النصوص، وتعددية الأصوات، ووضع مفهوماً للتفاعل النصي[7]، استثمره كثير من الباحثين، فأضافوا إليه، إلى أن اكتمل ونضج على يد الناقدة البلغارية جوليا كرستيفا.

وعند انتقالنا إلى تتبع مفهوم التناص، ونشأته في أدبنا العربي، سنجده مصطلحاً نقدياً جديداً لظاهرة أدبية، ونقدية ضاربة بجذورها في أعماق موروثنا الأدبي، والفكري، والحضاري، و"سمة جوهرية في الثقافة العربية، حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة، ومتداخلة، في تشابك عجيب، ومذهل"[8]، والمتأمل لطبيعة المصنفات: الأدبية، والبلاغية، والنقدية العربية القديمة، يلمس صورة واضحة للتعالقات النصية، والتفاعلات المعرفية. وقد أوضح محمد بنيس: أن الشعرية العربية القديمة، قد فطنت إلى علاقة النص بغيره من النصوص منذ الجاهلية تجلت بصورة واضحة في المقدمة الطللية، التي تقتضي التقليد الشعري ذاته، من الوقوف على الطلل، والبكاء، وذكر

(1) تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي (ص182).
(2) الخطيئة والتكفير، الغذامي (ص322).
(3) الحداثة–السلطة–النص، أبو ديب (ص57).
(4) ينظر: التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، داغر (ص127).
(5) ينظر: علم النص، كريستفا (ص78).
(6) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
(7) ينظر: ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تودوروف (ص121).
(8) ثقافة الأسئلة، الغذامي (ص119).

الدمن، وهذا يكشف عن آفاق التداخل النصي في المقدمات الطللية، وكأن القصيدة الجاهلية لا تعترف بشاعريتها، إن لم تكن خاضعة لتقاليد البداية المتبعة في القصائد الأخرى[1].

لقد كان تتبع النقاد العرب القدامى للعلاقات النصية، ينحو نحو تسميات متعددة، ويندرج تحت ما أسموه باب: (السرقات الأدبية) الذي درسه النقاد القدامى بشكل واسع، وعدّه أحدهم بأنه: "باب متسع جداً، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدَّعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة، إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل"[2]، والمبدع مهما بلغت موهبته، وسما إبداعه، لا بُدَّ أن يحمل نفحات معرفية، ونسمات فكرية، تعكس علاقته بنصوص غيره، وتأثره بها، وهذا يتطلب من المتلقي قدرات كشفية، تمكنه من إدراك طبيعة العلاقات النصية وتفاعلاتها المعرفية.

وقد وقف مفهوم التناص على النقيض من المفاهيم البنيوية التي نظرت إلى النص بوصفه بنية قائمة بنفسها، مكتفية بذاتها، منعزلة عن مؤلفها، بعيدة عن أية مؤثرات خارجية وأخرج النص من حالته الانغلاقية على ذاته، إلى حالات انفتاحية على نصوص أخرى، مستدعاة من بيئات فكرية، وثقافية، متباينة زمانياً، ومكانياً، مما دفع رولان بارت إلى القول بأن: التناص "يفيد في مقاومة قانون السياق المنغلق، فيؤكد وجود سياقين على الأقل، ومن ثم، فإن العبارة التي تنتج معنى ممكناً لا تلغي غيره من المعاني التي تصله بنصوص مغايرة، والنص المتناص (intertext) يتضمن المؤثرات، والمصادر، والأصول"[3]، وهذا تحول كبير في طبيعة نظر البنيوية إلى النص، التي تعاملت معه على أنه: بنية مغلقة، معزولة عن المؤلف، وعن كل ما هو خارج النص، إلى ما بعد البنيوية، ومنها نظريات علم النص، التي تعنى بالعلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية، بمستوياتها المختلفة، وتكشف عن ضرورة الانفتاح على المؤثرات الخارجية، والعلاقات التفاعلية للنص.

ويقود التناص الخطاب الأدبي إلى منظومة علائقية تربطه بغيره من الخطابات، وأصوات تسكنه، وتتفاعل مع مكوناته، وتتقاطع مع أنظمته اللغوية، بصورة ظاهرة أو خفية، فلا وجود لخطاب أدبي منعزلا عن غيره من الخطابات، أو خارج مبدأ الحوارية، و"وحده آدم ذاك المتوحد، كان يستطيع أن يجتنب هذا التوجه الحواري نحو الموضوع مع كلام الآخرين، وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس"،[4] الذي يتخذ من الحوارية مجالاً للحياة والإبداع، إذ "لا يوجد تعبير، لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى"[5]، ولكن ليس من السهولة التمييز بين الخطابات، والنصوص المتداخلة داخل خطاب واحد، لأن العلاقة الحوارية مع تعبيرات الآخرين في جوهرها متباينة، ومولدة لتأثيرات أسلوبية متشابكة تشابكاً وثيقاً، يصعب عند التحليل الأسلوبي، والتأويل التناصي، التمييز بين طبيعة هذه العلاقة[6].

وتمثل العلاقات التفاعلية، والتعالقات النصية ملمحاً بارزاً، وطابعاً أصيلاً في المنظومة البنائية للنصوص الأدبية، لدرجة يغدو فيها المبدأ التفاعلي حاجة فنية، وضرورة إبداعية، لإنتاج الدلالة، وهذا ما عرفته العملية الإبداعية على طول تاريخها، وتباين صورها، واختلاف أشكالها، وعدته قانونها الجوهري، وهو ما "يطيح ... بخرافة الأصول والمصادر، ولا يعترف بمفهوم الأبوة"[7]، الذي يتنافى مع مفهوم التناص.

(1) ينظر: الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته، بنيس (ص184).
(2) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقد، القيرواني (ص242).
(3) عصر البنيوية،:من ليفي شتراوس إلى فوكو، كيرزويل (ص194).
(4) الخطاب الروائي، باختين (ص53، 54).
(5) ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تودوروف (ص121).
(6) ينظر: الخطاب الروائي، ميخائيل باختين (ص56).
(7) أفق الخطاب النقدي: دراسات نقدية وقراءات تطبيقية، حافظ (ص53).

وإذا كان التناص حاجة فنية، وضرورة إبداعية، وأمراً لا فكاك منه للمبدع، فإنَّ هذا لا يعنى عجز النص الأصلي عن القيام بوظائفه، دون التفاعل مع نصوص أخرى، وكذلك لا يعنى أن المبدع بات آلة، لإنتاج نصوص غيره، بشكل يسلبه إرادته الإبداعية، وإنما يعنى: "أن التناص، أو التداخل النصي، الذي يمثل اشتغالاً على نصوص أخرى، لا يقلل من أهمية النص الذي ينهض على تخوم نصوص أخرى، فهو لا يلغي خصوصيته الإبداعية، بل على العكس يؤكد سماته المتميزة، بوصفه نصاً قائماً بذاته، تجاوز غيره أو تخطاه"[1]، وهذا التجاوز والتخطي قائم على المعرفة المنتجة للنصوص، التي تحقق فاعلية التداخل النصي، والتفاعل المعرفي، والانفتاح الدلالي، وتكشف عن تفاعلات ثقافية، وتراكمات معرفية قابعة في وعي المبدع أو لاوعيه سابقة على العملية الإبداعية.

وتتجلى عمليات التناص في شعر أحمد دحبور، في امتصاصه لنصوص أخرى، وتحويلها بشكل كلي، أو جزئي مخالف، أو متآلف، وصياغتها في نص شعري، تتعدد دلالاته، مما يدفع المتلقي إلى القراءة الجادة، والتأمل الكاشف عن الامتدادات التناصية للنص الجديد، وبهذا يغدو المنجز الشعري الدحبوري بحاجة إلى قارئ، يتمتع بكفاءة أدبية، وثقافة موسوعية، تمكنه من فك الشفرات اللغوية، والجمالية، للنصوص المستدعاة، والولوج في فضاء التداخل النصي، مما يكشف عن تحقق شروط الشعرية في القصيدة الدحبورية، وامتلاكها لخبرات فنية عالية، مكنتها من استثمار الخطابات الثقافية، على اختلاف أنواعها، وتباين مستوياتها.

إن المتأمل في الخطاب الشعري لأحمد دحبور يلمس الحضور الفاعل للتعالقات النصية، ويدرك أهميتها في التشكيل الدلالي والجمالي لقصائده. ولتحقيق غاية الدراسة في الكشف عن الفضاء الإيحائي للتناص في المنجز الشعري لأحمد دحبور، سنقدم لمفهوم التناص، وتجلياته المتمثلة في: التناص الخارجي، والتناص الداخلي، والتناص الذاتي.

المحور الأول: التناص الخارجي

هو التناص القائم على محاورة المبدع، أو مجاورته لنصوص أخرى، تنتمي إلى خريطة الثقافة الإنسانية، وإلى أجيال متباينة، ومراحل زمنية متباعدة[2]، مما يتيح المجال واسعاً أمام نصوص الكاتب، للتفاعل مع نصوص محلية، وعالمية، ظهرت في عصور متباينة، زمانياً ومكانياً، وإنتاج نص يستعيد نصوصاً سابقة له.

ولم يكن التناص الخارجي في الخطاب الشعري عند أحمد دحبور تسجيلاً للمعطيات التراثية، وتدوينها فحسب، إنما هو اكتشاف لقيمها الفكرية والروحية، وانعكاس لجمالياتها وثرائها، وبذلك تكون علاقة الشاعر بالآفاق المعرفية للمرجعيات التراثية اختيارية، تتوافق مع حالاته الانفعالية، وتجاربه الشعرية، قائمةً على فاعلية التأثير والتأثر، لأن التناص مع المعطيات التراثية، ما هو إلا انعكاس "لوعي المبدع –أياً كان مجال إبداعه– بالماضي، وفهمه للحاضر، واستشرافه للمستقبل"[3]، حيث ينبع عمق التناص الخارجي، من قدرة المبدع على استلهام الماضي، ومعايشة الواقع، واستشراف آفاق المستقبل، وهذا يحقق نوعاً من التوازن بين المرجعيات التراثية والمعاصرة، و"الشاعر الذي يحس بأنه: يقف على عتبة مملكة الشعر، هو الذي يستطيع استغلال الماضي، وابتكار شيء جديد"[4]، يعبر عن روح العصر.

ومن أبرز أشكال التناص الخارجي التي استثمرها أحمد دحبور في خطابه الشعري، التناص مع القرآن الكريم، والتماهي مع صوره، والاستناد إلى معانيه، والتفاعل مع موسيقاه، التي تمثل مصدر إلهام لكثير من المبدعين فيتفيئون ظلال لغته، ويتأملون جمال معانيه، وينهلون

(1) التناص ومفهوم التحول في شعر محمد عمران، نجم (ص47).
(2) ينظر: انفتاح النص الروائي، يقطين (ص247).
(3) الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، الكركي (ص146).
(4) شعراء المدرسة الحديثة: دراسة نقدية، روزنتال (ص34).

من معينه الذي لا ينضب، فيمنح نصوصهم قوةً، وجمالاً، ومصداقيةً فاعلة في العملية الإبداعية، ومؤثرة في عملية التلقي، على نحو ما تجلت الصورة التناصية التي رسمها الشاعر للأيتام من خلال قوله:

العالم أسرة أيتام تتضور
وفلسطين في هذا العام
جنات تجري تحت حجارتها الألغام[1]

استثمر الشاعر المعطيات الإيقاعية، والدلالية، للآية القرآنية ﴿جنات تجري من تحتها الأنهار﴾ [الكهف:31]، ليشيع جواً من القداسة على النص، فقد نجح في تمثل طاقات النص القرآني الدلالية، والإيقاعية، واستثمرها في التعبير عن أفكاره، وانفعالاته تجاه معاناة الشعب الفلسطيني، وشكل –بذلك– القرآن الكريم مرجعية دلالية قوية، وفاعلة في المنجز الشعري الدحبوري، لخصوصيته الجمالية، وقدراته التأثيرية، وطاقاته التفسيرية للظواهر الكونية، التي تشبع رغبة الإنسان، وتلبي حاجته للمعرفة، بما يقدمه من تطورات لنشأة الكون، وتفسير لظواهره المتنوعة[2].

وقد امتدت المتناصات الخارجية إلى السيرة النبوية، وتجلى ذلك واضحاً في قصيدة: (ثلاثة خطوط أفقية)، التي يقول فيها:

السيد الأمين
كان له مغارة وخيط عنكبوت
فلفَّت المطاردين خيمة السكوت
كان له تميمة البقاء من حليمة
وَقَتْهُ حُمَّى اليُتم والتشرد الممقوت
واليوم ...حين ألغيت حليمة
وماتت الأسرار في التميمة
عادوا من الطراد قائلين:ليس له مغارة ... وفي غد يموت[3]

يتماهى الشاعر مع جانب من السيرة النبوية، ومشهد من مشاهد حياة النبي –صلى الله عليه وسلم– عندما كان مطارداً مع أبي بكر، ولاجئاً في المغارة، مظهرين تمسكهما بمبادئ آمنا بها، ولا يحيدان عنها، فقد أدركا ما يتهددهما من مخاطر لكنهما فبلا مواجهة الخطر لإيمانهما بعدالة ما يدافعان عنه، وقد استدعى الشاعر هذا الموقف ليوحي بنوع من الالتقاء مع معاناة الشعب الفلسطيني، وتشرده، ونفيه، دون أي ذنب اقترفه، وتصميمه على التمسك بحقه مهما كانت الصعاب والمخاطر.

ولأحمد دحبور رؤية يقدمها من خلال التناص مع الشخصيات الإسلامية حيث يتعالق مع بعض أقوالها، وهو هنا يستدعي شخصية (طارق بن زياد)، متفاعلا معها بما تمثله من مفارقة عندما تجمع صور البطولة في التاريخ الإسلامي مع ما آلت إليه حال العروبة في التاريخ المعاصر، وتجلى ذلك في قصيدته: (ثلاثة خطوط أفقية)، التي يخاطب فيها العرب قائلاً:

البحر من ورائكم
ماذا وراء البحر؟

(1) ديوان أحمد دحبور، دحبور (ص205).
(2) ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية، نصر (ص35).
(3) ديوان أحمد دحبور، دحبور (ص121، 122).

خليفة يسلبنا القوت، وغار النصر؟

البحر من ورائكم

نحن نريد البحر[1]

يدخل الشاعر في هذا المشهد في تناص مع قول طارق بن زياد: " البحر من ورائكم، والعدو أمامكم"[2]، الذي أراد وضع جنده أمام الأمر الواقع ودفعهم إلى القتال، والشاعر عندما يتماهى مع مثل ذلك الموقف التاريخي، فإنه يكشف شجاعة القادة، ويستحضر عزة الأمة ومجدها، وفي الوقت ذاته يخلق مفارقة بين موقفين: موقف يرتبط بعزة الماضي، وآخر يكشف استكانة الحاضر، وقد تجلت القيمة الفنية للتناص بما اعتمده الشاعر من شكل حواري يسمح بخلق أجواء درامية، كما كان لصيغة الاستفهام دورها في تعميق المفارقة التي أشرنا إليها، فالمواطن العربي الذي يهدده الحاكم بالبحر يعقد مقارنة بين ما هو خلفه (الحاكم الظالم والنصر المزعوم)، وبين أي خيار آخر حتى لو كانت نتيجته الموت، وتعلو درامية المشهد بالمقابلة بين صيغة المفرد ممثلة بالحاكم (خليفة يسلبنا القوت)، وبين صيغة الجمع/الشعب الذي يستحضر الخطاب الجمعي (نخن نريد البحر)، لينغلق المشهد على إعلان استحالة تلاقي النقيضين.

ويدخل أحمد دحبور في قصيدة: (أجراس الميلاد1971)، في تناص مع شخصية (الحجاج بن يوسف الثقفي)، مستحضرا خطبته في أهل العراق، متعالقاً بذلك مع دلالاتها التراثية، ومستثمراً طاقاتها المعرفية في إيجاد دلالات متجددة، تعبر عن المعاصرة، وذلك في قوله:

تخبرني الأجراس أن حزمة من الرؤوس أينعت

وأن فينا قاطفاً يأتي على هيئة شعب،

في يديه غابة من الأيادي

ولعينيه عيون مئةٌ،

وفي خطاه وطنٌ، وفي غضون حزنه وطن[3]

ينفتح النص على استحضار دلالات دينية من خلال مفردة (أجراس) بما توحيه من ارتباط بشخصية السيد المسيح عليه السلام، وقد استخدمها بدلالة سرعة انتشار الخبر، والإعلان عنه، ليدخل في تناص مع مطلع خطبة الحجاج "**وإني لأرى رؤوسا قد أينعت وقد حان قطافها**"[4]، وقد أجاد الشاعر في موضعين، الأول، عنوان القصيدة: (أجراس الميلاد 9711)، الذي تفتق عن دلالات امتدت في ثناياها. وهذا العنوان رغم تلفحه برداء التراث، إلا أنه يومئ بالمعاصرة، والموضع الثاني في الجمع بين شخصيتين متناقضتين المسيح بما يمثله من رمز للمعرفة مع شخصية الحجاج الذي يمثل السياسات القمعية التي تنتهجها الأنظمة، ولم يمنع هذا التناقض من تفاعل الشاعر مع النص المستدعى، فهو رغم اختلاف الرؤية والدلالة، لم يشوِّه هيكلها، ولم يبهم معناها، لاندماج المتناص مع البنية الدلالية، والتركيبية للنص الحاضر، مكسباً إياه طاقات إيحائية متجددة، أبرزها: ما أصاب الشعوب العربية، من وعي بأهمية التغيير، وضرورة التحرر.

كما يكشف النص رؤية أحمد دحبور الأيديولوجية التي تؤمن بأن التغيير لا بد أن يبدأ من القاعدة الشعبية وبالعنف، وعلى الرغم مما يشوب هذا الموقف من مباشرة، فإنها تمثل دعوة لبداية التحولات في المشهد العربي المعاصر، الذي بث الشاعر عناصره في النص، بإشارته

(1) المصدر السابق، ص122.

(2) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، المقري (ص240).

(3) ديوان أحمد دحبور، دحبور (ص271).

(4) الكامل في التاريخ، ابن الأثير (ص138).

إلى(أن حزمة من الرؤوس أينعت، وأن فينا قاطفاً، يأتي على هيئة شعب)، للإيحاء بأن الانفجار الذي حدث في الماضي، سينتقل صداه إلى المواقف المعاصرة، ليحقق فاعلية التغيير المنشودة،

وفي قصيدة (النواسي) يستدعي الشاعر تجربة أبي نواس التي عاشها بين البصرة وبغداد، متنقلا طالبا العلم والمجد، من دون أن يغفل الصعاب والمشاق التي واجهها، وبخاصة أنه ظل نزيلا للسجون في أكثر من مرحلة، حتى وصل إلى قناعة أعلنها صراحة:

لا أذود الطيـــــــر عـــــــن شـــــــجر قـــــد بلـــــوت المـــــر مـــــن ثمـــــره [1]

ليكون المعلن عند النواسي موقفا يتسم بردة الفعل السلبية، فتتحول العلاقة بالمكان عنده إلى علاقة تقيم من خلال المصالح الذاتية، وهو غير ما اختاره أحمد دحبور الذي دخل في تناص مع بيت أبي نواس مستحضرا رؤيته التي تترجم موقفا معاصرا:

ماء بغداد إلى دمعتي
ينتهي حتى يذوب المساء
ماء بغداد، ولم ينسني بصرة الحزن،
له شجر
عائم في الموج والخيلاء
شجر علقم روحي ،
ومازلت عبدا للشجى والوفاء[2]

يقوم التعالق النصي هنا على المخالفة، فإذا كان أبو نواس قد خلع عباءة الانتماء لأن الوطن/بغداد لم تعطه ما أراده منها، فإن أحمد دحبور يتماهى مع مأساة العراق، متخذا من الولاء والانتماء إطارا لعلاقته، فالرابط بين دمعته (دلالة اللحظة الوجدانية)، وماء بغداد نقطة البداية في جغرافيا الانتماء عند الشاعر، والصلة التي تجمعه ببغداد عاشها بأحاسيسه، لتتطور من إطارها المكاني (بغداد/البصرة)، إلى بعد زماني (المساء).

ويبدأ تناص المخالفة في التجلي عندما يرخي بدلالاته الإيحائية من خلال استحضار مشهد الشجر المرتبط عنده بعالم الوجدان، ففيه إشارات الحياة والحب، على الرغم مما أحدثه من آلام له (شجر علقم روحي)،لكن هذا لا يؤثر في علاقته وانتمائه، في حين كان النواسي يعلنها من البداية بتخليه عن المكان/شجر الذي خلف له الخيبة والمرار.

ولا تنعزل أسلوبية النص عن إدراك محتواه، فتكرار المبتدأ (ماء) بخبرين مختلفين (جملة ينتهي، وشبه الجملة له شجر) دفع النص نحو دلالات جديدة تشي بعمق تجربة الشاعر، وحسه القومي، فبعد العراق جغرافيا لم يحرمه اللحظة الانفعالية في حين أعلن أبو نواس الذي احتضنته بغداد غضبه عليها.

كما عمل أسلوب الالتفات على تعزيز الدلالات المتخلقة في النص، عندما ينتقل الشاعر من الإثبات إلى النفي ثم عودته إلى الإثبات عبر جمل تتكرر فيها دوال تحمل معاني الحياة (ماء/شجر)، أما النفي الذي جاء جملة اعتراضية[*]، فهو ينفي الحزن، ويجعل من تجربة الشاعر أحمد دحبور التي جمعت بين بغداد والبصرة –رغم مرارتها– تجربة عمادها الوفاء.

(1) ديوان أبي نواس، أبو نواس (ص308).
(2) جيل الذبيحة، دحبور (ص56، 57).
(*) يرجح الباحثان أن الواو في قول الشاعر: ولم ينسني بصرة الحزن مزيدة بخطأ طباعي إذ بحذفها يستقيم المعني وتصبح الجملة اعتراضية.

ويتكامل تناص التخالف الذي يقدمه دحبور عندما يغلق نصه على ما ابتدأ به، وهو إعلان انتمائه:

أنا وحدي أفتدي شجرا

قد بلوت المر من ثمره[1]

وهنا تتكامل عملية التناص عندما يخرج لنا أحمد دحبور ما في جعبته من مشاعر تربطه ببغداد والبصرة، فاستخدامه جملة أنا وحدي فيه إعلان بخصوصية التجربة التي يعيشها، حيث تقاطعت مع الأحداث التي مر بها العراق فترة ولادة النص[**] وكانت كفيلة باستفزازه ودفعه نحو التقاطع مع موروثه القديم.

وثمة جانب تناصي آخر يتقاطع فيه أحمد دحبور مع أبي نواس، تمثل في اختياره تفعيلة البحر المديد (فاعلاتن) إطارا إيقاعيا لنصه، وهو نفس البحر الذي أقام عليه أبو نواس نصه، وإذا ما حددنا الحزن والألم خلفية شعورية للشاعرين كل في قصيدته، سنجد أن القاسم الإيقاعي المشترك يدخل في عملية تعالقية، مارسها دحبور، واتفق فيها مع النواسي ليقيم توازنا مقابل تناص التخالف الذي قدم من خلاله مضمون القصيدة، وهذا لم يكن بعيدا عن صعوبة التجربة عندهما وما تحمله من مرارة، ولعل هذا سبب يفسر اختيار البحر المديد عند الشاعرين، وإن كان لدحبور هنا ميزة فهي صعوبة نظم شعر التفعيلة عليه، حتى أن البعض رآه غير صالح للشعر الحر[2]، وأيا كان، فإن هذا التناص الإيقاعي يؤكد تلاحم النص مضمونا وموسيقى، حيث تتداخل البنى لتشكل الكل الفني المتكامل.

إن بعد المسافة الزمانية والمكانية بين النص المتناص والنص المستدعى يؤكد التفاعل العضوي، والتلاحم الدلالي الذي أدى إلى الانفتاح على آفاق تأويلية واسعة، تولدت عبر تفاعل نصوص معاصرة مع نصوص مستدعاة من التراث الأدبي، فيكون نجاح الشاعر المعاصر مرهونا بتحديد نقطة التلاقي، وإسقاط الدلالات المعاصرة على النص القديم، وإعادة وضعه في سياق جديد، وهنا تكمن براعة الشاعر وقوته في "التقاط الموقف الخاص الذي تعرضت له الشخصية التراثية، وفي إكسابه طابعا دراميا، معبرا عن موقف جديد"[3] قادرا على نقل التجربة المعاصرة.

وقد كشف التناص الخارجي مع التاريخ، على اختلاف أنواعه، وتباين مستوياته، أن خطاب أحمد دحبور لم يقف عند حدود المدونات التاريخية، وإنما تجاوزها إلى ما هو أبعد من أسلوبها السردي، واختار منها معطيات مشعة ومضيئة، وأعاد صياغتها بشكل يتناغم مع تجاربه المعاصرة، لأن "تعامل الشاعر مع حساسية التاريخ، يتم عبر تقنيات الفرز الجدلي للوقائع، والاختيار، والتحوير، والتشويه المتعمد، عندئذ لا تبقى الواقعة التاريخية كما هي، أي: تتحول الواقعة التاريخية، بعد استخدامها كل هذه التقنيات، إلى واقعة شعرية، لأن هذا التحول، والفرز الجدلي، هما ما يُميز الشعر عن التاريخ. ودرجات الهضم والامتصاص هي التي تحدد درجة سيطرة الشاعر على حساسية التاريخ"[4]، وطبيعة التعامل مع المرجعيات التاريخية، وأسلوب توظيفها الفني، هما اللذان يمنحانها الطاقات الشعرية، والآفاق الإيحائية.

وتعد المتناصات المستدعاة من التراث الشعبي، مصدراً من مصادر التناص الخارجي، الذي يهدف إلى تعميق الرؤية، وتوسيع الدلالة، وتكثيف الإيحاء، وقد استثمر الشاعر المعطيات الدلالية، والجمالية، للحكايات والأمثال الشعبية، في التعبير عن الواقع الفلسطيني، ليصبح السياق النصي أكثر عمقاً، وحيويةً، وثراءً، ومنفتحاً على آفاق رحبة من التأويل، تمتزج فيها الحكايات، والأمثال الشعبية، بالمواقف المعاصرة،

(1) جيل الذبيحة، أحمد دحبور (ص55).

(**) كان هذا عام 1998 حيث الحصار على العراق ومحاولات إخضاعه بدعوى وجود أسلحة الدمار الشامل.

(2) ينظر: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، علي (ص146).

(3) قراءات في الشعر العربي الحديث، عيد (ص238).

(4) حارس النص الشعري: شهادات في التجربة الشعرية (ص95).

وتوحي بوعي الشاعر بتطورات قضيته، وتفاعله مع تداعياتها، وهذا دفعه إلى النهل من معين التراث الشعبي، لإيمانه بقربه من وجدان الجماهير، وإدراكه بقدرته على التعبير عن حالاته الانفعالية، وتجاربه الفنية، وتجلى ذلك في قصيدته: (لا مرثية الولد الفلسطيني) التي يقول فيها:

هذا زمان الشد فاشتدي
ما بين قابلة وجلاد
وترقبي لحدي
ما بين معتدّ ومرتدّ
فإذا بدا، فعليك ميلادي
وعليك تسمية الرهان
سيوقعونك مرتين ..... وتنهضين إلى بدايات الزمان[1]

استحضر الشاعر المثل الشعبي التراثي القائل: "هذا أوان الشد، فاشتدي زيم"[*]، وتفاعل معه تفاعلاً امتصاصياً، مستفيداً من دلالاته التراثية، محملاً إياه دلالات معاصرة، تتناسب مع ثقافة المقاومة، التي يحياها الشعب الفلسطيني، لذلك استبدل الشاعر مفردة: (أوان) بمفرده: (زمان)، وحذف كلمة: (زيم) وهي: اسم فرس، واستثمر طاقاتها الدلالية التراثية، بما يتناسب مع تجربته المعاصرة، وعادة ما يضرب هذا المثل الشعبي، لحث الجماهير على التوحد، وتكاتف الجهود، والتأهب لمواجهة الشدائد، كما يعكس أسلوب دحبور هنا نضجه الشعري عندما يتخذ من الإيحاء وسيلة للتعبير عن مواقفه الفكرية.

ورغم قدم الأساطير، وتباين مرجعياتها، فإنها لم تفقد قيمتها في المنجز الشعري الدحبوري، بل ظلت تقرأ بوصفها قيمة معرفية، وأداة تواصلية ذات أبعاد دلالية، و"الأسطورة ليست موضوعاً، ولا مفهوماً، ولا فكرة. إنها صيغة من صيغ الدلالة، إنها شكل"[2]، للتعبير عن مواقف حياتية، وجد فيها دحبور متنفساً لانفعالاته، التي تجلت في قصيدة: (حجر ذهبي للستينات) حيث تناص الشاعر تناصاً خارجياً، مع شخصيتين أسطوريتين من المثيولوجيا الإغريقية هما: شخصية (ميدوس) التي تحوّل كل من يطالع وجهها إلى حجر، وشخصية (ميداس) التي يتحول كل ما تمسه إلى ذهب، وفي هذا يقول:

وجه ميدوس هولة
من رآها تجمدا
حدها حدنا الأخير
ومن بعده المدى
حجر يحبس الزمان
ويستخلص الردى
... مجد ميداس لعنة

(1) ديوان أحمد دحبور، دحبور (ص451).

(*)هذا المثل مطلع أرجوزة تقول: هذا أوان الشد فاشتدي زيمقد لفها الليل بسواد حطم، قالها الحجاج في خطبته حين دخل العراق، وقد نسب هذا الرجز إلى شريح بن ضبيعة من بني قيس بن ثعلبة وهو الملقب بالحطم. (البكري، 1983:404)

(2) أسطوريات، بارت (ص247).

كل من مسه انقلب
لمسة منه لسعةٌ
تحبس الروح واللهب
فالتماثيل في يديه
مسوخ من ذهب[1]

يكشف تناص الشاعر مع شخصيتي: (ميدوس) و(ميداس) عن حال الأسى، والاغتراب، وفقدان السعادة الإنسانية، التي انتابت الشاعر، فوجد صداها في الأبعاد السيكولوجية لدراما الأسطورة الإغريقية القديمة، فتناص مع شخصية (ميدوس)، تلك الفتاة التي كانت جميلة، فاتنة، ثم تحولت إلى هولة في غاية البشاعة، ذات شعر من الثعابين، والأفاعي، تُحوّل كل من ينظر إلى وجهها إلى حجر، وباتت توحي بالفظاعة، والغربة، والخروج عن المألوف الإنساني، وتشي بقمة الأسى والمرارة، وفقدان التوازن النفسي، وخواء العالم الروحي. وكذلك استدعى الشاعر شخصية الملك المعذَّب (ميداس) الذي لا يعيش السعادة الإنسانية المنشودة، وإن كان يمتلك القدرة على تحويل كل ما تمسه يداه إلى ذهب[2]، وقد تجلت هذه المعاني في قول الشاعر:

وجه ميدوس هولة
مجد ميداس لعنة
وهما بعد غربة[3]

لقد وجد الشاعر في تناصه مع شخصية (ميدوس) عالماً، يوحي بالأسى المخيف، الذي يئد بصيص الأمل في غد مشرق، وينفي الشعور بالاستقرار، والتوازن النفسي في حياة الشاعر، ويشي بالاغتراب، والمرارة التي تحيق بالحياة، وما من أمل يلوح بالأفق، ويؤذن بالتغيير، وإذا كانت شخصية (ميداس) التي تشكل إغواء للبعض، بتحويلها الأشياء إلى ذهب، فإنها قد شكلت لعنة بالنسبة لدحبور، الذي رأى في بريق الأشياء في الغربة زيفاً، وبذلك: عبَّر هذا النمط التناصي للأسطورتين عن هموم الشاعر وحسرته، وأوحى بحالات الأسى، والمرارة، والاغتراب، التي يعيشها.

ولم تكن عملية استلهام المرجعيات التراثية سهلة ويسيرة، كونها تحتاج إلى ثقافة واسعة، وقراءة واعية، ورؤية عميقة، تمكن المبدع من اختيار مرجعياته المعرفية، واستثمارها داخل تجربته الإبداعية، لأنه ليس كل المرجعيات التراثية قادرة على النهوض بتجارب المبدع، وإن المواقف الدينية، والشخصيات التاريخية، والأحداث الأدبية، والنماذج الأسطورية، ليست مجرد ظواهر إنسانية عابرة، تنتهي بانتهاء أصحابها، لكنها حقول معرفية، ومرجعيات فكرية، وطاقات روحية، ضاربة بجذورها في أعماق الفكر الإنساني، تمتد عبر الأزمنة، وتنتقل عبر الأمكنة، وتمتلك قابلية الانتشار والتجدد، وتكتسب بعداً تاريخياً، وعمقاً حضارياً، ولوناً جمالياً، يزيد من آفاقها الدلالية، وأبعادها الإيحائية.

إن التناص وهو يمتد إلى مفردات وعبارات من الموروث القديم يدفع المتلقي إلى استدعاء المدلول التاريخي والثقافي الذي يحمله المتناص، وما يرتبط به من دلالات ومواقف، وإذا كانت الصيغة اللغوية الجديدة تفرض على المتلقي أن "يلتفت بادئ الأمر إلى البؤرة الدلالية للتركيب الجديد، فإنه يستدعي بالضرورة الماضي اللغوي وتاريخ العلاقة التي تصل إلى المواضعة الأولى أو العلاقة الاعتباطية بين الدال

(1) هكذا، دحبور (ص149).
(2) ينظر أساطير اليونان، حاتم (ص143).
(3) هكذا، دحبور (ص151).

والمدلول"[1]، وهكذا ينكشف التناص عن حضور فاعل للمتلقي عندما يضع النص المعاصر في سياقه التأويلي، بعد أن يرجع المفردات والتراكيب إلى شبكة علاقات معقدة تشكل فاعلياتها التناصية، وتكون مسؤولة عما "هو ثابت وما هو متغير في المستوى اللغوي وتحولاته عبر الأزمنة والبيئات الثقافية المختلفة " [2]، من دون أن نسقط مركزية التشكيل التناصي الذي يرتبط بنقطة دلالية محددة في النص.

المحور الثاني: التناص الداخلي

يقوم التناص الداخلي على امتصاص المبدع لآثار معاصريه، حيث يموضع نصه، مكانياً في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها زمانياً[3]، ويقيم هذا الشكل التناصي شبكة علائقية، تتداخل فيها الحقول المعرفية، لكتاب معاصرين: متوافقين، أو متباينين في منطلقاتهم الفكرية، والمعرفية، والوجدانية، أو في مواقفهم السياسية وآرائهم الأدبية، وينتمون إلى جيل واحد، ومرحلة زمنية واحدة، وهذا يمنح المبدع إمكانية التفاعل مع نصوص معاصريه، إما بمحاورتها، أو مجاورتها أو بتجاوزها، متضمناً إضافة دلالية، تجعل النص الجديد يتمتع بحمولات إيحائية، قادرة على إبراز جماليات التعالق النصي.

إن علاقة المبدع بنصوص معاصريه علاقة جدلية، قائمة بين عالميه: الداخلي والخارجي، ويسودها نوع من التوتر الإبداعي، وأي محاولة للفصل بين العالمين لا يُولِّد إبداعاً، لأن الإبداع يأبى الانطواء، ويرفض العزلة، بعيداً عن التجارب المعاصرة، ومن هنا: لا يمكن فهم المتناصات الداخلية، بمعزل عن الواقع المعيش، لأن التفاعلات النصية كما يرى (امبرتو ايكو) تكون "ثمرة صيرورة نظام، تترابط فيه التجارب الشخصية، والوقائع، والقيم، والدلالات، وتتجسد في جهاز، لتشكل شيئاً واحداً، وتتمثل فيه"[4]، ويكون هذا الشيء محور التناص الداخلي، الذي تجلى نتيجة تفاعلات، وتراكمات واعية، وغير واعية، وتجارب متباينة، في بيئة زمانية واحدة.

تشكل الآثار الفكرية والأدبية المعاصرة مادة دينامية حية في شعر أحمد دحبور، يمتاح منها متناصاته، ويعبر من خلالها عن أفكاره وانفعالاته، وتختلف الفاعلية التناصية المستقاة من الواقع باختلاف كيفية توظيفها، والزاوية التي يطل منها المبدع على آثار معاصريه، فضلاً عن حالاته الانفعالية، ومخزونه المعرفي، وتجاربه، وقدراته، وإمكاناته الذاتية، التي تؤثر في نصوص معاصريه، وتلونها بخصائص لم تكن موجودة في أصلها، لأن التناص الداخلي ليس نقلاً جامداً لآثار الآخرين، إنما هو استبصار لجوهرها، وتجديد لدلالاتها، بشكل يجعل " القارئ دائماً على وعي، بأن العمل الأدبي ليس الواقع نفسه، ولكنه شكل خاص من أشكال انعكاسه"[5] ،يتضمن أكثر من وجه دلالي، ويزود المتلقي بتفاعلات نصية، ذات ثراء إيحائي لمعطيات الآثار المعاصرة للشاعر، لأنها رؤية إبداعية جديدة، تنم عن إدراك المبدع لآثار معاصريه، واستيعابه للجوهري منها في حركة الحياة.

وقد أجاد أحمد دحبور استثمار هذا النمط التناصي، لا سيما أن انفتاحه على كتابات معاصريه، ومعايشته التحولات الفكرية، والإبداعية المعاصرة كان جليا في شعره، وقد ظهرت متناصاته الشعرية، مع أعلام شعراء الحداثة المعاصرين له، أمثال: أمل دنقل، ومحمود درويش، لما حققوه من لمسات إبداعية، وتطورات فنية في جوهر القصيدة العربية، مما جعلها في مكانة مرموقة من تاريخ الحداثة الشعرية، فكان تناصه مع ما أنتجه رواد الحداثة الشعرية المعاصرة، يعكس التلاقي الفكري معهم، وإعجاب الشاعر بمنجزاتهم الإبداعية، على نحو ما تجلى من تناص أحمد دحبور مع قصيدة أمل دنقل: (لا تصالح)، هذا الشاعر الذي كان قد أعلنها صراحة معقبا على احتلال الأرض العربية

(1) جماليات التناص، شعث (ص213).
(2) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
(3) تداخل النصوص في الرواية العربية، حماد (ص45).
(4) في أصول الخطاب النقدي الجديد، أنجينو وآخرون (ص84).
(5) النظرية الأدبية المعاصرة، سلدن (ص55).

"ولانرى من سبيل لعودتها إلا بالدم وبالدم وحده"[1]، وقد كشف دحبور من خلال هذا النمط التناصي –إضافة إلى تماهيه مع أمل دنقل– عن مواقفه الرافضة لفكرة الصلح مع من احتل أرضه، وشرد شعبه، وعبر عن ذلك في قصيدته: (العين في الجرح)، التي يقول فيها:

رأيت رأس كليب
يضيء وجه المخيم
يقول لي: لا تصالح
يقول لي: أنت ملزم
إن الدماء لا تسامح
فهل تسدد ديني؟[2]

تناص الشاعر في هذا المنجز الشعري، مع مواقف الشاعر أمل دنقل، السياسية الرافضة للتصالح مع المحتل، والتي عبر عنها في رائعته: (لا تصالح)، بقوله:

لا تصالح على الدم .. حتى بدم!
لا تصالح! ولو قيل: رأس برأس!
أكل الرؤوس سواء؟!
أقلب الغريب كقلب أخيك؟!
أعيناه عينا أخيك؟!
هل تتساوى يد .... سيفها كان لك
بيدٍ سيفُها أشكلك؟[3]

إن صيغة النهي المتمثلة في قول دحبور: (لا تصالح) و(لا تسامح)، تحفِّز الذاكرة الشعرية بالعودة إلى رائعة أمل دنقل: (لا تصالح)، التي تشكل فيها صيغة رفض الصلح، والنهي عنه، محور القصيدة، بل هي مفتاح الولوج إلى خبايا التفاعل النصي، للوقوف على وصايا الملك (كليب)، المبثوثة في السيرة المعروفة بحرب البسوس، أو سيرة الزير سالم التي استثمر أمل دنقل معطياتها الدلالية، ووظفها توظيفاً جديداً، للتعبير عن أحداث سياسية معاصرة، حيث جعل من مقتل كليب، على يد جساس ابن مُرَّة، رمزاً للأرض العربية السليبة، التي لا يمكن أن تعود بالصلح، وإنما بالمقاومة وحدها.

ونظراً لإيمان الشاعر أمل دنقل: بأن ما أخذ بالقوة، لا يسترد إلا بالقوة، فقد بني قصيدته: (لا تصالح)، على صيغة رفض الصلح، والنهي عنه، والمطالبة بالمقاومة، لذلك تكررت صيغة النهي في قصيدة دنقل تسع عشرة مرة، في حين نجد الصيغة نفسها تكررت في قصيدة دحبور ثلاث مرات، ولكن بأنساق لغوية مختلفة: (لا تسامح)، (لا تقل)، مع استدعاء شخصية كليب، كما فعل أمل دنقل، وذلك لتشابه الموقفين، في سعيهما إلى ترسيخ مبدأ المقاومة، لاسترداد الحقوق السليبة.

وامتدت المتناصات الداخلية في الخطاب الشعري الدحبوري، إلى التاريخ الحديث والمعاصر، فاستثمر معطياته الدلالية في قصيدته: (كلام الغريب)، التي يقول فيها:

(1) أسئلة الشعر: حوارات مع الشعراء العرب، فاضل (ص43).
(2) ديوان أحمد دحبور، دحبور (ص208).
(3) الأعمال الشعرية، دنقل (ص329).

إنا ولدنا شيوخاً
وطارت عصافيرنا، والطفولة لم تأت
من أين تأتي؟
وليل المخيم يمضي بها نحو ليل المخيم؟
إن حزيران
عمان
لبنان
كوكبة من مرايا، رأينا الوجوه بها فكشفنا الوجوه[1]

يتجلى في هذا المقطع التفاعل النصي مع مواقف، وأحداث من التاريخ المعاصر اختزلها الشاعر في مفردات (حزيران، عمان، لبنان)، ليعيد ذاكرة المتلقي إلى أحداث كانت وراء زيادة معاناة أبناء الشعب الفلسطيني في مخيمات الشتات، كما يوجد نقطة تقاطع بين ما حدث للفلسطينيين في حزيران، وفي عمان، ولبنان، ويربط هذا بإحساسه بالمرارة لأنه اكتشف الحقيقة وكأن لسان حاله يقول: إن حجم المؤامرة التي تحاك ضد فلسطين، أرضاً وشعباً، تتكشف في الميدان، وقد عززت الطريقة المتدرجة في كتابة الدوال، من إبراز التشابه بينها، خاصة، وأن درجات السلم الدلالي للدوال المتناص معها، اكتملت بعبارة: (كوكبة من مرايا)، تنعكس على سطحها حقيقة المؤامرة.

وقد امتد تفاعل نصوص دحبور مع شخصيات التاريخ المعاصر، وتجلى في استدعائه لشخصية عز الدين القسام من خلال قوله:

وتراءى لي أني عز الدين القسام
ناديت الأهلين
صليت بهم في جامع شعب فلسطين
وطلعنا نستوحي بالبارود الآيات
وصلاة تصلح في كل الأوقات[2]

استدعى الشاعر في هذا المشهد الدرامي شخصية عز الدين القسام، وتفاعل مع مواقفها الدينية، والوطنية، ليوحي بامتداد ثقافة التثوير والتنوير، وتمسكه بنهج المقاومة، ويكشف عن الملامح المشتركة بين شخصية الشاعر، والشخصية المستدعاة، التي تناص مع أفعالها، وعبر عن ذلك: بالمراوحة بين الصيغ الإفرادية، والصيغ الجماعية.

المحور الثالث: التناص الذاتي

يقوم التناص الذاتي على امتصاص النصوص الذاتية للمبدع نفسه وتداخلها مع بعضها تداخلاً تركيبياً، أو دلالياً، أو كليهما معاً، مشكلاً بذلك نصاً جديداً، تتفاعل فيه نصوص سابقة، ناتجة عن امتصاص المبدع لآثاره السابقة، أو محاورتها، أو مجاورتها، وهذا يجعل نصوصه يفسر بعضها بعضاً، ويضمن الانسجام فيما بينها، أو يعكس تناقضاً لديه إذا ما غير رأيه[3].

(1) ديوان أحمد دحبور، دحبور (ص687).
(2) ديوان أحمد دحبور، دحبور (ص275).
(3) ينظر: التناص في شعر الرواد، ناهم (ص69)؛ وتداخل النصوص في الرواية العربية، حماد (ص45).

وتتشكل معطيات التناص الداخلي من: الصور، والمواقف، والأحداث القابعة في المناطق الشعورية، اللاشعورية للمبدع، وتمثل رصيداً معرفياً، يعكس قدرته التفاعلية مع مخزونه الثقافي، ويكشف عن المواقف الرؤيوية، التي يكون مأخوذاً بها حتى النخاع، وتشكل محوراً فكرياً، وجمالياً، ووجدانياً مهماً في حياته، وهذا يجعل التناص الذاتي ظلالاً لحالات المبدع الانفعالية، وتجاربه الذاتية، وعرضاً لعالمه الداخلي، وكشفاً لذاتيته، كونها ناتجة عن التفاعل، بين نصوص المبدع السابقة واللاحقة، مما يتيح له شحن متناصات النصوص السابقة، بدلالات، وطاقات جديدة، متفاعلة مع النص الحاضر، ضمن شبكة علائقية، منسجمة مع باقي مكونات النص.

إن التناص الذاتي ليس تكراراً لنصوص سابقة، بقدر ما هو إعادة إنتاج ما أنتج، ضمن بنية فنية جديدة، سواء أكانت على مستوى الصياغة، أم على مستوى المضمون، موحية بالفكرة المتنامية الملحة على المبدع، والتي لم يُبح بها بوحاً كاملاً، ومعبرة عن نمو أدواته التعبيرية، وامتدادها في نصوصه الإبداعية، لذلك فإن فاعلية التناص الذاتي، لا تمارس حضورها النصي، بفاعلية النصوص السابقة، بل بما تتضمن من محمولات إضافية، تجعل النص الجديد ذا دلالة إيحائية، قادرة على التحول الدلالي والجمالي.

وقد أجاد أحمد دحبور عندما نسج شبكة علائقية، بين نصوص ذاتية سابقة، وأخرى لاحقة، كشفت عن عمق الامتدادات الفكرية، والفنية لديه، وتجلى ذلك في قصيدة، كتبها عام 1969، بعنوان: (حكاية الولد الفلسطيني)، يقول فيها:

أنا الولد الفلسطيني
أنا الولد المطل على سهول القش والطين
خبرت غبارها، ودوارها، والسُّهد
وفي المرآة أضحكني خيال رجالنا في المهد
وأبكاني الدم المهدور في غير الميادين[1]

رسم الشاعر في هذه الصورة الشعرية ملامح الولد الفلسطيني، بكل آلامها وآمالها، حيث امتص معطياتها، وأعاد رسم ملامحها من جديد، في قصيدته التي كتبها عام 1978: (ساعتان من الكهولة على حساب الولد الفلسطيني)، وذلك بقوله:

كبر الولد
ما عاد البحر الغائب يكفيه، ويغسل غربته
كبر الولد
وتحسس شيئاً من دفءٍ في ركن غادره يوماً ما، عصفور
يا أحمد دحبور
ها أنت ترى، ابتعد الولد
ومسافة موت، أو موتين، وبعث يقترب البلد
هل يلتقيان إذن، هل يلتقيان؟[2]

وثمة امتصاص آخر لملامح الطفولة الفلسطينية، التي عايشها الشاعر، منذ نعومة أظفاره، وحملها معه في مراحل حياته، وتجلت في الصورة التي ترافقه، والسؤال الذي يراوده، ويلح عليه، وقد تجلى في قصيدة، كتبها عام 1990، بعنوان: (الولد الخيال)، يقول فيها:

(1) ديوان أحمد دحبور، دحبور (ص197).
(2) ديوان أحمد دحبور، دحبور (ص548).

كثيراً ما يراودني سؤال
يُحال إلى الشفاه، ولا يقال:
هل الولد الذي ضاع يوماً،
وعاد، أنا أم الولد الخيال؟[1]

فخيال الولد رافق الشاعر عندما كبر، وصورته ظلت قابعة في خياله، وفكره، تطلُّ عليه بأسئلتها في محطات كثيرة من حياته، في حله وترحاله، وفي لحظات إبداعه، وقد تصدرت اسم ديوانه الثاني: (حكاية الولد الفلسطيني)، وامتدت إلى دواوينه: (طائر الوحدات)، و(بغير هذا جئت)، و(اختلاط الليل النهار)، و(كسور عشرية).

ولا تنفصل فاعلية التناص التي رادها أحمد دحبور عن بنية السؤال التي اعتمدها في إطار استدعائه لنصوصه السابقة ،ولذكرياته أيام الصبا رغم ما يشوبها من آلام وحزن، فثمة وشائج تربط الحاضر بحيرته وقلقه مع الماضي بضياعه ومآسيه، وهذه الثنائية تنفتح على دلالات تتداخل لتخدم البنية النصية، فمثل تلك الأسئلة يمكن أن نرى فيها " تنفيساً يتحول فيها من ذاته إلى الآخر (المتلقي)، ليريه الأشياء التي يراها بعيونه هو، مبرزا له الحقيقة ليناصره في قضيته، فالسؤال وسيلة المعرفة والدفاع، والسبيل الموصل إلى الحقيقة"[2]، وأحمد دحبور عندما يستحضر مخزونه المعرفي الذاتي على سبيل التناص، فإنه يجعل منه حالة تستدعي المأساة الفلسطينية في مستواها الجمعي.

إن التناص الذاتي لصورة الولد الفلسطيني، ومعاناته راسخة في عقل الشاعر ووجدانه، امتد لأكثر من قصيدة، وبرز نمو الصورة التناصية، وامتدادها، ونضوجها، بشكل تفاخر فيه الولد بأبيه، الذي لم يلبسه يوماً ثياباً مرقعة، ولم يجعله خادماً إلا لله سبحانه وتعالى، ورغم حياة الخيام والمخيم، واللجوء والتشرد، كبر الولد الفلسطيني، الذي اعتاش على كرت الإعاشة، في لهيب المخيمات. وقد امتص الشاعر مواقف اللجوء والتشرد، والفقر والحرمان، ومعاناة كرت الإعاشة، ورسم ملامحها في قصيدة: (راوية المخيم) التي كتبها عام 1969، ويروي فيها حكاية المخيم، وصور المعاناة فيه بقوله:

اسمع، أبيت اللعن، راوية المخيم
افتح له عينيك، وافهم:
هذي الخرائب، والمجاعة، والخفوت
هذي "الإعاشة" والصدى الخاوي، وأشباح البيوت
فيها كبرتُ،
بها كبرتُ،
وفوضتني عن جهنم
أن أسكن اللهب السليط على خيوط العنكبوت
ومهمتي ألا أموت
ولقد بلوتُ الموت دهراً في المخيم
وبقيتُ حيَّاً[3]

(1) كسور عشرية، دحبور (ص55).
(2) أسلوبية السؤال في شعر عبد الرحيم عمر، نزال (ص234).
(3) ديوان أحمد دحبور، دحبور (ص213، 214).

تناص الشاعر في هذا المقطع الذي صور فيه لهيب المخيم، وخرائبه، وفقره، وكروت إعاشته، مع قصيدة سابقة، كتبها عام 1968، بعنوان: (البشارة)، التي يعلن فيها عدم خجله من مخيمات اللجوء، وكروت الإعاشة، بقوله:

نحن لن نخجل من أوراقنا المهروءة الحمراء،
في ذل "الإعاشة"
نحن لن نخجل من أكواخنا،
منفية عن أي ضوء، أو بشاشة
نحن في باب الأجاويد غفونا
ونأى الخبز، كما الخيَّال، عنا، فعدونا
ولهذا لم نمت، لم يخسر العرق ارتعاشه
ربما دخنا قليلاً .. أو سهونا[1]

لقد رَسَخَتْ حياة اللجوء والمخيمات في فكر الشاعر أحمد دحبور ووجدانه، فألحت عليه في أكثر من موضع، وهو الذي عاش آلام الفقر، وعانى اللجوء، ها هو يكبر ليجد نفسه ضحية لأحداث أيلول الأسود ، فازدادت معاناته، ورسم ملامحها عبر صورة تناصية تجلت في قصيدة كتبها عام (1970)، بعنوان: (الإفادة)، يقول فيها:

وأنا آتيكم من عمان
وأنا آت من شهر يقتسم الأطفال
ويوزِّعهم، بالعدل الأيلولي على آلات الموت
وأنا آتيكم بالسوط الناري، أحبائي، والصوت
لأمزّقه ورق الخط البطَّال
ولأخرجه منكم .. مقهى السلوان[2]

رسم الشاعر في هذا المشهد الدامي، صورة للإنسان الفلسطيني الذي طاردته آلة الموت الأيلولي في عمان، وعمقت الجراح في فكره ووجدانه، فألح عليه في أكثر من مشهد، وتجلى ضمن شبكة علائقية، تداخل معها في قصيدة، كتبها عام (1972)، بعنوان: (الولد الفلسطيني يدعو إلى الكلمة التي حذفتها الرقابة)، يقول فيها:

... كلهم ولغوا في دمائي
...
هكذا كان أيلول عرساً
وكنت الذبيحة بين العروسين:
تأكل من كتفي خفيةً،
وهو يعصرني في المشارب[3]

(1) ديوان أحمد دحبور، دحبور (ص194).
(2) ديوان أحمد دحبور، دحبور (ص232).
(3) المصدر السابق، ص311.

نلمس في هذا المقطع التناص الذاتي، مع معطيات مذبحة أيلول، حيث تطورت الفكرة، كاشفة حجم المؤامرة، وصورة الضحية، التي لم تغادر فكر الشاعر وخياله، وظلت تلح عليه، فأطلت برأسها في مشهد آخر، قائم على تفاعلات نصية تبرز عمق المأساة، التي حلَّت بالفلسطيني، وقوة صموده، وصبره على تحمل المآسي. وقد تناص الشاعر مع هذه المعاني في قصيدة، كتبها عام (1971)، بعنوان: (جمل المحامل)، التي يقول فيها:

ويا جمل المحامل: دربنا شوك
وليس، بغير ضرسك، يُطحن الشوك
ويا جمل المحامل: دربنا رملٌ
وأنت المبحر العدَّاء
تهجيناك في كتب القراءة في طفولتنا،
فكنت سفينة الصحراء[1]

رمز الشاعر في هذا المقطع للشعب الفلسطيني، الذي تحمل آلام الهجرة، ومعاناة اللجوء، بجمل المحامل، الذي يتحمل دروب القهر، والظلم، دون كلل، أو ملل، وظلت هذه المعاني تتنامى في فكره وخياله، وامتدت إلى شعره، ليتفاعل معها، ويتداخل مع معطياتها من جديد، في قصيدة كتبها عام (2002)، بعنوان: (جمل المحامل من جديد)، والتي يخاطب فيها الشاعر جمل المحامل الذي تعرض له سابقا بقوله:

ويا جمل المحامل عدت بالأعباء
ولكني أبشِّر
لن تعود غداً إلى ما كانت الصحراء[2]

تفاعل الشاعر في هذا النص مع نص سابق، في علاقات تناصية ذاتية، أبرزت إصرار جمل المحامل على مواصلة الصمود، رغم تزايد حجم الأعباء الملقاة على كاهله، وإعجاب الشاعر بصمود جمل المحامل، وتحديه، وهو الذي دفعه إلى استدعاء المواقف، والأحداث، وصياغتها من جديد، ضمن آلية تفاعلية، تكشف عن حجم المكانة التي يحتلها الشعب الفلسطيني /جمل المحامل، بعد أن رآها صورة مفعمة بالأمل.

وبذلك يكون التناص الذاتي مسألة غاية في الدقة، لأنه يحتاج إلى تفكير عميق، وقوة ابتكارية فذة، تستطيع النهوض بالمواقف، والأحداث، والأفكار، إلى مستوى يتسم بالخصوبة، حيث يتجه الشاعر إلى صياغتها من جديد بشكل يخرجها عن مألوفيتها، ويضفي عليها ملامح جديدة، ترقى بمستواها الدلالي، وتجعلها أكثر خصوبة، وعمقاً، وكثافة.

الخاتمة:

بعد هذه الرحلة في الكون الشعري لأحمد دحبور، ومعرفة تداخلاته المعرفية، وتعالقاته النصية، يمكن الوقوف على أبرز النتائج التي وصلت إليها الدراسة، والتي يمكن حصرها فيما يأتي:

(1) ديوان أحمد دحبور، دحبور (ص235).
(2) أي بيت، دحبور (ص129).

1. مصطلح التناص حديث النشأة، فهو ظاهرة أدبية، ضاربة بجذورها في أعماق موروثنا الأدبي، والفكري، والحضاري، والمتأمل فيه يلمس التعالق النصي، والتفاعل الفكري، ويدرك معرفة العرب لمفهوم التناص منذ القدم، بشكل يبرز فطنتهم للعلاقات النصية القائمة بين النصوص، وليس أدل على ذلك من المقدمات الطللية التي تمثل تقليد البداية في القصائد العربية منذ القدم.
2. حظي الخطاب الشعري عند دحبور بحضور التناص الإبداعي فيه، ضمن فاعلية دلالية، ذات أبعاد جمالية، تحاور التراث، وتتفاعل مع الحداثة، وتحافظ على ملامح الواقعية الفنية، البعيدة عن الإيغال في الغموض، والإغراق في التعمية، والمعبرة عن الثراء الإيحائي.
3. تباينت تجليات التناص في شعر دحبور ما بين تناص خارجي، وتناص داخلي، وتناص ذاتي، وتنوعت أشكاله ما بين التوظيف بالمبنى، والمعنى، والتوظيف الجلي، والتوظيف الخفي، وذلك بما يتناسب مع روح النص، وبما يتوافق مع أفكار المبدع ورؤاه.
4. تحرر التناص عند أحمد دحبور من فكرة الانغلاق على الذات، وفتحه على آفاق حوارية واسعة، من شأنها أن تكشف عن عمق التداخل النصي بين نصوصه الحاضرة، ونصوص غائبة، تمكن المتلقي من فهم طبيعة التداخل النصي، وإدراك أبعاده المعرفية داخل، نصوصه الإبداعية، القائمة على مبدأ الحوارية، وبذلك يكتشف المتلقي الفضاء النصي، والمتعدد الدلالي، لفاعلية التناص الإبداعي في شعر أحمد دحبور ويتفاعل معها ضمن فاعلية التبادل المعرفي، والتواصل الحضاري.
5. كشف التناص القيمة الدلالية، والجمالية للنص الدحبوري القائم على استحضار النصوص التراثية، وتوظيفها، لتحقيق رؤية معاصرة تعبر عن أفكار المبدع، وانفعالاته، وتعزيز التواصل الجمالي مع السوابق من النصوص التراثية، وإكساب النصوص المعاصرة بعداً إنسانياً، وعمقاً حضارياً، يبرز تآزر الخبرات الجمالية، وتفاعلها في التاريخ الإنساني.
6. كمنت فاعلية التناص عند أحمد دحبور في إيجاد نص يستحضر في ثناياه نصوص سابقة، ويحتاج إلى جهد تأويلي خاص، للوقوف على التداخلات النصية بين النص الأصلي، والنصوص المستدعاة، وهذا لا يتسنى إلا لمتلق عالم بالمرجعيات التناصية، وبذلك لا تكتمل فاعلية التناص إلا بالجهود التأويلية، الكاشفة عن الحمولات الدلالية، والجمالية، للنصوص السابقة في النص المقروء.
7. أظهرت الدراسة مهارة الشاعر أحمد دحبور وبراعته في استيعاب مرجعياته المعرفية على اختلاف بيئاتها، وتباين آلياتها، وتمثلها في تجربته الشعرية بوعي عميق، يبرز مدى إيمانه بفاعلية التعالق النصي، ويلبي تطلعات كل من المبدع والمتلقي إلى حمولات دلالية تفتح النص على فضاءات خارجية، وداخلية، وذاتية، وتمنحه عمقاً جمالياً، وبعداً حضارياً، وثراء تأويلياً.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.
ابن الأثير، أبو الحسن الشيباني. **الكامل في التاريخ**. ط1. ج4. بيروت: دار الكتب العلمية، 1987م.
أبو ديب، كمال. **الحداثة- السلطة- النص**. *مجلة فصول- القاهرة*. م(4). ع(3). 1984م.
أبو زيد، نصر حامد. **إشكالية القراءة وآليات التأويل**. ط5. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1995م.
أبو نواس. **ديوان أبي نواس**. (د. ط). بيروت: دار صادر، (د. ت).
أنجينو، مارك وآخرون. **في أصول الخطاب النقدي الجديد**. ترجمة: أحمد المديني. ط1. بغداد: دار الشئون الثقافية، 1987م.
باختين، ميخائيل. **الخطاب الروائي**. ترجمة: محمد برادة. ط1. القاهرة: دار الفكر، 1987م.
بارت، رولان. **أسطوريات**. ترجمة: قاسم المقداد. ط1. حلب: مركز الإنماء، 1996م.
البكري، أبو عبيد. **شرح فصل المقال في كتاب الأمثال**. ط3. بيروت: مؤسسة الرسالة، 1983م.

بنيس، محمد. **الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها**. ط3. ج3. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2001م.
تودوروف، تزفتيان. **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**. ترجمة: فخري صالح. ط2. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996م.
حاتم، عماد. **أساطير اليونان**. (د. ط). ليبيا– تونس: الدار العربية للكتاب، 1988م.
حافظ، صبري. **أفق الخطاب النقدي "دراسات نظرية وقراءات تطبيقية"**. ط1. القاهرة: دار شرقيات، 1996م.
حماد، حسن محمد. **تداخل النصوص في الرواية العربية**. ط1. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م.
داغر، شربل. **التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره**. *مجلة فصول– القاهرة*. م(16). ع(1). 1997م.
دحبور، أحمد. **أيُ بيت**. ط1. غزة– فلسطين الهاني الثقافية، 2004م.
دحبور، أحمد. **جيل الذبيحة**. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999م.
دحبور، أحمد. **ديوان أحمد دحبور**. (د. ط). بيروت: دار العودة، 1983م.
دحبور، أحمد. **كسور عشرية**. (د. ط). فلسطين: مؤسسة تامر للتعليم المجتمعي، 2002م.
دحبور، أحمد. **هكذا**. ط1. بيروت: دار الآداب، 1990م.
دنقل، أمل. **الأعمال الشعرية**. ط2. القاهرة: دار الشروق، 2012م.
روزنتال، هـــ. ل. **شعراء المدرسة الحديثة دراسة نقدية**. ترجمة: جميل الحسيني. (د. ط). بيروت: المكتبة الأهلية، 1963م.
الزبيدي، محمد بن عبد الرازق الحسيني. **تاج العروس من جواهر القاموس**. مجموعة من المحققين. (د. ط). دار الهداية، (د. ت).
سلدن، رامان.(1998): النظرية الأدبية المعاصرة ترجمة: جابر عصفور. (د. ط). القاهرة: دار قباء، 1998م.
شاهين، أحمد عمر. **موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين**. ط2. ج1. غزة: المركز القومي للدراسات والتوثيق، 2000م.
شعث، أحمد جبر. **جماليات التناص**. ط1. عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013–2014م.
علي، عبد الرضا. **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر**. ط1. عمان: دار الشروق، 1997م.
عيد، رجاء. **قراءات في الشعر العربي الحديث**. (د. ط). منشأة المعارف، 1995م.
فاضل، جهاد. **أسئلة الشعر: حوارات مع الشعراء العرب**: (د. ط). ليبيا–تونس: الدار العربية للكتاب، (د. ت).
الغذامي، عبد الله. **ثقافة الأسئلة**. ط2. الكويت: دار سعاد الصباح، 1993م.
الغذامي، عبد الله. **الخطيئة والتكفير**. ط1. جدة: النادي الأدبي الثقافي، 1985م.
القيرواني، الحسن بن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. تحقيق: محيي الدين بن عبد الحميد. ط1. القاهرة: دار الطلائع، 2006م.
كاصد، سليمان. **دراسة بنيوية في الأساليب السردية**. (د. ط). عمان: دار الكندي، 2003م.
كيرزويل، أديث. **عصر البنيوية. (من ليفي شتراوس إلى فوكو)**. ترجمة: جابر عصفور. ط1. بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، 1985م.
الكركي، خال. **الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث**. ط1. بيروت: دار الجيل، عمان: مكتبة الرائد العلمية، 1989م.
كريستيفا، جوليا. **علم النص**. ترجمة: فريد الزاهي. ط1. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1991م.
المقري، أحمد بن محمد. **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**. تحقيق: إحسان عباس. (د. ط). مج1. بيروت: دار صادر، 1986م.
المناصرة، عز الدين. **حارس النص الشعري، شهادات في التجربة الشعرية**. ط1. بيروت: دار كتابات، 1993م.

ناهم، أحمد. **التناص في شعر الرواد**. ط1. القاهرة: دار الآفاق العربية، 2007م.

نجم، مفيد. **التناص ومفهوم التحول في شعر محمد عمران**. *مجلة الموقف الأدبي*. دمشق. العدد 319. 1997م.

نزال، فوز سهيل. **أسلوبية السؤال في شعر عبد الرحيم عمر: الاتكاء على الأسئلة في مواجهة الحيرة**. *مجلة الجامعة الإسلامية للعلوم الإنسانية–غزة*. م(20). ع(2). 2012م.

نصر، عاطف جودة. **الرمز الشعري عند الصوفية**. ط1. بيروت: دار الأندلس ودار الكندي، 1978م.

يقطين، سعيد. **انفتاح النص الروائي**. ط2. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2001م.