الأديب

أحمد وحبور

نبض السّيرة الذّاتيّة في شعر أحمد دحبور وتقنية التناصّ

عمر عتيق*

حيفا: ميلاد ونزوح.. الحلم والعودة

سنتان بين ميلاده ونزوحه من (حيفا)، وبين الميلاد والنُّزوح توافقٌ زمنيٌّ لافتٌ، فقد ولد يوم الأحد 1946/4/19، ونزح مع عائلته يوم الأربعاء 1948/4/19، وكلُّ ما يعرفه الشَّاعر عن حيفا نسيج من حكايات الأهل. كانت رحلة العائلة من (وادي النِّسناس) نحو الشَّمال الفلسطيني مضنية ومفعمة بالذِّكريات المؤلمة، وبخاصَّة أنَّ الأمَّ كانت نُفَساء. ولم تجد العائلة المنكوبة ملاذًا لها في أوَّل محطَّات المنفى (بنت جبيل) اللُّبنانية، بل لاقت فزعًا شديدًا لاختفاء شقيقه (مصطفى) سحابة نهار وهو يبحث عن خبز للعائلة، فغادرتها نحو طرابلس، وأبت الأقدار أن تضع الأسرة المشرَّدة عصا التَّرحال، فقصدوا سوريًّا، وأقاموا شهرًا في قرية شركسيَّة اسمها "عين زاط"، ولٰكن الأب قرَّر الرَّحيل مجدَّدًا بسبب ما سمعه عن تقاليد الزَّواج عند الشَّركس، وأنَّ خطف البنت هو الطَّريقة المثلى للزَّواج. فوصلت العائلة منطقة (خالد بن الوليد) على مشارف (حمص)، واتَّخذت من المسجد مأوًى لها، لٰكنَّ خلافًا نشب بين الأب وإمام المسجد الذي شتم الفلسطينيّين لأنَّهم تركوا بلادهم، فقرَّر الإمام طرد العائلة، فلجأت إلى كهف (القلعة) الذي لا تتوفر فيه أدنى مواصفات الحياة الإنسانيَّة.[1]

فضاء المنفى .. مخيَّم حمص (الطُّفولة والحرمان)

خرجت العائلة من الكهف قاصدة (ثكنة عسكريَّة) للجيش السُّوري، وهي من مخلَّفات الاستعمار الفرنسي، وسمِّيت المنطقة (مخيَّم خالد بن الوليد)، لٰكنَّ الفلسطينيّين أصرُّوا على تسميتها (مخيَّم العائدين) تيمُّنًا بالعودة إلى الوطن. و(حظيت) الأسرة بالسَّكن في (بركس) من غرفة واحدة مسقوفة بالتُّوتياء مراعاة لعدد أفرادها في حين أنَّ الأسر الأقلَّ

---

* محاضر في جامعة القدس المفتوحة.

1) دحبور، أحمد: الدِّيوان، المقدِّمة. ص21. وانظر: دحبور، أحمد: فصل من سيرة ذاتيَّة (الحقيقة.. ولا شيء غير الحقيقة) مجلة رؤية - ع16، ص168-180.

عددًا كان نصيبها "عريشة" من الحصير.[1] ويبدو أنَّ (البركس) المسقوف بالتُّوتياء هو المكان الأوَّل الذي نُقشت معالمه في ذاكرة الشَّاعر، وظلَّ وشمًا في وجدانه، فكتب عنه في مجموعة (*كسور عشريَّة*) في قوله:

(بابنا التُّوتياء المجعَّد/ من ثقوبه تنسرب الشَّمس))[2].

وستحرص الدِّراسة على الرَّبط بين السِّيرة الذَّاتيَّة للشَّاعر وقصائده – قدر المستطاع – ليكون الرَّبط نافذة لدراسات قادمة موسومة بـ (أحمد دحبور .. حياته من شعره)، وذلك استئناسًا بما قاله الشَّاعر: "أرى أنَّ شعري مرآة لسيرتي الجوَّانيَّة... سيرتي الذَّاتيَّة متناثرة في تجربتي المتواضعة والممتدَّة على مدار أربعين عامًا". [3]

في فضاء المخيَّم تشكَّل وعي الشَّاعر، وبدأ نسيج تجربته الشِّعريَّة يتلوَّن بمشاهداته اليوميَّة، وبحكايات الأهل عن العودة للوطن، وبأحداث مفصليَّة بقيت وشمًا في ذاكرة الشَّاعر، فرسمها شعرًا بعد عشرات السِّنين في غير قصيدة من أعماله الشِّعريَّة، إذ "يتحدَّث النَّاس في المخيَّم عن الوطن كما لو كان مادَّة يوميَّة متداوَلة ومؤرِّقة، يشرب الضَّيف فنجان القهوة فيقول: بعودتك، ويجيبه صاحب البيت: برفقتك.. الوطن هٰكذا بسيط، أليف، وفاجع، وصور الشُّهداء تملأ الجدران" [4]

ولعلَّ أوَّل حدث أثَّر في وعي الشَّاعر هو اعتقال شقيقه (مصطفى) من قبل الأمن السُّوري. ويصف الشَّاعر الحادثة بقوله: "في يوم مكفهر أليم، أتى رجال غلاظ فاقتادوا أخي إلى مكان مجهول. عرفنا فيما بعد أنَّه السِّجن. فقد كان أخي عضوًا نشيطًا في الحزب السُّوري القومي الاجتماعي". وقد تسبَّب اعتقال (مصطفى) في تقويض أركان الأسرة

1) دحبور، أحمد: فصل من سيرة ذاتيَّة (الحقيقة.. ولا شيء غير الحقيقة) مجلَّة رؤية - ع16، ص168-180.

2) دحبور، أحمد: كسور عشريَّة، قصيدة: تركته نائمًا وذلك آخر عهدي. ص 9.

3) حوار أجراه نضال بشارة، جهة الشِّعر http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Ghareeb/2005-1/a_dahbooor.htm

4) دحبور، أحمد: مقدِّمة الدِّيوان. ص 10.

وجدانيًّا وماليًّا، فقد كان "جمل المحامل" كما كانت تسمّيه الأمُّ، ومصدر الدَّخل الرَّئيس للعائلة[1]. ولا غرابة أن تبقى ذكرى الاعتقال حيَّة في ذاكرة الشَّاعر، فيصفها في شعره:

"يئنُّ المساء الرَّخو فوق بلاطة مهشَّمة/ .../ ورنَّ حديث "الحبس"/ .../ يدعو إلى الله والدي/ ولحيته تخضلُّ بالدَّمع/ بينما أصبُّ له ماء الوضوء/ فتسرح الجهات بعينيه.. ولا يتوضَّأ/ غدًا سيجوع البيت/ لا كان خبزنا/ وحبة عيني في الحديد/ - هل الحديد أقسى من الباب الجريح المخلَّع؟".[2]

وفي غير قصيدة يتجلَّى مشهد الفقر والحرمان، وبخاصَّة حينما تحصل الأسرة على تشكيلة من الثِّياب المستعملة التي كانت تُعرف باسم (البقجة)، ويسترجع الشَّاعر ذكريات ذلك المشهد بقوله:

"عرس المخيَّم هٰذا فائق البهجةْ/ تضيئه امرأة الخوري بالبقجةْ/ مستبشر كلُّ بيت/ أختنا رقصت: هٰذي البلوزة لي/ زقزقتُ: والكرة البيضاء لي/ وأخونا شدَّ معطف،"ه" البنِّي/ أمِّي تدارينا/ وتشفق أن نرى أساها الذي صارته عيناها"[3].

ولم يكن للأب دخل منظم، فهو شيخ يقرأ القرآن على القبور. ويغسل الموتى. ويسجِّر النَّاس في رمضان. ويتابع معاملات الزَّواج والولادات. وكانت له تقاليد خاصَّة به، فهو لم يسعَ في معاملة طلاق قطّ.[4] وظلَّت صورة الأب رافدًا وجدانيًّا لأشعاره، وهو ما تجلَّى في قصيدة "الإفادة" بقوله:

"اسمي أحمدْ/ وأبي من يغسلُ موتاكُم/ ويسجّركم في شهرِ الصَّومْ/التُّهمة: جوَّال"[5]

1) دحبور، أحمد: فصل من سيرة ذاتية (الحقيقة.. ولا شيء غير الحقيقة) مجلَّة رؤية - ع16، ص168-180. وانظر مقدِّمة الدِّيوان. ص 21 .

2) دحبور، أحمد: كسور عشريَّة – القنبلة- ص 57 .

3) دحبور، أحمد: كسور عشريَّة، اليوم الأزرق - ص 15.

4) انظر: مقدِّمة الدِّيوان. ص 21 وانظر: دحبور، أحمد : فصل من سيرة ذاتية (الحقيقة.. ولا شيء غير الحقيقة) مجلَّة رؤية - ع16، ص168.

5) دحبور، أحمد: الدِّيوان: الإفادة- ص 227.

وقد سبَّبت مهنة الأب جراحًا نفسيَّة للشَّاعر، وفي هٰذا السِّياق يستذكر بقوله:" لأنَّ أبي كان مسجِّرًا في رمضان، فقد كان يحرمني . ومعي إسماعيل ابن خالي . فرحة العيد. كان يجبرنا على أن ندور معه ونطوف على البيوت لنجمع الكعك. وكان لأمّي أسلوبها في المواساة: غدًا يا حبيبي آخذك إلى حيفا. لٰكنَّ هٰذا الكعك هو عقدتي الأولى في العيد، فالأراجيح منصوبة، والعمُّ أبو جهاد كعوش يأخذ من الأولاد "الأغنياء" أنصاف الفِرنكات ومن الفقراء يقبل الكعك ليضعهم في (المرجيحة)". ويرسم الشَّاعر صورة حرمان الطِّفل من فرح العيد في إحدى قصائده:

"وحين رنَّ العيد/ بإصبعي رسمت على الهواء/ نقودًا غير صالحة للشِّراء/ .../ في الحارة، الأولاد والبنات/ مخيَّم أزرق مزوَّق/ خيطان بالألوان/ وأراجيح لغيرنا"[1].

وينبغي ألَّا يغيب عن أذهاننا أنَّ الشَّاعر "لا يتأثَّر بالمجتمع فقط، إنَّما يؤثِّر فيه، والفنُّ ليس مجرَّد إعادة صنع الحياة، وإنَّما يعمل على تكوينها أيضًا".[2]

وسجَّل سخرية أقرانه من مهنة أبيه، وزعمهم أنَّه يأكل من طعام الموتى، لأنَّ الناس يعطون أباه ما تيسَّر مقابل غسل الموتى وقراءة القرآن صبيحة العيد في القبور.[3] وبقيت هٰذه الذِّكريات وخزًا في خاصرة ذاكرته، فعبَّر عنها في شعره بقوله:

"ولٰكنَّ السُّؤال هو السُّؤال:/ - أمي.. أحقٌّ ما يقال/ متسوِّل بين القبور أبي؟ ويأكل من طعام الميِّتين؟/ - لا يا بنيَّ، أبوك شيخ.. سيِّد بين الرِّجال/ والشَّيخ يقرأ سورة الرَّحمٰن والبلد الأمين/ فيرطِّب الله التُّراب على العباد النَّائمين".[4]

وما زال الشَّاعر يتذكَّر الإهانة التي لحقته من أحد فتيان المخيَّم حينما زعم أنَّ والد الشَّاعر يعمل خدَّامًا للقاضي عبد الرحمن مراد الذي كانت تربطه بوالد الشَّاعر صداقة

1) دحبور، أحمد: كسور عشريَّة – تركته نائمًا وذٰلك آخر عهدي ص 11.

2) ويليك، رينيه، واوستن وارين: نظريَّة الأدب. ، ص105.

3) دحبور، أحمد : فصل من سيرة ذاتية (الحقيقة.. ولا شيء غير الحقيقة) مجلة رؤية - ع16، ص168.

4) دحبور، أحمد: كسور عشريَّة – خروف العيد ص 71.

حميمة. ولٰكنَّ أهل المخيَّم لم يفهموا طبيعة علاقة الشَّيخ خضر(والد الشَّاعر) مغسِّل الموتى، بالقاضي ابن الأكابر الذي يعيش في شقَّة فاخرة وسط مدينة حمص. ويسرع الشَّاعر إلى أمِّه غاضبًا باكيًا متسائلًا عن حقيقة علاقة أبيه بالقاضي، ويأتي جواب الأمِّ:

"لا يا حبيبي.. فقراء نعم. خدَّامون؟ مستحيل". ويسجِّل الشَّاعر هٰذا الحادث المفصلي بقوله: "أمِّي، لماذا يخدم القاضي أبي؟ - يا طفل، أنت معذِّبي/ هو صاحب لأبيك من أيَّام حيفا/ - كيف والدَّرجات عالية هناك/ ونحن في حمأ وطين؟/ وتضيق أمِّي بي،/ فتضربني بقنبلة من الدَّمع السَّخين".[1]

ولا تقلُّ شخصيَّة الأمِّ تأثيرًا عن الأب في تشكيل وعي الشَّاعر، ورفد تجربته الشِّعريَّة بالحلم، فقد كانت الأمُّ ملاذًا آمنًا للشَّاعر الطِّفل، وعزاءً جميلًا للدُّموع والشَّكوى والحرمان، وبخاصَّة يوم العيد الذي شكَّل في ذاكرة الشَّاعر فضاءً زمنيًّا مفعمًا بالحرمان. وما زال يتذكَّر مواساة أمِّه ووعدها "الأسطوري" بقولها: "وماذا تريد من المرجيحة أصلًا يا حبيبي. فغدًا عندما آخذك إلى حيفا ستصعد إلى الكرمل. والكرمل هٰذا جبل كبير قدّ الدُّنيا. يمشي كلَّ سنة عشرة أمتار أو سبعة أمتار لا أذكر.. ويسألها خيالي المتأجِّج: إذا كان الكرمل يمشي كل سنة، ألن يأتي يوم يصبح فيه خارج حيفا؟.. وكأنها تنتظر السُّؤال، فتجيب فورًا: لا يا حبيبي.. الكرمل يمشي سنة من اليمين إلى الشِّمال والسَّنة التي بعدها يمشي من الشِّمال إلى اليمين.. فيبقى في حيفا".[2] ونقرأ في شعر دحبور تفاصيل وعد الأم

"أذكرُ، أنَّ الجبلَ العظيمَ كان يمشي/ والمطرُ الذي يروِّي القمحَ لا يبللُ الأطفالْ/ .../ وعندما تجمَّعَ الأطفالُ والذُّبابُ حولَ بائِعِ الحلاوةْ/ ولم أجدْ في البيتِ نصفَ قرشٍ/ وعندما أمي بكتْ، (تُنكرُ حتَّى الآن أنَّها بكتْ) وعندما انسحبتُ من ملاعبِ

1) المصدر نفسه: ص71.

2) انظر: مقدِّمة الدِّيوان. ص22. وانظر: دحبور، أحمد : فصل من سيرة ذاتيَّة (الحقيقة.. ولا شيء غير الحقيقة) مجلة رؤية - ع16، ص168-180.

الشقاوةْ/ عرفتُ أنَّ الجبلَ العظيمَ ليس يمشي/ عرفتُ: كنتُ ميّتًا.. والذِّكرياتُ نَعشي"[1]

وهٰكذا تخلَّقت تجربته الشِّعريَّة في المخيَّم الذي "يرتبط سياسيًّا بفقدان الأرض والوطن، ويرتبط اقتصاديًّا بالفقر والحرمان، بينما يرتبط اجتماعيًّا بالاغتراب"[2].

كانت الأمُّ تتمتَّع بذاكرة ثاقبة، فتحدِّث طفلها أحمد عن حيفا، وتغنِّي له الأهازيج الشَّعبيَّة والمواويل الفلسطينيَّة، وتسرد الأمثال الشَّعبيَّة، يقول دحبور: "كانت جزءًا من ذاتي وزادي الثَّقافي، ويظهر هٰذا حتى الآن في التَّعبيرات التي أستخدمها مثل قصيدتي التي اشتهرت باسم (جمل المحامل)، وهٰذا الاصطلاح أخذته من أمّي التي كانت تصف أخي الكبير به، وفي شعري هو رمز للفداء والصَّبر على العدوِّ والتَّضحية والمقاومة، أحيانًا أيضًا كنت أستعمل مقطعًا من أغنية شعبيَّة وأدخله بكلماتها العاميَّة كومضة تخدم النَّصَّ ككلّ".[3]

وبقيت ذكريات المخيَّم نبضًا لا يهدأ في قصائده، فها هو يستذكر بعد عقود شقيقته "مريم" العسراء التي كان يشاكسها أثناء جلوسهم للطَّعام؛ لأنَّها كانت تأكل باليد اليسرى، ويهديها قصيدة من مجموعة (جيل الذَّبيحة)، يقول فيها:

"لقد كبرنا فجأة يا مريم العسراء/ لا عيد لا أرجوحة/ لمريم العسراء/ أيَّامنا الممسوحة/ ليس لها طلاء/ وأمُّنا المجروحة/ بشوكتي أيلول/ ترفو لك المريول/ متنا خجلًا من صندلي المقطوع/ من مريولك الممزوع" [4]،/ "إنَّها مريم الشَّاعر، وهي في الوقت نفسه، مريمي أنا، ومريم كل الفلسطينيّين"[5]

1) الدِّيوان: الأحجيةُ المكشوفةُ للمطر والنار - ص 217.

2) عاشور، رضوى: ثلاثة شعراء للمستقبل. مجلَّة أقلام العراقيَّة، ع 5، 1975، ص 7.

3) مقابلة أجراها عبد المجيد دقنيش في العرب أونلاين، السَّبت 27 حزيران/ يونيو 2009 موقع كُتَّاب من أجل الحرِّيَّة.

4) دحبور، أحمد: جيل الذَّبيحة – مريم العسراء، ص 100.

5) أبو شوم، توفيق: غفوة مع قصيدة مريم العسراء للشَّاعر أحمد دحبور.

ويؤسِّس هٰذا النَّصّ لكتابة سيرة ذاتيَّة صريحة كاشفة لا يجد الشَّاعر دحبور بدًّا من وصف حالة الفقر المدقع الذي عانى منه بقوله: "كنتُ أذهب إلى مدرسة الهيئة حافيًا تقريبًا، وفي اللَّيل كانت أمّي تدلّك قدمي".[1]

روافد الإبداع الشِّعري

أولًا: التُّراث الشَّعبي:

شكَّلت السِّيرة الشَّعبيَّة للزّير سالم، وتغريبة بني هلال فضاءً تخيُّليًّا رحبًا، وأسهم التُّراث في رسم أبعاد الحلم الوطني، وتحديد منظومة القيم الكبرى في حياته. ويَعُدُّ الشَّاعر هاتين السِّيرتين مفتاحه الأوَّل لولوج باب المعرفة، يقول دحبور: "كنت أقرأ يوميًّا من قصَّة (الزّير سالم) لأبي وجدَّتي وكأنَّني تلفزيون مبكِّر".[2] ويَعُدُّ عشقه للسِّير الشَّعبيَّة شكلًا من أشكال إعادة إنتاج الطُّفولة باستمرار. وهو ما انعكس على الدّراما في قصائده. ويصف دحبور رؤيته للبطل الشَّعبي بقوله: "للوهلة الأولى بحسب النَّظريَّة السَّطحيَّة الخارجيَّة، نعتقد أنَّ هٰؤلاء الأبطال جبابرة يطيحون بالرؤوس ولا يهتمُّون بالبشر. لٰكن عندما تتأمَّل شخصيَّة مثل شخصيَّة الزّير سالم في السِّيرة الشَّعبيَّة ترى مستوًى ثانيًا من الشَّخصيَّة فيه الكثير من الحزن والشَّجن والعواطف والشُّعور بالغبن والمطالبة بالعدل مستحيلة. وهٰذا النَّوع من الأبطال في السِّير الشَّعبيَّة لم يصادف هوًى في نفسي وحسب، بل جرَّني إلى منطقة الشِّعر".[3]

ثانيًا: موريس قلق:

عبَّر الشَّاعر عن تقديره لأستاذه حينما أهداه أوَّل قصيدة (همسات) نشرت له في جريدة حمص في 29 أيلول 1969 عندما كان عمره خمسة عشر عامًا. وبعد سنوات طويلة عندما

1) مقدِّمة الدِّيوان. ص22.

2) جريدة الأسبوع الأدبي العدد 984 تاريخ 2005/12/3 وانظر: مقدمة الديوان. ص 22

3). مقابلة أجراها نضال بشارة. جريدة السَّفير. ع11705 /2010/9/30 /http://www.assafir.com homepage.aspx?EditionId=1658&ChannelId=38771

أصدر مجموعته «*هٰكذا*» زُيّنت الصَّفحة الأولى منها بإهداء إليه.[1]

ولعلَّ أجمل ما قاله أحمد دحبور بحق معلِّمه موريس قلق: "لا أدري ماذا كنت سأحقِّق لو لم يظهر هٰذا المعلِّم النَّبيل في حياتي"[2] ويخلِّد الشَّاعر ذكرى أستاذه في قصيدة (رومانتيك): "ما زلتُ أخْلِصُ للملحِ والماءِ، بعضُ الأحبَّاء ماتوا، ولٰكنَّ موريس ما زالَ أنقى من الماءِ". [3]

ثالثًا: التَّربية والثَّقافة الدِّينيَّة: يخبرنا أحمد دحبور بأنَّه "ابن شيخ مسلم سني معمَّم". وأنَّه عاش مرحلة حسَّاسة من عمره في بيئة مسيحيَّة. وهٰذا ما يفسِّر بروز الرُّموز الإسلاميَّة المسيحيَّة في شعره.[4] ويضيف دحبور أنَّ التَّأثُّر الإيجابي بالمسيحيَّة كان خلال دراسته في مدرسة الغسَّانيَّة التَّابعة للرُّوم الأرثوذكس في مدينة حمص.[5]

رابعًا: البيئة السِّياسيَّة الفكريَّة: يرى أحمد دحبور أنَّ جيله عاش تحولَّات وتجارب عميقة وخطيرة ، فقد فتحوا عيونهم على النَّكبة، وعايشوا أربع حروب. وانخرطوا في الفكر القومي، وعصفت بهم الوجوديَّة، وشغلتهم الماركسيَّة. وخلال هٰذه الفترة كان الشِّعر العربي يتنقَّل بين التَّيَّارات والمدارس بسرعة الصَّاروخ، سواء بأشكال الكتابة من نظام البيت إلى التَّفعيلة إلى غير الموزون، أو بالمدارس الفنِّيَّة نفسها. [6]

1) مقابلة أجراها راشد عيسى. جريدة السَّفير ع11275 /2009/4/22 /http://www.assafir.com homepage.aspx?EditionId=1217&ChannelId=27994

2) مقابلة أجراها نضال بشارة. جريدة السَّفير. ع11705 /2010/9/30 /http://www.assafir.com homepage.aspx?EditionId=1658&ChannelId=38771

3) الدِّيوان: –رومانتيك- ص 636 .

4) من حوار أجرته عزيزة علي، الخميس 2005/8/25 (غزَّة) http://www.al-arabeya.net/index.asp،

5) مقابلة أجراها راشد عيسى. جريدة السَّفير ع11275 /2009/4/22 http://www.assafir.com/homepage.aspx?EditionId=1217&ChannelId=27994

6) من حوار أجرته عزيزة علي، الخميس 25 /8 /2005 (غزَّة) http://www.al-arabeya.net/index.asp

الأعمال الشِّعريَّة

أوَّلًا: ديوان أحمد دحبور. صدر عن دار العودة، بيروت، 1983م. وتضمَّن سبع مجموعات:

1- **الضَّواري وعيون الأطفال**. حمص: مطبعة الأندلس، 1964.

باكورة تجربته الشِّعريَّة، أصدرها في سنّ الثامنة عشرة من عمره. ويصف الشَّاعر مجموعته الأولى بأنَّها "تتنطَّع لهموم أكبر بكثير من الفتى الذي كتبها، وأكبر من وعيه أيضًا، من يصدِّق أنني كنت أعتقد أنَّ التَّأثُّر بشاعرٍ راسخ، هو نوع من الامتياز، وليس نقيصة؟ فذهبت إلى تقليد خليل حاوي إلى درجة لا تخفى على أي مُطَّلع".[1] وتحوي تسع قصائد.

2- **حكاية الولد الفلسطيني**. بيروت: دار العودة، 1971.

اتَّسمت بالطَّابع الغنائي، وظهرت فيها ملامح تأثير أدونيس، وتماهت لغتها مع مقتضيات المقاومة الفلسطينيَّة التي تزامنت مع انتشار الوعي الاشتراكي.[2] وتحوي المجموعة واحدة وثلاثين قصيدة.

3- **طائر الوحدات**. بيروت: دار الآداب، 1973.

من أبرز تِقنيَّاتها الأسلوبيَّة توظيف الفلكلور والتُّراث، وعنصر الحوار، وتعدُّد الأصوات الشِّعريَّة، وبروز القصيدة المدوَّرة، إذ تتلاحم التَّفعيلات الشِّعريَّة بعدد كبير في السطر الشِّعري الواحد[3]، وتحوي المجموعة عشرين قصيدة.

4- **بغير هٰذا جئت**. اتِّحاد الكُتَّاب والصحفيّين الفلسطينيّين، 1977.

يصف الشَّاعر إحساسه بهٰذه المجموعة بأنَّه كان إحساسًا عاليًا بالتَّمرُّد.[4] وتحوي المجموعة اثنتي عشرة قصيدة.

---

1) دحبور، أحمد: مقدِّمة الدِّيوان. ص 19 وانظر: حوار مع أحمد دحبور جريدة الأسبوع الأدبي العدد 984 تاريخ 2005/12/3.

2) حوار مع أحمد دحبور، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 984، تاريخ 2005/12/3.

3) م. س.

4) م. س.

5- **اختلاط اللَّيل والنَّهار**. بيروت: دار العودة، 1979.

يقول دحبور: ظهرت فيها أوَّل قصيدة نثر لي على أنَّني لم أكن يومًا شاعر قصيدة نثر، بل كانت لدي رغبة تجريديَّة محمومة في استيعاب كلِّ الأوزان الشِّعريَّة العربيَّة داخل القصيدة الحديثة. وتحوي المجموعة ثلاث عشرة قصيدة.[1]

6- **واحد وعشرون بحرًا**. بيروت: دار العودة، 1980.

ضمَّت هٰذه المجموعة كما يدلُّ عنوانها واحدة وعشرين قصيدة، وكلُّ قصيدة من وزن مختلف. ويسأل دحبور ويجيب: "فهل هي مسألة تزيينيَّة شكلانيَّة؟ لا أظنُّ (وإن كان التَّزيين تهمة لا تؤرِّقني)، إلَّا أنَّ ما أرَّقني طويلًا، هو وصول القصيدة العربيَّة المعاصرة إلى ما يمكن أن نسمِّيه التَّقليديَّة الجديدة... بهٰذا الأرق، استقصيت أشكال الإيقاع في الشِّعر العربي، ولم أكتفِ بالبحور السِّتَّة عشر المعروفة، ولم أستبعد الاقتراح النَّثري".[2]

7-**شهادة بالأصابع الخمس**. 1982. وتحوي المجموعة ثلاث عشرة قصيدة.

ثانيًا: ديوان هٰكذا. بيروت: دار الآداب، 1990 طَّبعة الأولى)/ عكَّا: مؤسَّسة الأسوار، 1999 (الطَّبعة الثَّانية).

تحوي المجموعة اثنتين وعشرين قصيدة. أهداها الشَّاعر إلى معلِّمه وصديقه (موريس قلق)، وكتب مقدِّمة الطَّبعة الثَّانية صديق الشَّاعر الأديب أنطوان شلحت بعنوان (أحمد دحبور وهواجس القصيدة الصَّافية المعبِّرة)

ثالثًا: ديوان كسور عشريَّة. مؤسَّسة تامر للتَّعليم المجتمعي. 1992.

كتبها في تونس، ويرى دحبور أنَّ في المجموعة ثلاث ظواهر، الأولى: استخدام القصِّة الشِّعريَّة، "فكلُّ قصيدة هي لحظة منتقاة أو قادمة من أدغال الطُّفولة تسجِّل حدثًا نوعيًّا ذا دلالة في حياتي، والظَّاهرة الثَّانية: هي مواصلة مغامرتي الإيقاعيَّة، حيث كلُّ قصيدة من

1) م. س.

2) دحبور، أحمد: مقدِّمة الدِّيوان. ص 20. وانظر: حوار مع أحمد دحبور جريدة الأسبوع الأدبي العدد 984 تاريخ 2005/12/3.

وزن مختلف، والظّاهرة الثالثة: هي الحرّيَّة في التَّعامل مع اللّغة".[1] ويرى أنَّ (كسور عشريَّة) نوعٌ من النوستالجيا أيقظت قصص طفولته [2]

رابعًا: ديوان هنا.. هناك. دار الشروق. عمان 1997.

أصدره الشَّاعر بعد مغادرته تونس. ويفسِّر عنوان المجموعة بقوله: "كانت قصائد تلك المجموعة موزَّعة جغرافيًّا بين تونس والجزء المتاح لنا في فلسطين، فعندما كنت في تونس كنت من وجهة نظر الجغرافيا (هنا) وكانت فلسطين البعيدة (هناك)، ولٰكنَّني عندما وصلت إلى غزة أصبح الجزء المتاح لي من فلسطين (هنا) والبلاد العربيَّة التي عشت فيها أصبحت (هناك)".[3] وتحوي المجموعة أربعًا وعشرين قصيدة.

خامسًا: ديوان جيل الذَّبيحة. المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، بيروت، 1999.

تحوي المجموعة عشرين قصيدة. وتميزت بتعدُّد الإهداءات؛ إذ أهدى قصيدة لمعلِّمه (موريس قلق)، وقصيدة لروح والده الشَّيخ خضر، وقصيدة لأخته "مريم". وفي الصَّفحة التَّالية للإهداء، يورد مجموعة من المختارات، من النَّصِّ القرآني أو من أقوال "نيتشه" وأشعار محمود درويش، إيقاظًا للقارئ نحو فضاء النَّصِّ الذي يضجُّ بالاغتراب، ومرارته.[4] وفي حوار مع الشَّاعر يقول: "عندما أتيح لي أن أرى جزءًا من وطني لم يكن ذٰلك عزاءً بقدر ما كان مفجِّرًا لشعور طاغٍ بالخيبة، وانفتحت أسئلتي على جيل الذَّبيحة، جيلي الذي رأى النُّور بعد الحرب العالميَّة الثَّانية وشهد الهزائم العربيَّة المتوالية، فكان أمامي أن أحاكم هٰذه التَّجربة وأحتكم إليها".[5]

---

1) حوار مع أحمد دحبور جريدة الأسبوع الأدبي العدد 984 تاريخ 2005/12/3 .

2) حوار أجراه نضال بشارة، جهة الشِّعر http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Ghareeb/2005-1/a_dahbooor.htm

3) جريدة الأسبوع الأدبي العدد 984 تاريخ 2005/12/3.

4) النَّفَّار، سليم: أحمد دحبور- نصٌّ على نصٍّ، جيل الذَّبيحة واستمراريَّة البحث عن اللُّؤلؤة المفقودة. مجلَّة نزوى، عدد 23، 7/12 /2009

5) حوار أجراه نضال بشارة، جهة الشِّعر -http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Ghareeb/2005

سادسًا: ديوان كشيءٍ لا لزوم له. بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، 2003.

محاولة في التَّعبير عن الهامش والنَّفي والاغتراب، "فالشَّيء الموصوف به الإنسان يوحي بسلب لإنسانيَّتي، فما بالك بهٰذا الشَّيء إذا كان لا لزوم له، ولٰكن مع ذٰلك جعلت الصِّفة تشبيهيَّة فلست يائسًا إلى حدِّ أن أعتبر نفسي شيئًا لا لزوم له، حتَّى لو كان القهر يجعلني قريبًا من ذٰلك".[1] ويصف الشَّاعر التَّغيير الجذري بين البناء الفنِّي لقصائده الأولى والبنية الشِّعريَّة لهٰذه المجموعة بقوله: "لا يمكن للفتى الذي كتب قصيدة حكاية الولد الفلسطيني العام 1969 أن يكون هو نفسه الذي يكتب قصيدة هٰذه الأيَّام مع أنَّ هناك قواسم مشتركة في القصائد ترافق الشَّاعر حتى الرَّمق الأخير".[2]

الشَّاعر والقصيدة

لا يؤمن الشَّاعر ببكارة القصيدة، فقد غيَّر في مضمون القصيدة غير مرَّة أثناء إلقائها، والشَّاعر يرى العالم بعينين مختلفتين. من هنا كانت القصيدة الحديثة متوتِّرة مثيرة للدَّهشة.[3] وإذا كان الشِّعر صورَة الحلم، امرأةً أو وطنًا أو كونًا، فمطلوب من الشَّاعر أن يكون مرآةَ هٰذا الحلم.[4]

أحمد دحبور... كاتب مقال

كان سكرتير الطَّبعة العربيَّة لمجلَّة لوتس النَّاطقة باسم كتّاب آسيا وأفريقيا في تونس، ومنسِّقا عامًّا لدائرة الثَّقافة في منظَّمة التَّحرير الفلسطينيَّة، وكاتبًا في صحيفتي الصَّدى والرَّأي العام.

---

1) جريدة الأسبوع الأدبي العدد 984 تاريخ 2005/12/3.

2) مقابلة أجراها نضال بشارة. جريدة السَّفير. ع 11705 /2010/9/30 /http://www.assafir.com homepage.aspx?EditionId=1658&ChannelId=38771

3) مقابلة أجراها نضال بشارة. جريدة السَّفير. ع11705 /2010/9/30 /http://www.assafir.com homepage.aspx?EditionId=1658&ChannelId=38771

4) مقدِّمة الدِّيوان. ص 8.

بعد عودته إلى فلسطين (غزّة)، بدأ بالكتابة في صحيفة "الاتّحاد" في حيفا مقالًا أسبوعيًّا بعنوان (من أوّلها)، ثمَّ أصبح العنوان (حجر في الهواء)، وكتب مقالات في صحيفة "فصل المقال" التي تصدر في النّاصرة. وفي صحيفة الحياة الجديدة للشّاعر زاوية بعنوان (وراء الكلام)، وزاوية لعرض كتاب بعنوان (عيد الأربعاء)، أو (دمعة الأربعاء) إذا كان مؤلّف الكتاب راحلًا.[1]

تِقنيَّة التَّناصّ في شعر أحمد دحبور

أوَّلًا: التَّناصُّ الدِّيني

1- التَّناصُّ الإسلامي

يتوسَّل الشَّاعر بالسِّيرة النَّبويَّة الشَّريفة لتصوير حال الشَّعب الفلسطيني في المنفى والشَّتات، فيختار من السِّيرة النَّبويَّة ثلاث وقفات مفصليَّة من حياة الرَّسول الكريم في قوله:

"السَّيِّد الأمينْ/ كان له مغارة وخيط عنكبوت/ فلفَّت المطارِدين خيمة السُّكوت/ كان له تميمة البقاء من حليمهْ/ وقته حمى اليتم والتَّشرُّد الممقوت/ واليوم... حين ألغيت حليمهْ/ وماتت الأسرار في التَّميمْ/ عادوا من الطِّراد قائلين:/ ليس له مغارة.. وفي الغد يموت".[2]

والمفصل الأوَّل هو اعتراف قريش بأمانة سيِّدنا محمَّد، عليه السَّلام -قبل النُّبوَّة- في إشارة إلى قبول قريش للرَّسول (السَّيِّد الأمين) حكمًا بينها في حادثة الاختلاف حول وضع الحجر الأسود، ويناظر هذا المفصل البعد الدِّيني لفلسطين، و تمتدُّ العناقيد الدَّلالية لهذا المفصل إلى المقاربة بين قدسيَّة الحجر الأسود وقدسيَّة فلسطين؛ فالتَّناصُّ هو "كلُّ ما

1) صلاح الدّين، بنان: التَّواصل بالتّراث في شعر أحمد دحبور. رسالة ماجستير، إشراف: د خليل الحسيني، جامعة القدس، 2003، ص .15

2) دحبور، أحمد: الدّيوان، ثلاثة خطوط أفقيَّة - ص 121.

يجعل النَّصَّ في علاقة ظاهرة أو خفيَّة مع نصوص أخرى"[1]. والمفصل الثَّاني هو مطاردة قريش للرَّسول الكريم ولجوئه إلى الغار، وإغلاق باب الغار بخيوط العنكبوت لإيهام المطارِدين من فرسان قريش بأنَّ الغار خالٍ، ويناظر هٰذا المفصل حال الفلسطينيّين قبل النَّكبة حينما كانوا في وطنهم وبيوتهم، وبعد النَّكبة، وبخاصَّة طردهم وملاحقتهم. والمفصل الثَّالث هو معاناة الرَّسول الكريم من الإحساس باليتم ورعاية أمِّه (حليمة) له، ويناظر هٰذا المفصل شعور الفلسطيني الذي فقد وطنه باليتم، واحتضان الأمَّة العربيَّة له، والخوف من التَّخلِّي عن مؤازرته في ظلِّ التَّراجع السِّياسي وانحسار المدِّ القومي، وبخاصَّة أنَّ القصيدة كُتبت بعد انفصال الوحدة بين مصر وسوريَّا. إنَّ "ظاهرة تداخل النُّصوص هي سمة جوهريَّة في الثَّقافة العربيَّة، حيث تتشكَّل العوالم الثَّقافيَّة في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل".[2]

وفي أعقاب هزيمة حزيران تسوق قصيدة (البشارة) رياح المقاومة وتباشير النَّصر، وتستوحي نصرًا سماويًّا وطمأنينة ربَّانية في قوله:

"قلتُ: في فوَّارةِ القيظِ يجيءُ الفاتحونْ/ وعلى ظهرِ حزيرانِ المكابرْ/ قلتُ عن طيرِ الأبابيل، وعن ريحِ المنونْ/ إنَّها تنهضُ من مرجِ ابن عامرْ/ ولقد آنستُ نارًا،/ قبسًا يمخرُ أعماقَ السُّكونْ:/ باسمِ رمحِ الأملِ المزروع في نهر العيونْ/ باسم جوع يقتلُ الأطفالَ.. كافرْ"[3]

فطيور الأبابيل تمتصُّ هزيمة أبرهة الحبشيّ حينما حاول هدم الكعبة، وتشير إلى قوله تعالى: ("وأرسلنا عليهم طيرًا أبابيلَ، ترميهم بحجارة من سجِّيل" (الفيل 3، 4)، وطيور الأبابيل التي هزمت أبرهة وجيشه حينما تخلَّى أهل مكَّة عن الكعبة ولاذوا في الشِّعاب والجبال، هي الفاتحون النَّاهضون من مرج ابن عامر يقاومون ليعيدوا لحزيران وجهه

1) جيرار، جينيت: مدخل لجامع النَّصّ، ص 90.

2) عبدالله الغذَّامي: ثقافة الأسئلة "مقالات في النَّقد والنَّظريَّة"، ص 119.

3) الدِّيوان: البشارة، ص 193.

المشرق بعد هزيمة الجيوش العربيَّة، فأبرهة في التَّناصِّ الدِّيني هزمته طيور الأبابيل، وأبرهة في القصيدة سيهزمه الفاتحون. "وتصبح القصيدة تبعًا لذلك إعادة إنتاج للواقع برؤيا تفاؤليَّة تحقِّق فيها الأمَّة انتصارها على أعدائها".[1] كما أنَّ التَّوسُّل بالمعطيات التَّاريخيَّة والتُّراثيَّة يشكِّل توازنًا نفسيًّا جعل المواطن العربيَّ يعيد الأمل والثِّقة بالأمَّة العربيَّة التي تملك تراثًا وتاريخًا وماضيًا مجيدًا وحضارة مزهرة.[2]

وقوله: "لقد آنستُ نارًا" يحيلنا إلى قوله تعالى: "إِنِّي آنَسْتُ نارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى" (طه10)، في سياق قصَّة موسى، عليه السلام، وبني إسرائيل في صحراء سيناء. ولا تخفى الحاجة إلى الأنس في سياق التِّيه في الصَّحراء وقوله: (آنست) يكشف عن الخوف والضِّيق في نفس موسى، عليه السَّلام؛ فقد وضعت زوجته مولودها في ليلة باردة ممطرة مظلمة، وقد ضلَّ الطَّريق، وتفرَّقت ماشيته.[3] فالأنس والطُّمأنينة في نفس موسى، عليه السَّلام، في الخلاص من محنته في ذلك الموقف يناظر الطُّمأنينة واليقين في نفس الشَّاعر بالخلاص والتَّحرر والعودة للوطن.

وفي غير قصيدة يستدعي الشَّاعر قصَّة الإسراء والمعراج، ويبدع في امتصاصها وتوظيفها في سياقات دلاليَّة مختلفة، متَّخذًا من نسيج القصَّة منعطفًا دلاليًّا مغايرًا لتفاصيل الحدث الأصلي، فيعمد إلى تغيير الفضاء المكاني للإسراء، لينسجم مع مقتضيات القضيَّة الفلسطينيَّة، ففي قوله:

"يطلعُ الآن براقٌ من دماءْ/ يبدأ الإسراءَ من ذاكرةِ الأرض إلى أرض البدايهْ/ بجناحين استقاما غيمةً،/ لا.. خيمةً،/ لا.. وردة تصبح رايهْ)[4].

1) موسى إبراهيم نمر: آفاق الرُّؤية الشِّعريَّة -دراسة في أنواع التَّناصِّ في الشِّعر الفلسطيني المعاصر، ص 117.

2) صلاح الدين، بنان: التَّواصل بالتُّراث في شعر أحمد دحبور. رسالة ماجستير، ص 48.

3) عتيق، عمر: ظواهر أسلوبيَّة في القرآن الكريم. ص111.

4) دحبور، أحمد: الدِّيوان- بيان الفقراء - ص 283.

فالبراق تحوَّل من مخلوق أو دابَّة بجناحين – كما تصوّره القصَّة – إلى براق من دماء الشُّهداء يبدأ رحلة الإسراء من ذاكرة الأرض التي تعني الأرض التي تضمُّ مخيَّمات اللَّاجئين، وتنتهي رحلة البراق إلى أرض البداية وهي فلسطين.. بداية النُّزوح... وهٰذا البراق المستدعى له جناحان من غيمة تتحوَّل إلى خيمة (مخيَّمات الشَّتات)، ثمَّ تتحوَّل إلى وردة ثمَّ إلى راية ترمز إلى راية النَّصر والعودة. وفي قصيدة أخرى يتحوَّل البراق إلى (براق الثَّورة) في قوله: "وبراقُ الثَّورةِ موقوفٌ في المحكمةِ العربيةْ"[1]، فقد جاء التَّناصُّ "(للتَّعبير عن رفضه للواقع العيني أو العالم الأرضي... محاولًا إبداع عالم أرضيٍّ جديدٍ يكون أكثر إحساسًا وتعاطفًا مع الفقراء من جهة، ويقوم الفقراء أنفسهم بكتابة بيانهم الذي يبتدع النَّار/ الثَّورة التي تحرق شيطان الوصاية/ الاحتلال من جهة ثانية".[2]

ويدعو الشَّاعر إلى تغيير نظام التَّأريخ الذي يحكم التَّقويم الزَّمني، فهو لا يريد للتَّاريخ أن يكون هجريًّا ولا ميلاديًّا، بل يريد أن يبدأ التَّأريخ بعام الإسراء إلى بيت المقدس في قوله:

"فبماذا نطلقُ حين تجنُّ الحرب.. لماذا الجوعُ يبيعُ فلسطينًا؟/ ولماذا لم تبدأ حربُ الفقراء/ لتؤرِّخَ ذاكرةَ الوطنِ العربيِّ بأعوام الإسراءْ؟/ ...../ ما دام لنا زمنٌ يتغيَّرُ فيهِ النَّاسُ وأرضٌ تنبضُ بالشُّهداءْ/ فلماذا لم تبدأ حربُ الفقراءْ؟/ ولماذا استُبدل عامُ الإسراءِ المتوهِّجِ بالحقبِ الهجريَّةْ؟/ ولماذا لم يبدأ حِزبُ الفقراءْ؟"[3].

ولا يخفى أنَّ الربط بين حرب أو حزب الفقراء والتَّأريخ بالإسراء للقدس يعني أنَّ التَّاريخ يبدأ بتحرير فلسطين والعودة إليها. وبهٰذا يصبح الزَّمن الذي سبق الإسراء (العودة) إلى فلسطين حرامًا كما يتجلَّى في قوله: "من يَشدُّ يدي؟/ ومن يَسْري من الزَّمنِ الحرامِ معي إلى بلدي؟"[4]، ولعلَّ المقصود بالحرام الزَّمن الذي مضى دون العودة إلى فلسطين.

1) م.س، إن كان لحزنك أن يهوى - ص331.

2) موسى، إبراهيم نمر: آفاق الرُّؤية الشِّعريَّة. ص 87 .

3) دحبور، أحمد: الدِّيوان، إن كان لحزنك أن يهوى - ص330.

4) م. س، حكمة الطوفان - ص 348.

وفي خطابه لحرائر فلسطين يتَّخذ من قصَّة يوسف، عليه السلام، معادلًا موضوعيًّا كما يتبدَّى في قوله:

"يا نساءَ فلسطينَ إمَّا هتكتُنَّ نارَ القريبِ فَصَوِّتْنَ/ والبسنَ أوَّلَ لونٍ من العلمِ الوطنيّ فإنَّ السَّوادَ/ يلائمكنَّ،/ ولٰكن../ وباسمِ الذي لم يَعُدْ منهُ غير القميصِ ،/ أناشدكنَّ التَّماسُكَ حتى يشبَّ الصغارْ/ .../ أبرِّئُ ذئبًا وحيدًا كما جاءَ في الشَّرعِ،/ لٰكنَّ مذأبةً تمثُلُ الآن عند غرابٍ من الدمعِ،/ يملكُ ألفَ اتّهامٍ".[1]

ويختزل قميص يوسف رمز الضَّحية وتباشير العودة للوطن، ويجسِّد الذِّئب رمز البراءة. لٰكنَّ الشَّاعر لا يبرِّئ سوى الذِّئب المتَّهم بدم يوسف، أما الذِّئاب (مذأبة) الأخرى فهي رمز للخونة والمتآمرين والمعتدين كما توحي مفاصل القصيدة. وفي قصيدة المكاتبة يستلهم قوله تعالى: "وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ" (يوسف، 84)، وهي قصيدة تصوِّر تبادل الرَّسائل بين الابن (عوَّاد) في المنفى، وأهله الصَّابرين الصَّامدين المنتظرين عودته، وذٰلك في قوله:

"قد ابيضَّتْ عيونُ الأهلِ،/ والبئرُ التي تُخْفيكَ لم تُرسلْ قميصًا منكَ أو كوفيَّةً،/ فاصعدْ إلينا مَرَّةً في الشَّهرِ،/ جِئْ في اللَّيلِ،/ جِئْ في النَّهرِ يا عَيْنَيْ أبيكَ الصَّابِرِ/ المكدودِ".[2]

فحزن يوسف، عليه السَّلام، يناظر حزن أهل (عوَّاد)، والبئر التي أخفت يوسف هي منفى الفلسطيني (عوَّاد)، ولٰكنَّ القميص الذي حوى رائحة يوسف، فارتدَّ نظر الأب إليه لم يصل إلى أهل عوَّاد. ولا يخفى أنَّ الرَّبط بين قميص يوسف و(الكوفيَّة) يحوِّل القصَّة من مسار القصَّة القرآنيَّة إلى مسار القضيَّة الفلسطينيَّة.

ويبدو أنَّ عودة يوسف، عليه السَّلام، إلى أبيه تشكِّل مفصلًا فكريًّا ووجدانيًّا في وعي الشَّاعر، إذ يوظِّفها لتصوير (عودته) إلى حيفا...تلك الزِّيارة التي لم تستمرَّ سوى سحابة نهار، وذٰلك في قوله:

1) دحبور، أحمد: الدِّيوان– الهاوية- ص 730.

2) م. س، المكاتبة، ص 788 .

"لو كنت أعرف باب داري/ لو كان تحت يدي جداري/ لو أنَّ رائحة تغرِّد في قميصي/ لاستجاب لطير قلبي ألف يعقوب من الكينا/ وانفتحت من الشَّجر العيون/ لو كان لي ما كان لي". [1]

فالرَّائحة التي تغرِّد في قميصه هي رائحة قميص يوسف، ويعقوب هو أبو يوسف، عليه السلام... أمَّا شجر الكينا فهو الشَّجر الذي علق بذاكرة الشَّاعر من حكايات الأمِّ عن بيتهم في حيفا، فقد كانت مخيِّلة الشَّاعر تحفظ أنَّ شجرة الكينا علامة فارقة، يمكن أن يهتدي بواسطتها إلى بيته في حيفا...وحينما وصل دحبور إلى (وادي النِّسناس)، سأل مذهولًا: وهل شجرات الكينا لا تزال موجودة؟ أجاب مرافقه: إنَّها في داخل البيت. "وقفت مصعوقًا أمام بيت أهلي، الذي لا تزال تحرسه شجرات الكينا، وهمستُ: ترى أين يكون بيت جارنا أبو جورج الذي كان أبي يحدِّثنا كثيرًا عنه، فقال لي حنَّا: انظر خلفك، هٰذه دكَّان أبو جورج. وعندها فعلت ما يجب، سقطت على الأرض أعانق التُّراب وأجهش بالبكاء".[2] وفي قصيدة أخرى يتفجَّر الأسى بعد مغادرته حيفا التي وصلها ولم يعد إليها في قوله:

"حسرتها عليَّ أمُّ يا حسرتي عليها؟/ وصلتها ولم أعد إليها/ وصلتها ولم أعد إليها/ وصلتها ولم أعد".[3]

ويتذكَّر الشَّاعر ذٰلك المشهد في قوله: "في آخر النَّهار يجب أن تنتهي الزِّيارة، وستبقى حيفا في الأسر، وأنا سأعود إلى غزَّة إلى الجزء المتاح لي من الوطن الأسير. ووجدتني أنهي إحدى قصائدي بالقول:

حسرتها عليَّ أم يا حسرتي عليها / وصلتُها ولم أعد إليها".[4]

---

1) دحبور، أحمد: هنا وهناك – هل كان لي، ص 110.

2) مقابلة أجراها راشد عيسى. جريدة السَّفير ع 11275 /22 /4 /2009 /http://www.assafir.com homepage.aspx?EditionId=1217&ChannelId=27994

3) دحبور، أحمد: هنا وهناك – ص 94.

4) حوار أجراه نضال بشارة، جهة الشِّعر -http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Ghareeb/2005 1/a_dahbooor.htm

2- التَّناصُّ المسيحي

الصَّليب من أبرز الأيقونات الدِّينيَّة في الخطاب المسيحي الذي يجسِّد آلام السَّيِّد المسيح، وقد أصبح الصَّليب في الخطاب الثَّقافي الإنساني رمزًا لآلام البشريَّة، فقول الشَّاعر:

"والقاتل المهووس أعماني فدستُ على اللَّهيب/ .../ والفادي الذي رُفضتْ كفالته على خشب الصَّليب"[1]

ينساب في دفقات القصيدة التي تزخر بالصُّور المؤلمة، ويعلو فيها أنين حادٌّ، ويطفو وجع ينزف وطنًا منتظرًا، ويجمع الشَّاعر بين آلام المسيح، عليه السَّلام، ومعجزاته في سياق لوعته لفلسطين في قوله:

"علَّمتني مسافاتها أنَّه لن يسير على الماء من لم يُعذَّب على الجلجلهْ/ وتعذَّبت ألفًا/ تنقَّلت عبر المخيَّم فاستقبلتني عصافير مذبوحة"[2]

ويعتقد المسيحيُّون أنَّ الجلجلة (وهي الجلجثة بالآراميَّة) هي المكان الذي صلب فيه السَّيِّد المسيح، عليه السَّلام.[3] والمشي على الماء من معجزات السَّيِّد المسيح، حينما مشى فوق مياه طبريَّا[4]، فالشَّاعر يربط بين آلام السَّيِّد المسيح وآلام النُّزوح والمنفى والمخيَّمات، ويربط بين حقيقة المعجزة وحقيقة العودة للوطن، فكما أنَّ مَشْيَ السَّيِّد المسيح فوق مياه طبريَّا خارق للمألوف، كذٰلك فإنَّ العودة إلى فلسطين حقيقة ويقين، وإن كانت في نظر بعضهم (خارج المألوف). وفي قصيدة أهداها لشقيقه (مصطفى خضر)، يستحضر الشَّاعر صفحة من الذِّكريات المفعمة بفرح الطُّفولة والبؤس والشَّقاء في قوله:

"تقاطَرْنا إلى بوَّابةِ الكَتَبةْ/ أكلنا خبزَنا السِّرِّيَّ معمودًا بماءِ الجُرحْ/ وأنكرنا معلِّمنا ثلاثًا قبل ديك الصُّبح"[5]

---

1) دحبور، أحمد: الدِّيوان- اللَّعنة - ص 46.

2) م. س، الولد الفلسطيني يدعو إلى الكلمة التي حذفتها الرَّقابة- ص 309.

3) الموسوعة العربيَّة الميسَّرة. المجلَّد الثَّاني (ب – ز)، ص 877.

4) إنجيل مرقص 45، 51 إنجيل يوحنَّا 6: 15، 21 .

5) دحبور، أحمد: الدِّيوان- أربعة أنخاب لحزيران، ص 181.

فالأصل في طقوس التَّعميد أنَّ الخبز يمثِّل جسد الإنسان، والماء هو نبض الحياة، ولٰكنَّ الشَّاعر جعل الخبز معمَّدًا بماء الجرح بدلًا من ماء الحياة، وذٰلك للتَّعبير عن أنَّ حياة المنفى ليست سوى جرح مفتوح دائم، إذ أنَّ "كلَّ نصٍّ هو امتصاص، وتحويل، وإثبات، ونفي لنصوص أخرى".[1]

ويربط الشَّاعر بين آلام النُّزوح من فلسطين وآلام السَّيِّد المسيح، عليه السَّلام، في (جمعة الآلام) وهي يوم ذكرى صلب السَّيِّد المسيح الذي يسبق عيد القيامة بيومين وفق العقيدة المسيحيَّة في قوله:

"بعد جُمْعةِ الآلام قامَ السَّيِّدُ المسيحُ،/ والتفتَّ،/ كانت عِندكَ الوردةُ،/ - قام حقًّا- إذنْ فلستَ وحدكَ المنذورَ للأحلامْ/ ولستَ وحْدَكَ الذي يشجِّرُ الآلام/ وعندك الوردة"[2]. كما يربط قيامة المسيح وعودته بعودة النَّازحين إلى الوطن.

3- التَّناصُّ التَّوراتي

في قصيدة الخوف وحبَّات الطَّلع (إلى ذكرى الشَّهيد جلال كعوش) يستحضر الشَّاعر الوصايا العشر والتَّابوت في قوله:

"كانت يداه غمامتين تفيئان الطَّلع والطَّفل الرَّضيع/ كانت... وماذا بعد؟ همهمة وريبهْ/ ووصيَّة.../ لٰكنَّ ألواح الوصايا أصبحت خشبًا لتابوت المصيبة".[3]

والوصايا العشر هي ملخَّص التَّعاليم الدِّينيَّة التي أوحى الله بها إلى سيِّدنا موسى، عليه السلام، على جبل طور سيناء، والتَّابوت هو الخزانة الخشبيَّة التي تحوي الألواح التي كتبت عليها الوصايا العشر.[4] ولا يخفى أن الرَّبط بين وصيَّة الشَّهيد وألواح الوصايا يكشف عن بعد سياسي؛ فوصايا الشُّهداء لم تلق من الجهات الرسميَّة استحقاقاتها الوطنيَّة المقدَّسة،

1) بقش، عبد القادر: التَّناصُ في الخطاب النَّقدي والبلاغي، ص 24.

2) دحبور، أحمد: الدِّيوان – الجمعة، ص 610.

3) دحبور، أحمد: الدِّيوان- الخوف وحبَّات الطَّلع ، إلى ذكرى الشَّهيد جلال كعوش- ص 141.

4) الموسوعة العربيَّة الميسَّرة /المجلد الثاني (ب – ز). ص 656.

فما ضحَّى من أجله الشُّهداء لم يصنه الزُّعماء! كذلك الأمر في الوصايا العشر التي تعدُّ أساس الدِّيانة اليهوديَّة لم تلق من اليهود استحقاقاتها الإنسانيَّة، فظلموا وقتلوا وشرّدوا!.

ويعقد دحبور مفارقة مذهلة بين المظهر الدِّيني للجندي اليهودي وسلوكه في قوله:

"ستدخل الجنَّة يا شلومو/ بخوذة جعلتها (كيباه)/ .../ بمخزن أفرغته في بسمة فتاة/ .../ والآن... فلتذهب إلى الصَّلاة".[1]

فكلمة (كيباه) تعني قبَّعة صغيرة مستديرة يضعها اليهودي المتديّن غطاءً لرأسه لاعتقادات توراتيَّة مقدَّسة، وتعدُّ شخصيَّة شمشون (شمشوم) الجبَّار من رواسب العهد القديم في بنية الثَّقافة العربيَّة، وشمشون نموذج للقوَّة الخارقة كما تصوّره الإسرائيليَّات، وإذا كان شمشون الجبَّار قد ورد في الخطاب التَّوراتي مخَلِّصا لليهود من الفلسطينيّين، فإنَّ وروده في قصيدة دحبور التي يقول فيها:

(وتلتمُّ القُرى/ لسنا نَرى إلَّا الفدائيَّ –/ عليَّ اجتمعَ الأطفالُ وقالوا: هٰذا الأقوى من شمشون الجبَّارْ/ قالَ العُقلاء: له قَدمان مُضاعفتان، بواحدةٍ يجتازُ النَّارْ/ وبواحدةٍ يصلُ الملكوتْ"[2]

يعدُّ تحدّيًا للدَّلالة التَّوراتيَّة في قوله: "هٰذا الأقوى من شمشون الجبَّارْ"، ودلالة التَّحدّي هنا تفضي إلى دلالة تحدّي المقاومة الفلسطينيَّة للتَّرسانة العسكريَّة للاحتلال.

ثانيًا: التَّناصُّ التَّاريخي

يشكِّل التَّناصُّ في شعر أحمد دحبور فضاءً ثقافيًّا خصبًا، ويشير إلى مساحة الوعي التَّاريخي أفقيًّا وعموديًّا، ويمثِّل الوعي البنيويَّ للشَّاعر بحركة التَّاريخ. ويؤكِّد وعيه بالتَّقاطع الدَّلالي بين الشَّخصيَّة أو الحدث في سياق الماضي وما يناظره من مفردات الواقع الحالي، ويجسِّد كذلك مهارة الشَّاعر في توظيف تِقنيَّة التَّناصّ في فضاء القصيدة، وقدرة الخطاب

1) دحبور، أحمد: هنا وهناك . ص 124.

2) م. س، ساعتان من الكهولة على حساب الولد الفلسطيني- ص 541.

الشِّعري على امتصاص الخلايا الدَّلاليَّة التي يحويها التَّناصُّ حتَّى تغدو العلاقة بين دوال التَّناصِّ ومدلولاتها والدَّلالة المحوريَّة للقصيدة نسيجًا واحدًا.

وإذا كان التَّناصُّ قد توزَّع بين استدعاء الشَّخصيَّة واستحضار الحدث، فإنَّنا لا نجد فرقًا جوهريًّا بينهما ما دام الحدث نتاج شخصيَّة تشكِّل أيقونة مشعَّة في وعي الشَّاعر، نحو استدعاء شخصيَّات (الزِّير سالم وجسَّاس وكليب) في قوله:

"فَلاحَ بيتي المهدَّمْ/ وقربَ رمحي الرُّدَيْني/ رأيتُ رأسَ كُليبٍ ،/ يضيءُ وجهَ المخيَّمْ يقول لي: لا تُصالحْ/ يقولُ لي: أنت مُلْزَمْ/ إنَّ الدِّما لا تُسامِحْ/ فهل تُسدِّدُ دَيْني؟"[1].

إنَّ اطِّلاع المتلقِّي على قطوف من السِّيرة الذَّاتيَّة للشَّاعر يكشف عن انحياز الشَّاعر للزِّير سالم، وحنقه وغضبه من مقتل (كليب)، لقد كانت فروسيَّة الزِّير سالم من الجينات التي شكَّلت شخصيَّته، والثَّأر لكليب من المشاعر الحادَّة التي خلقت وجدانه الوطني، ومن المفيد أن نشير إلى قول الشَّاعر في مقدِّمة ديوانه: "لا أذكر طفولتي إلَّا برفقة قصَّة الزِّير سالم.. كنت أقرأ القصَّة لجدَّتي العمياء، ثمَّ صرتُ أتلوها دون كتاب، فقد حفظتها تمامًا، وكنتُ وجدَّتي متواطئين لصالح الزِّير سالم دائمًا".[2] والمتأمِّل في حنايا السِّياق النَّفسي للقصيدة التي امتصَّت شخصيَّة (كليب) لا يجد اختلافًا بين إلحاح الزِّير سالم على الثَّأر لدم كليب ورفضه لطلب الصُّلح، وإلحاح الشَّاعر على استحقاقات دم الشُّهداء ورفض الصُّلح مع الأعداء، ولا يجد فرقًا بين دلالة الأفق النَّفسي لمقتل كليب والحرص على الثَّأر والشُّعور بالظُّلم والرَّغبة بالعدالة من جهة، ودلالة دم الشَّهيد الفلسطيني، والإيمان المطلق بالعودة للوطن المسلوب، والإحساس بالظُّلم والألم في المنفى من جهة ثانية، كما يدلُّ النَّبض الدَّلالي للقصيدة.

وأضحت شخصيَّة الحسين بن علي أيقونة تضيء عتمة المستضعفين في الأرض، وأصبحت كربلاء محرابًا يتلو فيه المظلومون دعاء الخلاص والنَّصر، ففي قول دحبور:

1) دحبور، أحمد: الدِّيوان، العين في الجرح ص208.

2) م. س، المقدمة، ص 23.

"يا كربلاء تلمَّسي وجهي بمائك، تكشفي عطش القتيل/ وتري على جرح الجبين أمانة تملي خطاي"[1]

استحضار للحدث الأليم الذي حلَّ بالحسين الذي "يتحوَّل إلى (بطل التَّراجيديا) وليس مجرَّد (بطل التَّاريخ)، كما أصبح موته علامة وجوده المستمر".[2] وقد شاع توظيف (كربلاء) في الشِّعر العربي المعاصر بوصفها رمزًا للثَّورة على سلبيَّة الواقع، وإدانة للظُّلم والاضطهاد، وتقوم عملية التَّوظيف في الغالب- إمَّا باعتماد شخصيَّة الحسين فحسب، أو باعتمادها مع بعض الأحداث التي رافقتها.[3] ويعدُّ استحضار شخصيَّة صلاح الدِّين الأيُّوبي عشقًا لأمجاد التَّاريخ، وحزنًا على الواقع العربي، فقوله:

"فقد نامَ صلاحُ الدِّينِ في صفحةِ تاريخٍ،/ ويرجونا احتمالَ اللَّيلِ في صُحْبَةِ صاروخٍ، ولا يسمعُنا"[4]

منتزع من سياق قصيدة (المكاتبة) التي تصوِّر الفجوة المرعبة بين الحلم والحقيقة.. بين لهفة النَّازحين للعودة للوطن، والألم من معيقات العودة. واستحضار شخصيَّة صلاح الدِّين قفزة زمنيَّة وجدانيَّة، هروبًا من زمن تخلَّى عن بطولة صلاح الدِّين، ورغبة في تغيير مسار سياسيٍّ مظلم يَستمدُّ من تاريخ صلاح الدِّين وميضًا أو منارة نحو فلسطين. وفي موضع آخر تغيب الشخصيَّة ليحلَّ تناصُّ المكان الذي يستدعي شخصيَّة صلاح الدِّين في قوله:

"أنا الرَّجلُ الفلسطيني/ أقول لكم: رأيتُ النُّوقَ في وادي الغَضا تُذبحْ/ رأيتُ الفارسَ العربيَّ يسألُ كِسرةً من خُبزِ حطِّينٍ / ولا ينجحْ/ فكيفَ، بربكم، أصفحْ؟"[1]،

1) دحبور، أحمد: الدِّيوان، عودة إلى كربلاء - ص 257.

2) الكركي، خالد: الرُّموز التُّراثيَّة العربيَّة في الشِّعر الحديث، ص 189.

3) حسين، فاتنة محمد: المرجعيَّات الموروثة في الشِّعر الفلسطيني الحديث (أحمد دحبور أنموذجًا)، ص 206.

4) دحبور، أحمد: الدِّيوان، قصيدة المكاتبة - ص 790).

ويكشف تناصُّ الشَّخصيَّة وتناصُّ المكان عن مفارقة تاريخيَّة مذهلة، مفارقة بين زمن حافل بالمجد والنَّصر والعنفوان، وزمن مثقل بالعار والهزيمة والخذلان، وإذا كانت هٰذه المفارقة تشكِّل البنية السَّطحيَّة للتَّناصِّ فإنَّ انصهار مشهد النَّصر في (حطِّين) والأفق الوطني في القصيدة يمثِّل البنية العميقة للقصيدة التي تتَّخذ من (حطِّين) قبسًا يضيء عتمة الواقع السِّياسي. واستدعاء الشَّخصيَّات "يجسِّد الذَّاكرة التَّاريخيَّة للأمَّة، ويمثِّل الزَّمن المتحرِّك المحيط بجميع فعاليَّات الأمَّة ومكتسباتها".[2]

ومن شخصيَّات التَّناصِّ الصَّريح (عزُّ الدِّين القسَّام) في قوله:

"وتراءى لِيَ أنِّي عزُّ الدِّينِ القسَّام/ ناديتُ الأهلِيْنْ/ صَلَّيْتُ بهم في جامعِ شعبِ فلسطينْ/ وطلعنا نستوحي بالبارودِ الآياتْ/ وصلاةٌ تصلحُ في كلِّ الأوقاتْ"[3]

وعزُّ الدِّين القسَّام يمثِّل مفصلًا تاريخيًّا في سِفْر النِّضال الفلسطيني، وروحًا جهاديَّة تُلهب الوجدان الوطني، ولٰكن دلالة الشَّخصيَّة تنطوي على بعد نفسي يتَّسم بالخيبة والمرارة، فقد تخيَّل نفسه وهو في حالة (غيبوبة ذهنيّة) أنَّه عزُّ الدِّين القسَّام رغبة في تناسي الواقع السِّياسي المرير. كما يحوي تناصُّ الشَّخصيَّة حنينًا إلى مسقط الرَّأس (حيفا) التي مكث فيها القسَّام مدَّة من الزَّمن خطيبًا في مسجد الاستقلال الذي يسمِّيه الشَّاعر (جامع مسجد فلسطين) يحرِّض على مقاومة الاحتلال البريطاني، ومنع اليهود من الهجرة إلى فلسطين، وهو أمر يتقاطع مع إشارة الشَّاعر إلى المسجد والصَّلاة فيه. وبهٰذا يكون التَّناصُّ هو "اللُّجوء إلى استبطان التَّاريخ لا إعادة نظمه"[4]

ويستلُّ الشَّاعر أبرز الأحداث من ذاكرة التَّاريخ، ويوظِّفها في سياقٍ دلاليٍّ سياسيٍّ قادرٍ على امتصاص البؤرة الدَّلاليَّة للتَّناصِّ، نحو قوله:

---

1) م. س، حكاية الولد الفلسطيني - ص 199.

2) الرِّفاعي، عبد الجبَّار: جدل التُّراث والعصر، ص 19.

3) دحبور، أحمد: الدِّيوان، رسالة شخصيَّة جدًّا، إلى امرأة شخصيَّة جدًّا، أدعوها عادة.. أمِّي - ص 275.

4) المناصرة، عز الدين: شاعريَّة التَّاريخ والأمكنة – حوارات، ص58.

"تخبرني الأجراسُ أنَّ حُزْمةً من الرُّؤوسِ أينعتْ،/ وأنَّ فينا قاطفًا يأتي على هيئةِ شعبٍ،/ في يديهِ غابةٌ من الأيادي،/ ولعينيهِ عيونٌ مئةٌ،/ وفي خطاه وطنٌ،/ وفي غضونِ حزنهِ وطنْ"[1]

فالتَّناصُّ هنا يتوزَّع على بنية معلنة غير مقصودة، وبنية مضمرة مقصودة، أمَّا المعلنة فهي خطبة الحجَّاج، وعبارته الشَّهيرة (يا أهل العراق إنّي لأرى رؤوسًا قد أينعت وحان قطافها، وإنّي لصاحبها). وأما البنية المضمرة فهي تحوُّل شخصيَّة (قاطف الرُّؤوس) من الحجَّاج إلى شخصيَّة شعب يتمنَّاه الشَّاعر بحزم الحجَّاج وعنفوانه.. يقطف رؤوس كلّ من يقف في وجه عودة شعب إلى أرضه.

وتبرز في تِقنيَّة التَّناصّ التَّاريخي خاصيَّة التَّحوير اللُّغوي، والتَّحوُّل الدَّلالي بين الرَّمز في النَّصّ التَّاريخي والرَّمز في سياق القصيدة، يقول دحبور:

"لو أتيْنا بأرضٍ من النَّارِ،/ محمولةٍ فوقَ سَرْجٍ من النارِ ،/ فماذا تظنُّ؟/...../ قالت النَّارُ: نشوي الثُّلوجَ،/ ونُضْمِرُ برْدًا لنا وسلامًا،/ فقد آنَ للأرضِ أن تترجَّل/ قلتُ: إني أحِنُّ/ والتفتُّ على حزنِ أسماءَ،/ ما كانت المرأةُ النَّارُ عمياء"[2]

فعبارة (آنَ للأرضِ أن تترجَّل) تؤسِّس لموقف أسماء بنت أبي بكر من ابنها الثَّائر (عبد الله بن الزُّبير)، وفي العبارة تحوير لغويٌّ مستمدٌّ من مقولة أسماء حينما رأت ابنها مقتولًا مصلوبًا، فقالت تخاطب الحجَّاج: (أما آن لهذا الفارس أن يترجَّل؟!)، فالفارس المصلوب الذي دعت له أسماء أن يترجَّل هو الأرض التي يدعوها الشَّاعر أن تتفجَّر ثورة، فدلالة التَّرجُّل تحوَّلت من النُّزول إلى الأرض في سياقها التَّاريخي إلى النُّهوض والثَّورة، وتحوَّلت أسماء بنت أبي بكر في عزيمتها وعنفوانها على الرَّغم من العمى إلى فلسطين في صمودها وعنفوانها.

1) دحبور، أحمد: الدِّيوان، أجراس الميلاد 1974، ص 271.

2) م. س، المعادلة، ص 617، 620.

ويعقد الشَّاعر مقاربة دلاليَّة بين حالة جيش طارق بن زياد حينما وصل شواطئ الأندلس، وحالة الثَّورة الفلسطينيَّة في المنفى، وما تعرَّضت له من ملاحقة وقتل، وهو ما يتبدَّى في قوله:

"وها هي ساحةُ الكونِ/ تُطاردُكَ البلادُ بحبِّها.. وأمامَك الأعداءُ/ وغير الرُّوم، خلفكَ فارسٌ،/ والرُّومُ،/ والأمراءُ" [1]

فالشَّاعر يستدعي مقولة طارق بن زياد (البحر من أمامكم والعدوُّ من خلفكم، فأين المفرُّ؟)، فلم يكن أمام جيش طارق خيار سوى المواجهة والتَّقدم للأمام، وهو الخيار ذاته الذي حرص عليه الشَّاعر في سياق القصيدة، وقد "كانت كلمته -طارق- وسيلة فنية استطاع أن يكيِّفها وموقفه، دون أن تفقد بريقها وأثرها التَّاريخي في النُّفوس".[2]

وإذا ربطنا السِّياق الدَّلالي للتَّناصِّ بالإهداء الذي اقترن بعنوان قصيدة "إلى دم غسَّان كنفاني.. الدَّليل والمحرِّض" أدركنا دلالة المواجهة والصُّمود التي تكمن في إشارة التَّناصِّ. وكما أنَّ قول المتنبِّي الذي سبق القصيدة "وسوى الرُّوم خلف ظهرك روم .. فعلى أيِّ جانبيك تميل" يعزِّز خيار المواجهة والصُّمود الذي تضمَّنه التَّناصُّ، ويحوِّل قولُ المتنبِّي التَّناصَّ من مستوى أحادي (تاريخي) إلى مستوًى ثنائي (تاريخي أدبي). ونلحظ أنَّ الشَّاعر قد اختزل أصناف المتآمرين في دلالة لفظ (الرُّوم) كما فعل المتنبِّي الذي "ساوى بين هؤلاء الذين يفترض أن يكونوا أهلًا وسندًا، والأعداء الحقيقيِّين، ولهٰذا أسماهم جميعًا (روم)".[3]

وفي قصيدة (أجراس الميلاد 1974) يستحضر الشَّاعر شخصيَّة عمر بن الخطَّاب، وموقفه من المرأة التي رآها تطبخ (الحصى) لأطفالها الجوعى كي توهمَهم أنَّ الطَّعام سيأتي لتخفِّف من بكائهم وصراخهم بسبب الجوع، وذٰلك في قوله:

1) دحبور، أحمد: الدِّيوان، الدَّليل، ص 290.

2) حور، محمد إبراهيم: ثقافة أحمد دحبور من شعره، ص 18.

3) م. س، ص 31 .

"الحقَّ يقولُ الصَّيَّادونَ،/ إذا نَضِجَت قِدْرُ الفقراءِ سيكتشفون حصًى في الماءِ،/ فتهجرُ جمهرةٌ منهم بالنَّارِ-/"فلسطينيُّ هٰذا العيدُ"..../ سيجتمع الفقراء ويكتملون"[1]

وتجسِّد الشَّخصيَّة والحدث في هٰذا السِّياق رغبة الشَّاعر في تحقيق العدالة الاجتماعيَّة التي تأخذ بيد الفقراء، وبخاصَّة أنَّ ألفاظ الفقر والجوع قد تكرَّرت في حنايا القصيدة عشر مرَّات. والصِّلة بين النَّصَّين "حتميَّة، فالنَّصُّ الحاضر يتنفَّس بوساطة النُّصوص الغائبة ويحيا بها".[2] وفي موضع آخر :

"كانت الكِسْرةُ حُلْمًا شاهقًا،/ نغفو ولا نرقى إليه/ وبخارُ الحجرِ المسلوقِ لا يُغْني"[3]

صورة مأساويَّة "أصبحت فيها (كسرة الخبز) حلمًا شائقًا يصعب الوصول إليه، ليعيد إلى الذَّاكرة صورة اليتامى المتحلِّقين حول قدر لا يطبخ فيه غير الحجارة" [4]

وتشكِّل قصيدة (الخيَّال.. وعودة الماضي) فضاء نفسيًّا مثقلًا بالخيبة والخذلان والانكسار من واقع سياسيٍّ مهزومٍ عاجزٍ عن النهوض بمقتضيات العودة إلى الوطن، وفي هٰذا الفضاء المشحون بالتَّوتُّر والاحتقان يستحضر الشَّاعر أمجاد العرب وتقدُّمهم الحضاري على الغرب، من خلال السَّاعة التي أهداها الخليفة هارون الرَّشيد إلى الملك شارلمان، وذٰلك في قوله:

"وهنا تزغرد، في دمي، عبقًا تزغرد (ساعة)/ خضراء يُطوى ريشها.. يُرخى على كفِّ (الرَّشيد)/ ربَّاه كيف نسيتها؟ خلَّفتها لزوابع الصَّحراء تطمرها؟"[5]

1) دحبور، أحمد: الدِّيوان، أجراس الميلاد 1974، ص 378.

2) الموسى، خليل: قراءات في الشِّعر العربي الحديث والمعاصر، ص 54 .

3) دحبور، أحمد: الدِّيوان، الإفادة، ص 228.

4) حسين، فاتنة محمد: المرجعيَّات الموروثة في الشِّعر الفلسطيني الحديث (أحمد دحبور أنموذجًا). مجلَّة حروف الإلكترونيَّة، العدد الأوَّل. ص 211

5) دحبور، أحمد: الدِّيوان، الخيَّال.. وعورة الماضي، ص 84.

فالشَّاعر يلوذ بالتَّاريخ المشرق مجدًا وعلمًا وعزَّة عزوفًا عن واقع سياسيٍّ يحاصره البؤس والتَّخلف وغياب الأفق الحضاري والوطني.

ولم يكن الاستدعاء التَّاريخي فلسطينيًّا خالصًا، فقد ظهر تناصٌّ تاريخيٌّ يشكِّل مفصلًا في التَّاريخ العربي التُّونسي خلال إقامة الشَّاعر في تونس، وبخاصَّة حينما استحضر شخصيَّة عقبة بن نافع، ومدينتي القيروان وقرطاج في قوله: "فأدري الأغالبة ابتكروا القيروان"، وفي موضع آخر من القصيدة ذاتها:

"لقرطاج منقوشة في يديْ هانبعل/ .../ لعشر مضين على غفلة وكأنِّي لتوِّي ابتدأتُ/ لتونس،/ إن كان للنَّبض أن يشكر القلب/ شكرًا/ وشكرًا".[1]

وفي النَّصَّين يندغم عبق حضارة القيروان وقرطاج بحرارة الحبِّ لتونس التي أقام فيها عشر سنين.

ثالثًا: التَّناصُّ الأسطوري

يستلهم الشَّاعر أحمد دحبور أسطورة (بروميثيوس) الذي عهدت إليه الآلهة -وفق الأسطورة اليونانيَّة – بتجهيز المخلوقات بما تحتاجه لمواجهة مشقَّات الحياة على الأرض، فقام بإفشاء سرِّ النَّار المقدَّسة للإنسان.. فقامت الآلهة بربطه إلى صخرة وسلَّطت عليه نسرًا يأكل من كبده عقابًا له.[2] ويتجلَّى بعض تفاصيل الأسطورة في قوله:

"وأنا النَّافذ صوتي من تلافيف المدى كلَّ نفاذ:/ إنَّ صقرًا والغًا في كبدي/ ليس عذابي.. بل ملاذي".[3]

وإذا كان بروميثيوس قد أصبح في الخطاب الثَّقافي رمزًا لمن يضحِّي في سبيل سعادة الإنسانيَّة، وخلاصها من معاناتها فإنَّ معاناة الفلسطيني وتضحياته في سبيل الحرِّيَّة

1) دحبور، أحمد: هنا وهناك – مناديل – ص 72، 78.

2) نعمة، حسن: ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة ومعجم أهمِّ المعبودات القديمة، ص 176.

3) دحبور، أحمد: هنا وهناك . ص 59.

والخلاص تناظر معاناة بروميثيوس، والنَّسر أو الصَّقر الذي ينهش كبده هو كلُّ سلاح يفتك بالفلسطيني في غير مكان.

وتمتصُّ قصيدة (عبد عابدي) تفاصيل أسطورة إيكاروس وأبيه دايدالوس اللَّذين حبسهما ملك جزيرة كريت (مينوس) في متاهة، ولٰكنَّهما استطاعا أن يهربا من الحبس أو المنفى بتثبيت جناحين من الشَّمع للطَّيران، فاقترب إيكاروس من الشَّمس فذاب الشمع فهوى صريعًا... وقد ضمَّن دحبور هٰذه التَّفاصيل بقوله:

"كان إيكاروس يشتقُّ جناحين من الشَّمع،/ ويسري من يديه/ طالعًا، في سورة الدَّمع،/ إلى حيفا التي بارك قلبي حولها/ ولقد خاف عليه/ أن تذيب الشَّمس أطراف جناحيه/ وتلقي هولها/ لم يكن يوشع حتى يوقف الشَّمس،/ ولٰكن كان عبدًا عابديًّا/ أمر الألوان فالتمَّت على الشَّمس،/ فكانت ظلمة ترسل نورًا داخليًّا"[1]

فالسِّجن والمتاهة في الأسطورة هما منفى الفلسطيني وغربته، والملك مينوس هو كيان الاحتلال وجناحا الشَّمع هما الإصرار على العودة إلى الوطن، والشَّمس هي الحقيقة والوطن، ونجاح إيكاروس في الخلاص من منفاه في جزيرة كريت ووصوله إلى صقلِّية هو انتصار الفلسطيني وعودته إلى وطنه (حيفا). وعجز يوشع في القصيدة عن إيقاف الشَّمس هو عجز الاحتلال عن منع الفلسطيني من عودته للوطن. وقد تغيَّرت رسالة الأسطورة في قصيدة دحبور من الهلاك لمن يقترب من الحقيقة (الشَّمس) إلى الحياة والبقاء والخلود لمن يقترب من شمس الوطن. ويعدُّ ارتباط الشِّعر بالأسطورة "تفسيرًا للطَّبيعة وللتَّاريخ، وللرُّوح وأسرارها... والأساطير ليست إلَّا أفكارًا متنكرة في شكل شعري".[2]

ويستهلُّ دحبور قصيدة (حجر ذهبي للسِّتِّينات) بشرح لأسطورة ميدوس هولة (ميدوزا) التي تُحوِّل من يرى وجهها إلى حجر، وميداس الملك المعذَّب يتحوَّل كلُّ ما تمسُّه يداه إلى ذهب. يقول دحبور: "لا أدري لماذا زارتني هاتان الشخصيَّتان، وكان الشِّعر العربي قد ودَّع

1) دحبور، أحمد: هنا وهناك ، ص 96 .

2) زايد، عشري: استدعاء الشَّخصيَّات التُّراثيَّة في الشِّعر العربي المعاصر، ص 174.

أمثالهما منذ السِّتِّينات. ويتساءل.. هل هو حنين إلى طريقة في الكتابة شاعت في السِّتِّينات؟".[1]

والمتأمِّل في تلك الأسطورة يجد أنَّها تنطوي على قدر كبير من الألم والمعاناة، فالتَّحول إلى حجر خواء وفناء وموت، والتَّحوُّل إلى ذهب ضرب من التَّرف القاتل والعبث، فالملك ميداس مات عطشًا بعد أن تحوَّل الماء إلى ذهب!. ويناظر هٰذا السِّياق النَّفسي المثقل بالاكتئاب والألم البعد النَّفسي في قول دحبور:

"حجر في ضلوع روحي غاف/ حجر ميِّت الحرارة/ يئد النُّور والبشارة/ حجر كلُّ ما أنا/ .../ وجه ميدوس هولة/ من رآها تجمَّدا/ حدُّها حدُّنا الأخير/ .../ مجد ميدوس لعنة/ كلُّ من مسَّه انقلب/ لمسة منه لسعة/ تحبس الرُّوح واللَّهب".[2]

ويصوِّر الشَّاعر رحلة العذاب من منفى إلى آخر، والتَّمسُّك بحقِّ العودة للوطن، باستدعاء أسطورة بنات نعش، فقد زعم العرب قديمًا أنَّ نجم سهيل اليماني قتل نعشًا، وكان للمقتول سبع بنات اعتقدت أنَّ القاتل هو نجم الجدي، فحملت أربعٌ منهنَّ نعشًا، ورفضن أن يُدفن قبل الثَّأر... لٰكنَّ الجدي بعيد عنهنَّ، إذ يفصل بينه وبين بنات نعش نجمان يسمَّيان الفرقدين..... ولو تأملنا قول دحبور:

"ولهٰذا تئنُّ ريح الصَّحاري/ ويرى الطِّفل أمَّه في الذَّبيحة/ ولهٰذا بنات نعش قطاري/ ووراثي الظَّلام يُملي نصيحهْ/ غير أنَّ دمي يشقُّ نهاري/ بنقاط على الحروف الصَّحيحهْ"[3]

نجد أنَّ ديمومة حركة بنات نعش في السَّماء تناظر ديمومة تنقُّل الفلسطيني في فضاء المنفى، وإصرار بنات نعش على الثَّأر على الرَّغم من بعد المسافة الفلكيَّة.. يناظر إصرار الفلسطيني على المواجهة والعودة للوطن.

---

[1]) دحبور: أحمد: هٰكذا، قصيدة حجر ذهبي للسِّتِّينات، ص 109.

[2]) م. س، ص 109- ص 11.

[3]) دحبور، أحمد: هنا وهناك . ص62.

رابعًا: التَّناصُّ الأدبي

عمرو بن كلثوم من الشُّعراء الذين أسهم شعرهم في البناء النَّفسي والفنّي للقصيدة عند دحبور، فلو تأمَّلنا قوله:

"أنا العربي الفلسطيني/ أقولُ، وقد بَدَلتُ لسانيَ العاري بلحمِ الرَّعدْ:/ ألا لا يجهلنْ أحدٌ علينا بعدْ/ حرقنا منذُ هلَّ الضَّوْءُ ثوبَ المهدْ / وألقمنا وحوشَ الغابِ مما تُنْبتُ الصَّحراءْ:/ رجالًا لحمهم مرٌّ، ورملًا عاصفَ الأنواءْ"[1]

نجد أنَّ الفضاء النَّفسي للقصيدة يستحضر السِّياق النَّفسي حينما أنشد عمرو بن كلثوم معلَّقته أمام الملك عمرو بن هند، في معرض المنافرة والمفاخرة والتَّحاكم بين قبيلة الشَّاعر تغلب وخصومه قبيلة بكر بن وائل ، وذٰلك في قول عمرو [2]:

ألا لا يجهلنْ أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا

ولا يخفى العداء التَّاريخي والتَّحدّي بين قبيلتي تغلب وبكر، واعتزاز الشَّاعر التَّغلبي بنفسه وقومه أمام خصومه، كذٰلك فإنَّ السِّياق النَّفسي لقصيدة دحبور مفعم بالتَّحدّي والعنفوان والاعتزاز بالنَّفس، فلسانه تبدَّل من لحم إلى رعد، وتحدَّى (وحوش الغاب) برجال لحمهم مرّ، وبهٰذا يكون التَّناصُّ الأدبي قد تجاوز التَّأثُّر بمفهومه السَّطحي إلى استحضار الموقف نفسه، وما فيه من الأنفة والكرامة والتَّحدّي للآخر. ومن المفيد أن نشير إلى أنَّ معنى الجهل في قول عمرو يعني العقاب ومجازاة الخصم، وقد جاء هٰذا المعنى بلفظ الجهل ليكون مشاكلة لجهل الأعداء. والشَّاعر "حين يضمّن شعره كلامًا لآخرين بنصه، فإنَّه يدلُّ بذٰلك على التَّفاعل الأكيد، بين أجزاء التَّاريخ الرُّوحي والفكري للإنسان".[3]

ويعبّر الشَّاعر دحبور عن الأسى والحزن بسبب تخلّي النِّظام الرَّسمي العربي عن فلسطين في قصيدة (فلسطين الهوى)، في قوله:

---

[1]) دحبور، أحمد: الديوان، حكاية الولد الفلسطيني- ص 201.

[2]) الأنباري: أبو بكر محمَّد بن القاسم: شرح القصائد السَّبع الطِّوال الجاهليَّات، ص 426 .

[3]) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص311.

"ذهبَ الذين أحبُّهم.. ذهبَ العديدْ/ وبقيتُ: نصفُ البرتقالةِ حامضٌ مُرٌّ،/ وَنَزَّ دمٌ على النصفِ المُحَلَّى/ فتقاسَمَ الأمراءُ،/ والمُتَلفِّعون برايةِ الشهداءِ، فاكهةً وقتلى/ وأنا حِدادٌ شاسعٌ".[1]

ويحيلنا قوله إلى البيت الشَّهير لعمرو بن معد يكرب اليزيدي:

ذهب الـذيـن أحبُّهـم وبقيتُ مثل السَّيفِ فردَا

ويكفينا لرصد التَّناصِّ الذي قصده دحبور أن نستأنس بما ذهب إليه شارحو البيت، قال التَّبريزي: "يريد بالذَّاهبين مَن انقرض من عشيرته، ويكون المعنى أنَّه المعتمد عليه بعدهم، أو يريد المتغيِّبين عن المشاهد والمعارك. قال الطبرسي: أي: بقيت منفردًا بالسِّيادة كالسَّيف، لا يُجمع اثنان منه في غمد، ويجوز أن يريد: بقيت كالسَّيف لنفاذي، ومضائي في الأمور".[2] فالذَّاهبون في قول عمرو بن معد هم أنفسهم الذين تخلَّوا عن فلسطين، وتغيَّبوا عن ساحة المعركة، والشَّاعر عمرو في مضاء عزمه وثباته كالسَّيف هو الفلسطيني الصَّامد الماضي في طريق حريته.

ويقترب التَّناصُّ من الاقتباس في قول دحبور:

فيا شجرَ الدَّامورِ مالكَ مُورقًا كأنَّكَ لم تسمعْ بموتِ فـدائي[3]

فقوله يحيلنا إلى قول ليلى بنت طريف التَّغلبيَّة في رثاء أخيها الوليد:

أيا شجر الخابور مالك مـورقًا كأنَّك لم تجزع على ابن طريـف[4]

واللَّافت أنَّ الشَّاعر دحبور قد ذكر اسمًا مرادفًا لاسم الشَّاعرة (ليلى) قبل قوله (فيا شجر الدَّامور)، فقد ذكر (سلمى) بدلا من (ليلى) في قوله:

1) دحبور، أحمد: الدِّيوان، فلسطين الهوى، ص 771.

2) البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولبُّ لباب لسان العرب، ص 219.

3) دحبور، أحمد: الديوان، شجر الدَّامور ، ص 564 .

4) البصري، علي بن أبي الفرج بن الحسن، صدر الدِّين: الحماسة البصريَّة، بيروت، ج 1، ص 229.

لسلمى بكاءٌ، في بكاها قوائمُ/ اتّهام، ومرآةُ النّهارِ ورائي

وتذكر بعض المصادر أنَّ ليلى التَّغلبيَّة اسمها (سلمى)، وكأنَّ الشَّاعر دحبور يهيّئ المتلقّي إلى موقف الشَّاعرة ورثاء أخيها، فالتَّناصُّ هنا يستحضر شخصيَّة الشَّاعرة ومناسبة البيت معًا، فكلا الشَّاعرين (ليلى ودحبور) في سياق الحزن والرَّثاء ؛ ليلى ترثي أخاها، ودحبور يرثي شهداء مجزرة تلّ الزّعتر (1976)، وشهداء الدَّامور من بعدها، فقد نزح الفلسطينيُّون بعد مجزرة تلّ الزَّعتر إلى منطقة الدَّامور القريبة من بيروت . والسُّؤال الذي قد يتبادر إلى أذهاننا: لماذا اختار دحبور رثاء ليلى بنت طريف في الذّكرى السَّنويَّة (تقريبًا) لمجزرة تلّ الزَّعتر؟. تحيلنا الإجابة عن السُّؤال إلى سياق الحدث التَّاريخي وموقف الشَّاعرة بعد مقتل أخيها الوليد الذي كان من زعماء الخوارج الذين حاربوا الخليفة هارون الرَّشيد، يقال: "إنَّه لما انكسر جيش أخيها الوليد وانهزم، تبعه يزيد الشَّيباني حتى لحقه على مسافة بعيدة، فقتله وأخذ رأسه، ولمَّا علمت بذلك أخته لبست عدَّة حربها وحملت على جيش يزيد، فقال يزيد: دعوها، ثمَّ خرج فضرب بالرُّمح فرسها".[1] وهو سياق يناظر ما حدث للفلسطينيّين في مخيم تلّ الزَّعتر؛ فبعد حصار المخيَّم أُبرمت اتّفاقيَّة لخروجهم من المخيَّم، وأثناء خروجهم أُمطروا بوابل من القذائف... وتعرَّض النَّاجون منهم بعد سنوات إلى عمليَّات قتل في الدَّامور... وفي كلتا المجزرتين لم يجد الفلسطيني من يحميه أو يدافع عنه!، وهو أمر يناظر ملاحقة الوليد بن طريف بعد هزيمته، وقتله، والتَّمثيل به، وغياب المدافعين عنه باستثناء أخته الشاعرة.

ويتَّخذ الشَّاعر أحمد دحبور من علاقة ابن زيدون بولَّادة بنت المستكفي إطارًا موضوعيًّا سرديًّا ليسرد مسلسل المؤامرات والوشايات والملاحقات التي يتعرَّض لها الفلسطيني في المنافي، ويستهلُّ باستحضار صورة الشَّاعرة ولَّادة في قوله:

1) اليافعي، أبو محمَّد عفيف الدِّين مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزَّمان، ج 1، ص 289.

"- أينَها ((ولّادة)) الشِّعرِ؟/ - هباءُ/ - أينَها (ولّادة) القلبِ إذنْ؟/ - في شارعِ اللّيلِ الحزينْ/ مَكَّنَتْ عُشَّاقَها من صِحْنِها فاحتفلوا،/ لٰكنَّ صَحْنًا واحدًا لم يَكْفِهِم فاقتتلوا،/ ثم أتوْا من صَحْنِها التَّالي عطاشًا جائعين".[1]

ويتقاطع النَّصُّ مع الرِّواية التي تقول إنَّ ولّادة كتبت على ثوبها أو جيدها:

أنا والله أصلح للمعالي وأمشي مشيتي وأتيه تيهَا
أمكّن عاشقي من صحن خدّي وأعطي قبلتي من يشتهيها[2]

وإذا عرفنا أنَّ قصيدة دحبور من مجموعة (بغير هٰذا جئت) التي صدرت عام 1977 أدركنا أنَّ (ولّادة) قد تحوَّلت في قصيدة دحبور من سيِّدة زمانها إمارةً وشعرًا وأدبًا وجمالًا إلى رمز للوطن أو للثَّورة التي عانت القتل والتَّآمر عليها من غير جهة أثناء الحرب الأهليَّة في لبنان. ويسترسل دحبور في استحضار علاقة ولّادة بابن زيدون الذي ظلَّ مخلصًا في حبِّه لولّادة على الرَّغم من صنوف العذاب من سجن وتشريد وملاحقة بسبب اتّهامه من قبل حاسده وعدوّه (ابن عبدوس) بالتَّآمر على أمير قرطبة (ابن جهور) وابنه من بعده (أبو الوليد بن جهور)[3]، وهٰذا يناظر في وعي الشَّاعر صورة الفلسطيني الملاحق من قبل أعدائه، ففي مقدِّمة ديوانه يقول دحبور: "لكلِّ ابنِ زيدونٍ ابنُ عبدوسِهِ الخاصّ".[4] وحينما تمكَّن ابن زيدون من الفرار من السِّجن في المرَّة الأولى كتب قصيدة إلى ولّادة متودِّدا:[5]

أضحى التَّنائي بديلًا من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

وقد وظَّف دحبور هٰذا المطلع في تصوير مأساة الفلسطيني في لبنان إبَّان الحرب الأهليَّة في قوله:

---

1) دحبور، أحمد: الديوان، مع ابن زيدون وليلته الأولى في السِّجن- ص 417.
2) التِّلمساني، شهاب الدِّين المقَّري: نفح الطِّيب من غصن الأندلس الرَّطيب، ج 4، ص 205 .
3) م. س، ج 1، ص 629
4) دحبور، أحمد: مقدِّمة الدِّيوان، ص 8.
5) ابن زيدون، الدِّيوان، ص81 .

"هٰكذا أضحى التَّنائي من تدانينا بديلَا/ وتناوبْنا شريدًا، وأسيرًا، وقتيلَا/ فلمن تشكو إذن؟/ قرطبةٌ؟.. مهجورةٌ،/ عُشَّاقُ (ولَّادَةَ))؟.. مَسلوبونَ مطلوبونَ،/ والتُّجَّارُ، والمذياعُ، والأتباعُ يسرونَ/ من الجندِ إلى المجدِ"[1]

فحال ابن زيدون الهارب من سجنه، والمختبئ في ضواحي قرطبة، والمطارد من جند أميرها، والمهدَّد بالأسر والقتل، والعاشق الصَّادق في حبّه لولَّادة... يناظر حال الفلسطيني النَّازح عن أرضه، والمسجون في منفاه، والمطارد في غير مكان، والمهدَّد بالأسر والقتل والتَّشريد، والعاشق لوطنه وثورته. وفي السِّياق ذاته حال الذين تآمروا على ابن زيدون ينعمون بالرَّفاهية في بلاط أمير قرطبة يناظر حال (تجَّار) القضيَّة الفلسطينيَّة، وأصحاب الخطب الرَّنَّانة في وسائل الإعلام. وكما لم تفلح قصائد الشَّكوى والاستعطاف لأمير قرطبة (ابن جهور) في إنصاف ابن زيدون، كذٰلك عجز النِّظام العربي عن حماية الفلسطيني ووقف القتل والتَّشريد، وهو ما يتجلَّى في قول أحمد دحبور في خاتمة القصيدة ذاتها:

"فلمن تشكو إذنْ والسَّيفُ مُشْهَرْ؟/ ليس يُجْديكَ البكاءُ/ ليس يُجْدِيكَ ابنُ جَهْوَرْ/ إنني خلَّفْتُهُ بين إماءِ القوطِ يَسْكَرْ". [2]

ونلمس خشية الشَّاعر من الموت وحيدًا بعيدًا عن وطنه حينما يستحضر قول مالك بن الريب:

تذكَّرت من يبكي عليَّ فلم أجد سوى السَّيف والرُّمح الرُّديني باكيَا

ومالك رثى نفسه وهو يُحتضر متذكِّرًا أهله وديارَه، وهو الإحساس ذاته في قول دحبور:

"تذكَّرت من يبكي عليَّ فلم أجد/ سواي على جيل الذَّبيحة باكيَا".[3]

1) دحبور، أحمد: الدِّيوان، مع ابن زيدون وليلته الأولى في السِّجن، ص 418.

2) دحبور، أحمد: الدِّيوان، مع ابن زيدون وليلته الأولى في السِّجن، ص 420 .

3) دحبور، أحمد: جيل الذَّبيحة.- انقطاع الكهرباء – ص 33.

المصادر والمراجع

1. إسماعيل، عزّ الدّين. *الشّعر العربي المعاصر*. بيروت: دار الثّقافة، د. ت.
2. الأنباري، أبو بكر محمَّد بن القاسم. *شرح القصائد السَّبع الطِّوال الجاهليَّات*. تحقيق: عبد السَّلام محمَّد هارون. القاهرة: دار المعارف، 1963 بيروت: دار الجيل، 1979.
3. البصري، علي بن أبي الفرج بن الحسن، صدر الدّين. *الحماسة البصرية*. تحقيق: مختار الدّين أحمد. بيروت: عالم الكتب، د. ت.
4. البغدادي، عبد القادر بن عمر. *خزانة الأدب ولبُّ لباب لسان العرب*. تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمَّد هارون. ط4. القاهرة: مكتبة الخانجي، 1997.
5. بقش، عبد القادر. *التَّناصُّ في الخطاب النَّقدي والبلاغي*. الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2007.
6. التِّلمساني شهاب الدِّين المقَّري. *نفح الطِّيب من غصن الأندلس الرَّطيب، وذكر وزيرها لسان الدِّين بن الخطيب*. تحقيق: إحسان عبَّاس. بيروت – لبنان: دار صادر، 1997.
7. جيرار، جينيت. *مدخل لجامع النَّصّ*. ترجمة: عبد الرَّحمٰن أيُّوب. ط2. المغرب: دار توبقال، 1986.
8. حور، محمد إبراهيم. *ثقافة أحمد دحبور من شعره*. دبي: مطابع البيان العربي، 1988.
9. دحبور، أحمد. *هٰكذا*. ط2. عكَّا: مؤسَّسة الأسوار، 1999.
10. دحبور، أحمد. *الدّيوان*. بيروت: دار العودة، 1983.
11. دحبور، أحمد. *جيل النَّدبيحة* – مريم العسراء – بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدّراسات والنَّشر، 1999.
12. دحبور، أحمد. *كسور عشرية*. قصيدة، تركته نائمًا وذٰلك آخر عهدي. د.م: مؤسَّسة تامر للتَّعليم المجتمعي. د.ت.
13. دحبور، أحمد. *هنا وهناك*. عمان: دار الشُّروق للنَّشر والتَّوزيع، 1997.
14. دحبور، أحمد. *فصل من سيرة ذاتية* (الحقيقة.. ولا شيء غير الحقيقة) مجلَّة رؤية، ع16

15. الرّفاعي، عبد الجبَّار. *جدل التُّراث والعصر*. دمشق: دار الفكر، 2001.
16. زايد، عشري. *استدعاء الشَّخصيَّات التُّراثيَّة في الشِّعر العربي المعاصر*. القاهرة: دار الفكر العربي، 1997.
17. ابن زيدون. الديوان. تحقيق: كرم بستاني. بيروت: دار صادر، د.ت.
18. صلاح الدَّين، بنان. *التَّواصل بالتُّراث في شعر أحمد دحبور*. رسالة ماجستير، إشراف: د. خليل الحسيني، جامعة القدس، 2003.
19. عاشور، رضوى. ثلاثة شعراء للمستقبل. *مجلَّة أقلام* العراقيَّة، ع 5، 1975.
20. عبدالله الغذَّامي. *ثقافة الأسئلة*. مقالات في النَّقد والنَّظريَّة، النَّادي الأدبي الثَّقافي. جدَّة، ط2، 1992.
21. عتيق، عمر. *ظواهر أسلوبيَّة في القرآن الكريم*. إربد، الأردن: عالم الكتب الحديث، 2010 .
22. الكركي، خالد. *الرُّموز التُّراثيَّة العربيَّة في الشِّعر الحديث*. بيروت: دار الجيل، 1989.
23. المناصرة، عز الدين. *شاعريَّة التَّاريخ والأمكنة*. حوارات، بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، 2000.
24. الموسى، خليل. *قراءات في الشِّعر العربي الحديث والمعاصر*. دمشق: منشورات اتِّحاد الكُتَّاب العرب، 2000.
25. موسى، إبراهيم نمر. آفاق الرُّؤية الشِّعريَّة. دراسة في أنواع التَّناصِّ في الشِّعر الفلسطيني المعاصر. د.م: وزارة الثَّقافة الفلسطينيَّة - الهيئة العامَّة للكتاب، 2005.
26. نعمة، حسن. *ميثولوجيا وأساطير الشُّعوب القديمة ومعجم أهمِّ المعبودات القديمة*. بيروت: دار الفكر اللُّبناني، 1994.
27. ويليك، رينيه، وأوستن وارين. *نظريَّة الأدب*. ترجمة: محي الدِّين صبحي. د.م: المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، د. ت.
28. اليافعي، أبو محمد عفيف الدِّين. *مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزَّمان*. وضع حواشيه: خليل المنصور. بيروت: دار الكتب العلميَّة، 1997.

صحف ومجلَّات

1- حسين، فاتنة محمد. *المرجعيَّات الموروثة في الشِّعر الفلسطيني الحديث* (أحمد دحبور أنموذجًا) مجلَّة حروف الإلكترونيَّة (تصدر عن مؤسَّسة السَّيَّاب للنَّشر والتَّوزيع والتَّرجمة، لندن، العدد الأوَّل.

2- النَّفَّار، سليم. *أحمد دحبور-نصٌّ على نصّ*. جيل الذَّبيحة واستمراريَّة البحث عن اللُّؤلؤة المفقودة. مجلَّة نزوى، عدد 23، 2009/7/12.

3- *جريدة السَّفير* ع 11275، 2009/4/22 مقابلة أجراها راشد عيسة. http:/. www.assafir.com/ homepage.aspx?EditionId=1217&ChannelId=27994

4- م.س، ع 11705، 30/ 9/ 2010 مقابلة أجراها نضال بشارة.. http:/www.assafir.com/ homepage.aspx?EditionId=1658&ChannelId=38771

5- جريدة الأسبوع الأدبي العدد 984 تاريخ 3/ 12/ 2005.

مواقع إلكترونيَّة

1- حوار أجراه نضال بشارة، جهة الشِّعر http:/.www.jehat.com/Jehaat/ ar/ Ghareeb/ 2005-1/ a_dahbooor.htm

2- مقابلة أجراها عبد المجيد دقنيش في العرب أونلاين، السبت 27 حزيران. يونيو 2009 موقع كُتَّاب من أجل الحرِّيَّة.

3- أبو شوم، توفيق. غفوة مع قصيدة مريم العسراء. أحمد دحبور. الحوار المتمدِّن-العدد: http:/.www.ahewar.org/search/Dsearch.asp?nr=2218.2008-2218

4- من حوار أجرته عزيزة علي، الخميس 2005/8/25 (غزَّة) http:/. www.al-arabeya.net/ index.asp

موسوعات

1- الموسوعة العربيَّة الميسَّرة. دار الجيل، الجمعيَّة المصريَّة لنشر المعرفة والثَّقافة العالميَّة، 2003.