Rimak International Journal of Humanities and Social Sciences

ISSN: 2717- 8293

Khadeeja Adree MOHAMMED[1] & Rushdi Talal LATIF [2]

THE POETIC ALLUSION IN JASSIM MOHAMMED JASSIM'S POETRY

http://dx.doi.org/10.47832/2717-8293.6-3.44

Research Article

Received: 18/05/2021
Accepted: 07/06/2021
Published: 01/07/2021

This article has been scanned by **iThenticat**
No plagiarism detected

Copyright © Published by Rimak Journal, www.rimakjournal.com

Rimar Academy, Fatih, Istanbul, 34093 Turkey
All rights reserved

Abstract:

The paper deals with intertextuality as an artistic phenomenon that well overwhelms poetry with aesthetic perspectives. The phenomenon enriches the experience of poetry with selective hereditary witnesses that promotes the poetic text with intertextuality and interpretations within the intertextual texts.

The paper opens itself with what the lexical and contextual meaning of intertextuality is, then tackles the views of the old and modern critics with reference to intertextuality in poetry and in the poetic text, and finally ends the findings of the paper sealed by the works cited.

The poet, Jassim Mohammed Jassim, deals cleverly with the absent text in a high way that shows his skillful awareness and knowledge. His poetic images and the images of the absent text along with the folkloric heritage gather together to form a perfect mingling of rhyme, rhythm, and utterances. His poetic text and the alluded text conspire to, on the one hand, refer to popular names that are often referred to in poetry and, on the other hand, the utterances and terms that are relevant to the world of poetry.

Key words: The Poetic Allusion, Jassim Mohammed Jassim's Poetry, Arab Folkloric Heritage.

[1] Dr., Tikrit University, Iraq, Khadija.Aderee@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-7953-0981
[2] Researcher, Ministry of Education- General Directorate of Education in Saladin, Iraq, rushditalal5@gmail.com, https://orcid.org/0000-0001-5915-6956

التناصُّ الشعْرِيِّ في شِعْر جاسم محمد جاسم

خديجة أدري محمد [3]
رشدي طلال لطيف [4]

الملخص

تناول البحث الموسوم (التناص الشعري في شعر جاسم محمد جاسم) بصفته ظاهرة فنية تقتحم الشعر بنحو يجده الشاعر ضرورة على وفق رؤية فنية وجمالية تدعم التجربة بشواهد منتقيات من الموروث، لكي ترفد النص الحاضر بإيحاءات وتأويلات تجري في مضمار التداخل النصي.

ابتدأ البحث بتعريف التناص لغةً واصطلاحًا، وبيان آراء النقاد القدماء والمحدثين فيه، مع الكلام على التناص الشعري، ومعالجة النصوص، تلت ذلك الخاتمة والنتائج وقائمة الهوامش والمصادر والمراجع.

كان الشاعر يتصرف بالنص الغائب بنحو ينمُّ على دراية ودربة شعرية عاليتين، فقد كان لهذا التعالق بين نصوصه ونصوص الشعر العربي القديم والحديث والتراث الشعبي (الغناء) . صورٌ، إذ يتعالق النصان الغائب والحاضر تعالقًا كاملًا حين يحضر النص الغائب وزنًا وقافيةً وألفاظًا وجوّاً مرّةً، ويتعالق النص الغائب مع الحاضر في بيت مرة، ومرة يرد ألفاظًا كما في أسماء الأعلام التي يكثر ورودها في الشعر، أو في الألفاظ والمصطلحات التي لها علاقة بعالم الشعر.

يرمي البحث إلى:

1. إلقاء الضوء على تجربة الشاعر جاسم محمد جاسم بصفتها تجربة واعدة جادة، واضح فيها حرص الشاعر على شحذ أدواته، والتطور من ديوان لآخر.
2. إظهار أصالة التراث الشعري العربي وعمقه في عصوره كلها، وأنه نصٌّ مطواع مؤثر.
3. إبراز أهمية التراث الشعبي العراقي والعربي الذي تمثل في هذه التجربة بفن الغناء.
4. الوقوف على تنوّع المصادر الثقافية التي يستقي منها الشاعر ما يصقل بها تجربته الإبداعية.

الكلمات المفتاحية: التناص الشعري، شعر جاسم محمد جاسم، التراث الشعري العربي.

المقدمة:

الشعْر فن أدبي قولي، يحكمه النظم، وينسقه الأسلوب، ويغري عبر النغمة الصوتية الجاذبة، التي تمثل المشاعر، فضلاً عن التشبيهات والمجازات وغيرها من البلاغات، الأمر الذي جعله ينطوي على ظواهر فنية وأدبية تعد سرَّ جماله.

إن الاستفادة من تجارب الآخرين ونقلها بحلية جديدة من أهم الأسباب التي تشارك في نجاح المستفيد وتكتب له الخلود بما فيها الشعر الذي قام بإحياء النصوص السابقة بأدوات الحاضر الذي يعرف اليوم بالتناص، ليمثل صدى للماضي الغائب، ونفسه المتجدد بلغة شعرية، الأمر الذي دفع الشعراء المحدثين إلى الأخذ من الموروث الأدبي الشعري القديم وتوظيفه بتجربة إبداعية وفنية وجمالية تناسب موقفهم الشعري الحديث.

تناول البحث تجربة الشاعر (جاسم محمد جاسم) الأدبية واقتصرت على التناص الشعري، إذ وجدت فيه تجربة شاملة مرت على عصور الشعر وقطفت ما يلائمها، وهذا يتطلب جهداً واعياً يقوم على ثقافة شعرية ملمة، لأن التناص لم يولد صدفة وإنما بقصدية، فالشاعر نوّع في التناصات ؛ لأن العودة للماضي في لحظة شعرية هو للخلاص من مكبوت الحاضر المتراكم.

[3] د. ، جامعة تكريت، العراق، Khadija.Aderee@gmail.com
[4] الباحث، وزارة التربية ـ المديرية العامة لتربية صلاح الدين، العراق، rushditalal5@gmail.com

عمد الشاعر إلى الدخول للتراث الشعبي الغنائي ووظفه بلغة شعرية عالية، وهذا يعكس اهتمامه واعتزازه بالأصالة والتراث، فضلاً عن ذلك فقد استخدم ألفاظاً ذوات دلالات أدبية وأخرى تحيل إلى علوم اللغة والنقد.

إن حضور النص الشعري، والتراث الشعبي الغنائي، واللفظة ذات الدلالة الأدبية وتجسيدها على متون النصوص اللاحقة في ظل تجربة أدبية شعرية سخرت آليات التناص وحاكت الحاضر بأفكار الماضي الذي يعتمد على قناعة صادقة قامت على المخزون الشعري ومناسبة التوظيف بعد أن رأت في التداخل النصي متنفساً يخدم ما تعمل عليه من إحياء التراث الأدبي الشعري، وهذا ما وُجِدَ عند الشاعر جاسم محمد جاسم الذي جعل تجربته الشعرية سجلاً للتراث الشعري.

التناصُّ لغةً، واصطلاحًا، ونقدًا

النَّصُّ رفْعُك الشيء، ونَصَّ الحديثَ يَنُصُّه نصّاً رفَعَه، وكلُّ ما أُظْهِرَ فقد نُصَّ، ونَصصت المتاع جعلت بعضه على بعض(1)، وقولك: ((نصُّ كلِّ شيء منتهاهُ))(2). ونَصَّصَ الرَّجُلُ غَرِيمَهُ، أي استقصَى عليه وناقَشَه، ويَنُصُّهم، أي يَسْتَخْرِجُ رَأيَهُم ويُظهِرُهُ، والنَّصُّ التوقيفُ، والتَّعيْينُ على شيءٍ ما، والنَّصُّ الظُّهُور والدَّلِيلُ، ونصُّ الحِقَاقِ هو الإدراكُ، وكذلك التَّحْرِيكُ والإسْنَادُ(3)، ومعنى الظهور أدى معنى الرجوع والانتساب إلى الأصل.

إما في الاصطلاح اختلف الدارسون حول التناصِّ، لكنهم يتقاربون في رؤية واحدة هي التداخل والتعالق والاشتباك الذي ينتهي إلى اشتقاق نص من آخر، لذلك فهو تفاعل نصيّ يحدث داخل النص الواحد، يمكّن من التقاط المقاطع أو القوانين لبنية نصية بعينها بوصفها مقاطع أو قوانين من نصوص أخرى(4)، وقد ذهب لوران جيني إلى أن التناص ((عمل تحويل وتمثيل لعدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى))(5)، أما الغذامي فرأى بأنه ((بنية مفتوحة على الماضي مثلما أنه وجود حاضر يتحرك نحو المستقبل وهذا يغاير ويناقض البنية المغلقة))(6)، أما سعيد يقطين فقد حدده بإنه علاقة نص الكاتب بنصوص غيره(7)، وبهذا يكون التناص هيئة جديدة صيغت من مادتها الأصلية بما يناسب عصرها. فالتناص شجرة من نصوص تجذرت في الأدب وبقيت أغصانها تتفرع مع تعاقب الأزمنة.

والنقد بوصفه ميزاناً يقيس حجم الأعمال الأدبية جاء على مرِّ الأزمنة وبألسن مختلفة وبيئات متنوعة بآراء كثيرة، فهي ترى التناص من وجهة نظر أدبية فنية جمالية تضيء متن النص الجديد وترسخ جذوره، فالنقد الغربي عرض فكرة أن ((العمل الفني يدرك من خلال علاقته بالأعمال الفنية الأخرى والاستشهاد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها))(8)، في حين أن رولان بارت رأى أن ((كلَّ نص هو تناص، وأن النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى ؛ إذ نتعرف فيها نصوص الثقافة السابقة والحالية، فكل نص ليس إلّا نسيجاً من استشهادات سابقة))(9)، يفهم من ذلك أن التناص في ظلِّ الرؤية النقدية الغربية هو استنطاق لأعمال أدبية سابقة وتقديمها بلغة عصرية بوصفها أدلة تبرهن أن الحاضر هو خلاصة الماضي وصوته المتجدد.

ظهر مصطلح التناص في التراث النقدي العربي حين تحدث النقاد العرب القدماء عن قضية السرقات الشعرية ولاسيما (سرقات المعاني)، ثم بينوا أنه باب لم يسلم منه أحد من الشعراء ولم يعد من العيوب التي تلحق بالشعراء، فهذا الآمدي (ت 370 هـ) يقول: ((إن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساويء الشعراء وخاصة المتأخرين، إذ كان هذا الباب ما تعرى منه متقدّم ولا متأخر))(10)، ثم جاء العسكري (ت 395 هـ) فوجد في عملية توظيف المعاني واستيرادها من النصوص السابقة آلية تحويلية، قائلاً: ((ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظاً من عندهم ويبرزوها في معارض من تأليفهم ويوردوها في غير حليتها الأولى))(11)، وبهذا يكون النقد القديم أجاز التناص، لكن اشترط تنوع الألفاظ والإجادة في التركيب والملاءمة في التوظيف.

أما النقد العربي الحديث فقد أفاد من آراء النقد القديم وجعلها منطلقاً، فمحمد بنيس وجد في التناص إعادة كتابة وقراءة لنصوص أخرى غير محدودة يمكن أن تكون اجترارًا أو امتصاصًا أو حوارًا (12)، ويذهب بعضهم أن التناص مجموعة من النصوص المستترة التي يحتويها النص الشعري في بنية تعمل بنحو باطني على تحقيق النص(13). فالتناص هو إعادة التراث بقوانين مختلفة تبعثه من جديد على صور متباينة(14)، وبهذا يكون النقد العربي الحديث قد وجد في التناص ذاكرة تحتفظ بالخزين وتسترجعه وقت الحاجة، فالتناص تصرف بالمدخرات الأدبية.

التناصُّ الشعريُّ

تداخل الأدب الحديث مع عصور الموروث الأدبي عبر عصوره السالفة، وكان مرآةً صادقة في رسم صورته الغائبة، فقد استشرب موضوعاته وأفكاره وتعمق معانيه واختلط في ثناياه حتى خرج بتجارب إبداعية متنوعة بدأت تحاكي العصر الحديث بحس الماضي من خلال ((التناص الشعري متأثراً بالعامل السايكولوجي، إذ يتأثر المبدع فكرة معينة ويجد نفسه فيها، ليظهر هذا التأثير بوعي في نصوصه الشعرية))(15). وهنا جاءت تجربة الشاعر جاسم محمد جاسم مستوفية شروط التناص وقوانينه، إذ اعتمدت على ثروة أدبية غنية بالأفكار والموضوعات التي استسقت من نصوص سابقة تجسدت بلغة شعرية عالية الخيال وسلسة التركيب استمدت خلودها من المخزون الشعري القديم.

لمّا كانت القافية تعرف بأنها خواتيم أبيات الشعر(16)، وهذه الخواتيم تأخذ أشكالاً متنوعة فيمكن أن تكون لفظة أو حرفاً أو حركات وسكنات، فهي العلاقة الصوتية التي بها تُعرف القصيدة وربما تشتهر، لذلك فهي ((أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية))(17). لهذا عمدت النصوص اللاحقة إلى التداخل مع النصوص السابقة حتى في القضايا الإيقاعية، فنص (بين يدي كعب بن زهير) تداخل مع بردة كعب بن زهير في الموسيقى الخارجية، فبحر النصين هو البسيط، فضلاً عن تداخل القوافي، يقول:

هل أنّ ليلى كما قالوا وما وصفوا ؟ أم أنّ ليلى مَلاكٌ خَلْفَهُ غولُ
كيف السبيلُ إلى أنْ أُحْرِزَ امرأةً ؟ إني لأهوى وعصف القلب مأكولُ
إنَّ يسألِ الأهلُ عني من يبلّغهم أني انذبحتُ وهذا الكحلُ مسؤولُ ؟
عَدْلٌ بأني أداويها وتجرحني فكلُّ ما تفعلُ السمراءُ مقبولُ
يا صدرُ لا لست صدري إنما قفصٌ من الف عمرٍ بصيد العمر مشغول
يا ثعلبَ العمر أقسى ما يؤرقني أن يُحْسَبَ الحيُّ حيّاً وهوَ مقتولُ
بل كيف أصبو إلى فجرٍ يراوغني وليلتي نملةٌ قُدّامَها ميلُ ؟
يا مَنْ تمنّى انبجاسَ الحلم عن وطنٍ (إن الأمانيَّ والاحلامَ تضليلُ)
خذني لأعرف هل في الدرب سوسنةٌ أو هل يثور على أصحابه الفيل ؟ !(18)

جعل النص اللاحق خواتمه الألفاظ (غولُ، ومأكولُ، ومسؤولُ، ومقبولُ، ومشغولُ، ومقتولُ، وميلُ، وتضليلُ، والفيلُ) وهي الألفاظ عينها التي انتهت بها أبيات البردة، يقول:

فما تدُوم على حال تَكُونُ بها، كما تَلَوّنُ في أثوابِها الغُولُ
يا ويحَها خُلَّةً، لو أنها صَدَقَتْ ما وَعَدَتْ أو لو انّ النَصْحَ مَقْبولُ
فلا يغرّنْكَ مَا مَنَّتْ، ومَا وعَدَتْ إنَّ الأمانيَ والأحْلامَ تضليلُ
غَلباءُ، وجْناءُ، عُلكومٌ، مُذكَّرةٌ في دَفِّها سَعَةٌ، قُدّ امُها مِيلُ
وقالَ كلّ خليلٍ كُنْتُ آمُلُه: لا أُلفِينَكَ، إنيَ عنكَ مَشْغُولُ
لَقَدْ أقومُ مَقَاماً لَوْ يَقُومُ بِهِ أرَى وأسْمَعُ ما لَوْ يَسْمَعُ الفِيلُ
وَلا يَزَالُ بِوَادِيهِ أخو ثقَةٍ مُطرَّحُ البزِّ، والدِّرْسان، مأكُولُ
لَذاكَ أهيبُ عِندي إذ أُكَلِّمهُ وقَيلَ: إنّكَ مَسْبُورٌ وَمَسؤولُ
يَسْعَى الوُشاةُ بِجَنْبَيْها، وَقوْلُهُمْ إنّك يا بنَ أبي سُلْمى لمقتُولُ (19)

تعالق النص اللاحق مع قافية النص السابق ووزنه حتى على المستوى الإيقاعي(20)، وهذا الجدول يرصد آلية التناص الذي تجلى في موضع القافية والوزن.

النص السابق	الغولُ	مقبولُ	تضليلُ	قدامها ميلُ	مشغولُ	الفيلُ	مأكولُ	مسؤولُ	لمقتولُ
النص اللاحق	غولُ	مقبولُ	تضليلُ	قدامها ميلُ	مشغولُ	الفيلُ	مأكولُ	مسؤولُ	مقتولُ

ومن أمثلة القصائد التي تأثر جاسم محمد جاسم بجوها وألفاظها وإيقاعها، شعب بوّان، للمتنبي(21)، وكذلك معلقة النابغة الذبياني(22).

يظهر في نص (ضربات على طبول الأسئلة) أن الذات المتكلمة تُحاط بالتضليل والكذب وتقع في اللوم والعتب، يقول:

ولي في كلِّ حيٍّ ألفُ واشٍ ولي في كلِّ زاويةٍ عذولُ (23)

في النص اللاحق تتعالى لغة التناص الشعري مع نص سابق لامرىء القيس، يقول:

ولي ولها في الناسِ قولٌ وسُمْعةٌ ولي ولها في كلِّ ناحيةٍ مَثَلْ (24)

عمل النص اللاحق على إحضار بعض الألفاظ من النص السابق مثل (ولي، وكلِّ، وفي)، في حين امتص بعض الألفاظ وغيرها على وفق رؤية تناسب النص المستحدث، إذ وظف لفظتي (حيٍّ، وزاويةٍ)، ليحيل إلى التداخل مع النص السابق عبر لفظة (ناحية) في إحالة إلى أماكن معينة يرتادها الوشاة والعذول، ولفظتي (واشٍ، وعذول) تحيلا إلى جملة (في الناسِ قولُ وسمعةٌ)، وهذا يوحي بسوء الكلام الذي تتناقله الألسن بوصف أن لفظة (واشٍ) تحيل إلى الكذب والنميمة والتزويق والتحريف، لأن قولك: ((وَشَى النَّمَّامُ كلامه يَشِيه وَشْياً إذا كَذَبَ فيه، وذلك لأنَّه يُصَوّرُهُ ويُؤَلِّفُه ويُزَيِّنُه))(25)، وكذلك لفظة (عذولُ) التي تحمل معنى اللوم والعتب(26)، فتحيل بهذا إلى الندامة والتأسف.

في نص (كذبة بيضاء) تتظاهر الذات المتكلمة بالفرح والارتياح، وفي داخلها حزن وألم، يقول:

بي طعنةٌ لكنني إن يسألوني ؛ أبتسمْ !(27)

عمد النص اللاحق أن يجعل من ثنائية (الحزن والفرح) التي عبر عنهما بلفظتي (طعنةٌ، وأبتسمْ) منطلقاً للتعالق النصي مع الشاعر أبي ذؤيب الهُذلي، يقول:

وتجلّدي للشامتينَ، أُريهمُ أني لِرَيْبِ الدهر لا أتضعضعُ(28)

وكذلك تداخل النص اللاحق مع نص سابق للشاعر إبراهيم ناجي، يقول:

ويراني الناس روحاً طائراً والجوى يطحنني طحن الرحى (29)

إن لجوء الشاعر إلى التناص بقصدية هو ناتج عن علاقة الشعراء بماضيهم الذي أصبح مرجعاً لهم انعكس على تجاربهم الشعرية، لذلك استشرب النص اللاحق النص السابق من خلال تحويله إلى مادة حملت الفكرة نفسها غير أنها تجلت بصياغة أخرى، فالنص اللاحق جاء بالفعل (يسألوني)، ليحيل إلى صدر النص السابق (وتجلّدي للشامتينَ أريهمُ) بعد أن حاوره، وفي ذلك إيحاء بالمكابرة والمجاملة والقدرة على الصبر والتحمل من خلال إخفاء (طعنةٌ) وراء الابتسام (أبتسمْ) الذي دخل في محاورة تناصية مع عجز النص السابق (أني لريب الدهر لا أتضعضعُ)، وفي هذا إيحاء بالقوة وإظهار الفرح وعدم الضعف والانكسار في مواطن الحزن والألم، الأمر الذي يحيل إلى الدهشة عززته علامة التعجب والتأثير (!) بوصفه موقفاً قاسياً فُرِضَ على الذات المتكلمة، فضلاً عن إن عنوان النص (كذبة بيضاء) تناسب مع متنه، فالنص أظهر الفرح والارتياح عبر الفعل (أبتسم) وفي داخله يكمن الألم والحزن (طعنةٌ) وهذا شيء يخالف الحقيقة، وهكذا أضاء عنوان النص متنه بطاقات إيضاحية تأويلية تمكن المتلقي من استيعابه.

تقف الذات المتكلمة في نص (تسديد لديون سابقة) مخاطبة مدينة نينوى وتطلب منها المغفرة عن قسوتها فهي لم تبك وتقف على طلل قط، يقول:

فلتغفري غلظتي يا نينوى، فأنا مِن قبلُ لم أبكِ أطلالاً ولم أقفِ(30)

استحضر النص اللاحق مدينة نينوى، ليجعل من المكان نقطة للتداخل النصي مع نص سابق لامرىء القيس وهو يستفتح معلقته بالبكاء على الديار واستذكارها، يقول:

قِفَا نَبْكِ من ذِكْرى حبيبٍ وَمنْزِلِ بِسْقطِ اللَوى بَينَ الدَّخولِ فَحَوْمَلِ(31)

يعد البكاء على الديار والرسوم والطلل من الموضوعات التي ترددت في القصيدة، لعلاقته الوثيقة بطبيعة الحياة العربية في الصحراء(32)، ففي النص اللاحق ترتفع مشاعر الحنين والذكريات عبر الوقوف والبكاء على الديار، إذ وظف الفعلين المجزومين (لم أبكِ، ولم أقفِ)، ليتداخل مع صدر النص السابق (قِفَا نَبْكِ)، وفي ذلك إيحاء بطلب الوقوف والبكاء والحنين والشوق لذكرى ماضية، وكذلك لفظة (أطلالاً) تحيل إلى جملة (من ذِكرى حبيبٍ وَمنْزِلِ)، وفي ذلك استذكار لما مضى وذهب من الأزمنة والأمكنة، فضلاً عن ذلك فإن حضور مدينة نينوى اليوم منادى (يا نينوى) استذكار للبكاء والوقوف على (سقط اللوى) بالأمس، والذات تقطع بعدم البكاء والوقوف في مكان من قبل غير (نينوى) التي وردت منادى (يا نينوى) (فأنا من قبل لم أبك أطلالاً ولم أقفِ)، والمكان يعد عاملاً محفزاً في إثارة المشاعر والعواطف، فالشاعر ينغمس في هدأة المكان، يرهف السمع، ويطبق الجفن فتتسلل إلى إعماقه أصداء الماضي بأحاديثها الغامضة ولغتها الغريبة(33)، وهذا يعبّر عن تجربة شعرية استنطقت المكان وحاورته ثم جسدته على متن النص بلغة عصرية ترسم المكان الماضي بمخيلة المتلقي كي يستشعرها بتأثير ينعكس على مكانه الحالي.

في نص (الرسم على عباءة الريح) يتجلى غرض الغزل من خلال توظيف أسماء نساء وردت كثيراً في أشعار القدماء، يقول:

تنام على شطريه عشرون خولة وتسبح ليلاواتهُ وفواطمُهُ (34)

عمد النص اللاحق إلى استحضار أسماء نساء وردت في نصوص سابقة محبوبات لشعراء معروفين، فلفظة (خولة) تحمل بعداً إيحائياً يشير إلى محبوبة الشاعر طرفة بن العبد الذي استفتح بها معلقته المعروفة، يقول:

لخَولة أَطْلالٌ بِبرْقَة ثَهمد تَلُوحُ كباقِي الوَشْمِ في ظاهِرِ اليَدِ(35)

ثم عمد إلى توظيف لفظة (ليلاواته) ليحيل إلى ليلى العامرية محبوبة الشاعر قيس بن الملوح التي طغت على أشعاره حتى اشتهر بمجنون ليلى، يقول:

كأنَّ القلبَ ليلةَ قيل يُغدى بليلى العامريَّةِ أو يُراحُ (36)

وكذلك لفظة (فواطمُهُ) التي تحيل إلى اسم فاطمة الحاضر في معلقة امريء القيس، يقول:

أفاطمَ مهلاً بعض هذا التدللِ وإن كنتِ قد أزمعت صرمي فأجملي (37)

تظهر الذات المتكلمة في نص (بكائية السبورة السوداء) بمشاهد يسودها البكاء الذي جعلها تجد فيه راحة ونقاء، يقول:

لا تنكريني طهّري قبل الوداع مشاعري إنّ البُكا تطهيرُ (38)

جاء النص اللاحق بالألفاظ توحي بالوداع والبكاء، الأمر الذي جعله يتداخل مع نص سابق للخنساء، يقول:

ذاكَ الذي كُنا به نشفي المراضَ من الجوانح (39)

صرّح النص اللاحق بالتناص الداخلي، إذ جاء العنوان بلفظة (بكائية) التي تداخلت مع لفظة (البُكا) وفي ذلك إيحاء بالحزن، ثم وظف بعد ذلك جملة (إن البُكا تطهيرُ) التي حملت حساً نصياً اشتبك مع عجز النص السابق عبر جملة (نشفي المراضَ)، وفي ذلك شعور بالارتياح والتنفيس عبر البكاء الذي يعد وسيلة تفرّغ الحزن وتريح النفس، وهذا ما عززته لفظة (تطهيرُ) بوصفها حملت معنى النظافة والخلاص والنقاء، فناسب دلالة الفعل (نشفي) الذي يحيل إلى العلاج والشفاء بسبب البُكاء.

يتبين في نص (ضريات على طبول الأسئلة) موقف الضعف والانحناء الذي حلَّ بالذات المتكلمة إلى الحد الذي جعلها تلتمس الرحمة من الذات المخاطبة، يقول:

فقل لهواكَ يرحمُ قوسَ ظهري فوزرُكَ أُمّةٌ وأنا قليلُ (40)

في النص اللاحق تلويح لموضوع امتصَّ من نص سابق للأمام الشافعي، يقول:

وما أكثر الاخوان حين تَعُدهُمُ ولكنّهم في النائبات قليلُ (41)

وكذلك عمد النص اللاحق إلى التداخل مع نص سابق لابن الفارض، يقول:

فسيروا على سيري فإني ضعيفكم وراحلتي بين الرواحل ضالعُ (42)

أحضر النص اللاحق جملة (قوس ظهري)، ليحيل إلى النص السابق عبر لفظة (النائبات)، وفي ذلك إيحاء بالضعف والعجز وعدم القدرة على التحمل عند الوقوع بالشدة، لأن تقوس الظهر يوحي بالكبر وهذا من النوائب، ولفظة (فوزرُك) تتداخل مع لفظة (النائبات) أيضاً، وفي ذلك إيحاء بالعبء والتعب والجهد، لأن الوِزْرَ يحمل دلالة ((الحمل الثقيل والذَّنب))(43)، وكذلك لفظة (أُمّةٌ) تحيل إلى جملة (ما أكثر الإخوان)، وذلك إيحاء بالكثرة العددية التي تحمل معنى العون والمساندة وعدم الشعور بالوحدة الحاجة، وجملة (أنا قليل) تداخلت مع لفظة (قليل)، وهذا يوحي بالقلة العددية التي تشعر بالوحدة والتخلي عند الحاجة.

تبين الذات المتكلمة في نص (خلجات طفل الأربعين) أن ما تحبه يسري خلاف ما تنزع إليه نفسها وتشتهيه، يقول:

وهواكَ نافذتي إلى الريح التي تجري بما لا يشتهي عصفورها (44)

تغلغل النص اللاحق في الموروث الشعري حتى دخل مع نص سابق للمتنبي، يقول:

مَا كل ما يتمنى المَرْءُ يُدْرِكُهُ تجري الرياحُ بما لا

تحاور النصان اللاحق والسابق في (الريح التي تجري بما لا يشتهي عصفورها) و(تجري الرياح بما لا تشتهي السَّفنُ)، وفي ذلك مخالفة لما هو مشتهى، فضلاً عن ذلك فإن النص اللاحق بعد أن امتصَّ عجز النص السابق ووظفه في متنه وغيّر القافية استبدل بلفظة (السُّفنُ) لفظة (عصفورها)، وفي ذلك إحالة إلى القوة والقدرة على التحدي، بوصف أن السفينة أشد وأقدر على مواجهة الريح من العصفور، فالنص وضع العصفور في مأزق أكثر من مأزق السفينة في نص المتنبي، لضعف العصفور ورقته في مقابل السفينة الشديدة.

تتضح في النص نفسه ملامح الغزل والعشق، الأمر الذي دفع الذات المتكلمة للمطالبة بالرضا من الذات المخاطبة، رضا يغضب الآخرين، يقول:

فأرضيني وخلّيهم غضاباً فأنتِ بثينتي وأنا جميلُ (46)

في النص اللاحق تظهر دلالات التناص عبر آلية الاجترار لنص سابق لأبي فراس الحمداني، يقول:

فليتك تحلو، والحياة مريرة، وليتك ترضى والأنام غضابُ (47)

وظف النص اللاحق بعض الألفاظ التي تداخلت بوضوح مع النص السابق وعمل على تغيّر بعضها مراعياً سلامة الموضوع المُعاد صوغه، فالنص اللاحق وظف الفعل (فأرضيني) ليتناص مع النص السابق في الفعل (ترضى)، وفي ذلك إيحاء بالحبِّ والتقرب والتودد والألفة على الرغم من اختلاف طبيعة الرضا، فالنص اللاحق جاء متوسلاً يطلب الرضا (فأرضيني) ومن المحتمل أن يلاقيه على خلاف النص السابق الذي تمنى الرضا (فليتك ترضى) ولم يحصل عليه بوصفه أصبح صعبًا بدلالة أداة التمني (ليت)، وكذلك لفظة (غضاباً) التي اجترَّت لفظة (غضابُ) وتداخلت معها، وفي ذلك إيحاء بالانفعال والانزعاج والاضطراب الذي يعمل على الضد من الرضا، ثم عمد النص اللاحق إلى استبدال لفظة (خلّيهم) بلفظة (الأنام) الواردة في النص السابق، ليحيل إلى مجموعة من الناس يغضبهم الرضا، فضلاً عن ذلك فإن النص اللاحق جعل من عجزه (فأنتِ بثينتي وأنا جميلُ) دالةً للغزل العفيف الذي تعلو فيه لغة العفة والطهر والنقاء والإخلاص للمحبوبة(48) وصدق المشاعر في طلب الرضا وهذا ما عززته لفظتا بثينة وجميل بوصفهما رمزاً للحبِّ والعشق، وفي النص تورية في لفظة (جميل) فهي تتناص مع شخصية الشاعر جميل بن معمر، فضلاً عن أن الذات المتكلمة تخبر عن نفسها بأنها جميلة (أنا جميل).

في نص (زوّادةٌ لرحلةِ الحرفِ) مظاهر الكرم والجود المتمثلة بحسن الترحيب والاستقبال عند قدوم الضيوف، يقول:

إنّا لِمن معشرٍ من بعضِ ما ورثُوا أن يفرشوا الروحَ ترحيباً بمن نزلوا (49)

انتقى النص اللاحق فكرته من خلال التداخل النصي مع نص سابق للشاعر الخُصيبيِّ، يقول:

يا ضَيفنا لوْ زُرتنا لوجدتنا نحن الضيوف وأنتَ ربُّ المنزل(50)

الكلمة في النص الشعري هي سابقة في وجودها، وقابلة للانتقال إلى نص آخر، حاملة معها تاريخها القديم المكتسب(51)، وهذا يرجع إلى المخزون المعرفي الذي يحمله القارىء ويعمل على استذكاره حينما يستدعي الأمر. فالذات المتكلمة جعلت من روحها فراشاً في النص اللاحق (أن يفرشوا الروح ترحيباً بمن نزلوا) ليتداخل مع النص السابق الذي جعل الذات ضيفة (نحن الضيوف وأنت ربُّ المنزل) بعد أن امتصَّ فكرته بلغة شعرية، وهذا يحيل إلى الكرم وحسن الضيافة، والنص اللاحق قدّم فكرة النص السابق عبر التناص بحلية جديدة مع حفظ المعنى الأول، فقد ركز على الجانب المعنوي في الترحيب، إذ جعل من الروح فراشاً لمن نزلوا، وهذا يحيل إلى الطيبة والبشاشة والكرم(أن يفرشوا الروح)، في حين أن النص السابق اهتمَّ بالجانب المادي المتمثل بمكان الترحيب وهو المنزل (نحن الضيوف وأنت ربُّ المنزل) في إحالة إلى القِرى والاهتمام إلى الحدِّ الذي يُشعر الضيف أنه صاحب المنزل، فالنص اللاحق كان موفقاً في جعل الروح حيزاً للترحيب ؛ لأنها إذا انجذبت إلى شيء واستلذت به صار جميلاً ومريحاً أكثر من المكان.

في النص نفسه تتعالى لغة شكوى الذات المتكلمة التي بينت أنها شابت وهي لا تزال في مقتبل العمر، يقول:

شيّبتموني وقد كان الزمان صِبا يختال طاووسهُ التّياهُ في لِمَمِي (52)

في النص اللاحق استحضار لنص سابق للشاعر أبي تمام، يقول:

ولقد أراكِ، فهل أراكِ بغبطةٍ والعيش غضٌ والزمان غلامُ (53)

لجأ النص اللاحق إلى آلية الامتصاص التي عالقته مع نص سابق، فجملة (الزمان صِبا) دخلت في تناص مع جملة (والزمان غلامُ) الواردة في النص السابق، وهذا يوحي بحجم المعاناة والمسؤولية والتعب والجهد الملقى على الذات المتكلمة، الأمر الذي جعلها تشعر بالكبر وهي في مرحلة الصبا من العمر، وهذا ما عززته جملة (شيّبتموني وقد كان الزمان صِبا)، فضلاً عن ذلك فإن النص اللاحق غيّر لفظة (غلامُ) بلفظة (صِبا)، ليشير إلى فترة زمنية معينة، فاللفظتان مجتمعتان بصفتهما مرحلتين عمريتين مبكرتين تنمازان بالسعادة، إلاّ أن حظ الذات كان الشيب من الصِبا.

في نص (رسالة صفراء إلى الزمن الأخضر) مدح لسيّد الخلق محمد (صلى الله عليه وسلم)، يقول:

ولو أن ريم القاع تَسفكُ دونَهُ دمَاءَ المعاني الغرِّ فيكَ، وتَنحرُ (54)

استحضر النص اللاحق قصيدة (نهج البردة) للشاعر أحمد شوقي وضمنها في متنه، يقول:

ريمٌ على القاعِ بين البانِ والعلمِ أَحلَّ سَفْكَ دمِي في الأشهر الحُرُم (55)

من يتأمل العنوان يجده يحمل حسًا تناصيًا استنطق الماضي عبر الثنائية الضدية اللونية، فلفظة (صفراء) التي تحيل إلى الذبول والفتور والانكماش والانحناء هي رمز للزمن الحاضر، دخلت في تناص مع لفظة (الأخضر) التي تحيل إلى النماء والحيوية والنشاط الذي يرمز للزمن الماضي الجميل، فالعنوان انطوى عبر الإحالة على رسالة استذكرت الموروث الزمني ورأت فيه كلَّ شيء حسن. ولكي ترتكز التجربة الشعرية على أسس رصينة لا بد من ((ربطها بتجارب سابقة تحمل بعض صفات التجدد والاستمرارية))(56)، فالنص اللاحق عمل على اجترار النص السابق، إذ وظف الألفاظ (ريم القاع، وتسفك، ودمي، وتنحر)، ليحيل إلى النص السابق عبر الألفاظ نفسها (ريمٌ على القاعِ، وسفك، ودماء)، وفي ذلك تمجيد وثناء ومدح لحضرة الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم)، والنص اللاحق سار على نَهج النص السابق، إذ افتتح بمقدمة غزلية تجلت في (ريم القاع)، وهذا تكثيف لآلية التناص واهتمام بالموروث.

تظهر الذات المخاطبة في نص (تلمذة) بأنها تعانق حزيناً ينظر فيها ببصرٍ مطلق وقت المساء، يقول:

تعانقُ سَيَّابها في المساءِ حزيناً يُسرّحُ فيها البَصَرْ (57)

استسقى النص اللاحق موضوعه من قصيدة (غريب على الخليج) للشاعر بدر شاكر السَّياب، يقول:

جلسَ الغريبُ، يسرّحُ البَصَرَ المحيَّر في الخليج
وأتى المساء (58)

عمد النص اللاحق إلى محاورة بعض الألفاظ الواردة في النص السابق وتضمينها في رؤية، فلفظة (سيَّابها) تشير إلى الشاعر العراقيِّ البصريِّ بدر شاكر السيَّاب، وكذلك لفظة (المساء) هي اجترار للفظة (المساء) الواردة في النص السابق، وفي ذلك إيحاء بالحزن، بوصف أن المساء يعد زمناً تشتدُّ فيه الأحزان، فضلاً عن ذلك فإن لفظة (الغريب) الواردة في النص السابق توحي بالحزن، لأن الغربة إحدى دواعي الحزن، وجملة(يسرّحُ فيها البصر) تعالق مع (يسرح البصر) التي تحيل إلى الفراق الذي دفع الذات المخاطبة أن تطلق بصرها متأملة، لأن قولك:((سَرَحْتُ الماشيةَ أي أخرجتها بالغداةِ إلى المرعى))(59)، وهذا يحيل إلى الشرود والتأمل والعزلة عبر إطلاق البصر وتسريحه، فضلاً عن إن النص اللاحق أراد بهذا التداخل الذي تجلى بهيئة معانقة مع السِّياب أن يكثف الحزن المتمثل بألم المرض ولوعة الغربة التي عاناها السِّياب وهو بعيد عن أهله ووطنه.

في نص (وقوع) تتظاهر الذات المتكلمة بالنسيان والفرح وفي باطنها تكمن طعنة القلب وآهاته ووجعه، يقول:

يا طعنةَ القلبِ أبدو ناسياً فرِحاً ويعلمُ الله بي آهٌ وبي وجَعُ (60)

دخل النص اللاحق في تناص مع نص سابق للشاعر إبراهيم ناجي، يقول:

ويراني الناسُ روحاً طائراً والجوى يطحنني طحن الرحى (61)

النص اللاحق حاور النص السابق بعد أن استشرب فكرته وصقلها برؤية فنية إبداعية جاءت مناسبة لما يبتغيه. فجملة (أبدو ناسياً فرحاً) التي استحوذت على صدر النص اللاحق تعالقت مع صدر النص السابق (ويراني الناس روحاً طائراً)، وهذا يوحي بالفرح والسعادة والنسيان الذي يظهر على الذات المتكلمة، أما عجز النص اللاحق (بي آه وبي وجَعُ) فتعالق مع عجز النص السابق (والجوى يطحنني طحن الرحى)، ليحيل إلى حجم الحزن والألم المتمثل بالآه والوجع الذي تخفيه الذات المتكلمة، وهذا ما عززته أداة النداء (يا) التي عملت على التنفيس وإخراج المكبوت من خلال مد الصوت.

تظهر في نص (عُمر) معالم التعجب والاستغراب من عُمرٍ متناقضٍ ما بين ظهور وتخف، يقول:

عجيب أمر هذا العمر أكتبه، ويمحوني (62)

عمد النص اللاحق من خلال الأفعال المتضادة إلى التداخل مع قصيدة (للذي رأى كل شيء) للشاعر حمد محمود الدوخيّ، يقول:

اشكو إليكَ حبيبتي مولاي، أكتبها وتمحو (63)

دخل العنوان مع متن النص في علاقة تناص عبر لفظة (عمر) التي تحيل إلى مدة زمنية معينة، وهذا ما يعرف بالتناص الداخلي، وكذلك عمل النص اللاحق على تكرار النص السابق مع تغير طفيف ظهر على مستوى الضمائر، فالنص اللاحق وظف الفعل (اكتبه) الذي جاء مجتراً للفعل (اكتبها) الوارد في النص السابق، وهذا يوحي بالإظهار والثبوت والتدوين والبقاء عبر التقيد، وكذلك الفعل (يمحوني) تداخل مع الفعل (تمحو) الوارد في النص السابق، فضلاً عن ذلك فإن النص اللاحق حوّل الضمائر الواردة في النص السابق (اكتبها، وتمحو) من صيغة التأنيث إلى التذكير (أكتبه، ويمحوني)، ليبين أن المقصود بهذا التعجب هو العمر، وايضاً عمد إلى التصريح بالضمائر (الهاء، وياء المتكلم) المتصلة بالفعلين (أكتبه، ويمحوني)، ليظهر سبب التعجب والتناقض لهذا العمر خلاف النص السابق الذي أظهر الضمير (ها) في الفعل (أكتبها) مرة، وأخرى جعل الضمير في الفعل (تمحو) مستتراً (هي).

قد تأتي بعض القصائد تحمل عنواناً اجترته من أحد أبياتها، وكذلك بعض الدواوين تحمل عنواناً مجتراً من عنوان إحدى قصائدها، ففي نص (نيابة عن المطر) تناص داخلي عمل شبكة نصية ربطت البيت بالقصيدة بعنوان الديوان، يقول:

أنثاهُ طارئةٌ كالبرقِ مذ عبرتْ نابتْ عن المطرِ المجنون مقلتُهُ(64)

كوّن النص اللاحق شبكة من التناصات المتداخلة، إذ تعالقت جملة (نابتْ عن المطرِ) الواردة في عجز البيت الخامس مع عنوان قصيدة (نيابة عن المطر) التي تعالقت هي الأخرى مع الديوان الذي حملت اسمه (نيابة عن المطر)، وفي ذلك إحالة بالحضور والعرض والوجود والقيام وجعل النص اللاحق لفظة (مقلتُهُ) تقوم مقام لفظة (المطر) من حيث غزارة البكاء واستمراره، وهذا الاشتباك النصي يعد سلماً قائماً على التدرج الصعودي ضمن آليات التناص المعروفة، وهذا ما يسمى(65) بالتناص الصعودي .

يمثل الموروث الشعبي أحد الموارد التي تغذي الأدباء فقد عمد الشعراء المحدثون إلى توظيف بعض العادات والتقاليد والطقوس والأغاني الشعبية المتنوعة بلغة شعرية يحكمها الخيال الأدبي وينظمها الأسلوب الفني، وهذا يعبر عن توفر أكثر من إمكانية لقول الشيء ويشير إلى حرية المبدع في اختيار أكثر لتلك الإمكانيات الملائمة لقصده وموضوعه(66)، فنص (تسديد شعري لديون سابقة) حضور للفلكلور العراقي الموصليّ، يقول:

يا دفءَ بيبونةٍ زندي وسادتُها هزّي إليك بجذع القلب واقتطفي(67)

في النص اللاحق صدى لأغنية (يردلي) التي تعد من التراث الشعبي الموصلي، إذ وظف النص اللاحق في صدره جملة (زندي وسادتُها) التي تحيل إلى مقطع من الأغنية:

وأفرش فراش الهنا ومخدتو زندي

وفي ذلك إيحاء بالحبِّ والاهتمام والحرص والعناية التي حولت زند الذات المتكلمة (زندي) إلى وسادة تنام عليها الذات الغائبة، فضلاً عن ذلك فإن النص اللاحق غيّر في التركيب اللفظي، إذ جعل لفظة (وسادتُها) بدلاً من لفظة (مخدتو) عبر الترادف، وهذا يعزز من شدة الحب إلى الحد الذي جعل الذات المتكلمة تجعل جسدها مكاناً يستريح عليها محبوبها.

في نص (خلجات طفل الأربعين) تكثيف للتداخل النصي مع الموروث الشعبي العراقي، يقول:

لي من فطور الصبحِ قهوةُ خدِّها وألذُّ ما في شايها، تخديرُها (68)

كي يكون الأديب أصيلاً عليه أن يرتبط بالتراث، وفي الوقت عينه يحقق رؤية جديدة، لأنه لا يمكنه أن يكون عبداً للتراث ولا منفصلاً عنه (69)، وهنا تكمن خطورة التناص، لذلك فإن لجوء النص اللاحق إلى احضار الموروث هو تعزيز لقيمة

الحاضر، والنص اللاحق وظف أغنيتين تراثيتين في وقت واحد، فصدر النص اللاحق (لي من فطور الصبحِ قهوةٌ خدِّها) هو إشارة إلى أغنية شعبية تراثية كتبها الشاعر(جبوري النجار) وغناها الفنان (ناظم الغزالي):

يم العيون السود ما جوزن أنا خدج الكيمر أنا أتريك منه

وفي ذلك شعور بالنور والإشراق والبهاء الذي عززته لفظة (الصبح)، وكذلك لفظة (قهوة) تحيل إلى اليقظة مبكراً من خلال الافطار وتناول القهوة، فضلاً عن ذلك فإن النص اللاحق استبدل بلفظة (الكيمر) الواردة في النص السابق لفظة (قهوة) وهذا يعطي تصوراً بأن خدها ينعش كما تنعش القهوة، بل أنه يسكر إذا روعي في لفظة (قهوة) معناها العربي القديم وهو الخمر(70). أما عجز النص اللاحق (وألذُّ ما في شايها تخديرُها) ففيه حضور للفلكلور العراقي المتمثل بأغنية كتبها الشاعر (محمد حداد) وغنتها الفنانة (انطوانيت اسكندر):

خدري الجاي خدريه عيوني المن اخدره

وفي ذلك إيحاء بالأصالة المتجلية بالذوق والمتعة في طريقة تحضير الشاي (تخديرُها) الذي يعد رمزاً تراثياً تعرفه المجالس والمحافل، فتوظيف لفظتي (قهوة، وشايها) يحمل بعداً تراثياً عميقاً يضرب في أعماق المجتمع العربي، وهذا يعود إلى الثروة المضيئة التي يتميز بها التراث العربي.

في نص (قميص بغدادي لعالم أبيض العينين) ضرب في أعماق التراث العراقي القديم، يقول:

أستغفرُ الله من نارٍ أوضّئُها إذن فلستُ ابنَ مَن لَوْلَتْ على مَهَدِي(71)

دخل النص اللاحق إلى أقصى التراث، إذ وظف جملة (لَوْلَتْ على مَهَدِي)، ليحيل إلى تنويمة الطفل، وهذا شيء من التراث العراقي، يقول:

دللول يلولد يبني دللول عدوك عليل وساكن الجول

وكذلك تداخل النص اللاحق مع نص سابق للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد، يقول:

وما تقول التي رَفَّتْ عباءتُها ((هزَّتْ ولولَتْ)) لمن إن كنتَ تنعجمُ(72)

وهذا يشعر بالدفء والحنان والعاطفة والارتياح والأمان الذي يسري مع عذوبة صوت الأم وهي تردد كلمات تبعث النعاس على أنغام الأمومة الحزينة عبر أغنية ينام عليها طفلها.

وظف نص (صورة جرح) الموروث الشعبي على وفق آلية التناص، يقول:

رَبِّ غلّابُ رجالٍ حبُّها وأنا مغلوبُها، فانتصِر(73)

في النص اللاحق تداخل مع الموروث الشعبي المصري الذي يحيل إلى أغنية كتبها الشاعر (محمود بيرم التونسي) وغنتها (أم كلثوم)، يقول:

هو صحيح الهوى غلاب معرفش أنا

حضور الموروث الغنائي في النص اللاحق بلغة شعرية جزء من التمسك والاعتزاز بالماضي الجميل والعمل على بثِّ روح التجدد، فالنص اللاحق وظف جملة (وأنا مغلوبُها)، ليحيل إلى لفظة (غلاب) في النص السابق، وهذا يوحي بشعور يدل على ((قوة وقهرٍ وشدةٍ))(74)، فضلاً عن التغير الطفيف الذي جاء بقصدية، إذ حوّر النص اللاحق لفظة (غلّاب) الدالة على المبالغة في الغلب إلى لفظة (مغلوبُها)، ليدل على أن فعل الغلب وقع على الذات المتكلمة وهذا ما عززه ضمير المتكلم (أنا) واستبدال لفظة (حبُّها) الواردة في النص اللاحق بلفظة (الهوى) في النص السابق.

في نص (تحفة) توظيف لأسماء نساء حديثة تتداولها المجتمعات العربية الحاضرة، يقول:

لا فرق بين أميرةٍ وسميرةٍ لا فرق بين سُليمةٍ ووداد(75)

لقد عدَّ النقاد النص ((كتلة من النصوص المستحضرة من هنا وهناك))(76)، وهذه الألفاظ التي وظفها النص اللاحق (أميرة، وسميرة، وسليمة، ووداد) هي أسماء لنساء حديثة تمثل نزولاً إلى الواقع المُعاش وتأثر تفاصيله الدقيقة، وهذه الفكرة سبق أن عرفها الشعر العربي القديم، لذلك فإن هذه الفكرة جاءت انعكاساً لفكرة سابقة،وهذا يتطلب أن يكون المبدع واعياً لما يستحضره من نصوص، وما يصوغ من معطيات ثقافية،وما يذكر من اعلام، فتوظيف هذه الأسماء هو تناص مع طبيعة الواقع العربي من خلال تسمية نسائهم، وهذا يمثل قمة التمسك والانغماس(77) في التراث.

يبقى الماضي ثروة غنية تسعف الحاضر بتجارب إبداعية سابقة، وتكسبه الوجود في مستقبل سوف يكون جزءاً منه، وهذا يكون في رحاب التناص المنشغل بإعادة روح الموروث الأدبي بلغة شعرية فنية تحاكي اليوم بلفظة الأمس، ففي نص (مهلهلة) توظيف لأحد علماء اللغة العربية، يقول:

وهل الخليلُ بوسعه إنعاشُ مَن رئة القصيدة فيه لا تتنفسُ ؟(78)

يتنوع النص اللاحق في كيفية التداخل النصي مع النصوص السابقة، وهذا التنوع يرجع إلى الكم المخزون من الأشياء المكتسبة والغائبة، إذ عمل على إحيائها مرة أخرى عبر التناص، فالنص اللاحق استخدم آلية التلميح التي تقتضي ((الإشارة إلى حدث أو اسم أو قصة مشهورة))(79) دون ذكر تفاصيلها ؛ ليترك للقارىء متعة التأويل، فلفظة (الخليل) حضور لشخصية الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175 هـ) واضع علم العروض، فحضور شخصية الخليل تعد رمزاً

للعلوم والمعارف، إذ أن لهذا التداخل الأثر في التعبير عن قضايا دلالية وجمالية وإيقاعية من خلال التفاعل مع الحضارة الإنسانية(80) المتمثلة بالوقوف على رموز العلم والمعرفة، ولفظة (القصيدة) مناسبة للفظة (الخليل) بوصفها تعتمد على نظام الشطرين وتقوم على الوزن والقافية، وهذا يحيل إلى القصيدة الموزونة المقفاة بدلالة لفظة (الخليل). ثم جاء النص اللاحق منكرا حال الشعر والشعراء عبر لفظتي (الخليل، والقصيدة)، ليبين أن الخليل واضع علم العروض ليس بمقدرته أن يحيي الشعر (إنعاشُ) المتمثل بلفظة (القصيدة) في أناس لا تفهمه (لا تتنفسُ)، وهذا يوحي بفقدان الذوق الشعري والإحساس والفهم والجهل والعجز عن نظمه وتدبره، لأن العروض وحده لا يمكن أن يصنع الشعر.

يبقى العنوان هو الدليل الذي يساعد في اقتحام النص، إذ يتبلّر النص بموجبه، فإذا كان طويلاً ساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، وإذا كان قصيراً لابد من قرائن تساعد على توقع مضمون، لذلك جاء النص اللاحق بعنوان طويل ((تهميشات على لامية الشنفري الأزدي))(81)، ليشير إلى اسم شاعر جاهلي قحطاني من أهل اليمن اختلف العلماء في اسمه إلى ثلاثة اقوال، فهو عمر بن مالك بن البراق، وقيل: ثابت بن أوس، وقيل: ثابت بن جابر، فهو من الأواس بن حجر بن الهَنْء بن الأزد بن الغوث، لقب بالشنفري، لأنه غليظ الشفتين، وقيل: الشنفري اسمه الحقيق، صاحب قصيدة لامية العرب التي هي أشهر ما نُسب إليه(82)، وفي ذلك تمجيد وتخليد للتراث الشعري من خلال الاعتزاز بشخوصه إلى الحدِّ الذي تصدروا عتبة العنونة للنص اللاحق.

لم يكتفِ التناص باستحضار الألفاظ والمعاني والأفكار والموضوعات، بل عمد إلى التداخل مع القضايا الأدبية، وهذا يوحي بجدية التناص وهو يحيط بالموروث الشعري ويقف على تفاصيله من أجل أن يعيد للماضي روحه ويبين للحاضر بأنه ليس أكثر من صدى متردد. ففي نص (زَوّادةٌ لرحلةِ الحرفِ) توظيف لأسماء بحور الشعر الخليلية وما لحقها من مسائل تتعلق بالزحافات والعلل، يقول:

ليس البسيطُ بسيطاً حينَ أكتبُكم ولا أرى كاملاً في الحبِّ يكتملُ
ولا المديدُ، وإنْ مَدّتْ شواطئُهُ ماءً إلى القلبِ مسكوباً، ولا الرمَلُ
اليوم أزحفُ مثلَ الطفلِ يؤلمُهُ شوكُ الزحافاتِ في كفّيهِ، والعِلَلُ (83)

حشد النص اللاحق بألفاظ (البسيط، وكاملاً، والمديد، والرمَل، والزحافات، والعلل)، ليتداخل مع الموسيقى الخارجية المتمثلة بالبحور الشعرية وزحافاتها وعللها، ليبين للقارىء شيئاً يسيراً عن علم العروض من خلال حضور أسماء بعض البحور الشعرية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي.

وكذلك فإن النص اللاحق وظف لفظتي (الزحافات، والعلل)، ليحيل إلى التقلبات والتغيرات، بوصفهما يمثلان تغيرات تطرأ على تفاعيل تقتضي الزيادة، أو النقصان، أو التسكين في المقاطع العروضية، وهذا يحيل إلى أهمية التراث وتأثيره بإحضار علومه القديمة وتوظيفها في متون الشعر الحديث.

في نص (ضربات على طبول الأسئلة) إشارة إلى الموسيقى الخارجية المتمثلة بالوزن، يقول:

أطاردُ فيكَ بيت الشِعْر دهراً فلا فعِلن تجيبُ ولا فعولُ (84)

عمد النص اللاحق إلى التداخل مع فنون العروض، إذ وظف (بيت الشِعْر)، ليحيل إلى طريقة نظم الشِعر العمودية القائمة على نظام الشطرين في نظم ((كلام متخيل مؤلف من أقوال موزونة))(85)، وتداخل مع الموسيقى الخارجية المتمثلة بالوزن الذي يعد ترديد التفاعيل المؤلفة من الأسباب والأوتاد والفواصل(86)، وأحضر الألفاظ (فعِلن، وفعْلن، وفعِلُ)، ليحيل تفعيلات(المتدارك)، يقول:

حركات المحدث تنتقل فعِلُنْ فعْلُنْ فعِلُنْ فعِلُ

وظف لفظتي (فعولن، وفعولُ) وهما من تفعيلات البحر المتقارب التي وضعها الخليل، يقول:

عن المتقارب قالَ الخليلُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ

إن حضور تفعيلات الخليل العروضية في جسد النص الشعري الحديث هو حضور للأسس والقواعد التي قام عليها الموروث الشعري السابق واللاحق وسيُقام عليها في المستقبل، وهذا تعزيز وتخليد للتراث (87) العروضي الشعري.

لقد استطاع الشاعر جاسم محمد جاسم أن يسخر آليات التناص ويوظفها في تجربة شعرية إبداعية مرت على الأدب العربي عبر عصوره وأخذت ما ناسبها ؛ إذ عملت على إعادة صياغتها بلغة عصرية حافظت على بقاء روح النص السابق نابضة في جسد النص اللاحق وهدفت إلى إحياء التراث الشعري وجعله في دائرة التطور والتجدد من أجل دفع عجلة الحاضر نحو الأمام وإكسابها الثقة الأدبية التي رمتها في مأمن الإبداع، بصفتها تقوم على أسس قوية عكست ثقافة الماضي في تطلعات الحاضر ونظرت إلى المستقبل مثلما نظر المحدثون إلى السابقين، وهذا شرط التناص.

الخاتمة

توصلت الدراسة في تجربة الشاعر (جاسم محمد جاسم) إلى إن التناص سجّل حضوراً فعالًا وأدى وظيفة فنية وجمالية أضاءت متون النصوص اللاحقة، بوصفه ظاهرة أدبية نقدية عرفها الشعر بوعي من الشاعر نفسه، فهي تسعى إلى إحياء التراث الأدبي الشعري وإعادة تشكيله بلغة وصوغ وأسلوب إبداعي تأثر الماضي واستدعاه إلى الحاضر.

مرت التجربة الشعرية على عصور الشعر الأدبية وضمنت أشعارها اللاحقة ما ناسب طريقة عرضها، فلم تترك عصراً إلاّ وأخذت من رموزه بعض النصوص التي وجدت فيها غايتها، بعد أن أيقنت أن الحاضر هو جزء من الماضي المغيب، وأن كلَّ نص هو نص آخر.

تعددت التناصات وتنوعت، إذ تداخل بعضها مع نصوص شعرية سابقة، ومنها مع التراث الغنائي الشعبي، ومنها اقتصر على التلميح من خلال احضار لفظة تحمل مدلولاً أدبياً، فقد حاكاها وذوبها على وفق آليات التناص المتنوعة.

الميل إلى التعمق في التداخل النصي، إذ تعالقت بعض النصوص اللاحقة مع أكثر من نص غائب، وهذا يدل على ترسيخ الموروث الشعري لدى الشاعر وتأثره إلى حد جعل من البيت الواحد يمثل صدى لشاعرين سابقين أو أكثر.

اعتمدت التجربة الشعرية في تداخلاتها على التناص المباشر الذي يقوم بتوظيف النص السابق توظيفاً مباشراً دون التلاعب في شكله الخارجي، ثم عمدت إلى التناص غير المباشر، إذ وظفت ألفاظاً مرادفة أو تقترب من ألفاظ النص السابق فقد عملت على مداخلاتها إلى الحد الذي يجعل النص السابق واضحاً، وكذلك التناص الخفي الذي يعتمد على استيعاب فكرة النص السابق ثم يعرضها بأسلوب جديد دون تغير محتواها الأصلي، فضلاً عن طريقة التقليص التي قامت على إحضار لفظة أدبية تحمل في داخلها بعداً أدبياً واسعاً.

لقد حضرت النصوص السابقة بطريقتين: الأولى اقتصرت على نصوص شعرية من الشعر السابق، جاءت متداخلة مع الوزن والقافية إذ حضرت بنسبة بلغت اثنتين من المئة من مجموع النصوص الشعرية، في حين تداخلت النصوص الشعرية الأخرى مع نصوص سابقة متنوعة، فضلًا عن التراث الغنائي الشعبي إذ بلغت نسبتها ثمانية وثلاثين من المئة من مجموع النصوص الأدبية الشعرية. أما الطريقة الثانية فقد قامت على إحضار لفظة تحمل دلالات وإيحاءات أدبية تأخذ المتلقي إلى فضاء أدبي معروف، إذ بلغت نسبتها ستين من المئة من مجموع النصوص الأدبية الشعرية.

المصادر والمراجع

الكتب

الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، مكتبة النهضة، مصر، ط6، 1976 م.

الأسلوبية الشعرية . قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، د.عشتار داود، دار مجدلاوي، عمان . الأردن، ط1، 2007 م.

الأعمال الشعرية، عبد الرزاق عبد الواحد، دار الشؤون الثقافية، العراق . بغداد، ط2، 2000 م.

الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، دار الحياة للنشر والتوزيع، القاهرة، د . ط.

الأعمال الكاملة، إبراهيم ناجي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر . القاهرة، 2012، د . ط.

استيعاب النصوص وتأليفها، أندريه جاك ريشن، ترجمة: هيثم لمع، المؤسسة الجامعية للدراسات الإنسانية، بيروت . لبنان، ط1، 19991 م.

البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: المحامي فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، ط1.

تاج العروس من جواهر القاموس، محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني، أبو الفيض الملقب بمرتضى الزبيدي، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية، د . ط.

تقليبات في دفتر الثلج، جاسم محمد جاسم، دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، الرياض . السعودية، ط1، 2016 م.

التناص في شعر الرواد، أحمد ناهم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004 م.

ثقافة الأسئلة . مقالات في النقد والنظرية، عبدالله الغذامي، النادي الأدبي بجدة، ط1، 1992 م.

الحب العذري نشأته وتطوره، أحمد عبد الستار، دار الكتاب العربي، مصر، د . ط.

خريف لا يؤمن بالاصفرار، جاسم محمد جاسم، دار أشبيليا للنشر والتوزيع، الرياض . السعودية، ط1، 2016 م.

الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية)، عبدالله الغذامي، كتاب النادي الثقافي، جدة . السعودية، ط1، 1985 م.

ديوان ابن الفارض، جمعه الفاضل رشيد بن غالب اللبناني، ضبطه وصححه محمد عبد الكريم النمري، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، لبنان . بيروت، د . ط.

ديوان أبي تمام الطائي، حبيب ابن أوس (ت 231 هـ)، فسّر ألفاظه اللغوية ووقف على طبعه محي الدين الخياط، طبع بمناظرة والتزام محمد جمال، طبع مرخصاً من نظارة المعارف العمومية الجليلة، 1413 هـ، د . ط.

ديوان أبي ذؤيب الهذلي، شرحه وقدّم له ووضع فهارسه سوهام المصري، عني بمراجعته وقدّم له د. ياسين الأيوبي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1، 1419 هـ . 1998 م.

ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح أبي البقاء العُكبري(ت 610 هـ) المّسمّى التبيان في شرح الديوان، ضبط نصه وصححه، د.كمال طالب، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان، ط1،1418هـ . 199 م.
ديوان أبي عبدالله بن ادريس الشافعي، جمع وإعداد طه ناجي، منشورات الكتاب الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1424 هـ . 2003 م.
ديوان أبي فراس الحمداني، قدّم له بوبّه وشرحه، د.علي بُوملحم، منشورات مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1995 م.
ديوان أحمد شوقي، توثيق وتبويب وشرح وتعقيب، د. أحمد محمد الحوفي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة . القاهرة، د . ط.
ديوان امرىء القيس، ضبطه وصححه الأستاذ مصطفى عبد الشافي، تحقيق: حسن السندوبي، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان، ط5، 1425 هـ . 2004 م.
ديوان حسين بن حمدان الخُصيبيّ، بقلم العلامة الكبير الشيخ إبراهيم عبداللطيف إبراهيم مرهج، دار الميزان، د . ط، د . ت.
ديوان الخنساء، اعتنى به وشرحه حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت . لبنان، ط3، 1452 هـ . 2004 م.
ديوان طرفة بن العبد، شرح الأمام الشنتمري، تحقيق: دريّة الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت . لبنان، ط2، 2000 م.
ديوان عمر بن مالك الشنفرى، جمعه وحققه وشرحه: د. اميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1417 هـ . 1996 م.
ديوان قيس بن الملوح (مجنون ليلى)، رواية، أبو بكر الوالبي، دراسة وتعليق، يسرى عبد الغني، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان، ط1، 1420 هـ . 1999 م.
ديوان كعب بن زهير بن أبي سلمى، حققه وشرحه وقدّم له: الأستاذ علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيوت لبنان، 1417 هـ . 1997 م.
الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، سعيد يقطين، الدار البيضاء . المغرب، ط1، 1992 م.
سماء لا تعنون غيمها، جاسم محمد جاسم، دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، الرياض . السعودية، ط1، 2016 م.
الشعرية، تودوروف، ترجمة: فكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987 م.
الطبيعة في الشعر الجاهلي، د. نوري حمودي القيسي، دار الإرشاد للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1970 م.
ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب . مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة، الدار البيضاء، ط2، 1985 م.
عذابات الصوفي الأزرق، حمد محمود الدوخي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002 م.
فلسفة المكان في الشعر العربي . قراءة موضوعية جمالية، د. حبيب مؤنس، منشورات أتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003 م.
فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط6، 1987 م.
في أصول الخطاب النقدي الجديد، مجموعة من المؤلفين، ترجمة: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987 م.
كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو الهلال العسكري (ت 395 هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم، دار أحياء الكتب العربية، مصر، ط1، 1985 م.
الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)، عبدالفتاح كيليطو، ترجمة: عبدالسلام بن عبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيوت . لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء . المغرب، ط1، 1985 م.
لسان العرب، محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، دار صادر، بيروت، ط1، د . ت.
مانشيتات، جاسم محمد جاسم، دار النخبة للطباعة والنشر والتوزيع، الجيزة . مصر، ط1، 1917 م.
مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، تحقيق: محمود خاطر، مكتبة لبنان . بيروت، 1415 هـ . 1995 م، د . ط.
مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، أتحاد الكتّاب العرب، د . ط.
الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الآمدي (ت 370 هـ)، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، مصر، 1960 م، د . ط.
موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، 1972 م.
نيابة عن المطر، جاسم محمد جاسم، دار النخبة للطباعة والنشر والتوزيع، الجيزة . مصر، ط2، 2017 م.

ينابيع النص وجماليات التشكيل . قراءات في شعر بشرى البستاني، إعداد وتقديم د. خليل شكري هيّاس، العراق . نينوى، جامعة الموصل. د . ط.

الدوريات

أشكال التناص الشعري . شعر البياتي أنموذجاً، د. أحمد طعمة، مجلة الموقف الأدبي، العدد (430)، 2007 م.

التناص بين التراث والمعاصرة، د. نور الهدى لوشن، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، الجزء (15)، العدد (36)، 1424 هـ.

التناص في معارضات البارودي، تركي المغيض، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد (9)، العدد (2)، 1991 م.

الظواهر التناصية في الشعر العربي الحديث، د.أحمد محمد قدور، مجلة بحوث جامعة حلب، العدد (1)، 1991 م.

نظرية النص، رولان بارت، ترجمة: محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد (3)، 1988 م.

الهوامش

1 . ينظر، لسان العرب، مادة / نصص.
2 . مختار الصحاح، مادة / نصص.
3 . ينظر، تاج العروس من جواهر القاموس، مادة / نصص.
4 . التناص بين التراث والمعاصرة، د. نور الهدى لوشن: 1021.
5 . في أصول الخطاب النقدي الجديد، مجموعة من المؤلفين، ترجمة: أحمد المديني : 108 . 109.
6 . ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، عبد الله الغذامي : 183.
7 . ينظر، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، سعيد يقطين : 17 . 18.
8 . الشعرية، تودوروف: 41. وينظر، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، عبدالله الغذامي: 321.
9 . نظرية النص، رولان بارت: 96.
10 . الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الآمدي : 326.
11 . كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال العسكري : 196.
12 . ينظر، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب . مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس: 251.
13 . الظواهر التناصية في الشعر العربي الحديث، د. أحمد محمد قدور: 250.
14 . ينظر، التناص في شعر الرواد، أحمد ناهم : 25.
15 . استيعاب النصوص وتأليفها، أندريه جاك ريشن: 41.
16. ينظر، فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي: 40 . 41.
17. البيان والتبيين، الجاحظ: 1 / 179.
18. سماء لا تعنون غيمها، جاسم محمد جاسم: 20 . 21 . 22.
19. ديوان كعب بن زهير: 61 . 62 . 63 . 64 . 65 . 66.
20. ينظر سماء لا تعنون غيمها: 20، 21، 22. وينظر: 41، 42، 43، 44. وينظر: 45، 46، 47، 48، 49، 50، 51. وينظر: 63، 64، 65. وينظر نيابة عن المطر: 53، 54، 55، 56. وينظر: 68، 69، 70، 71.
21 . نيابة عن المطر: 53، 54، 55، 56.
22 . المصدر نفسه: 94، 95، 69، 97، 98، 99، 100، 101، 102.
23. سماء لا تعنون غيمها: 23.
24. ديوان امرىء القيس: 147.
25. تاج العروس من جواهر القاموس، مادة / وشي.
26. ينظر، لسان العرب، مادة / عذل.
27. خريف لا يؤمن بالاصفرار، جاسم محمد جاسم : 40.
28. ديوان أبي ذؤيب الهذلي : 148.
29. الأعمال الشعرية الكاملة، إبراهيم ناجي: 42.
30. خريف لا يؤمن بالاصفرار: 80.
31. ديوان امرىء القيس: 110.
32. ينظر، الطبيعة في الشعر الجاهلي، د. نوري حمودي القيسي: 250.
33 . ينظر، فلسفة المكان في الشعر العربي . قراءة موضوعية جمالية، د. حبيب مؤنس : 37.
34. خريف لا يؤمن بالاصفرار: 49.
35. ديوان طرفة بن العبد: 23.
36 . ديوان قيس بن الملوح (مجنون ليلى): 64، 113.
37. ديوان امرىء القيس: 113.
38. سماء لا تعنون غيمها: 37.
39. ديوان الخنساء : 26.
40. سماء لا تعنون غيمها: 27.

41. ديوان أبي عبدالله محمد بن ادريس الشافعي، جمع وإعداد طه ناجي: 61.
42. ديوان ابن الفارض: 119.
43. لسان العرب، مادة / وزرَ
44. تقليبات في دفتر الثلج: 41.
45. ديوان أبي الطيب المتنبي: 1 / 134.
46. سماء لا تعنون غيمها: 24.
47. ديوان أبي فراس الحمداني: 75.
48. ينظر، الحب العذري نشأته وتطوره، أحمد عبد الستار: 57.
49. خريف لا يؤمن بالاصفرار: 20.
50. ديوان حسين بن حمدان الخُصيبي : 568.
51. التناص في معارضات البارودي، تركي المغيض: 117 ـ 118.
52. سماء لا تعنون غيمها: 42.
53. ديوان أبي تمام الطائي، حبيب بن أوس: 379.
54. تقليبات في دفتر الثلج: 12.
55. ديوان أحمد شوقي: 617.
56. أشكال التناص الشعري، شعر البياتي أنموذجاً، د. أحمد طعمة: 61.
57. سماء لا تعنون غيمها: 85.
58. الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب: 230 ـ 231.
59. لسان العرب، مادة / سرح.
60. سماء لا تعنون غيمها: 63.
61. الأعمال الكاملة : 42.
62. مانشيتات، جاسم محمد جاسم: 84.
63. عذابات الصوفي الأزرق، حمد محمود الدوخي: 89.
64. نيابة عن المطر: 7.
65. ينظر، تقليبات في دفتر الثلج: 15، 26، 28، 31، 34، 35، 35، 36، 38، 51، 62، 64، 64، 65، 74، 75، 79، 83، 92. وينظر، خريف لا يؤمن بالاصفرار: 12، 20، 20، 21، 22، 22، 23، 26، 30، 34، 35، 41، 47، 48، 53، 54، 54، 67، 69، 69، 75، 80، 84، 97. وينظر، سماء لا تعنون غيمها: 6، 6، 7، 7، 9، 15، 22، 24، 36، 37، 38، 43، 43، 44، 45، 51، 56، 59، 63، 68، 69، 69، 77، 79، 81، 90، 90. وينظر، مانشيتات: 13، 13، 15، 17، 40، 60، 100. وينظر، نيابة عن المطر: 8، 26، 35، 49، 54، 61، 68، 69، 76، 82، 82، 82،83، 84، 85، 96، 97، 99، 100.
66. ينظر، الأسلوبية الشعرية . قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل : 16.
67. خريف لا يؤمن بالاصفرار: 77.
68. تقليبات في دفتر الثلج: 39.
69. ينظر، ينابيع النص وجماليات التشكيل . قراءات في شعر بشرى البستاني، أعداد وتقديم، د. خليل شكري هياس: 282.
70. ينظر، تاج العروس من جواهر القاموس، مادة / قهو.
71. سماء لا تعنون غيمها: 45.
72. الأعمال الشعرية، عبد الرزاق عبد الواحد: 3 / 144.
73. تقليبات في دفتر الثلج: 70.
74. مقاييس اللغة، مادة / غلب.
75. سماء لا تعنون غيمها: 80.
76. التناص في شعر الرواد: 7.
77. ينظر، تقليبات في دفتر الثلج: 39، 48، 84. وينظر، خريف لا يؤمن بالاصفرار: 10، 11، 32، 34، 34، 59، 76. وينظر، سماء لا تعنون غيمها: 39، 65، 77. وينظر، مانشيتات: 92. وينظر، نيابة عن المطر: 28، 34، 50، 61.
78. نيابة عن المطر: 84.
79. الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)، عبد الفتاح كيليطو: 25.
80. ينظر، ينابيع النص وجماليات التشكيل . قراءات في شعر بشرى البستاني: 315.
81. سماء لا تعنون غيمها: 42.
82. ديوان عمر بن مالك الشنفرى: 9، 10، 15.
83. خريف لا يؤمن بالاصفرار: 22.
84. سماء لا تعنون غيمها: 26.
85. الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب: 65.
86. موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس : 246.
87. ينظر، تقليبات في دفتر الثلج: 6، 7، 20، 29، 44، 55، 7، 40، 42، 7، 7، 39، 40، 90، 7، 12، 12، 12، 40، 40، 57، 65، 88، 86، 88. وينظر، خريف لا يؤمن بالاصفرار: 9، 11، 15، 18، 25، 27،39، 41، 47، 49، 64، 80، 89، 23، 37، 7، 8، 13، 15، 20، 21، 23، 25، 29، 39، 48، 50، 52، 68، 69، 70، 89، 54، 23، 31، 23، 21، 67، 64، 7، 25، 65، 23، 67، 8، 9، 12، 15، 30، 39، 49، 53، 12، 19، 80، 21، 49، 22، 22، 66، 23، 29، 68، 68، 70 , 88. وينظر سماء لا تعنون غيمها: 79، 89، 6، 8، 18، 34، 70، 85، 11، 79، 82، 6، 20، 20، 5، 13، 14،

66، 70، 79، 83، 30، 68، 30، 82، 30، 82، 6، 6، 6، 11، 14، 26، 30، 34، 41، 45، 46، 47، 48، 49، 66، 70، 79. وينظر، مانشيتات: 102، 22، 28، 65، 82، 47، 40، 82، 47، 65، 99، 100، 17، 60، 62. وينظر، نيابة عن المطر: 18، 23، 26، 30، 44، 45، 47، 48، 51، 52، 82، 9، 18، 20، 40، 49، 83، 85، 86، 90، 30، 48، 83، 49، 83، 84، 52، 73، 84، 85، 86، 29، 84، 49، 84، 39، 83، 51، 84، 17، 82، 82، 7، 21، 11، 19، 30، 36، 50، 59، 40، 45، 47، 50، 53، 68، 82، 82، 82، 83، 84، 94، 95، 96، 97، 98، 99، 100، 101، 102.