ISSN: 1994-4217 (Print) 2518-5586(online)

Journal of College of Education

Available online at: https://eduj.uowasit.edu.iq

Assis.Lect. Kawthar Shaker Abdel Reda

Wasit Education Directorate

Email: Shakrkwth273@gmail.com

Keywords:

the style of paying ,poetry, Wissam Al-Hasnawi's.

Article info

Article history:

Received 10.Apr.2023

Accepted 5.june.2023

Published 20.aug.2023

The Style of Paying Attention in Wissam Al-Hasnawi's Poetry

A B S T R A C T

Attention is one of the most critical creative expressive methods in literary history, as it possesses an effectiveness based on the requirements of deviation and skipping from the usual patterns, through the transmission of speech from one form to another, within literary texts, whether poetry or prose and as a result of what this method reflects from a rhetorical side in the poetic text. It cannot be overlooked, as the research tracked it in Wissam Al-Hasnawi's poetry to demonstrate the artistic and aesthetic significance envisaged through the transformation of the discourse from one form to another, which contributed to achieving specific goals, the most prominent of which is preventing the text from flowing at the same pace and walking in an extended and irregular manner.

© 2022 EDUJ, College of Education for Human Science, Wasit University

DOI: https://doi.org/10.31185/eduj.Vol52.Iss1.3704

أسلوب الالتفات في شعر وسام الحسناوي

م.م. كوثر شاكر عبد الرضا

مديرية تربية واسط

الخلاصة

يعد الالتفات من أهم الأساليب التعبيرية الإبداعية في التراث الأدبي، إذ يمتلك فاعلية تقوم على مقتضيات الانحراف والتخطي عن الأنماط المعتادة، عبر انتقال الكلام من صيغة إلى أخرى، داخل النصوص الأدبية شعراً كانت أم نثراً، ونظراً لما يعكسه هذا الأسلوب من جانب بلاغي في النص الشعري لا يمكن التغاضي عليه، فقد جاء البحث راصداً له في شعر وسام الحسناوي لبيان الدلالة الفنية والجمالية المتوخاة من خلال تحول الخطاب من صيغة إلى أخرى، أسهم في تحقيق غايات معينة، ابرزها منع النص من الجريان على وتيرة واحدة، والسير في أفق ممتد ومتعرج، يهدم ذائقة التوقع وصولاً إلى دهشة المفاجأة في كل حالة من حالاته.

الكلمات المفتاحية: أسلوب الالتفات ، الشعر، وسام الحسناوي.

المقدمة

تمثل العاطفة معين النص الشعري وروحه التي تكفل له الابداع، وهي في الغالب متنوعة متلونة ومتحولة، الأمر الذي جعل من الالتفات من أهم الأساليب التي تتوسل بها العاطفة ، إذ أنه يمتلك مرونة تستجيب لتحول تلك العاطفة والسماح لها بالتنقل، فهو يقوم على انتهاك النسق اللغوي، فيكسر أفق التلقي، كاشفاً له عن آفاق جديدة من الإيحاء والإثارة.
وهذا ما نحاول الوقوف عنده، من خلال البحث في كيفية توظيف الشاعر الحسناوي له للتعبير عما يجول في خاطره، وماهي أنواعه في منجزه الشعري فضلاً عن اغراضه الفنية والدلالية المتوخاة منه، وعليه انقسم البحث (الالتفات في شعر وسام الحسناوي) على اربعة مطالب: إذ شغل المطلب الأول، الالتفات في الضمير(تكلم ، خطاب ، غيبة) وخصص المطلب الثاني للالتفات الزمني (الماضي ، المضارع ، الامر) بينما اعتنى المطلب الثالث بالالتفات العددي (الافراد ، التثنية ، الجمع)، أما المطلب الرابع فقد عُقد للالتفات النصي (التداخل النصي ، التكرار ، امتزاج اللغات الاخرى ، لهجة العامية)، وتجدر الإشارة إلى أن البحث لم يتعرض إلى التأسيس لمفهوم الالتفات وموقعه البلاغي؛ وذلك اعتماداً على كثرة الدراسات التي تعرضت له بشكل مستقل.

المطلب الأول: الالتفات في الضمير

ينقسم الضمير على ثلاثة اقسام (التكلم ، الخطاب ، الغيبة) ، وفقاً لجهة الخطاب التي تمليه داخل النص الشعري (النايلة، ١٩٨٨: ٥٠) والتي يشكل الضمير فيها البنية الشكلية ذات العلاقات المتعددة المتحكمة في تحديد نوع الالتفات داخل النص الشعري، ، الأمر الذي مكن تلك الضمائر من الخروج من نطاقها المحدد التقليدي داخل الجملة النحوية، وجعلها ترتبط بالمعنى الداخلي للنص وفق رؤية الشاعر للنص، التي يريد إيصالها للمتلقي، إذ يمارس التفات الضمير حضوراً فاعلاً، عبر " تنويع انماط الكلام تلبية لبواعث نفسية شتى"(فالح،٩: ٦٥) اهمها خلق عنصر تأثير مبثوث في جسد النص، يجعل المتلقي يرى نص بصري سمعي، فضلاً عن أنه نص فكري تأملي كما في قصيدة (لا شيء) إذ نجد لالتفات الضمير أثراً فاعلاً فيها :

لا شيء..
لا شيءَ يبدأ من نهاياتِ الدروبْ
نمشي على عجلٍ
يبعثُنا الزمانُ بكلِّ ألوانِ المكانِ ولا نؤوبْ

من المعلوم، إن الأديب " يرى الأشياء والأحداث ويدرك ما فيها من أسباب الروعة أو الإشفاق، ثم يعرضها علينا كأنها حقيقة ملموسة، وهو إذ يعرضها علينا لا يكتفي . غالبا . بعرضها صامتة، بل مفسّرة مصوّرة، أو مجسمة؛ عسى أن ندرك أسرارها فيشملنا الإعجاب أو الرحمة أو الاشفاق"(الشايب، ١٩٧٢: ٢١١) وهنا نجد الشاعر يعرض لنا من خلال المحددات السلبية (لا شيء ، نهايات الدروب، يبعثرنا ...) صورة قاتمة عن الحقيقة التي يلمسها، إذ لا شيء يبدأ من النهاية وكلنا تحت سطوة الزمان يبعثرنا.

في جلسةٍ وأمامكَ المرآةُ تُسرفُ في التكهّنِ لا جديدْ
فأنتَ في بلدٍ بعيدْ
وستنتشي في لحظةٍ بمراسلاتِ الأصدقاءِ
تقولُ ميلادٌ سعيدْ

في هذا المقطع يمارس التفات الضمير الذي وظفه الشاعر، حضوراً فاعلاً في عرض رؤيته ، إذ نجده قد انعطف بالسياق من المتكلم إلى المخاطب ليجعل المتلقي " اكثر استثارة وتنبهاً، مفعماً بالمشاركة الحيوية"(هايمن، ١٩٦٠: ١٤٧/٢)، متقبلاً للنص.

كم سوف تقتلنا الحياةُ

وكم سنبقى ضاحكينَ وهازئينْ(الحسناوي،٢٠١٩: ٧)

وهنا يفاجئنا الشاعر بعودة السياق من الخطاب (أمامك المرآة ، فأنت في بلد بعيد، ستنتشي في لحظة، تقول ميلاد سعيد) إلى التكلم من خلال توظيف أسلوب الاستفهام الساخر الوارد في المحددات (كم سوف تقتلنا الحياة ، وكم سنبقى ضاحكين وهازئين)، غايته عرض الصورة القاتمة عن سطوة الزمن التي قصدها خلال النص وأراد إيصالها للمتلقي.

ومما يطالعنا في (ذكريات) تلك المناجاة التي من خلالها يناجي من يحب:

أحاول أن أجمع الذكريات

على نغم العود قلبي دليلي

وأنت تمرين في فكرتي

مرور النسيم ببال النخيل

وأنت تنيرين كل الدروب

وكل الجهات وكل الفصول

تمرين في فكرتي فأغني

أغني أغني غناء الرحيل

وأشتاق جداً وأعطش جداً

وأتعب جداً ويبدو ذبولي

فما أعذب الشوق إذ ناره

تلوك حياتي بموت جميل (الحسناوي،٢٠١٣: ٥)

في البيت الأول من المقطع نجد للشاعر مناجاة يرتكز قوامها على ضمير المتكلم المستتر في (أحاول ،أجمع) لأثبات ذات الشاعر وتعبيراً عن الملكية (السعدني، ٢٠٠٠: ١٥٣، ١٥٤)، ولكنه لم يستعمل الضمير نفسه في الأبيات التالية وإنما لجأ إلى التفات عبر ضمير المخاطب حينما قال (وأنت تمرين، وأنت تنيرين، تمرين)، ليلتفت ثانية عبر استعمال ضمير المتكلم المستتر في تكرار(أغني)، وأيضاً في (أشتاق، أعطش، أتعب، ولعل ذلك لأنه أنسب في سرد الصفات، فضلاً عن أن هذا الانتقال من التكلم إلى الخطاب إلى التكلم قد ساعد في إضفاء صفة العموم المشاعر واشراك المتلقي.

ومما جاء في التفات الضمير أيضاً قصيدة (أيها الرجل العراقي):

حبيبي أيها الرجل العراقي

أكاد أموت من ألم الفراق

غريبة دولة والفكر تيه

وحالي لا يرو لدى رفاقي

صـديقاتي بكين على بكائي

وهن لمن أحب على اشتياق (الحسناوي، ٢٠١٣: ١٩)

يضعنا الشاعر من خلال أبيات قصيدته أمام التفاتات متنوعة، تخدم الفكرة التي يريد إيصالها للمتلقي، فضلاً عن أن هذا الامر يساهم في تطرية نشاطه لـ" سماع الكلام واستدرار إصغائه إليه بحسن الإيقاظ "(الزمخشري،٢٠١١: ٦٢/٣)، فقد ابتدأ الشاعر حديثه بخطاب أدى وظيفة الاستحضار التشخيصي الذي نجده في نداء (الرجل العراقي)، ليخلق من خلاله مناخاً دراماتياً يكون وجهة للتفريغ النفسي، الذي يباشر به عبر التفات ضمير المتكلم (أكاد . أموت . حالي . رفاقي . صديقاتي)، فالتفات المتكلم هنا قد خدم الشاعر في تقمص الشخصية الرئيسة، ليتحدث عما يرغب بصدق جسد حالة الحزن، لينتقل الشاعر بعدها إلى صيغة الغيبة رغبة في تعميم مناخ الحزن والاسى ، يجعل المتلقي سريع التأثر.

وفي قصيدة (أنثى من النار) تبدو مهارة الشاعر في توظيف الالتفات بين الغيبة والتكلم :

أنثى من النار

لا البعدُ عنها يُنجّيني من الغرقِ

ولا بأحضانِها أرتاحُ من قلقي

أنثى من النارِ أهواها وليس ترى

بأنَّ قلبيَ من حبرٍ ومن ورقِ

نامتْ كأنْ لمْ ينمْ جمرٌ بخاصرتي

وأسلمتني إلى الأنّاتِ والحُرقِ

كانتْ ضفيرتُها ليلي وقد طلعتْ

عليّ من شفتيها حمرةُ الشفقِ

يا طفلةَ العمر عمري نصفهُ تعبٌ

فقاسميني لكِ الحُسنى ولي أرقي(الحسناوي، ٢٠١٩: ٢٦)

يضعنا الشاعر في هذه القصيدة امام مناجاة يصوغ المقطع الأول منها مستعملاً الالتفات المتنقل بين صيغة الغياب والتكلم الذي نجده في (عنها . ينجيني ، بأحضانها . أرتاح، أهواها . ترى)، إذ نجد للالتفات هنا الحضور الفاعل في جعل هذه الوحدات التركيبية تقدم مشاهد جزئية تكّون مشهداً كلياً يفارق النمط المتوقع، وهذا " ليس نوعاً من الحذلقة الفنية وإنما هو استجابة طبيعية لضرورة التعبير عن الرؤية الشعرية الحديثة التي لم تعد خيطاً شعوريا بسيطاً وواضحاً، وإنما أصبحت

نسيجا شعوريا متشابك الخيوط"(زايد،٢٠٠٢: ٢٥)، لينتقل الشاعر بعد ذلك مخففاً من تلك الالتفاتات وجعلها متناوبة بين ابيات القصيدة، إذ نجد التفات المتكلم في (قلبي من حبر) وفي البيت الذي يليه يبرز التفات الغائب في (نامت)، لتتبعه عودة إلى التفات المتكلم في (وأسلمتني)، ثم انعطافة لالتفات الغائب في (كانت ضفيرتها ليلي)، وثانية للخطاب المباشر عبر النداء في (يا طفلة العمر)، وأخرى لصيغة التكلم عبر(عمري نصفه تعب . فقاسميني)، وكما نرى أن هذا الالتفات المترتب داخل أفق ممتد ومتعرج، قد أدى دوراً كبير في تشويق المتلقي، وهدم ذائقته إلى الدهشة. من خلال هذه اللوحة.

المطلب الثاني: الالتفات الزمني

من المعلوم أن الالتفات الزمني يعد من أهم عناصر التشويق داخل النص الأدبي، وبذلك كانت له أهمية كبيرة عند الدارسين، فقد جعلوا له " بعداً جمالياً ودلالياً. وهذا العدول عن الصيغ الأصلية للأفعال في السياق النصي؛ له أبعاد بلاغية ومقاصد بيانية، يعمد إليها الناظم فيكشف عن وجه من وجوه البيان الدلالي الذي يفاجئ به المتلقي، ويثير دهشته، لمخالفته القواعد المألوفة في العرف النحوي"(بابو،٢٠١٣، ٢)، ويقع " بين صيغ الافعال مثل : من المضارع إلى الأمر، ومن الماضي إلى المضارع، ومن المضارع إلى الماضي "(حمد،٢٠١٨: ٦٠)، وفق رؤية الشاعر المنبثقة من إحساسه الداخلي، فيساعده في الحفاظ على تدفق افكاره فضلاً عن بقائها يقضة محافظة على حرارة تأثيرها عند المتلقي، وهذا من شأنه يجدد نشاط السامع ونفي الملل والسأمة إذ أنه يعد كسراً للسياق اللغوي داخل النص الشعري، وهو الدافع لجذب الإنتباه؛ لأن السياق إذا ما استمر على وفق نسق بعينه سيكون سياقا مشبعاً(فتح الله، ١٩٩٠: ٢٢٩)، ويشكل الحسناوي في التفاته الزمني تحولات ليست عشوائية، بل عملت على تأكيد روح السرد، والدراما النصية؛ ليتسم النص بسمات معينة في ظل حركته الدرامية، يمتلك من خلالها وجود جمالي خاص وهذا ما تطالعنا به قصيدة (العراق):

العراق ...

طفل التواريخ، صوت الحب، يا مرحاً

حزت يديك مدى المحتل والغازي

يا أول النزف فوق الأرض ساكنه

يعوم محترقاً بالنفط والغاز

لغز الحياة الذي لا عقل يفهمه

أن الحياة عليه محض ألغاز(الحسناوي،٢٠١٩: ١٣١)

يشعرنا السياق بوجود حوار مباشر مشحون بمشاعر الفخر والتعظيم للوطن جاء عبر استرجاع بصيغة الماضي (حزت يديك مدى المحتل والغازي)، يريد الشاعر إيصاله للمتلقي ليستحضر صورة الوطن العظيمة ومجده البطولي، سعياً لزيادة وعي المتلقي ،الأمر الذي سوغ الالتفات من صيغة الماضي (حزت) إلى صيغة الحاضر(يعوم)، وبذلك يجعل وجوده واقعاً يدركه المتلقي بحواسه.

وفي قصيدة (وساميات) يأتي الالتفات من صيغة الماضي إلى الحاضر مؤسساً لوصف القصة التي يسردها الشاعر في قصيدته :

بلبل الصبح علا إنشاده

والصباح انتشرت أوراده

إن ليلى لم تزل نائمة

في سرير كثرت حساده

وعشيق ساهر ليلته

ميتاً ينكره ميلاده

يحسب الليل نجوماً بينما

تتفرى ألماً أكباده (الحسناوي،٢٠١٣: ٣٨)

يؤدي الشاعر في هذا النص دور السارد، فيسرد قصته منطلقاً من سلطة الماضي على الحاضر، فيوظف صيغة الماضي المتجسدة في (علا . انتشرت . كثرت)؛ لأن "الفعل الماضي إذا أخبر به عن الفعل المضارع الذي لم يوجد كان أبلغ وأكد وأعظم موقعا وأفخم شأناً، لأن الفعل الماضي يعطي من المعنى انه قد كان ووجد وحدث وصار من الأمور والمقطوع بكونها وحدوثها"(الجوزية،١٩٨٨: ١٥٠)، ولرغبة الشاعر في استمرار الوصف السردي والتركيز عليه يلتفت عبر صيغة الحاضر في (ينكره . يحسب . تتفرى)، وبذلك يتبنى الالتفات الخط التواصلي للسرد.

وفي قصيدة (سأقول عنك) يخدم الالتفات، الوصف عند الشاعر:

إن كنت الماء أنا طوعا

سأموت على جرف الحب

او كنت الحب أنا طبعاً

سأكون قريباً من قلبي

سأظل قريباً يا وجد

كي أجني ما وهب الخد

الورد فما كان الورد

إن لم ينفح منه الود (الحسناوي،٢٠١٣: ٣١)

يشير الالتفات من صيغة الماضي إلى صيغة المستقبل ؛ إلى التوسع في الوصف عبر السرد في النص عند الشاعر، إذ أنه جعل الالتفات هنا ملمحاً رئيساً في تعميق المعنى، فقد خدم هذا الالتفات الحوار الذي دار بين الشاعر ومن يحب، فكأن الشاعر هنا قد اصبح عازف ماهر يسعى لتجسيد صوت لحنه، عبر تكرار تنقله من الماضي (كنت) إلى المستقبل (سأموت . سأكون . سأظل)، بنغمة تأكيدية احدثت وقعاً جميلاً في النفس .

وفي قصيدة (يا واهب الجيل) التي نظمها الشاعر في رثاء الدكتور أحمد الوائلي كنوع من التعبير عن وجدان المخلص له والتي يقول في مطلعها:

تضمن اسمك بيت القصيد

ولم يتضمنك حضن الوجود

كبرت كما كبر الخالدون

بلى وتقود عنان الخلود

فيا صارماً سله حيدر

يطأطئ هام الشقي العنيد

تربعت فوق عروش الخطاب

بقلب أمين وفكر سديد(الحسناوي،٢٠١٣: ١٠٣)

افتتح الشاعر قصيدته مخاطباً الفقيد من خلال التفات متنقل بين صيغة الزمن الماضي (تضمن . كبرت . تربعت) وصيغة الزمن الحاضر (يتضمنك . تقود . يطأطئ)؛ إن الالتفات هنا لم يكن عشوائياً بل كان تحولاً فاعلاً في تزكية الروح الدرامية للنص، فضلاً على التأكيد على روح السرد على مستوى بناء الخطاب عند الشاعر؛ فصيغة الماضي عملت على مساعدة المتلقي في التذكر و استرجاع مكانة الفقيد الحقيقة، وصيغة الزمن الحاضر وضعت المتلقي أمام تصور مستمر كشف عن عظمة الفقيد، ليشكل ذلك المحرك الرئيس لأثارة احاسيسه وانفعالاته، فقد تضمن اسمه بيت القصيد لكن الوجود على سعته لم يستطع تضمنه؛ وذلك أنه كما الخالدون كبر، وتؤكد (بلى) تلك العظمة وتجعله فارساً يقود الخلود. ويصنع الالتفات من صيغة الزمن الماضي إلى صيغة الأمر، نبرة شعرية تبني خطاً تواصلياً:

فيا ما أرقك من شاعر

و يا للمنابر خبر عميد

فدم قاطعاً كل عقد عصي

ودم ناظماً كل عقد (الحسناوي،٢٠١٣: ١٠٣)

حرص الشاعر ومن خلال الالتفات إلى صيغة الأمر (دم قاطعاً . دم ناظماً) أن يضع المتلقي، أزاء تكوين شعري يستقطب الوجد العقائدي في كل لحظاته الماضية والمستقبلية في نفس المتلقي؛ لذلك فالتحول هنا من الماضي إلى الأمر ليس" زمانياً بقدر ما هو تحول جمالي ودلالي في الوقت نفسه يوظفه الشاعر بوعي وحرص"(التهامي،٢٠٢٠: ١٢١).

المطلب الثالث: الالتفات العددي

تتحدد فكرة هذا المطلب في رصد الجانب المتجدد من اللغة، أي الجانب الذي " يحتضن الصياغات المبتكرة ولا ينظر إلى الدلالات المعجمية نظرة تقديسيه"(الزبيدي،١٩٩٤: ٢٧)، فمن المعلوم في المقاييس اللغوية إن صيغ (الافراد، التثنية، الجمع)، هي صيغ وضعت لتحديد اعداد الاشياء وفق ضوابط محددة؛ إلا أنها فضلاً عن ذلك تمتلك وضعاً مغايراً داخل النص الابداعي، فقد وظفت لتحقيق غايات واغراض، فالمبدع " منح نفسه قدراً لا بأس به من الحرية لإخضاع هذه القواعد، وطبعها بشخصيته"(رمضان،١٩٩٦: ٣٠)، فقد عمل على إقامة علاقات جديدة لهذه الصيغ، وحملها الافكار والدلالات التعبيرية التي يرغب في إيصالها المتلقي، الأمر الذي جعل لها قيمة فنية عميقة تتعدى الاطار اللغوي القار لها،

فالشعر " ليس مقروناً بالعواطف البسيطة دائماً فقد يحتاج أن يعبر عن عواطف معقدة ومتداخلة وهذه تحتاج إلى وسائل جديدة للتعبير عنها"(الزبيدي،١٩٩٤: ٩١)، ومن هنا فقد زودت هذه الصيغ العددية بوظائف مبتكرة ليعتمدها المبدع في " فن الكلام للدلالة على القوى الكامنة .... فلا ينتقل الشاعر من دائرة الفرد إلى منطقة الجماعة جزافاً واعتباطاً"(فضل،١٩٩٠: ٩٩)، وإنما يكون انتقاله وفق غايات مقصودة، وفي قصيدة (النورسة والصياد) نجد ذلك الانتقال:

وجلست على جرف هاد

أرقب نورسة ترميها

بالماء اكف الأولاد

تهرب ثم تعاود أخرى

متمسكة كالأوتاد

تعتز بجغرافيتها

أبداً من يوم الميلاد

وأكاد أفسر ما تشدو

مما تشدو بت أكاد

وطني يا موطن أترابي

بلدي دونك كل بلاد (الحسناوي،٢٠١٣: ١٧٨)

يقدم النص مشهد مرئي، نقلت موجوداته نقلاً أميناً، من خلال انفتاح النص على كافة مستويات الالتفات التي تضمنتها المحددات (جلست . أرقب . ترميها . تهرب . تعتز. أكاد . أفسر . تشدو)،ولعل الالتفات العددي من الافراد إلى الجمع في (وطني يا موطن أترابي . بلدي دونك كل بلاد) الذي شدت به الشخصية المتخيلة التي استدعيت لتدعم السرد من أبرز تلك الالتفاتات، فقد شكل نبرة ملائمة لخطاب وطني تمثلت فيه العفوية والحيوية الدافقة والقدرة التوصيلية، لتضع المتلقي أمام احساس عميق يستقطب كل لحظات الوجد. وعليه يتبين أن غرض الشاعر من الانتقال من صيغة الافراد (وطني . بلدي) إلى صيغة الجمع (موطن اترابي . كل بلاد) هو (التعميم والتعظيم).

ونجد الالتفات العددي أيضاً في قصيدة (أمنيات على أبواب الرحيل):

لو مرة يحلق الفراشُ

من حولنا ويصمت الطريق

لقلت للفراشِ

خذني ومت مستمتعاً في لذة الحريق

يكشف سياق النص عن استثمار تقنية الالتفات العددي في بناء الحدث، إذ أن انتقال الشاعر من صيغة الجمع (من حولنا) إلى صيغة الافراد (لقلت . خذني . مت)، قد اسهم في غمر المشهد بتفصيلات عامة حاضرة(عياد،١٩٧٢: ٣٨)،

شدت من لحمة النص وحددت إرصاداً مؤكداً يجذب الانتباه لما سيقول للفراش، الغاية منه خلق خصوصية التفرد. يتبين إن استخدام الشاعر لصيغة الجمع الدالة على العموم، والانتقال إلى صيغة الافراد رغبة منه في إظهار تفرده.

لو مرة نضيع في الغيوم

كنجمة لو مرة نضيع

لقلت للنجوم

عودي إلى ديارنا فقد أتى الربيع(الحسناوي،٢٠١٣، ١٧٨)

وليعمق الموقف الذي جاء بحوار يبرز فيه صوت واحد وتغيب صورة الآخر، يستمر الشاعر بالسرد المتنقل للأحداث عبر توظيف أسلوب التمني المتحقق بـ (لو) ـ وهو تمني يحمل في طياته إشارات التحسر؛ فالشاعر يدرك تماماً استحالة تحقق الضياع في الغيوم مثل نجمة، وقد كان ذلك إلى جانب توظيف الالتفات من الجمع إلى المفرد ثم العودة إلى الجمع، إذ نجد الشاعر قد تحدث بصيغة الجمع يريد توحد الامنية وبعدها انتقل إلى الحديث بصيغة الأفراد ليظهر التفرد وتخصيص الموقف الذاتي ويعود مرة أخرى لصيغة الجمع ليؤكد توحيد المشاعر واشتمالها. ولهذا فان غرض الشاعر من الانتقال من صيغة الجمع إلى الافراد والعودة هو (تأكيد الاشتمال).

ومن النماذج الشعرية في ذلك النوع من الالتفات، قصيدة (الثوب الأحمر) :

قالوا وضل بها فقلت لهم

إني اهتديت بحبها أكثر

قالوا سيعبدها فقلت لهم

سبحان من أعطى ومن صور(الحسناوي،٢٠١٣: ١٢٥)

من يطالع هذه الأبيات يجد أن المهيمنات الكلامية المتسلسلة المتكررة (قالوا . فقلت) تشير بوضوح إلى استعمال الشاعر الالتفات من صيغة الجمع الدالة على العموم، إلى صيغة الافراد، ليخصص من خلالها الحديث عنه بعد أن كان حديثاً عاماً، فمن خلال حوار غير مباشر عبر (قالوا . قلت) استعمله الشاعر جنباً إلى جنب مع الالتفات الذي اضطلع بدور فاعل قد تم رسم صورة شعرية مشحونة بالحركة والحيوية.

يتبين أن غرض الشاعر من الانتقال من صيغة الجمع إلى صيغة الافراد هو لتخصيص قوله وجلب العناية به من قبل المتلقي.

المطلب الرابع: الالتفات النصي

إن اتساع دلالة مفهوم الالتفات وصلاحيته لاحتواء عدة معان من دون أن يرجح معنى دون أخر، خلق اتفاقاً بين الكثير من البلاغيين على حقيقة مفادها" أن هذا اللون البلاغي هو ضرب من التحول أو العدول في مسار التعبير" (طبل،١٩٩٨، ٣٣)، وذلك يعني أن الانحراف أو الخروج عن المثالي أو المعياري من المساحة المعنوية معتنقاً الحركة الشكلية؛ التي يؤمن بكونها تشكل معنى بحد ذاته وأن الفصل بينهما عملية تعسفية، يمكن أن يسمى التفاتاً نصياً، وبمعنى أخر أن تغيير مسار السياقات البنائية للنص أو العدول من هيئة بنائية مكتملة إلى هيئة بنائية أخرى، تعمل على جدل العلاقة بين نصوص عدة، أو ما يحدث في النص من انتقالات أو تبدلات وتحولات في مستوى البنية من خلال التداخل النصي والتكرار، وامتزاج اللغات الاخرى ولهجة العامية(هلال،٢٠٠٩: ٤٤)، فإنه يحقق الالتفات النصي، الذي يلعب دوراً

فاعلاً "في إيجاد نص مفتوح متعدد الدلالة يتسم بالعمق والثراء والدراما البنائية"(هلال،٢٠٠٩: ٤٤)، ويتجلى الالتفات النصي داخل خطاب الحسناوي الشعري في مستويات عدة عبر آلية التناص، ففي قصيدة (لا عاصم اليوم) نجد المستوى التركيبي غير التام، من خلال التفات تناصي محّور، عمد الشاعر فيه إلى تفكيك النص القرآني وتحويره محتفظاً بالجزء الذي يحمل خاصية الإشارة إلى خطابه :

لا عاصم اليوم أمر الحب قد نفذا

وقبل ذلك كنا ساذجين لذا

قررت أن أحرق الماضي ولوعته

وأن اذريه في عين الزمان قذى

وأن أحول ما تمشي عليه غداً

أقدامك البيض من ترب لطيب شذى

ولست أعرف لو طالت معانقتي

ماذا سيحدث في لون الشفاه إذا

ذابت بملح ماري لثمة عسل

ولثمة ذوبت قلبي بغير أذى (الحسناوي،٢٠١٣: ١٥٥)

تلتفت القصيدة من خلال عتبتها النصية (لا عاصم اليوم) التي تتصف بكونها قد اكتسبت القداسة والشيوع والاستقرار لدى الوعي الجمعي، فأصبحت تختزل المعرفة بدلالة معينة، تلتفت إلى الخطاب القرآني، لتمارس وظيفة تناصية عبر احتوائها لمدلول النص أولاً، ومن ثم أحالته على نص خارجي، والتناسل والتلاقح معه شكلاً وفكراً (حمداوي،٢٠٢٠: ٢١)، فهي تجعل النص من خلال الالتفات ينصرف من جسده إلى جسد آخر . النص المغيب الحاضر . فقد " صار كل منهما يستدعي الآخر بشكل فيه الكثير من الآلية، ولم يكن ذلك لخصيصة داخلية في أي من الطرفين، وإنما لصيرورة الخطاب وتماسكه الذي ينتمي إليه أمثال تلك الكلمات فربط بين مكونيها ربطا وثيقاً"(الجزار،٢٠٠١، ٣٠٩) فالعتبة المتناصة هنا تمثل " علامات مزدوجة، حيث إنها في هذه الحالة تحتوي القصيدة التي تتوجها، وفي الوقت نفسه تحيل على نص آخر"(riafarre,1983,130)، فمن خلال حضورها هنا تستدعي قوله تعالى {لا عاصم اليوم من أمر الله }(هود:٤٣)، لتحقق حركة واسعة وعميقة، من خلال المحاورة التي يقدمها الشاعر ، فيكتسب أمر الحب التحقق والنفوذ بفضل الاستدعاء الذي قامت به العتبة، فتطبع التناص " بسمة الحرية إذ لا تنتقي من الخطاب تركيباً بعينه وفقرة محددة بما قد يخل بالمحتوى الكلي"(الجزار،٢٠٠١: ٣١٠)، فتحقق في التلقي والتواصل نشوة تتم عبر تلك المفردات التي اتسمت بالتعالي والخصوصية فضلاً عن القداسة؛ إذ أن هذا النمط من الالتفات يتيح مجالاً تأويلياً واسعاً " لأن المتناص معه يفقد جزءا من سياقه التكويني، وبهذا يتيح مجال التخيل مقترحا المحذوف"(هلال،٢٠٠٩: ٧١).

ومن الجدير بالذكر إن هذا النمط من الالتفات النصي المحّور يفرض تعاليه وسحره عبر النص المستدعى الاستهلالي، إذ يستمد منه النص الحركة والنشاط محققاً التماهي والتشابك مع بنية النص، ذلك " التشابك الذي يجعل من النص الشعري سواء اكان نص الشاعر أم لغيره صورة لذات أخرى لكنه امر هو شبيه للانا ومجلي لها"(قنديل،١٩٩٩: ٢٨٣)

ونجد في قصيدة (تخميس) تجلياً للالتفات النصي عبر آلية التضمين على المستوى التركيبي التام :

بديلاً عن دموع صرن محلا

وعن جسد برته البيد نصلا

فقلت أسير قبل الموت مهلا

(أمر على الديار ديار ليلى

أقبل ذا الجدار وذا الجدارا)

أكحل بالخطى أجفان دربي

وأزرع في كوى الجدران شيبي

فترتجف الديار رجيف هدبي

(وما حب الديار شغفن قلبي

ولكن حب من سكن الديارا) (الحسناوي،٢٠١٩: ٧٢)

وهنا يواجه المتلقي نصاً متحركاً تحقق عبر الالتفات من النص الشعري الجديد إلى النص القديم، ليكون أمام قراءة جديدة تتم من خلال زوايا متعددة وبأنساق متغيرة، تفتح شهية التأويل والتأمل المستمر، فالمتلقي " حينما يستقبل النص فإنه يتلقاه حسب معجمه، وقد يمده هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التي وعاها الكاتب حينما أبدع نصه، ومن هنا تتوزع الدلالة وتتضاعف، ويتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ "(الغذامي،١٩٩٨: ٨١)، وقد استدعى الشاعر نصاً قديماً بتمام عباراته؛ ليعمل على كسر أحادية الصورة، وجعلها تمتزج بالأخر، وتتوحد معه ، فقد التفت النص الشعري المضيف (بديلاً عن دموع صرن محلاً ...) و(أكحل بالخطى أجفان دربي....) ومن خلال تحولات دائرية اعتمدت التواتر والتوالد إلى نص شعري قديم مستدعى بالكامل (أمر على الديار ديار ليلى . أقبل ذا الجدار وذا الجدارا) و(وما حب الديار شغفن قلبي . ولكن حب من سكن الديارا) ؛ ليمارس معه جدلا وحواراً، يضع المتلقي أمام نص متحرك، متنقل من حالة إلى أخرى، قابل للتعدد والتأويل " مما يكسر رتاج الانغلاق في البنية والدلالة"(هلال،٢٠٠٩: ٥٩)، في اتجاه تصاعدي حتى يصل إلى دمج موقفين وحالتين في موقف واحد.

وتطالعنا قصيدة (إعترافات في حضرة العشق) تجسيداً للالتفات النصي تمت بالاستعانة بتقنية التكرار:

إذا كنت أنت

كأي فتاة عرفت

وأي طريق سلكت

وأي مكان دخلت

وأي قرار تخذت

وأي كتاب قرأت

وأي قصيد كتبت

فماذا أسمي التعلق فيك

انجذابي إليك

أيعقل أن المشاعر نحوك

بعض الخيال وبعض الظنون

يتجلى الالتفات النصي عبر آلية التكرار الاستفهامي، التوليدي، المتحول (أي فتاة . أي طريق . أي مكان . أي قرار . أي كتاب . أي قصيد) الذي يسمح للنص بالحركة، كونه تكرار يعتمد التحول على مستوى الرؤية والدلالة والإسناد، يفتح للشاعر آفاق متعددة، مستغلاً القدرة الترددية من خلال المفردات التي تكّون إطار الامتزاج النصي، ذلك أن التكرار " من شأنه أن يخلق قدراً كبيراً من الانسجام والتآلف بين عناصر النص ومكوناته ويسمح بالاستمرار في بنائه، الأمر الذي يجعل من النص وحدة منسجمة ومتسقة"(الطوانسة،١٩٩٨: ١٤٣):

لماذا أحس بقربك مني

عبادة صوفية لا تمل الصلاة

ولا تعرف الحب قبل

ولا تقدر البوح إلا لرب الدعاء

لماذا أكون

كثير الشهادة بين يديك

كثير الولادة بين يديك

كثير الطفولة بين يديك

شديد الرجولة بين يديك

وأشعر في كل ما يعتريني

سعادة طير تهدهده نسمة كل حين

فيرقص مثل الغصون

من خلال التحول الدائم في سياق بنية النص الكلية، في ظل الإسناد المتشعب المتحقق عبر (كثير..... بين يديك) يقوم التكرار التركيبي بدور الالتفات النصي، فيكتسب تعدداً في الدلالة إلى جانب التفات مماثل عبر خاصية الرؤية، يلزم المتلقي بالنشاط والمداورة والدهاء؛ " فالكلمة المكررة أو الصورة المكررة لا تعني نفس ما عنته في المرة الأولى، وذلك راجع إلى ذات حقيقة أنها تكرار ولا تقع حادثة مرتين، لأنها على وجه الدقة قد وقعت مرة بالفعل"(ايجلتون، ١٩٩١: ١٤٣) فالذات الشاعرة هنا لا تقصد التكرار التوكيدي من خلال ضغطها على حالة لغوية واحدة، على الرغم مما يقوم به من دور في ضبط الإيقاع الدلالي، بل ليؤدي الالتفات عبر هذا التكرار إلى تنامي النص، وتعدد دلالته مع كل حالة التفات، فهي في حالة متنامية بدءاً من الشهادة والعودة إلى الولادة ثم الطفولة فالرجولة، فيكسر حالة الرتابة التكوينية، والحالة النفسية المتجهة نحو تلاحم النص، محققاً الدرامية، التي تعد وجهة للتفريغ النفسي. فالدرامية مرتبطة بعلاقة طردية مع الالتفات، فكلما زادت حالة الالتفات في النص زادت دراميته فضلاً عن تشابكه الدلالي .

عرفت بحبك

أن الذين يقولون لا نستطيع الكلام

ولا نستطيع السكوت

ولا نستطيع البكاء

ولا نستطيع الصراخ

ولا نستطيع الحياة

ولا نرتضي بالممات

ولكننا عاشقون بصبر

عرفت صعوبة ذاك الشعور اللذيذ

عرفت عرفت

إلى أن طغى العشق فيّ

وأخرج نيرانه من عيوني(الحسناوي،٢٠١٣: ١١٤)

البنية المتشظية المتشعبة القائمة على الالتفات النصي المعتمد على تكرار الحاضر المنفي (لا نستطيع)، والماضي (عرفت)، خلقت نصاً مفتوحاً متعدد الدلالة، يسهم في إعادة تشكيل هوية ذات مسلوبة وغير قادرة في ظل طقس سلبي، فنحن نستخدم العمل الأدبي لنرمز إلى أنفسنا واخيراً نعيد استنساخها، فنأخذ النتاج إلى داخلنا ونجعله جزءاً من ثروتنا النفسية الخاصة . فالهوية تعيد خلق نفسها"(راي، ١٩٨٧: ٧٨) .

ونجد في قصيدة (إلى الراقصة...) آلية الالتفات النصي بين المستويات الأدائية للغة، فقد استخدم الحسناوي في عنوان قصيدته الالتفات من اللغة العربية إلى اللغة الإنجليزية:

إلى الراقصة
ALEXANDRA

تتراقصين على المجرة مثلما

تتراقص الكلمات فوق لساني

قدست خصرك بالوقاحة ناثراً

ملح الأنوثة في أرق بيان

تتراقصين فيعتلي موج النهود

على الحياة على الزمان الفاني(الحسناوي،٢٠١٩: ١١٤)

من خلال الالتفات في عنوان القصيدة من اللغة العربية (إلى الراقصة) إلى اللغة الإنجليزية (ALEXANDRA)، يستفز الشاعر ذهن المتلقي ويثير انتباهه إلى الشخصية المحور التي يعبر من خلالها عن موضوعه وأفكاره وفق وعي حديث بالكتابة والحياة " وكأن اللغة والتشكيل وتركيبة النص أو بنيته الشاملة هي الحقول التي يطلق فيها شاعر الحداثة

معول التجريب من أجل إنتاج شعري فيه من الجدة والحداثة قدر ما في الحياة والفكر من جدة وحداثة"(القعود،٢٠٠٢: ١٤١) وذلك انطلاقا من إيمان الشاعر بفاعلية الالتفات اللغوي، فهو يكسب الشعر جمالية فضلاً عن استفزاز المتلقي وإثارة انتباهه عبر التصادم الذي يفضي إلى فتح الشهية في محاورة النص والتفاعل معه، والاندماج معه في الغالب.

ونجد تقنية أخرى للالتفات النصي في خطاب الحسناوي، تحدث بين مستوياته الأدائية، إذ يلتفت النص من اللغة الفصحى إلى اللهجة العامية في قصيدة (يا طير) :

ولي يا طير بركان بصوتي
ستفزع منه آهات اللهيب
ورغم النار تجعلني أغني
(أنا يا طير ضيعني نصيبي) (الحسناوي،٢٠١٩: ١٠١)

في هذا المقطع من النص نجد التفاتاً قد تحقق بالانتقال من الفصحى إلى العامية في كيانها الوظيفي أو الإبداعي، عبر (أنا يا طير ضيعني نصيبي) التي تختزل معرفة معينة، وترتبط بدلالة مستقرة في ذاكرة الوعي الجمعي، فبعد أن حملها الشاعر بما هو مختزن في الحس الشعبي، استعاض بمفرداتها لتجسيد انفعالاته النفسية. تدل هذه الخاصية من الالتفات على مهارة في الانتقاء تفضي إلى تحقيق نشوة في التلقي والتواصل، فقد تمكنت تلك المفردات العامية من اصطياد حالة شعورية، اضفت ثراء وعمقاً وحركية على النص، دونما تكلف أو اصطناع.

ومن صور التفات النص إلى اللهجة العامية في كيانها البلاغي أو الوظيفي ما نجده في قصيدة (أنا ما أغني) :

حياتي إلي مسافات حزن
حياتي إليها أغاريد لحن
أنا رغم ما أدعي من جنوني
وحزني المقفى (أنا ما أغني) (الحسناوي، ٢٠١٩: ١٢٥)

يسمح الالتفات النصي هنا للهجة العامية في مستواها الإبداعي أن تخترق جسد النص الفصيح، وتكسر استقامته، لتضيف إليه جمالية، تضع المتلقي أمام كتلة معقدة متداخلة، تتطلب الاحتكام إلى التأويل والتساؤل، فقد عمد الشاعر إلى الالتفات إلى العامية لوعيه التام بامتلاكها الطاقة التعبيرية، واكتنازها بالإيحاءات اللامحدودة، إذ وظف (أنا ما أغني) وهو تعبير مخالف للمألوف؛ لأنه وجد فيه بعداً دلالياً أعمق مما لو استعمل (أنا لا أغني)، وبذلك استطاع الشاعر أن يحقق معطيات جمالية تماثل رؤيته ووعيه في إعادة بعث جماليات الأشياء وتفجيرها عبر تطوير أداءه اللغوي واشكاله.

ونجد صدى هذه المغامرة اللغوية في قصيدة أخرى للحسناوي، قصيدة (برلين...) :

وأنا على بغداد أصرخ باكياً
بدموع بغدادية لم تهجع
بغداد (يا بعد العيون) سلامة
يا شيب أمي يا حبيسة أضلعي
مهلاً على القلب الحزين فإنه
لسواك يا بغداد لم يتوجع
دوماً أحث خطاي نحوك مسرعاً
وأحس من فرط النوى لم أسرع (الحسناوي،٢٠١٣: ١٦)

بغية التقاط فرصة سريعة لترجمة الحالة الشعورية والنفسية، التفت النص القائم على العلاقات البلاغية إلى اللهجة العامية (يا بعد العيون)، عبر تراشق لفظي بين الفصحى والعامية في النص، فبعد أن اتكأ الشاعر على العامية، اختلفت الطاقة الشعورية والنفسية، إذ يطرح هذا النوع من الالتفات أبعاداً جمالية متنوعة، تنقل النص من أحادية النسق إلى التشعب والتشظي الذي يعتمد الجدل البنائي.

الخاتمة

قدمت الصفحات السابقة دراسة لأسلوب الالتفات في شعر وسام الحسناوي، فتوصلت إلى نتائج من أهمها:

١ . يعد أسلوب الالتفات عاملاً مهماً في تقديم رؤية الذات الشاعرة والعالم من خلال النص الغنائي، الذي يشف عن وجدان فردي وقومي عميق، يعزز شعرية النص، و يجعله في منطقة متفردة، ويخصه بصوت خاص يدعم اشكال التجسيد للحقائق الشعرية المتنوعة عبر رصيد ثري.

٢ . شكل الالتفات عند الحسناوي ملمحاً بارزاً، فقد حرص الشاعر على تنوع مظاهره داخل الخطاب الشعري، فكانت أربع مظاهر هي : الالتفات في الضمير، الالتفات الزمني، الالتفات العددي، الالتفات النصي، وجاء التفات الضمائر في أغلب النصوص، فكان الأكثر حضوراً.

٣ . حقق الحسناوي باستعمال أسلوب الالتفات جملة من الغايات منها :

أ . جعل المتلقي مفعماً بالمشاركة من خلال تطرية نشاطه، في ظل مناخ درامي يكون وجهة للتفريغ النفسي، و(التفات الضمير) بأساليبه المتعددة، خير ما يجسد ذلك، إذ تزيد النص حيوية تجعل المتلقي أكثر استثارة وتنبهاً.

ب . بتوظيف (الالتفات الزمني) منح الشاعر الدلالة الزمنية للنص، مرونة كبيرة، ساعدت على تدفق الافكار وبقائها يقظة، فضلاً عن استمرار الوصف وسعته.

ج . تنوع وظيفة (الالتفات العددي) وفقاً لجهة الالتفات، إذ يبرز الذات ويعظمها عند التفات الشاعر إلى صيغة الافراد، ويعمم المشاعر ويوحدها عند التحول إلى صيغة الجمع.

د . يحقق (الالتفات النصي) فائدة كبيرة في البناء الفني للقصيدة، إذ يسمح بإيجاد نص مفتوح متعدد الدلالة، يتسم بالعمق والثراء، يتحدى السائد والمألوف، يكسر بنية التوقع؛ فيتيح مجالاً واسعاً للتأويل.

المصادر

١. **القرآن الكريم.**
٢. ايجلتون، تيري، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩١.
٣. بابو، غياث، دلالة العدول في صيغ الأفعال، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصلية محكمة ،٢٠١٣
٤. التهامي، نجيبة حسين، التفات الأفعال في شعر حسن السوسي، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية . العام السابع . العدد٥٩، ٢٠٢٠.
٥. الجزار، محمد فكري ، لسانيات الاختلاف، القاهرة، ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع ،٢٠٠١.
٦. الجوزية، ابن القيم، التبيان في أقسام القرآن، تحقيق محمد حامد الفقي، لبنان، دار المعرفة، ط٢، ١٩٨٨.
٧. الحسناوي، وسام، غريب على قارعة الذكريات، دار الحكمة، ط١، ٢٠١٣.
٨. الحسناوي، وسام، لمم، دار تأويل للنشر والترجمة، ط١، ٢٠١٩.
٩. حمد، عبدالله خضر، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، الأكاديميون ، ط١ ،٢٠١٨.
١٠. حمداوي، جميل، سيميوطيقا العنوان، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، ط٢، ٢٠٢٠.
١١. راي، وليم، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ط١، ١٩٨٧.
١٢. رمضان، علاء الدين، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، ١٩٩٦.
١٣. زايد، علي عشري،عن بناء القصيدة الغربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط ٤ ، ٢٠٠٢ م .
١٤. الزبيدي، مرشد، بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ط، ١٩٩٤.
١٥. الزمخشري، أبو القاسم، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، د. ط، ١٩٦٦.
١٦. السعدني، مصطفى، البنيات الاسلوبية، مطبعة رواي للإعلان، الاسكندرية، ط١، ٢٠٠٠ .
١٧. الشايب، أحمد، أصول النقد الادبي، القاهرة. مكتبة النهضة المصرية ، ط٨، ١٩٧٢.
١٨. طبل، حسن، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٩٨.
١٩. الطوانسة، شكري، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
٢٠. عياد، شكري محمد ، الاتجاهات الحديثة في الرواية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، ع/٣، ١٩٧٢.
٢١. الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٨م.
٢٢. فالح، جليل رشيد، فن الالتفات في مباحث البلاغيين، مجلة آداب المستنصرية، د. مط، بغداد، ع ٩، د.س.
٢٣. فتح الله، سليمان، الاسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، القاهرة، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٠.
٢٤. فضل، صلاح، شفرات النص، دار الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٩٠.

٢٥. القعود، عبد الرحمن محمد، الإبهام في شعر الحداثة، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة،٢٠٠٢.
٢٦. قنديل، فاطمة، التناص في شعر السبعينات، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، ١٩٩٩.
٢٧. النايلة، عبدالجبار، الصرف الواضح، مطبوعات جامعة الموصل، ط١، ١٩٨٨.
٢٨. هايمن، ستانلي، النقد الادبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: احسان عباس و د. محمد يوسف نجم، دار الشؤون الثقافية، بيروت، ١٩٦٠ .
٢٩. هلال، عبد الناصر، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط١ ، ٢٠٠٩.
30. .Rifaterre,M(1983);semiotique de la poesie, Seuil.Paris.