ResearchGate

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: https://www.researchgate.net/publication/332446425

قلب التركيب اللغوي في الشعر الحرّ

Article · November 2016

CITATIONS
0

READS
72

1 author:

أحمد رسن
University of Basrahجامعة البصرة
40 PUBLICATIONS **0** CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:

Project تداولية View project

Project الدلالة النحوية View project

All content following this page was uploaded by أحمد رسن on 16 April 2019.

The user has requested enhancement of the downloaded file.

مجلة كلية الآداب فصلية علمية محكمة

الترقيم الدولي: ISSN: 155420736584

العدد ١٩ /القسم الثالث / لسنة ٢٠١٦م

جمهورية العراق- ذي قار- جامعة ذي قار- كلية الآداب

موبايل: ٠٧٨١٦١٨٨٧٩٢

البريد الالكتروني: ARTS.Ma@yahoo.com

جميع الحقوق محفوظة: كلية الآداب- جامعة ذي قار

Scanned with CamScanner

كلية الآداب
جامعة ذي قار
مجلة آداب
ذي قار

Scanned with CamScanner

٥	شذرات من حياة د . قصي سالم علوان ـ وجهوده الأدبية والنقدية.		ايران
٦	الصورة الشعرية في الشعر العربي والفارسي (دراسة مقارنة).	أ. م.د. عبد علي كاظم چلّاب أ.م.د. فلاح حسن عباس العراق	١٤٥
٧	الصورة، المرجعيات والاهداف	أ . ليلى رحامنية الجزائر	١٦٤
٨	قراءة جديدة في حوارية ابن عباس مع نافع بن الأزرق.	د. هادي غالي رضا الدخيلي العراق	١٨٤
٩	قلب التركيب اللغوي في الشعر الحرّ	أ .م.د أحمد رسن صحن العراق	٢٠٣
١٠	التناقض الفكري وانذثار الطلل	أ.د. عواد كاظم لفته الطالبة هدى بازول فرهود العراق	٢٣٨

Scanned with CamScanner

قلب التركيب اللغوي في الشعر الحرّ

أ .م.د أحمد رسن صحن

جامعة البصرة /كلية الآداب

قسم اللغة العربية

المقدمة

وجدتُ في الشعر الحرّ ظاهرة أسلوبية لم يُسلط الضوء عليها في الدراسات اللغوية واللسانية والنقدية التي استطعتُ أنْ أطّلع عليها وهي ظاهرة القلب اللغوي . وأعني بها تحويل التركيب اللغوي المستعمل إلى تركيب جديد قَلَبَ الشاعرُ أجزاءه بالتقديم والتأخير أو بتغييره من نمط نحوي إلى نمط آخر . فبدأتُ باستقراء هذه الظاهرة في الدواوين والمجموعات الشعرية المطبوعة . ثم قمتُ بدراستها وتحليلها نحوياً ودلالياً في مبحثين : الأول يتضمن دراسة نحوية لتبيين أنماط التراكيب النحوية التي ظهر فيها القلب اللغوي ، فكانت الأنماط تشمل : الجملة الفعلية والاسمية وقد تتداخل الجملتان معاً ؛ لاتساع مساحة القلب في النصوص الشعرية أو لتأسيس النص الشعري كلّه على آلية القلب نفسها ، فتكون القصيدة قائمة على هذا الإجراء الجديد من بدايتها حتى النهاية .

والمبحث الثاني يركّز على تحليل ظاهرة القلب دلالياً لكشف دلالات التراكيب والنصوص التي احتوت على القلب بالاعتماد على السياق النصي فقط . ولم أعتمد على دراسات لغوية أو نقدية في التحليل ؛ لأنّني لم أجد . فيما قرأتُ . دراسةً تشير إلى هذه الظاهرة . أي قلب التركيب كلّه وليس المقصود من القلب التغيير المتداول عندَ الشعراء قديماً وحديثاً الذي يقع في التغيرات الإعرابية أو التقديم والتأخير (الرتبة النحوية) التي

Scanned with CamScanner

تكون داخل التركيب الواحد . فظاهرة بعض تتجاوز ذلك الإنزياح المعروف في الدراسات البلاغية والأسلوبية ؛ لأنّها تتعامل مع قلب التراكيب جميعاً . وليس قلب أجزاء من التركيب الواحد .

وقد تجلّت في الجانب الدلالي مجموعة من الدلالات هي : الدلالة الظاهرة وهي الدلالة التي يقصدها الشاعر بوساطة قلب التركيب . ودلالة التغاير التي يكون فيها التركيب المقلوب مختلفاً عن التركيب الأول المخالف له دلالياً ، فلا توجد بينهما رابطة دلالية إلا التباعد والاختلاف . ودلالة الصورة الشعرية التي خلقها الشعراء بالقلب اللغوي .

تعريف القلب اللغوي

أولاً . القلب في اللغة

يراد من القلب في اللغة معنيان هما((خالِص شَيءٍ وشَرِيفِه ، والآخَرُ ... رَدُّ شيءٍ من جهةٍ إلى جهة))[1]

ثانياً . القلب في الاصطلاح

الواضحة والمفهومة مباشرة من النص . والدلالة الرمزية التي تتجاوز الدلالة المباشرة إلى أخرى عميقة ، فيكون اللفظ رمزاً لمعنى ثانٍ يُنتج من بنية النص الشعري . ودلالة التضاد التي تتكون من الثنائيات المتقابلة

المقصود من القلب اللغوي في هذا البحث تغيير التركيب في النص الشعري إلى تركيب جديد بوساطة تبديل أجزائه تقديماً وتأخيراً مع بقاء نمطه النحوي الأول أو تغييره إلى نمط آخر . فهو يقترب من المعنى المعجمي الثاني في ردّ التركيب الأول إلى تركيب جديد بوساطة تغيير في أجزائه ودلالته . وهذا القلب يبرز ظاهرةً في الشعر العربي الحرّ ، وقد اتخذ أنماطاً من التركيب النحوي حملت دلالات متعددة . فكان من المناسب دراسته في مبحثين :

المبحث الأول : أنماط قلب التركيب اللغوي

يقبض الشاعر اللغةَ قبضةً محكمةً ؛ ليخلقَ منها الوجود اللفظي لقصيدته ، فيُجري عليها

Scanned with CamScanner

ممارسات وإجراءات صوتية ودلالية معقدة كي واحد . ولعلّ من الهيمنة الفكرية والقدرة الإبداعية التي تقع على الوسائل اللغوية في الشعر ما يسلطه بعض الشعراء على أنظمة التركيب من تغيّرات ؛ لإيجاد تجارب جديدة ، إذ إنّ بناء التركيب اللغوي يمثّل قانوناً في مرتبة حصول صورته المجردة في الذهن . فيظل يحمل الثبات والديمومة عند المتكلمين ، ويُحاط بهالة من الاحترام والتقديس حتى يُوظّف التأويل في النصوص عند خروجها من المألوف ؛ لتنطبق على تلك القواعد . فإذا جاء الشاعر ليحقّق تجربة جديدة وجد أمامه كماً كبيراً من [illegible] اللغوية تطوّق حريته في التعبير ، فيقع في [illegible] التجديد اللغوي الذي يحاول أنْ يخرق القوانين . ولعل من حيل الشاعر في الفرار من فجوة القواعد القلبُ في التراكيب ، وهي ظاهرة أسلوبية قد تجلّت في الأنماط الآتية :

أولاً . الجملة الفعلية

نعلم أنّ الجملة الفعلية من التراكيب المتداولة كثيراً في الخطاب الشعري الحديث ، ولكنّ الجديد تنتظم في وحدة نصيّة يرتضيها ، ويُرضيه في آن فيه هو استعمال هذا التركيب ثمّ قلبه إلى تركيب آخر يجعل عناصره يوضعان في موضع بعض ، كما في قصيدة (مدرسة) للشاعر أحمد صالح في مقطعها الآتي[٢] :

أسأل عن مدرسةٍ إلزامية

كنّا نتعلّم فيها ،

أول ما نتعلّم درس الاستحياء

لا نرفعُ صوتاً في وجهِ معلم

لا نتكلم إلا بالإذن

لا نفهمُ إلا ما نعني

لا نعني إلا ما نفهم

الجملة الفعلية (**لا نفهمُ إلا ما نعني**) هي التركيب الأساس في القصيدة بما يحمل من دلالة القصر على تساوي الفهم والقصد عند الأطفال . أي أنّ دائرة الوعي لدى الأطفال تقف عند ما يقصدونه هم وما يُريدونه . ولا تتسع في طفولتهم

Scanned with CamScanner

لتشمل ما يقصده الآخرون . ثمّ تأتي محاولة الشاعر بقلب هذه الجملة إذ جعل الجملة الفعلية الجديدة (**لا نعني إلا ما نفهم**) منبثقة من ألفاظ الأولى بتبديل عناصرها مع احتفاظها بالنمط التركيبي نفسه ؛ لإنتاج دلالة جديدة . وهي أنّ المقاصد منبثقة من الفهم والوعي ومتطابقة معه . فالطفل يقصدُ و يُريدُ ما يفهمه من الأشياء . ولا يقصد ما لا يفهمه ولا يعرفه .

ويأتي شاعر آخر بجملة فعلية تحتل دلالة النعت كونها جاءتْ بعد اسم نكرة طبقاً للقاعدة (الجمل بعد النكرات صفات) مع أنّ هذه الجملة ارتبطتْ بجملة فعلية أخرى في قوله [٣] :

ساءلني الوجهُ المشرقُ

عن كونينِ اتسقا واختلفا

واختلفا واتسقا

في أعماقي

فكأنَّ الضحكةَ من عيني بكاءٌ

فالجملة (اتسقا) المركبة من الفعل والضمير ألف الاثنين الفاعل واقعة نعتاً للاسم(كونين) وعطفتْ على جملة (اختلفا) بالواو .للجمع بين صفتي الاتساق والاختلاف. ولم يقف النسيج اللغوي عندها بل انطلق نحو جملة فعلية مرتبطة بالعطف مع جملة أخرى وهما مرتبطتان بجملة النعت والجملة المصاحبة لها بالواو أيضاً فضلاً عن حضور أجزاء التركيب نفسها مع تبادل المواقع بين الجمل الأربع ، فكانت الأولى رابعةً والثانية ثالثة . وهذا القلب يُوحي بانقلاب الدلالة إذ اتصف الكونان في الجملة الأولى والثانية بالاتساق والاختلاف ، ولكنّهما تغيّرت صفاتهما نحو حالة جديدة هي الاختلاف أولاً وبعدها الاتساق وهو تغيّر يمثّل وعياً نفسياً لدى الشاعر ورؤية جديدة تسكب على الكونين من أعماق الشاعر . فهو تغيّر داخلي يُشير إليه شبه الجملة(**في أعماقي**) .

ويتفاعل التركيب اللغوي عند عبد الرزاق عبد الواحد في تجاذب لفظي ودلالي يقصده الشاعر ؛ لكي يشتق تركيباً جديداً مع إضافة عنصر من خارج التركيب المنجز في المرتبة السابقة للقلب

Scanned with CamScanner

اللغوي ، وهو ما وجده الباحث في المقطع الآتي[٤] :

لقد كنتِ للإنسانِ مَنْ كانَ ثورةً

وكان لها نصراً ، فكنتِ له النّصرا

وقد يلدُ الدّهرُ الرّجالَ وإنّما

رأيتُ رجالاً ههنا تلدُ الدّهرا

نجد التلاعب اللغوي واضحاً في أبنية اللغة الشعرية بدءاً من الجملة الفعلية(كان لها نصراً) التي استعاض ضمير الغائب المفرد المستتر في(كان) مع الضمير(ها)فيها بضمير المخاطبة المفردة(التاء) وضمير المفرد الغائب(الهاء) في الجملة الثانية(فكنتِ له النصرا). فالثورة الجزائرية هي موضوع القصيدة ، الذي فعّله الشاعر بتقليب اللغة لتكون الدلالة أنّ الثورة هي للإنسان وملكه الخاص به ؛ لأنّه هو الثورة ، ولولاه لا أثر لها . والإنسان هو نفسه كان نصراً للثورة . فحريته هي نصر عظيم حقّقته الثورة . والثورة هي النصر الحقيقي لذلك الإنسان الثائر الحرّ ؛ لأنّه قد تخلّص من الوهن والجبن ودخل في ميدان الأحرار المناضلين .

ثم يرداد أثر الصنعة اللغوية في توليد تركيب جديد تكوّن من أجزاء تركيب سابق عليه وأجزاء جديدة من متن اللغة يضاف إلى بداية التركيب الجديد نفسه . فيكون نمط الجملة الفعلية الأصلية هي : (وقد يلدُ الدهرُ الرجالَ) ثمّ ينعطف الشاعر نحو تكوين جملة ثانية بإضافة(رأيتُ) في بدايتها ، فيؤثر في نصب (رجالاً) كونه مفعولاً به للفعل(رأى) وإضافة (ههنا) مع تغيير موقع الاسمين(الرجال والدهر) بالتقديم والتأخير وما استتبعه من تغيير الحالة الإعرابية وحركات الإعراب . فأحدث قلباً لغوياً للتركيب كله بوساطة الإضافة والتقديم والتأخير لمكونات التركيب . فأنتج هذا القلب تغيير المعنى من أنّ البعد الزماني في هذه الدنيا يكون محلاً لولادة الرجال . وهي الولادة الطبيعية المألوفة لدى الجميع ، فكل رجل يولد في لحظة ... إلى معنى آخر وبالقلب اللغوي حدث التغيير من المعنى المألوف إلى معنًى جديد وهو أنّ ثمة رجالاً خلقوا الزمان والتاريخ بأفعالهم ومآثرهم .

Scanned with CamScanner

اللغوي ، وهو ما وجده الباحث في المقطع الآتي[1] :

لقد كتبتُ للإنسانِ مُذْ كانَ ثورةً

وكان لها نصراً ، فكنتِ له النّصرا

وقد يلِدُ الدّهرُ الرّجالَ وإنّما

رأيتُ رجالاً ههنا تلِدُ الدّهرا

نجد التلاعب اللغوي واضحاً في أبنية اللغة الشعرية بدءاً من الجملة الفعلية(كان لها نصراً) التي استعاض ضمير الغائب المفرد المستتر في(كان) مع الضمير(ها)فيها بضمير المخاطبة المفردة(التاء) وضمير المفرد الغائب(الهاء) في الجملة الثانية(فكنتِ له النصرا). فالثورة الجزائرية هي موضوع القصيدة ، الذي فعّله الشاعر بتقليب اللغة لتكون الدلالة أنّ الثورة هي للإنسان وملكه الخاص به ؛ لأنه هو الثورة ، ولولاه لا أثر لها . والإنسان هو نفسه كان نصراً للثورة . فحريته هي نصر عظيم حقّقته الثورة . والثورة هي النصر الحقيقي لذلك الإنسان الثائر الحرّ ؛ لأنه قد تخلّص من الوهن والجبن ودخل في ميدان الأحرار المناضلين .

ثم يزداد أثر الصدمة اللغوية في تحويل تركيب جديد تكوّن من أجزاء تركيب سابق عليه وأجزاء جديدة من متن اللغة يضاف إلى بداية التركيب الجديد نفسه . فيكون نمط الجملة الفعلية الأصلية هي : (وقد يلِدُ الدهرُ الرجالَ) ثمّ ينعطف الشاعر نحو تكوين جملة ثانية بإضافة(رأيتُ) في بدايتها ، فيؤثر في نصب (رجالاً) كونه مفعولاً به للفعل(رأى) وإضافة (ههنا) مع تغيير موقع الاسمين(الرجال والدهر) بالتقديم والتأخير وما استتبعه من تغيير الحالة الإعرابية وحركات الإعراب . فأحدث قلباً لغوياً للتركيب كله بوساطة الإضافة والتقديم والتأخير لمكونات التركيب . فأنتج هذا القلب تغيير المعنى من أنّ البعد الزماني في هذه الدنيا يكون محلاً لولادة الرجال . وهي الولادة الطبيعية المألوفة لدى الجميع ، فكل رجل يولد في لحظة ... إلى معنى آخر وبالقلب اللغوي حدث التغيير من المعنى المألوف إلى معنًى جديد وهو أنّ ثمة رجالاً خلقوا الزمان والتاريخ بأفعالهم ومآثرهم .

Scanned with CamScanner

الثوري ، وهو ما وجده الباحث في المقطع الآتي[٤]

لقد كنت للإنسان مذ كان ثورةً

وكان لها نصراً ، فكنتِ له النّصرا

ولقد بذا الدّهرُ الرّجالَ وإنّما

رأيتُ رجالاً ههنا تلدُ الدّهرا

نجد التلاعب اللغوي واضحاً في أبنية اللغة الشعرية بدءاً من الجملة الفعلية(كان لها نصراً) التي استعاض ضمير الغائب المفرد المستتر في(كان) مع الضمير(ها)فيها بضمير المخاطبة المفردة(التاء) وضمير المفرد الغائب(الهاء) في الجملة الثانية(فكنت له النصرا). فالثورة الجزائرية هي موضوع القصيدة ، الذي فعّله الشاعر بتقليب اللغة لتكون الدلالة أنّ الثورة هي للإنسان وملكه الخاص به ؛ لأنه هو الثورة ، ولولاه لا أثر لها . والإنسان هو نفسه كان نصراً للثورة . فحريته هي هدف عظيم حققته الثورة . والثورة هي النصر الحقيقي لذلك الإنسان الثائر الحرّ ؛ لأنه قد تخلّص من الوهن والجبن ودخل في ميدان الأحرار المناضلين .

ثم يزداد أثر الصدمة اللغوية في توليد تركيب جديد تكوّن من أجزاء تركيب سابق عليه وأجزاء جديدة من متن اللغة يضاف إلى بداية التركيب الجديد نفسه . فيكون نمط الجملة الفعلية الأصلية هي : (وقد يلدُ الدهرُ الرجالَ) ثمّ ينعطف الشاعر نحو تكوين جملة ثانية بإضافة(رأيتُ) في بدايتها ، فيؤثر في نصب (رجالاً) كونه مفعولاً به للفعل(رأى) وإضافة (ههنا) مع تغيير موقع الاسمين(الرجال والدهر) بالتقديم والتأخير وما استتبعه من تغيير الحالة الإعرابية وحركات الإعراب . فأحدث قلباً لغوياً للتركيب كله بوساطة الإضافة والتقديم والتأخير لمكونات التركيب . فأنتج هذا القلب تغيير المعنى من أنّ البعد الزماني في هذه الدنيا يكون محلاً لولادة الرجال . وهي الولادة الطبيعية المألوفة لدى الجميع ، فكل رجل يولد في لحظة ... إلى معنى آخر وبالقلب اللغوي حدث التغيير من المعنى المألوف إلى معنًى جديد وهو أنّ ثمة رجالاً خلقوا الزمان والتاريخ بأفعالهم ومآثرهم .

Scanned with CamScanner

ويقلب الشاعر في بنية الجملة الفعلية بعضَ أجزائها . فلا يصل القلب اللغوي إلى التركيب كلّه ، ومن الأمثلة الشعرية التي ينطبق عليها هذا القلب الجزئي النص الشعري الآتي[٥] :

سلامُ اللهِ يا أيامْ

على مَنْ عمّروا الدّنيا

... ...

تعودُ الدورةُ الكبرى

من الأمطارِ للأزهارْ

من الإبحارِ للشطآنْ

من الإنسانِ للأزمانْ

من الأزمانِ للإنسانْ

في داخل الجملة الفعلية (تعود الدورة الكبرى) ومتعلقاتها من الجار والمجرور تتحرّك اللغة في تكرير الحرف (من) والأسماء بعده في أربع نقلات متتالية . وتقف الحركة اللغوية عند سمة القلب اللغوي الذي يطال التركيب الناقص باستبدال مباشر بين المجرورين(الإنسان /الأزمان) أحدهما بالآخر. والدلالة تتأثر بالقلب لتبوح لنا بحركة الزمان وتنقلاته بين الموجودات المتمثلة بالأمطار التي كانت نقطة انطلاق الدورة الحياتية ومبدأ الحياة والشعور نحو الأزهار الحاملة للحياة والجمال . ثم يأتي مظهر آخر للدورة بدأ بحركة السفر والإبحار في الماء مبدأ الحياة والحركة نحو الشطآن نقطة الاستقراء والهدوء . والمظهر الثالث للحركة يبدأ من الإنسان المتصف بالحياة والعلم نحو الزمان الظرف الواسع لتلك الدورة ، ولكن يفاجئنا الشاعر بوساطة قلب اللغة بعودة جديدة للحركة الحياتية من الزمان المجهول مرتدّة إلى الإنسان لتقف عنده كأنّه محور تلك الدورة .

وتظهر قدرة صلاح عبد الصبور على تحريك الألفاظ حين قال[٦] :

ثم نعودُ موجتينِ توأمينْ

أسلمتا العنانَ للتيارْ

في دورةٍ إلى الأبدْ

من البحارِ للسماءْ

Scanned with CamScanner

من السماءِ للبحارْ

فيعمل الشاعر على رسم حركة المعنى عبر تحريك ألفاظه من مواقعها داخل الجملة الفعلية ؛ لتبوح بالدوران الصاعد من البحار إلى السماء والنازل منها إلى البحار ثانية . فالشاعر يشعر بوجوده المنغمر في حركة وجودية عامة خالدة منبثقة خيالاً من البحار وهي تحمل دلالة الحياة والأعماق والأسرار نحو السماء بما فيها من إيحاءات العلو والقداسة والتعالي . والهبوط تارة أخرى من السمو والارتفاع إلى الأسفل . فالنفس في دوامة نفسية صاعدة نازلة لا تهدأ أبداً .

ومن مظاهر القلب اللغوي الداخلي في أجزاء التركيب ما جاء في قول الشاعر[٧] :

إذا سما للهِ في نظرتِه

حائماً حولَ شعابَ القدرِ

يتصدّى لِسَنَا بسمتهِ

بؤرُ النورِ ونورُ البؤرِ

منجمُ الإشراقِ في نبعتِهِ

نظرٌ ينفذُ عبرَ السُّتُرِ

ويرى الحقَّ على فطرتِهِ

فنجد الفاعل(**بؤر النور**) في الجملة الفعلية (**يتصدّى لِسَنَا بسمتهِ**) مضافاً وبعده المضاف إليه (النور) وبالعطف بالواو **يأتي المعطوف عليه** (**نورُ البؤرِ**) تركيباً إضافياً منقلباً عن التركيب الإضافي المتقدّم مع استبدال حالة التعريف والتنكير للاسمين التي تقتضيها طبيعة الإضافة اللغوية . وهذا كلُّه يُنتج دلالة يستشفها المتلقي من القلب في التراكيب وهي أنّ المتأمّل في الوجود والباحث عن أسراره تواجه نظرته الثاقبة (بؤر النور) أي مراكز النور المؤثرة في بصيرته كما يواجه قرص الشمس بصرَ الناظر . و(نور البؤر) قد أوجد معنى آخر وهو أنّ لتلك البؤر نوراً منطلقاً هو أيضاً يتصدّى لبصيرته . فهو أمام مراكز النور المنيرة المشعّة وأمام نورها الساطع . فحينئذٍ يُبصر الحقَّ ماثلاً بنور الفطرة.

ويتفنن الشاعر بقلب الجملة الفعلية الواقعة صلةً لموصول إلى جملة فعلية في إطار أربع جمل متعاطفة مقلوبة في قول طالب عبد العزيز[٨] :

Scanned with CamScanner

الفوانيسُ التي تروحُ وتجيء

تجيءُ وتروحُ هامدة

فجملة (تروح) هي الصلة للموصول (التي) عطفتْ على جملة (تجيء) ثم ابتدأ الشاعر جملة (تجيء) التي كانت متأخرة ، وأخّر (تروح) مع إضافة الحال(هامدة) . فكانتْ الفوانيس متحركة بحركة طبيعية تؤدي دورها في إنارة المكان وهي تنتظر ؛ لأنّها تجيء ولها عودةٌ . ولكنْ انقلبْ حالها فهي تجيء من غير أنْ تحقّق غرضها الأساس في الإنارة ؛ ولم تعد تحمل النور ؛ لأنّها (هامدة) فضلاً عن أنّها تروح بلا عودة .

ويتحقّق القلب في إطار جملتين يفصل بينهما فاصل لفظي هو الظرف في النص الآتي[٩] :

فظلّ معها حولاً كاملاً

في إزارٍ واحدٍ ...

ترتديه في اللّيلْ ،

حينَ يخلعُهُ في النّهار

ويخلعُه في النّهار

حينَ ترتديه في اللّيلْ

فنجد جملة (ترتديه في الليلْ) ممتدّة نحو الظرف (حين) إلى جملة (يخلعه في النهار) المضافة إلى الظرف . فيأتي التركيب المقلوب بتقديم الجملة الثانية وتأخير الأولى .

ثانياً . الجملة الاسمية

من الأنماط المقلوبة المنتجة في الشعر الحرّ الجملة الاسمية إذ يمارس الشعراء قدراتهم الشعرية في تقليب هذا النمط التركيبي لتحقيق مقاصد تتفق مع تحولات مشاعرهم المتوترة والمتقلبة . وقد وجد البحث بعض النصوص التي احتوت على ذلك كقول الشاعر[١٠] :

أنتَ في المرآةِ...

والمرآةُ في عينيكَ

فبدأت الجملة الاسمية بضميرَ المخاطَب الدال على الذات الحاضرة وهو حضور صوري في المرآة

Scanned with CamScanner

، ويُعطف عليها جملة ثانية مركّبة من الاسم (المرآة) الذي صار مبتدأ بعد أنْ كان مجروراً في الجملة الأولى . ولم يأتِ الشاعر بالمبتدأ(أنتَ) بديلاً من المجرور (المرآة) بل استعمل لفظ (عينيك) لخلق فضاء دلالي يتجلّى فيه حضور المرآة فيهما . فالشاعر نفسه حاضرٌ في المرآة وهو أمر مألوف ، ولكنّ القلب خلق دلالة تُنبئ عن دقة إدراك الشاعر في رؤية المرآة نفسها في عينيه .

و يُنجز الشاعر القلبَ اللغوي للجملة الاسمية المكونة من ضميرين منفصلين قائلاً [١١]:

فأنا هيَ

وهيَ أنا

واحداً نحنُ كنّا

فنرى التركيب واحداً وهو الجملة الاسمية مع تبديل موقع الضميرين (أنا /هي) في الجملة الثانية للدلالة على التوحّد بين المتكلم والحبيبة الذي يشير إليه الحال (**واحداً**) المقدّم فيَ الجملة الثالثة .

ويقلب الشاعر الجملة الاسمية المكوّنة من اسم و(خبره جملة فعلية) إلى جملة مماثلة لها في النص الآتي [١٢] :

فالكلماتُ

تهربُ منّي

وأنا أهربُ منّها

وكلانا ينهار

والتحليل النحوي أنّ(الكلمات) مبتدأ وخبره الجملة الفعلية(**تهربُ مني**) فجعل الشاعر الضمير المجرور مبتدأ بعد أن صار منفصلاً ، وأدخل (من) على ضمير مرجعه الكلمات ، فانقلب التركيب ؛ ليحقّق دلالة متبادلة بين الشاعر والكلمات في فعل حركي واحد هو الهروب من الطرفين .

ويخلق الشاعر عند تحقّيقه عملية القلب في التركيب اللغوي دائرة دلالية متشابكة يوحي بها هذا الاستعمال المتجدّد مثل قول الشاعر أحمد مطر[١٣] :

أ بلادي هكذا ؟

Scanned with CamScanner

كلا .. فراعيها مريغ

ومراعيها نجيغ .

ولها سورٌ وحول السور سور

حولَه سورٌ منيغ !

فالجملة (لها سورٌ) مركبة من الخبر المقدّم (لها) والمبتدأ (سورٌ) وبعدها تأتي جملة (وحول السور سورٌ) باستعمال المبتدأ نفسه مضافاً إليه ؛ ليكون التركيب الناقص من المضاف والمضاف إليه (حول السور) خبراً لمبتدأ جديد (سور) بلفظ المبتدأ للجملة الأولى . ثم أستعمل الإضافة نفسها في تركيب جديد بإبدال (سور) بضميره المتصل(حوله) واستعمال (سور) مبتدأً مؤخراً متصفاً بصفة (منيع) لتقف عنده الأسوار التي خلقتْ قيوداً تُحيط بلاد الشاعر . وتطوقها للإشارة إلى الظلم والاستعباد والقسوة التي يصطنعها الطاغوت .

ونلمح قلب الجملة الاسمية بتبديل مواقع طرفيها الرئيسين ، فيؤثر في اختلاف الفضلات الأخرى في التركيبين المتناظرين كما في قول الشاعر[١٤] :

الغريب

لا تفهمُه إلا الغريبةُ حينَ تشتاق

... ...

الغريبة

لا يفهمُها إلا الغريب

حينَما يُصغي

ففي الجملة الاسمية الأولى المبتدأ (**الغريب**) الذي يتحول إلى فاعل في الجملة الثانية في حين أنّ (**الغريبة**) فاعل في الجملة المنفية الأولى التي هي الخبر تتقدّم لتصير مبتدأً في الجملة الثانية . فضلاً عن إبدال الفعل تشتاق بالفعل يُصغي . وهذا يعني أنّ هنالك تبادلَ فهمٍ بين الطرفين : الغريب والغريبة فأسلوب القصر بالنفي و(إلا) يحدّد دلالة فهم الغريبة للغريب عند اشتياقها . وبقلب التركيب يُنجز الفهم المقابل للأول وهو فهم الغريب للغريبة عند

Scanned with CamScanner

إصغائه لاشتياقها . ولعل للغربة عندهما أثرها في الفهم الحاصل فضلاً عن الاشتياق والإصغاء .

ويبدو القلب في جملتين مع إبقاء الإطار العام للجملة الاسمية في قول الشاعر[١٥] :

إنّنا تحتَهم ؟؟

إنّهم تحتَ مَنْ فوقَهم !

لونُنا لونُهم ؟؟

ما لهم روحُنا . ما لنا روحُهم !

فالجملة الاسمية المؤكدة بـ(إنّ)(**إننا تحتَهم**) تبقى اسمية مؤكدة بالحرف نفسه عند قلب المضاف إليه (هم) اسماً لـ(إنّ) في الثانية . ويجعل الشاعر الجملة الاسمية المنفية (**ما لهم روحُنا**) باقيةً على شكلها إذ تقدّم الخبر وتأخر المبتدأ مع تبادل الضميرين مواقعهما في التركيبين الاسميين . وهنا يصوّر الشاعر جدلية الواقع الاجتماعي إذ فيه طبقاتٌ يعلو بعضها بعضاً . والشاعر يرى طبقته تحت طبقة أخرى . ولبيان وجود طبقة ثالثة قلب التركيب فكان هؤلاء الذين فوق طبقة الشاعر تحت طبقة أعلى في السلّم الاجتماعي . وفي هذا التعبير إشارة إلى الاستعباد . في حين أنه يُبيّن أنّ الأرواح لا تُملك أبداً . وقد أشار إلى هذا المعنى بالجملتين المنفيتين . فلا الطبقة العالية تملك أرواح الدانية ولا العكس حاصل .

ويركّب الشاعر تأليفاً جديداً يأخذ ألفاظه ممّا تقدّم قبله من تراكيب في المقطع الآتي[١٦] :

سرُّ اللّحظةِ أغلى ..

سحرُ البسمةِ أحلى ..

سرٌّ في سحرٍ .. سحرٌ في سرٍّ

فينتزع لفظ (سرّ) من الجملة الأولى ، ويأخذ لفظ (سحر) من الجملة الثانية ، فيركّب منهما جملة ثالثة (**سرٌّ في سحرٍ**) ثم يقلبها إلى جملة جديدة (**سحرٌ في سرٍّ**) بوساطة التقديم والتأخير . لتكون الدلالة المتولّدة : ثمّة سرٌّ عظيمٌ في السّحر والجمال . وهناك جمال وروعة في السّرّ . فتارة يكون السرّ باطناً ومنطوياً في السحر و الجمال . وتارة أخرى يكون السحر باطناً

Scanned with CamScanner

ومندمجاً في السّرّ . فهما يتبدلان الظهور والبطون .

رجلٌ يضحكُ لامرأةٍ تبكي

رجلٌ يبكي لامرأةٍ تضحكُ

رجلٌ وامرأةٌ

٣- تداخل الجملة الفعلية بالاسمية والاسمية بالفعلية

يتجاوز الشاعر القلبَ في إطار الجملة ، فيدخل صنعته في مساحة واسعة من النص الشعري . ويظل يُحدث صياغات متعددة قائمة على أساس آلية التقليب في التراكيب النحوية ، سواء أكانت فعلية أم اسمية كما في المقطع الشعري الآتي[١٧] :

حلمتَ صغيراً . وقلتَ سأحكي لكم ما حلمتُ

حكيتَ لنا ما حلمتَ

ضحكنا ، بكيتَ

بكينا ، ضحكتَ

وها أنتَ حيثُ ابتدأنا

وها نحنُ حيثُ ابتدأتَ

إذن قُضي الأمرُ يا صاحبي ...

فبعد أنْ يتحقّق الوعد(**سأحكي**) في جملة (**حكيتَ**). تبدأ عمليات القلب اللغوي في التراكيب . وهي الجملتان الفعليتان (**ضحكنا ، بكيتَ**) تقلبان إلى الجملتين(**بكينا ، ضحكتَ**) ثم تأتي الجملة الاسمية (**وها أنتَ حيثُ ابتدأنا**) منقلبة إلى جملة اسمية (**وها نحن حيثُ ابتدأتَ**) . وبعدهما الجملة الاسمية (**رجل يضحكُ لامرأةٍ تبكي**) يقلبها الشاعر إلى جملة اسمية أخرى مع الاحتفاظ بلفظ (رجل) إذ يحدث القلب في جملة النعت (**يضحكُ**) لرجل بجملة (**يبكي**) . وقلب جملة النعت(**تبكي**) لامرأة إلى جملة (**تضحكُ**). لإيجاد جمل جديدة في النص .

ويستعين الشاعر بعملية القلب اللغوي لإنتاج النص كاملاً . فتدخل اللغة الشعرية فضاء الصنعة الشعرية ، وهذا ما نجده بارزاً عند الشاعر أحمد مطر مصرحاً بهذه اللعبة الفنية بأول كلمة مفتاحية تبدأ بها القصيدة في منطقة العنوان(**لعبة الحروف**)

Scanned with CamScanner

ويظلّ الشاعر يقلّب حروفها في تراكيب جديدة تتدفق معانيها متتالية حتى نهاية النص لخلق إثارة في جدلية التناقض الدلالي التي تبوح به فكرة الشاعر[١٨] :

من ثلاثةِ أحرفٍ أشتقُ ألفَ سرْ

... ...

إلعبْ معي :

حاءٌ وباءٌ ثم راءٌ : (حِبرْ) .

خذهُ .. وهاتِ الشّعرْ .

لا ترتعدْ

أنتَ هنا .. حاءٌ وراءٌ : (حُرْ) .

باءٌ وحاءٌ : (بُحْ)

قلْ كلَّ ما تودُّهُ .. وعندَما تَبَحْ

راءٌ وحاءٌ : (رُح) !

باءٌ وراءٌ (بَرْ) .

باءٌ وراءٌ (بِرْ) .

باءٌ وراءٌ (بُرْ) .

كم نِعمةٍ بكلْمةٍ !

... ...

باءٌ وحاءٌ ثم راءٌ : (بحرْ) .

راءٌ وحاءٌ ثم باءٌ : (رَحبْ) .

أطفئ لهيبَ الحَرْ .

... ...

حاءٌ وباءٌ : (حُبْ) !

راءٌ وباءٌ : (رَبْ) .

منتقمٌ مسيطرٌ .. ولا يُثيرُ الرُّعبْ !

... ...

هذي الحروفُ كيفما تحركتْ تحتَ يدي

جاءتْ بمعنًى عذبْ !

ما بالُ هذا الكلبْ

ما حرّكتها يدهُ

Scanned with CamScanner

إلا وقامتْ : (حربْ)؟!

وخلاصة البنية الدلالية للنص تتبني على تلبية الشاعر في تحريك لغته وهي طوع رغبته نحو دلالات مفتوحة تصاغ في مجال الإبداع والجمال(**جاءتْ بمعنًى عذبْ**). وهذا التحريك قد أجراه في تقليب حروف ثلاثة (الحاء والباء والراء) في توليد كلمات ذات معانٍ حسنة ينشرح لها المتلقي . وهي : (ربَ ، حُبَ ، بحر ، رحب ، بَرّ ، بِرّ ، بُرَ ، رُحْ ، بُحْ ، حُرَ ، حبر) . وهذا الجانب المشرق من سياق النص يتجادل بتضاده دلالياً مع الجانب المظلم من السياق نفسه الذي يأتي بمعنى واحد مؤلم يُوجزه الشاعر في لقطة سريعة قصيرة لا تُنتج إلا دلالة (حرب) التي أنتجها (الكلب) إشارة إلى السلطان الظالم الذي يُبدع الحرب فقط .

٤- الأساليب النحوية

تتخذ التراكيب الشعرية في ظاهرة القلب أساليب متعددة . استطاع الباحث أنْ يجد منها في دواوين الشعراء ما يأتي :

٤- ١- أسلوب الاستفهام

والجملة الفعلية تُجرى عليها عملية القلب بنقلها من النمط الفعلي إلى النمط الاسمي في إطار أسلوبي متغيّر من النفي إلى الاستفهام نحو ما قاله[١٩] :

لم يبقَ في الأرضِ متّسعٌ للقصيدةِ ، يا صاحبي

فهل في القصيدةِ متّسعٌ ، بعدُ ، للأرضِ بعدَ العراق؟

فالتحولات المنجزة في بنية التركيب تتمثّل في إدخال(هل) الاستفهامية لتوليد أسلوب الاستفهام ، وإبدال موضعي(القصيدة والأرض) وزيادة (بعد) و(بعد العراق) في التركيب الجديدة . فنجد دلالة التركيب تظهر ضيق الأرض وعدم قدرتها على احتواء القصيدة التي هي الشاعر نفسه فقد ضاقتْ به الأرض . بعد بعده عن وطنه العراق . ويكون السؤال لدى الشاعر عن قدرة القصيدة على احتضان الأرض لتكون فضاء تدخله الأرض ، وربما هنا إشارة إلى امتلاء القصيدة بالعراق والحنين إليه . فليس فيها فراغ لأرض أخرى .

Scanned with CamScanner

ونجد سعدي يوسف يحتفظ بالأسلوب النحوي وهو الاستفهام في عملية القلب اللغوي للتركيب إلّا أنّه يُحدث استبدالاً في مواضع الألفاظ في قوله[٢٠] :

مرةً سألوا نجمتين :

لمَ لا تمسيانْ

نجمةً واحدةً ؟

مرةً سألوا نجمةً واحدةً

لمَ لا تصبحينْ

نجمتينْ ؟

يتجلّى التغيّر في استبدال موضعي بين اللفظين : نجمتين ونجمة واحدة ، فقدّم (نجمة واحدة) في الجملة الفعلية (**مرة سألوا نجمةً واحدةً**) بعد أنْ كانتْ مؤخرّة في المقطع الأول ، وأخّر (نجمتين) بعد أنْ كانتْ مقدّمة في الجملة الفعلية الأولى . وأبقى الشاعر الجملة الفعلية والجملة الاستفهامية على حاليهما مع اختلاف القصد الدلالي نتيجة استبدال أجزاء التركيب المنقلب.

ويظهر القلب في داخل الاستفهام بعد (أم) المعادلة لهمزة الاستفهام في التركيب الآتي[٢١] :

~~لهذا الروحُ جسمٌ~~

أم لهذا الجسم روحُ ؟

إنّ هذا التركيب يتقدّم فيه الخبر (**لهذا**) على المبتدأ (جسم) والروح بدل من المبتدأ ، ثم يُؤلف الشاعر جملة أخرى مرتبطة بالاستفهام ناقلاً المبتدأ من محله إلى محل البدل ، وجاعلاً البدل خبراً مع تعريف البدل بأل التعريف ؛ لأنّ المبدل منه معرفة وهو اسم الاشارة . فالمعنى هو معادلة فكرية بين سؤالين : سؤال عن وجود جسم للروح . فالروح معروف هنا والجسم مجهول . وبالقلب اللغوي يقع الروح مجهولاً والجسم معروفاً في السؤال الثاني .

ويستعمل ستار المالكي أسلوب الاستفهام بحرفه (هل) في قوله[٢٢] :

يا بلادي ..

هل هنا نبضٌ .. أم النبضُ هناك .. ؟

هل هنا قلبي يدقُ !

Scanned with CamScanner

فأسلوب الاستفهام (**هل هنا نبضٌ**) قُدّم فيه الخبر على المبتدأ ، وبعد (أم) قدّم المبتدأ على خبره . ثم أعاد الشاعر الاستفهام بـ (هل) في التركيب الأخير من المقطع مقدّماً اسم الاشارة على ما يرتبط به .

وجاء الاستفهام بـ (هل) في المقطع الآتي[٢٣] :

مَنْ أفسدَ الآخرَ يا تُرى

هل الرئيسُ أفسدَ البلاد ؟

أم البلادُ هي التي أفسدتِ الرئيس ؟

وقد دخل حرف الاستفهام على الجملة الاسمية التي خبرها جملة فعلية (**أفسد البلاد**) وبعد (أم) المعادلة تأتي الجملة الاسمية منقلبة عن الجملة الأولى بتقديم لفظ (البلاد) على لفظ (الرئيس) وبجعل الخبر جملة اسمية بعد أنْ كانتْ فعلية . والسؤال المعرفي عميق في ظلّ المعادلة : من المفسد للآخر : الرئيس أم البلاد ؟! ففي السؤال الأول الرئيس هو المفسد إنْ صدق التعبير . وفي التركيب المقلوب تكون البلاد هي المفسدة له إن صدق المعنى .

ويتجلّى أسلوب الاستفهام المقلوب في قول الشاعر[٢٤] :

الماءُ ، عادةً ، هو الذي يبكي

بينَ يديْ الشّمس.

فلماذا ، في بحر العرب ،

نجدُ الشّمسَ هي التي تبكي

بينَ يدي الماء ؟

إذ نجد الجملة الاسمية (**الماء ، عادةً ، هو الذي يبكي بين يديْ الشمس**) المتكونة من المبتدأ (الماء) وخبره الجملة الاسمية (**هو الذي يبكي ...**) قد حوّلها الشاعر إلى أسلوب استفهام بـ(**ماذا**) مع قلب مكوناتها بتقديم لفظ (**الشمس**) على (**الماء**) واستعمل الفعل(**نجدُ**) قبل الجملة الاسمية .

ويتحوّل التركيب إلى الاستفهام في قول الشاعر[٢٥] :

«مرحى» قلتُ للموت !

هل قلتُ للموتِ : «مرحى» ؟

Scanned with CamScanner

يوازن الشاعر المتلقي بأمرين : تحويل التعجب المرجى إليه بالجملة الفعلية الأولى وقلبه إلى استفهام بحرفه (هل) وتأخير مقول القول (مرجى) ففي الجملة الأولى إشارة إلى شدة حبّ الشاعر للموت بتقديم (مرجى) وفي الثانية : تتأخر الكلمة ؛ لأنّ السؤال عن وقوع القول من المخاطَب للموت ، فهل صدر هذا القول منه أولاً ليدلّ على تعلّقه بالموت . فالشاعر لا يعلم حبّ المخاطَب للموت والشهادة لذلك كان هذا القلب معبّراً عن بحث عن حبّ ذلك المسؤول وإن كان مقول القول : كلمة (مرجى) الدّالة على الشوق .

٤-٢-أسلوب النداء

يوظّف جعفر العلاق أسلوب النداء منتجاً الأسلوب نفسه منقلباً في التركيب الآتي[٢٦] :

يا نارُ كوني ندًى

يا ندى كنْ لهبْ

ففي البناء الثاني يظلّ الأسلوب واحداً وهو النداء بحرفه (يا) ، وفي الحين نفسه يحتل لفظ (الندى) رتبة المنادى الذي كان مؤخراً في النداء السابق ، وكان المتوقع أن يأتي لفظ (نار) في موقع (الندى) بحسب القلب اللغوي المألوف إلّا أنّ الشاعر استعمل لفظ (لهب) مفاجئاً القارئ بمعنى جديد مقارب لمعنى النار ؛ لأنّ اللهب من النار .

ويأتي أسلوب النداء بياء النداء والمنادى مضاف إليه في التركيب الآتي[٢٧] :

لا غرو لو أنّ النشاز

نبحَ القمرَ الفضيّ في حديقةِ عزلتِك ...

يا واضحَ الغموضِ ويا غامضَ الوضوح

٤-٣- أسلوب الشرط

يزحزح جمال مصطفى مكونات اللغة الشعرية لإنتاج قصيدته(قباب الموسيقى)[٢٨] :

مَنْ سمعَ الموسيقى

لم يرَ القباب

Scanned with CamScanner

ومَن رأى القبابَ

ثم يسمعِ الموسيقى

وهي تتماز بالقصر مستعملاً أسلوب الشرط ذي قُلب إلى الأسلوب نفسه بوساطة تقديم جواب شرط وتأخير فعل الشرط في الجملة الثانية . فكان قلب اللغوي نفسه منتجاً القصيدة القصيرة ، و به د استقرت وتلبستْ بهذين النمطين .

ويُجدّد أحمد مطر أسلوب الشرط في نصه الشعري[٢٩] قائلاً :

بدعةٌ

عندَ ولاةِ الأمر

صارتْ قاعدة

كلُّهم يشتمُ أمريكا

وأمريكا

إذا ما نهضوا للشتمِ

تبقى قاعدةْ.

فإذا ما قعدوا

تنهض أمريكا لتبني

.. قاعدةْ !

والشرط الأول مركّب من فعل الشرط (**ما نهضوا للشتمِ**) وجوابه (**تبقى قاعدةْ**) وجاء قلبه بفعل الشرط (قعدوا) المتحد مع لفظ (قاعدة) في جواب الشرط الأول في اللفظ والدلالة ، ثم صيّر فعل الشرط الأول (نهضوا) جواباً للشرط الثاني (تنهض) مع تغيير الفاعل في الفعلين .

المبحث الثاني : دلالة القلب اللغوي في التركيب

إنّ التوغل في الشعر الحديث للقبض على دلالته يتطلب الاحتراس من التلقي المباشر والفهم المتبادر ؛ لأنّ الشاعر يمارس تجربة لغوية تكاد أنْ تكون لعبة لغوية متواصلة تلغي الدلالة المألوفة لخلق دلالة جديدة من خلال القلب اللغوي . والناظر المدقّق في ظاهرة قلب التركيب الشعري يُدرك أنّها تحكي دلالات متعددة نذكر منها ما يأتي :

Scanned with CamScanner

أولاً . الدلالة الظاهرة

يأتي النص الشعري يحمل دلالة واضحة مباشرة لا تحتمل تأويلاً ، ويصل إليها المتلقي من سياقها اللغوي كقول الشاعر[٣٠] :

أشعرُ أحياناً

أنّ الحيَّ

ميّتٌ يتنفّس ..

والميّتَ

حيٌّ

لا يتنفّس !

في هذا المقطع تظهر الدلالة مبينةً بوساطة التضاد بين الحي والميّت وفعل التنفس ونفيه . ففي رؤية الشاعر تنقلب الدلالة المتداولة والمألوفة في أنّ الحياة الظاهرة يتصف بها الانسان الموجود في هذه الحياة الدنيا ، فتتحوّل إلى دلالة تنفي الحياة عنه ، فيتصف بصفة بالميّت . وأنّ الميّت هو الحيّ مع إثبات فعل التنفس للأول وسلبه عن الثاني .

ويأتي المعنى الظاهر في إطار الجملة الفعلية المنقلبة إلى جملة فعلية في مقطع آخر[٣١] :

وانغمسَ أصدقاءُ الريس

في الظلامِ الأسن

ليجهزوهم بالسواطير والفضائيات

و الجواريب السود

ذهبوا / عادوا

عادوا / ذهبوا

عادوا وبقي القبرُ الواقف

في وقفتِه

يصهل

... ...

كجوادٍ جامح

نجد في هذا المشهد الذي يصوّر رأس السلطة (الريس) وأصحابه الذين يتحرّكون في الخفاء للمكر بأبناء الشعب ، و حركتهم متواصلة ذهاباً وعودةً

Scanned with CamScanner

التي أوحت بها الجمل الفعلية المتتالية المنقلبة في التركيبين الأولين . وقد توقفت حركتهم بالعودة التي لم تنقلب إلى دلالة أخرى لتنسجم مع دلالة بقاء القبر الذي يتضمن دلالة القتل المنتجة بفعل أصحاب الريس .

وتتضح الدلالة المنتجة من القلب اللغوي بين تركيبين فعليين في قول الشاعر [٣٢]

رويتُ ما رأيتُ

رأيتُ ما رويتُ

وهما يحملان دلالة ظاهرة تحكي التطابق بين رواية الشاعر ورؤيته ، فكان فعل الحكي وفن القول لدى الشاعر هو المرئي والمشاهد نفسه ، والدلالة المقلوبة أنّ فعل الرؤية هو تجسيد لقوله وروايته .

وتتجلّى دلالة النص وضوحاً في ظلّ القلب اللغوي للجملة الفعلية في المقطع الآتي [٣٣] :

صعدنا بأفراحِنا

إلى ذروةِ الشّجن

لنبكي ..

ونغني ..

أو

نغني ..

ونبكي ..

إذ تتصاعد حالة الفرح عند الشاعر ، وتسمو حتى تصل إلى قمة الحزن . ليتحقّق فعل البكاء مع الغناء في حالة مزدوجة جامعة للبكاء والغناء أو ضدهما في الغناء مع البكاء .

ثانياً . الدلالة الرمزية

يبدو القلب التركيبي حاملاً دلالة واضحة في ظاهرها ، ولكنها تحيل على معنى آخر ، فيكون اللفظ رمزاً مشيراً إلى ذلك المعنى البعيد ، وقد وظفه الشعراء في النص الشعري ؛ لأنه ((يضفي عليه طابعاً شعرياً ، بمعنى أنّه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية . وفي هذا الضوء ينبغي تفهم الرمز في السياق الشعري))[٣٤]

كما في قول الشاعر [٣٥] :

هو المؤمنُ المفردُ المبتلَى

Scanned with CamScanner

هو فجرُ الحقيقةِ

لمّا انجلى

وقميصُ ليوسفَ

كم قُدَّ من قُبلِ

ثم من دبرٍ

ثم من قبلٍ

ثم من دبرٍ

ثم من ...

يا نساءَ العزيز

كفاكنّ إنّ القميصَ انبلى

وهذا الوضوح الدلالي يتناص مع النص القرآني المبين في﴿وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ﴾[يوسف: ٢٥]، فكانت الألفاظ المعطوف بعضها على بعض بحسب القلب اللغوي واضحة . ولكن الشاعر يوظف هذا القلب المستمر لإنتاج دلالة عميقة تشير إلى الخيانة الكثيرة بدليل (كم) الخبرية التي مزّقت رمز الطهارة وهو (قميص يوسف) من الخلف و الأمام ، والنص الشعري ينفرد عن التناص بتكرير الجار والمجرور ، وجعل القدَّ من القبل والدبر من فعل نساء العزيز وليس امرأة العزيز . وهو يزيد الدلالة كثرةً وعمقاً .

ويستعمل الشاعر لفظ (السيف) و(الغمد) رمزين للدلالة الشعرية المقصودة في قوله [٣٦] :

أصلّي كي أرى سيفاً بلا غِمْد

فأبكي إذْ أرى غِمْداً بلا سيف

فيربط بين الصلاة المقدسة التي يتّخذها وسيلةً لتحقيق رؤية السيف مصلّتاً من غير غمده وهو رمز الجهاد والقتال والشجاعة . وحين يقلب الشاعر التركيب يتحوّل فعل الصلاة مباشرة إلى فعل البكاء نتيجة وجود غمد فارغ من سيفه . ليرمز إلى الخواء من الشجاعة والبطولة . فليس يرى إلا مظهراً للسيف وهو غمده . أما السيف نفسه فلا وجود له .

وتتعمّق الدلالة الرمزية في الغموض عندما يوظف الشاعر القلب اللغوي في رمزية صريحة ترتبط بالحرف والنقطة كما في النص الآتي[٣٧] :

لأربعينَ عاماً

Scanned with CamScanner

كنتُ أراقصُ صوتكِ

حتى صرتُ ساحراً من الحرف

ثم صرتُ حرفاً من السّحر

نجد في النص فعلين للصيرورة والتحويل بلفظ واحد(صرتُ) بينهما رابط (ثم) للفاصلة الزمنية بين الفعلين . وفي الجملة الفعلية الأولى المتحققة بعد التراقص في(أراقصُ) انقلب الشاعر ساحراً بسبب الحرف المسموع من الحبيبة ، فيكون الساحر هنا رمزاً للمبدع الذي يسحر الآخرين بسحره وفنه المرموز إليه بالحرف . وكان حديث الحبيبة هو الملهم له والموصل له إلى مرتبة المبدع . وفي الصيرورة الثانية ينقلب الشاعر من المبدع إلى الإبداع ويتحد بفنه . فيكون هو الحرف وهو الحبّ والشوق المتحد مع الشعر نفسه .

وقد استعمل الرمز في إطار ظاهرة القلب اللغوي وهو استعمال يربط بين القول الشعري والأرض في النص الآتي[٣٨] :

لا هم قرؤوا ما يقولُ / ولا هو أدلى بخيالِه

ليلقحَ المكان

فكلُّ أرضٍ صحراءُ لصوته

أو على الأصحّ : كلُّ صوتٍ صحراءُ لأرضه

وهذا النحو من الاسناد بين (كلّ أرض) و(صحراء لصوته) يجعل الدلالة غير مألوفة ولا مقبولة . لأنّ المتلقي يعلم أنّ بعض الأرض صحراء وليس كلّها . فتحوّل الأرض صحراءَ للصوت يرمز إلى عدم سماع هذا الصوت لخلو (الأرض الصحراء) من السامع الفاهم الذي يتلقاها ويتفاعل معها . ثم جاء التركيب الذي انقلبت فيه الألفاظ و الدلالة . فقدّم (كلّ صوت) على (صحراء لأرضه) فجعل كلّ صوت صحراءَ ، وهنا يتعمّق المعنى إذ كيف نقبل هذه النسبة بين الصوت والصحراء ؟ فتكون الدلالة الرمزية حاكية عن سعة الصوت و خلوه من العطاء وفراغه من الفكر . لصيرورته صحراء خالية .

ثالثاً . دلالة التضاد

يخلق الشاعر في التركيب النحوي تضاداً دلالياً من خلال إجراء عملية القلب ، وقد وجد الباحث هذا التضاد الدلالي في مجموعة من النصوص الشعرية انتخب منها ما يناسب البحث كقول الشاعر[٣٩] :

Scanned with CamScanner

الوحشُ

الذي شمَّ

عطرَ الوردة

تأنسن .

الإنسان

الذي داس

على الوردة

توحّش .

يبدأ التضاد بين الوحش والإنسان مقدّماً الأول على الثاني لتفضيله عليه في رؤية الشاعر التي اكتملت بوساطة القلب اللغوي واشتقاقه من الاسمين الضدين جاعلاً فعل الانسان للوحش ، وفعل الوحش للإنسان وهي صيرورة انقلاب ذاتي بينهما نتيجة أفعالهما . فحسن فعل الوحش(شمَّ) صيّره إنساناً ، وقبح فعل الإنسان (داس) صيّره وحشاً .

ويظهر التضاد المعنوي في المقطع الشعري الآتي(٤٠) :

يا حزنُ تأدّبْ

اسحبْ سبّابتَك الغليظة

من أنفِ أيامي

ذاكرتُك من قميصي

أنتَ تضربُني ، وأنا أضربُ الأمثال

على الورقِ أُطرّزُك

فهنا القصيدة تبوح بدلالتها بالتناظر الفعلي المكوّن للجملة الاسمية كونه خبراً للضمير الذي تشكّل في ظاهرة القلب في(أنتَ تضربني ، وأنا أضربُ الأمثال) مع خلق مفاجأة يسيرة بضمّ لفظ (الأمثال) إلى الجملة الثانية ؛ تُسهم في تفسير الضربين وافتراقهما دلالياً إذ حمل الضرب الأول الحدث الفعلي القوي المؤثر في نفس الشاعر ؛ لأنّ فاعل الضرب هو الحزن المنادى في بداية القصيدة ، في حين اتّجه الضرب الثاني نحو الحدث القولي بعد اقترانه بالأمثال. وهذا الفعل يُشير إلى الاستسلام والقبول بالضرب الأول واستحضاره بصورة جميلة على الورق وهو في قلب الشاعر يضرب جوانحه .

Scanned with CamScanner

وهنا يُخلق التضاد بين الضرب وعدم الضرب الذي هو الاستسلام .

ويذكر الشاعر أمّه في قصيدة لقطف منها مقطعاً يتجلّى فيه التضاد ، وهو[٤١] :

قبلَ فراقِها :

كنتُ حيّاً

محكوماً بالموت ..

بعدَ فراقِها :

صرتُ ميتاً

محكوماً بالحياة !

في التركيب الأول يستشعر الشاعر بوجود أمه معه حياتَه واتصافه بالحياة الطبيعية التي حكم وقضي عليها بالموت في قوله (كنتُ حياً محكوماً بالموت) ثم انتقل التركيب إلى دلالة مضادة بصيرورة الشاعر ميتاً واتصافه بالموت . وقد حكم عليه بصفة الحياة بحسب الرؤية الظاهرة عند الناس في حين أنّ الشاعر يحسّ بموته عند فراق أمه .

وينقل لنا الشاعر حركته الوجودية وانتقالاته مع الشمس في قوله[٤٢] :

وأشرقُ من غربِ الشمس

وأغربُ في شرقِ الشّمس

وأوهمُ ظنّي أنّي نصفُ إله

إنّ الخيال الشعري يوجد صورة نفسية متحركة مع حركة التعبير وانقلابه من معنى إلى ضده ، وهي لنفس تتصوّر تعاليها على النظام الكوني . فهي تتحرك خلافاً لحركة النظام الشمسي ، فتُشرق من الغرب . وتغرب في جهة الشروق . فالنص يخلق دلالة التضاد بين تركيبيه بوساطة قلبهما تقديماً وتأخيراً فضلاً عن التضاد الدلالي بين النص والدلالة الحقيقية المنتزعة من الوجود الخارجي للشمس .

رابعاً . دلالة التغاير

يُنتج القلبُ اللغوي اختلافاً دلالياً في داخل التركيب اللغوي ، فتكون الدلالات متباينة فيما بينها . ولا

Scanned with CamScanner

يجمعها جامع معنوي . ومن الشواهد الشعرية على ذلك قول الشاعر[٤٣] :

هربُوا من لجَوع

إلى شقائه

من انتظارِ النّار

إلى نارِ الانتظار

يصوّر المقطع حالة الفقر التي تعاني منها الشعوب وما يتلوها من هروب بدءاً من حالة الجوع إلى شقاء الجوع . ويريد الشاعر أنْ يكشف شدة الشقاء وارتفاع وطأته وارتفاع مرتبة ألمه على مرارة الجوع نفسه . فاستعمل القلب في الجار والمجرور ليعبّر عن المغايرة في الدلالة . بين الانتظار والنار . أنْ تعيش الانتظار الذي يمثّل الجوع كونه بدلاً منه . أهون من أنْ تحترق بالنار التي هي الشقاء .

ويأتي نصّ آخر مقدّماً التغاير الدلالي بوساطة قلب الإضافة النحوية وهو[٤٤] :

شاهدةٌ بيضاء

في مقبرةِ العولمة

خُطَّ عليها بالحبرِ السّريّ :

هنا وُئدت السّيدة «قوة الحق»

تنفيذاً لأمرِ الحاكمِ «حقُّ القوة»

يفضح الشاعر هنا هدف العولمة التي نعيشها الآن عندما يفكّ دلالة الحبر السري ، ويحللها بجملتين دلالتهما : دفن (قوة الحق) في مقبرة العولمة . بأمر الطاغوت الحاكم (حقّ القوة) . وهذا القلب للفظي الإضافة أحال على دلالتين مختلفتين . فالأولى إيجابية تعبّر عن الكمال في الحق . والثانية سلبية عندما تكون القوة في الظلم والباطل . وهذا لا يعني أنّ الإضافتين تتضادان ؛ لأنّ القوة ضدها الضعف ، والحقّ ضده الباطل . فتكون الدلالتان متغايرتين .

خامساً . دلالة الصورة الشعرية

ثمة نصوص شعرية تعبّر عن تجارب الشعراء بالصور الفنية ، فيُفيد الشاعر إنتاجَ الصورة بآلية

Scanned with CamScanner

اللغوي . وأكثر الصور حضوراً ما ظهرت في تشبيه كقول الشاعر[٤٥]

يستيقظُ كبلادٍ على رمادِي

يستيقظُ كرمادٍ على بلادِي

بلادنا الحزينة

يُبيّن النص حالة الشاعر النفسية عند الصباح وقت النشاط والحركة والتفاؤل . ولكنّ يقظة الشاعر في التشبيه الأول خالية من ذلك مثل بلاد مدمرة تمتلئ بالرماد . وفي التشبيه الثاني المقلوب ازدادتْ حالته أسًى وجموداً إذ صار مثل الرماد الفاقد للحياة والحركة .

ويظهر التركيب مقلوباً مكوناً صورة شعرية في المقطع الآتي[٤٦] :

ها إنّني مهملٌ

ذاهلٌ مثلما يَعْلقُ القشُّ بالرّيحِ ،

أو تعلِقُ الرّيحُ بالقشّ

منكسِرٌ .

والشاعر يتصور من شعوره القاسي بالإهمال والذهول في صورتين : تشبيه حالته بـ(**يَعْلقُ القشُّ بالريحِ**) فهو خائر مستسلم لقوة الريح مرتبط بها من الوهلة الأولى . وتشبيه شعوره بـ(**تعلِقُ الريحُ بالقشّ**) والريح هنا هي المؤثرة بدءاً في استسلامه وانكساره .

ويخلق محمود درويش صورتين متناقضتين في قوله [٤٧] :

هنا وقفَ النّهرُ ما بينَنا

حارساً

يجعلُ الضّفتين

توأمين

بعيدينِ ، كالقربِ ، عنّا

قريبينِ ، كالبعدِ ، منّا

ولا بدَّ من حارسٍ

فنجد النهر يظهر بصورة الحارس الذي يفصل بين الشاعر وحبيبته كما يفصل بين ضفتيه اللتين اتصفتا بصفتين : بعيدين يشبهان القرب عن

Scanned with CamScanner

الحبيبين . فكلهم بعيد الضفة الأولى بعيدة عن الأخرى . والقرب بين العاشقين بعيد . والصفة الثانية : قريبين يشبهان البعد من الحبيبين . فكلهم قريب . فالضفة قريبة من الضفة لارتباطهما بالنهر . والبعد قريب من العاشقين . وهذا جمال معنوي يرصد العلاقات الفكرية بين أطراف التشبيه فوجه الشبه وهو البعد موجود بين المشبه به وهو الضفتان والمشبه وهو الحبيبان في الصورة الأولى . ووجه الشبه الثاني وهو القرب بينهما في الصورة الثانية .

ومن الشواهد النصية على التشبيه المقطع الآتي [٤٨]

ضجرَ الكرسيُّ

لكثرةِ ما جلسَ السّفهاءُ

على كتفيه

فتمرّدَ .. ألقى من كانَ على ظهرِه

ألقاه على الأرضِ ليجلسَ

كالكرسي عليه !!

في هذه الصور الهزلية يتخيل الشاعر انقلاب الواقعية المعتادة وهي جلوس الانسان على الكرسي اشارة منه إلى الحكم والإدارة . إلى واقعية مفاجئة متخيلة وهي جلوس الكرسي على الجالس عن طريق التشبيه بحرفه وهو الكاف بعد إجراء القلب اللغوي من (جلس السفهاء على كتفيه) إلى (ليجلس كالكرسي عليه) وقد يستبطن النص دلالة عميقة تُحيل على أنّ السفيه مقود ومحكوم عليه وليس قائداً .

الخاتمة

قرأتُ مجموعة كثيرة من دواوين الشعر العربي الحرّ ، ولا أدعي قراءة الشعر الحرّ جميعه لأنّ تلقيه كلّه أمر صعب . فوجدتُ فيها ظاهرة جديدة غفل عنها الباحثون في الدراسات التي قرأتها . وهي تمثّل آلية فنية يوظفها الشعراء ؛ للخروج من صرامة القوانين اللغوية والتحرر في التعبير عن التجربة الشعرية ، فدرستها في هذا البحث مؤسساً لها ومحللاً إياها ، وقد أنتج البحث المعطيات الآتية :

Scanned with CamScanner

. اقترح الباحث مصطلح القلب اللغوي عنواناً
الظاهرة ويقصد به ((**تغيير التركيب في النص**
ري إلى تركيب جديد بوساطة تبديل أجزائه
ماً وتأخيراً مع بقاء نمطه النحوي الأول أو
يره إلى نمط آخر)) .

ياً . اتخذ القلب اللغوي أنماطاً تركيبية هي الجملة
لاسمية والفعلية وقد تتداخلان في النص الشعري
لواحد . وظهر القلب أيضاً في أساليب الاستفهام
والنداء والشرط . وقد أنجز الشعراء قلباً لغوياً يشمل
التركيب النحوي كلّه أو يختصر على بعض أجزاء
التركيب.

ثالثاً . حملت النصوص الشعرية ذات القلب اللغوي
دلالات كثيرة . منها الدلالة الظاهرة المفهومة
مباشرة من لغة الشاعر . والدلالة الرمزية المشار
إليها بألفاظ معينة جعلها الشعراء رموزاً لمعانٍ
بعيدة من ظاهر السياق النصي . ودلالة التضاد
بين التركيب السابق والتركيب اللاحق له والمنقلب
عنه . ودلالة التغاير التي أنتجها الشعراء بوساطة
القلب اللغوي والتي تعني الاختلاف الدلالي بين
التركيبين اللذين يندرجان في ظاهرة القلب اللغوي .
ودلالة الصورة الشعرية التي وظّف فيها الشاعر
التشبيه فنياً في إطار القلب نفسه . لذلك كلّه
استحقت ظاهرة القلب اللغوي هذه الدراسة التي
تمثّل بداية جديدة في اكتشاف ظواهر مغمورة في
المنجز الشعري .

Scanned with CamScanner

الهوامش

١- معجم مقاييس اللغة . أحمد بن فارس :١٧/٥(قلب).

٢- أشرعة البحار : ٥٦ .

٣- وهج :١٠١ .

٤- الأعمال الشعرية عبد الرزاق عبد الواحد:٢٧٨/١.

٥- أشرعة البحار : ٩٦ .

٦- ديوان صلاح عبد الصبور :٢٤٣ .

٧- ألوان طيف :١٨٣-١٨٤ .

٨- الخصيبي – طالب عبد العزيز :٨٠ .

٩- المصدر نفسه : ٥٥ .

١٠- وقت لاقتناص الوقت : ٤٢-٤٣ .

١١- أرقص من غير فرح . :١٠٢

Scanned with CamScanner

- خمسون قصيدة حب . عبد الوهاب البياتي :١٦٢ .

- المجموعة الشعرية . أحمد مطر :١٨٥.

- أنتظر الهواء لأمر يك :١٤ .

- شجر الكلام :٧٦.

- راسماً قوس قزح .. ! آخر الغيث : ٩٣.

١- سأخرج من صورتي:١٧٧.

١- المجموعة الشعرية أحمد مطر :١٩٠.

١٩- أحد عشر كوكبا – محمود درويش :٨٤ .

٢٠- الأعمال الكاملة لسعدي يوسف :٩١/١. .

٢١- ألوان طيف :٢٠١ .

٢٢- ليس لي بلد سواك :١٥ .

٢٣- حين يهب نسيمها :٧٤.

٢٤- فضاء لغبار الطلع : ٢٢-٢٣ .

٢٥- أربعون قصيدة عن الحرف : ٢٠ .

٢٦- الأعمال الكاملة لعلي جعفر العلاق :٢٠٧.

٢٧- شاهدة قبر من رخام الكمات :١٦٧ .

٢٨- سماور من سمرقند :٤٩.

Scanned with CamScanner

٢٩- المجموعة الشعرية لأحمد مطر : ٤٣ .

٣٠- شاهدة قبر من رخام الكلمات :٤٧ .

٣١- زهرة الرمان . مقداد مسعود :٥٥ -٥٦.

٣٢- الأعمال الشعرية عبد الوهاب البياتي :١٤/٢.

٣٣- على حصان خشبي : ١١٥ .

٣٤- الشعر المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية . د . عز الدين اسماعيل :٢٠٠ .

٣٥- دمع الجمل ٦٢ .

٣٦- لن تمطر السماء لؤلؤاً . عبد الفتاح عكاري : ١٧٣ .

٣٧- أقول الحرف وأعني أصابعي . أديب كمال الدين : ١٠٢ .

٣٨- كتاب الجنون . عبد الله أحمد هوار :١١٨ .

٣٩- هاربون عبر نهر إفروس : ٣٩ .

٤٠- الزجاج وما يدور في فلكه :٧٥.

٤١- شاهدة قبر من رخام الكلمات : ٤٤ .

٤٢- عرس النار :٩ .

٤٣- على حصان خشبي : ١٣٧.

٤٤- شاهدة قبر من رخام : ١٦٤ .

٤٥- الحب جالس في زمن الماضي :٤٥.

Scanned with CamScanner

٣- الأعمال الكاملة لعلي جعفر العلاق :٢٦٥.

٤- الأعمال الأولى محمود درويش : ١١٤/٢ .

٤٨- الريشة والطائر . فوزي السيعد :٩٣ .

كلية الآداب
جامعة ذي قار
مجلة آداب ذي قار

المصادر والمراجع

* أحد عشر كوكبا – محمود درويش . دار العودة ، ط ٤ – بيروت – لبنان ، ١٩٩٢ م .
* أربعون قصيدة عن الحرف – أديب كمال الدين . دار أزمنة ، عمان – الأردن ، ٢٠٠٩ م .
* أرقص من غير فرح شعر فوزي الشنيور – منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق – سورية ، ٢٠١١ م .
* أشرعة البحار المقمرة شعر محمد السيد ندا،شركة أبو ظبي للطباعة والنشر – الإمارات العربية المتحدة. ١٩٩٣ م.
* الأعمال الشعرية عبد الرزاق عبد الواحد . دار الشؤون الثقافية . ط ٢ ، بغداد – العراق ١٩٨٧ م .
* الأعمال الشعرية لعلي جعفر العلاق . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ط ١ ، بيروت – لبنان ، ١٩٩٨ م .
* الأعمال الكاملة لسعدي يوسف . دار الجمل ، ط ١ – بيروت – لبنان ، ٢٠١٤ م .
* الأعمال الكاملة لعبد الوهاب البياتي المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان ، ١٩٩٥ م .
* أقول الحرف وأعني الكلمة شعر أديب كمال الدين . الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت – لبنان ، ٢٠١١ م .

Scanned with CamScanner

• ألوان طيف . شعر عمر بهاء الدين الأميري ، بيروت – لبنان ١٩٥٩ م .

• أنتظر الهواء لأمر بك – شعر محمد رشو . ، ط ١ . إصدار خاص – ٢٠٠١ م .

• الحبّ جالس في مقهى الماضي – شعر سوزان عليوان . بيروت – لبنان ، ٢٠١٤ م.

• حين يهبّ نسيمها . شعر د. إبراهيم أبو طالب . دار الكتب بصنعاء . ط ١ ، اليمن ، ٢٠١٢ م .

• الخصيبي – شعر طالب عبد العزيز . دار الشؤون الثقافية . ط ١ – بغداد ، العراق ٢٠١٢ م .

• خمسون قصيدة حبّ شعر عبد الوهاب البياتي . دار سحر للنشر . ط ١ – جانفي ١٩٩٧ م .

• دموع الجمل – شعر فاضل عزيز فرمان ، منشورات اتحاد كتاب العرب . دمشق – سورية ، ٢٠١٢ م .

• الديوان – الأعمال الأولى – محمود درويش . دار رياض الريس للكتاب والنشر ، ط ١ ، بيروت – لبنان ، ٢٠٠٥ م .

• ديوان صلاح عبد الصبور . دار العودة . ط ٢ ، بيروت – لبنان ، ١٩٧٢ م .

• راسماً قوس قزح .. آخر الغيث ! . شعر محمد الزينو السلوم – سورية ، ٢٠٠٠ م .

• الريشة والطائر – شعر فوزي السعد . دار الينابيع . ط ١ ، دمشق – سورية ، ٢٠٠٩ م .

• زهرة الرمان – مقداد مسعودي . دار الينابيع . ط ١ . دمشق – سورية ، ٢٠٠٩ م .

• سأخرج من صورتي ذات يوم . سميح القاسم ، مؤسسة الأسوار – ط ٢ . عكا ، ٢٠٠٠ م .

• سماور من سمرقند شعر جمال مصطفى . دار الشؤون الثقافية – ط ١ . بغداد ، العراق ٢٠٠٨ م .

Scanned with CamScanner

شاهدة قبر من رخام الكلمات – شعر يحيى السماوي . دار التلوين للتأليف والترجمة والنشر ، ط ٢ .دمشق – سورية ٢٠١٠ م.

شجر الكلام – شعر محمد إبراهيم أبو سنة ، دار الشروق . ط ١ ، القاهرة – مصر . ٢٠٠٠ م .

* الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – د . عزّ الدين إسماعيل . دار الفكر العربي . ط ٢ ، القاهرة – مصر . ١٩٦٦ م .

* الزجاج وما يدور في فلكه شعر مقداد مسعود . دار الشؤون الثقافية – ط ١ . بغداد ، العراق ٢٠٠٩ م .

* عرس النار – أحمد سويلم . الهيأة العامة لقصور الثقافة ، ط ١ – القاهرة ، ٢٠٠٤ م .

* على حصان خشبي شعر منذر عبد الحر . دار الشؤون الثقافية – ط ١ . بغداد ، العراق ٢٠١٠ م .

* فضاء لغبار الطلع – شعر أدونيس . دار الصدى ، ط ١ – الامارات العربية المتحدة – ٢٠١٠ م .

* كتاب الجنون – شعر عبد الله أحمد هوار . دار ومكتبة بسام ، الموصل – العراق ٢٠١٠ م .

* لن تمطر السماء لؤلؤاً شعر عبد الفتاح عكاري . منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق – سورية. ١٩٩٨ م .

* ليس لي بلد سواك شعر ستار المالكي . دار الشؤون الثقافية – ط ١ .بغداد ، العراق ٢٠١٠ م .

* المجموعة الشعرية . أحمد مطر – دار الحرية ، ط ١ .بيروت – لبنان ٢٠١١ م .

* معجم مقاييس اللغة – أحمد بن فارس بن زكريا(ت ٣٩٥ هـ) تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون . دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٣٩٩ هـ/ ١٩٧٩ م .

Scanned with CamScanner

* هاربون عبر نهر إفروس شعر حسين حبش . دار سنابل ، القاهرة – مصر. ٢٠٠٤ م .

* وقت لاقتناص الوقت . دار غريب للطباعة والنشر. ط ١ ، القاهرة – مصر . ١٩٩٦ م .

* وهج شعر حزين عمر . مطابع الهيأة المصرية العامة للكتاب . مصر ، ٢٠٠٠ م .

Scanned with CamScanner