حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٨ (عدد يناير – مارس ٢٠٢٠)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

الالتفات النَّصِّيُّ
في شعر د. سعاد الصباح

د/ عبدالمقصود محمد محمد الخولي

المستخلص

يتجه البحث إلى دراسة مظاهر الالتفات النصي في قصائد الشاعرة الكويتية د. سعاد محمد الصباح، وذلك وفق آليات خمس، هي: آلية الالتفات النصي عبر التناص، وآلية الالتفات النصي عبر التكرار، وآلية الالتفات النصي عبر الإيقاع والموسيقى، وآلية الالتفات النصي عبر اللغات الأجنبية، وآلية الالتفات المشهدي عبر الارتداد.

وتضمن شِعرها أنماطًا متنوعة من الالتفات النصي، أدت جميعها وظيفة التماسك النصي، إضافة إلى التماسك الدلالي، مما زاد في سبك متون القصائد وحبكها.

وخلص البحث إلى أن الشاعرة سعاد الصباح متمكنة من أدواتها البلاغية واللغوية، فوظفتها في دفقات بوحها الشعري ببلاغة وإيجاز، فجاءت قصائدها متوائمة مع معاني مواضيعها شكلاً ومضمونًا، كما يلاحظ أنها اعتنت عناية خاصة بالالتفات التناصي في الاقتباس والتضمين، فجاء الاقتباس أكثر حضورًا من التضمين، ولعل هذا يشير إلى تأثرها بالبيئة الإسلامية المحافظة التي تعيش الشاعرة في كنفها.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠٢٠.

تمهيد

إن الشاعرة سعاد الصباح ظاهرة لا يمكن تجاوزها لدى أي قارئ أو باحث مهتم بالشعر العربي الفصيح في دول الخليج العربي؛ لأنها شاعرة تحدت واقعها الذي حاول سلب المرأة حقها في التعبير وحرية البوح بمشاعرها، فوظفت الشاعرة قصائدها لإلقاء الضوء على مواقف اجتماعية كثيرة، فجاءت قصائدها هادفة ذات محتوى موضوعي عميق، إضافة إلى تمكن الشاعرة من أدواتها اللغوية والبلاغية، فأنتجت نصوصًا شعرية مسبوكة في شكلها محبوكة في مضامينها.

ويعد الالتفات النصّي من المظاهر البلاغية المهمة التي اتسمت بها قصائدها، وهو من الدراسات البلاغية الحديثة التي مهَّد لها الباحث عبدالناصر هلال في كتابه: (الالتفات النصي من الإطار البلاغي إلى التداول النقدي) الذي أسماه في طبعة ثانية: (الالتفات البصري من النص إلى الخطاب: قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة).

فأسلوب الالتفات – وإن كانت الإشارة إليه مبكرة لدى اللغويين والنحاة العرب– اقتصر على الشكل العام لمظاهره في اللغة، فلم يُتَطرق إلى الأنماط الدقيقة لأسلوبه وأشكاله التي وقف عليها علم اللغة الحديث وبيّنها، وقد أوضح الباحثُ عدنان خليفات السماتَ التي تميَّز بها حضور أسلوب الالتفات في كتبهم، وهي:

- "**أولاً:** لم يذكر أحدٌ منْ اللغويين أو النحاة الالتفات باسمه في أي من كتبهم، وكانوا يطلقون عليه الرجوع أو التحويل أو الترك، ولم يكونوا يحددونه، أو يُعرّفونه كما هو الحال عند البلاغيين.
- **ثانيًا:** لم يتعمّقْ أي من اللغويين أو النحاة في دراسة الالتفات في كتبهم، وإنّما كان حديثهم عنه إشاراتٍ مجملة ولمحاتٍ قصيرة، وكانت دراستهم أو تعرضهم له تبعًا لدراستهم اللغوية أو النحوية، أو لتوجيه القراءات في الآيات الكريمة التي يتعرضون لها في أبحاثهم.
- **ثالثًا:** أغلب النحاة واللغويين لم يذكروا إلا نوعين من أنواع الالتفات في كتبهم؛ وهما الالتفات من الغائب إلى المخاطب، ومن المخاطب إلى الغائب"[1].

ويعنى هذا البحث بتطبيق آليات الالتفات النصي على قصائد الشاعرة د. سعاد الصباح في دواوينها الشعرية المتنوعة، والوقوف على درجة الإبداع الشعري البلاغي توظيفه بما يخدم جمالية النص والعناية بذوق المتلقي على حد سواء، والدور المهم في تحقيق التماسك الدلالي في مستوى النص الشعري، فإن "للالتفات دورا كبيرا في خلق التماسك بين الجمل عن طريق التنقلات بينها، وهذا يجعلنا نتبنى مصطلح الالتفات، وندخله مجال التناول النقدي، وننقله مِن حَقْلِ مَجَالُ اشتِغَالِهِ (الجُمْلَةُ) في الدرس البلاغيِّ، إلى حَقْلٍ آخر مَجَالُ اشتِغَالِهِ (النَّصُّ)"[2].

أما الآليات التي سيتوزع البحث عليها في التطبيق، فهي[3]:

- **أولاً:** آلية الالتفات النصي عبر التناص.
- **ثانيًا:** آلية الالتفات النصي عبر التكرار.
- **ثالثًا:** آلية الالتفات النصي عبر الإيقاع والموسيقى.

- **رابعًا:** آلية الالتفات النصي عبر اللغات الأجنبية.
- **خامسًا:** آلية الالتفات المشهدي عبر الارتداد.

وفيما يأتي تطبيق هذه الآليات بالترتيب على النحو الآتي:

أولاً: آلية الالتفات النصي عبر التناص

تعد نظرية التناص حديثة الوفادة على المشرق العربي؛ حيث إنه مصطلح نقدي غربي فرض حضوره في مجمل الدراسات الغربية والعربية، ولقد اختلفت النظريات والمفاهيم والتفسيرات حوله باختلاف التيارات الفكرية والمدارس النقدية في الغرب[٤]. وأشار اللغويون العرب إلى مصطلحات موازية لنظرية التناص بحسب مفهومها الغربي، لكنها أكثر تخصيصًا، ومن ذلك: (التضمين) و(الاقتباس)، فاختلط المفهومان ببعضهما عند كثير منهم، مثل ابن الأثير. بينما جعل آخرون الاقتباسَ خاصًّا بالتضمين من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، أما التضمين فهو مقتصر على الأخذ من النصوص الأدبية والتراثية، ويُعدُّ العالِمان: الجرجاني والقزويني من أبرز أصحاب هذا الرأي[٥].

ويرى بعض الدارسين العرب في أسلوب التضمين مصطلحًا قادرًا على أن يكون بديلاً عن أسلوب التناص، مع العلم أن التناص مصطلح أوروبي حديث وافد كما أوضحنا، وهو في الوقت نفسه يعاني من تعددية في الصياغة والتشكيل، فقد ظهر هذا في حقل النقد العربي بعدة صياغات وترجمات: ك (التناصية النصوصية)، و(تداخل النصوص)، و(النص الغائب)، و(النصوص المهاجرة)، و(تضافر النصوص)، و(تفاعل النصوص)، و(النصوص المزاحة)،و(النصوص الحالّة)، وغيرها[٦].

فالتناص "يقتضي الرجوع إلى الوراء، ثم الأخذ بما يتناسب والنصوص الجديدة، وهذا يتطلب الحفظ والفهم والاطلاع على النصوص الأدبية السابقة"[٧].

أما عن علاقة الشبه بين الالتفات النصي ومصطلح التناص، فهي قائمة على التوازي والتكامل، وكلاهما يتشابهان في اعتماد كل منهما "على انتهاك البنى المغلقة الأحادية، فيترك نسقًا، ويعتنق آخر، إنها حركة تبدل وتغير ونشوء"[٨]. واعتمد معظم النقاد مصطلح (التناص)، بينما استبدله الباحث محمد بنيس بمصطلحات جديدة منها: (التداخل النصي) في كتابيه: (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)، و(حداثة السؤال)؛ وهذا ما ذهب إليه الباحث حسن محمَّد حمَّاد في كتابه: (تداخل النصوص في الرواية العربية)[٩].

أما الالتفات النصي عبر أسلوب التناص فإنه يتم وفق معيارين اثنين:

الأول: الالتفات النصي الاقتباسي.

الثاني: الالتفات النصي التضميني.

والفرق بينهما؛ أنَّ الأوَّل يختص بالنصوص الدينية، مثل القرآن الكريم، والأحاديث النبوية الشريفة، ومختلف النصوص الدينية الأخرى. أمَّا الثاني فيختص بالنصوص الأدبية والتراثية. ويكون الالتفات النصي الاقتباسي في مستويين اثنين، وهما: الالتفات النصي الاقتباسي في المستوى التركيبي، والالتفات النصي الاقتباسي في مستوى المفردة الواحدة، وبيانهما فيما يأتي:

أ. الالتفات النصي الاقتباسي في المستوى التركيبي

يتحقق هذا النمط حين لا يكون الجزء اللغوي المُستدعى مقتصرًا على مفردة واحدة فقط، إنما باستدعاء تركيب كامل حرفيًّا أو بمعناه، ويكون الالتفات في هذا المستوى بالانتقال من النص الإبداعي إلى النص المستدعى، مما يوجد علاقة حركية تقوم على التوالد لكسر انغلاق البنية والدلالة ورتابتهما. ومن أنماط هذا المستوى:

- **الالتفات النصي الاقتباسي بالتركيب عبر التناص التام:** حدّه أن تقتبس الشاعرة جزءًا من نصٍّ دينيٍّ بحرفيته دون تغيير، فتضمِّنه في شعرها بتوظيف دلالي يناسب فكرة النص الشعري. ومن ذلك قولها في قصيدة (يحيى الفلسطيني) ما نصُّهُ:

حفظ اللهُ يحيى الفلسطينيَّ مِنْ كلِّ مَكروهْ
فهو قرَّة أعيننا
وهو وَلَدُنَا البِكْرُ
بعدما وَهَنَ العَظْمُ مِنَّا، واشتعلَ الرَّأسُ شيبا[١٠]

اقتبست الشاعرة من الآية القرآنية في قوله تعالى: {قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا}[١١]، فوظفت الشاعرة الاقتباس القرآني في النص الحاضر، وأسقطت قصة نبي الله زكريا على المناضل الثائر يحيى، فتصف الشاعرة حجم المأساة الناتجة عن فقد يحيى، وكأنه هو النبي يحيى بن زكريا؛ حيث قالت في مطلع القصيدة نفسها:

كان هناك مشروع أمَّةٍ عربية .. تنتظرُ ولادتها
ومنذُ سنتين .. حصلَ المخاضُ
وبشَّرَ اللهُ هذه الأمَّةَ العربيةَ الصابرة
بغلامٍ اسمُهُ يحيى.. [١٢]

اقتبست الشاعرة السطر الأخير من قوله تعالى: { يَا زَكَرِيَّا إِنَّا نُبَشِّرُكَ بِغُلَامٍ اسْمُهُ يَحْيَىٰ لَمْ نَجْعَل لَّهُ مِن قَبْلُ سَمِيًّا}[١٣].

استفادت الشاعرة من تشابه الاسمين بين النص الإبداع الحاضر والنص المستدعى الغائب، لتخرج بصورة شعرية تزيد من جمالية النص، وتوضيح الفكرة، وبلاغة الأسلوب. "ليس يخفى على أحد أن الكاتب الأكثر جدة وأصالة وشمولية ووعيًا، هو الأكثر قدرة على إدارة عناصر موضوعه، أو تشكيل نصه المحدد بموضوعه مهما كانت طبيعته؛ حيث تتحدد معالم شخصيته الفكرية والأدبية، بقدر إحاطته بموضوعه، وتبدو شبحية، أو غير مستقرة، هلامية، لا ظل لها، بقدر جزئية حضورها وضحالتها"[١٤].

تلاحظ العناية الأسلوبية للشاعرة في التوفيق بين مفردات الاقتباس القرآني ومفردات النص الشعري القريب من موضع الاقتباس، خصوصًا فيما يسبقه، ليكون تمهيدًا ما يأتي وتلافيًا؛ لأن يكون الالتفات فجائيًّا، ويتضح هذا في تمهيدها للاقتباس في قصيدة يحيى الفلسطيني؛ حيث توحي القصيدة – مطلعها– اتكاء الشاعرة على القصص الديني المستدعى من سورة مريم، فلم يأت الالتفات النصي فجائيًّا، إنما ممهدًا له من قبل.

- **الالتفات النصي الاقتباسي بالتركيب عبر خاصيتي التفكيك والتحريف:** في هذا النمط يتم الالتفات نصيًّا إلى بعض مفردات النصوص الدينية المستدعاة، ودمجها مع النص الإبداعي لتحقيق فكرة ما. "وفي هذا النمط تكون فكرة التلاقح والتزاوج أكثر فاعلية؛ لأن الشاعرة تتخلص من سُلطة النص التام المستدعى الذي يفرض حركة تكون أمامها الشاعرة محددة بالاتجاهات، لكن الحرية تجعل البدائل اللغوية أكثر اتساعًا، فالشاعرة تجعل اللغة تمارس عملية معقدة تسعى إلى أن تزيح الموضوع عن بؤرته، وتنسج من خلاله شبكة معقدة من العلاقات"[١٥]، ومن أبرز الأمثلة على ذلك قولها:

هذا الذي قدْ قتَلَ الكُويتَ
يا سَادَتِي
لمْ يَأتِ مِنْ غَياهِبِ المَجهولِ
فهوَ امتدادٌ مُرعِبٌ لِفِكْرِ كَرْبَلاءْ
ومَقتَلِ الحُسَينِ مَغْدُورًا على رِمَالِ كَرْبَلاءْ
قاتِلُهَا مِنْ مُنتَجَاتِ أرْضِنَا[١٦]

تشير الشاعرة إلى أن القاتل المقصود عربيٌّ في كلتا الحالين، فالتفتت من الحاضر الأليم الذي عاشته إبان الغزو العراقي للكويت عام ١٩٩٠م، مستذكرة الامتداد المرعب لهذا الفكر الإجرامي، وملتفتة إلى حادثة مقتل الإمام الحسين بن علي – رضي الله عنه– في موضع مدينة كربلاء العراقية، ويحقق هذا الأسلوب الالتفاتي فائدة تتجلى في زيادة قوة النص الشعري بتوظيف الأحداث الدينية الخالدة المؤثرة بقصد المقارنة والقياس.

وتلتفت الشاعرة إلى حادثة مقتل الإمام الحسين – رضي الله عنه – في قصيدة رثائية أخرى، تقول فيها:

غدروا بهارونَ الرَّشيد وأحرقُوا كُتُبَ التُّراثِ وأعدمُوا المَنصُورا
عبثُوا بأجساد النساءِ ودنَّسوا قبرَ الحُسين ودمَّروا تدميرا[١٧]

ومن ذلك أيضًا قولها في موضع آخر:

سلام عليكَ قبل السفر
وسلام عليك أثناء السفر
وسلام عليك بعد السفر[١٨]

ويلاحظ أن هذا الالتفات يوافق فكرة النص القرآني في قوله تعالى: {وَالسَّلامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدْتُ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا}[١٩]. ويحصل أن يكون الالتفات النصي الاقتباسي في هذا النمط التفاتًا مقلوب الدلالة، وتوظيفه يدل على تمكن الشاعرة من لغتها وأدواتها البلاغية، ومن ذلك قولها:

أنا البدويَّةُ
التي جاءتْ إليكَ من بحار الصِّينْ
لتتعلَّمَ الحُبَّ في مدرستكْ
فعلِّمني..[٢٠]

في النص التفات إلى نَصِّ الحديث النبويِّ الشريف، قال رسول الله – صلى الله عليه وسلم: "**اطلُبوا العِلمَ ولو في الصِّين**"[٢١]، حيث قلبت الشاعرة دلالة

نص الحديث الذي يشدد على أهمية العلم والسعي لطلبه حتى وإن تطلب الأمر السفر إلى الصين – كناية عن أقصى الأماكن بعدًا عن شبه الجزيرة العربية– لتحصيله، بينما جعلت الشاعرة نفسها قادمة من بحار الصين لتتلقى علوم الحُبِّ والعاطفة في شبه الجزيرة العربية على يدي الرجل الممدوح في القصيدة، وهو سياق غزلي جاء توظيفه مدمجًا بين النص الغائب والنص الحاضر الإبداعي.

إن التفات الشاعرة بالاقتباس من تراكيب النصوص الدينية يؤكد ثقافتها وسعة اطلاعها في المقام الأول، وقدرتها على المزج بين مفردات الحاضر والماضي بأحداثهما المتشابهة – وإن في نقاط محددة – وإسباغ الجزالة على النص الحاضر باستدعاء محطات دينية مؤثرة في الفكر العربي، والاتكاء على تراكيب لها أثر مرجعي في الثقافة الحاضرة.

ب-الالتفات النصي الاقتباسي في مستوى المفردة

يتحقق "عبر مفردة ما اكتسبت شيوعًا واستقرارًا في ذاكرة الوعي الجمعي، وأصبحت هذه المفردة تختزل معرفة وترتبط بدلالة معينة، في الوقت نفسه تقوم هذه المفردة بعملية الالتفات؛ حيث ينصرف النص في لحظة الاصطدام بهذه المفردة عن جسده إلى جسد آخر، ويقصد به النص الغائب الحاضر في آن"[٢٢]. ومن أبرز الأمثلة على هذا النمط التفات الشاعرة إلى المفردة القرآنية وتوظيفها في سياقات واقعية مختلفة ضمن السياق السياسي، وذلك في قولها:

وَأبْكِي...وَأَجْزَعُ...خَوفًا عَلَيْكَ
مِنَ الفِتْنَةِ المُرَّةِ الطّاغِيَة
فَمَأسَاةُ لُبْنَانَ لَمّا تَزَلْ
تَلُوحُ بِأَلْوَانِهَا القَانِيَةْ
فَإِيَّاكَ...إِيَّاكَ...أنْ يَخْدَعُوكَ
وَأنْ يَدْفَعُوكَ إلى الهَاوِيَةْ[٢٣]

التفتت الشاعرة نصيًّا إلى بعض المفردات القرآنية، خصوصًا في قفلة السطر الشعري أو كلمة قافيته، وذلك في موضعين اثنين؛ الأولى (الطاغية) التي فيها التفات إلى الآية الكريمة في قوله تعالى: **{فَأَمَّا ثَمُودُ فَأُهْلِكُوا بِالطَّاغِيَةِ}**[٢٤]. والثانية: (الهاوية) التي التفتت الشاعرة بها إلى الآية الكريمة في قوله تعالى: **{فَأُمُّهُ هَاوِيَةٌ}**[٢٥].

جاء الالتفات بالكلمة المفردة في موضعه المناسب لتعلق فكرة النص بالأحداث الأليمة في لبنان، وهو يتطلب بعض مفردات الوعيد في النص القرآني الخالد، مما يزيد من جزالة النص ومتانته وتقبُّله أيضًا، ومن شأن هذه النمط من الالتفات النصي بالمفردة الواحدة أن يحقق حركة في النص بشكل أوسع وأعمق؛ حيث إنه يتسم بالحريَّة والتحرر من قيد النص الشعري ورتابة دلالاته الحديثة.

إن دور النص الغائب في إيضاح النص الحاضر مهم في دعم فكرة الشاعرة، وهذا يعني أن للزمن دوره في ذلك، ولابد في هذه الحالة من الوقوف عند الزمن، و"تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[٢٦].

ثانيًا: الالتفات النصِّي التضميني

يختلف الالتفات النصي التضميني عن الالتفات النصي الاقتباسي في أن الأول يرتبط باستدعاء شيء من النصوص الأدبية والتراثية نثرًا أو شعرًا، وتضمينها في النص الإبداعي الجديد، بينما يرتبط الاقتباس باستدعاء شيءٍ من النصوص الدينية، مثل القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة، وتضمينها في النص الإبداعي. وتلتفت الشاعرة إلى النصوص التراثية عمومًا في قولها:

لو كنتَ تعرفُ كم أحبكَ..
لم تعاملني ككرسيٍّ قديمْ..
أو كنصٍّ في تراث الأقدمين..[٢٧]

تدرك الشاعرة أهمية الالتفات إلى النصوص التراثية القديمة في الثقافة الحاضرة، لذلك أشارت إليها في سياق خاصٍّ يدفع نحو علو النص الحاضر على النص الغائب، وذلك في ثنائية الحضور والغياب، لا في الأهمية والمضامين الخاصة بالنصين.

وفي دراسة الالتفات عبر التضمين في قصائد الشاعرة، نجد لهذا الأسلوب أنماطًا ثلاثة في المستوى النصي، وهي على النحو الآتي:

- **الالتفات النصي التضميني التام:** وحدُّهُ تضمِّن الشاعرة بيتَ شعرٍ لغيرها من الشعراء، وتوظيفه في سياق جديد، ومن ذلك قولها:

قد يكون هذا الكلام كلاسيكيًّا، وتحصيل حاصل، وقد تكون الدعوة إلى تجمع الإخوة الأعداء دعوة رومنسية، وطوباوية لا تجد من يسمعها:
لقد أسمعتَ لو ناديتَ حيًّا ولكنْ لا حياةَ لمَنْ تُنادي[٢٨]

التفتت الشاعرة إلى بيت الشاعر المشهور عمرو بن معد يكرب، فلم تحصر البيت في قوسين، لشهرته واتساع استعماله ودورانه على ألسنة الناس. وقد وظفته الشاعرة في سياق مناسب لفكرته ومعناه، ويعد التفاتها النصي إلى هذا البيت من المظاهر البلاغية التي زادت من قوة النص وشعريته.

وفي موضع آخر آثرت الشاعرة أن تجعل البيت المضمن ضمن أقواس تحدد أنه مقتبس من نص شعري آخر، وذلك في قولها:

أما قضية القلة والكثرة، فلا تلعب دورًا كبيرًا في حرب العصابات:
"تُعيّرنا أنَّا قليلٌ عديدنا فقلتُ لها: إنَّ الكِرامَ قليلُ"[٢٩]

فضَّلت الشاعرة تمييز البيت المضمَّن بوضعه ضمن أقواس توضح أنه مقتبس من شعر غيرها، ويعود هذا البيت إلى الشاعر السموأل في لاميته المشهورة، ويقال في سياق الفخر بالقبيلة حتى وإن كانوا قلّة.

وقد أجادت الشاعرة توظيف هذا البيت ضمن معنى الفكرة التي طرحتها، حيث بدأت النص بقولها: "أما قضية القلة والكثرة"، فكان التضمين أنسب ما يمكن الالتفات إليه من شعر السابقين.

- **الالتفات النَّصِّي التضميني عبر خاصيتي التفكيك والتحريف:** يكون هذا الأسلوب الالتفاتي حين توظف الشاعرة في نصِّها الشعريِّ معنًى مطروقًا من قبل أحد الشعراء السابقين أو المعاصرين لها، فتفكك ألفاظ النص المستدعى وتحرِّف بعض مفرداته، وتعيد تشكيلها وصياغتها في قالب شعري جديد مع الحفاظ على المعنى نفسه قدر الإمكان، ومن أمثلة هذا النمط قولها:

فاجأتكَ..
تسرقُ القمحَ من سنابلِ شعري
وتخبئهُ في حقيبتكَ المدرسية[٣٠]

شبهت الشاعرة شَعرها بسنابل القمح، وهي صورةٌ مكرورة في الشعر العربي، كناية عن الشَّعر الأشقر الذي يشبه سنابل القمح الذهبية في موسم الحصاد، ونجد هذه الصورة لدى الشاعر نزار قباني في قصيدته (بلقيس) التي نظمها في رثاء زوجته، ومنها:

بلقيسُ.. يا وَجَعِي..
ويا وَجَعَ القصيدةِ حين تلمَسُهَا الأناملْ
هل يا تُرى..
من بعد شَعْرِكِ سوفَ ترتفعُ السنابلْ؟[٣١]

إن التفات الشاعرة إلى صورة السنابل لا يعني التفاتًا إلى اشتراك القصيدتين في المعنى والدلالة، وإن اتفقتا في شيء من الصورة الشعرية بينهما، فالأولى في الغزل، والثانية في الرثاء، والالتفات الحاصل تعبير بلاغي إبداعي لإضفاء الجمال على النص الشعري.

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعرة لم تقتصر في صورة السنبلة على الشَّعر وحده، إنما استعملتها في سياق آخر ضمن الصفات الحسية للمرأة، ومن ذلك قولها:

عندما أرقصُ معكْ
يصبحُ خصري سنبلة قمحْ
ويصبحُ شَعري
أطولَ نهرٍ في العالمْ[٣٢]

شبهت الشاعرة الخصرَ بسنبلة القمح، واستدركت تشبيه الشَّعر بأطول نهرٍ في العالم، وهي بهذا التوظيف تحررت من قيد الالتفات النصي إلى الجملة الشعرية النمطية المضمنة من قبل، وأضافت للجملة الشعرية الجديدة وظيفة أخرى مغايرة للمتعارف عليها.

- **الالتفات النَّصِّي التضميني السيميائي:** يحدث هذا الأسلوب من الالتفات النَّصِّي حين تأتي الشاعرة بعلامة أو إشارة لغوية تتصل بعنوان كتاب أو قصيدة أو نص أدبي؛ حيث تلتفت الشاعرة إلى تلك العناوين دون التفصيل في أحداثها أو تفاصيل متنها، إنما تسلك كل عنوان منها ضمن النص الشعري لينسجم مع التراكيب السابقة له واللاحقة، وتحبك ألفاظه ليكون ملائمًا لفكرة النص الشعري.

ومن أمثلة هذا الالتفات، قولها:

ويلاحظ التفات الشاعرة في كثير من الأحيان إلى عناوين نصوص أدبية وتراثية بعينها، دون الإشارة إلى متن هذه العناوين، ومن ذلك قولها:

قرأتُ كلَّ معاجم العشقْ
وكلَّ رسائل العاشقينْ
قرأتُ (طوقَ الحمامة)

و(نشيدَ الإنشاد).. و(مزاميرَ سليمانْ)
قرأتُ (أورفيدْ).. و(عيونَ إلزا)
ولكنني لم أستوعب إلى الآنْ
قصةً تستوعبُ مُنَانا
وقصيدةً تتسعُ لسُكنانا..[٣٣]

التفتت الشاعرة إلى مجموعة متنوعة من النصوص الدينية والأدبية والشعرية، وهي: كتاب (طوق الحمامة) لابن حزم الأندلسي، وسِفر نشيد الإنشاد وسِفر مزامير سليمان، من الإصحاح الأول في العهد القديم في الإنجيل، وقصائد الشاعر الروماني (أوفيد)، وقصيدة (عيون إلزا) للشاعر الفرنسي لويس أراغون. ويشير هذا الالتفات في المستوى الدلالي إلى سعة اطلاع الشاعرة في المقام الأول، وفي المستوى النصي إلى رغبة الشاعرة في إضفاء الواقعية الأدبية على نصها الشعري، وتثقيف المتلقي بسرد مجموعة مما قرأته الشاعرة.

ومن ذلك أيضًا قولها:

أعتذر لك يا سيدي..
عن مئة عامٍ من العُزلة
لم تطلع فيها من فكري
شجرة واحدة..
تغيِّرُ تاريخ الشجرْ
ولا بنفسجةٌ واحدةٌ تغيِّرُ تاريخ البنفسجْ
ولا قصيدةٌ واحدةٌ تغيِّرُ تاريخ الشعر[٣٤]

التفتت الشاعرة في قولها "عن مئة عامٍ من العزلة" إلى رواية الكاتب الإسباني غابرييل غارسيا ماركيز، وعنوانها: (مئة عامٍ من العزلة) التي نشرت عام ١٩٦٧م. وتعود الشاعرة لتقتبس العدد نفسه مشتقًا من العنوان عينه، في قولها من قصيدة أخرى:

هذه الذكرى التي تحتلُّها احتلالاً قسريًّا
منذُ مئة عامْ
دونَ رضايَ
ودونَ إرادتي[٣٥]

وقولها أيضًا:

منذ مئة عام..
وأنت تعيشُ في ذاكرتي[٣٦]

وقولها:

منذ مئة عام
وأنت معربَشٌ كحشائش البحرْ
على شواطئ ذاكرتي[٣٧]

وتعيد الشاعرة تكرارها أكثر من مرة، وهي تؤكد – من خلال هذه الإشارات السيميائية – اطلاعها على الآداب العالمية، وتحفز ذهن المتلقي للاطلاع على هذه الرواية المشهورة، ثم إن توظيف الشاعرة لألفاظ عنوان الرواية المكون من خمسة مقاطع لغوية جاء سلسًا في إدراجه بين التراكيب الأخرى، ومنسجمًا مع فكرة النص الشعري ومعناه، مما يدل على تمكن الشاعرة

من أدواتها البلاغية وقدرتها على التحكم في توظيف الألفاظ والتراكيب ببراعة في قصائدها.

وقد تلتفت الشاعرة نصيًّا بالعلامة السيميائية إلى اسم شاعرٍ قديم دون الدخول في تفاصيل سيرته وشعره، ومن ذلك قولها:

لا أحدَ يعرفُ شيئًا عن قبر الحلَّاج
فنصف القتلى في تاريخ الفكر
بلا أسماءْ..[٣٨]

يتضمن المقطع علامة إلى الشاعر الحسين بن منصور الحلَّاج، وهو من شعراء العصر العباسي، اتهم بالزندقة فتم قتله وحرقه، ولا يعرف موضع قبره. وإن هذه الإشارة من الشاعرة إلى قبر الحلاج – غير الموجود أصلاً – تحمل دلالتين اثنتين؛ الأولى نقدية تحمل رؤيتها الخاصة إزاء تكبيل الأفواه ومحاكمة المفكرين دون إفساح المجال لحريتهم والتعبير عن آرائهم شعرًا وأدبًا. والثانية إعلامية تتعلق بثقافة المتلقي، وفتق ذهنه للعودة إلى تاريخ الشاعر الحلاج والاطلاع على سيرته ووفاته.

- **الالتفات التضميني التصاعدي:** حدُّ هذا الأسلوب أن تلتفت الشاعرة ضمن النص الواحد التفاتين إلى نصَّين تراثيين مختلفين يدمجهما بالنص الأصلي، فيصبح النص الواحد مزيجًا من ثلاثة نصوص، واحد حاضر واثنان غائبان، وقد يوحي هذا الالتفات بالانفصال والاضطراب، خصوصًا أن "النص الجديد يلتهم النص القديم، ويتحول به إلى مكان لغوي آخر ينذر بقراءة تلتهم هي الأخرى جديد النص المتحول لتتحول به بدورها، وهكذا دواليك"[٣٩]. ومن الأمثلة على هذا الأسلوب الالتفاتي ما نظمته الشاعرة سعاد الصباح في قولها:

إنَّ أُمِّي الغرَّاء فاطمةُ الزهراءُ
وأختي العظيمةُ الخنساءُ
وأبي يَعْرُبُ الذي باركَ الأرض
وقامتْ في ظلِّهِ الأنبياءُ
وأخي قاهرُ الغُزَاةِ الصَّليبيينَ
يا ليتَ تنطقُ الأشلاءُ
وديارِي مَبرُورةٌ بالضَّحايا
ولَدَاتِيَ الأبطالُ الشُّهَداءُ
هَؤلاء الكِرامُ قومي، فقُولوا:
مَنْ هُم قومُكمْ؟ .. وَمِنْ أين جاؤوا[٤٠]

يلاحظ على النص منذ مطلعه التفات الشاعرة من منطقة زمنية وشخصية تراثية إلى أخرى، بدءًا بالتراث الديني المتمثل بفاطمة الزهراء، ثم إلى التراث الشعري المتمثل بالشاعرة الخنساء، ثم إلى تاريخ النسب العربي المتمثل ببيعرب بن قحطان .. ومن هذه الحقب الزمنية الغائبة بشخوصها تلتفت الشاعرة إلى واقعها الحاضر، فوظفت هذه الشخصيات بوصفها قناعًا تعبِّر من خلاله عن أبعاد تجربتها الذاتية بين الاستنكار والدهشة والرفض.

كما وظَّفت الشاعرة الرمز في السياق فاستعانت بالشخصيات الدينية لإحكام بنية القصيدة وتعميق دلالاتها لتصبح الشخصية التراثية وحدة حية ذات إسهام فاعلٍ في التشكيل الجمالي للنص، وحقق هذا الالتفات غايتين اثنتين، هما:

- ربط الشعر بالواقع.
- توظيف الشخصيات لإبراز معاني الشجاعة والشهامة، وحفز المتلقين للاقتداء بها.

ويلاحظ من الالتفات التضميني التصاعدي أن استعماله جاء لخدمة فكرة النص الرئيسة، واتخاذها وسيلة للحِجَاج والإقناع؛ حيث تريد الشاعرة من خلال الالتفاتات المتكررة أن تستحضر براهين تاريخية وتراثية تؤكد فكرتها ونظريتها، فيكون هذا الأسلوب الالتفاتي هو الوسيلة الأمثل لتحقيق هذه الغاية.

ثانيًا: آلية الالتفات النصي عبر التكرار

يتعلق الأسلوب الالتفاتي بالتكرار بالمفردة حينًا، وبالتركيب أخرى، ويختلف التكرار التركيبي والتوليدي عن التكرار التوكيدي، فالأخير مقيدٌ في كثير من حالاته، بينما يفتح التكرار التوليدي آفاقا عدة. ولهذه الآلية صور في شعر د. سعاد الصباح، وهي على النحو الآتي:

١- الالتفات عبر تكرار المفردة

يمكن أن يسمى هذا النمط التفاتًا مستمرًا؛ لأنه يقوم على التكرار اللفظي المفرد المتغير في علاقته الإسنادية وحركة بنائه الدلالي، فيكون لكل مفردة مكررة وظيفة خاصة تؤديها في السياقين النحوي والدلالي، ومن أمثلة هذا النمط:

تتشكَّلُ أنوثتي على يديكْ
كما يتشكَّلُ شهرُ إبريلْ
شجرةً شجرةْ
عصفورًا عصفورًا
قُرنفلةً قُرنفلة
وكلما أحببتني أكثرْ
واهتممتَ بيَ أكثرْ
تزدادُ غاباتي أوراقًا
وتزدادُ هضابي ارتفاعًا
وتزدادُ شفتاي اكتنازًا
ويزدادُ شَعري جنونًا[٤١]

اعتمدت الشاعرة في هذه القصيدة على تكرار المفردات بشكل متتاليات نصية إيقاعية، وذلك في قولها: (تتشكل، يتشكل)، (شجرةً شجرةْ، عصفورًا عصفورًا، قُرنفلةً قُرنفلة)، (أكثرْ، أكثرْ)، (تزدادُ، تزدادُ، تزدادُ، تزدادُ). وقد حمَّلت الشاعرة اللفظ المكرر طاقات جديدة؛ حيث إن "الكلمة المكررة لا تعني نفس ما عنته في المرة الأولى، وذلك راجع إلى حقيقة أنها تكرار، ولا تقع حادثة مرتين؛ لأنها على وجه الدقة قد وقعت مرة بالفعل"[٤٢]. ومنه قولها:

هذا الذي قد قتلَ الكويت
يا سادتي
لم يأتِ من غياهبِ المَجهول

فهو امتداد مرعب لِفكر كَربلاء
ومقتل الحسين معذوراً على رمال كَربلاء[٤٣]

وردت مفردة (كربلاء) مكررة مرتين في موضعين متتاليين، ففي الموضع الأول تعلقت المفردة بالفكر والعاطفة الجياشة المرتبطة بحادثة القتل. وفي الثاني أشارت الشاعرة إلى الموضع الذي قُتل فيه الحسين بن علي – رضي الله عنه– وتجدر الإشارة إلى أن مفردة (كربلاء) لم يرد ذكرها في التراث العربي قبل الإسلام، وهذا يعني أن استشهاد الحسين في كربلاء يمثل نقطة تحول مهمة في التاريخ الفكري، ومن هنا يرى كثير من الباحثين أن التشيع كعقيدة ومذهب تبلّور في هذه الفترة، وكانت كربلاء منطلقاً له، كما أن كربلاء احتلّت مكانة خاصة في الأدب على مر العصور اللاحقة لصدر الإسلام وحتى اليوم، فصار رثاء الحسين والحزن عليه مرتبطًا بذكرى هذه المدينة.

وقد رسمت الشاعرة سعاد الصباح في هذا المقطع مشهداً كربلائياً مطوَّرًا، تلتفت فيه من اغتيال الكويت إلى اغتيال الحسين، فأدى هذا الالتفات إلى تقليص المباشرة، من أجل إحداث التأثير الجمالي والعاطفي؛ إذ استطاعت أن تفرق بين نوعين من التوظيف للكلمة، الأول: المادي اليومي المباشر للألفاظ، والثاني: العاطفي الانفعالي للفظة بعد الدلالة العاطفية.

كما اتكأت الشاعرة سعاد الصباح على تكرار المفردة الواحدة للربط الدلالي بين الالتفاتات النصية المتعددة في النص الشعري الواحد، وذلك في قولها:

إنّني بِنْتُ الكُويتْ...
كُلّما مرَّ ببالي، عَرَبُ اليوم، بَكَيتْ
كلّما فكَّرتُ في حالِ قُرَيشِ
بعدَ أنْ ماتَ رَسولُ اللهِ
خانَتني دُمُوعي فَبَكَيتْ
كُلَّما أبصرتُ هذا الوطنَ المُمتدَّ
بينَ القَهْرِ والقَهْرِ.. بكيتْ...
كُلَّما شاهدتُ جيشًا عربيًّا
يطلقُ النارَ على الشَّعبِ.. بَكَيتْ[٤٤]

إن تكرار الكلمة أو المفردة يؤكد حدوثها ووقعها في نفس الشاعر، وقد كررت الشاعرة الفعل (بكيت) أربع مرات في هذا المقطع، فبدأت المقطع بإشارة إلى دولة الكويت، ثم التفت إلى عرب اليوم، ثم إلى حال قريش، ثم إلى حال الوطن العربيِّ، ثم إلى الجيش العربي الذي يقتل شعبه، فجمعت بين هذه الالتفاتات الثلاث من خلال القاسم المشترك المؤثر في نفس الشاعرة، وهو البكاء.

ونستطيع القول: إن تكرار المفردة والتفات الشعراء إليها بعد ذكرها في المرة الأولى يزيد النص تماسكًا في بنيته العامة، إضافة إلى التماسك الدلالي الذي يربط بين الكلمة المكررة وفكرة النص الرئيسة.

٢- الالتفات عبر التكرار المركَّب

يؤدي هذا الأسلوب إلى تنامي النص وفتح دلالاته، وتستعمل الشاعرة هذا النمط لكسر الرتابة التكوينية للنص في المستوى التعبيري التركيبي، فكلما زاد حضور الالتفات زادت درامية النص المستدعي، إضافة إلى حدوث التشبع الزماني أو المكاني في النص، ومن الأمثلة على تكرار التركيب المؤلَّف من مقطعين قولها:

قُلْ لي.. قُلْ لي
هل أحببتَ امرأةً قبلي؟[٤٥]

وقولها:

قُلْ لي.. قُلْ لي
كيف تصير المرأة –حين تحبُّ–
شجيرة قُلِّ[٤٦]

يشعر المتلقي بروح أسلوب الأمر في التركيب المكرور؛ إذ توظفه الشاعرة توظيفًا مناسبًا لغرض القصيدة، ومعبّرًا عن فكرة الطلب برقَّةٍ وحنان، فخرج الأمر في هذا السياق من الأمر المباشر الطلبي، إلى معنى التودد والتحبب.

ومن الأمثلة على تكرار التركيب المؤلف من ثلاثة مقاطع، قولها:

ستبعثُ الكويت من رمادِها.. كطائرِ الفينيق
وتبدأ الرحلةُ من أوَّلها..
ويرفع القُلوع سِندبادْ
وينبت العشب على دفاتر الأولادْ
وتصرخ الأمواج في الخليج
حَيَّ على الجهاد..
حَيَّ على الجهاد..[٤٧]

التفتت الشاعرة في هذه الأبيات إلى شعار المسلمين في الأذان: (حيَّ على الفلاح)، واستفادت من كلمة مشابهة لها وهي (الجهاد) مستعملة بذلك بعض الفنون البديعية كالجناس؛ حيث نرى فيها جناسًا ناقصًا، وهذا الأمر يتداعى معنى الفلاح، والذي يعقب الجهاد.

أما التكرار بالتركيب الرباعي ففي قولها:

أصبح شاي الساعة الخامسة
ناقوسًا يضربُ في ضلوعي
وعبادة يومية أثابر عليها[٤٨]

وقولها:

أصبح شاي الساعة الخامسة
الدواء الذي أشربه لأشفى
والدواء الذي أشربه
لأموت[٤٩]

وقولها:

أصبح شاي الساعة الخامسة
نعمتي ولعنتي

بسمتي ودمعتي
واحتي وورطتي[٥٠]

للوقوف على طبيعة الالتفات النصي في مثل هذا التكرار، نعود إلى عنوان القصيدة نفسها (شاي الساعة الخامسة)؛ حيث تلتفت الشاعرة نصيًّا بالتكرار في مطلع كل مقطع شعري إلى عنوان قصيدتها، وتجعله لازمة استهلالية لمطلع المقطع، وهي بذلك تؤكد التلازم بين حسن اختيار العنوان ومضمون القصيدة.

ومن أبرز مظاهر الالتفات النصي في سياق التركيب ما نظمته الشاعرة في قولها:

أيها السيدُ:
لو حاولتَ أن تُمسكني..
لن ترى إلَّا فتافيتَ امرأةْ..
لن ترى إلَّا فتافيتَ امرأةْ..
لن ترى إلَّا فتافيتَ امرأةْ..[٥١]

ورد التركيب (لن ترى إلَّا فتافيتَ امرأةْ..) مكررًا ثلاث مرات متتالية في المقطع السادس الأخير من القصيدة، وتبرز أهمية التكرار من خلال الالتفات النصي في التركيب (فتافيت امرأةْ) الذي ينتقل بالمتلقي إلى عنوان الديوان (فتافيت امرأة)، فالشاعرة تؤكد هذه الفكرة بتكرارها، وتشدد أن اختيار عنوان الديوان لم يكن عبثيًّا، إنما من صميم القصائد الموجودة في متنه، وهذا الالتفات يحقق تماسكًا دلاليًّا بين عنوان الديوان ومتنه، إضافة إلى حسن توظيف الشاعرة للتركيب المكرور في مكانه في النص الشعري.

إن استعمال أسلوب التكرار في السياق الشعري بما فيه من إيحاءات نفسية يشدد على فكرة القصيدة الرئيسة وموضوعها الأساسي، كما أن أسلوب التكرار المقطعي يأتي لإغناء التعبير ورفع المعنى إلى مستوى الأصالة.

ثالثًا: آلية الالتفات النصي عبر الإيقاع والموسيقى

تقوم القصيدة ذات الشطرين على وحدة الوزن والقافية، بناء على البحور الشعرية التي حددها الفراهيدي؛ حيث يتقيد الشعراء ببحر محدد منها للحفاظ على وحدة الموسيقى الخارجية للنص الشعري من بدايته إلى نهايته، غير أن التفاتًا نصيًّا يحصل حين تلتفت الشاعرة من وزن إلى آخر في النص الشعري نفسه، مما يوحي برغبتها بالتحرر من قيد سلطة الوزن والخروج من أسر البنية الأحادية القائمة على رتابة الوحدة الموسيقية. ومن أنماط هذه الالتفات:

- **الالتفات التفعيلي السطري**

يقوم هذا النمط من الالتفات على التحول من تفعيلة إلى وزن تفعيلة أخرى في مستوى السطر الشعري الواحد، أو في مستوى التناوب السطري، كأن يأت الشاعر بسطر شعري من وزن محدد، ثم يقوم بتغيير الإيقاع الموسيقي في السطر اللاحق له بإيقاع موسيقيٍّ مختلف عن السابق به، ويكون الالتفات التفعيلي السطري دلاليًّا ولفظيًّا كما في قول الشاعرة سعاد الصباح:

فاعلاتنْ فاعلاتنْ فاعلاتْ
رَمَلٌ في رَمَلٍ في رَمَلِ
رَجَزٌ في رَجَزٍ في رَجَزِ

خَبَبٌ في خَبَبٍ في خَبَبٍ
إنها معركة الوزن..
فمن يرفع عن أعناقنا سيفَ الرنين؟
يا زمان الوشي.. والترصيع.. والتشطير..
والتربيع.. والتخميس..
والصنَّاع.. والمحترفينْ..[٥٢]

يلاحظ رفض الشاعرة فكرة القيد الموسيقي الذي يفرضه الوزن في الشعر عمومًا، فوظفت هذا الرفض شعرًا بأسلوب الالتفات النصي؛ إذ التفتت من مسمى بحر الرمل وتفعيلاته إلى مسمى بحر الرجز إلى مسمى بحر الخبب وهو نفسه بحر المتدارك، ثم صرّحت بأنها معركة الوزن، فناشدتْ منقذًا يرفع سيف الوزن الموسيقي عن أعناق الشعراء ليصير النص حرًّا طليقًا.

أثّر أسلوب الالتفات النصي الإيقاعي في عملية التلقي، فكسرَ التوقع الإيقاعي النموذجي الذي اعتاد المتلقون عليه في النصوص الشعرية، وهو الإيقاع الذي "يتألف من نغمة واحدة منضبطة، تتردد على امتداد القصيدة بدون تنوع يذكر، وهذا بدوره يحرم المتلقي من متعة مشاركة الشاعر في اكتشاف شكله الموسيقي وإبداعه أولاً بأول... ولا يترك للقارئ بعد ذلك شيئًا ذا بال فيما يتصل بالجانب الموسيقي"[٥٣].

رابعًا: آلية الالتفات النصِّي عبر اللغات الأجنبية

تعد هذه الآلية من أنماط أسلوب الالتفات في المستوى الأدائي، ويتحقق حين يلتفت الشعراء من استخدام اللغة العربية الفصيحة في النص الشعري، إلى لغة أجنبية في النص نفسه، ويساهم هذا الأسلوب في كسر توقع القارئ أيضًا كما حصل في الالتفات الموسيقي، ولاستعمال هذا الأسلوب سمات لغوية خاصة وأخرى دلالية، فأما اللغوية فمنها:

- توحيد حركة البوح الإنساني.
- كشف حالة التقارب بين وسائل الأداء الإنساني.

وأما الدلالية فمنها:

- تأكيد التوحُّد مع الآخر مهما اختلفت الهويات أو الوعي به والاختلاف معه.

ومن أبرز الأمثلة على هذه الآلية فيما يتعلق بالالتفات من اللغة العربية الفصيحة إلى اللغات الأجنبية:

يا سيد هذا العالم.. وسيدي
في مطار جنيف.. كانت بدلتك الإنجليزية المنقطة
بالأبيض والأسود، التي أبدعها الخياط الفرنسي
"cums" تربك حركة الطيران[٥٤]

وفي قولها أيضًا:

والآن إلى أي مكان تريدين أن نذهب؟
إلى أي مكان سار فيه معي إلى (Bon Genie)
أو إلى (Grand Passage) أو إلىمحل بيع ملابس الأطفال[٥٥]

وقولها أيضًا:

والغزلان طفشت خارج البوابة الحديدية

والتجأت إلى الغابة المجاورة لبيتنا في (Bear Place)[٥٦]

وتستعمل الشاعرة الاختصارات اللغوية الإنجليزية في بعض نصوصها، ومن ذلك قولها:

لقد أعطيتني Phd الحياة بامتياز
وعلمتني النوم تحت أشجار حنانك
صوتك علمني مبادئ علم الموسيقى[٥٧]

ويعد لفظ (Phd) اختصارًا يشير إلى نيل درجة الدكتوراه، فهي تقول له: لقد أعطيتني شهادة دكتوراه في الحياة بتقدير امتياز.

ولم يكن الالتفات النصي عبر المفردة فقط؛ حيث التفتت الشاعرة إلى التركيب باللغة الإنجليزية في قولها:

بانتظار وصولك لآخذك بين ذراعي ودموعي وأهتف كما كان يهتف أبي:
Happy to see you..
Happy to see you..
Happy to see you..
سامحوني على هلوستي وشطحاتي وأحلامي الملونة
سامحوني
فأنا امرأة[٥٨]

في الأمثلة السابقة التفتت الشاعرة إلى اللغة الإنجليزية فضمَّنت مفردات منها مكتوبة باللغة الإنجليزية، بينما استعملت في مواضع أخرى الكلمات الإنجليزية معرَّبة في كتابتها، وذلك في قولها:

يعجبني هذا الطريق الخرافي بين جنيف و"مجيف"
ومرورًا "بسالانش"
وأم كلثوم بصوتها الذي يحكم
بيني وبينك بالعدل
ذاكرتي أمطار من الألوان[٥٩]

يدلُّ الالتفات إلى اللغات الأجنبية على سعة اطلاع الشاعرة على ثقافة الآخر الغربيِّ، إضافة إلى تحليها بثقافة السلام والتعايش، وتحررها من التعصب لنقاء استعمال لغتها العربية وتجريدها من الشوائب اللغوية المغايرة لها في النصوص الشعرية، إضافة إلى ما يحدثه الالتفات من حيوية وحركة في النص الشعري العربي، ويجعل فكرته أكثر صدقًا وموضوعيةً.

خامسًا: آلية الالتفات المشهدي عبر الارتداد

جاءت هذه الآلية نتيجة البحث عن أدوات جديدة لإعادة تشكيل البنية الشعرية وفق رؤية مركبة جديدة يمتزج فيها النفسي والشعوري والفكري[٦٠] والشكلي أيضًا، ويعد هذا النمط من الالتفات خارج إطار الأدوات الشعرية التي ألفها المتلقي في النص الشعري وترتيبه النمطي المتعارف عليه، ويمكن تقسيم هذه الآلية إلى أسلوبين اثنين، وهما:

١- الالتفات المشهدي عبر الارتداد الزمني

ارتبطت هذه التقنية بالسرد، ولذلك لم يألفها الشعر العربي؛ حيث تعني قطع التسلسل الزمني للأحداث والعودة إلى اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التي وقعت في الماضي[٦١]. ويكون الالتفات المشهدي عبر الارتداد الزمني الدقيق ذي المكان المختلف، فيلتفت الشاعر من حدثٍ إلى آخر يجمع بينهما قاسم مشترك، كما في قولها:

لقد سقطَ جدارُ برلين، يا سيدي
وسقطتْ حجارةُ العالم القديمْ
وتحررت جنوبُ أفريقيا من حكمِ الرجلِ الأبيضْ
بعد ثلاثمئة عامْ
فلماذا، يا أيُّها الرجلُ الأبيضْ
تواصلُ احتلال ذاكرتي؟
لماذا تزرعُ الألغام في ذاكرتي؟
والحرائقَ تحتَ مخدَّتي؟[٦٢]

التفت الشاعرة بين أحداث زمنية متفرقة، أولها سقوط جدار برلين بعد الحرب العالمية الثانية، ثم التفتتْ إلى زمنٍ أقدمَ من هذا الحدث، لتشير إلى سقوط الحضارات الرومانية واليونانية والفارسية التي بنت مدنها من الحجارة، وتعود للالتفات مرة ثالثة إلى زمنٍ أحدث من تينك الزمنين، إلى تحرر جنوب أفريقيا، وسياسة الفصل العنصري بين أصحاب العرقين الأبيض والأسود.

إن التفات الشاعرة إلى هذه الأحداث المختلفة زمنيًّا والمتفقة دلاليًّا يعود إلى القاسم المشترك بينها جميعًا، وهو أن كل احتلال له نهاية، وتظل الآثار الرامسة دليلاً على تلك الحضارات البائدة التي كانت ذات قوة وجبروت في زمن من الأزمان الماضية. ويحقق هذا النمط من الالتفات النصي كسر الترتيب الزمني من خلال استدعاء أفق معرفي آخر بقصد تسليط الضوء على حدث ما من أجل إحداث المفارقة الدلالية[٦٣].

ومن مظاهر هذا الأسلوب الالتفاتي أنه يحقق جدلاً نفسيًّا إزاء الجدل البنائي، فالشاعرة تقوم بتنوير المتلقي في مشهد جديد ملتحم بالمشهد الرئيس للنص الشعري، فتكسر بالتفاتها التصاعد الزمني، وتنتقل بالمتلقي إلى زمن جديد.

٢- الالتفات البصري الشكلي في الجسد النصّي

تركز هذه النظرية الجديدة على الانفلات من محدودية البناء النصي، بالالتفات من نسقٍ شكليٍّ إلى نسقٍ آخر مخالف له، مما يلفت انتباه المتلقي، ويشد بصره نحو تركيبة النص الخارجية في بنيته العامة، أو في مستوى الصفحة بتعبير أدق، إضافة إلى ضرورة وجود تعدد دلالي خاص بالشكل الجديد الذي تطرحه الشاعرة، وإلا لكان المسوّغ الخاص بالخروج عن الطريقة التقليدية محصورًا في جانبين بعيدين عن الدلالة، الأول بصريٌّ خاص بالمتلقي، والثاني نفسي خاص بالشاعرة نفسها. ومن أبرز الأمثلة على هذا النمط قصيدتها (أنثى ٢٠٠٠) التي قسمتها الشاعرة إلى تسعة مقاطع، متوسط طول كل مقطع منها أربعة أسطر شعرية، ومنها:

قد كان بوسعي

أن أتشكل بالفيروز، وبالياقوت
وأن أتثنى كالملكات[٦٤]

وفي المقطع اللاحق:

قد كان بوسعي
ألا أرفض
ألا أغضب
ألا أصرخ في وجه المأساة[٦٥]

وفي المقطع الذي يليه:

قد كان بوسعي
أن أتجنبَ أسئلة التاريخ
وأهرُبَ من تعذيبِ الذات[٦٦]

اكتفت الشاعرة بوضع مقطع واحد في الصفحة الواحدة، مع أن الصفحة يمكن لها أن تستوعب مقطعين أو ثلاثة معًا، بيد أنها آثرت أن تترك مساحة بيضاء ممتدة في معظم أجزاء الصفحة، خصوصًا في الثلثين الأخيرين منها. ويبدو هذا الاستعمال واضحًا للقارئ وهو يقلب صفحات الديوان، ويلاحظ أن كل مقطع من المقاطع مستقل بفكرته عن المقطع السابق له أو اللاحق، لكنها جميعًا مرتبطة نصيًّا بخاصيتين، الأولى: الوحدة الموضوعية للقصيدة، والثانية: المطلع الواحد لكل مقطع، وهو (قد كان بوسعي).

ويعد هذا النمط التفاتًا شكليًّا تلجأ الشاعرة فيه إلى التحرر من الشكل التقليدي في بناء القصيدة، وبعثرة صلابة الجسد النصي لإبداع بناء نصي جديد مغاير في شكله الخارجي للمألوف والمعتاد، ويعد هذا الأسلوب من أوضح مظاهر الالتفات البصري.

ولعل الشاعرة تلجأ إلى الالتفات البصريِّ الشكلي لتحقيق غايتين اثنتين:

- **الأولى:** كسر قيد التوقع لدى المتلقين والتحرر من أسر القواعد النظمية السائدة.
- **الثانية:** الرغبة بامتداد القصيدة على مساحة أوسع من صفحات الديوان، مما يحقق زيادة في عدد الصفحات.

ولعل الشاعرة آثرت التقسيم الأوّل بتقطيع القصيدة إلى مقاطع متساوية تقريبًا، بناء على استقلال التراكيب بالمعنى الخاص في المقطع الشعري الواحد، وهو يعبر عن أسلوب الشاعرة المعبر عن تريثها وتأنيها في سرد المعاني، وتعبيد طريق التأويل السليم أمام المتلقين.

تجدر الإشارة إلى عناية الشاعرة بالالتفات المشهدي البصري في جميع دواوينها الشعرية التي تم الاطلاع عليها لإخراج هذه الدراسة؛ حيث تظهر عنايتها بإرفاق اللوحات الفنية المرسومة بين القصائد في معظم الدواوين، خصوصًا في الدواوين الآتية: (في البدء كانت الأنثى، قصائد حب، خذني إلى حدود الشمس، فتافيت امرأة، فتافيت امرأة، برقيات عاجلة إلى وطني، آخر السيوف)، وقد وشّت الشاعرة هذه الدواوين برسومات متنوعة ملائمة لمواضيع القصائد المرافقة لها، فهي بهذا الالتفات المشهدي تدفع السأم عن المتلقين،

وتكسب بياض الصفحات ألوانًا زاهية حينًا، ورسومات رصاصية ذات إيحاءات واقعية حينًا آخر.

بينما خلا ديوان (إليك يا ولدي) من الرسومات في متنه، ولعل ذلك يعود إلى أن الشاعرة صبّت جميع عواطفها ومشاعرها الجياشة في كلمات هذا الديوان، فلم تشأ لفت انتباه المتلقين إلى غير الجسد النصي للقصائد، وإن انتفاء الالتفات النصي في هذا المستوى يحمل دلالة لا تقل أهمية عن حضوره في مستويات أخرى.

ويعد الالتفات المشهدي الذي لمحناه تقنية حديثة في كتابة الشعر، "وهذه التقنية لم يألفها الشعر العربي؛ لأنها ارتبطت بالسرد؛ حيث تعني: قطع التسلسل الزمني للأحداث والعودة إلى اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التي وقعت في الماضي"[٦٧]. فيكون هذا الالتفات مزجًا بين موقفين متباينين شكلاً ودلالةً، تجمعهما روح المعنى في نقطة دلالية محددة.

خاتمة البحث

تتجسد أهمية استعمال أسلوب الالتفات النصي وتوظيفه في قدرة الشاعرة د. سعاد الصباح على خلق مشاهد إبداعية بالالتفاتات الاقتباسية أو التضمينية التي ارتقت بالنصوص الشعرية فوق المناسبة، فصار النص الشعري قادرًا على إغناء عواطف المتلقين وإثارة عقولهم وهزِّ مشاعرهم.

ومن خلال آليات الالتفات التي تم تناولها في البحث، نُلاحظ العناية الأسلوبية في التوفيق بين مفردات الاقتباس القرآني ومفردات النص الشعري القريب من موضع الاقتباس، إضافة إلى توظيف الدلالة المقلوبة في الاقتباس القرآني، فلم تطوّع الشاعرة النص الشعري ليحاكي فكرة الآية المقتبسة، إنّما طوَّعت الآية المقتبسة لتوافق فكرة النص الشعري.

أما الالتفات النصي عبر خاصيتي التفكيك والتحريف فقد حقق فائدة تتجلى في زيادة قوة النص الشعري بتوظيف الأحداث الدينية الخالدة المؤثرة بقصد المقارنة والقياس. وكان للالتفات النصي بالمفردة الواحدة دور في بث الحركة والحيوية في النص الشعري؛ حيث إنه يعبر عن الحريَّة والتحرر من قيد النص الشعري ورتابة دلالاته الحديثة.

ويلاحظ من الالتفات التضميني أن استعماله جاء لخدمة فكرة النص الرئيسة، واتخاذها وسيلة للحِجَاج والإقناع؛ حيث تريد الشاعرة من خلال الالتفاتات المتكررة أن تستحضر براهين تاريخية وتراثية تؤكد فكرتها ونظريتها، فيكون هذا الأسلوب الالتفاتي هو الوسيلة الأمثل لتحقيق هذه الغاية.

أما آلية التكرار المفردة فإنها تزيد النص تماسكًا في بنيته العامة، إضافة إلى التماسك الدلالي الذي يربط بين الكلمة المكررة وفكرة النص الرئيسة، وإن استعمال أسلوب التكرار في السياق الشعري بما فيه من إيحاءات نفسية يشدد على فكرة القصيدة الرئيسة وموضوعها الأساسي.

وإن أسلوب الالتفات الإيقاعي الموسيقي أثَّر في المتلقين يتمثل في كسر التوقع الإيقاعي السماعي النموذجي الذي اعتاد المتلقون عليه في النصوص الشعرية، وهو الإيقاع الذي "يتألف من نغمة واحدة منضبطة، تتردد على امتداد القصيدة بدون تنوع يذكر، وهذا بدوره يحرم المتلقي من متعة مشاركة الشاعر في اكتشاف شكله الموسيقي وإبداعه أولاً بأول... ولا يترك للقارئ بعد ذلك شيئًا ذا بال فيما يتصل بالجانب الموسيقي"[٦٨].

وفي آلية الالتفات إلى اللغات الأجنبية فإنها تدل على سعة اطلاع الشاعرة على ثقافة الآخر الغربيِّ، إضافة إلى تحليها بثقافة السلام والتعايش، وتحررها من التعصب لنقاء استعمال اللغة العربية وتجريدها من الشوائب اللغوية المغايرة لها في النصوص الشعرية، إضافة إلى ما يحدثه هذا الالتفات من حيوية وحركة في النص الشعري العربي، ويجعل فكرته أكثر صدقًا وموضوعيةً.

وخلص البحث إلى أن الشاعرة سعاد الصباح متمكنة من أدواتها البلاغية واللغوية، فوظفتها في دفقات بوحها الشعري ببلاغة وإيجاز، فجاءت قصائدها متوائمة مع معاني مواضيعها شكلاً ومضمونًا، كما يلاحظ أنها اعتنت عناية خاصة بالالتفات التناصي في الاقتباس والتضمين، فجاء الاقتباس أكثر حضورًا من التضمين، ولعل هذا يشير إلى تأثرها بالبيئة الإسلامية المحافظة التي تعيش الشاعرة في كنفها.

Abstract

Textual Enallage (switching persons) in Dr Souad Al-Sabah's poetry

By Abdul Maqsood el Khouly

The research demonstrates the features of textual enallage in Souad's poems according to five mechanisms as follows: the mechanism of textual enallage through paradox, the mechanism of textual enallage through repetition, the mechanism of textual enallage through rhythm and music, the mechanism of textual enallage through foreign languages and the mechanism of textual enallage through retrospection technique. Besides, all her poems include various types of textual enallage which all do coherence of the text as well as semantic coherence which enhances the text and structure of the poems.

The research has founded that poetess Souad al Sabah is versed at linguistic and rhetorical tools. Moreover, she makes use of these tools in her flows of poetic revelation so eloquently and briefly, so her poems are harmonious with the meanings of her topics in spirit and content. Also, she takes real care of the textual enallage in quotation and embedding. However, quotation is more present than embedding in her poems. Maybe this refers to her influence by the conservative Islamic environment in which she lives.

الهوامش

[١] – خليفات، عدنان عبدالكريم، **أسلوب الالتفات في القرآن الكريم وجهود أشهر اللغويين والنحاة في دراسته**، كُلِّيَّة المعلِّمين، جدَّة، جامعة الملك عبدالعزيز، المملكة العربية السعودية، د.ت، ص ٨.

[٢] – هلال، عبد الناصر، **الالتفات النصي من الإطار البلاغي إلى التداول النقدي**، كُلِّيَّة الآداب، جامعة حلوان، مصر، الجزء الأوَّل، يناير ٢٠٠٧م، ص ٢.

[٣] – تم الاستناد إلى هذا التقسيم وفق المنهج الذي أشار إليه الدكتور عبدالناصر هلال في كتابه: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب: قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة.

[٤] – سليمان، عبدالمنعم، **مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر**، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية، كُلِّيَّة الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس– فلسطين، ٢٠٠٥م، ص ١١.

[٥] – القزويني، محمد بن سعد الدِّين، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ط٤، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٩٨م، ص ٣٨١؛ علي بن محمَّد الجرجاني، **التعريفات**، تحقيق: إبراهيم الأبياري، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠٥ه، ص ٩٤.

[٦] – المغيض، تركي، **مصطلح التناص ومفهومه في النقد الحديث**، مجلَّة أبحاث اليرموك، مجلد (٩)، عدد (٢)، المملكة الأردنية الهاشمية، ١٩٩١م، ص ٨٧– ٩٠.

[٧] – سليمان، عبدالمنعم، **مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر**، ص ١٤.

[٨] – هلال، عبد الناصر، **الالتفات البصري من النص إلى الخطاب: قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة**، ط١، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠١٠م، ص ٥٥.

[٩] – مرتاض، عبد الملك، **بنية الخطاب الشعري**، ديوان المطبوعات الجامعيَّة، الجزائر، ١٩٩١م، ص ١٧٥.

[١٠] – الصباح، سعاد، ديوان "**والورود.. تعرف الغضب**"، ط٢، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠٠٦م، ص ٢٠٤.
[١١] – **مريم**: ٤.
[١٢] – الصباح، سعاد، ديوان "**والورود.. تعرف الغضب**"، ص ٢٠١.
[١٣] – **مريم**: ٧.
[١٤]– محمود، محمود، **صدع النص وارتحالات المعنى**، ط١، مركز الإنماء الحضاري، ٢٠٠٠م، ص ٢٦.
[١٥]– هلال، عبدالناصر، **الالتفات البصري من النص إلى الخطاب**، ص ٦٣. بتصرف.
[١٦] – الصباح، سعاد، ديوان "**برقيات عاجلة إلى وطني**"، ط٥، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، ١٩٩٧م، ص ١١.
[١٧] – سعاد الصباح، ديوان "**آخر السيوف**"، ط٥، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠٠٥م، ص ١٩.
[١٨١٨] – الصباح، سعاد، **رسائل من الزمن الجميل**، ط١، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦م، ص ٢١٨.
[١٩] – **مريم**: ٣٣.
[٢٠] – الصباح، سعاد، ديوان "**فتافيت امرأة**"، ط ١٠، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، ٢٠٠٠م، ص ٤٨.
[٢١] – حمد، حسن محمد، **الإسلام في الصين**، بحث مقدَّم لنيل درجة الماجستير في الدراسات الإسلامية، جامعة الخرطوم، كلية الآداب، قسم الدراسات الإسلامية، ٢٠٠٦م، ص . حديث ذو متن مشهور وإسناد ضعيف.
[٢٢] – هلال، عبدالناصر، **الالتفات البصري من النص إلى الخطاب**، ص ٥٦؛ وانظر: محمد الجزَّار، **لسانيات الاختلاف**، ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٣٠٩.
[٢٣] – الصباح، سعاد، ديوان "**إليك يا ولدي**"، ط٤، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، ١٩٩٤م. ص ٧٨.
[٢٤] – **الحاقَّة**: ٥.
[٢٥] – **القارعة**: ٩.
[٢٦] – جينيت، جيرار، **خطاب الحكاية**، ترجمة: محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر حلّي، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ٤٧.
[٢٧] – الصباح، سعاد، ديوان "**فتافيت امرأة**"، ص ٦٦.
[٢٨] – الصباح، سعاد، **هل تسمحون لي أن أحبَّ وطني**، ط٥، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٩٧م، ص ١٧٩.
[٢٩] – الصباح، سعاد، **هل تسمحون لي أن أحبَّ وطني**، ص ٨٠.
[٣٠] – الصباح، سعاد، ديوان "**فتافيت امرأة**"، ص ٩٨.
[٣١] – قباني، نزار، **كتاب قصيدة بلقيس**، ط١، بيروت، ١٩٨١م، ص ٦.
[٣٢٣٢] – الصباح، سعاد، ديوان "**في البدء كانت الأنثى**"، ط٧، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠٠٠م، ص ٦٥.
[٣٣] – الصباح، سعاد، ديوان "**فتافيت امرأة**"، ص ١١٠– ١١١.
[٣٤] – الصباح، سعاد، ديوان "**خذني إلى حدود الشمس**"، ط٣، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠٠٥م، ص ٣٥.
[٣٥] – **المصدر نفسه**، ص ٤٣.
[٣٦] – الصباح، سعاد، ديوان "**خذني إلى حدود الشمس**"، ص ٤٤.
[٣٧] – **المصدر نفسه**، ص ٤٥.
[٣٨] – **المصدر نفسه**، ص ١٢٥.
[٣٩] – هلال، عبدالناصر، **الالتفات البصري من النص إلى الخطاب**، ص ٦٨؛ نقلاً عن: رولان بارت، **لذة النص**، ترجمة: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ١٩٩٨م، ص ٩.

[٤٠] – الصباح، سعاد، ديوان "**في البدء كانت الأنثى**"، ط٦، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، ١٩٩٧م، ص ٢٨.
[٤١] – الصباح، سعاد، ديوان "**قصائد حب**"، ص ٣١.
[٤٢] – ايجلتون، تيري، **مقدِّمة في نظرية الأدب**، ترجمة: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩١م، ص ١٤٣.
[٤٣] – الصباح، سعاد، ديوان "**برقيات عاجلة إلى وطني**"، ص ١١.
[٤٤] – الصباح، سعاد، ديوان "**فتافيت امرأة**"، ص ١٣٥.
[٤٥] – الصباح، سعاد، ديوان "**خذني إلى حدود الشمس**"، ص ٥٧.
[٤٦] – الصباح، سعاد، ديوان "**خذني إلى حدود الشمس**"، ص ٥٨.
[٤٧] – الصباح، سعاد، ديوان "**برقيات عاجلة إلى وطني**"، ص ٨٣.
[٤٨] – الصباح، سعاد، ديوان "**فتافيت امرأة**"، ص ١١٥.
[٤٩] – **المصدر نفسه**، ص ١١٥.
[٥٠] – **المصدر نفسه**، ص ١١٦.
[٥١] – الصباح، سعاد، ديوان "**فتافيت امرأة**"، ص ٤٦.
[٥٢] – **المصدر نفسه** ، ص ١٦٠.
[٥٣] – زايد، علي عشري، **في بناء القصيدة العربية الحديثة**، ط١، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١٨٧– ١٨٨.
[٥٤] – الصباح، سعاد، **رسائل من الزمن الجميل**، ص ١٢١.
[٥٥] – **المصدر نفسه**، ص ١٢٤.
[٥٦] – **المصدر نفسه**، ص ١٢٥.
[٥٧] – **المصدر نفسه**، ص ١٢٦.
[٥٨]– الصباح، سعاد، **رسائل من الزمن الجميل**، ص ٥٣.
[٥٩] – **المصدر نفسه**، ص ٧٨.
[٦٠] – هلال، عبدالناصر، **الالتفات النصي من الإطار البلاغي إلى التداول النقدي**، ص ٢٣.
[٦١] – هلال، عبدالناصر، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص ١٠٧، نقلاً عن: علي عشري زايد، **في بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص ٢٥– ٢٦.
[٦٢] – الصباح، سعاد، ديوان "**خذني إلى حدود الشمس**"، ص ٥٠.
[٦٣] – هلال، عبدالناصر، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص ١٠٨.
[٦٤] – الصباح، سعاد، ديوان "**في البدء كانت الأنثى**"، ص ١٩.
[٦٥] – **المصدر نفسه**، ص ١٩.
[٦٦] – **المصدر نفسه**، ص ١٩.
[٦٧] – زايد، علي عشري، **في بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص ٣٤– ٣٥.
[٦٨] – علي عشري زايد، **في بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص ١٨٧– ١٨٨.

قائمة المصادر والمراجع

١. **القرآن الكريم.**
٢. ايجلتون، تيري، **مقدِّمة في نظرية الأدب**، ترجمة: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩١م.
٣. بارت، رولان، **لذة النص**، ترجمة: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ١٩٩٨م.
٤. الجرجاني، علي بن محمَّد الجرجاني، **التعريفات**، تحقيق: إبراهيم الأبياري، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠٥ه.
٥. الجزَّار، محمد، **لسانيات الاختلاف**، ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١م.
٦. جينيت، جيرار، **خطاب الحكاية**، ترجمة: محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر حلّي، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م.

٧. حمد، محمد حسن محمد، **الإسلام في الصين**، بحث مقدَّم لنيل درجة الماجستير في الدراسات الإسلامية، جامعة الخرطوم، كلية الآداب، قسم الدراسات الإسلامية، ٢٠٠٦م.
٨. خليفات، عدنان عبدالكريم، **أسلوب الالتفات في القرآن الكريم وجهود أشهر اللغويين والنحاة في دراسته**، كُلِّيَّة المعلِّمين، جدَّة، جامعة الملك عبدالعزيز، المملكة العربية السعودية، د.ت.
٩. زايد، علي عشري، **في بناء القصيدة العربية الحديثة**، ط١، القاهرة، ١٩٩٣م.
١٠. سليمان، عبدالمنعم، **مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر**، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية، كُلِّيَّة الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس– فلسطين، ٢٠٠٥م.
١١. الصباح، سعاد، ديوان "**آخر السيوف**"، ط٥، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠٠٥م.
١٢. الصباح، سعاد، ديوان "**إليك يا ولدي**"، ط٤، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، ١٩٩٤م.
١٣. الصباح، سعاد، ديوان "**برقيات عاجلة إلى وطني**"، ط٥، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، ١٩٩٧م.
١٤. الصباح، سعاد، ديوان "**خذني إلى حدود الشمس**"، ط٣، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠٠٥م.
١٥. الصباح، سعاد، ديوان "**في البدء كانت الأنثى**"، ط٦، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، ١٩٩٧م؛ ط٧، ٢٠٠٠م.
١٦. الصباح، سعاد، ديوان "**والورود.. تعرف الغضب**"، ط٢، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠٠٦م.
١٧. الصباح، سعاد، **رسائل من الزمن الجميل**، ط١، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦م.
١٨. الصباح، سعاد، **هل تسمحون لي أن أحبَّ وطني**، ط٥، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٩٧م.
١٩. قباني، نزار، **كتاب قصيدة بلقيس**، ط١، بيروت، ١٩٨١م.
٢٠. القزويني، محمد بن سعد الدِّين، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ط٤، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٩٨م.
٢١. محمود، إبراهيم، **صدع النص وارتحالات المعنى**، ط١، مركز الإنماء الحضاري، ٢٠٠٠م.
٢٢. مرتاض، عبدالملك، **بنية الخطاب الشعري**، ديوان المطبوعات الجامعيَّة، الجزائر، ١٩٩١م.
٢٣. المغيض، تركي، **مصطلح التناص ومفهومه في النقد الحديث**، مجلَّة أبحاث اليرموك، مجلد (٩)، عدد (٢)، المملكة الأردنية الهاشمية، ١٩٩١م.
٢٤. هلال، عبد الناصر، **الالتفات البصري من النص إلى الخطاب: قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة**، ط١، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠١٠م.
٢٥. هلال، عبد الناصر، **الالتفات النصي من الإطار البلاغي إلى التداول النقدي**، كُلِّيَّة الآداب، جامعة حلوان، مصر، الجزء الأوَّل، يناير ٢٠٠٧م.