العنوان ودلالاته في نص الشاعر صالح الظالمي

المدرس الدكتور
منى جابر مجبل
جامعة الكوفة ـ كلية التربية للبنات

المقدمة:

يرتبط الوجود المجتمعي للإنسان بشرائط إنتاج المعرفة المعتمدة على مفاهيم ترتبط بحقول علمية ومعرفية تستنبط مجالاتها واجراءاتها على وفق الشرائط الموضوعية لتلك الحقول، وحين يوظف علم ما مفاهيم علم آخر لابد من إحداث تغييرات عليها لتوائم المجال التداولي الجديد، لأن نقل المفاهيم من مجالها الأصلي يتطلب إحداث تغيرات في بنيتها لتناسب المجال الجديد الذي تنقل إليه فلا تعود تملك قوة الأصل إلا إنها تعطي للعلوم بمختلف توجهاتها إمكانية الأخذ والتوظيف والتلاقح مع الاحتفاظ بخصوصية مجالاتها التداولية، ويمثل هذا الأمر سمة المنظومة المعرفية السائدة في العالم، فحين يخرج عالم ما بمفهوم فيزيائي أو رياضي ناشئ من بنية متعلقة بالعلوم الصرفة ينتقل هذا المفهوم إلى مجال العلوم الإنسانية ليجد المشتغلون عليه ضالتهم في توظيفه لخدمة مجالاتهم المعرفية.

ولسنا بصدد التعرض لمحاولات التوظيف أو النقل كما إننا لسنا ضد النقل والأخذ لأننا ندرك أن اجتراح المفهوم يكون بعد امتلاك العلم، بحسبان إن المفهوم احد الأدوات الإجرائية المنبثقة من وجود أولي يتمثل بالعلم المشتغل عليه، وما دمنا في مجمل العلوم التطبيقية والإنسانية لا نمتلك وجودا متميزا ومستقلا فسنظل مجبرين على الأخذ والاقتباس حتى نستقل بأدواتنا ونصدر مفاهيمنا، إلا إن الإشكالية التي لابد من معالجتها هي قدرة ((ناقل المعرفة العربي)) على تبيئة هذه المفاهيم وصهرها في إطار مرجعياتنا ومجالات علومنا لتعبر عن واقع هذه العلوم بزيها العربي والإسلامي، مع احتفاظ هذه المفاهيم بنفس قيمها التي كانت لها حين وظفت في المجال الثاني، لتستقل بمنظومة منهجية تمكن الباحث من إحداث الانسجام المطلوب، لاسيما وان جل النقاد و المفكرين والباحثين العرب يعتمدون مفاهيم متنوعة مأخوذة من علوم شتى مما يؤدي إلى الانبتار وعدم الانسجام فيما بينها،

ISNN 1997-6208

فضلا عن عدم القدرة على تشكيل بنية منهجية خاصة بها تمكن الباحث من صهرها لإحداث التوازن المنهجي المطلوب، ولا يعني هذا الأمر انعدام تلون المناهج بتلون الموضوعات المدروسة التي تفرض على الدارس التنقل بين المناهج على وفق طبيعة الموضوعات – وان كان التنقل في المقاربات المنهجية والعلمية يعد متنافرا ويؤدي إلى عدم الانسجام – إلا إن تداخل موضوعاتنا وتداخل المفاهيم المرتبطة بها تدفع الباحث إلى التنقل بين مفاهيم متعددة.

ولعل ما دفعني لهذه المقدمة هو إننا إزاء فكر نقدي لم يستطع التخلص من تبعية الآخر في تطبيقاته الإجرائية فضلا عن الانصياع لقسرية المحدد النظري، وهو ما حاولت الابتعاد عنه في قراءة العنوان في نص الشاعر صالح الظالمي الذي استندت فيه إلى طبيعة النص المقروء وما يفرضه من أدوات تتسق واليات تشكله ضمن حاضنة ثقافية ومعرفية متخصصة، فجاءت التوطئة لتحديد ملامح البيئة النجفية التي اشتغل الشاعر ضمن مدياتها ،وتكفل المحور الأول بقراءة البنية العمودية (العنوان الرئيس) لقصائد الشاعر، بينما بحث المحور الثاني البنية الأفقية المتمثلة بالعلائقية الكامنة بين العنوانات الفرعية للقصائد ومتونها، ليصل البحث إلى رؤية تحليلية اعتمدت جدلية العلائق بين المدخل الثقافي ومحددات القراءة المنهجية للنصوص الأدبية، وتوظيفها في مقاربة العنوان وتمظهراته في نص صالح الظالمي، واستنطاق ماهيته وأثره في تشكل الدلالة مع تحديد آليات تأثير الوعي المعرفي وتجلياته في النص المقروء، باشتغال الشاعر على كتابة نمط شعري غير منقطع الصلة بسياق القول وسنن الكتابة العربية من خلال الارتباط بالنص القديم بوصفه ممثلا للشخصية الشعرية العربية، ليبتعد بنفسه عن الانعكاس للواقع أو التذمر منه لان المظلة التي تشكل تحتها وعي الشاعر هي مظلة الخمسينيات والستينيات بتأثير الحاضنة الثقافية التي أنتجت الوعي وتمظهراته المختلفة.

توطئة:

من المعلوم إن الإبداع الأدبي يصدر من ذات خلاقة تتوجه بخطابها إلى الآخرين لتتواصل مع المجتمع من خلال التشارك في معطيات الوجود الإنساني الذي تتلازم فيه الصفة الاجتماعية المتأثرة ببنية المجتمع وأنساقه المختلفة مع الذات الفاعلة فيه، فهو" صورة البيئة بحدودها اللغوية والفكرية، وتياراتها النفسية والاجتماعية "[1]، فأفق الخطاب الإبداعي

لا يتشكل من منظومة لغوية فحسب وإنما يتحاور مع مناخات ثقافية وتراكمات معرفية وأنظمة سوسيولوجية تعمل بمجملها على تهيئه أدوات الشاعر وصياغتها على وفق منظومة معرفية تتلاحم وتتفاعل مع ذات الشاعر التي يتوقف عليها طبيعة الخطاب الإبداعي، لان لكل نظام من هذه الأنظمة خصوصيات معرفية وأنماطا مستقلة تتشكل بفعل بنياته الداخلية المتغيرة، فإذا انصاع الأديب لنظام محدد وتعامل معه بعيدا عن الأنساق التفاعلية والتكاملية فانه سيندرج ضمن بنياته منسلخا عن الأنظمة المتعددة الأخرى، بل وعن شرائط تكونه الإبداعية.

وهذه المسألة تمثل ركنا مهما من أركان الخطاب الإبداعي الذي يعتمد في أصل وجوده على تعدد أنظمة الاتصال، وتباين الأنساق الثقافية، وتفاعلية النصوص بما يعطيه قيمة سلطوية تؤثر في التاريخ الإنساني، وتستمد وجودها من بنيته المتداخلة والمتفاعلة ضمن إطار لغوي ووظيفي ينسرب عبر قنوات اتصال متعددة ومتباينة تمتد عبر مساحات النص الإبداعي بأدواره الجمالية وأبعاد موضوعاته الاجتماعية والسياسية ودلالاته الذاتية.

فالأدب مثل عبر التاريخ الجزء المهم والأكبر من التصور المعرفي والابستمولوجي للإنسان واعتمد على قبليات فلسفية ومعرفية حتى عد "أكثر فلسفة من التاريخ - برأي أرسطو"[٢] لأنه يعبر عن الممكن والإنساني من خلال الفردي والخاص لإيجاد التوازن الدقيق بين الجانب الفكري والجانب الجمالي من دون الانصياع للبعد المعياري والتعليمي في الجانب الفكري أو التبعية المطلقة للجانب الجمالي، فغالبا ما وقع الأدب مثلما وقع النقد الذي نظر له في فخ الاهتمام بالبنية النسقية واللغوية على حساب التجلي الاجتماعي والموضوعي أو خلاف ذلك مما جعل التقاطب والتلفيق سمة الخطاب الإبداعي في مجمل نصوصه وتنامي هذا المظهر مع اختلاف المناهج وتباين المنطلقات الفكرية والثقافية، إلا أن الرؤى النقدية المعاصرة استطاعت من خلق نسق تراتبية المفاهيم الأدبية من خلال قرب الخطاب الأدبي من غايته وبنيته وتبنيه لمواضعات لغوية واجتماعية مستقرة في الوعي الإنساني بكل ما تنطوي عليه من تمايزات وانحيازات لقضايا ومواقف يتبناها الأديب أو الشاعر، والتي تسم نشاطه الإبداعي بالاستقلالية والخصوصية ضمن الإطار المرجعي الذي يصدر عنه العمل الأدبي والذي يمثل البيئة بكل حدودها الفكرية والجمالية وأنماطها الاجتماعية والنفسية.

ISNN 1997-6208

فالنص الأدبي لا يمكن له أن يوجد لذاته من دون جدلية علاقته بالمجتمع والتي يوظفها الأديب المبدع ولاسيما الشاعر من خلال النص التفاعلي[٣] المعتمد على إقامة حوارات وتقديم أسئلة لموضوعات مختلفة مثلما يقدم أسئلته الخاصة به في مساق تبادلي يفضي إلى التنامي والإفادة من المجالات الثقافية والمعرفية غير المحددة، وصولا إلى تحقيق التجربة الإبداعية الخاصة بالشاعر التي لا تستنفذ جدلية العلاقة وخصوصيتها.

أما الاعتماد على المظاهر الشكلية أو الأفكار والمواقف المحددة سلفا لآليات القول المبتني على الفهم المخطوء القائم على التجريب والمؤدي إلى تشظي الإبداع وأصحابه في مشاريع اقرب ما تكون إلى الوهم، لأنها تنطلق من أفكار جرى تنميطها وتحويلها إلى قناعة ثقافية مرسخة في الذات المفكرة، هذا التنميط الذي دأبت على تسويقه منظومات التقليد والاجترار والانسياق الأعمى وراء كل ما هو جديد قد اثر في تحديد مسارات الوعي التي ابتعدت عن تحليل الواقع بمفاهيمه وأدواته.

ولابد من توضيح الكيفية التي يتشكل فيها وعي الشاعر النجفي بتغليبه للقيم الثقافية السائدة وتذوق النص على وفق معايير القبول الاجتماعي والنفسي، من خلال تقديم عرض للحاضنة الثقافية مع الأخذ بالحسبان إن هذه الكيفية لا تحدد مجال قراءة البحث، فتكون منصاعة لهيمنة المواضعات الخارجية ومعاييرها فحسب، وإنما ترتفع سلطة النص القرائية المعتمدة على خصوصية البنية الشعرية غير المعزولة عن الظواهر الأخرى، ولابد من كشف ملامح هذه البنية وتحليلها من خلال أنساقها الفنية المتعارف عليها وتحليل مكوناتها للوصول إلى ((التماسك الذي يفصح عن التفاعل الداخلي عبر علاقات التضام والاقتران التي تجعل من كل كلمة ومن كل تركيب، أو صورة يستخدمها الشاعر في القصيدة عنصرا مبنياً وبانيا في الوقت ذاته في النص))[٤]، وسيتبنى البحث ذلك من خلال توزيع إجرائي ارتبط بالمرجعية المتمثلة بالنص من خلال الوقوف على البيئة الثقافية الحاضنة وقراءة التشكيل العنواني للنصوص وعلى النحو الآتي:

أولاً: الحاضنة الثقافية

إن اختيار مدخل جدلية العلاقة بين المبدع والمجتمع وتوظيفه في قراءة نص الشاعر "صالح الظالمي"[٥] يعود أساسا إلى اعتبارات الفهم الإبداعي لأنماط التجديد في معالجة

الشاعر للموضوعات الاجتماعية والسياسية، وحتى لا يخرج البحث عن منهجيته ويظل محافظا على النهج المعرفي العلمي، فإن قراءة مجموعة صالح الظالمي الشعرية ((ديواني)) تؤكد أن المحدد المعرفي هو الشعر النجفي وذائقته السائدة، يدلنا على ذلك الديوان الذي ضم نوعين من الخطاب:

الأول خطاب النثر، **والآخر** خطاب الشعر، وبين الخطابين علائق وشيجة فالخطاب الأول يؤسس لماهية النص الشعري بتوصيف البيئة الأدبية والثقافية والفكرية التي نشأ الشاعر فيها وتربى على أصولها وتلقى علومه ومعارفه فيها، لتتشكل شخصيته الأدبية بتأثير تلك البيئة دون غيرها، فقد كان لظروف الحياة في النجف والاتجاهات الفكرية والتعليمية ومظاهر النشاط الأدبي الأثر الكبير في صياغة الشعر وتوجيهه نحو وجهة مخصوصة استقرت بوصفها ملامح وسمات للشعر النجفي لعل من أبرزها:

١- الاحتفالية والجماهيرية[٦]: فرضت المفاهيم النقدية السائدة في النجف والنشاط الثقافي المعتمد على المناسبات استجابة عاطفية واجتماعية للنص فضلا عن الاستجابة الجمالية التي ظلت حريصة على سبب قبول الذوق العربي لها والذي مازال خاضعا لمعايير القراءة والإنشاد وما يتطلبه من الانصياع لمعايير الشفاهية والتلقي الجمعي، ومعلوم إن قصيدة المشافهة تتأثر بالتلقي الذي قد يفرض شروطا قاسية على النص ويلقي بظلاله الكثيفة عليه.

٢- الالتزام بسنن الكتابة وعدم الخروج عليها أو التغاضي عنها وتولدت مجموعة السنن والأعراف الجمالية والفنية من ((المتلقي الضمني))[٧] الذي يؤثر في إنتاج النص ويغير بعض مساراته، فالتذوق الجمالي موصول بالإفهام والإبلاغ والتوصيل وهذه السمات تتطلب ترويضا للنص الإبداعي وتدجينا له ليتجاوز اللذة الجمالية المحض ويقترب من الوضوح والتواصل مع المتلقي بوصفهما جزءاً من وظيفة الخطاب الإبداعي القائم على إثارة الانفعالات والدلالات دون الانحراف بها عن مستوى التلقي الواجب في هذه البيئة.

ثانياً – العنوان:

يمثل العنوان بنية رئيسة في النص الشعري، إذ عدته الدراسات النقدية الحديثة نصا موازيا

له كينونته ووجوده المستقل، لا بل عده بعض النقاد جنسا أدبيا مستقلاً، فجيرار جينيت اسماه بالنص المحيط وادخل معه المقدمة والعناوين الفرعية[٨]، وعلى الرغم من صغر المساحة الكمية التي تشغلها بنية العنوان في النص لأنه ((مقطع لغوي، اقل من الجملة، أو نصا أو عملا فنيا))[٩] إلا انه يتوافر على ثراء بنيوي واكتناز وظيفي تتحقق من خلاله وظائف متعددة أشهرها ((الوظيفة التفسيرية، والوظيفة الجمالية، والوظيفة الاشهارية الاغرائية))[١٠].

ويعد العنوان العتبة أو المدخل الأول للامساك بخيوط العمل الرئيسة وينفتح مع الاستهلال على آفاق العمل الفني برمته لاحتوائه، فالعنوان الناجح يتضمن العمل الأدبي بالقدر نفسه الذي يتضمنه به العمل الأدبي، ويتدخل كلا منهما في توجيه الآخر، فضلا عن قدرة العنوان على الإسهام في الإعلان عن طبيعة النص ونوع القراءة المتساوقة معه على وفق مهامه المتعددة والتي أوجزها النقد المعاصر[١١] بالإحالة والمرجعية نحو النص إذ يعلن عن نوايا المبدع ومراميه ويحتوي العمل الأدبي بكليته فهو ((أول شيفرة رمزية يلتقي بها القارئ، فهو أول ما يشد انتباهه، وما يجب التركيز عليه وفحصه وتحليله، بوصفه نصا أوليا يشير أو يوحي بما سيأتي))[١٢].

فكأن العنوان يلخص النص في الوقت الذي يحيل فيه إلى خارجه فـ((المركب العنواني يمثل الرحم الخصب الذي يتمخض فيه النص ويتخلق))[١٣] وهو الذي يمد القصيدة بالحياة والروح والمعنى النابض، ويرى جان كوهين إن العنوان من مظاهر الإسناد والوصل والربط المنطقي فإذا كان النص بأفكاره المبعثرة مسندا فإن العنوان مسند إليه[١٤]، فهو الموضوع العام بينما الخطاب النصي يشكل أجزاء العنوان الذي يحضر بوصفه فكرة محورية أو بمثابة نص كلي.

فإذا كان للعنوان بحسب الدراسات النقدية الحديثة هذه الأهمية وهذا الترابط الحيوي بينه وبين النص فان العلاقة المطلوبة بينهما- على وفق معايير الدرس النقدي الحديث - ليست علاقة شكلية تتمثل في تكرار كلمات أو جمل ترد في العنوان والاستهلال معا، وإنما يتم التعامل مع العنوان بوصفه مظهرا للمعنى لا تكرارا واجترار لفظيا لمركبات لغوية من دون تثوير أو إضافة، ولعل هذا ما قصد إليه الباحث ياسين النصير حين طالب الشاعر أن لا يراوح بين عنواناته وبدايات الاستهلال[١٥] ليوفر لنصه بناءً حداثوياً بعيداً عن السياق التقليدي ولم يقصد إلى انقطاع الوشائج الدلالية والانبتار الكامل بين العنوان والنص، وإنما

البحث عن جدوى التواصل بينهما دلاليا وفنيا لا تكرارا لغويا ورصفا للكلمات، لأنه ((يضم النص الواسع في حالتي اختزال وكمون كبيرتين، ويختزن فيه بنيته أو دلالته أو كليهما معا))[١٦].

المحور الأول

البنية العمودية للعنوان (العنوان الرئيس)

يشكل التكرار اللغوي والبناء المنبني على التماثل بين العنوان والاستهلال سمة بارزة في الشعر النجفي ولاسيما في شعر مجايلي صالح الظالمي، تكرسها كثرة الاستهلالات الاسمية والحرفية وحتى الاستهلالات الفعلية التي غالبا ما تأتي بصفة الماضي لتكون الدلالة واحدة على الثبات ومماثلة لدلالة الأسماء والحروف، إلا أن الظالمي استطاع أن يتحرر من سطوة العنوان لغويا ليمارس دوره بوصفه نواة النص التي ينبني بأكمله عليها، فهو ليس عنصرا زائدا، بل هو عنصر ضروري في تشكيل الدلالة، وتفكيك الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج بقصد إضاءة الداخل (النص)، لذا سنتوسل بالعنوان بوصفه بينة تمنح النص شعريته بتعالقها مع البنيات الأخرى.

رحلة صالح الظالمي الشعرية تمتد من ((دروب الضباب)) إلى((ديواني)) وبينهما وقت طويل اتسع وامتد، الأول كان عنوانا لمجموعة الشاعر التي صدرت في سبعينيات القرن الماضي والثاني عنوان مجموعته نفسها مضافا إليها سبع قصائد رثاء، صدرت في العام الماضي.

المجموعة الأولى اتسم العنوان فيها بهيمنة الدلالة الجزئية من خلال اعتماد عنوان داخلي لإحدى قصائد المجموعة ليكون عنوانا خارجيا لها يمنح المجموعة ماهيتها الموضوعية والفنية من جهة، ويحيل إلى أهمية مدلوله الرمزي ووظيفته الإيحائية من جهة أخرى، إذ ينبني العنوان الأول ((دروب الضباب))على مفارقة التضاد والتصادم وصولا إلى تكريس ثنائية (الأمل - الخيبة) وهي الثنائية التي أنبنى الديوان بأكمله عليها، فالدروب ترتبط بالرحلة والسير والسعي فلا معنى لوجود الدرب من دون أن يسير على هديه الإنسان وهو ما جسد مفهوم الأمل المرتبط أبدا بالسعي لتحقيق الغاية وان تشابكت الدروب، وهذا المفهوم بالضد من الخيبة والانكسار المتلازمان مع متيه الضباب وحيرته، إذ يحول كل أمل في

هذه الحياة إلى وهم متبدد، والتصادم يتضح من العنوان ببعديه المكاني والزماني ويحضر بصفة توقعية عليا بتقديمه لشفرات كافية لفهمه ولفهم النص الذي انبنى على بنية التضاد لتشكل السمة المهيمنة على نصوص الشاعر في مجموعته.

وإذا كان جان كوهين قد اشترط لكل نص مجال خطابي يربط أطرافه وان هذا المجال غالبا ما يوضحه عنوان الخطاب[١٧]، فإننا في دروب الضباب نستطيع أن نتلمس مجالا فكريا موحدا يلملم أطراف المجموعة الشعرية ليجعلها نصا موحدا فـ((دروب الضباب)) ما هي إلا دروب الشعر، والشعر بوح وتعبير واحتراق وحياة متوهجة، وبحث في دروب النفس وظلماتها وفي متاهاتها ودهاليزها عن كوى ينفذ منها بعض الضوء ليرينا نهار الغد المتموج على كف الزمن الغائم، وحين يشير العنوان إلى ماهية الشعر فانه يحيلنا إلى حياة الشاعر بكل تعقيداتها، بل إن السير في دروب ضبابية تشير إلى حيرة الشاعر بين هاجس الإبداع الملح على ذاته الشاعرة وبين الوعي المتشكل بضرورة الالتزام بأعراف وقواعد مجتمع تربى فنيا على ذائقة سائدة نابعة من موروثها غير متجاهلة له، وتلبي في الوقت نفسه حاجة ماسة ولدتها تطورات عصرها، لذا قام الظالمي ومجايليه بممارسة دورين:

الأول هو تمثيل الذائقة السائدة والوصول بها إلى أقصى ما تتحمله فنيا وعاطفيا، والآخر هو البدء بتحويلها تدريجيا، وهذا الدور المزدوج يجعل الشاعر منفعلا وفاعلا في آن معا للارتقاء بالذائقة وتحويلها إلى نمط يتساوق وتطورات العصر، وتمثل هذا الأمر بتغاير التجربة الشعرية النجفية وفرادتها لتغاير مفرداتها، إذ اشتغل جل شعراء النجف على تأسيس أنماط جديدة، لكنها غير منقطة الصلة بسياق القول وسنن الكتابة العربية وأولى مظاهر هذا التميز تغاير الرؤية وما يستتبع ذلك من تغاير في أنماط الخطاب الشعري وأنساقه، والمتمثل في إقامة حوار مع العالم لا على أساس التوافق والانصياع وإنما على أساس المغايرة الجذرية التي ترتكز على بعدين:

الأول معارضة الواقع وتقديم الذات بوصفها ندا وقرينا في الوقت نفسه.

والآخر: الارتباط بالنص القديم بوصفه ممثلا للشخصية الشعرية العربية، لينأى بنفسه عن الانعكاس للواقع أو التذمر منه لان المظلة التي تشكل تحتها وعي هؤلاء الشعراء مساوقة للوعي الجمالي والمعرفي الذي شكلته الحاضنة الثقافية المنتجة لإبداعهم وتوجهاتهم. وهذا

ما حاول الظالمي تقديمه في ديوانه لأنه فهم ما الشعر وما دوره وحاول أن يبعده عن الوعي القاصر بماهية الشعر ودوره بوصفه ترفا فكريا وشعوريا لا غير.

وقد اثر هذا الوعي في تحول إستراتيجية العنوان ليكون عنصرا بنائيا ينداح في جل نصوص الشاعر ليفيد من أوليته الدلالية وجدلية مرجعيته الخارجية بدلالاته الموحية التي لا يمكن تفسير معناها إلا بالرجوع إلى النص الشعري، ويظهر هذا التعالق في المجموعة الكاملة للشاعر التي آثر بعد إعادة طباعتها وإضافة بعض القصائد إليها تغيير عنوانها لتتحول من دروب الضباب إلى ((ديواني)) الذي يطل علينا بلفظ (الديوان) بإيحائه المخصوص وارتباطه بسنن القول والكتابة على وفق أعراف القوم وقواعدهم ،وكأن دروب الشاعر المضببة قد أنهكته إلا أنها في النهاية أوصلته إلى غايته ليستظل بديوانه من هجير سيره المضني وليمتلك شعره بعد أن كان يهيم في دروبه.

ولو حاولنا تحري السبب في تغيير العنوان أهو ارتداد وانصياع للذائقة الرصينة أم وصول لقناعة فنية آمن بها الشاعر وركن إليها؟ فإننا سنجد ان القصائد المضافة – وكلها قصائد رثاء[١٨] – تمثل سببا رئيسا في تغيير العنوان فضلا عن تطور تجربة الشاعر ورؤيته، لتؤكد ما ذهبنا إليه من اقترابه من البناء التقليدي لغة وصورا وأساليب بناء، ولعلنا نجد في هذا الاقتراب مسوغا لعودة الشاعر إلى لفظ تراثي مكتنز بحمولات الإرث المعرفي والالتصاق بالجذر التراثي والارتباط بمنظومة القيم المعرفية العربية، ومحاولة الشاعر مع مجايليه إثبات قدرة الشكل التقليدي المتوازن على التعبير عن هموم الإنسان المعاصر يدلنا على ذلك عنوان ((الديوان))[١٩] للسيد مصطفى جمال الدين و((ديوان الغربة)) للسيد محمد بحر العلوم.

وتؤكد تلك العنوانات على ما ذهبنا إليه من إن ستراتيجية العنونة في بعدها العمودي في نصوص الظالمي تتسم بارتباطها الشديد بالبنية التكوينية للديوان واعتمادها على المرجعيات الثقافية المرتبطة باستثمار وظائف العنوان الاتصالية، التي تتأسس على وفق علائق الإفهام والإيصال للمتلقي، من دون التخلي عن وظائف العنوان الدلالية والرمزية والجمالية والاشارية ودورها في التدليل على مضمون النص ومحورية العنوان فيه.

المحور الثاني

((البنية الافقية في وشائج التواصل الدلالي لعنوانات القصائد))

إذا انتقلنا إلى عنوانات القصائد سنجد إن الشاعر قد اعتمد على تقنية توزيع مجموعة من العنوانات المحورية المؤلفة من كلمة واحدة أو تركيب يحمل دلالات مكثفة تتوزع بين الأبعاد المكانية والإنسانية والزمانية وصولا إلى الارتباط بالعنونة الخارجية للمجموعة بأكملها.

لذا تعددت العنوانات بحسب طبيعة تشكل النص وقد حملت بعضها طاقات تأويلية لكشف مسارات النص كما في عنواناته (الباب الموصد، حصاد الدمع، زاد الشاعر، أمام المرآة)[٢٠] بينما انحسرت تلك الطاقة في عنوانات أخرى اتسمت بالمباشرة وقلة الإيحاء ومنها (أبا رشاد، الشيخ الرائد، بغداد الثورة، ثورة الحق، يا أبا علي، يا أبا الهادي)[٢١] مما جعل العنوانات الفرعية أكثر ارتباطا بالوظيفة الدلالية العامة، واشد تركيزا على إقامة علاقات وإحالات تسهم في ردم شقوق الانفصال بين النص الإبداعي والمتلقي، من خلال فتح بؤر الاهتمام لديه لأن ((من شأن العنوان الجيد أن يبقي وظيفة التلقي قائمة إلى أقصاها لإيقاظ الوعي ومفاجأته بتغليفه للمعنى وإغماضه بما اسماه ريفاتير تشفير المعنى))[٢٢] دون تعميته لإبقاء جودة التفاعل بين المتلقي والنص بالتناغم الكامل بين العنوان والنص مرة وبإحداث التصادم والتناقض بينهما مرة ثانية.

وقصيدة ((ضجة الفقراء)) تتشكل على وفق هذا المبنى إذ يبدو في القراءة الأولى التفكك أو انعدام العلاقة بين المسند إليه عنوان النص وبين دلالة النص العامة التي تمثل بجزئياتها مسانيد للمسند إليه، ففضاء التوقع في النص ضمن عنوانه لا يحمل عمقا أو درجة دنيا من التوقعية فهو تركيب مباشر يطغي عليه التوجع والألم والشكوى إلا أن المفتتح أو الاستهلال حمل صفة توقعية بتصادمه مع العنوان فبدأ بنقض هذه الدلالات من البيت الأول بقوله[٢٣]:

نحن هنا فلم يعد فجرنا ... من بؤسنا يمور فيه الضباب

يرتكز المطلع ومجمل البيت على الحديث بصيغة الجمع بتوظيف الضمائر الدالة عليه

المنفصلة والمتصلة لتحيل الى مجموعة (الفقراء) الذين يلتصقون ببنية مكانية تحددت بـ (هنا) وما تكتنزه من عجز إنساني يتبدى في الانقياد إلى بقعة محددة من دون القدرة على الانفلات من قيدها الذي يتسق والقيد الزماني المؤطر للتجربة الإنسانية، لتلزم النص على أن تتشاركه بنيتان هما: النفي والإثبات، للدلالة على التوجع والألم الصامت البعيد عن الضجة أو الصراخ إذ استغرقت بنية النفي المقطع الأول بأكمله بتناوب أدوات النفي بـ(لم ولن ولا)[٢٤]:

ولـــــن نبـــــز الليـــــل في آهـــــة تجرحـــــه كمـــــا تمـــــر الشـــــهاب

نلحظ تكريس الألم الصامت باعتماد البنية الاستطرادية والاتكاء على الواو للربط بين الجمل وتتابعها مما أعانه على تكريس النفي واقعا لغويا ينقض العنوان ظاهريا إلا انه يكرس المعنى ولاسيما أن المقطع الثاني اعتمد الإثبات والتأكيد بـ((إن)) في اغلب أبياته موظفا تصادم التركيب في سياقي المقطعين الأول والثاني ليصل إلى إثبات حقيقة التصادم بين واقعين متناقضين (الفقر والغنى) مشددا على ثنائية التضاد التي مثلت دلالة النص وبؤرته المركزية، فالعنوان وان لم يتطابق لفظيا مع استهلال القصيدة إلا انه حضر بصفته التوقعية المولدة لدلالات النص وصوره المنبنية على وفق رؤية التقابل والتضاد. ويشكل الترابط اللغوي والدلالي بين النص والعنوان وصلا ممتدا بحسب تعبير (ج.ا.أنطوان) للخطاب[٢٥] فالوصل بينهما يتيح إمكانية دراسة النص بوصفه كلا منسجما.

ويمثل عنوان قصيدة ((حريق)) وصفا مثاليا للوصل القائم على الترابط الدلالي وتناسل الصور ونموها بدءاً من العنوان الذي ضج بالحزم الدلالية التوقعية فـ((الحريق)) يوحي بالاشتعال والدمار والتوهج والتكثيف الدلالي في لفظ الحريق يؤسس لرؤية الشاعر وامتدادها في قصيدته لتتناسل الصور والدلالات من العنوان ويبقي الشاعر بقدرته الفنية أفق التوقع قائما من خلال إمساكه بوعي المتلقي وتوجيهه إلى وجهة مخصوصة غيِب بوساطتها دلالة الدمار عن الاستهلال وأبدلها بمعاني الدفء والألفة والحنان[٢٦]:

أقبلـــت في الـــدجى وبـــين يـــديها موقـــد غاضـــب مـــن الـــنيران

وأنـــا – ثم والشـــتا يحشـــد الـــبرد بجـــنبي فيقشـــعر مكـــاني

ISNN 1997-6208

انبنى الاستهلال على أبعاد إنسانية وزمانية ومكانية ففعل (الاقبال) يستبطن دلالة الفرح المرتبط وتعاونت هذه الأبعاد على رسم صورة تضج بالدفء والألفة والنعيم بعيدا عن معاني الدمار والاحتراق لكنه زرع في استهلاله لفظ ((الموقد الغاضب)) لينمو ويثمر في أبيات القصيدة الأخرى حين صدم وعي المتلقي في البيت الثاني من المقطع الثاني الذي بدأه ببيت متساوق في دلالته مع أبيات المقطع الأول ثم انتقل إلى بلورة التقابلات التي تطفح بها القصيدة(٢٧):

وتلقيتـــها بشـــوق كمـــا يحضـــن قلـــب الغريـــق ومـــض الأمـــان

غـــير أني نظرتهـــا ثم أحجمـــتُ وفي العـــين دهشـــة الحـــيران

أبقى الشاعر آلية التصادم باستثماره الأبعاد الاستعارية في النص ليصبح الحريق دالا عبر بنية استعارية على مرحلة مهمة من مراحل حياة الشاعر، وليواصل في أبياته الأخرى وصفه المليء بالفجوات من اجل تحقيق نوع من المشاركة بين النص والمتلقي، لكن الشاعر يقطع سلسلة التتابع بإحالته المباشرة إلى العنوان لتتكشف الدلالة في نهاية القصيدة(٢٨):

ثم أطرقـــت .. في ذهـــول عميـــقٍ - وهـــي حـــولي - محبوســـة التبيـــان

أي شيءٍ تقوله؟..

ـ بعد أن عاثت يداها ـ

فأحرقت" ديواني"

لاشك أن الاتكاء على التكرار والذاتية قربتا النص إلى ثبات الموقف وعدم نموه ببنية سردية تتعاقب فيها الأزمنة والأمكنة فمازالت الأنا واضحة والزمن احتفظ بسكونيته وبساطته لتثبيت الموقف الذي بدأ به العنوان، إلا أن هذا الملمح لم يمنع الشاعر من استثماره للعنوان إذ سمح بانفتاح دلالي واسع لم ينحصر في واقعة مادية تمثلت بمظهر الحريق وإنما أنتج سياقا جديدا تجاوز معاني الدفء والاشتعال ليستثمر بعدا آخر تمثل باحتراق الذات وانكسارها.

يتضح مما سبق أن الشاعر أراد بتقابلاته الكلية إحداث تناغم وتساوق في بنية النص ليرتبط العنوان بالمبنى الكلي ويكون "الحريق" هو المولد لتشابكات النص وأبعاده المختلفة ويقترب في قصيدته من البناء الدائري الذي حفظ للعنوان والاستهلال خصوصيتهما

التعبيرية وأخضعهما في الوقت ذاته لمنطق النص الكلي ما يؤكد امتلاك الشاعر وعيا فنيا قاده إلى استثمار آلية العنوان وتوظيفها في استدعاء الوحدات الدالة على ماهية النص.

أما قصيدته ((يا مصطفى/ في رثاء السيد مصطفى جمال الدين)) فان عنوانها يرتكز على النداء بالحرف يا ومعلوم إن (يا) تستعمل للقريب والبعيد[٢٩] لحمله على الالتفات إلى المنادِي بما يفرض تفاعلا بين طرفي النداء لتحقيق الوظيفية الابلاغية لخطاب النداء من دون الالتفات إلى طبيعة التفاعل رفضا بعدم الاستجابة للمنادِي أو قبولا بالالتفات إليه.

وبرصد البنية الكلية للعنوان يتبدى التصادم الظاهري في عبثية توجيه النداء لمنادى غير قادر على التجاوب والتفاعل، لاسيما وان الشاعر قد أوضح ذلك بكتابة نثرية مباشرة، مما يفضي إلى ضرورة تأويل وظيفة الظاهرة اللغوية - المتمثلة بالنداء - توظيفا دلاليا وجماليا (مرتهنا بالنظر في مجالات التوظيف وسياقات التجلي)[٣٠]، التي ستتضح من خلال النص وتمظهرات الدلالة فيه، ونلحظ تعضيد البنية التصادمية من البيت الأول الذي تسيدت ضمائر الخطاب شطره الأول فالكاف بدت مهيمنة دلالية واضحة ببنيتها المتصلة بشبه الجملة بقوله[٣١]:

بـــك لا بغـــيرك يســـتجد مصـــابي	يـــا طاويـــا برحيلـــه أصـــحابي
دعـــني وأحـــزاني ومـــا خلفتـــه	نكـــدا يبعثـــر في خطـــاه صـــوابي
ومضـــيت وهـــل يحلـــو الحـــديث لســـامر	بـــين الأحبـــة مـــن وراء حجـــاب؟
ومضـــيت والفكـــر المنـــور هاديـــا	لطريقنـــا يمســـي نجـــي تـــراب

ولعل قصدية التشكل الدلالي الكامنة في وعي الشاعر دفعته للاتكاء على شبه الجملة، لأنها وبحسب النحاة[٣٢] مفتقرة إلى غيرها ولا يمكن لها الاستقلال بذاتها لتتعلق بما بعدها (يستجد مصابي) ببنيتها الفعلية الطاغية التي وان جاءت متأخرة في تراتبيتها الأفقية إلا إنها تمثل مرتكز البيت ومحوريته، فالمصاب موجود بالقوة في دواخل الشاعر ويحتاج إلى ما يظهره بالفعل وهو الدور الذي تبنته شبه الجملة، لتتشكل من حاجة كليهما للآخر جدلية الحزن المتأصل بحياة تتأرجح بين إبعاده أو ترسيخه.

ولم تنتج الجدلية السابقة بشكل مستقل عن دلالات حرف الجر الباء إذ أفاد من دلالة الإلصاق لمحو الفوارق اللسانية في البنية اللغوية بين الباء وضمير المخاطب، وأفاد من البنية

الصرفية في تشكلها من حرفين لتخصيص الدلالة بالمخاطب، ويمضي في تخصيصها باستعمال الباء في قوله (بغيرك) ليفصل بين الباء والضمير بغيرية الآخر الذي اقتحم البنية اللسانية، وما استتبعها من فصل قسري بين الباء والمخاطب، لكن هذا الفصل أسهم في تخصيص دلالة التسيد للمخاطُب من خلال نسخ الشاعر لمجموعة الاحتمالات المتشكلة في ذهن المتلقي باستعماله (لا) التي نسخ من خلالها ما قد يتبادر في أذهاننا من إمكانية توافر عناصر أخرى مؤثرة في تجدد المصاب، ففي قوله بك تحضر على المستوى الأفقي احتمالات مثل (بك وبغيرك، بك وبهم، بك لا بهم، بك وبالحياة، بك وبي) وغيرها لكنه ألغى كل الاحتمالات وقصد (لا بغيرك) لتعضيد دلالة التخصيص وتعلق الحزن بالمخاطب.

أما الشطر الثاني فقد عمد فيه إلى استعمال الأداة (يا) وهي الأداة نفسها المستعملة في العنوان، وبقدر ما تفيد التطابق الشكلي بين الاستهلال والعنوان فإنها تفتح كوى تأويلية أخرى تدلف منها خيوط دلالية تتجاوز الاتساق الشكلي، لتصل إلى المدى الدلالي المعبر عن اطمئنان الشاعر لقرب المخاطَب من خلال ما كرسه في الشطر الأول من توجيه الخطاب بصيغة السامع والمستمع والحاضر أو الشاهد على القول، واختياره بمقصدية واعية لضمير الحاضر لا الغائب إذ خاطبه بقوله (بك) ولم يقل (به)، ليستقر قرب المرثي في وعيه كما استقر بالمنظومة اللغوية التي أوصلته إلى استعمال النداء ليعمق فكرة حضور المرثي وليقنع ذاته بوسائل لغوية تثبت ما يريد.

فقد اختاره للمرثي لفظ (طاويا) وهو لفظ مكتنز لدلالات متعددة أبعدت خيارات متعددة منها: (يا منهيا برحيلك أصحابي) أو (يا خاتما برحيلك أصحابي) أو (يا فاقدا برحيلك أصحابي) وكأن دلالات النشر والطي قد استوطنت بقاع النص حتى غدت جزءا من بنيته، وشدت توجهه إلى طبيعة الأصحاب المشاكلة للكتب في زهو نشرها وألم طيها مما ألزمه بترسيخ دلالاتها وتعميق التداخل بين علائق الماضي بالحاضر بتجاذب واضح تحاول ترسيخ العطاء المخبوء في ثنايا حياة أصحابه المماثلة لعطاء الكتب التي لا تنفد، لكنها كتب طويت وفي هذا إشارات واضحة إلى إلغاء المستقبل وتحييده بالاتكاء على تراتبية العلاقات الزمانية التي يستبطنها النص والمفضية إلى تجاوز الحاضر والمستقبل لصالح الماضي المهيمن، والمتمثل بحياة كانت للشاعر مع أصحابه المرتحلين.

ويؤكد هذا المنحى تقديم شبه الجملة (يا طاويا برحيله أصحابي) فلم يقل (يا طاويا أصحابي برحيله) لان أصل الحدث الشعري قد ارتبط بمن ارتحل الذي تحول في النص إلى فاعل دلالي مؤثر ومهيمن على وجدان الشاعر، إذ يوظف تلك الهيمنة في التركيز على فاعليته وتقديمه على الآخرين حتى إن رحيله ينسخ مفهوم الصحبة المتشكلة بعده ويلغيها، فلا أصحاب ولا حياة من بعده.

لكن هذه الحقيقة تحرك في دواخل الشاعر تصدعات عدم التصديق لخلخلة الواقع القاسي تتضح باستعماله المصدر (رحيل) الذي مثل حلما تسرب من اللغة، لكنه لم يستطع إنقاذ الشاعر من واقعه، فحين لجأ للفظ الرحيل مبتعدا عن ألفاظ الموت والفراق والذهاب كان يتشبث بلحظة لغوية سادرة تقنعه بمعنى الرحيل (القوي على الارتحال والسير، والترحل ارتحال في المهلة)[٣٣]، لكن هذه اللحظة لم تستطع الصمود أمام هيمنة الواقع، فجاء الضمير للغائب (الهاء) ليمثل دلالة متسقة لغويا مع ثيمة الرحيل لكنها صادمة لوعي الشاعر الذي تخلى فيها عن خطاب الحاضر فلم يقل (برحيلك) وإنما قال (برحيله) مشيرا إلى تأرجح انفعالي ظاهر في دواخله.

وهكذا تتداخل عناصر الصراع في القصيدة بين الموت والحياة وتتناسل في جل تفصيلاتها لترسم للنص بناء دائريا يربط علاقات النص بتفاعل دلالي يسوغ استعمال النداء في العنوان لهيمنة صورة الحاضر ـ الغائب في ذهن الشاعر وما ينبثق عنها من بنيات تستجيب لتشاكل مبطن باختلاف تمظهر في انساق الخطاب والنداء وتوظيف ضمائر الغيبة والحضور.

الخاتمة:

تخلص القراءة السابقة للعنوان في نص الظالمي إلى اثر الحاضنة الثقافية والحضارية في رسم نسق متميز اتسم بإقامة علائق جدلية بين الإرث الأدبي وبين أنماط التجديد المناحة في بنيات البيئة الأدبية التي تمظهرت آثارها في نتاج الشاعر وتجلت في تقنيات الأداء عنده اعتمادا على ثنائية الوعي الفني وطبيعة الأداء وما يستتبعها من التزام الشاعر بمحددات ورؤى تشكل ماهية تجربته الشعرية.

وقد اتسم بناء العنوان في نص الظالمي بالاتكاء على علاقات الاتصال والانفصال التي

تبدت في ديوانه، إذ تبدى الانفصال في أشكال العنونة القائمة على جزيئة التمثيل للنص لاسيما في العنوان الرئيس، وفي بعض العنوانات الاسمية المتسمة بالتنميط والتقليد في بناها الجزئية.

أما علاقة الاتصال فكانت أكثر هيمنة في نص الظالمي وتمظهرت في مجمل أشكال العنونة التي تم رصد أثرها الإيحائي وتحليل وظيفتها الدلالية لقراءة النص من خلال العنوان ولاسيما الارتباط العلائقي بينه وبين النص بما يشبه البناء الدائري الذي يجعله نصا موازيا مؤثرا في مجمل وظائفه المرجعية والجمالية والانفعالية.

Abstract

Adoption search choose the dialectic between cultural Portal feed and read literary texts and methodology employed in the title and in the text of his guises for alzalmy to access the interrogation of what it is and its impact in an indication identifying the mechanisms of the influence of knowledge and manifestations in readable text, with the operation of the poet to write style my hair and not unrelated to the context and Sunan write Arabic through the old text as representative of Arabic poetry, personal to keep away from the reflection of reality or the rumblings of the canopy that are underneath the awareness The poet is the umbrella of the 1950s and 1960s to foster cultural influence that produced consciousness.

هوامش البحث

(١) قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة: د. محمود عباس عبد الواحد،٦.

(٢) أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية: د. صبري حافظ، ١٨.

(٣) ينظر: تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لويس غولدمان: محمد نديم خشفة،١٠.

(٤) تحولات النص، بحوث ومقالات في النقد الأدبي، د. إبراهيم خليل،١٢٥.

(٥) الدكتور صالح مهدي الظالمي من مواليد النجف الاشرف عام ١٩٢٩ نشا في أسرة علمية تربوية وكان أبوه معلما من معلمي النجف الأشرف، أسس مع اقرانه في الحوزة العلمية أسرة (الأدب اليقظ) وبعدها التحق بالرابطة الأدبية في النجف الاشرف، حصل على الماجستير من جامعة القاهرة عام ١٩٦٧ عن بحثه الموسوم (المشتق بين النحاة والأصوليين) وحصل على الدكتوراه من جامعة الكوفة عن بحثه (تطور الجملة العربية بين النحاة والأصوليين) زاول التدريس في كلية الفقه في النجف الاشرف منذ سنة ١٩٧٦ ثم انتقل إلى كلية الآداب، له مجموعتان شعريتان بعنوان (دروب الضباب) و(ديواني)، توفي في العام ٢٠٠٧م. ينظر: شعراء الغري، علي الخاقاني، ج ٤ /٣٥٧،وكذلك قراءة نقدية في شعر صالح الظالمي، د.حاكم حبيب الكريطي، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة الكوفة، دورة ١، عدد ٨، ٢٠٠٩، ص٧٢.

(٦) ينظر: مرايا المتخالف، د. نعيم اليافي، ١٢٢.

(٧) استقبال النص عند العرب د. محمد المبارك، ٥٥.

(٨) ينظر: السيميوطيقيا والعنونة، د. جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، ١٩٩٧، ١٠٦.

(٩) معجم المصطلحات الادبية، سعيد علوش، ١٥٥.

(١٠) محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيمياء والنص الأدبي)،مجموعة مؤلفين، ٢٩٦.

(١١) ينظر: نبرات الخطاب الشعري، د. صلاح فضل،٥١.

(١٢) سيمياء العنوان، بسام قطوس، ٥٣.

(١٣) السيميوطيقيا والعنونة، ١٠٩.

(١٤) ينظر بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ١٦١.

(١٥) ينظر، الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، ١٩٩.

(١٦) سيمياء العنونة، بسام قطوس، ٣٩.

(١٧) ينظر بنية اللغة الشعرية،١٦٧.

(١٨) ينظر ديواني، صالح الظالمي،١٥٧ - ٢٠١.

(١٩) ينظر الديوان، مصطفى جمال الدين.

(٢٠) ينظر: ديوان الظالمي، ٣٩،٦١،٧٧.

(٢١) ينظر الديوان: ١١٥،١٩٧،٢٠٧، ١٦٧،١٧٥،١٣٩.

(٢٢) استقبال النص عند العرب،٨٩

(٢٣) ديواني،٤٥.

(٢٤) المصدر نفسه،٤٥.

(٢٥) ينظر: بنية اللغة الشعرية، ١٥٨.

(٢٦) ديواني، ٢٧.

(٢٧) ديواني،٢٨

(٢٨) لمصدر نفسه، ٢٩

(٢٤) ينظر:شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك ٢٦٩/٣.

(٢٥) تحاليل أسلوبية، محمد الهادي الطرابلسي، ص٤٣.

(٢٦) ديواني،١٨٣.

(٢٧) ينظر: بنية شبه الجملة في التراكيب العربية دراسة تحليلية في ضوء التراث النحوي والدرس اللغوي الحديث، مأمون عبد الحليم، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، العدد ٣٠، ٢٠١٢، ص،٦٨.

(٢٨) لسان العرب / ابن منظور، مادة رحل، ج ٦.

قائمة المصادر والمراجع

١- الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ١٩٩٩م.

٢- استقبال النص عند العرب، د. محمد مبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٨م.

٣- أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، د. صبري حافظ، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٩٦.

٤- بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العربي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ١،١٩٨٥م.

٥- تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لويس غولدمان، محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط١، ١٩٩٧.

٦- تحاليل أسلوبية، محمد الهادي الطرابلسي، تونس، دار الجنوب،د.ط.،١٩٩٢.

٧- تحولات النص، بحوث ومقالات في النقد الأدبي، د. إبراهيم خليل، منشورات وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ١٩٩٨م.

٨- دروب الضباب (مجموعة شعرية)، صالح الظالمي، النجف الاشرف، العراق، ١٩٧٣م.

٩- ديواني (مجموعة شعرية)، صالح الظالمي المكتبة الأدبية المختصة، النجف الاشرف العراق، ط١،٢٠٠٧م.

١٠- الديوان، مصطفى جمال الدين، دار المؤرخ العربي،ط١، بيروت، لبنان، ١٩٩٥م.

١١- سيمياء العنوان، بسام قطوس، إربد، الأردن، ط١، ٢٠٠٢.

١٢- شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك ٢٦٩/٣، دار التراث، القاهرة، مصر، ١٩٨٠م.

١٣- شعراء الغري، علي الخاقاني، قم، ١٤٠٨هـ.

١٤- قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، د. محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، مصر، ط١، ١٩٩٦.

١٥- لسان العرب / ابن منظور، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٣.

١٦- محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيمياء والنص الأدبي)،مجموعة مؤلفين، منشورات جامعة محمد خضير بسكره، جامعة الجزائر - ط١، ٢٠٠٠.

١٧- مرايا المتخالف، نعيم اليافي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ط ١، ٢٠٠٠م، الناشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.

١٨- معجم المصطلحات الأدبية، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، - الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥.

١٩- نبرات الخطاب الشعري، د. صلاح فضل، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ١٩٩٨م.

الدوريات:

١- بنية شبه الجملة في التراكيب العربية دراسة تحليلية في ضوء التراث النحوي والدرس اللغوي الحديث، مأمون عبد الحليم، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، العدد ٣٠، ٢٠١٢م.

٢- (السيميوطيقيا والعنونة)، د. جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت. (المجلد الخامس والعشرون)، العدد الثالث، ١٩٩٧م.

٣- (قراءة نقدية في شعر صالح الظالمي)، د. حاكم حبيب الكريطي، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة الكوفة، دورة ١، عدد ٨، ٢٠٠٩.