أبعاد الحبك في شعر علاء عبدالهادي(نماذج مختارة)

(دراسة تحليلية)

إعداد

لبنى السيد عبده

أ.د / صبحى إبراهيم الفقي

أستاذ العلوم اللغوية كلية الآداب - جامعة طنطا

أ.د / أسامة محمد البحيري

أستاذ النقد الأدبي والبلاغة كلية الآداب - جامعة طنطا

المستخلص:

إن علم لغة النص يعد حلقة من حلقات التطور الموضوعى والمنهجي في دراسة اللغة، كما يعد صيغة جديدة من صيغ التعامل مع الظاهرة اللغوية في الوضع والاستعمال؛ وبهذا أصبح التداخل المعرفي من أهم سمات المعرفة الحديثة، كما أن اللغة ليست مجرد نماذج وأنماط جمل منفصلة عن سياقها، أدى ذلك إلى انتقال دراسة النصوص من الجمود إلى دراستها كوحدة دلالية كبرى، لا تنفصل عن سياقها الذي ذكرت فيه، وما غاية الدراسات النحْوية والصرفية والدلالية والصوتية إلا توضيح المعنى، وإزالة الغموض عن تلك النصوص، حيث أصبح مجال العلاقات النصية يتخذ شكلا جديدًا الآن، بحيث تنفتح الحدود بين التأويل، والنص، أو الكتابة و الأداء والوجودالواقعي، و الوحدات السردية و المقطع للصور المتلاحقة.

إن تحليل النصوص الشعرية يقتضي الاهتمام بمستوياته الأساسية، وأهمها الإظهاراللغوي الذي يعتبر المسئول الحقيقي عن أدبية النص الشعري وجمالياته؛ حيث يمثل البنية الأولية للدلالة.

لذا نطمح من هذا البحث إلى فحص وسائل الاتساق النصي في النص الشعري لعلاء عبد الهادي مستفيدين من المنهج اللساني النصي في اكتشاف مظاهره، ودوره في خلق لحنة تواصلية بينه وبين قارئيه، وعليه جاء االبحث بعنوان " أبعاد الحبك في شعر علاء عبد الهادي(دراسة تحليلية)

وقد اقتضت طبيعة البحث تقسيمه على النحو الآتي:

- المقدمة: تضمنت عرضا عاما لموضوع البحث
- المحور الأول: التعريف بالحبك
- المحور الثاني: أبعاد الحبك في النص
- المحور الثالث: الحبك في شعر علاء عبد الهادي
- فهرس المصادر والمراجع

وختمت هذا البحث بخاتمة بينت فيها أهم النتائج، ووضعت في نهايتها قائمة المصادر والمراجع التى اعتمدت عليها واستفدت منها.

الكلمات الإفتتاحية: أبعاد؛ الحبك؛ علاء؛ عبدالهادي

- **المحور الأول: التعريف بالحبك**
- **المحور الثاني: أبعاد الحبك في النص**
- **المحور الثالث: الحبك في شعر علاء عبد الهادي**

توطئة:

تعد اللغة محور الدراسات اللغوية قديمًا وحديثًا، ولأن رابطة اللغة أقوى من أي رابطة اجتماعية كونها تحمل وظيفة أسمى وهي التواصل، فقد حظيت اللغة باهتمام الباحثين والدارسين فظهرت بذلك المدارس اللسانية التي تتخذ منها الحجر الأساس لبحوثها، وبتطور الأبحاث ظهر إلى الوجود علم حديث يعرف بلسانيات النص الذي انصب اهتمامه في بداية الأمر على الجملة ثم تعداها إلى النص بوصفه الوحدة اللغوية الكبرى.

واللغة العربية الدقيقة في تركيبها والبديعة في نظمها، قد شغلت عقول علمائها الذين أظهروا عبقرية نادرة ذات فطنة واقتدار في النفاذ إلى المعاني المستترة خلف أوضاع الكلم، فأصّلوا أصولها، وأسسوا قواعدها، ولا يزال الباحثون يبذلون جهودًا معتبرة في تناول ذلك الإرث العظيم، وتيسيره تيسيرًا متجددًا في مظهره، ممّا جدّ في حقل الدراسات اللسانية الحديثة.

لذا نطمح من هذا البحث إلى فحص وسائل الاتساق النصي في النص الشعري لعلاء عبد الهادي مستفيدين من المنهج اللساني النصي في اكتشاف مظاهره، ودوره في خلق لحنة تواصلية بينه وبين قارئيه، وعليه جاء الفصل بعنوان " أبعاد الحبك في شعر علاء عبد الهادي "

المحور الأول

التعريف بالحبك

_الحبك لغةً:

" الحَبْك: الشَّدُّ. واحْتَبَك بإزاره: احْتَبَى بِهِ وشَدَّه إِلى يَدَيْهِ. والحُبْكة: أَن تُرْخِيَ مِنْ أَثناء حُجْزتك مِنْ بَيْنِ يَدَيْكَ لِتَحْمِلَ فِيهِ الشَّيْءَ مَا كَانَ، وَقِيلَ: الحُبْكة الحُجْزة بِعَيْنِهَا، وَمِنْهَا أُخِذ الاحْتِبَاكُ، بِالْبَاءِ، وَهُوَ شَدُّ الإِزار. وَحُكِيَ عَنِ ابْنِ الْمُبَارَكِ أَنه قَالَ: جَعَلْتُ سِوَاكَ فِي حُبكي أَي فِي حُجْزتي. وتَحَبَّكَ: شَدَّ حُجْزته. وتَحَبَّكتِ المرأَة بنِطاقها: شَدَّتْهُ فِي وَسَطِهَا.

وَرُوِيَ عَنْ عَائِشَةَ: أَنها كَانَتْ تَحْتَبِك تَحْتَ دِرعها فِي الصَّلَاةِ أَي تَشُدُّ الإِزار وَتُحْكِمُهُ؛ قَالَ أَبو عُبَيْدٍ: قَالَ الأَصمعي الاحْتِبَاك الِاحْتِبَاءُ، وَلَكِنَّ الاحْتِبَاك شَدُّ الإِزار وإِحكامه؛ أَراد أَنها كَانَتْ لَا تُصَلِّي إِلا مُؤْتَزِرةً"([1]) وبذلك يتبين أن المعنى اللغوي يعني الشد والإحكام والترابط.

- **الحبك اصطلاحًا:**

الاحتباك كظاهرة بلاغية تمنح النص التماسك القائم على العلاقات الاتساقية والانسجامية، فالحكم على نصية أي نص يكون من خلال وجود تناسق، وانسجام في معانيه.

" فالاحتباك ظاهرة غير متداولة في الدراسات اللغوية والبلاغية قليل من العلماء من تنبه لهذا العلم النادر الاستخدام من بينهم: الزركشي(٧٩٤هـ) ، والبقاعي(٨٨٥هـ)، والسيوطي(٩١١هـ).

ونجد أن الاحتباك مبني على مبدأ الحذف والاختصار والإيجاز ويمكن الاعتبار بأن الاحتباك هو نفسه الحذف" ([2]).

---

[1]) لسان العرب، ابن منظور، ص ١٠

([2]) الاحتباك في الدرس اللساني الحديث، مقاربة لسانية نصية، بوجملين عبلة. – حمادوش ثيزيري، ص١١

المحور الثاني

أبعاد الحبك في النص

تنقسم وسائل الحبك إلى طرفية وداخلية " والطرفية منها ما هو في أطراف النص، وتشمل: العنوان، والابتداء والانتهاء، والداخلية تضم ما عدا ذلك من علاقات معنوية داخل النص، فتشمل: التفسير، والتعليل، والتذييل، وتفصيل المجمل، كما تشمل ما في النص من تقابل، وما فيه من حوار، وبأدنى تأمل في هذه الأمور ندرك أنّ نحو الجملة كما يسميه هؤلاء لا يعنى بهذه الأمور؛ لكونها لا مدخل لها في مجال الإعراب والبناء"([1]) وبذلك نجد أن الحبك يتميز كغيره من الظواهر بمجموعة من الآليات التي يقوم عليها أهمها:

(١) السياق:

اهتم العلماء قديما وحديثا اهتماما كبيرا بالسياق ودلالاته، لما يشكله من دور هام في تحقيق اتساق النص وانسجامه، ففكرة السياق مطروحة في الفكر الإنساني منذ أفلاطون وأرسطو، فقد تحدث (أفلاطون) عن مراعاة مقتضى الحال في (الخطابة) وكذلك (أرسطو) في كتابه (فن الشعر) نجد أيضا العالم الإنجليزي (فيرث Farth) وهو صاحب نظرية السياق.

حيث عرف(فيرث) السياق على أنه " مجموعة العوامل الداخلية: العلاقات الصوتية والصرفية والنحْوية والدلالية بين الكلمات والخارجية، والسياق الاجتماعي وسياق الحال التي يمكن أن تعين بدورها على فهم النص؛ فالسياق يعين على فهم المضمور في النص"([2]) كما يؤكد (دي بوجراند ودريسلر) دور السياق بقولهما: "يجب ألا نعزل النصوص عن السياقات الواقعية، فنحن نبني النماذج حيث تستخدم اللغة في نصوص واقعية في ضوء المعرفة الإدراكية الواسعة "([3])

فالسياق لا بد أن يرتبط بالنص الواقعي، واللغة التي تستخدم لابد أن تكون في ضوء المعرفة بذلك السياق.

([1]) مباحث حول نحو النص، عبد العظيم فتحي خليل الشاعر، ص٤٢

([2]) الاحتباك في الدرس اللساني الحديث، مقاربة لسانية نصية، بوجملين عبلة، حمادوش ثيزيري، ص٦١

([3]) نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، أحمد عفيفى، ص ٤٩

ومن الملاحظ أن للسياق من الأهمية، حيث جعلت كلا من "(براون Brown و يول Yul)عام (١٩٨٣م)"([١]) إلى القول بأن " محلل الخطاب ينبغي أن يأخذ بعين الاعتبار(السياق) الذي يظهر فيه الخطاب(والسياق لديهما من المتكلم/ الكاتب، المستمع/ القارئ، والزمان والمكان) لأنه يؤدي دورًا فعالا في تأويل الخطاب، بل كثيرًا ما يؤدي ظهور قول واحد في سياقين مختلفين إلى تأويلين مختلفين"([٢])

إذن، فقد اتسع مفهوم السياق في الدراسات اللسانية، فلم يعد ينحصر في التراكيب اللغوية، المكونة للخطاب، إنما أصبح يمثل " مجموعة من الظروف التي تحف حدوث فعل التلفظ بموقف الكلام، وتسمى هذه الظروف... بالسياق Context "([٣]) فالسياق يشتمل على كل ما يخدم الإنجاز الكلامي.

وفي رأى (هايمس Haemes) أن (عناصر السياق) قابلة التصنيف إلى ما يلي([٤]):

أ- المرسل: وهو المتكلم أو الكاتب الذي ينتج القول.

ب- المتلقي: وهو المستمع أو القارئ الذي يتلقى القول.

ج- الحضور: وهم مستمعون آخرون حاضرون يساهم وجودهم في تخصيص الحدث الكلامي.

د- الموضوع: وهو مدار الحدث الكلامي.

و- القناة: كيف تم التواصل بين امشاركين في الحدث الكلامي: كلام، كتابة، إشارة...

ز – النظام (المستوى اللغوي) اللغة أو اللهجة أو الأسلوب اللغوي المستعمل

حـ - شكل الرسالة: ما هو الشكل المقصود: دردشة، جدال، عِظة،خرافة، رسالة غرامية...

ط – المفتاح (الغرض من الخطاب): ويتضمن التقويم: هل كانت الرسالة موعظة حسنة، شرحا مثيرا للعواطف...

ي – الغرض (النتيجة): أى أنه ما يقصده المشاركون ينبغي أن يكون نتيجة للحدث التواصلي

---

[١]) تحليل الخطاب، براون، ويول، تعريب/ محمد لطفي الزليطي، ومنيرالتريكي (من مقدمة المترجمين) ص هـ

[٢]) لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ص ٥٢

[٣]) استراتيجيات الخطاب، مقابة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص٤١

[٤]) لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ص٥٣

ويشير (هايمس Haemes) إلى أن " المحلل بإمكانه أن ينتقي عناصر السياق الضرورية لوصف حدث تواصلي خاص، بمعنى أن هذه العناصر ليست ضرورية في جميع الأحداث التواصلية، ولكن " يقدر ما يعرف المحلل أكثر ما يمكن من خصائص السياق بقدرما يحتمل أن يكون قادرا على التنبؤ بما يحتمل أن يقال"([1])

وجاء (ردة الله بن ردة بن ضيف الله الطلحلي) ليحدد مفهوم السياق قديما في ثلاثة نقاط هي([2]):

- السياق هو الغرض الذي ينشده المتكلم من إيراد الكلام.

- السياق هو الظروف والمواقف والأحداث التي ورد فيها النص أو نزل أو قيل بشأنها.

- السياق هو الكلام في موضع النظر أو التحليل، ويشمل ما يسبق أو يلحق به من كلام وهو ما يعرف حاليا بالسياق اللغوي.

إذن السياق يشكل أكبرالقرائن " لأنه يحكم عملية الفهم الموضوعي أى الفهم الذي يوازي قصد المؤلف، إلى جانب أنه يحكم عملية الفهم الذاتي والتذوق الجمالي للنصوص، فقضية السياق هي القضية الأولى في تفسير النص الأدبي، وإن أى تحليل لمعاني الكلمات خارج سياق النص لا يقدم شيئا يعتد به في مجال التفسير الأدبي؛ لأن السياق وحده هو الذي يشكل معنى اللفظ تشكيلا جديدا وكأنه يولد من جديد في ظل بيئته(سياقه) الجديدة... وطبيعة اللغة التي هى في حقيقتها استعمال، والاستعمال سياق وتراكيب وعندما نتعامل مع اللغة فإننا لا نتكلم بالكلمات مفردة أو منفصلة عن الموضوع المصاغة لأجله"([3])

- أنواع السياق:

الشائع عن أنواع السياق: سياق لغوي وآخر غير لغوي إلا أن (كامر) قسم السياق إلى ما يلي([4]):

السياق اللغوي: يكون على مستوى الأصوات والكلمات والجمل أو نص لغوي.

([1]) لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ص٥٣

([2]) الانسجام النصي وأدواته، الطيب العزالي قواوة، ص ٦٤

([3]) السياق وأثره في المعنى (دراسة أسلوبية) المهدي إبراهيم الغويل، ص٦

([4])علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ص ٦٩

السياق العاطفي: يتمثل في الانفعال، وعمقه تحدده قرائن بيانية فمنه القوي ومنه الضعيف.

سياق الموقف: مرتبط بالموقف الخارجي الذي تنتمي إليه الكلمة.

السياق الثقافي: مرتبط بالمحيط الثقافي أو الاجتماعي الذي يمكن أن تستخدم فيه الكلمة.

(١) التغريض:

يعد التغريض من أهم الوسائل المحققة للحبك في النص، كما يعد " نقطة بداية قول ما"([١]) أي عبارة عن مدخل إلى المعاني العميقة للنص.

وهذا ما أكده (محمد خطابي) قائلا " يتعلق التغريض بالارتباط الوثيق بين ما يدور في الخطاب، وأجزاءه، وبين عنوان الخطاب أو بدايته، وإن في الخطاب مركز جذب يؤسس منطلقه، وتحوم حوله بقية أجزائه"([٢]) أي أنه يعني بتلك العلاقة بين المعنى واللغة المستخدمة، وهو بالنسبة للكلمات والأدوات مركز الجذب والأدوات تتعلق به وتدور حيث دار.

ويعد العنوان من أهم نقاط التغريض فهو البوابة الأولى التي يولج منها للنص وفهمه والعنوان "عتبة هامة من عتبات النص، يولج منه إلى العالم النصي، فهو الرسالة الأولى أو العلاقة الأولى التي تصلنا ونتلقاها من ذلك العالم بصفته آلة لقراءة النص، فبين العنوان والنص علاقة تكاملية، فنستخلص أن أهمية العنوان تكمن في إثارة القارئ وتوجيهه، فكثيرا ما يتحكم العنوان في تأويل وفهم القارئ للنص، فالعنوان يحمل دلالات النص، ولا يمكن تأويل النص إلا في ضوء عنوانه، "(٣) وبهذا يعتبر التغريض من أهم الوسائل النصية التي تضمن انسجام النص.

(٢) موضوع الخطاب

يعد موضوع الخطاب من أهم آليات الانسجام النصي، إذ بفضله يتماسك النص، ففيه ترد المعلومات منظمة ومرتبة وفق تراكيب متوالية ككل شامل.

([١]) لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ص ٥٩

([٢]) المرجع السابق نفسه

([٣]) الاحتباك في الدرس اللساني الحديث، مقاربة لسانية نصية، بوجملين عبلة. - حمادوش ثيزيري، جامعة عبد الرحمان ميرة ، ص٦٤

فقد ذهب كل من (براون ويول) إلى أن موضوع الخطاب يستعمل للدلالة على شيء منطوق أو مكتوب إذ اعتباره " بنية دلالية تصب فيها مجموعة من المتتاليات بتضافر مستمر قد تطول أو تقصر حسب ما يتطلبه الخطاب"([1]).

ويقصد بموضوع الخطاب أيضا التراكيب الدلالية التي تتكون من مجموعة من المتتاليات بتضافر مستمر قد تطول أو تقصر حسب ما يتضمنه الخطاب. يهدف موضوع الخطاب إلى دعم العلاقات الدلالية داخل النص بطريقة معينة تهدف إلى الوصول إلى المعاني المراد توصيلها وهذا يكون "بتنفيذ مجموعة من العمليات تتمثل في الحذف، الاختيار، التعميم، التركيب أو البناء"([2])

(٣) المناسبة

تعمل المناسبة على " تحقيق تماسك النصوص وتلاحمها، فهي تقتضي وجود علاقة بين المتناسبين قد تكون غير ظاهرة فيبحث عن الدعامة على حد تعبير السيوطي، التي يمكن أن تجمع بينهما إذا علم ذلك بالمناسبة توصل إلى علاقة، وهذه الأخيرة تقتضي مرجعية من أحد المتناسبين إلى الآخر"([3])

يقول (البقاعي) محددا موضوع المناسبة: (الكشف عن علل اختيار النظم وترتيبه) وهذا يعني التعرف على علل الترتيب، ومعرفة الارتباط والتعلق الموجود بين الجزء بما ورائه وما أمامه.

وتكمن فائدة المناسبة في جعل أجزاء الكلام متماسكة، فيقوي بذلك الارتباط، محققة تلاحم البناء المحكم المتلائم الأجزاء، وتأكيدًا على هذا يقول (الزركشي) (هي جعل أجزاء الكلام بعضها آخذ بأعناق بعض، فيقوى بذلك الارتباط، ويصير التأليف حاله حال البناء المحكم المتلائم الأجزاء.

مما سبق يتضح لنا أن المناسبة وسيلة من الوسائل الهامة للربط بين أجزاء النص وجعله وحدة لغوية متكاملة شكلاً ومضمونا

([1]) الاحتباك في الدرس اللساني الحديث، مقاربة لسانية نصية، بوجملين عبلة. - حمادوش ثيزيري، ص ١٨٠

([2]) بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، صلاح فضل، ص ٢

([3]) الاحتباك في الدرس اللساني الحديث، مقاربة لسانية نصية، ص٦٥

المحور الثالث

الحبك في شعر علاء عبد الهادي

يثير ديوان (معجم الغين) لعلاء عبد الهادي إشكاليات جمالية، و تأويلية تتعلق بحياة العوالم الصغيرة الهامشية الأخرى في الكتابة، و تحولات المدلول في تداعيات الصور، والعلاقة بين الدال والمدلول في صيرورة الكتابة، و تجاوزها للمركز، و ارتكازها على قوة الهامشي الذي قد يستبدل الأصل في الوعي المبدع للشاعر، كما نلمس تطويرا للعتبات النصية – وفق تعبير جيرار جينيت – في سياق العناوين، و علاقاتها التأويلية، والفلسفية، والجمالية بالنصوص، والعناوين الأخرى، والفهرس المقسم طبقًا للموضوعات، ثم للقصائد التي تبدأ بحرف الغين، و ما يستدعيه من علاقات واسعة بالصور، و الأخيلة، و الحكايات الجزئية في النصوص.

ومن ثم فالشاعر علاء عبد الهادي ينسج مجموعة من العلاقات الإنتاجية بين العلامات، والنصوص في شكولها التصويرية، والتأويلية؛ وذلك ليستعير البنية المعجمية، و يفككها، أو يعيد تكوينها في كثافة الكتابة، واستبدالاتها، والإعلاء من العلامات الهامشية، والتقسيم الشعري الموضوعاتي المتجاوز لتأصيل الفكرة، أوالصوت، أوالبنية، أو المدلول، والذي يعيد اكتشاف المفاهيم، والتكوينات الواقعية، والعوالم المجازية، و نتف الذاكرة من خلال نسيجها الإيحائي الاستعاري الجديد، وآثاره في الوعي، والحواس، و تأجيله المستمر لاكتمال الأبنية الأصلية في سياق إبداعي يقوم على كثافة الصورة المؤولة، ومرح ضمير الأنا في الأكوان المجازية الصغيرة، وبزوغ الحيوات الجزئية للهامش، بين الموضوعات، و دوال الغين في الوقت نفسه"([1])

- **أولاً: الخطاب**

ويتبين ذلك من الكلمة التي اتخذها عنوانًا لديوانه، فابتداء من عتبة العنوان (معجم الغين) نلمس تفكيك علاء عبد الهادي لعنوان كتاب (العين) (للخليل بن أحمد) من خلال تناص يقوم – بشكل رئيسي – على مبدأ الاختلاف، و تعديل المعنى الأصلي؛ فالخليل يبحث عن ترتيب يقوم على قوة الحرف، و ما

([1]) حياة إبداعية ثرية للهامش في ديوان (معجم الغين) لعلاء عبد الهادي، محمد سمير عبد السلام

٥r=&٤٠٢٩٣١t.asp?aid=http://www.ahewar.org/debat/show.ar

تستدعيه من بناء عضوي حسب القرب، ثم البعد عن المركز، بينما يؤول علاء عبد الهادي مجموعة من الدوال المختارة من قاموس (الغين) في سياق شعري لا يقوم على قوة الحرف، أو تأصيل المعنى، و لكن يرتكز على تداعيات الكتابة، و تحولات الصور من جهة، والانتماء الإبداعي لمجموعة من الموضوعات، أو التيمات الشعرية التي تتجه نحو لامركزية المدلول، والإعلاء من استبدالات الهامش المحتملة لمواقع الأصل.

ويشير الخليل في كتاب (العين) إلى أن العين هي أقصى الحروف، ثم الحاء، و أنه بدأ بالعين، ثم ضم إليها ما بعدها؛ ليستوعب كلام العرب الواضح، والغريب([1]).

إن علاء عبد الهادي يتعلق بالمعجم، وبالنسق المحتمل للفهرسة، ليكشف ثراء المدلول، والسخرية ما بعد الحداثية من قيمة التشابه نفسها؛ فهو يبحث عن الحياة الأخرى للعلامات الهامشية، أو تجلياتها الذاتية، ودون الذاتية، حتى يصل لمستوى اللامرئي من تداعيات العلامة، وصيرورتها في الكتابة؛ كي يبرز فاعليتها الشعرية داخل الوعي المبدع، وخارجه في الوقت نفسه؛ إنه يؤكد قيمة التشابه المعجمي الخاص في منهج الخليل، وعنوانه في سياق اختلافي متجاوز للمركز، ولثبات المدلول في الوقت نفسه.

- **ثانيًا: المناسبة**

نلاحظ ترابط الدلالات في القصائد وتضافر النصوص والكلمات لتفيد المعنى النهائي للنص، كما نلاحظ تأكيد الشاعر لخصوصية المنظور، والتجليات الفريدة للمفاهيم، و التكوينات المتجاوزة لثنائية (المركزي، والهامشي) في موضوعات الديوان المختارة؛ مثل (في مديح العتمة، و القاهرة – نظرة طائر، و عن الكتابة، ووقائع الأشياء الغيرة، أما دوال (الغين)، و ما يرتبط بها من نصوص داخلية، تتفاعل إبداعيا مع الموضوعات، والعناوين السابقة، فقد تنوعت بين إيحاءات القوة اللاواعية في (الغريزة، و الغضب، و الغيبوبة) أوالإيحاءات السلبية التي يعاد تكوينها في علاقات مجازية جديدة؛ مثل (الغواية، و الغرق، و الغمة، و الغبش)، أو إيماءات القوة الصاخبة، و تحولاتها الاستعارية الممكنة في (الغزو، و الغريم، و الغول)؛ و كأن تحولات الحرف، و المدلول تؤكد الاختلاف، و الثراء، و إعادة التأويل التي ترجع إلى فكرة التشابه و العلاقات النظامية، ثم تفككها في اتجاه استبدالات، ونغمات شعرية أخرى محتملة

وطبقًا لتقنيتي الفهرسة الموضوعاتية، و التأويلات الممكنة بين عتبات العناوين، و العناوين الفرعية والنصوص المرتبة في وضع الترقيم العادي للصفحات، تتشكل طرق متنوعة من القراءة التي يمكن أن تسير طبقا للعلاقات الممكنة بين القصائد، أو تسير وفق التقسيم

([1]) انظر: كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق /مهدي المخزومي، و إبراهيم السامرائي، ج/١، ص ٥٧

الموضوعاتي؛ و من ثم يضع الشاعر المتلقي، و توقعاته ضمن بنية تشكيل الديوان، وتداعيات الكتابة فيه، بحيث يلتفت إلى انفتاح العلاقات الداخلية بين النصوص، والعلامات في إطار مختلف من القراءة الإبداعية لبعض دوال معجم الغين

ويمكننا ملاحظة أربع تيمات رئيسة في الديوان؛ هي الحياة الإبداعية للعلامات الهامشية، وتحولات الصورة، والسرد المجازي في القصيدة، والعتبات المؤولة للنص"([1]).

١- الحياة الإبداعية للعلامات الهامشية

القصيدة تمنح العلامات الهامشية حضورًا آخر، و فاعلية جديدة، و طاقة إبداعية تتجاوز وضعها السابق في ذاكرة المتلقي؛ ومن ثم تربك هذه الحياة الأخرى للعلامة ثنائية (الأصلي / الهامشي) القديمة؛ فيتبادلان المواقع، أو يتخذ الهامشي موقع الأصل طبقا لتجدد طاقته الإبداعية المضافة لمدلوله السابق؛ فالعلامات الهامشية تقع في حالات جزئية من التفاعل، و اللعب في النص، بحيث يصير السياق النصي لامركزيا في القصيدة، ويصير المدلول الفلسفي للعلامة أدبيا بفعل تداعيات الكتابة، وتحولاتها، و فراغاتها الدالة، وما تستدعيه من مكملات تأويلية ممكنة في القراءات الأخرى التي يتخذ فيها الهامشي مواقع جديدة من الحضور النسبي في وعي المتلقي.

و بصدد ما بعد الحداثية يرى (إيهاب حسن) أنها تبدو كمراجعة ذات مغزي لما سبقها إذا لم يكن هناك شكل رئيسي من المعرفة في القرن العشرين في المجتمعات الغربية، و قد أعيد فهم تصورات كل من (سيزان، و بودلير، و نيتشه، و فرويد) وغيرهم مرات عديدة، وأنتج تصورًا تخطيطيًا لاختلاف ما بعد الحداثية عن الحداثة، و من هذه الفروق المميزة لما بعد الحداثية الاستنزاف، و الصمت في مقابل السيادة، و التفوق، و التناثر في مقابل التمركز، و الإيماءة في مقابل الاستعارة، و الانقطاع مقابل الاتصالية، و غيرها.

وتتميز العلامات الهامشية في (معجم الغين) بتجاوز المركزية، والاتجاه إلى الانتشار النصي العابر للحدود القديمة باتجاه القيمة المضافة؛ ومن ثم فالعلامات الهامشية تستنزف مدلول الهامش نفسه، وتترك مساحة من الصمت، والانقطاع للإكمال المحتمل، ولكنها تتصل بالماضي اتصالاً تأويليًا، أو اتصال مراجعة، أو سخرية؛ و من ثم يومئ الشاعر بشكل كبير إلى القيمة المضافة للعلامة، لا إلى حضورها المركزي السابق في الأنساق المعرفية.

([1]) حياة إبداعية ثرية للهامش في ديوان (معجم الغين) لعلاء عبد الهادي، محمد سمير عبد السلام
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=٤٠٢٩٣١&r=٠

ويتجاوز (الظل) حضوره الهامشي السابق، و تكشف القصيدة عن حياته الإبداعية الهامشية، وأصالته في المشهد في نص (الغابر) ضمن موضوع (الخواء) والغابر بقية من الشيء، أو الماضي في المعجم اللغوي، و كأن الظل يستنزف كونه بقية للشخص؛ فيبدو شخصًا، أو يومئ إلى أصالة الطيفية في الحضور الشخصي"([1]).

يقول:

" الباب يدق فمن سيفتح ساعته للفراغ ! ... في وهن الهواء

ستسلم الحجرة حيطانها لضيوف يتركون عليها ظلالا حميمة"([2]).

فكان لأثر (الظل) هنا يكتسب وهجًا، و حياة مجازية جديدة تستبدل صلابة الطارق باختفائه الاستعاري الآخر؛ أما الأصل الافتراضي الذي كان يمكن أن يدق الباب، فهو يختلط بالحضور الطيفي المتواري خلف الأثر؛ وكأن (الظل) مفتتح لاكتشاف هامشية الأصل، أو أصالة الهامش حين يعيد تمثيل الأصوات على جدران الحجرة.

ويقدم الشاعر صورة للتكوين الإبداعي النسبي حين يتشكل في حالة كونية تحور بنيته في سياق آخر، أو تعيد تكوينه في عوالم تداخلية جديدة؛ فالموسيقى تمرض حين تختلط بالصقيع، ثم يختلط الشتاء بصورة الخجل في تداعيات القصيدة؛ وكأن البرد أحد المجالات الطيفية المتداخلة في المشهد، المتجاوزة لهامشية الفرقة الموسيقية؛ فثمة موسيقى أخرى قيد التشكل في تنويعات المشهد الإنساني – الكوني.

يقول في نص (الغبطة) ضمن موضوع (الانمساخ):

" الموسيقى تتعثر في الهواء،

لا تبدد هذا الصقيع، لذا كان الشتاء سافرا مثل الخجل"([3])

تكسب القصيدة الشتاء حضورًا شعريًا يشبه الخجل، و يفكك مركزية اللحن الإنساني المتعب، بينما تتصل موسيقى اللحن بقوة الموسيقى الكونية؛ فتتداخل العلامات، و العوالم الإبداعية دون مركز واضح في النص.

وقد يؤول الشاعر بعض المفاهيم الفلسفية انطلاقا من أدبيتها الأصيلة، و حضورها الاستعاري الآخر في النص؛ فهو يستنزف مركزية النهايات، ويحيل المتلقي إلى نموذج الخلود في النفس

([1]) حياة إبداعية ثرية للهامش في ديوان (معجم الغين) لعلاء عبد الهادي، محمد سمير عبد السلام

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=٤٠٢٩٣١&r=٠

([2]) ديوان معجم الغين، علاء عبدالهادي، ص ٨

([3]) المرجع السابق، ص ١٢

من خلال الصراع الداخلي في بنية النهايات الأولى في نص (الغريم) ضمن موضوع (العماء)؛ إذ يقول:

"هذا الكون يمرق في عروقي كل يوم
دون أن يدري أنه يقطع من عمره أيضًا".([1])

نلمس هنا دائرية الزمن الخفية في فجوات القصيدة، و فراغاتها الموحية؛ فضمير المتكلم الذي يفكك النهايات الزمنية يرتكز على نموذج الخلود في وعيه المبدع؛ فهو يستنزف زمنية الكون من داخل نهاياته المجازية التي تسخر من النهايات من داخل تواترها، و صراعها مع العوالم الدائرية اللامرئية"([2])

ومن تلك المناسبات التي تزيد من الترابط النصي داخل شعر علاء عبد الهادي ما يبدو جليا في إحدى قصائده التي بين أيدينا ويظهر فيها دلالة السياق على الفكرة العامة

٢_تحولات الصورة

تتجاوز تداعيات الكتابة المدلول الأول للعلامة في (معجم الغين) فالنصوص، و السياقات الجزئية تبرز جماليات الدال، و ثراءه أكثر مما تؤصل لمدلول ممتد في القصيدة؛ فالوعي المبدع يواكب عملية انتشار الدوال الإبداعية، و تحولاتها في الكتابة. إن الصورة لتختلط بالمفهوم، و تستدعيه من ذاكرة المتلقي، ثم تحوره بفعل الوعي المبدع، أو تناغمه مع صيرورة الكتابة؛ فتتنامى الصورة، و تقبل الزيادة؛ و من ثم نلاحظ الانتشار التشبيهي الواسع لضمير المتكلم من جهة، وانتقال المفاهيم من صورة إلى أخرى من جهة ثانية. كما تتسع صورة البحر في الذاكرة، ومرجعيات المتلقي إلى حضوره الآخر كفضاء مائي واسع في عوالم اللاوعي في نص (الغادف) أو الملاح في موضوع (الراهنامج) و هو الكتاب المرشد للبحارة؛ فللماء تحولات داخلية في الروح، و تأملاتها التصويرية؛ إذ يختلط بضمير المتكلم فيكسبه اتساعا روحيا، و يبعث فيه مخاوف الموت الصاخب الممزوج بقوة الأمواج، وحركة الأسماك الحتمية.

يقول:

"من العادي في البحر أن يكسر الماء عود الخشب،
و يدس في اليد ثغرة .. تنسل منها الثقة.

([1]) ديوان معجم الغين، علاء عبدالهادي، ص ٣٨

([2]) حياة إبداعية ثرية للهامش في ديوان (معجم الغين) لعلاء عبد الهادي، محمد سمير عبد السلام

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=٤٠٢٩٣١&r=٠

لكنني لا أضيع مائي! فالماء لا يبقي للغريق ..
سوى نية في النجاة وأسماك جائعة". ([1])

الدال الأول للماء في النص يرتبط بقوة الماء نفسه، و يشير إلى إمكانية الغوص فيه، والاتحاد الحقيقي، أو المجازي بمادته، بينما ينبع الماء من العوالم الروحية الداخلية في علامة / (مائي)، فيكتسب الماء الأول دلالات التعاطف الكوني، و التجدد الذاتي الإبداعي للمتكلم، و تفكيك حتمية الغرق، و تبدو آلية مغالبة الماء للذات طريقا يلتبس فيه الموت بالتبديل، أو ولوج البحر الداخلي الآخر"([2])

ومن المناسبة أيضًا تلك القصيدة التي تضافرت فيها المعاني لتنسج ترابطًا بين الكلمات، والأفكار في تسلسل متسق يصب في المعنى الكلي للنص.

ويقبض الشاعر على وهج الحياة، و تجلياته، و آثاره، و جذوره، و أطيافه المستمدة من الذاكرة الجمعية من خلال شاعرية مشهد يومي نسبي بسيط في نص (الغريزة) ضمن موضوع (الانمساخ) أو التشوه؛ فالمشهد الذي كان يبدو آليا، و يحيطه طقس بارد صار ديناميكيا بفعل رقصة الجسد التي تشير في بنيتها الخاصة إلى تجليات الحياة الأولى، ثم الإيماءات الأنثوية التي تجلت كمفتتح لبهجة الربيع، وما يرتبط بها من أخيلة، و أساطير، وحكايات للعشق، تتجلى كممر دافئ يقاوم برودة الشتاء في النص.

يقول:

"أما عيون الطيبين فراقبت في برود ساقا تلهو من خلف ظهر الطاولة !
... الدفء يمر .. سرا يرحب بالمدعوين ..
في الردهة الضيقة و البرد - الآن - ضيف خفيف فالشهوة فتحت باب الحديقة .. بغتة"([3]).

ثمة امتلاء بالدفء، أو بوهج التجسد المناهض للتغيير السلبي في مدلول الانمساخ، أو التشوه؛ فإيماءات الربيع الاستعارية تبعث صورة الربيع المكتملة في المشهد، و تشير إلى مناخ إبداعي للحياة، أو إلى ولادة أخرى لها في مجازات الجسد، و إيحاءاته في صيرورة الكتابة.

وقد يمتزج الماء بأخيلته في الوعي المبدع؛ فيعيد تكوين صراعات الإنسان القديمة مع البحر، أو تكويناته، أو مع وحش أسطوري يمثل اندفاعة الغرائز؛ و من ثم تتماس صورة الغول النابعة

([1]) ديوان معجم الغين، علاء عبدالهادي، ص ٢١

([2]) حياة إبداعية ثرية للهامش في ديوان (معجم الغين) لعلاء عبد الهادي، محمد سمير عبد السلام
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=٤٠٢٩٣١&r=٠

([3]) ديوان معجم الغين، علاء عبدالهادي، ص ٢٩

من الماء عند علاء عبد الهادي مع أطياف، و إيماءات، و تحولات عجوز همنجواي ، و كذلك مفاهيم (فرويد) حول تفسير الأحلام، كما تبدو القوة الإبداعية للماء الحلمي، و كأنها تتهيأ لاندماج، أو صراع، و كل منهما مؤجل دائمًا.

يقول في نص (الغول) ضمن موضوع (الراهنامج):

"و النهر هدف تقلبه الذاكرة، مع قبضة الربان،

كان البحر يتفتح رويدا .. يتحول إلى ساعد هائل،

يسعى إلي ..! بينما أسعى .. في اتجاه الهدف!!"([1])

" ثمة اتساع استعاري في المشهد من النهر إلى البحر، ثم من البحر إلى الساعد الأسطوري الذي يبعث أخيلة الغول التي ارتبطت في التراث بالجن، أو الحية، أو الكائن المخيف، ثم إلى الصراع، أو التعاطف المؤجل دائما، إننا أمام يد محدودة إبداعية للربان كأنها تتحول إلى يد كاتبة أو شاعرة في المشهد؛ فتتجلى قوة الماء، و اندفاعاته بين الداخل، و الخارج، و تؤجل اكتمال اليد من داخل الاختلاف الذي تجلى في ساعد الغول، أو ساعد الماء الواسع الذي يقع بين الحلم، و الواقع"([2])

٢_السرد المجازي للقصيدة

تعد الكتابة الشعرية مدلول النوع في مشروع علاء عبد الهادي الإبداعي؛ إذ تتضمن القصيدة سردًا مجازيًا، أو حكايات كثيفة، يغلب على بنيتها المجاز، ولكنها تشبه المتوالية السردية في كونها تحمل منطقا خاصا، و تتابعا للوظائف السردية الجزئية التي تقاوم التماهي في السرد في الوقت نفسه؛ ومن ثم فالسرد هنا ذي طبيعة مجازية في القصيدة، بينما تكتسب دلالات القصيدة ثراء، و اتساعا من خلال العمق السردي في النص، و دلالته الثقافية، والذاتية.

يستعيد الشاعر إشراقات الوعي الأولى في مواجهة الذات، و العالم، و ما يصاحبها من تشكل للهوية، و بكارة إدراك العالم، و أحاسيس الأصالة، و تكوين انطباعات شخصية متناثرة من موقع الذات؛ و من ثم تختلط لحظة الحضور، أو الكتابة بلحظة القص التي يستعير فيها الشاعر منظور الطفل في النص؛ و هو ما يشبه العلاقة بين زمن الحكي، و زمن القص لدى راوي القصة؛ إذ يتعلق الأول بالراوي، و خطابه، بينما الثاني بترتيب القصة نفسها في بناء النص القصصي، و إن كانت استعادة منظور الطفل هنا مؤولة لشاعرية وقائع الذاكرة، و أحداثها التي تتجلى كإيماءات كثيفة في القصيدة.

([1]) ديوان معجم الغين، علاء عبدالهادي، ص ٩٣

([2]) أنظر: حياة إبداعية ثرية للهامش في ديوان (معجم الغين) لعلاء عبد الهادي، محمد سمير عبد السلام

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=٤٠٢٩٣١&r=٠

يقول في نص (الغرفة) ضمن موضوع (البوح):

"كثيرا ما كنت أغلق بابي علي،
و أمد يدي، فيقفز من علبتي .. في الظلام
ثدي أمي، يوم الدراسة الأول،
تلاميذ الصف الثاني .. الكبار جدا،
سري الذي لم يغادر درس الحساب، ... شطيرة مشقوقة من المنتصف،
و قلمي الذي كنت أخاف أن أمنحه الآخرين فأخذته المعلمة بعد ذلك عنوة .."([1])

هذه المعاني المتتابعة تقوي من ترابط النص وتمثل عنصر المناسبة من أقسام الحبك في شعر علاء عبد الهادي.

" ثمة متوالية تتضمن مراقبة استدعاء أحداث الطفولة، و شاعريتها، و بكارة المنظور في الوعي المبدع لحظة الكتابة، أو الحكي، و أخرى تحوى بعض الذكريات التي تتجلى كصور إبداعية، أو إيماءات مجازية قد اكتسبت – بفعل الكتابة – حياة أخرى في الوعي؛ فرائحة الجدار البارد القديم تجمع بين بكارة الحضور الأول، والانتشار، أو الطيران خارج بنيتها في الحكاية؛ لأنها تجلت في القصيدة كصورة روحية مجددة للهوية، و لحالة التعاطف الكوني كنغمة تنقل نفسها في بدائل أخرى محتملة، و في بكارة زمنية جديدة تحمل أثر الطفولة في المستقبل.

لقد كثفت القصيدة الحكي، و استعادت شاعرية الحكايات القديمة، بينما بدت المتواليات المشكلة للقصة كإيماءات استعارية كثيفة؛ فالذات تشبه الغرفة، و الذاكرة علبة تخرج منها الأحداث، والوقائع الصغيرة تشبه تداعيات الكتابة، وتجاوزها للنهايات، و تفكيكها للماضي ضمن حضوره الدائري الآخر"([2]).

وقد تحمل إيماءات القصيدة، و متواليتها السردية دلالات ثقافية محولة، أو مختلطة بتداعيات الكتابة الفريدة، فالشاعر يحكي فكرة الجمع، والتجسد لتكوين أنثوي كوني، أو طيفي؛ و كأنه يحول دور إيزيس إبداعيا، ويجدد الدلالات الثقافية لمدلولي الموت، و الخلود من خلال الإيماءة السردية الاستعارية في القصيدة.

يقول في نص (الغرام) ضمن موضوع (عن الكتابة):

([1]) ديوان معجم الغين، علاء عبدالهادي، ص ٣٢

([2]) أنظر:حياة إبداعية ثرية للهامش في ديوان (معجم الغين) لعلاء عبد الهادي، محمد سمير عبد السلام

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=٤٠٢٩٣١&r=٠

"يقولون مرت منذ عام و رحلت. ها أنا أتتبع آثارها في الهواء ..
لكن الهواء .. قاتم. الهواء .. شقت ظهره العاصفة
الهواء .. أغرقه المطر .. مرتين. لكنني لم أزل .. منذ عام ..
أقتفى أثرها في الهواء، وأجمع ظلها .. في العيون .. حتى .. تجسد .." ([1]).

تجتمع في القصيدة متوليتان سرديتان تتعلقان بمنطقي الرحيل، والجمع، والتجسد معا؛ فالأنثى التي اقترنت في الوعي المبدع بالغياب، قد انتشرت كطيف كوني في الهواء، وفي نفوس الآخرين، وفي الكتابة حتى تجسدت، و كأنها تتشكل في صخب الهواء كمادة كونية خيالية طيفية في القصيدة"([2])

٢_العتبات المؤولة للنص

تمنح العناوين، و العناوين الفرعية، و طرائق تنظيم القصائد تبعا لدوال الغين، أو الترتيب الرقمي، أو الموضوعاتي لديوان (معجم الغين)، و علاماته ثراء دلاليا، و روابط تأويلية عديدة ممكنة؛ فالنصوص الجزئية لا يمكن فصلها عن نغمات العناوين، و طرق انتظامها الجمالية في الديوان؛ و من ثم فإيماءات العتبات هنا هي جزء أصيل من البناء الفني، و توقعات القارئ في آن.
ويرى (جيرار جينيت) أن أهم ما يميز العتبات الرسمية هو افتراض المسؤولية الأكيدة عنها من قبل المؤلف، أو الناشر؛ مثل: العناوين، و المقدمة الرئيسة، والتعليقات الموقعة باسم المؤلف؛ أما العتبات الأخرى التي تشمل الحوارات، والمحادثات، و الاعترافات، فقد لا تتطابق تمامًا مع تصورات المؤلف"([3]).

إذن تقع الرسائل التي تومئ بها العناوين، والموضوعات في متن العمل، و دلالاته، و تأويلاته المحتملة في (معجم الغين) ابتداء من العتبة الرئيسة التي تتعلق بالمعجم، و تكشف الاختلاف، و الثراء في دواله، و سياقاتها الشعرية المحتملة، ومن الأمثلة الدالة على أصالة الرسائل المتعلقة بالنصوص الموازية، أو العتبات، العلاقة بين قصيدتي (الغربة)، و (الغريب)؛ فثمة روابط تفسيرية متواترة في تداعيات الكتابة، و طرق انتظامها المختلفة في الديوان تكشف عنها

([1]) ديوان معجم الغين، علاء عبدالهادي، ص ٣٩

([2]) حياة إبداعية ثرية للهامش في ديوان (معجم الغين) لعلاء عبد الهادي، محمد سمير عبد السلام
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=٤٠٢٩٣١&r=٠

([3]) أنظر: عتبات، عبد الحق بلعابد (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ص ١٣، ٢٨

العلاقات المحتملة بين النصين.

يقول في نص (الغربة) ضمن موضوع (العماء):

" ليس من الضروري أن تعرف شيئا كي تدركه !

مثلا: من العادي أن تعرف صورتك في المرايا .. !

و لكن .. من النادر أن تدرك نفسك فيها .. !" ([1])

من الملاحظ أن القصيدة تؤول مسألة الغربة عن الذات، أو الانشطارات المحتملة لضمير المتكلم، أو درجات الاختلاف بين الذات المتعالية في الكتابة، والذات التي تتجلى من داخلها كأثر يقع بين الحضور، و الغياب.

ولعنوان الموضوع: (العماء) امتداد تأويلي في العنوان الآخر (الغربة)؛ إذ يوحي العماء بالنقص، أو بنغمة التحقق الناقص للهوية، أو بانتظار ولادة أخرى مكتملة لها؛ و من ثم يؤولها عنوان (الغربة) الذي يشير إلى تجسد الانشطار، وانتظار الهوية المتناغمة المؤجلة دائما، والتي تقع بين في شفافية علامة المرآة المعلقة بين الحضور،

والغياب."([2]) ومن الاهتمام أيضا بموضوع العنوان ودلالاته المتصلة بباقي أدوات النص نتطرق إلى ديوان آخر هو (سيرة الماء).

عنوان الديوان وجدنا عنوانين يتبادلان موقعيهما في لعبة بسيطة ولكنها دالة وطازج" سيرة الماء" (غلاف أمامى) يصاحبه في ثنية الديوان الأمامية عنوان "وقائع نبوءة المو " وقائع نبوءة الموت" (غلاف خلفي) يصاحبه في ثنية الديوان الخلفية عنوان"سيرة الماء."

وبعملية حسابية بسيطة نكتشف أن العنوانين الأمامي " سيرة الماء" والخلفي "وقائع نبوءة الموت" يحظيان بنفس القدر من الأهمية ، فيما يوحى بأنهما بديلان، وبين العنوانين علاقات دلالية. كلاهما مركب اسمى لكن الأول أقل تعقيدا نحويا من الثانى (مضاف + مضاف إليه) في الثانى تلعب مفردة "نبوءة" دورًا نحويًا مزدوجًا (مضاف إليه بالنسبة إلى "وقائع" ومضاف بالنسبة إلى "الموت") السيرة تاريخ أما النبوءة فهى حديث عن المستقبل، لكن هنا أيضا يزداد تعقيد العنوان الثانى لأن اجتماع "وقائع" مع "نبوءة" يجعل العنوان "تأريخا للمستقبل"- إذا جاز التعبير- وإذا كانت "سيرة الماء" تستدعى الخلق والحياة وقصة الإنسان من حيوان منوى إلى

([1]) ديوان معجم الغين، علاء عبدالهادي، ص ٢٤

([2]) حياة إبداعية ثرية للهامش في ديوان (معجم الغين) لعلاء عبد الهادي، محمد سمير عبد السلام

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=٤٠٢٩٣١&r=٠

عظام نخرة، وقصة الأرض من بخار إلى سحاب إلى مطر إلى بحار وأنهار وهكذا دواليك، فإنها تستدعى كذلك الغرق والانسياب، وتماهى الحدود والفواصل.

هكذا تتجاوز في العناوين البدايةُ والنهاية، الحياةُ والموت، السيرة والنبوءة، ولابد أن الديوان يقع عند نقطة ما بين هذين الطرفين. "سيرة الماء" هى سيرة الوجود الإنسانى الذى يتشابه فيه أمس ويوم وغد، وما أبلغ قول (ابن خلدون) : "الماضى أشبه بالآتى من الماء بالماء"([1])

وعودًا إلى آلية الخطاب التي تجعل جميع أجزاء النص ودلالاته تتضافر لتفيد تناسق النص ودلالته لتكون نسيجا مترابطا متناسقا.

ويجسد نص (الغريب) امتدادا لآخر بين عتبة العنوان، و عتبة الموضوع الأسبق (العماء) في آن، و يقع ضمن موضوع (القاهرة .. نظرة طائر)

يقول فيه:

" ثمة ريح تخشاكم، تاه صديقها الحميم في المدينة،

لقد سلمته الحديقة إلى الشجرة الفارهة، وخطه الغبار في الشوارع البهية،

و في الليل .. بتر السور قدميه، هكذا .. مات .. بعدما حاصرته الحوائط،

و عراه ضوء الطريق !"([2])

تتجلى صورة الغريب الطيفية كعلامة (الريح) كممثل مأساوي يؤدي دورًا عبثيًا في المشهد؛ إذ ينفلت من السمو إلى ميكانيكية الموت، ولكنه يتحد بآثار نغمة الغربة، و تداعياتها النسبية في الكتابة، وفي عوالم التلقي.

الغريب هو أثر للغربة، ووعي آخر بالعماء في النص الأسبق، و هو الموت الذي يبدأ بطاقة الغياب؛ و من ثم يستنزف بنية الموت من داخل الغربة، أو التحول الأول بعيدا عن اكتمال التجسد، و تأتي المدينة كفضاء توليدي للغربة، و الغريب، و انتشاره المستمر خارج بنيته الأولى"([3]).

([1]) شكلُ القصيدةِ وقصيدةُ الشَّكل، ("سيرةُ الماءِ" لعلاء عبد الهادى نموذجًا)، بهاء الدين محمد مزيد

http://www.jehat.com/ar/JanatAltaaweel/drasatnadaryah/Pages/Bahaa.html

([2]) ديوان معجم الغين، علاء عبدالهادي، ص ٢٥

([3]) حياة إبداعية ثرية للهامش في ديوان (معجم الغين) لعلاء عبد الهادي، محمد سمير عبد السلام

نحن هنا إزاء قراءتين وتوجهين فكريين: ففى القراءة الأولى تصبح الكتابة عاصمة للتآلف (بين المبدع والنص والمتلقى والعالم)، عاصمة تتأسس على معاناة الكاتب، ويصبح العبث قوة فاعلة إيجابية تلملم الذكريات وتعيد الحياة للخواء والخلاء، وفى القراءة الثانية تختفى الكتابة ويبقى العبث والألم والخلاء.

وفى مقدمة " أسفارٌ من نَبوءةِ الموتِ المخبَّأ " نقرأ كذلك:

على رئةِ الفؤادِ..زهرةُ "بودلير" الشريرةُ تمَسْرِحُ في الحياةِ الطليقةِ قرينَها، بِخَيْشِ الكوابيسِ"

(١)

وفى القصيدة الأولى في"سيرة الماء" نقرأ:

عَلَى رئةِ الفؤادِ..زهرةٌ تُمَسْرحُ في الحياةِ الطليقةِ قرينَها!..

على ورقةٍ من عَسَل..صَبيا أفضضُ الأمنياتِ

بِوَرَقِ الخُطواتِ المَرْمَرِيّةِ أمضِي حبيسا..إلى جَدولٍ مِنْ جبالٍ..

تَسَّاقطُ منه أفاعٍ "عذراوات.."على فئرانِ قلبي الفتيّ!"(٢)

وهكذا يظل ديوان "الأسفار" ماثلا يؤكد على استمرارية تجربة علاء عبد الهادى ووحدتها ويذكر القارئ أن شعرية الشاعر لا تكمن في تقيده بالوزن والقافية والإيقاع الموسيقى الظاهر بقدر ما تكمن في تكثيف الصورة الفنية وتماهى الحدود بين الذات والعالم، وإعادة خلق المفردات بتخليصها من سجونها المعجمية وفى التأسيس للغة شعرية فردية poetic idiolect" تعتمد على اللعب المنتِج، وعلى المفارقة واللاتحديد واللاسردية والتناص.

كما يحفل "سيرة الماء" بأمثلة لا سبيل إلى حصرها للتناص الفكرى واللغوى والإفرادى والتركيبى والديني نذكر منها إضافة إلى ما سبق هذا التناص مع الكتب المقدسة؛ [النَّارُ: وَقُودُها النَّاسُ/ الماءُ: وَخَلَقنا منِ الماءِ جُرْحا/ التُّرابُ: " يا ليتنا كنَّا.."/ الهَواءُ: يَجْرِى لمستقرٍ لَهُ/ المُلْكُ: إنَّ الملوكَ إذا دَخَلُوا..] وغيرها كثير، بالإضافة إلى اقتباسات أخر موثقة من التثنية وسفر

---

r&٤٠٢٩٣١http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=

٠=

(١) ديوان "أسفار من نبوءة الموت المخبّإ"، علاء عبدالهادي، ص٥.

(٢) ديوان سيرة الماء، علاء عبدالهادي، ص٤٥

التكوين ونشيد إخناتون وحكم ابن عطاء الله، يقول الشاعر:

رميناكَ في الجبِّ و في مأتمِكْ

ذَبحنا - رثاءً لكَ - بقرا عَوانا فاقعَ اللونِ و بعدَ الغيابِ بقينا...

عَلَى سكَنَاتِنا... تدورُ عَلَيْنَا الحبالُ

تشدُّ عليْنا الحَوافرَ وفوقَ المقاماتِ الوطيئةِ لم نَسْتَرِحْ.

- **الصورة في شعر علاء عبد الهادي**

في هذه الصورة يتأكد لدينا دور الاتساق النصي في ترابط النص واتساقه واستخدام جميع دلالاته في ترابط المعنى.

فقد كشف النقد الحديث روح القصيدة وليس روح الشاعر، ومن هنا فإن القصيدة المتفاعلة تمتلك سريتها وغموضها وتجليها، وإذا قدر لها أن توجد فلا يمكن أن توجد إلا في هذه التجليات التي تشكل التفاعلية الشعرية المستندة على البعد الشعري الرابع لزمن القصيدة، مادام روح القصيدة وروح الشعر عموما سواء كان في الفن، أو في الجمال، أو في الحياة، أو في الطبيعة، هما اللذان يشكلان الإبداع الذي يمتلك زمنه الخاص، بصريات الشعر، وشاعرية الصورة.

يفرض علينا هذا المدخل أن نفكر بالعبور من النص الشعري، ونص الصورة الفوتوغرافية (التي فرضها الشاعر كوسيلة لغوية) إلى نص آخر، أي العبور إلى لغة التأويل البصري، وبهذا يمكننا التأثير على مصير القراءة والقارئ. وهذا ما يجعل من النص البصري بكل وحداته (الكلمة، الصورة الفوتوغرافية المرافقة كما في ديوان شَجِن لعلاء عبد الهادي) لغة غنية وحية وقابلة للتأويل بصريا من أجل تحليل نص الصورة الفوتوغرافية، بالإضافة إلى النص اللغوي الشعري.

وقبل الدخول في هذا أود أن أؤكد حقيقة هي أن علاء عبد الهادي كان واعيا لمهمته بوصفه شاعرا بصريا، ولهذا فإنه لا يفرض مفردات لغتنا على الشعر، وإنما يجعل من الشعر خروجا على الأيقونة اللغوية الساكنة، مما يجعلنا نحلم ونحن في يقظة.

وفي ديوانه؛ (شَجِن) يمكننا أن نتلمس ست مهمات أساسية للوصول إلى شعرية العمل والتأويل البصري فيه وهي: العلاقة بين الكلمة الشعرية ، واللون، والإيقاع، وكذلك الاهتمام بتجوهر ذاكرة الأشياء، إضافة الى تجلي ذات الشاعر والآخر في معادلة بين الرفض والتماهي أحيانا؛ بالرغم من اعتماد الشاعر على أسلوب المفاجأة غير المتوقعة، وكذلك التأكيد على إمكانات السرد الدرامي، والشعري في الديوان، والميزة الأكثر أهمية هي

التأويل البصري والشعري للصورة الفوتوغرافية في استنطاق الصمت وروح الشعر البصري.

إن ما يفرضه البحث السيميائي للصورة الفوتوغرافية هو الكشف عن البعد الدلالي/ التأويلي، وسبر المعنى المستتر للصورة ومحتوياتها، والسر الخفي لموضوعها. وهذا يدفعنا الى اكتشاف لغة أخرى تأتي من خلال التناقض بين معنى المفردة الأدبية المتناقضة مع معنى الصورة الفوتوغرافية كما استخدمها الشاعر" ([1]).

ففي ديوان (شَجِن) هنالك عدة صور فوتغرافية مشتركة ولكن النص الشعري مختلف بينهما، وفي كل صورة امرأة أو أكثر، هذه الصور تشترك في حالة واحدة هي الانتظار، وما يعبر عن هذا هو طبيعة جلوس وحركة جسم كل واحدة منهن.

ففي إحدى الصور نرى امرأة تجلس على شرشف فراش ملآن بالزهور، شابكة يديها على ركبتها، وهذه الحركة تدل على الانغلاق، وعدم السماح للآخر باقتحام عالمها، وكذلك غطاء رأسها، وثوبها الأبيض، ووقار الشيخوخة، ووجهها، الذي يوحي بالجَلد، كل هذا يحد من حيوية الإنسان، وهذا ما يؤدي بها على أن تغلق عالمها، وتركن إلى العزلة، بعيدة عن هذا العالم الجديد الذي لاتفهمه. ومما يؤكد عزلة هذه المرأة النصُّ اللفظي المرافق أيضا، فما يحدث أمامها لا يمكن أن تتفاعل به، لأن وجودها بوصفها إنسانا أصبح فائضًا، بعد أن كانت هي التي تلد الحياة وتخصبها.

إن النص يؤكد موت الخصوصية بالنسبة للمرأة بحيث أن كل شيء يمر داخلا وخارجًا دون إذن سيدة الخصب.

"هَوَاءٌ لا يَنْتَهِي، مُرُّ.. دَاخِلا..

خَارِجا.. دُونَ إِذْنِي"([2])

ولا يختلف الأمر كثيرًا لو نظرنا إلى صورة أخرى وقد جلست أربعة نساء من شمال أفريقيا بملابسهن البيضاء (وهو لون مشترك في هذه الصور) ونقابهن الذي لانرى منه سوى العيون، إنهن جالسات في حركة انتظار الغائب، المخلِّص، الأمل... الخ. و انتظارهن شبيه بانتظار المرأة التي نراها في صورة ثانية، وهي تجلس متلفعة بعباءتها، أمام الأسلاك الشائكة، وبجانبها ابنها الصغير وقد وضعت أطراف أصابعها على شفتيها ونظراتها توحي بعدم التصديق لما تراه، إضافة إلى أن هذه الصورة تذكرنا

(١) أنظر: التأويل البصري للشعر والصورة الفوتغرافية، فاضل سوداني.

https://elaph.com/Web/Culture/2008/5/328352.html

[2]) ديوان شجن، علاء عبدالهادي، ص٨

بالمرجعيات التاريخية للاضطهاد، فوضع اليد أمام الفم يعبّر لا شعوريا عن إجبار الإنسان على التزام الصمت وإلغاء وجوده ككائن وذات.

إن الأسلاك، وحركة الجلوس، توحي إلينا بأنها تنتظر أمام سجن، أو معسكر للحجز أو هي في داخل هذين، إن نظرة ابنها الصغير هذا الذي يرافقها إليها، برأسه المائل خلقت علاقة وحوارا صامتا عن عذاباتها، وما تفكيك النص اللفظي يدفعنا الى القول بأن المرأة كفراشة سقطت، وبالتأكيد فإن الفراشة بهذا ستُحرم من فضائها، كما المرأة كذلك من أفقها الإنساني.

ويقول الشاعر علاء عبد الهادي في أحد نصوصه:

" البَابُ يَدُقُّ، فَمَنْ سَيَفْتَحُ سَاعَتَهُ لِلْفَرَاغ!

فِي وَهَنِ الهَوَاءِ .. سَتُسَلِّمُ الحُجْرَةُ حِيطَانَهَا لِضُيُوفٍ ..

يَتْرُكُونَ عَلَيْهَا .. ظِلالاً .. حَمِيمَة. الغَبُوقُ

الأَرْنَبُ .. حَيَوَانٌ خَائِفٌ"([1])

وبدراما شعرية يحاول الشاعر إيصال الحدث كاملا للمتلقي الذي ينتهي إليه الخطاب على اعتبار أنه الشريك الثاني في العمل. إن آليات كتابة النص عند علاء عبد الهادي حدثاوية، يعتمد فيها بناء صورة متعددة في تسلسل، وهذا اللون كان سائدًا عند الجيل شعراء الثمانينيات قبل هيمنة قصيدة النثر كمشروع شعري لا تخضع لبنية في كتابتها. وقد أغنى الشاعر الموضوع وكون لدينا فكرة عن حالة ترجمها شعراء، ففي تعبيره "فَمَنْ سَيَفْتَحُ سَاعَتَهُ لِلْفَرَاغ والأرنب حيوان خائف"، وضع تصورات للفضاء الخارجي فشكل إطارا إبداعيا فيه مفاهيم معرفية:

" الحُرِّيَّةُ .. حَيَوَانٌ .. أَيْضَا. الأَرْنَبُ سَأَلَتْ صَاحِبَهَا،

أسَمِعَ الذِّئْبَ فَخَافَ؟ أمْ خَافَ فَسَمِعَ الذِّئْب؟

الأرنَبُ ذَهَبَتْ ! تَشرَبُ .. وَكَأَنَّ النَّهرَ .. صَدِيقٌ !

لمْ تَعْلَمْ هَذِي الأرْنَبُ .. أنَّ الحُرِّيَّةَ تَشْرَبُ أيْضَا!"([2])

تحيلنا الدلالة في هذا الجزء من النص إلى البعد الفكري والإفصاح عن إيدلوجيا، فالشعر عملية تحول من خاصية يعيشه المبدع إلى خطاب مفتوح وجهه للذائقة العامة مستخدمًا كلمات متشابكة يسوق من خلالها فكرة نضجت عنده فترجمها شعرًا وكان اهتمامه أن يضع علاقة بين نصه والقارئ المعني

[1]) ديوان معجم الغين، علاء عبدالهادي، ص٥

[2]) ديوان معجم الغين، علاء عبدالهادي، ص٨

بالخطاب فعمد إلى الانزياح وتعدد الصور، وليكون التفاعل أكثر كتب بطريقة ترميزية ليترك للمتلقي فرصة التأمل والاشتباك مع النص لفك شفره وفهم السؤال، ففي كل مادة أدبية سؤال كما قال الكاتب الكبير (نجيب محفوظ) "إن لم يكن لديك سؤال فلا تكتب":

" الغُدْوَةُ البَشَرُ يَقْفِلُونَ العُيُونَ الجَائِعَةَ كَي تَنَامَ،

وَحِينَ يَنْهَضُونَ .. يَمْنَحُونَ اللَيْلَ ..

فَرِيسَةً سَهْلَةً للضِّبَاعِ الخَبِيث.

أمَّا أنَا فَلَمْ أَزَلْ .. أمْسَحُ شُرْفَتِي،

فِي كُلِّ صُبْحٍ، مِنْ بُقْعَةِ الضَّوْءِ .."([1])

بصورة شعرية يطرح الشاعر- علاء عبدالهادي- نصه، ومن خلال خزين أفكاره وتصوراته اتجاه التجربة الحياتية أنها رؤية فنية حيث يمسح بُقْعَة الضَّوْءِ والدلالة هنا. إنه يجد نفسه في مفارقة فهو يمسح شيئا لا يمكن مسحه. إنها استعارات إبداعية التي قال عنها (مليا كرانسو) " إن الشعر الحديث لا يعتمد على الاستعارات السهلة بل على صناعة الخيال الشاق".([2])

فلابد أن يلاحظ من يقرأ لعلاء عبد الهادى وعيه بالأبعاد الشكلية والمعمارية لقصائده وميلاً إلى مساءلة الموروث والخروج من أفق التوقعات القرائية "الشعرية التقليدية" وسعيا لا إلى مجرد التقاطع مع نصوص سابقة، بل إلى إعادة قراءتها ونفخ الروح فيها، وتوظيفها، بما يخدم أهداف النصوص الراهنة، وكذلك مجاوزة للمألوف في المعجم الشعرى والصورة والصياغة في مواضع عتبات النص، وإطاره ومواضع الموت والهوامش والخصائص الطباعية والكتابية للقصائد.

إن نصوص " سيرة الماء " نصوص مفتوحة، وليست مغلقة - إذا استخدمنا مفهوم أومبرتو إيكو Eco الذى ورد في كتابه'The Role of the Reader (دور القارئ) ، ١٩٨١، وإذا ما استخدمنا التمييز الشهير لرولان بارت Barthes في كتابه Z/S، ١٩٩٠ بين نصوص القراءة (السلبية) ونصوص (المشاركة في) الكتابة ، أو "Lisible و Scriptible" فإن

([1]) المرجع السابق، ص١٣

([2]) وظيفة النص".. قراءة في قصائد علاء عبد الهادي، عدي العبادي.

http://gate.ahram.org.eg/News/١٣٣٧٧٦٨.aspx

قصائد " سيرة الماء " هى نصوص من النوع الثانى حيث لا تستند إلى ما تعارف القراء عليه بل تتجاوزه، وتجبر المتلقين على استخراج معان لا هى " نهائية" ولا هى "صحيحة".([1])

إذن فالحبك يحقق التماسك الدلالي، كما يمثل البنية التحتية لأدوات الربط الظاهرة، التى تعمل على الترابط الدلالي بين العناصر اللغوية داخل النص فيستند بدوره إلى عمليات ضمنية خفية كالسياق والتغريض والمناسبة.

([1]) شكلُ القصيدةِ وقصيدةُ الشَّكل ("سيرةُ الماءِ" لعلاء عبد الهادى نموذجا) بهاء الدين محمد مزيد

http://www.jehat.com/ar/JanatAltaaweel/drasatnadaryah/Pages/Bahaa.html

الخاتمة

حاولت هذه الدراسة الكشف عن أبعاد الحبك في شعر علاء عبدالهادي، وذلك للكشف عن المعايير النصية في النصوص الشعرية في ضوء الدرس النصي.

فلقد استطاعت الدراسات النصية اليوم أن تجدد البحث، وبطريقة مبتكرة في العديد من الموضوعات، التى تنتمي إلى المجال المرتبط بالدلالة؛ فالدراسات النصية تمثل قمة الاهتمام الوظيفي باللغة، وقد كان المقصد الرئيس من هذا البحث، هو استنطاق النصوص الشعرية، والكشف عن أبعادها في إطار المعايير النصية.

ومن خلال هذا البحث يمكننا القول بأن النصوص الشعرية، تعد مجالا خصبا للدرس النصى .وبعدُ، فقد جاءت النتائج العامة للبحث كما يلي:

- أكدت الدراسة أن الدراسات البلاغية، وبعض الإشارات في الدراسات النحوية لم تكن بمنأي عن المنهج النصي.

- إنتاج الدلالة التعبيرية للتراكيب اللغوية.

- بيان الأثر الإبداعي للتراكيب اللغوية في النصوص الشعري لـ (علاءعبدالهادي)

- استخدام الشاعر للعلاقات الدلالية المتشابكة، أدي إلى إنتاج بنية دلالية .

- تحقيق التّرابط الدّلالي للنصوص، وذلك من خلال العلاقات الدّلالية التي تفرضُ على القارئ أن يتفاعلَ مع النصّ.

- دور الاتساق النصي في ترابط النص واتساقه واستخدام جميع دلالاته في ترابط المعنى.

- الكشف عن المغيبات المتضمنة داخل النص الشعري، التي كان لها الأثر الكبير في تحديد معاني النصوص؛ لذا كان هدفها السعي لفهم العوامل وتوظيفها من أجل فهم أعمق للنصوص.

- وتوصي الباحثة بأن توجه جهود الباحثين نحو الدراسات النصية؛ فالدراسات النصية مازالت تحتاج إلى من يقدم الكثير من الدراسات والبحوث النظرية والتطبيقية، التي يمكن من خلالها استلهام بعض القوانين ، من خلال دراسة النصوص الشعرية، حيث تعد مادة خصبة وغنية تحتاج إلى من يكشف عن المزيد من مكنوناتها.

المصادر والمراجع

- أولا: المصادر
- ديوان أسفار من نبوءة الموت المخبأ، علاء عبد الهادي، الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة، سنة١٩٩٦م.
- ديوان إيكَارُوس، أو تدبير العتَمَة(حكايات شعرية) يوميات من ثورة ٢٥ يناير، علاء عبدالهادي، الهيئة العامة للكتاب، سنة ٢٠١٦ م
- ديوان حليب الرماد، علاء عبد الهادي، مركز إعلام الوطن العربي- القاهرة، سنة ١٩٩٤م.
- ديوان الرغام، علاء عبدالهادي، مركز الحضارة العربية، سنة٢٠٠٠م.
- ديوان سيرة الماء، علاء عبدالهادي، مركز الحضارة العربية، سنة ٢٠٠٠م.
- ديوان شجن، علاء عبدالهادي، مركز الحضارة العربية، سنة ٢٠٠٣م.
- ديوان لك صفة الينابيع يكشف العطش، علاء عبد الهادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، سنة ٢٠٠٥م.
- ديوان معجم الغين، علاء عبدالهادي، الهيئة العامة للكتاب، سنة ٢٠٠٢م.
- ديوان من حديث الدائرة(دراما شعرية) علاء عبدالهادي، دار صاعدة، سنة ١٩٩٤م.
- ديوان مهمل تستدلون عليه بظل، علاء عبد الهادي، الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة، سنة ٢٠٠٧م.
- ديوان النشيدة، علاء عبدالهادي، هيئة الكتاب، القاهرة، سنة٢٠٠٥م

- ثانيا: المراجع العربية
- الاحتباك في الدرس اللساني الحديث، مقاربة لسانية نصية، بوجملين عبلة - حمادوش ثيزيري، جامعة عبد الرحمان ميرة –بجاية-الجزائر، سنة ٢٠١٨م
- استراتيجيات الخطاب، مقابة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، دارالكتاب الجديد المتحدة، سنة ٢٠٠٤م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، د. ت
- السياق وأثره في المعنى (دراسة أسلوبية) المهدي إبراهيم الغويل، أكاديمية الجماهيري، ليبيا، د.ط، سنة ٢٠١١م.
- علم الدلالة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، الطبعة الخامسة، القاهرة، سنة ١٩٩٨م
- العين، الفراهيدي(الخليل بن أحمد ت هـ) تحقيق/ مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ج/ ٥، سنة ١٩٨٦م

- لسان العرب، محمد بن مكرم بن منظور، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التراث العربي- بيروت، الطبعة الثانية، سنة١٤١٧هـ- ١٩٩٧م.
- لسانيات النص(مدخل إلى انسجام الخطاب) محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، سنة ١٩٩١م
- مباحث حول نحو النص، اللغة العربية،عبد العظيم فتحي خليل، جامعة الأزهر، د.ط، د.ت
- نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، أحمد عفيفي، مكتبة زهراء الشرق- القاهرة، سنة ٢٠٠١م.
- ثالثا: الكتب المترجمة
- تحليل الخطاب، ج. ب. براون وج. يول، ترجمة وتعليق: محمد لطفي الزليطي، منير التريكي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، الرياض، سنة ١٤١٨ه- ١٩٩٧م.

- رابعا: الدوريات
- الانسجام النصي وأدواته، الطيب العزالي قواوة، مجلة المخبر- أبحاث في اللغة والأدب الجزائري-، جامعة محمد ، خيضر بسكرة، الجزائر، ع/٨، سنة ٢٠١٢م

- خامسا: المواقع الإلكترونية
- حياة إبداعية ثرية للهامش في ديوان (معجم الغين) لعلاء عبد الهادي، محمد سمير عبد السلام
- aid=؟http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp ٠r=&٤٠٢٩٣١
- https://elaph.com/Web/Culture/2008/5/328352.html
- شكلُ القصيدةِ وقصيدةُ الشَّكل ("سيرةُ الماءِ" لعلاء عبد الهادى نموذجا) بهاء الدين مح
- http://www.jehat.com/ar/JanatAltaaweel/drasatnadaryah/Pages/Bahaa.html
- التأويل البصري للشعر والصورة الفوتغرافية، فاضل سوداني.
- عتبات، عبد الحق بلعابد (جيرار جينيت من النص إلى المناص)
- وظيفة النص".. قراءة في قصائد علاء عبد الهادي، عدي العبادي.
- aspx.١٣٣٧٧٦٨http://gate.ahram.org.eg/News/

الفهرس:

الموضوع	الصفحة
ملخص البحث	٢
توطئة	٤
المحور الأول: التعريف بالحبك	٥
المحور الثاني: أبعاد الحبك في النص	٦
المحور الثالث: الحبك في شعر علاء عبدالهادي	١١
الخاتمة	٢٨
المصادر والمراجع	٢٩

Dimensions of knitting in the poetry of Alaa Abdulhadi (selected models)

(An analytical study)

By

Lubna El Sayed Abdo

Prof. Sobhy Ibrahim Al-Feki

Professor of Linguistics, Faculty of Arts - Tanta University

Prof. Osama Mohamed El-Behairy

Professor of Literary Criticism and Rhetoric, Faculty of Arts - Tanta University

Abstract :

The linguistics of the text is one of the episodes of the objective and methodological development in the study of language, and it is a new form of dealing with the linguistic phenomenon in the situation and use. Thus, cognitive overlap has become one of the most important features of modern knowledge, and language is not just models and patterns of sentences separated from their context. This led to the study of texts moving from inertia to studying them as a major semantic unit, inseparable from the context in which they were mentioned, and what is the purpose of grammatical, morphological and semantic studies The phonetic is nothing but clarification of the meaning, and the removal of ambiguity from those texts, as the field of textual relations has taken a new form now, so that the borders between interpretation, text, or writing, performance and real existence, and the narrative and syllable units of successive images are opened

The analysis of poetic texts requires attention to its basic levels, the mos important of which is the linguistic manifestation, which is considered the real responsibility for the literary text and its aesthetics. Where it represents the initial structure of the sign Therefore, we aspire from this research to examine the means of textual consistency in the poetic text of Alaa Abdel Hadi, taking advantage of the textual linguistic approach in discovering its manifestations, and its role in creating a communicative melody between him and his readers

The nature of the research necessitated its division as follows

Introduction: It included an overview of the research topic

The first axis: Introducing your love

The second axis: the dimensions of the plot in the text

The third axis: Al-Habak in the poetry of Alaa Abdel-Hadi

Index of sources and references

She concluded this research with a conclusion in which she showed the most important results, and put at the end a list of sources and references that she relied on and benefited from.

Keywords: dimensions; love Alaa; Abdel Hady