"سيرة الماء" الخطاب التراكمي وشعرية الشكل

إذا كان "أدونيس" أو "رفعت سلام" قد مارسا حضورا كبيرا للشكل الطباعى واللغة البصرية، وحاول كل منهما أن يؤسس اتجاها قويا نحو البنية التفتيتية أو البنية التشعيبية – عبر النص والنص المرافق أو المتن والحاشية – التى تؤكد خلخلة اليقين الشعرى والوجودى، وفتحت الطريق واسعا لجدل التكوين البنائى، وانحازت إلى طريقة جديدة مفتوحة على الأفق كقراءة الذات والعالم – ومن هنا كان طبيعيا أن يتجنب الشاعر فرض التأويل الوحيد على القارئ/ سلطة القراءة، فالفضاء الأبيض واللعب الطباعى والتنظيم الخاص الشعرى وتشكيله كلها معطيات تشترك فى خلق هالة من الغموض حول الكلمة وفى ملئها بالإيحاءات المختلفة – فإن علاء عبد الهادى – وهو أحد شعراء الحداثة فى مصر – أكثر هوسا وجنونا باللعب البصرى، يؤمن أن اللغة البصرية آلية قادرة على كشف ما هو دفين وعميق وغامض، آلية لاستنطاق البياض وفضح مكنونه، وهتك حياديته يقول علاء عبد الهادى عن جماليات الشكل وشعريته: "عالم الشكل هو أكثر دقة وانتظاما ودلالة من نظرتنا الآلية العابرة إليه، فعلى الرغم من وجود أسطورة ما فى كل نص شعرى فإننا نجدها دائما هناك فى صميم الأشياء، تحتاج إلى من يكتشفها لنا، ثم يعيد بناءها، إنها دائما تسكن دمنا دون أن ندرى فى أغلب الأحيان بهذا المسكون بهذا الكامن من خلف ظاهرة الموجودات والأشياء فينا، لكننا فى الأحوال كلها لا نستطيع أن نشعر بنص شعرى، إن لم يكن دفينا على نحو ما، وهذا سر ما نفقده من مستقبلى أشعار أرواحهم سميكة"(٦٥).

لقد أيقن علاء عبد الهادى أن الشعرية الجديدة تتحقق فى القدرة على اللعب واستغلال كل الوسائل التعبيرية: اللغوية والبصرية، ويعول على المتلقى الواعى الذى يستطيع أن يقوم معه بالدور نفسه، فيمارس اللعب ويقترح القراءة التى يراها والدلالة المناسبة، فلا "يرتبط اللعب بالكائن تحت ميوعة غرض واحد، بل يحتل النص الشعرى بكل مظاهر الوجود دون هدف نهائى أخير، هنا يفقد النص قوته التطهيرية الكائنة فيها، يمتنع عن كونه أداة مصالحة

مع الواقع"[٦٦] . إذن يبقى اللعب عند علاء عبد الهادى نتاجا لحضور الذات الراغبة فى كشف هويتها الإنسانية المتحققة فى ممارسة الطقوس والشعائر بوصفهما وسائل كيانية واعية ومقصودة فى الوقت نفسه، كما أنه (أى اللعب) يجسد الذات وهى فى حركتها الخاصة مع اللعب.

وفى هذا السياق يؤكد علاء عبد الهادى حقه فى ممارسة اللعب بوصفه اختيارا جماليا خاصا ويجعل من النص المفتوح مملكة خاصة وعلى القارئ أن يختار، يقول: "يؤكد اللعب اصطفائية ما، لقطعة اختارها الشاعر من العالم، كى يصطاد دهشته منها، قطعة من المكان والزمان يؤكد الشاعر امتلاكه لها فهل ننكر عليه أن يضن بقصديته بملكيته لرأسمال شعوره الفردى الخاص، أنا المالك الوحيد لنصى والملكية تعنى حقى فى إبعاد الآخر، فإذا أراد المتلقى اللعب معى، فيجب أن يخضع لسلطتى الجمالية، ولن يتمكن من ذلك دون أن ينمو بيننا شكل من أشكال التواطؤ، حينها سيفهم المتلقى التجريبى فضيلة أن يطلق لجزء من النص حريته فى السقوط، حريته أن يظل داكنا بلا معنى، فقد يفضى اللعب بيننا إلى مجموعة من الخبرات الجمالية الجديدة للشاعر والمتلقى على حد سواء"[٦٧] .

تعددت أشكال اللعب عند علاء عبد الهادى، ففى كل ديوان يمارس لعبة ويخترقها، فهو لا يطمئن إلى طريقة واحدة أو حركة واحدة من اللعب، لأن الذات التى تخلق اللعب وتسكن فيه لا تركن إلى حالة واحدة، فهى تجاهد أن ترى نفسها فى محطات خاصة، متغيرة بطبيعة الحال على الرغم من الوعى والقصدية والتخطيط لممارسة اللعب، ففى كل عمل له – منذ ديوانه الأول – يعتمد على التجريب ويغير من أنواع اللعب سواء أكان على مستوى البنية النصية بالوسائط اللغوية – كما فى (لك صفة الينابيع) حيث استخدم الالتفات الإيقاعى من خلال المزج بين موسيقى بحرين عروضيين أم بالوسائل البصرية كما فى (حليب الرماد) حيث استخدم القصيدة الدائرية التى تتطلب من القارئ أن يحرك الكتاب فى يديه حتى يواصل القراءة كما تتدحرج صخرة (سيزيف)، وفى الديوان نفسه استخدم فيها صوت العصافير وهى عبارة عن إيقاعية صوتية صرفة.

وفى ديوانيه: الأسفار، الرغام استخدم المثلثات والأرقام والأسهم واللعب بالفراغات.

أما "سيرة الماء" موضع الدراسة فقد مارس فيه علاء عبد الهادى جنون اللعب والدقة والحرفية وإعادة الكتابة حتى أصبح ديوانا إشكاليا بكل ما تعنيه الكلمة من دلالة، فهو العمل الوحيد فى الشعر العربى الذى يمتلك قدرا كبيرا من الجسارة والأسئلة والحيرة، يحمل قدرة فائقة من التعدد القرائى، إنه النص المركب أو النص التشعبى، نص النصوص ونصوص النص الذى يتسم بتعدد الروابط والسياقات والخطوط ويكسر مركزية التكوين، لذا لا توجد له قراءة مركزية يمكن أن تكون من اقتراح الشاعر فقط كما ورد عند أدونيس أو رفعت سلام.

مارس علاء عبد الهادى اللعب على الصفحة – فى ظل رقم تكوينى، ينفتح على استدعاءات تراثية كثيرة – مثل: نشيد إخناتون، العهد الجديد والعهد القديم، الكوميديا الإلهية – مستخدما طريقة "الإنصات البصرى" أو ما يسمى بالطباق الموسيقى والذى يعنى أن كل آلة موسيقية تلعب لحنها المفضل فى نفس الوقت الذى تلعب فيه آلة أخرى لحنها دون أن يتم بينهما تآلف أو تجانس قائم على التداخل الهارمونى، ولكن يتم الإنصات إلى الآلتين فى آن واحد.

من خلال هذا المزيج والتكوين التراكمى لـ"سيرة الماء" أصبح القارئ أمام نص تفاعلى مفتوح – على حد تعبير امبرتو ايكو – لا يمكن استنفاد القراءات الممكنة له حيث يضم فى بنيته اثنين وثلاثين تمفصلا تجعل القارئ أمام اختيارات نصية لا نهائية، تقوم على التبديل والتوفيق، يصبح أمامها القارئ منفردا بقدرات خاصة، يحمل وعيا تجريبيا واستعدادا كبيرا لإنتاج نصه الذى ينحاز إليه مقترحا دلالته.

يحقق "سيرة الماء" – عبر هذه البنية المعقدة – دلالات متحولة، يكشفها الالتفات النصى والبصرى فى آن، فهو مزدحم بالتفاتات أسلوبية وبصرية عدة.

يتكون "سيرة الماء" من ثلاثة أسفار : سفر الهوية، وقائع سفر النبوءة، وسفر البعث، ستختار الداسة سفر الهوية ليكون موضع التحليل القرائى.

النص فى "سيرة الماء" هو نص الصفحة ونص السفر والنص الكامل ستتعامل الدراسة مع النوعين الأولين وهما: نص الصفحة ونص السفر، فالقراءات التى تفرضها الصفحة من خلال علاقتها بين النص الطباقى والنص الأصلى وخلاف ذلك بما يستنفد كل القراءات الممكنة للصفحة الواحدة وهى القراءة الاعتيادية التى يألفها القارئ فى عادته القرائية.

يضم كل سفر مجموعة من السياقات المختلفة فى تركيبها البصرى مثل السفر الثانى الذى يعتمد على الصفحات المطوية بوصفها ظاهرة تعدد نصى ودلالي.

وفى السفر الثالث تتجلى علاقة أخرى تنطوى على قراءات كثيرة توافقية وتبادلية (زجزاج) يستطيع القارئ عبر الالتفات البصرى أن يستنتج عدة نصوص متحركة ومتحولة تركيبيا ودلاليا.

وهناك قراءة أخرى لابد من الإشارة إليها وهى قراءة تتم فى فضاء الأسفار الثلاثة، حيث إن كل تفريع فى السفر الأول يقبل أن يضم سياقا قرائيا فى السفر الثانى ثم سياقا قرائيا فى السفر الثالث وهكذا.....

obeikandl.com

الكتابة الأولى/ اقتراح الشاعر:

" الحق أقول لكم ... لا شيء أشد خطرا من الكلام لأنه هكذا قال سليمان: الحياة والموت هما تحت سلطة اللسان"
"برنابا"

(أجهل الناس من ترك يقين ما عنده لظن ما عند الناس)
"حكم ابن عطاء الله"

إلى رهطه ... الأقران:

" الفرق بين الحكيم و الجاهل أن الأول يجادل في الرأي، بينما يناقش الثاني في الحقائق !! "

-7-

الكتابة ... عاصمة للتآلف
تدشنهـا الدماء .. عاصفـة علـى امتداد الوريد
يقدح العبث جمرتين
جمرة .. تصطاد بصنارة الألم ..
بحيرة للذكرى
وجمرة .. تشعل الحرائق ..
على تل من خلاء

اعترافات

---

* النار :
وقودها الناس
عورة للرماد
فمن يشعل للنار دفئها
ويسكب في مقلتيها السهادُ

الهوية

* الماء :
وخلقنا من الماء جرحا
يمسد شريانـه بالتضاريس / الخصائص
كم استحمت فيه السماءات دون اغتسال
فمن يذهب للماء جنابته

١

على رئة الفؤاد .. زهرة
تمسرح في الحياة الطليقة قرينها ..!!
على ورقة من عسل ...
صبيا أفضض الأمنيات
بورق الخطوات المرمرية
أمضي حبيسا .. إلى جدول من جبال
تتساقط منها أفاع "عذراوات"
على فئران قلبي الفتى

---

* التراب :
" يا ليتنا كنا .."
رمل أرغثاه أحلامنا
وحيثما امتد
بنينا عليه الهزائم

* الهواء :
يجرى لمستقر له
يشعل في الكون قلبا .. من مدى
ورئة من رياح .

-١٤-

رجلا .. كنت وحيدا ألعب بالحرائق

أكبح طاحونة .. في .. الحلم .. و أرمى

الأكاذيب النبيلة

وفي خمرة الحسرة ..

أتنبأ بالدرك السفلي ...

الذي ستكفن فيه الحضارات نفسها

---

* نحن :

نحن إنتساغ

نحن وشيع غادرته الحدائق .. فأغفلته التواريخ

* النفس :

: أنـــتـــم:

: **الفعـــل** : لا يبتدئ

: **والبـدايـات** : لم تعرف بعد انتهاء

* الروح :

وقل الروح من بعد لم .. تكتمل

* الناس :

يلدغها الحريق إن ضيعتها .. الطرائق

اعترافات

الهوية

٣

أرحل... أتصيد الجمر
وأخبئ في جيبي بسمة سخرية من أبى
ودمعة لأمي .. التي زوجتني .. للمدافن!!
أمتطي صراخي .. جاريا ... إلى الحانوت
تدهم عظامي تماسيح الانتظار
فأقرفص مخدعا ... للكلام .. وللحرف الرحيل المؤنث

---

* **الأم :**

تحت أقدامها حلمي
تفجر لي صدرها .. و تمسح رأسي بزيت الدعاء
تقيم في الحقل .. صلاة السكينة
تسبح في الذكريات .. هم السنين
تحج للنبوءات
وتعشق من الجارة .. " صباح سعيد "
تطرز في الفراغ رغوة السنبلة
وحين ترشق أطرافها في المدى بالدعاء
تطهو الأمل .. على جمر إصطباراتها

تستمر الكتابة

تسقط دواهي الكلام

تزدهر المطابع .. بالصوف .. يكتسي الناس

أعربد فوضى

أذهب للقهوة

تدخننا أرجوزة .. على أرصفة الكتابة

يجمع الموت الجميع .. أمسح السماء

وهذا الزحام .. حكيم .. يلاحقني الناس ..تختنق العزلة

لم يبق سوى الكتابة .. أو .. أن أمتلك نصا

يمنحني حق إبعاد الآخرين .. عنى !!

---

* الشعر :

دم الكائنات

فضاء .. لا يبتدئ.. لإنتهاء

* المنازل :

كفن .. للحقول

بوابة .. تطفئ قبل الولوج إليها .... الهرب

اعترافات

أمضى :

أفقأ جذام الزمن و المكان

وأجلس أشق الأواني

أستخرج منها سهول الوثن ..والرخام

تؤرق قدمي بضائع الريح

وعنقي غمامة للجدار

أتجرع أعضائي

ينعتني القوم ... بمدينة لامنارات لها

تيه شوارعي ... غير ... قابلة للاكتمال

فأمضى حزينا .. أزرع جسدي بحارا ترسو فيها السنون

الهوية

*** المكان :**

قدم من بحار تغادر

أكملت بعد طقس البكاء

التستر

٦

*** الزمان :**

خريف من الأحباء تواروا ...

خلف السنين

اعترافات

أكذب كذبة بريـة ...حتى
لا أعرى الحقيقة .... من لهبها الثرى
تضغط على قلبي قصاصة سماء
جهولا كنت
حين صعدت لأحمل هذا العالم
و أنا تعبدني الدعارات .... و الكذب المقدس
لكني لازلت قادرا على التعري .. و اجتراع
الشياطين الساذجة
دافنا بقلبي الحياة الطرية
تصعر غابتي خدها للعذاب !!

الهوية:

* الوطن :
لغة تمتد بين السلالات
وبين التراب .... الترائب

* الفعل :
نحن
:**نـحن** : ...والناس
:**الفعل**: ... كالماء ... لا يضل المسارات لكن يضل

اعترافات

يطفو الجحيم
على جورب الطريق .. المتسخ بالعيون
أزدرى البساطة
وأزحف ملطخا ... بالأعمال ...الميتـة
يرتل ضحكي ثبات الاماكن
أنفض عباءة القلب
لـم تزل عليها بقية ... من عناكب .. تلهو ...

الهوية

* الحياة :
ملاه ... بها بقايا أكفالنا ... قاماتنا...
ولا فرق
وحانات... نلبس فيها الغياب
عليها تركنا... إتكاءاتنا ... وارتحلنا
تؤوينا القطارات
نلحق بها في المحطات.... مهر
المسافات !!
نعلق بين الرصيف و بين .. المقادير
تمتطينا ... الطرائق ... لا نمتطيها

٨

ويبقى في القصور المرمريـة .... خصي عجوز
يلهو على حدقة الفصول بعيني
ويرتدى ... وجها .. من دغل ساهر مرسوم
بالماء!
وقناع الملوك و الامتلاك
يتركنا مردبين بالوهم القراح
فلك أيها الزعيم ... غمغمة و هتاف
يؤكده لك تبرجنا المعطر بالشاي
والفرجة
وأرغفة السكون !!
اغتسل !! كما شئت
فدمنا مدامك
وأعراضنا.... وسائد..
تضاجع عليها من تشاء

---

* الملك :
إن الملوك إذا دخلوا...
الملك ... داج من التم* !

---

* عذرا ... إختتى حرفي

الناس ينتظرون

و نحن

على أرائك الأرمدة

*** وهو :**

منتميا للمستباح ... خاصمته التضاريس

تصيخ الملامح بين شفتيه للبدايات

يختصر طقسه في وجنتيه

ويطل من شرفة ابتسامته ... رصين مداه

يكبت خطوه في الخاصرة

فتكتبه النبوءات في سفر المواجيد

يوائم بين البغتة و التباشير

و يدس في الجروح.. القناديل

تجاه ما تيسره الرياحين في كتاب التوهج

.....

علمه آدم الأسماء في أزل الأمسيات

تصطلى فينا ...

نبؤة الموت / الولادة

يبزغ :

يأكل كبد الذئاب

يفرك سره بالبشائر الإشارات

تغسله النار ...برغوة الصباحات

و يهيم تحت القطر

يفسر في الصخر ... إطلالة الماء القديم

يتخير لصواريه الجهات

ويصادق الأرض بعشبة : نمت :

ما : بين :

: صدره :

والمدى

كأنما رغبته تفتحت على اتكاء:الصباحات:

كصنارة... تلتقط قديم عنادها في عناء التأمل

يفتتح البدء بالاشتعال

ويختم في مقام اليقين - بين الضلوع – الثقوب

اقتراح التلقى وحركة الخطاب

عندما يتأمل القارئ الخطاب الشعرى فى "سيرة الماء" : "سفر الهوية" فإنه يجد نفسه أمام زخم تكوينى لم يألفه من قبل ، حيث يوجد نص فى أعلى الصفحة يسمى "اعترافات" ونص فى النص الأسفل فيها يسمى "الهوية" ، وقد كتبا بخطين مختلفين من حيث السمك، فالأول مكتوب بخط سميك/كثيف والثانى كتب ببنط أقل سمكا مما يفتح حركة التأويل عبر الالتفات البصرى.

والقارئ فى ظل هذه العلاقات الكتابية والنصوص المتعددة يعيش حالة من التساؤل: ما العلاقة بين : الاعترافات والهوية، هى علاقة متن بحاشية بالمعنى الموروث لهذه العلاقة التى تجمع بينهما على اعتبار أن الهامش امتداد للنص يوضح ما قد غمض أو بتر ويحتاج إلى إيضاح. القارئ يجد نفسه أمام دهشة قرائية حيث لا يجد طريقا لقراءته الاعتيادية التى تأخذه إلى علاقة النصين.

ثم يتبادر تساؤل آخر فى ذهن المتلقى عندما يواجه الصفحة الأولى نفسها: ما علاقة الكلمات التى تحتها خط بالكلمات غير المخطوطة فى النصين؟

سيجد القارئ نفسه مضطرا لاستخدام إليه الالتفات البصرى لقراءة هذا الخطاب وإنتاج دلالته التى ستتغير مع حركة الالتفات البصرى. لقد كانت قدرة القارئ على المتابعة تنصرف عن نص إلى آخر عبر المكون الخطى أو التشكيلى على الصفحة، ولكن فى هذه المرة هل

يصلح الانصراف من ←على ؟ الإجابة بالنفى! لأن قراءة الخطاب قائمة على فكرة "الإنصات البصرى visual listening" ويعنى أن القارئ عندما يقرأ النص غير المخطوط فى الوقت نفسه ينصت بصريا إلى النص المخطوط (أى الذى وضع تحت كلمات ما خطوط)

كيف يقرأ المتلقى هذا الخطاب المغاير فى تكوينه بصريا ودلاليا؟

لابد أن يتوقف مع عتبات النص بوصفها نصوصا دالة، فالعنوان: "سيرة الماء" يوحى بسيولة نصية، فالماء هو الشكل الوحيد الذى لا يمكن القبض على حقيقته، فهو يتعدد بتعدد الأوانى التى يصب فيها، والديوان مثل الماء لا يمكن أن تقبض على شكله النهائى، فأى قراءة تتعدد بتعدد الأوانى التى تصب فيها.

أما الخطوة الثانية فهى مواجهة الإهداء بوصفه عتبة مهمة ودالة، فهو يقرر كيفية القراءة فى سياقين مختلفين، لقد استخدم فيه الشاعر تقنية جديدة لم يعرفها الشعر العربى من قبل سواء أكان القديم أم الحديث. وهى أن يضع خطوطا تحت مفردات معينة فى النص الرئيس أو فى الهامش، ليخلق من وراء هذا الفعل التكوينى/التركيبى نصا آخر منبثق من بنية النص الأصلى نفسها – والتزم بهذا الإجراء التكوينى حتى نهاية الديوان – وقد حقق هذا الإجراء لكل مقطع أو نص سياقين على أقل تقدير، لكل سياق منهما بنيته الأسلوبية والنحوية والدلالية المستقلة عن النص غير المخطوط.

وهذه الطريقة من البناء تخلق جدلا دائما بين النص الرئيس والنص المرافق له: المكون من كلمات معينة تحتها خط. قد يصل الأمر إلى خلق دلالة متناقضة بينهما على الرغم من سكنهما معا فى كتلة نصية واحدة، التى أصبحت بفعل هذا المزج كتلا متصارعة ومتناغمة فى آن، فقد ينفى النص المرافق المعنى أو الدلالة التى يطرحها النص الرئيس، وهنا تضطرب العلاقة دلاليا عندما يدخل المتلقى إلى حيز القراءة، ومن هنا يجد نفسه مضطرا إلى الانحياز إلى أحدهما ليكون اختياره الخاص، هذا الاختيار يفرض عليه الدخول التفاعلى الإنتاجى مع بنية الخطاب الشعرى كله، فيترك سلبية التلقى إلى إيجابية المشاركة والإنتاج والتأليف، فيصبح قارئا مشاركا، فاعلا، منتجا.

يقدم الشاعر الإهداء على هذه الشاكلة البصرية:

(الفرق بين الحكيم والجاهل أن الأول يجادل فى الرأى، بينما يناقش الثانى فى الحقائق).

عندما يواجه القارئ هذا النص فى كليته فإنه يقف على حكمة تقرر أن هناك فرقا بين الحكيم الواعى الذى يتبنى الجدل والحوار والمناقشة فى الرأى ، والجاهل الذى لا يملك قدرة أعمال العقل واستخدامه فى مواجهة الأشياء فينحاز إلى مناقشة الحقائق.

وعندما يراجع القارئ النص مرة أخرى ليواجه النص المرافق الذى يتشكل من خلال الكلمات التى وضع تحتها خطوط فإن المعنى أو الدلالة ستذهب إلى النقيض، فيتحول الحكيم إلى مناقشة

الحقائق التى كان يفعلها الجهل، وهنا يتساءل القارئ : أيهما الحكيم وأيهما الجاهل!!؟

يفرض هذا النص على القارئ – بطريقته هذه التى لم يألفها من قبل – أن يحسم اختياره واتجاهه التأويلى، أو ينصت بصريا للصوتين معا، ومن هنا يعترف علاء عبد الهادى بقوله: "أوقعت المتلقى فى حيرة المشاركة، فمن النظرة الأولى فرض شكل النص عليه أن يختار بين الدلالات المتناقضة التى تضم احتمالات قرائية مختلفة، بحيث يجب عليه أن يحسم اختياره الدلالى بنفسه"

قراءات سفر الهوية:

تتبنى الدراسة مجموعة من القراءات الأكثر وضوحا وأكثر دلالة، لأن الديوان مفتوح على مصرعيه، يجسد قراءات كثيرة جدا.

القراءة الأولى:

القراءة الاعتيادية وفيها يقوم المتلقى بقراءة الصفحة كاملة بدون النظر إلى النص الطباقى (النص المخطوط) المرافق للنص الأصلى متزامن معه: (الاعترافات والهوية) كأن الخطوط موجودة وغير موجودة فى الوقت نفسه.

القراءة الثانية:

تقرأ الصفحة بداية بالنص الأصلى أو الرئيس أو المتن كاملا، ثم يليه النص الطباقى إلى نهاية الصفحة : (الاعترافات والهوية).

القراءة الثالثة:

تقرأ الصفحة كاملة واحدة بعد الأخرى ولكن من خلال النص الطباقى (المخطوط) فقط إلى نهاية السفر.

القراءة الرابعة:

يقرأ المتلقى ما تحته خط فى النص الطباقى أولا ثم فى كامل النص : الاعترافات والهوية.

القراءة الخامسة:

يقرأ المتلقى نص "الاعترافات" كاملا من ص ١٣ – ص ٢٣ دون نص "الهوية" على أن يقرأ فى كل صفحة النص الرئيسى والنص الطباقى بعده مباشرة، ثم يقرأ بعد ذلك نص "الهوية" على نفس الشاكلة: النص الرئيسى والنص الطباقى فى كل صفحة إلى نهاية السفر.

القراءة السادسة:

يقرأ المتلقى "الاعترافات" كاملة دون نصها الطباقى ثم يقرأ الاعترافات فى نصها الطباقى فحسب، ثم يرجع إلى "الهوية" ويقرأها دون نصها الطباقى، ثم يرجع إلى الهوية مرة أخرى لقراءة نصها الطباقى فقط، فتكون القراءة كالتالى:

الكتابة ... عاصمة للتآلف

تدشنهـا الدماء .. عاصفـة على امتداد الوريد

يقدح العبث جمرتين

جمرة .. تصطاد بصنارة الألم .. بحيرة للذكرى

وجمرة .. تشعل الحرائق ..

على تل من خلاء

---

* النار :

وقودها الناس

عورة للرماد

فمن يشعل للنار دفئها

ويسكب في مقلتيها السهاد

* الماء :

وخلقنا من الماء جرحا

يمسد شريانـه بالتضاريس / الخصائص

كم استحمت فيه السماءات دون اغتسال

فمن يذهب للماء جنابته

*** الحركة الأولى :**

الاعترافات بدون نصها الطباقى:

الكتابة .. للتآلف

الدماء.. عاصفة الوريد

يقدح جمرتين

تصطاد بصنارة .. بحيرة للذكرى

.. تشعل الحرائق على تل .....

*** الحركة الثانية:**

قراءة الاعترافات فى نصها الطباقى فقط:

عاصمة

تدشنها .. على امتداد

العبث

جرمة الألم

جمرة من خلاء

*** الحركة الثالثة:**

يقرأ المتلقى "الهوية" فى نصها الأصلى:

وقودها الناس

للرماد

فمن يشعل دفئها

ويسكب

وخلقنا جرحا

يمسد شريانه بالتضاريس/الخصائص

كم دون اغتسال

فمن يذهب للماء جنابته!

* الحركة الرابعة:

قراءة "الهوية" فى نصها الطباقى فقط:

- النار

عورة

للنار

فى مقلتيها السهاد

* الماء

من الماء

استحمت فيه السماوات

* القراءة السابعة :

* الحركة الأولى:

تقرأ "الاعترافات" فى نصها الرئيسى فقط:

الكتابة للتآلف

الدماء.. عاصمة الوريد

يقدح جمرتين

تصطاد بصنارة .. بحيرة للذكرى

تشعل الحرائق على تل.....

* الحركة الثانية:

تقرأ الهوية فى نصها الرئيسى فقط:

وقودها النار

للرماد

فمن يشعل دفئها

ويسكب

* الحركة الثالثة:

يعدد القارئ ليقرأ "الاعترافات" فى نصها الطباقى فقط:

عاصمة

تدشنها على امتداد

العبث

جمرة الألم

وجمرة على تل

* الحركة الرابعة:

يتابع القارئ قراءة نص "الهوية" ولكن فى نصها الطباقى:

- النار

عورة

للنار

فى مقلتيها السهاد

* الماء

من الماء

استحمت فيه السماوات

*** القراءة الثامنة:**

يقرأ المتلقى النص الطباقى فى الاعترافات، ثم يقرأ النص الطباقى فى الهوية ثم النص الكامل فى الاعترافات/كامل النص/ المتن حتى نهاية السفر، ثم يقرأ المتلقى النص الكامل فى "الهوية"، أو يقرأ النص الطباقى فقط فى الاعترافات يليه النص الكامل فى "الاعترافات"، ثم يلى ذلك قراءة النص الطباقى فى "الهوية" يليه النص الكامل فى "الهوية"، فيصبح النص كما يلى:

*** الحركة الأولى:**

اعترافات

عاصمة
تدشنها على امتداد
العبث
جمرة.. الألم
وجمرة من خلاء.

الهوية

- **النار**

عورة
للنار
فى مقلتيها السهاد

*** الماء**

من الماء
استحمت فيه السماوات

*** الحركة الثانية:**

يقرأ المتلقى كامل النص/المتن فى الاعترافات حتى نهاية السفر، ثم كامل النص فى الهوية حتى نهاية السفر:

الاعترافات:

الكتابة للتآلف

الدماء.. عاصفة الوريد

يقدح جمرتين

تصطاد بصنارة بحيرة للذكرى

تشعل الحرائق على تل

الهـوية

وقودها الناس

للرماد

فمن يشعل دفئها

ويسكب

وخلقنا جرحا يسد شريانه بالتضاريس/الخصائص

كم دون اغتسال

فمن يذهب للماء جنابته!

*** الحركة الثالثة:**

يقرأ المتلقى النص الطباقى فى الاعترافات، يليه كامل النص فى الاعترافات:

ـ اعترافات

عاصمة

تدشنها على امتداد

العبث

وجمرة من خلاء

الكتابة.. للتآلف

الدماء.. عاصفة الوريد

يقدم جمرتين

تصطاد بصنارة بحيرة للذكرى

تشعل الحرائق

على تل

*** الحركة الرابعة:**

يقرأ المتلقى النص الطباقى فى الهوية ثم النص الكامل فى الهوية:

- **النار**

عورة

للنار

فى مقلتيها السهاد

obeikandl.com

*** الماء**

من الماء

استحمت فيه السماوات

وقودها الناس

للرماد

فمن يشعل دفئها

ويسكب

وخلقنا جرحا

يمسد شريانه بالتضاريس/الخصائص

كم دون اغتسال

فمن يذهب للماء جنابته

هذه القراءات المتعددة والحركات المنبثقة عنها تجعل القارئ أمام عالم من نصوص متحركة ومتحولة فتتوازى وتتقاطع فى الوقت نفسه، إنها خرق لاستيعاب اعتيادى خلقها اللعب بالشكل الذى استطاع أن يتغلغل فى بنية الدلالة. فالمتلقى يستطيع أن يستولد سياقات تركيبية ومزجية عديدة متجاورة تسكن مقطعا واحدا، تخلق خطابا مفتوحا.

الالتفات البصرى عبر حركة الخط

بالإضافة إلى ما سبق من آليات تشكيل النص على الصفحة، تستخدم حركة الخط بوصفها آلية تنتج دلالات متنوعة وتسهم فى خلق الالتفات البصرى.

فالقارئ يستطيع أن يقرأ المتن وفقا لحجم خط الكتابة/السمك أى أنه يقرأ المتن متتاليا منذ بداية السفر حتى نهايته أيا كان تصنيفه سواء أكان "الاعترافات" أم "الهوية".

وهذه الطريقة تمنح القارئ بعدا قرائيا جديدا لم يعهده من قبل، نقوم فيه العين بإنتاج دلالته ؛مما يشير إلى أن شعرية الحداثة تتعامل مع الحاسة البصرية تعاملا مختلفا إذ تعتبرها مركزا من مراكز التلقي الشعري ومن ثم التأثير ،فأصبحت تستهدفها كإحدى آلياتها الجديدة .

ويحقق الالتفات البصري عبر هذه الآلية عندما تتحرك عين القارئ أفقيا ورأسيا فعندما يكون حجم الخط متواترا تصاعديا بمعنى أنه يتحول شيئا فشيئا من الخط السميك إلى الخط الرفيع بصورة تتضائل تدريجيا كما في نص علاء عبد الهادي الذي تحول فيه المتن إلى هامش والهامش إلى متن ثم تطورت حركة الخط من خلال سمكه ليتحول الهامش إلى متن في حركة دائرية.

أكذب كذبة بريـة ...حتى
لا أعرى الحقيقة .... من لهبها الثرى
تضغط على قلبي قصاصة سماء
جهولا كنت
حين صعدت لأحمل هذا العالم
و أنا تعبدني الدعارات .... و الكذب المقدس
لكني لازلت قادرا على التعري .. و اجتراع
الشياطين الساذجة
دافنا بقلبي الحياة الطرية
تصعر غابتي خدها للعذاب !!

---

* **الوطن** :
لغة تمتد بين السلالات
وبين التراب .... التراتب

* **الفعل :**
نحن

:نـحن : ...والناس

:الفعل: ... كالماء ... لا يضل المسارات لكن
يضل

يلاحظ القارئ – عبر حركة النص الأفقية – أن النص ينقلب، فيتحول المتن/الاعترافات إلى هامش، ويتحول الهامش/الهوية إلى المتن – كما فى النموذج السابق – عند التقاء هويتين : الوطن والفعل، وكأن الشاعر يقول- على المستوى البصرى فى تشكيل الديوان دون أن نتطرق إلى تأويل النص وبالنظرة الأولى – أن المتن يتحول إلى هامش وان الهامش يصبح متنا عند التقاء الوطن بالفعل، وفى هذا ينتج النص قراءات كثيرة يعطى كل منهما دلالة مختلفة سواء بين المتن الجديد – المختلط بين الاعترافات ونص الهوية – والهامش المختلط بين الهوية والاعترافات وبين القراءات الداخلية سواء فى النص ذاته (صفحة، صفحة) أو النص كله على امتداد السفر.

يلاحظ القارئ أن الهوية كلها أسماء مثل : الوطن، الفعل، الحياة ، النار، الماء، التراب، الهواء، النفس، الروح، الخ، ولم يستخدم الشاعر من السفر فى نص الهوية أية أفعال سوى فى صفحة ٣، حيث ورد الفعل (يبزغ) وعنده تتطابق القراءات.

وبعد مرحلة التطابق البصرى بين المتن والهامش تبدأ حركة الالتفات البصرى مرحلة أخرى وهى مرحلة التآكل، يبدأ الهامش فى السيطرة شيئا فشيئا حتى يصبح أكثر سمكا فى حجم الخط ويتضاءل المتن أمام اجتياح الهامش حتى يصل الأمر إلى التوحد التام بين الاعترافات والهوية فى صـ ٢٣ حيث يتطابق المتن والهامش - لأول

مرة فى كامل الديوان – والنص الأصلى أو الرئيسى مع النص المرافق أو الطباقى فى هوية وحيدة وفى صوت واحد.

لجأ الشاعر – فى هذه العلاقة – إلى تحريك المتن من الداخل، بمعنى أن يصبح النص منقسما على نفسه على مستوى الدلالة وعلى مستوى التركيب اللغوى أو الإسنادات المفردة، يمكن فى هذا الإجراء أن نطلق على نص علاء عبد الهادى بأنه النص المنقسم والملتئم فى آن:

obeikandl.com

تصطلي فينا ...

نبؤة الموت / الولادة

يبزغ:

يأكل كبد الذئاب

يفرك سره بالبشائر الإشارات

تغسله النار ...برغوة الصباحات

و يهيم تحت القطر

يفسر في الصخر ... إطلالة الماء القديم

يتخير لصواريه الجهات

ويصادق الأرض بعشبة : **نمت** :

ما : **بين** :

: **صدره** : والمدى

كأنما رغبته تفتحت على اتكاء:**الصباحات**:

كصنارة... تلتقط قديم عنادها في عناء التأمل

يفتتح البدء بالاشتعال

ويختم في مقام اليقين - بين الضلوع – الثقوب

لقد استطاع علاء عبد الهادى أن يقدم من خلال استقلال الصفحة بوصفها فضاء يمارس عليه الشاعر رغباته الجمالية، وقد استخدم وعيه الفائق فى إنتاج نصوص متحولة ودلالات متنوعة، اسهمت فى إنتاج طرق متنوعة للمتلقى لم يعرفها الخطاب الشعرى الحديث من قبل.

واستطاعت هذه النصوص – من خلال بنيتها البصرية – أن ترسخ لمصطلح الالتفات البصرى، وترسم ملامحه فى كثير من الوضوح وعدم اللبس، وتؤكد قدرة علاء عبد الهادى على ممارسة شعرية مختلفة، تتبنى اللعب بوصفه أساسا فى تكوينها سواء أكنت لعبا باللغة على حسب فيزتشتاين أو لعبا بالتشكيل البصرى حسب علاء عبد الهادى.

يبقى اللعب بالكلام محكوما بقواعد تكوينية وتنظيمية وهو "اضطرار اختيارى من قبل المتكلم تأليفا والمخاطب تأويلا"(٦٨) ، ونص "سيرة الماء" نص تفاعلى مفتوح يمنح القارئ اختيارات نصية لا نهائية عبر عمليتى التبديل والتوفيق، يحدد القارئ اتجاهه وموقفه منها، ينحاز إلى اختيار تأويلى وجمالى خاص.

لقد أكدت الدراسة أن النص بناء استجابى لعوامل الحركة وليس كتلة صماء، أو خرسانية، بل مثل موج البحر، فهو اقتناص لحالة إنسانية تتكون من خبرات متراكمة ومعقدة، هو الوثيقة للروح الوثابة، والتواقة للفضاء الرحب/الحرية، لذا يرسم صورة اللحظة

التى يتشكل فى أحضانها، ويبوح بأسراره حسب قدرة الناص على امتلاكه وتوجيهه فى الأفق الخاص.

والمتأمل فى بنية الخطاب الشعرى قبل ٥ جزيران ٦٧ يلحظ تماسكا نصيا وحركة أفقية بطيئة، تتعالق مع روح تطمح فى الحرية وتلتزم بالواقع، روح تتجلى فى العاطفة وتستأنس بالواجب. أما بنية النص بعد ٥ حزيران فقد تخلت عن التماسك الافتراضى فى علاقات البناء، وانحازت إلى البنية التشعبية والتعددية والدرامية إن صح التعبير واستجابت لحركة التمزق والتشتت والتشعب والصراع والتداخل والتوازى نتيجة الواقع السياسى المأزوم والفكرى المتخلى عن ثوابت كثيرة أهمها الثوابت الفنية والجمالية. فأنتجت المرحلة كتلة نصية قائمة على التعدد والتفتت التى يمكن إرجاعها إلى اهتزاز اليقين الذى يؤدى إلى اضطراب الرؤى وتضاربها وتضبيبها أو ظهور الرؤية الضبابية.

تركت هزيمة ٥ حزيران إحساسا بالخديعة مما أدى إلى استبدال مفهوم المساءلة باليقين واحلالها محلها، فانطلق شعراء الحداثة من خلال هذا التبنى إو الانحياز المسألة: مسألة جمالية لغوية بالدرجة الأولى كما فعل حسن طلب فى (آية جيم) على سبيل المثال.

ومن أمثلة المسألة ما فعله حلمى سالم كاستخدام الحب بوصفه آلية تعبيرية ونوعا من الاحتجاج على المقدس وكسر التابوه.

وظهرت مسألة الشعر عند معظم جيل الحداثة خصوصا رفعت سلام وعلاء عبد الهادى. وقد ظهر هذا الاتجاه نتيجة ما حدث من سقوط السرديات الكبرى "ديكتاتورية المقولات"، كما تضافر العامل السياسى المتمثل فى سقوط الاتحاد السوفيتى والعالم التكنولوجى والاقتصادى والثورة المعلوماتية التى أدت الى ما عرف بتكاثر (الداتا Data) المعلومات بما أدى إلى فكرة عدم حصر الرؤية وتقيدها فى اتجاه واحد ولكن فى اتجاهات متشعبة، متعددة.

هذه التشعبية والتعددية خلقت نصا مفتوحا بتعدد الدلالات، اعتمد كثيرا على التشكيل البصرى خصوصا النص الشعرى الذى تهتم به الدراسة – بوصفه تقنية جمالية خلاقة تعطى النص حياة عميقة تظل دائما فى حاجة إلى تأمل دائم، وتسهم فى طرح متواصل للأسئلة، فاستوجب ذلك قراءة بصرية تعتمد على الحركة والتحول، تجسدت فى الانحياز إلى تبنى آلية الالتفات البصرى.

هوامش القسم الثانى:

(1) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،بيروت:دار العودة١٩٧٩م،ص:١٠١

(2)د. محمد نجيب التلاوى: القصيدة التشكيلية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨، ص:٣٣.

(3) يوري لوتمان:تحليل النص الشعري،ت د/محمد فتوح أحمد ،القاهرة :دار المعارف ١٩٩٥، ص:١٠٦.

(4) د. محمد نجيب التلاوى: القصيدة التشكيلية، ص:٩٤.

(5) د. سعيد بحيرى: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، القاهرة:لونجمان،ص:٧٩.

(6) د. محمد نجيب التلاوى: القصيدة التشكيلية، ص:٩٤.

(7) Spatio Lisme Et Poêseê. Gollimord Paris.P11 P.Garmir (1968)

(8) محمد الماكري:الشكل والخطاب،مدخل لتحليل ظاهراتي ،بيروت،المركز الثقافي العربي،١٩٩١م،ص:١٨٢.

(9) نزار قباني:٢٣٦/٥.

(10) رضا بن حميد:الخطاب الشعري الحديث ،فصول،المجلد الخامس عشر ،العدد الثاني ،صيف ١٩٩٦م،ص:٩٩.

(11) السابق

(12) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت:دار العودة،د.ت،ص:١٨٢.

(13) رضا بن حميد:الخطاب الشعري الحديث ،ص:١٠٢.

(14) محمد بنيس:مواسم الشرق،بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٥م،ص:٥٣- ٥٤.

(15)السابق ،ص:٥٥.

(16)رضا بن حميد:الخطاب الشعري الحديث ،ص:١٠٢.
(17)محمد الماكري:الشكل والخطاب،ص:
(18)السابق صـ ٢٣٩.
(19)رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٠، صـ٩.
(20)السابق صـ٩٧.
(21)السابق صـ٣٧.
(22)أدونيس: الأعمال الكاملة فى الجزء الثانى، صـ ٣٣٥ ـ ٣٣٦.
(23)محمد بنيس، مواسم الشرق، صـ٥٦.
(24)محمد الماكرى: الشكل والخطاب، صـ١٠٣.
(25)د. علاء عبد الهادى: الاقتباس/الالتفات النوعى، قراءة فى الذات الشعرية، دراسة لم تنشر صـ٣.
(26)نقلها عن السابق.
(27)امبرطو ايكو: الأثر المفتوح، صـ٢٧.
(28)نقلها عن علاء عبد الهادى، صـ١٦، ١٧.
(29)السابق صـ ٢٨.
(30) السابق صـ٢٩.
(31) محمد الماكرى: الشكل والخطاب، صـ ١٣٧.
(32) السابق.
(33) امبراطو ايكو: الأثر المفتوح، صـ ١٧.
(34) السابق صـ ٣١.
(35) حسن طلب: سيرة البنفسج، صـ٩١.
(36) السابق صـ ٩١-٩٢.
(37) السابق صـ ٩٤.
(38) محمد الماكرى: الشكل والخطاب، صـ١٤٥.
(39) حسن طلب: سيرة البنفسج، صـ٩٥.
(40) السابق صـ٩٦.

(41) السابقة صـ ٩٨-٩٩.
(42) محمد الماكرى: الشكل والخطاب، صـ١٥٧.
(43) علاء عبد الهادى: النشيدة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة أصوات ٣٣٤، ٢٠٠٣، صـ١٦٥.
(44) السابق صـ ١٦٦.
(45) محمد محمد الشهاوى: مسافر فى الطوفان، بورسعيد: دار المستقبل للطباعة والنشر ١٩٨٥، صـ٨٩.
(46) د. عبد الناصر هلال: آليات السرد فى الشعر العربى المعاصر، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٦، صـ١٨٨.
(47) محمد الماكرى: الشكل والخطاب، صـ٩٩.
(48) نقلا عن السابق.
(49) رفعت سلام: إلى النهار الماضى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥، صـ٩.
(50) محمد الماكرى: الشكل والخطاب، صـ١٠١.
(51) د. محمد فكرى الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨، صـ٢٨.
(52) امبرطو ايكو: الأثر المفتوح ، صـ ٢٨.
(53) السابق صـ ٢٩.
(54) أنور المرتجى: سيمائية النص الأدبى، الدار البيضاء؛ افريقيا الشرق ١٩٩٧، صـ ٤٧.
(55) السابق.
(56) امبرطو ايكو : الأثر المفتوح ، صـ ٣٠.
(57) السابق صـ ١٦٦.
(58) د. محمد فكرى الجزار: الهاوية بين ظاهرات الواقع وما هيات الوعى به، فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٧، صـ١٣٣.
(59) د. محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النص، القاهرة: الهيئة المصرية

العامة للكتاب، ١٩٩٧، صـ٣٧-٣٨.

(60) السابق صـ٣٩.

(61) السابق صـ ٣٨.

(62) حلمى سالم: هيا إلى الأب، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٨٨.

(63) السابق صـ ١٤.

(64) تواريخ النشر تؤكد ما تذهب إليه لدراسة كتاب "الحصار" نشرت به القصيدة عام ١٩٨٣، أما ديوان اشراقات فنشر عام ١٩٩٢.

(65) علاء عبد الهادى: الاقتباس/الالتفات النوعى، ظهره فى الذات الشعرية مقالة غير منشورة.

(66) السابق

(67) السابق

(68) أنور المرتجى:سيميائية النص الأدبى، صـ ١٠٥.

قائمة المصادر والمراجع

أولا : المصادر

أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ج١ ديوان أغانى مهيار الدمشقى وقصائد أخرى، بيروت: دار المدى للثقافة والنشر ١٩٩٥م، ص:٣٣٣

أدونيس: الكتاب، بيروت.

أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت : دار العودة ، د. ت .

حسن طلب: أزل النار فى أبد النور، القاهرة: النديم للصحافة والنشر ١٩٨٨م.

رضا العربي: **هذيان لا يليق بمجنون، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب إبداعات ١٩٩٧م**

رفعت سلام: إلى النهار الماضى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥م.

رفعت سلام: شراقات، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م.

رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٠م.

سعدى يوسف: الأعمال الشعرية، ط٢، بيروت: دار الفارابى ١٩٧٩م.

شاهر خضر: مائيل فى وحمة الكنعانى، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٧م.

عبد الحكم العلامى: لا وقت يبقى، القاهرة: دار نجد، إصدارات بداية القرن ١٩٩٨م.

علاء عبد الهادى: أسفار من نبوءة الموت المخبأ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م.

علاء عبد الهادى: النشيدة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، أصوات ٣٣٤، ٢٠٠٣م.

علاء عبد الهادى: سيرة الماء، القاهرة: مركز الحضارة المصرية ٢٠٠٠م.

فدوى طوفان: على قمة الدنيا وحيدا.، بيروت: ١٩٨٣م.

مؤمن سمير: بهجة الاحتضار، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣م.

محمد عفيفي مطر: أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت ، بغداد: الشؤون الثقافية العامة وزارة الإعلام ١٩٨٦م.

محمد محمد الشهاوي: مسافر في الطوفان ، بور سعيد:دار المستقبل والنشر ١٩٨٥م.

محمد بنيس : مواسم الشرق، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٥م.

محمود درويش: ديوان محمود درويش، بيروت: دار العودة ١٩٩٤م.

وسام الدويك: يرجع العائدون مكبلين بالياسمين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ابداعات١٩٩٩م.

وليد منير: قصائد للبعيد البعيد، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م.

ثانيا : المراجع:

ابن منظور: لسان العرب، بيروت: دار صادر، ١٩٩٧م.

ابن المعتز: البديع، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى، ط١،بيروت: ١٩٩٠م.

ابن رشيق القيروانى: العمدة،تحقيق محيى الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل ١٩٧٢م.

أبو هلال العسكرى: الصناعتين: تحقيق د. مفيد قميحه ، بيروت :دار الكتاب العلمية،ط٤ ، ١٩٨٤م

أحمد حجازى: الالتفات، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، بحث مرجعى، غير منشور.

إدريس الناقورى: المصطلح النقدى فى نقد الشعر، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، د.ت.

أدونيس: زمن الشعر، بيروت، دار العودة، د.ت.

الحصرى: **زهر الآداب، ت: على محمد البجاوى، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٣م.**

أمين الخولى: مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير، القاهرة: دار المعرفة ١٩٦١م.

أنور المرتجى: سيميائية النص الأدبى، الدار البيضاء؛ أفريقيا الشرق ١٩٩٧م.

بدوى طبانة: معجم البلاغة العربية، المجلد الثانى طرابلس: منشورات طرابلس، د.ت

حسين فخرى: الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، دمشق: اتحاد الكتاب العربى ٢٠٠١م.

حفنى محمد شرف: الصور البديعية بين النظرية والتطبيق، القاهرة: مكتبة الشباب ١٩٦٦م.

حلمى سالم: هيا إلى الأب، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ١٩٢٨م.

رولان بارت: لذة النص، ت: منذر عباش ، دمشق :مركز الانماء الحضاري ١٩٩٨م.

سعيد يقطين: انفتاح النص الروائى، بيروت المركز الثقافى العربى، ١٩٨٩م.

شكرى الطوانسى: مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبو سنة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.

شوقى ضيف: البلاغة تطور وتاريخ،ط٢، القاهرة: دار المعارف ١٩٦٥م.

صبور عبد النور: المعجم الأدبى، بيروت: دار العلم للملايين ١٩٧٩م،

صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر، الأعمال الكاملة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م.

صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت،عالم المعرفة، المجلس الأعلي للثقافة والفنون والآداب العدد ١٦٤، أغسطس ١٩٩٢م.

ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر، ج٢، بيروت: المكتبة العصرية ١٩٩٥م.

عبد الحكيم راضى: نظرية اللغة فى النقد العربى، القاهرة: المجلس الأعلي للثقافة ٢٠٠٣م.

عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام فى شعر الحداثة، الكويت : عالم المعرفة،المجلس الأعلي للثقافة والنشر والآداب ، مارس ٢٠٠٢م.

عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب، القاهرة: دار سعاد الصباح ١٩٩٣م.

عبد السلام بن عبد العالى: ثقافة الأذن وثقافة العين، بيروت: الدار البيضاء ١٩٨٥م.

عبد الله الغذامى: الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التشريحية، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.

عبد الناصر هلال: آليات السرد فى الشعر العربى المعاصر، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٦م.

علاء عبد الهادى: الاقتباس/الالتفات النوعى، قراءة فى الذات الشعرية، دراسة لم تنشر.

على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة: مكتبة الشباب ١٩٩٣م.

فاطمة قنديل: التناص فى شعر السبعينيات، القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، مارس ١٩٩٩م.

قدامة بن جعفر: نقد الشعر: تحقيق كمال مصطفى، القاهرة: مكتبة الخانجى ١٩٨٧م.

لطفى اليوسفى: بنية الشعر العربى المعاصر، تونس: سراس للنشر ١٩٨٥م.

مجموعة من المؤلفين: آفاق التناصية، المفهوم أو المنظور، ت: د. محمد خير البقاعى، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

محمد التنوخى: الأقصى القريب فى علم البيان، القاهرة: مطبعة السعادة ١٣٢٧م.

محمد العبد: اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٩٠م.

محمد الماكرى : الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتى، بيروت: المركز الثقافى العربى، ١٩٩١م.

محمد بنيس: الشعر العربى الحديث، بنياته وابدالاتها، ج٥،الدار البيضاء:دارتوبقال للنشر ١٩٨٥م.

محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب، بيروت : دار العودة ١٩٧٩م.

محمد خطابى: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، بيروت: المركز الثقافي العربي ١٩٩١ م.

محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م.

محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النص، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م.

محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، القاهرة: ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠١م.

محمد فكرى الجزار: العنوان وسيموطيقا لاتصال الأدبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.

محمد نجيب التلاوى: القصيدة التشكيلية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.

والفيروز أبادى: القاموس المحيط ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠م.

ثالثا : المراجع المترجمة:

بيرجيرو: الأسلوبية، ت: منذر عياشى، دمشق: مركز الإنماء الحضارى ١٩٩٤م.

تيرى ايجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، ت: أحمد حسان، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩١م.

ج.ب براون وج. بول: تحليل الخطاب، المملكة العربية السعودية: النشر العلمي، جامعة الملك سعود ١٩٩٧م.

جوليا كرستيفا: علم النص، ت: فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر ١٩٩١م.

جوليا كريستيفا: علم النص، ت:فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر ١٩٩١م.

جيمز مونرو: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ت: د. فصل بن عمار العمارى، الرياض: دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام ١٩٨٧م.

روبرت هولب: نظرية التلقي، ت: د. عز الدين إسماعيل، جدة: كتاب النادي الأدبي (٩٧) ١٩٩٤م.

رولان بارت: لذة النص، ت: منذر عباش، دمشق:مركز الإنماء الحضاري ١٩٩٨م.

مارك انجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي والجديد، ت: أحمد المدينى، بغداد: الشئون الثقافية العراقية، ١٩٨٧م.

ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ت:فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر والتوزيع ٢٠٠١م

والتر ج. اونج: الشفاهية والكتابية، ت: د. حسن البنا عز الدين، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، عالم المعرفة (١٨٢) فبراير ١٩٩٤ م.

وليم راى: المعنى الأدبي من الظاهر فيه إلى التفكيكية: ت. يونيل يوسف عزيز، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ط١، ١٩٨٧م.

يورى لوتمان: تحليل النص الشعري، ت: د.محمد فتوح أحمد ، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٥م.