Journal of Al-Farahidi's Arts, No: 65:p(I): 162-190
Doi: https://doi.org/10.25130/jfa.18.65.1.8

P-ISSN : 2074-9554 | E-ISSN: 2663-811
Journal of Al-Farahidi's Arts
available online at : fja.tu.edu.iq/index.php/fja

The poem "The Scene" in the poetry of Muhammad Abdul Bari: Between Philosophy and Beauty

Dr. Ghazi Hilal Mukhlif
E-Mail: Ghazialdulaimi5@gmail.com

Keywords:
philosophy, aesthetics, scene, Mohamed Abdel Bari

Article history:

Received	2/12/2025
Received in revised form	2/3/2026
Accepted	4/3/2026
Available online	9/6/2026

E-mail Jaa@ tu.edu.iq

©THIS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CCBY LICENSE
http:// creativecommons.org/licenses/by/4.0

A B S T R A C T

This study undertakes numerous tasks, attempting to achieve the greatest extent possible, particularly those of high artistic value and critical significance. Among these tasks, for example, is the precise monitoring of the essential changes witnessed by the Arabic poem between its glorious past and its new present—those changes that gave multiple facets to Arabic poeticism as well as to Arabic poetic artistic creativity. Moreover, one of the aims of this study is to attempt to reveal the aesthetic features achieved by the "scene poem" in a contemporary philosophical manner within one of the most prominent and important contemporary Arabic poetic experiences in terms of structure, themes, and thought, as well as its influence. This is exemplified in the poeticism of the scene, which carries two torches: autonomous independence and integrative connectivity with the preceding and following parts of the poetic text. Accordingly, some sections of the study will attempt to point out the nature of these changes affecting the geographical body of the poem from its initial emergence to the time of reading the texts of this poetic experience. Then, it will examine the varying influences it has had on the Arab reader, both past and present. There is no doubt that social.

قصيدة المشهد في شعر محمد عبد الباري بين الفلسفة والجمال

م.د.غازي هلال مخلف /مديرية تربية الأنبار.

المستخلص:

تتبنى هذه الدراسة مهمات عديدة تحاول تحقيق القدر الأكبر منها ولا سيما ما كان منها ذا جناب عالٍ في قيمته الفنية وأهميته النقدية، منها على سبيل التمثيل:الرصد الدقيق لتلك المتغيرات الجوهرية التي شهدتها القصيدة العربية بين ماضيها المجيد وحاضرها الجديد، تلك المتغيرات التي أعطت وجوهًا متعددة للشعرية العربية وكذا الابداع الفني الشعري العربي،فضلًا عن ذلك فإن من مرامي هذه الدراسة محاولة الكشف عن تلك الملامح الجمالية التي حققتها قصيدة المشهد بطريقة فلسفية معاصرة في واحدة من أبرز وأهم التجارب الشعرية العربية المعاصرة من حيث البناء والموضوعات والفكر ،وكذلك التأثير على سبيل شعرية المشهد الذي يأتي حاملًا مشعلين:حيث الاستقلال الذاتي والاندماج الترابطي بالسابق واللاحق من أجزاء النص الشعري،ومن ثم فإن بعضًا من مفاصل الدراسة ستحاول الإشارة الى طبيعة تلك التغيرات الطارئة على جسد القصيدة الجغرافي منذ أولية ظهورها وصولًا الى زمن قراءة نصوص هذه التجربة الشعرية

الكلمات المفتاحية : الفلسفة، الجمالية، المشهد، محمد عبد الباري

المقدمة

ليس ثمة ما يمنع من صياغة رأي نقدي جديد يذهب الى تبني حقيقة أن القصيدة العربية الكلاسيكية هي قصيدة المشاهد الأولى على جهة الابتكار وأصل الابداع وأولية ظهوره، فالطلل والرحلة ووصف الناقة والفرس ومشهد الطرد والصيد ومن ثم الغرض الفكري الرئيس لا شك في كونها في أصلها مشاهد تحمل المعنى الحقيقي للاستقلالية في المعاني والصور والفكرة على الرغم من انتظامها في عقد واحد متسلسل حيث المسمى الحقيقي للقصيدة، فالشاعر العربي الأول على الرغم من كونه واصفًا للعديد من الأحداث الحياتية الاجتماعية الحقيقية من خلال هذه المشاهد الا إنه كان يضفي عليها الكثير من لمسات الخيال والعدول عن اللغة المألوفة،فكان يبدع في ابتكار الوسائل التي يصف بها مشهد الصيد ودوران القطيع حول نفسه وديناميةحركته الدؤوبة فضلًا عن دقة وصف الديار المهجورة ومن ثم رحيل المرأة عنها وتأثيره فيها، فكانت تلك ممثلة بحق لتسمية المشهد الشعري الإبداعي المحمل بالكثير من الجماليات الفنية والبلاغية، هذا الأصل دونما شك لم يبق في حالة الركود والجمود لبيقى الإبداع الشعري متمحورًا حول نفسه، بل إنه خضع شأنه شأن غيره من أجزاء القصيدة وبقية الفنون الأدبية الأخرى لسلطة الثورة التجديدية والتحديثية و التجريبية ،فكان النص الشعري الحديث الحديث والمعاصر مرتعًا خصبًا للكثير من التسميات المشهدية المستقلة هي الأخرى بنفسها تبعًا دون شك لذلك التصدير الغربي للكثير من الوسائل الجديدة التي أسهمت في صناعة نص شعري جديد كليًا، فظهرت نتيجة لذلك مشاهد السينما والمسرح والدراما وكذا الحكايات داخل النص الشعري الواحد مشكلة قصيدة شعرية موحدة في تكاملها واتزانها وتواصلها على الرغم من حضور تلك المشهدية الشعرية ، وكان الإبداع الشعري متشحًا جلبابه الجديد حتى مع كونه متكئًا في أصل ظهوره على تلك التعددية المشهدية الموروثة التي وهبته ذلك الحراك الثوري العازم على التطوير وابتكار كل ما هو جديد في عوالم القصيدة العربية قديمها وحديثها .

الشعر والفلسفة.

لا شك في أن إتقان المبدع عملية الانتقال من جانب الكلام السطحي العادي الى جانب الكلام الشعري لا يمكن إتمامه إلا بحضور فلسفي يحمل معنى من معاني الحكمة ، إذ معلوم أن الحديث السطحي سيكون معرضًا لفوضى الشتات الفكري فضلًا عن افتقاره الى العملية

التأثيرية الضرورية جدًا في البناء الشعري ذي الإبداع الفني، من هنا سمي الشاعر فيلسوفاً وكذا حكيمًا لأنه أتقن صياغة الكلام منتقيًا له القوالب ذات الغرابة والغموض فضلًا عن التأثير السريع في متلقي هذا العمل أو ذاك، ولا شك في أن جانب (النظم الشعري) يمكن إخراجه من هذه الدائرة كونه غير مضطر الى مثل هذا الخضوع لهذه السنن الصارمة الانتماء اليها.

ومن المعلوم لدينا أن مفهوم الشعر ارتبط في أوليات نشأته بقضايا عديدة مثل الإلهام والوحي وكذلك المحاكاة ولا سيما عند أرسطو التي توصلنا الى المتعة واللذة، على أن أرسطو أشار كذلك الى أن الطبع والطبيعة هما السبب المثالي لصناعة الشعر، وهذه الأسباب هي ما تجعل من الشاعر كائنًا متمايزًا عن بقية فئات الناس وذلك بدوره يجعله متغايرًا عن (سائر الحيوان) بسبب آلية التعلم والمحاكاة، على أن النتيجة النهائية لكل هذه الفرضيات تكمن في قضية الإتقان والصناعة.[1]

وتماشيًا مع ماتم ذكره آنفًا فإن الشعر ينتج في إطار آخر من خلال افتراضات فلسفية أخرى كاللحن التناغمي وكذا بالكلام ومن ثم بالوزن، فهذه المسلمات الثلاثة لا شك في صناعتها الجانب التأثيري حال ارتباطها بجانب الخيال بوصفه عنصرًا فاعلاً في أنتاج الشعرية وفلسفتها، وهذه كلها لا شك في ارتباطها بنظرية المحاكاة ولا سيما بعد انتقالها التطوري من اليونان الى الفلسفة العرب .[2]

أولئك الفلاسفة والنقاد العرب ربطوا قضية الشعر بالقول والتأليف بين أجزاء ذلك القول اعتمادًا كليًا على فلسفة المحاكاة التي تقوم هنا بمهمة التوفيق بين ذلك المقول (الشعر) وبين ذهن المتلقي بوساطة تلك الفلسفة المحاكية...[3]

إن تلك الصناعة الشعرية المبنية على أساسات فلسفية لا شك في كونها جاءت على أساس أداة مثالية جدًا تتبنى مهمة التفريق والتمييز بين فن الشعر وتلك الفنون الأدبية الأخرى المماثلة التي تقوم هي الأخرى على فلسفة المحاكاة من مثل فن الرسم والنحت وكذلك فن التمثيل، تلك الأداة هي اللغة دون شك ، فمن خلال هذه التقانة يتمكن صانع النص من إعطاء العمل المصنوع وجهته الحقيقية المناسبة له قبالة الفنون الأخرى فضلاً عن هويته الخاصة به التي لا تصلح لغيره من تلك الفنون الى جانب تمايز التأثيرات في المتلقي لتلك الأعمال الأدبية أو النصوص الفنية الإبداعية، فاللغة بكل أجزائها من شأنها إحداث التغييرات الضرورية لنظام

المحاكاة وفلسفته التي يعتمدها فن الشعر اعتمادًا كليًا في تلك الصناعة الأدبية، ومن خلال هذه اللغة كذلك تتشكل مفاصل القول والدلالة والمحاكاة والأشياء...[4]

إن فلسفة الشعر أو الفن الشعري القائم على أساس فلسفي لا تأتي مختصة بعمق العمل أو النص فحسب ،على جهة البنية الداخلية، بل أنها تتمحور كذلك حول ذلك النص أو العمل شأنها شأن الجانب التاريخي، لأن تلك الفلسفة تتولى مهمة نقدية جليلة تقوم على مسألة البحث عن مصادر ذلك العمل ومدى ارتباطها بقضايا أخرى مثل المنطق والعقل وكذلك التأمل، فضلًا عن محاولة الكشف عما وراء الوجود والطبيعة بقالب يغلب عليه الطابع الفكري المنفتح على تلك المحاولات...[5]

الشعر والجمال.

لا شك في وجود تلك العلاقة الوطيدة التي تربط فن الشعر بفن الجمال، بوصفها علاقة قائمة على آليات الإدراك الواعي المنزاح عن جوهر الإرادة الإنسانية، إذ لا يمكن للشعر أن يغلق باب الجمال بأي شكل من الأشكال، فالإدراك عملية مرتبطة عقليًا بمضامن العمل الأدبي ومنها النص الشعري حيث المنتهى الكمالي الذي يأتي مدركًا بوساطة الأمور المتخيلة أو تلك الأشياء المرئية والمسموعة...[6]

نتيجة ذلك فإن النص الشعري لا بد له في المحصلة النهائية أن ينتج أشياءً عديدة من أبرزها التأثير المباشر في القارئ ومن ثم تلك الجماليات التي تكون قرينة ذلك التأثير، وهذه بدورها تقوم بإدهاش القارئ وجذبه نحو النص من خلال تلك الأشياء الجميلة التي تكون مخاض بنية النص الداخلية من صور ولغة وإيقاعات وموسيقى وخيالات وسواها، فحين يقال: جماليات النص الشعري فإن المقاصد الرئيسة تتمحور حول تلك الأمور المثارة هنا في هذا السياق النقدي الى جانب أمور أخرى كثيرة تعد مسلمات لا جدال في حقيقتها.

المشهد الشعري بين الأمس واليوم.

يحلو للعديد من النقاد قديمًا وحديثًا تسمية أجزاء القصيدة العربية الكلاسيكية بمسميات عديدة منها على سبيل التمثيل: اللوحات الشعرية، أو أقسام القصيدة وغيرها، لكن الذي تميل اليه النقدية المعاصرة تسميتها بالمشاهد الشعرية، فهنالك كان مشهد الطلل والبكاء ثم مشهد الرحلة ثم مشهد وصف الراحلة، ثم مشهد الصيد ،ثم مشهد الغرض كالغزل وغيره، ثم مشهد التخلص والختام، فهذه المشاهد لا شك في كونها مفعمة بالحياة والديمومة وأنها تقوم بنقل وقائع

اجتماعية حقيقية حية ثم معالجة العديد من الظواهر الطافية على سطح ذلك المجتمع، ثم في نهاية المطاف إيصال فكرة معينة الى القارئ وإنتاج جماليات معينة تقوم بالتأثير في ذلك المتلقي ضماناً لخلود ذلك العمل في ذهن المتلقي.

وبعد ذلك التطور الهائل الذي طال مفاصل الحياة بأجمعها ومنها الجانب الأدبي وتحديدًا النص الشعري، فقد دأب النص الشعري المعاصر على تحقيق عملية استبدال جذري لتلك المشاهد الأولى بمشاهد جديدة كليًا وإن كانت تؤدي أغراضًا مشابهة لمهام قرينتها السابقة، فكانت القصيدة العربية المعاصرة مبنية على مشاهد عديدة كذلك، من مثل المشهد السينمائي والمشهد المسرحي والدرامي الكوميدي والتراجيدي وكذلك المشهد الروائي والقصصي، فكانت هذه المشاهد مجتمعة كفيلة بصناعة شعرية الإبداع الفني الناضج تمامًا والتي من شأنها مقارعة الإبداع الشعري المشهدي القديم.

ومن هذه المنطلقات والمسلمات كذلك،فإن المشهد الشعري بإمكانه أن يمثل نواة القصيدة وبؤرة معانيها ونقطة ارتكازها ولا سيما على جهة المضمون، وعليه يكون الاعتماد الرئيس في بث الحيوية والحياة والحركية في مفاصل النص وصولًا الى منتهى صناعة الجمالية ثم الإبداع الشعري، وعلى الجانب المقابل فإن هذا المشهد الشعري الحاصل على بعض الاستقلالية المعنوية والنصية بحيزه المعلوم داخل فضاء القصيدة يكون في أحيان عديدة سببًا وجيهًا في إخفاق النص في الوصول الى عمق روح القارئ فضلًا عن إخفاق الشاعر في تلك الصياغة البنيوية التي أفضت به بسبب هذا المشهد أو ذاك الى نقطة الافتراق والقطيعة مع القارئ والمجتمع شأنه في ذلك شأن مقطع النص أو خاتمته الممثلة والمتضمنة لمعانيه كلها، وعلى ذلك كان لزامًا على المبدع التنبه الى خطورة هذا الجزء المؤثر من النص مع إيلائه الأهمية الكبيرة التي تمكنه من الوصول الى أعلى قمم الإبداع الفني الشعري.[7]

ولعل من نافلة القول الإشارة هنا في هذا السياق على جانب كبير من الأهمية أن حضور المشهد المعين داخل النص الشعري هو في حقيقته ذو أهمية عالية الجناب، لكن اجتزاءه عن بقية مفاصل القصيدة وعزله بالكلية عن بقية أحداثه سيفضي دون شك الى تقليل أهميته الفنية والتأثيرية ،بل وحتى الإيصالية لأن القيمة السامية فنيًا أنما تكمن في توحيد أجزاء النص لا في جعلها غريبة عن بعضها البعض، وأن ذلك المشهد المقصود لا شك في أنه سيفرض نفسه ويترك بصمته الفنية المناسبة في بقية أعضاء القصيدة...[8]

شعرية المشهد في تجربة الشاعر العربي محمد عبد الباري.[9]

لا شك في أن الشاعر العربي المعاصر وهو يحاول صناعة نص شعري جديد منـــزاح فـــي غالبية بنياته عن القصيدة العربية الكلاسيكية أراد إدخال العديد من تلك التقانات الأدبية الفنيـــة الجديدة التي تكون علامات سيميائية لافتة لنظر القارئ،وهي بذا تقوم بمهمة تخليص الـــنص الشعري الجديد من تلك النثرية اليومية المتداولة وتلك السطحية الساذجة حتى مـــع وجـــود الوزن والقافية في القصيدة الحرة أو ما يسمى بقصيدة التفعيلة، وهي كذلك جـــزء مـــن تلـــك الفلسفة الشعرية الجديدة التي حاولت هذه القصيدة بناءها بغية الحصول على هوية أدبية مستقلة عن ذلك النص الشعري الموروث، وقد كانت تجربة الشاعر محمد عبد الباري من بين تلـــك التجارب الشعرية المعاصرة التي حاولت شق طريق محايد جديد مستقل بين ذانـــك النصـــين الشعريين الأول والأخير ليس فيه شبه كبير مع الكثير من التجـــارب الشـــعرية المعاصـــرة الأخرى، فصرنا نجد أدوات الحداثة وكذا التجريب في قصائد الشاعر حيث المشاهد السينمائية والدرامية والأدبية التجنيسية الأخرى التي حاولت الجمع بين روح القصيدة اولـــى وأصـــالتها وبين جدة القصيدة الجديدة وانزياحها، ذلك كله أفضى الى أن تكون هـــذه الأدوات الشـــعرية المفعمة بالحداثة والتجريب ما يشبه كثيرًا تلك النقطة الارتكازية البؤرة التي تتبنى مهمة إدارة أحداث النص وتوجيهها الوجهة المثالية غير خارجة عن حدتها الزمانية وهي في الوقت ذاته شكلت تلك الضمانة الحقيقية للهوية الشعرية الإبداعية.[10]

المشهد الشعري السينمائي في قصائد محمد عبد الباري.

من المعلوم لدى النقاد أن الموروث العربي الأول جاء متضمناً تلك اللغة الأدبية العالية الشان حيث النضج والاكتمال الفنيين ،وعليها كان اعتماد كل التجارب اللاحقة،بيد أن تلك الموروثات الأدبية العربية من فنون ومعارف وجهت اليها تهمة الإغراق في الوصف الشكلي وافتقارهـــا الى قضية الفلسفة والتأمل العميقين في الأشياء، وربما كان السبب الأول وراء ذلك جنوح تلك الفنون الى معالجة الحياة الواقعية التي لا تحتاج الى جهد وعناء كبيرين من الخيال والفلسفة، ثم جاءت القصيدة المعاصرة حسب تلك المزاعم لكي تعالج ذلك النقص المزعوم في تلك البنية الفنية لذلك النص الموروثي فكانت هذه التقانات الجديدة تلك الأداة المثالية لصناعة الشـــعرية الجديدة.

إن ارتباط فن السينما بفن الشعر لا يمكن حصره في خط مستقيم واحد، بل هو في حقيقة أمره يمثل ما يشبه الشبكة المتشعبة الخطوط، وذلك يدلنا على أن العلاقة بينهما واسعة الفضاء، فمن بين هذه الخطوط المعروفة أن بعض النقاد من جعل الفن السينمائي وفن الشعر كياناً واحـدًا متماسكًا شريطة حضور عنصر الخيال بأدواته كلها مع العنصر الجمالي بمعانيه كلها، وهـذا التنظير يفضي الى أن إمكان تحويل أية فكرة شعرية بسهولة الى مشـهد سـينمائي متكامـل الأركان من حيث الصورة والحركة والتعبيـرات والمـؤثرات الصـوتية وكـذلك الألـوان المناسبة.[11]

على الطرف الآخر فإن ثمة خطًا آخر من تلك الخطوط المشار اليها الرابطـة بـين الشـعر والسينما قد أشار الى أن علاقة الشعر بالسينما يمكن أن يشوبها بعض السلبية على جهة فقدان جمالية الجملة الشعرية خصوصًا والنص الشعري عمومًا حينما يتحول من مشهد كلامي مؤثر الى مشهد صوري مرئي، ففي النهاية حتمًا ستذوب هيبة الشعر وتذهب جماليته لتحل محلهـا تأثيرات المشهد السينمائي الجديد الذي ستكون جل نتائجه تحويل نظر المتلقي من القصيدة الى المشهد السينمائي...[12]

هذه التنظيرات المبسوطة هنا في هذا السياق قد مثلت التطور الفلسفي لعلاقة هـذين الفنـين ببعضهما البعض، في حين أن التعريف الأول لهذا الارتباط لم يكن ليخلـو مـن السـطحية والسذاجة الواضحتين عندما أشار الى أن السينما الشعرية إنما هي في حقيقتها تشبه ذلك الجسد الهلامي الغامض الملامح الضبابي الرؤى الذي لا يحمل شكلًا معيناً يمكن الاتفاق عليه، وهنا تنتفي تلك الفلسفة العميقة من تلك العلاقة الرابطة لهذين الكونين المستقلين، على أن ما يخالف هذه الرؤية البدائية يمكن وضعه في خيمة معالجة هذه الروابط للعديد من الظواهر المجتمعية و لا سيما الصعبة منها فضلًا عن إزاحتها الستار عن الكثير من الجدليات التي تدور في أفلاك الجانب الميتافيزيقي مثل ثنائية الموت والحياة وسواهما من الجدليات الأخرى...[13]

وبطبيعة الحال فإن أيًا من تلك التنظيرات المتفاوتة في عمقها الفلسفي والجمـالي لـيس لهـا التأثير في علاقة السينما بالنص الشعري ،لأنها حتمًا تقوم بتأدية أغـراض معينـة وإيصـال الأفكار الشعرية بشكل مشهدي صوري لأن البعض منها ربما لن يصل الى عمق فهم القارئ المشاهد وذهنه إلا من خلال هذه الإجراءات التحويلية من الكلام والصـورة الصـامتة الـى الصورة الديناميكية الحية ضماناً لسرعة الإيصال والتأثير.

من هذا المنطلق فإن الانتقال من الجانب التنظيري الى الجانب التطبيقي لهذه الدراسة فإننا نجد أن شاعر الدراسة محمد عبد الباري قد وظف قصيدة المشهد الشعري السينمائي بجانبيها الأول حيث المشهد السينمائي المتداول في الأوساط المجتمعية الذي يعلمه كل مشاهد، والثاني ذلك المشهد المؤول الذي ينتظر الصياغة النهائية له من قبل المتلقي بوصفه مخرجًا سينمائيًا لا متلقيًا قارئًا لقصيدة مكتوبة، على أن الجانب الفلسفي والجمالي لهذه التوظيفات يكمن في تمكن الشاعر مع التراث والمعاصرة في مشهد واحد شعري سينمائي في نفس الوقت،يقول الشاعر في نصه الشعري المعنون ب(الحمامة):

...سنمر بالتاريخ مر غمامة

سالت على الراعي الذي لا يسرح

سنكون أول ما نكون

رصاصة بيضاء

تومض في الجهات وتمرح

سنظل في (جبل الرماة)

فخلفنا

صوت النبي يهزنا: لا تبرحوا .[14]

إن ما تمت الإشارة اليه تفصيلًا في تنظيرات الدراسة السابقة سيتمكن قارئ النص من العثور عليه بسهولة حال اطلاعه على نص الشاعر هذا، فحين تقع عين القارئ مباشرة على مشهد خاتمة النص الذي يقول :(سنظل في جبل الرماة–فخلفنا– صوت النبي–يهزنا–لا تبرحوا) ستذهب تلك النظرة القارئة دون أدنى تفكير نحو الموروث أولًا حيث أحداث معركة أحد التاريخية الفاصلة بين الجيش الإسلامي تحت إمرة الرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم وبين الجيش القرشي ومن تحالف معه من الأعراب الأخرى، وحيث المعاصرة وصولًا الى الفيلم السينمائي المشهور في التاريخ الحديث (فيلم الرسالة)، فالتاريخ يخبرنا أن هذه المعركة المهمة قد كانت أول الأمر لصالح المسلمين انتصارًا محققًا لولا مخالفة الرماة فوق جبل أحد لأوامر النبي الأكرم محمد صلى الله عليه وسلم الأمر الذي أشعل ذكاء القائد خالد بن الوليد ليحقق ذلك الالتفاف السريالي الذي قلب موازين أحداث المعركة لتكون في صالح الطرف الآخر، ثم جاء فن السينما ليترجم لنا بدقة تلك الأحداث القتالية الملحمية من خلال فيلم

الرسالة،فظهرت شخصيات خالد بن الوليد وسواه من رجالات قريش فضلًا عن ظهور حقيقي لشخصية سيد الشهداء حمزة بن عبد المطلب رضي الله عنه وأرضاه وغيره من شخوص الصحابة الكرام، وأظهرت أحداث الفيلم تلك الحركية القتالية وقعقعة السيوف والرماح وتطايرالأشلاء والدماء، ثم ذلك الظهور المتجلي لجبل الرماة (جبل أحد) الذي جعله قائد المعركة النبي محمد صلى الله عليه وسلم معقلًا مثاليًا لأولئك الرماة المسلمين والذي يمكنهم بسبب علوه الشامخ من الهيمنة السلطوية الحقيقية على ساحة المعركة ظفرًا بأسباب النصر الحتمي في نهاية أحداثها ، بيد أن الأحداث التاريخية تخبرنا أن أولئك الرماة لما رأوا بوادر النصر طمعوا في غنائم الجيش المعادي ما أدى الى ترك مواقعهم القتالية الدفاعية والنزول المنحدر من الجبل ليأتي صوت القائد النبي محمد صلى الله عليه وسلم من خلفهم (لا تبرحوا أماكنكم– لا تبرحوا أماكنكم) فكان ما حدث من تصرف القائد خالد بن الوليد في ذلك الدوران الجغرافي الذكي الذي أحدث تحولًا سرياليًا مكانيًا فضائيًا من جهة استيلاء الجيش المعادي على أماكن الرماة المسلمين وصيرورة أولئك الرماة في أسفل ذلك الجبل تلقيًا لسهام جنود خالد .... إن فلسفة الشاعر ذات المظاهر الجمالية نظنها قد جاءت كامنة في تلك الاستمرارية الحياتية الحيوية التي جاء حرف الاستقبال (السين) ليحققها بدقة، (سنكون– سنظل–سنمر)، فالشاعر هنا واثق تمامًا من بقاء تلك الكينونة الإنسانية والإسلامية على وجه التحديد وذلك البقاء المتمسك بالأعراف والتقاليد الصحيحة حال معاصرته الآنية(سنمر بالتاريخ– سنكون رصاصة ...) والتزامًا بتلك التقاليد الموروثة الأصيلة،(سنظل في جبل الرماة ...)، فالشاعر هنا يريد التعبير العميق عن التزامه بتلك المسلمات الإنسانية و أنه وهذا الجيل لن يبرحوا أماكنهم الحالية الآنية كما برحها رماة ذلك الجبل من الرعيل الأول اعتمادًا على حدوسهم الشخصية بذلك الانتصار المتحقق، هذه الأحداث الممتزجة المبسوطة هنا في سياق قراءة النص هذا قد تمكن الشاعر المبدع من ترجمتها بهذا الشكل السريع من خلال هذا التحويل الإجرائي الفني بوساطة توظيف المشهد السينمائي الحركي والصوري داخل بنية قصيدة (الحمامة)، فضلًا عن ذلك فإن جمالية النص الشعرية هنا قد جاءت متجلية في ذلك المزج اللائق بين أصالة الموروث وجدة الحداثة والمعاصرة من دون المساس المخل بجوهر ذلك الأصل العريق.

إن فلسفة الإبداع الشعري وجماليته في هذا النص الشعري السينمائي لم تكن لتخلو من بعض اللمحات السريالية الفنية التي حاولت أن تكون ركنًا مهمًا من أركان بناء الشعرية فيه ولا سيما على جهة الإخراج السينمائي لجمل النص وفكرته الرئيسة، ما جعل هذه الميـزة الإبداعيـة طافية على سطح النص،وهذه بدورها أخذت طابعها المنطقي من خلال الاتكاء على القالـب السردي لأحداث النص الذي وظفه الشاعر محمد عبد الباري بدقة متناهية،فضلًا عن محورية الحبكة الحدثية المقدمة على شاشة الجهاز الناقل لأحداث النص المكتوبة الى صور ومشـاهد حية وشخصيات وأصوات وألوان وسواها من لوازم المشهد السينمائي فضلًا عـن المحـور الخيالي الواضح وذلك كله تمكن الشاعر من تحقيقه باختصار شديد دون الاحتياج المطلق الى الإسراف الشعري غير المسوغ.(15)

إن تأثير هذا المشهد السينمائي المتحول عن ذلك المشهد الشعري جاء بادي الملامـح علـى الرغم من غياب ملحوظ ل(غواية القصة) داخل النص، فالكثير من القراء لا يدركون ماهية تلك (الحمامة) وكنهها، لكن وعلى الرغم من ذلك فإن ذلك المشهد السينمائي لم يكن بحاجـة ماسة كثيرًا الى تلك الغواية القصصية لأنه جاء واضح المعالم مختلطًا بصياغة فلسفية جمالية فكان هو من بدأ بفرض بصمته التأثيرية في النص، وكذا المتلقي دون الحاجـة الـى تـدخل الشاعر كثيرًا لإقناع القارئ بأفضلية هذا المشهد وشرعية حضوره داخل بنية القصيدة الأمـر الذي أدى في المحصلة النهائية الى انخفاض ملحوظ في منسوب طاقة التوتر في القصيدة الى غاية قصوى بين الشاعر والمتلقي، فكان ذلك الإجراء بمنزلة فلسفة أخرى أضـفاها الشـاعر على أجواء القصيدة حيث منتهى الجمالية الشعرية.(16)

إن القوالب الشعرية التي يوظفها الشاعر محمد عبد الباري اتكاءً على دعامات فلسفية قديمـة من خلال أدوات الفن السينمائي الشعري تتمكن مطمئنة من إبعاد شبح الإعـراض القرائـي للمتلقين كونها مثلت ما يشبه الثورة الأدبية التي تقوم بدمج الغرابة بالواقعية التقليدية بأسلوب انزياحي معتمد على لغة ذات نضج عالٍ فني حتى بلوغ الذروة المطلوبـة حيـث الشـعرية الإبداعية الجمالية وهذه دونما شك تقوم باستدراج المتلقي نحو النص ومن ثم وضعه في حيرة من أمره إذ يصبح بين مشهدين جماليين الأول منهما شعري بحت مفعـم بالفلسـفة القديمـة الجديدة والثاني منهما سينمائي بحت كونه يمتلك كل أدوات صناعة المشهد الفني السـينمائي،

وهنا لا مناص من الاعتراف بفخامة هذه الشعرية المصنوعة بوساطة مشهد داخل مشهد آخر، يقول الشاعر في هذا المشهد من قصيدة (خاتمة لفاتحة الطريق) :

...شكرًا لبوابة في القلب

تدخلني

غار السؤال

لألقى ما النبي لقي

متى؟ وكيف ؟ وهل ؟

هذي التي نزلت

عليَّ

لو نزلت بالطور لم يطقِ ! .[17]

لا شك في أن فئة عظيمة من القراء على اختلاف درجاتهم،قارئ عمدة، قارئ ناقد ،قارئ عادي ،قارئ عابر ، حين يسلطون نظراتهم الأولى على مفاصل هذا المشهد من هذه القصيدة وتحديدًا على مفاصله(غار–بوابة–النب– هذي(العمومية)– الطور–لم يطق) سيكون الحكم الأول لهم دون تردد منتهيًا الى المشهد السينمائي المعلوم من فيلم الرسالة حيث انطلاق دعوة النبي الأكرم محمد صلى الله عليه وسلم أول شرارتها داخل مكة ثم محاربتها وتضييق الخناق عليها من قبل صناديد قريش الجاهليين ومن ثم اضطرارها الى الفرار بمضمونها نحو مدينة يثرب ، ومن ثم انزواؤها بعد إدراكهم لصاحبها وصاحبه الى غار جبل ثور كما تقصه علينا الروايات التاريخية الموروثة، ومن ثم بداية صراع جديد لتحديد المصير داخل ذلك الغار حين وصله أولئك الفرسان ووجدوا ذلك النسيج العنكبوتي الواهي في أنظارهم وتلك الحمامتين الجاثمتين على بوابة ذلك الغار، ثم ما لقيه النبي صلى الله عليه وسلم وصاحبه من الجهد والعناء وتحديد ذلك المصير المحتوم لتلك الدعوة الوليدة الجديدة، وهنا لن يستطيع ثمة معترض من الاعتراض على قراءة تلك الفئة حال تأويلها هذا المشهد الشعري الى مشهد سينمائي واضح المعالم مفعم بالحيوية والحركية والصور والألوان وكذا الشخصيات التي مثلت ذلك المشهد السينمائي في ذلك الفيلم المذكور، فالشاعر وضع فكرة عتبة النص(خاتمة لفاتحة الطريق) داخل مشهد ذلك الغار الذي انتهت فيه وبين جدرانه حقبة الكفر والشرك والجهل العقدي والظلم الاجتماعي، وكانت بداية جديدة لطريق الدعوة وانتشار الاسلام والدين والدعوة

الى كل أصقاع الأرض فيما بعد، فكان هذا المشهد السينمائي الخيمة الكبيرة التي جمعت تحت ظلالها كل هذه الأحداث السابقة وكذلك اللاحقة، بيد أن الشاعر محمد عبد الباري وكعادته في صناعة الشعرية المعاصرة المحاولة الحثيثة لتخليص النص الجديد من قيود الموروث القديم ليس انتقاصًا منه مطلقًا، وإنما هي محاولة لإعطاء تجربته الشعرية هوية أدبية جديدة تضمن لها البقاء والخلود والمنافسة، لذا فقد لجأ الى إضفاء لمحات فلسفية جديدة على مظاهر هذا المشهد السينمائي بجانبه الشعري فقط دون المساس المطلق بهويته السينمائية المعروفة، فجاء بدلالات حداثية(شكرًا – في القلب–غار السؤال– هذي التي نزلت–على جانب العموم الغامض–لو نزلت...) بغية الابتعاد بالمشهد الشعري دون السينمائي عن التقليد الأعمى لشعرية الموروث التاريخي ثم السينمائي، ولولا تلك الفلسفة الشعرية التي وظفها الشاعر هنا في هذا السياق من خلال إضافة البوابة الى القلب دون الغارإ وإضافة الغار الى السؤال دون جبل ثور، وكذا وضع اسم الإشارة (هذي) تحت مظلة العموم دون تخصيصه بالآية الكريمة مثلًا أو المعجزة لضاعت جمالية النص الشعرية بكاملها ولفقدت لذتها الجمالية الشعرية على الرغم من بقاء رتب المشهد السينمائي المنتج جديدًا محفوظة دون المساس بجنابها ومضمونها الداخلي إذ بقي الغار على حاله وبوابته موجودة على جهة الحقيقة وشخصية النبي صلى الله عليه وسلم حاضرة على جهة الحقيقة وكذلك وجود حقيقي للمحنة التي لقيها مع صاحبه داخل الغار حال وصول صناديد قريش أسفله (لألقى ما النبي لقي)، ثم ذاك التشبيه لشدتها بتلك المعجزة العظيمة التي لو أنزلت على جبل طور سيناء لم يطق تحملها أبدًا من هولها وعظمتها ، وهنا لا مناص من القول أن جنوح الشاعر الى توظيف مثل هذا المشهد السينمائي القديم في مضمونه الجديد في صناعته وإخراجه الفني السينمائي لم يكن على سبيل الفوضى الشعرية المرتبة مع كونها ذات غرض وهدف معينين الى جانب جماليتها، إلا أن الشاعر بهذا التوظيف أراد إقناع متلقي النص بذلك الشبه الكبير على جانب معاناته الشخصية مع تلك المعاناة المقصودة المشار اليها في هذا السياق الشعري السينمائي.

إن وظيفة الجانب الشعري أولًا في سياق بناء هذا النص إنما جاءت شاملة لتحقيق العديد من المرامي حيث المتعة واللذة والمنفعة ،فضلًا عن القيمة الفنية الحقيقية، والسبب الوجيه في ذلك إنما يكمن في تلك الجدية التي قصدها الشاعر في نقل المعاناة حيث الطريق وخاتمة بعضه وفاتحة الأخرى، تلك الجدية تجلت في ذلك التوظيف السينمائي الخاص بمرحلة هجرة النبي

صلى الله عليه وسلم فرارًا بدعوته الوليدة من بطش قريش، فمن المعلوم أن مثل هذه الأمـــور لا يمكن المساس بجنابها العالي على سبيل اللهو واللعب، وهنا أدى ذلك الى تحقيــق كمـــال المقصود الإنساني للشاعر وفكرته وذلك هو في الحقيقة مكمن نجاح النص وصانعه.[18].

أما على الجانب المشهدي السينمائي فإن مبدع النص حاول أول الأمر صناعة تلك التـــأثيرات والمؤثرات الانفعالية والبصرية ومن ثم محاولة تعميقها بذلك التسلسل الحدثي التراتبي كونـــه يمثل حدثًا تاريخيًا ودينيًا واقعيًا حيث الصدق في التعبير والتصوير وكذا الصدق في الفكـــرة ونقلها بحرفية الى المتلقي حيث منتهى تحقيق الجمالية الإبداعية الشعرية.[19]

في انتقالة قرائية ناقدة من توظيف المشهد السينمائي المتداول وكذا المعلوم لدى الجميع دلخل بنية قصائد الشاعر محمد عبد الباري الى المشهد الفني السينمائي المؤول غير المتداول ، فإن المبدع قد أفلح في صناعة شعرية المشهد السينمائي غير المصور وغير الممنتج والذي يترك شأنه الى متلقي النص ليقوم بوضع التحليلات النقدية المناسبة له ، إذ إن الحكم علـــى هـــذا المشهد بأنه خاضع للمعايير الفنية السينمائية يعود الى توافر كل الشروط المطلوبة فـــي ذلـــك المشهد من حيث الشخوص والصور والحركة والبيئـــة والمـــؤثرات والألـــوان فضـــلًا عـــن الفكرة،شريطة عدم افتقاره الى لون من ألوان الفلسفة التي يضفيها الشاعر على شعرية المشهد والتي تنعكس إيجابًا على حركية المشهد السينمائي، ففي هذا الشكل التوظيفي لشعرية الســـينما يقوم صانع النص بتقديم كل أشكال الكفاح الابتكاري بغية تكوين نوع مـــن تقنيـــات التمديـــد الزمني السينمائي المتسلسل المتوالي لكي يتمكن من تقديم مشهد صوري موضوعي وواقعـــي عن الحدث الذي يروم إيصاله الى المتلقي.[20]

ذلك ما حاول شاعر الدراسة تصويره وإخراجه الينا في هذا المشهد مـــن نصـــه المعنـــون (توقيعات على جدار الثورة) :

... وطن ظلام الليل أرضعه

فكيف إذًا يضيء ؟!

طفل تلقنه الشوارع

سورة العيش البذيء

أم يهدهد شوقها الباكي

بريد لا يجيء

ومهاجر ملت حقائبهُ

من القلق الخبيء . [21]

إن ملامح النص واضحة جدًا فضلًا عن محاوره الداخلية التي توضح حركية المشهد المرسومة بدقة مع علاقات ربط أجزائه بعضها ببعض مشكلة في تلازمها ذلك المشهد السينمائي الواقعي غير الخارج من بنيات خيالات الشاعر ، وذلك أمر يوضح محاولة حثيثة حقيقية لمعالجة بعض الظواهر الاجتماعية ذات التأثير المباشر في الناس، هذا المشهد السينمائي المقروء يتمكن القراء من أن يضعوا له التسمية الملائمة له على حسب أحداثه وتراتبيتها وتسلساها ومن ثم نتائجها النهائية، تلك المحاور الرئيسة تمثلت في دلالات (الوطن–بوصفه بيئة مكانية مرئية لتصوير الأحداث) و(الظلام– بوصفه المصيبة العظيمة التي أصابت هذا الوطن لا بوصفه جمالية مرئية لليل بدلالة–أرضعه) و (طفل تلقنه الشوارع سورة العيش البذيء–تلك الشخصية المكونة لنواة المشهد السينمائي التي أصابتها فاقة الجوع الشديد والتشرد والشتات والضياع والتربية الأخلاقية الفاشلة–بدلالة–تلقين الشوارع لذلك الطفل– ودلالة– البذيء) فتشكلت هنا حركية فنية بين ذلك الطفل الجائع المتشرد وبين ذلك الوطن المفجوع بالظلام والفقد والجوع تتمكن كاميرا المصور من تجزئتها كمشاهد رئيسة لهذا الفيلم السينمائي الواقعي المتماس مباشرة مع هذا الواقع الاجتماعي المزري، ثم (أمٌ – يهدهدها شوقها الباكي–حيث شخصية المشهد الثانية وهي هذه المرأة الأم المنكوبة من اتجاهين مؤولين–أولهما–تشرد طفلها ذاك في شوارع ذلك الوطن المظلمة–وتركه لها بحثًا عن لقمة العيش البذيء– وثانيهما– قائم على بكائها بسبب تشوقها الى زوجها الغائب عنها منذ مدة طويلة بسبب حرب ما أو بسبب رحيله وهجرته بحثًا عن لقمة العيش في بلاد أخرى بعيدة فانقطعت أخباره عنها حتى طعنها شوقها اليه آخذًا منها كل مأخذ–بدلالة– شوقها الباكي–و– بريد لا يجيء–) فهنا أصبح هذا المشهد السينمائي واضح المعالم أكثر فأكثر كلما تعددت أحداثه وأجزاؤه، و(مهاجر–ملت حقائبه من القلق الخبيء– حيث شخصية المشهد الثالثة–ذلك الشاب التائه الذي اضطره ظلام ذلك الوطن وفقره وانتشار الجوع في شوارعه الى الهجرة الى المنافي البعيدة المجهولة المصير والعودة الأخرى حيث منتهى القلق والحيرة التي يعانيها هذا المهاجر واضعًا نصب عينيه احتمالات الفشل والضياع واستحالة الرجوع، فهنا نلحظ اكتمال نصاب هذا المشهد السينمائي الحي الحركي من خلال البيئة– الوطن– – والشخصيات

–الطفل– الأم – المهاجر – والفكرة الرئيسة– الفقر والجوع–، فبذلك تستطيع كاميرا مخرج المشهد من رسم خطوط مستقيمة بين أولئك الشخوص وفكرة النص لتكون المحصلة النهائية متوقفة عند حدود تسمية هذا المشهد أو الفيلم ب(مخاضات الثورة) أو الاعتماد على عتبة عنوان النص الرئيسة (توقيعات على جدار الثورة) على اعتبار أن كل هذه الأحداث المقروءة والمصورة والممنتجة هنا في هذا السياق هي من مخاضات الانتفاضة الأولى والبداية الحقيقية لإشعال شرارتها وانطلاق أحداثها، على أنه بالإمكان اللجوء الى اللهجة الأقل فصاحة لتسمية هذا المشهد السينمائي اتباعًا لما هو معمول به في الأجهزة السينمائية العربية المعاصرة.

إن مبدع النص هذه المرة انتهج فلسفة جمالية جديدة في صناعة المشهد الشعري السينمائي ذي الصبغة الفنية، فقد ابتعد كما فعل في سابق نصوصه عن الاتكاء المباشر على مضمون الموروث الأدبي التاريخي في بناء هذا اللون الشعري الجديد، مستغنيًا عن تقنية الاسترجاع الفني، لكنه عمد الى توظيف آلية الامتداد الزماني وحصره في أشياء تعد استثنائية في حضورها وتأثيرها بغية تمكنها من تحقيق عملية اختراق القواعد والنفاذ خلف الأستار والحجب وصولًا الى الهدف المبتغى تحقيقه وهو المساس بذاكرة المتلقي واستفزاز ذوقه النقدي،فضلًا عن قيامه بعملية مزج زمني نفسي وواقعي وكذلك تاريخي اعتمادًا على آلية النحت الزمني، وهذه دون أدنى شك تعد من أكثر القوالب الفلسفية تأثيرًا وجمالية ولا سيما حال نجاحها في تحقيق عملية التحويل الشعري الى الفني السينمائي.[22]

المشهد الشعري الدرامي في قصائد محمد عبد الباري– شعرية الفلسفة والجمال.

كان من دأب الشاعر العربي المعاصر ابتكار ما استطاع من الأدوات الفنية والتقانات الأدبية وكذلك الأفكار الجديدة البكر لكي يوظفها حال تعامله مع الشعرية المعاصرة، تلك الشعرية التي قامت في غالب أركانها على التجريب والتجديد وطرق كل شيء لم يكن متداولًا في النص الشعري العربي الكلاسيكي، وقد كان الجنس الدرامي واحدًا من أبرز تلك الفنون الجديدة التي اعتمدها الشاعر المعاصر لبناء النصوص الشعرية الحداثية الى جانب الفن السينمائي، فصار تبعًا لذلك المشهد الدرامي بكل أنواعه الكوميدي والتراجيدي مشهدًا أساسيًا داخل القصيدة العربية ولا سيما المعاصرة منها، فالمشهد الدرامي لا يمكن أن يخلق من فراغ عدمي، بل هو كيان وجنس من شروطه امتلاكه القيمة الذاتية وارتباط الشكل بالمضمون على

جانب الملامح مع بدهية حضور الجانب الإدراكي وهذه كلها تأتي نابعة من صميم الحدث حقيقيًا كان أم متخيلًا الذي يقوم مبدع العمل الفني بعرضه على المتلقي بزمنيته وشخوصه وحزنه وفرحه وعاطفته وتهكمه. [23].

على المستوى النظري الآخر فإن أحداث المشاهد الدرامية التي يؤلفها صانع العمل الفني الأدبي تقوم بالالتزام بالعديد من الطقوس الفنية التى لا غنى لها عنها، من ذلك على سبيل التمثيل التركيز على المطالع والخواتيم داخل بنية ذلك العمل حيث المقدمات الاستهلالية والنهايات الختامية، ويكمن السبب المثالي في ذلك الصنيع ما لتلك الأجزاء من تأثير بالغ في المتلقي حيث الصدمة الإهاشية الأولى في المطالع، وكذلك المفارقة الانزياحية في الخواتيم التي تجبر القارئ على العودة مرة أخرى الى أولية النص ومن ثم إعادة القراءة والتأويل والتحليل والحكم الجديد بعد تلك الإجراءات المتخذة، ومن الضروري هنا الإشارة الى أن من أهداف صناعة المشهد الشعري الدرامي تحقيق فلسفة ترسيخ الأحداث الماضية في زمنيتها ومن ثم محاولة نقلها بحلة جديدة وبقالب فني جديد الى العصر الحاضر بشكليته الآنية الجمالية الاستيطيقة....[24].

إن الفلسفة الجمالية التي يحققها مبدع النص الشعري اتكاءً على آلية المشهد الشعري الدرامي لا شك في أنها تأتي متحققة على محاور عديدة، منها على سبيل التمثيل تحقيق فلسفة التلاقح الفكري بين الماضي الموروث والحاضر المعاصر فضلًا عن المشابهة الحدثية بينهما بوساطة آلية الحوار الثنائي ذي الحضور الكلي أو ذي الحضور الغيابي الذي يعتمد على أحقية وجود الطرف المحاور مع تغييب متعمد للطرف المخاطَب إذ لا شك في أن الحوار يعد من أبرز طرائق بناء الحدث الدرامي الشعري بكل أشكاله شريطة التخلي عن القصدية الذاتية والاعتماد على طريقة التقديم الفعلي الحدثي كونه يقوم على تحقيق عنصر العمق الحركي الديناميكي، ومن ثم صناعة فجوة التوتر ومن ثم البحث العميق عما وراء الحقائق النفسية.[25]

ذلك تمامًا ما حاول شاعر الدراسة محمد عبد الباري تحقيقه في تجربته الشعرية المعاصرة' إذ نجده متقنًا الى حد بعيد فلسفة بناء المشهد الدرامي المتحول عن المشهد الشعري بجمالية إبداعية متفردة، فكان الشكل الشعري الدرامي الأول في قصائده قائمًا على الأسس الفنية المطروحة في هذا السياق التنظيري،يقول في نصه الشعري المعنون ب(الخارجي):

...يا أيها الموبوء بالشبهات والتعب الأنيق

قم لحظة من قبرك الماسيِّ...

والمسْ

خضرة الشهداء في (التحرير)

فالملح انتهى

و(الكعكة الحجرية) اندلعت

وصار الرفض قرآن العصاة الثائرين

وأجلب الدم الرصاص

وغصت الطرقات ب(اللاءات):

لا للوقوف على الحياد

لا للرماد المستجير من الرمادْ

لا للحذاء العسكري يسنُّ دستور

البلاد

لا لاعتقال الياسمين من الحديقة

والصهيل من الجياد

(الكعكعة الحجرية) اندلعت

فحيَّ على الحريق....[26]

إن محاور قراءة النص هذا تشير الى حضور أطراف المفارقة الدلالية الانزياحية الفلسفية العميقة، ثم درامية الثورة المصرية الحديثة فضلًا عن الصور الأخرى التي تكونت على دعاماتها شعرية المشهد الدرامي المتحول عن المشهد الشعري الخالص، ذلك المشهد الذي تكاملت أركانه كلها هنا في هذا السياق ما شكَّل لوحة فنية ذات طابع تراجيدي جمالي، فالمحور الأول تمثل في تلك المفارقة الطريفة التي صنعها مبدع النص بوساطة ذلك التلاقح الفكري بيم مضمون المشهد وعنوان النص (الخارجي)، فمضمون المشهد يأخذنا نحو أحداث الثورة المصرية الحديثة التي اندلعت في عام(2011 م)، أما عنوان القصيدة(الخارجي) فإنه كان مقصودًا من قبل الشاعر، فالخارجي هو في الحقيقة نسبة الى طائفة الخوارج المعروفة في التاريخ العربي والإسلامي بكثرة ثوراتها وخروجها على الحكام بالسيف لا بالدعوة وجلُّ همها الحصول على مراكز الحكم بأي ثمن، أما رمزية الكعكة الحجرية فهي تشير الى الثورة

المصرية الجديدة بأحداثها الدامية التي راح ضحيتها الكثير من شباب الشعب المصري، فتحققت هنا فلسفة ربط التاريخ الموروث بالتاريخ المعاصر على جهة الجانب الثوري القتالي فتحقق الجانب الأول من المشهد الحركي الدرامي بهذا التلاقح الفكري الزمني، بعد ذلك جاء دور الحوار الخطابي ذي الصبغة الدرامية والذي مثل الشاعر طرفه الأول أو الثوار على الجانب الرمزي فيما مثل (الخارجي) الثائر القديم أصل الثورات ومنبعها طرف الحوار الثاني الصانع لأحداثه الدرامية التراجيدية الذي يوجه اليه ثوار الثورة القيام من قبره البائد ومعاونة الثوار الثوار على الحاكم الظالم وهو في النهاية صوتهم القيادي والأب الروحي لهم على جهة الشجاعة والجلادة والشدة والبأس لذا فقد وصفه الشاعر ب(الموبوء–المشبوه–المتعب) إحقاقًا لصفات الخوارج الحقيقية لا الرمزية، ثم طلب اليه تحقيق التلامس الروحي بينه وبين خضرة شهداء ميدان التحرير لأن الثورة (الكعكة الحجرية) قد اندلعت والسبب انتهاء(الملح) بين الحاكم والمحكوم وحل محله (الرفض والدم والرصاص وصوت ال(لا) المدوي في ميدان التحرير وامتلاء الطرقات بناطقيه الهاتفين الرافضين الوقوف على الحياد–الرافضين للرماد الخالي من الثورة–الرافضين لحكم العسكر الذي سن دستورًا مجحفًا ظالمًا–الرافضين لذبح الياسمين في السجون وحرمانه من أصل وجوده حيث الحدائق– الرافضين للذين يحاولون قتل الصهيل ومنع الجياد من ممارسته–الداعين الى الحريق...).

إنَّ هذا الحوار الدائر بين الثوار وذلك الخارجي قد أدى دورًا فاعلًا في تحقيق بنية المشهد الدرامي التراجيدي كونه جاء خارجًا عن مألوفية الحوارات الشكلية الأخرى، وهو هنا لم يكن فوضويًا بل كون أحداثًا درامية مباشرة دون الاحتياج الى وسائط غبر مسوغة، على أن فلسفته العميقة قد تمثلت في حركية تصوير الصراع الوجودي الذي كان سببًا مثاليًا لتلك الثورة بين كونين كلاهما يحمل إرادة المطاولة والبقاء حيث الإرادة الثورية الشعبية المظلومةثم إرادة الحاكم المتجبرة التي تحاول كلتاهما إزاحة الأخرى وأخذ مكانها المصيري.[27]

ومن زاوية أخرى فإن جمالية المشهد الدرامي الحدثي المتحقق شعريًا داخل فضاء هذه القصيدة قد جاءت كامنة في محور إبراز الفائدة وتنميتها لا على سبيل إثارة المتعة السطحية من خلال ربط الجمالية بالذاتية بالذاتية وغاياتها الدفينة، ثم على سبيل ربط الغايات بالنهايات المخصوصة، وفي نهاية الأمر فإن ذلك يفضي الى تلازم الجميل بالجمال ذاته، وهنا جاء ذلك

ماثلًا في قضايا التجانس الفكري الذكي بين (الخارجي) والثورة ثم طريق الحوار بين الماضي والحاضر.[28]

إن المشهد الدرامي المصنوع بطريقة حداثية جدًا في النص المقروء آنفًا قد جاء مكتملًا في بنائه حيث شخصياته الرئيسة (الخارجي– الثوار) وحيث حدثه الرئيس (الثورة المصرية) وحيث بيئته المكانية (ميدان التحرير في مصر) ،وحيث بيئته الزمانية (القرن الحالي)، وحيث لغته الفنية التراجيدية المحملة بالأوجاع والمعاناة والرموز، فكانت جماليته عالية الحضور والتأثير الأمر الذي يدفع أي متلقٍ له الى التعامل معه على أنه مشهد تمثيلي حركي درامي مفعم بالحركة والجلبة والهتافات والأصوات والألوان لا بوصفه مشهدًا شعريًا مستقلًا يعاني الجمود والرتابة، أما على المحور الدرامي الثاني فإن شاعر الدراسة جح الى توظيف المشهد الدرامي ذي الطابع الحكائي الوجداني بغية التعبير عن آرائه ورغباته فضلًا عن إيصال أفكاره بقالب مناسب الى المتلقي جامعًا بين الواقع والماضي بكل تفاصيله اليومية والمعيشية، لكنها تأتي مقولبة بقوالب الفلسفة والجمال التي تجعل من حضور المشهد الدرامي ذي الصبغة الحكائية حضورًا كونيًا مهيبًا.[29]

وفي ذلك يتبع الشاعر محمد عبد الباري نمطية الحكاية ذات الفضاء الخيالي الواسع القائم على دعامات السرد الحكائي الدرامي بطابعه الماضي الاسترجاعي، يقول الشاعر في نصه المعنون ب(البحر والمدينة):

...ويحكى أن هذا البحر

أعلن للمدينة حبه الأبدي...

راسلها ليخطبها

وغازلها بألف غواية في اليوم

لكن المدينة لم تفارق

صمتها الوضاء

ومنذ طفولة التكوين حتى الآن

والمسكين يطرق بابها

بالماء

–لذلك لا يزال الموج يخلع قبل رمل الشط زرقته

ويلبس بدلة بيضاء–

ويتقن عطره من قبل أن يأتي

–لذا للبحر رائحة تميزه عن الأشياء–

ويحكى أن هذا البحر من أحب

صار يذوب في المرآة

يجهد في أناقته

يرش على المدينة من وسامته

ويسمعها أوائل

سورة الإغراء.[30]

واضح أن الطابع الحكائي لهذا الطابع لهذا النص قد نسجه الشاعر بأسلوب درامي ذي خيال واسع مثل (البحر– المدينة) شخصياته الأساسية، وحدثه الرئيس يتمثل في قصة الحب التي جمعت ثنائية المشهد هذه، وحيث فكرته التي شكلت بؤرة المشهد معاناة العاشق البحر والمعشوقة المدينة، وحيث لغة المشهد ذات الصبغة الدرامية التي تبدو عليها ملامح الرقة والرهافة واسترجاع ذكريات الماضي بأسلوب الفعل المبني للمجهول المتضمن لصور ذلك الماضي الجميل، هذه اللغة التي صورت تلك المرأة المعشوقة بجلباب المدينة حيث الأرض والوطن، وصورت ذلك الرجل العاشق بجلباب البحر حيث البراءة والصدق والغزل الحقيقي(غازلها–المسكين–الموج يخلع زرقته–يلبس بدلة بيداء–يتقن عطره–رائحة تميزه–يذوب في المرآة– يجهد في أناقته–يرش على المدينة من وسامته....)، فالشاعر هنا يحاول صناعة شكل من أشكال التقريب الذاتي والموضوعي من خلال ثنائيتين، حيث ثنائية الرجل–المرأة، على جهة الذوات العاقلة العاشقة، ثم ثنائية الوطن– الأرض من خلال تقارب البحر–المدينة، فالشاعر هنا في هذا السياق حاول توظيف المحاكاة الدرامية بإضفاء الطابع الحسي التعبيري الذي يقوم على إيراد الشيء مع مراد تذكيره بشيء آخر، وهنا يصل الحدث الدرامي ذروته ونوه المكتمل لينتقل من مجرد الوقوف عند الذات الفردية ليشمل الذوات الاجتماعية كلها حيث التمثيل الجماعي لذلك المجتمع، وهنا تكمن جمالية هذا المشهد الدرامي وفلسفته ذات العمق الفني. [31]

مشهد شعرية الرسم في قصائد محمد عبد الباري.

لم تشأ القصيدة العربية المعاصرة وهي تحاول تحصين قلعتها الإبداعية الشعرية وهي توظف المشاهد الفني للأجناس الأدبية والفنية الأخرى التخلي عن الفن التشكيلي حيث الرسم والنحت،فصرنا نجد داخل فضاء النص الشعري ذلك المشهد الذي يجسد تلك اللوحة الفنية لهذا الرسام أو ذاك فضلًا عن تجسيد موضوع تلك اللوحة وإبرازه نحو فضاء المتلقي تعريفًا له به، وهي كذلك تقانة تجريبية حداثية لصناعة الشعرية الإبداعية الفنية بمشهدها هذا الذي يستطيع مقارعة واحد من مشاهد القصيدة العربية الكلاسيكية وليكن على سبيل التمثيل التقاربي مشهد الصيد وكذا مشهد وصف الراحلة حيث يقوم الشاعر القديم برسم تفاصيلها العميقة بدقة متناهية ، وهنا يتجلى حرص المبدع اللانهائي في تحقيق آلية التعامل المثالي مع المواد الخام للمشهد وصياغتها بقوالب فلسفية وجمالية ضماناً لخروجها في حلتها البهية التي تضمن لها الديمومة والاستمرارية والانتشار، وهذا بدوره يوصلنا الى نقطة ارتكاز غاية في الأهمية حيث عدم اكتفاء المبدع بالتركيز على المحتوى القولي فقط، حيث المشهد الشعري، بل حتى الاعتناء بتلك الطريقة التي يتوجب عليه صناعتها بحرفية كبيرة من أجل بناء ذلك المحتوى القولي اتكاءً على آليتي الشكل والأسلوب، وهنا يتدخل فن الرسم التشكيلي بغية حل تلك المشكلة...(32)

واستخلاصًا لما سبق من التنظيرات المطروحة في هذا السياق، فإن شاعر الدراسة محمد عبد الباري عمد الى توظيف هذه التقانة الفنية داخل قصائده حيث شعرية الرسم التشكيلي التعبيري الحقيقي ، كجزء من من تشكيل الخارطة الإبداعية الفنية لتجربته الشعرية، يقول في هذا المشهد الشعري من نصه المعنون ب(الحجازي) :

....السلالات كلها فيّ

حتى شاع عني

أني ولدت مرارا

يوم تاب (اللاوي)

أوقدت نفسي

وتصاعدت في القرابين

نارا

في (العشاء الأخير)

كان بكائي جالسًا

والمسيح يوصي النصارى

ثم دويت في الحجاز

الى أن قيل :

يا مستحيل سرْ حيث سارا ....[33]

إن مبدع النص هنا نحسبه قد وفق الى حد بعيد في بناء مشهد شعري جديد الأدوات بوساطة آلية التلاقح الزمني وكذلك الفكري من جهة، وكذلك من خلال مزج الموروث الديني القديم الأنجيلي والتوراتي بالفن التشكيلي الحديث، بيد أن الإلتفاتة الفلسفية الأكثر عمقًا وجمالية هنا في هذا السياق جاءت ماثلة في قيام الشاعربعملية التقريب ما بين الخطاب الديني غير الإسلامي حيث شريعة التوراة والأنجيل بالفن التشكيلي الذي ظهر إبان عصر النهضة الغربية، فكانت هذه التلازمات بمنزلة لوحة فنية مرسومة بكامل أدواتها،وهنا كان مكمن الجمالية الشعرية التشكيلية، ففي لوحة النص الأولى جاء الشاعر بذكر (اللاوي) في محاولة لرسم فنية للسفر التكويني القديم والكتاب المقدس، ومادة هذه اللوحة ومضمونها أن هذا (اللاوي) هو أحد أبناء يعقوب عليه السلام الاثني عشر، وهو الأب الذي انحدرت منه إحدى قبائل بني إسرائيل الأولى، وهو الابن الذي لم يستطع التخلص من غضب والده يعقوب بسبب تورطه في مقتل أهل شكيم فكانت النتيجة تفرقه وقبيلته وتشتته في البلاد الواسعة بدلًا من الحصول على استقرار معيشي...[34].

إن الشاعر هنا وظف بطريقة شعرية لوحة فنية مشهورة في زمن النهضة الإيطالية للفنان الرسام الإيطالي (تيتيان تيزيانوفيتيشليو) التي أطلق عليها (تاركوينولوكريشا)(1488-1576م) فكانت الفلسفة الجمالية الشعرية ماثلة هنا في سياق النص في كيفية نقل الشاعر مضمون تلك اللوحة التشكيلية وأحداثها الماضية الطويلة واختزالها في هذا المشهد الشعري المحدود، فضلًا عن ذلك فإن الشاعر قد أخرج الجمالية الإبداعية عن مجرد كونها ماهية إنسانية بحتة، بل تجاوزت النطاقات الفنية المحددة لتكون مرتبطة بالجدالات اللاهوتية والفلسفية كذلك.[35]

الى جانب ذلك فإن شاعر النص قام بعملية امتصاص تمازجي للوحة النص السابقة ونقلها من التسمية المجازية الى التسمية الحقيقية الظاهرة، فنقل مفهوم (اللاوي) الى (المسيح) في لوحة (العشاء الأخير) للفنان الإيطالي ليوناردو دافينشي (1452–1519م) حيث عشاء عيد الفصح اليهودي الذي يحمل مضمون احتفال السيد المسيح مع تلاميذه قبل اعتقاله ومحاكمته وصلبه كما تزعم تلك الروايات التاريخية الغربية القديمة.

إن الشاعر من خلال هذه المقاربة الفنية بأسلوبها الفلسفي بين المشهد الشعري ومشهد الرسم التشكيلي قد حقق أهدافاً عديدة منها:إبراز مكنونات روحه الذاتية بطريقة عميقة الفلسفة يشوبها بعض الغموض الممتزج بالخيال الفني الخلاق الذي يقوم بخدمة النص الشعري ل الإضرار به أبدًا، ومنها كذلك: صنع ذلك التقارب الخطابي بين الموروث الديني اليهودي وكذا النصراني وكذا الإسلامي ولا سيما مع مضامين سورة المائدة في الآية الكريمة (114)، ثم محاولة مقاربتها مع فن الأدب الحداثي التشكيلي، وهو بذا إنما يقوم بجمع عوالم عديدة تحت خيمة واحدة حيث القصيدة الشعرية المعاصرة.

إن هذه الفلسفة المنتهجة من قبل شاعر الدراسة محمد عبد الباري لا شك في أنها قد تمثلت نظام محاكاة الجديد للقديم حيث اللذة الشعرية المحسوسة جراء هذا النظام المثالي، فضلًا عن إدخال فن الشعر مع الفنون الأدبية الأخرى حيث السينما والدراما والرسم التشكيلي وإخضاعها لسنن وقوانين هذا النظام الشمولي، ولا شك في أن قضية تقبل تلك الفنون ممتزجة مع بعضها البعض بعد أن كانت منفردة القبول فيما سبق إنما يتوقف على النفس البشرية ومدى التذاذها بها تلك اللذة الحقيقية حيث التوقف مرة أخرى عند نظام المحاكاة.[36]

خاتمة الدراسة.

أسفرت قراءات هذه الدراسة عن هذه النتائج التي يرجى لها أن تكون ذات أهمية نقدية وقيمة فنية مفيدة.

*أوضحت قراءات الدراسة أن تفصيلة المشهد الشعري في حقيقتها الأصولية لم تكن وليدة النص الشعري المعاصر، بل هي من مخاضات القصيدة الشعرية الأولى.

*أثبتت الدراسة أن النص الشعري المعاصر ولا سيما من خلال تجربة الشاعر محمد عبد الباري الشعرية الجديدة قد تمكن من إدخال العديد من التحديثات الجديدة على تقانة المشهد الشعري ومن ثم تطويرها بشكل ملحوظ من مثل إضفاء طابع خيالي أكثر عمقًا والغموض

الفني الخلاق فضلًا عن انتهاج سنن فلسفية عميقة الأمر الذي أفضى الى إخـــراج نصـــوص شعرية فائقة الجمالية والإبداع الفني.

*أفصحت قراءات الدراسة عن آلية التلاقح الفكري والمضموني التي قامت بـــربط المشـــهد الشعري الكلاسيكي بالمشهد الشعري الحداثي والمعاصر سوى الاختلافـــات الظـــاهرة فـــي مسميات تلك المشاهد، فكانت مشاهد السينما والدراما والمسرح والفن التشكيلي قبالـــة الطلـــل ولوحة الصيد ووصف الراحلة والغرض الرئيس في القصيدة.

*أوضحت مفاصل الدراسة ذلك التأثر الواضح للمشهد الشعري العربي المعاصـــر بالمشـــهد الشعري الغربي الحديث ولا سيما على جهة المسميات، فجاءت القصيدة العربيـــة المعاصـــرة خليطًا متجانسًا من العديد من الخطابات الأدبية.

*أثبتت قراءات الدراسة النقدية أن الشاعر محمد عبد الباري قد تمكن من سن ســـنة شـــعرية خاصة به هو وحده دون أقرانه من الشعراء تختص بعملية صياغة المشهد الشـــعري الجديـــد على أنقاض المشهد الشعري القديم مع العديد الانزياحات الشعرية الأســـلوبية التـــي أعطـــت لمشاهده الشعرية الجديدة النكهة والهوية والفرادة الخاصة دون غيرها من النصوص الشعرية المجايلة لها.

*أوضحت قراءات الدراسة التحليلية أن الشاعر محمد عبد الباري تمكن من اختيـــار طريـــق وسط بين الخطاب الشعري القديم والمعاصر،الأمر الذيمكنه من المحافظة على جوهر القصيدة القديمة وصيانة هيبتها الفنية على الرغم من تذويب مضامينها لخدمة النص الشعري الجديـــد، وفي الوقت نفسه تمكن من صناعة قصيدة جديدة تحمل كـــل المقومـــات الشـــعرية والفنيـــة والإبداعية الحديثة التي لا تقل شأنًا عن قرينتها الأولى.

*إن شاعر الدراسة قد أضفى على القصيدة العربية طابعًا فنيًا متفردًا بإبداع شـــعري يتـــرك بصمته عليها الأمر الذي أدى الى جعل قصائد الشاعر بمنزلة علامات دلالية يتمكن القـــارئ من العثور عليها بيسر وسهولة.

*أسفرت قراءات الدراسة المتأملة عن أن المشهد السينمائي الفني قد أخذ حيزه المناسب لقيمته داخل قصائد الشاعر، ما أدى الى إنتاج مشهد داخل مشهد آخر، وبذلك التمازج أخرج الشاعر تجربة شعرية عالية الشأن والجناب الى ميدان الشعرية العربية المعاصرة.

*أخذ المشهد الفني الدرامي جانبًا كبيرًا من قصائد الشاعر محمد عبد الباري حتى أصبح المالىء المثالي لزوايا القصيدة ومضيء عتمة جوانبها وحلياتها المزينة لها حتى صارت منافسة للكثير من القصائد المعاصرة ببصمتها هذه.

*اسهمت قراءات الدراسة التحليلية في الكشف عن تلك القيمة الفنية والأدبية للفن التشكيلي حتى دفع الشاعر محمد عبد الباري الى الاتكاء عليه في صناعة الشعرية ذات الطابع التشكيلي الفني، وذلك أمر أفضى الى حقيقة مغزاها أن القارىء سيحاول العثور على خفايا الفن التشكيلي وتحليله والعثور على فكرته وأدواته قبل قصده المشهد الشعري لذاته.

*تمكن شاعر الدراسة محمد عبد الباري من صناعة تجربته الشعرية بنصوصها ذات الطابع المشهدي بعيدًا عن الإسراف الشعري غير المسوغ اعتمادًا على عنصر الفلسفة المرتبطة بالعنصر الجمالي.

*استطاع الشاعر محمد عبد الباري عمل نوع من التوازنات الفنية بين المشاهد الشعرية وقرينتها المشاهد السينمائية والدرامية والتشكيلية، الأمر الذي أدى الى حضور الحيادية وغياب الهامشية عن طرفي هذه الثنائية الأدبية.

*لم يحتج الشاعر محمد عبد الباري في عديد نصوصه الشعرية الى لازمة (القصص) لكي يغوي المتلقي، بل قد اكتفى بفكرة المشهد لجعلها مقنعة لذلك القارىء بذلك الحضور الحقيقي للشعرية الإبداعية.

هوامش الدراسة وإحالاتها.

1-ينظر-فن الشعر-13-14.

2-ينظر-نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد-78-79.

3-ينظر-المصدر نفسه-76- 77

4-ينظر-نظريات الشعر عند العرب-92-93.

5-ينظر-حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ-13.

6-ينظر-المدخل الى علم الجمال-فكرة الجمال-92.

7-ينظر-بناء القصيدة العربية-301-302.

8-ينظر-الديوان في الأدب والنقد-ج-2-44-45.

9- محمد عبد الباري-شاعر عربي سوداني الجنسية من مواليد مدينة المغافل التابعة لولاية الجزيرة في جمهورية السودان العربية-12-1-1985م، وهو شاعر معاصر مقيم في المملكة العربية السعودية في حي الجرادية في مدينة الرياض، حصل على شهادة البكالوريوس والماجستير والدكتوراه في علوم اللغة العربية وآدابها من مدن الرياض وعمان وباريس، انمازت تجربته الشعرية بأبعاد فنية عديدة شكلت هوية إبداعية شعرية معاصرة،وقد كتب القصيدة الشعرية الموزونة بقوالبها المعاصرة التي تميزت بالأبعاد الفكرية والفلسفية العميقة ثم الصوفية الجديدة..... ينظر- عناصر الإبداع الفني في شعر محمد عبد الباري-8-9.

10-ينظر-نقد الوعي النقدي في تجربة الشعر العربي المعاصرة-60-61.

11-ينظر-سينما الشعر جدلية اللغة والسيميولوجيا في السينما-ج-8-2.

12-ينظر-المصدر نفسه-ج-8-2.

13-ينظر-المصدر نفسه-ج-8-1.

14-كأنك لم-ديوان شعري-13.

15-ينظر-مدخل الى السينما السريالية-7.

16-ينظر-الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة-283.

17-مرثية النار الأولى-ديوان شعري-69-70.

18-ينظر- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين-108-109.

19-ينظر-أفلام مشاهدة بدقة مدخل الى تقنية السرد السينمائي-72.

20-ينظر-المصدر نفسه-71.

21-مرثية النار الأولى-92.

22-ينظر-اللغة السينمائية في الأدب دراسة مقارنة بين تاركوفسكي وشريف حتاتة-93-95.

23-ينظر-السرد والمسرح إعداد النص السينوجرافيا-منطق الجنس الدرامي-49-50.

24-ينظر-المصدر نفسه-49-50.

25-ينظر-بنية القصيدة العربية المعاصرة-281.

26-مرثية النار الأولى-77-78.

27-ينظر-البناء الدرامي-144-145.

28-ينظر- ما الجمالية- 147.

29-صوت التراث والهوية-97-98.

30-مرثية النار الأولى-86-87.

31-ينظر-الحياة في الدرامة-78-79.

32-ينظر-الموسيقى والرسم-33.

33-الأهلة-ديوان شعري-117-118.

34-ينظر-سفر التكوين(29-34-49)-
https:\\www.oxfordbibliographes

35-ينظر- ماالجمالية-44.

36-ينظر- فن الشعر-206.

مصادر الدراسة ومراجعها.

1-الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة-مصطفى سويف- دار المعارف-القاهرة-مصر-ط-1-1951م.

2-أفلام مشاهدة بدقة مدخل الى فن تقنية السرد السينمائي-مارلين فيب-ترجمة-محمد هاشم عبد السلام-لبمركز القومي للترجمة-القاهرة-مصر-ط-1-2013م.

3-الأهلة-ديوان شعري-محمد عبد الباري-دار صوفيا-الكويت-ط-4- 2021م.

4-البناء الدرامي- عبد العزيز حمودة-الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة-مصر-ط-1-1998م.

5-بنية القصيدة العربية المعاصرة- خليل موسى-اتحاد الكتاب العرب-دمشق-سوريا-ط-1-2003م؟

6-بناء القصيدة العربية- يوسف بكار- دار الإصلاح- الدمام- المملكة العربية السعودية-ط-1- 1984م.

7-الحياة في الدرامة-اريك بينتلي-ترجمة-جبرا إبراهيم جبرا- المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-لبنان-ط-1- 1982م.

8-حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ-د-عبدالله التطاوي-دار الثقافة للنشر والتوزيع-القاهرة-مصر-ط-1-1992م.

9-الديوام في الأدب والنقد-عباس محمود العقاد-إبراهيم عبد القادر المازني- الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة-مصر-ط-3-ج-2.

10-سينما الشعر جدلية اللغة والسيمولوجيا في السينما-عبد الكريم قادري-منشورات المتوسط-ميلانو-إيطاليا- د-ت.

11-السرد والمسرح إعداد النص السينوجرافيا-منطق الجنس الدرامي-مجموعة من المؤلفين-ترجمة-أشرف الصباغ- المجلس الأعلى للثقافة-المشروع القومي للترجمة-القاهرة-مصر-ط-1-2000م.

12-سفر التكوين(29-34-49)

https:\\www.oxfordbibliographies

13-عناصر الإبداع الفني في شعر محمد عبد الباري دراسة تحليلية-ميسون حماد سليم حمادي العبيدي-رسالة ماجستير-كاية التربية للعلوم الإنسانية-جامعة الأنبار-العراق-2023م.

14-صوت التراث والهوية- إبراهيم نمر موسى-دار الهدى للطباعة والنشر- الجزائر-ط-1- 2009م.

15-فن الشعر-د-إحسان عباس- دار صادر -بيروت-لبنان-ط1-1996م.

16-فن الشعر- أرسطو طاليس-ترجمة-د-عبد الرحمن بدوي-دار الثقافة-بيروت-لبنان-ط-1-1973م.

17-كأنك لم-ديوان شعري-محمد عبد الباري-دار صوفيا-الكويت-ط-4-2021م.

18-اللغة السينمائية في الأدب دراسة مقارنة بين تاركوفسكي وشريف حتاتة-أمل الجمل-دائرة الثقافة والإعلام-الشارقة-الإمارات العربية المتحدة-ط-1-1994م.

19-مرثية النار الأولى-ديوان شعري-محمد عبد الباري-دار صوفيا-الكويت-ط-4-2021م.

20-المدخل الى علم الجمال-فكرة الجمال- هيجل- ترجمة- جورج طرابيشي-دار الطليعة للطباعة والنشر-بيروت-لبنان-ط-1- 2000م.

21-مدخل الى السينما السريالية-معتز عرفان-دار عرفان للنشر-القاهرة-مصر-ط-1-2020م.

22- ماالجمالية- مارك جيفيز-ترجمة- د- شربل داغر- المنظمة العربية للترجمة-بيروت-لبنان- ط-1- 2009م.

23-الموسيقى والرسم- فوزي كريم- دار نون للنشر-رأس الخيمة- الإمارات العربية المتحدة-ط- 2015م

24-نظريات الشعر عند العرب -د- مصطفى الجوزو – دار الطليعة بيروت-لبنان-ط-1-1981م.

25-نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد- د-ألفت كمال محمد عبد العزيز- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة-مصر-ط-1-1984م.

26-نقد الوعي النقدي في تجربة الشعر العربي المعاصرة-محمد الأسعد- مؤسسة الأبحاث العربية-بيروت-لبنلن-ط-1-1986م.