العدد 4 No 4
تموز 2026 July 2026
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
مجلة محكمة تصدر عن
جامعة ساوة الاهلية

شعريةُ الأداءِ الفنّي في ديوان " لم يَعُدْ أزرقاً" للشاعر محمد عبد الباري

م.د مشتاق حميد فنجان
الكلية التربوية المفتوحة/ مركز الديوانية الدراسي
المديرية العامة لتربية محافظة الديوانية
m07802704050@gmail.com

مستخلص

حاول البحث سبر أغوار الديوان الشعري " لم يعد أزرقاً" للشاعر السوداني "محمد عبد الباري" وكشف شعرية الأداء الفني فيه عن طريق فحص الدوال التعبيرية المميزة التي وظفها الشاعر باحترافية عالية، مع بيان خصوصية المجاز الفني الذي هيمن على قصائد الديوان، متخذين في ذلك الأسلوبية البنائية منهجاً إجرائياً في التعامل مع فك شفرات النصوص.

كلمات مفتاحية: الأداء الفني- اللغة الشعرية- شعرية الاستعارة- تجليات الأسلوب- شعرية الظواهر اللغوية.

The Poetics of Artistic Performance in the Diwan “It Is No Longer Blue” by the poet Mohammed Abd - AL Bari

Assistant Professor Dr: Mushtaq Hamid finjan
Open Educational College / Al-Diwaniyah Study Center
General Directorate of Education of Al-Qadisiyyah Governorate

Abstract

This study attempts to explore the depths of the poetry collection “It Is No Longer Blue” by the Sudanese poet Mohammed Al-Bari and to reveal the poetics of artistic performance within it through examining the distinctive expressive signifiers.

Keywords: Artistic Performance – Poetic Language – The Poetics of Metaphor – Stylistic Manifestations – The Poetics of Linguistic Phenomena

المقدِّمة

حاولت الدراسة استكناه شعرية الأداء الفني في تجربة الشاعر السوداني" محمد عبد الباري" إذ بيَّنت الدراسة كيفية توظيف اللغة الشعرية من قبل الشاعر بفنية عالية، ومدى قدرته على تبني شعرية الدوال اللسانية بأقصى طاقاتها الاستيعابية، من خلال تمكنه من الانزياحات والصور المجازية والقدرة على تطويع اللغة لبيان فكرته ورؤاه الشعرية ، ووفقاً لمقتضيات الموضوع قسم البحث على تمهيدٍ وثلاث مباحث. في التمهيد حاول الباحث بيان شعرية الأداء الفني من ثم التعريف بالشاعر هويةً ومنجزاً. ليأتي المبحث الأول مسلطاً الضوء على اللغة الشعرية التي وظفها الشاعر في بيان فنية دواله اللسانية. ليجيء المبحث الثاني وقد تناول تجليات الأسلوب وطريقة توظيف كيمياء اللغة الخاصة بالذات الشاعرة. ثم يأتي المبحث الثالث لإبراز لغة الشعر في ديوان الشاعر، والقضايا اللغوية التي هيمنت على مفاصل الديوان. من ثم الوقوف على أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

التمهيد

أولاً : مفهوم الأداء الفني:

يبحث الأداء الفني في النص الشعري الحديث عن كيفية صياغة القول، إذ يجسد الشاعر تجربته الفنية والشعورية في ما كتب من نصوص وظفت اللغة توظيفاً خاصاً بما يسمح لمشاعره بالمروق خلالها عن طريق صياغته لعمل فني يؤثر تأثيراً واضحاً على ذائقة المتلقي ، أي أن عناصر القصيدة هي ذاتها

عناصر الأداء الفني، فالقصيدة **" تتألف على نسق معين يحدده إبداع الشاعر الخاص وقدرته الشعرية، وعليه فإنها تختلف من شاعر إلى آخر، فلكل شاعر خصوصيته في ذلك"** [1] ويرى الدكتور أحمد كمال زكي أن عناصر البناء الفني تتكون من العاطفة والخيال والمنعى واللغة[2]، وعند بعضهم هي **"التجربة الشعرية الموسيقى الخيال، الصورة الشعرية، الوحدة، الفكرة"**[3]، ففي اجتماعها متحدة يتألف عمل الشاعر الذي يروم إيصاله إلى المتلقي وبيان تجربته الشعورية باستخدامه اللغة .

ثانياً: ديوان لم يعد أزرقاً:

هذا الديوان هو الرابع للشاعر السوداني محمد عبد الباري، يتألف من ثمان عشرة قصيدة موزعة بين العمودي وقصيدة التفعيلة، كتبت نصوص هذا الديوان في الفترة ما بين أغسطس:(2018) وفبراير: (2020) في مدينة نيويورك. يتألف الديوان من ثلاثة فصول الأول: **هو/هو(أزرق يخسر عمقه)** والثاني: **هو/ هي (أزرق يخسر علوه)**. والثالث: **هو/ هم (أزرق يخسر سعته)**. وقد طبعته دار تشكيل، الرياض، ط1، 2021.

ثالثاً: الشاعر سيرةً ومنجزاً:

محمد بن عبد الله بن عبد الباري من مواليد يناير 1985، شاعر من أصول سودانية، نشأ في الرياض وترعرع في قرية " المناكل" إحدى ضواحي مدينة الرياض. أكمل دراسته الأولية في العاصمة السعودية، ثم التحق في الجامعة الأردنية لإكمال دراسته للماجستير. ليكتب في مجال الفلسفة الإسلامية والفكر .

أصدر محمد عبد الباري عدداً من المجموعات الشعرية هي:

- مرثية النار الأولى، مطبوعات إدارة الثقافة والإعلام في إمارة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة. مارس، ط1، 2015م.

-كأنك لم: دار مدارك، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، سبتمبر 2014م.

- الأهلّة : نوفمبر دار مدارك، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، نوفمبر، 2017م.

- لم يعد أزرقاً ، دار تشكيل ، ط1، يناير، 2020م .

-أغنية لعبور النهر مرتين، صدر عن دار صوفيا ، ط1، 2022م.

حاز محمد عبد الباري على جوائز عدة هامة في مجال الشعر العربي من أبرزها:

-جائزة الأمير عبد الله الفيصل العالمية، لعام 2019 في دورتها الأولى في مجال الشعر العربي الفصيح.

- جائزة الشباب العربي الأفريقي "أفرابيا" لعام 2016 في دورتها الثانية في مجال الشعر، وهي جائزة يشترك في الإشراف عليها الاتحاد الأفريقي وجامعة الدول العربية.

- جائزة السنوسي الشعرية من المملكة العربية السعودية 2016، في دورتها الرابعة.

-جائزة الشارقة للإبداع العربي بالإمارات العربية المتحدة في دورتها السادسة عشرة عام 2013م.

- جائزة النادي الأدبي في الرياض 2010م

جائزة مهرجان ليالي الشعراء بالمملكة العربية السعودية لعام.

وحالياً يدْرس الدكتوراه بالفلسفة في الولايات المتحدة الأمريكية2012م [4] .

المبحث الأول: اللغة الشعرية

تتداخل عناصر الإبداع الشعري فبينها وشائج قوية لا يمكن الفصل بينها لتحديد العنصر الأكثر حيوية في النص الإبداعي، وهذا التمازج من أهم بواعث الجمال وأسرار جاذبيته[5]، ولاسيما إذا كان الحديث عن الشعر هذا الكائن الذي **" يعيش في لغته ولا يمكن فصله بأي حال عن ألفاظه الأصلية التي كتب بها"**[6]، فليست اللغة الشعرية إلا نتيجة التلازم الحاصل بين الشعر واللغة، لدرجة لا يمكن معها تصور ماهية الشعر إلا من خلال ماهية اللغة [7]. ولما كان الشعر وليد اللغة وربما ثورة عليها تصير اللغة الشعرية طاقة هائلة وخلقة بين يدي الشاعر لتشييد عوالمه الخاصة [8] . وسوف يسلط البحث الضوء على ركنين مهيمنين في تجربة الشاعر في لغته الشعرية ألا وهما: **الصورة الرمزية، والصورة الاستعارية.**

1- الصورة الرمزية:

تعد الرموز التي يوظفها الشاعر هي من الوسائل المهمة في التعبير عن الأفكار بمفردات مختصرة، وألفاظ موجزة تحجب وراءها جملة من الدلالات المتولدة والمعبرة عن تجربة الشاعر، وقضاياه الفنية والنفسية[9]، ولهذا عبر الناقد يونج عن الرمز الشعري بأنه **" وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره ، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، هو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته"**[10]. ومن أهم الرموز التي استمدها الشاعر من الطبيعة هي:

- الماء:

يرمز للحياة وأصل الكون في ذراته الأولى . يقول عبد الباري موظفاً هذا الرمز:

يا صاحبَ الساعات / صوتُ فنائها يدعوك/ فلتذهب إليها مُسرعا

قبلَ انتهاء الماء أعلنه انقلابَ الماء/ كي يلدَ المصبُّ المنبعا

قاوم ضبابَ الروح فيكَ/ وقل له لا بدَّ عني/ الآن أن تتقشعا[11]

يشير المقطع بأدائه الفني لفكرة فناء الذات البشرية التي ترتبط ارتباطاً وجودياً بالوقت: **صاحب الساعات،** فالإنسان عمره مقرون بالوقت، بالثانية والدقيقة والساعة، وبالماء الذي إذ انتهى انتهت الذات البشرية المخاطبة في النص. فهي دعوى إلى استثمار الوقت لبناء الذات التي أخذت من رمزية الماء انقلاباً وجودياً لكي يولد المنع الجديد لهذه الحياة.

ويقول في النص نفسه وهو يجمع كلمة ماء:

وتزيلُ عنك من المياهِ سكونَها/ وتفضُّها مستنقعاً مستنقعا [12]

رمزية المياه هنا وهي تشير إلى السكون، عبَّرت عن قلق توقف الذات عن المضي نحو منابع الحياة الصافية، فالسكون في المياه يعني موتها ، وتحويلها إلى مستنقع راكد لذا لا بد للذات أن تزيل هذا السكون لطينتها، وتفض ما ركد في داخلها مستنقعاً مستنقعا.

ويقول في نص آخرَ:

يا بلادي/ والقداساتُ بناتُ الماء/ والماءُ رسولُ الله للعالم/ والعالمُ من غيركِ أمطارٌ مدلَّاةٌ من الأفق/ولكن لم تصل حدَّ الهطول[13]

كل شيء جاء من الماء ، وكل مقدَّس أصله من هذا الماء؛ كونه: **"رسول الله للعالم"**. فالشاعر هنا يشير إلى مدينته التي لولاها صارت الأمطار بائسة لا تصل حدَّ الهطول، فرسول الله أي الماء هنا حين

نزوله على قداسات هذه البلدة من دون أن يمر بك سوف يكون مطراً لا خير فيه فهي والماء صنوان لا يفترقان، فربما أراد الشاعر بهذا التفصيل الفني تشريع قانون التميز لهذا البلد المقدس بلده.

- **البحر**

ويرمز إلى السعة وأحياناً إلى الاغتراب والبعد والسفر. يقول محمد عبد الباري موظفاً هذا الرمز بصورة مختلفة:

عنوانُها الغُرباتُ السبعُ/ أسفلُها بحرٌ ويخشى بأنْ ينتابه البللُ(14)

يتحدث الشاعر هنا عن لوحة فنية مرسومة بدقة عالية، ومما لاحظ فيها أن البحر الذي يرمز إلى السعة والامتداد يخشى أن ينتابه البللُ، فالمفارقة صنعت شعرية جميلة لهذا الأداء الفني في بيت شعري واحد . وربما لأنها غربات سبع بات البحر غريباً في متاهاتها ويخشى على نفسه أن ينتابه بلل الغرابة .

ويقول أيضاً:

هذا ونزفك فيَّ/ أصفرَ موحشاً/في مثل نزف البحر/ أزرقَ مالحا(15)

هنا يشير الرمز بمجازيته العالية إلى التدفق الحاصل في ذات المنشئ عن طريق نزف الحبيبة داخله، مستعيناً بدلالة اللون الأصفر الذي يشير إلى العذاب ليقارنه برمزية البحر الذي ينزف زرقة وملحاً في لجانه التي تعج به .

- **الحمام :**

ويرمز للسلام والوداعة والجمال. يقول عبد الباري:

سأذهبُ / لا استراحتْ من ضلوعي مداخنُها/ ولا بردَ الغليلُ

ولا حررتُ صوتك من حمامٍ/ نأى عني/ ليتسعَ الهديلُ(16)

أشار رمز الحمام هنا إلى جمال الصوت والهيئة للحبيبة النائية، فهو لم يحرر بعدُ صوتها من بين هديل حمام الجمال والترافة الذين ذهبا عنه فاتسع هديل الذات الباحثة عن حبها في داخل الضلوع.

ويقول مكرراً هذا الرمز:

أُبعِدتَ من سربِ الحمامِ مطمأناً/ وأُضفتَ في سربِ الحَمامِ/ مروَّعا(17)

بين البعد والإضافة يكمن جمال الأداء وشعرية الرؤى، فالذات الشاعرة أُبعدتْ من سرب الحمام الدال على السلام وهي مطمئنة، ثم ما لبثت أن أضيفت مرة أخرى إلى هذا السرب ولكن لا اطمئنان ولكن كان الروع حصتها من هذي الإضافة. ومن الملاحظ دور تكرار شبه الجملة في تثبيت فكرة الثنائية بين الاطمئنان والتروّع.

وبعض الأحيان يوظف الشاعر رموزاً لغوية ذات دلالة واضحة تعبر عن رؤيته الفنية والجمالية. من هذه بالرموز: **الدم- الخطيئة.**

- **الدم :**

يرمز الدم للحياة فهو يسيِّر أجسادنا. وربما يشير أيضاً إلى الثورة بارتباطه بدم الشهادة والتضحية.

يقول الشاعر موظفاً هذا الرمز بوصفة ذاته الخاصة:

يا دمي / لستُ أساويكَ سوى بالتي لا اسم لها إلا دمي[18]

في معرض بوحه مع حبيبته التي ساواها بمنزلة دمه الذي يسري في عروقه لقربها منه، لذا ناداها: **يا دمي** ثم بَّرر هذا النداء بأسلوب النفي **لستُ** والاستثناء **سوى** مبرهناً عمق وسعة واندماج علاقته بمن يهوى.

ويقول معبراً بالرفض أو الخضوع للسلطة التي شخصها مجازاً:

لي دمٌ خُيِّرَ: / أن يُلبسَ في أرجل السلطةِ أو أن يسفكا[19]

من جمال وشعرية نصوص الشاعر هي أن يعبر تعبيراً فنياً ومجازياً عن فكرته ، وفائض المجاز هذا يأتي عفو الخاطر غير مفتعل لذا نرى أن دمه قد خُيِّر وكأنه ذات تتكلم وتشعر ، فدمه هو وهو دمه، إما أن يكون خاضعاً وسارياً في سبيل السلطة وأرجلها ومجساتها أو أن يسفك/ يقتل . وهذا التعبير الفني والشعري جاء ممتزجاً برفض الذات للسير بخطى السلطة التي خيرته بين مصيرين اثنين. مع ملاحظة غياب الفاعل الرئيس من جملة "خُيِّرَ" . فمن ساوم الشاعر على هذين الاختيارين؟.

- **الخطيئة:**

تشير الخطيئة عادة إلى انتهاك للحقوق، والتمرد الذاتي على القوانين، وترتبط أحياناً بغواية أبينا آدم ، وأمنا حواء عليهما السلام، حينما أكلا من الشجرة التي منعهما الله منها فأكلا فكانا من الظالمين.

يقول الشاعر في قصيدته: (الخطأ) :

بالنرجس المذعور من مرآته/ بالعار كاملاً../ وبالسقوط معلناً عن ذاته/ألوب في خطيئةٍ تجلُّ عن غفرانها/ خطيئةٍ من بعدها كلُّ الكلام دم/ للصمتِ أنتَ يا وقوفيَ الطويلُ في مذابح الندم[20]

فخطيئته لا غفران لها ، خطيئة نتيجتها الثورة والدم.

ويقول أيضاً:
قد كنتَ لي/ قبل الخطيئةِ التي لن تغتفر[21]

في الكون الماضي **كنت لي**، يوضح الشاعر دور الآخر الحبيبة التي لم تلوثها الخطيئة التالية ، التي لم تغتفر . فالغفران يقابل دلالياً خطيئة الشاعر بوصفه نتاجاً لحزن أبيه الذي أخرجته الخطيئة من الجنة.

ومن الرموز التي وظفت في هذا الديوان أيضاً هي الرموز الأسطورية، وكان أهمها:

- **باندورا:**

وهي من الأساطير الإغريقية التي تشير إلى أن هذه الفتاة وهي أول امرأة خلقها زيوس بوصفها عقاباً للبشرية حيث ثم أعطاها جرة وطلب منها أن لا تفتحها، وهذا الجرة تحتوي على الشرور والآلام. ثم أمرها أن لا تفتحها ولكن بدافع الفضول فتحتها فانطلقت الأمراض والشرور إلى العالم، ولم يتبق في الصندوق أو الجرة سوى الأمل. وهذا ما يفسر مصائب الإنسان وصراعه الدائم بين التشاؤم والأمل[22].

يقول عبد الباري في إشارة لهذه الأسطورة بذكاء جميل:

في الأسطورة: / فتحت باندورا الصندوق/ فطارت منه شرور الأرض/ وبعد محاولة ثالثة/ كادت أن تغلقه/ لولا أنَّ الأمل القابع في آخره أمسكَ يدها[23]

وظف الشاعر الاسطورة بوصفها نتاج جماعي عالمي يتحدث الشاعر من خلاله بعيداً عن التصريح، وليتجه نصه إلى الدرامية ويبتعد عن التقريرية المباشرة، محاولاً تجسيد الأمل وإعطائه الفرصة أن يتمسّك بيدها . فالأمل ظل حبيساً في صندوق **"باندورا"** ولم يخرج – لحسن الحظ- مع شرور العالم.

2- شعرية الاستعارة:

تعد الاستعارة من أبرز المقومات الفنية للقصيدة الشعرية، كونها الجزء الأكثر فنية في بنيتها[24] ، فهي من أهم الركائز التي تتكئ عليها الصورة الشعرية، التي هي جوهر فن الشعر، إذ تحرر الطاقة الشعرية الكامنة في العالم تلك التي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه[25].

وظف عبد الباري الاستعارة بفنية عالية مما يدل على مقدرته وسعة خياله. يقول في استعارة يملأها المجاز ويطفح فيها الخيال إلى أبعد نقطة من نقاط الفن، فدائماً ما يجرد الفكرة ويربط بين الاستعارة المكنية وبين مجردات الخيال:

ولا تكتبونا/ دائماً كلُّ فكرةٍ تقادُ إلى زنزانةٍ حينَ تُكتبُ

نعم/ أخذونا للنهايات كلِّها/ على أنَّهم ظنَ النهايات خيَّبوا

لقد أنقذوا المعنى من الموت/ حين في رجوع دمِ المعنى إليه تسببوا[26]

عن الشهداء كان النص، وقد طغى المجاز عليه بصورة واضحة . فحينما أراد أن يكون الشهداء فكرة واسعة طلب من المجتمع أن لا يكتبوا هذه الفكرة ويقيدوا دور دم الشهيد ويقنن؛ لأن كل فكرة تقاد إلى الضياع حين تكتب بغير محلها. فالاستعارة هنا مكنية ركنها مجرد وهو الفكرة وركنها الآخر محسوس وهو الزنزانة، فالشاعر شخص الفكرة وأعطاها صفة الآدميين الذين يقادون إلى الزنازين حين ارتكاب الخطيئة.

ثم أن الشهداء ظن النهايات خيبوا فلا نهاية لدم الشهيد وتضحياته، فالجود بالنفس أقصى غاية الجود. ليأتي باستعارة مجردة تسهم في رفد شعرية النص، فهم قد أنقذوا المعنى من الموت، المعنى هنا هي الحياة التي نحياها بفضل الشهيد. فدمهم الذي سُفك ساهم بإرجاع دم المعنى إلى عروقه، وتخيل معي غياب المعنى من الحياة ومن اللفظ.

ومن الاستعارات اللطيفة قوله وهو يتحدث عن الصعاليك باستعارة موفقة:

أساتذةُ الوحشة المدهشين/ احتفاءً بهم / موحشُ الليلِ جَنْ

شفافيتان لهم: / فكرةٌ ولا شيءَ منها على البالِ عنْ

وموتٌ تصابُ الموسيقى به إذا وترٌ في الكمانِ اطمأنْ[27]

يحرك الشاعر مكامن اللغة ويضفي شعرية عالية على مجسَّاتها التعبيرية بتوظيفه الاستعارة المكنية والتصريحية. فالصعاليك أساتذة الوحشة، لذا موحش الليل قد جُنَّ بهم. ولعدم اطمئنانهم شببهم بالكمان الذي إذا عطل أحد أوتاره ماتت الموسيقى، فلا اطمئنان لأساتذة الوحشة كما لا اطمئنان لكمان قطعت إحدى أوتاره، مجسداً المعنى بفائض من مجاز يشرك المتلقي بلملمة أطراف ودوال النص.

المبحث الثاني: تجليات الأسلوب

يمكن أن نعرف الأسلوب على أنه**" طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابةً... وفي الوقت الحديث أصبح الأسلوب موضوعاً من الموضوعات التي يعالجها علماء اللغة عامة، وعلماء الأسلوب خاصة، فيعتبرونه بمنزلة تعبير عن الاختبار الذي يقوم به مؤلف النص من مجموعة محددة من الألفاظ**

والعبارات والتركيبات الموجودة في اللغة من قبلُ والمعدة للاستعمال"[28]. فهو إذن الاستعمال الخاص للغة من قبل المنشئ ليكون بمثابة البصمة التي يعرف بها دون سواه.

وأول ما يلاحظ في أسلوب الشاعر محمد عبد الباري هو :

- الغموض:

ويقصد بالغموض هنا هو عدم إدراك النص الشعري في بعض دلالاته اللسانية، وتشكيل ضبابية معرفية تحجب المعنى الدقيق عن المتلقي. وهذه سمة جيدة في شعر الحداثة، كونه شعر رؤيوي يحتاج إلى أدوات معرفية وقراءات وافية لفك شفراته ومعرفة كيميائيته .

في نص الشاعر: (أغنية للوطن والعاصفة)، تجد الغموض الفني مهيمناً على النص إذ يقول:

يا بلادي / ليس إلا فيكِ / يرتاحُ زواجُ الضوء والظل/ عروق الشمس في سمر الوجوه الآن/ بعضٌ من عروق الشجر النابضِ في سمر الأيادي[29]

هما تجد شعرية الأداء قد قُرنت برؤى شعرية فلسفية تتجه نحو الغموض نوعاً ما، فالنص لا يعطيك دلالاته بأولِ قراءة؛ بل يحتاج إلى تأمل وثقافة معرفية عالية لفك شفراته ورموزه. فكيف يكون زوج الضوء والظل في بلد الذات الشاعرة؟ وهكذا بقية دوال النص التي تحتاج إلى قارئ جيد للتمعن بها.

ويقول في نص آخر:

نريدكِ/ يا كلَّ رِدَّتنا عن تطلّب حريةٍ غيرِ موجودة / فالسلاسلُ شفافةٌ في الأيادي/ مفتوحةٌ في الهواء السجونْ[30].

كيف تكون السلاسل شفافة في الأيادي وفي الهواء تكون السجون مفتوحة ؟

والشيء الآخر الذي يهيمن في الديوان هو:

- التكثيف:

ويقصد به اندماج العبارات وتدفقها بسلاسة وفنية عالية، مما يسهم في خلق غموضٍ فنيٍّ ممتع، فهي من التقنيات الفنية المعتمدة على الاختزال اللغوي وشحن المفردات بطاقة دلالية عميقة لينقل الشاعر من خلال هذا الاختزال تجربته بأقصى درجات الشعور، ويسهم أيضاً في مشاركة المتلقي في فك شفرات، النص والغوص في أعماقه المختزلة؛ لكشف مكامنه الإبداعية. وهذا ما يميز شعر محمد عبد الباري إذ ترى التكثيف واضحاً في مجمل نصوصه الشعرية. يقول في قصيدته "الشهداء" وقد اقتصد في بناء لغته :

عجيبون هم/ من واحدين تكثَّروا/ يتامى تبنَّوا/فوضويين رتَّبوا

مجانين أوحوا/ نازفين تضاحكوا/ حزانى تعالوا/ لينين تصلَّبوا

ولحظة قالوا: الآن يا بندقيةً/ على سابعٍ في المستحيلات صوَّبوا[31]

نجد الشاعر وفق في رفد دلالة النص عن طريق تكثيف العبارة وتقسيمها الشعري المنطقي، وباختزال لغوي مشحون بطاقة شعرية عالية، فالشهداء **واحدين تكثروا، يتامى تبنوا، فوضويين رتبوا، مجانين أوحوا ، نازفين تضاحكوا، لينين تصلَّبوا.** بهذه العبارات المترابطة دلالياً والمكثفة والمشحونة بطاقة شعرية هائلة استطاع الشاعر إيصال فكرته عن هؤلاء الشهداء الذين على سابع المستحيلات صوبوا .

العدد 4 No 4
تموز 2026 July 2026
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
مجلة محكمة تصدر عن جامعة ساوة الاهلية

وأحياناً تراه يشحن الفردة شحناً دلالياً بلغة موحية، موظفاً النداء في رفد كيميائية التعبير الشعري ، مع تبني فكرة الغموض الممتع ومداعبة ذائقة المتلقي لمشاركة رؤاه :

والآن يا مدائح الرجوع للعادي/ يا تبخر الأسطورة السريع/ يا تمام حصة التمثال/ من ترنحات المطرقة: / أنا الذي خسرتُ وجهي كله/ وكل ذاهبٍ للموت جاء/كي أدلَه/أنا الذي أصبحتُ مثقلاً بخبرة السقوط من علِ/ إلى اللقاء يا حدائق البراءة المعلَّقة.[32]

المبحث الثالث: لغة الشعر

- شعرية المفارقة

تعطي المفارقة للنص الشعري الذي تولد فيه ثراء دلالياً **" إذ تمكن الشاعر من الإمساك الجمالي باللحظة الشعرية الخاطفة في تحولها من حال شعرية مهادنة إلى حال شعرية مفارقة"**[33] فهي تعمل على قلب السياق المنطقي الذي تعتمده دول النص فتحدث انقلاباً شعرياً في منطق الأشياء إثر دخولها في النسيج التشكيلي الداخلي للنص الإبداعي [34] .

ومن توظيفه للمفارقة قوله في قصيدته: (المسوخ في صورة جماعية) :

خاوون أنتم كمعنى في لعبة لغوية

وبائسون كردٍّ مفتشٍ عن تحية

وباطلون كمثل الصلاة من غير نية

ولا تلبون حتى صفات الضحية[35]

فهم المتحدث عنهم الشاعر لانقلاب المفاهيم عندهم لا يلبون حتى صفات الضحية، فالمفارقة هنا كشفت زيف الآخر المخاطب ، ورفدت شعرية النص بفائض مجازي ممتع.

ويقول في نص آخر:

يا من عرفتُك/ بالتماسكِ مولعا

حرية الجدران أن تتصدعا

ضاق المدى المكتوب باسمك

فلتكن أنت التشظي فيه كي يتوسّعا[36]

الحرية هنا هي في تماهي الذات مع ما يقولها داخلها وما يشعر به وجدانها، فالمخاطب رغم ولعه بالتماسك يحتاج إلى الاصغاء للذات ومطاوعتها في كثير من الأحيان. فحرية الجدران لا في قوتها وصلابتها ؛ بل بالتصدع والتكيف للأجواء المحيطة. ثم تأتي المفارقة ليكون التشظي مفتتحاً للتوسع، في فضاء الذات الباحثة عن لملمة أطرافها

- شعرية الظواهر اللغوية

يتميز ديوان الشاعر بهيمنة بعض الظواهر اللغوية التي أسهمت في بيان شعرية نصوصه وأبانت قدرته الواضحة في توظيف لغته الشعرية . ومن أهم هذه الظواهر هيمنة هي:

التكرار ، استعمال صيغة البناء للمجهول، تناوب دلالة النصوص بين الأنا والآخر

العدد 4 No 4
تموز July 2026
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
مجلة محكمة تصدر عن
جامعة ساوة الاهلية

- التكرار:

من التقنيات الأسلوبية التي تعتمد على إعادة عنصر لغوي داخل النسيج النصي مما يحقق وظيفة دلالية أو يحدث أثراً إيقاعياً مقصوداً أو غير مقصود. ويرى الدكتور صلاح فضل أن التكرار من أهم الوسائل البلاغية التي تسهم في بناء الدلالة داخل النص الأدبي[37] .

ومن صيغ التكرار التي هيمنت في الديوان :

أ- تكرار الحروف :

كرر الشاعر في بعض نصوصه حرف النفي لا :

لا وحي يكشف لي الأعالي/ لا مدى ما زال في أفق الكتابة صالحا
لا روح في الروحيّ تجري/ كي أرى معناي يصعدُ في المآذن صادحا
لا حكمة قبل المقابر/ باسمها قد يبعث الموتي إليَّ نصائحا
لا فارساً بين الملوك/ يسيرُ بي ليدقَّ أبواب المدينة فاتحا
لا مستعاداً في الأغاني/ لا رؤى تكفي ليفتتحُ الخيال مسارحا
[38] لا رجفةً بين الضلوع/ ولا هوى آتيه مجروحاً وأذهب جارحا

الشاعر هنا كرر لا النافية للجنس تسع مرات وهذا الإلحاح في التكرار سببه توالي الدفقة الشعورية وامتزاجها بمكامن الذات التي ترى اليأس في مستقبل محتوم.

ومنها أيضاً تكراره لحرف التوكيف " أن" :

لك أن تعاودَ أنت تفجير الطبيعة/ إن بها فضلت أن تتطبعا
أن تستقيلَ من التطابق :/ نزعة رأت الظلال لمثلها أن تنزعا
[39] أن تخلعَ الوادي المليء تواضعاً/ أن تلبسَ الجبل المليء ترفعا

كرر الشاعر حرف النصب "أن" خمس مرات في هذا المقطع ، مع ملاحظة الفعل المضارع المنصوب بعد الأداة : أن تعاود، أن تتطبعا، أن تنزعا، أن تخلع، أن تلبس، وهذا التكرار للفعل المضارع مع تغيير دلالته يشير إلى تطابق الذات مع المخاطب وكأن الشاعر يحدث نفسه لتلبس الجبل ترفُّعاً ووقاراً ، لذا كرر الشاعر هذا الحرب لتثبيت الفكرة ورفد النص بطاقة حركية تسهم في لإبراز شعرية الأداء الفني فيه.

وكرر الشاعر أيضاً حرف الجر" في" :

عنوانها الغرباتُ السبع/ أسفلها بحرٌ ويخشى بأن ينتابه البللُ
وفوق في جزئها الأعلى/ تطيشُ فيها دوائرٌ من دخان ليس يكتملُ
في العمق منها تماماً حيث تنتصف الأبعاد: مستندٌ في غيمةٍ جبلُ
[40] على اليمين/ وفي ليلين من سهرٍ/ رملٌ بعدِّ مزايا الرملِ منشغلُ

لأن الشاعر في معرض حديثه عن لوحة معينة ، وظف حرف الجر في الدال على المكان لإبراز خفاياه . فالشاعر حينما احتاج إلى تفصيل زوايا وأمكنة اللوحة احتاج إلى تكرار هذا الحرب إذ أناط به ظرفية المكان وحدود الزمان.

ب- تكرار الاسم :

يكرر الشاعر اسماً بعينه في مرات عدّة للتركيز عليه بوصفه بؤرة الحدث الشعري، وكونه يسهم في تثبيت الفكرة وتحديد هويتها :

يقول مكرراً كلمة جسد:

جسدٌ جسدُ/إذ يقتربُ الآن حواس خمسٌ تذهلُ
[41] ثم حواسٌ خمسٌ أخرى تذهلُ/ إذ يبتعدُ

الغواية الأولى في قاموس الغوايات هو "الجسد"، فمنذ اقترابه للذات تذهل حواسها الخمس، لذا ضغطت العبارة على الذات الشاعر وأرادت أن تكشف هوية الجسد كررت هذا الاسم، مع تعضيد تكرارها لكلمة الحواس التي أذهلت لجمال هذا الجسد، وكأن للذات عشر حواس، خمس منها تذهل حين يقترب، وخمس منها تذهل حين يبتعد، وهذا يشير إلى استثنائية الجسد الذي حوّل الذات إلى مجرّد حواس مضاعفة منشدّة بين قرب الجسد تارةً وابتعاده تارةً أرخرى .

ويكرر الشاعر اسم الاشارة : **"هناك"** على امتداد النص:

هناك / وأنت تقترحين موتاً وجودياً عليَّ /وليس عشقا

(42) هناك/ جلستُ للوثني مني/ وفاوضتُ الحجارة كي ترقا

كأن الشاعر عند تكراره الظرف المكاني "هناك" يشير إلى المعنى الآخر للمكان، المكان الوجودي الأول وليس المكان الميتافيزيقي، فهناك، الدالة على المكان البعيد، اقترحت الحبيبة على الذات موتاً وجودياً وليس عشقاً مادياً، ليتجه إلى الوثني منه مفاوضاً آلهة الحجارة كي ترق لحاله ، لأنه في عالم وثني يختلف عن عالمه المادي.

ج- تكرار الفعل:

ربما يشير تكرار الفعل لدوام استمرار الحدث والتأكيد على زمنية الدوال اللسانية:

تعالي قاسميني ما تبقى / كما يتقاسمُ الأمواج غرقا(43)

يلح الشاعر بإيراد وتكرار فعل الأمر تعالي أكثر من مرة في هذه القصيدة مشيراً إلى أهمية فعل المجيء لمحبوبته.

ويقول وهو يتحدث عن الشهداء وتكراره الفعل : "نفكِّرُ" :

نفكرُ فيهم/كيف مروا بنا/ ومن خلال فراغات الوجود تسربوا

نفكرُ/ هم – بين المضيئين- / وحدهم من ارتطموا بالشمس ثم تشعبوا

نفكرُ فيهم/ موتهم متقنُ / كأنْ لعدَّة مراتٍ عليه تدربوا(44)

التفكير في الشيء يقودك إلى تذكره باستمرار، فالشاعر هنا كرر الفعل **" نفكر"** لارتباط الشهداء بالذاكرة الجمعية فهم على البالي فكرة ووجوداً فبهم تحيا الأمم وتزدهر الأوطان. فالتكرار هنا جاء لرفد دلالة النص وأسهم في تعزيز فكرته عن الشهداء القابعين في وسط ذاكرة الأمة.

- **استعمال صيغة البناء للمجهول**

يقول عبد الباري في قصيدته : (النسخة الثانية من الغريب)، وهو يكررُ الفعل المبني المجهول أكثر من تسع مرات :

سُرِقت خصوصيات وجهك كلها/ وتُركتَ ما بين الوجوه موزعا

ومُنحتَ حين مُنحتَ/ قفلاً لا فماً متكلماً/ وسلاسلاً لا أضلعا

وأُصبتَ وحدك بالرجوع/ فلم تزل كالذكريات تودُّ أن تُسترجعا

أُبعدتَ من سرب الحمام مطمأناً/ وأُضفتَ في سرب الحمام مروعا

العدد 4 No 4
تموز July 2026
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
مجلة محكمة تصدر عن
جامعة ساوة الاهلية

ودُفنتَ في الغيب الذي لا لن يُرى أبداً/ وفي السر الذي لن يُسمعا

وحُرمتَ من ثقة الينابيع/ التي بين الصخور تجاسرت أن تنبعا

وجُعلتَ تخسرُ/ ثم تخسرُ/ حدَّ أن أصبحتَ في فن الخسارة مرجعا(45)

تجد الشاعر هنا لفت الانتباه على تكرار هذه الصيغة اللغوية، وربما عمد الشاعر حذف الفاعل في الصيغ التي ذكرت للتركيز على الحدث والتنبيه على وقوعه. لذا تجد تاء الفاعل قد أسهمت في بيان الذات الشاعرة التي شعرت بهذه الخسارات المتتالية التي منيت بها: " **تُركتَ- مُنحتَ- أُصبتَ-أُبعدتَ- أُضفتَ- دُفنتَ- حُرمتَ- جُعلتَ**". فهذا التكرار أضاف دلالة معنوية وإيقاعية أسهمت في بيان رؤية الذات تجاه ما تلاقيه من خسارات حدَّ أن أصبحت مرجعاً في فن هذه الخسارات.

- **تناوب دلالة النصوص بين الأنا والآخر**

من الملاحظ على لغة الشعر في هذا الديوان تناوب الخطاب الشعري بين الذات الشاعرة والآخر/ الحبيبة الوطن / الضمير الجمعي/ الوقت/ ويشترك الخطاب بالضميرين أحياناً.

يقول متحدثاً مع الوقت:

كم أنتَ/ تتخذُ الهواءَ ملامحا/وتزورني لا غامضاً لا واضحا

ملكُ الشفافيات/ إذ تأتي ولا تأتي/ وتتركُ في المكان روائحا(46)

فالمخاطب في الأبيات هو الوقت ، شخصه الشاعر وأضفى عليه ملامح الآدميين ؛ لأهميته وسرحة رحيلة غير المتوقع، فهو شفاف كالهواء الذي لا يرى.

ويقول وهو يتحدَّثُ مع حبيبته :

ولي من لا نهائيات موتي/ ثلاثتها:/ عيونُك/ والرحيلُ

أحبكَ/ لكن البدويُ منّي/ يميلُ مع السحابةِ إذ تميلُ(47)

فالكاف هنا يشير إلى الحبيبة: " **عيونُك- أُحبكِ**" ، مع ملاحظة ارتباط بدوية الذات بالسحابة التي لا تستقر على أية حال، وهذا دليل على صعوبة الحصول على محبوبته التي أخذت من الرحيل علامة للتكبر والمماطلة.

ويخاطبها وهي غائبة :

هي وحدها امرأةٌ / وتعطي الماء فرصته ليصدقَ في السرابِ(48)

الضمير المنفصل " هي" أشار إلى محبوبة غائبة ، ولكنها استثنائية في حضورها وغيابها، فهي التي تهب الماء فرصة الحياة والتجدد.

ويتحدث مع الآخر المخاطب المفرد :

وفي البدء/ أوصيكَ بالخاسرين/ الذين يرون الخسارة فن(49)

ربما يتحدث الشاعر هنا مع ذاته التي ترى أن أولئك الصعاليك يرون كلَّ خسارة هي فن للعيش والاستمرار في طلب المزيد .

ويخاطب الجماعة المسوخ في صورتهم الجماعية:

مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
العدد 4 No 4
July 2026 تموز 2026
مجلة محكمة تصدر عن جامعة ساوة الاهلية

يا راجفين أمام الدخان والبندقية

(50) شد الخرابُ عليكم أسواره الدائرية

هنا يتحدث مع جماعة بعينها لذا قال: " **يا راجفين- عليكم"** في إشارة إلى مشاركة الضمير الجمعي وتسليط الضوء المباشر على جماعة بعينها هم المسوخ في صورة جماعية.

وقد يشتبك النص لغوياً بلأنا والآخر :

يا لذي / في الهادئين ارتبكا / وجهكَ الآن بوجهي اشتبكا

إنني أنت كلانا لا يرى في الطمأنينة / إلا شركا

(51) وكلانا ترك القلب سدى/ وتناءى ناسياً ما تركا

بالاسم الموصول الدال على المفرد افتتح الشاعر قصيدته : " **يا الذي"** ليتجه الخطاب من الذات إلى الآخر باشتباك الرؤى والوجوه: **"وجهك الآن بوجهي اشتبكا"** ثم لبيان طبيعة الامتزاج وقوته صار الآخر هو الذات والذات هو الآخر**: " إنني أنت"** إذ لا يرى الشاعر والآخر -الذي هو قريب منه- في الطمأنينة إلا شرَكا، وهذا يشير إلى علوّ الهمة والبحث عن التميز بعيداً عن شرك الراحة والدعة، وهذان الجزآن ما تبحث عنهما النفس البشرية التي لا تطمح بالتطور والتغريد خارج السرب، فلا بد من مخالفة القلب وهذا ما حصل لهما .

الخاتمة : أفرز البحثُ نتائج مهمة كان أبرزها:

-في التمهيد أبان البحث مفهوم شعرية الأداء الفني، بوصفة الكيفية التي يصنعُ بها المنشئ طبيعة القول موظفاً اللغة المنزاحة في ذلك.

- في المبحث الأول: "اللغة الشعرية"، وظف الشاعر المجاز بتقنية عالية مما أضفى حركية واضحة في نصوصه الشعرية، فضلاً عن توظيفه الصورة المجسدة بتشخيص المجردات والجمادات بانزياحات جديدة تنبئ بشاعرية متدفقة. من ثم وظف الرمز بأسلوب استعاري طيب سواء الرموز الطبيعية أم الأسطورية، مما وسَّع من مداليل النصوص بشعرية مميزة .

- في المبحث الثاني: " تجليات الأسلوب" أوضح البحث نقطتين مهمتين يتميز بهما أسلوب الشاعر وهما: ظاهرة الغموض والتكثيف، فالشاعر لا يسلمك نصَّه بسهوله؛ بل يحتاج القارئ إلى ثقافة فلسفية عالية حتى يتمكن من فك شفرات الدوال التعبيرية لنصوص الشاعر، فالنص لا يسلمك نفسه ولا ينقاد بسهولة بل يحتاج إلى إعمال الفكر للغوص في مكامن المعنى الخفي، فضلاً عن تكثيف العبارة وامتزاج الرؤى وتدفق الشعور مما يلزم تسلح الناقد بلغة عالية لفهم كيمياء النصوص.

- أما ما يخص المبحث الثالث: " لغة الشعر" فقد هيمنت المفارقة على تراكيبه الفنية، فضلاً عن شعرية بعض الظواهر التي كان واضحة ومهيمنة في نصوص الشاعر منها: التكرار، واستخدام صيغ المبني للمجهول وتناوب دلالة النصوص بين الأنا والآخر، لرفد شعرية الأداء الفني لتعابيره الشعرية.

الهوامش:

(1) - شعر الشريف الرضي الفن والإبداع، د. حافظ المنصوري، دار البصائر، بغداد ، ط1، 2015: 22.
(2) - النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، د. أحمد كمال زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972: 45.
(3) - البناء الفني في القصيدة العربية، محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط1: 45.
(4)- ينظر: موقع الشاعر في شبكة المعلومات.

(5) - ينظر: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، كمال أحمد غنيم، منشورات ناظرين، إيران، ط1، 2004: 115.
(6) - الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، إليزابيث درو، تر: د. محمد إبراهيم ، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، 1961: 335.
(7) - ينظر: اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1997،1 : 14
(8) - ينظر : م. ن: 14.
(9) - ينظر: شعرية الذاكرة في قصيدة النثر، دراسة نقدية، د. مشتاق حميد فنجان، دار الفرات للثقافة والإعلام، بابل ، ط1، 2024: 381.
(10)- الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، مكتبة مصر، 1958: 153.
(11)- لم يعد أزرقاً، محمد عبد الباري، دار تشكيل للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2021: 19
(12)- الديوان: 16.
(13) - الديوان : 87.
(14) - الديوان: 21.
(15) - الديوان : 34.
(16) - الديوان: 45-46.
(17) - الديوان : 18.
(18)- الديوان : 56 .
(19) - الديوان : 27.
(20) - الديوان : 30.
(21) - الديوان : 32.
(22) - ينظر: الأعمال والأيام، هيزيود، دار ورد للنشر والتوزيع، ط4: 2008.
(23) - الديوان : 24.
(24)- ينظر: مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان ، ط2012،1: 174
(25) - ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، مكتبة الأنجلو المصرية:356.
(26) - الديوان : 95.
(27)- الديوان : 71.
(28) - معجم المصلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة ، كامل المهندس، مكتبة لبنان ، ط2، 1984: 35.
(29) - الديوان : .86.
(30) - الديوان : 84.
(31) - الديوان : 95-96.
(32) - الديوان :32.
(33) - العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،ط1 :2010: 169.
(34) - ينظر: علامة المفارقة بلاغة التركيز الشعري، د. محمد صابر عبيد، ضمن كتاب: فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان، دراسة، اعداد وتقديم ومشاركة محمد صابر عبيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط2010،1: 191.
(35) - الديوان : 82.
(36) - الديوان : 15.
(37) - ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، 1992: 226.
(38) - الديوان : 35-36.
(39) - الديوان : 15-16.
(40) - الديوان : 21.
(41) - الديوان : 57.
(42) - الديوان : 61.
(43) - الديوان: 60 .
(44) - الديوان : 91.
(45) - الديوان : 17- 18.
(46) - الديوان : 33.
(47) - الديوان: 43.
(48) - الديوان : 47.

(49) - الديوان : 71.
(50) - الديوان : 81.
(51) - الديوان : 26.

ثبت المصادر والمراجع

- الأعمال والأيام، هيزيود، دار ورد للنشر والتوزيع، ط4: 200.

- بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، 1992.

- البناء الفني في القصيدة العربية، محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط1.–

- شعر الشريف الرضي الفن والإبداع، د. حافظ المنصوري، دار البصائر، بغداد ، ط1، 2015.

-الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، إليزابيث درو، تر: د. محمد إبراهيم ، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، 1961.

- شعرية الذاكرة في قصيدة النثر، دراسة نقدية، د. مشتاق حميد فنجان، دار الفرات للثقافة والإعلام، بابل ، ط1، 2024.

- الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، مكتبة مصر، 1958 .

- العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1،2010.

- علامة المفارقة بلاغة التركيز الشعري، د. محمد صابر عبيد، ضمن كتاب: فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان، دراسة، اعداد وتقديم ومشاركة محمد صابر عبيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2010.

- عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، كمال أحمد غنيم، منشورات ناظرين، إيران، ط1، 2004.

- اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1،1997 .

- لم يعد أزرقاً، محمد عبد الباري، دار تشكيل للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2021 .

- مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد، دار مجد لاوي للنشر والوزيع، عمان ، ط1،2012.

- معجم المصلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة ، كامل المهندس، مكتبة لبنان ، ط2، 1984.

- موقع الشاعر في شبكة المعلومات.

- نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، مكتبة الأنجلو المصرية.

- النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، د. أحمد كمال زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.