الكلام على الكلام

قراءة في نقد الدكتور محمد عبد المطلب

Criticizing Criticism
A Reading of the Criticism of
Dr. Muhammad Abd al-Muttalib

أحمد عادل عبد المولى*

ahmed.abdelmawla@must.edu.eg

الملخَّص:

يقوم هذا البحث على (نقد النقد) من خلال جمع ما تفرّق من كتابات نقديّة لدى الناقد الكبير الأستاذ الدكتور **(محمد عبد المطّلب)** حول ظاهرة بلاغيّة وأسلوبيّة عند شاعر بعينه تقوم على تتبع مسيرة التقدم النقدي، وتصاعده في التعامل مع الخطاب الشعري؛ مما يكشف عن عطاءاته المكنونة من ناحية، فيفصح عن إبداع نقديّ موازٍ للإبداع الشعري من ناحية أخرى.

وقد وقع الاختيار على ظاهرة **المفارقة** الملازمة للشعرية منذ البدايات، مرورًا بالعصور المتتالية والمراحل المختلفة، والتي تعني في أبسط تعريفاتها أن يقول المبدع شيئًا وهو يقصد شيئًا آخر يبدو في الظاهر مناقضًا لما قاله. وهي متنوعة المشارب من مفارقة لفظية، وموقفية، وتصويرية، ودرامية...

* نائب رئيس التحرير، أستاذ البلاغة والنقد الأدبي والمقارن، ووكيل كلية اللغات والترجمة لشئون خدمة المجتمع وتنمية البيئة – جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا، والمطرب المنفرد بدار الأوبرا المصرية.

وهي الظاهرة التي ترتدّ بوعي المتلقي إلى منبع من أروى المنابع الثقافيّة وأغناها في الثقافة العربية، ألا وهو (البلاغة العربية) التي يمتح منها كل ناقد للخطاب الأدبي.

أما الشاعر فهو المبدع **(محمد إبراهيم أبو سنة)** الذي طالما شغف بإبداعه المشروع النقدي عند ناقدنا.

وظاهرة المفارقة من الظواهر البارزة في إبداع أبي سنة، بل لا يبالغ المرء إذا اعتقد استغراق هذه الظاهرة في هذا الإبداع؛ ومن ثمّ اهتمّ غير ناقد بها في شعرية أبي سنة لما تهبه من مِنَحٍ في فك شفرات الدلالة المبتغاة.

<u>الكلمات المفتاحية</u>: المفارقة؛ محمد عبد المطلب؛ محمد إبراهيم أبو سنة؛ الشعر العربي المعاصر؛ نقد النقد.

Abstract:

This research is based on (criticizing the criticism) by collecting the dispersed critical writings of the great critic, Professor Dr. Muhammad Abd al-Muttalib, focusing on a rhetorical and stylistic phenomenon of a particular poet, which is based on tracing the process of critical progress and its escalation in dealing with poetic discourse. This reveals Abd al-Muttalib's hidden gifts on the one hand, and his critical creativity parallel to poetic creativity on the other hand.

The study focuses on the phenomenon of paradox inherent in poetry from the beginning, through successive eras and different stages, which in its simplest definition means that the creator says one thing while he means something else that appears to be contradictory to the uttered words. It is diverse in terms of verbal, situational, pictorial, and dramatic paradox...

It is a phenomenon that enriches the recipient's awareness of one of the most valuable and richest sources in Arabic culture, namely (Arabic rhetoric), from which every critic of literary discourse inhales.

As for the selected poet, he is Muhammad Ibrahim Abu Sunna, with whose creativity our critic has mostly been passionate.

The phenomenon of paradox is one of the prominent phenomena in Abu Sunnah's creativity; the thing that has absorbed a variety of critics to explore because of the gifts it uncovers in deciphering the desired meaning.

Keywords: Paradox, Muhammad Abd al-Muttalib, Muhammad Ibrahim Abu Sunna, contemporary Arabic poetry, criticizing the criticism.

مقدمة:

إذا كان التوحيدي يقول: "**الكلام على الكلام صعب**"، فإن الكلام على كلام الأستاذ والمعلّم والأب الروحي يكون أكثر صعوبة؛ إذ يقوم هذا البحث على جمع ما تفرّق من كتابات نقديّة لدى ناقدنا الكبير الدكتور **(محمد عبد المطّلب)** حول ظاهرة بلاغيّة وأسلوبيّة عند شاعر بعينه بُغيةَ رصد خط التطور النقدي الصاعد، وتنامي الوعي النقدي في تعامله مع الشعر، وتحليله الكاشف عن طاقاته الإبداعيّة؛ مما يكشف عن إبداع آخر موازٍ للإبداع الشعري المنقود.

وهذه الظاهرة هي ظاهرة **المفارقة** التي يقول عنها أستاذنا: "بنية المفارقة من البنى الأثيرة للشعرية، دون ارتباط بين هذه المفارقة ومرحلة شعرية بعينها، فهي ملازمة لها منذ البدايات، مرورًا بالعصور المتتالية والمراحل المختلفة في القديم والجديد."[1]

والمفارقة تعني في أبسط تعريفاتها أن يقول المبدع شيئًا وهو يقصد شيئًا آخر يبدو في الظاهر مناقضًا لما قاله. وهي متنوعة المشارب من مفارقة لفظية، وموقفية، وتصويرية، ودرامية...*

وهي الظاهرة التي ترتدّ بوعي المتلقي إلى منبع من أروى المنابع الثقافيّة وأغناها في الثقافة العربية، ألا وهو (البلاغة العربية) التي يمتح منها كل ناقد للخطاب الأدبي.

أما الشاعر فهو المبدع **محمد إبراهيم أبو سنة** الذي طالما شغف بإبداعه المشروع النقدي عند ناقدنا.

وظاهرة المفارقة من الظواهر البارزة في إبداع أبي سنة، بل لا يبالغ المرء إذا اعتقد استغراق هذه الظاهرة في هذا الإبداع؛ ومن ثمّ اهتمّ غير ناقد بها في شعرية أبي سنة سواء أكان ذلك الاهتمام بشكل مباشر حين تخصص الدراسة بهذه الظاهرة ** أم بشكل غير مباشر حين تكون العناية بظواهر أخرى، لكنها تكشف عمّا تزرعه من مفارقات في رحم النص.

(1)

ولتكن البداية مع «بناء **الأسلوب في شعر الحداثة – التكوين البديعي**» الصادر عام 1995م؛ لنجد رصد ظواهر المفارقة في طور تكوينها البديعيّ الأول، حين تتمثل في المفارقة اللفظية القائمة على التقابل المعجميّ الصرف، ويرى الوعي النقدي أهمية ذلك، فيقول: "نحن نريد الوصول إلى ما استعمله الشاعر من تطابق لغوي، قد يعكس تطابقًا واقعيًّا، وقد يكون لغويًّا فحسب، المهم عندنا أنه نوع من المفارقة التعبيريّة التي ظلت أداة شعريّة قديمًا وحديثًا."[2]

وتأتي شعرية " أبو سنة " لتقدم التقابل المعجمي في بعده المكاني حين يقول:

سألتني في الليل الأشجار

أن نلقي أنفسنا في التيار

أن نتجه إلى النهر القادم

من أعماق اليأس إلى أقصى المجهول

نحمله في ذاكرة محكمة الإغلاق

ثم نفر من الغول

تحت ستار السحب الدامعة العينين

قلت إلى أين؟

قالت أرض الله الواسعة الأطراف

تمتد يمينًا عند تخوم الدينار

تمتد شمالاً عند تخوم الدولار

سألتني أن أختار

ما بين الجنة والنار

قلت أحاور قلبي:

– قال: تجول في نفسك حتى تصل إلى الإنسان

وتجول في الإنسان إلى أن تصل إلى وطنك

وتجول في وطنك حتى تصل إلى الله

– قلت: وما معنى النار؟

قال: خواء الأشياء من المعنى

أن تصبح شيئًا كالأشياء

يشرى ويباع

أن تنصاع إلى ما لا يدخلك إلى ذاتك

أن تسكنك الأشياء الباردة الإيقاع.

وتقدم شعرية التلقي رؤيتها لهذا النص، أو لنقل للمفارقة القائمة على التقابل في النص، فترى أن التقابل المعجمي إن كان محتفظًا بطبيعته المكانية، فقد انتقل إلى الداخل النفسي؛ لأن النص وإن كان مهتمًّا بطرح السؤال، فإن " التقابل لم يكن إجابة حقيقية للسؤال؛ إذ إنه ولد عنه تساؤلاً أكثر صعوبة، وهو الاختيار بين أمرين غيبيين هما: الجنة والنار في السطر الثالث عشر. لكن الشاعر قد

نقل المتقابلين إلى عالم الواقع؛ لأن تحققهما بالتأمل في الذات واكتشاف أبعادها الخارجية والداخلية."[3]

وعلى هذا نرى مدى كشف القراءة الناقدة عن إبداع آخر تمثل في استخراج الدلالة الكامنة بين السطور الشعرية، ولم تقف عند حدود التضاد بين الثنائيات المكانية، بل أدركت بعبقريتها جوهر توظيفه الدلالي.

* * *

وامتدادًا للبعد المكاني، يأتي التقابل الحركي الذي يتميز به الشعر الحديث، وتربطه شعرية التلقي بالداخل النفسي أيضًا؛ حيث ترى أن اتساع حركة " التقابل الرأسي في (العلو والهبوط) تتداخل فيه أبعاد الحركة الحسية بالنفسية في قول محمد أبو سنة:

رءوس الجبال البعيدة تدنو ..

فيرتحل الغيم .. يغرق في زرقة الأفق

ريش الطيور التي قتلتها المسافة

دموع المسافر ترشده للطريق

ضلال هو القلب

هذا هو العشق يسكن في الموج

يعلو ويهبط

وهذا هو البحر .. آخر ما حملته الرياح.

فالصياغة – كما يراها النقد – " قائمة في مجملها على المفارقة التي تصنع لونًا من التوتر الشعوري، كما تصنع لونًا من تصادم أبعاد الفكر، ويبدو هذا جليًّا في السطر الأول في (دنو البعيد)، وهذا التقابل بدوره يحدث حركة دلالية

معاكسة مع العنوان؛ إذ كان من المتوقع أن يقترب المسافر من الرءوس البعيدة، لكن الذي حدث تعبيريًّا أن الجبال هي التي اقتربت... وكأنها بذلك تحاول أن تقصر مسافة السفر، وتعجل باللقاء.

ثم يأتي السطر الثاني ليكمل هذه المفارقة؛ إذ مع (الدنو) (يرتحل) الغيم، فكأننا صرنا بإزاء سفر متداخل... ثم تتكثف عملية السفر في رحلة الطيور في السطر الثالث، ثم تتجسد في دموع المسافر في السطر الرابع.

وفي السطر الخامس تتكشف حقيقة السفر، وأنه سفر داخل الذات فيجعلها تمور في حركة متموّجة (تعلو وتهبط)، وتتسع هذه الحركة مع السطر الأخير في الإشارة إلى البحر.

فالحركة في الطباق الأخير قد تلازمت مع الإطار الخارجي المحسوس والعمق النفسي غير المحسوس، فهو تقابل رأسي من ناحية، قد انضاف إليه بُعد أفقي من وصله بالبحر في السطر الأخير."[4]

* * *

ويزداد الوعي بالمفارقة حين " النظر في التقابل باعتبار العلاقة السياقية التي تربط الكلمة بما يجاورها؛ إذ إن هذه المجاورة قد تنقل التقابل من محور إلى آخر باعتبار ما يضاف إليه من الهوامش قد تتصل أحيانًا بأبعاد كلية ذات صبغة اجتماعية أحيانًا أو سياسية أحيانًا أخرى."[5]

ومن هذا المنطلق تنظر العين الناقدة إلى المفارقة التي تحكم المجتمع في قصيدة (أغنية البحر) التي يخاطب الشاعر فيها البحر، "ويوضح أنه لم ينجح في أن يتعلم منه التحدي والصلابة، فلما نزل إلى أرض المجتمع واجه هذه العلاقات القبيحة، يقول:

ونزلت السوق أشدو وأباهي بالغناء

وإذا الناس ورود وحجارة

وإذا اللعبة كسب وخسارة

وقف الحزن على باب السعادة

يطرد الأطفال والعشاق لا يعطي الأمان

لسوى الناهب والكاذب حراس الضغينة

يتحدث الشاعر بلسان (الأنا) ليعبر عن المفارقة التي تحكم علاقات المجتمع، ونلاحظ هذه المفارقة قائمة في السطر الثاني بين (ورود وحجارة)، ثم تمتد سياقيًّا إلى السطر الثالث لتصبح علاقات المجتمع القائمة على (الكسب والخسارة)، ثم تستمر إلى السطر الرابع بين (الحزن والسعادة).

والتقابلات الممتدة هنا محكومة بالبعد الاجتماعي الذي رصده الشاعر منذ بداية نزوله إلى السوق التي تمثل إشارة إلى المجتمع... وبرغم ذلك ظل للذات تفاؤلها المتمثل في الشدو والغناء. ثم تأتي صدمة الشاعر في حقيقة الواقع من خلال أداة تعبيرية بارزة هي (إذا) ليكون ما بعدها هو مسببات الصدمة التي لونت الصياغة بهذه الصبغة التقابلية ذات البعد الاجتماعي."[6] ولعلّ في تسميتها بإذا (الفجائيّة) في الاصطلاح النحويّ ما يؤكد ذلك الوعي بتوظيفها.

* * *

ويصطبغ التقابل بالصبغة السياسية في قصيدة (مرثية رياض)، حيث يقول أبو سنة:

رأيت مصر ترتدي الحداد

تنوح في الميدان

حمامها يفارق الأبراج

يموت ظامئًا على المياه

رأيت مصر

مدينة من الضياء والبكاء

أبناؤها الغضاب يخفقون كالأعلام

الحرب والسلام

تاجان فوق رأسها

وأنت يا رياض

العزف الذي أتمّ لحنَه العظيم

"فالأسطر تقوم على الربط بين موقفين بينهما علاقة جدلية، ومن ثم يكون منطق الصياغة مهيئًا للتقابل الذي يتداخل مع التراكيب، فيفرز طاقته الإيحائية التي تؤكد شاعرية الصياغة.

والتقابل المعني في هذا السياق هو التقابل بين (الحرب والسلام) حيث يأتي كلوحة مستقلة، ومن ثم اختار الشاعر له سطرًا مستقلاً ليكون بمثابة إعلان يحتوي ضمنًا على عملية تحريض، على معنى أن الطريق الصحيح للسلام هو المرور بالحرب، وعلى هذا يكون تساقط الشهداء هو الناتج الحتمي، ومن أعظمهم عبد المنعم رياض."[7]

* * *

ويأخذ رصد التقابل في شعرية «أبو سنة» منحى آخر حين يكون التقابل خارجيًّا، "على معنى أن رصد هذا التقابل إنما يتم من خارج الصياغة، حيث تتجسد التقابلات من خلال المدرك المحسوس..."[8]

وترى عين النقد هنا " أن المدركات التي تحت طائلة الحس لا نهائية، وخاصة ما يتصل منها بالتكوين في مستوياته المختلفة، لكن أكثر الحقائق تجسدًا هو **اللون** بتشكيلاته المختلفة."[9]

والأبيض والأسود هما اللونان الرئيسيّان اللذان يشكلان عماد التقابل، " ومن ثم استغل الشعراء هذه الطاقة التعبيرية شعريًّا وخاصة عند محمد أبو سنة الذي تبدو تجليات اللون عنده بشكل يثير الدهشة."[10]

لذا يأخذ الإبداع هنا مثالاً يرصد تقابل اللون عند هذا الشاعر من قصيدة (امرأة وحيدة) التي يقول فيها:

يمامة سوداء

امرأة وحيدة بيضاء

تطل من خلال دمعها

على الحدائق البعيدة

شقية ؟ سعيدة ؟

وحينما نقرأ التحليل النقدي الكاشف عن أبعاد شعرية الصياغة، والتفاعلات النفسية، نجد كيف يتوحد اللونان، وكيف تمتزج الأسطر عبر الربط بين مفردات الصياغة الرمزيّة وعالم الذكريات السابقة؛ إذ يقول:

"والسطر الأول يمثل إعادة لجزء سابق في النص انفرد فيه التعبير بهذه اليمامة السوداء ليصور موقفها في رحلة الوحدة إلى مرافئ الذاكرة، ومن ثم أعادها الشاعر لتكون موازيًا دلاليًّا للمرأة الوحيدة البيضاء في السطر الثاني،

ويلعب التقابل اللوني دورًا أساسيًّا في إعلان المفارقة التي تنتهي إلى لون من التوحد أيضًا؛ إذ إن الأسود والأبيض عادا طرفين متساويين في الموقف الشعوري، فاليمامة تمثل موقف (الأنا) في حركة تراجعية إلى الذكريات القديمة، والمرأة التي تمثل الـ (هي) تعاود النظر هي الأخرى إلى العالم الماضي."[11]

لكن الوعي النقدي في « **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث** » يضيف على التحليل السابق للنص نفسه شيئًا جديدًا وجديرًا بالذكر أيضًا؛ إذ يرى أن هذا التعادل المقام بين اللونين يكاد يتلاشى؛ إذ تتحول الغلبة اللونية للأسود تعبيريًّا ودلاليًّا، فاليمامة كانت المعادل الشعري للمرأة البيضاء، وهو معادل يعمل على إضعاف الطرف المقابل **(البياض)**... ذلك أن دائرة السواد تكاد تحتويه نتيجة لاتساع مساحته باتساع مساحة الحركة في طيران (اليمامة) فوق البحر، أي أن السواد لون متحرك يغطي ما تحته، بينما البياض يشكل نقطة ثابتة تتقبل الغطاء، وكأننا أصبحنا أمام **(بياض سوداوي)**، وهو ما ينتجه النمو التعبيري في النص..."[12]

وبذلك نرى أن كل قراءة تأتي بإضافة جديدة تكمل السابقة عليها؛ مما يثري الدلالة وشعرية النص.

(2)

وتتسع العناية النقدية بشعرية الألوان عند أبي سنة حتى تفرد لها قراءة خاصة في الكتاب السابقة الإشارة إليه: «**قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**» الصادر عام 1995م أيضًا. وهذه الدراسة بعنوان: "**شعرية الألوان عند (محمد أبو سنة)**".

ونلحظ أن النظر النقدي في شعرية (أبو سنة) هذه المرة اتخذ منطلقًا جديدًا عمّا كان عليه في السابق، وهو منطلق «الإحصاء» الذي يتميز بالدقة المؤكِدة على وجود الظاهرة؛ حيث أحصت هذه الدراسة نسب ورود سبعة ألوان في أعمال (أبو سنة) هي على الترتيب: "الأسود– الأخضر– الأحمر– الأزرق– الأبيض– الأصفر– الوردي".

وقد اتكأ التعامل النقدي مع شعرية الألوان على محورين:

أولاً: التعامل المعجمي.

ثانيًا: التعامل النحوي.

ورأى هذا التعامل أهميةً لهذه الظاهرة في الإبداع الشعري المدروس " تتأتى من كونها تمثل جانبًا من معجم الشاعر الذي تعامل معه لإنتاج تراكيبه أولاً، ثم إنتاج دلالته ثانيًا."[13]

وإذا كان الوعي النقدي يرى أن دراسة المعجم في كل أبعادها تحتاج إلى لون من الإحصاء، فإن هذا الإحصاء ليس بغرض رصد الأرقام، أو تحويل لغة الأدب إلى لغة الحساب، بل هو "نوع من الإحصاء الذي لا يعمل لحسابه، وإنما لحساب الخطاب الذي يتصل به، ثم من الإحصاء تتحدد النواتج الشعرية التي تتجلى على مستوى السطح أو مستوى الباطن."[14]

وقد تبين من الإحصاء أن الغلبة التعبيرية كانت للون (الأسود)، حيث بلغ ثلاثًا وسبعين مفردة بنسبة 26%، وأقل نسبة تردد كانت مع (الوردي)، فبلغ خمس مفردات بنسبة 2% تقريبًا.

" وغلبة اللون الأسود تعطي مؤشرًا أوليًّا على طبيعة إدراك الشاعر لعالمه... يقول أبو سنة:

لم يعد للنجوم التي كان يحملها

القلب إلا الرحيل إلى الغور

.. حيث الحدائق سوداء ..

.. حيث المرايا صخور ."[15]

والمدهش أن القراءة النقدية تستوعب كل ما يقع تحت عينها، فتوظفه في الكشف عن الدلالة حتى الشكل الطباعي، ونستطيع تلخيص ما أبدعه ناقدنا فيما يأتي:

" والأسطر تمثل دفقة شعرية مشحونة بكل معاني اليأس والإحباط، ومن ثم يكون غرس السواد فيها ملائمًا لطبيعة المعنى...

وتبدأ الحركة الدلالية من منطقة السلب **(لم)**، وصولاً إلى منطقة الإيجاب **(إلا)**؛ لتقوم بعملية تفريغ للواقع من كل مظاهر الاستقرار والراحة، ومن ثم لا يبقى إلا الرحيل... من واقع مرفوض، إلى واقع أشد استحقاقًا للرفض حيث الظلمة والتحجر.

فالحدائق فقدت حقيقتها النباتية، وتحولت إلى واقع زمني عندما وقعت تحت سيطرة السواد، والمرايا فقدت طبيعتها الإشراقية باتخاذها طبيعة صماء معتمة...

وإذا كان اللون قد انصب أساسًا على واقع خارجي مادي هو **(الحدائق)** فإن بعده التأثيري قد امتد إلى الداخل أيضًا، على معنى أن الذات والموضوع قد تلاقيا في منطقة واحدة هي منطقة **(السواد)**."[16]

أما الشكل الطباعي، فترى عين النقد هنا أنه أسهم في إنتاج الدلالة " من حيث تنسيق الأسطر على أبعاد محددة تسمح بوجود بعض الفراغات التي تتيح للمتلقي أن يشارك في ملئها، أو على الأقل استدعاء ما لم ينقله المبدع إلى بنية النص."(17)

* * *

لكننا نلمح دور المفارقة جليًّا في التعامل الشعري مع اللون الأخضر؛ حيث من "اللافت أنه وسط حقل البهجة والتفاؤل، يزرع الشاعر دال الخضرة لينتج معنى مغايرًا؛ إذ يحيل اللون الأخضر إشارته التعبيرية إلى معنى الحزن واليأس ... ففي قول الشاعر من قصيدة **(ما هو الربيع)**:

تنادت السحب

وأمطرت سؤالها على الجداول الخضراء

وفوق قلبي الوجيع

تقول ما هو الربيع ؟

... المعنى الأول الناتج من السطرين (الأولين) يشير ضمنًا إلى عالم مليء بالبهجة والأمل والتفاؤل، وخاصة أن نهايته التعبيرية كانت **(الخضراء)** بهوامشها المألوفة.

لكن المعنى الثاني الذي يتكشف بمجيء السطر الثالث نتيجة لاحتمالهما معًا أثر الفعل **(أمطرت)**، وبما أن السطر الثالث ينتمي إلى عالم الوجع والألم، فإن معادله –بالضرورة– ينتمي إليه...

فالخضرة هنا أدت دورًا مزدوجًا، حيث كان ارتدادها للوراء منتجًا البهجة والأمل، وامتدادها للأمام منتجًا الآلام والأوجاع."(18)

* * *

(3)

وينقلنا اللون الأخضر إلى المتابعة الحثيثة لديوان "**رماد الأسئلة الخضراء**"؛ حيث ينتقل الدرس النقدي إلى دراسة عنصر مهم في الصياغة الشعرية شكّل ظاهرة كان لها دور خطير في إنتاج الدلالة الأدبية، هو عنصر **(الضمير)**، وذلك في دراسة:

« دور (الضمير) في إنتاج الدلالة – دراسة أسلوبية في ديوان (محمد أبو سنة): (رماد الأسئلة الخضراء) »

وانطلقت الممارسة النقدية في التعامل مع الضمير بالإجراء الإحصائي، فقد رأت تردد ضمائر الغياب 558 مرة، وضمائر المتكلم 131 مرة، وضمائر الخطاب 29 مرة، "فإذا نظرنا في مراجع هذا الضمائر لاحظنا شيئًا لافتًا، هو حضور الذات الشاعرة وتجليها تجليًا مدهشًا، حيث كانت ضمائها المختلفة مائتين وثمانية وأربعين ضميرًا، وهي نسبة عالية ترمز إلى تدخلها المباشر – عن طريق دوالها – في صنع الدلالة الجزئية أو الكلية في مستواها السطحي أو العميق."[19]

ثم يأتي الربط بين ضمائر الموضوع وحقولها الدلالية، ورأت عين النقد أن مفردات الموضوع تغطي ثمانية عشر حقلاً من حقول الدلالة هي على التوالي:

(الماء – الألم – النبات – الرجولة – العواطف – المكان – الأحزان – الطير – الأنوثة – الأعضاء – الزمن – النور – الشفافية – الحيوان – السكون – الظلمة – الإيقاع – الحركة).

وتلاحظ عين النقد بعض الملاحظات على هذه الحقول، يتصل معظمها بولوج الشعرية في عالم المفارقة، من ذلك مثلاً:

– " أن هناك توافقًا وتخالفًا بين حقلي **(الذكورة)** و**(الأنوثة)**، يأتي التوافق من اعتبارات التساوي بين الجنسين في منطقة **(السيادة والرفعة)**، أما

التخالف فيتحقق من احتواء حقل **(الرجولـة)** على ظواهر خشنة من **(الغلظة)** و**(الغرابـة)** و**(الأذنـاب)**؛ مما يجعل الحقل قائمًا – في داخله – على المفارقة بين القمة في مثل دوال **(البطل)** و**(المعجزة)** والقاع في مثل دوال **(المذنبون)** و**(المغول)**. بينما يسود حقل **(الأنوثة)** نوع من الانسجام الدلالي بين مفرداته.

- أن التعامل مع حقلي **(الزمـان والمكـان)** يؤكد اتساع عالم الشاعر... واتساع المكان يواكبه اتساع الزمان الذي يتعامل مع مفردات **(السنين)** و**(الزمان)** و**(الفصول)**، لكن من بين الفصول يتم التعامل مع فصلين محددين **(الشتاء – الربيـع)**، وهو مؤشر على طبيعة المفارقة التي وجهت حركة الشاعر تعبيريًّا في كثير من الأحيان.
- أن التعامل مع حقلي **(الحيـوان والطيـر)** يقدم مؤشرًا آخر لتأكيد هذه المفارقة... إذ إن حقل الطير يضم في دائرته الرقة والنعومة **(اليمام)** و**(الفراشـات)** و**(الأجنحـة)**. كما يضم القسوة والتشاؤم **(العقـاب – النسـور – البـوم)**. كما أن حقل الحيوان... فيه **(الغزالـة والأرانـب)** بجانب **(الفهود والأفاعي)**.

وهذه المفارقة تؤكد وعي الشاعر بحقيقة واقعه من ناحية، وبأن رؤياه قريبة من هذه الحقيقة في المستوى التعبيري من ناحية أخرى. أو لنقل إن هناك تطابقًا بين الرؤية والواقع من الناحية الفنية."[20]

* * *

ويمكننا ملاحظة مفارقة استخدام الضمائر من خلال انتقاله من دائرة السلبية إلى الإيجابية، ففي تعامل النقد مع قول أبي سنة:

تناول معطفه

في الهزيع الأخير من الليل ..

.. مال على طفله

.. قبله

وأخرج من جيبه صورة

لتلك التي كان يهفو لها ..

في الصبا .. لتلك التي ..

.. حبها زلزله .

يكشف عن حضور خلاّق لضمير الذات، فقد "تردد –تقديرًا– تسع مرات، أي أنها نقطة تفجر المعنى على المستوى التأسيسي والتقريري على حد سواء، فالتقرير يتحقق من تردد الذات بهذا التشكيل المتتابع، والتأسيس يتحقق من الإضافات التعبيريّة التي لازمت تردد الذات، والتي نقلتها زمنيًّا من واقعها الحضوري إلى زمن الخصوبة والعطاء...

كما يكشف عن انحسار حضور ضمير الموضوع، حيث "تردد ضميره مرتين **(لها – حبها)**، فهو دور سلبي في جملته، يؤكد لك النسبة العددية، وهي 2 : 9..."[21]

فالمقام هنا مقام العناية بالذات وحالها، فإذا ما أكملنا قصيدة «حصار» التي كانت المفارقة عماد تكوينها، نجدها تطالعنا بمشهد "لمن يزمع الرحيل، فرارًا أو اضطرارًا، فيتناول معطفه، ويقبل طفله، ويخرج من جيبه صورة لمن كانت

هواه الوحيد، حيث تنثال على حواشي الصورة ذكريات الغرام الآفل، وإذ يحزم أمره على المغادرة دون رجعة، يشد مقبض الباب فلا يستجيب، وساعتها يكتشف – وياالهول ما يكتشف – أنه ليس هناك في الحجرة المقفلة باب أصلاً، وأنه كُتب عليه أن يظل رهين محبسه، سجين معتقل الذكريات التي لا يجد منها فكاكًا..."[22]

يقول الشاعر:

"وخطّ سطورًا من النار في دفتر..

راح يقرأ في سرّه البسملة

تأمل كل الذي كانه.. وحتى الذي لم يكنه

وكل الذي حاوله

تطلّع للأفق، كان يغصّ بهذا الصراخ

الذي أطلقته على قلبه الأسئلة

* * *

تلفّت، لا شيء إلا الرماد

توجّه في خطوة عاجلة

يحاول أن يفتح الباب

يخرج من كون أسراره الهائلة

يحاول – لا يُفتح الباب، لا يجد الباب..

لا باب في الحجرة المقفلة

تخاذل.. كل الذي حوله ظلمة

وكل الذي يرتجي ظلمة مقبلة"[23]

"وإذا كان ضمير الموضوع قد جاء سالبًا في النموذج السابق، فإن غالبية حضوره في الديوان كانت ذات طابع إيجابي تبعًا لتدخل العلاقات السياقية. يقول أبو سنة في **(على حجر في الجحيم)**:

النوافذ مغلقة

.. والعيون التي تتحجر ..

.. فوق ملامحنا ..

.. تثقب القلب ..

حتى تفجر فينا ...

.. ينابيع سوداء ..

... الضمائر الثلاثة المستترة تعود إلى العيون بحكم فاعليتها في تفجير الدلالة، والمدهش أن المفارقة هي التي تشكل المعنى؛ إذ إن الفاعلية هي الناتج المباشر للسكون؛ لأن التحجر الذي التصق بالعيون لم يكن عائقًا أمام الدور التأثيري، بل ربما كان أحد المساعدات الرئيسية على أداء هذا الدور...

ويمثل الموضوع الطرف الموجب، بينما تمثل الذات الطرف السالب، فضمير الذات **(فينا)** كانت مهمته تحمل الأثر الصادر عن الموضوع، وهو **(ثقب القلب)** أولاً، ثم تفجير الذات ثانيًا..."[24]

* * *

وتستدعي الضمائر الماضي بمخلفاته القديمة أمام الحاضر فتشكل جديلة المفارقة الموفقية بين زمنين، كما هو الحال مع ضمير المتكلم في قول أبي سنة:

آن لي أن ألاطف ..

هذي الأساطير ..

أجلسها في مرايا الطفولة

قبل الغروب

آن لي أن أدلل

هذا العذاب المصفى

أراود هذي الينابيع

قبل النضوب .

"والنظر التحليلي للأسطر يدل على قيام محاورة زمنية تبدأ منطقة تفجرها من الدال **(آن)** بكل أبعاده الزمنية التي قامت باستدعاء الماضي إلى الحاضر. وبهذا الاستدعاء تنتهي مهمة الفعل لتبدأ الذات تدخلها المباشر من خلال **(ياء المتكلم)**، ثم يستمر تعامل الذات مع مجموعة من أفعال المضارعة التي تستلزم اختفاء الذات وحضورها على صعيد واحد... وبهذا يتحقق هدفان دلاليّان في آن واحد، أحدهما: غياب الضمير ظاهريًّا، وهذا الغياب يتيح لزمن المضي الحضور إلى الموقف الشعري ليملأ هذا الدال الغائب، والآخر: الحضور التقديري للضمير الذي تكون مهمته التعامل مع الحاضر تعاملاً سلبيًّا بالرفض بطريق غير مباشر."[25]

فعند الحاضر يتوقف الزمن، "حيث لا يكون بعده إلا فراغ أو عدم، ومن ثم غاب **(الآني)** من الصياغة غيابًا كاملاً."[26]

* * *

وتكشف العبقرية النقدية عن وجود المفارقة الدرامية في البطولة الفلسطينيّة في قصيدة أبي سنة **(وحدنا والمغول)** التي يحضر فيها ضمير المتكلم من خلال توحده بالآخرين، حيث يقول:

وحدنا والمغول

نتفجر في ذروة المستحيل

نتقابل جسمًا لقنبلة ..

.. فوق هذي البلاد ..

.. التي سوف تبقى لأطفالنا

.. سوف تبقى لأحلامنا

وطنًا لا يزول .

فترى عين النقد ضمير المتكلمين واقع –في السطر الأول– بين طرفين: **(الوحدة)**، و**(المغول)**، معلنة عن انحياز الشاعر للطرف الأول، كما " تعبر عن الموقف المأساوي في نضوب القوى المساعدة لهذه الانتفاضة...

وتستمر فاعلية ضمير المتكلمين مع فعل **(التفجر)** الذي تحاصره حدود **(المستحيل)** لتشل طاقاته، ومن ثم تتم مساندته بفعل **(التقابل)** الذي يقدم مفارقة درامية عن البطولة الفلسطينية، وذلك نتيجة لوضع **(الجسم)** موازيًا دفاعيًّا أمام **(القنبلة)**.

وبما أن المواجهة على هذا النحو غير متكافئة، ومخاطرها غير مأمونة، فقد تم تجاوز اللحظة الآنية إلى لحظة أخرى قادمة، هي بالضرورة المنطقية لابد أن تتحقق، عندما يكتمل لأطفال الجارة مرحلة النضج التي تسمح لهم ببلوغ دائرة الأخلام، وشدها إلى دائرة الواقع... **(وطنًا لا يزول)**.

* * *

(4)

وإذا كان ما سبق يمكن أن يندرج تحت شعرية النص وما تهبه من مفارقات، فإن دراسة "**مفارقات محمد أبو سنة في «شجر الكلام»**" في **كتاب الشعر** الصادر عام 2002م قد خُصِّصت لمعالجة بنية المفارقة، ويؤكد ذلك ناقدنا الكبير إذ يقول:

"وللإنصاف نقول: إن (المفارقة) لم تكن آلية طارئة تمامًا على شعرية أبي سنة، بل كانت حاضرة – على نحو من الأنحاء – في مسيرته الإبداعيّة، لكنها في الديوان الأخير احتلّت مكان الصدارة في مجموع التقنيات التي وظفها الإبداع لإنتاج جماليته الشعريّة..."[27]

واتخذت دراسة المفارقة في شعرية أبي سنة في ديوانه « شجر الكلام » عدة مسارات، ابتدأت بالمفارقة اللغوية التي تعتمد أدوات بعينها تساعدها في بنائها وأداء وظيفتها، فنجم عنها الصدام بين المتوقّع وغير المتوقّع، وكذلك استثمار الضمائر في إحداث الصدام بين الداخل والخارج، وبين الفردية والجماعية، ثم تأتي دراسة المفارقة الحاليّة، حيث يجمع المبدع بين (حالين) متنافرين ضرورة: (حالة الحزن) و(حالة البهجة)، ثم تتجلّى المفارقة بكل مستوياتها الموقفية والحوارية والحدثية والزمنية والمكانية في رؤية الإبداع لمفردات الواقع التي كانت متغيرة من لحظة لأخرى، ثم لجأت الدراسة إلى رصد العلاقة بين عنوان الديوان وتجلياته المفارِقة في رحابه.

* * *

وفيما يتعلق بالمسار الأول الذي تم فيه رصد المفارقة اللفظية رأى الوعي النقدي أن شعرية أبي سنة تستدعي الأدوات المساعدة في إنتاج المفارقة مثل: (سوى – لكن – لو – إلا – غير)، لكنها لم تكن ركيزتها الأساسيّة؛ " لأن الشعرية اعتمدت في بناء مفارقاتها على (كلية البنية) وما تحتويه من مواقف

وأحـوال ومقامـات مشـغولة بخطـوط التـوتر المتنـافي والمتـأرجح بـين الحـدّة والاعتدال، وبين الارتفاع والانخفاض، أي أن المفارقة في ديوان (شجر الكلام) كانت مفارقة ملحوظة أكثر منها مفارقة ملفوظة."[28]

واتخذ الدرس النقدي للمفارقة القائمة على الأدوات المحفوظة ذات القدرة على تعديل مسار الدلالة – هذا المثال من نص (شتاء العروبة):

وبغداد

تدعو فلا يستجيب

سوى قاتليها الغلاظ

يجيئون في الريح والماء

في الطائرات

وعبر السفائن

من كلّ صوب

يجيئون بالموت

فاستدعاء الدال (سوى) يلغي كلّ احتمالات ردود الفعل المتوقعة من أبناء العروبة إزاء استغاثة بغداد، " ويحصر المستجيبين في عالم آخر لم تتوجّه إليه بغداد، (عالم القتلة الغلاظ) الذين حطوا على بغداد من نواحيها ينشرون الدمار ويزرعون الموت."[29]

* * *

وترى عين النقد أن الشعرية قد استغرقت في المفارقة من حيث اعتمادها على درجات متدرجة من الصدام بين الداخل الذي يقدم الذات في أحاديتها وانغلاقها على نفسها، والخارج الذي يمثل انفتاح الرؤية على الواقع الحضوري

فـي عتمتـه وإضـاءته. وقـد أخـذت ظـواهر هـذا الصـدام سـبيلها إلـى الصـياغة فأحكمت ربطها (بالضمائر)[30]

وبمقارنـة صـيغ الجمـع التـي تشـكل مفـردات الواقـع بضـمائر الـذات تتبـدى المفارقة ونتائجها، وهذا ما قدمه النقد لنص (كأنه الغروب)؛ إذ يقول أبو سنة:

رأيت ليلي الطويلَ .. مقبلا

يهز في وحشيّة

أغصان صبحي الرطيب

يقنع النجوم

بالسحاب

والأيام بالخطوب

وكلّ من سألته

يشيح في برودة

يصمت لا يجيب

تنفجر الأشياء في النحيب

تقرفص الأيام

فوق صخرة

ممعنة في صمتها

المريب

تخبئ اللالئ الخضراء

في قبورها

وتسكن الأسرار

قلب سجنها الرهيب

فالذات في فرديتها المحدودة المحصورة في أربعة ضمائر لا غير (رأيت – ليلي – صبحي – سألته) تواجه صيغ الجمع التي تستوعب مفردات الواقع المادي (أغصان – النجوم – السحاب – الأشياء – اللالئ – القبور)، ومفردات الواقع المعنوي (الأيام– الخطوب– الأسرار). ومعنى هذا كما ترى العين الناقدة "أن التوازن مفقود على المستوى الكميّ، بل يكاد يكون مفقودًا على المستوى الكيفي... المفارقة – إذن – كانت مفارقة كمية وكيفية على صعيد واحد... ومن ثمّ استحال منتجها إلى متلقيها وضحيتها في الوقت نفسه."[31]

* * *

وحينما توغل القراءة النقدية في رصد الداخل النفسي من خلال لغة الإبداع تستكشف صدامًا من نوع آخر، هو صدام بين حالتين متنافرتين تعتلجان في نفس المبدع هما حالتا الحزن والبهجة، ومن ثم بدت المواجهة بارزة في لغته بين حقلي الحزن والبهجة، بيد أن الإحصاء الكميّ قد حسم النتيجة لصالح الحقل الأول؛ حيث تتدخل مفردات حقل الحزن في إنتاج دلالتها على نحو مباشر في معظم السياقات التي تحل فيها، على حين تأتي مفردات الحقل الآخر محدودة الفاعلية وغير مباشرة، "ويبلغ هذا الحسم ذروة المأساويّة عندما تحضر ضحية المفارقة إلى السياق في مواجهة مصيرها، نلاحظ كل ذلك في نص (شتاء العروبة):

لها أن ترقرق أحزانها

في مياه الفجيعة

تبكي مقاديرها

وتنوح على وتر مغترب

لها أن تموت

وليس لقاتلها أن

يقول السبب

تلوم مواقيتها الغادرات

وتندب حظ الحياة

تعاقر فوق موائد

هذا الزمان النوب

يتراكم في الدفقة كم وافر من مفردات حقل الحزن والألم... مع غياب مفردات حقل الفرح غيابًا كاملاً، ولا شك أن إيغال الشعرية في هذه الحالة الدامية كان موازيًا لإغراق الواقع العربي فيها؛ ومن ثم حصرت الشعرية اختياراتها في هذه المنطقة المظلمة..."[32]

ويتوالى رصد النقد لمفردات حقل الحزن وتأثيراتها القوية في ضحيتها التي أنتجتها، لكنه يلحظ أن شعرية أبي سنة لم تستسلم لسطوة حقل الحزن بكل مخزونه الكميّ والكيفيّ، ومن ثم حاولت التصدي له عبر فتح الذاكرة على مناطق (الفقد) بمنطق (لا يفل الحديد إلا الحديد)؛ حيث كان هذا الفتح بمثابة نوع من تحري مناطق الراحة القديمة للسكنى فيها برغم غيابها الدائم أو المؤقت.[33]

* * *

ونلاحظ أن عين النقد نافذة ويقظة ترصد وتحلل كل ما تلمحه، فما يمر علينا مرور العابرين، لا يكاد يفلت من المراقبة النقدية حتى تلتقطه، وتوظفه في إنتاج الدلالة.

ويتجلى ذلك في النظر إلى الإهداء الذي تصدر الديوان، فمن المدهش حقًّا أن يوظّف هذا الإهداء في إنتاج الدلالة، وفي ذلك مفارقة أخرى بين ما يتوقعه الجميع من أننا حينما نقرأ الإهداء لم نكن قد ولجنا في قراءة الديوان بعد، وما قدّمه لنا الإبداع النقدي لدى (محمد عبد المطلب) حين نظر إلى الديوان بوصفه وحدة كليّة، ونصًّا واحدًا ابتداءً من الإهداء بل من العنوان. يقول الإهداء:

إلى الأرواح الخضراء التي

تهيم حول روحي

إلى روح أمي

وأبي

وأخي

محمد إبراهيم أبو سنة

فترى العبقرية النقدية أن الإهداء قد حافظ على "الكثرة المتكئة على صيغة الجمع **(الأرواح)**، ثم سعى الإبداع إلى استحضار هذه الأرواح إلى زمن الحضور عندما لونها **(بالاخضرار)**، ثم أدخلها في زمن المضارع **(تهيم)**، ويبدو أن الشعرية لم تتمكن من استحضار الأرواح إلى زمنها الحاضر برغم كل ذلك، فحاولت مقابلتها في منطقة محايدة ... **(الروح)** ... وما إن انتهت من هذه المهمة المزدوجة حتى استعادت جسديتها مرة أخرى مشبعة بكم هائل من الراحة النفسية، وتمثل هذا التجسيد في تسجيل اسمها كاملا **(محمد إبراهيم أبو سنة)**،

برغم أن الاسم مزروع في الغلاف الخارجي للديوان، لكن مهمته هناك مغايرة لمهمته هنا، ومن ثم جاء التكرار."[34]

* * *

ويحشد الوعي النقدي معارفه وثقافته للتعامل مع أول ما تقع عليه العين في الديوان، وهو الغلاف الخارجي والعنوان: « **شجر الكلام** »؛ إذ يوحي تركيب العنوان للوهلة الأولى بعدم التناسب بين الدالين؛ لأن الشجر ينتمي إلى عالم النبات، والكلام ينتمي لعالم البشر.

وقد قامت الشعرية بعقد المصالحة بينهما ليتمكنا من الالتقاء عبر علاقة الإضافة النحوية، وتمّ ذلك الالتقاء بشحن كل دال بدلالات إضافية مكتسبة، وقد استطاعت عين النقد أن تحدد هذه الدلالات الوافدة لكل دال على حدة، ولهما حال اجتماعهما في الديوان، ويمكن أن نجمل العناصر المشتركة التي سمحت بالتقاء الدالين فيما يلي:

1- اشترك الدالان في كون كل منهما صيغة جمع، وهي الصيغة الأثيرة في الديوان.

2- كلا الدالين مشحون بطاقة مرجعية هائلة من الوعي الأسطوري، والشعبي، والعرفاني الصوفي.

3- كلاهما يحمل صفة القداسة: فقد نظر القدماء إلى الشجرة بوصفها رمز الخصوبة الدائمة والروح المتجددة، وفي الموروث الشعبي الإسلامي تقع (شجرة السدر) على يمين العرش، كما عبد الجاهليون (شجرة ذات أنواط)، وهناك (شجرة الحديبية)، وقبل ذلك كله وبعده هناك الشجرة الوسطية القرآنية التي أصلها ثابت وفرعها في السماء؛ ومن ثم امتلكت الشجرة صفة الكلام عند الصوفيين. أما الكلام فله قدرة تأثيرية هائلة، فبه يتم الشفاء، والتغلب على الصعاب، والحماية من الشرور والعكوسات، والتحكم في قوى الطبيعة،

فهو أشبه بطقس سحري يكسر قوانين الوجود، ويلغي قوانين السببية، وقد استطاعت شهرزاد أن تتغلب على القوى العدوانية في شهريار بالكلام، وقد أدرك النبي ﷺ القدرة التأثيرية للكلام فقال: " إن من البيان لسحرا ".

وبذلك تتم المصالحة بين دالين، بل بين عالمين مختلفين، لكنها مصالحة لا تلغي علاقة التنافر بينهما؛ لأن الشجر أصلا لا يتكلم، والكلام أصلا لا ينتمي إلى الشجر، ومن ثم كانت المفارقة في العنوان.[35]

ومن الجليّ أن إبداع أبي سنة كله كان حاضرًا في وعي ناقدنا الكبير، وهو يدرس هذا الديوان؛ إذ إنه يلحظ أن علاقة أبي سنة بالشجر المتكلم والكلام الشجري ليست جديدة، بل هي علاقة قديمة نرتد معها صوب أول نصّ توقف هذا الفصل إزاء تعامل ناقدنا معه، وهو الذي يقول فيه أبو سنة:

سألتني في الليل الأشجار

أن نلقي أنفسنا في التيار

على هذا النحو يشكل النقد عند أستاذنا الدكتور محمد عبد المطلب إبداعًا موازيًا للإبداع الأدبي، وهو إبداع مبهر حقًّا؛ إذ ترى فيه بصيرته النقدية ما لا تفطن إليه سواها، وكأنها هي مبدعته قبل أن تكون ناقدة له.

الهوامش

(1) د. محمد عبد المطلب: كتاب الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة الأولى 2002م. ص58.

* انظر: د. أحمد عادل عبد المولى: بناء المفارقة، دراسة نظرية تطبيقية، أدب ابن زيدون نموذجًا، مكتبة الآداب، ط1، 2015م.

** من الجدير بالذكر أن الدكتور محمد فتوح أحمد قد أفرد بحثًا عن المفارقة في إبداع أبي سنة في كتابه الحامل لعنوان بحثه هذا: «**مفارقات الشعرية**». انظر: مفارقات الشعرية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2009م، ص ص 143 – 166.

(2) د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة. التكوين البديعي، دار المعارف، الطبعة الثانية 1995، ص149.

(3) السابق، ص155.

(4) السابق، ص164–165.

(5) السابق، ص181.

(6) السابق، ص186–187.

(7) السابق، ص194–195.

(8) السابق، ص212.

(9) السابق، ص220.

(10) السابق نفسه.

(11) السابق، ص220.

(12) د. محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995م، ص137.

(13) السابق، ص124.

(14) السابق، ص124.

(15) السابق، ص126–127.

(16) السابق، ص127.

(17) السابق، ص127-128.

(18) السابق، ص130-131.

(19) السابق، ص144.

(20) السابق، ص146-147.

(21) السابق، ص150-151.

(22) د. محمد فتوح أحمد: مفارقات الشعرية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2009م، ص156.

(23) محمد إبراهيم أبو سنة: رماد الأسئلة الخضراء، دار الشروق، القاهرة، 1990م، ص ص 51 – 53.

(24) قراءات أسلوبية، ص151.

(25) السابق، ص154.

(26) السابق نفسه.

(27) كتاب الشعر، ص119.

(28) السابق، ص120.

(29) السابق، ص121.

(30) السابق، ص122.

(31) السابق، ص123.

(32) السابق، ص124.

(33) السابق، ص126-127.

(34) السابق، ص127.

(35) السابق، ص136-137.

المصادر والمراجع

- **محمد إبراهيم أبو سنة:**
- رماد الأسئلة الخضراء، دار الشروق، القاهرة، 1990م.
- **الدكتور محمد عبد المطلب:**
- بناء الأسلوب في شعر الحداثة. التكوين البديعي، دار المعارف، الطبعة الثانية 1995.
- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995م.
- كتاب الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة الأولى 2002م.
- **الدكتور محمد فتوح أحمد:**
- مفارقات الشعرية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2009م.