

د. وداد بن عافية - جامعة باتنة 1 - الجزائر

البنية السردية في قصيدة "الأمير المتسول" لعبد المعطي حجازي

ملخص

يهدف هذا المقال إلى تسليط الضوء على ظاهرة إلغاء الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية من خلال الوقوف على تداخل الشعري/السردية في قصيدة "الأمير المتسول" لعبد المعطي حجازي، حيث أسهمت تقنيات تعبيرية سردية في نسج بنية القصيدة والمتمثلة في: الحدث الدرامي، الشخصية، الزمكانية، التبئير. أدى تنامي الحركة السردية في القصيدة إلى بناء دلالاتها عبر تشابك وتفاعل مجموعة من العلاقات، وذلك عبر تفعيل الحدث الدرامي الذي صنعه الشخصيات التاريخية والأسطورية برمزياتها وإيحائيتها.

Summary

The aim of this article is to spotlight the phenomenon of abrogating borders between literature genders by standing on the poetry/prose interference in the "The Beggar Prince Poem" by Abd El Moaty Hijazy, where expressive techniques of prose have participated in the poem structure such as: dramatic event, character ...

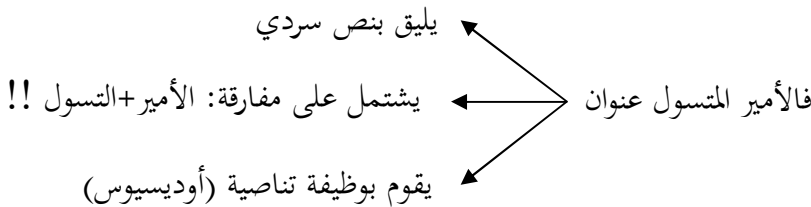
The progression of the prose movement in the poem has led to build its significances of a group of relationships, by activating dramatic event made by the symbolism of historical and legendary characters.

مقدمة

يتألف الشعري والسردى في قصيدة الأمير المتسول، كتقنية تعبيرية حداثية، تسهم في تشييد البناء النصي وتوليد مدلولاته، بإلغاء الحدود الفاصلة بين فنون القول وأجناسه الخطابية، لتتبدى القصيدة بنسج جديد، يخفف من الاحتفاء باللغة المنمقة وبهرجها المجازي، مقترضاً ساليب وتقنيات سردية يطرز بها أبياته ويوشىها. إن عملية الاستعارة الحاصلة بين الأجناس الأدبية، تجعل القصيدة تتكشف عن زي جديد، ناجم عن التواشج الحاصل بين تقنيات تعبيرية في نسج متكامل، لحمته الدوال اللغوية وسداته الحدث الدرامي المتفاعل بين الشخصيات في إطار زمكاني، دون أن يريك ذلك انتماء القصيدة الشعري أو يجردها من خصائصها الجوهرية.

1. سردية العنوان

يشير "جون كوهن" (J. Cohen) أن العنونة من خصائص النصوص النثرية، "لأن النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية، بينما الشعر يمكن أن يستغني عن العنوان (...). مادام ينبني على اللاتساقواللانسجام" (01)، لذا تعتبر ظاهرة العنونة في الشعر شيئاً جديداً، إذ كانت القصائد تكتب دون عناوين على عكس النصوص النثرية، وهو ما يدعم عملية الاقتراض الحاصلة بين الشعري والسردى. تبني قصيدة "الأمير المتسول" على علاقة مركزية بين صوت الشاعر والرمز الأسطوري الذي يستدعيه (أوديسيوس)، وهو ما يوحي به العنوان نفسه باعتبار أنه يضطلع بدور تناسي، فضلاً عن كونه حسب "جيرار جنيت" (G. Genette) عتبة نصية تزود القارئ بدلالات تتعلق بالمتن.



مما يوحي بمعاناة ذات منكسرة بلغ بها العياء أشده، ذات تعيش تناقضات الحياة، تتنازعها حركتان متضادتان، إنها ذات مؤهلة (الأمير)، لكنها تعيش وضعا وسياقا تثبيطيا يجردانها من إمكاناتها الفعلية، إنها غنية بمعطيات إيجابية كثيرة، لكنها تفتقر الزمان والمكان والسياق المناسب، مما يجعلها تعيش شرخا نفسيا وصراعا داخليا واغترابا روحيا، إنه "الصراع بين الروح والمادة، بين الفرد والآخر، بين القيم وضياع القيم" (02)

وهو ما تكشف عنه القصيدة في أسلوب سردي بسيط مستعص على الفهم المباشر، لما تشتمل عليه من تناقضات تتطلب رؤيا شمولية تحقق الدلالة المتجانسة للنص، وهو ما لا يتم إلا بالاستعانة بالتقطيع الذي يقسم القصيدة إلى بنى جزئية تسهل عملية الدراسة لاسيما أنها طويلة ومن الصعب التعامل معها دفعة واحدة، "بيد أن التقطيع عامة لا يجب أن يستند إلى معايير من خارج النص (كالتقسيم المعتاد إلى ثلاثة مقاطع، أو كالحدس الشخصي)، وإنما إلى عناصر يقترحها النص نفسه ويربط بينها" (03). فالتقطيع عملية إجرائية تتم الاستعانة بها لدراسة النصوص الشعرية والنثرية قصد الإلمام بالنظام الأسلوبي والبنائي الذي تستترواؤه الدلالة.

2. تمفصلات القصيدة

يمكن اعتبار الأبيات الخمسة الأولى من القصيدة مفصلا بنيويا مهما يساعد على تقسيمها مبدئيا إلى مقطعين، إذ يمتد المقطع الأول من البيت الأول (أقمرت الآن شوارع المدينة) إلى غاية (يأخذه في آخر السهرة!)، أما المقطع الثاني فيبدأ من تكرار (أقمرت الآن شوارع المدينة) إلى غاية آخر بيت في القصيدة (ويوفون النذور!). ويمكن الاستناد على "زاوية التبئير" (04) كمصطلح سردي في تقسيم المقطعين السابقين إلى قسمين لتتمفصل القصيدة إلى أربعة مقاطع جزئية على النحو التالي:

- 1م: يشتمل على الأبيات الخمسة الأولى (الرؤية من الخلف).
- 2م: من البيت السادس إلى غاية (يأخذه في آخر السهرة!): الرؤية مع.
- 3م: من أقمرت الآن شوارع المدينة المعادة: الرؤية من الخلف.
- 4م: من (شمسك يا مدينتي...) إلى آخر بيت (ويوفون النذور!): الرؤية مع.

فهل يعني هذا أن ثمة شخصيتان ساردتان في القصيدة؟ أم أنها ذات واحدة تناوبت السرد من منظورين مختلفين؟، فمن هي الأصوات الساردة ومن يتكلم داخل القصيدة، لاسيما أن مقاطعها تشتمل على ذوات رمزية أسطورية وتاريخية أسهمت في تفعيل حركية السرد بتناوب الأقوال والأفعال فيها؟

3. استحضار الشخصيات الأسطورية والتاريخية

إن الأسطورة بناء سردي وعندما يلتحم الشعر بها "لتحاما كبيرا (...)" فإنه يستدرج إليه عناصرها السردية، أيضا، وهكذا يتم التخفيف من طبيعته اللسانية المكثفة ويفتني، من خلال الأسطورة، بمكونات سردية تسهم في تعزيز بنيته الحكائية⁽⁰⁵⁾، وتسهم الشخصيات الأسطورية التي توظف كرموز محملة بالدلالة في بناء الأحداث وتناميها عبر أبيات القصيدة.

يلوذ الشاعر بشخصية "أوديسيوس" في ضياعه واغترابه عن الوطن لسنوات طويلة، ليعبر عن تجربة الاغتراب التي بلغت أقصى حدودها من الشعور بالاستلاب والفرع الداخلي، ف "أوديسيوس" هو الشخصية الرمز التي يوحي إليها "الأمير المتسول"، وهو معادل موضوعي "لعبد المعطي حجازي" الذي تقوض عالمه البطولي ولم يستطع الوصول إلى غاياته أمام مادية المدينة التي ضيعت الإنسان بصفائه الفطري، لذا تبدو الشخصية المخاطبة "الأمير" في المقطع الأول من القصيدة يائسة، مهزومة، مستسلمة.

يستعين المقطع الثاني بشخصية "تموز" الأسطورية (صرت عجوزا، يا أيها الشيخ العقيم!) لتفعيل أجواء القحط والجفاف داخل القصيدة، فالأمير لم يستطع الحفاظ على مجد آبائه (وجهي لم يعد شبيها بأبي/ صرت عجوزا، وهو بعد في شبابه المقيم)، فالأب يرتبط بالخصب والشباب، إنه ينضح بالصفاء الروحي والتصالح الوجداني وبالقيم الفطرية التي شب عليها في القرية، أما هو فقد ضاع عندما أغرته النساء مثلما أغرت امرأة "أوديسيوس" في إحدى الجزر فغاب عن وطنه مدة أطول، وما النسوة عند "عبد المعطي حجازي" سوى سكان المدينة الذين أغروه بالبقاء فابتعد عن قيمه الأولى (قيم القرية)، إن المدينة بالنسبة له كالعالم السفلي الذي يسكنه الموتى وينزل إليه "تموز" عندما يموت.

يستحضر هذا المقطع شخصية "علي" الذي ارتدى رداء الرسول عليه السلام ليلة الهجرة مثبتا شجاعته وقوته النفسية ونضجه الذهني ووعيه العقائدي تأييدا للرسالة المحمدية، فكان في مستوى الرداء الذي ألبسه إياه الرسول صلى الله عليه وسلم. أما الشاعر فليس بحجم المسؤولية لمقاومة شراسة المدينة وإغراءاتها وبلغ به الاغتراب أشده إذ أصبح (لاملك ولا أسرة).

تظهر في المقطع الثالث شخصيتا "أوديسيوس" و"بيلوب" (الأميرة السجينة)، الزوجة الوفية التي ظلت حبيسة القصر لسنوات تنتظر عودة الأمير الضال "أوديس"، إنها رمز لكل ما يؤمن به الشاعر من قيم ومبادئ نائرة على السائد في المدينة.

يستحضر المقطع الرابع "طائر الفينيق" برمزيته الأسطورية الدالة على الانبعاث بعد الموت (فكيف لا أقتل نفسي؟ إنها العورة!)، لتأتي لحظة المكاشفة والتحدي باستحضار شخصية "برومثيوس" الذي تحدى رغبة الآلهة في احتكار المعرفة وأهداها للبشر.

تتنامى حركية السرد بتطور الأحداث وفق أدوار تقوم بها الشخصيات ضمن إطار زمكاني يفعل التوجه الدرامي للقصيدة.

4. بنية الواقعة السردية

تسهم الأفعال بزمنها الماضي والحاضر في تنمية الحركة السردية في النص (*). بشكل ملفت للانتباه، مع تفاوتها من حيث التواتر من مقطع لآخر، ويمكن رصد أربعة أنواع من الحركة السردية في المقاطع السابقة:

م1: الحركة الأولى

تعمق الحركة الأولى في القصيدة أجواء الجفاء والخواء والوحدة، وقد وظف الشاعر جملا فعلية دالة على الانفصام الحاصل بين الأمير الذي يمثل شخصية "عبد المعطي حجازي" نفسه وبين المدينة والناس (أقفرت/ انفض)، ويصل الإحساس بعدم الانتماء إلى المدينة أوجه، إذ لا جدوى من التآلف والمصالحة ولا بد من المغادرة، مع التأكيد على ضرورة حمل أشياء ثمينة (فاحمل بقاياك الثمينة/ واحمل تماثيل الأميرة السجينة).

يرتبط فعل (الحمل) باصطحاب أشياء خاصة لم يستطع تفعيلها وتحريكها في المدينة، فتحوّلت إلى بقايا وتمائيل، إنها أفكار ومبادئ الشاعر التي تتناضى وواقع المدينة التي جمدها، لذا فهو يشعر بالوحشة والغربة والرغبة في الرحيل (إذهب) التي جاءت في شكل أمر خارجي، إذ يبدو السارد هاهنا خارجاً عن أحداث القصة، وهو راو عليم يعرف حيثيات العلاقة المتأزمة بين الشاعر والمدينة وضرورة الرحيل عنها، إلا أن ضمير المتكلم (نا) يجعلنا نستنتج أن الراوي هنا هو الشاعر نفسه، فهو معني بالرحيل أيضاً (فقد جاء ترامنا الأخير).

إن تعدد أشكال التبئير المتعلقة براو وحيد هو الشاعر نفسه، دليل على الانفصام الحاصل بداخله، وجاءت عبارة (ترامنا الأخير) لتفعيل عملية السرد وجعلها أكثر واقعية باستعمال التعابير اليومية.

يبدو أن الصراع بين الشاعر والمدينة بلغ أوجه والغلبة كانت للأقوى (المدينة)، لذا جاءت الحركة الأولى من القصيدة مأساوية انتهت إلى طريق مسدود (الرحيل).

2م: الحركة الثانية

تتحرك أفعال هذا المقطع ضمن ثلاثة أزمنة رئيسية: أولها منبثق عن الجو الأسطوري الرمزي الناتج عن حضور زمن "تموز" و"أوديسيوس"، وثانيها تاريخي ناتج عن استحضار رمز "علي" كرم الله وجهه، وثالثها متولد عن زمن استذكار في شكل ومضات واقعية، وهي الأزمنة الثلاث التي شغلتها الحركة السردية للنص التي جاءت على لسان سارد ذاتي، فهو جزء من عملية السرد وواحد من ذواته الفاعلة.

1. الزمن الأسطوري

يبدأ المقطع بمشهد تصويري يصف فيه الراوي (الشاعر) وضعه الحالي، الذي يتسم بالسكون والعجز، وهو ما تعبر عنه الجملة الاسمية في بداية المقطع (وجهي)، والفعل الناقص (صار) والأفعال الماضية المرتبطة بالهزيمة والخذلان: سقطت، أضعت الضمير المتصل يعود على الشاعر).

إن بداية المقطع أشبه ما تكون بأسطورة "تموز" (الشيخ العقيم) عند الموت ونزوله إلى العالم السفلي حيث الموت والفاء، وهو ما عبرت عنه سكونية هذا الجزء من المقطع الثاني، التي سرت في بنياته لتقييم علاقة مع البنية الثالثة حيث تشيع

الأفعال الماضية المرتبطة بالإنجاز السلبي (نزلتُ، أغرنتني، لم ألق)، مستعيرا الزمن الأوديسي في لحظة ضعف أمام امرأة في جزيرة من الجزر أثناء رحلته. يستحضر الشاعر إذن الزمن الأسطوري السلبي المرتبط بلحظة الضعف والقحط والجفاف، ليعبر عن استسلامه وحزنه وضياعه وهو يعيش حالة الاغتراب في المدينة.

2. الزمن التاريخي

يتجلى الزمن التاريخي في توظيف أفعال استذكارية تسهم في تنمية حركة السرد الذي يتخذ منحى إيجابيا، وقد جاء هذا الزمن في شكل وقفة وصفية استهلكت بجملة اسمية (هذا ردائي الحرير)، ويقوم الوصف هنا حسب "جيرار جنيت" بوظيفة تفسيرية رمزية، موضحا قوة الماضي في أبعاده القيمية والأخلاقية والروحية (مازال لامع السواد، عاطر السترة، هذا شعار المجد والقوة)، سرعان ماتتحول صيغة الأفعال في البنية إلى المضارع (لم تعد، يشتريه، يأخذه)، وهو زمن الشاعر السلبي المخالف للزمن التاريخي، وهنا تحدث المفارقة بين شخصيتي الشاعر وعلي.

3. الزمن الواقعي

يتراوح الزمن الواقعي بين زمنين نقيضين، الأسطوري والتاريخي، إذ يرتبط الأول منهما بدلالات السلب والسكينة والتراجع والضياع، فيما يقترن الثاني بتمجيد القيم الروحية، لذا يشتمل هذا المقطع على حركة تتنازعها طاقتان متناقضتان على النحو التالي:

1. طاقة سلبية

- أنت الذي أضعت تاج المملكة
- أصبحت من أبناء هذه المدينة
- أصابني الخوف ولم أعد أقو على رد النظر
- ماذا أصاب الكلمات لم تعد تهزنا...
- أصبحت لأمك ولا أسرة.

2. طاقة إيجابية

- استمعوا لي فأنا لست ببائع، ولكني أمير

- مملكتي من ألف عام، عرشها في أسرتي
- لو تصحبونني لها، أقطعكم سهولها
- ونبتني على تلالها المدائن الحرة.

إن الصراع بين الطاقتين السابقتين (الاستسلام/ المواجهة)، يفعل التوجه الدرامي لهذا المقطع، الذي سيشرع في الانفراج لصالح إحدى القوتين في الحركتين الموالييتين.

الحركة الثالثة

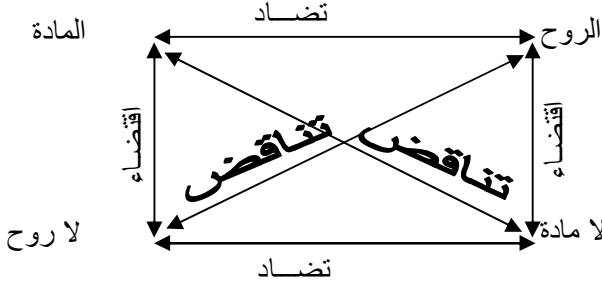
إن التكرار البنيوي لا يعني التطابق الدلالي، ومعاودة المقطع الأول ليكون هو نفسه الثالث إيدان بتغيير حركة الرحيل بمعنى المغادرة والاستسلام إلى معنى التحدي والمواجهة، فثمة انتقال من وضع إلى وضع نقيض، وما كان يبدو استسلاماً في المقطع الأول أصبح يعني استعادة الزمن التاريخي بأمجاده والزمن الأسطوري الإيجابي باستحضار الرموز الفاعلة ذات الطاقة الإيجابية في المقطع الموالي.

الحركة الرابعة

تأتي هذه الحركة لتبين موقف الشاعر إزاء المدينة التي تتصارع فيها قيم كثيرة: المادة/الروح، الفرد/ الجماعة، القيم/ ضياع القيم، الظلم/ الحق، وتحدد الحركة الأخيرة والحاسمة توجهها باستثمار الرمز الأسطوري الذي يفتح تدريجياً على جملة من الدلالات.

ينقل الشاعر من السرد الاستذكاري إلى تفعيل تنامي الأحداث باستعمال الأفعال المضارعة في البنية الأولى من هذا المقطع الدالة على استمرار المعاناة التي بلغت أقصاها، وأصبح لا بد من الخلاص: (فكيف لا أقتل نفسي)، إن عملية القتل هنا مجازية وليست حقيقية وهو ما يؤكد قوله (إنها العورة!) التي يراد بها الكشف والانبعاث بعد غربة وطول سكوت. وهنا استحضار لطائر الفينيق كرمز للبعث، وهو ما عبرت عنه كلمة (عار) المكررة في البنية الأخيرة من هذا المقطع، بعدما جاءت البنية الموالية معبرة عن التردد الذي يسبق الانطلاق الذي سرعان ما يعلن الشاعر عنه بقوله: (عار).

ومن هنا أمكننا إيجاز الحركة الدرامية التي فعلت أحداث القصيدة في قوتين متصارعتين تتمظهران دلاليا في المربع السيميائي التالي:



تمثل المدينة الخواء الروحي وتكريسها للمادة بشكل كبير، مما جعل الشاعر ينقم منها ومن العيش فيها، رغبة في الخلاص من زيفها وبهرجها الكذاب، فالجمال والروح والحياة قيم غيبها منطق المدينة التي لا بد من هجرانها لاستعادة أوكسير الحياة.

ملحق. (نص القصيدة)

أفترت الآن شوارع المدينة
وانقض عنك الناس أيها الأمير
فاحمل بقاياك الثمينة
واحمل تماثيل الأميرة السجينة
واذهب.. فقد جاء ترامنا الأخير!
وهي لم يعد شبيها بأبي
صرت عجوزا، وهو بعد في شبابه المقيم
تقول لي رسومه، حين سقطت فوقها،
فارتطمت وجوهها، واتخذت مني زوايا مضحكة
تقول لي، وهي تحيل أعينا باسمه،
في وجهي الباكي الكظيم:
أنت الذي أضعت تاج المملكة
يا أيها الشيخ العقيم!

لاتسخرني من منظري أيتها الهرة
لو تصحيتني
ترين مجدي، وترين صوري
وتشربين قهوتي المرة

حين نزلت أشهد الميناء، أغرتني النساء
وعدت.. لم ألق السفينه
وهكذا أصبحت من أبناء هذه المدينة!

كان القمر
ليلتها في الماء يقطف الزهر
وكانت المدينة
تبدو على البعد كهيئة حزينه
وحين رفق السكون، وارتقى على الشجر
غنيت يا حبيبي
تلمل الحزن بصدري مثلما
تستيقظ الذكرى على دفق المطر
ثم مشى مثاقيل الخطو كما
تولد أول الدموع في مآقينا الضنينه
ثم رأيت أمامي واقفا يبكي على مرمى حجر
مستندا برأسه للخلف، ماسحا جبينه
مكللا بالشوك، باسطا يمينه
وقال لي:
هذا طريقي فلنواصل السفر
ولا نقيم في مدينه
حينئذ أصابني الخوف، فلم أقو على رد النظر
بينما مضى عني، وغاب في السكينه!
استمعوا لي فأنا لست ببائع، ولكني أمير

ملكتي من ألف عام، عرشها في أسرتي
 أنهارها خمره
 وأرضها خضره
 لو تصحبتني لها، أقطعكم سهولها
 ونبتتي على تلالها المدائن الحرة!

ماذا أصاب الكلمات لم تعد تهزنا
 ولم تعد تسرقنا من يومنا
 تثير فينا العطف.. قد
 وقد تني السخريه
 لكنها.. تموت تحت الأخطيه

هذا ردائي الحرير
 مازال لامع السواد، عاطر السترة
 أهده لي في سالف الزمان جدي الكبير
 وقال لي.. هذا شعار المجد والقدرة
 سر تحته في ليلة الهجره
 واستوحه الايماء والنبره
 واللق به المحبوب في الليل الأخير
 لكنني يا أيها الجمع الغفير
 أصبحت.. لاملك، ولا أسره
 ولم تعد بي حاجة إلى الرداء
 فهل هنا من يشتريه
 يأخذه.. في آخر السهره!

أقفرت الآن شوارع المدينه
 وانقض عنك الناس أيها الأمير
 فاحمل بقاياك الثمينه
 واحمل تمائيل الأميرة السجينه
 واذهب.. فقد جاء ترامنا الأخير

شمسك يا مدينتي قاسية علي وحدي
تتبعني أنى ذهبت
تأكل ثوبي، وتعري سوائي
أهرب منها أين يا مدينتي
وهي تنام تحت جلدي؟!
لا الليل يحميني، ولا ستائر الحجره
من هذه الشمس اللعينه
ومن يد تقبض صدري، يا ترى هو الأسى
فكيف لا ينزل دمعي؟
يا ترى هي الضغينه؟
فكيف لا أقتل نفسي؟
إنها العوره!

ماذا أقول يا أميرتي السجينه
عن عمري الذي يضع من يدي
بدون أن أعرف موعد الرجوع
لا بد أنك انتحرت،
أو هرمت في السرايب الحصينه
وشاخ وجهك الوديع!
من أجل ماذا أحمل السيف إذن؟
يا أيها الحداد خذه وأعطني نصف الثمن!
كان على الفطره
يبكي بغمده على الحق المضاع
حتى إذا جردته تجهم التماح،
واربدا للنظره
وشدد.. مزروع القناع
واقض.. موتور النراع
مخدم الشفره
حتى إذا شاهدني

فر ذلك المساء خائفاً من شبحي أصيب بالحسره
 أنكرني.. فلم يعد يسمعي، ولم يعد يصحبي
 وليلة فليلة.. رث الشعار الملكي فوق نصله وضاع
 وها هو الآن يذوب قطرة.. فقطره
 يصبح سكيناً للص، أو دليلاً في مداخل المدن!

عار أنا.. ليس كما وادت.. لا
 بل مثل جثة تنوشها الصقور
 عار يلذ لي العبور
 بين علامات المرور
 أخرج للشرطي لساني، وأفر راکضاً
 فيكم الضحكة في الوجه الوقور
 تشيح عني أوجه النسوة خوفاً، وأنا
 أنظر من طرف خفي للظهور والصدور
 عار أنا
 ظهري إلى الحائط، أطلقوا الرصاص قبلما
 الفت أنظار الجماهير إلي
 فيبتنون لي ضريحا،
 ويوفون الندور! (06).

الهوامش

- (01) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، مج 25، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1997، ص 98.
- (02) أحمد زياد محبك، الشاعر والمدينة، قراءة في نص شعري، مجلة فصول، ج1، مج 15، ع2، القاهرة، 1996، ص 321.
- (03) هايدي تويل، المحارب ضد الحكيم، العالم الدلالي الفردي والمرسلون الكوزمولوجيون في كائنات مملكة الليل، ت: نورا أمين، مجلة فصول، ج1، مج 15، ع2، القاهرة، 1996، ص 271.
- (04) تم اعتماد التصنيف الثلاثي للمنظور السردى حسب "جون بويون"، ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، الدار البيضاء، 2000، ص 47- 48.
- (05) علي جعفر العلق، الدلالة المرثية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط1، دار الشروق، عمان، 2002، ص 15.
- (*) "إن دراسة البنية تعني، ضمناً، الوقوف عند نظام الحركات (الذوات وطرائق حضورها وتفاعلها مع محيطها) واستقراء العلاقات التي تتأسس داخل النص سواء بين الألفاظ والأشخاص، أو بين الصور وطرائق تأسيسها."، محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دط، سراس للنشر، تونس، 1985، ص 22.
- (06) قصائد أحمد عبد المعطي حجازي، دط، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2006، ص 35- 42.