دراسة البناء الفني في قصيدة "عذاب الحلاج" لعبد الوهاب البياتي وفق معايير علي عشري زايد

*** قاسم عزيزي مراد**

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، إيران.

أبو الحسن أمين مقدسي

أستاذ، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، إيران.

محمود محمودپور

طالب دكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، إيران.

*البريد الإلكتروني: ghasem.azizi@ut.ac.ir

الاستلام	2024/8/10	المراجعة	2024/8/30	القبول	2024/9/22	النشر	2024/10/1

الملخص:

تطورت القصيدة في العصر الحديث تطورا ملحوظا، وذلك في البناء واللغة والموسيقى. فأصبحت القصيدة تعبيرا عن الوجود الإنساني بما فيه من المعاناة والمقاساة وصراع الوجود واللاوجود، وتقويض كل أركان الماضي مادة وعنصرا وقالبا. فقصيدة "عذاب الحلاج" للشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي تعتبر أنموذجا واضحا لتلك القصيدة التي تجسد آلام المجتمع، وتهدف إلى تحطيم مبادئها وقيمها بتكسير القالب واللغة وتزاحم الأضداد. ففي هذا المقال درسنا قصيدة الشاعر من حيث اللغة، والصورة، والموسيقى، والبناء. وحاولنا أن نجيب عن السؤالين هذين: ١) كيف وظف الشاعر اللغة والموسيقى والبناء للتعبير عن تجربته الإنسانية ومعاناته الوجودية؟ 2) ما الذي أراد الشاعر من خلال توظيف شخصية "الحلاج"؟ تحاول هذه المقالة إلى دراسة القصيدة ومعالجتها بالمنهج الوصفي – التحليلي، وذلك تمسكا بالإطار النظري الذي حدده "علي عشري زايد" في كتابه المعنون بـ "عن بناء القصيدة العربية الحديثة". ومن النتائج التي توصلنا إليها هي أن القصيدة تتمتع بطاقات تعبيرية شتى، كما أنها تكتسي طابعا من الغموض والتعقيد، مما يفسح المجال لتأويلات متعددة. فالشاعر في كل مقطع من مقاطع القصيدة يصور مفارقات الحياة والمظالم والمعاناة التي يكابدها هو والمجتمع، وذلك عبر استخدام اللغة استخداما خلاقا، وتجسيد ما بداخله من خلال موسيقى الأصوات والألفاظ. البياتي كممثل بارع يؤدي دوره في المسرح والسينما بحذاقة، وهو بطل القصة بمفرده. فحاول الشاعر عبر استدعاء شخصية "الحلاج" أن يعبر عما يعانيه من مكابدات، وأهوال، وظلم، فهو كما الحلاج تجربة وعيشا وهدفا، ويتماهى الشاعر معه.

الكلمات المفتاحية:

بناء القصيدة الحديثة، عذاب الحلاج، عبد الوهاب البياتي، اللغة، الصورة.

A Study of the Artistic Structure in Abdul Wahab Al-Bayati's Poem "The Torment of Al-Hallaj" According to Ali Ashri Zayed's Criteria

*** Qasem Azizi Murad:**

Assistant Professor, **Department of Arabic Language and Literature**, **University of Tehran**, **Iran**.

Abolhassan Amin Moghadasi

Professor, **Department of Arabic Language and Literature**, **University of Tehran**, **Iran**.

Mahmoud Mahmoudpour

PhD student in Arabic Language and Literature, **University of Tehran**, **Iran**.

*Email: ghasem.azizi@ut.ac.ir

Received	10/8/2024	Revised	30/8/2024	Accepted	22/9/2024	Published	1/10/2024

Abstract:

The poem has undergone significant development in the modern era, particularly in terms of structure, language, and rhythm. It has become a reflection of human existence, embodying suffering, struggle, and the conflict between existence and non-existence, while deconstructing all aspects of the past—both in substance and form. The poem "The Torment of Al-Hallaj" by the Iraqi poet Abdul Wahab Al-Bayati serves as a clear example of this type of poetry, which embodies the pains of society and seeks to break its principles and values by shattering its traditional form and language, while juxtaposing opposites. In this article, we studied the poet's work in terms of language, imagery, rhythm, and structure. We aimed to answer two key questions:

1) How did the poet utilize language, rhythm, and structure to express his human experience and existential suffering?

2) What did the poet aim to convey by employing the character of Al-Hallaj?

This article seeks to study and analyze the poem using a descriptive-analytical method, adhering to the theoretical framework established by "Ali Ashri Zayed" in his book *On the Structure of Modern Arabic Poetry*. Among the conclusions we reached is that the poem possesses various expressive capabilities and is characterized by ambiguity and complexity, allowing for multiple interpretations. In each section of the poem, the poet depicts life's contradictions, injustices, and the suffering he and society endure, using language creatively and expressing his inner feelings through the music of sounds and words. Al-Bayati, like a skilled actor performing on stage and in cinema, takes on the role of the sole protagonist. By invoking the figure of Al-Hallaj, the poet attempts to express his own struggles, horrors, and oppression, identifying with Al-Hallaj in both experience and purpose.

Key words: Structure of modern poetry, *The Torment of Al-Hallaj*, Abdul Wahab Al-Bayati, language, imagery.

المقدمـــــة:

أخذت القصيدة العربية في العصر الحديث ألوانا وأشكالا متنوعة؛ وتغير معناها ومبناها، واتجهت نحو الدرامية والاستفادة من تكنيكاتها حتى يقترب من روح العصر. ونحن هنا نتطرق إلى قصيدة "عذاب الحلاج" للشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي، وندرسها من حيث البناء واللغة والموسيقى. تنطلق إشكالية البحث من تحديد بناء القصيدة وحداثتها، واستخدام تكنيكات المسرحية والروائية والسينمائية فيها، ومدى توفيق الشاعر في عصرنة القصيدة، وتجاوبه مع مظاهر العصر الحاضر. ولهذا عالجنا القصيدة وقمنا بتحليل اللغة، والصورة، والموسيقى الموجودة فيها، وحددنا أنماط التكنيكات المستخدمة فيها، الأمر الذي يسوقنا إلى قراءة جديدة ومتأنية في عمل الشاعر؛ وعلى هذا، يسهل للقارئ عملية تحليل القصيدة وفهمها.

يعد البياتي واحدا من الشعراء الحداثيين الذين ساهموا في تأسيس القصيدة الحداثية تنظيرا وإبداعا. فقصيدته "عذاب الحلاج" التي تعد أول قصيدة قناع في الشعر العربي الحديث (محمد منصور، ١٩٩٩: ١٨٥) والتي كتبها البياتي سنة ١٩٦٤، وهي قصيدة مطولة تتكون من ستة مقاطع على بحر الرجز، وتكتسي طابعا من الغموض الشديد، تهيمن عليها فضاءات روحانية صوفية، وتتطلب قراءة متأنية تتم في سياق أدبي اجتماعي سايكولوجي.

وأما شعر البياتي "يمثل صورة لحداثة اللغة الشعرية في تمكنها من الأداء المكثف، وفي توظيفها الجيد لتحمل ما تتجاوز به الدلالة الأولى، وفي استخدامها الفني للتعبير عن المضمون المضمر" (رجاء عيد، ٢٠٠٣: ٤٢٥) مما يكشف للقارئ عن مهارة البياتي الشعرية، كما أنه يفتح المجال لقراءات مختلفة ومتعددة.

فكان البياتي مجددا في شعره، وتجديده كان ثورة في التعبير حتى تصبح اللغة مواكبة لتطورات العصر وأحداثه. ولغته، لغة جهاد دائم مع الإلف والعادة اللغوية، وهو يجاهد لإعادة اللغة إلى سيرتها الرمزية البدائية الأولى بتفجير ما في اللغة من طاقات إشارية (عبد الفتاح: ٢٠٠٦: ٤٢٥) ورمزية مما يكشف عن قدرة الشاعر في توظيف اللغة توظيفا ملائما مع أنماط الحداثة.

ويرى رؤوبين أن "الحركة الجدلية في قصيدة "عذاب الحلاج" تتراوح بين أربعة مستويات: ١) المستوى التاريخي: سيرة حياة الحلاج. ٢) المستوى الصوفي النظري: مراحل التجربة الصوفية. ٣) المستوى الاجتماعي والسياسي: النضال من أجل الحرية والعدالة. ٤) المستوى الشعري: مراحل التجربة الشعرية" (سنير، ٢٠٠٢: ٩٥)؛ فنرى هذه المستويات الأربعة في صورة متشابكة تعانق بعضها البعض داخل القصيدة، الأمر الذي لا يخفى على القارئ اللبيب.

١-١. ضرورة البحث

بما أن القصيدة الحديثة تنطوي على تجارب الشاعر وتعبر عما هو مكنون في اللاوعي، فدراسة بناء القصيدة تقرب القارئ مما هو خفي عن العيون، وتكشف للباحث عن مستوى وعي الشاعر بالنسبة للمجتمع وقضاياه، وكذلك يجسد الوضع المعيشي والأجواء السياسية والفكرية والاقتصادية للمجتمع، كما أنها يساهم بطريقة أو أخرى في تنوير المجتمع وتثقيفه.

٢-١. أسئلة البحث

حاولنا في بحثنا هذا أن نجيب عن السؤالين هذين:

١) كيف وظف الشاعر اللغة والموسيقى والبناء للتعبير عن تجربته الإنسانية ومعاناته الوجودية؟

2) ما الذي أراد الشاعر من خلال توظيف شخصية "الحلاج" في القصيدة؟

1-3. فرضيات البحث:

1) وظف الشاعر لغته الشعرية للتعبير عن تجاربه، وذلك عبر استخدام اللغة استخداما مجازيا. كما أن موسيقى الخاص لشعره، وبناءه الجديد، يعبران عما يمر بالشاعر من تجارب ومعاناة.

2) ارتدى الشاعر قناع الحلاج كي يعبر عن تجاربه الشخصية، ولعب دور البطل الثائر الذي يضحي بنفسه لتحقيق الأهداف السامية.

١-4. منهج البحث

يهدف هذا المقال من خلال تحليل قصيدة "عذاب الحلاج" والغور في بواطنها، ولغتها، وصورها، وبنائها، إلى استنطاق النص الشعري، والكشف عما هو خفي ومكنون في لغة الشاعر، لكي يصل من ورائه إلى رؤية الشاعر الأساسية، ومدى وعيه للأمور السياسية، والاجتماعية، والفكرية، والثقافية والاقتصادية. واعتمدنا على المنهج الوصفي - التحليلي حيث سيتم التركيز على تحليل المحتوى من خلال استغلال ما وظف الشاعر من تكنيكات حديثة في التعبير عن تجربته الشعرية، فاخترنا الإطار النظري الذي حدده "علي عشري زايد" في كتابه المعنون بـ "عن بناء القصيدة العربية الحديثة"؛ فدرسنا لغة القصيدة، والصورة الشعرية، والرمز، والمفارقة التصويرية، وموسيقى الشعر، والبناء الدرامي، والتكتيكات المسرحية والروائية والسينمائية في القصيدة، وأخيرا جئنا بخاتمة البحث.

١-5. خلفية البحث

لقد تعددت الدراسات وتنوعت أشكالها حول أعمال البياتي، وتطرق الباحثون إلى كثير من أعماله الشعرية وتناولوها، ودرسوها من جوانب مختلفة ومناهج متعددة. فليس بوسعنا في هذه الورقة البحثية أن نذكر كل هذه الدراسات، وفي ما يلي نذكر بعض هذه المقالات:

1) "الأبعاد السيميائية لخطاب الأقنعة قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا" لمسعود وقاد (مجلة البحوث والدراسات، السنة ٨، العدد ١١، شتاء ٢٠١١)؛ تناول الباحث في هذه المقالة الأبعاد السيميائية للقناع في قصيدة عذاب الحلاج، وخاصة البعد الرمزي للقناع بوصفه آلية فنية اهتدى عليها الشاعر بعد رحلة بحث طويلة مركزة على شخصية الحلاج.

2) "الالتزام في أشعار عبد الوهاب البياتي" لصلاح الدين عبدي وليلا عسكري (مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي، السنة ٣، العدد ١٢، شتاء ١٤٣٤)؛ درس الباحثان الالتزام فى أبعاده السياسى والدينى والاجتماعى فى أشعار البياتى واعتمدا على أسلوب التحليل المضموني، واستنتجا أن البياتي فى أدبه الملتزم لا يتكلم عن المأساة البشرية والفقر الموجود فى المجتمع فقط، بل يتكلم عن المأساة البشرية فى كل العالم.

3) "قناع الحلاج في الشعر العربي المعاصر (صلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي نموذجا)" لكبرى روشنفكر وسيدة أكرم رخشنده نيا (مجلة العلوم الإنسانية الدولية، السنة ١٧، العدد ٣، الصيف ١٤٣١)؛ قامت الباحثتان فى هذا المقال بالمقارنه بين الشاعرين، واستخرجتا بعض وجوه التشابه والتمايز بينهما مركزا على المنهج الوصيفى- التحليلى. كما أنهما تناولتا مفهوم القناع وملامحه فى الشعر العربى المعاصر.

4) "القناع في شعر عبد الوهاب البياتي" لعلي محمد عمران (مجلة جامعة سبها (العلوم الإنسانية)، العدد ١، ٢٠١٥)؛ حاول الباحث أن يدرس القناع وأسبابه في شعر البياتي، واستنتج بأن الشخصيات التراثية والتاريخية والأسطورية، أكثر قدرة على إغراء الشاعر، ودفعه إلى التقنع بها عند اعتزامه اللجوء إلى تقنية القناع.

٥) "عناصر القصة في شعر عبد الوهاب البياتي" لفرهاد رجبي وشهرام دلشاد (مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد ١٨، صيف ١٤٣٥)؛ تطرق الباحثان إلى تبيين عناصر القصة في شعر

البياتي في أربعة قصائد: "عن وضاح اليمن والحب والموت"، وقصيدة "موت المتنبي"، و"مجنون عائشة" و"عذاب الحلاج"، واعتمدا في بحثهما المنهج الوصفي – التحليلي، واستنتجا أن البياتي عني بالبناء السردي والدرامي عناية فائقة، وجاء بالمشكّلات السردية، وأنه قد تضافرت في قصائده القصصية عناصر القصة، وأن القصة عند الشاعر مكتسبة من التاريخ والأدب والأسطورة.

فواضح مما تقدم من الدراسات السابقة، أن ما قمنا به في هذا المقال يختلف تماما عما كتب من قبل؛ فحاولنا في هذا البحث أن ندرس -تحديدا - قصيدة "عذاب الحلاج" دراسة شاملة من حيث اللغة، والصورة، والبناء، وذلك كما حدد إطاره "علي عشري زايد" لبناء القصيدة الحديثة ودراستها. ونظرا لكثرة العناوين والموضوعات اكتفينا بذكر نموذج أو نموذجين في معالجتنا للقصيدة.

٢. البحث والتحليل

١-٢. بناء القصيدة الحديثة

أصبح للقصيدة اسم يُعرف وبنية كالبنية الحية لا تسمح بتقديم بيت على بيت. وقد كانت القصيدة قبل ذلك مجموعة من الأبيات لا تتسمى باسم، ولا تتميز بعنوان (العقاد، ٢٠١٤: ٣٩). وجدد الشعراء في أوزان الشعر وقوافيه كما جددوا في صوره ومعانيه ملائمين بذلك بين شعرهم وحضارتهم، وما كان لهم من أمزجة جديدة ومن طبيعة جديدة أيضا (حسين، ٢٠١٣: ٢٥) تجاوب مع تجاربهم الشخصية، ونظرتهم للحياة والكون.

وكما يقول "العقاد" إن القصيدة بنية حية وليست قطعا متناثرة يجمعها إطار واحد. وأن الشعر تعبير، وأن الشاعر الذي لا يعبر عن نفسه صانع وليس بذي سليقة إنسانية، فإذا قرأت ديوان الشاعر ولم تعرفه منه، ولم تتمثل لك شخصية صادقة لصاحبه، فهو إلى التنسيق أقرب منه إلى التعبير (العقاد، ٢٠١٤: ٤٩) وهذا ليس من الشعر الموضوعي في شيء.

يقول "تاوريرت" أن "القصيدة في ضوء الحداثة لا تدل على معنى واحد ولا موضوع واحد، بل هي مجموعة من الإيحاءات والرموز والإشارات والنواتج الدلالية تشير إليها جملة من الأنساق والعلاقات المتراصفة فيما بينها تراصفا عضويا" (تاوريريت، ٢٠٠٦: ٩٣). ولقد كان بروز القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث متصلا، أو مواكبا لما شهده الوطن العربي من تحولات على مختلف الصعد، من أحداث جسام، وحركات وثورات قوية، شكلت ميزة هذا العصر، وجسدت توجه الأمة، وحساسية المنعرج التاريخي الذي تقف فيه، والتغير الحضاري والثقافي الذي مس جوهرها ومظهرها، على مستوى جذري عميق (بلحيا، ٢٠١٨-٢٠١٧: ٢٧)؛ فالقصيدة العربية الحديثة تناغمت مع هذه الأحداث والحركات، وظهرت فيها ما وقع في الشارع والمجتمع، وسجلتها في ذاكرة الشعب.

١-١-٢. لغة القصيدة

اللغة هي الأداة الأساسية أو المادة الأولى للشاعر التي يشكل منها وبها بناءه الشعري بكل وسائل التشكيل الشعري المعروفة (عشري زايد، ٢٠٠٢: ٤١). فأزمة الحياة العربية إجمالا هي أزمة اللغة كما هي أزمة العقل، ومهما طال الوقوف في وجه الحياة فلا بد من الانصياع إلى نواميسها، وإلى أن يتم ذلك، يظل الأدب العربي الحديث أدبا مصطنعا محدودا لا يتجاوب مع نفس القارئ ولا يعكس حياته (أبوشادي، ٢٠١٤: ٢٤)، فإن أبرز ما يميز اللغة هو ثراؤها بالطاقات التعبيرية، واكتنازها بالإيحاءات اللامحدودة (عشري زايد، ٢٠٠٢: ٤٣). فالعقل العربي لم ينظر للغة بمعزل عن نظم الدلالات الأخرى (أبو زيد، ٢٠١٤: ٥٧)، فأعطى اللغة كامل اختياراتها وذلك تأقلما مع البيئة والحياة الجديدتين.

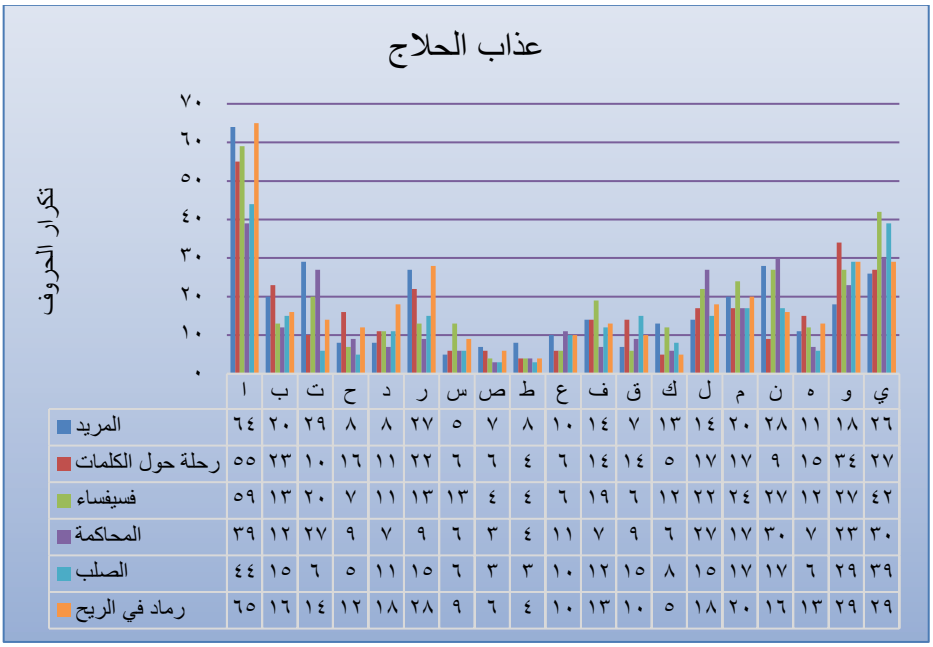
إن التفكير ظاهرة اجتماعية لا فردية، بمعنى أن الفرد لا يفكر ولا يقدّر ولا يروّي إلا من حيث هو عضو من أعضاء الجماعة التي يعيش فيها، والتي يستحضرها في نفسه استحضارا ملحوظا أو غير ملحوظ حين يفكر أو يقدر أو يروي. والمهم أن الأديب مهما يكن أمره، كائن اجتماعي لا يستطيع أن

ينفرد، ولا أن يستقل بحياته الأدبية، ولا يستقيم له أمر إلا إذا اشتدت الصلة بينه وبين الناس (حسين، ٢٠١٣: 9-7) ويعبر عما هو داخل المجتمع وما يرتبط بقضاياهم الاجتماعية والسياسية والثقافية.

١-١-١-٢. القيمة الإيحائية للأصوات

قد يكون لبعض الأصوات إيحاء خاص في بعض السياقات المعينة؛ فحروف المد مثلا في سياقات معينة تقوي من إيحاء الكلمات والصور (عشري زايد، ٢٠٠٢: ٤٦) وتعطي للقصيدة طابعا خاصا مما يعبر عن حالات الشاعر الخاصة.

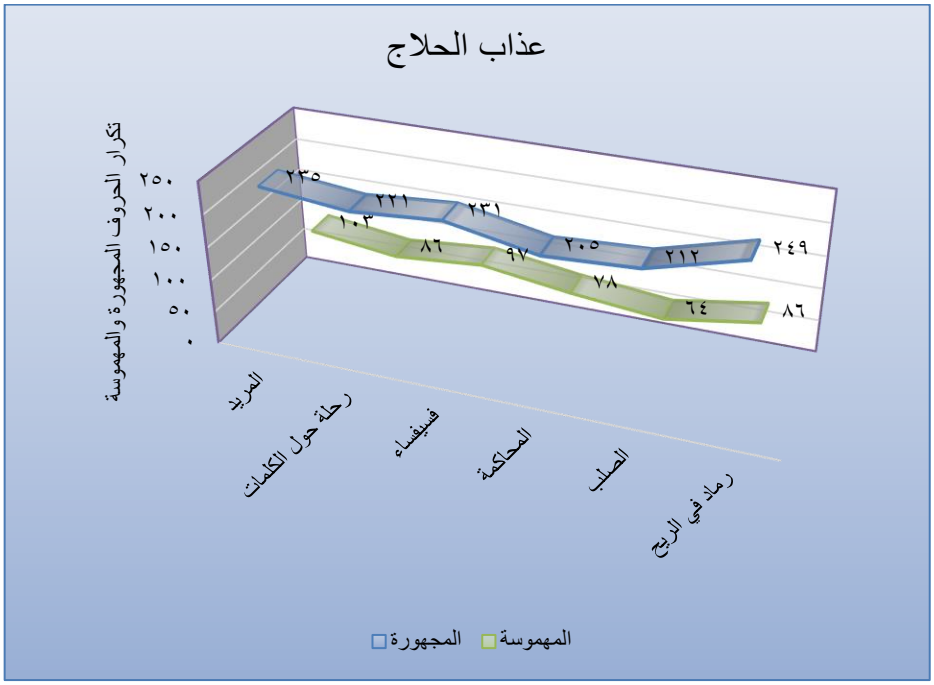
فنرى في الرسم البياني الأسفل تكرار حروف القصيدة في المقطوعات الستة:



	ا	ب	ت	ح	د	ر	س	ص	ط	ع	ف	ق	ك	ل	م	ن	ه	و	ي
المريد	٦٤	٢٠	٢٩	٨	٨	٢٧	٥	٧	٨	١٠	١٤	٧	١٣	١٤	٢٠	٢٨	١١	١٨	٢٦
رحلة حول الكلمات	٥٥	٢٣	١٠	١٦	١١	٢٢	٦	٦	٤	٦	١٤	١٤	٥	١٧	١٧	٩	١٥	٣٤	٢٧
فسيفساء	٥٩	١٣	٢٠	٧	١١	١٣	١٣	٤	٤	٦	١٩	٦	١٢	٢٢	٢٤	٢٧	١٢	٢٧	٤٢
المحاكمة	٣٩	١٢	٢٧	٩	٧	٩	٦	٣	٤	١١	٧	٩	٦	٢٧	١٧	٣٠	٧	٢٣	٣٠
الصلب	٤٤	١٥	٦	٥	١١	١٥	٦	٣	٣	١٠	١٢	١٥	٨	١٥	١٧	١٧	٦	٢٩	٣٩
رماد في الريح	٦٥	١٦	١٤	١٢	١٨	٢٨	٩	٦	٤	١٠	١٣	١٠	٥	١٨	٢٠	١٦	١٣	٢٩	٢٩

الشكل (1): الرسم البياني الشريطي لتكرار الحروف في قصيدة "عذاب الحلاج"

كما يلاحظ من الرسم البياني الشريطي أعلاه، إن البياتي أكثر من حروف المد (الألف، والواو، والياء)، الأمر الذي يكشف عن معاناة الشاعر وما يكابده هو والمجتمع. كما أن تكرار حروف (ر، ل، م، ن) بكثرة، علاوة على تكرار المعاناة والمشقات والأهوال، أضفى جوا موسيقيا خاصا للقصيدة، والذي يتناغم مع فكرة الشاعر وتجاربه.



الشكل (2): الرسم البياني الخطي لتكرار الحروف المجهورة والمهموسة في قصيدة "عذاب الحلاج"

نلاحظ في الرسم البياني الخطي أعلاه أن كثرة تواجد الحروف المجهورة (ا، ب، د، ر، ف، ع، ل، م، ن، و، ي) في القصيدة أعطت طابعا من الغلظة والشدة والصرامة في الكلام، بحيث أن نسبة هذه الحروف في القصيدة تصل إلى 73%، في حين أن نسبة الحروف المهموسة (ت، ح، ص، ط، ف، ق، ك، ه) في القصيدة تصل إلى 27%؛ الأمر الذي يكشف عن لهجة الشاعر القوية والخشنة تجاه ما يعاينه وما يعانيه الشعب. فكما نرى من الرسم البياني إن الشاعر استخدم الحروف المجهورة والمهموسة في المقطوعات الستة بتردد مساو إلا في مقطوعة "الصلب" التي لا نرى فيها هذه الوتيرة.

٢-١-١-٢. القيمة الإيحائية للألفاظ

يرى ابن الأثير في "المثل السائر": «إن الألفاظ داخلة في حيز الأصوات لأنها مركبة من مخارج الحروف، فما استلذه السمع منها فهو الحسن، وما كرهه ونبا عنه فهو القبيح» (ابن اثير، 1420: 150)، فالمفردات اللغوية إنما هي بالفعل أصوات، وكل صوت لفظي إنما يتعلق أولا بالفم الذي ينطق به وبالأذن التي تتلقاه (خوري، ٢٠٢٠: ١٣). فتمتلك الألفاظ المفردة طاقات إيحائية خاصة، يمكن إذا ما فطن إليها الشاعر ونجح في استغلالها أن تقوي من إيحاء الوسائل والأدوات الشعرية الأخرى وتثريه (عشري زايد، ٢٠٠٢: ٥٢-٥١). إذن، ليست الألفاظ أدوات نستعين بها على الحياة، ولكنها في ذاتها جزء من الحياة، بل إن الألفاظ حية أبدا لا تعرف الموت، وما ماتت إلا على صفحات المعجم (تشارلتن، ٢٠١٩: ١٢). فتتطور اللغة في ألفاظها وأساليبها تطورا مستمرا في تؤدة وخفاء، فلكل عصر ولكل إقليم، لغته وأسلوبه (السكاكيني، ٢٠١٤، ٨١) الخاص به الذي تتميز عن باق العصور والأقاليم.

فعلى سبيل المثال نرى القيمة الإيحائية هذه للألفاظ في هذا المقطع: **يا ناحرا ناقته للجار/ طرقت بابي بعد أن نام المغنّي/ بعد أن تحطّم القيثار/ من أين لي وأنت في الحضرة تستجلي/ وأين لي وأنت في بداية انتهاء/ موعدنا الحشر، فلا تفضّ ختم كلمات الريح فوق الماء/ ولا تمسّ ضرع هذي العنزة الجرباء/ فباطن الأشياء/ ظاهرها... فظنّ ما تشاء** (البياتي، 1995: ٢/9).

استغل البياتي هنا اللغة؛ فأخرجها من الاستعمال العادي إلى مجموعة من الرموز والإشارات؛ فيعني بنوم المغني وتحطم القيثار غياب الأمل وفقدان الطمأنينة، وبالعنزة الجرباء متاع حياة الدنيا الحقير

(وقاد، ٢٠١١: ٣٠٩)، فأعطى لهذه الألفاظ قيمة إيحائية تعبر عما يجيش في صدره، وبذل جهده في تصوير رؤيته، كما أنه تفنن في تصويرها في أجمل صورة.

٣-١-١-٢. أسلوب الحذف والإضمار

الفضاء الشعري يسمح للشاعر ما لا يسمحه لغيره و"إن الإيحاء الذي يهدف إليه بناء القصيدة الحديثة يتطلب من الشاعر ألا يصرح بكل شيء، بل إنه يلجأ أحيانا إلى إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي مما يثري الإيحاء ويقويه من ناحية وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى لتأويل هذه الجوانب المضمرة، وبهذا يحقق الحذف والإضمار هذا الهدف المزدوج" (عشري زايد، ٢٠٠٢: ٥٥)؛ فهذا الأسلوب يعطي للقصيدة طابعا جماليا فنيا، ويفسح للقارئ المجال لتأويلات عديدة.

نموذج لهذا الأسلوب في القصيدة: **فباطن الأشياء ظاهرها... فظن ما تشاء... بحت بكلمتين للسلطان/ قلت له: جبان/ قلت لكلب الصيد كلمتين/ ونمت ليلتين/ حلمت فيها بأني لم أعد لفظين/ توحّدت/ تعانقت/ وباركت – أنت أنا/ تعاستي/ ووحشتي** (البياتي، 1995: ٢/15).

فأسلوب الحذف في (فباطن الأشياء ظاهرها...) يترك القارئ مختارا؛ فيذهب كل مذهب، ويبقيه في حيرة وأفكار صوفية متناقضة. وأما أسلوب الحذف في (توحدت/ تعانقت/ باركت) وأسلوب الإضمار في (فيها، أنت، أنا)، يعبران عن تجربة صوفية روحانية؛ فالكلمات تحل بعضها مع بعض، والضمائر تندمج وتقوض لكي تتناغم مع فكرة الحلول. كما أن الشاعر لم يذكر كلمة من كلمتين؛ واكتفى بكلمة "جبان"، وكذلك أنه لم يذكر الكلمتين لكلب الصيد، وكأن "كلب الصيد" هي الكلمة الثانية التي أراد الشاعر أن يقولها للسلطان!

٤-١-١-٢. التكرار

التكرار من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دورا تعبيريا واضحا، فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لاشعوره (عشري زايد، ٢٠٠٢: ٥٨)، كما أن التكرار يؤثر في موسيقى الكلام تأثيرا ملحوظا.

الكلمات	التكرار	الكلمات	التكرار	الكلمات	التكرار
أوصال جسمي	٢	الموت ومشتقاتها	٧	الحُر	٢
اليد	٤	هيكل النور	٢	النحر ومشتقاتها	٢
الرماد	٤	المعانقة ومشتقاتها	٣	الناقة	٢
النار	٤	محيري	٢	بارك ومشتقاتها	٢
الريح	٤	موعدنا الحشر	٢	المدينة	٢
النوم ومشتقاتها	٤	القيثارة	٢	الأبواب	٢
أنا	٩	الصمت ومشتقاتها	٥	الشباك	٢
أنت	٣	الكلمة ومشتقاتها	٦	الضفاف	٢
السكر ومشتقاتها	٣	العقم	٢	مدّ	٤
الرقص ومشتقاتها	٣	الليل	٣	السلطان	٤
الغناء ومشتقاتها	٢	المصباح	٢	أحرق	٢
الغابة	٢	الوحشة ومشتقاتها	٣	ستكبر	٢
الشجر ومشتقاتها	٢	الفقراء	٣	يا	٨
البستان	٢	الأسمال	٣	لن	٤
الغلق ومشتقاتها	٣	التاج	٢	في	٢٥

الجدول (1): تكرار الكلمات في قصيدة "عذاب الحلاج"

كما نشاهد في الجدول أعلاه، أنه قد سيطر على القصيدة ما يتلائم والجو الصوفي؛ فكلمات (السكر، والرقص، والغناء، والقيثارة، والفقراء، والأسمال، والتاج، والصمت، والحيرة، والمعانقة، والليل، والمصباح، وهيكل النور، والبركة، والصمت، والموت) كلها توجد في القاموس الصوفي، فتكرار هذه الكلمات في القصيدة أضفى لها صبغة روحانية وصوفية، كما أنه تدل على اندماج الشاعر في الهيكل الروحاني الصوفي. وكذلك تكرار ضمير "أنا" بكثرة (9 مرات) وحرف "في" (25 مرة) في القصيدة، تكشف عن ذاك الانغماس الصوفي في نفسه، والتوحد مع الرب في حالاته الصوفية. كما أن تكرار حرف "يا" (8 مرات) غطى على القصيدة ذلك الجو الصوفي الروحاني الذي تتصاعد فيه الأذكار والأوراد والاستغاثات والشطحات! وكذلك هذا التكرار أعطى للقصيدة جوا موسيقيا خاصا يتجاوب مع التجربة الصوفية.

٥-١-١-٢. إلغاء أدوات الربط اللغوية

إحدى سمات القصيدة الحديثة هي تكسير العبارة وبعثرة عناصرها عبر النص. فتتوالى الجمل أحيانا بدون أدوات ربط لغوي تصل ما بينها، وبخاصة في تلك القصائد التي تتألف الرؤية الشعرية فيها من مجموعة من الأحاسيس والخواطر والهواجس المبعثرة (عشري زايد، ٢٠٠٢: ٦٣). فإننا نشهد في الشعر الحداثي ولادة الجملة الفوضوية بامتياز (خير بك، ١٩٨٦: ١٥٨) بحيث لا تكون هناك صلة تربط الجملات بعضهم مع بعض؛ فتتوالى الجمل عفو الخاطر، ودون أي نظام نحوي خاص.

نموذج منه في القصيدة:

سقطت في العتمة والفراغ/ تلطّخت روحك بالأصباغ/ شربت من آبارهم/ أصابك الدوار/ تلوّثت يداك بالحبر وبالغبار (البياتي، 1995: ٢/9).

فتوالي الجمل (سقطت/ تلطخت/ شربت/ أصابك/ تلوثت) في مقطوعة "المريد" تنعكس ما فعله المريد من المنهيات واحدة تلو أخرى، دون أن يرتدع ويكف عن المكاره. فواضح أن في توالي الجمل دون أي رابط وذلك في سياق سلبي، تبكيت وتعنيت ما لا نجده لو ذكر الربط.

٢-١-٢. الصورة الشعرية

الصورة الشعرية واحدة من الأدوات الأساسية التي يستخدمها الشاعر الحديث في بناء قصيدته وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسة وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره (عشري زايد، ٢٠٠٢: ٦٥) وعلى هذا، يبوح عما بداخله من تجارب ونوايا. فالذي يجعل الشاعر شاعرا هو تلك القدرة على التصوير (أمين، ٢٠١٢: ٦٥)، وليست الصورة في القصيدة الحديثة المشابهة الحسية، بل الصورة فيها "إبداع خالص للروح، وهي لا يمكن أن تتولد من التشابه، وإنما من التقريب بين حقيقتين متباعدتين كثيرا أو قليلا، وكلما كانت الصلات بين الحقيقتين اللتين يقرب بينهما الشاعر بعيدة ودقيقة كانت الصورة أقوى، وأقدر على التأثير" (عشري زايد، ٢٠٠٢: ٦٩) وأقرب من الشعرية، بحيث يسير القارئ الحاذق وراءها حتى يكشف عما ورائها الحالات الخفية والدلالات المتباعدة.

٣-١-٢-١-٢. مزج المتناقضات

مزج المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمتزج به مستمدا منه بعض خصائصه ومضيفا عليه بعض سماته، تعبيرا عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل (عشري زايد، ٢٠٠٢: ٨٠) هذه المشاعر ليخلق في النفس مجموعة من الحالات المتباينة.

نماذج منه في القصيدة:

من أين لي وأنت في الحضرة تستجلي/ وأين لي وأنت في بداية انتهاء/ موعدنا الحشر، فلا تفضّ ختم كلمات الريح فوق الماء/ ولا تمسّ ضرع هذي العنزة الجرباء/ فباطن الأشياء/ ظاهرها.. فظنّ ما تشاء (البياتي، 1995: ٢/9).

وها أنا أراك في ضراعة البكاء/ في هيكل النور غريقا صامتا تكلّم المساء (المصدر نفسه: ١٠).

وذات يوم جاءني/ يسألني/ عن الذي يموت في الطفولة/ عن الذي يولد في الكهولة (المصدر نفسه: ١٤).

فالشاعر يعبر عن الوجود واللاوجود وعن الوعي واللاوعي في نفوس البشرية، وذلك في إطار مجموعة من المتناقضات الأساسية التي تتكون المادة الأولى والعنصر الأساسي في العالم وما يرتبط بالأحاسيس المتناقضة والصراع بين المفاهيم المزدوجة.

٤-١-٢-١-٢. الغموض

الصورة معطى مركب معقد من عناصر كثيرة من الخيال والفكر والموسيقى واللغة (رماني، ١٩٩١: ٢٥٤). والصورة الشعرية في القصيدة الحديثة تتوشح بنوع من الغموض الشفيف المشع. وهذا الغموض ليس مجرد نتيجة للعبث بالعلاقات المنطقية بين عناصر الوجود فحسب، وإنما هو أيضا وسيلة يستخدمها الشاعر عن وعي لتقوية الجانب الإيحائي في الصورة، وخاصة إذا كانت هذه الصورة توحي بتلك الأبعاد الخفية المستترة من تجربة الشاعر، والتي لا يستطيع أن يعبر عنها بشكل واضح وملموس (عشري زايد، ٢٠٠٢: ٨٢).

لقد أصبحت ظاهرة الغموض سمة من سمات الشعر الحداثي، وذلك من خلال تكثيف الصور والرموز، ولم يعد النص الحداثي أحادي الدلالة، وإنما أضحى فضاء لدلالات متعددة "تتداخل فيها ثقافات مختلفة دون أن يكون أي منها أصليا، فالنص نسيج لألف بؤرة من بؤر الثقافة" (إسماعيل علي، ٢٠١١: ١٦٠) فلا النص أحادي الدلالة ولا القارئ يفهم النص بدلالة واحدة.

نموذج من هذا الغموض في القصيدة:

بحت بكلمتين للسلطان/ قلت له: جبان/ قلت لكلب الصيد كلمتين/ ونمت ليلتين/ حلمت فيها بأني لم أعد لفظين/ توحّدت/ تعانقت/ وباركت – أنت أنا/ تعاستي/ ووحشتي/ وضجّ في خرائب المدينة/ الفقراء إخوتي/ يبكون، فاستيقظت مذعورا على وقع خطا الزمان/ ولم أجد إلا شهود الزور والسلطان/ حولي يحومون، وحولي يرقصون: إنها وليمة الشيطان/ بين الذئاب، ها أنا عريان (البياتي، 1995: ٢/15).

الشاعر هنا يختلط بين الأعداد والأرقام، ولا يحصي ما يريد أن يعده؛ فهو يريد أن يبوح بكلمتين ولكن يأتي بكلمة، ولا يذكر الكلمتين التي أراد أن يقولهما لكلب الصيد، وهو كذلك ينام ليلتين ويحلم فيها ولا يحلم فيهما، ويحلم بأنه لم يعد لفظين ويذكر ثلاثة ألفاظ (توحدت، تعانقت وباركت)، وأيضا مجيء الضمائر المنفصلة (أنت وأنا) على التوالي، وكذلك (وليمة الشيطان)، كل هذا يأتي في سلسلة من الكلمات والعبارات المتقطعة، ولا يوضح الشاعر من هذه الجملات ما هو بصدده. فأعطى هذا التشابك بين الكلمات وذاك العدّ غير المنتظم، طابعا من الغموض والإبهام في الكلام، مما يلائم والجو الصوفي المسيطر على القصيدة. فالقارئ يفسر الكلام من منظوره الثقافي الخاص به، ويقوم بتحليل النص عبر منظومته الفكرية الخاصة.

٣-١-٢. الرمز

لا يخلو القصيدة الحديثة من الرمز فـ"الرمز من حيث هو وسيلة لتحقيق أعلى القيم في الشعر هو أشد حساسية بالنسبة للسياق الذي يرد فيه من أي نوع من أنواع الصورة أو الكلمة، فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق" (إسماعيل، دون تا: ٢٠٠). وكذلك الحال بالنسبة إلى القناع وأنه "من الممكن تماما أن يرتقي كل قناع محكم إلى مستوى الرمز وفاعليته، لكن الرمز لا يتحول بالضرورة إلى القناع" (العلاق، ١٩٩٠: ٨٢) فليس كل رمز بقناع والعكس صحيح.

١-٣-١-٢. الرمز التراثي

يعتبر "الحسين بن منصور الحلاج" من أبرز الرموز الصوفية التي استخدمها البياتي كقناع يعبر به عن الصمود والرفض للواقع المزري. يقول البياتي في كتابه تجربتي الشعرية "قطرات دم الحلاج المصلوب قد تحولت إلى زيت في مصباح الإنسانية، وإلى بذرة، فشجرة فغابة، إن مصارع العشاق والثوار والفنانين واستشهادهم يظل الجسر الذي تعبره الحضارة الإنسانية إلى أكثر اكتمالا" (البياتي، ١٩٧١: ٤٧).

نماذج من الرمز في القصيدة:

يا مسكري بحبّه/ محيّري في قربه/ يا مغلق الأبواب/ الفقراء منحوني هذه الأسمال/ وهذه الأقوال (البياتي، 1995: ٢/13).

فأثر الموروث الصوفي واضح في هذه المقطوعة؛ فالشاعر يتماهى مع الحلاج في تجربته الصوفية.

وأما البعد السياسي لمنحة الحلاج أشد وضوحا لدى البياتي، بل إنه المحور الأساسي الذي تدور حوله القصيدة كلها، فهو يتكلم باسم الفقراء الذي منحوه هذه الأسمال التي يلبسها، وهذه الأقوال التي يتفوه بها، وهو في مقطع "المحاكمه" يلخص سبب محاكمته في كلمتين: بحت بكلمتين للسلطان/ قلت له: جبان (عشري زايد، ١٩٩٧: ١١٣).

يستعير البياتي بعض ملامح المسيح للحلاج، فهو حين يصور مطاردة قوى البغي له ولأتباعه ولأفكاره يستغل ملمحا من ملامح المسيح، وهو العشاء الأخير الذي تناوله المسيح مع تلاميذه قبل القبض عليه، فيقول في المقطع الذي عنونه بالصلب بعد أن يتحدث عما فعله القضاة والشهود والسياف به: من أين لي أن أعبر الضفاف/ والنار أصبحت رمادا هامدا/ من أين لي؟ يا مغلق الأبواب/ والعقم والييباب/ مائدتي عشائي الأخير في وليمة الحياة.

وهو أخيرا يعطي حادث صلب الحلاج نفس الدلالة التي أخذها صلب المسيح في الشعر المعاصر، وهي البعث من خلال الموت، فيقول: أوصال جسمي أصبحت سماد/ في غابة الرماد/ ستكبر الغابة يا معانقي/ وعاشقي/ ستكبر الأشجار (عشري زايد، ١٩٩٧: ١١٣). فالشاعر يوظف شخصية "الحلاج" كي يعبر من خلالها عن الأمل والبعث والنشوء من جديد.

في سنوات العقم والمجاعة/ باركني/ عانقني/ كلّمني/ ومدّ لي ذراعه/ وقال لي:/ الفقراء ألبسوك تاجهم/ وقاطعوا الطريق/ والبرص والعميان والرقيق (البياتي، 1995: ٢/17).

هنا يتماهى الشاعر مع الحلاج ويشاركه مآسيه والحلاج هو المرشد والملهم للشاعر. فقناع البياتي ليس مجرد حالة من التلبس بشخصية أخرى يتخفى صوت الشاعر المباشر خلفها من بداية القصيدة لنهايتها، فهو يشير إلى شخصية يتكلم الشاعر بلسانها وينطقها ويبث همومه وآلامه عبرها. فصوت الشاعر يندمج بصوت الشخصية ولكن لا بشكل تام، فصوته ناتج عن علاقة امتزاج بين أنا الشاعر وأنا المغاير تتم في إطار تجربة رؤيا داخلية يحكمها ديالكتيك تناص يتجاوب معه ويوازيه. فالشاعر يتناول

قضايا أمته وهمومها ويطمح بتلك التجربة تغيير الواقع للأفضل. فهو لا يلجأ إلى القناع لينكص أو يهرب إلى الماضي إنما يخلقه لتقديم البطل النموذجي (خشان، ٢٠١٨: ٤١-٤٠) والمثل الأعلى للشجاعة والإيثار والتضحية.

٤-١-٢. المفارقة التصويرية

المفارقة التصويرية هي العلاقات المتضادة التي "يتحول النص بموجبها إلى حركة تستوعب في صلبها مفارقات الحياة، وكل ما يوحي بحركة الجدل في الواقع" (اليوسفي، ١٩٨٥: ٣٧). فهو تكنيك فني يسخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض (عشري زايد، ٢٠٠٢: ١٣٠) ويختلف عن التضاد والمقابلة؛ فهذين بين كلمتين أو أكثر، وذاك بين مفهومين.

والشعر كما هو اختراق لدواخل الإنسان، هو أيضا اختراق للزمن كوعي بالخاصية الزمانية وهي تختبر وجودها عبر الكلام (بومسهولي، ٢٠٠٢: ١٢٧) لترتقي بالمادي إلى ما هو روحي في ظل التداخل المفروض بينهما، حيث تتلاءم الأضداد "فلا يعود الموت نقيضا للحياة أو انقطاعا عنها، وإنما يصبح وجهها الآخر، أو نوعا آخر من الحياة (أدونيس، ٢٠٠٦: ٦١). فالبناء المفارقي يكشف عن التعارض بين أطراف قد تبدو متعارضة، وعن اجتماع ثنائيات متضادة لا يجب أن تجتمع. وتعرف المفارقة بأنها هي استراتيجية الإحباط واللامبالاة، وخيبة الأمل، ولكنها في الوقت نفسه تنطوي على جانب إيجابي (ولي زاده وآخرون، ٢٠١٣: ٢١٦) فهي تصور جوانب الحياة المختلفة والمتناقضة معا، ويترك الأمر للقارئ وللقراءات المتعددة.

نماذج من المفارقة في القصيدة:

من أين لي وأنت في الحضرة تستجلي/ وأين لي وأنت في بداية انتهاء/ موعدنا الحشر، فلا تفضّ ختم كلمات الريح فوق الماء/ ولا تمسّ ضرع هذي العنزة الجرباء/ فباطن الأشياء/ ظاهرها.. فظنّ ما تشاء/ من أين لي ونارهم في أبد الصحراء/ تراقصت وانطفأت/ وها أنا أراك في ضراعة البكاء/ في هيكل النور غريقا صامتا تكلّم المساء (البياتي، 1995: 10 - 2/9).

من أين لي أن أعبر الضفاف/ والنار أصبحت رمادا هامدا/ من أين لي؟ يا مغلق الأبواب/ والعقم واليباب/ مائدتي، عشائي الأخير في وليمة الحياة/ فافتح لي الشباك، مدّ لي يديك آه (البياتي، 1995: 18 - 2/17).

يخترق هنا الشاعر الأزمنة والأمكنة، والظاهر والباطن، والجامد والنبات، والوجود واللاوجود، واليأس والأمل، ويأتي بهذه الثنائيات ليمزج تجربته بالآخر الصوفي الروحاني، ويعبر من خلالها عن مفارقات الحياة، ويصور التلاؤم الموجود بين هذه الأضداد.

٥-١-٢. موسيقى الشعر

الموسيقى في الشعر ليست حلية خارجية تضاف إليه، وإنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه (عشري زايد، ٢٠٠٢: ١٥٤). وللوزن قيمة كبرى في الشعر حتى عُدّ أهم فارق بينه وبين النثر، والشعر يحلو بالموسيقى الجيدة، ويضعف شأنه إذا كانت موسيقاه غير جيدة. وهذا الوزن الموسيقي ذو حظ عظيم في أن يكسب الشعر الخلود (أمين، ٢٠١٢: ٦٧) ويبقى في الأذهان بصورته المتناغمة.

١-٥-١-٢. الإيقاع

الإيقاع "عبارة عن تردد وحدة نغمية على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، وهذه الوحدة في الشعر العربي هي التفعيلة" (أحمد، ١٩٨٤: ٣٧٤). فالمفردة الصوتية تخرج تلقائيا تبعا لحالة الشاعر النفسية وعلى هذا فإن الإيقاع الكلي للنص الشعري ربما يعكس حالة نفسية خاصة لدى المبدع وعلى هذا

يكون النص الشعري تعبيرا بالإشارة والصوت أو بالدلالة الصوتية عن روح المبدع. فقد يحتاج المبدع إلى الإيقاع البطيء للإيحاء بحالة نفسية معينة أو الإيقاع السريع لحالة نفسية أخرى (عبيد، ٢٠٠٠: ٣٨).

المريد	رحلة حول الكلمات	فسيفساء	المحاكمة	الصلب	رماد في الريح
الفراغ/الأصباغ. الدوار/الغبار/ النار/ الصبار/ الجار/القيثار. انتهاء/ماء/ جرباء/ أشياء/ تشاء/صحراء/ بكاء/مساء.	مصباح/صباح. الذئاب/الذباب/ الهضاب/الضباب/ الأبواب. حبه/قربه. الأسمال/الأقوال. الحصار/الآبار. الأسداف/الأضياف/ الأصداف/أطياف.	السلطان/الأزمان/ الدخان/سكران/ السعدان/البستان/ اللسان. الأموات/الساحات. صوتها/صمتها/ موتها/اسمها. الحقول/الأفول. جاءني/يسألني. الطفولة/الكهولة. رأيت/رويت.	السلطان/جبان. كلمتين/ليلتين/ لفظين. توحدت/تعانقت/ باركت. تعاستي/وحشتي/ إخوتي. الزمان/السلطان/ الشيطان/عريان. قتلتني/هجرتني/ نسيتني. عام/أنام/الإعدام.	مجاعه/ذراعه. باركني/عانقني/ كلمني. الطريق/الرقيق. إياك/الشباك. لساني/بستاني. محيري/مسكري. السياف/الأضياف/ الضفاف. الأبواب/الياب.	الأهوال/القتال. قطعوها/أحرقوها. أوراقها/أشواقها. أبد/أحد/جسد. سماد/رماد. معانقي/عاشقي. الأشجار/الأنوار. يفوت/يموت.

الجدول (2): الإيقاع في المقطوعات الستة لقصيدة "عذاب الحلاج"

يستوعب هذا النظام الإيحائي كثيرا من تجارب البياتي الشعرية؛ فقد تعمد الشاعر إلى إيجاد إيقاعات جديدة في قصائده تنسجم وحالته النفسية، فأعطى مفرداته زخما إيقاعيا منسجما مع ما تحمله من أفكار ومعان دلالية وتؤدي إلى توسيع ساحة الفهم عند متلقيه. فهذه الإيقاعات أعطت للقصيدة موسيقى خاصا بحيث يتناغم مع تجربة الشاعر المرة، فهو يشبه متألما يتنهد ويتأوه بأقصى ما فيه من طاقة وقوة، فخاب أمله وأتعب نفسه.

٧-١-٢. التكنيكات المسرحية في القصيدة

الخطاب في الشعر التمثيلي إما أن يكون خطابا لأكثر من فرد واحد أو خطابا من فرد إلى نفسه، والصعوبة كثيرا ما تنشأ حين يكون الخطاب الذي يوجهه فرد إلى آخر طويلا، وللتخلص من هذه الصعوبة يجب الاختصار ما أمكن حتى لا يكون طويلا مملا، والمؤلف التمثيلي يجب أن يكون لديه قوة على رسم الشخصية ووصفها وتصويرها. وأسلوب الشعر التمثيلي يجب أن يكون متنوعا متموجا حتى يكون صالحا لأن يعلو وينخفض تبعا لمقتضى الموقف والموضوع والشخصية. ويجب أن يكون ملائما للفرح حين الفرح وللحزن حين الحزن وللخير والشر. ويجب على الشاعر التمثيلي أن يجعل شخصياته مثالية، وأن يجعل جو الرواية جوا حقيقيا واقعيا كأنه مقتطع من الحياة نفسها، لأن التمثيل هو تمثيل للحياة وعرضها وليس مجرد أحاديث عن الحياة (أمين، ٢٠١٢: ٧٦).

إلى جوار الوظائف الشعورية التي تتحقق في مجال الوعي، هناك وظائف أخرى للمسرح حاول المفكرون أن يكشفوا عن عملها فيما يسمونه «اللاوعي» أو «اللاشعور»، وقد كان «أرسطو» أول من فطن لهذه الوظيفة اللاشعورية للمسرح عندما تحدث في كتابه «فن الشعر» عن تأثير «التراجيديا» فيما سماه «تطهير النفوس»، وذلك بإثارتها لعاطفتي الخوف والشفقة إثارة تخلص النفس البشرية عن طريق لاشعوري من نزعات العنف المكبوتة فيها (مندور، ٢٠٢٠: ٤٤) التي طالما رسخ في وجود الإنسان، وسلبت منه حريته المعهودة. وكل هذا ممكن أن يتبلور على خشبة المسرح، فإن كفاية المسرح وامتيازه، يظهران في تمثيله للواقع زمانا ومكانا، وهذه الواقعية هي التي جعلته في العصر الحاضر أداة قوية في إخراج الملاهي، التي هي أقرب من المآسي إلى الحياة الواقعية (تشارلتن، ٢٠١٩: ١٢٧).

١-٧-١-٢. تعدد الأصوات والأشخاص

تعدد الأصوات توظيف عناصر المسرحية وتقنياتها "لأخذ عناصر المسرحية في صورة تعدد الأصوات، وإن كانت الشخصية الأساسية هي بؤرة التشخيص في القصيدة" (حسانين، ٢٠٠٩: ١٨٢). التي تمثل الأبعاد النفسية والشعورية المختلفة لرؤية الشاعر، أو تجسيد بعض أبعاد رؤية الشاعر في صورة أشخاص تتصارع وتتحاور.

نموذج منه في القصيدة:

ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح/ وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب/ وصائدو الذباب/ وخرّبت حديقة الصباح/ السحب السوداء والأمطار والرياح/ وأوحش الخريف فوق هذه الهضاب/ وهو يدبّ في عروق شجر الزقّوم، في خمائل الضباب/ يا مسكري بحبّه/ محيّري في قربه/ يا مغلق الأبواب/ الفقراء منحوني هذه الأسمال/ وهذه الأقوال/ فمدّ لي يديك عبر سنوات الموت والحصار/ والصمت والبحث عن الجذور والآبار/ ومزّق الأسداف/ فناقتي نحرتها وأكل الأضياف/ وارتحلوا (البياتي، 1995: ٢/11).

هنا يتعدد الأصوات والأشخاص (الليل، الجياع الكادحين، زمر الذئاب، صائدو الذباب، السحب السوداء والأمطار والرياح، الخريف، مسكري، محيري، مغلق الأبواب، الفقراء، الأضياف)، والأشخاص والأشياء تتحاور وتتصارع، فالشاعر يعبر عن أبعاد رؤيته الشعرية المتعددة لكي يتفاعل مع هذه الأبعاد التي تنبثق من أحاسيسه المختلفة.

٢-٧-١-٢. الحوار

يسهم الحوار في تحريك الأحداث وامتدادها وفي تحديد الشخصية وتنميتها من خلال علاقتها بالحدث وبالشخصيات المسرحية الأخرى، إضافة إلى أنه يسهم في عرض القضايا ومناقشة الأفكار وتحديد المواقف وهو في ذلك كله يقدم القصة المسرحية حية نابضة بالحركة تدل على اللحظة الآنية (بومالي، ٢٠١٨: ١٦٦). فهناك أسلوبان للحوار، وهما الحوار الداخلي (المونولوج) والحوار الخارجي (الديالوج)؛ وأما الحوار الداخلي، "يكون الصوتان لشخص واحد، أحدها هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به للآخرين والآخر صوته الداخلي الخالص الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكن يبزغ للسطح من حين لآخر" (إسماعيل، دون تا، ٢٩٤). ويفرض سيطرته على ساحة المشهد كله، فهو "اتجاه إلى الذات واكتفاء بها وهو عزلة فنية عن الخارج بما يوحي إما بالخوف من الخارج أو اليأس منه" (عبد الفتاح، ٢٠٠٦: ٧٦٩). وأما في الحوار الخارجي، يكون "الصوتان لشخصين مختلفين يشتركان معا في مشهد واحد، تتبين من خلال حديثهما أبعاد الموقف" (إسماعيل، دون تا: 294).

نماذج منه في القصيدة:

بحت بكلمتين للسلطان/ قلت له: جبان/ قلت لكلب الصيد كلمتين/ ونمت ليلتين/ حلمت فيها بأني لم أعد لفظين/ توحّدت/ تعانقت/ وباركت – أنت أنا/ تعاستي/ ووحشتي/ وضجّ في خرائب المدينة/ الفقراء إخوتي/ يبكون، فاستيقظت مذعورا على وقع خطا الزمان/ ولم أجد إلا شهود الزور والسلطان/ حولي يحومون، وحولي يرقصون: إنها وليمة الشيطان/ بين الذئاب، ها أنا عريان (البياتي، 1995: ٢/15).

في سنوات العقم والمجاعة/ باركني/ عانقني/ كلّمني/ ومدّ لي ذراعه/ وقال لي:/ الفقراء ألبسوك تاجهم/ وقاطعوا الطريق/ والبرص والعميان والرقيق/ وقال لي إياك/ وأغلق الشباك/ واندفع القضاة والشهود والسيّاف/ فأحرقوا لساني/ ونهبوا بستاني/ وبصقوا في البئر يا محيّري/ ومسكري/ وطردوا الأضياف (البياتي، 1995: ٢/17).

هنا يجري الحوار بين الشيخ والسلطان (الأولى) وبين الشيخ والمريد (الثانية) ، فتنوعت الضمائر بشكل فوضوي ومتشابك، وجرى تبادل في أدوار الكلام بين المريد والشيخ بما يشبه الحوار القصصي. فاستخدم الشاعر هنا الحوار الداخلي كي يتجنب المكروه، ومما يخاف منه، فعلى هذا، عبر الشاعر عما بداخله بكل مهارة وافتنان، دون أن يتوجه إليه اللوم والعتاب أو ينال منه أحد.

٣-٧-١-٢. الكورس

الكورس أو الجوقة هو صوت آخر خارجي - أو الشاعر نفسه - يراقب المسار العام للقصيدة ويعلق على ما يجرى (عشري زايد، ٢٠٠٢: ٢٠٠) وهذا الصوت يشرح الأحداث ويوضح الأفكار وما يتألف منها المحتوى والمضمون العام للقصيدة.

نموذج منه في القصيدة:

مهرّج السلطان/ كان ويا ما كان/ في سالف الأزمان/ يداعب الأوتار، ويمشي فوق حدّ السيف والدخان/ يرقص فوق الحبل، يأكل الزجاج، ينثني مغنيّا سكران/ يقلّد السعدان/ يركب فوق ظهره الأطفال في البستان/ يخرج للشمس، إذا مدّت إليه يدها، اللسان/ يكلّم النجوم والأموات/ ينام في الساحات/ كان يحبّ ابنة السلطان/ يحيا على ضفاف نهر صوتها / وصمتها/ لكنها ماتت كما الفراشة البيضاء في الحقول/ تموت في الأفول/ فجنّ بعد موتها/ ولاذ بالصمت وما سبّح إلّا باسمها/ وذات يوم جاءني/ يسألني/ عن الذي يموت في الطفولة/ عن الذي يولد في الكهولة/ رويت ما رأيت/ رأيت ما رويت/ كان ويا ما كان (البياتي، 1995: 14 - ٢/13).

فهنا مهرج السلطان هو صوت آخر خارجي، وظفه الشاعر كي يشرح بعض الأحداث الإضافية التي يساهم في تنويع القصيدة وفي إضفاء صبغة درامية ومسرحية على القصيدة. فهذا المهرج يعمل أعمال جنونية وغريبة، ويسأل الشيخ عن أمور ترتبط بالموت والحياة.

٨-١-٢. التكنيكات الروائية في القصيدة

يعد من التقنيات التي وظفها شعراء الحداثة في قصائدهم "والمقصود بالقصة في الشعر هو استخدام الشاعر الغنائي لبعض أدوات التعبير التي يستعيرها من فن آخر هو فن القصص دون أن يكون هدفه كتابة شعر قصصي" (إسماعيل، دون تا: ٣٠٠). فالعنصر الأساسي في الشعر القصصي هو حكاية قصة، وهو شعر موضوعي. فالشاعر يستطيع أن يعبر عن نفسه، وينفس عنها حين يؤلف شعرا موضوعيا، فهو موضوعي من ناحية أن الشاعر لا يعبر عن عاطفة شخصية من طريق مباشر، ولا يصرح بأن هذا هو شعوره وأفكاره، ولكن يستطيع أن ينفس عن نفسه أثناء الحكاية التي قصت (أمين، ٢٠١٢: ٧٥) ويكون هو الراوي لهذه القصة.

وللفن القصصي فضل إلهام غيره من الفنون الجميلة؛ فهو أسبق من الشعر ومن التصوير ومن الحفر، بل من الموسيقى نفسها، إلى التقاط صور حياة الجماعة التي يعيش فيها وإثباتها على الورق. ثم هو أقدر من هذه جميعا على رسم أمل الجماعة في المستقبل، وتصوير المثل الأعلى الذي تصبو إلى تحقيقه (هيكل، ٢٠١٢: ٦١). فـ"عند اعتماد البناء القصصي، يبدأ الشاعر قصيدته عادة بتقديم وصفي يشبه التمهيد العام لأجواء القصيدة وشخوصها وأحداثها ويتعرض للزمان والمكان و... ويتم كل ذلك في تفصيل وصفي بحيث يسهم في رسم الشخصية وتحديد ملامحها، على أن تقدم الشخصية تدريجيا لا دفعة واحدة، فتزداد وضوحا ونضجا بتقدم القصيدة، وتصاعد أحداثها" (كندي، ٢٠٠٣: ٣٠١) وأخيرا عند اكتمال القصيدة. ويعتمد الكاتب في تقنيته السردية على "ضمير الغايب"، حيث يقوم الراوي بسرد الأحداث القصصية المتخيلة. ويتمتع ضمير الغائب بأهمية كبيرة في عملية السرد القصصي، حيث يستطيع الكاتب الذي يقف خلف الراوي ومن خلاله، أن يتقدم الحكاية الخيالية (خلف، ٢٠١٧: ٥٠٦) ويخمن ما يحصل في نهاية المطاف.

١-٨-١-٢. الارتداد

الارتداد في الرواية هو قطع التسلسل الزمني للأحداث، والعودة من اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التي وقعت في الماضي. وقد يكون الارتداد في القصيدة من اللحظة النفسية الحاضرة إلى لحظة

نفسية أخرى سابقة عليها في الزمن وقد يكون من حدث إلى حدث آخر (عشري زايد، ٢٠٠٢: 210-209)، فيستخدم الشاعر هذا التكنيك لأغراض فنية خاصة أو جمالية.

وهذا ما نراه واضحا في مقطوعة "فسيفساء":

مهرّج السلطان/ كان ويا ما كان/ في سالف الأزمان/ يداعب الأوتار، ويمشي فوق حدّ السيف والدخان/ يرقص فوق الحبل، يأكل الزجاج، ينثني مغنيّا سكران/ يقلّد السعدان/ يركب فوق ظهره الأطفال في البستان/ يخرج للشمس، إذا مدّت إليه يدها، اللسان/ يكلّم النجوم والأموات/ ينام في الساحات/ كان يحبّ ابنة السلطان/ يحيا على ضفاف نهر صوتها / وصمتها/ لكنها ماتت كما الفراشة البيضاء في الحقول/ تموت في الأفول/ فجنّ بعد موتها/ ولاذ بالصمت وما سبّح إلّا باسمها/ وذات يوم جاءني (١٣)/ يسألني/ عن الذي يموت في الطفولة/ عن الذي يولد في الكهولة/ رويت ما رأيت/ رأيت ما رويت/ كان ويا ما كان (البياتي، 1995: 14 - ٢/13).

فالشاعر هنا يذكر حدثا وقع في الماضي؛ فيصوره بصورة قصصية رائعة، فقبلها كان الشاعر عانى وضاق ذرعا من وحشة الليل والخريف (المقطوعة السابقة: رحلة حول الكلمات)، فحالته النفسية ليست مستقرة؛ فهو يعيش في الظلمة والوحشة والفقر. وأما الآن وفي هذه المقطوعة (فسيفساء) انقلبت حالته النفسية ويشعر باللامبالاة؛ فهو يصور مهرج السلطان بصورة كاريكاتيرية محضة.

ومن الطرق المتبعة في تقوية الأداء، الترديد. ترديد اللفظ بنصه أو ترديد المعنى الواحد بلفظ مختلف، وهدفه الأساسي التأكيد وزيادة التقرير في الذهن، وأغلب ما يقع الترديد للشاعر في حال الهياج (خوري، ٢٠٢٠: ٤٢).

ونرى النموذج البارز لهذا النوع من الترديد في المقطوعات الثلاثة: "رحلة حول الكلمات"، و"الصلب"، و"رماد في الريح".

رحلة حول الكلمات	الصلب	رماد في الريح
ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح	في سنوات العقم والمجاعة	عشر ليال وأنا أكابد الأهوال
وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب	وقاطعوا الطريق	
يا مسكري بحبّه	ومسكري	يا معانقي وعاشقي
محيّري في قربه	يا محيّري	
يا مغلق الأبواب	وأغلق الشباك	ويا مدينة ما عاد منها أبدا أحد
الفقراء منحوني هذه الأسمال	الفقراء ألبسوك تاجهم	
فمدّ لي يديك عبر سنوات الموت والحصار	فافتح لي الشباك، مدّ لي يديك آه	
	فأحرقوا لساني	أوصال جسمي قطّعوها أحرقوها
وهذه الأقوال		دفاتري
	ونهبوا بستاني وبصقوا في البئر يا محيّري	تناهبوا أوراقها وأخمدوا أشواقها ومرّغوا الحروف في الأوحال
فناقتي نحرتها وأكل الأضياف	وطردوا الأضياف	

وارتحلوا	مائدتي، عشائي الأخير في وليمة الحياة	

الجدول (3): التريد في المقطوعات الثلاثة: "رحلة حول الكلمات"، و"الصلب"، و"رماد في الريح"

فالواضح من الجدول أعلاه، أن هذا النوع من الترديد كثر في هذه المقطوعات الثلاثة، وهذا يتناسب وحالة الشاعر النفسية، فالشاعر في حالة هياج واضطراب وثورة، كما أنه يؤكد على حالة البؤس والظلم المخيم على المجتمع.

٢-٨-١-٢. المونولوج الداخلي

هو "ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها – دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي – وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود" (عشري زايد، ٢٠٠٢: ٢١٢).

استخدم البياتي في القصيدة بمقطوعاتها الستة (المريد، رحلة حول الكلمات، فسيفساء، المحاكمة، الصلب، رماد في الريح) تكنيك المونولوج الداخلي؛ فهو يعبر عن حالاته النفسية المتعددة والمتغيرة عبر هذا التكنيك، فكلها تحدث عن وعي الشاعر، ويصور بذلك عن تفاعله وتصارعه مع النفس والمجتمع والنظام الحاكم.

٩-١-٢. التكنيكات السينمائية في القصيدة

لم تقتصر القصيدة الحديثة على إدخال التكنيات المسرحية والروائية في القصيدة، وإنها تجاوزها واستخدمت كذلك التكنيكات السينمائية كالمونتاج السينمائي والسيناريو وغيرهما من أدواتها الفنية، كي يسمو بالقصيدة إلى غايات أخرى ترفيهية واجتماعية وثقافية، وكأنه يصور للمشاهد على شاشة السينما المواقف والمشاهد بكل وضوح ودقة.

١-٩-١-٢. المونتاج السينمائي

يعني ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين بحيث تعطي هذه اللقطات معنى خاصا لم تكن لتعطيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة (عشري زايد، ٢٠٠٢: ٢١٥) وكل على حده. هذا التكنيك يساعد الشاعر أن يؤثر على قارئه بأساليب مختلفة، وطرق فنية مثيرة ومحركة.

فقصيدة "عذاب الحلاج" بأجزائها الستة (المريد، رحلة حول الكلمات، فسيفساء، المحاكمة، الصلب، رماد في الريح) تعتبر على نحو ما مونتاجا سينمائيا كاملا؛ فالشاعر يصور حالات المريد والشيخ والمجتمع بمنتهى المهارة، كما أنه تعمد إلى ترتيب المقطوعات وتنظيمها بشكل خاص، وكأن القارئ يرى نفسه في صالة السينما، وهو يتفرج على فلم سينمائي يقع أحداثه واحدة تلو أخرى بصورة فنية بارعة وممتعة.

٢-٩-١-٢. السيناريو

السيناريو السينمائي هو عملية إعداد القصة لتصبح فلما، وتحويلها إلى مناظر، ولقطات، وتحديد التفاصيل بكل لقطة من ديكورات، وتوقيت، وغير ذلك مما تستلزمه عملية تحويل القصة من عمل مقروء إلى عمل مشاهد (عشري زايد، ٢٠٠٢: ٢٢١).

وحديثا "كثيرا ما يلجأ الشاعر المعاصر إلى أسلوب السيناريو السينمائي في قصيدته الشعرية، حيث يحولها إلى مجموعة من المشاهد واللقطات أو اللوحات بحيث يمكن تحويلها إلى سيناريو سينمائي"

(عشري زايد، ٢٠٠٢: ٢٢١)، وهذا ما فعله البياتي في قصيدته هذه، وقد وفق في عمله توفيقا تاما، فعمد الشاعر إلى سينمة الصورة الشعرية بتقنيات حديثة والتي تجمع فسيفساء من العناصر الفنية المتنوعة.

وجاء سيناريو عذاب الحلاج على هذا الترتيب:

١) في المقطوعة الأولى (المريد)، يحاول البياتي وصف حالة المريد قبل توبته وبعد التوبة.

٢) وفي المقطوعة الثانية (رحلة حول الكلمات)، يبدو المريد واعيا بما يقع للمستضعفين ومن ظلم اجتماعي.

٣) والمقطوعة الثالثة (فسيفساء)، تخرج عن سرد حياة الحلاج وتصبح في العصر الحاضر، ويصبح الحلاج شاهدا على عصره وعلى العصور الأخرى.

٤) وفي المقطوعة الرابعة (المحاكمة)، يصور الشاعر الحلاج وهو يؤثر مصلحة مجتمعه على مصلحته الشخصية.

٥) وفي المقطوعة الخامسة (الصلب)، تتصاعد الأحداث إلى أعلى قممها حيث يصور الشاعر الحلاج مصلوبا.

٦) وفي المقطوعة الأخيرة (رماد في الريح)، يصور الشاعر تقطيع أوصال جسم الحلاج، وحرقها ورميها في البحر، ثم يختم الشاعر القصة بصعود الحلاج إلى قمم عالية ومدارج رفيعة.

الخاتمة

بعد دراسة بناء قصيدة "عذاب الحلاج" توصلنا إلى النتائج هذه:

تعتبر قصيدة "عذاب الحلاج" أنموذجا بارزا للقصيدة الحديثة والتي تجمع بداخلها كل خصائصها، فهي مشحونة بطاقات تعبيرية متعددة، مما يفسح المجال لتأويلات عديدة ومتباينة. فقد خيم على القصيدة جو صوفي روحاني، وذلك بتوظيف شخصية "الحلاج" وتقمص قناعه؛ فقد عبر الشاعر - بصورة واعية أو غير واعية - عن شعوره وإحساسه، وآلامه وآماله، ومبتغاه على لسان "الحلاج"، وشاركه ما عاناه وكابده، وتماهى معه في تجاربه. فاستغل البياتي اللغة، وأخرجها من المألوف، وبعثرها بحيث نشاهد ملامحا من الفوضوية في كلامه. واستخدم الشاعر الأصوات والألفاظ في خدمة المعاني، وعبر بها عن حالاته النفسية المتعددة والمتباينة، فتكرر - في قصيدته هذه - مفردات تتناسب وفضائها الصوفي. فلا نشاهد في بعض مقاطعها رابطا في الكلام. فاستخدم هو صورا من التشخيص، وتراسل الحواس، ومزج المتناقضات، والغموض، والرمز في القصيدة، وفي كل ذلك متأثر بذاك العقل الصوفي الذي قد صعب فهم بعض كلامه. كما أنه عمد إلى المفارقة التصويرية، لمزج مفارقات الحياة، وتصوير الحياة والموت والمفاهيم المزدوجة والثنائيات المتعددة. وأحدث إيقاع القصيدة الخاص جوا صوفيا مما يصور حالاته النفسية. والقصيدة بمقطوعاتها الستة تتصل بعضها مع بعض اتصالا دلاليا؛ كأن القصيدة بيت واحد، أو مجموعة من الأبيات المتصلة والمنسجمة. وإن القصيدة تشبه دراما يصور معاناة وصراع الشيخ والمريد والمجتمع كله. فوظف الشاعر كثيرا من التكنيكات المسرحية، والروائية، والسينمائية مثل: تعدد الأصوات والأشخاص، والحوار، والكورس، والارتداد، والمونولوج الداخلي، والمونتاج السينمائي والسيناريو. فقد لجأ الشاعر إلى هذه التقنيات الحديثة كي يتجاوب مع روح العصر، ويعبر عن الوجود واللاوجود بكل ما يملك اللغة من طاقات إيحائية وتعبيرية وجمالية. فهو بهذا العمل، يسعى لإيجاد لغة جديدة، وفي سياقات جديدة، تحمل في طياتها تجارب العصر، وقد حالفه التوفيق في هذا الصدد. هذا، وإن البياتي وظف شخصية "الحلاج" كي يعبر عن تجاربه، وإنه على وعي تام بما يجري حوله، وما يحل بالفرد والمجتمع. فالشاعر في معالجة قضايا المجتمع موضوعي، ولا يعيش في البرج العاجي، ويهمه أمر المجتمع، ويسعى في إصلاحه. كما أنه على وعي اجتماعي، وسياسي، وشعري؛ وساهم بنصوصه الشعرية في تأكيد دور الفنان والشاعر في المجتمع. ووجه خطابه إلى الطبقة المثقفة وخاصة الشعراء منهم

في القيام بدور هام لنبذ الظلم والطغيان من المجتمع، وتوجيههم إلى التضحية بأنفسهم في سبيل خلق مدينة فاضلة تعيش أفرادها بعضهم مع بعض في تفاهم، وحرية وعدالة.

المصادر والمراجع

الكتب

1) ابن الأثير، نصر الله بن محمد (1420)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت: المكتبة العصرية.
2) أبو زيد، نصر حامد (٢٠١٤)، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، بيروت: المركز الثقافي العربي.
3) أبو شادي، أحمد زكي (٢٠١٤)، قضايا الشعر المعاصر، القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
4) أحمد، محمد فتوح (١٩٨٧)، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، الطبعة الثانية، القاهرة: دار المعارف.
5) أدونيس (٢٠٠٦)، الصوفية والسوريالية، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الساقي.
6) إسماعيل علي، عبد العليم محمد (٢٠١١)، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، القاهرة: دار الفكر العربي.
7) إسماعيل، عز الدين (دون تا) ، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الفكر العربي.
8) أمين، أحمد (٢٠١٢)، النقد الأدبي، القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
9) بومسهولي، عبد العزيز (٢٠٠٢)، الشعر الوجود والزمان (رؤية فلسفية للشعر)، المغرب: إفريقيا الشرق.
10) البياتي، عبد الوهاب (١٩٩٥)، الأعمال الشعرية، المجلد الثاني، عمان: دار فارس.
11) ـــــــــــــــ، تجربتي الشعرية، بيروت: دار العودة.
12) تاوريريت، بشير (٢٠٠٦) ، استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، الجزاير: دار الفجر.
13) تشارلتن، ه.ب (٢٠١٩)، فنون الأدب، ترجمة: زكي نجيب محمود، القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
14) حسانين، محمد مصطفى علي (٢٠٠٩)، خطاب البياتي الشعري دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
15) حسين، طه (٢٠١٣)، فصول في الأدب والنقد، القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
16) ـــــــــــــــ (٢٠١٣)، من أدبنا المعاصر، القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
17) خوري، رئيف (٢٠٢٠)، الدراسة الأدبية، القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
18) خير بك، كمال (١٩٨٦)، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الطبعة الثانية، بيروت: دار الفكر.

19) رماني، إبراهيم (١٩٩١)، الغموض في الشعر العربي الحديث، الجزاير: ديوان المطبوعات الجامعية.

20) السكاكيني، خليل (٢٠١٤)، مطالعات في اللغة والأدب، القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

21) سنير، رؤوبين (٢٠٠٢)، ركعتان في العشق دراسة في شعر عبد الوهاب البياتي، بيروت: دار الساقي.

22) عبيد، محمد صابر (٢٠٠٠)، المتخيل الشعري أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث، بغداد: اتحاد الكتاب والأدباء.

23) عشري زايد، علي (١٩٩٧)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة:دار الفكر العربي.

24) ـــ (٢٠٠٢)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الطبعة الرابعة، القاهرة: مكتبة ابن سينا.

25) العقاد، عباس محمود (٢٠١٤)، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

26) العلاق، علي جعفر (١٩٩٠)، في حداثة النص الشعري دراسات نقدية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

27) عيد، رجاء (٢٠٠٣)، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، الإسكندرية: منشأة المعارف.

28) كاميليا، عبد الفتاح (٢٠٠٦)، القصيدة العربية المعاصرة دراسة تحليلية في البنية الفنية والفكرية، الإسكندرية: دار المطبوعات الجامعية.

29) كندي، محمد علي (٢٠٠٣)، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، لبنان: دار الكتاب الجديد.

30) محمد منصور، إبراهيم (١٩٩٩)، الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، القاهرة: دار الأمين.

31) مندور، محمد (٢٠٢٠)، في المسرح المصري المعاصر، القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

32) هيكل، محمد حسين (٢٠١٢)، ثورة الأدب، القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

33) اليوسفي، محمد لطفي (١٩٨٥)، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، تونس: سراس للنشر.

الأطروحات والرسائل الجامعية

1) بلحيا، عبد الحاكم (٢٠١٨-٢٠١٧)، بنية القصيدة العربية المعاصرة الأشكال والمضامين عز الدين المناصرة أنموذجا، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس، رسالة دكتوراه في الأدب العربي.

2) خشان، آيات ناجي (٢٠١٨)، تقنيات المسرح الشعري عند هارون هاشم رشيد، أطروحة الماجستير في الأدب والنقد، غزة: كلية الآداب، جامعة الأقصى.

المجلات

1) بومالي، حنان (٢٠١٨)، "الحوار الشعري عند أحمد عبد المعطي حجازي"، مجلة العلوم الاجتماعية، مجلد ١٥، عدد ٢٧، صص ١٧٣-١٦٤.

2) خلف، عصام علي (٢٠١٧)، "التقنيات الروائية في بناء (رواية فندق يرمياهو) للأديب بنيامين تموز – دراسة تحليلية في الشكل –"، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، العدد السادس والعشرون، صص ٥١٦-٥٠٤.

3) وقاد، مسعود (٢٠١١)، "الأبعاد السيميائية لخطاب الأقنعة (قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا)"، مجلة البحوث والدراسات، العدد ١١، السنة ٨، صص ٣١٤-٣٠١.

4) ولي زاده، حميد؛ علي صياداني، علي خالقي (٢٠١٣)، "المفارقة التصويرية في شعر معروف الرصافي"، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الثالثة، العدد الثاني عشر، كانون الأول ٢٠١٣، صص ٢٣٧-٢١٥.

References

Books

1) Abu Shady, A. Z. (2014). Contemporary Poetry Issues. Cairo: Hindawi Foundation for Education and Culture. [In Arabic]

2) Abu Zeid, N. H. (2014). Problems of Reading and Interpretation Mechanisms. Beirut: Arab Cultural Centre. [In Arabic]

3) Adonis. (2006). Sufism and Surrealism, third edition, Beirut: Bartender's House. [In Arabic]

4) Ahmed, M. F. (1987). Symbol and Symbolism in Contemporary Poetry. Second Edition. Cairo: Knowledge House. [In Arabic]

5) Al- bayati, A. W. (1995). My Poetic Experience. Beirut: The House of Return. [In Arabic]

6) Al- bayati, A. W. (1995). Works of Poetry. vol. II, Omman: The House of Fares. [In Arabic]

7) Al-allaq, A. J. (1990). In the novelty of poetry, Critical Studies. Baghdad: Public Cultural Affairs House. [In Arabic]

8) Al-aqqad, A. M. (2014). Studies in Literary and Social Doctrines. Cairo: Hindawi Foundation for Education and Culture. [In Arabic]

9) Amin, A. (2012). Literary Criticism. Cairo: Hindawi Foundation for Education and Culture. [In Arabic]

10) Ashri Zayed, A. (1997). Summoning Heritage Figures in Contemporary Arabic Poetry. Cairo: Arab House of Thought. [In Arabic]

11) Ashri Zayed, A. (2002), On the Building of the Modern Arabic Poem, fourth edition, Cairo: The Ibn Senna Library. [In Arabic]

12) Bumasholi, A. (2002). Poetry and Existence and Time - A Philosophical Vision of Poetry. Morocco: Africa East. [In Arabic]

13) Camillia, A. F. (2006). Contemporary Arabic Poem, Analytical Study in Artistic and Intellectual Structure. Alexandria: University Print House. [In Arabic]

14) Charleston, H. B. (2019). Arts of Literature. Translated by: Zaki Najib Mahmoud, Cairo: Hindawi Foundation for Education and Education. [In Arabic]

15) Eid, P. (2003). Poetry Language Reading in Contemporary Arabic Poetry. Alexandria: Knowledge facility. [In Arabic]

16) Hasanin, M. M. A. (2009). Al Bayati Poetic Speech in Rhythm, Semantics and Harmony. Cairo: The General Authority for Cultural Deficiencies. [In Arabic]

17) Heykal, M. H. (2012). Literature Revolution. Cairo: Hindawi Foundation for Education and Culture. [In Arabic]

18) Hussein, T. (2013), From our Contemporary Literature, Cairo: Hindawi Foundation for Education and Culture. [In Arabic]

19) Hussein, T. (2013). Chapters in Literature and Criticism. Cairo: Hindawi Foundation for Education and Culture. [In Arabic]

20) Ibn al - Ether, N. M. (1420). Proverb in Writer and Poet Literature. Researcher: Mohamed Mohiuddin Abd-Al Hamid. Beirut: The modern library. [In Arabic]

21) Ismail Ali, A. A. M. (2011). The Phenomenon of Ambiguity in Modern Arab Poetry. Cairo: The House of Arab Thought. [In Arabic]

22) Ismail, A. (without date). Contemporary Arabic poetry: Issues, Artistic and Moral Phenomena. Third Edition, Beirut: The House of Arab Thought. [In Arabic]

23) kendi, M. A. (2003). Symbol and Mask in Modern Arabic Poetry. Lebanon: The new book house. [In Arabic]

24) Khair Bak, K. (1986). Modernist Movement in Contemporary Arabic Poetry. second edition, Beirut: Thought house. [In Arabic]

25) Khoury, R. (2020). Literary Study. Cairo: Hindawi Foundation for Education and Culture. [In Arabic]

26) Mandor, M. (2020). In Contemporary Egyptian Theatre. Cairo: Hindawi Foundation for Education and Culture. [In Arabic]

27) Mohamed Mansour, I. (1999). Poetry and Mysticism (Sufi relic in contemporary Arabic poetry). Cairo: The Secretary's House. [In Arabic]

28) Obaid, M. S. (2000). Poetic Imagining of Formative Methods and Vision Connotations in Modern Iraqi Poetry. Baghdad: The Union of Writers and Performers. [In Arabic]

29) Rommani, I. (1991). Ambiguity in Modern Arabic Poetry, Algeria: University Publications Office. [In Arabic]

30) Sakakini, Kh. (2014). Reading in Language and Literature. Cairo: Hindawi Foundation for Education and Culture. [In Arabic]

31) Sinir, R. (2002). Two Knees in Adoration Study in the Hair of Abdul WaHhab Al-bayati. Beirut: Bartender's House. [In Arabic]

32) Tauriret, B. (2006). Poetic Strategy and Poetic Vision at Adonis, Study in Perspectives, Origins and Concepts. Algeria: Dawn House. [In Arabic]

33) Yousefi, M. L. (1985). Manifestations of Contemporary Arabic Poetry. Sarras for publication. [In Arabic]

University theses

1) Baliha, A. H. (2018-2017). The Structure of Contemporary Arabic Poem, The Forms and Contents in Izz Al-din Al-monasira, Jilali Liabes Sidi Bel Abbas University, PhD thesis in Arabic Literature. [In Arabic]

2) Khashan, A. N. (2018). Poetic Theater Techniques at Haroun Hashim Rashid, Masters Thesis in Literature and Criticism. Gaza: Faculty of Arts, Al-Aqsa University. [In Arabic]

Journals

1) Bomali, H. (2018). "The Poetic Dialogue of Ahmed Abd al-mo'ti Al-Hijazi," Journal of Social Sciences, Vol. 15, No. 27, pp. 173-164. [In Arabic]

2) Khalaf, E. A. (2017). " The Structure of Novel Techniques in (Yermyaho Hotel Novel) by Benjamin Tamouz - Analytical Study in Form -," Lark for Philosophy, Linguistics and Social Sciences, No. 26, pp. 516-504. [In Arabic]

3) Masoud. (2011). "The Cemiotics Dimensions of the Discourse of Masks (The Ode of the Torture of the Hallaj in Case of Study)," Journal of Research and Studies, No. 11, year 8, pp. 314-301. [In Arabic]

4) Valizade, H & Sayadani, A & Khaleqi, A. (2013). " Irony in Maroof Al-rosafi's Poem" Rays of Criticism in Arabic & Persian (Research Journal), Third Year, No. 12, December 2013, pp. 237-215. [In Arabic]