دراسات الأدب المعاصر، السنة التاسعة، ربيع ۱۳۹۶، العدد الثالث والثلاثون: صص **۵۹- ۷۸**

# تجلی قناع الحلاج فی شعر عبدالوهاب البیاتی

**تاریخ الوصول: ۹۵/۹/۱۷**
**تاریخ القبول: ۹۵/۱۲/۲۵**

**فؤاد عبدالله زاده***
**علی أصغر حبیبی****
**علی أکبر أحمدی چناری*****
**مجتبی بهروزی******

## الملخص

بات واضحاً الیوم إن الاعتماد علی الرموز والشخصیات التراثیة، والترکیز والتکثیف الدلالی من خلالها، هو إحدی الظواهر اللافتة للانتباه فی الشعر العربی الحداثی، بل أهمها. یعتبر *عبدالوهاب البیاتی*(۱۹۲۶- ۱۹۹۹م) فی هذا الجانب، أحد الشعراء المعدودین الناجحین فی استخدام الشخصیات التراثیة، إذ کان التراث فی مجال التعبیر عن الرؤیة والموقف هو أحد المرتکزات الرئیسة فی قصائده، تطرق هذه الدراسة معتمدة علی المنهج الوصفی التحلیلی إلی قضیة توظیف شخصیة "الحلاج" فی شعر *البیاتی* حیث استخدمها قناعا فی قصیدة طویلة بعنوان «عذاب الحلاج». یکون *البیاتی* شاعراً مسکونا بروح التمرد والرفض، ویبدو أن اقتراب شخصیة "الحلاج" فی کونه شاعرا و رافضا فی الماضی یعین *البیاتی* للتعبیر عن رؤیاه فی الحاضر.

**الکلمات الدلیلیة:** الشعر العربی المعاصر، التراث الصوفی، عذاب الحلاج، البُعد الدرامی، الحریة.

* عضو هئیة التدریس فی قسم اللغة العربیة وآدابها، جامعة زابل، زابل، ایران(أستاذ مساعد).
foadabdolahzadeh@uoz.ac.ir
** عضو هئیة التدریس فی قسم اللغة العربیة وآدابها، جامعةزابل، زابل، ایران(أستاذ مشارک).
*** عضو هئیة التدریس فی قسم اللغة العربیة وآدابها، جامعةزابل، زابل، ایران(أستاذ مساعد).
**** عضو هئیة التدریس فی قسم اللغة العربیة وآدابها، جامعة زابل، زابل، ایران(أستاذ مساعد).
الکاتب المسؤول: فؤاد عبدالله زاده

**المقدمة**

يلعب الأدب كأحد أشكال الوعى الاجتماعى المتميزة دوراً هاماً وأساسياً فى تعبئة وتحريض وتثوير الشعوب والأمم التى تناضل من أجل انعتاقها، هذا بالإضافة إلى وظيفته الجمالية باعتباره قيمة فنية مضافة للحياة تساهم فى إعادة صياغتها وإنتاجها جمالياً.

ومن جوهر الشعر- ككل الفنون الأدبية الأخرى- أن يتنوع فى الأشكال التعبيرية استجابة لذوق المتلقى ولمتغيرات الحياة، بوصفه جنساً أدبيا يلعب دوراً كبيراً فى تشكيل الهوية الحضارية على مر العصور. بغض النظر عن بعض التطورات البنائية فى الشعر العربى المتمثلة فى الموشحات الأندلسية(ممتحن و حاجى زاده،١٣٨٩: ١٥٥). فإن الشعر العربى بدأ منذ أواخر القرن التاسع عشر يقبل ضروباً كثيرة من التغيير والتطوير، فحاول أن يتلمس وسائط تعبيرية فى الأحداث الاجتماعية والذكريات التاريخية والأسطورية على يد جماعة الديوان، ومن ثم شعراء المهجر ورواد الشعر الحر. فمند أن أحس الشعراء المعاصرون بأن الأساليب الشعرية القديمة لا تقدر أن تنهض بمهمة التعبير فى مجتمعهم الذى يرزح تحت وطأة تناقظات كيانية وصراعات واقع المجتمع، بحثوا عن أشكال وتكنيكات تعبيرية جديدة؛ لتلائم الخبرات الاجتماعية والثقافية، وتكون قادرة على الاحاطة بصراعات الواقع وتجاربهم الشعرية المعاصرة(المصدر نفسه: ١٥٥).

تأتى حركة الشعر الحر(التفعيلة) فى مقدمتها، فإن حركة الشعر الحر فى أصلها كانت «ثورة على تحكم الشكل فى الشعر»(الملائكة، ١٩٨٣م: ٦٣) لكن هذا لا يعنى إنها كانت مجرد «ثورة على الشكل» القديم لإن الشعر فى هذه المرحلة وإن تحرر من قيد البحور الخليلية واطراد القافية باعتماده على تفعيلة واحدة، لكن أهم ما يميزه كان «هو التعبير بالصورة تعبيرا بنائيا ناميا، والمزج بين الذاتى والموضوعى، والاستعانة بالأساطير والرموز الدينية والتراثية والشعبية، واحتدام وتأجج القيم الوطنية والقومية، والاجتماعية التقدمية»(العالم، ١٩٩١م: ١٧).

توفرت القصيدة المعاصرة على تقنيات تساعد فى تخفيف الغنائية المترتبة على هيمنة (أنا الشاعر) ووقوفه موقف المباشرة والخطابية. فإن أحد الأسباب التى جعلت النماذج الشعرية المعاصرة كثيفة الصور ومثقلة بالرموز هو تحقيق هذه السمة فى الشعر، فهذه العناصر عند الشاعر المعاصر أصوات يسوق الشاعر من خلالها آراءه وعواطفه فيستطيع أن

یعبر بواسطتها عن أفراحه بأجلی معانی السرور، وعن هزائمه بکل حرارتها وأفجعها. إن الشاعر المعاصر عندما یستدعی الرموز التراثیة للتعبیر عن تجاربه الشعریة، و«یفسح المجال فی قصیدته للأصوات التی تتجاوب معه، والتی مرت ذات یوم بنفس التجربة وعانتها کما عاناها الشاعر نفسه»(إسماعیل، لا تا: ٣٠٧).

فإنه یضفی علی عمله عراقة التراث وأصالته، فینسحبها من الماضی لتلاقی الواقع المعاصر ومعاناة الشاعر الخاصة، وبعض الأحیان تغدو «خیوطا أصلیة من نسیج الرؤیة الشعریة المعاصرة»(عشری زاید، ١٩٨٠م: ٢٠٤).

إن التعامل مع التراث واستدعاء عناصره فی الشعر المعاصر علاوة علی اکساب القصیدة لوناً من الشمولیة وتوفیر طاقات تعبیریة فی الإیحاء والتأثیر، یحقق نزعة الشاعر الأخری وهی «إضفاء نوع من الموضوعیة والدرامیة علی عاطفته الغنائیة، فقد ظل الشعر العربی رَدَحاً طویلاً من الزمن یعانی من طغیان الجانب العاطفی الذاتی علیه حیث کانت القصیدة العربیة دائماً تعبیراً غنائیاً عن عاطفة ذاتیة، ولقد أصبحت تجربة الشاعر فی العصر الحدیث أکثر تشابکاً وتعقیداً من تلک التجربة الذاتیة البسیطة التی تتسع لها القصیدة الغنائیة وتستوعبها، فحاول الشاعر المعاصر أن یضفی علی الشکل الفنی لتجربته لوناً من الدرامیة والموضوعیة»(عشری زاید، ٢٠٠٦م: ٢٠). تتوفر هذه الامکانیات الثلاثة أی الرمزیة والدرامیة والموضوعیة فی تقنیة القناع. وقد تأتی هذه الدراسة لتتناول موقف *عبدالوهاب البیاتی* تجاه التراث بوجه عام وتحاول أن تقف عند کیفیة توظیف شخصیة "الحلاج" من بین تراثیات الشاعر الهائلة، هادفة إلی أن تجیب علی سؤالین تالیین: ما هی دلالات شخصیة الحلاج المستدعاة فی شعر *البیاتی*؟ هل نجح *البیاتی* فی توفیر التکنیکات الحدیثة فی قصیدته؟ هذا و أننا اعتمدنا فی دراستنا هذه، علی المنهج الوصفی- التحلیلی فی دراسة الموضوع، محاولین الاتکاء الأکثر علی أدوات هذا المنهج لإدراک الآلیات والقوانین المحکمة لبناء نص الشاعر.

## خلفیة البحث

أما بالنسبة إلی الأبحاث التی تتعلق بهذا البحث نستطیع أن نشیر إلی دراسة *عبدالرحمن بسیسو* «قصیدة القناع فی الشعر العربی المعاصر» ودراسة *محی الدین صبحی*

«الرؤيا فی شعر البیاتی» ودراسة محمد *علی کندی* «الرمز والقناع فی الشعر العربی الحدیث» وکتاب «الالتزام فی الشعر العربی» *لأحمد أبی الحاقة* و«الدراسة المقارنة لقناع الحلاج فی شعر صلاح عبدالصبور و البیاتی» *لکبری روشنفکر و اکرم رخشنده نیا*؛ درس کل من هذه الدراسات جانبا من القضایا المتعلقة بشخصیة الحلاج لدی *البیاتی* دون الغور فی تفصیلاتها والترکیز علی محاورها، فلا نرید أن نقلل أهمیة هذه الدراسات، وإنما یأتی هذا البحث استکمالاً لها.

## القناع فی تجربة البیاتی الشعریة

رفع *عبدالوهاب البیاتی* أقنعة عدیدة من التراث الاسلامی(العربی والفارسی) وغیر الاسلامی فی شعره. بدأ استخدام القناع فی دیوان «النار والکلمات»(١٩٦٤م) بشکل متفرق، ثم إستولی علی أشعاره حتی صدور دیوان «الکتابة علی الطین»(١٩٧٠م). وقد کان *البیاتی* أول من أشار إلی مصطلح القناع من بین الشعراء والنقاد العرب وقد صرح به فی کتاب «تجربتی الشعریة» عام ١٩٦٨م. ویبدو أنه قام باستدعاء هذا المصطلح من الغرب، معرفا القناع بإنه «الإسم الذی یتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجردا عن ذاتیته، أی إنّ الشاعر یعمد إلی خلق وجود مستقل عن ذاته وبذلک یبتعد عن حدود الغنائیة والرومانسیة التی تردی أکثر الشعر العربی فیها»(البیاتی، ١٩٩٣م: ٤٠).

یشیر *البیاتی* إلی أنه لجأ إلی کتب التاریخ، قائلا «کان التاریخ هو النوع الذی أحبه من القراءة، لم أقرأه کرکام من الواقع أو الأحداث، وإنما کتجربة إنسانیة واسعة ومتعددة الجنبات، وکتجسید لقضایا الانسان التی طرحت علی کل المجتمعات الانسانیة الماضیة»( م.ن: ٥-٢٠). وإجتذبه أدب الواقعیین الوجودیین وبالذات *سارتر وألبیر کامی*، لأن هذا الأدب کان یصر علی الحریة و«تجسید صورة الثورة المستمرة من جانب الإنسان، ورفض التفاهة والمجانیة واللامبالاة»، کما وجد فی شخصیات الشعراء والمتصوفین أمثال طرفة وأبی نواس والمعری والحلاج والمتنبی نوعا من التمرد علی القیم السائدة ومعاناة محنة الوجود الحقیقیة(البیاتی، ١٩٩٣م: ٢٤-٢٥).

وفی النهایة لقد اتخذ بحثه عن «شرارة الابداع صورة الصراع، بین الحیاة والموت، صورة المعاناة والمقاومة البطولیة لمظاهر الظلم والطغیان والفساد، صورة النفی والغربة

والاحساس بالعبث، ثم العودة إلى المكابدة والمجاهدة واستلهام بطولات الانسان وأفكاره وايمانه بالحياة وبعودة الحياة فی كل العصور. غير أن تكوّن هذه الرؤيا التی استغرقت أكثر من ربع قرن، قد مرّ بمراحل وتجارب شعرية ونضالية متعددة»(صبحی، ١٩٨٦م :٥٢-٥٣). هذا ما يشير إليه *البياتی* نفسه قائلا: «هذا وغيره قادنی إلى ايجاد الأسلوب الشعری الجديد الذی أعبر به، لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهی واللامتناهی، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، تطلب هذا منی معاناة طويلة فی البحث عن الأقنعة الفنية»(البياتی، ١٩٩٣م: ٤٠).

واللافت للنظر هو أن المرتبة الأولى لقصائد القناع فی أعمال *البياتی* تحتلها الشخصيات الأدبية؛ حيث ترتفع أقنعة الشخصيات الأدبية على بقية المصادر ارتفاعا واضحا فی دواوين *البياتی*. ولعل السبب يرجع إلى الأسباب التی استوقفت *البياتی* عندما قرأ الشعراء ودواوينهم، حيث *البياتی* وجد فيهم(الأدباء) نوعا من نفس المواقف والتجارب الذاتية التی هو مسكون بها فی الحاضر. فاختفی وراءهم محاولا سحبهم من الماضی ليلامسوا الواقع المعاصر، ومتكئا عليهم فی بيان مكنونات ذاته. وما يهمنا هنا هو رصد قناع شخصية *الحلاج* وكيفية توظيفها فی قصيدة من أبرز قصائده وتحليلها، وتبيان سماتها عنده معتمدين على دواوينه ومستعينين بالدراسات التی اهتمت بقضية استدعاء التراث عند *البياتی*. يتميز *البياتی* من بين الشعراء العرب المعاصرين فی كونه الشاعر الوحيد الذی استدعى علاوة على شخصيات من تاريخ الشعر العربی، نماذج أخرى يرجع مصدرها إلى تاريخ الشعر الفارسی والمسرحية الإنجليزية.

## قناع الحلاج

تأثر *البياتی* بموروث الشعراء المتصوفين فی مرحلة باكرة من عمره حيث عكف على قراءة أشعارهم لما يرى فيها من مفاهيم حول حقائق العالم والرؤى الثورية والابداعية والممزوجة بالتصوف، اذ يقول فی هذا المضمار: «ومن الشعراء الذين قرأتهم باهتمام بالغ *الجامی* و*جلال الدين الرومی*، و*فريد الدين العطار*، و*الخيام* و*طاغور*. لقد عانى هؤلاء محنة استبطان العالم، ومحاولة الكشف عن حقائقه الكلية، من خلال تجربة التصوف الممتزجة بالرؤية الشعرية النافذة»(م.ن: ٢٥).

وكان *للحلاج* إسهام وافر فی تکوین تجربة *البیاتی* الشعرية المبکرة، اذ کان رمز *الحلاج*، *المعری* وولده(ولد الشاعر) *علی* شکَل ثالوثا فی ذاکرته فی المراحل الأولی من حياته(البياتی، ١٩٩٣م: ٧) وقد جعل *البياتی* هذه الشخصية محورا لثلاثة من أعماله الشعرية وهی «عذاب الحلاج»(١٩٦٤م) و«القربان»(١٩٧٣م) و«قراءة فی کتاب الطواسين للحلاج»(١٩٧٥م). کما يوظفها *البياتی* مع شخصيات أخری فی عدد من قصائده؛ منها قصيدة «حجر السقوط». و أيضا فی قصيدة «الرحيل إلی مدن العشق»، يوظفها *البياتی* مع شخصيات *سقراط* و*غاليلو* و*الحسن الصباح* و*الخيام*، ويرمز بها إلی الثورة والتغيير والاصلاح فی المجتمع»(م.ن: ٣١٠).

وهناک من يزعم أن *الحلاج* کان أحدا من آباء الحداثة العربية، ورائدا للقصيدة الحرة، وصاحب «الفتوحات السريالية الأولی»(اللاذقانی،١٩٩٨م:٦١-٩٢) وکانت تجربته علی خلاف بعض متصوفی عصره(أمثال *أبی يزيد البسطامی*) ما کانت صوفية محضة بل تجربة سياسية، فکان *الحلاج* فی قلب الحرکة السياسية فی زمنه، أو قل إنه قام بـ«تسييس التصوف» فی عصره، وکما يری *مايکلوفسکی* أن مذهب وحدة الوجود الحلاجی کان تعبيرا عن رفض الإستکانة و«احتجاج ونقمة الجماهير المسحوقة ضد الإقطاعية»(م.ن: ٦٩).

وأما قصيدة «عذاب الحلاج» فهی ثانی قصائد ديوان «سفر الفقر والثورة» *للبياتی*. وهی تأتی بعد قصيدة «إلی عبد الناصر» والتی يتکلم فيها الشاعر عن الأوضاع العربية وجيلها المهزوم الذی ضاعت فلسطين علی يده، وآلت إليه حالة من الضعف واليأس والعار، کأنه يزرح تحت وطأة هذا الضعف والخمول والإستسلام. ولکن فی هذا الجو المظلم والقاتم، نری *البياتی* متطلعا إلی ثورة تنقذ الأمة فتمحو عارها وتخلصها من نکبتها. وهذه الثورة هو الثورة «الناصرية» التی رحبت *بالبياتی* واحتضنته فی أشد أيامه وهی أيام التشريد والغربة، فيقول فيها الشاعر:

«أيا جيل الهزيمة هذه الثوره
ستمحو عارکم وتزحزحُ الصخره
وتنزع عنکم القشر
وتجرُفُها رياح الکادحين لُهوَّة النسيان
فهذا البرقُ لا يکذب

وهذا النهرُ لا ینضُب»

(البیاتی،١٩٩٣م: ٧)

بهذه الکلمات یختتم الشاعر قصیدته ویمضی فی إنشاد «عذاب الحلاج» لیعبر باستمداد تجربة *الحلاج* والقوة الداخلیة لهذه الشخصیة عن معاناته ومحنته. تقع قصیدة «عذاب الحلاج» فی ستة أجزاء لکل منها عنوان؛ تتماسک هذه الأجزاء الستة من حیث الوحدة العضویة، وتشتمل القصیدة برمتها علی جوانب من مشاهد المسرحیة والدرامیة المنشودة علی ساحة القصیدة العربیة المعاصرة. فجمیع هذه المقاطع تتساوق فی تجسید حرکة درامیة مأساویة تتشابک فیها أحداثها، وتتصاعد حتی تصل إلی الذروة الکامنة وهی محاکمة *الحلاج* من أجل قضیته، وتتضافر علی رسم شخصیة *الحلاج/البیاتی* نهائیا. *فالبیاتی* فی إطار مأساة *الحلاج* ومن خلال ما تحمله هذه الشخصیة من دلالات تراثیة یلقی الضوء علی مأساته، کاشفا عن أن «الحقیقة الکبری لیست هی الحقیقة الصوفیة؛ بل الحقیقة الاجتماعیة الانسانیة الواقعیة القائمة علی الثورة وعلی الایمان بحتمیة التطور وارادة التغییر»(أبوحاقة،١٩٧٩م:٤٤٩). یبدأ *البیاتی* الجزء الأول من القصیدة وهو یجرد من نفسه شخصا آخر، یحاوره، قائلا:

«سقطتَ فی العَتمةِ والفراغ
تلطخت روحُکَ بالأصباغ
شربتَ من آبارهم
أصابَکَ الدُوّار
تَلوثَت یداکَ بالحبرِ وبالغُبار
وَها أنا أراکَ عاکفاً علی رمادِ هذی النار
صمتُک: بیت العنکبوت، تاجک: الصبَار
یا ناحرا ناقته للجار
وها أنا أراکَ فی ضراعةِ البُکاء
فی هیکلِ النورِ غریقاً صامتاً تُکلمُ السماء»

(البیاتی،١٩٩٣م: ٩ و١٠)

نجد أن *البیاتی* یرسم فی هذا الجزء سیرة حیاة *الحلاج* رجلا متصوفا یعیش مع الفقراء

والمظلومين وكان له أصحاب كثيرون. فتلطف معهم، وكان يبحث عن وسيلة لإصلاح حياتهم وأحوالهم، لكن انعزاله وانصرافه إلى الرياضة الصوفية أبعده عنهم، فتخلى عن فكرة الاصلاح، ومن ثم واجه حالة من اليأس والحيرة والقلق، فأصابه الدوار وتضرع باكيا وأحاطت به العتمة من كل مكان. فعكف على رماد النار صامتا قلقا، ويعانى الوضع الذى يعيشه بما فيه من فراغ وظلام، وبعد أن نحر ناقته، لم يبق شيء عنده لكى يقدمه للآخرين، فإنها آخر ما تملك من حطام الدنيا وربما قصد *البياتى* بذلک أن يشير إلى الافلاس الروحى(ابوحاقة،١٩٧٩م: ٤٥٠). وفوات الأوان وإلى انعدام الرجاء بعد أن نام المغنى وتحطم القيثار. إن هذا المقطع من القصيدة كما يشير عنوانها «المريد» يصف المرحلة الأولى من طرق الصوفية، فالمريد هو الذى فى بداية الطريق. وهذا المريد فى القصيدة هو الحلاج الشاعر الذى كان منهكما فى ملذات الدنيا وكان يعانى من أنواع المعنى الروحى(سقطت، تلطخت، تلوثت) فبعد ما إنعزل عن الدنيا، تحولت فى نظره إلى رماد. وأما تشخيص مرجع الضمير فى هذا المقطع عند الباحثين أصبح أمراً صعبا، فقد ذهب بعض الباحثين إلى أن المتكلم هو «الشيخ» والمخاطَب هو المريد/ الحلاج/ الشاعر(سنير،٢٠٠٢م:١٩٧).

بينما يرى أحدهم أن المخاطَب(المريد) صوت غامض، «حيلة فنية ابتكرها *البياتى* ليدلف من خلالها إلى بطله، لكى لا تكون لهجة *البياتى* واضحة، فقد اختار لهذا الصوت صفة المريد»(إطيمش، ١٩٨٢م:١٠٩)؛ وافترض أن صوت المريد هو صوت الشاعر نفسه، لكن لجأ *البياتى* إلى لغة الوصف والخطاب لهذه الشخصية، وهاتان الصفتان تجعلان الشاعر فى موقف المشارک للشخصية الموظفة وليس المتحد به، ومن ثَمّ فان *البياتى* وقع فى مأزق انفصال الشخصية واستقلالها عن ذاته(م.ن: ١٠٩).

فمرجع ضمير المتكلم فى هذه السطور هو الحلاج/ الشاعر لا غيره، واما المخاطب فهو «الروح الكلية» أو «الطائف» حسب تعبير *محى الدين صبحى*(صبحى،١٩٨٦م :١٧٩) أو «هاجسه الضميرى» أو «هاتفه الربانى»(كندى، لا تا: ٢٦٥) حسب تعبير *كندى*، فى لحظة من لحظات التجلى والمكاشفة الصوفية. ويرى *صبحى* أن هذا المقطع يكشف عن جو غيبى، ويصور مشهدا يستهل تجربة صوفية يتوحد فيها المتكلم والمتلقى، وأنه يظهر فجأة فى لحظة من لحظات التجلى والمكاشفة، ولا يمكن تعليلها وتفسيرها، ولا يعيها إلا

من عاشها، ولذلک فأی محاولة لتحلیلها وتجزئتها قد تذهب أغلب آثارها الفنیة والروحیة. فیجدر بنا أن ندرکها دفعة واحدة ونأخذها کحدس، فإننا بازاء حوار لیس بین کائنین متکافئین، فأحدهما الحلاج وهو شخصیة تاریخیة متحققة فی زمان ومکان معینین، والآخر «طائف» حلَ فی الحلاج فجأة ومع هذا فإن هذا الحوار لیس بین اثنین، «بل هو وحی من الضمیر أو صمیم وجود الکائن الحی فی لحظة خارقة یتصل فیها بالمطلق»(صبحی،١٩٨٦م: ١٨٠).

وبعد أن یطمع الحلاج عبر تساؤلاته أن یوضح الطریق له المخاطب لعله یستطیع الخروج من محنته، فیأتی رد حاسم للمخاطب، ولا یعطیه حلا سریعا، بل یعد له یوم الحشر، ینصحه بأن یحفظ السر والأمانة، حیث هذه الأسرار عند المتصوفة ستظل طی الکتمان، وأنها رسائل مختومة لا یجوز للآخرین أن یطلعوا علیها:

«موعدنا الحشرُ،
فلا تفضَ ختمَ کلماتِ الریحِ فوقَ الماء
ولا تمس ضرعَ هذی العنزة الجرباء
فباطنُ الأشیاء ظاهرُها
فظنّ ما تشاء»

(البیاتی،١٩٩٣م:٩)

فیطلب من الحلاج أن لا یمس ضرع هذه الدنیا التی تشبه العنزة الجرباء، باطن الأشیاء کظاهرها. ولکن الحلاج مازال فی موقف الحیرة والتردد فیقول سائلا:

«من أین لی؟ ونارهم فی أبد الصحراء
تراقصت وإنطفأت»

(م.ن:٩)

هکذا یحس الحلاج بجزع وحیرة، اذ یری أن النار، وهی سبب الهدایة، انطفأت فی أبد الصحراء، وخیم الظلام والجهل علیه، لکن سرعان ما یأتیه جواب، فیه بشارة ببدایة حیاة جدیدة، وتجربة منفردة وهی لحظة التجلی، فیرد المخاطب:

«وها أنا أراکَ فی ضراعةِ البکاء
فی هیکلِ النورِ

غريقا صامتا تكلمُ السماء»

(م.ن:١٠)

وإذا عدنا إلى السطرين الآخرين للمقطع لرأينا *البياتى* يحاول أن يدخل معنى النزوع إلى النضال والثورة فى تجربته الصوفية التى اكتسبها بعد معاناة وجهد مضنيين. بعبارة أخرى أراد *البياتى* «أن يضع فلسفة خاصة لتجربته الشعرية، تلك التجربة التى يجب أن تبعث النور فى الليل المدلهم المظلم، مهما كانت النتيجة حتى ولو كان الفداء الشخصى للقضية التى يؤمن بها»(صبحى،١٩٨٦م:١٨٦). وبعد هذا المقطع يحدثنا *البياتى* أكثر عن أزمة واقعه وعذابه، ومن ثمَ تطغى تجليات البعد الاجتماعى والمعرفى على حياة الحلاج/ *البياتى*، فبعد أن اكتسب الحلاج الوعى الجديد من خلال تجربة «التجلى» و«التعرف»، يرى العالم تسوده مظاهر الظلم والوحشة، حين ينطفئ نور الحقيقة والعدالة، وتبرز مظاهر الظلم والفساد، ويبعث الأشرار(زمر الذئاب وصائدو الذباب) العاطلون عن العمل ويغتصبون(خبز الجياع الكادحين) دون بذل أى جهد، الكفاح الذى لم يحقق هاجس الفقراء، ومن هنا اكتشف مفارقة الحياة. و«هذا المنظور الاجتماعى والكونى الجديد دليل حياتى على حدوث تجربة التجلى فى نفس الحلاج، ونجاحها فى الخروج بتركيب جديد يتآلف فيه الشعور والادراک، بعد أن انشطرا خلالها، ثم التأما فى نظرة جديدة إلى العالم، بدأنا نرى آثاره»(م.ن: ١٨٩و١٩٠):

«ما أوحشَ الليلَ اذا ما انطفأ المصباح
وأكلت خبزَ الجياعِ الكادحينَ زمرُ الذئاب
وصائدوا الذئاب
وخربت حديقةَ الصباح
السحبُ السوداءُ والأمطارُ والرياح
وأوحشَ الخريفَ فوقَ هذهِ الهضاب
وهوَ يدبُّ فى عروقِ شجرِ الزقّومِ فى خمائلِ الضباب»

(البياتى،١٩٩٣م:١١)

هذا هو ما جعل الباحث *أباحاقة* يرى أن الحلاج فى هذه الفقرة انتقل من محاولته اللاواقعية إلى المحاولة الواقعية، حيث خرج *الحلاج* من عزلة المتصوف إلى السوق وراح

یتجول بین الناس «ملتزما واقعهم السیاسی والاجتماعی والاقتصادی، مفتشا عن الحل فی أوساطهم»(أبوحاقة،١٩٧٩م:٤٥١)؛ وهذا هو المستوی الاجتماعی السیاسی فی الحرکة الجدلیة الموجودة فی القصیدة بعد المستوی النظری الصوفی فی المقطع الأول من القصیدة. فاذا الشاعر یتحدث عن اللیل بظلامه وضیاعه وخوفه، وتخبط المرء فی هذا الظلام وفی مثل هذا الظلام القاتم تأکل الذئاب لقمة عیش هؤلاء الکادحین الجیاع، تمتد أیدی الخاملین وصائدی الذباب إلی خبز هؤلاء النشیطین المنتجین من غیر أن یکون لهم حق فیه، وهی المرحلة الحاسمة لحیاة الشاعر، حیث تتشوه حقیقة الحیاة وتصیر «حدیقة الصباح» وهو عیش الشاعر، واقعا مخربا. فغدا حزینا یکتنفه الضباب، ویدب فی عروق شجر الزقوم. *والبیاتی* بعد هذه القطعة من المقطع وهی تقدم نظرة جدیدة إلی العالم، یتوجه إلی خالقه فی حالة الضراعة والاخلاص فی القطعة الثانیة، بعبارة أخری القطعة الثانیة هی «تستأنف لحظة التجلی، دون حدوثه مرة ثانیة، لکن الحلاج یعیش فی «حال التجلی الدائم»»(صبحی،١٩٨٦م:١٩٠) فیقول:

«یا مُسکری بحبه
مُحیری فی قربِه
یا مغلقَ الأبواب
الفقراءِ منحونی هذهِ الاسمال
وهذهِ الأموال
فمُد لی یدکَ عبرَ سنواتِ الموتِ والحصار
والصمتِ، والبحثِ عن الجذورِ والآبار
ومزِّق الأسداف
ولیقبل السیّاف
فناقتی نحرتُها وأکلَ الأضیاف
وارتحلوا»

(البیاتی،١٩٩٣م:١١)

نری فی هذا المقطع أن ملامح الاحساس بالعبودیة والتشوش سادت حیاة الحلاج/ *البیاتی*، ففی النص مفارقات عدة مع کلمات فی المقاطع السابقة من القصیدة، فالحلاج

وإن نفذ ما أمر به من جانب الطائف، حيث غادر نفسه القديمة وانطلق فی موقف جديد، وبعد أن نفض يده من حطام الدنيا، ولم يبق لديه إلا «هذه الأسمال» التی منحها الفقراء له، لكنه مازال يحجم الطائف عن مساعدته، فيغمره شعور بالعدم والعبثية، فلا يری فی حياته إلا أمور تافهة: «وها أنَا أقلّبُ الأصداف»(البياتی،١٩٩٣م:١١). فتقليب الأصداف والبحث عن معنی فی فراغها، يشير إلی هذا الاحساس عند الحلاج/*البياتی*، خاصة بعد أن قال له الطائف فی السابق(فباطن الأشياء ظاهرها فظن ما تشاء) فكان(تقليب الأصداف) وهو يُعدّ نفسه للاستشهاد أبلغ القسوة والتطرف بخواء الكون والمجتمع(سنير، ٢٠٠٢م: ١١٧) وربما يشير إلی «انعدام اليقين إزاء الكلمات، بصورة عامة إزاء دور الشعر فی مواجهة الواقع»(صبحی،١٩٨٦م:١٩٢) تلقی هذه العبثية بظلها علی المقطع الثالث من القصيدة وهو بعنوان «فسيفساء»:

«مهرجُ السلطان
كان - ويا ما كان-
فی سالفِ الأزمان
يداعبُ الأوتارَ، يمشی فوقَ حدِ السيفِ والدُخان
يرقصُ فوقَ الحبلِ، يأكلُ الزجاجَ، ينثنی مغنياً سَكران
وذاتَ يومٍ جاءَنی
يسألُنی
عن الذی يموتُ فی الطفوله
عن الذی يولدُ فی الكهوله
رويتُ ما رويت»

(البياتی،١٩٩٣م:١٤)

منذ الأول نجد نوعا من الارتباط بين عنوان المقطع وهو «فسيفساء» وبين ثياب المهرج، اذا الفسيفساء هو عدة قطع مختلفة تركب ضمن لوحة واحدة، وكذلک ثياب المهرج قطع متعددة الألوان، ونتذكر هنا قول *البياتی* عند ما شبه المدينة بمهرج يلصق فی ملابسه كل لون أو أية قطعة يصادفها(البياتی،١٩٩٣م:٢٠). ولكن كما أشرنا سابقا يحمل هذا المقطع أيضا فی طياته ألوانا من العبثية والتفاهة؛ فجاء المقطع بصورة حكاية

لیلیة، وسرد الأحداث عبر أفعال ماضیة وحتی نری تلک الأفعال المضارعة، یداعب، یمشی، یرقص، تحمل معنی الماضی دلالیا، وانتساب الحکایة إلی الزمن الماضی، یؤکد الهدف التعلیمی والاصلاحی للحکایة(الصکر،۱۹۹۹م:۲۴۸).

هذا وإن *البیاتی* ما جاء بسرد هذه الحکایة عن غیر عمد بطریقة عفویة، بل أفاد منها فی نقل مستوی خطابه الشعری من المباشرة والتقریریة إلی الترمیز والایحاء. فکل ما یفعله المهرج إنما یعبر عن حالة یأس وغیبة لحقت بالإنسانیة، یکشف عن معاناة الانسان البائس الذی تجور علیه الحیاة فی عصر غیاب العدل والحریة وانعدام العلاقات الإنسانیة الصحیحة. فالمشهد فی القصیدة، وإن کان حکائیا، لکن ینقل لنا جواب من حیاة مؤلمة ملئیة بالتناقضات، والمفارقات. تسهم هذه المفارقات فی تصاعد أحداث القصیدة، درامیة وحیویة، وتعمل علی تصعید التوتر والتحفز علی «الاستمرار فی الرفض والتمرد والثورة، لأن الإنسان ما إن یکتشف تناقضه مع الواقع حتی یهب المتمردا علیه»(کندی، لا تا: ۲۷۵). ونسطیع أن نقول إن هذا المقطع یعتبر لونا من الهجاء السیاسی عن طریق السخریة من مهرج السلطان، ویغلب الأصل «البیاتی» علی القناع(الحلاج) فیه(محمد منصور، ۱۹۹۶م: ۱۸۶).

فی المقطع الرابع «المحاکمة» یتجرأ *البیاتی*/ الحلاج علی السلطان الجائر الذی هو علی شقاء الفقراء والمعذبین، ویبوح له بکلمتین أو بکلمة، ویأخذ موقفا حاسما من السلطة. وکان الشاعر/ الحلاج یعرف أهمیة التعرض للسلطان والخطر الذی یمکن عقب هذا التعرض، لکنه أقدم علی خطواته(ثورته) ایمانا بالتزامه وموقفه المتمرد، ومنتظرا خلاصه وسعادته وعثوره علی ذاته الضائعة إثر البوح بهما، حیث نام اللیلتین(أبو حاقة، ۱۹۷۹م: ۴۵۳) ولقد تعلم *البیاتی* من لحظة التجلی، أنه کلما خسر نفسه، وجد نفسه لیدمج أکثر فی نظام الکون النهایی، فاعلن الحرب ضد السلطان قائلا:

«بحتُ بکلمتینِ للسلطان
قلتُ له: جبان
قلتُ لکلبِ الصیدِ کلمتین
ونمتُ لیلتین ...
الفقراءُ إخوتی

يبكونَ، فاستيقظتُ مذعوراً على وقعِ خطا الزمان
ولم أجد إلا شهودَ الزورِ والسلطان
حولى يحومونَ، وحولى يرقصونَ:
إنها وليمةُ الشيطانِ بين الذئابِ، ها أنا عريان
قتلتَنى
هجرتَنى
نسيتَنى
حكمتَ بالموت علىَّ قبلَ ألفِ عام
وَها أنا أنام
منتظراً فجرَ خلاصى، فى ساعةِ الاعدام»

(البياتى،١٩٩٣م:١٤)

فالحلاج ينتزع من قلبه الجبن والخوف ويقذف بهما إلى السلطان، يشعر بالراحة والتكامل وينام. فيشعر الحلاج أن العالم حل فى روحه وأصبح يتصل الحلاج بالماوراء. وعندما استيقظ من نومه لم يجد الفقراء الذين تركوه وحيدا من قبل، فبدلا من أن يراهم فى يقظته، وجد نفسه فريسة فى يد جماعة من شهود الزور والسلطان، يجتمعون حوله وهو عريان بين هذه الذئاب التى قال عنها سابقا؛ تأكل خبز الجياع الكادحين. وكل ما يستطيع أن يفعله الحلاج هو أن يلتفت إلى الطائف الذى أغراه ثم أورده مورد التهلكة ويقول فى وجهه كلماته(قتلتنى، هجرتنى، نسيتنى). وتأتى نهاية المقطع لتفجر بركان التحدى، لتبرز المفارقة الموجودة فى حياة الحلاج والشاعر وهى الخلاص أو الميلاد من خلال الموت، فالموت الذى يعد نهاية حياة كل إنسان، يصبح هو الخلاص والميلاد وبداية جديدة للحياة بالنسبة إلى الحلاج/*البياتى*:

«حكمتَ بالموتِ علىَّ قبلَ ألفِ عام
وها أنا أنام
منتظراً فجرَ خلاصى، ساعةَ الإعدام»

(البياتى،١٩٩٣م:١٦)

وتعبير «حكمت بالموت علىَّ قبل ألف عام» يدل على أبدية الصراع، وأنه ليس وليد

الساعة أو مختصا بفترة معينة من الزمن، ولكنه الصراع المستمر بين قـوى الشـر والخيـر. والنوم بعد حكم الموت على الشاعر يعنى *البياتى* مازال فى حـال الفنـاء والاتحـاد بـالكلى والماوراء. فالشاعر الثائر لا يجزع من هذا الموت، بل يرى فيه تطهيرا للعـالم مـن أرجـاس الظلم، وحياة أخرى ترمز إلى مواصلة النضال والتضحية من أجل عالم نقى يشعر الإنسـان فيه بالانسانية وينال منه كرامته وحريته»(المعمرى، ۲۰۱۰م: ۱۳۹).

فى المقطع الخامس «الصلب» يتقدم الحلاج نحو خلاصه وهو الموت:

«فى سنواتِ العُقمِ والمَجاعة
باركتنى
عانقتنى
كلمتنى
ومدّ لىّ ذراعَه
وقالَ لى:
الفقراءُ ألبسوكَ تاجَهم،
وَقاطِعوا الطريق
والبُرص والعُميان والرقيق
وقال لى:
إياک وأغلقَ الشُباک»

(البياتى،۱۹۹۳م:۱۷)

وهنا سرد الحلاج أخبار لقاءه مع الطائف: فنجده يبارک الحلاج ويعانقـه ويوصـيه بـأن يبقى أهلا لثقة الفقراء والضعفاء، لأنهم ألبسوه تاجهم حينما رأوا الحلاج يستحقه. ومجـىء الطائف هذه المرة(بعد ما قال له: موعدنا الحشر) إشـارة إلـى أن فـى مـوت الحـلاج بعثـه وخلوده. وينتهى هذا اللقاء بالتحذير: «إياک وأغلق الشباک». ثـم يتـرک الشخصـية لكـى تواجه مصيرها وحيدة، فيقول الشاعر:

«واندفع القضاةُ والشهودُ والسياف
فاحرقوا لسانى
ونهبوا بستانى

بصقوا فی البئر ...
مائدتی، عشائی الأخیرُ فی ولیمة الحیاة
فافتح لی الشُباک، مدّ لی یدیکَ آه»

(البیاتی،١٩٩٣م:١٧ و ١٨)

فما إن ترک الطائف الحلاج وأغلق الشباک، حتی اندفع القضاة والشهود والسیاف وقاموا بکل ألوان الخراب والدمار(فاحرقوا ونهبوا). والأضیاف هم مریدوه، والبئر هی ینبوع المعرفة الناتجة عن الإلتزام بشؤون الانسان والمجتمع، وهی التی طال سعیه نحوها فی البحث عن الجذور والآبار لا الآبار المسمومة التی اتهمه الطائف بالشرب منها فی «شربت من آبارهم فأصابک الدوار»، وإذا بصق الجلادون فیها یعنی أنهم شککوا فی رسالته، ونهب البستان هو إشارة إلی اقتحام بیته ونهب کتبه. والصرخة الأخیرة (آه) تعبیر عن الشوق أکثر منه تألما وتبرما بألم جسدی، لأنه مسبوق بدعاء واستنجاد «فافتح لی شباک ومد لی یدک آه»، ومن ثم فالحلاج لا یرید التخلص من العذاب، بل ینتظر فجر خلاصه فی ساعة الإعدام لیلتقی بمحبوبه ویروی ظمأه. فی المقطع الأخیر من القصیدة «رماد فی الریح» یتحدث الحلاج/*البیاتی* عن تعذیبه، عن ذروة مأساته، قائلا:

«عشر لیالٍ وأنا أکابدُ الأهوال
وأعتلی صهوةَ هذا الألمِ القتال
أوصالُ جسمی قطّعوها
أحرقوها
نثروا رمادَها فی الریح
دفاتری
تناهبوا أوراقَها
موعدُنا الحشرُ، فلا تُداعبی قیثارةَ الجسد
أوصالُ جسمی أصبحت سَماد
فی غابةِ الرماد، یا معانقی
وعاشقی ستکبُرُ الأشجار
سنلتقی بعد غدٍ فی هیکلِ الأنوار

فالزیـتُ فی المصباحِ لن یجفَ، والموعدُ لن یفوت
والجرحُ لن یبرأ، البذرةُ لن تموت»

(البیاتی،۱۹۹۳م:۲۰)

فالمقطع یصور لنا مشهد التنکیل بجثة *الحلاج* بعد الصلب، ویرسم مشاهد تنفیذ حکم الاعدام الذی کان بالنسبة إلی *الحلاج* مرحلة الإتحاد التام والفناء فی ذاته. فبعد ما صلبوه، قطعوا أوصال جسمه، أحرقوه(کراوس،۱۹۳۶م:۳۶). ولم یکتفوا بهذه الأعمال الشـنیعة بـل تناهبوا أوراقه ودفاتره التی دون فیها أفکاره، خائفین من نشر أفکاره الثوریـة بـین ندمائـه من الفقراء والمعذبین. کأنهم کانوا غیر ملتفتین إلی أن اعدام *الحلاج* هو تحریره وخلاصـه من القیود والمعاناة، فموت *الحـلاج* أصـاب الجسـد والجانـب المـادی مـن حیاتـه(تناهب الأوراق) ولم یبلغ الروح والفکرة، فأفکاره رمـاد تنتشـره الریـاح وسـیکون سـمادا لأشـجار الحیاة فتنمو به وتثمر، والزیت فی المصباح لـن یجـف فـلا تخبـوا النـار والثـورة، وبنـوره تهتدی الأجیال الانسانیة.

وتنتهی القصیدة بهذه الذروة الدرامیـة، فتحولـت شخصـیة *الحـلاج* إلـی رمـز متجـدد ومستمر إذ یحمل فی طیاتها تصور الشوق والسعی وراء النور(المصباح لن یجف) لتحقیـق الأمانی(الموعد لن یفوت) ولرأب الصدع بین المثل والواقع(الجرح لن یبرأ) حیـث تسـتمر الحیاة بالرغم من جدب الروح وتحجر الضمائر(والبذرة لن تموت)(صبحی،۱۹۸۶م:۲۱۰).

## نتیجة البحث

یبدو أن اقتراب شخصیة *الحلاج* من *البیاتی* فی کونـه شـاعرا مغتربـا وثـائرا هـو أحـد الأسباب المساعدة علی نجاح *البیاتی* فی توظیفه لهذه الشخصیة. «فقد کان *الحلاج* شاعرا ومفکرا وهکذا هو *البیاتی*، وتغرب *الحلاج* فی بیئته کثیرا وحورب وطورد. لم یسلم *البیـاتی* من شیء کهذا، و*الحلاج* ثوری النزعة، وکان یبث کلماته بـین النـاس عـن الحـق والعـدل والسلطان الجائر، وهذه صفة أخری یلتقی فیها الشاعر المعاصر بالشاعر القدیم. وقـد عـاش *البیاتی* فی هذه القصیدة لحظات ومکاشـفات صـوفیة، ممـا أدت إلـی نـوع مـن الغمـوض والإبهام علی ساحة القصیدة، بحیث أخطأ بعض دارسی هـذه القصـیدة فـی فهـم مراجـع الضمائر أحیانا، واعترت «الحیرة» بعضاً آخر أثناء مطالعة أجزاءها، والسبب ربما قـد یرجـع

فی هذه القصیدة إلی حالة شعوریة خاصة غمرت الشاعر، اذ یقول فی هـذا الصـدد: «ففـی لحظة ما تم التطابق بینی وبین *الحلاج* فی شکل خطیـر جـدا، لـم أجـد بـداً مـن کتابـة القصیدة إلا بهذا الشکل»(البیاتی،١٩٩٨م: ٩٠).

إضافة علی هذا ففی شعر *البیاتی* «الرؤیوی» مشکلة الفهم تبـدو أکثـر مـن أی شـاعر معاصر آخر، إذ هناک فی شخصیة *البیاتی* «عرق سریالی یحمل الصـور التـی یتـدفق بهـا متنافرة الأجزاء فی بعض الأحیان، یصعب الاهتـداء إلـی مـا ترمـز إلیـه»(عیـاد وآخـرون، ١٩٦٦م: ٤٠). وجدیر بالذکر أن شخصیة *الحلاج* کانت الشخصـیة الوحیـدة التـی حملـت عبء تجربة *البیاتی*، فیأتی قناعه من ضمن الأقنعة «البسیطة». ولا نغفل الإشـارة إلـی أن *البیاتی* وإن اعتمد علی هذا الرمز(الحلاج) فی قصائد عدة مـن أعمالـه الشـعریة - وذکرنـا عنوان هذه القصائد والمغزی العام لتوظیف شخصیة *الحلاج* فیها سـابقا- لکـن لـم یلـبس *البیاتی* قناع *الحلاج* فیها إلا فی قصیدة «عـذاب الحـلاج». وهکـذا فیتحـد *البیـاتی* بهـذه الشخصیة ویتقمصها ویمتزج بین معاناته ومعاناة الحلاج لتعبیر عـن رؤیتـه، وهـو خـلاص الأمة وبعثها من خلال الثورة وإن کانت الوسیلة لهذا البعث والإصلاح هو الموت والفداء.

## المصادر والمراجع

**القرآن الکریم**.

أبوحاقة، أحمد. ۱۹۷۹م، **الالتزام فی الشعر العربی**، بیروت: دار العلم للملایین.

اسماعیل، عزالدین. لا تاریخ، **الشعرالعربی المعاصر؛ قضایاه وظواهره الفنیة والمعنویة**، بیروت: دار الثقافة.

إطیمش، محسن. ۱۹۸۲م، **دیر الملاک؛ دراسة نقدیة للظواهر الفنیة فی الشعر العراقی المعاصر**، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والارشاد.

برکات، عبدالرازق. ۲۰۰۷م، **أقنعة التراث الصوفی فی الشعر العربی والترکی الحدیث الحلاج نموذجا**، عین للدراسات والبحوث الانسانیة والاجتماعیة.

بسیسو، عبدالرحمن. ۱۹۹۹م، **قصیدة القناع فی الشعر العربی المعاصر؛ تحلیل الظاهرة**، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

البیاتی، عبد الوهاب. **وردة المستحیل**، العدد ۴۷۲، الکویت: مجلة العربی.

البیاتی، عبدالوهاب. ۱۹۹۳م، **تجربتی الشعریة**، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

البیاتی، عبدالوهاب. **الأعمال الشعریة الکاملة**، بیروت: دار العودة.

حلبی، أحمد طعمة. ۲۰۰۷م، **التناص بین النظریة والتطبیق شعر البیاتی نموذجا**، دمشق: الهیئة العامة السوریة للکتاب.

داود، أنس. لا تاریخ، **الأسطورة فی الشعر العربی الحدیث**، الاسکندریة: مکتبة عین شمس.

سنیر، رؤوبین. ۲۰۰۲م، **رکعتان فی العشق؛ دراسة فی شعر عبد الوهاب البیاتی**، بیروت: دار الساقی.

الصکر، حاتم. ۱۹۹۹م، **مرایا نرسیس؛ الأنماط النوعیة والتشکیلات البنائیة لقصیدة السرد الحدیثة**، بیروت: المؤسسة الجامعیة للدراسات والنشر.

عشری زاید، علی. ۲۰۰۶م. **استدعاء الشخصیات التراثیة فی الشعر العربی المعاصر**، القاهرة: دار غریب.

عیاد، شکری وآخرون. لا تاریخ، **مأساة الإنسان فی شعر عبدالوهاب البیاتی**، القاهرة: لا مک.

غنیمی هلال، محمد. لا تاریخ، **قضایا معاصرة فی الأدب والنقد**، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.

فضل، صلاح. ۱۹۹۸م، **أسالیب الشعریة المعاصرة**، بیروت: دار القباء للطباعة والنشر والتوزیع.

کرواس، ماسینیون وب. ۱۹۳۶م، **أخبار الحلاج**، بیروت: مطبعة القلم.

کندی، محمدعلی. لا تاریخ، **الرمز والقناع فی الشعر العربی الحدیث(السیاب، البیاتی، نازک الملائکة)**، بیروت: دار الکتاب الجدید.

اللاذقانی، محی الـدین. ١٩٩٨م، **آبـاء الحداثة العربیـة؛ مـدخل إلـی عـوالم الجـاحظ والحـلاج والتوحیدی**، بیروت: مؤسسة الانتشار العربی.

محمد منصور، إبراهیم. ١٩٩٦م، **الشعر والتصوف؛ الأثر الصوفی فی الشعر العربی المعاصر**، القـاهرة: دار الأمین.

محی الدین، صبحی. ١٩٨٦م، **الرؤیا فی شعر البیاتی**، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

المعمری، طالب. ٢٠١٠م، **الخطاب الصوفی فی الشعر العربی المعاصر(أدونیس، صلاح عبدالصبور، عبدالوهاب البیاتی، محمد عفیفی مطر)**، بیروت: مؤسسة الإنتشار العربی.

الملائکة، نازک. ١٩٨٣م، **قضایا الشعر المعاصر**، بیروت: دار العلم للملایین.

## المقالات

العالم، محمود أمین. یونیو١٩٩١م، «**معلقات محمد عفیفی مطر**»، القاهرة، مجلةإبداع، العدد ۶.

عشری زاید، علی. ١٩٨٠م، «**توظیف التراث العربی فی شعرنا المعاصر**»، السنة الأولی، القاهرة، مجلة فصول، العدد ١.

ممتحن، مهدی وحاجی زاده، مهین. ١٣٨٩ش، «**بررسی سیر تحـول شـعر نـو در شـعر عربـی و فارسی**»، فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی، سال پنجم، شماره ١۶، صص ١۵٣-١٨٠.