JMR

Journal of Misan Researches

Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354

Volume 22 Issue 43, (2026

توظيف التقنيات الفنية الحديثة وأثرها في شعر البياتي

ARTICLE INFO

Received: 18 /2/ 2026

Accepted: 11 / 5 / 2026

Published: 31 / 5 /2026

استلام البحث: ١٨ /٢/ ٢٠٢٦

التعديل الأول: ١١/ ٥/ ٢٠٢٦

القبول للنشر: ٣١ / ٥/ ٢٠٢٦

م.م بتول منعم فاضل محمد

Batoul Muneam Fadhil Mohammed

م.م فاطمة عدنان محمد

Fatima Adnan Mohammed

كلية التربية / جامعة ميسان

College of Education / University of Maysan

batoul.m.f@uomisan.edu.iq

https://orcid.org / 7020 - 7923- 0005- 0009

DOI: https://doi.org/10.52834/jmr.2026.224313

الملخص:

يهدف البحث إلى بيان أثر التقنيات الفنية في تشكيل الرؤية الفكرية في شعر البياتي وهو محاولة جادة لدراسة التحول في النسيج الشعري من الغنائية إلى الدرامية والسردية ، بعد دخول التقنيات الفنية الحديثة ساحة الخطاب الشعري فأحدثت تغيرات كثيرة على مستوى الكتابة الشعرية، وفي بنية النص الشعري من خلال دراسة ثلاثة تقنيات فنية حديثة في نصه هي القناع والمرآة والحوارية وتعدد الاصوات وقد كشفت الدراسة أن هذه التقنيات تعد عناصر بنائية تؤثر في تشكيل البنية ألاسلوبية والفكرية للنص حتى غدا كل تقنية منها تضفي طابعا متميزا على اللغة الشعرية وموجه لمسارات المعنى داخل القصيدة، مما أتاح لها التفاعل مع المواطن التعبيرية المتعددة ضمن ما يعرف بـ(تداخل الأجناس) وهو ما ساعد الشاعر على تجاوز القوى التقليدية في التعبير وتوسيع أفق التأويل والتلقي فالبياتي بوصفه مبدعا في الشعري مما ساعده على إنتاج نصوص تجمع بين رؤى فكرية عميقة وشكل فني متجدد مستفيد من تقنيات المسرح والسينما، وبهذا غدت القصيدة لديه مساحة تجريبية تستثمر الإمكانات التعبيرية للفنون الآخر وتفعلها في خدمة البنية الشعرية فكانت هذه التقنيات إطارا حاملا لتجربته الشعري . إن الغاية من تكوين القصيدة عنده لا تقف عند الجانب الفني الجمالي ، بل تأتي محملة برؤيا فكرية مقصودة تؤسس لمنهج حياة وتستدر فينا الإدراك وتعمل على تزويدنا بفهم أعمق بما يحدث من حولنا في ظل الظروف السياسية والاجتماعية المعاصرة . فساهم ذلك في بلورة خطابة الشعري فعمد إلى رصد التغيرات على

JMR

Journal of Misan Researches

Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354

Volume 22 Issue 43, (2026

الخطـاب الشـعري مـن منظـور تقنيـات حديثـة ، والكشف عن هذه التقنيات في نصوصه المختلفة .

الكلمات المفتاحية: التقنية، البياتي، القناع ،المرآة، الحوارية وتعدد الاصوات .

The use of modern artistic techniques and their impact on Al-Bayati's poetry

Abstract:

This research aims to demonstrate the impact of artistic techniques on shaping the intellectual vision in Al-Bayati's poetry. It represents a serious attempt to study the transformation in poetic texture from lyricism to dramatic and narrative modes, following the introduction of modern artistic techniques into the poetic discourse. These techniques brought about significant changes at the level of poetic writing and textual structure.

The study examines three modern artistic techniques in his work: the Mask, the Mirror, and Dialogism/Polyphony. The findings reveal that these techniques serve as structural elements that influence the stylistic and intellectual formation of the text, with each technique imparting a distinct character to the poetic language and guiding the pathways of meaning within the poem. This has allowed for interaction with diverse expressive modes within what is known as "inter-genre blending" (interdisciplinarity), helping the poet transcend traditional expressive forms and expand the horizons of interpretation and reception.

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

with an intentional intellectual vision that establishes a philosophy of life, stimulates perception, and provides a deeper understanding of contemporary political and social circumstances.

Keywords: Techniquek, Al-Bayati, The Mask, The Mirrom, Dialogism and Polyphony.

المقدمة

الحمدُ لله ربّ العالمين، والصلاةُ والسلام على المبعوث رحمةً للعالمين صفوة الخلق مُحمّد ابن عبد الله وعلى أله الطيبين الطاهرين وصحبه الطيبين وعلى من تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

إن عملية تفكيك النص الشعري تبدأ من معاينته وأعادة قراءته تكرارا ومن ثم اكتشاف أدواته الفنية ومعرفة أساليبه وتقنياته وصولا إلى رموزه وسبر أغواره ، وبهذا العمل يقوم الناقد بالكشف عن الرؤى الفكرية الكامنة فيه ، ولا يخفى على متلق الشعر في عصرنا الحديث أن تشكيله قد أخذ يتداخل مع الفنون الأدبية الأخرى ، لاسيما القصة ،والرواية، والمسرح منها ، فأخذ الشعراء يستثمرون بعضا من العناصر السردية . فهناك من وظف القناع المسرحي والمرايا في نصوصهم الشعرية فضلا عن توظيف التشكيل البصري ،وما يتركه من أثر سواد الكتابة على بياض الورقة ، كما أفاد كذلك من تقنيات السينما من مونتاج وسيناريو وما إلى ذلك ، ويمكن أن يميز بين نوعين من التداخل الشعري مع الفنون الأخرى الأول تداخل لساني مع الفنون المجاورة للشعر وآخر غير لساني يخص الفنون البصرية وقد يكون مستوى الإفادة مباشر كما في استثمار الحوار المسرحي أو غير مباشر كاستثمار تقنيات الرسم والسينما ضمن لغة النص وبهذا يصبح النص الشعري الحديث موظفا لتقنيات فنية جديدة، لتبدو قصيدة الشعر الحر وقد تجمعت فيها ألوان هذه الفنون بنصوص لها خصائصها التي تميزها عن النص الكلاسيكي المتمثل بالغنائية التقليدية ، ومن هذا المنطلق نسعى إلى رصد بعض التقنيات الموظفة في شعر البياتي وبيان آثارها الفكرية. معتمدين في ذلك على منهج السيمياء السردية ومنهج الوصفي التحليلي ، فالبياتي يعرف كيف يمسك بخطوط اللعبة الفنية ويحرك نصه متكئا على تقنيات متنوعة في ولادة نص شعري يمتح من تلك الفنون مضمونه فكريا يحاكي فيه عقل المتلقى

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

ويسبر عاطفته، بهذه النظرة التي تقترب من الطرح الفلسفي يخاطب البياتي من خلال نصه متلقي النص الشعري، فشعره يسعى بجد إلى تمكين قصيدته وضم ما يمكن في بنيتها من أساليب بلاغية تعبيرية وتقنيات موظفة ضمن مخاض عسير قبل ولادتها التي يؤمن فيها أن تضيء الدرب لمتلقيها، ويبدو أن الغاية من تكوين قصيدة عنده لا تقف عند الجانب الفن الجمالي فحسب بل تأتي محملة برؤية فكرية مقصودة تؤسس لمنهج حياة تستدر فينا الإدراك وتعمل على تزويدنا بفهم أعمق لما يحدث من حولنا في ظل الظروف السياسية والاجتماعية .

إن توظيف التقنيات الفنية في الشعر العراقي الحديث، وما يمكن ان يسهم في ابراز السمات الفنية والثقافية في شعر البياتي؛ ليكشفه ويظهره الى حيز المعرفة ؛ ولهذا ظهر الاهتمام وبرزت عناية النقد العراقي بالظواهر الفنية لشعر هذه الحقبة ، في سبيل كشفها وبيان أسباب التوظيف وانماط التقنيات ومواضع الابداع، والذي انتج لنا خطابا مغايرا يعبر عن هذه الحقبة بكل قضاياها المعرفية والثقافية والسياسية ، وتألفت الدراسة من ثلاث مباحث ، تحدث المبحث الأول عن مفهوم تقنية القناع وآليات توظيفها في الشعر وأثرها في التوجه الدرامي ، وتناول المبحث الثاني تقنية المرآة ،وما لهذه التقنية من اثر في كشف غايات التوظيف على المستوى كونها تطورا حقيقيا لتقنية القناع ، وتناول المبحث الثالث تقنية الحوارية وتعدد الأصوات وكيفية توظيفها في النص الشعري ، وما تظهره من تداخل ثقافي ولغوي عند الشاعر والتحول الدرامي الحواري للقصيدة البياتية ، وانتهت الدراسة بخاتمة أوجزت اهم النتائج التي توصل اليها البحث.

١،٣: تقنية القناع (المفهوم والاشتغال)

أصبح لوجود التقنيات ودراستها في الشعر ضرورة لكل بحث نقدي فهو يترجم ويعكس لنا ما يحتوي الشكل الابداعي بما يجعلنا نستطيع قراءة النصوص وفهمها والوصول إلى المعنى من خلال لغتها وبناءها الفني ، فتقول يمنى العيد:"إن إيماني بأهمية المعرفة في مطلق الأحوال واعتقادي بأن التزود بما يخص تقنيات السرد ووظائفها يشكل حاجة لكل دراسة نقدية" (العيد، ١٩٩٩م، صفحة ١٠) ، ولهذا نجد ان النقد الحديث يكون في مقامه الاول قراءة تؤول النص لكي يحلل النص الادبي تحليلا يحيط بهيكل البنية . فهنا بإمكان الناقد ان يهتم بمادة الجسد النصية لكي يعطي معرفة بالوظائف الداخلية التي تزاولها عناصر البنية والتي بها يؤسس النص (العيد، ١٩٩٩م، صفحة ١٩) . وهذا الإحاطة بجوانب تحليل هيكل البنية لا يتعارض والعمل النقدي حين يتبع نهج القراءة

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

المؤولة، أو حين يتوغل ويكون علاقة مع النص للبحث عن دلالاته ومعانيه وما يحكمه من فكر، ويشير اغلب الباحثين إلى أهمية التزود بمعارف تخص تقنيات السرد ووظائفها فهي الأسلحة التي يحتاجها لدراسته النقدية للأعمال الابداعية ، وفي إطار التطور والحداثة فأن الشعر قد لجأ إلى تقنيات حديثة تتماشى مع تطور العصر ، إذ أصبحت تقنيات السرد داخل النص الشعري على سبيل المثال يرفض السائد ويخرج من عباءة النص الشعري التقليدي ليشكل طرقا جديدة في طريقة العرض، والتقنيات الحديثة المتبعة في الشعر، وقد تخلى الشعر الحديث عن الشعر الغنائي وأحادية الصوت وعمل على جعل الازمنة والفضاءات متداخلة مع بعضها البعض.

ومما تقدم نستطيع القول : بوصف تلك التقنيات بالخطوات المتبعة التي يستخدمها الشاعر في بناء ورسم نصه لنقله إلى المتلقي فهي المنهج الذي يستخدمه المبدع في العمل الإبداعي بل هي مدلولات اصطلاحية نبعت من داخل النص الإبداعي وبنائه الحداثي، فضلاً عن أن مدلول المصطلح النقدي يتراوح ما بين الدلالة على التوظيف والدلالة على البناء، فتقسيم القصيدة الشعرية الى أشكال تقنية بنائية مختلفة قد تأتى من اختلاف نهج الشعراء وتعدد أساليبهم في البناء الشعري، فيكون المدلول الاصطلاحي لشكل النص هو انعكاس لنهج الشاعر وأسلوبه لتتلاقح عناصر التشكيل السردي مع التشكيل الدرامي ولاسيما في الشعر الذي يمتلك الفضاء المرن في التقنيات الشعرية المعّبرة عن جوهر البناء الدرامي –السردي وتمثلاته من دون حصره في دوائر مغلقة مثالية.

يُعد القناع من أبرز التقنيات الفنية الحديثة التي وظفها البياتي في بناء قصائده، فضلاً عن زعمه انه ابتكره، بقوله "هذا وغيره قادني إلى إيجاد الأسلوب الشعري الجديد الذي أعبر به" (البياتي، ١٩٧٩م، صفحة ٣٦/٢) ، يؤكد النقاد أنَّ أول من استخدم مصطلح القناع واشار اليه هو البياتي في كتابه (تجربتي الشعرية) ، وعدَّ هذا الشكل هو التقنية التي قادته إلى "ايجاد الاسلوب الشعري الجديد" (البياتي، تجربتي الشعرية، ١٩٦٨، صفحة ٣٤) ، ومن هنا ندرك أنَّ القصيدة الدرامية بدأت عند البياتي قناعية ، تشير إلى وعيه بان (القناع) هو تقنية مسرحية خالصة ، ظهرت في المسرح منذ القدم (الرواشدة، ١٩٩٥م، صفحة ٩)، غير انه أجاب بعد أن سُئل عن سبب اختياره القناع شكلاً فنياً في آثاره المتأخرة قائلاً: "إنني لم اكتشف القناع أو اخترعه... ذلك لأن كثيراً من الشعراء في الشعر العربي القديم أو الحديث استخدموا القناع، ولكن لأسباب غير موضوعية وغير مبررة أيضاً فأنا مثلاً

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

لا أعتقد أو أتوحد بغير الشخصيات الثورية في التاريخ التي تمثل العاشق أو المتمرد الثوري" (مبارك، ١٩٧٦م، صفحة ١٤٧). وعلى الرغم من هذا التناقض عند البياتي فالذي يبدو إن لهذا الشاعر ريادة في استخدام القناع استخداماً فنياً يعي أهميته، إذ ترتبط تقنية "القناع" عند البياتي في البحث عن الرمز "الذاتي / الجماعي" الذي رسم صورة كبرى لصورة الشعرية تسعى لخلق أنموذج نصي دلالي متعالٍ على المستوى الفني للأجيال السابقة عليه في الاستخدام الدرامي، فالقناع أصبح في ابداع البياتي يعطي للقصيدة بُعداً إنسانياً شمولياً اتجه نحو اعادة الخلق بعد أن بلغت الأقنعة عند الشاعر حد الامتزاج والاتحاد إيماناً من منطلق مفاده أن المرجعيات الثقافية في النص الأدبي هي مرجعيات تفاعلية وليست تراكمية (التميمي، ٢٠٠٩م، صفحة ٣٢) ، فاستعمل هذه التقنية الدرامية في قصائده بشكل شعري مغاير لما هو معروف عند الأجيال الشعرية السابقة عليه حتى تشكلت عنده قصائد قناعية واضحة المعالم ، وبرزت بوضوح ملامح تشكيل التقنية داخل القصيدة، وأعربت عن مواقفها الخاصة والعامة وملامحها الداخلية والخارجية. والقناع يعني تقمص الشاعر لشخصية يستطيع من خلالها أن يقول كل شيء دون أن يعتمد شخصه أو صوته مباشرة ، لأنه يلجأ إلى شخصية أخرى يتقمصها ويتحد بها أو يخلقها خلقاً جديداً، فيستدعي ذاتاً أخرى خارجية "القناع" تختفي خلفها الذات الداخلية على وفق أسلوب التقمص فيتوحد معها الشاعر في الموقف والرؤى (اطيمش، ١٩٨٢م، صفحة ١٠٣) ، وقد تميزت تقنية القناع في توظيف البياتي بخصائص أسلوبية، ومن هذه الخصائص ما استقر في بنائه عند الأجيال اللاحقة للرواد، ومنها ما شهد تحولا بنائياً ينسجم مع التحولات العامة للقصيدة العراقية، لعل من أبرزها تضمن بنية النص الصغرى "العتبة" لدال لساني اسمي يعود على شخصية القناع ، وهو دال يهيئ المتلقي بما يحمله من مرجعيات فكرية خارج نصية، مخزونة في الذاكرة الجمعية أو متداولة في الوسط الاجتماعي في العصر الحديث، وهي ضرورية لإدراك تجربة الشاعر. فهو يعمد إلى خلق وجود جديد له، قد يكون معادياً، أو مسالماً للواقع، فيجب أن تتوافر سمات دالة في القناع الذي يراد اتخاذه ، وأن يكون ذا هوية فيها كثير من الثراء، لترفعه إلى مستوى القدرة على حمل المضامين الجديدة لكشف الحقائق، لذلك تأتي عتبات النصوص الشعرية محتوية على اسم الشخصية القناعية دالة على مضمونها الحكائي، ويمثل القناع شخصية تاريخية في الغالب يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص عصره بها (عباس، ١٩٧٨).فالقناع يبطئ من التقاء القارئ بصوت الشاعر ، ويبطئ من

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

التدفق الانفعالي للشاعر، لأنهما سيصلان "الصوت والانفعال" من خلال وسيط "القناع" الذي يمنح الشاعر والقارئ معاً فسحة من التأمل وتحريك المخيلة، ويبعد كل منهما عن الآخر في تحقيق اللقاء المباشر. وهنا تتضح أهمية هذا النمط الدرامي، فهو يمثل وجه التغير و التحول من الذاتية الغنائية إلى الموضوعية الدرامية، من باب التجديد والحداثة الشعرية، للخروج إلى فضاء شعري جديد يتناسب وتطلعات الشاعر في التعبير عن واقعه، فكان القناع من أنجح الوسائل الدرامية التي قادته إلى إيجاد أسلوب شعري جديد كما يعبر الشاعر عبد الوهاب البياتي عن ذلك صراحة (البياتي، تجربتي الشعرية، ١٩٦٨، صفحة ٣٤) ، إذ القناع يمنح تحقيق فكرة التناسب "بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي بين الحاضر وتجاوز الحاضر" (البياتي، تجربتي الشعرية، ١٩٦٨، صفحة ٣٥) . فأصبحت هذه التقنية هي من طرائق الشاعر في نهجه الأسلوبي في التعبير عن تجاربه الشعرية الحديثة ذات الأبعاد الفلسفية والإنسانية العامة والشمولية المركزة على البعد الوجودي الحقيقي للإنسان وأزمته في العصر الحديث، وإذا ما أراد الباحث النظر في قصيدة القناع التأسيسية الريادية فانه يلتفت إلى قناع البياتي ، اذ بات الامر مستقراً في ريادته الفنية لهذا الشكل الدرامي . والنظر في قناع البياتي وتفحصه يعكس ظاهرة أسلوبية فريدة في القصيدة الدرامية، تلك الظاهرة لا تكاد تغادر قصيدة القناع وهي اعتماد النص الدرامي القناعي على استحضار الشخصية التاريخية سواء أدينية كانت أم أدبية ام فكرية...، والتركيز على شهرتها التاريخية المجردة من دون تغذية النص بحدث متسلسل ينظم حركة القناع داخل النص الشعري . فالشخصية الموظّفة ، بما تمتلكه من مرجعية واقعية تاريخية تستقطب واقعيتها في النص عبر مؤشرات اسلوبية تناصيّة تعود إلى الشخصية الموظفة ، حتى يكون الدال اللساني الاسمي المستقر في بنية النص الصغرى ، هو مفتاح ذهني مسبق يساعد المتلقي على ادراك الصراع الدرامي داخل النص ، فيكوّن الاسم (العلم) وبالتفاعل مع المؤشرات الاسلوبية التناصّية ، الاستجابة الذهنية للمتلقي في استحضار المكوّن الثقافي المرجعي للشخصية لتتكشف أبعاد التجربة الشعرية ؛ وحتى تتضح هذه الخصيصة الاسلوبية في قصيدة القناع البياتية ، نتوجه إلى قصيدته (عذاب الحلاج) (البياتي، ١٩٧٩م، الصفحات ٢/١٤٥-١٥٦) .إن شخصية القناع التي أعلنتها بنية النص الصغرى (العتبة) هي شخصية واقعية تاريخية صوفية، فقد كان الحلاج صوفيا ومعلما للفقراء، كذلك فان الصوفية تمثل مرحلة من مراحل التطور الفكري والفلسفي الذي شهد مغايرة فكرية ومنهجية دينية لقيت تصادماً أثار حولها السخط

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

والعذاب. إذاً ، قناع البياتي قناع واقعي تاريخي ، وجده البياتي صالحا للتعبير عن تجربته الشعرية المتمثلة في التناقض الفكري في مجتمعه المعاصر وما يعانيه المفكر المتحرر من قيود التقليد والنمطية الفكرية الاستبدادية. لقد حاول البياتي أن يوحد بين حياة الحلاج وتجربته الذاتية، ليخلق وجوداً فنياً لا ينتمي إلى زمنٍ معين، حتى لا تقف الحدود البيئية من دون هذا التواصل المقصود بين الحلاج قناعاً والبياتي شاعراً يتحدث عن نفسه في الحقيقة من بعد موضوعي، تكون النص من ستة مقاطع موزعة بين العنوانات الاتية : (المريد) (رحلة حول الكلمات) (فسيفساء) (المحاكمة) (الصلب) (رماد في الريح) ينظمها نسق درامي دقيق يتصاعد حتى ذروة المأساة التي تتجلى في الجزء الخامس (الصلب) وتنتهي في (رماد الريح) باكتشاف المعنى الكلي للمأساة. ولكل مقطع اسلوبه الدرامي المستقل عن المقطع الآخر ، مركزاً على ظهور شخصية القناع واختفاء شخصية الشاعر اكثر من تركيزها على الحدث المتسلسل ، والسبب كما مر بذكرنا ، إنَّ المرجعية الفكرية لشخصية القناع هي المعوض الدرامي عن حضور الحدث وتتحقق التعويضية الدرامية عبر التشكل الاسلوبي للنص فهو بمثابة مرآة احالية أو استذكارية تعود بالمتلقي إلى مخزونه الثقافي المكمل لدلالة النص حتى يصبح البعد الدرامي في النص مرتكزاً حول غياب صوت الشاعر وموضوعية التجربة ومنطقية الحدث للإشارة إلى المنطقية الواقعية للسرد ،وتتحدث القصيدة عن متصوف تلقى الإلهام من ربه، وانطلق يبث كلمة الله بين عباده، إلى أن اصطدم بالسلطة الحاكمة، التي قمعته وهمشته وقتلته فدفع حياته ثمناً لإصراره على تحويل مسيرتها الطاغية ، وهو يعلم سلفاً بعاقبة ذلك الإصرار، في المقطع الأول تصادفنا شخصية مجهولة توجه خطابها إلى شخصية معلومة (القناع) تلتقي بالحلاج ويدور حوار – مفترض– بينهما تاركةً قرائن أسلوبية تسعف المتلقي في تحديد هوية الصوت الغائب ، فالخطاب يحدد وظيفة الشخصية الغائبة بـ (الراوي المشارك) ، وهو راوٍ مشتق من الشخصية الرئيسة ، ويمكن أن نسميه بـ (الشخصية الجزئية) لتنتمي في خطابها وصوتها إلى (الشخصية الكلية) وهي شخصية (القناع) فيقول:

يا ناحراً ناقته للجار (البياتي، ١٩٧٩م، صفحة ١٤٥/٢)

إن آلية الخطاب ، هنا ، اعتمدت على إسلوب النداء ، الموجه من (الشخصية الجزئية) إلى (الشخصية الكلية) بسياق متناص تناصّاً داخلياً ، متمثلاً في انتماء الصورة الكنائية إلى الموروث الحقيقي للشخصية الكلية (صبحي، ١٩٨٧م، صفحة ١٤٠) . وفي المقطع الثاني الذي ظهر فيه صوت القناع الرئيسي ، أعادت (الشخصية الكلية)

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

هذه الصورة بتغاير اسلوبي متمثل بتحول صيغة المخاطب إلى المتكلم :

فناقتي نحرتها وأكل الأضياف

وارتحلوا (البياتي، ١٩٧٩م، صفحة ١٤٨/٢)

والنظرة الشمولية لأسلوبية المقطعين تعكس هيمنة الدوال اللسانية للمخاطب في المقطع الأول ، وهيمنة الدوال اللسانية للمتكلم في المقطع الثاني ؛ والمؤشر الرئيس لهذا التحول هو (الضمير) المسند إلى الدالين : الفعلي والأسمي ، فمما جاء في المقطع الأول :

"**سقطتَ في العتمة والفراغ**

تلطختْ روحك بالأصباغ

شربتَ من آبارهم

أصابكَ الدوار

تلوثتْ يداك بالحبر وبالغبار

وها أنا أراك عاكفاً على رماد هذى النار

صمتكَ بيت العنكبوت، تاجك الصبار"

(البياتي، ١٩٧٩م، صفحة ١٤٥/٢)

وتعتري القارئ في هذا المقطع "الحيرة في شأن هذا الخطاب هل هو موجه من البياتي للحلاج يصوره لنا في إحدى مراحل حياته وقد انغمس في المشاركة الاجتماعية (شربتَ من آبارهم) فسقط في هوة من الفراغ، وأصيبت روحه بالحيرة والتشتت لفساد بنية المجتمع واستشراء الشر في نظمه وعلاقاته؟ أم هو خطاب من الحلاج للبياتي" (داود، ١٩٧٥م، صفحة ٣٤٤) . على ان الناقد محسن أطيمش يجد في القصيدة صوتين غير منفصلين، مع إن أحدهما أساسي هو صوت الحلاج، أما الثانوي فيبدو مدخلاً للشخصية الأولى لا غير، ولكي لا تكون لهجة البياتي واضحة، فقد اختار لهذا الصوت صفة (المريد) والواقع إن المريد في القصيدة ليس إلا الشاعر نفسه (اطيمش، ١٩٨٢م، صفحة ١٠٩) وفي المقاطع التالية من القصيدة يسود حديث للحلاج عن تجربته الثورية في مجتمعٍ تأكل فيه ، كما يقول البياتي زمر الذئاب خبز الجياع الكادحين:

"**ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح**

وأكلتْ خبز الجياع الكادحين زمرُ الذئاب

وصائدو الذباب

وخربتْ حديقة الصباح

السحبُ السوداء والأمطار، والرياح

وأوحش الخريف فوق هذه الهضاب"

(البياتي، ١٩٧٩م، صفحة ١٤٧/٢)

يوظف النص الشعري أسلوبية التعجب لتجسيد رؤية لقناع المغتربة ويستخدم لذلك دوالاً حسية قاتمة متراكمة تعمق الحالة السلبية (الليل ، الذئاب ، الذباب ، السحب السوداء، الخريف ...) فقد انتجت الدلالات السلبية من خلال اسنادها

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

المجازي المكون للصور البيانية المعبرة عن ذلك الشعور والمرتبطة ارتباطاً اسنادياً ، بالأسلوب التعجبي المتصدر لسياقات النص . وهي سياقات ذات بناء تراتبي ، فالدال اللساني (اكلت) المتمركز في الماضي فصلت بينه وبين الفاعل ، بنية المفعول به .

اكلت + خبز الجياع + زمرُ الذئاب وصائد الذباب

[الفعل + المفعول به + الفاعل]

ومن الملاحظ إنَّ الفعل ومفعوله لم يكشفا عن الاسناد المجازي ، فالوقوف عند قوله (اكلت خبز الجياع) ينتمي إلى المعجم الحقيقي ، لكن الحضور المتاخر للفاعل غير الواقعية إلى المجازية . ثم تأتي الصورة الثانية (خرّبت حديقة الصباح السحب السوداء والامطار والرياح) ببناء صوري أعمق ونقول اعمق لان دلالة السياق الاول ربما يمكن أنَّ تحمل على الحقيقة ولكن السياق الثاني لا يغادر المجاز لانه تشكيل استعاري . وهنا يصور البياتي مرحلة الوعي والارتباط بالواقع في حياة بطلها المتمرد على الفقر والظلم الاجتماعي، لقد اختار البياتي من صفات الحلاج، الصفة الأكثر قدرة على الحياة والخلود تلك هي الثورة ورفض الواقع، فنقى شخصية بطله من كل ما نسج عنها من خرافات وأساطير شعبية وافعال، واكتفى بالفكرة التي تضيء موقف الشاعر المعاصر (اطيمش، ١٩٨٢م، صفحة ١٠٩).

غير ان هذا النزوع والتوجه إلى الثورة الذي ترافقه حيرة الشاعر وقناعه، سيقود إلى احتدام الصراع الداخلي عندها من أجل الوصول إلى الرحلة الحاسمة وهي (ماذا أفعل) إزاء هذا الواقع المخرب "وخربت حديقة الصباح السحب السوداء والأمطار والرياح" ثم (أين سأكون؟) (اطيمش، ١٩٨٢م، صفحة ١١٠) . إلى ان يحدث الامتزاج بين الرؤية الواقعية والوجدان الصوفي، يقول البياتي:

"**يا مُسكري بحبه**

مُحيري بقربه

يا مغلق الأبواب

الفقراء منحوني هذه الأسمال

وهذه الأقوال" (البياتي، ١٩٧٩م، صفحة ١٤٨/٢)

نجد في هذا المقطع هيمنة (ياء المتكلم) بالدالين : الاسمي والفعلي لتؤشر انتماء الصوت إلى (الشخصية الكلية) (القناع)،وكذلك فان الأسلوبية الحوارية ذات طابع صوفي يتمثل في المناجاة والتوجه الروحاني لله ، وبدلاً من أن يَذكُرْ انه فرق أمواله بينهم وتقشف معهم وعلّمهم مبادئه، جَعلَهُمْ هم الواهبين والمعلمين، وفي ذلك إشارة صريحة إلى المضمون الاجتماعي للثورة الاجتماعية

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

التي كان الحلاج يُغذيها بشكلٍ أو بآخر. وهنا تبدأ القدرة على الفعل أو القول من اجل التغيير ، ومن هنا يتضح لنا ، أنَّ الصراع في النص يبدأ من خلال الكشف التمهيدي لخوالج القناع وهو كشف مر بمرحلتين ، الاولى تمهيدية اعتمدت على صوت (الشخصية الجزئية) ذات المنظور الخارجي الخطابي ، والثانية الاعترافية المعتمدة على صوت (الشخصية الكلية) ذات الرؤية الداخلية باسلوبية المتكلم ، التي حققت للقناع الحضور المباشر في مسرح النص . يبدأ مقطع المحاكمة بسرد القناع لموقفه البطولي المعبر عن ثبات الموقف قائلاً:

"بحتُ بكلمتين للسلطان
قلتُ له جبان
قلتُ لكلب الصيد كلمتين
ونمتُ ليلتين
حلمتُ فيها بأني لم أعد لفظين
توحدتُ
تعانقتُ
وباركتُ– أنت أنا
تعاستي
ووحشتي
وضج في خرائب المدينة
الفقراء اخوتي
يبكون، فاستيقظتُ مذعوراً على وقع خطا الزمان
ولم أجد إلا شهود الزور والسلطان
حولي يحومون، وحولي يرقصون : إنها وليمة الشيطان
بين الذئاب، ها أنا عريان
قتلتني
هجرتني
نسيتني
حكمتَ بالموت عليّ قبل ألف عام
وها أنا أنام
منتظراً فجر خلاصي، ساعة الإعدام (البياتي، ١٩٧٩م، صفحة ١٥١/٢)

وهكذا تتحول رؤية الحلاج إلى ممارسة حالة من حالات التمرد، مازجاً إياها ببراءة الصيحة الصوفية الممتلئة بالحب والأمل في العدل والخلاص من قمع السلطة. ان لغة السرد القناعية تتصف بانها لغة نثرية مالوفة متناصة مع اسلوب شعبي يتمثل بقوله :(بحت بكلمتين للسلطان) وهو اسلوب شعبي مالوف يراد به الجرأة والحزم في الرأي . والنظرة الكلية للمقطع كله تبين هيمنة الدوال اللسانية ذات الاسناد إلى ضمير المتكلم سواء أفي الدال الفعلي أم في الاسمي : (بحت ، قلت ، نمت ، حلمت ، أعد ، أنا ، اخوتي ، قتلتني ،

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

هجرتني،...) نجد هذه الهيمنة كذلك في المقطعين الاخيرين (الصلب ، رماد في الريح). ومن الجانب الاخر نجد ايضاً بروزاً لا سلوب المخاطب والسبب وراء هذا التنوع الاسلوبي على الرغم من أن توحد الشخصية هو تنوع منظور الراوي والسارد من الرؤية الخارجية إلى الرؤية الداخلية للحدث ، لقد أراد البياتي أن يصور في قناعه هذا ، ظلم السلطة وشدة قمعها لأصحاب الرأي والكلمة الحرة الذين لهم أثراً في المجتمع ؛ إذ سرعان يقع عقاب السلطة عليهم ، يقول البياتي:

"**وبصقوا في البئر، يا محيري**

ومُسكري

وطردوا الأضياف" (البياتي، ١٩٧٩م، صفحة ١٥٤/٢)

ربما يحاول البياتي أن يدين المجتمع الذي عاش فيه الحلاج، لأن هذا المجتمع لم ينقذه على الرغم من تعاطفه معه (هاشم، صفحة ٢٦) . لقد قطعوا أوصال الحلاج ثم احرقوه، ولكن اسمه مازال يتردد في الحاضر منتصراً على الموت الذي أرادوه له ، يقول البياتي على لسان قناعه الحلاج:

"**أوصال جسمي أصبحت سماد**

في غابة الرماد

ستكبر الغابة، يا معانقي

وعاشقي

ستكبر الأشجار" (البياتي، ١٩٧٩م، صفحة ١٥٥/٢)

فالمقطع الاخير يتجاوز البعد الصوفي التحرري لشخصية القناع لتكتسب به شخصية الثوري التمرد والرافض للواقع الظالم ، وهذا التطور في موقف شخصية القناع متأتٍ من اتجاهين الاول داخلي نصّي نابع من الاستجابة لردة الفعل الايجابية لطبيعة الحركة السلبية للحدث وتنوعاته والآخر خارجي لتحقيق الترابط والتوحد بين تجربة الحلاج (القناع) وتجربة الشاعر . وبهذا استطاع القناع أنَّ يعبر تعبيراً درامياً عن التجربة المعاصرة ، وبهذا التفاؤل يختم البياتي (عذاب الحلاج) وهو ميزة من مزايا الواقعية الاشتراكية التي تؤمن أيماناً وطيداً بالغد الأفضل وبتفتح وعي الشعوب (قبش، ١٩٧١م، صفحة ٤٩٨) ؛ إذ تصبح أوصاله سماداً، تغذي غابة الرماد، فتكبر الأشجار وتورق مبشرة بالثورة القادمة، يقول:

"فالزيت في المصباح لن يجف والموعد لن يفوت

والجرح لن يبرأ، والبذرة لن تموت" (البياتي، ١٩٧٩م، صفحة ١٥٦/٢)

، وكلما كان التقارب الاجتماعي والثقافي والفكري كبيراً بين الشخصيتين كان القناع أنجح. وربما هذا ما دفعه إلى استهلال حديثه عن القناع بقوله:" إنَّ الشاعر [في قصيدة القناع] يستطيع أنْ

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

يقول كل شيء دون إنْ يعمد صوته أو شخصه الذاتي بشكل مباشر لانه سيلجأ إلى شخصية اخرى..." (قبش، ١٩٧١م، صفحة ١١٢) ، وهكذا نجد الشاعر يحقق هدفه باختياره لشخصية الحلاج مسقطاً عليه معاناة العصر بطريقته الخاصة مستفيداً من تلك الشخصية ومن لغتها الصوفية التي استدعاها ليثري قناعه بما يناسب واقعه المعيش ، وانما يكون التناص بين (التجربة الواقعية) و (التجربة المتخيلة) . وتعود فيها التجربة الواقعية إلى القناع والثانية إلى الشاعر ، وشخصية القناع هي شخصية ذات استقرار دلالي تحقق من خلال اكتسابها لصفة أو موقف اشتهرت به حتى اصبح الموقف أو الصفة هو الهوية الحقيقية للشخصية .ومن هذا المنطلق فان التناسب في نص البياتي ، ليس بين شخصية الشاعر والحلاج ، انما هو بين التجربة الواقعية والصوت المعبر عن تلك التجربة ومن ثم التلاقح ما بين التجربتين الواقعية والمتخيلة.

٢،٣- تقنية المرآة:

لقد استطاعت قصيدة البياتي أن تحدث ثورة في بنية الكتابة الشعرية وتحرك الماء الراكد في محيط الأدب ، ليتفجر طاقات اللغة وتستكنه جمالياتها بوسائل غير اعتيادية وتحفظ لنفسها بمكان ومكانة تؤصل فرديتها وفرادتها حتى باتت تطغى على سائر اشكال الكتابة الشعرية في محيط الثقافة العربية ، ويرجع ذلك بشكل أساسي لطبيعة التقنيات الفنية الحديثة المستخدمة في القصيدة البياتية ،إذ تمثل التقنية الوعاء الفني المنتج لجمالية النص ودلالته ، والمحدد لشكله وموقعه بين دوائر النص المختلفة من النصوص الشعرية ، ليبلغ العنصر الدرامي ذروته في توظيف تقنية المرآة التي تعييننا على الرؤية الخارجية فتقنية المرأة في العمل الأدبي تقوم بإظهار الحقيقة الإنسانية للشخصية كما هي ، فتقوم بوضع الشخصية في موقف ترى فيه ذاتها ووضعها كأنها ترى نفسها في مرآة أنها ترى مكانها في الحياة هذه التقنية ليست حديثة العهد فنحن نجدها في المسرح إلاليزبيثي وعند شكسبير في مسرحية الملك لير ، وتتمثل تقنية المرآة في إسقاط يقوم به الشاعر بالمجيء بشخصية يتحدث معها وفي وقت ان هذه الشخصية لا تتحدث معه إنما هو يروي حكايتها يسقط حالته على حالة الشخصية التي تصبح انعكاس حالته هو بالذات في المرآة ، وبهذا فقد توفرت للبياتي فرصة النظر إلى حالته بشكل واضح وموضوعي فهو قد أصبح بإمكانه الخروج من دائرة ذاته المغلقة لينظر إليها من الخارج ، لهذا فقد عدت تقنية المرآة أكثر تطوراً وتطويراً لتقنية القناع، فهي تفصح

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

عن ما تخبئه تحت سطوحها وتظهر ما في أعماقها، فهي أشد واقعية وأكثر حيادية من القناع (بسيسو، ١٩٩٩م، صفحة ٩٢) . فالشاعر يوجه مرآته الشعرية كيف ما يشاء فـ "يعكس الصورة التي يريدها من الزاوية التي يريدها" (بسيسو، ١٩٩٩م، صفحة ١٣٧).،التي توحي دلالتها بالانعكاس الذي يرتبط بالتشظي والتناثر من خلال تغير موقع المتلفظ – الشاعر/ الراوي، ويختلف موقع الشاعر في المرآة عن موقعه في القناع، إذ إن وجود الشاعر إزاء (المرايا) يحتم وجوده (أمامها) أما موقع الشاعر في القناع، فيتحدد بالبقاء (خلف قناعه) (الصكر، ١٩٩٩م، صفحة ٩٢) ، وهذه العلاقة الانفصالية مهمة في عملية التمييز بينهما(القناع/ المرآة)، إذ إننا في القناع نقبض على خطاب أحادي الصوت، حين تتوحد ذات الشاعر مع الذات المغايرة الحكائية، وهذا التوحد شرط في عملية نجاح القناع كتقنية لإنتاج الدلالة، فإذا أصاب عملية التوحد أي خلل فإن عملية التقنع يصيبها الفشل، في حين أننا نجد في المرآة خطابين منفصلين يمثلان ذاتين منفصلتين، وان عملية إنتاج الدلالة تكون مرهونة بهذا الانفصال الذي يلاحظه متلقي النص الشعري (بسيسو، ١٩٩٩م، صفحة ١٣٧) .فالمرآة تقوم على التقابل المنفصل في حين تقوم تقنية القناع على التداخل المتقابل. فمن وجهة نظرنا نجد في تقنية المرآة علاقة انفصال بين الحكاية وذات الشاعر ، وهي ليست علاقة اتحاد كما هو مألوف في القناع ، وظف البياتي تقنية المرآة في شعره نماذج كثيرة منها ما وظفه في قصيدته(موت الإسكندر المقدوني)، التي أورد فيها (حكاية الإسكندر المقدوني) (شعبي، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م، صفحة ٣٧٥/٤) ، بتقنية المرآة (المقعرة)، وقد ظلت حكاية الإسكندر، أي الشخصية الحكائية تتحرك على بعد مسافة تفصلها عن الذات المعاصرة/ الشاعر أي الراوي المشارك. فمنذ البداية يفصح العنوان الذي هو المظلة التي يتحرك في إطارها النص، ويشير العنوان إلى التوظيف العكسي ، فالعنوان يتكون من(خبر + مضاف إليه مجرور + صفة) يؤكد على إخبارية الموت وانتصاره على البطل الحكيم(الإسكندر) دون تحقيق هدفه وهذا عكس ما في الحكاية، إذ تستدعي الذات المعاصرة فترفع مرآتها نحو الماضي لتستدعي الذات التراثية(الإسكندر) المعروف بشجاعته وذكائه وانتصاراته الأسطورية، ليُجسّد بصورة البطل المهزوم ، وهكذا تتكشف معاناة الذات التراثية وعدم قدرتها على تحقيق آمالها في

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

الانتصار، إذ تقف بوجه هذا الأمل عوامل معيقة تحول دون تحقيق حالة التحول الذي تصبو إليه الذات التراثية التي أظهرت أزمة الواقع المعيش من خلال تقابلها مع الذات المعاصرة فيقول:

أيتها الحرائق الليلية

ها هو ذا الإسكندر الأكبر في المرآة

ينام يقظان على جواده أراه

مبللاً بعرق الحمى وعطر الليل

يتبعه القمر

والريح في التلال والقدر

يحمله الجنود في محفة الموتى على الرماح

يعود من أسفاره وليس للأسفار

نهاية– مكللاً بالغار

ومثقلاً بالحزن والشعور بالخيبة والضياع... (البياتي، ١٩٧٩م، الصفحات ٢/١٧٠-١٧١)

فالمتن النصي عبر عن انهزام البطل الحكيم ليكون الشاشة والمرآة، التي تكشف من خلالها الذات المعاصرة الفاعلة أزمتها القائمة على فكرة البطولة التي تنتهي إلى الهزيمة عن طريق (الموت) لتؤسس الذات المعاصرة صورة جديدة للبطل المهزوم في واقعه. واللغة المستعملة تكشف عن خروج الحكاية من دلالتها التاريخية إلى التوظيف العكسي، وذلك عن طريق معيار لفظي هو (اسم العلامة) بداية القصيدة (ها هو ذا) الإسكندر الأكبر تحول أثناء القصيدة(ها هو ذا) المنتصر المهزوم. فمنذ البداية تشير القصيدة إلى هزيمة البطل التاريخي ، لتفرز لنا تقنية المرآة خطاً تنازلياً ناتجاً عن تولد الثنائية الضدية (البطولة / الهزيمة) لتعلن تجربة الذات الفاعلة المعاصرة، إذ تتحرك الشخصيتان بين نقطتين (زمنيتين / دلاليتين) فتمثل البطولة نقطة زمنية تتمحور حولها الشخصية التاريخية (الإسكندر المقدوني)، أما(الهزيمة) فتمثل نقطة تتمحور حولها الذات المعاصرة لارتباطها بالتجربة المعاصرة التي تمثل الهزيمة ، وهي المنطقة التي تكشف التحول في صورة الشخصية التاريخية، لتكون الذات الفاعلة المعاصرة الموظفة لتقنية المرآة متفاعلة مع الذات التراثية حتى أن المرآة تقدم سلبية ملامح الشخصية الجديدة ، وهذا يتماشى مع صورة الهزيمة التي لحقت بالذات التراثية (الحرائق الليلية/ عرق الحمى/ يحمله الجنود)، على أن الشخصية التراثية تظهر وتختفي في المتن النصي،

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

وتبقى الذات المعاصرة مشدودة إليها في حركة تفاعلها داخل النص حتى تؤسس مرحلة جديدة معبرة عن حالة الذات الفاعلة المعاصرة:

أيتها الحرائق الليلية في المدن الأرضية:

الموت في المرآة

أراه كل ليلة، أراه (البياتي، ١٩٧٩م، صفحة ١٧١/٢)

إذ تعكس المرآة الصورة الشعرية صوب الذات المعاصرة ؛ لتبين تجربتها الذاتية المأزومة ، في ضوء قراءتها للتجربة التأريخية التي قدمتها الحكاية / المرآة، وهذا يتضح في الدال (المدن الأرضية) لتكون إشارة إلى الانعكاس الواقعي للتجربة المعاصرة بعد أن خاضت في توظيف التجربة التاريخية لتتوحد حيثيات التجربتين في تصوير واقع الذات الفاعلة المعاصرة وكما يأتي:

صوت الراوي(هاهوذا) استدعاء المرآة

انتصارات/ حكمة الشخصية التراثية هذا هو الإسكندر الأكبر

هزائم

الفاعلية البنائية للمرآة

الصورة المنعكسة

ها هو ذا المنتصر المهزوم (الصورة النهائية)

التجربة التراثية التجربة المعاصرة

إننا في هذا التوظيف المرآتي للشخصية التاريخية الواقعية نرى أنها جاءت معبرة عن واقع أزمة الذات المعاصرة، وكان التوظيف العكسي للحكاية ضرورة لإدهاش المتلقي وإثارة عواطفه ودفعه للتواصل مع الشخصية الموظفة التي تعبر عن أزمة الذات المعاصرة. فالقصيدة عند البياتي عملت وبجهد تراكمي على تطوير التقنية أسلوباً في بناء القصيدة الحديثة ، وهو مايبين وجهاً من وجوه الحداثة الشعرية في ذلك المنجز.

٣: الحوارية وتعدد الأصوات في القصيدة الدرامية

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

إن الشعر ليس عملية سحرية تساهم في إبداعها قوة غير مرئية خارقة لا دخل للوعي ولا للشاعر فيها ، فالشعر يولد إنطلاقا من تلقيه عدد من الدوافع والحوافز الذاتية والموضوعية زيادة على كونه يولد في إطار عقدة القراءة التي تجمع بين الشاعر والقارئ في أفقي المحدد وذوق مشترك ، ولم يعد النقاد كذلك ينظرون إلى الشعر على أنه عمل فردي لا علاقة له بما حوله وما قبله وما بعده ، بل أنه متتاليات تبتدي من الماضي وتمر بالحاضر لتستمر في المستقبل في قول شعري عبارة عن مجموعة صغرى ضمن مجموعة كبرى ، وهي فضاء النصوص المطبقة فكل نص يتكون كفسيفساء، أي أن النص هو امتصاص وتحويل نصوص أخرى ، وتكون ظاهرة متميزة لكل خطاب بطبيعة الحال فهو القصد الطبيعي لكل خطاب حي لأن الخطاب يلتقي بخطاب الآخر في كل الطرق التي تؤدي نحو موضوعه ولا يمكن إلا أن يدخل معه في تفاعل حي قوي ، وهذا لا يعني أنها سجال خارجي ، بل أنها تمنح لكلمة الآخر استقبالا حارا يحظى به ملفوظ الغريب داخل النص الذي يحاوره ، فالبياتي ينفتح على الثقافة الغربية والعربية وعلى الفلسفة الحديثة ، ولم يكن عمله أو إبداعه قراءة اجترارية أو امتصاصية، وإنما كان مبنيا على الحوارية تلك التي يمكن اعتبارها أعلى مرحلة تتجلى فيها محاورة أقوال الغير ليس من أجل التسليم بها وتمجيدها وتحنيطها وإنما لإعادة قراءتها ، ففي شعر عبد الوهاب البياتي كانت الغنائية أقل حضورا من الرمزية وغيرها مثل القصيدة الدرامية، والتي يمكن القول فيها بأنها اصطلاح أطلق على شكل من العمل الأدبي، معد ليؤديه الممثلون أمام المشاهدين، وتشارك في طبيعتها العمل الملحمي أو القصصي، أو القصيدة ما كانت تكشف عن حدث، أو الشعر الغنائي إذ كان بوحا عاطفيا، وأصل الدراما قائم على تبادل الأفكار في الحوار والتمثيل وتطور الحدث (حيدر، ١٩٧٧م، صفحة ٦) ،أما عن الدراما بذاتها فهي: "المسرحية الجادة التي لا يمكن اعتبارها مأساة ولا ملهاة، وفيها معالجة لمشكلة من مشاكل الحياة الواقعية.." (المهندس، ١٩٧٩م، صفحة ١٦٧) .

لقد مثلت القصيدة الدرامية منطقة الإبداع الرئيسة للحداثة الشعرية ، فالمغايرة الإيقاعية ليست هي التحول الفني للقصيدة العربية الحديثة حسب ، بل إنَّ تلك المغايرة تحترف عالمها الفني عبر تاطيرها للتجربة الشعرية الجديدة المتبلورة في الانفلات من القيد الغنائي للشعر العربي ؛ والركون إلى التوجه الدرامي ، الذي اسهم في انفتاح النص الشعري على الاجناس الادبية والفنية الأخرى، فهي بطبيعتها منتمية لمصطلح الدراما لأنها أشكال مستقاة من العناصر الرئيسة للبناء الدرامي تعتمد

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

على هيمنة التوظيف الفني والحضور المباشر للعنصر الدرامي في تشكيل الصرع وتجربته الشعرية ، وهذا ما يمنح القصيدة الدرامية تنوع أسلوبيا يبين الوعي الجمالي للبناء الحداثي في الشعر على مستوى الحوار مع خطاب الآخر وتعدد الأصوات في الحوار حتى يكون العنصر الحواري هو المكون الدرامي للعناصر الدرامية الأخرى كالشخصية والحدث والزمكان ... وبهذا فالحوار هو العمود الفقري لبناء النص ؛ وربما لا تخلو قصيدة درامية من عنصر الحوار ، لكن الفرق بين قصيدة الحوار والأشكال الدرامية الاخرى أنَّ بقية الأشكال تعتمد على هيمنة عنصر درامي معين يكون هو المصدر الفني المنتج للعناصر الأخرى ومن بينها الحوار بينما الحوار في قصيدته يكون هو المنتج أو المصدر (الأساس) لبقية العناصر ، وهذا التباين المنتج بالهيمنة الجزئية هو المعيار الذي اعتمد عليه الباحث لرسم الفواصل الحدودية بين الاشكال الدرامية، وهو تعدد الأصوات على المستوى الحواري والثقافي ،إذا المراد منه تلك الأشكال الشعرية المتبعة مصطلح (تعدد الاصوات) متناسباً القصائد ذات البناء المسرحي بتقنية الكورس أو القصائد التي تشهد تعدداً في شخصياتها مما يؤدي إلى تعدد أصواتها ولاسيما أنَّ الاصوات الاخرى تسهم في انتاج الحدث بصورة مباشرة ومتوازنة ومتفاعلة فيما بينها . إذ الحضور المباشر للشخصية يحتاج إلى حضور مباشر لصوتها من دون وساطة الراوي ، لان حضور الراوي يخلخل البناء الدرامي لصالح البناء السردي ،وما دامت الدراما بأبسط تعريف لها حسب ما يفهم من مجمل تعريفاتها بأنها فن أدبي يعالج مشكلة أو يعرضها على شكل يصلح للتمثيل، ويحمل أفكارا أو فكرة فيمكن اعتبار قصيدة (لتكن الحياة عادلة) للبياتي من أهم القصائد الدرامية لديه تعرض مشكلة ويطلب لها الحل، وهذه القصيدة تحتوي شخصيات وأدوار محددة لهم وهي تحتوي على أصوات متعددة من الماضي والحاضر مما يشكل حوارية اسلبة (مرجعيات ثقافية)من خلال الحوار وتقنياته في القصيدة واستحضار وتوظيف الماضي الى الحاضر، وعنوان القصيدة اللافت يعرض أهم قضية على الإطلاق من قضايا الإنسان في كل العصور وهي قضية العدل، ولعل هذا العنوان الدرامي الجاد يبدي أن الحياة ظالمة أو أنها قاسية على أدنى حد، قال البياتي فيها :

الموت عدل . حسناً، فلتكن الحياة

عادلة، وليمح الشحاذ عرش الشاه

فمصطفى مات في الظهيرة

والشاه مات فوق صدر الدمية الأميرة

مخدراً وعارياً

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

وعندما بكاه شاعر البلاط، نبح الكلب عليه باكياً

ولبس المهرج السواد

حزناً على سيده

حزناً على البدر الذي غاب عن البلاد

ومصطفى في حجرة مهجورة

عيونه فارغة وأنفه مكسور

ومصطفى الآخر في الحقل على مسحاته يخور

(البياتي، ١٩٧٩م، صفحة ٣٥/٢)

وليس اعتباطاً أَنْ يبدأ الشاعر قصيدته بمشهد تشغيل عين الكاميرا بمنظور البطل ؛ إذْ يتوقد الصراع من الاسقاط السلبيي للمكان (عرش الشاه)على شخصية البطل، نتيجة تشغيل آلية الاسترجاع (موت السلطان والشاه)الزمني المشيرة إلى ثبوت الزمن الرامز إلى الجمود الفكري والمؤدي إلى التخلف والرجعية موت مصطفى الذي يمثل الشعب ... وهذا ما ينعكس في دلالة (موت مصطفى الأول في حجرة مهجورة) . تحركت عين الكاميرا ٠ في البدء – بتصوير كلي مشيرة إلى الدلالة السلبية الكلية ثم تتحرك عين الكاميرا نحو الرصد الجزئي السلبي ومصطفى الاخر في الحقل بمسحاته وقد جهلته وهمشته السلطة الحاكمة من الماضي الى الحاضر وهو رصد جاء لوظيفتين دراميتين ، الأولى التسويغ أو التأكيد على هيمنة السلبية على الوحدة المكانية الكلية (الارض) والثانية هو (التدرج) المنظوري الممهد للوصول إلى اللقطة المشهدية الخارجية العليا فثمة شخصيتان في القصيدة تحملان الاسم ذاته وهو (مصطفى) وهو رمز يقصد به عامة الشعب ، والقصيدة على العموم تروي قصه شاه مات وقد نعاه بعض الشعراء الذين نعتهم البياتي بأشد النعوت الهجائية على الإطلاق، وشحاذ يصارع الحياة بوجود ذلك الشاه فمات مصطفى الأول وبقي نظيره في الحقل بعيون جاحظة باحثا عن بعض أسباب الحياة... فهذه القصيدة محض دراما ما يقدمها البياتي وهي قصيدة حوارية يغلب عليها الحوار الداخلي المؤسلب ، فهو يعرض مشكلة الحكم وقسوة الحكام على الشعوب لكنه لم يحدد مكانا أو زمانا لهذه الدراما فقد تركهما للقارئ وتأويله، ومن الهجاء السياسي والموضوع نفسه وبذات الأسلوب يقدم البياتي قصيدة (المغني والأمير) وهذه القصيدة تحتوي على مسرحة المشهد والحوار الخارجي الشائع في الدراما، فالمغني مات بعد أن روى للأمير حلما يرعبه به، وفي النهاية يقول البياتي (اسدل الستار) أي ستار المسرحية، ويقصد بهذا التعبير بأن المغني قد قتله الأمير، وسكتت قيثارته، قال البياتي في قصيدة تمثيلية قصيرة :

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

كان على الحصيره

ممدا مناجيا أميره:

يا قمر الزمان

أسألك الأمان

فإنني رأيت في الأحلام

تاجا منه يصنع الحداد

نعل حصاني، ويحز رأسك الجلاد

وتجذب الحقول في شتاء هذا العام

وتفتك الملة بالجباة والقضاه

ويحكم العصاة والأشباه

وإنني رأيت في اليقظة في السماء

سجادة حمراء

مسحورة تطير في الهواء

فانتفض الأمير ثم ضحكا

وقال للجلاد شيئا وبكى

فاصطفقت وأغلقت الأبواب

وانقلبت آنية الطعام والشراب

وسكت القيثار

وانطفأ القنديل ثم أسدل الستار (البياتي، ١٩٧٩م، صفحة ٢٨/٢)

وهكذا انتهت المسرحية، أو انتهى المشهد الدرامي بإسدال الستار وموت المغني، والمغني في هذا النص هو البياتي نفسه، لكنه تقمص شخصية غيره وأبدى ما في نفسه وكشف عن رؤيته لهذا الأمير غير المعروف بطريقة حوارية مؤسلبة(مرجعيات ثقافية) ... ثم كشف عن عقوبته فيما لو أنه قالها صراحة . فكانت الدراما وكان التخيل خير وسيلة ليكشف البياتي عن رؤيته للواقع وعن قادم الزمن وما سيحل بذاك الأمير وتاجه. فكان هذا المغني دمية على المسرح يحركها ويلعب بها البياتي، وهو الشخص الصحيح لهذا الدور فكان يحركه ويجعله يقول ما أراد، وإذا ما كشف المتلقي حقيقة المشهد فإنه سوف يرى البياتي في هذا المشهد بدلا من المغني، لأن الصوت الحقيقي في هذا النص هو صوت البياتي "إن الممثل على المسرح هو الصورة الثانية المباشرة للشخصية التي تحاكى والنموذج التقليدي للأصل الحي أو الذهني المفترض، أما المخايل الذي يقوم بتحريك الدمى فهو يعكس ملامح هذه الشخصية في مخيلة ذاته كالممثل، وبدلا من أن ينفذها بأعضائه نراه يعكسها على شكل مادي مرسوم يحاول بكل ملكاته التخيلية أن يطبع عليه الملامح الجسمانية والأبعاد العامة، وبكسبها

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

إحساسه الخاص" (حمادة، ١٩٦٣م، صفحة ١١٠)

.

والحقيقة بأن هذا النوع من الدراما الذي في قصيدة (المغني والأمير) يصلح لأن يكون من مسرح الظل لقصره وجماله ولمواءمته ذلك النوع من المسرح، أو أن يكون في مسرحية متقطعة المشاهد.

وفي قصيدة (إلى جيفارا) يخرج البياتي القصيدة كأنها مشهد درامي مسرحي، قابل للتمثيل، تتعدد فيه الأصوات المؤسلبة ويجنح بها الخيال، وتتداخل الصور البيانية المتتالية، وتظهر بها عناصر الطبيعة الحية ليكتمل المشهد، قال البياتي من قصيدة (عن الموت والثورة) الموجهة إلى جيفارا :

كان مغنيها على قيثارة مذبوح

تحوم حول وجهه فراشة

مصبوغه بدمه المذبوح

كان على البساط

قميصها الأخضر والأقراط

وخصيلة من شعرها: تعويذة الغابة والصحراء

والبحر والسماء

كان مغني قرطبة

ملطخا بالدم فوق العربة

كقدر الإغريق

كالموت كالطاعون كالحريق (البياتي، ١٩٧٩م، صفحة ١٥٢/٢)

فكان هذا هو المشهد الدرامي الذي قدمه البياتي في مطلع قصيدته، ليكمل بعدها بالسرد وأسلوب التقرير. ويختزل هذا المشهد الوصفي صاحب الحوار الداخلي ، بأن (جيفارا) مذبوح على بساطه وبيده القيثارة . فالقضية التي يعالجها هذا المشهد الدرامي قضية الظلم، وقتل الثوريين، وعلى طريقة الإغريق من مثل مسرحية الضفادع لأريستوفان، والأبطال والشحاذون والفرسان من مسرحيات خيونيدس الفكاهية، يألف البياتي قصيدة هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي، يقصد بهذا العنوان بأنه هبط إلى عالم الأموات لإحضار زوجته يوريبديس منه، كحال سيفوكليس واسخيلوس في مسرحية الضفادع أو ملهاة الضفادع، قال فيها البياتي :

تحت سور الليل والثور الخرافي يطير

ناطحا في قرنه الشمس التي علقها الكاهن في سقف الوجود

. ولماذا أنت في المنفى مع الموت وأوراق الخريف؟

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

ترتدي أسمالهم تبعث في كل العصور

عبثا تصرخ فالليل طويل

. كلما نادتك عشتار من القبر ومدت يدها ذاب الجليد

. آه ما أوحش ليلاتي على أسوار شور مع الموت وأوراق الخريف

وأنا أصعد من عالمها السفلي نحو النور والفجر البعيد (البياتي، ١٩٧٩م، صفحة ١٩١/٢)

ظهر أورفيوس في هذه المقطوعة الدرامية المتسمة بالحوار الخارجي ، تماما مثل ديونوسوس في ملهاة الضفادع وكأن الفكرة مأخوذة منها، والطريقة المتبعة في الحوار والقضية المعروضة والصراع القائم حقا هو ذاته في ملهاة الضفادع، والأصوات المسموعة في قصيدة البياتي (هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي) صوت أورفيوس ويوريبيديس وعشتار وبعض الممثلين التكميليين مثل (الرعيان والصبايا)، وليس البياتي أول كاتب عربي يستعمل اسم يوريبديس، فهاهو عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحية مأساة جميلة، إذ اقترن اسمها بالأدب المسرحي العالمي (انظر:عيد، ١٩٧٤م، صفحة ٣٤٧ ومابعدها)، وكانت (مأساة جميلة) المسرحية الدرامية الشعرية مصدرا لإنتاج النصوص الأدبية الشبيه للبياتي وغيره. ولا شك في أن البياتي كان على معرفة تامة بمأساة جميلة وبالأدب الإغريقي " فالكاتب أو الشاعر لا يقدمان نصا دراميا تمثيليا دون أن يكونا على معرفة ما بطريقة احتواء ذلك النص مسرحيا بشكل فني متقن أو بأداء عفوي مما عهد لدى شعوب مختلفة" (الخياط، ١٩٨٢م، صفحة ٣٧) . ولعل هذا الصراع يتجاوز مسألة الحب والتعلق إلى مسألة بدأ حياة أو نهايتها، والدراما كما هو معلوم صراع " فهي تعني ببساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله، وهكذا كانت القصيدة الدرامية متعددة الأصوات في حواريات البياتي.

٤ :الخاتمة

لقد جاء البياتي بإبداع وتجديد شعري وتميز في الأداء والانفتاح الاجناسي وتوظيف التقنيات الفنية الحديثة وخصوصا(تقنية المرآة وتعدد الأصوات) كما أنه وظف القناع بطريقة فنية مائزة عن رواد الشعر الحر من حيث التنوع وكثرة التوظيف، واندمج معها ملامح الواقع المأزوم الذي عاشه البياتي في وطنه وغربته، الامر الذي دفع النقاد للثناء على نتاجه الشعري ، فالشاعر هو الفاعل الرئيس من خلال اللغة في عملية الابداع والإنتاج ، والمغايرة من اهم سمات نتاجه الشعري من خلال تقنيات التوظيف كتقنية القناع وهي تمثل التقنية الشعرية الدرامية الأبرز في شعر البياتي والذي مثل حضوره تأشيرا لخلل كبير في الواقع الذي بدا مفتقدا لأمثال تلك النماذج البشرية

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

فاستدعاء الأقنعة جاء من الحاجة الى مواقفها الإنسانية وتجاربها الحياتية، وكان لتقنية المرآة التي مثلت مرحلة متطورة لمرحلة القناع فاستدعاؤها جاء استدعا محضا مقصودا كي تتم المقارنة بين التجربتين الآنية والتاريخية لتتحق قراءة الموقف الشعري بشكل متكامل على ان اكثر العناصر الدرامية قدرة على تشخيص البناء الدرامي هو الحوار والحوارية المؤسلبة التي تتقابل وتتناص مع الماضي حتى تتم المقارنة بين الزمنين لتصبح ظاهرة اسلوبية مرصودة بالعين النقدية ، تضعف وظيفة الشاعر والوساطة السردية انما يتحرك الحدث بأسلوب حواري داخلي على وفق تسلسل الحدث المبتور، وبذلك غادر هذا المرجعيات التقليدية من خلال تهشيم الشعر الكلاسي، أي الانتقال من الغنائية المفرطة الى القصيدة الدرامية.

المراجع

١. إبراهيم حمادة. (١٩٦٣م). *خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال*. القاهرة، مصر: المؤسسة المصرية للتأليف والنشر.

٢. إحسان عباس. (١٩٧٨). *اتجاهات الشعر العربي المعاصر*. الكويت: منشورات المجلس الوطني للثقافة.

٣. أحمد قبش. (١٩٧١م). *تاريخ الشعر العربي الحديث*. بيروت: مطبعة دار الجيل.

٤. الدكتور سامح الرواشدة. (١٩٩٥م). *القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق*. أربد: مطبعة كنعان.

٥. الدكتور محيي الدين صبحي. (١٩٨٧م). *الرؤيا في شعر البياتي* (المجلد ١). بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة، أفاق عربية.

٦. الف ليلة وليلة تراث شعبي. (١٤٣١هـ/٢٠١٠م). *الف ليلة وليلة*. القاهرة: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع.

٧. أنس داود. (١٩٧٥م). *الأسطورة في الشعر العربي الحديث*. القاهرة، مصر: مطبعة دار الجيل.

٨. بيتي زوندي،ترجمة د.احمد حيدر حيدر. (١٩٧٧م). *نظرية الدراما الحديثة*. دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي.

٩. حازم رشك التميمي. (٢٠٠٩م). *ماروه الهدهد* (المجلد ١). حمص، سوريا: دار الرشاد للنشر.

١٠. د.جلال الخياط. (١٩٨٢م). *الأصول الدرامية في الشعر العربي*. العراق: منشورات وزارة الثقافة والاعلام.

١١. د.حاتم الصكر. (١٩٩٩م). *مرايا نرسيس _ الانماط النوعية والتشكيلات*

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

البنائية لقصيدة السرد الحديثة _ (المجلد ١). بيروت، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

١٢. د.محسن اطيمش. (١٩٨٢م). *دير الملاك _دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر_*. بغداد: منشورات وزارة الثقافة والاعلام ،دار الرشيد للنشر.

١٣. د.يمنى العيد. (١٩٩٩م). *تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي* (المجلد ٢). بيروت: دار الفارابي.

١٤. رجاء عيد. (١٩٧٤م). *فلسفة الالتزام في النقد الادبي بين النظرية والتطبيق* (المجلد ١). الاسكندرية، مصر: دار المعارف.

١٥. عبد الرحمن بسيسو. (١٩٩٩م). *قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر* (المجلد ١). بيروت، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

١٦. عبد الفيظ بن محمد مدني هاشم. (بلا تاريخ). *أخبار الحلاج*. مصر: مطبعة عطايا باب الخلق.

١٧. عبد الوهاب البياتي. (١٩٦٨). *تجربتي الشعرية*. بيروت: منشورات قباني.

١٨. عبد الوهاب البياتي. (١٩٧٩م). *ديوان* (المجلد ط٣). بيروت: دار العودة.

١٩. مجدي وهبة وكامل المهندس. (١٩٧٩م). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب*. بيروت: مكتبة لبنان.

٢٠. **محمد** مبارك. (١٩٧٦م). *دراسات نقدية في النظرية والتطبيق*. بغداد: منشورات وزارة الاعلام.

References

1. Abbas, I. (١٩٧٨). Trends in Contemporary Arabic Poetry. Kuwait: National Council for Culture Publications.

2. Al-Bayati, A. (١٩٦٨). My Poetic Experience. Beirut: Qabbani Publications.

3. Al-Bayati, A. (١٩٧٩). Diwan (Collected Works) (٣rd ed.). Beirut: Dar Al-Awda.

4. Al-Eid, Y. (١٩٩٩). Narrative Techniques in Light of the Structuralist Approach (Vol. ٢). Beirut: Dar Al-Farabi.

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

11. Dawoud, A. (١٩٧٥). Myth in Modern Arabic Poetry. Cairo, Egypt: Dar Al-Jeel Press.

12. Eid, R. (١٩٧٤). The Philosophy of Commitment in Literary Criticism: Theory and Practice (Vol. ١). Alexandria, Egypt: Dar Al-Maaref.

13. Hamada, I. (١٩٦٣). Shadow Play and the Plays of Ibn Danyal. Cairo, Egypt: Egyptian Foundation for Authorship and Publishing.

14. Hashim, A. M. M. (n.d.). Al-Hallaj News. Egypt: Ataya Bab Al-Khalq Press.

15. Mubarak, M. (١٩٧٦). Critical Studies in Theory and Practice. Baghdad: Ministry of Information Publications.

16. Oteimesh, M. (١٩٨٢). The Angel's Monastery: A Critical Study of Artistic Phenomena in Contemporary Iraqi Poetry. Baghdad: Ministry of Culture and Information, Dar Al-Rasheed Publishing.

5. Al-Khayyat, J. (١٩٨٢). Dramatic Origins in Arabic Poetry. Iraq: Ministry of Culture and Information Publications.

6. Al-Rawashdeh, S. (١٩٩٥). The Mask in Modern Arabic Poetry: A Study in Theory and Practice. Irbid: Kanaan Press.

7. Al-Saqr, H. (١٩٩٩). Narcissus Mirrors: Qualitative Patterns and Structural Formations of the Modern Narrative Poem (Vol. ١). Beirut: University Institution for Studies, Publishing, and Distribution.

8. Al-Tamimi, H. R. (٢٠٠٩). What the Hoopoe Told (Vol. ١). Homs, Syria: Dar Al-Rashad Publishing.

9. Anonymous (Folk Heritage). (٢٠١٠). One Thousand and One Nights. Cairo: Al-Mukhtar Foundation for Publishing and Distribution.

10. Bysiso, A. (١٩٩٩). The Mask Poem in Contemporary Arabic Poetry (Vol. ١). Beirut: University Institution for Studies, Publishing, and Distribution.

JMR
Journal of Misan Researches
Print ISSN: 1815-6622| E-ISSN: 2789-7354
Volume 22 Issue 43, (2026

17. Qabash, A. (١٩٧١). History of Modern Arabic Poetry. Beirut: Dar Al-Jeel Press.

18. Sobhi, M. (١٩٨٧). The Vision in Al-Bayati's Poetry (Vol. ١). Baghdad, Iraq: Department of General Cultural Affairs, Afaq Arabiya.

19. Wahba, M., & Al-Muhandis, K. (١٩٧٩). A Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature. Beirut: Librairie du Liban.

20. Szondi, P. (١٩٧٧). Theory of the Modern Drama (Trans. A. H. Haidar). Damascus: Publications of the Ministry of Culture and National Guidance.