الفصل الأول

(الصورة)

إن الصورة الشعرية " واحدة من الأدوات التي يستخدمها الشاعر الحديث في بناء قصيدته وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية . فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل محسوس ،وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود والعلاقات الخفية بين عناصره . وإذا كان الشاعر الحديث– بشكل عام – يستخدم إلى جانب الصورة الشعرية أدوات وتكنيكات شعرية أخرى ،فإن هناك من الاتجاهات الشعرية الحديثة ما يعتمد اعتمادا أساسيا على الصورة الشعرية "[١] .

ويأتي هذا الفصل محاولة لدراسة الصورة في شعر "بلند"، ورصد مصادر تلك الصورة عنده، ومعرفة درجات إفادته من هذه المصادر، وكيف وظّف الصورة لخدمة موضوعه؟ ومدى إسهامها في نمو القصيدة، وبلورة الموقف والمضمون،خاصة وأن القصيدة عنده:"تحفل بالصور الشعرية وتحتفي بها ؛ إذ الصورة لا تمثل العالم في سكونه ولا تمتثل إلى آماده المعروفة ، بل تلهث وراء المتحرك فيه ، وتطارد الغامض الخفي. وهو الأمر الذي دفع جبرا إبراهيم جبرا إلى وصف الحيدرى بأنه شاعر صور "[٢] .

ويمكن تقسيم الصورة عند" بلند" بحسب مصدرها إلى تراثية [٣] وواقعية مأخوذة من الحياة المعيشة ؛ وكيف عبر بها ؟ وماذا قال من خلالها؟ بالإضافة إلى الصورة بمعناها في التراث النقدي ، بما تضم من التعبيرات المجازية القائمة على المشابهة غالبا، وأخيراً القصيدة المرئية التي دعا إليها "بلند"– وإن لم يلتفت إلى دعوته هذه أحد، أو يعطها ما تستحقه من الاهتمام – حيث أراد من خلالها خلق الصورة كتشكيل فني يقترب من الرسم .

وسوف تتم دراسة الصورة بحسب الترتيب السابق ،وذلك ما تطمح إليه الصفحات التالية.

---

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د/على عشري زايد ، دار الفصحى للطباعة والنشر ، ط١ سنة ١٩٧٧،صـ٦٨.

(٢) مجلة الوسط، العدد(٢٣٧) ، الصادر بتاريخ ١٩٩٦/٨/١٢ صـ٥٤ من مقال لفيصل دراج.

(٣) المقصود بتراثية المصدر هنا استدعاء الشخصيات أو الحوادث التراثية .

أولا : الصور التراثية

إن التراث ينبوع دائم التفجر ؛ بما يمثله من أصل للقيم ،" وكثيرا ما ارتد شاعرنا المعاصر إلى تراثه فما خذله هذا التراث مرة ؛ ارتد إليه مهموما ومسرورا ، مهزوما ومنصورا ، حرا ومقهورا ؛فوجد فيه ما يهدهد همومه ،وما يجسد سروره ، وما يواسي في هزيمته وما يتغنى بنصره ،وما يمجد حريته، وما يتمرد على قهره"[١] .

و"إن توظيف الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر يعني استخدامها تعبيريا لحمل بُعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر ، أي إنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها – أو يعبر بها – عن رؤياه المعاصرة "[٢] .وقد أدرك "بلند"– كغيره من الشعراء المعاصرين –" مدى غنى التراث وثرائه بالإمكانات الفنية ، وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها فيما لو وصلت أسبابها بها... لأن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجداناتها؛ لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة"[٣] .

فليس غريبا إذن " أن نجد الشاعر يفسح المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوب معه والتي مرت ذات يوم بنفس التجربة وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه"[٤].

إذن فالشاعر يستخدم الشخصيات التراثية " كمعادل موضوعي للتجربة الذاتية ؛ حيث كان يتخذها قناعا يبث من خلاله خواطره وأفكاره ، "والقناع – كما يقول البياتي –هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجردا من ذاتيته ؛ أي إن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته ، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردّى أكثر الشعر العربي فيها "[٥].

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، د/على عشري زايد ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس، الطبعة الأولى ١٩٧٨ ، صـ٧ .

(٢) السابق صـ ١٥

(٣) السابق صـ١٨

(٤) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والاجتماعية ، د/عز الدين إسماعيل ، دار الكتاب العربي ، القاهرة سنة ١٩٦٧ صـ٣٠٧

(٥) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، د/ علي عشري زايد صـ٢٤ ، وهو منقول عن عبد الوهاب البياتي ، تجربتي الشعرية ، منشورات نزار قباني ١٩٦٨ صـ٣٥ . ومن الواضح أن البياتي لا يفرق بين المعادل الموضوعي ، وبين القناع ؛ حيث يتضح من كلامه أنه يستخدمهما بوصفهما مترادفين ، وليس الأمر =

وقد اتجه بلند إلى الأساطير – ومصادر التراث الأخرى – في هدوء أحيانا ، وفي صخب وقعقعة أحيانا أخرى . حيث وجد " رهن تصرفه تراثاً شديد الغنى متنوع المصادر، فأقبل على هذا التراث بنهم يمتاح من ينابيعه السخية أدوات يثري بها تجربته الشعرية ويمنحها شمولا وكلية وأصالة ، وفي نفس الوقت يوفر لها أغنى الوسائل الفنية بالطاقات الإيحائية وأكثرها قدرة على تجسيد هذه التجربة وترجمتها ونقلها إلى المتلقي "[1].

فهل استطاعت هذه المعطيات التراثية أن تكون من الوسائل الأدق تمثيلاً لهمومه ؟ وما المصادر التي برزت في هذا التراث ؟ وما أهم الشخصيات التي استمدها من كل مصدر ؟

هذا ما تحاول الصفحات التالية الإجابة عليه من خلال الصور تراثية المصدر في شعر "بلند" ، والتي انقسمت بدورها إلى صور أسطورية المصدر ، وأخرى من التراث الأدبي ، وثالثة من التراث الصوفي، ورابعة من الموروث التاريخي ، ثم يأتي المورث الشعبي ، وأخيرا الصور المعتمدة على الموروث الديني . مع ضرورة ملاحظة موقف هذه الصور من الغرابة والألفة لدى المتلقي ،ومدى قدرتها – أي الصورة– على الإيحاء .

= كذلك ، فالمعادل الموضوعي هو مجموعة من الموضوعات أو موقف و سلسلة من الأحداث تشكل وعاء للتعبير عن العاطفة في قالب فني ، بحيث تنفجر هذه العاطفة في الحال عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعة في تجربة حسية . يُنظر في الحديث عن النظرية الموضوعية ، والمعادل الموضوعي ، كتاب : "في نقد الشعر" ، د/ محمود الربيعي ، دار المعارف، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٧ ، صـ١٥٤ .

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، د/ على عشري صـ ٩٣ .

أ. الموروث الأسطوري

"يرى د/ خليل حاوي أن الأساطير التي يستخدمها الشعر الحديث – باعتبارها معطى من معطيات التراث – تمكّن الشاعر من دمج الذاتي بالموضوعي ، ومن ثم التعبير عن التجارب الكلية الشاملة"[١]. وقد بدأ "بلند" الاتكاء على التراث الأسطوري منذ أول دواوينه"خفقة الطين"[٢] حين كان في المرحلة الرومانسية من تجربته الشعرية ، وذلك من خلال قصيدته الطويلة "سميراميس "[٣]. حيث إن القصيدة- بداية من عنوانها- تستدعي أسطورة "سميراميس " أو " سمورامات"، وخلالها – أي القصيدة – يطالعنا " نينوس " ، الملك الذي تزوج سميراميس، "ونيناس " ابنها الذي تزوجته ، "وآشور " المملكة التي حكمتها [٤] .

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر د/ على عشري زايد ، صـ ٢٦، وهو منقول عن د/ خليل حاوي من حديث أجراه لمجلة "المعرفة" ، العدد الخامس يوليو (تموز) ١٩٦٢صـ١٦٤ .

(٢) صدرت طبعته الأولى عن دار الوقت الضائع ، بغداد١٩٤٦ .

(٣) الأعمال الكاملة صـ ١٥: ٢٧ .

(٤) وترى الأسطورة – باختصار- أن سميراميس (الحمامة أو محبوبة الحمام) – وقد تكون سميراميس تحريفاً لـ :سمورامات ، أي سيدة البلاط الملكي – هي ملكة آشورية ربّاها الحمام وكانت ذات جمال أخاذ ،وعرف الرعاة مكانها فأخذوها وباعوها في سوق نينوى، فرآها ناظر مرابط خيول الملك ،فساوم الرعاة وأخذها ليتبناها ،حيث إنه كان لا ينجب ، فقام برعايتها حتى كبرت وقد صارت من أجمل النساء ، ثم رآها مستشار الملك فانبهر بحسنها وبراءتها وهام بحبها ،ثم تزوجها وعاش معها حياة سعيدة ، حيث كانت تقدم له النصيحة ، حتى أصبح ناجحا بوجودها معه .

وفي يوم يُنظّم الملك "نينوس" حملة على البلد المجاور ، وينجح فيها ، ولكنه لم يستطع اجتياح العاصمة ،فدعا مستشاره ليسانده ،فلبى المستشار النداء ،ولكنه لم يستطع مفارقة زوجته "سميراميس " فأخذها معه. وهناك تابعت سميراميس أحداث المعركة ووضعت ملاحظاتها ، ثم أشارت بخطة ساهمت في نجاح الحملة واجتياح العاصمة بفضل حكمتها ، مما دفع الملك إلى الإعجاب الشديد بشجاعتها ومهارتها في التخطيط ،بالإضافة إلى جمالها الأخّاذ ، ولذلك ساوم الملك مستشاره بأن يترك سميراميس مقابل الزواج بابنة الملك ،وهدده بخلع عينيه ،فخضع المستشار مضطرا ، لكنه لم يطق ذلك ومات منتحرا . وتزوج "نينوس" من سميراميس ،ثم أنجبا "نيناس" وحكمت سميراميس مع زوجها لمدة اثنين وأربعين عاما حتى توفي ، ثم حكمت بالوصاية لمدة خمس سنوات، وبعدها تزوجت من ابنها "نيناس" ،وأخيرا تركت له التاج وغادرت إلى البادية،وطلبت من الإله "بيلوس " أن يأخذها إليه،وهناك عاشت كواحدة من ربات آشور وبابل ، وعبدها أهل الأرض .يّنظر في تعريف الأسطورة : شبكة المعلومات الدولية (الإنترنت) ، موقع www.mexa.org.

ومعطيات الأسطورة تتمثل في الحكمة والجمال والحنكة في إدارة الأمور. ولكن " بلند" في استخدامه للأسطورة قد ركّز على الجانب الشهواني فيها ، من حيث اشتهاء المرأة الجميلة ،والميل للمتعة الجسدية :

إيه آشور

ذاك تاجك جاث

يتفانى

على صديد اشتهاء

.....

نيناس.. تلك أمك

فاسكر

برحيق الخطيئة العمياء

دنّس الماضي المسيء

وحّطم

تحت رجليك عفّة الأبناء

وعلى ذلك يكون استخدامه للأسطورة قد ركز على جانب واحد ليس هو المعطى الأساسي فيها، حيث سيطرة الشهوة والتطلع إلى التمتع بالمرأة .

ولعل عذر " بلند" في ذلك أنه كان في المرحلة الرومانسية من تجربته ، وكان يركز على الجانب الشهواني في علاقة الرجل بالمرأة ؛ من أجل لفت الانتباه ،حيث يقول هو نفسه عن هذه الفترة ،وعن أقرانه من الشباب الفنانين :" لقد شدوا على أيديهم وهم يطرقون الباب بقوة لإنارة الجو المحيط بهم وإلفات نظر الآخرين إليهم عبر مزواجة بين رغبتهم في أن يجدهم الآخرون ،ورغبتهم في أن يجدوا أنفسهم في الآن ذاته ، وكانت بواكير أعمالهم بمجموعها تشكل صرخات أفراد مهجورين ، وهذا ما وهب نتاجهم الأول طابع الغربة المثيرة ؛فكما كان يرسم جواد سليم صورة عن عاهرات في الصيف ، وبغايا في الانتظار ،ويسخر من زوّار معرضه الذين يشيحون بأوجههم عنها ، وكما كان خالد الرحال ينحت تمثال (حمّامه) النسائي المتخم بشبقية عنيفة ووقحة ، كان ثمة إصدارات أدبية تنزع ذات النزعة كديوان صفاء

الحيدري " في المبغى "[١] ،وديوان حسين مردان الذي سيق بأثر منه إلى المحاكمة لخروجه على القيم الأخلاقية والعرف الاجتماعي،ومجلة الوقت الضائع التي تصدرت قصيدة بلند الحيدرى" في الجحيم "[٢] وهي تنسج على ذات النول نسيجها من الشعر الإباحي "[٣] .

على أن هذا النص السابق يفسر التركيز على الجانب الشهواني ولا يفسر عدم التوفيق في استخدام الأسطورة ،والذي ربما يكون مردّه إلى أن الشاعر لم يستوعب الدلالات التراثية للأسطورة جيداً ،مما يؤدي في النهاية إلى عدم وصول مضمون القصيدة للمتلقي ،بالإضافة إلى غربة الأسطورة على المتلقي العربي مما يؤثر على استجابته لتجربة الشاعر، نظرا لهذا الإحساس بالغربة تجاه الشخصية المستدعاة؛ لأنها مجهولة لديه بشكلها التاريخي الذي اقتبسه الشاعر ، وكما يقول الدكتور محمد فتوح : إن" نجاح الشاعر في استغلال الدلالة الرمزية في الأسطورة وما يقوم بوظيفتها من إشارات تراثية يتوقف – أو لا – على حاجة القصيدة إليها بحيث لا تكون مجرد استعراض لثقافة الشاعر،ثم يتوقف ثانيا على مدى تمثله للأسطورة ،وإيمانه بها،واستطاعته تحويلها إلى نبض داخلي يتخلل القصيدة فلا تكون مجرد استعارة يستعاض فيها ببعض الشخصيات والأحداث الوهمية عن شخصيات وأحداث حقيقية ،فإذا انقلب الأمر إلى رصف جامد لبعض الأساطير الغريبة المذيّلة بشروح وهوامش تفضّ مغاليقها وتفسر معمياتها ،فإن ذلك لا يعدو أن يكون مهمة عقلية لا غناء فيها من الناحية الفنية ؛ لأن بعض إيحاء الرمز يرجع إلى أنه يرتبط في ذهن المتلقي ووجدانه بذكريات وظلال وإشعاعات سابقة ، فإذا استعير هذا الرمز من بيئة أجنبية لم يعانها كل من الشاعر والمتلقي، لم يكن ثمة ما يقدمه الرمز، اللهم إلا إذا كانت هذه الاستعارة في حدود الضرورة الفنية ،وبشرط قدرة الشاعر على تمثلها حتى تصبح وكأنها جزء من التراث القومي ، وتلك مسئولية الشاعر المعاصر تجاه ماضيه ، ومقياس السلامة فيها دقة إحساسه بتجاربه وصدقه في التماس ما يوحيها دون افتعال أو تقليد "[٤] .

ولعل "بلند" قد راعى ذلك إلى حد كبير فى النموذج الثاني الذي استعارته تلك الدراسة من استخدامه للموروث الأسطوري في شعره ، وهو استخدامه لشخصية الملك أوديب ، في قصيدة

---

(١) لم أستطع التوصل إليه ، حيث إن الشاعر لم يشر إلى مكان صدوره .

(٢) وردت في الأعمال الكاملة صـ ١١٥ بعنوان " جحيم " ضمن الديوان الأول "خفقة الطين" .

(٣) مداخل إلى الشعر العراقي الحديث ، بلند الحيدرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ صـ ٥٨، ٥٩ .

(٤) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، د/ محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ١٩٨٤ صـ٢٩٥ ، ٢٩٦ .

"أوديب "[1]. ونلاحظ من البداية أن تعامله مع الموروث يبدأ غالبا من عنوان القصيدة ؛ ليستدعي لدى ذهن المتلقي المدلول الثقافي لهذا الموروث قبل تناوله في القصيدة .

ففي استخدامه لشخصية "أوديب" [2] في هذه القصيدة قد تَقدم خطوة للأمام في التعامل مع الشخصية الأسطورية . فبناء على معطيات تلك الأسطورة هل أراد "بلند" باستدعاء شخصية الملك أوديب التعبير عن تكفير الذنب ، أو الإحساس بالذنب ؟ هل أراد أن يعبّر عن نفسه هو من خلال شخصية أوديب ؟ هل أراد أن يقول : إنه ارتكب ذنبا لا يد له فيه ؟ هل أراد أن يعبر عن التيه والضياع ؟

وتصيح يداه
وتطل على ليل عيناه
وتغور خطاه
أحلام سوداء .. ومتاه
يا ألف سماء ... أين الله

هل أراد أن يعبر عن إصراره وعدم خوفه من مواجهة المصير؟ أم أراد أن يقول :إنه يؤمن بأن القدر من صنع الإنسان، فلابد أن يواجهه دونما شكوى ؟

---

(٢) الأعمال الكاملة صـ ٤٥١.

(٢) أسطورة أوديب في إيجاز هي أنه قد فقأ عينيه تكفيراً عن خطيئته التي ارتكبها دون أن يدرى، وهي قتل أبيه والزواج من أمه ، التي أنجب منها أربعة أبناء، هم في نفس الوقت أخوة له. وقد فضل الحياة على الانتحار، وسمل عينيه حتى لا يرى ابتسامة السخرية على أفواه من حوله. وأراد أن يتحمل وزر خطيئته، فانطوى على نفسه وقاطع العالم الخارجي وأصبح بلا حول ولا قوة بلا عرش أو سلطان، ورحل عن مملكته طيبة ،وظل ينتقل من بلدة إلى بلدة، والبشر يقابلونه بجفاء وازدراء ، وظلت خطيئته تطارده في كل مكان ، حتى استقر في قرية قريبة من أثينا قضى بها أيامه الأخيرة يكفّر عن خطيئته ، ويذوق صنوف العذب والأهوال والكوراث . ولكنه لم يكفُر بقدره ، ولم يشكُ في مصيره؛ لأنه آمن بأن الإنسان هو صانع قدره، فلا جدوى من الشكوى . وظل على ذلك حتى جاءت نبوءة الإله "أبوللون" تردّ له اعتباره، وتعوضه عن العذاب الذي قاساه ؛ وذلك بأنه كفّر عن ذنبه وخطيئته وأصبح طاهرا بما عانى من ويلات ، وأن الأرض التي سوف تحوي رفاته ستكون مباركة ، مما جعل الملوك يتسابقون في دعوته لممالكهم. ولكنه رفض تلك الدعاوى وظل بالقرية التي كان بها " كولونوس " . يُنظر في تفاصيل الأسطورة : أساطير إغريقية ، د/ عبد المعطي شعراوي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الثانية، ١٩٩٢ الجزء الأول صـ٢٤١-٢٥٣ .

وربما أراد أن يقول : إنه يتحمل الألم ويواجه المصير ، وإنه منبوذ ممن حوله بسبب خطأ لم يقصده :

مهجور كالليل أنا . .
كالصمت أنا مهجور
وهنا
قرب يدي
ملء غدي
دنياي دجى مقرور
بيداء ربداء ونداء مبتور
ودهور تتساقط ، تجرفها أمواه
وأنا الإنسان المغرور . .
أغور
أغور
أغور
فأين الله . . . ؟!

وقد يكون الشاعر قد أراد بأوديب أنه سوف يرد اعتباره في النهاية ، أو أنه يعبّر عن مأساته من خلال مأساة أوديب، أو أنه– أخيرا – يبحث عن الخلاص ويطلب المخلّص مما يعانيه من الضياع والعجز أمام القدر :

آه لو تدرى
ما أطول رحلاتي في صدري
في عيني المبقوره
رحلات تمتد طوال اليوم
في اليقظة
في النوم
لا الضحكة تغفو في صدرى
لا الرغبة مدّت رجليها

واستلقت سرا في سري

لا الصوره

درب في الرحلة للفجر

آه لو تدرى

ما أتعب رحلات لا تطلب ميناء

...وتغور خطاه

وتصيح يداه

يألف سماء .. يا الـ.... أين الله ؟

وكل تلك التأويلات على تعددها يستدعيها النص ، فما لا تستدعيه الأبيات منها يستدعيه العنوان، مما جعل النص مجالا خصبا لإعمال وجدان المتلقي من خلال تعدد المعطيات، الذي يزيد التفاعل والمشاركة مع الشاعر في تجربته.

فلربما أراد بلند أن " يتخطى الأسطورة الملخّصة إلي التفكير بالأسطورة دون ذكر ما يشير إليها صراحة، بحيث تصبح الأسطورة أو الرمز التراثي صدى تنبض به القصيدة دون أن تفصح أو تبين " [1] .

(١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، د/ محمد فتوح أحمد، دار المعارف، الطبعة الثالثة ١٩٨٤ ،صـ ٣٠١ .

ب . الموروث الأدبي

كما يقول إليوت : إن خير أعمال الشاعر هو ذلك الذي يحيا فيه أجداده الموتى من الشعراء.ومن الطبيعي أيضاً أن تكون " شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم ؛ لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها وكانت هي ضمير عصرها وصوته ، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر "[1].

وقد استخدام "بلند" نماذج من تلك الشخصيات في تجربته الشعرية ، حيث نجده يستخدم شخصية "أبو نواس" في قصيدة " انتفاضة كأس " [2] :

يا أبا نوس
قم
حي الدُّجا
حانة الأرواح واجمع شملنا
إن تك الأيام حالت دوننا
فهى لمّا تغتسل في
كأسنا
شفة الكأس التي صاحبتها
لم تزل
تصرخ
في أيامنا
كلما رنّت عليه قبلة
خلتها
تروي لياليك لنا

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د/ على عشري زايد ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، ط١، ١٩٧٨ صـ ١٧٣ .

(٢) الأعمال الكاملة صـ ١٠٥ .

وأبو نواس شاعر ارتبط اسمه بقضية فنية ، حيث رفض الوقوف على الأطلال في شعره ، واستبدل الحديث عن الخمر به[1]، وربما أراد "بلند" باستدعائه ضرورة ربط الشعر بعصره ، وتعبيره عن ضمير هذا العصر . ولعل ذلك إرهاص بانسلاخ "بلند" من عباءة الرومانسية ، واتجاهه بالشعر وجهة واقعية ، وربما أراد أن يعبر عن إحساسه بالغربة وسط دمن تحيط به ، ويريد أن يُولَد على يديه زمن جديد .

ومن الشخصيات الأدبية التي استخدمها "بلند" في استدعائه للتراث شخصية "المتنبي"، وذلك في قصيدة "اعترافات من عام ١٩٦١" [2] والتي يتحدث فيها عن السأم والملل من حياته الرتيبة ،القائمة على الخداع والشعارات الجوفاء،والتي تجعله يقضي حياته في عتمة مكتب ، ثم يدخل عليه العامل :

وكأمس
ذهبتُ
يفتح فراشى باب الغرفة يحني قامته
العطشى
وبلهفة من عوّده الجوع أن يحني
قامته ،
ويذلّ تحيته ، حد الهمسِ
سيقول :
صباح الخير .
صباح الخير .. اسم مغنّية .. كلا .. اسم
قصيده
كلا .. كلا .. اسم جريده
أعرفها
أعرف صاحبها .. كان صديقي
أهداني في يوم ما ديوان المتنبي للبرقوقي

---

(١) يُنظر ،أبو نواس الحسن بن هانيء ، تأليف خليل مردم ، شرح وتحقيق وتقديم عدنان مردم ، مطبعة الملاح، الطبعة الأولى ١٩٨٦ ،صـ٣٥-٣٦ .

(٢) الأعمال الكاملة صـ ٥٨٣ .

حدثني عن فجر قد يأتي برّاقا كالسيف

وقتّالا كالسيف

حدثني عن معنى أبعد من شكل الحرف

ويستمر حديثه عن رده على الفرّاش، والقهوة المرة التي يأتي بها ، وتستدعى الأمور بعضها، فسبب مرارة القهوة إصابته بمرض السكر. وكيف أصيب به ؟ لقد كان من المتمردين على السلطة الثائرين عليها ، وقد أصبحوا وجها للثورة وللقرن العشرين ، وهذه الثورة قد أهدته السكر والقرحة :

آه لو تعلم .. أن الثّورة في القرن العشرينْ

لا تهدي الثّوّار سوى السكري

والقرحة

و القهوة مُرّه

وأنا كنت من الثّوّار

وعرفت النوم على الأسمنت البارد

مثل القرن العشرين

وعرفت السجّانين الثوارْ

وعرفت المسجونين الثوارْ

وعرفت بأن الثوره

قد تقلع ظفري

قد تولج شرطيا في صدري

ولمست أصابعهم في عينيّ تقول

أنت الملعون فكن طُعماً للنّار

صرنا طُعماً للنّار .

للسكري .. والقرحة .. والقهوه .. مُرّه

والثورةُ .

.....

لكن وراء الأبواب المسدودهْ

مازال لنا وعد بالثورهْ

مازال لنا من يحلم بالثورهْ

من يدري

قد لا يشرب قهوته مُرهْ

فالقصيدة – التي حاولت الاختصار فيها قدر الإمكان – عبارة عن خطرات للشاعر عن الثورة والتضحية والأمل في نجاح من يكمل الدور ، وهو أثناء ذلك يستخدم شخصية المتنبي للإشارة بها فقط ، أو شخصية المتنبي التي تمردت على الوضع ولكنها أساءت لنفسها من حيث أحسنت للآخرين. ولعله كان من الأجدى استخدام شخصية المتنبي بصورة أعمق من الإشارة إليها فقط ، خاصة وأن "بلند" قد جعل من نفسه شاعراً ذا قضية، وكان المتنبي أكثر من يحمل ذلك المدلول ؛ حيث ارتبطت شخصيته بالتمرد على الواقع، إضافة إلى أن المتنبي له حضور في وجدان الجمهور العربي .

ولست أقصد من ذلك أن يُملَى على الشاعر ما يستخدمه أو يعبّر به ، لكن الغرض أن أعبّر عن عدم نجاح الشاعر في طريقة استدعائه لشخصية المتنبي .

جـ. الموروث الصوفي

يُعد التراث الصوفي "واحدا من أهم المصادر التراثية التي استمد منها شاعرنا المعاصر شخصيات وأصواتاً يعبر من خلالها عن أبعاد من تجربته بشتى جوانبها الفكرية ... وحتى السياسية والاجتماعية "[١] . وليس ذلك غريبا لأن " الصلة بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية جد وثيقة ، وتتجلى هذه الصلة في ميل كل من الشاعر الحديث والصوفي إلي الاتحاد بالوجود والامتزاج به ... وليس أدل على عمق التجربة التي تربط الصوفي بالشاعر من أن متصوفينا الكبار أمثال الحلاج وابن عربي وابن الفارض ورابعة وسواهم كانوا في نفس الوقت شعراء كباراً " [٢]. ويرى شاعر كبير كصلاح عبد الصبور " أن التجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد وتلتقيان عند نفس الغاية ، وهى العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه"[٣].

وقد تناول "بلند" في استخدامه للموروث الصوفي أشهر شخصيات الصوفية "الحسين بن منصور الحلاج" وذلك في قصيدته " وأصلية إذ تحيا نحيا " [٤] وهو في معرض رثائه للشاعر الكونغولي "تشكايا أوتامسي" الذي كان يحضر معه في منتدى أصيلة :

وأصيلة إذ تحيا . . نحيا
صارت تفهم سر الدمعة والضحكة في عينيك
وصارت تعرف من قطّع كل أصابعي العشر
ومن ألقى في النهر الحلاج
ومن داس رؤايا ،

ولكنه استخدم شخصية الحلاج بالإشارة فقط اعتماداً على الدلالة المختزنة في ذاكرة المتلقي عن هذه الشخصية، وهى أنه صُلب لموقفه من السلطة وليس بسبب عقيدته المتطرفة ، ويبدو أنه هنا لا يريد الحلاج كشخص ، ولكنه يريد أن يتحدث من خلاله كرمز ؛ بدليل أن الحلاج مات

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية ، د/ على عشري زايد صـ ١٣٢ .

(٢) السابق والصفحة نفسها بتصرف .

(٣) حياتي في الشعر ، صلاح عبد الصبور، دار العودة ، بيروت ،١٩٦٩صـ١١٩ .

(٤) الأعمال الكاملة صـ ٧٤١ .

مصلوبا والشاعر جعله مات ملقى بالنهر وكأنه أراد بالإشارة إلي الحلاج كرمز، التعبيرعن عذاب المفكرين وحيرتهم بين السيف والكلمة، فالحلاج كان ثائراً على نُظُم مجتمعه ، مما جعل أولي الأمر من العباسيين يخافون شره ، ولم يروا وسيلة للتخلص منه إلا رميه بتهمة الكفر والزندقة [1].

(١) يُنظر في ذلك: شخصيات قلقة في الإسلام ، د/ عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، سنة ١٩٤٦ وفيه ترجمة لمقال ماسينيون: (المنحنى الشخصي لحياة الحلاج شهيد الصوفية في الإسلام) .

د . الموروث التاريخي

" إن الشخصيات والأحداث التاريخية لا تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي ؛ حيث تبقى دلالتها قابلة للتجدد بصور وأشكال أخرى من خلال مواقف جديدة وأحداث جديدة ، إضافة إلى أنها قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة "[١]. وكما يقول د/ مصطفى ناصف: "إن التاريخ ليس وصفا لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصر لها ، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له ، فليست هناك إذن صورة جامدة ثابتة لأية فترة من هذا الماضي " [٢]. وقد أراد "بلند" استخدام دلالة الشخصية التاريخية للتعبير عن بعض جوانب تجربته ؛ ليكسبها – أي التجربة – نوعا من الشمول والكلية ، وليضيف لتلك التجربة البعد التاريخي الذي يمنحها لونا من جلال العراقة .

ولذلك نجده يختار من شخصيات التاريخ شخصية توافق أفكاره وهمومه وقضاياه التي يريد أن ينقلها للمتلقي . فالحقبة التي عاشها "بلند" اتسمت بسيطرة القوى الجائرة والقهر والظلم على مقاليد البلاد ، والمعاناة من القمع الذي وصل لحد الإبادة .

ولا شك في أن أول شخصية ترد على ذهنه لاستعارتها هي شخصية "الحجاج"، الذي اجتمعت فيه كل تلك الصفات التي تمثل الوجه المظلم للحكام والقواد ، وذلك نتيجة للاستبداد والطغيان .

فالحجاج أكثر الشخصيات تمثيلا لمعنى البطش والاستبداد وقمع الحق بالقوة، وإخماد كل صوت يحاول أن يرتفع في وجه الطغيان. فهو يفرض رأيه على الآخرين بقوة القهر وليس بقوة المنطق والإقناع، بالإضافة إلى أنه كان حاكما للعراق [٣] . استخدم"بلند" شخصية الحجاج في أكثر من قصيدة ، ففي قصيدة "الموت ما بين الأصوات الأربعة "[٤]يشير إلى خطبه، وبالطبع خطبته التي قدّم فيها نفسه للناس في العراق :

أسمع صوت الباعهْ

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، د/ على عشري زايد صـ١٥١.

(٢) دراسة الأدب العربي ، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة .د . ت صـ ٢٠٥ –٢٠٦ .

(٣) يُنظر : تاريخ الطبري تاريخ الرسل والملوك ، لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف، ضمن سلسلة ذخائر العرب ، الطبعة الرابعة د. ت ، ج٦ ، صـ٤٨٧– ٤٩١.

(٤) الأعمال الكاملة صـــ٨١٩.

تعلن

عن تاريخ معروض للبيع وعن زعماء

تألق أوجههم كالأحذية اللماعهْ

عن قتلى تسأل عن مقبرة

وسبابا

وخطايا

تتململ في خطب الحجاج وسيف السفاح

هذه الخطب التي تشيع جوا من الرهبة والخوف والتهديد والتي يتقلب فيها الضحايا من القتلى والأسرى ، إشارة إلى القهر والاستبداد .

ثم يستخدم شخصية الحجاج مرة أخرى في قصيدة " الحدود المسروقة"[١]؛ حيث يتكئ على الخلفية التاريخية لدى المتلقي عن شخصية الحجاج كرمز للسطوة والظلم، وهو يعبّر بها عن وطنه وطن الجلادين الوطن المسكين الذي أذن لنخاس قذر أن يسحبه ويطوف به عبداً معروضا للبيع بأبخس الأثمان ، ذلك الوطن القاتل والمقتول في الوقت ذاته :

فآليت على نفسي

أن لا [٢]أعرف لي وطنا

لا يكبر إلا ،

خارطة خجلى في دفترْ

وحروفا سودا تنذر بالقتل

وبالموت

ولا تعرف إلا أن تنبح في هذا المنبرْ

أو تنعق في ذاك المنبر

لتعيد علينا

خطبة دجال أعورْ

أو سطوة "حجاج" منكرْ

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٦٩٣ .

(٢) وردت هكذا بالأعمال الكاملة صـ٦٩٤ والصواب ألاّ .

فالحجاج هنا مجرد رمز مثير للدلالات في الأفكار والمواقف ، فهو إشارة عابرة تهدف إلى إضاءة موقف أو جزء ما من القصيدة .

أما في قصيدة "عودة الضحية "[١] فنجده يستخدم شخصية الحجاج بنضج أكبر من خلال التعبير بالموروث التاريخي ؛ حيث إنه قد جعل هذه القصيدة " قصيدة قناع " ، أي " وجود مستقل للقصيدة عن الشاعر ؛ يتخلص به من مشكلة الذاتية في التعبير "[٢] فقد استطاع- من خلال جعل تلك القصيدة قصيدة قناع – أن يقول كل شيء دون أن يعتمد شخصه أو صوته الذاتي بشكل مباشر؛ لأنه لجأ إلى شخصيتَىْ "الحجاج" و"سعيد بن جبير"، فاتحد بهما وعبّر من خلالهما عما يريد أن يقوله .

وكالعادة في معظم تعامله مع التراث يبدأ من العنوان ، فالعنوان: " عودة الضحية " ، يعطي إيحاء بأن الضحية لا تذهب هباء وإنما تحيا بموتها، ثم يتبع ذلك بعتبه النص، التي تلج بنا إلى عالم الحجاج مستدعية ما اخْتُزِن عنه في الذاكرة بمجرد ذكر سيرته . ولكنه يخصص من هذه السيرة حادثة معينة وشهيرة ، هي حادثته مع سعيد بن جبير ، وكأنه قد أعد ذهن المتلقي للقصيدة:

في أرض ما اتسعتْ
إلا . .
لصدى صوت الحاكم باسم الشيطان
يصيح :... بأن لا
لا شيء سوى ظلي.. لن أبقي شيئا
إلا ظلي
وبريق السيف المسلولْ
ودما مطلولْ ،
وصدى صوتي : ثق أني
سأعلق رأسك في باب القلعهْ
وسأقلعُ عينيكَ
أقصُّ يديكَ

---

(١) الأعمال الكاملة صـ ٧٦١ .

(٢) مجلة الجامعة ، العدد ٤ سنة ١٩٧٧ ، صـ٢١ في مقابلة مع عبد الوهاب البياتي .

ولن أسمح أن تُسكب من أجلك دمعهْ
وسأُبقي الليل الجاثم في كل ضروب الضيعهْ

فالشاعر باستخدامه للتنكير في كلمة أرض يشير لأرض معينة ،يحكمها عنده حاكم باسم الشيطان ،وهذا الحاكم لا يترك شيئا سوى ظله ، هل هذا الظل هو أتباعه؟ هل هو ظل الحاكم فعلا ؟ !

ثم يضفي جوا من الرهبة من خلال التهديد والوعيد على لسان الحجاج ،(الحاكم باسم الشيطان) والذي هو حاكم بلده ، وهو صدام حسين وقت كتابة القصيدة ، فيجرد وسائل الإرهاب في الظل بما يوحيه من رهبة كامنة ، خاصة حين يجسد معه الدم المطلول الذي يشير إلى حضور الضحية ، وعدم غيابها رغم موتها .

ثم يجسد القهر والاستبداد مرة أخرى في الليل ، ويقابل ذلك بتجسيد الضحية ، حيث بقاؤها رغم موتها ، وعدم ضياع دمها هدرا :

لكني يا حجاج
وكما تعرفني
سأظل بصيصا يتَفيَّؤُ وعدا في ضوء الشمعهْ
قد يصبح شمساً
قمرا
نهرا
فجرا يبزغ من عَيْنَىْ مشنوق في باب القلعهْ .

على ما في ذلك من تأكيد على حياة الضحية من خلال موتها، وهي الفكرة التي طالما أكد عليها "بلند" في شعره ، وقد جسد تلك الحياة في الشمس ، والقمر ، والنهر ،والفجر، بما يشير إليه من الإشراق والصفاء والخير والأمل على الترتيب ، بل يجعل التضحية هي قربان المستقبل ، فالفجر " يبزغ من عَيْنَىْ مشنوق " .

وكل ذلك من خلال ضوء الشمعة،حيث جمع مالا يُجمع في الواقع (الشمس والقمر).ثم نعود إلى القهر والتهديد صراحة :

يا جلاد .. اقتله.. اقتله.. اقتله
انثر لحم سعيد بن جبيْر
في كل دروب الضيعهْ

لذئاب الضيعةْ
لكلاب الضيعةْ
فأنا وحدي الموقظ في موتك مجدي
وأنا وحدي
سأضيء دروب الحي
بعيْنَي جلاّد أو سجّان
سأمد بأرضى من عتمة ألفَيْ قبرٍ
ولألف مكانْ
وأنا وحدي الخارج من معنى
في زمن محكومٍ بزمان
وسألتفُّ عليك طحالب صفراً كالبهتانْ
وسأقطع كلّ لسان يسألُ عن ابن جبيرٍ
في خطب الجمعةْ

هذا القهر الذي يمارسه الحجاج (الحاكم) من خلال القتل والوعيد والتهديد . ولنتأمل قولته " سألتف عليك طحالب صفرا كالبهتان " بما توحيه من ضياع الأصل وذهاب اللون .

فالشاعر إذن يشخّص الظلم واستبداد الحكم في شخصية الحجاج ويشخص الضحية (الشاعر والشعب) في سعيد بن جبير ، وهو تشخيص ذو دلالة فنية ؛ حيث أجاد الشاعر اختيار عُنْصُرَي التشخيص ؛ حيث إن الحجاج نهوضه وحياته مرهونان بقتل الضحية " وأنا وحدي الموقظ في موتك مجدي" وكأن المجد ينسلخ من قتل الضحية ،على ما في ذلك من إصرار على قتل الضحية ، وأهمية القضاء عليها ، الذي يرتبط بقيام ذلك المجد. وعلى ذلك فالعلاقة بين موت ابن جبير ومجد الحجاج علاقة وطيدة ؛ فلن يقوم الثاني إلا على أنقاض الأول. ولكن ابن جبير يقابل ذلك الوعيد بوعيد أيضا.

ولنر المفارقة بين وعيد كل من القاتل والضحية ؛ فوعيد الحجاج (الحاكم) يتجه للسيطرة والمجد الشخصي ، الذي يقوم على القهر والبطش ، بينما وعيد ابن جبير سبيله الخير لا الشر ، ولذلك فقد استدرك في هذا الوعيد :

لكني ياحجاج
وكما تعرفني ... سأظل هنا.. وهناك

وفي ألف مكانْ

وعدا... رعدا ... غيما

مطرا تخضر به النُّعمى

تلك المفارقة التي وضحت من البداية من خلال عرض الصوتين متجاورين ، صوت الحجاج وصوت ابن جبير ، خاصة وأن كلا منهما يتحدث بوجهة نظر يشك فيها الآخر، مما يولد الانفعال والأثر النفسي المطلوب ، الناتج من تشكيك هؤلاء الحكام الذين يبطشون بضحايا الحرية في غير رحمة ولا لين .

ثم ينهي الشاعر قصيدته بتلك المفارقة أيضا :

وسأوقظ في موتك حتفي

وسيكبر تاريخ من جرح في كفّي

من زمن مجهول

حيث يجعل الجرح مصدرالحياة، فتنشأ الحياة من خلال الموت؛ فلكي تنمو شجرة الحرية لا بد وأن تروى بدماء الشهداء،فيكون الجرح رحما يحمل التاريخ الآتي ويلد المستقبل.

وبعد هذا العرض الموجز للقصيدة وتحليلها، قد تثار الأسئلة التالية: هل كان استدعاء الشاعرللترات بهدف التعبير عن شخصية تراثية في موقف معين؟ أم بهدف عرض موقف سعيد ابن جبير الذي خرج على الحجاج، وحاربه بالسيف في صفوف عبد الرحمن بن الأشعث؟ حيث إنه لمّا تم القضاء على ابن الأشعث ظل ابن جبير يحارب بكلماته، مقدما حياته قربانا على مذبح كلمة الحق في وجه ذلك الطاغية الغشوم، ومقتنعا أن جهاده لن يذهب أدراج الرياح، وأنه إذا استشهد فإن كلماته ستبقى بعده سيفا يصرع الحجاج.(١) أم هل أراد أن يعرض لنا انهيار الحجاج وإعلان أحد أتباعه أن " ابن جبير" صرعه ؟(٢) لا يبدو الأمر كذلك، وإنما وكما ذُكر في بداية الكلام عن القصيدة أنها جاءت قناعا يستدعي موروثاً تاريخيا بصورة مباشرة للتقريب أو التفاعل بين الماضي والحاضر .

"فبلند" في تلك القصيدة قد جعل الماضي يحل في صورة الحاضر، فالقصيدة تكاد تنطبق على حاضر العراق بلد الشاعر ،حيث كان حاكمها – وقت كتابة القصيدة – يقتل وينفي ويريق

---

(١) يُنظر، تاريخ الطبري تاريخ الرسل والملوك،لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري ،تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ضمن سلسلة ذخائر العرب ،الطبعة الرابعة ، د. ت ، جـ٦ ، صـ٤٨٧ –٤٩١ .

(٢) السابق نفسه .

دماء أقرب الناس إليه للإبقاء على نفسه . والحجاج كان حاكما للعراق إبان العصر الأموي ، وهذا لم يأت مصادفة مع الشاعر، فواضح أنه مقصود . وكأن شاعرنا قد قام بالتوحيد ما بين الحجاج وحاكم العراق من جهة ، وبين سعيد بن جبير والعراقيين أصحاب الكلمة – والشاعر منهم – من جهة أخرى .

وقد أجاد بلند أيما إجادة في استخدام نموذجه التراثى ؛ حيث استخدمه برحابة فنية من خلال الالتفات بين الضمائر ؛ مما أعطى له الحرية في التعامل مع النموذج .فقد بدأ بالحديث بصيغة الغائب في أول القصيدة :

في أرض ما اتسعت

إلا . .

لصدى صوت الحاكم باسم الشيطان

يصيح :... بأن لا

ثم انتقل بعد ذلك إلى ضمير المتكلم من خلال الحجاج نفسه:

لا شيء سوى ظلي.. لن أبقي شيئا

إلا ظلي

ثم يأتي ضمير المخاطب من خلال حديث ابن جبير للحجاج :

لكني ياحجاج

وكما تعرفني

وهذا الالتفات قد أعطى للشاعر حرية استطاع من خلالها رصد النموذج التراثي المتمثل في الحجاج ، رصدا خارجيا وداخليا ؛ مما جعله – أي النموذج – مساحة لجدل داخلي فأما الرصد الخارجي فتمثل في الجدل القائم بين الحجاج وابن جبير، والذي أوضح الشاعر من خلاله أن الضحية لا تموت ، وأن دم الشهداء لا يضيع هدراً ، بل يكون هو الفجر والمستقبل المشرق :

سأظل بصيصاً يَتَفيَّؤُ وعدا في ضوء الشمعهْ

قد يصبح شمسا

قمراً

نهراً

فجرا يبزغ من عَيْنَي مشنوق في باب القلعهْ

وها هو الحجاج يرد :

يا جلاد .. اقتله.. اقتله.. اقتله

انثر لحم سعيد بن جبيرْ

في كل دروب الضيعهْ

.....

فأنا وحدي الموقظ في موتك مجدي

وكأنا بالحجاج، خاصة وأن نموذجه ذو صوت جهير له دويّ ، كما أن عناصر الأسلوب تلفتنا إلى نظيراتها عند الحجاج في خطبه ، كالنداء والوعيد بالبطش ، مما اتخذه الشاعر أداة للتعبير عن الظلم والقهر والاستبداد من خلال الرصد الخارجي للنموذج .

ثم قابل الشاعر ذلك بالرصد الداخلي للنموذج، بداية من عتبة النص على لسان الحجاج بعبارته الشهيرة : " يا قوم مالي ولسعيد بن جبير كلما عزمت على النوم أخذ بخناقي "، ومرورا بمقاطع القصيدة حتى نهايتها :

وسأوقظ في موتك حتفي

وسيكبر تاريخ من جرح في كفي

من زمن مجهول

مما جعل هذا النموذج التراثي ساحة لجدل داخلي بين شخصين هما الحجاج وسعيد بن جبير .

فقد جاء استخدام "بلند" لهذا النموذج التراثي يستقطب تاريخ أمته ، فيضاعف من قدرة النموذج على البث والعطاء خاصة أنه – أي "بلند" – أجاد اختيار النموذج والتعبير به ، حتى إنه لَيُعَد من أفضل استخداماته للتراث ، إن لم يكن أفضلها على الإطلاق .

هـ- الموروث الشعبي

لقد استعار" بلند الحيدري" من الموروث الشعبي أو الفولكلوري إحدى شخصيات ألف ليلة وليلة ؛ حيث استعار شخصية السندباد البحري ، ولكنه لم يستعرها إلا بالإشارة- وذلك ديدنه في الكثير من التعامل مع التراث – ففي قصيدة "الرحلة الثامنة" [1] وكالعادة من عنوان القصيدة يشير إلى الموروث الذي تتجه إليه تجربته ، فالرحلة الثامنة تذكرنا برحلات السندباد السبع في ألف ليلة وليلة ، ثم يتحدث عن البحار (السندباد) :

أطفيء مصابيحك .... ولنغرق
يا حارس المنارْ
فالحلم في متاهك الأزرق
قد أتعب البحَّارْ
فود لو تنتهي
حكاية البحّار
حكاية الطوّاف في البحار
.....
وود لو يغرق
أطفيء له الأنوار

فالسندباد البحري في ألف ليلة وليلة هو ذلك المغامر الجوّاب المرتاد ، الذي استمرت مغامرته على امتداد سبع رحلات مليئة بالأخطار والغرائب والعجائب التي كان يصادفها . نراه هنا في تلك القصيدة ذا مدلول عكسي، فهو لن يغامر بل أصابه التعب ، وود الغرق. وكأن "بلند" أراد أن يعبّر عن انقلاب الوضع واليأس والضياع ، فاستخدم النموذج التراثي بالتلميح المتآزر مع المدلول العكسي وهو انطفاء روح المغامرة لديه ، مما يجسد مدى اليأس المسيطر عليه ، والذي يجعل الأمور تسير ضد طريقها ، حيث إن السندباد رمز المغامرة قد أصابه اليأس وأحس بمرارة الضياع في البحار . فالسندباد (البحار) ما هو إلا الشاعر قد سيطر عليه اليأس والألم والضياع ، حتى إنه فقد الحماس والتطلع . وفي قصيدة " اعتذار "[2] يستخدم أيضا شخصية السندباد

---

(١) الأعمال الكاملة صـ ٣٢١ .

(٢) السابق صـ ٧٧٩ .

،ولكنه استخدام غير موفق وليس ذا دلالة فنية في القصيدة ؛ فشخصية السندباد مقحمة في هذه القصيدة ، وليست عنصرا ذاتيا من نسيجها العام :

فنحن يالآتون من أقاصِيَ البلاد
ونحن يا ضيوفنا الأسيادْ
نكذب كي نولدَ من جديدْ
نكذب كي تظل في تاريخنا المديدْ
حكاية نلوكها في كتب صفراء عن..
عن مجدنا التليدْ
عن مجدنا المجيدْ
خرافة قال بها السندبادْ
كان لنا فيها
البحر والأصداف واللآليء البيضاء
والموت الذي يجيء كالميلادْ

فما المدلول الذي تأتي به شخصية السندباد في هذه الأبيات؟!

و- الموروث الديني

إن التراث الديني مصدر سخي للإلهام الشعري ، وقد كان استخدام "بلند" للتراث الديني موفقا إلى حد كبير؛ حيث إنه أجاد استخدام هذا النوع من الموروث ، وبخاصة استخدامه لشخصية السيد المسيح عليه السلام .

وربما يرجع ذلك إلى أن شخصية السيد المسيح – كنبي – ذات صلة وثيقة ترتبط بتجربة الشاعر ، الذي يرى أنه يحمل رسالة لأمته ، كما يحمل النبي رسالة إلى قومه ، وإن كانت رسالة النبي رسالة سماوية .

فكل من الشاعر والنبي يعاني العذاب والقهر في سبيل نشر رسالته،ويعيش غريبا في قومه .

وقد كان استخدام "بلند" لشخصية المسيح هو الاستخدام الأكثر في شعره للشخصيات التراثية؛ حيث تخطت مرات استخدام تلك الشخصية الثلاثين مرة ،ما بين التلميح والتصريح .

ولعل ذلك يرجع إلى غنى شخصية السيد المسيح – عليه السلام- بالدلالات التي تتلاءم مع الكثير من جوانب التجربة الشعرية "لبلند" ؛ وبخاصة ملمحا الفداء بالصلب والحياة من خلال الموت .

وتجدر الإشارة بداية إلى أن ملامح شخصية المسيح في تجربة "بلند" الشعرية مستمدة من الموروث المسيحي، وبخاصة ملمحا الفداء بالصلب والحياة من خلال الموت . وهما ملمحان مسيحيان أسقط "بلند" عليهما دلالات من تجربته الشعرية؛ فالصلب أسقط عليه كل الآلام التي يتحملها الشاعر أو الثوار عموما سواء كانت حسية أو معنوية .

وأول تعامل "لبلند" مع شخصية المسيح كان في قصيدته " جئتم مع الفجر "[1] ، حيث يُلمح من القصيدة إشارة إلى الوشاية بالسيد المسيح –عليه السلام- ومجيء الكثيرين من عند رؤساء الكهنة وشيوخ الشعب للقبض عليه [2] :

وكان للغدر
ألف يد تسرق من ذهني
ومن دمي الحر

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٣١٣ .

(٢) إنجيل مرقس ، الإصحاح الرابع عشر ٤١: ٤٦ .

شوق الليالي السود للفجر

جئتم مع الفجر

وكنا هنا

نُقتل في صمت ولا ندري

أيُصلب الإنسان

أتحرِق النيران

بيوتنا

صغارنا

لأننا نحلم بالفجر ...؟

فها هنا تلميح إلى الوشاية والغدر الذي حدث مع السيد المسيح ، والذي أدى إلى القبض عليه ، تعبيرا من خلالها عن غدر الذين يوقعون بالمجاهدين من أجل الوطن ، وعن الظلم والباطل الذي عليه من يقومون بالقبض على هؤلاء المجاهدين ، كما فعل الكهنة للقبض على المسيح .

وفي قصيدة " خيبة الإنسان القديم "[1] نجد أيضا الفداء والتضحية باستخدام ملامح الصلب ، ولكن بوضوح أكبر :

وقلت

في الشفاه

في الخشب المعد للشتاء لى

إلهْ

وإنني سحابة جادت بها يداهْ

وإنني حلم الرمال السمر بالمياهْ

وإنني من يَبَسى أفجَّر الحياه

وكانت الحياهْ

تسمر الصليب في الجباهْ

وتصلِّب المسيح كل ساعةٍ

تصلب هذا الميت كل لحظةٍ

---

(١) الأعمال الكاملة صـ٣٨٩ .

فينتشي من ألمى مداه

حيث نجد الشاعر يجعل من فنائه (يَبَسى) حياة ، هذه الحياة التي تحتاج كل ساعة بل كل لحظة لقرابين الفداء والتضحية (المسيح) ، فالمسيح هنا يعبر به الشاعر عن الفداء والتضحية، ولعله أراد أن يؤكد ذلك ، فقام بالتحوير في قصة الصلب حتى لا يظن المتلقي أنه يعبر عنها ولا يعبر بها :

صليت

صمت

صرت في متاهتى إلهْ

وصارت الذنوب في مجاهلي صلاهْ

وجفت الشفاهْ

وها أنا أموت يا أختاهْ

كما يموت الرب في منفاه

ولست غير خطوةٍ

غرستُها

في الرمل

كي تحلم بالمياهْ

فالمسيح (الرب) لم يمت في المنفى [١] ، كأن الشاعر بذلك أراد أن ينبه المتلقي إلى انه يعبر بالمسيح وليس عن المسيح ؛ لكي يتخذ منه رمزا للتضحية وتحمّل الألم ، وكأن الصلاة والقيام هنا هما الكفاح الذي يأخذ بهما سمة القداسة التي قادت للتضحية .

وفي قصيدة " الوليمة" [٢] يستخدم حادثة الصلب في مزج للتراث بالحاضر مع التحوير في حادثة الصلب والعشاء الأخير .

فالمعلوم في الموروث المسيحي أن السيد المسيح قد صُلب ، ثم دفن ثم قام في اليوم الثالث [٣] .

---

(١) يُنظر في ذلك: إنجيل مرقس ، الإصحاح الخامس عشر.

(٢) الأعمال الكاملة ص ٦٠٩.

(٣) إنجيل مرقس ، الإصحاحان الخامس عشر والسادس عشر.

ولكن الشاعر يجعل حادثة الصلب منشورة في الصحف وأن المسيح قد تم توزيع لحمه قربانا ، وأنهم قد فقأوا عينيه :

وعندما قالت لنا جرائد الصباحْ
بأنهم قد صلبوا اللات وأن لحمه
يوزع الآن على هياكل المدينهْ
وأنهم قد فقأوا عينيهْ
كي يوقدوا في واحدة مصباحْ
يضيء في أوجهنا المنسيهْ
بقية من ضحكة دفينهْ
وكي تصير عينه الأخرى بأمر سادة المدينهْ
بحيرة نغسل في مياهها أحذية السياح
وتنتشي الأدعية السخيهْ

فالمسيح هنا (اللات) هو الضحايا الذين يُقَدَّمون قربانا للحرية ويضحون من أجل الآخرين ، ولكن هذه التضحية وهذا القربان يستخدم في غير ما جُعل له :

قلنا لهم :
مبارك هذا الذي يضوء في المصباحْ
مبارك هذا السنا اللامع في أحذية السياحْ
ما أعظم اللات الذي يصير عند موته
وليمة لأمةٍ حزينهْ

فهذا المقطع يستدعي قصة العشاء الأخير[1]، ولكن الشاعر يجعله ذا صبغة عصرية وبدلالة عكسية؛ فالوليمة والتضحية يستفيد منها السياح ، وليس من كانت من أجلهم ، بل يستفيد بها من لا يستحق التضحية ، إضافة إلى أن استفادتهم بها فيها إذلال لأصحاب تلك التضحية:

وكان فيما كانْ
الليل في المصباحْ
وكان فيما كان
بعض دمى ينزّ من أحذية السياحْ

---

(١) يُنظر: إنجيل مرقس ، الإصحاح الرابع عشر ٢٣: ٢٥ .

وفي قصيدة "غفرانك بيروت"[١]، يستخدم الصلب بعكس دلالته أيضا؛ حيث يجعل الموت والصلب لا يكفيان للفداء ، وذلك ليبين فداحة الأمر، وما جرى ببيروت ، لدرجة أن الفداء المقدّس المتمثل في الصلب لا يكفي :

غفرانك بيروتْ
ياموتا أكبر من تابوتْ
أكبر من أن يُدفن أو يُعفن تحت صليبٍ
من خشب
ياموتا لا يعرف كيف يموتْ
لن يعرف كيف يموتْ .

ومن الشخصيات التي استخدمها "بلند" في استدعائه للتراث الديني ، شخصية يهوذا التي استمدها من الموروث المسيحي . فيهوذا تلميذ المسيح الذي وشى به إلى الكهنة [٢] .وإن كان استخدامه لتلك الشخصية يطرح تساؤلا مثيرا للحيرة؛ ألا وهو: ماذا أراد أن يعبر عنه من خلال هذه الشخصية ؟ فالمعلوم، وكما هو في الموروث المسيحي، أن يهوذا وشى بالسيد المسيح إلى الكهنة وباع السيد المسيح مقابل ثلاثين من الفضة،ثم ندم بعد ذلك وأعاد الفضة إلى الكهنة، ثم شنق نفسه؛ وعلى ذلك فمدلول شخصيته هو الخطيئة الأخلاقية والسقوط في الجريمة والخسة؛ لأنها ارتكبت خطيئة لا تقبل التبرير . ولكن "بلند" يفاجئنا منذ العنوان الذي وضعه للقصيدة التي استخدم فيها تلك الشخصية، فالعنوان الذي اختاره هو " توبة يهوذا "[٣] ، فهل كان يقصد بذلك، التعبير عن حكام أمته الجائرين الذين يشعرون بالندم في النهاية ويعترفون بالذنب والإثم الذي ارتكبوه؟! هل أراد أن يعبر بالموروث عن أن الندم مهما حدث ومهما اعتُرف به فلن يمسح العار ويمحو الذنب، وأن التوبة لن تفيد؟

هذان المعطيان كلاهما مقبول، بالإضافة إلى معطى آخر قد يكون هو المراد، ولكن الشاعر قد جعله مستترا وراء المعطيين الأولين؛ وهو أن الشاعر أراد أن يقول : إن الحكام الجائرين الذين باعوا بلادهم وشعبهم ،مثلهم مثل يهوذا الذي باع السيد المسيح، عليه السلام.كل تلك المعطيات تبوح بها القصيدة ،خاصة وأن الشاعر بدأ بلسان يهوذا:

---

(١) الأعمال الكاملة صـ٦١٧ .

(٢) إنجيل مرقس ، الإصحاح الرابع عشر ٤٢: ٤٦ .

(٣) الأعمال الكاملة صـ ٣٠٩ .

يا صغاري

أنا أدري أن عاري

قصة تتساب من دار لدار

ثم انتقل إلى صوت حاكم نادم معترف بالذنب :

أنا أدري

أن مالصته كفاي

وما شادت يدي

من قصور لغدي

لم تعد غير شهود لدماري

أنا أدرى

أن ما كنّزت في الليل

ومن ويل بريء

وفقير

من دم أهرق مرضاة شروري

يستحيل اليوم

في النور

شهوداً لانهياري

ويستمر الاعتراف بالذنب وبأن الشعب يحقد عليه ؛لأنه وحش داس حقوقه وسد طريقه ولم يترك له إلا الجوع والدمار، ولا جدوى من اعتذاره لأنه أحرق حتى بيت جاره، وأن حكم الموت لن يمسح عاره ؛فهنا ألف قتيل وهنا ألف صغير مسجونٍ:

أنا أدرى

أن حكم الموت لن يمسح عاري

فانكروني يا صغاري

واتركوني

اتركوني لعنة تزحف في التاريخِ

مـــــــــــــــــــــــــــــــــن

نَّـــــــارِ

لنارِ

علها

تغسل

عاري

وإذا قبلنا المعطى الأول، وهو اعتراف الحكام الجائرين بالذنب وإحساسهم بالندم ،فإن ذلك لا يتفق مع ما قاله أستاذنا الدكتور علي عشري زايد – رحمه الله– حين قال عن الشخصيات المنبوذة في التراث الديني:"فإننا لا نجد أحدا من شعرائنا استخدم مثل هذه الشخصيات في غيرالتعبير عن جوانب السقوط والخسة والجريمة في تجربة الإنسان المعاصر، ومن هذه الشخصيات شخصيتا يهوذا الإسخريوطي ... والمسيح الدجال" [1].

ولكن "بلند" يعود بنا إلى نفس الشخصية وفي نفس الديوان بقصيدة "يهوذا"[2] معبرا بها عن الذين يبيعون الأحلام والعهود التي أبرموها بعدما أقسموا على الوفاء والتضحية والفداء :

يا من وقفت تشير ... أنت
يا من
يا من وقفت مع العيون القاتمات
تشير ... أنت
يا من وقفت وراء إصبعك الخؤون
تصر ... أنت ... أجل
وأنت
هلا ذكرت بأننا
رغم العذاب يهدّنا
رغم القيود تشدّنا
.....
هلا ذكرت ؟
وقد رأيت القيد ينهش من يدي
لينير من أمسي
غدي ؟
هلا خجلت؟

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، د/ على عشري زايد ، الطبعة الأولي ١٩٧٨ صـ ١٢٩، والجدير بالذكر أن الطبعة الأولى لديوان "خطوات في الغربة" لبلند ، والذي وردت به القصيدة المذكورة ، قد صدرت عن الدار العصرية ببيروت سنة ١٩٦٥، أي قبل كتاب د/ علي عشري بثلاث عشرة سنة .

(٢) الأعمال الكاملة صـ٣٤١ .

وقد وقفت مع العيون القاتمات

مع الأيادي الآثمات

.....

لتبيعني حياً وميْتا

لتهدني

دربا

وإيمانا

وبيتا

فيهوذا هنا هو كل من خان وطنه وباع قضيته وتنصل من عهده ، ولذلك جاء استخدامه هنا متسقا مع المدلول الذي يعطيه ، حتى إن الشاعر في النهاية سعيد بأنه لم يكن مثل هذا النموذج المنبوذ:

لكنني

– وافرحتاه –

ما كنت ... أنت

ومن خلال النموذجين السابقين في استخدام شخصية "يهوذا" يكون قد نجح فنياً في استخدام هذه الشخصية برحابة جعلته قادراً على التعبير بها عن معنيين متقابلين .

تلك أمثلة للموروث الديني في شعر "بلند" . ولكن تجدر الإشارة إلى أنه لم يعتمد في استخدامه للموروث الديني على الموروث المسيحي فقط ؛وإنما غلب عليه الموروث المسيحي ؛ حيث توجد توظيفات من الموروث الإسلامي ، كما في توظيفه القرآني في قصيدة "لكى لا ننسى "[١] على سبيل المثال ، وكما في استخدامه لشخصية أبرهة ، وعام الفيل في قصيدة "أأعود لمن ؟" [٢] .

وبعد ، كانت السطور السابقة محاولة لرصد الصور تراثية المصدر في شعر "بلند"، والتي جاء بعضها موفقا والبعض الآخر غير موفق، كما كثرت الأمثلة نتيجة لكثرة اعتماده على هذا النوع من الصور، حتى إن تلك الأمثلة على كثرتها لا تمثل إلا نسبة ضئيلة من استخدام الصور تراثية المصدر، ولكنها تغطيها بأنواعها المختلفة. علاوة على ضرورة الإشارة إلى أن هذا التقسيم

---

(٢) الأعمال الكاملة صـ ٧٦٩.

(٣) السابق صـ ٧٩٣ .

لتلك الصور التراثية بحسب مصدرها إلى دينية وتاريخية وصوفية وشعبية وأدبية وأسطورية قد جاء لطبيعة الدراسة النظرية لها؛ لأن هذه المصادر، وكما يقول د/عشري: " بينها من التشابك ومن التداخل ما لا يمكن تجاهله، فأي شخصية صوفية هي بالضرورة شخصية تاريخية. ومثل ذلك يمكن أن يقال عن معظم الشخصيات الدينية والأدبية، كما أن كثيرا من الشخصيات التاريخية والدينية قد انتقلت إلى التراث الشعبي أو التراث الأسطوري، فأصبحت من الشخصيات الشعبية أو الأسطورية بينما هي في الوقت نفسه شخصيات تاريخية"(١) .

كما تجدر الإشارة إلى أن "بلند" لم يعتمد في استخدامه للشخصيات على التراث فقط وإنما اشتمل شعره على بعض النماذج الموجودة في حياتنا المعاصرة ،والتي استطاعت أن تكتسب بفعلها الإنساني الخلود والهيبة،بل أخذت شيئا من هيبة التاريخ ،وقدسيته.وأوضح مثال على ذلك هو استخدامه لشخصية مناضل جنوب إفريقيا ، وأشهر سجين سياسي في العالم "نيلسون مانديلا"، وذلك في قصيدته " حوار الألوان "(٢):

وسمعت ابني
يصرخ بي :يا أبت ..قل :كلا
وافرش جنحيك لنا ظلا
ومُصلّى
فعلى الدرب ألوف القتلى
ما زالت تسأل عن دمعهْ
عن شمعهْ
لقتيل ينزف في صمت امرأة ثكلى
عن وعد بالنور
يتفجر من عينى مانديلا

فنيلسون مانديلا صار رمزا لكفاح المنتصر، والمكافح الذي بذل كل ما يملك من أجل الحصول على حقه ، ورفض كل أنواع الظلم والعنصرية :

قل: كلا .. لن نسمح
أن نذبح

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، د/علي عشري زايد صـ٩٤.

(٢) الأعمال الكاملة صـ ٨١١.

لن نسمح

أن يربح تجار الجلد الأسود من جلدي لي غلا

من جلدي نعلا

قل: كلا

لن يصبح موتي قمحا

بل ملحا

إلى آخر القصيدة التي استطاع من خلالها أن يوظف شخصية معاصرة وليست تراثية.

ولعل في ذلك ردا على د/ محسن أطيمش ، الذي يقول ، في معرض استخدام الشخصيات كقناع في الشعر الحديث :" ويلاحظ قاريء أهم قصائد الأقنعة ... أنها تتجه دائما إلى شخص فاعل في التاريخ ، أو شخص متفرد ذي قيمة ايجابية ، ولسنا ندري لم تقتصر مثل هذه القصائد على أفراد تاريخيين ، وتنسحب عن الأفراد المعاصرين والمؤثرين أيضا؟ ولا شك أن في حياتنا المعاصرة نماذج إنسانية استطاعت أن تكتسب بفعلها الإنساني الخلود، وشيئا من هيبة التاريخ وقدسيته، وهم بالتالي يصلحون لأن يكونوا أبطالا لقصائد شعرية أو أقنعة للشاعر، فلماذا يعزف الشاعر المعاصر عنهم ؟"[1] .

وذلك يُعد من أوضح الأدلة على الغبن الذي تعرض له ، ومازال ،شعر "بلند الحيدرى"،الذي لم يأخذ معشار ما أخذه شعر رفاقه من رواد الشعر الحديث.

---

(١) دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر،د/ محسن أطيمش ،الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، سلسلة دراسات (٣٠١)عام ١٩٨٢ صـ ١٠٤ .

ثانياً : الصور المأخوذة من الحياة المعيشة

لقد كان "بلند" يستخدم في شعره صوراً تعتمد على الواقع ، مستوحاة من الحياة المعيشة. ولا نقصد بالواقع نقل الواقع كما هو ، أو بشكل مباشر . ولكن المقصود هو نظرة الشاعر إلى الواقع وكيفية الإحساس به "وتحويله إلى فن موظف لخدمة العمل الأدبي نفسه ؛ أي لخدمة موضوع القصيدة وربط هذا الواقع بالحدث نفسه ، وتحمّل الصورة الشعرية لمواقف الشاعر وأفكاره " [١] .

ففي قصيدة "الخطوة الضائعة " [٢] ينقل لنا صورة المدينة في مخيلته وفي الواقع ، المدينة بتناقضاتها وصورتها الجديدة ومشكلاتها ، والتشرد فيها . وذلك كله يعبر عن نظرته إلي الواقع ، حيث يقول :

كان الشتاء يهز أرصفة المحطه
وتموء عاصفة كقطه
وعلى الطريق
يهتز فانوس عتيق
فيهز قريتنا الضنينه
ماذا سأفعل في المدينه . . ؟
وسألتني
ماذا ستفعل في المدينه . . !؟
ستَضِيع خطوتك الغبية في شوارعها
الكبيرهْ
ولسوف تسحقك الأزقات الضريرهْ
ولسوف
ينمو الليل في أعماقك الصماء آمالاً حزينهْ
ماذا ستفعل في الـ ....
وبلا صديق :

---

(١) دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د . محسن أطيمش ، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة دراسات (٣٠١) ١٩٨٢ صـ ٢٦٠ .

(٢) الأعمال الكاملة صـ ٢٧٥ .

لا

ليس في تلك المدينة من صديق

وضحكت منى

وهزئت منى

وظللت أنتظر القطار إلي المدينه

.....

لا ...

لن أعود ....

لمن أعود وقريتي أمست مدينه ؟

.....

سأجرّ خطوتِيَ الصغيرة في شوارعها

الكبيرهْ

ولسوف تسحقني الأزقات الضريره

لا . . .

لن أعود

فقريتي أمست ... مدينهْ

أمست مدينهْ

فكأن المدينة هي البديل الكالح الملوث ، والذي يشير إلي الضياع والفقر والتشرد والأزمة.

ومن الصور الواقعية التى استخدمها بلند في قصيدته "نداء الخطايا السبع " [1]، والتى يُدين فيها السلطة من خلال الصور التى تمثل الواقع السياسي ، والتي يعبر عنها الحراس ، الذين يرمزون للدولة :

ومشيت دروب الناس

لملمت خطاهم

لملمت رؤاهم

ما يسقط منهم في رقمٍ أو حرف

فعلمت ،

بأن السّراق هم الوجه الآخر للحراس

---

(١) الأعمال الكاملة صـ ٥١١ ، والأبيات المختارة صـ ٥١٦ .

وعلمت بأني بين الناسْ

وجهان لهذا العبدِ

وذاك النخاسْ

فالشاعر يدين الدولة الفاسدة، ممثلة بحراسها الذين يمثلون السراق .

وقد أكد تلك الصورة في قصيدة "الهويات العشر" [1] ، والتي يعبر فيها عن قهر الحاكم المتمثل في الشرطة ، وذلك من خلال رصد صورة واقعية من الحياة المعيشة ؛ فالشاعر يخرج بعشر هويات تشهد له ، وهو يضحك لأنه يملك ظله ؟! ويستطيع أن يرميه وراءه ويغرقه ويسحقه ويخفيه ، كل ذلك للظل لا الأصل ، فلا يملك نفسه بل ظله وذلك كله في بلد لا يملك أي هوية :

ومددت يدي .. مازالت عشر هوياتي في جيبي

هذا اسمي

هذا رسمي

هذا ختم مدير الشرطة في بلدي

هذا توقيع وزير العدل وقد مدّ به زهو حزّ فمي

وأطاح بسن من أسناني

خدّش بعضا من عنواني

وخشيت على ..... فبلعت لساني

ومعي سبع هويات أخرى

أُقسم لو مر بها جبل أحنى قامته ولقال :

هي الكبرى

.....

عشر هويات في زمن ... في بلد لا يملك أي

هويهْ ،

في اليوم الثاني

كان ببابي شرطيان

سألا ني من أنت .. ؟

أنا .. ؟ !

بلند بن أكرم .

---

(١) الأعمال الكاملة صـ ٦٢١ .

وأنا من عائلة معروفه
وأنا لم أقتل أحداً .. أقسم لم أقتل أحدا
وأنا لم أسرق أحدا
وبجيبي عشر هويات تشهد لي
وبأني ... فلماذا .. ؟
ضحكا منى .. من كل هوياتي العشر
ورأيت يداّ تومض في عيني
تسقط ما بين الخيبة والجبن
– أنت مدان يا هذا
– يا هذا

ولكن عاب هذه الصورة – رغم واقعيتها وتعبيرها الموحي – عابها التقريرية في نهاية القصيدة:

لا ظل لغير الشرطة في بلدي

إلا أنه في قصيدة " المدينة التى أهلكها الصمت " [1] يعبّر أيضاً من الحياة المعيشة حين يتحدث عن بغداد التي صمدت على مر التاريخ، التي صارت ميتة بالخرس الذي شل لسان بنيها ، وأهلكها الصمت . ولكنها كادت أن تصبح شيئاً في سر ، ووعدا في عينيه وعهدا نحيا فيها حلما، وتمنينا – الشاعر وأهل بغداد – أن تصبح برقاً يفصح عن لهفة :

... ولكن ....
أصغ ... أصغ
وأصغيتُ ، وأرهفت السّمع ولكنّي
لم أسمع شيئا
– أصغ ... أصغ .
وضحكت .. هذا صوت القطة في بيت الجارْ
ذاك ... حفيف لوريقات الأشجارْ
لا تأبه لهما .. لا شيء سوى صوت القطه
لا شيء سوى صوت حفيف الأشجارْ

---

(١) الأعمال الكاملة صـ ٧٢٣ .

تلك الصورة الواقعية التى يراها كل منا ، ولكن الشاعر ، وبمهارته في الاستفادة من تلك الصور المعيشة ، ينقلنا من خلالها إلى ما يريد التعبير عنه :

وتدق يد باباً أربع دقاتْ
ويدقُّ القلبُ من الرهبة آلافَ الدقاتْ
أصغِ .. أوَلَمْ تسمعْ ، أوَلَمْ تلمح شيئا ... ؟ !
إني ألمح ظلا يتربصُ خلف الشبّاك
.....
فغدا سَيُعَدُّ التقريرُ
يُعد التبريرُ لقتلك فينا ، وبنا ، يا بغداد
وعلينا الإقرارُ ، فنحن الجثةُ والمسمارْ
وأنت المنسية ما بين الجثّة والمسمارْ

وتستمر المحاكمة :

– كنتم سهرانين إلى وجه الصّبح
– كنا سهرانين إلى وجه الصّبح .. ولكنّا
– ماذا يعني ذلك ... ؟ ماذا يوحي .. ؟
كان على الكرسي المخلوع الضلعين
وفوق الطاولة السوداءِ
وقرب الفانوس المرتجف الأضواءِ
أوراق بيضاءُ وأخرى صفراءُ بلون القيح
وكان هناك كتاب مفتوحْ
كالسر المفضوحْ
وبقايا قلمين
.....
وسنعدم في ساحة بغداد
وعلى صدريْنا لافتة أكبر من بغداد
(اعلم .. كي لا تُعدَمْ ... اعلمْ ... كي تَسْلَمْ .
ممنوع أن تقرأ ... أن تكتبْ

أن تحكيَ ... أن تبكيَ ... أن تسألَ حتى
ما معنى بغداد .
ما معنى أنك إنسان أو حيوانٌ
أو أنك أكثر من حجر منسي في بغداد
ممنوع أن تصبح أكثر من ساقين لعاهرة
أو كفين لقوّاد

ولعل واقعية القصيدة جعلتها تقول كل شيء وتعبر عن كل شيء ، دونما حاجة لشرح أو تأويل. ثم في قصيدة " متهم ولو كنت برئيا " [1] يلح على نفس الملمح ؛ حيث يرصد قهر السلطة وظلمها من خلال صورة واقعية ، ترصد المعاناة التى يكابدها إنسان القرن العشرين ، تلك المعاناة بقسوتها ، وسيطرة السلطة على الأمور ، سواء بالزيف ، أو التلفيق ، أو الاتهام الباطل. تلك الأمور التى كثيراً ما نراها في حياتنا المعيشة ونتألم منها . ولكن "بلند" لا يقصد الصورة لذاتها، وإنما يدلف منها إلى الموضوع الأكثر شمولاً ؛ وهو التعبير عن أزمة الأمة في سطوة حكامها:

في غرفة في الطابق السابع
التقيا ...
تحدثا
تصارعا.. تمانعا
ناما معا
وأسدل الستار
في غرفة في الطابق السابع ،

وبعدما يشعر أن تلك المقدمة في القصيدة قد تأخذ القارئ بعيداً عما يصبو إليه –من القهر والسطوة من جانب الحاكم – نراه يأخذنا لموضوعه الرئيس بانتقال جيد إلي الحدث :

لكننى بقيت مصلوبا لدي الجدارْ
ومثلما أردتني
بقيت كالمسمارْ

والملاحظ أن المتحدث (عين السلطة) هو نفسه مقهور في تصرفه :

أغور في عينيهما

---

(١) الأعمال الكاملة صـ ٥٤١ .

أغور في سريهما
أغور في الجدار
في غرفة في الطابق السابع ،
سمعتها يا سيدي
تسأله عن حبه الرائعْ
عن جسد
– معذرة يا سيدي ..
قالت له : بأنه يحرق مثل النارْ
يحرقني كالنّار
ومرة تحدثا عن عالم ضائع
عن نطفة في عالم ضائع ،
لكنني
ومثلما أردتني ... ومثلما خلقتني
لم أفهم الحوارْ
.....
ومثلما حذرتني : " الناس مجرمون " ،
" الكل مجرمون " .
" حتى الهوى البريء في العيونْ " ،
ومثلما أردتني
بقيت كالمسمارْ
أغور في عينيهما
أغور في سريهما
أنبش في الجدارْ
في غرفة في الطابق السابعْ ،
أبحث في الهمسة والضحكة والحوارْ

عن الموعد للثأرْ [1]

عن غضب الثوارْ

عن منيَّة تصير في عنقيهما حبلاً

وفي كفيهما مسمارْ ،

معذرة يا سيدي

كانا بريئين بإصرار

كانا بريئين بإصرار ،

وعندما استيقظ في مدينتي النهارْ

تسربت في نشرة الأخبارْ

حكاية عن غرفة في الطابق السابعْ

عن موعد للثأرْ

عن غضب الثوارْ

وكان في عنقيهما حبل وفي كفيهما

مسمارْ

ولعله من الواضح أن واقعية الصورة قد استدعت ذكر القصيدة شبه كاملة ، بما تعبر به عن القهر وزيف الثورة وظلمها ، فقد جعل الصورة واقعية بحيث إن أي شرح لها يكون إفساداً لها ؛ فهي تدرك كلل دونما الحاجة لتفسير .

ومن القصائد التي توضح ذلك أيضاً ويمكن الرجوع إليها: قصيدة "اعترافات من عام ١٩٦١ " [2]والتي لم أذكرها لطولها .

---

(١) لعلها "عن موعد للثأر" ، ويؤكد ذلك أمران ، أولهما : ورودها هكذا بالسطر ٤٧ من القصيدة ، وثانيهما استقامة بحر الرجز الذي عليه القصيدة .

(٢) الأعمال الكاملة صـ٥٨٣ .

ثالثاً : الصور المجازية في شعره

إن الصورة المجازية في الشعر الحديث– وبلند من رواده – لم تعد تعتمد على المشابهة بين أطراف الصورة وعناصرها ،وبخاصة المشابهة الحسية ؛ " فالصورة في هذا الشعر إبداع خالص للروح وهى لا يمكن أن تتولد عن التشابة ، وإنما من التقريب بين حقيقتين متباعدتين كثيراً أو قليلاً ، وكلما كانت الصلات بين الحقيقتين اللتين يقرب بينهما الشاعر بعيدة ودقيقة كانت الصورة أقوى وأقدر على التأثير وأغنى بالحقيقة الشعرية " (١) .

وهذه الأهمية للصورة المجازية هى التى جعلت شاعراً مثل"كولردج "يقول: إن "الشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة ، وذلك لأن الصور المجازية هى جزء ضروري من الطاقة التى تمد الشعر بالحياة " (٢).

وتجدر الإشارة – قبل الحديث عن الصورة المجازية عند بلند – إلى أن هناك تفاوتاً في الإحساس بالصورة ، أو بعبارة أخرى يوجد اختلاف في تقييم الصورة ما بين متلق ومتلق وذلك بحسب وجهات النظر المختلفة و القبول والرفض والخلفية والثقافية .

ففي قصيدة " الصمت الحالم " (٣) ، حين يقول :

مالي أراك كشاعر
جاث
على حُلْمِ الطريقْ
أعمى تعكَّز بالهواجس والظنون بلا رفيقْ
يحبو على فجر الصِّبا
متعثرا بخطا الشروقْ

---

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د/ على عشري زايد صـ ٧٢ .

(٢) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابث درو ،ترجمة محمد إبراهيم الشوش ، مكتبه منيمنة، بيروت ١٩٦١ صـ ٥٩ .

(٣) الأعمال الكاملة صـ ٣٩ .

نرى أن الصورة قد خرجت عن التشبيه الحسي السطحي إلى معنى عميق ؛ حيث تتباعد أطراف الصورة والشاعر يقرب بينها؛ لأنه يكتشف علاقات بينها بروحه وخياله وليس بحواسه. فنحن في هذه الصورة نرى معنى عميقا نتج عن تصرف الشاعر في المجاز بحرية وموهبة ؛ وإلا فكيف يتعكز الأعمى بالهواجس والظنون ؟ فالأعمى يحتاج إلي عكاز يرشده والهواجس والظنون تُضل ، وخاصة في حالة عدم وجود الرفيق . ومع ذلك كله فهو متعثر الخطا مما جعل الصورة تعبيرا موفقا عن الضياع والتيه ، نفذ إليه الشاعر من خلال هذا الربط والتكوين الجيد للصورة بأطرافها المختلفة المتباعدة .

وفي قصيدة " لا شيء هنا " [1] يقول :

اتكأ الماضي على أحلامه

يلعن الصمت

ويشكو الزمنا

نجده قد خرج بالصورة عن المعنى الاستعاري إلي علاقات جديدة ؛ فالمعطى الأول للصورة هو تشخيص الزمن عجوزاً يتكئ ، ولكنه أعطاها نوعا من التعقيد الذي يجعل للماضي أحلاماً يبدو أنها لم تتحقق مما جعله ، يلعن ويشكو، وهذا ينقل مدى الألم والمعاناة والغضب ، وقد تعقدت الصورة بعد ذلك :

فإذا العالم

حسٌّ هامد

ترقص الظلمة في مأتمه

حيث نراه يجمع ما بين المتناقضات ظاهريا، وإلا فما العلاقة بين الحس الهامد وبين الرقص والظلمة والمأتم؟ ولكن الشاعر قد عبر ببراعة – وعن طريق هذه المتناقضات – عبر عن التخبط والتيه والضياع .

على أن هذا الربط بين المتباعدات و المتناقضات من خلال الصورة الشعرية لابد أن يملك الشاعر زمامه ، وإلا انزلق في خطأ يفسد الصورة ، وهو التنافر وعدم القدرة على الإيحاء . ويظهر ذلك جليا في قصيدة " شكاية مُهمَل " [2] ، والتى تتابعت فيها الصور في تقريرية تخل

---

(١) الأعمال الكاملة صـ ٤٩ .

(٢) السابق صـ ٩٧ .

بالمعنى ، بل تصيب بالفتور ؛ لأن الشاعر فيما يبدو كان يهدف إلي تتابع الصور وحشدها بدون هدف فني . فبعد البداية الموحية بجو من الرهبة :

ليل يحوك الرعب حول سكينتي
ويطوف أحلاما تجن بمسمعي
وخفوق أجنحة الظلام يخيفني
وتنفّس الأشباح يقلق مضجعي

نراه بعد ذلك يعمد إلى الصور المتوالية :

حتى حسبت الليل
ليثا جائعا ،
باتت مخالبه تمزق أضلعي

فما العلاقة بين الليل المخيف الموحي بالهول ، والليث بمخالبة الممزِقة ، و التي توحي بالألم ؟ ثم بعد ذلك :

والموت يحبو فوق صدر صباي نشوانا
بلحن شقائي المتقطع
يغتاله قبل الفناء كزهرة تذوي وعيناها
بحلم ممتع
كقصيدة ماتت على شفتي ولم
تسمع صدى [1] إلهامها المتوجع
وكشمعة
سحق المساء سناءها ، فغفت
على كف الدُّجى بتفجع
وكصورة
سَلَب الغبار جمالها
في ظل صمت بالظلام ملفعِ
أنا مثلُها،
عمري شكاية مُهمَل وصراخ مهجورٍ

(١) بالأعمال الكاملة "صدري " ، وواضح أنها خطأ مطبعي .

وبسمة أدمع

فهذه الصور المتلاحقة ، رغم اشتراكها وتشابهها في التعبير عن الإحساس بالإهمال فإن تتابعها قد أخل بالمعنى ؛ فنحن نتقلب ما بين ليث وزهرة وشمعة وصورة، وهى متناقضات رصت جنبا إلي جنب لتوالي الصور مما أدى للتنافر في الصورة على الرغم من تشابه حالاتها ، وقد كان الأجدى الربط الفني لا الحسي الشكلي .

ولا يتناقض ذلك مع ذكرته في القصيدة السابقة من جمع المتناقضات؛ لأن جمع المتناقضات فيها كان للربط بين أطراف الصورة المتناقضة ظاهرياً ، و أما تلك الصور المتنافرة فقد نتجت عن جمع صور متناقضة معنويا ومتفقة شكلياً .

وقد تكرر ذلك من الشاعر في نفس الديوان في قصيدة " لعنة التراب" [١] . ويبدو أن هذه المرحلة قد كانت انزلاقا في الاتجاه نحو تعدد الصورة ؛ لأنه في تلك القصيدة حدث تتابع للصور مع تنافرها وعدم وجود ما يربط بينها ولو ظاهرياً .

ولعل هذا السلوك من الشعراء هو ما جعل الأستاذ العقاد يلح على ضرورة تعبير الصورة الشعرية عن حقيقة نفسية أو شعورية ،وعدم اقتصارها على تسجيل التشابه الحسي،وذلك حين يقول : إن " الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لامن يعددها ويحصي أشكالها وألوانها ، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو ، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به .

وليس همّ الناس من القصيدة أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويُودِع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة مارآه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه ... " [٢] .

وقد انزلق بلند في شَرَك الصورة المجازية في بعض قصائده، ومن أمثلة ذلك ما فعله في قصيدة "كبرياء"[٣] ، حين يربط بالخطأ بين أمرين لا يصح ارتباطهما :

ولعدت أزحف من جديد

في مدفني الرطب الوحيد

---

(١) الأعمال الكاملة صـ ١٢٥.

(٢) الديوان في الأدب والنقد ، عباس محمود العقاد ، وإبراهيم عبد القادر المازني ، دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر ، القاهرة، الطبعة الرابعة ١٩٩٧ ، صـ ٢٠ .

(٣) الأعمال الكاملة صـ ٢٠١ .

في خافق كملاجئ المتشردينْ

كغد اللصوص الخائفين

ماذا أريد ... ! ؟

فحشد الصورتين هنا أخل بالمعنى ؛ لأن الصورة تعطي عكس ما يريد ؛ فالصورة الأولى "خافق كملاجئ المتشردين" موحية ؛ لأنها قد تكون إسقاطا على قومه من الأكراد المشردين، مما يلج بنا إلى هموم الشاعر ، ولكن التكرار في الصورة أتى بصورة أخرى أضاعت إيحاء تلك الصورة ؛ حيث نقلتنا إلى اللصوص الخائفين ، ولاعلاقة بين الصورتين ، مما أصاب الصورة بالتناقض الذي أخل بها.

بل كان هذا النزوع إلى الصور المجازية سببا في تقريرية بعض الصور وعدم تلاؤم إيحائها، لتنافر طرفيها ، وهذا ما وقع فيه شاعرنا في قصيدة "موت شاعر " [1] ، حين يقول :

خنقت بسمته دنيا أسى

كنهار شرب الغيم سناه

إذ إننا نجد أنفسنا أمام تشبيه تقريري مباشر يضيع – بهذه المباشرة – جمال الصورة ؛ حيث يضيع على المتلقي جمال التجربة ؛ ويحرمه من التفاعل مع الشاعر؛ لأن المتلقي لهذه الصورة يجد كل شيء جاهزاً واضحاً دون ترك مجال لإعمال الفكر، أو الاندماج أو التأويل والتخيل ، وغير ذلك مما يكسب التجربة حيوية وتأثيرا . علاوة على تناقض طرفي الصورة إيحائيا وحسيا ؛ وإلا فما العلاقة بين البسمة التي تُخنَق بالأسى (المشبه) بما فيها من إيحاء باليأس والألم والحزن ، وبين النهار الذي أضاع الغيم ضوءه (المشبه به) بما فيه من إيحاء بالخير الذي يؤدي للسعادة ؟!

وقد توحي تلك الأمثلة السابقة من شعر الحيدري بأنني أنتقد الصورة المجازية عنده ، ولكن الأمر ليس كذلك ، وإنما التعامل بشكل مباشر مع شعره هو الذي أدى لهذا الإيحاء ، والذي تبدده صور أخرى استطاع من خلالها أن يأخذنا إلى عالمه الشعري ويجعلنا نتفاعل معه ونعمل فكرنا . ففي قصيدة " خفقة الطين " [2] يقول :

كلنا في مسرح الدهر

تماثيل عصور

---

(١) الأعمال الكاملة صـ ١٠١ .

(٢) السابق صـ ١١١ .

فهذه الصورة جيدة ؛ لأنها أولاً غير تقريرية ، وثانيا غير مباشرة ؛ حيث يترك فيها مساحة للمتلقي ليتفاعل معه ويندمج ويشارك بالمحاولة في تأويل تلك الصورة ، مما يزيد من جمال التجربة وحيويتها و تأثيرها . فالدهر مسرح ، فما مكونات هذا المسرح ؟ وما الذي يموج به ؟ وما المقصود بالتماثيل ؟ فهل تعبر عن العصور أم أبناء تلك العصور ؟ وغير ذلك مما يزيد من حيوية التجربة .

وليست تلك الصورة مثالاً فريداً ، بل نجد مثيلاتها أخريات ؛ ففي نفس القصيدة يقول :

صور الإثم بعينيك تلوّت

كأفاع

تتلوى في سعير

فـ "بلند" في تلك الصورة يعطي المتلقي مساحة للمشاركة في عالمه والتفاعل معه من خلال محاولة التأويل ، وتعقيد المشبه به ، فالإثم له صور ، فما تلك الصور ؟! وكيف تكون أفاعي تتلوى في السعير ؟ وذلك يعطي حيوية للصورة .

ومثال آخر من قصيدة "العواصف السود " [١] حين يتحدث عن الضياع واليأس والملل :

كأنني

مسرح شاهت مناظره

وما يجدد في تمثيله القدر

فتلك الصورة بحيوتها تنقلنا من الواقع إلى التخيل والتأويل الذي يأخذنا إلي عالم الشاعر لنشاركه أحاسيسه ؛ إذ إننا أمام مسرح شائه المناظر ، فما تلك المناظر ؟ وكيف شاهت ؟ وما السبب الذي أدى إلي ذلك ؟ إلى آخر تلك التصورات التى تدور بخلد المتلقي .

وفي قصيدة "طاحونة" [٢] حين أراد أن يعبر عن الإجهاد والألم والمعاناة يقول :

والأرض مازالت على عهدها

تدور حول الأبد الأسود

طاحونة

أطربها جهدهم

فلم تسل

---

(١) الأعمال الكاملة صـ ١٣٣ .

(٢) السابق صـ ١٩٣ .

عن ثورها المجهد

فالشاعر لم يرصد طرفي التشبيه فقط ، بل تشابكت الصورة بالطاحونة والثور والإجهاد، التى تشكل عناصر الصورة ، مما يعبر عن استمرارية الزمن بأحداثه وآلامه وتشابكاته دون إعارة أحد أي اهتمام .

وقد جاءت الصور المجازية في شعر "بلند" ما بين سمعية وبصرية وحسية. فمن الصور السمعية أو الصوتية في قصيدة "الخطوة الضائعة" :[١]

كان الشتاء يحز أرصفة المحطه

وتموء عاصفة كقطه

وعلى الطريق

يهتز فانوس عتيق

فقد اعتمدت الصورة هنا على الصوت الذي يوحي بقوة العاصفة وكأننا نتسمع صوتها، وذلك من خلال التشبيه (وتموء عاصفة كقطة) مما يوحي بجو الرهبة الذي يعبر عنه الشاعر .

وفي قصيدة " عشرون ألف قتيل " [٢] :

صوت المذيع

متخشب

شاءوا له ألا يُحِسَّ بما يذيعْ

" لندن "

وتدق بيك بن

دن ... دن

"عشرون ألفاً"

– لا ...كفى خبر عتيق كالمذيع

"قتلوا ليحيا الآخرون"

وأنا أُتمتمْ:

يكذبون ...ويكذبون

---

(١) الأعمال الكاملة صـ ٢٧٥ .

(٢) السابق صـ ٢٩٣ .

وتقول أنت :

من الحفاه

"قتلوا لتزدهر السنون "

وأنا أُتمتمْ :

يكذبون ...ويكذبون

وتقول أنت :

من القطيع

وعلى شفاه أخريات

صوت يهمهم كالصلاة

أمي تتمتم في صلاة :

رباه ..

احفظ لي حياتي

أنا لا أريد سوى حياتي

فالصورة هنا اعتمدت على الصوت الذي يوحي بالرهبة والخوف ويغلف القصيدة بهما، هذا الصوت المتشابك ما بين صوت المذيع وصوت تمتمة الأم وصوت "بيك بن" وصوت تمتمة الشاعر ، مما يجعل تلك الصورة الصوتية معقدة، وعلى الرغم من تعقدها في تداخل أصواتها فإن هذا التعقيد قد عبّر عن أحاسيس الشاعر تعبيراً موفقا، بالإيحاء بالقهر والخوف والضياع .

وفي قصيدة "أريد أن " [1] نجد الصور الصوتية ذات التعبير الموحي ؛ فحين يقول :

أريد أن أفهم ما يتبل ملء دمعة

مبتسمهْ

أفهم ما

في شهقة تنشج كالريح خلال

أضلع مهدّمه

نرى أن الصورة قد جاءت ذات مصدر سمعي روافده الريح والشهقة ؛ مما يوحي بالألم والمعاناة التى تبين قسوة ذلك الألم وشدته المتمثلة في الشهقة التى جاءت كريح ، وفي أضلع مهدمة . فقد تداخلت عناصر الصورة تداخلا يصور مدى الألم وذلك من خلال "شهقة" المعبرة

---

(١) الأعمال الكاملة صـ ٣٢٧ .

عن المعاناة ، ثم جعْل تلك الشهقة كالريح ، والريح مرتبطة بالدمار والخراب ، ثم تكون هاتان "الشهقة ، والريح" في أضلع مهدمة في الأصل ، فكيف بتأثير تلك الشهقة – التى سمعناها في النشيج –على هذه الأضلع المهدمة ؟!

ومن الصور البصرية في قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة " [١] :

يأيها العدل المعلق في رقاب المائتينْ

يا أنتَ

يا ملاءة سوداء في الأقبية العتيقةْ

نجده يصور العدل بملاءة سوداء في أقبية عتيقة، في صورة بصرية تبين مدى اليأس والألم من ضياع العدل، الذي يمثله اللون الأسود ، وكأنه حداد على هذا العدل وحزن على فقدانه، مما يجسد مدى يأس الشاعر تجاه تحقيقه .

وفي نفس القصيدة نرى أيضاً الصورة البصرية :

إذا التقى المسجون والسجانْ

يسقط في عينيهما وجهانْ

الله

والشيطان

وليس إلا قسوة الجدرانْ

شهادة صفراء كالبهتانْ

فالشهادة التى من الواجب أن تكون واضحة نراها صفراء ، مما يوحي بالخيانة والنفاق إضافة إلى البهتان المعبر عن عدم وضوحها ، مما أعطى مفارقة بين ما عليه الشهادة وما يجب أن تكونه، وذلك من خلال اللون .

وكما في قصيدة " نداء الخطايا السبع " [٢] :

يا وجهي الآخر في الإنسان
إلي متى ؟
تصير لي في مرة سنبلهْ
ومرة
تصير لى موتا وحبل مشنقهْ

---

(١) الأعمال الكاملة صـ ٤٧٣.

(٢) السابق صـ ٥١١ .

فالصورة هنا تعبر عن التناقض الذي يعاني منه في حياته ، وذلك من خلال الاعتماد على الصورة البصرية في السنبلة ، التى توحي بالخير والنماء والتفاؤل والإثمار ، وتناقضها مع الحبل والمشنقة اللذين يوحيان بالقهر والقسوة والضياع .

ومن الصور الحسية الصورتان سالفتا الذكر في قصيدتي "كبرياء" و "خفقه الطين" (١) .

وقد جاءت بعض الصور مركبة ما بين الحسية والسمعية ، كما في قصيدة "سر" (٢) ، التى يقول فيها :

والسوط سينج في لحمي

كالسم

سيوغل في جسمي

فالتركيب في هذه الصورة أسهم في جمالها من عدة وجوه ، مثل :الجمع بين الصورة ذات المصدر السمعي "من نباح السوط في الجسد"، مما يوحي بألم التعذيب الذي ينقلنا إلى المصدر الحسي المتمثل في المعاناة من هذا الألم ، فيتآزر مع السم الذي يوغل في الجسد فيزيد من العذاب والألم ، وبذلك استطاع الشاعر ببراعة أن يخرج عن المعطى الأول والظاهر للصورة وهو ،الاستعارةالمكنية المتمثلة في نباح السوط، والتشبيه المتمثل في جعل الألم كالسم ، إلى المعطى الأعمق وهو الألم و المعاناة و القهر، والإشارة إليهم للتعبير عن الحالة أو التصور الذي يحاول من خلاله التنبيه إلى الجو العام العاطفي أو النفسي أو الفكري ، الذي يريد نقله للمتلقي . كما لا يفوتنا براعة الشاعر في التوجيه إلى فلسفة قراءة البياض ، التى تجعل للمتلقي دوراً في فهم القصيدة وذلك ، من خلال توزيع السطور ، وعلى وجه التحديد في كلمة "كالسم" التى يختلف مدلولها إذا نُطقت مع السطر السابق لها عن مدلولها إذا نُطقت مع السطر التالي لها؛ فإذا نُطقت مع السطر السابق تدل على أن السوط سيضرب كل مكان في جسمه كالسم المنتشر ، وإذا نُطقت مع السطر التالي تدل على أن أثر السوط و شدة آلامه ستؤثر على الجسد كله ، وكلا المدلولين يثري الصورة ويعبر عن مدى الألم الحسي الذي يتجرعه من أجل الوطن و الحفاظ على أسراره ، وقد أتم هذه الصورة بعد ذلك :

لكن سري

سيظل كنصلك في صدري

---

(١) يُنظر صـ٧٠-٧١ من هذا البحث .

(٢) الأعمال الكاملة صـ ٢٩٩ .

رمزين لإنسانٍ حرٍّ

ومن الوسائل التى استخدمها بلند في تشكيل صورته الشعرية: "تراسل الحواس" . و معناه وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى [١]. فقد استخدم هذه الوسيلة في عدة مواضع ، منها على سبيل المثال في قصيدة "همس الطريق": [٢]

حتى الطريق المسجَّى
في ناظريَّ رغامه
قد استحال لحونا ..... عميقة فابتسامه
وكدت ألمح دنيا
وراء رعشة صوتي
مذ صحت ياليل إني ..... أخاف ظلمة صمتي

فها نحن نرى اللحون– التى هي من مدركات حاسة السمع – عميقة ، وهى صفة من الصفات التى تدرك بالبصر ، وكذلك نرى الظلمة التى هى من مدركات حاسة البصر وقد وصفت الصمت الذي هو من مدركات حاسة السمع ، وهكذا نرى تعانق الأشياء المتباعدة على هذا النحو الغريب ؛ لتوحي بالأحاسيس الغريبة والمشاعر الغامضة التى تعجز الكلمات العادية عن التعبير عنها . وعن طريق هذا التراسل تتجرد هذه المحسوسات عن حسيتها وماديتها وتتحول إلى مشاعر وأحاسيس خاصة ، "وذلك أن اللغة– في أصلها – رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة . والألوان و الأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد . فنقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريباً مما هو ، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة . وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي عن بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعوراً ، وذلك لأن العالم الحسي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل "[٣] .

---

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د/ على عشري زايد صـ ٨١ .

(٢) الأعمال الكاملة صـ١٠٧ .

(٣) النقد الأدبي الحديث، د/ محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩٦صـ ٣٩٥ .

ومثال آخر من قصيدة "أود لوكنت" [1] ، حين يقول :

وأنت

أفق فوق ما أنت

بعيدة الأغوار كالموتِ

عميقة

صفراء كالصمتِ

فهو حين يعبر عن يأسه وألمه ، ويتحدث إلى محبوبته التي يجعلها صفراء كالصمت، فيعير حاسة البصر صفة من صفات حاسة السمع ؛ لإثراء المعنى، والتعبير عن اليأس والألم . وبعد ، كانت هذه بعض الأمثلة لتشكيلات وأدوات الصورة المجازية في شعر "بلند الحيدري " .

(١) الأعمال الكاملة صـ٢٥٥.

رابعاً:القصيدة المرئية

لقد دعا "بلند" إلى القصيدة المرئية ،وكان يقصد بها أن القصيدة تُشاهد ولا تُسمع فقط ، بحيث تستطيع الصورة أن تكون – من خلال القصيدة المشاهدة – تشكيلاً فنياً يقترب من الرسم .

فهل نجح في ذلك على مستوى التطبيق ؟

ربما تجيب بعض قصائده على هذا السؤال ؛ فمثلاً في قصيدة " هم وأنا "[1]، حين يعبر عن ضياع الكفاح، والنضال المتمثل في موت "جيفارا "، وما يصاحب ذلك من إحساس بالقهر والضياع، نجده يعبر عنه شكلياً، حين يتحدث صوت المقهور المغلوب على أمره، فيكون ذلك من خلال الكتابة بالخط الصغير مقارنة بالخط الكبير، الذي يمثل عنفوان القوة الغاشمة وسيطرتها، حيث يقول " بلند" في هذه القصيدة :

مت جيفارا .. مت جيفارا

قل يحيا

قل يحيا

قل يحيا .. يحيا تروتسكي .. يحيا

مت ... يحيا ... مت .. يح

مت ... يحيا ... فارا ... تسكي

لا أعرفهم

فأنا إنسان من هذا القرن المجنون

إنسان لا يمكن أن يحيا ويكون

.....

لكني وجهك يا مجنون

وفي قصيدة " في طريق الهجرة من بغداد " [2] تأخذ القصيدة المرئية شكلاً آخر يعبر من خلاله عن القهر والقوة الباطشة الغاشمة ، المتمثلة في السلطة التي تسيطر على الفكر والعقل، حيث يقول :

قطعت لساني إرباً إرباً

سمّرت على مد الجدران السود

وأسوار سجون الوطن

---

(١) الأعمال الكاملة ص٥٥٧.

(٢) السابق ص٦٧١ .

خرسي

.....

ماذا أبقوا من وطني

غير الأجداث الحبلى بالعفن

ثلاثة أبيات حذفها الرقيب

معذرة بغداد

إذا ماجئتك أجذم .. أبكم

أفقر من عرْى الصحراء

.....

قلما مكسوراً وغلافَيْ دفتر

ثلاثة أبيات أخرى يحذفها الرقيب

فنلاحظ هنا أن المشاهدة للقصيدة من خلال قراءتها تكون أكثر تعبيراً من السماع لها، إذ إن عبارة حذف الأبيات توضح- من خلال الرؤية- مدى القهر والتسلط، خاصة إذا تكرر هذا الحذف مرتين في القصيدة على قصرها؛ مما يعبر عما يريده الشاعر من توضيح مدى القهر والبطش. وفي قصيدة أخرى هي " ما أقسى برد الليلة" [1] يعبر عن التفكك من خلال طريقة كتابة الكلمة وقراءتها وليس سماعها ، حيث يقول في نهايتها :

قالت ... وتعيدْ :

البرد شديدْ

هذا البرد القادم من ألف شتاء فينا

هذا البرد القاتل في صمتينا

هذا البرد..... شـ ... د ... يد

(١) الأعمال الكاملة ص ٦٧٥ .

ويستخدم نفس الطريقة في قصيدة " المدينة التي أهلكها الصمت "[1] ؛ وذلك حين يعبر عن الخوف وسيطرته :

إني ألمح ظلا يتربص خلف الشباك
وأوشك أن أَتلمَّس في عتمة عيـ ... نيه ... أجلْ
في عتمة عينيه .. أجل.. وجهي الباكي

ومثال أخير من قصيدة " البحث عن الزمن المجهول " [2]، حيث يستخدم الظاهرة لمرة ثالثة، فبعد أن يقول :

فلقد علمني
زمني
أن لا (هكذا) أفصح عما أعني
إلا بالظنِّ
لكنْ فاجأني الحاكم في المحكمة الكبرى
إذ قال :
بأن الظن هو الإثمُ
فجرَّدني حتى من خدعة ظني

إلى أن يقول :

وأن الصمتَ ...
الصمـ ...
مت .... هو الصوت
القائل ... والصارخ : إني أعرفْ

ثم تجيء قصيدة " حلم في أربع لقطات " [3] استخداما متطوراً وناضجا للقصيدة المرئية، حيث استطاع "بلند" من خلالها أن يوظف فن السينما، حين استطاع أن ينتقل ما بين الزمان والمكان بانتظام محسوب ومتقن .

يقول " بلند " في هذه القصيدة:

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٧٢٣ .
(٢) السابق صـ ٧٣٣ .
(٣) السابق صـ ٥٥٣ .

لقطة أولى

تفترش الشاشة عينانْ

انفرجت شفتانْ

ابتسمت

لمعت عدة أسنانْ

ويغور اللون الأخضر في كل الألوانْ

في هذه اللقطة الأولى نجد أنفسنا أمام جُمل بصرية متتالية ، تعتمد على القرب والبعد. فنحن أولا أمام الشاشة كاملة ، وقد افترشتها عينان ، ثم نقترب حتى نصل للشفتين المنفرجتين ، اللتين تسمحان للأسنان بأن تلمع ، فيتبادر للذهن سيطرة اللون الأبيض . ولكن الشاعر بمهارته في استخدام الألوان ، وبراعته في السيطرة على الأمور من خلال الحلم –الذي يستطيع عن طريقه التنقل كيفما شاء – ينتقل إلى اللون الأخضر ، الذي يذوب في كل الألوان .

بعد ذلك ننتقل إلى اللقطة الثانية :

رِجْلان تجوسان الليل بلا صوت

الظلمة توحي بالموت

تلتمع السكينْ

تتجمع في النصل رؤى لسنين

وسنينْ

وبلا صوت

تنطبق الشفتان

ما من أثر للقُبلة في الفمْ

لا شيء سوى قطرة دمْ

ويغور اللون الأحمر في كل الألوانْ

فنحن هنا أمام كابوس ثقيل يظهر في هذا المشهد الذي يقدم لنا الأشياء على عكس طبيعتها ، فحركة الأقدام بلا صوت ، وحتى طعنة السكين التي ينزل من خلالها الدم صامتة أيضا ، والشفتان اللتان كانتا منفرجتين انطبقتا ، ولكن على غير شيء ، بعد أن كانتا تعبران عن شهوة الانفراج المسكوت عنها .

وبعد أن كان اللون الأخضر في اللقطة الأولى ، إذا بنا أمام اللون الأحمر وقد غمر اللقطة .

وعلى ذلك فاللقطتان الأولى والثانية تجعلان من تعاقب اللونين الأحمر والأخضر رمزين معبرين ، فالأخضر يعبر عن الخير والنماء ، بينما الأحمر يعبر عن القتل والدماء . ثم تأتي اللقطة الثالثة ، والتي يحاول الشاعر فيها تفسير ذلك الحلم أو الكابوس المتمثل في هذه القصيدة، ويقترب أكثر من التوضيح لمبهماتها:

لقطة ثالثة :

اسم المخرج ... أنت ... أنا ... همْ

اسم المنتج ... أنت ... أنا ... همْ

اسم المتفرج ... أنت ... أنا ... هم

والشاشة فسحة حلمْ

والقاتل والمقتول ، أنا

لا شيء سواي أنا

معنى

يتململ في قطرة دمْ

فنحن في هذه اللقطة انتقلنا إلى التوضيح والشرح والتحليل، الذي يحتاج لمشاركة المتلقي المشاهد، فالناس جميعا مشاركون في التصوير والتمثيل والإخراج . وبتحديد أضيق من فسحة الحلم التي يلعب فيها؛ حيث يتدخل الطبع الشعري الذي ينحصر في ذات الشاعر، الذي يحاول أن يدرك الكون كله في لحظة دموية تتحول فيها الصورة وتركيزها إلى الداخل .

ثم تأتي اللقطة الرابعة والأخيرة، التي تمثل التصوير الخارجي :

لقطة رابعة تصوير من الخارج :

سقط الفيلمْ

فر المخرج من باب خلفي

بصق المتفرج في كفي

سقط الفيلم

أربع لقطات غرقت في نقطة دمْ

....

لكني وأنا المخرج

والمنتج

والمتفرج

لا أملك من كل الدنيا إلا ...

فسحة حلم

لا أملك بيتا لحنيني

صدرا يؤويني

لا أملك مأوى في أي مكان

ولأني

لا أملك مأوى

لا أعرف مقهى

ملهى

مبغى يلقاني ... .

ولا امرأة في حان ،

سأظل هنا ،

وسأنتظر الدور الثاني

فبعد سقوط الفيلم وفرار الجميع المخرج والمنتج، فإن الشاعر يندب حظه؛ حيث لا يملك أي شيء ولا يعرف أي شيء، فيقرر البقاء في السينما . وإذا بالصالة خالية إلا من رجل نائم هو الشاعر نفسه .

وهذه القصيدة تمثل تواصلا بين الشاعر والمتلقي، من خلال الشفرة والرمز والصور الملونة والمركبة .

فهي قصيدة أشبه بالأداء السينمائي ، بل تخطته فيما لا يستطيع ، كما يقول الدكتور صلاح فضل. [1]

ففي المقطع الثاني:

ما من أثر للقبلة في الفم

---

(١) استفاد البحث من تحليل الدكتور صلاح فضل لهذه القصيدة ، يُنظر : نبرات الخطاب الشعري ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٩٨ ، صـ١٢٣-١٢٦ .

تلعب لغة النفي دوراً لا تستطيع السينما أن تلعبه ؛ لأن السينما تعتمد على آلة التصوير (الكاميرا) ،التي لا يمكنها أن تعطي هذا التعبير " ما من أثر للقبلة في الفم " ،فهي إما تظهر القبلة أو تغيبها ، ولكن يصعب ، بل يستحيل عليها نفيها أو رصد عدم وجود أثر لها .

وإن كان هذا لا ينفي كونها قصيدة مرئية تمثل التواصل بين المتلقي والشاعر من خلال الصور الملونة والمركبة.

ومن اللافت للنظر أن استخدام "بلند" لهذه الظاهرة – أعني القصيدة المرئية – قد ارتبط بقصائد تعبر عن القهر وسلب الإرادة ، فهل كان ذلك سببه عدم القدرة عن التصريح؟ أم إنها مصادفة ؟

فأربع من هذه القصائد ، وهي " في طريق الهجرة من بغداد" ، و"ما أقسي برد الليلة " و" المدينة التي أهلكها الصمت " و" البحث عن الزمن المجهول " قد وردت في ديوانه الثامن " أبواب إلى البيت الضيق"، والذي طبع لأول مرة عام ١٩٩٠ [١].

وقد دعا " بلند" للقصيدة المرئية في أكثر من مقال في وقت قريب من ذلك، ،فمثلا ما نُشر له في مجلة الإذاعة والتليفزيون حين دُعى إلى المهرجان الأول للإبداع العربي، الذي أقامته وزارة الثقافة ، حيث قال :" وفي مجال تشكيلية القصيدة عمدت إلى الإفادة من فنون أخرى فاستخدمت الفراغات الصوتية ... وفي محاولة أخيرة أقوم بتجربة على أساس من التواصل ما بين الرموز في لوحة أختارها وبين القصيدة ،بحيث يكون لكل منهما أن يتمم الآخر، ولا تقرأ القصيدة إلا بمثل هذا التواصل ... وتجربتي الأخيرة تسعى لعمل مماثل، بحيث لا يمكن أن تقرأ القصيدة إلا من خلال صورة مرئية لعمل فني [٢].

وكذلك ما رد به على "أوليجا جويدة " حين سألته عن الصورة قائلة : ولا شك أن "بلند الحيدري" يستعمل القلم كما يستعمل الرسام فرشاته ، يصور الصورة الشعرية في شكل يكاد يكون تشكيلياً بألوانها وظلالها، فيعطيها أبعاداً جديدة تكاد تكون مرئية بصرية ... ترى إلى أي حد تأثر بالفن التشكيلي ؟

فرد قائلا : "... فقد أفدت من دور الانطباعيين وعلاقتهم بالألوان ؛ فأنا استخدم الألوان كثيراً في شعري ، ثم تأثرت بتجربة النحات الإنكليزي هنري مور ،الذي استخدم الفراغات كجزء من الشكل ...فقلت لنفسي :لماذا لا أفرغ مسافة من التفعيلة الشعرية وأملؤها بالصمت؟! وحاولت أن

---

(١) الطبعة الأولى كانت طبعة دار رياض الريس ، لندن ١٩٩٠ .

(٢) مجلة الإذاعة والتليفزيون، العدد الصادر بتاريخ ١٩٨٤/٤/٢٣ في حوار مع الشاعر ص٣٠ .

أفيد من الفنون الأخرى وخاصة البصريات؛ فأنا استخدم الذاكرة العينية لإيصال التجربة الشعرية "[١] .

ويؤكد ذلك أيضا ما كتبه أسعد عرابي في جريدة الحياة حين يقول :" ثم يتحدث – يقصد "بلند" – في آخر أيامه عن صبوته في إنشاء القصيدة المرئية ، التي تشاهد بالوسائط البصرية كأشرطة الفيديو والصور التوليفية من دون أن تقرأ أو تسمع كما هي العادة عن طريق التسجيل (الكاسيت) ويكشف هذا الحلم بمبرراته الحداثة والرؤية المستقبلية، تلك الصبوة المزمنة إلى عالم البصر والصورة العينية"[٢] .

وقد أكد "بلند" نفسه هذا الكلام في مقاله المنشور بجريدة الأهرام المسائي، حيث قال :" ... و أنا الآن أحاول أن أكتب القصيدة المنظورة المرئية ، هذه القصيدة لا يليق أن تقرأها في كتاب؛ لأن الأصوات تخرج من خلال الأشكال الموجودة في الصورة؛ فلكل شكل صورته الذي (هكذا) يخرج منه ويعبر عن رؤية خاصة، وأنا أقول: انتهينا من عصر القراءة والسماع وعلينا أن نستخدم الرؤية البصرية في تكثيف التجربة الشعرية ،فنحن نعيش في عصر التليفزيون والسينما وأنا أتجه إلى القصيدة المنظورة المرئية " [٣].

ومن خلال تلك المقالات السابقة يبدو أن الأمر جاء مصادفة وليس مرده إلى القهر وسلب الإرادة ، بل يبدو أن الأمر جاء بدافع فني من " بلند" أراد به تطوير الأداء الشعري ، وتعميق التواصل ما بين الشاعر والمتلقي. وعلى هذا تكون القصائد السابقة، التي تمت الإشارة إليها في هذا المبحث إرهاصات لتلك القصيدة المرئية ، والتي لم يمهل القدر شاعرنا في المضي قدما لتطبيقها بصورة أكثر نضجاً .

وبعد هذا العرض لأنماط الصورة في شعر "بلند الحيدري"، تجدر الإشاره إلى أن هذه الأنماط ليست منفصلة بالضرورة ،كما أنها ليست على هذا التمايز الذي جاءت به من خلال عرضها ، وإنما دعت إلى ذلك الدراسة النظرية وطبيعتها، فأما على المستوى الفني التذوقي، فإن تلك الأنماط للصورة قد تكون متآزرة ومتداخلة ؛ فقد تكون الصورة واقعية ذابت فيها صورة مجازية ، أو تكون تراثية وواقعية معاً ، وربما تشتمل قصيدة واحدة على أكثر من نمط

---

(١) كان ذلك في مقابلة الشهر بمجلة :"هنا لندن" ، عدد يونيو ١٩٨٥ ص ٧ .

(٢) جريدة الحياة، العدد الصادر بتاريخ ١٩٩٦/٩/٦ .

(٣)جريدة الأهرام المسائي ، العدد الصادر بتاريخ ١٩٩٢/٨/١٦ .

للصورة الشعرية؛ فعلى سبيل المثال لا الحصر في قصيدة " ساعي البريد "[١]نجد الصورة الواقعية المستوحاة من الحياة المعيشة متضمنة صورة معتمدة على التراث الأسطوري ،وفي قصيدة" الموت مابين الأصوات الأربعة" [٢]نجد الصورة الواقعية التي تتخللها صورة معتمدة على التراث التاريخي، تؤازرها صور مجازية. ومثال أخير أقتبسه من مطولة "بلند" "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"[٣] :

– باسم الربِّ

باسم الشعب

باسم القانونْ

سنحاكم هذا الوجه المتهجم[٤] كالأرض البور ،

الخائب كاللعنهْ

فقد ذابت الصورة المجازية في الصورة الواقعية .

---

(١) الأعمال الكاملة صـ ٢١٣ .

(٢) السابقة صـ٨١٩ .

(٣) السابقة صـ٤٧٣ والقطعة المختارة صـ ٤٨٢ .

(٤) لعلها " المتجهم " .