الفصل الثاني

الموسيقى

إن الشعر موسيقى ذات أفكار ، فالموسيقى صوت العاطفة وصداها كما أنها " عنصر أساسي من عناصر الشعر ، وأداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته" [١]. فالموسيقى في الشعر" ليست حلية خارجية تضاف إليه ، وإنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس ، مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه ، ولهذا فهي أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النفس ، وأعمقها تأثيرا فيها " [٢] .

ولقد أدرك أجدادنا العرب أهمية الموسيقى في الشعر ، حتى إنهم وضعوا تعريفا للشعر يقوم على عنصر الموسيقى ، وذلك حين قالوا : " إن الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى " [٣]. فالموسيقى . كما هو واضح تشمل نصف هذا التعريف [٤]. وحين نلج إلى الموسيقى في شعر "بلند الحيدري"، فإن الباحث يحدد ابتداء أنه سيدرس بعض الظواهر الخاصة بالموسيقى والإيقاع في شعره ، مع توضيح أنه يقصد بالموسيقى بحور الشعر والقافية وتطواف الشاعر فيهما. وأما الإيقاع فيقصد به ما يدخل الوحدات الموسيقية من الزحافات و العلل ، بالإضافة إلى الإيقاعات الداخلية في هذا النتاج الشعري.

بالإضافة إلى ما سبق سوف تكون هناك دراسة لبعض الظواهر المؤثرة أو المتأثرة بالموسيقى ، مثل قطع همزة الوصل ، أو وصل همزة القطع ، أو صرف الممنوع من الصرف، واستخدام البتر ، إضافة إلى التداخل الموسيقي في القصائد ، ومدى توفيق الشاعر فيه أو عدم توفيقه.

ولابد هنا من ذكر ملاحظتين :

---

(١)عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د/على عشري زايد،دار الفصحى للطباعة ، ١٩٧٨ ، ص ١٦٢.

(٢)السابق ، والصفحة نفسها.

(٣) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، المطبعة المليجية ١٩٣٤ ، ص ١٣.

(٤) الباحث حين يذكر التعريف لا يقصد إلا التدليل على أهمية الموسيقى في الشعر، إذ ليس من مجال البحث مناقشة التعريف.

أولاهما : الاعتماد الأساسي على طبعة دار سعاد الصباح ، كمصدر لشعر "بلند الحيدري " ؛ لأنها – في حدود علم الباحث – الطبعة الوحيدة التي تشمل الإنتاج الشعري له مكتملاً.

وقد صدرت طبعة الأعمال الكاملة ، ثم صدر ديوان " آخر الدرب " بعد وفاة الشاعر.

الأخرى : أنني لن أتوقف أمام كل القصائد التي تعبر عن كل ظاهرة ، بل سيُكتفى بذكر بعض هذه القصائد ، أو جزء منها ، والإحالة إلى الباقي أو أمثلة منه ، وذلك إيمانا ، وكما يقول الدكتور صلاح فضل : "بأن القصائد مثل قطرات الدم أو مثل الجينات المكتملة ، فإن كلا منها يحتوي على تمثيل مصغر لعالم الشاعر بأكمله، ولسنا في حاجة إلى تحليل كل دم الإنسان كي نعرف مكوناته ، بل تكفي بضع قطرات منه".[1] وبعد تجاوز هاتين الملاحظتين تتم دراسة الموسيقى في شعر " بلند الحيدري "، وأول ما يُدرس فيها بحور الشعر التي استخدمها . و "بلند " –شأنه شأن جيل الرواد في شعر التفعيلة – أكثر من استخدام بعض البحور ، كما أهمل استخدام بعضها الآخر ، كما تفاوتت تلك التي استخدمها من حيث القلة والكثرة . وفي نهاية الفصل استعراض إحصائي لبحور الشعر عنده في كل ديوان على حدة ، ثم إحصاء شامل لبحور الشعر في أعماله كلها ، وكان لهذا الإحصاء دلالته ، التي تتمثل في اشتمال الأعمال الكاملة لـ "بلند الحيدري" على مائتين واثنتي عشرة قصيدة [2] متفاوتة الطول ، وكانت البحور الصافية صاحبة النصيب الأكبر كما سيتضح في الجداول الإحصائية.

---

(١) جريدة الأهرام ، العدد الصادر ٢٠٠٣/٣/١٠. والاستشهاد بهذه المقولة أقصد به الموسيقى لا المضمون ، إذ إنه من المعلوم أن كل قصيدة تمثل عالما خاصا متفردا فيما يتصل بالمضمون.

(٢) في طبعة سعاد الصباح التي اعتمد عليها الباحث توجد بعض القصائد المكررة مع قليل من التغيير ، فمثلا قصيدة : " عودة الضحية " وردت في الديوانين التاسع والعاشر ، وسوف تُحسب القصيدة المكررة بواحدة ، كما توجد مقطوعة من أربعة أسطر في بداية الديوان العاشر ولن تحسب في الإحصاء.

وباستقراء الجداول [١] يعن للباحث عدة ملاحظات :

أولى هذه الملاحظات تخص النسبة التي استخدم بها " بلند " بحور الشعر بصورة صافية ، إذ تمثل القصائد التي جاءت على بحور صافية النسبة العظمى في شعر " بلند " حيث بلغ عددها ١٨٨ مائة وثماني وثمانين قصيدة من جملة عدد قصائد شعره ، والبالغة ٢١٠ مائتين وعشر قصائد ، أي بنسبة ٨٩ % مما يؤكد حرص الشاعر على الالتزام الموسيقي ، وذلك لا يتعارض مع كونه أحد رواد شعر التفعيلة مع البياتي ونازك والسياب ؛ لأن الشعر الجديد لم يدع إلى التحرر من الموسيقى ، وإنما دعا إلى الحرية في استخدامها. ومما يعضد الميل إلى الالتزام الموسيقي لدى " بلند " أنه عاد إلى البنية الأم أو الشكل العمودي في آخر ثلاث قصائد من شعره في ديوانه التاسع " آخر الدرب ".[٢] فضلاً عن أنه حين ترجم قصيدة " فلترقد " [٣] عن أوسكار ويلد جاءت الترجمة موزونة موسيقيا ، على بحر الرمل ، والذي كان من البحور المهيمنة على الشعر في بداية حركة الشعر الجديد.

والملاحظة الثانية تخص قصيدة النثر ، إذ لم يشتمل شعر " بلند " على قصائد نثرية إلا في قصيدة واحدة من ديوانه الثامن ، وهو الديوان قبل الأخير له ، وأعني بذلك قصيدة " مدينة في البال " [٤] أي إن النثر في شعره يمثل ٠.٤٧ % (لم يصل إلى درجة واحد في المائة) ، علاوة على أن استخدامه لذلك القالب النثري كان ذا صبغة فنية ، كما سيُذكر فيما بعد بالنسبة لاستخدام الشكل الموسيقي.

بقية القصائد حدث فيها مزج أو خلط لبحور الشعر ، وهذه القصائد تمثل ١٠ % من شعره ، مع العلم أنه حين يحدث المزج أو الخلط فإنه يكون دون خلل موسيقي ، وربما لهدف معين ، فمثلا توجد قصيدة كاملة من الرجز دخلتها ثلاث تفعيلات من بحر الكامل

---

(١) هذا الإحصاء المذكور في نهاية الفصل يختلف بالنسبة للدواوين الستة الأولى عن الإحصاء الذي قام به د/محسن أطيمش ، وربما يرجع ذلك لاختلاف الطبعتين المعتمد عليهما عند كلينا ، حيث إنه ذكرأن عدد القصائد في الدواوين الستة الأولى بلغ ٧٩ قصيدة، بينما بلغ عددهم عندي ١٢٧ قصيدة ، مما أدى إلى اختلاف النسبة وبحور الشعر في هذه الدواوين ، يُنظر في ذلك : دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ص ٣٦٥.

(٢) تم تجميع الديوان العاشر بعد وفاة الشاعر ، لذلك فإن آخر الديوان التاسع يعد النهاية الفعلية لشعر.

(٣) ديوان خفقة الطين ، ضمن الأعمال الكاملة ص ٤٧.

(٤) ديوان أبواب إلى البيت الضيق ، السابق ص ٧٤٧.

، كما أن البحور المتداخلة أو المختلطة لم يدخل فيها النثر إلا مرتين فقط ولهدف فني ، كما سيتضح فيما بعد.

وبالرجوع إلى إحصاء كل ديوان منفردا ، ثم إحصاء الدواوين مجتمعة نستخلص ما يلي :

أ- أكثر البحور استخداما لدى الشاعر بصورة صافية أو متداخلة ، بحر المتدارك ؛ إذ إن الشاعر استخدمه بصورة صافية في ٦٦ ست وستين قصيدة ، بنسبة ٣١ % تقريبا من جملة شعره ، كما استخدمه بصورة متداخلة في ١٤ أربع عشرة قصيدة.

ب- يأتي بعد المتدارك في كثافة الاستخدام بحر الكامل ؛ حيث استخدمه في ٣٩ تسع وثلاثين قصيدة بصورة صافية أي بنسبة ١٨ % تقريبا، كما استخدمه بصورة متداخلة في ثلاث قصائد .

ج- ثالث البحور في كثافة الاستخدام بحر الرجز ؛ حيث استخدمه الشاعر في ٣٧ سبع وثلاثين قصيدة أي بنسبة ١٧ % تقريبا ، كما استخدمه بصورة متداخلة في ١١ إحدى عشرة قصيدة.

د- **ثم يأتي بحر الرمل ، والذي استخدمه في ١٨ ثماني عشرة قصيدة ، وفي أول أربعة دواوين ، ثم توارى تماما ، وربما كان استخدامه لهذا البحر في أول تجاربه راجعا إلى أنه بحر " يمكنه أن يتقلب بين أيدي الشعراء إلى ألف لون وقالب "** [(١)] **. ثم تقاسمت ثماني قصائد بحرالوافر، والمتقارب ، بواقع أربع قصائد لكل منهما** [(٢)].

هـ- استخدم " بلند " البحور المركبة في بداية تجربته فقط ، وبالأخص في ديوانيه الأول والثاني ، وكان استخدامه لها بصورة عمودية ، مع مراعاة أنه كتبها بطريقة الأسطر،

---

(١) موسيقى الشعر الحر ، د/على عشري زايد ، رسالة ماجستير مخطوطة بكلية دار العلوم ١٩٦٨ ص ٢٢٩.

(٢) يتعارض ذلك مع قول د/علي عشري – رحمه الله – في موسيقى الشعر الحر : " وإذا كانت دواوين البداية قد خلت تماما من هذا الوزن (يقصد الوافر) ،فإنه بعد نضج الحركة لا يكاد يصدر ديوان حر إلا وهو مشتمل على أكثر من قصيدة وافرة ". يُنظر موسيقى الشعر الحر ص ٢٣٤ ، ٢٣٨ ، والتعارض الذي أعنيه يأتي من جانبين أولهما أن الديوان الأول لبلند " خفقة الطين " قد اشتمل على قصيدتين على بحر الوافر، والجانب الثاني أن الدواوين الأربعة الأولى لبلند ، والتي صدرت طبعتها الأولى قبل رسالة " موسيقى الشعرالحر " ، لم تشتمل على أي قصيدة من بحر الوافر سوى قصيدتي الديوان الأول ، مع العلم أن د/عشري – رحمه الله – يعد " بلند الحيدري" أحد رواد الشعر الجديد، بالإضافة إلى نازك والسياب والبياتي ، كما ذكر ص ١٩٤ من هذه الرسالة.

وقد استخدم بحر السريع في ثماني قصائد بصورة صافية ، واقتسمت عشر قصائد بَحْرَي الخفيف والبسيط ، وكان نصيب المجتث[1] والطويل قصيدة واحدة لكل منهما.

و- لم يستخدم شاعرنا بحور الهزج والمضارع والمديد والمنسرح والمقتضب.

نخلص مما سبق إلى أن بحر الكامل هو البحر الذي سيطر على بداية التجربة عند "بلند الحيدري" ؛ حيث ورد في شعره كما يلي :

الديوان الأول ١٥ خمس عشرة قصيدة من ٤٧ سبع وأربعين قصيدة.

الديوان الثاني ١٤ أربع عشرة قصيدة من ٣١ إحدى وثلاثين قصيدة.

الديوان الثالث ٨ ثماني قصائد من ٢١ إحدى وعشرين قصيدة.

الديوان التاسع ٢ قصيدتان من ١٩ تسع عشرة قصيدة.

كما سيطر بحر المتدارك على نهاية التجربة حيث ورد في شعر "بلند" كما يلي :

الديوان الثاني قصيدة واحدة من ٣١.

الديوان الثالث أربع قصائد من ٢١.

الديوان الرابع خمس قصائد من ١٧.

الديوان السادس أربع قصائد من ١٣.

الديوان السابع تسع قصائد من ١٦.

الديوان الثامن سبع عشرة قصيدة من ٢٢.

الديوان التاسع اثنتا عشرة قصيدة من ١٩.

الديوان العاشر أربع عشرة قصيدة من ٢١.

---

(١) وهنا يمكن أن أختلف مع ما ذهب إليه الدكتور شعبان صلاح، حين يقول في معرض حديثه عن البحور التي استعملها الشعر الحر : " نستطيع أن نقرر- بعد قراءة متأنية لكم هائل من الشعر الحر – أن هناك خمسة أبحر تراثية لم ينظم عليها الشعراء أية قصيدة من الشعر الحر ، وهي المنسرح والمديد والمجتث والمضارع والمقتضب . أما بقية الأبحر فقد نظم عليها الشعراء قصائدهم ، وإن اتسم نظمهم على بعض البحور بالندرة ، كما في السريع والطويل والبسيط والخفيف . يُنظر موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ، د/شعبان صلاح ، دار الثقافة العربية، الطبعة الثالثة ١٩٩٨ صـ ٣٠١ ، وجلي من إحصاء شعر بلند وحده وجود قصيدة على بحر المجتث ، الذي نفى د/شعبان وجود قصائد منظومة عليه ، كما يخالف الإحصاء أيضا ما وصل إليه د/شعبان ، حين وصف النظم على السريع والطويل والبسيط والخفيف بالندرة ، فعند بلند مجموع القصائد التي جاءت على هذه الأبحر بصورة صافية تسع عشرة قصيدة ، بما يمثل ٩ % من شعره، ولا يمكن أن توصف هذه النسبة بالندرة.

أيضا لم يخل أي ديوان من بحر الرجز ، حتى ديوان"حوار عبر الأبعاد الثلاثة "[1]، الذي يتكون من ثلاث قصائد لم يخل من هذا البحر.

وبناء على ما سبق من ملاحظات ستكون الأبحر التي تُدرس في الموسيقى عند "بلند"، هي أبحر الكامل ، المتدارك ، والرجز ، وذلك – وكما ذكرت سابقا – لسيطرة الأول على بداية التجربة ، والثاني على نهايتها ، وعدم خلو أي ديوان من الثالث.

(١) ضمن الأعمال الكاملة ص ٤٥٧ الديوان الخامس.

بحر الكامل

" وهو أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات ، وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله – إن أريد به الجد – فخما جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر ، ويجعله –إن أريد به الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة – حلوا عذبا مع صلصلة كصلصلة الأجراس ، ونوع من الأبهة يمنعه أن يكون نزقا أو خفيفا شهوانيا. وهو بحر كأنما خلق للتغني المحض سواء أأريد به جد أم هزل ، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور ، حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال ، ولهذا السبب فإن الشعراء المتفلسفين أو المتعمقين في الحكمة وما إلى ذلك من ضروب التأمل قل أن يصيبوا فيه أو ينجحوا "[١]. بهذه الكلمات يصف د/المجذوب بحر الكامل ، ثم يصفه عند المعاصرين بعد شوقي فيقول : " والكامل عندهم من الأبحر الذلل ونظمهم فيه كثير وطوالهم فيه لا تكاد تحصى"[٢].

فما موقف "بلند الحيدري" وكامل‌اياته من هذا الكلام ؟

أوضح الإحصاء السابق أن الكامل سيطر على بداية التجربة عند" بلند"؛ إذ إنه استخدمه صافيا في ٣٩ تسع وثلاثين قصيدة ، منها ٣٧ سبع وثلاثون في أول ثلاثة دواوين له ، وكانت نسبته في هذه الدواوين ٩٩/٣٧ ولم ينافسه في ذلك أي بحر آخر ، فأقرب البحور بعده في النسبة بحر الرمل، ويمثل ٩٩/١٧ ، وذلك على الرغم من تشابه الكامل مع الوافر في خصائصه [٣].

ويبدو أن بحر الكامل كان منطلقا لـ "بلند الحيدري" كرائد من رواد شعر التفعيلة.

وباستقراء استخداماته لبحر الكامل يتضح أنه – أي بحر الكامل – كان أحد مرتكزات بلند ، كرائد من رواد الشعر الحر، فقد " كان بحر الكامل أكثر البحور البسيطة شيوعا في نتاج المرحلة الأولى في حركة الشعر الحر"[٤] ." ولا غرابة في أن يكون الكامل هو أكثر الأوزان العربية شيوعا في التجارب الأولى للشعر الحر، فلقد كان هذا الوزن من أوسع البحور العربية انتشارا في ديوان الشعر العربي على امتداد عصوره ، وكان في

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، د/ عبد الله الطيب المجذوب ، مطبعة الحلبي ،الطبعة الأولي ١٩٥٥ ج١ ص ٢٦٤.

(٢) السابق ص ٣٢٥.

(٣) موسيقى الشعر الحر، د/على عشري زايد ص ٢٠٦.

(٤) السابق ص ٢١٠.

نسبة شيوعه يأتي في المرتبة الثانية بعد الطويل ، حتى جاء العصر الحديث فتخطى الطويل أيضا ،وأصبح يحتل هو المرتبة الأولى في الانتشار والشيوع " [1]. فقد كان " يحتل من اهتمام الشاعر العربي والمتلقي العربي معا منزلة رفيعة، وأنه كان يحتل المكانة الأولى من الشيوع والانتشار بين البحور البسيطة في كل عصور الشعر العربي، وكان يحتل نفس المكانة بالنسبة للبحور الخليلية كلها في العصر الحديث " [2]. ونتيجة لذلك كان طبيعيا أن تركز (حركة الشعر العربي ، ومنها بلند بالطبع) أولا: على أوسع هذه الأوزان انتشارا؛ لتستألف عن طريقه الأذن العربية، التي ألفت إيقاع هذا الوزن، وكان هذا سببا من أسباب شيوع الكامل في تجارب البداية "[3].

ولعل هناك سببا آخر وراء اتخاذ "بلند" لبحر الكامل كمرتكز في تجديده للشعر ؛ وهو " ما يتمتع به الكامل من جلال وفخامة في الإيقاع مردهما إلى كون وحدة إيقاعه " متفاعلن " من أوضح وحدات الإيقاع ملامح " [4] . بالاضافة إلى أن تفعيلة الكامل " لا يعرض لها من أنواع الزحافات الشائعة سوى نوع واحد هو إسكان الثاني المتحرك (الإضمار)، وإن كان يداخلها نوع آخر من الزحافات النادرة المكروهة، وهو حذف الثاني المتحرك (الوقص) .ولكن هذا النوع من الزحافات ليس في شيوع الإضمار ولا في مشروعية وروده، ولا نكاد نجد (كذا) في قصيدة من القصائد الحرة " [5].

فعن طريق هذا البحر كانت إرهاصات التجديد ، أو الانتقال من الشكل العمودي إلى الشكل الحر ، أو إلى الاعتماد على التفعيلة.

ففي قصيدة "الصمت الحالم" [6] نجد ظاهرتين جديرتين بلفت الانتباه ؛ أولاهما : أن القصيدة على بحر الكامل المجزوء صحيح العروض والضرب، ولكن نزوع الشاعر للتجديد جعله يستخدم الأسطر عوضا عن النظام العمودي الذي يعتمد على الشطرين . ولكنه لم يوفق في ذلك ؛ لأن كتابة القصيدة عمودية أفضل ؛ حيث إنه يحافظ على

---

(١) موسيقى الشعر الحر، د/ علي عشري زايد ، ص ٢١٠.

(٢) السابق ص ٢١١.

(٣) السابق والصفحة نفسها .

(٤) السابق والصفحة نفسها.

(٥) السابق ص ٢٠٥.

(٦) الأعمال الكاملة ص ٣٩.

التركيب الدلالي ، أما نظام الأسطر فلم يأت بجديد ، وليس له هدف فني ، بل أخل ببعض المعاني ، فمثلا قوله : [1]

عيناك
باهتتان في لُجَجِ الظلام المُفزِع
تتلمسان عواصفا
سوداء لمَّا تهجع

فإن فصل المسند عن المسند إليه ، حيث فصل الخبر عن المبتدأ ، مما يجعل المعنى منصبا على " عيناك " وليس على " باهتتان " ، وذلك أخل بالمعنى . أي أن الكتابة بطريقة الأسطر لم يكن لها هدف فني . وكذلك في نفس المقطوعة السابقة فصل المنعوت عن النعت دون هدف فني أيضا.

الأخرى : أن الشاعر قام بتجديد ذي دلالة فنية هذه المرة ، وهو تغيير القافية في الأحد عشر سطراً الأخيرة ، والتي تمثل سبعة أبيات عمودية ، مع ملاحظة أن القافية تغيرت إلى التقييد من الإطلاق ، والسطر قبل الأخير – السطر التاسع والعشرون – تنقصه تفعيلة ، حيث اشتمل على ثلاث تفعيلات بدلا من أربع ، علاوة على ظهور متفاعلان في الضرب مع تغير القافية ، مما يزيد من الإحساس بالحزن ، حيث تعانقت القافية مع طول التفعيلة في الضرب ، مع حرف المد قبل الروي، مما يطيل زمن النطق؛ ليترجم الإحساس بالحزن ، إضافة إلى النزعة إلى التحرر من عدد التفعيلات بنقصان تفعيلة من السطر قبل الأخير ، يقول بلند : [2]

مالي أراك كشاعر
جاثٍ
على حُلمْ الطريقْ
أعمى تعكَّز بالهواجس والظنون بلا رفيقْ
يحبو على فجر الصِّبا
متعثرا بخطى الشُروقْ
حسْب السنا إغفاءة بيضاء في الوادي العميقْ
وستنتهي أحلامه الحيرى

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٣٩ .

(٢) السابق صـ ٤٠-٤١ .

إلى أبد عتيق
لا شيء غير الأرض خافقنا الصفيقْ
لا شيء غير رسومنا تحبو بذاكرة الطريقْ

وربما يثار سؤال ، وهو أن الشاعر قد أخطأ في القصيدة السابقة، ولم يكن قاصدا لهذا الإنقاص في عدد التفعيلات ؟

والرد على ذلك أن الشاعر قام بتغييرات أخرى في قصائد غير التي ذكرتها ، وهذه التغييرات حين نضمها إلى هذا الذي كان في قصيدة "الصمت الحالم" سالفة الذكر، فحينئذ يتأكد ما ذهبت إليه.

ففي قصيدة " نهاية حلم " [1] نجد السطرين الثاني والعشرين والثالث والعشرين (يمثلان البيت قبل الأخير أيضا) زادت فيهما تفعيلة من تفعيلات الكامل ، وهذه القصيدة عمودية كتبت بطريقة الأسطر . وكذلك قصيدة " انتظار " [2] فالسطران التاسع عشر، والعشرون (يمثلان البيت الرابع عشر إذا كتبت القصيدة بالقالب العمودي)بهما تفعيلة زائدة.

ومثال أخير على النزوع إلى التغيير في القالب العمودي ، أو النزوع إلى التفعيلة، وإرهاصاته عبر بحر الكامل ، قصيدة : " العطر الضائع "[3] ، فقد بدأها بتفعيلتين ثم مجزوء الكامل وهي أيضا عمودية كتبت بطريقة الأسطر،حيث يقول بلند :

يا أنت
... إني لن أعود
لن أتبع الزمن الحقود يمر بي
دون اعتذارِ
يا أنت
إني قد عبثت ولم أزل طربا بعاري
سيضيع عطرك في الفراغ
وما اغتوى
غير احتقاري
وإذا بعينيك اللتين عبدت ملأهما
انتصاري

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٥٩.
(٢) السابق ص ٨٧.
(٣) السابق ص ٢٧١.

ويستمر مجزوء الكامل حتى آخر القصيدة ملتزما بالوزن والقافية. ثم يأخذ التجديد من خلال بحر الكامل شكلا آخر وهو استخدام علة الزيادة في تفعيلة هذا البحر، وذلك بغرض هدف فني ، حيث إن هذه الزيادة لها دور دلالي . ففي قصيدة" لهاث الوحدة "[1] دخلت التفعيلة " متفاعلاتن " ثلاث مرات ، وفي ثلاثة أضرب ، وكان دخولها مرتبطا بحالة نفسية معينة ، فالشاعر يتحدث عن وحدته وذكرياته وآلامه :

أُذناي
عمّهما من الماضي البعيد صدى شبحْ
وخيال أغنيةٍ من الذكرى
تفجّر من برح
لتعود بالحب الطعين
يكاد يزهقه ... التّرح

وحين يفصح عن سبب ذلك وحرقته وشدة الآلام التي يعانيها ، فإنه يستخدم الضرب " متفاعلاتن " متآزرا مع حرف المد ؛ ليعطي طولاً في النطق يتناسب مع الألم والحسرة ، والمعاناة التي يكابدها الشاعر ، ولهذا فقد كان استخدامه للتفعيلة السالفة من الكامل مرتبطا بحالته النفسية ، وكان موظفا توظيفا دلالياً ، حيث يقول : [2]

لمّا تزل تعوي على أطلاله
صور الخداع
وخيانة القدر البهيم
وعالم الوهم المضاع
لمّا يزل
كالأمس يحلم باللقاء وبالوداع

وبذلك يطرق بلند جانبا آخر من التجديد في الشعر ، عبْر استخدامه لبحر الكامل ، وأعني بذلك الاتجاه إلى وحدة البحر " متفاعلن " واستخدامها كأداة من الأدوات التي يعبر من خلالها.

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٦٥.

(٢) السابق ص ٦٥ ، ٦٦ .

فـالمعلوم أن تفعيلـة بحـر الكامـل " متفـاعلن " /// ٥ // ٥ ، ويـدخلها تغييـرات بالنقص أو الزيادة أو تسكين المتحرك فتصير:

متْفـاعلن / ٥ / ٥ // ٥ أو متْفاعـلْ /٥/٥/٥ أو متْفـا /٥/٥ أو متـاعلن //٥//٥[١] أو متْفعلن /٥///٥ [٢] أو متْفاعْ /٥/٥٥ أو متفاعلان ///٥//٥٥ ، /٥/٥//٥٥ أو متفاعلاتن ///٥//٥/٥ ، /٥/٥//٥/٥ أو متفاعلاتان ///٥//٥/٥٥ أو متْفاعلاتان /٥/٥//٥/٥٥ .

وقد استخدم بلند كل هذه الصور لتفعيلة بحر الكامل . ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: ما جدوى استخدام هذه الصور؟ أو ما الدلالة الفنية لهذا الاستخدام ؟ وهل كان الاستخدام لمجرد التنويع في موسيقى الكامل ؟

بالرجوع لشعره نجد أن هذا الاستخدام كان ذا صبغة فنية ، وليس من قبيل التنويع فقط ؛ فاستخدامه لصورة معينة من تفعيلة الكامل قد يكون للوقوف على معنى معين ، أو لإظهار إحساس معين.

ففي قصيدة "ربيع شقية" [٣] استخدم الشاعر الصورة التامة من تفعيلة بحر الكامل طوال القصيدة ، ولكنه في نهاية السطرين الثامن والحادي عشر استخدم الصورة المذيلة " متفاعلان " للوقوف على معنى حسي، عن طريق التغير الموسيقى وتطويل زمن النطق ، إضافة إلى وجود حرف المد، الذي يزيد من زمن النطق ، كما فعل في قصيدة " لهاث الوحدة "[٤] .والملاحظ أنه استخدم نفس الظاهرة – تطويل زمن النطق – في كلتا القصيدتين، ولكن لسببين مختلفين . ففي قصيدة " لهاث الوحدة " كان التطويل للتعبير عن إحساس ، أما هنا في قصيدة " ربيع شقية " فقد كان التطويل بغرض الوقوف على معنى . وقد سلك الشاعر هذا السبيل ثلاث مرات في ذات القصيدة ، والتي يقول فيها:

دخل الربيع لِوكْرِها متسلِّلا
وجثا
وعفّر ثغره بجبينها
فتسلَّلت من روحه الشَّهّاء أحلام

---

(١) للدكتور شعبان صلاح رأي في هذه التفعيلة سوف أناقشه بعد قليل.

(٢) أيضا للدكتور شعبان صلاح رأي في هذه التفعيلة سوف أناقشه بعد قليل.

(٣) الأعمال الكاملة ص ٧٩.

(٤) السابق ص ٦٥.

غفت بين اختلاج جفونها ،

قالت لها :

قومي ... استفيقي ... وامرحي

إن الشباب دنا وقَبّل ناهديك

وأراق دنياه الجميلة

زهرَتَي نور

وأحلاما ترف بوجنتيك[١]

فنجد تفعيلة الضرب في السطرين الثامن والحادي عشر من السطور السابقة للوقوف على معنى حسي شهواني ، حيث كان هذا ديدن الشباب من الأدباء ، والفنانين الذين كانوا " يطرقون الباب بقوة لإثارة الجو المحيط بهم وإلفات (كذا) نظر الآخرين إليهم عبر مزاوجة بين رغبتهم في أن يجدهم الآخرون ورغبتهم في أن يجدوا أنفسهم في الآن ذاته، وكانت بواكير أعمالهم تشكل صرخات ... بشبقية عنيفة ووقحة ، كان ثمة إصدارات أدبية تنزع ذات النزعة ... منها قصيدة بلند الحيدري ... وهي تنسج على ذات النول نسيجها من الشعر الإباحي" [٢] .

وتعود القصيدة لتفعيلة الكامل التامة مرة أخرى :

فتململت فوق الفراش كزهرة

في روضها الفيْنانِ

والمعطار نشوى

وتململت في صدرها

دنيا هوى

وتثاءبت في العيْن أطيافٌ ونجْوى[٣]

نجد الشاعر يقف على معنى من خلال التفعلية المرفلة في الضرب في السطرين الثالث والسادس من السطور السابقة . وربما يثار سؤال ، وهو لماذا ارتكز الشاعر على المعنى في الجزء السابق لهذه السطور عن طريق التذييل لتفعيلة الكامل ، ثم ارتكز في هذه السطور عن طريق الترفيل لهذه التفعيلة ؟

١- الأعمال الكاملة ص ٧٩ ، ٨٠ .

٢- مداخل إلى الشعر العراقي الحديث ، بلند الحيدري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٥٨ ، ٥٩ بتصرف .

٣- الأعمال الكاملة ص ٨٠ .

ربما يرجع السبب في ذلك إلى أن المعنى الثاني ، الذي استخدم الترفيل لإظهاره ناتج عن المعنى الأول ، الذي استخدم التذييل لإظهاره ، ولذا لم يقف الشاعر على المعنيين بذات التفعيلة . وكان الترفيل في المعنى الثاني بغرض الإطالة فيما يرجوه من هذه الشهوانية ، وقد نجح في أن يعكس هذا المعنى عن طريق استخدامه الصيغة المرفلة" متفاعلاتن " . وقد وُفق في أن يزيد من طول هذه الصيغة عن طريق حرف المد داخلها .ومن المناسب هنا الإشارة إلى عدم الربط بين تفعيلة أو بحرشعري معين، أو صورة من تفعيلة ،وبين معنى أو إحساس معين، كما فعل أستاذنا الدكتور علي عشري زايد – رحمه الله – حين أشاد باستخدام الصيغة الحذاء ، والأخرى الحذاء المضمرة في القصيدة الجنسية؛ لملاءمتهما لهذا المضمون الذي لا يناسبه الإيقاع الجليل الذي يصاحب الصيغ التامة ، والمعلة بالزيادة [١].

وكما فعل الدكتور عبد الله الطيب المجذوب حين ربط بين بحور الشعر وبين المعاني المناسبة لها؛ حيث إنه خص بحر الكامل بموضوعات معينة [٢]ونفى صلاحيته لموضوعات أخرى[٣]،حيث يرى د/المجذوب أن بحر الكامل لا يصلح للمضمونات العميقة، وأن الشعراء المتفلسفين أو المتعمقين في الحكمة وما إلى ذلك من ضروب التأمل قل أن يصيبوا فيه أو ينجحوا . ولذلك أكرر ما قاله أستاذنا الدكتور علي عشري بأن:"هذا رأي يرده نجاح كثير من التجارب العميقة المضمون، والتي قد كتبت على هذا الوزن في الشعر الحر، وأما الهدوء والتؤدة فمن الممكن توفيرهما لإيقاع الكامل" [٤] .

أعود الآن إلى قصيدة "ربيع شقية" التي نحن بصددها، حيث استخدم بلند صيغة أخرى من تفعيلة الكامل للوقوف على معنى ثالث عن طريق علة بالنقص هذه المرة، عن طريق القطع . وقد جاء النقص هنا لتقليل زمن النطق، مما يعطي سرعة تتناسب مع ما يريده الشاعر وهو التجريح ، والتبريح، وذلك في ضرب السطرين الثالث والسادس من السطور التالية :

ضمت وسادتها
وفي شغف هوت [٥]
تبلي الوساد بلثمها تجريحا

---

(١) يُنظر في ذلك : موسيقى الشعر الحر ، د/علي عشري زايد ص ٢١٩ وما قبلها.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، الجزء الأول ص ٢٦٤.

(٣) السابق والصفحة نفسها.

(٤) موسيقى الشعر الحر ، د/علي عشري زايد ، هامش ص ٢١٢.

(٥) في طبعة دار سعاد الصباح ، التي اعتمدت عليها يوجد خطأ مطبعي بهذا السطر.

فكأنها كانت تصب بجمسه

روحا

تبادل روحها التبريحا[١]

وبعد ذلك تعود القصيدة إلى الصيغة التامة من بحر الكامل، بعد أن غير الشاعر في التفعيلة بالزيادة أو النقص حين أراد الوقوف على معنى أو التعبير عن إحساس معين.

ولم تكن تلك القصيدة – أعني قصيدة ربيع شقية – منفردة في الوقوف على معنى.

ففي قصيدة "قيثارة الأمل" [٢] حدثت أيضا علة بالنقص في ثلاثة أضرب ؛حيث استخدم القطع ليحدث تغييرا في نغمة التفعيلة، مما يقف به عند معنى وهو أن القيثارة تشدو بلا أوتار ، وهي تسكن قلبه ، وتشدو بلحن يرثي تلك القيثارة ، وهو يخاف عليها أن تضيع في القدَر المظلم الذي يواجهه ، وذلك من خلال الأسطر الرابع عشر والثامن عشر والثاني والعشرين.

وفي قصيدة " مر الربيع " [٣] يستخدم " بلند " التفعيلة الكاملية إن جاز التعبير ، ولكن بتوظيف جديد . فعلى قصر هذه القصيدة فقد تم استخدام أربع صيغ لتفعيلة الكامل فيها . ولذا سوف أذكر القصيدة كاملة، وذلك لمناقشة ورود صورة من تفعلية بحر الكامل لم يعترف بوجودها في الشعر أستاذنا الدكتور شعبان صلاح.

يقول بلند في هذه القصيدة :

مر الربيعْ

وهبيه مرَّ ... غدا يعودْ

بمسوح قديس جديد

ليقول :

ويك أنا الشتاء

ألا تخاف .. !؟ [٤]

ألا يواليك ارتجافْ [٥]

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٨٠ .

(٢) السابق ص ٤٥.

(٣) السابق ص ١٩٩.

(٤) لعل بالقصيدة خطأ مطبعيا بهذا السطر ، إذ الموجود بطبعة سعاد الصباح ، التي اعتمدت عليها " ألاّ تخاف " وهذا لا يتناسب مع المعنى ولا الموسيقى.

(٥) بالطبعة التي اعتمدت عليها " ألاَّ " ولعل الأصوب ما ذكرته.

ويمر بي
وأمر أحلم بالورود وبالربيعْ
وبالشموع
تضيء داري
وبالظلال على الجدار
يطفن في صمت وديعْ
فهبيه قال : ... أنا الشتاء
أو لم يكن هو كالربيعْ [١]

فقد قام الشاعر بتوظيف صيغة الكامل بعدة صور من أجل نقل الإحساس ، أو الوقوف على معنى ، حيث بدأ بـ " متفاعلان " المذيلة لإطالة زمن النطق إضافة إلى المد ، مما يعطي إحساساً بالحزن الذي يعانيه ، ثم استخدم الصورة التامة ، ثم في السطر العاشر استخدم " مفاعلن " الشاذة أو النادرة للوقوف على معنى ، وهو يأسه من تحقق هذا الأمل:

وبالشموع
تضيء داري

فكأن استخدام الصيغة النادرة توظيف موسيقي للتعبير عن اليأس من تحقيق حلمه أو أمله.

ولعل في ذلك رداً على ما ذكره أستاذنا الدكتور شعبان صلاح " حيث يقول : " ومن ظواهر الكامل التي اعترف بها العروضيون ، وإن وصموها بالقبح ، حذف الثاني المتحرك أو حذف الرابع الساكن ، وهما ظاهرتان يندر العثور على نماذج لهما في بحر الكامل ، إلى حد يجعلنا نقول : إنه يقارب المستحيل ، لكن الشاعر في الشعر الحر استخدمهما " [٢] .

ثم يذكر أبياتا للدكتور مصطفى بدوي من قصيدته " هذه هي اللحظة " من ديوان " أطلال ورسائل من لندن "[٣] ، وبها " مفاعلن " ست مرات وبها أيضا مفعلن ، وفعلان،ثم يقول: "وللإنصاف أقررأن هذه الظواهر باستثناء"فعلان" تكاد تكون مقصورة

---

(١) الأعمال الكاملة ص ١٩٩ ، ٢٠٠.

(٢) موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ، د / شعبان صلاح ، ط ٣ ص ٣٢٥.

(٣) صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩ والقصيدة ص ٩١.

على قصيدة الدكتور مصطفى بدوي دون ما سواها من القصائد المصوغة على الكامل في الشعر الحر فيما قرأت من أشعار على كثرتها ... مما يجعلنا نميل إلى أن هذا الصنيع ظاهرة فردية خاصة بصاحب القصيدة ، وليست من الشيوع بحيث نجعلها من خصائص الشعر الحر " [١] .

وأيضا ما ورد في قصيدة " مر الربيع " سالفة الذكر من صيغة " مفاعلن " يتعارض مع ما ذكره أستاذنا الدكتور على عشري – رحمه الله – حين قال ، وهو يعد " بلند " من رواد الشعر الحر : " ووحدة إيقاع الكامل " متفاعلن " لا يعرض لها من أنواع الزحافات الشائعة سوى نوع واحد هو إسكان الثاني المتحرك (الإضمار)، وإن كان يدخلها نوع آخر من الزحافات النادرة المكروهة وهو حذف الثاني المتحرك (الوقص)، ولكن هذا النوع من الزحاف ليس في شيوع الإضمار ولا في مشروعية وروده ، ولا نكاد نجده في قصيدة من القصائد الحرة "[٢] .

وطبيعي أن يثار هنا سؤال يقول : ربما كانت هذه القصيدة التي استخدم فيها " بلند " صيغة " مفاعلن " النادرة حالة فردية تتماشى مع ما قاله العالمان الجليلان .

والرد على ذلك أن " بلند " وحده قد وردت هذه التفعيلة في شعره في عدة قصائد ليست بالقليلة ، ومعظمها قبل عام ١٩٦٨ ألف وتسعمائة وثمانية وستين ، أي قبل صدور رسالة الدكتور علي عشري " موسيقى الشعر الحر " . ومن القصائد التي وردت فيها هذه التفعيلة في شعر " بلند " وحده ، وذلك على سبيل المثال لا الحصر :

قصيدة " نهاية حلم "[٣] ديوان " خفقة الطين " الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٤٦ وردت " مفاعلن " بالسطر الثالث.

قصيدة " مر الربيع "[٤] ديوان " أغاني المدينة الميتة " الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٥١ وردت " مفاعلن " في السطرين العاشر والثاني عشر، وفي نفس الديوان وردت هذه التفعيلة عدة مرات منها :

قصيدة " عقم "[٥] السطور ٢ ، ٥ ، ١٧ ، ١٩.

---

(١) موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ، ط ٣ ص ٣٢٦.

(٢) موسيقى الشعر الحر ، ص ٢٠٥.

(٣) الأعمال الكاملة ص ٥٩.

(٤) السابق ص ١٩٩ ، ٢٠٠ .

(٥) السابق ص ٢٠٥ .

قصيدة " وغدا نعود "[١] السطور ٦ ، ١٧ ، ١٨.

قصيدة " وها.. أنت "[٢] ا لسطر ١١.

وفي قصيدة " خداع "[٣] استخدم " بلند " " مفاعلن " مذيلة لتصير " مفاعلان " في الأسطر ٧ ، ٩ ، ١١.

وفي ديوان " خطوات في الغربة " الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٥ وردت " مفاعلن " و " مفاعلان " كثيرا في قصيدة " عشرون ألف قتيل "[٤] ، وهذه أمثلة لاستخدام بلند للتفعيلة التي وصفت بالندرة وعدم الوجود في الشعر الحر . وإن كان بلند قد استخدم هذه التفعيلة أيضا في قصيدة " الشاعر أيها المنبع الظمآن " [٥] بديوانه التاسع " آخر الدرب " والتي كتبت بالصورة العمودية ، وذلك في الأبيات ١٣ ، ٢٢ ، ٢٧.

والصورة الرابعة [٦] لتفعيلة الكامل ، والتي استخدمها بلند في قصيدة "مر الربيع " هي " متفاعلاتن " وقد استخدمها ليقف على معنى أو أمنية يريدها ، ولذلك كانت معبرة وموظفة توظيفاً فنياً موفقاً ؛ لأنها أطول تفعيلة في القصيدة كلها من حيث زمن النطق.

وبالشموع

تضيء داري

ومن الصيغ التي استخدمها " بلند " لتفعيلة الكامل الصيغتان " متفاعلاتان " و"متفا " وقد استخدمهما معا في قصيدة " صراع " [٧] . ولم يكن ذلك الاستخدام عفويا بل كان مقصودا حيث استطاع أن يعبر من خلال استخدام التفعيلتين معا عن المفارقة والصراع الذي بداخله والذي جسده من خلال عقربَي الساعة :

كانت تعدُّ لِيَ الثواني

تلك العجوز بلا حنانْ

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٢١٧.

(٢) السابق ص ٢٤٣.

(٣) السابق ص ٢٧٣ .

(٤) السابق ص ٢٩٣.

(٥) السابق ص ٨٣٧.

(٦) ينظر ص ١٠٣ _ ١٠٤ من هذا الفصل .

(٧) الأعمال الكاملة ص ٢٢٩.

تك .. تك [١]

فقد استطاع أن يعطينا الإحساس بطول الثواني عليه، بالرغم من قصر زمنها، وذلك من خلال طول التفعيلة الذي يجسد هذه الرتابة التي بدخيلة نفسه ، ثم يذكرنا بسرعة هذه الثواني وقصر زمنها، باستخدام التفعيلة الحذاء المضمرة " متفا " مما يوحى بأن طول هذه الثواني إحساس خاص به وحده نتيجة لما يكابده من صراع.

وتوظيف الموسيقى في بحر الكامل عن طريق تجاور صيغتين يعيدنا مرة أخرى إلى قصيدة " عقم " [٢] والتي جاور الشاعر في سطرها الثاني بين " متفاعلان " و"مفاعلن"، بل حصر الثانية بين " متفاعلان " مرتين ، مما يلفت الانتباه إلى " مفاعلن " وبالتالي لما تعبر عنه ، يقول بلند :

نفس الطريقْ

نفس البيوتْ ... يشدها جهد عميقْ

نفس السكوت[٣]

بقيت في صيغ تفعيلة الكامل صيغة " متْفَعِلُن " /٥///٥ التي استبعد الدكتور شعبان صلاح وجودها في رأيه سالف الذكر ، وقد وردت هذه الصيغة كثيراً في قصيدة " عبودية "[٤] ووردت أيضا في قصيدة " الشهيد " [٥]

ومن الملاحظ على بحر الكامل عند " بلند " أنه مستخدم بالصورة الصافية، فيما عدا أربع قصائد ،حدث فيها خلط بين الكامل والبسيط مرة، كما في قصيدة " ذلك الشيء الصغير "[٦] ؛ حيث إن القصيدة على صغرها ورد فيها السطران التاسع والعاشر على بحر البسيط ، مع ملاحظة أن هذا الدخول لبحر البسيط كان للتركيز على معنى ، وهو الانسلاخ من الماضي والتخلص منه ، حيث كرر الشاعر ذلك المعنى في السطرين الثامن عشر والتاسع عشر.

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٢٣٠.

(٢) السابق ص ٢٠٥.

(٣) السابق ص ٢٠٥.

(٤) السابق ص ٢٦٣.

(٥) السابق ص ٦٠٥، وقد وردت التفعيلة بالسطر (٤٨) من القصيدة ص ٦٠٨.

(٦) السابق ص ١٥٣.

أيضا حدث خلط بين الكامل والرجز من خلال قصيدة " أغنية الحارس "[١] ولكن من غير هدف فني.

أما في قصيدة " الشهيد "[٢] لم يكتف باستخدام الصور الشاذة من تفعيلة الكامل ، والمتمثلة في " متاعلن " //٥//٥ ، التي أكثر استخدامها في هذه القصيدة ، و" متْفعلن " /٥///٥ وأيضا " متْفاعْ " /٥/٥٥ ، ولكنه أضاف إليها تفعيلتي الرجز " فعول " //٥٥ ، و" مُتَفْعِلْ" //٥/٥ ،ولكنهما دخلتا إما مع اللازمة التكرارية " خسئتم " أو في الضرب في بعض الأسطر ،ولكن بدون هدف فني.

أما القصيدة الرابعة التي لم يرد فيها بحر الكامل بصورة صافية ، فهي قصيدة "أغاني الحارس المتعب "[٣] ، التي حدث فيها تداخل بين الكامل والرجز والمتدارك والمتقارب ،وربما كان الشاعر قاصدا ذلك ؛للتعبير من خلال الموسيقى عن الألم والتخبط والمعاناة وعدم القدرة.

ومن هنا يتضح أن التداخل في بحر الكامل يأتي لهدف فني تارة ،وبغير هدف فني تارة أخرى ، مما نتج عنه خلل موسيقي. وكأن الشاعر حينما أراد أن يقوم بتوظيف التداخل الموسيقي بين البحور – وهو من الشعراء الملتزمين بالموسيقى – نتج هذا التخبط . ولعله من نافلة القول أن أذكر أن بعض القصائد التي جاءت على بحر الكامل عند " بلند " قد ورد بها كسر عروضي، كما في قصيدة " صدى عذاب " [٤] التي حدث فيها كسر في السطر العاشر بزيادة وتد مجموع //٥ .

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٦٣٩.

(٢) السابق ص ٦٠٥.

(٣) السابق ص ٥٣٣.

(٤) السابق ص ١٦٥.

بحر الرجز

ذكرت سابقا أنه لم يخل ديوان شعر لبلند الحيدري من هذا البحر، على الرغم من سوء سمعة هذا البحر عروضيا ، مما جعل د/عبد الله الطيب المجذوب يقول عنه : "و التقصيد في الرجز قبيح في الغالب "[١] ويذكر السبب في ذلك ؛وهو " أن الرجز التعليمي قد جنى جناية عظيمة على الرجز، فصار الشعراء الفحول يتحامونه "[٢] إلى أن يقول : " وخلاصة القول أن الرجز من الأوزان العذبة ،وقد كان وزنا شعبيا ،ولا تزال تجده في الأوزان العامية ولا يصلح للتطويل والاحتفال ،وإنما يصلح للقِطع وما بمجراها، مما يراد به الترنم والهجاء ونحو ذلك، ولا يقصد به العمق والتأمل ... فطبع الرجز نفسه ينفّر عن التطويل "[٣] .

وقد "أثار الرجز أيضا اهتمامًا خاصا بين النقاد ، أولا: لأنه من أكثر الأوزان انتشارًا في الشعر الجديد (على الرغم من أنه في الماضي كان يُعد نوعًا شعبيًا من النظم ليست له قيمة" القصيد " ولا مكانته) وثانيا :لأن بعض النقاد رأى فيه خصائص تجعله أصلح الأوزان لبعض أغراض الشعر الجديد ، وثالثا: لأن هذا البحر عرف زحافات وعللا لم يعرفها بحر آخر من البحور القديمة ، وفي الشعر الجديد برزت الزحافات والعلل القديمة ،وظهرت إجازات جديدة" [٤] . وذلك لأن تفعيلة الرجز " صالحة للتغيرات التي تعتريها ؛لأنها في الأساس غير ثابتة النغمة "[٥]. " وقد نشأ عن تعدد صيغ وحدة الإيقاع في الرجز اختلال الإيقاع واضطرابه ونثريته . فوزن الرجز أقرب الأوزان إلى النثرية ، وأكثرهم عرضة لاختلال الإيقاع واضطرابه ، ولنثرية هذا الوزن وسهولته عُرف قديما بأنه حمار الشعراء ومطيتهم "[٦]. " فالفروق ضئيلة بين النثر وبحر الرجز، ولذلك كثيرا ما يجيء الكلام العادي على وزن الرجز " [٧].

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ج ١ ص ٢٤٧.

(٢) السابق ص ٢٥٩.

(٣) السابق ص ٢٦٢.

(٤) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، د/علي يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص ١٢٤.

(٥) موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ، د/شعبان صلاح ص ٣٢٩.

(٦) موسيقى الشعر الحر ، د/علي عشري ص ٢٣٩ بتصرف.

(٧) السابق ص ٢٤٠.

وحتى لا يطول الكلام عن هذا البحر ويُطيل المقدمة ، أنتقل إلى موقف " بلند " في شعره من هذا البحر.

لقد استخدم "بلند" الرجز صافيا في سبع وثلاثين قصيدة ، وقد كان مدركًا أن الفروق بين هذا البحر وبين النثر فروق ضئيلة ، ولكنه كان مدركًا أيضا أن الذي يُؤدي إلى هذه النثرية في الرجز هو الإسراف في الجمع بين الأضرب المختلفة ، مما يخل بالإيقاع ، ولذلك فقد سلك في استخدامه لهذا البحر مسلكين ينأيان به عن النثرية ، أول هذين المسلكين : الاعتماد على قافية رئيسة غالبا في قصائده التي جاءت على هذا البحر ،مما يحافظ على موسيقيته . ففي قصيدة " خيبة الإنسان القديم "(١) يقول :

صليت حتى صارت الذنوب في مجاهلي

صلاهْ

وصمت حتى جفّت الشفاهْ

وقلت

في الشفاهْ

في الخشب المُعَدّ للشتاء لي

إلهْ

وإنني سحابة جادت بها يداهْ

وتستمر القصيدة ملتزمة القافية الرئيسة – كأداة للمحافظة على موسيقية بحر الرجز – حتى نهايتها حيث يقول : (٢)

صليتُ
صمتُ
صرت في متاهتي إلهْ
وصارت الذنوب في مجاهلي صلاه
وجفت الشفاهْ
وها أنا أموت يا أختاه
كما يموت الرب في منفاه
ولست غير خطوةٍ
غرستها
في الرمل
كي تحلم بالمياهْ

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٣٨٩.

(٢) السابق ص ٣٩٠ ، ٣٩١.

وقد استخدم هذه الوسيلة – كما ذكرت – في معظم قصائده الرجزية ، والتي منها – على سبيل المثال لا الحصر – قصيدة " اختناق "[1] وقصيدة " حلم بالثلج " [2] والتي يقول فيها :

كوني ولو للحظة
دمًا
فمًا
جهنمًا
تقذف في عينيك ألف شهوة
مخبأه
كوني امرأه
يا خيبة تموت خلف النافذات
المطفأه
كوني امرأه
وليحلم الثلج الذي في ناظريك مرة بمدفأه

فتلك القصيدة على قصرها جعل لها قافية رئيسة ، رويها الهاء الساكنة أيضا، كالمذكورتين قبلها وكأنما أراد أن يضع – من خلال هذا الروي – موسيقية خاصة لبحر الرجز ، وإن كانت هذه المسألة تحتاج إلى دراسة منفردة.

ومثال أخير على حرص الشاعر على القافية في بحر الرجز – كوسيلة للحفاظ على الموسيقية – قصيدته " غدا إذا ما انفجرت "[3]، والتي اتخذ الشاعر فيها قافية رئيسة رويها الباء وتخللها قواف أخرى مع الحفاظ على الروي الأصلي ، حيث يقول في هذه القصيدة :

يقال : إن بيتنا كئيبُ
وكلّ ما في بيتنا
وكلّ من في بيتنا... غريبُ
حتى صدى أصوتنا... غريبْ
حتى النجوم لملمت بريقها وهاجرت
بعيدة عن أرضنا

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٤١١.

(٢) السابق ص ٤١٩.

(٣) السابق ص ٧٧٥.

حتى السماء انكفأت فليس في فسحتها
لحالم دروبْ
حتى رؤى صغارنا قد صدئت
فليس في قلوبهم قلوبْ

ويستمر الشاعر على هذه القافية الرئيسة إلى أن تدخل القافية الثانية – والتي يختلف رويها – وهو يقول :

يقالُ،
ما أتعسَ ما يقالُ
فبيتنا كئيبُ
تنعب في وحشته الأطلالُ
ودربنا
قد هجرت سمرته الأطفالُ
وإن صمت أهلنا مريبْ (١)

ثم يتغير الروي مرة أخرى إلى الهاء حين يقول :

لكنني أعرف يا مدينتي الصغيرهْ
يا عَرَق الرجال في الظهيرهْ
يا كسرة الخبز المدمّاه على حصيرهْ
أعرف أن طفلتي لمّا تزلْ
تحوك في أحلامها ضفيرهْ
لمنيةٍ كبيرة ... كبيرهْ (٢)

إلى أن يعود إلى القافية الرئيسة بروي الباء :

لكنني
أعرف يا مدينتي
ماذا وراء بيتنا الكئيبْ
ماذا وراء صمته الرهيبْ

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٧٧٦.

(٢) السابق ص ٧٧٧.

أي غدٍ يكمن في منعطف الدّروبْ [1]

وكأنه أراد أن يحافظ على الجمع ما بين الموسيقية والتنويع في وقت معاً، فكانت القوافي للموسيقية وتعددها للتنويع.

وأما ثاني المسلكين اللذين نأى بهما بلند ببحر الرجز عن النثرية ، فهو أنه كان حريصا على الإقلال من العلل والزحافات ، بالإضافة إلى عدم الإكثار من صور التفعيلة خلال القصيدة الواحدة ، فمثلا قصيدة " حلم بالثلج "[2] لم يستخدم فيها إلا صورتين لتفعيلة الرجز، وهما " مسْتفْعلن " /٥/٥//٥ ، و " متفْعلن " //٥//٥ ، ولم تدخل صورة مسْتعلن /٥///٥ إلا مرة واحدة ،مما يحافظ على موسيقية بحر الرجز وينأى بها بعيدا عن النثرية ، حيث يقول في هذه القصيدة :

كوني ولو للحظة
دمًا
فمًا
جهنمًا
تقذف في عينيك ألف شهوة
مخبأه
كوني امرأه
يا خيبة تموت خلف النافذات
المطفأهْ
كوني امرأه
وليحلم الثلج الذي في ناظريك مرة بمدفأه

وبذلك ومن خلال المسلكين السابقين استطاع بلند أن يحافظ على موسيقية بحر الرجز ، ويحتفظ بالالتزام الموسيقي في شعره على الرغم من الاعتماد على طريقة الأسطر التي اتجه إليها شعراء شعر التفعيلة ، الذين يأتي في طليعتهم ، مع البياتي والسياب ونازك الملائكة.

---

(١) الأعمال الكاملة ٧٧٨.

(٢) السابق ص ٤١٩.

بحر المتدارك

يقول د.عبد الله الطيب عن هذا البحر : " الخبب بحر دنيء للغاية ، وكله جلبة وضجيج ... وقد أهمله الخليل وأظنه تعمد ذلك ، واستدركه عليه سعيد بن مسعدة الأخفش.

ولا يصح فيما نرى إلا للحركة الراقصة الجنونية "[١] .

وحين يتحدث عنه د.شعبان صلاح يقول : " ولابد أن أسجل هنا أن هذا البحر (المتدارك) قد أصبح مطية جميع الشعراء في الشعر الحر ،ولم تعد للرجز المنزلة الأولى كما كان من قبل ، وإنما سجل المتدارك باستعمالاته المتعددة رقما قياسيا في عدد مرات وروده في الديوان الواحد ... وهذا يعني – فيما يعنيه– ميل الشعراء المعاصرين إلى هذا البحر ،وحرصهم على الصوغ عليه . ولكن الإفراط في ذلك على أية حال ليس في صالح الشعر ، لأنه يسهم إلى حد كبير في محدودية نغمات الشعر الحر المحدودة بطبيعتها ، لكونه لم يأت على كل بحور الشعر العربي " [٢].

ويقول الدكتور علي عشري – رحمه الله – عن بحر المتدارك : " وبحر المتدارك وزن مرن مطواع يستطيع الشاعر الأصيل أن يشكل منه إطارا صالحاً لأي تجربة شعرية ،إذا ما فطن لخصائصه وإمكانياته الموسيقية ، وحاول أن يوفق بين هذه الخصائص وبين الأبعاد الشعرية لتجربته ، وهذا البحر متعدد بين هذه الخصائص ، ولعل أبرز خصائص هذا البحر هي التدفق في الإيقاع، إذا ما توالت فيه السواكن والحركات القصيرة وقلت فيه حروف المد ، ونظرا لهذه الخاصية ... فإن المتدارك صالح للتعبير عن أي عاطفة متدفقة منطلقة ، وهناك نماذج كثيرة فطن أصحابها إلى هذه الخاصية واستغلوها في تصوير تجارب هي بطبيعتها متدفقة منطلقة " [٣]

وبحر المتدارك لم يظهر في شعر بلند الحيدري إلا في الديوان الثاني ، وكان منه أطول القصائد الصافية وأقصرها . ولكن بحر المتدارك – وكما ذكرت سابقاً [٤] – قد كان قليل الاستخدام في بداية التجربة الشعرية عند بلند بالنسبة لبحر الكامل ، ولكن أمره قد استفحل بعد ذلك حتى تبادل المكانة مع الكامل الذي تضاءل شأنه وتقهقرت مكانته

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ج ١ ص ٨٣.

(٢) موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ص ٣٣٣ ، ٣٣٤.

(٣) موسيقى الشعر الحر ص ٢٧٤ ، ٢٧٥.

(٤) يُنظر ص ٩٣.

عند "بلند" ، وسيطر المتدارك . وقد ذكرت في أول هذا الفصل أن القصائد التي جاءت على بحر المتدارك صافيا ست وستون قصيدة من مائتين وعشر قصائد بالرغم من ميوعة بحر المتدارك ونثريته . وربما كان إكثار بلند من استخدامه له دليلا على حرص بلند على موسيقى الشعر وتمسكه بها ؛ حيث إنه حرص على استخدام وسائل تجابه هذه الميوعة والنثرية، وتحافظ على النغم الشعري والموسيقية ، فاستخدم القافية كوسيلة للحافظ على الموسيقى :

الساعة جازت منتصف الليل بساعاتْ
وأنا أسترجع صوتا
يتململ ما بين الصحو
وبين الضائع من زمن فاتْ
قد أدرك نفسي حينا في أمل ماتْ
قد أدركها
في وعد أصغر من حلم لفتاة
يا أنتِ
يا جرحاً في الذات
يا أنت .. أنا
يا صمت الكلماتْ
مهزلة إنا .. متنا
لكنا .. مازلنا
نتحرك أحياءً في صحراء الأموات (١)

حيث نجد اعتماده على التاء المسبوقة بالمد كوسيلة للحفاظ على الموسيقى ، بالإضافة إلى قدرة بلند على كبح جماح التدفقية التي يتمتع بها بحر المتدارك، عن طريق حرف المد الذي أضفى لونا من البطء على الإيقاع ،حتى يتسع للإحساس بالأسى ويعكس هذا الإحساس.

ولم تكن القافية هي الوسيلة الوحيدة التي حاول أن يحافظ بها على الموسيقى من خلال استخدامه لبحر المتدارك ، بل كان لديه غيرها من الوسائل ؛ ففي قصيدة " ست

---

(١) من قصيدة "اعترا فات بعد منتصف الليل" ، الأعمال الكاملة صـ ٢٠٩ ، ويُنظر على سبيل المثال لا الحصر ، قصيدة : "سر" صـ٢٩٩ ، وقصيدة : "الحدود المسروقة" صـ٦٩٣ .

نقاط وصمت "[1] نجده يُغْني الموسيقى من الداخل،حيث يلجأ إلى تكوين تجمعات صوتية متجانسة أو متماثلة، وهذه التجمعات إنما هي تكرار لبعض الأحرف التي تتوزع في كلمات البيت ، أو مجيء حروف تجانس أحرفا أخرى في كلمات تجري وفق نسق خاص . ومن أمثلة ذلك في القصيدة سالفة الذكر :

وأقول : اضحك
كي أصبح أكبر من يأسي
أكبر من وعد لا يكبر إلا
في رمسٍ لا يملك ظلا [2]

فتلاحظ التجانس بين " يأسي " ، و " رمس " مما يثري الموسيقى داخل القصيدة وباقي القصيدة يؤكد اعتماده على هذه الوسيلة ، مثل قوله :

وطني يا خارطةً من كذبٍ
عذبٍ
من حلم يرتاد مجاهل ذهنٍ وهنِ
ويلوح طريقا وخطى لقصيدهْ
كم كنا نتمنى
لو كانت أكثر من عهنٍ
ما صار لنا منها
غير وساد لامرأة موعُودهْ

* * *

آه من وطن كان صديقي
كان الوعدَ المتربص في الرعدِ
وآه من رعدٍ
مَرّ وما بَرّ بوعدِ
في غيث أو أفشى سرًا لبريق[3]

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٧٢٩.

(٢) الأعمال الكاملة ص ٧٢٩.

(٣) الأعمال الكاملة ص ٧٣٠ ، ٧٣١ ويُنظر على سبيل المثال : قصيدة " دعاء " من ديوان : دروب في المنفى ، دار سعاد الصباح للطبع والنشر ، الطبعة الأولي ١٩٩٦، ص ٧٥.

ومثال آخر على ذلك في قصيدة " حوار الألوان "[1] حين يقول :

يا أبتي
لا تطفئ ذاكرتي
لا تبخس موتي
قل للسارق بيتي من بيتي
موتي من موتي
قل كلا .. لن نسمح
أن نُذبح
لن نسمح
أن يربح تجار الجلد الأسود من جلدي لي غلا
من جلدي نعلا
قل كلا
لن يصبح موتي قمحا
بل ملحا
سيئز جراح القاتل والسارق والمارق
والطاغي والباغي
جرحا جرحا [2]

فيبدو واضحا تكرار حرف الحاء في الألفاظ الداخلية ، حيث أسهم في خلق محور صوتي يثير فينا الإحساس بالذبح والحشرجة والاختناق .

وفي قصيدة " يا أرض الأموات .. ألا .. موتي " [3] ، نرى الشاعر يثري الموسيقى عن طريق التماثلات التركيبية و الجمل المتوازية ، بجانب لعبة التكرار من محصلة بنيات متماثلة ،من خلال وحدة ثابتة تتكرر، أو وحدة شبه ثابتة هيكلها هو الثابت، مما يؤدي في النهاية إلى إثراء الموسيقى عن طريق تفاعل التركيب مع الإيقاع، ففي بداية القصيدة :

يا أرض الأموات
يا رعب فلاة لم تعرف غير

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٨١١.

(٢) السابق ص ٨١٤ ، ٨١٥.

(٣) السابق ص ٧٦٥.

جماجم قتلانا

وسيول دمانا

وتمتد وتمتدُّ

ومن رعب فلاة جرداء لرعب فلاةٍ

صفراء ... ومن ماضٍ سينوح على الآتي

حيث نجد التوازي في :

جماجم قتلانا

وسيول دمانا

ثم بعد ذلك تشتت هذا التوازي لتفاعل التركيب مع الإيقاع :

ومن رعب فلاة جرداء لرعب فلاة

صفراء ... ومن ماض سينوح على الآتي

فالإيقاع قد شتت التركيب؛ إذ قضى على التوازن التام ، أو أن التوازن التام قضى على استمرارية الشطر واستقلاله فأحاله إلى التدوير المعنوي.

كما نجد في تلك القصيدة التماثلات التركيبية :

يا أرض الأمواتِ

ألا ... موتي

غوري في اليأس لحد القبر

المتيبّس في ظلمة ذاتي

حد الصبر المملوء برائحة العفنِ

حد الجزع المتوحِّد بي وبصمتي [1]

حيث ساهمت هذه التماثلات التركيبية في إثراء الموسيقى ، فنجد المضاف ثم المضاف إليه ، ثم نعت يعقبه عدد من المكملات :

غوري في اليأس لحد القبر المتيبس في ظلمة ذاتي

حد الصبر المملوء برائحة العفن

حد الجزع المتوحد بي وبصمتي

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٧٦٥ ، ٧٦٦.

ولم تخل القصيدة أيضا من التكرار الذي أسهم في إثراء الموسيقى من خلال وحدة تكرار ثابتة ،هي الجملة المحورية التي جاءت في عنوان القصيدة " يا أرض الأموات " والتي تكررت ست مرات، أو التكرار من خلال وحدة تكرار شبه ثابتة تمثلت في:

ابتلعي – اقتلعي

وقد تعاضدت هذه الأمور وأثْرت موسيقى القصيدة ، مع ملاحظة أن هذه الوسائل لم تأت منفردة ، بل قد تتجمع في قصيدة واحدة، ولكن لم يتم التركيز على ما سبق ذكره في قصيدة سابقة تجنبا للإطالة والتكرار ، فعلى سبيل المثال قصيدة " يا أرض الأموات " يتضح فيها القوافي الداخلية التي تثري الموسيقى ، وأيضا نجد في قصيدة " من يدري يا بغداد "[١] كل هذه الوسائل السابقة تقريبا، مما أثْرى موسيقاها بصورة واضحة.

ولعله من الضروري أن أشير هنا إلي أن " بلند " قد استخدم باقتدار موسيقى هذا البحر في قصيدة " قراءة جديدة لصور قديمة "[٢] بصورة تجسد معطيات المتدارك في السرعة والصخب الموسيقي ، ولا يعني ذلك الرجوع عما قررتُه سابقاً [٣] من عدم الربط بين البحر وموضوعات معينة، ولكنه يعني الوصف الجيد لنغمه – بلند – الموسيقي ،واستخدام الموسيقى باقتدار من يجيد استخدام الأدوات ،والدليل على ذلك أنه استخدم نفس الموسيقى – بحر المتدارك – بصورة هادئة بعيدة عن الصخب الموسيقي، كما فعل في قصيدة " الاسم الضائع في رقم " [٤] .

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٥٣٥.

(٢) السابق ص ٦٥٥.

(٣) يُنظر ص ١٠٢ .

(٤) الأعمال الكاملة ص ٦٦١.

شكل القصيدة في شعر الحيدري

لقد تنوع الشكل الموسيقي في شعر بلند الحيدري ، وعند دراسة ذلك التنوع لابد من الإشارة إلى معوِّق يكتنفها ، وهو عدم ترتيب القصائد بحسب تواريخها الدقيقة في الطبعات المختلفة ، فمثلا ديوان " خفقة الطين " صدرت طبعته الأولى عام ١٩٤٦ ، وبه قصيدة:"وددت لو"[١] مؤرخة بعام ١٩٤٩م ، وكذلك قصيدة : " وأصيلة إذ تحيا "[٢] مؤرخة بعام ١٩٩١ والطبعة الأولى لديوانها " أبواب إلى البيت الضيق " قد صدرت عام ١٩٩٠ ،ولذلك فسوف يتم تجاوز هذه القصائد التي يحدث بها هذا التضارب .

وبعد ذلك يمكن تقسيم الشكل الموسيقي في شعر بلند الحيدري إلى عدة مراحل توضيحها كما يلي :

مرحلة الشكل العروضي التقليدي الموزع على أسطر بدلا من الشطرين. وقد اتضح ذلك من أول قصائده في ديوانه الأول، والمعنونة بـ " سميراميس "[٣] ،حيث جاءت على بحر الخفيف موزونة ومقفاة ،إذا ما كتبت بالأشطر ،مع ضرورة التنبيه إلى أن التوزيع لأسطر ليس ذا غاية فنية ، وإنما هدفه إظهار الجديد في الشكل الموسيقي فقط ؛ وربما لو كتبت هذه القصيدة بنظام الشطرين لكان أفضل. ولنجرب ذلك مع الأحد عشر سطراً الأولى ، حيث وردت في الديوان :

سكر اللّيلُ ،
باللظى المخمورِ
واقشعرَّت معالم الديجورِ
وسرت نسمةٌ ،
فهشّ سِتارٌ
واستخفته ضِحكةُ التّغرير
فتنزّى عن غرفةٍ
وسريرٍ كان يجثو في قلبها المخدورِ
ورأى الليل شمعة
تتلاشى

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٧٧.

(٢) السابق ص ٧٤١.

(٣) السابق ص ١٥.

في دموعٍ تآكلتْ بالنور،

فإذا كتبت بنظام الشعر العمودي :

سكر الليل باللظى المخمور واقشعرت معالم الديجور

وسرت نسمة فهش ستار واستخفته ضحكة التغرير

فتنزى عن غرفة وسرير كان يجثو في قلبها المخدور

ورأى الليل شمعة تتلاشى في دموع تآكلت بالنور

أليس ذلك أفضل للمعنى، حيث تكتمل الجملة الأولى في شطر واحد ، وتم الجمع بين المعطوف والمعطوف عليه في البيت الثالث ،واتصل النعت " تتلاشى" بالمنعوت " شمعة " في البيت الرابع ؟!

ومما يؤكد – لديّ – أن الهدف من الكتابة بالأسطر هو إظهار التجديد ،أنه أدخل بحر الهزج في نهاية القصيدة [١] .

وقد استمرت هذه المرحلة خلال ديوانيه الأول والثاني ، مع ملاحظة أنه استخدم فيها الشكل القريب من الموشح، كما في قصيدة " اختناق "[٢] أو " همس الطريق "[٣] مع ملاحظة الالتزام بالقافية، أو الاعتماد على قافية رئيسة.

وبعد ذلك تأتي مرحلة كتابة قصيدة التفعيلة ، أو الاعتماد على السطر الشعري وليس العمودي المكتوب بالأسطر ، ظهر ذلك من خلال قصيدة " عبث " [٤]. وفي هذه المرحلة ظهر التداخل الموسيقي ،وأبرز ما يعبر عن ذلك مطولته " حوار عبر الأبعاد الثلاثة "[٥] والتي اشتملت على أربعمائة وستين سطرا، وُفِّق من خلالها في تغيير الشكل الموسيقي، والخروج عن البنية الأم ، التي تعتمد على الوزن الواحد مع وجود قافية أو روي ، فالسطور ١ : ٤١ جاءت على تفعيلة الرجز ،وهو في هذه السطور يتمثل صوت الإنسان بذاته ونفسه وصدقه داخل نفسه . والسطر ٤٢ على بحر المتدارك.

---

(١) فالسطران ٩٠، ٩١ جاءا على بحر الهزج ، وكذلك الأسطر الثلاثة الأخيرة .

(٢) توجد قصيدتان تحملان نفس العنوان في أعماله الكاملة ، الأولى: ص ٩١ ضمن ديوانه الأول، والثانية: ص ٤١١ ضمن ديوانه الرابع ، والمقصودة هنا هي الأولى.

(٣) الأعمال الكاملة ص ١٠٧.

(٤) السابق ص ١٩٧.

(٥) السابق ص ٤٧٣.

ثم يأتي بعد ذلك صوت الچوقة في السطور ٤٣ : ٦٨ فتضطرب الموسيقى، وهذا الاضطراب يناسب الچوقة ؛لأنها مشتركة ، حتى إنه ربما استغنى عن الوزن ، حيث تداخل الوزن مع النثر؛ ليناسب الصخب من الچوقة . وفي الأسطر ٦٩ : ١٠٠ أيضا يحدث تداخل ثم نثر ، وذلك حين تتحدث الچوقة المشتركة ثم الچوقة الرجالية ، ثم الچوقة النسائية ، ثم المشتركة ، وكلهم يتحدثون إلى الله ، الذي يرمز به الشاعر إلى الحق، الذي تدور حوله أصوات الچوقة، ولذلك كان الاضطراب الموسيقي هنا مناسبا أيضا للتعبير عن الجدل والصراع ، واتضح من خلاله التوظيف الجيد للموسيقى ، ومما يؤكد ذلك أنه حين يعود الصوت الأول في السطور ١٠١ : ١٨١ فإن شاعرنا يعود للموسيقى المنتظمة ، حيث جاءت هذه السطور على بحر المتدارك.

ويستمر هذا التوظيف للموسيقى خلال باقي القصيدة ، فالسطور ١٨٢ : ٢٤٥ تمثل الچوقة المشتركة ، فالنسائية ، فالرجالية. ولذلك عاد التداخل الموسيقي والنثر ليناسب ذلك الصخب والجدل .

ثم يعود صوت الإنسان بذاته في السطور ٢٤٦ : ٣٠٧ فتنتظم الموسيقى ، وتستمر القصيدة على ذلك حتى نهايتها.

وفي هذه المرحلة أيضا تدخل قصيدة " أغاني الحارس المتعب " [١] إذ حدث فيها المزج بين تفعيلات البحور ؛ حيث امتزجت مستفعلن بفعلن بفعولن ، مما نتج عنه الإحساس بنثريتها ، فهل كان ينزع – وهو من المتمسكين بالموسيقى – إلى النثرية للتعبير عن الإجهاد والمعاناة وعدم القدرة على أي شيء ؟

يرجح ذلك ما فعله بلند موسيقيا في قصيدة " إلى بيروت الحجر النائي" [٢] إذ يمتزج فيها المتدارك بالمتقارب بالرجز بالنثر ، مما يعضد توظيفه للنثر ، كاستخدام للموسيقى لتعبر عن المعنى ؛ حيث استخدم النثر في التعبير عن عدم القدرة على الاتزان حيث يقول :

ها أنا أسقط عند أسوارك

أتعلق بنواتئ أحجارك

أسقط وأقوم ... أسقط وأقوم

فربما أراد النثر في السطرين الثاني والثالث لتوظيف الموسيقى دلاليًا ، فعدم الوزن يساير عدم الاتزان (السقوط) . ثم تأتي قصيدة في شعر بلند الحيدري لابد من الوقوف

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٥٣٣.

(٢) السابق ص ٦٣٣.

أمامها وقفة متأنية ، وهي قصيدة " مدينة في البال "[1]، وذلك لكونها القصيدة الوحيدة النثرية في شعر بلند ، وقد لجأتُ لأستاذي الدكتور الشاعر محمد حماسة للتيقن من نثريتها ، وقد قال لي حرفيًا: " نثرية ابنة نثرية ".

وما كان هذا اللجوء للدكتور محمد حماسة إلا للتعجب والدهشة من وجود قصيدة نثر في شعر " بلند الحيدري "، وهو الذي يقول عنه سعدي يوسف : " وبلند مولع بالموسيقى عنصرا أساسياً في النص الشعري، وإن كان جهده في هذا المجال محدودا بموسيقى البيت لا بموسيقى المقطع ، إلا أن مجرد التأكيد على الموسيقى يعتبر أمرا ذا دلالة في محاولة الشعر الصافي "[2] .

ويقول عنه محمد سعد العوضي : " إن إيقاعاته وبِناه التعبيرية والأسلوبية الملتهبة لدرجة التشظي لم تتدلع اندلاعا يؤدي إلى تشوه الحدود بين الغناء والحشرجة ... أو بين الشعر وسرد النثر "[3]. ويقول محمد سعد العوضي في نفس المقال :" وظل الحيدري محافظا حتى في أوج تجديده ، بل إن تجديده لم يكن خروجا عن الصرامة والمتانة في السبك والبناء . وثروته لم تدْعُ إلى التفلت من النظام الشعري القديم، بل استبداله بنظام لا يقل عنه رسوخاً.

لم يكن غريبا أن يقول الحيدري لأدونيس ذات مرة : (أنت هدمت بيوتا واهية ، واستطعت أن تبني بيتا جميلاً ، لكنك حولت المسافة المهدمة إلى مكان للفئران العابثة)! لقد كان الحيدري شفافا واضحا في آرائه وأطروحاته فيما يتعلق بالحداثة ،فهو يرى أن أتباع أدونيس ومقلديه من عديمي الموهبة هم الذين خلقوا هذه الفوضى الشعرية والثقافية.

فرض الحيدري حداثته على العموديين والتقليديين لأنه لم يتخل عن الينابيع وكان نهجه تأسيسا لمدرسة النيوكلاسيكية في الشعر العربي".

فما الدوافع الذي تجعل " بلند الحيدري" يكتب قصيدة نثرية ؟ وهل كانت ذات مغزى لديه ؟ لعله أراد أن يقدم القصيدة بوصفها عالما موازيا للخارج ،فانهيار النظم المجتمعية الواضح أمامنا يساوي عنده انهياراً موازيا في النص على مستوى التخلي عن حضور الوزن والقافية ،وما هو معهود عنده في شعره ؛ فكأنما أراد أن يقول: إن الوضع شاذ وغريب، فقال ذلك من خلال الكتابة بالطريقة النثرية ، ومما يجعل الباحث يميل إلى

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٧٤٧.

(٢) مجلة الوسط ، العدد ٢٣٧ الصادر بتاريخ ١٩٩٦/٨/١٢.

(٣) مجلة أكتوبر العدد الصادر بتاريخ ١٩٩٦/٩/١.

ذلك، ما قاله بلند نفسه في حوار أُجري معه ونشرته جريدة الشعب[١] حيث قال: " الشعر هو الشعر في كل زمان ومكان، وهو ما يعبر عن الخالد في النفس الإنسانية . والشكل ليس غاية القصيدة ، ولكن هذا الشكل يغير أنماطه من آن لآخر مدفوعا بكثافة مضمون ما جديد . كما أن الدراجة الهوائية تفرض عليك أن تلبس لباسا يتناسب مع قيادتها ، كما أن وجودك في البحر سابحا يستوجب لباسا معينا . والمنظوم الذي فرضته فترة زمنية معينة فرضت عليك أن تُلبس القصيدة أنماطا معينة ، لقد كتبتُ قصيدة "أقراص النوم"[٢] :

قف لا تعبر ... احذر
ماذا في صحف اليوم ؟
إعلان باللون الأحمر
خذ قرصا للنوم

وفي الآن ذاته كتبتُ قصيدة " تحية للمتنبي " بالطريقة الكلاسيكية ؛لأن مضمون القصيدة كان لا يفرض عليّ أن أصنع لباساً جديدا ،إذن هذه هي العلاقة بين الشكل والمضمون ،هذا ما كان في الشعر اليوم وأمس " .

ومن خلال مرحلة كتابة قصيدة التفعيلة ، والاعتماد على السطر الشعري يمكن استخلاص بعض الملاحظات .

أولى هذه الملاحظات :أن التداخل الموسيقي لم يكن ذا دور واضح أو استخدام متمكن لدى " بلند" ، والدليل على ذلك أنه لم يحدث هذا التداخل في بعض القصائد التي كانت تحتاج – من وجهة نظري – إلى هذا التداخل، ومنها قصيدته "عودة الضحية "[٣] والتي حدث فيها حوار لم يتغير معه الوزن الموسيقي بالرغم من تقابل الصوتين المتحاورين صوت الحجاج ، وصوت سعيد بن جبير . وكذلك قصيدة " الموت ما بين الأصوات الأربعة "[٤] التي لم يتغير فيها الوزن مع تغير الأصوات، وذلك بخلاف قصيدة " ما بين الجرح والسكين"[٥] والتي اشتملت على مقاطع ثلاثة ؛ أولها جاء على بحر المتدارك، وهو يمثل صوتا سائلا ، وثانيها على بحر الرجز، وهو يمثل صوتا مجيبا،

---

(١) من مقال بجريدة الشعب ، العدد الصادر بتاريخ ١٩٨٧/٦/٩.

(٢) هذه القصيدة وردت بعنوان " قراءة جديدة لصور قديمة " ضمن الأعمال الكاملة ص ٦٥٥.

(٣) الأعمال الكاملة ص ٧٦١ ، ديوان دروب في المنفى ط ١ ص ١٢.

(١) الأعمال الكاملة ص ٨١٩.

(٢) ديوان "دروب في المنفى" ص ١٥.

وثالثها على بحر المتدارك، وهو يمثل صوتا متكلما ومحكيا عبره الصوت المجيب . ولكن ذلك التداخل الذي تم من خلاله توظيف التغير الموسيقي يبدو أنه جاء عرضا وغير مقصود ؛ بدليل وجود كثير من القصائد التي كانت تحتاج التداخل الموسيقي ولكنه لم يحدث ، ومنها على سبيل المثال ، قصيدة " كوابيس وأحلام "[١] في نفس الديوان،التي لم تتغير فيها الموسيقى على الرغم من وجود صوتين من خلال مقطعين،وذلك تأكيد على أنه لا ينتبه لدورالموسيقى عند اختلاف الأصوات أو المقاطع.

أما الملاحظة الثانية: فهي اعتماده على البتر، حيث يعتمد على بتر جزء من الكلمة من أجل هدف فني ، ومن أمثلة ذلك قصيدة " دعوة للخدر "[٢] حيث يقول :

العالم الكبير خلف البابْ
نامْ
لا ساعة تأرق في عينيه لا أرقام
ونامت الكلاب
والليل نام
ونامت اللصوص والحراس
فنمْ
أطفئ عيون النَّاس
ونمْ
ولتصمت الأجراس
لتصمت ... ال ...
راس
اسْ ...

فالبتر في نهاية الأسطر ذو دلالة فنية ؛ حيث يعبر عن الهمس والنوم والنعاس أثناء الكلام وعدم القدرة على الكلام ،وكأن هذا البتر ترجمة لضياع النائم وعدم قدرته على الكلام، أو النطق أو التركيز فيما ينطق. ومثال آخر قصيدة " قراءة جديدة لصور قديمة " [٣] والتي يعبر فيها عن الخوف وربما انقطاع الصوت من الرعب،حيث يقول :

---

(٣) السابق ص ٤٤.

(٤) الأعمال الكاملة ص ٥٤٥.

(١) الأعمال الكاملة ص ٦٥٥.

ويشع الضوء الأحمرْ
طفل يقرأ ... ناولني قرصًا
كهل يقرأ : ناولني قر...
بنت تقرأ قرصا .. قرصا
قرصا
أمي تتمنى لو تقرأ
يا أمي نامي بسلام
فالدنيا مازالت تتحدث عن خير وسلام
ناولني قرصا لأنامْ
خذ قرصا يا ولدي لتنام
يتحشرج صوت البائعْ
يتدحرج
يرتج الشارع
رائع .. شيء رائعْ .. رائعْ
أقراص للنوم
خذ قرصا للنوم

فالبتر في السطر الثالث ذو دلالة فنية ؛ فالطفل يطلب قرصا لينام أما الكهل فلا تكتمل كلمته " ناولني قر " وربما ذلك للتعبير عن الضعف ، أو الموت قبل الإكمال أو الرعب وعدم القدرة على إتمام النطق.

ولذلك لم تكن نازك الملائكة محقة حين قالت : " ... من طبيعة الصدى أن يتردد الجزء الأخير منه وحسب ، لا الأول كما في تردد عبارة الشاعر ، وقد استعمل بلند الحيدري هذا البتر في قصيدة عنوانها " ثلاث علامات "[1] حيث يقول :

وافترقنا
أنا لا أذ ...
نحن لا نذكر إن كنا التقينا

---

(٢) السابق ص ٢٣١.

وهو يلوح لنا بترا ضعيفا لا يمكن تبريره إلا بفذلكة ، وقد تكون للشاعر وجهة نظر خاصة فيها لم نحزرها ، وإن هذه المحاولات من شعرائنا طيبة من حيث إنها محاولات في طريق وعر لم يُسلك،غير أنها محاولات متسرعة تسمها اللفظية أحيانا"[١].

الملاحظة الثالثة : الاعتماد على الحذف والتكرار في القصيدة حيث نجده في بعض قصائده يعتمد على الحذف ،أو الجملة المحورية ،أو هما معاً . ففي قصيدة " في طريق الهجرة من بغداد "[٢] يقول :

قطعت لساني إربا .. إربا
سمّرت على مد الجدران السود
وأسوار سجون الوطنِ
خَرَسي
ولأني أقسمت لكل الحرس
أن أصبح أجبن من وطني
أجبنَ من أن أسأل ماذا .... ؟
– قلها .. قلها
ماذا أبقوا من وطني
غير الأجداث الحبلى بالعفنِ ؟
ثلاثة أبيات حذفها الرقيب

حيث يتضح اعتماده على الحذف للتعبير عن الخوف والرهبة والرعب من خلال ذلك الحذف ، ثم إشارته إلى ذلك صراحة في السطر الأخير حين يقول : " ثلاثة أبيات حذفها الرقيب " ، وقد كرر ذلك في نفس القصيدة ، وفي قصيدة " شيخوخة " [٣] ،يقر "بلند" نفسه بالحذف ، حيث يقول في هذه القصيدة :

شتوية أخرى
وهذا أنا
هنا
بجنب المدفأهْ

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٦٥، ص ٢٥٦.

(٢) الأعمال الكاملة ص ٦٧١.

(٣) السابق ص ٢٤٩.

أحلم أن تحلم بي ... امرأهْ

ففي تعليق له في حوار نُشر بجريدة الأهرام يقول : " ... حاولت محاولات أخرى كثيرة بالرغم من أن النقاد لم يهتموا بذلك ، وعلى سبيل المثال ، فعندما أقول : أحلم أن تحلم بي ... وأصمت ،كأنما أعبر عن سكوتي بالخجل ... أريد أن أقول : إنني في علاقة ما مع امرأة ، فالعبارة هي أحلم أن تحلم بي (... امرأة) فقد تحولت همزة الوصل إلى همزة قطع ... يجب أن تسكت ، فكأنني خَجِلٌ من أن أقول في النهاية ألعوبة تلهو بها امرأة، بدلا من: (واضجلتاه [١] امرأة) فإذا حذفتُ العبارة الأخيرة كلها وتركت صمتا يوحي بالخجل من أن أقول: هذه المرأة "[٢]

ومن أمثلة اعتماده على الجملة المحورية قصيدة " خداع "[٣] ، حيث يقول :

ومن خلال
عطش الرمال إلى المياهْ
كانت تلوح لنا الحياه
أطياف آل
فنظل نغرق في الضَّلال
والدرب
يبدو كما نراه
عَطَشى مميت
والدرب يبدو كما نراه
تعبي مقيتْ
والدرب يبدو كما نراهْ

فيستخدم جملته المحورية " والدرب يبدو كما نراه " ليعبر عن اليأس والألم والمعاناة.

وأيضا في قصيدة " توبة يهوذا " [٤] يستخدم الجملة المحورية للتعبير عن الندم والإحساس بالذنب :

---

(١) بحثت عنها في المعجم فلم أجدها ، ويبدو أنها لفظة خاصة باللهجة العراقية توحي بالخجل.

(٢) من حوار مع الشاعر، نُشر بجريدة الأهرام، في العدد الصادر بتاريخ ١٩٨٧/٢/١٩.

(٣) الأعمال الكاملة ص ٢٧٣.

(١) الأعمال الكاملة ص ٣٠٩.

يا صغاري
أنا أدري أن عاري
قصة تنساب من دارٍ لدارِ
أنا أدري
كلما التف شتاء حول نار
وإذا ما شفة مرت باسم
مثل اسمي
ذكروا إثمي
وإثمي خنجر يوغل في قلب صغاري
أنا أدري
أن ما لصّته كفاي
وما شادت يدي
من قصور لغدي
لم تعدْ غير شهودٍ لدماري
أنا أدري

وتستمر اللازمة التكرارية أو الجملة المحورية " أنا أدري " ثماني مرات في القصيدة ؛لتكون مرتكزا للتعبير عن الندم والاعتراف بالذنب وسرد الأخطاء التي ارتُكبت في حق الوطن.

وفي قصيدة " بين علامتين "[1] نرى " بلند " يستخدم اللازمة التكرارية والحذف معاً، فيستخدم اللازمة التكرارية " بغداد " ليعبر عن حسرته لما يصيبها ،وحاضرها المؤلم و المعاناة التي تعيشها ، فتكررت " بغداد " في القصيدة أربع مرات كمرتكز انتقل به من الحديث عن حسرته لما يجري في بغداد إلى الحديث عن تعجبه ولومه للرضا بما يجري ، ثم للحث واستنفار الهمم ، وأخيرا للدعوة إلى التضحية والفداء والكفاح ، كما استخدم الحذف في نفس القصيدة ، حين يقول :

بغداد
كيف يكون لمثلك أن تصمت

---

(٢) السابق ص ٨٠٧.

أن لا [1] تسأل أين أنا من حلمٍ
طاف به الشّهداء على كلِّ قراكِ
ومرّوا عبر رؤاك ذبالة شمسٍ
مازالت تنتظر الفجر وراء الجرح
المقروح
وراء العفن القابع في الزادْ .
أن لا [2] تسأل .. أن تصمت .. أن .. أن ؟ .. !

فالحذف في السطر الأخير يبين تعدد جوانب الدهشة واللوم للرضا بما يجري في بغداد.

أما رابعة الملاحظات : فهي استخدام التوازي أو الشكل الهندسي للجمل في القصيدة كطريقة للمحافظة على الموسيقى ، أو التعبير عن المعنى، ومن أمثلة ذلك: قصيدة " جئتم مع الفجر " [3] حين يتحدث عن اليأس والأسباب التي أدت إليه يقول :

لكنكم جئتم
وكنا هنا
نسأل من أين ستأتي المنى
من أين ... ؟
لن تأتي
لن تشرق الشمس
وفي بيتي
تغور في الموت
أقدام أطفالي بلا صوت
من أين ؟
لن تأتي
فسجننا أعمى بلا كُوّهْ

---

(١) وردت هكذا بالأعمال الكاملة ، ولعلها خطأ مطبعي ، لأن لا النافية وأن الناصبة تضغمان معا فتصيران "ألاّ" مشددة اللام.

(٢) وردت هكذا بالأعمال الكاملة ، ولعلها خطأ مطبعي ، لأن لا النافية وأن الناصبة تضغمان معا فتصيران "ألاّ" مشددة اللام.

(٣) الأعمال الكاملة ص ٣١٣.

ودربنا يوغل في الهوّهْ

ونحن لا حول ولا قوهْ

فنلاحظ في الأسطر الثلاثة الأخيرة التوازي وتساوي الطول بين الجمل ،والذي يلفت الانتباه ليبين – عنده – أسباب اليأس المسيطر عليه .وفي قصيدة " من يدري يا بغداد"[1] يستخدم الجمل المتوازية للتعبير عن صورة بغداد في مخيلته :

بغدادْ

يا بيتا مهجورْ

يا زمنا مأجورْ

يا وجعا مأسورْ

وذلك من خلال هندسة الأسطر بالمنادى المتبوع باسم المفعول ليجذب انتباه المتلقي إلى صورة بغداد في مخيلته. بغداد المهجورة ، التي تعيش زمنا لا يبالي بها وإنما مأجور للمصالح والأهواء ، بغداد المتألمة التي لا تستطيع التعبير عن ذلك الألم.

ولعله من أبرز الأمثلة على استخدام التوازي وهندسة النص قصيدة " يا أرض الأموات ألا موتي "[2] إذ استخدم فيها التوازي والبنيات المتماثلة والتكرار ، يقول في هذه القصيدة :

يا أرض الأموات

يا رعب فلاةٍ لم تعرف غير

جماجم قتلانا

وسيول دمانا

تمتد ... وتمتدُّ

ومن رعب فلاة جرداء لرعب فلاة

صفراء ... ومن ماضٍ سينوح على الآتي

يا أرض الأموات

ألا ... موتي

غوري في اليأس لحد القبرِ

المتيبس في ظلمة ذاتي

حد الصبر المملوءِ برائحة العفنِ

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٥٣٥.

(٢) السابق ص ٧٦٥.

فنجد التكرار لوحدة ثابتة " يا أرض الأموات " ووحدة شبه ثابتة ،فهيكلها هو الثابت ، وهي متغيرة في السطور ١٠ ، ١٤، ١٥ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ على الترتيب بعد أن يقول :

يا أرض الأموات

غوري ، ابتلعي ، ابتلعي ، صيري ، غوري ، اقتلعي

كما نجد التوازي في :

يا رعب فلاةٍ لم تعرف غير

جماجم قتلانا

وسيول دمانا

حيث نجد أن التوازن التام قضى على استمرارية السطر واستقلاله

كما نجد التماثلات التركيبية في :

غوري في اليأس لحد القبر

المتيبس في ظلمة ذاتي

حد الصبر المملوء برائحة العفن

حد الجزع المتوحد بي وبصمتي

حيث نجد المضاف و المضاف إليه، ثم النعت يعقبه الجار والمجرور، والتي تعبر عن مدى تعمق اليأس ورسوخه.

فإذا ما جئنا إلى الملاحظة الخامسة : فهي استخدام "بلند" لما يسمى بـ"عتبة النص" والمقصود بها ذكر عبارة بعد عنوان القصيدة ، هذه العبارة تربط أحيانا بين القصيدة ومناسبة أو موقف معين ، وقد تكون لهدف أو مغزى يرمي إليه الشاعر ، وقد استخدمها " بلند" لأول مرة في قصيدة " عشرون ألف قتيل "[١] إذ كتب تحت عنوان القصيدة :

عشرون ألف قتيل ..

خبر عتيق

ثم استخدمها لربط القصيدة بمناسبة، كما في قصيدته " وجه أختي وجه أمتي "[٢] إذ كتب تحت العنوان أُلقيت في مهرجان سميرة عزام التأبيني.

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٢٩٣.

(٢) السابق ص ٣٧٣.

ثم تطور استخدامه لعتبة النص من أجل مغزى معين، كما في قصيدة " رسالة الرجل الصغير "[١] حيث جاء في عتبة هذا النص :

... واختبأت قرب دارنا التي طالما تحدثت من خلال دموعك عنها

.. في هذه الغرفة ولدت .... وعند هذا الباب ذي المصراعين قتل

والدي ذات ... وقد ... من يدري .

يا فا " من رسالة فدائي "

وفي قصيدة " ضحكة قصيرة "[٢] جاءت عتبة النص تمهد لموضوع القصيدة ، إذ يقول فيها : " في عصر الزيف لا يقول الشاعر ما في نفسه ولا يقرأ القارئ إلا

ما في نفسه هو ، ويستمر الحوار خلال ضحكات قصيرة جادة "

حديث في رسالة

ثم يتطور استخدامه لعتبة النص إلى عتبة الديوان كله ، حيث نجده في ديوان " إلى بيروت مع تحياتي "[٣] وهو الديوان السابع في أعماله الكاملة ، نجده يضع عتبة للديوان كله، وهي عبارة عن صفحتين تحت عنوان : " على مشارف بيروت "،تمهدان لموضوعات قصائد ذلك الديوان .

وفي قصيدة " وأصيلة إذ تحيا .. نحيا " [٤] تطول عتبة النص لتأخذ صفحة كاملة تمهيداً للحديث الذي سيسرده في هذه القصيدة ، وهو حزنه على موت " تشكايا أوتامسي" الشاعر الإفريقي الكبير، وإن كانت هذه القصيدة تثير جدلاً ؛ لأن عتبة النص بها مؤرخة بـ ١٩٩١/٨/١٢ ، والديوان طبع لأول مرة عام ١٩٩٠ ، بعنوان "أبواب إلى البيت الضيق" .

ولعل أفضل استخدام لعتبة النص في شعر " بلند " هو ما كان في قصيدة " عودة الضحية "[٥] حيث إنه كتب فيه : " يا قوم .. مالي ولسعيد بن جبير ، كلما عزمت على النوم أخذ بخناقي – الحجاج ". مما جعل القصيدة إسقاطا تاريخيا ، يومئ به لموضوعها ويربط بين الحجاج والحكام الذين يراهم صورة من قهر الحجاج ، كما يعبر عن عدم موت المكافحين وبقائهم على مر الزمن علامات مضيئة تطارد الظالمين وتمسك بخناقهم.

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٤٠٣.

(٢) السابق ص ٤٣١.

(٣) الديوان السابع ضمن الأعمال الكاملة ص ٥٩١.

(٤) الأعمال الكاملة ص ٧٤١.

(٥) السابق ص ٧٦١، وقد وردت في ديوان : " دروب في المنفى " ص ١٢.

وبعد تلك الملاحظات تأتي المرحلة الأخيرة في الحديث عن شكل القصيدة في شعر "بلند" وهي مرحلة العودة إلى الشكل العمودي ، والتي نراها في ديوانه الأخير[١] " آخر الدرب "[٢] كما فعل في قصيدة "باسم قومي أقول"[٣] والتي جاءت بالشكل العمودي على بحر الوافر ، وربما يكون السبب في العودة إلى الشكل العمودي هو ما ذكر "بلند" نفسه : من أن "الشكل ليس هو غاية القصيدة ،ولكن هذا الشكل يغير أنماطه من آن لآخر مدفوعا بكثافة مضمون ما جديد ... والمنظوم الذي فرضته فترة زمنية معينة ،فرضت عليك أن تُلبس القصيدة أنماطا معينة " . وعلى ذلك قد يكون تفسير استخدامه للشكل العمودي في هذه القصيدة هو مضمونها الذي يتغنى بالمجد القديم ،مما جلب الطريقة الكلاسيكية كعودة للأصل ، وربما يكون استخدام الشكل العمودي كأقصى درجات الانحراف بالعودة للأصل، فقد بدأ بالقصيدة العمودية المكتوبة بطريقة الأسطر، ثم قصيدة التفعيلة ، ثم قصيدة النثر . ثم أتت بعد ذلك القصيدة العمودية . وقد تكون تلك العودة للأصل متناسقة مع رغبته في العودة للوطن .

---

(١) ذكرت قبل ذلك أن ديوانه التاسع " آخر الدرب " يُعد آخر دواوينه ، حيث إن ديوانه العاشر دروب في المنفى قد نُشر بعد وفاته .

(٢) الأعمال الكاملة ص ٧٥٧ .

(٣) السابق ص ٨٢٧.

بعض الظواهر المؤثرة والمتأثرة بالموسيقى

أشرت في بداية هذا الفصل إلى دراسة بعض الظواهر المؤثرة والمتأثرة بالموسيقى في شعر " بلند الحيدري" ، وهذه الظواهر هي : قطع همزة الوصل، ووصل همزة القطع ،أو تسهيل الهمزة ، والضمير " أنا " بين إشباع الألف وعدم إشباعه ، وتصريف الممنوع من الصرف .

ولا يعني ذكر هذه الظواهر أنه ليست ثمة ظواهر أخرى ، وإنما توقفت عند هذه الظواهر ؛ لأنها أوضح من غيرها.

وهذه الظواهر تُعد قديما من الضرورات الشعرية التي يجب حدوثها حتى لا تنكسر موسيقى الشعر ؛ لأن " الشاعر القديم لم يكن يسمح لنفسه ولا يسمح له غيره أن يكسر نظام الوزن في الشعر ، مع أنه قد يكسر ما عدا ذلك " [١] .

ولكن " ورود هذه الظواهر في الشعر ليس من الضرورة في شيء، أو بعبارة أخرى ليست ضرورة لغوية ؛ نحوية كانت أو صرفية ، ولكنها – إن صح التعبير – ضرورة فنية ، يلجأ إليها الشاعر لا عن عجز أو قصور ، ولكن عن قوة واقتدار، أو فيض منة على حد وصف " ابن جنى" الذي لم يستثمره من أتى بعده من النحاة أو نقاد الشعر القدماء"[٢] . " وباعتبار آخر قد تعد ضرورة من قبل النحاة لا من قبل الشعراء "[٣] . فالشاعر " لا يجد حرجا من التصرف فيما يملك ما دام هذا التصرف يخدم لديه غاية أعلى " [٤].

ولكنه وعلى الرغم مما سبق فلا بد " أن يكون للظواهر النحوية تفسير مرتبط بالنصوص سواء أكانت هذه الظواهر موافقة للقواعد أم مخالفة لها .

وإذا كان للظواهر المخالفة تفسير نصي يتواءم مع السياق الواردة فيه، فإن هذا بدوره يعود على الظواهر الموافقة فينبه إليها ويدفع إلى تبين دورها كذلك . وكأن المخالفات في النص الأدبي تنبيه مستمر متصل إلى تحريك الأذهان لاستكشاف دور الاستعمال المألوف المأنوس الذي يُفقد إلفه والاعتياد عليه الإحساس به والتنبه له " [٥].

وأولى هذه الظواهر في شعر " بلند " :

---

(١) ظواهر نحوية في الشعر الحر ، د/ محمد حماسة عبد اللطيف ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ٢٠٠١ ص ٩ .

(٢) السابق ص ٧ ، ٨.

(٣) السابق ص ٨.

(٤) السابق والصفحة نفسها.

(٥) السابق ص ١١ ، ١٢.

وكان ذلك من خلال ثلاثة أطر هي :

أ- وصل همزة القطع

إن " بلند " في بعض قصائده يعتمد على وصل همزة القطع ، وذلك لا عن خطأ لغوي ،وإنما عن قصد فني ؛ لأن " الشاعر الحق يعرف لغته ويجيد أدواته ، وهو يستخدمها على الوجه الذي يراه محققا لغرضه ، وما علينا إلا أن نحسن الظن بالشعراء ونحاول أن نتفهم ما يرمون إليه من استخدامهم لما نراه غير مألوف في لغة المتكلمين"[١]

ولم يكن هذا الوصل لهمزة القطع لغرض محدد ، وإنما يأتي حسبما يتطلب السياق والموقف والمعنى ؛ فقد يكون وصل همزة القطع ذا صبغة دلالية أو موسيقية ، أو هما معاً. ففي قصيدة " العطر الضائع "[٢] وفي معرض حديثه عن اليأس والألم والانهزامية والخداع يقول :

يا أنتِ
... إني لن أعود
لن أتبع الزمن الحقود يمر بي
دون اعتذارِ
يا أنتِ
إني قد عبثت ولم أزل طربًا بعاري
سيضيع عطرك في الفراغ
وما اغتوى
غير احتقاري
وإذا بعينيك اللتين عبدت ملأهما
انتصاري
تستجديان هواجسًا تومي لفكرك
باصطبارِ

---

(١) ظواهر نحوية في الشعر الحر ، د/ محمد حماسه ص٢٢ .

(٢) الأعمال الكاملة ص ٢٧١.

نجد الشاعر قد وصل همزة القطع في " أغتوى " وذلك لأنه يتحدث عن الضياع، وفقدان الأمل أو الرغبة في العزة، ولذلك كان وصل الهمزة أفضل ؛حيث إن القطع يؤدي إلى الارتكاز عليها ،مما يوجه المعنى إلى الرغبة وهذا عكس ما يريده الشاعر.

وفي قصيدة " نداء الخطايا السبع "[1] استخدم "بلند " هذه الوسيلة – وصله لهمزة القطع – لدلالة فنية بالإضافة إلى ضبط الموسيقى ، حيث يقول :

هلا علمت أننا
الشمس التي تدفئنا
وأننا الأرض التي تحملنا
وأننا الصبح الذي نريد أن يكون
فاطفئ قناديلك يا مجنونْ
نريد أن ننامْ
نريد أن يعتقنا الظلامْ

فالشاعر أراد أن يعبر عن شدة ضوء القناديل التي تخيفه ولا تجعله يستطيع النوم فوصل الهمزة في (أطفئ) لأن القطع يوحي بالأمر في الإطفاء والقدرة على القيام به،على عكس ما يريده الشاعر من الرغبة والتوسل في ذلك الطلب؛ لعدم القدرة على تحقيقه.

وفي قصيدة " في الطريق إلى بيروت "[2] نجد أيضا وصل الهمزة ذا صبغة موسيقية ودلالية في آن واحد ، فحين يتحدث الشاعر عن بيروت والوصول إليها والمعاناة والغربة :

ويوم وصلناك كنت بعيدهْ
وكنا هَرِمْنَا
وكنا لبعض جموح تكابر، شلوًا تمنّى
لو ان المسافة لم تك ظنا
وأن الهوى ليس مرمى لحيّ
وأن الهوى ليس مسعى لميْت

فقد وصل همزة القطع ، وهذا الوصل دلالي بجانب كونه موسيقيا؛حيث إن الوصل يحفظ من كسر موسيقى المتقارب ، بالإضافة إلى أن " لو " دلاليا تفيد الامتناع

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٥١١.

(٢) السابق ص ٥٩٩.

و (أن) دلاليا تفيد التوكيد ، وكأن الشاعر أراد بهذا الوصل إزالة التناقض بين الدلالتين، وخاصة أن بعدها الظن الذي يتنافى مع التوكيد أيضاً.

وفي قصيدة " النافذة العمياء "[1] أيضا يستخدم الوصل لهمزة القطع حين يتحدث عن العتاب الموجه له من أبيه ؛ للخطأ :

فأبي لن يسمح لي إلا أن أبكي
وإلا أن أصمت حتى الموتِ
ولا أتكلمْ
وسمعت امي
ذاك العشق الصحراوي الممهور صدىً لأبي
يصرخ بي ، أخطأت .. أجل أخطاتَ

فإن وصل الهمزة في " أمي " يجعل الكلام منصبا على السمع وليس على الأم ، وكأن الشاعر أراد لفت الانتباه إلى أن النقد الموجه إليه ليس مصدره الوالد فقط ، وإنما معه الأم ،مما يشبه الإجماع على النقد ، وكأنه الصوت الداخلي نادم على ما قام به ، إذ القطع للهمزة في كلمة أمي يجعل الارتكاز على الأم لا توجيه النقد.

وفي قصيدة " كوابيس وأحلام "[2] :

قلت لنفسي :
لم لا تتسكّع هذي الليلة
في أحلامك
لا تبحث عن نفسك
في همٍّ
في بعض حروف صمٍّ
في أرض تغرق دامية في عتمة رمسي
افتح جفنيك على دنيا لا حراس لها
واغلق عينيك على دوّار الشمس

نجد أن فعل الأمر " أغلق " حين يتم وصل همزته يكون لتسهيل النطق بها ،مما يوحي بسهولة الخروج من الواقع إلى الحلم وسهولة تحقيق ذلك.

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٦٨٥.

(٢) ديوان "دروب في المنفى" ص ٤٤.

ومثال أخير من قصيدة " دعاء "[1] والتي يعمد فيها الشاعر إلى وصل همزة القطع لهدف فني ، فحين يقول :

شريانان
معطوبان
الأول في القلب وأما الثاني
فبساقي
والعمر الباقي ما عاد له باقي (هكذا)
فاعتقني يا ربّي
من حقد وثاقي
من هذا الليل المتعفّن في أعماقي
من وقع خطى مازالت تهرب بي
من منفى و إلى منفى
في غير مكان ومكان
يا ربي
يا رب الأكوان

فقد وصل همزة " أعتقني" حتى لا يرتكز عليها في المعنى ؛ لأن المعنى متجه إلى اللجوء لربه ،وليس إلى العتق ، والدليل قوله بعد ذلك :

يا ربي
يا رب الأكوان

ولهذا السبب نفسه جاءت الهمزة موصولة في نفس القصيدة ، مما يؤكد ذلك :

يا ربي
يا رب الأكوان
انقذني من حلمي بالعودة في يوم ما
لعراقي
فالباقي من بلدي ما عاد له باقي (هكذا)

فوصل همزة " أنقذني " ليؤكد توجيه المعنى إلى اللجوء إلى ربه، وليس الإنقاذ ، ومما يعضد ذلك أن الموسيقى تستقيم مع الوصل.

---

(١) دروب في المنفى ص ٧٥.

ب- قطع همزة الوصل

سبق أن ألمحت إلى أن الشعراء هم أمراء الكلام ، ولذلك نجد لهم خروجا على بعض ما هو مألوف في اللغة ، وهذا الخروج لا يكون خطأ ، وإنما يكون عن عمد – غالبا- وله دور فني في الكلام ؛ لأن " الشاعر الحق يعرف لغته ويجيد أدواته ، وهو يستخدمها على الوجه الذي يراه محققا لغرضه، وما علينا إلا أن نحسن الظن بالشعراء ونحاول أن نتفهم ما يرمون إليه من استخدامهم لما نراه غير مألوف في لغة المتكلمين "[١] .

يتضح ذلك من استخدام " بلند " لظاهرة قطع همزة الوصل ، حيث إن قطع همزة الوصل قد تكرر في شعر بلند،مع اختلاف دلالته حسب الموقف ، وكأنه يريد أن يقول: إن" الشعر لا يهدم اللغة العادية المألوفة إلا لكي يعيد بناءها استجابة لغاية أسمى"[٢] .

والمعلوم أن " التفسير الأعم لقطع همزة الوصل أنها تحتاج إلى وقفة قبلها في النطق حتى يمكن نطقها ... وهذه الوقفة تعد سكتة مسموعة، فعلى حين يكون الكلام متصلا، يأتي قطع الهمزة في صدرها إشارة صوتية إلى هذا "[٣] .

على أن هذا القطع لهمزة الوصل لابد – لكي يعد فنيا – أن يتوافق في كل مرة مع السياق الذي يغلف جو القصيدة ، أي أن دلالته ليست ثابتة.

وقد رصد البحث عدة مواضع لقطع همزة الوصل في شعر " بلند " ، منها مثلا في قصيدة " سر "[٤] ؛ حيث استخدم الشاعر قطع همزة الوصل أكثر من مرة حين كان يعبر عن الحفاظ على السر، والفداء والإخلاص والعزيمة وشدة التضحية . فهو يعلم أنه سيتعرض لحرق الشعر واقتلاع الأظافر وغير ذلك من العذاب والألم :

أدري
وفمي لن يفرج عن سرّي
يا للسرّ
اقطع جفني
اغمس إبهامك في عيني
ففمي لن يفرج عن سرّي

---

(١) ظواهر نحوية في الشعر الحر د.محمد حماسة ص ٢٢.

(٢) السابق ص ٢٥.

(٣) السابق ص ٩٩.

(٤) الأعمال الكاملة ص ٢٩٩.

يا للسرّ

.....

أأذيع السرّ ؟

أأفشي الأمر ؟

يا للجبن

أأخزى ابني ؟

لا .. لا

فليس استخدام الشاعر لقطع همزة الوصل في " اقطع " ، " اغمس " ، " ابني " من قبيل المصادفة أو اجتلبته الموسيقى ، وإنما من أجل دلالة فنية ، ففي الكلمتين الأوليين كان القطع لتوضيح مدى ما يتحمله من ألم، وما يتعرض له من معاناة يكابدها ويذوق ويلاتها، والارتكاز على هاتين الكلمتين يبيّن كُنْه هذا الألم وطرائقه ووسيلته.

ثم يأتي القطع الثالث في كلمة " ابني" موازيا للقطعين الأولين، وترجمانا لهما ببيان عظمة ما يُضحَّى من أجله ، وهو عدم خذلان ابنه، وكأنه مبرر لمن يوجه له التساؤل ، ولِمَ تحمُّل كل ذلك الألم ؟!

وفي قصيدة " قيثارة الأمل "[1] كان الارتكاز على الكلمة التي توضح المعنى الذي يريد التعبير عنه ،عن طريق قطع همزة الوصل ، فحين يتحدث الشاعر عن يأسه وآلامه وضياع آماله التي كانت ، وعدم وجود من يرثي له حاله، يقول :

يا لحنة الذّكرى

فديتك ... ارجعي

أخشى ضلالك في دجى

..... أقداري

فإن القطع لهمزة (ارجعي) لم يأت عبثا ،وليس خاصا فقط بضبط موسيقى بحر الكامل ،وإنما له دلالة معنوية ؛لأن هذا القطع يحوّل تركيز الكلام إلى الأمل والرغبة في عودة ورجوع الذكريات ، أما وصل الهمزة هنا فإنه يجعل المعنى منصبا على الفداء ، وهو ما لم يرده الشاعر، كما هو واضح من السياق الذي يغلف جو القصيدة ، ويؤكد ذلك الارتكاز بقطع الهمزة ،وضع النقاط قبل كلمة (ارجعي) إشارة إلى الارتكاز عليها ونطق الهمزة بالقطع لا الوصل.

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٤٥.

وفي قصيدة " شيخوخة "[1] يرتكز الشاعر على المعنى عن طريق قطع همزة الوصل ، فحينما يتحدث عن سيطرة الشيخوخة عليه ، ورغبته في أن يجتمع بامرأة بصبيانية الشيخوخة . نجده يقطع همزة الوصل في كلمة " امرأة " ليرتكز الكلام عليها ويكون موجها للحديث عنها :

أحلم أن تحلم بي ... امرأهْ
أحلم أن أُدفن في صدرها
سرًا
فلا تسخر من سرّها
أحلم أن أطلق في منحنى
عمري سنى
تقول :
..... هذا السّنَا ملكي فلا تقرب إليه
امرأه

ومما يعضد ذلك أنه فعل كما فعل في القصيدة السابقة ؛ حيث وضع ثلاث النقاط قبل كلمة " امرأة " إشارة إلى الارتكاز عليها ونُطق الهمزة بالقطع لا الوصل ، بالإضافة إلى أنه وصل الهمزة في نهاية القصيدة ؛ لأنه لا يرتكز على المرأة حينئذ ، وإنما يعبر عن الوحدة التي يكابدها ، وذلك حين يقول في نهاية القصيدة :

شتوية أخرى وهذا أنا
وحدي
لا حب
لا أحلام لا
ولا امرأهْ
عندي
وفي غد أموت من بردي
هنا
بجنب المدفأهْ

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٢٤٩.

وفي قصيدة " إلى أين "[1] التي يشعر فيها " بلند " بالضياع والحيرة والصراع الداخلي، الذي يمزقه ويجعله يحس بالضعف والمهانة الناتجة عن هذا الضعف ، يقطع همزة الوصل في " اسكتي " :

إلى أين ... ؟
يا للصدى
اسكتي
فليس وراء انفلاتي
مكان

وقد جاء هذا القطع للألف الموصولة ذا دلالة فنية ؛إذ يرتكز بالنطق على السكوت . وكأنه انفجار داخلي من الشاعر ناتج عن الألم والصراع الكائن بداخله ، هذا بخلاف إذا كانت الألف موصولة ، لأنها حينئذ توحي بالهمس والرقة والهدوء على عكس ما يتطلبه السياق ، مما جعل القطع أفضل فنيا لأنه يؤدي تلك الغاية.

وفي قصيدة " توبة يهوذا "[2] حين يتحدث " بلند " عن الندم والإحساس بالذنب والخطأ وجسامة الجرم ، من خلال التعبير بالموروث ، مستخدما قصة " يهوذا " المعروفة ، ولكنه يستخدمها بما يحقق غرضه ، وهو الندم أو الإحساس بالذنب ، والذي يُسقط به الكلام على الحكام الخائنين ، بل يجعله رمزا لكل من يخطئ ، وتبعات هذا الخطأ الذي ارتُكب ، فإن اسم " يهوذا " يستحضر كل ذلك في النفس ، فجاء قطع ألف الوصل في" اسم " :

أنا أدري
كلما التف شتاء حول نار
وإذا ما شفة مرت بإسم [3]
مثل إسمي
ذكروا إثمي

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٢٨٥.

(٢) السابق ص ٣٠٩.

(٣)يجوز أن تنطق بوصل الألف، وفي هذه الحالة يكون الشاعر قد وصل لنفس الغرض ولكن عن طريق الموسيقى؛ حيث الضرب فاعلات سيكون في هذه الحالة فالاتن ، وإن كان الباحث يرجح أن القطع أفضل، وهو المقصود لدى الشاعر؛ بدليل أنه اعتمد وسيلة إيقاعية بعد ذلك وهي الجناس مع كلمة " إثمي " بالسطر التالي.

ليكون مرتكزا يثير الانتباه ناحية الاسم ، مما يرجعنا إلى اسم القصيدة التي هي لفت للانتباه ناحية ما يثير هذا الاسم في نفس المتلقي ،ولعله مما يعضد ذلك أن الشاعر أكد هذا المعنى من خلال قطع ألف الوصل مرة أخرى للتعبير عن النفور والبعد :

فانكروني يا صغاري
واتركوني
اتركوني لعنة تزحف في التاريخ
من نارٍ لنارٍ

وذلك من خلال القطع والتكرار قبله ؛ ليجعل الكلام منصبا على النفور والتجنب والبعد.

وفي قصيدة " الملح المصفرّ "[1] بدأ الشاعر بهمزة الوصل لتنطق همزة قطع ، ولم يكن ذلك من قبيل المصادفة ، أو أتى عرضا، وإنما يبدو مقصودا من الشاعر ، فحين يقول :

الليل
قد يمر يا صديقتي
ولا يجيء الصُّبْح

فقد جاء البدء بكلمة "الليل" لقطع ألف الوصل فيها ،مما يجعلها مرتكزا في الكلام، فيزيد إيحاءها بالتهويل وتجمع الهموم ، وهذا بدوره يزيد من قوة التعبير ، ومما يوضح ذلك أنه أتى بكلمة الصبح موصولة الألف، لأنه يتجه بالمعنى ناحية التهويل والإحساس بالهموم واليأس والمعاناة ،ويعضد ذلك أنه لجأ لنفس الوسيلة – قطع ألف الوصل – مع كلمة" الصبح" التي وصل ألفها منذ قليل ، وليس ذلك إلا لأنه يريد الارتكاز عليها في المعنى هذه المرة ، فالصبح هنا صبح معنوي صبح هو الأمل ، هو نقطة الماء لمن يكاد يقتله العطش ، يقول " بلند " في نفس القصيدة :

فالمارد الجبار يا صديقتي
إنسانْ
بكل ما توقد في عينيه من نيرانْ
بكل ما في الليل من توْق إلى الصُّبحْ [2]
بكل ما ينبض خلف الجرحْ

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٤٠٧.

(٢) ومما يعضد ذلك ،موسيقى القصيدة ؛حيث التزم الشاعر فيها بحر الرمل ،والتزم الضرب فالات /٥/٥٥ ،وذلك يستقيم بقطع ألف الوصل في " الصبح" .

بكل ما في الملح
من دعوة
لغيْمة
تعْبر في نيسانْ

وفي قصيدة " في زمن البراءة المتهمة " [1] يستخدم الظاهرة نفسها – الارتكاز عن طريق قطع ألف الوصل– ولكن بشكل جديد ؛حيث يتزاوج الارتكاز مع التكرار.

ففي حديثه عن الوطن الذي يسكن بداخله ، والنقمة على ما يحدث لهذا الوطن، والانقلاب العجيب للوضع، والذي يجعل البراءة والوطنية تُهْمة ، ومن خلال الدعوة إلى التمسك بالوطن وصون عهده وعدم خذلانه :

كيف غدت في جيل النِّقمهْ
كل براءاتك تهمهْ
كيف غدوتُ بك الرَّقم المطعونا.. ؟!
الاسم المطعونا ؟!
الأمس المطعونا .. ؟!
كيف غدوتُ وباسم براءاتك يا
جدِّي
الوطن المطعونا .. ؟!
الوطن الملعونا .. ؟!
الوطن القاتل والمقتول . الطاعن والمطعونا
... ؟ !

وذلك كله يغلفه جو من الدهشة والتعجب والحيرة لما يحدث من شيء يراه الشاعر غير منطقي وغير صحيح ، ومع أمل في أن يكون امتداداً لهذا الجد.

وفي قصيدة " أوديب "[2] يستخدم قطع ألف الوصل مع التكرار المتوالي :

اتركنا
لملم خطواتك ..
اتركنا ..
اغرز آهاتك
في ذاتكَ
اتركنا ...
يا قرفا من دنيا مهجورهْ
اتركنا
اتركنا
اتركنا

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٤٤٣.

(٢) السابق ص ٤٥١.

وفي قصيدة " حوار عبر الأبعاد الثلاثة "[1] أيضا يستخدم قطع ألف الوصل مع التكرار المتباعد ،وكأنه ارتكاز أو صوت داخلي ينتبه إليه كلما نسى العدل دوره ؛ ليؤدي هذا الدور :

يأيها العدل المعلق في رقاب المائتينْ

يا أنتَ

يا ملاءة سوداء في الأقبية العتيقةْ

اصرخ بهم :

قد كذبوا

.....

اصرخ بهمْ :

غدًا إذا مرّ بنا الصّبْحُ

.....

اصرخ بهم :

غدا إذا ما استيقظت زنزانة السّجينْ

وفي قصيدة " بين مسافتين "[2] حين يتكلم "بلند " عن العزم والفداء والتضحية من أجل تحقيق الأمل ، يقول :

الريح لن تخيفنا

إن أعولتْ

أو ولولت مزمجرةْ

والليل خلف بابنا المسكَّرةْ

يظل أرضا مقمرةْ

فإنه بذلك الارتكاز – عن طريق قطع ألف الوصل في الريح– إنما أراد التأكيد على العزيمة والصمود والإقدام ومجابهة الصعاب مهما تكن ، ولعله مما يعضد ذلك استخدام الشاعر لكلمة الريح وليس الرياح ، ومعلوم أن الرياح تستخدم مع الخير ، أما الريح فتستخدم مع الخراب والدمار والأذى.

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٤٧٣.

(٢) السابق ص ٥٧٩.

وفي قصيدة " المدينة التي أهلكها الصمت "[1] أيضا يستخدم نفس الوسيلة للارتكاز على الكلمة المحورية في القصيدة ، حيث ينصبّ كلامه على معاناة بغداد وصمودها عبر التاريخ ، ثم ضياعها الذي ألقى بظلاله على بنيها ، فكلاهما مأسور مسجون بلا أمل، يلفهما ليل ما له نهار ، وبعد ما لاح أمل لم يلبث أن يكون سرابا لا أصل له ، فبغداد:

كادت أن تصبح في يومٍ ما.. في زمن ما
شيئًا في سرٍّ
ليست أكثر من سرٍّ يتململ في هدأة غرفهْ
كادت أن تصبح وعداً في عينين
وعهداً في أفلامٍ زرق ٍ
كدنا أن نحيا فيها حلمًا
وزوارقَ من ورقٍ يحملها التّيارُ فتنسابُ
خفافًا لا تسألُ عن مرسى
يلجمها في ضفهْ
وتمنينا أن تصبح برقًا يفصح عن لهفهْ
... ولكن ...
- أصغ ... أصغ
وأصغيتُ ،وأرهفتُ السّمعَ ولكنّي
لم أسمع شيئًا
- أصغ ... أصغ
وضحكت .. هذا صوت القطّة في بيت الجارْ
ذاك... حفيف لوريقات الأشجارْ

فالحديث عن إرهاف السمع يوحي بأن شيئا سيحدث ،وكأن الأمل سيتحقق ، ثم نفاجأ بأن ذلك لا شيء سوى صوت القطة وصوت حفيف الأشجار ، ثم يتكرر الإصغاء ولكنه هذه المرة إصغاء لحدث فعليّ ، وكأن الأمل قد عاد ، ولكنه – ويا للأسف – أمل

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٧٢٣.

يأتي بالعذاب ، كمن يستجير من الرمضاء بالنار ، فهذا الذي يُصغَي إليه هو صوت السلطة المتمثل في رجال سيأخذونه لمحاكمة معلومة النتيجة :

أصغ .. أوَ لَمْ تسمعْ ؟ أوَلَمْ تلمح شيئا ...؟!
إنّي ألمح ظلا يتربصُ خلف الشبّاك
وأوشك أن أتلمس في عتمة عيـ... نيه .. أجلْ
في عتمة عينيه . . أجل .. وجهي الباكي
فغدًا سَيُعَدُّ التقريرُ
يُعد التبريرُ لقتلك فينا ، وبنا ، يا بغداد
وعلينا الإقرارُ ، فنحن الجثةُ والمسمارْ

ثم تتم المحاكمة بجوها المرهب الباطش، والذي ينتهي بالإعدام ، ثم يأتي الارتكاز بقطع ألف الوصل ، وهو الانفجار أو البوح بالغرض الرئيس :

اعلم .. كي لا تُعْدَمْ .... اعلمْ ... كي تَسْلَمْ
ممنوع أن تقرأ ... أن تكتبْ
أن تحكيَ ... أن تبكيَ ... أن تسألَ حتى
ما معنى بغداد
ما معنى أنك إنسانٌ أو حيوانٌ

وتستمر قائمة الممنوعات ، وكأن الشاعر ارتكز على " اعلم" بقطع ألف الوصل ليقف على فكرة يريد إبرازها، وهي أن يجعل المتلقي منتبها ومصغيا لما يجب أن يعلم.

ومثال أخير في قصيدة "أأعود.. لمن.. ؟ " [1] حينما يتنازعه شعوران ،ما بين هاجس يدعوه إلى العودة للوطن ، وواقع أليم يرى خلاله أنه ليس ثمة من يعود له ، أو ما يعود إليه، إذا بأحد الشعورين يتغلب على الآخر، فيترجح لديه عدم العودة ،فيرتكز على ذلك من خلال قطع ألف الوصل ؛ لمقاومة الهاجس الداخلي ، الذي يشخصه في أبرهة :

اتركني يا أبرهة الأشرمْ
ها أنّي .. أحملُ رجليّ بكفيّ
وأرحل عبر بحارٍ .. وبحارِ
عبر سماءٍ

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٧٩٣.

لن أسأل فيها من أين يجيء نهاري ؟

بل إنه يجد ذلك هو الحل الأمثل والقرار الأجدى :

كلا .. كلا

يا أبرهة الأشرمْ

متْ فيّ لأحيا

متْ فيّ لكي أصبح أكبر من موتي

أكبرَ

من بعض خطى تتآكلُ ما بين الوحل

وبين الدّمْ

وخطايا أبرهة الأشرمْ

ج- تسهيل الهمزة

من الظواهر التي استخدمها " بلند الحيدري" في شعره تسهيل الهمزة في النطق من أجل غاية دلالية ، ففي قصيدة " الكوخ الوردي"[١]. نجده يعمد إلى تخفيف الهمزة بقصر الممدود ، وهذه ظاهرة موجودة في الشعر العربي قديما ، وقد أجازه النحاة القدماء " والسبب الذي من أجله جوّز النحاة القدماء قصر الممدود هو أن المقصور أصل والممدود فرع عليه،فإذا قصر الشاعر الممدود فإنه بذلك يرده إلى أصله ،ومن هنا نرى أنهم لم يحاولوا أن يفسروا قصر الممدود تفسيراً نصيا ،أي مرتبط بالنص ،ولكنه تفسير مقرون بالصيغة النحوية" [٢] .

" والشاعر الحديث عندما يقصر الاسم الممدود في شعره إنما يجري في ذلك على السنن القديم ، ولكنه في الوقت نفسه يكون ذا وظيفة نصية ،وعلينا أن نحاول تبينها "[٣]. و"بلند " في القصيدة سالفة الذكر قصر الممدود لا لضبط الوزن والقافية فقط ، بل ليؤدي – بجانب هذا الضبط– وظيفة إيقاعية دلالية ، حيث يقول :

غداً إذْ يخفق الإعصار
حتى بالرؤى الخضرا
وينهب كوخنا الوردي من أحلامنا
السَّكْرى
وفوق جبينك التفت
دروب تفضح السِّرا
فماذا سوف تروين
لذاك الغدِّ ... يا سمرا ... ؟
أجل ماذا ستروين ؟
وقد متنا
بلا ذكرى

---

(١) الأعمال الكاملة ص ١٦١.

(٢) ظواهر نحوية في الشعر الحر ، د/محمد حماسة ص ٧١

(٣) السابق والصفحة نفسها .

ونلاحظ أنه قصر همزة الممدود في "الخضرا " ، "سمرا " ولم يكن ذلك عبثا؛ وإنما لدلالة فنية ؛ فالإحساس المسيطر عليه هو الحزن والحسرة والألم، وذلك يناسبه قصر الاسم الممدود ؛ لأن الهمزة لو أُثبتت فإن المد سيكون له نهاية بنطق الهمزة ، أما قصر الهمزة فإنه يجعل الألف ممدودة إلى ما لا نهاية ،مما يزيد الإحساس بالألم والمعاناة، ويؤكد ذلك استخدام الشاعر لكلمة " سمراء " بدون قصر الهمزة ،حين يقول :

وسوف تقول :

يا سمراء ...

أين الدفء في عطرك

فهل قلبك مرآة .. كقلبي

لم يصن ذكرى .. ؟!

فلم يكن هناك داع دلالي لقصر همزة الممدود، فذكرها على الأصل . وفي قصيدة " طاحونة "[1] مثال آخر لتسهيل الهمزة لدلالة فنية ، فحين يقول :

والأرض مازالت على عهدها

تدور حول الأبد الأسودِ

طاحونة

أطْربها جهدهم

فلَمْ تسل

عن ثورها المجهد

ففي معرض حديثه عن استمرارية الحياة على كوكب الأرض وتوالي ذلك دون الوقوف أمام أحد أو حدث مهما كان ، جاء تسهيل الهمزة في " تسل " ليوحي بالبساطة وعدم التوقف، ويتساوق مع الاستمرارية ، على عكس إثبات الهمزة ، الذي يعطي المعنى المضاد بالوقوف والارتكاز . وفي قصيدة " إلى ولدي "[2] حين يتحدث عن البقاء بالرغم من الموت،كثمرة للتضحية ، وأن من ضحى سيظل حيا، وذلك من خلال حديثه إلى ولده ، نجده يلجأ إلى تسهيل الهمزة ، حيث يقول :

أنا إن رجعت غدًا إليك

---

(١) الأعمال الكاملة ص ١٩٣.

(٢) السابق ص ٣٥٥.

إن عدتُ ثانية إليك ... فلا تسلْ

عمّا لديَ

عن غيمة تجتاز هدْأة مقلتيّ

لا..

لا تسل عما وراء الصّمت من زهر وشوك

فقد عمد إلى تسهيل الهمزة في " تسل " وكررها لأنه لا يريد السؤال ،ويؤكد ذلك أنه ذكرها بعد ذلك دون تسهيل ؛ لتعبر عن السؤال هذه المرة، وعدم الأخذ بكلام الوالد :

أنا إن سألت

فسوف أبكي

وفي قصيدة " ستشرق الشمس ثانية "[1] يستخدم تسهيل الهمزة لدلالة فنية لديه ، فحين يقول :

هذا زمن الأشرار

زمن الأشرار فلا عجبٌ

أن يضرم أوغاد في بيتي ... في بلدي

في موتي النار

أن تُعدم بغدادُ على ألف جدار وجدارْ

أن يَرجم مأبون كل امرأة حبلى

كي لا يولد من يسأل

عن وعد للثار

فقد قام بتسهيل الهمزة في "الثأر" لمد النطق الذي يتناسب مع الألم والحرقة من هذا الثأر؛ نظرا لعظمة من يستحق أن نأخذ بثأره، وعدم القدرة على الأخذ بهذا الثأر.

ومثال أخير من قصيدة " من لهاث المنفى "[2] حيث يستخدم تسهيل الهمزة لمد النطق وإطالة زمنه؛ للتعبير عن الحزن العميق ، وقد عمد الشاعر إلى تكرار هذا التسهيل في نفس المقطع ليؤكد هذا الحزن :

---

(١) دروب في المنفى ص ٥٥.

(٢) السابق ص ٧٠.

هذا هو ليل شتائك في المنفى
توقد كل براكين الأرض السبعة
لكنك لن تدفا
تهرب من مرفا ... وإلى مرفا
وتغور بعيدا في أحلامك علّ
هنالك امرأة تسخن ليلك
... ...
لكنك لن تدفا

وبعد ، كانت هذه بعض الأمثلة للخروج عن الاستعمال الأصلي لألف الوصل، وهمزة القطع، و إثبات الهمزة من خلال ضرورة فنية ،أو لدلالة يريد الشاعر توضيحها من خلال ذلك . وليس معنى هذا أن كل دلالة فنية تحتاج إلى الخروج عن الاستعمال المألوف ، فقد يكون الاستخدام الأصلي أيضا ذا دلالة فنية ، لأنه لابد " أن يكون للظواهر النحوية تفسير مرتبط بالنصوص سواء أكانت هذه الظواهر موافقة للقواعد أم مخالفة لها، وإذا كان للظواهر المخالفة تفسير نصي يتواءم مع السياق الوارد فيه ، فإن هذا بدوره يعود على الظواهر الموافقة فيُنَبّه إليها ويدفع إلى تبيّن دورها كذلك.وكأن المخالفات في النص الأدبي تنبيه مستمر متصل لتحريك الأذهان لاستكشاف دور الاستعمال المألوف المأنوس الذي يُفقد إلفُه والاعتياد عليه الإحساسَ به والتنبه له " [1] .

ففي قصيدة " صورة قديمة "[2] استخدم " بلند" كلمة " امرأة " بوصل الألف لأنه لا يرتكز عليها في المعنى :

كأس
وأغنية
وامرأة مريبهْ

فقد استخدم " امرأة " بوصل الألف على الأصل ؛لأنه أراد الارتكاز على كونها مريبة لا على المرأة ، وقد كرر ذلك في السطرين ٢٣ ، ٢٤ من القصيدة ذاتها ، وفعل

---

(١) ظواهر نحوية في الشعر الحر ، د/ محمد حماسة عبد اللطيف ص ١١ ، ١٢.

(٢) الأعمال الكاملة ص ٣٠٣.

ذلك أيضا في قصيدة " شيخوخة " سالفة الذكر[١] ولم يكن ذلك الاستخدام على الأصل وقفا على كلمة امرأة ، بل نجده في كلمات أخرى ، كما في كلمة " اسم " التي استخدمها علي الأصل بالألف الموصولة ، كما في قصيدة " في زمن البراءة المتهمة "[٢] حين يقول :

لكني يا جدِّي
وبما أورثني حبك لي
سأموت غدًا لأظلّ أموتُ
وفي ألف غدِ
ويدي لن تحملني إلاّ في هذا القيد أو ... ذاك القيد
لن تحملني إلاّ وطنًا مطعونا
إلاّ اسما ملعونًا

فالارتكاز هنا في المعني على اللعنة وليس على الاسم ،ولذلك كان وصل الألف أفضل في الدلالة .

وفي قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة "[٣]أيضا استخدام كلمة "اسم " بكلتا الطريقتين ، على الأصل ، وبقطع الألف الموصولة ، ووصَل من ذلك لنتيجة واحدة ؛ مما يؤكد فنية استخدامه لتلك الظاهرة . ففي حديثه عن ضياع الهوية :

ما اسمك ... ؟
لم أعرف لي اسما ... لا أذكر ما اسمي
فلقد ماتت أمي
وأنا لم أولد بعد لمعنى في اسم
ولأني لم أحمل اسما

فقد استخدم كلمة " اسم " خمس مرات ، منها أربع بالوصل ؛ليبين ضياع الهوية وعدم وجود ما يعرف به ، ولكنه قطع ألف الوصل في المرة الخامسة ؛لأنه يرتكز عليها

---

(١) ينظر في ذلك ص ١٤٢ .

(٢) الأعمال الكاملة ص٤٤٣.

(٣) السابق ص ٤٧٣ ، والأسطر المختارة ص ٤٨٣-٤٨٤.

ويوضح عدم وجود هذا الاسم الذي يبحثون عنه؛ ليُعرف به . وقد كرر ذلك في السطور ٢٠٤ : ٢٠٨ ، والسطور ٣٩٣ :٣٩٩ .

وأخيرا في قصيدة " نداء الخطايا السبع " [١] كان الاستخدام على الأصل بالرغم من البدء بألف الوصل في " اقتت " :

إن خفتُ

تسترتُ بجوعي عن خوفي

وكبرت علي ضعفي

إن جعتُ

اقتتُّ بجوعي

ومددت ذراعي لجياعٍ خلفي

وكبرت على ضعفي

فقد حافظ على وصل الألف في "اقتت " على الرغم من بدء السطر بها؛ وذلك عن طريق التدوير العروضي بجعل التفعيلة الخاصة بالمتدارك بين السطرين

إن جعت /٥/٥/ فاعل فـ

اقتت بجوعي ٥/٥///٥/٥ اعل فعلن فا

فالبدء بساكن عروضي حافظ على الوصل، والهدف من ذلك إظهار أنه لا يجد القوت الذي يسد رمقه ، فكان الجوع قوته ، أما إذا نطقها بالقطع فمعنى ذلك توافر القوت له، وذلك يعضد قصد الشاعر ، وتوضيح قدرته على إعطاء الدلالة الفنية من خلال الاستعمال المألوف للظواهر النحوية.

---

(١) الأعمال الكاملة ص٥١١ ،والأسطر المختارة ص٥١٥.

الضمير " أنا " بين إشباع الألف وعدمه

إن للضمير أنا – في حالة الوصل – استخدامين ، ما بين إشباع الفتحة وعدم إشباعها ، وهي " مسألة تتعلق بالإنشاد ، ولعل الشاعر القديم كان يسكت سكتة خفيفة على كلمة " أنا " بقصد التركيز الصوتي بتنغيم معين ،كما يحدث في الخطاب أحيانا ، إذ يريد المتكلم أن يلفت المستمع إلى نفسه ليخبره بأنه فعل شيئا ما أو لم يفعله ، وهذه السكتة تُظهر الألف في (أنا) "[1] . وعلى ذلك فالاستخدام هنا يكون ذا صبغة دلالية ، فكلا الاستعمالين – من حيث الإشباع وعدمه – يُستخدمان حسبما يقتضيه السياق ، بحيث لا يسد أحد الاستعمالين مسد الآخر ولا يغني عنه ، شريطة أن يكون لكل استعمال ما يبرره من وجهة نظر الشاعر أو المتلقي.

وقد استخدم " بلند " الضمير " أنا " بالإشباع وبعدم الإشباع بقصد الإيحاء بدلالات متعددة ، كل حسب سياقها . وسيكون رصد هذه الظاهرة لديه من خلال رصد مواضعها وليس عددها ، بمعنى : هل هي في مواضعها المتوقعة ؟ فالإشباع يكون للفخر أو لفت الانتباه ، وعدم الإشباع يكون للتعبير عن الانكسار أو الضعف والخضوع، فهل كان استخدامه لذلك ،أم خالفه ؟ وما المخالفة التي خالفه فيها ؟

ففي قصيدة " أهواك "[2] استخدم الضمير " أنا " دون إشباع للألف وكان هذا الاستخدام ذا صبغة دلالية ، إضافة إلى ضبط الموسيقى، حيث يقول :

أنا أهواك ولكن
غير ما تهوين أهوى
أنا أهواك جراحا في حياتي تتلوَّى
كلَّما هدهدتها
أهدت إلى العالم نجوى ،

فإن " بلند " في هذه القصيدة أسقط الألف من الضمير في النطق ولم يشبعها ، ولم يكن ذلك بغرض ضبط موسيقى بحر الرمل فقط ، بل إن له دلالة فنية ، فالقصيدة ذات نزعة رومانسية ، يستعطف فيها الشاعر من يهواها، فكان عدم إشباع الضمير موحيا

---

(١) ظواهر نحوية في الشعر الحر، د/ محمد حماسة عبد اللطيف ص ١٠٧.
(٢) الأعمال الكاملة ص ٢٩.

بالتضاؤل والضعف والخضوع ومتسقًا معه ومعبرًا عنه.وقد توهّمت " عايدة كنعان " بأن الوزن به خلل في هذه القصيدة ؛لأنها لم تنتبه إلى أن الألف في الضمير

" أنا " غير مشبعة ، فعندما أشبعتها حدث خلل موسيقي لديها ، حيث صارت التفعيلة الأولى " أنا أهوا " مفاعيلن وهي تفعيلة الهزج ، ثم بحر الرمل بعد ذلك ،وقد حدث هذا الذي أقرته ؛لأنها أرادت الاعتماد على المقاطع القصيرة والطويلة في الشعر ، بالإضافة إلى حرصها على توظيف القصيدة لما يخدم وجهة نظرها ، لتصل إلى ما تريده ، وليس إلى ما يعطيه النص من دلالة [١] . ومما يؤكد ما ذهبتُ إليه – من أن الشاعر عمد إلى عدم إشباع الألف – أنه كرر ذلك في ذات القصيدة :

أنا أهواك نشيدا

أزليا

يتغنَّى

فيه ذوّبت شبابي الرائع الألحان لحنا

ولنفن بعده

فالحبُّ عمرٌ ليس يفْنى

بالإضافة إلى أن القصيدة عمودية ، وإنما كتبت بطريقة الأسطر ،وهي من مجزوء الرمل. وما ذهبتْ إليه "عايدة كنعان" يؤكد ما قاله الدكتور محمد حماسة : بأنه " يترتب على دراسة كل قصيدة دراسة مستقلة عدم تعميم نتائج الظواهر في الشعر، فكل ظاهرة ترتبط بسياقها ، وكل ظاهرة في القصيدة سواء أكانت مخالفة للنمط أم موافقة له تكون دلالتها مؤسسة على سياقها في القصيدة نفسها ، ومن هنا لا يصح أن يعمم الحكم بحيث ... يكون هذا حكما مطردا في كل قصيدة ، بل إن الظاهرة قد تكون واحدة ، ولكنها تختلف في دلالتها باختلاف سياقها [٢]

---

(١) ينظر في ذلك :" بلند الحيدري في الشعر العربي المعاصر" ، عايدة كنعان ، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ، الكويت ، الطبعة الأولي ١٩٩٨ ،ص ٨٦ ، ٨٧.

(٢) الإبداع الموازي ، التحليل النصي للشعر ، د/ محمد حماسة عبد اللطيف ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ٢٠٠١ ، ص ٤٠.

وفي قصيدة " لا شيء هنا "[١] يستخدم الضمير "أنا" بدون إشباع للألف من أجل التعبير عن الدونية وعدم القيمة والضياع ، حيث يقول :

أنا إنسانٌ كباقي النّاس

لكن ... ويْح نفسي أي إنسان

... ... تراني

ليس لي ماض

ومالي غير يوم

يرسم العمر على سود أغاني(هكذا)

وفي قصيدة " شكاية مُهمَل "[٢] في معرض إحساسه بالضياع والوحدة والدونية والإهمال، فهو في الليل المرعب يخيفه الظلام بأشباحه التي تقض عليه مضجعه، حتى أصبح الليل ليثا جائعا ، والموت يلفه ويسعد بشقائه ويغتاله قبل الفناء، كزهرة تموت وهي بحلم ممتع ،وكقصيدة ماتت على شفتيه ،وكشمعة سحق المساء نورها :

وكصورةٍ

سلب الغبار جمالَها

في ظل صمت بالظّلام ملفعِ

أنا مثلُها ،

عمري شكاية مهملٍ وصراخ مهجورٍ

وبسمة أدمعِ،

فكان استخدام الضمير بدون إشباع متسقا مع ذلك المعنى ،إذ يشعرنا بمدى الضياع والمعاناة والانسحاق للذات ، أما إذا أشبع الضمير فيكون الوقوف عليه معبرا عن عكس ذلك، ومضادا لهذا المعنى الذي يغلف جو القصيدة.

وفي قصيدة " خفقة الطين "[٣] حين يتحدث عن الثورة والغضب :

نزت الآثام من عمري

فثورِي

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٤٩.

(٢) السابق ص ٩٧.

(٣) السابق ص ١١١.

وارقصي نشوى على قلبي الكسيرِ

يستخدم الضمير " أنا " دون إشباع، ولكن بمدلول جديد ، وهو الاندفاع والثورة والغضب:

أنا من نار

وناري شهوة

أحرقت جسمي وماجت في ضميري

وفي قصيدة " الجرح المرائي "[1] يعبر عن انسحاقه وإحساسه بالمهانة، وهو يحاول أن يظهر غير ذلك ، ولكن الضمير " أنا" – بدون إشباع – يلعب دورًا في إظهار هذا الإحساس :

لا تمسِّي كبريائي

لا تمسي ذلك الجرح المرائي

أنا أدري

أنا أدري أين من نفسي دائي

أنا أدري

.....

فاتركينا

أنا لا أملك إلاّ كبريائي

ذلك الجرح المرائي

ذلك الموت الذي يهزأ حتى ...

بانتهائي

وفي قصيدة " عشرون ألف قتيل "[2] يأخذ وصل الألف في الضمير " أنا " معنى الخوف والرعب :

أنا لا أريد سوى حياتي

أماه

يا أمي

رصاصة في جنبي المدمي

... لا تبعدي

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٢٣٥.

(٢) السابق ص ٢٩٣.

... لا تبعدي عنِّي
كالكلب ها أنِّي
أموت من أجلك يا أمي
لا تبعدي عني

وفي قصيدة " في الأربعين "[1] يأخذ عدم الإشباع لألف الضمير " أنا " معنى اليأس والإحساس بالضعف :

أنا من سنين
لو تعلمين
ما عدت غير صدى خطاي الشرّدِ
تنساب بي
في ألف منطلق حزينْ

ويكرر نفس الاستخدام " أنا من سنين " بعدم إشباع الألف مرتين أخريين في نفس القصيدة ؛ليؤكد ذلك الإحساس :

أنا من سنينْ
لو تعلمين
أيقظتُ في الأشواك من عطشي المهينْ
حقد الكمين
حقد الأماني المائتات على طريق
أسود
.....
أنا من سنين
لو تعلمين
غاباتُ أحقادٍ تنام لموعدٍ
قد لا يجيء مع الغدِ

وفي قصيدة " وإذا العراق وليمة لجرادها "[2] يستخدم الضمير " أنا " بعدم إشباع الألف ثلاث مرات ؛للتعبير عن التضاؤل وتواضع القدْر أمام قدْر الوطن ومكانته ، إضافة إلى ضبط موسيقى الكامل :

أنا بعض حرفك حالما ومعاني أنا بعض حرفك في اغتراب مكاني

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٣٦١.

(٢) السابق ص ٨٣١.

أنا بعض حرفك قد أتاك مخضبا فاعرف به دمكَ الزّكي القاني

على أنه ليس معنى ما سبق أن كل استخدام للضمير " أنا " بعدم إشباع الألف كان موفقا ، فقد يكون ذلك لضبط الموسيقى دون النظر لملاءمته مع السياق ؛ ففي قصيدة " ذلك الشيء الصغير "[١] يستخدم الضمير دون إشباع للألف، مع أن المعنى يستدعي إشباع الألف؛لأنه يتوافق مع الصمود والمجابهة :

أنا لا أخاف من الحياة
وعسْفها
إلاّ عليك
فلقد تركت الأمسَ أشلاء وجئت
بناظريْك

وفي قصيدة " أنا وظل امرأة "[٢] يستخدم أيضا الضمير "أنا" : بوصل الألف للتعبير عن التمرد والضيق والسأم ، مع أن إشباع ألف الضمير كان أفضل من عدم الإشباع :

أنا أرفضُ نفسي في وهمٍ
يختزلُ الأشياء وليس يعيها
أنا أرفض لوني
إن لم يعكس دكنة نفسي
أنا أرفض وجهي
ما لم يتشكل في عتمة رمسي

وهذا يقودنا إلى الحديث عن استخدام "بلند" للضمير " أنا " بإشباع ألف الوصل فيه . فقد استخدم الضمير "أنا" بإشباع الألف دون وصلها تعبيرا عن الفخر والاعتزاز ، كما فعل في قصيدة " إنها تنتظرني "[٣] حين تحدث عن سجنه من أجل الوطن وفخره وإحساسه بالشموخ :

فأنا .. هنا
في السجن يا أمي

---

(١) الأعمال الكاملة ص ١٥٣.
(٢) السابق ص ٦٩١.
(٣) السابق ص ٣٦٥.

هنا ... وحدي أعيش بدون ظل

وإن كان ذلك الشموخ قد امتزج بالأسى ،وكأنه يترجم صراعا داخليا لهذه المفارقة ، إذ كيف تكون هذه التضحية ويكون هذا جزاءها ؟

وفي قصيدة " الهويات العشر "[1] لم يكن في بداية الأمر يعلم أن القانون في بلده شيء ظاهري لا تأثير له ولا سلطة ، فكان منخدعا بسلامة موقفه أو وضعه القانوني ، في وجود هوياته العشر معه فاستخدم الضمير "أنا" معبرا عن الزهو والثقة :

وأنا من عائلة معروفه

وأنا ... أقسم لم أقتل أحدا

لم أسرق أحدا

وبجيبي عشر هويات تشهد لي

فلماذا لا أخرج هذي الليلة ؟

فكان إشباع الألف في الضمير " أنا " مناسبا لهذا الزهو وهذه الثقة . وفي قصيدة " عبودية "[2] يستخدم الضمير بإشباع الألف للتعبير عن السيطرة وامتلاك أمر نفسه :

أنا الخالق إنساني

أنا الهادم

والباني

أنا ربي وشيطاني

أتحسب أيها القيد .. ؟

فقد جاء الضمير مشبع الألف في " أنا ربي " للتعبير عن السيطرة وامتلاك أمر النفس وإن لم يكن مشبع الألف في السطرين السابقين لها بطبيعة النطق، التي تُسقط الألف لأنه وليها ساكن.

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٦٢١.

(٢) السابق ص٢٦٣.

صرف الممنوع من الصرف

استخدم " بلند " هذه الظاهرة في شعره ، وهي ظاهرة ليست بجديدة على الشعر فقد " شاعت هذه الظاهرة في الشعر القديم ، وهي كذلك تشيع في الشعر الحر "[١] .

وقد استخدم " بلند" الممنوع من الصرف منصرفا ،وذلك لأسباب متعددة ، منها مثلا : الضرورة الشعرية ، كما في قصيدة " حدثيني"[٢] والتي يقول فيها :

حدثيني ... ،
ودعيني مسلما
رأسي المكدود ما بين يديك
وأرسلي الذِّكرى لحونًا حوَّما
كطيور أطلقت من شفتيك
ضمَّ جَنْحاها
شبابا أهيما

فقد صرفت كلمة " أهيم " لتناسب القافية في مسلما ، حوما ، لذلك جاء تصريفها لضرورة موسيقية، تؤازرها ضرورة فنية ، هي الإيحاء بالانطلاق ، حيث إن عدم صرفها يوحي بالتقييد الذي يتضاد في المعنى مع قوله "كطيور أطلقت" .

وفي قصيدة " وددت لو "[٣] ينصرف الممنوع من الصرف ، ولكن لعلة أخرى وهي الزيادة في التنكير ، وذلك حين يقول :

وددت لو صيَّرت كل جسمها
منافضًا
أطفئ ما أحرق من سجائري في عتمها

فقد انصرفت كلمة " منافض " للتنكير والزيادة في هذا التنكير ، وقد كرر نفس الظاهرة في هذه القصيدة ، ولنفس الغرض :

وددت لو عرفتها
ككل من يعرفها
فنادقا يغرق فيها موتها

---

(١) ظواهر نحوية في الشعر الحر ص ٦٤.

(٢) الأعمال الكاملة ص ٧١ .

(٣) السابق ص ٧٧.

فالتصريف هنا يفيد الزيادة في التنكير،مما يعبر عن العموم والشيوع.وفي قصيدة " اختناق "[1] انصرف الممنوع من الصرف لعلة دلالية ، حيث يقول بلند :

فاستغفري الشيطان من هذه البشرى
لا ... أنت في الأجفانْ مهازلٌ أسرى
تخلقها الأشجان فتخلق الذكرى
والوجد والآهات
في روح سأمان

فـ "مهازلٌ" حين نونت عبرت عن الانفجار الذي يكسر السكون في العروض والمد الحزين في الضرب ،وقد كُسرت من نفس المقطع كلمة سأمان وكان حقها الفتح وذلك للضرورة الموسيقية ، لموافقة حركة الروي المكسورة . وفي قصيدة " شكاية مُهمَل "[2] يقول :

حتى حَسِبت اللّيل
ليثًا جائعا،
باتت مخالبه تمزق أضلعي
والموت يحبو فوق صدر صباي نشوانًا
بلحن شقائي المتقطِّع

فتنوين كلمة " نشوان " توحي بسيطرة الموت عليه سيطرة تامة بعكس ما إذا كانت بدون تنوين ، فإنها تعطي إحساسا بتقييد الموت وعدم تمكنه منه.

كذلك في قصيدة " في الأرض "[3] حين يتحدث عن الحيرة والمعاناة :

قلت : في الأرض
قلت : بيتيْ فزوري
مصرع الوهم في الهوى المفخُور
قلت : هذا التراب ...
قلت : سماء نحن فيها كواكبٌ دون نور

---

(١) توجد قصيدتان تحملان نفس العنوان ، إحداهما في ديوان " خفقة الطين " ص ٩١ في الأعمال الكاملة، والأخرى في ديوان " رحلة الحروف الصفر " ص ٤١١ في الأعمال الكاملة، والمذكورة هنا ص ٩١ من الأعمال الكاملة.

(٢) الأعمال الكاملة ص ٩٧.

(٣) السابق ص ١٧٧.

فقد جاء تنوين الممنوع من الصرف " كواكبٌ " لعلتين ، إحداهما: موسيقية وهي ضبط تفعيلة الخفيف ، والأخرى: دلالية ، حيث إن التنوين يُزيد الإحساس بالاستمرار وعدم الاستقرار أو التقييد ، وذلك بخلاف " كواكبُ " التي توحي بالتقييد والسيطرة ، بينما يريد الشاعر أن يتحدث عن التخبط والانفلات ، وذلك ما أفاده التنوين.

ولنفس السبب انصرف الممنوع من الصرف في قصيدة " صورة "[١] حيث يقول "بلند":

أي لظى مجنون
في المخدع المعفر الجبين
يصيح بالإنسان :
ما الإنسان
ما الروح
ما الإله
ما الإيمان
بوارقٌ ليست لها ألوان
ستنطفي
وتخلد النيران

فتنوين " بوارقٌ " علاوة على ضبط تفعيلة الرجز ، فإنه يوحي بالانفجار والصخب ،الذي يتنازع الشاعر بتتابع الأسئلة المؤدي للحيرة ، وذلك إضافة إلى أن التنوين ملائم مع دلالة كلمة " بوارق " التي توحي أصلا بالصخب والصوت والضجيج. كل ذلك ما كان لِيُحس لو نطقت بدون تنوين ، خاصة أن ذلك جاء بعد الكتمان الداخلي والصراع ، وكأنه انفجر في هذه الكلمة.

وأيضا قصيدة " عبودية "[٢] ينصرف الممنوع من الصرف ليعبر عن الثورة والصراع الذي يمزقه من الداخل ،والذي هو بمثابة غل يصرخ داخله ليهزأ ويسخر :

فعاد الصوت يشتد
كأن عواصفاً تعدو
بأذنيّ
وتربدّ !
أنا

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٢٢٣.

(٢) السابق ٢٦٣.

أنت
أنا العبدُ
فتنوين كلمة " عواصف " يتناسب مع الصخب والاندفاع والثورة التي تعتصره،لذا

كان أوقع في المعنى.
وفي قصيدة " العطر الضائع "[1] حين يتحدث عن يأسه وإحساسه بالضياع والدونية :
وإذا بعينيك اللتين عبدت ملأهما
انتصاري
تستجديان هواجسًا تومي لفكرك
باصطبارِ

فتنوين " هواجس " يوحي بضخامة تلك الهواجس وهولها وعدم قدرته على تحملها أو السيطرة عليها ، أما نطقها دون تنوين فيوحي بأنها بداخله وتعتصره ،ولكنه يسيطر عليها.

ولكن ليس معنى ما سبق أن كل مواضع تصريف الممنوع من الصرف كانت معبرة بصورة أفضل من المنع ، فهناك مواضع لم يوفق فيها "بلند " حين قام بتصريف الممنوع من الصرف ، وسوف أذكر على ذلك مثالين ؛ ففي قصيدة " أرض مرة "[2] حين يقول :
من يدري .. ؟
قد نرحل عند الفجر
لا تلق
مرساة
لا تبذر
بذرهْ
فالأرض هنا صماءٌ كالصخرهْ
عمياء كالصخرهْ
ومياه الجرف مياه مرهْ

لم يوفق في تنوين كلمة " صماء " لأنه يتحدث عن اليأس وضياع الأمل، ولم يخدم التنوين ذلك ، بل على العكس لو لم ينون لساهم ذلك في الإيحاء بالاحتباس والاختناق ، وعدم وجود الأمل ، وهذا أنسب وخاصة مع احتباس القافية بتقييد الروي.

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٢٧١.

(٢) السابق ص ٣٢٥.

والمثال الآخر في قصيدة " مسيرة الخطايا السبع "[1] حين يقول :

ساعة أن تغمر صحو حلمنا البحارْ

ننساب في التيار

أشرعة

تحمل في حنينها اللؤلؤ والمرجان والمحار ،

أو منية لصبية صغار

تمرح في شواطئٍ عذراء ما مر بها إعصار

لم يوفق في تنوين " شواطئ " لأن التنوين يوحي بالصخب وثورة هذه الشواطئ، مع أنه يعبر عن هدوئها وسكونها.

وبعدُ ، كانت تلك الصفحات دراسة لبعض الظواهر المتأثرة أو المؤثرة في الموسيقى في شعر " بلند الحيدري" .

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٥٠٥.

الإحصاءات الخاصة ببحور الشعر

الديوان الأول " خفة الطين "

البحر	عدد القصائد	طبيعة الاستخدام	عدد الأبيات أو الأسطر
الخفيف	٥	عمودية كتبت بطريقة الأسطر	٢٥٨
السريع	٦	عمودية كتبت بطريقة الأسطر	٣٣٥
البسيط	٤	عمودية كتبت بطريقة الأسطر	١٣٩
المجتث	١	عمودية كتبت بطريقة الأسطر	٤٠
الطويل	١	عمودية كتبت بطريقة الأسطر	١٩
الكامل	١٥	عمودية كتبت بطريقة الأسطر	٤٠٠
الرمل	٨	عمودية كتبت بطريقة الأسطر	٢٣٩
الوافر	٢	إحداهما عمودية بطريقة الأسطر والأخرى بطريقة الموشح	٥٦
الرجز	٢	إحداهما بطريقة الموشح والأخرى بالأسطر	٦٤
رمل به رجز	١	بالأسطر	٨٣
خفيف به هزج	١	عمودية كتبت بطريقة الأسطر	١٩٨
كامل به بسيط	١	عمودية كتبت بطريقة الأسطر	١٩

الديوان الثاني " أغاني المدينة الميتة "

البحر	عدد القصائد	طبيعة الاستخدام	عدد الأبيات أو الأسطر
الكامل	١٤	بطريقة الأسطر	٣٨٨
الرمل	٧	بطريقة الأسطر	٢٠٩
الرجز	٢	بطريقة الأسطر	٩٣
المتدارك	١	بطريقة الأسطر	١٤
المتقارب	٢	بطريقة الأسطر	٧٠
السريع	٢	بطريقة الأسطر	٦٨
البسيط	١	بطريقة الأسطر	٣١
السريع + رجز	١	بطريقة الأسطر	٣٦
السريع + البسيط	١	بطريقة الأسطر	٢٢

الديوان الثالث " خطوات في الغربة "

البحر	عدد القصائد	طبيعة الاستخدام	عدد الأبيات أو الأسطر
الكامل	٨	بطريقة الأسطر	٤٠٥
الرمل	٢	بطريقة الأسطر	٩٢
الرجز	٧	بطريقة الأسطر	٢٧٦
المتدارك	٤	بطريقة الأسطر	١٧٣

الديوان الرابع " رحلة الحروف الصفر "

البحر	عدد القصائد	طبيعة الاستخدام	عدد الأبيات أو الأسطر
الرجز	١١	بطريقة الأسطر	٣٢٦
المتدارك	٥	بطريقة الأسطر	٢٤٤
الرمل	١	بطريقة الأسطر	٥٧

الديوان الخامس " حوار عبر الأبعاد الثلاثة "

البحر	عدد القصائد	طبيعة الاستخدام	عدد الأبيات أو الأسطر
الرجز	١	بطريقة الأسطر	٥٧
رجز + متدارك + متقارب	١	بطريقة الأسطر	١٨٨
رجز + متدارك + متقارب + نثر	١	بطريقة الأسطر	٤٦٠

الديوان السادس " أغاني الحارس المتعب "

البحر	عدد القصائد	طبيعة الاستخدام	عدد الأبيات أو الأسطر
الرجز	٨	بطريقة الأسطر	٢٨٧
المتدارك	٤	بطريقة الأسطر	٣٤٢
رجز + متدارك + متقارب + كامل	١	بطريقة الأسطر	١٤

الديوان السابع " إلى بيروت مع تحياتي "

البحر	عدد القصائد	طبيعة الاستخدام	عدد الأبيات أو الأسطر
المتدارك	٩	بطريقة الأسطر	٤١٠
الرجز	١	بطريقة الأسطر	٢٦
المتقارب	٢	بطريقة الأسطر	٥٤
المتدارك مع المتقارب	١	بطريقة الأسطر	٤٤
الكامل مع الرجز	٢	بطريقة الأسطر	٦٩
رجز مع متدارك مع متقارب مع نثر	١	بطريقة الأسطر	٥٤

الديوان الثامن " أبواب إلى البيت الضيق "

البحر	عدد القصائد	طبيعة الاستخدام	عدد الأبيات أو الأسطر
المتدارك	١٧	بطريقة الأسطر	٦٤٧
الرجز	١	بطريقة الأسطر	١٥
المتدارك مع المتقارب	٣	بطريقة الأسطر	١٦٨
نثرية	١	بطريقة الأسطر	٥٠

الديوان التاسع " آخر الدرب "

البحر	عدد القصائد	طبيعة الاستخدام	عدد الأبيات أو الأسطر
المتدارك	١٢	بطريقة الأسطر	٤٩٨
الرجز	٣	بطريقة الأسطر	١٣١
الكامل	٢	عمودية	٦٣
الوافر	١	عمودية	٢٩
المتدارك مع المتقارب	١	بطريقة الأسطر	٨١

الديوان العاشر " دروب في المنفى "

البحر	عدد القصائد	طبيعة الاستخدام	عدد الأبيات أو الأسطر
المتدارك	١٤	بطريقة الأسطر	٥٩٣
الرجز	١	بطريقة الأسطر	٦٦
الوافر	١	بطريقة الأسطر	١٨
متدارك به تفعيلة رجز	١	بطريقة الأسطر	٣٦
متدارك ورجز مقاطع	٢	بطريقة الأسطر	٨٦
متدارك مع متقارب مع رجز	١	بطريقة الأسطر	٣٧
متدارك مع متقارب	١	بطريقة الأسطر	٥٢

إحصاء للبحور المستخدمة في الأعمال الشعرية مجتمعة

١- جدول إحصاء البحور المستخدمة بصورة صافية

البحر	عدد القصائد
الكامل	٣٩
الرجز	٣٧
المتدارك	٦٦
الرمل	١٨
الوافر	٤
المتقارب	٤
الهزج	–
السريع	٨
الخفيف	٥
البسيط	٥
المجتث	١
الطويل	١
المضارع	–
المقتضب	–
المنسرح	–
المديد	–

٢- جدول إحصاء البحور المستخدمة

بصورة متداخلة أو بينها مزج

البحر	عدد القصائد
رمل بع سطر رجز	١
خفيف به هزج	١
كامل به بسيط	١
سريع به رجز	١
رجز بمتدارك بمتقارب	٢
متدارك بمتقارب	٧
كامل برجز	٢
متدارك و رجز	٣
رجز بمتدارك بمتقارب بنثر [١]	٢
نثر [٢]	١

(١) على الرغم من اشتمال القصيدتين على نثر ، قمت بإحصائهما مع البحور المتداخلة ؛لما فيهما من تداخل بحور.

(٢) على الرغم من كون الإحصاء هنا للبحور المتداخلة وليس للقصائد النثرية ، ذكرت هذه القصيدة ضمن الإحصاء ؛ لكونها الوحيدة التي جاءت نثرية في أعمال " بلند " الشعرية؛ لذا فلم يكن مفضلا أن توضع في جدول منفردة .

الخاتمة

يُعد هذا البحث محاولة للدراسة الفنية لشعر "بلند الحيدري"، وجد الباحث نفسه- من خلالها - مسوقاً إلى الصورة و الموسيقى ، بوصفهما أبرز جانبين في هذا الشعر ، وقد يبدو في هذه الدراسة شيء من التعميم . ومرد ذلك إلى أنها من الدراسات الأولى عن الشاعر، وديدن الدراسات الأولى أنها تتسم بالتعميم . وقد درست من خلال ذلك البحث الصورة الشعرية عند بلند بحسب منابعها ، والتي جاءت تراثية ،وواقعية ، ومجازية، والقصيدة المرئية . كما درست الموسيقى من حيث إحصاء بحور الشعر لدى الشاعر ، و درست ثلاثة أبحر لديه؛ لأسباب أوضحتها في موضعها . ثم درست شكل القصيدة عنده، و اتضح من خلالها أنه يلفظ قصيدة النثر ، وعلى الرغم من ذلك ، فقد كتب قصيدة نثرية ، وربما كان السبب أنه أراد إثبات أن عزوفه عن هذا النوع من القصائد لا عن عجز ، ولكنه عدم إيمان به . كما درست بعض الظواهر المؤثرة أو المتأثرة بالموسيقى في شعره .

وبعد إتمام البحث يوصي الباحث بعدة أمور ، لعلها أن تكون إكمالاً لهذا البحث ، تلك الأمور تتلخص في :

- دراسة الجوانب الفنية في شعر بلند، كل على حدة ، وبخاصة الموسيقى؛ لما لها من تأثير على الحديث عن تقنين و تأصيل الشكل الموسيقي لشعر التفعيلة ، والذي ظهر من خلال دراسة الموسيقى في هذا البحث ، وعلى سبيل المثال ، فإن في شعر بلند رداً علي بعض الآراء الخاصة بالشكل الموسيقي في الشعر الحر .
- أيضاً دراسة الفن التشكيلي ، وجهود بلند فيه ، وأثر ذلك على تكوين الصورة البصرية في تجربته الشعرية ، و بخاصة استخدام الألوان ، حيث تحتاج هذه المسألة إلى دراسة منفصلة و متخصصة . وكذلك دراسة القصيدة المرئية بصورة أكثر عمقاً .

– دراسة مقارنة بين بلند و زملائه الرواد ، السياب و البياتي و نازك، وليس ذلك بغرض تحديد الرائد للشعر الجديد أو شعر التفعيلة، لكن تحديد الظواهر نفسها . وإذا كان الضجيج قد علا حول السبق الزمني لأي من هؤلاء الرواد ، فإن هذا السبق لا قيمة له من الناحية العملية ؛ لأن قصائد البداية لا تمنح صاحبها الريادة ،فالمسألة مسألة نوع لا مسألة كم ، ومسألة إبداع لا مسألة سبق زمني .

– كما يوصي الباحث بدراسة النتاج الفكري للشاعر و ليس إنتاجه الشعري فقط ؛ لأن لمشاربه الفكرية أثراً في شعره . وأخيراً يوصي الباحث بدراسةٍ تناقش منبع الشعر الحر أو شعر التفعيلة ،و لماذا كان عراقي المنشأ ؟!

المصادر و المراجع

أ- المصادر

- القرآن الكريم .
- الكتاب المقدس .
- الأعمال الكاملة للشاعر "بلند الحيدري " ، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ، القاهرة،الطبعة الأولى ١٩٩٣.
- ديوان دروب في المنفى ، دار سعاد الصباح للنشر و التوزيع ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٩٦.

ب- المراجع [1]

- الإبداع الموازي :التحليل النصي للشعر ، د/ محمد حماسة عبداللطيف ، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع ، القاهرة ٢٠٠١ .
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر ، د/ علي عشري زايد ، منشورات الشركة العامة للنشر و التوزيع و الإعلان ، طرابلس الطبعة الأولى ١٩٧٨ .
- أبو نواس الحسن بن هانئ ، تأليف خليل مردم ، شرح و تحقيق و تقديم عدنان مردم ، المطبعة المليجية ، الطبعة الأولى ١٩٨٦ .
- بلند الحيدري في الشعر العربي المعاصر ، عايدة كنعان الملحم ، دار سعاد الصباح للنشر
و التوزيع ، الكويت ، الطبعة الأولى ١٩٩٨.
- تاريخ الطبري : تاريخ الرسل و الملوك ،لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري ، تحقيق أبو الفضل ابراهيم ، دار المعارف ضمن سلسلة ذخائر العربي ، الطبعة الرابعة ، د. ت .
- دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د/ محسن أطيمش ، الجمهورية العراقية ، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام ، سلسلة دراسات (٣٠١) عام ١٩٨٢ .
- الديوان في الأدب و النقد ، عباس محمود العقاد ، و إبراهيم عبدالقادر المازني ، دار الشعب للصحافة و الطباعة و النشر ، القاهرة، الطبعة الرابعة ١٩٩٧ .
- الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر ، د/ محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ١٩٨٤.
- ظواهر نحوية في الشعر الحر ، د/ محمد حماسة عبداللطيف ، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع ، القاهرة ٢٠٠١ .
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د/ علي عشري زايد ، دار الفصحى للطباعة والنشر ،الطبعة الأولى ١٩٧٧.

---

(١) تم ذكر المراجع الأساسية ، التي تمت الإفادة منها بصورة مباشرة ، و هناك مراجع أخرى تمت الإفادة منها بصورة غير مباشرة ، لذا لم يتم ذكرها ، كما أن هناك مراجع في البحث لم تثبت ، لأن الأخذ منها كان عابراً ، فاكتفيت بذكرها في مواضعها .

- الفترة الحرجة : نقد في أدب الستينات ، رياض نجيب الريس ، رياض الريس للكتب والنشر ، لندن – قبرص ، الطبعة الثانية ١٩٩٢ .
- قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، منشورات مكتبة النهضة، بغداد ، الطبعة الثانية ١٩٦٥ .
- مداخل إلى الشعر العراقي الحديث ، بلند الحيدري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، د/ عبد الله الطيب المجذوب ، مطبعة الحلبي ، الطبعة الأولى ١٩٥٥ .
- معالم جديدة في أدبنا المعاصر ، فاضل تامر ، دار الحرية ، بغداد ١٩٧٦.
- مملكة الشعراء ، نبيل فرج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨.
- من تاريخ الحركة الثورية المعاصرة في العراق ، سعاد خيري ، بغداد ١٩٧٤.
- موسيقى الشعر بين الاتباع و الابتداع ، د/ شعبان صلاح ، دار الثقافة العربية ، الطبعة الثالثة ١٩٩٨.
- نبرات الخطاب الشعري ، د/ صلاح فضل ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ١٩٩٨.
- النقد الأدبي الحديث ، د/ محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ١٩٩٦ .
- النقد الأدبي و قضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، د/ علي يونس ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥.
- نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، شرح محمد عيسى منون ، المطبعة المليجية ، القاهرة ١٩٣٤.

جـ- الرسائل العلمية

- موسيقى الشعر الحر ، د/ علي عشري زايد ، رسالة ماجستير مخطوطة ، بكلية دار العلوم ١٩٦٨ .

د ـ المجلات

- مجلة الإذاعة و التليفزيون . مصر : العدد الصادر بتاريخ ١٩٨٤/٤/٢٣.
العدد الصادر بتاريخ ١٩٩٥/١/٢٨.
- مجلة أكتوبر ، مصر : العدد الصادر بتاريخ ١٩٩٦/٩/١.
- مجلة الجامعة ، العدد (٤) ، الموصل ١٩٧٧.
- مجلة الطريق ، بيروت ، لبنان ، العدد (٥) أيلول – تشرين أول ، ١٩٩٦.
- مجلة العربي ، الكويت ، العدد (٣٦٨) يوليو (تموز) ١٩٨٩ .
- مجلة هنا لندن ، شهرية تصدر باللغة العربية عن هيئة الإذاعة البريطانية بلندن ، عدد يونيو ١٩٨٥ .
- مجلة الوسط ، لندنية تصدر في الجمهورية اليمنية ، العدد (٢٣٧) الصادر بتاريخ١٩٩٦/٨/١٢.

هـ - الصحف

- الأهرام ،مصر ، العدد الصادر بتاريخ١٩٨٧/٢/١٩.
العدد الصادر بتاريخ١٠/١٠ / ١٩٩٩ .
العدد الصادر بتاريخ١٠/٣/٢٠٠٣ .
- الأهرام الدولي ، مصر، العدد الصادر بتاريخ ١٩٩٤/٣/٧ .
العدد الصادر بتاريخ ١٩٩٦/٨/١٢.
العدد الصادر بتاريخ١٩٩٦/١٠/٢٨.
- الأهرام المسائي ، مصر، العدد الصادر بتاريخ ١٩٩٢/٨/١٦.
- البيان ، الإمارات ، العدد الصادر بتاريخ ١٩٩٩/٤/٢٧.

- الحياة ، لندن ، العدد الصادر بتاريخ ١٩٩٦/٩/٦.
العدد الصادر بتاريخ ١٩٩٧/٧/٢٩.
- الرأي العام ، الكويت ، العدد الصادر بتاريخ ١٩٨٧/٣/٢٩.
- الشرق الأوسط ، لندن ، العدد الصادر بتاريخ ١٩٩٧/٨/٧.
- الشعب ، مصر، العدد الصادر بتاريخ ١٩٨٧/٦/٩.
- الوفد ، مصر، العدد الصادر بتاريخ ١٩٩٨/١١/٢٤.

و- شبكة المعلومات الدولية

موقع : WWW.mexat.org