

الباب الأول

المستوى التركيبي



## تقديم

تسعى الدراسة الأسلوبية إلى تتبع الظواهر اللغوية الجمالية للعمل الأدبي على عدة مستويات .

المستوى التركيبيّ، والمستوى التصويريّ، والمستوى الصوتيّ، ولا شك أن هذه المستويات تتفاعل فيما بينها لأنها واحدة في الجوهر، لذا يجب أن يكون مناط البحث في أي مستوى من المستويات على صعيد النص الأدبي مرتبطاً بهذا الكل ونتاجاً عنه فلا ينخلر إلى المستوى التركيبي بقطع النظر عن الصوتي، ولا إلى المستوى التصويري بقطع النظر عن هذا وذاك.

انطلق هذا الباب - إذن - من منطلق أن النص كلٌ وليس جزءاً ، لكن مع مراعاة إلقاء الضوء على مكوناته ولبناته التركيبية الأولى، ووضعها - مؤقتاً - بصورة منفردة تحت مجهر التحليل لمعرفة مميزاتهما، ثم ردها - تارة أخرى - لهذا الكل اللغوي . وهذا ما نجده في هذا الباب بفصوله الثلاثة .

\*\*\*\*\*

## الفصل الأول: المعجم الشعري

### مدخل

الشعر بنية لغوية من الطراز الأول ، تتعانق فيه كل مكونات اللغة ، من حرف وكلمة وجملة، وصورة ، وموسيقى ، بل إنه بنية لغوية جمالية في أن ، تتحدد فنائه بكيفية استخدامه للمكونات السابقة بجانب كل المحمولات الأخلاقية ، أو الاجتماعية أو السياسية ، أو سواها .  
وإذ إننا أمام بنية لغوية ، فلا بد لنا أن نتوقف أمام لبنات هذه البنية ، والكلمة من أهم لبنات هذا البناء ، فالشاعر البارِع " بمثابة المهندس ، يكون حظه من البراعة بمقدار استغلاله لكل الإمكانيات في تشييد بناؤه"<sup>(١)</sup>

والكلمة بوصفها مجموعة من الأصوات لا قيمة لها ، وإنما قيمتها بمعناها ومطلوبها الذي ارتبطت به ، فإذا ما حاولنا على الرغم من الجدل القائم – أن نضع تعريفا للكلمة فإننا نصفها بأنها "لغة لغوية مركبة من معنى ومعنى " ، أو هي " أداة المعنى ، أو أصغر وحدة من وحدات المعنى التي تتكون منها الوحدات الأخرى كالعبارة والجملة.... وهي فوق كل ذلك تتمتع بقوة سحرية خارقة تؤثر في نفوسنا وتعديل من سلوكنا"<sup>(٢)</sup>

تكتسب الكلمة أهميتها في اللغة عامة وفي الشعر خاصة ، إذ إنها بمثابة المديّة التي تنكأ في جثة التخلف والزيغ ، فالكلمة هي المسئول الوحيد عن خلق وعي للإنسان في مجتمعه ، فهي "قد تصبح سجنا حين لا تنفتح على التاريخ، ولا تلتقي بالواقع مكتفية بالتهويم أو التعزيم عليه"<sup>(٣)</sup>

و"بلند" نفسه يعي هذه الحقيقة إذ يقرر أن الشاعر الذي يجرد الكلمة من معناها وينفض كل ما علق بها عبر تاريخها الطويل بدعى الحداثة شاعر مصاب بالغموض وهذا الغموض لا ينتج إلا شعرا مصابا بالشذوذ<sup>(٤)</sup> .

(١) د. أحمد طاهر حسنين : المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم ، مجلة فصول ، مج ٣ ، ع ٢ ، ١٩٨٣ ، ص ٢٩ .

(٢) د. كمال بشر : مقدمة الترجمة لكتاب "نور الكلمة في اللغة" ، ط. مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ٤ .

(٣) د أحمد عد الحى : الفاعل والسلطة ، ط. مطبعة الشاعر ، طنطا ، ٢٠٠٠ ، ص ٢٠٤ .

(٤) بلند الحيدري : متاعنات ثقافية ، مجلة الأكلام العراقية ، ع ٢٤ ، شباط ١٩٨٥ ، ص ١٢٨ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

إن الباحث الأسلوبي في دراسته للمعجم الشعري يسعى نحو تفكيك بنية النص إلى وحدات معجمية تتمتع بنسب تكرار عالية، وتمثل هذه الوحدات المعجمية مفاتيح للنص، إذ إنها تقوم بفك شفرته الجمالية وتضع أيدينا على الموقف الشعري المتمثل في أعمال الشاعر ككل. إن الألفاظ في القاموس "جثت موتى وليس بينها تفاضل جرسى، ولكن تحيا في البنيان اللغوي فتستمد معانيها وإحياءاتها من السياق"<sup>(١)</sup>.

وعلى هذا نستطيع أن نبتعد عن أهم مآزق الدراسة الأسلوبية في دراسة المعجم- إذ إن الدراسة ستقوم بزرع (الدال) في وسطه التعبيري "إذ إن الشعرية الحقيقية في التركيب لا الأفراد". إن الدراسة الأسلوبية تعتمد في جوهرها على رصد الصيغ اللغوية الحاسمة التي يركز عليها الأديب في عمله بدرجة تفوق غيرها مما يجذب نظر الباحث "لكن هذا التفوق ينبغي أن يتجاوز نسبة الشيوخ إلى الدلالة التي تشكل موقفا وتجسد رؤية"<sup>(٢)</sup>.

وتبتعد الدراسة عن مزلق آخر من مزلق الدراسة الأسلوبية المتمثل في قضية "موت المؤلف" إذ تسعى الدراسة - من خلال رصد المفردات في حقولها المختلفة- أن تصل إلى رؤية الشاعر لعالمه وواقعه، وموقفه من القضايا المحيطة به على تعدد مستوياتها، لذا فقضية موت المؤلف في الدراسة الأسلوبية عليها كثيرٌ من التحفظات، وذلك لأن حضور المبدع حضور لذات متكلمة أو فاعلة لدورها الإنتاجي الذي تمارسه من خلال اللغة<sup>(٣)</sup>.

وعندما تقيم الدراسة معيارا للسياق اللغوي أو النصي - وهو المحدود بحدود النص، ويبدأ بنية الكلمة المفردة وتركيب الجملة وعلاقات الجمل- فإنها بذلك تبتعد بالكلمة / المفردة عن درجة الصفر البلاغي تصل بها إلى توهجها، وتضع يدها - أي الدراسة - على المناطق الساخنة في النص<sup>(٤)</sup>.

(١) صلاح عبد الصبور : أول لكم عن الشعر ، الأعمال الكاملة ، مج ٩ ، ص ٢٠ ، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب .  
(٢) د. أحمد عبد الحى : صيغ الأمر والنهي في ديوان أبي نواس . دراسة أسلوبية ، ط. دار الكتب الجامعية ، ١٩٨٨ ، ص ٥ .

(٣) محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص ١٢، بتصريف  
(٤) د. عيد بلبع : السياق وتوجيه دلالة النص ، ط. دار بلنسية للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٨ ، ص ٢٠ ، وعن مصطلح "الصفر البلاغي" راجع د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت (١٦٤) وما بعدها

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

تتبنى الدراسة تعريفا للمعجم الشعري يتمثل في "تلك المفردات النشطة التي يشكل منها الشاعر قصائده ومقولاته هذه المفردات تتغلغل بقوة في البناء الشعري بكل مستوياته: (التركيبية/ النحوية، والتصويرية، والموسيقية) وتتمتع بنسب تكرار عالية في النص، وهي مع ذلك تمثل المفتاح الرئيس لعالم الشاعر ورؤيته".

ومن ثم يكتسب المعجم الشعري أهمية عظمى، إذ إننا حين يكون لدينا معجم شعري "يكون قد تكونت لدينا - بصفة تقريرية - تلك الدوائر التي تشكل نظرة الشاعر للوجود....، إن معجم أي نص شعري يمثل - في المقام الأول - عالم ذلك النص، أما الكلمات التي يتكون منها فهي التي تملأ فراغ ذلك العالم، ومن العلاقة بين كلا الجانبين تتخلق بنية الوجود الشعري"<sup>(١)</sup>.

وبداسة المعجم الشعري تعتمد على نوع من الإحصاء، "لكن هذا الإحصاء لا يعمل لحسابه، إنما لحساب الخطاب الذي يتصل به، ثم من الإحصاء تتحدد النواتج الشعرية التي تتجلى على مستوى السطح أو مستوى الباطن"<sup>(٢)</sup>.

وانطلاقا من العرض السابق تبتعد الدراسة عن المفردات من حيث منظورها اللغوي وصرفها واشتقاقها، فليس من شأنها وليس من شأنها - أيضا - تقييم خزانة الشاعر اللغوية أو التعرف على جذورها من حيث فصاحتها، أو عاميتها، أو نحتها، أو غير ذلك من قضايا فقه اللغة. انكأت الدراسة على المهاد النظري السابق عند دراسة المعجم الشعري عند "بلند الحيدري" فأعدت القوائم للمفردات الأكثر شيوعا في شعره، والتي تمثل - كما سبق - المفتاح الشعري لعالمه، فلا تكاد تمر صفحة من صفحات أعماله الشعرية الكاملة إلا وجدت هذه المفردات باسطة سلطانها بقوة.

(١) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة محمد قنوح أحمد، ط. دار المعارف بمصر ١٩٩٥، ص ١٢٦.

(٢) راجع د. محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص ١٢٤، وديمد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط. دار الفكر العربي، ط ٢، ١٩٨٤، ص ٤٢، ودر. جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية ط. المؤسسة العربية للنشر ١٩٨٤م، ص ٥٥.

## المسنوبات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

وقد توزعت مفردات المعجم الشعري عند "بلند" على النحو التالي:

### ١- مفردات العتمة

وهي أكثر المفردات تكرارا في شعره ، وقد توزعت على عدة دوال: الظلمة / العلام والمساء ، والدجى، والعتمة ، والليلة/ الليلي، والليل.

### ٢- مفردات النور:

وقد ارتبطت بالحقل السابق عن طريق التضاد. وقد توزعت على عدة دوال النور/ الأنوار، والصبح/ الصباح، والضوء / الضياء، والنهار، والسنا.

واقترضى الأمر في دراسة هذين الحقلين التطرق إلى مفردات ليست شائعة في النص شيوع هذين الحقلين ، ولكنها ذات أهمية واضحة في الكشف عن الدلالات الجمالية، إذ ترتبط بها عن طريق التداخي لانتمائها إلى حقل دلالي واحد، وهذه المفردات هي:

### مصادر الضوء :

الشمس ، والقمر، والشعلة، والمصباح، والقنديل ، والفانوس والسراج وهذه المفردات – كما ذكرت- قليلة الشبوع لكن " المعجم أو الحقل قد تكون مفرداته محدودة لكن دورها الإنتاجي لا يقل أهمية عن الحقل الموسع"<sup>(١)</sup>.

٣- مفردات الصمت: وحقوله الدلالية، الهمس، والخرس، والسكون، والهدوء .

٤- مفردات الألوان، ودلالاتها الإبداعية في النص.

٥- مفردات الأعداد (التننية، والعدد ألف)

(١) د محمد عبد المطلب . قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، ص ٣٥

## المبحث الأول

### مفردات العتمة

(١/١) ذكر "إستيفن أولمان" في دراسته للأسلوب والشخصية مقولة لها أهميتها في معرض دراسة المعجم الشعري، وهي "إنك إذا ما تناولت بالدرس أديبا ما، فإنها تصل إلى مفتاح أدبه لو أنك وقعت على الكلمة التي ما تنفك تتردد في أدبه أكثر من سواها"<sup>(١)</sup> وقد ترددت مفردات العتمة في شعر بلند الحيدري بصورة أساسية، يستطیع الباحث أن يعلق عليها "كلمة السر" أو التيمات الأساسية التي يتنوع عليها شعر الحيدري ككل، فمفردات العتمة كلها قد تكررت مائتين ثلاث وتسعين مرة (٢٩٢) في مقابل مفردات النور التي تكررت مائة وعشرين مرة فقط (١٢٠) وقد توزعت مفردات العتمة على ستة حقول دلالية، هي: العتمة، والظلام /الظلمة، والمساء، والدجى، والليله /الليالي والليل وقد سجلت دوال (الليل)، و (الليلة / الليالي) أعلى معدلات التكرار، بل إن دال (الليل) وحده قد فاقت نسبة تكراره (١٢٤) مرة، نسبة تكرار مفردات النور كلها (١٢٠) لذا رأى الباحث أن يتدنى بادل (الليل) لما يتمتع به من حضور قوي في أعمال الشاعر.

يذكر زكريا الأنصاري<sup>(٢)</sup> أن العرب في أغلب تواريخها تذكر الليالي وإن أرادت الأيام لأن الليل هو الأصل في الزمان، والنهار عارض، لأن الظلمة سابقة في الوجود على النور...<sup>(٣)</sup> ويذكر العلوي في الطراز أن "الظلمة سابقة على النور، وليست أمراً ثبوتياً" وذلك في تعليقه لذكر الظلمات قبل النور في القرآن الكريم.

وما من شك أن في الليل تقزايد الهموم، حتى يظن الإنسان أنه لا صبح له، فما أطول الليل، وما أشقى أحزانه.

(١) إستيفن أولمان : الأسلوب والشخصية ، مقال ضمن كتاب : "الخيال و الأسلوب والحداثة" ، ترجمة د جابر صغور ، ط. المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٥ ، ص ٢٠٦  
(٢) زكريا الأنصاري - فتح الرحمس بكشف ما اتبس من القرآن ، تحقيق بهاء الدين عيد الموجود ، ط دار الكتاب العلمي ، القاهرة (د.ت) ، ص ١٢١

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

والشعراء - منذ العصر الجاهلي \_ يضيقون ذرعا بالليل ، وكثيرا ما تعتر بهم الهموم والأحزان فليس كآلهم شيء يصهر النفوس .....، والهم يصاحبه القلق ، ويبعثه الوجد والألم ويزجبه الأسى والحزن .. (١) .

وإذا ضاق الشاعر ذرعا بليله لما يطبق عليه من هموم وأحزان ، فإنه يبث همه ويعبر عن هول ذلك الليل الذي أظنق عليه بأنواع من الحزن ، وضروب الضيق ، فينقل إلينا تحريته ويصور معاناته.

والليل يمثل عند "بلند" مصدرا لإذكاء الهموم ، وإثارة مشاعر الاعتراب بداخله . فيذكر أن كل آماله ذهبّت هباء ، وقد تساوى الليل والضحي عنده ، فهو يسقط تحت محول الليل الذي "يفري" مخفقه ، هذا الليل الذي ليس له آخر ، يقول :

" كل آمالي تلاشت

مثلما يتلاشى النور عند الفسق ..

وتساوى الليل عتدي والضحي

ربّ الليل لجره لم يبق ..

أجرع الحزن كزوسا

كلما

المرغت أترعها من أرقى

صويت من كل صوب بسهم

لست أدري أي سهم أتقى

وإذا استجدت بالوهم

هوت مُدبة الأحزان تفري غمّقي .." [الأعمال الكاملة: ص ٥١، ٥٢]

(١) العلوي (يحيى بن حمزة). كتاب الطرار المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعمار ، ط المقتطف مصر ، ١٩١٤/١٩١٨ ، ٥٩ . مستم الإشارة إليه فيما بعد بكلمة : "الطارار"

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّد الحيدريّ

فجانّب ضياع "كلّ الآمال" في ليل ليس له فجر، يزداد الشاعر حزناً حين . يُرمى من كل مكان بسهم من الهموم والآلام ، فما من محتّمى ، وما من مأوى ، بل إنه إذ يستنجد بوجهه زادت "مدية الأحزان" تقليباً في رأسه إذلالاً له، ومن ثم يعلن الأثار السيئة لهذا الليل في سياق آخر:

"والليل قد أبرى قلبي وإحساسي

والجوع والعلات يمضغن إيماني" [الأعمال الكاملة: ٩٣]

ف"مدية الأحزان" فاعل في السياق ، ومنبعها الليل ، والليل قد "أبرى" القلب والإحساس ، وهو فاعل – أيضاً- له سلطانه القوي ، والشاعر هو "المفعول" / الممدّب. يقول:

"لكان خلف الليل

قلبا مل طول عذابه

سئم السكون تمرّد الأشباح في عرابه

فهوى على الدنيا يريق بها التمرد والسهوم

ويشتكى الليل الظلوم" [الأعمال الكاملة: ٨٣، ٨٤]

والليل إذ يترك أشباحه تعبت فساداً في الحراب (رمز الطهارة) فإنّه بذلك ليل "ظلوم" (صيغة مبالغة) ، ينال من براءة الشاعر ونقاؤه .

"فهوى على الدنيا يريق بها التمرد والسهوم .."

و"التمرد" ملمح له دلالته في حياة "بلنّد" كما سيتضح فيما بعد.

وفي الليل يزداد الشعور بالوحدة والاعتراب ، فالشاعر ينن من شدة وطأة الليل عليه ويظل

خلف أسوار بيروت مخلوعاً من وطنه . يسقط ويقوم ، وفي النهاية يعلم مصيره ، يقول

"ها أنا أسقط عند أسوارك

أتملق بنواتي أحبارك

أسقط وأقوم... أسقط وأقوم

ويظل الليلُ وراء الأسوار طويلاً  
 مثل حكايات عجاظنا  
 ها أنا اسقط وأقوم... اسقط وأقوم  
 ويظل الليلُ طويلاً  
 يتختر في الحجر الناتي جرحاً  
 يتختر في الجرح دماً  
 يا ليلُ... إن صرت لما  
 خبرها عن هذا المرمي وراء الأسوار  
 خبرها أن دمي مازال على الأسوار  
 ليلي لا آخر له

مقطوع في العربة من يعشق ظله \* [الأعمال الكاملة: ٦٣٣. ٦٣٤. ٦٣٥]

فالليل طويل كحكايات العجاظ اللاني يلهتن في أحاديثهن ، والليل قد تحلط (تختر) كالحجر الثقيل ، والشاعر - مع كل ذلك - لم يزل يحاول ، يسقط ويقوم لكنه يطل (مرمياً) "اسم مفعول" <sup>(١)</sup> خلف الأسوار ، غارقاً في دمه علّ الليل "الفاعل" يرجع عن قسوته ، ويستحيل فما يخبر تلك المدينة عن هذا الغريب ، ولكن هيهات ، ف"الليل" "الفاعل" ليس له آخر ، ويبقى هو (مقطوعاً) "مفعول" في غربته .

" ليلي لا آخر له ... "

ماذا عليه - إنن - وقد حالت الأسوار دون لقاء الحبيبة إلا أن يستعد لموته (وحده) يقول :

" وحدي أكفن بالظلام تعاسي "

وأرى سواد الليل عملاً أدمي \* [الأعمال الكاملة : ٩٨ . ٩٩]

◊

(١) لا يحى أن " اسم المفعول " يدل على امرين ، هما المعنى المجرد " الرمي " نفسه ، وصاحبه الذي وقع عليه "الشاعر" ، ومن ثم فهو ذو دلالة مزدوجة في النص على نحو ما أوضحنا أعلاه

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنُد الحيدريّ

والشاعر بما إنه مجرب " الليل الظلوم " فإنه يريد أن يناهى بابنته عن سطوة الليل ( الفاعل على المستويين النحوي والمعنوي ) ، ويدعوها أن تستنشق الأحلام من شاطئ لا يعرف الليل ، فكانت كلماته بمثابة أغنية للنوم ، وكان الليل مفعولا سياقياً – مؤقتا –  
- يقول لظلمته :

"لامي

وخلي الليل لي مقلتي

ينفض أشباح الظلام المريع "

واستشقي الأحلام من شاطئ لا يعرف الليل " [الأعمال الكاملة : ص ١٧٣]

وفي سياق آخر يحول الليل دون لقاء الشاعر بأصدقائه في يوم " عيد ميلاده " إذ يتقدم بال (الليل) كمبتدأ للسياق ، ولذا فالليل في السياق التالي يكتسب أهمية خاصة .  
يقول بلنُد :

" الليلُ طويلٌ ....

والصبر على الليلِ طويل

والشمعة حبلِي بضياء لم يمحض قبل الفجر

اليوم اجزت الستين

بثلاث سنين

ورفاق طريفي كثر

منتصف الليل يدق الواحدة .... الثانية .... الثالثة

ما من أحد

الرابعة .... الخامسة

هل نسي الكل بأن اجزت الستين

بثلاث سنين .. " [الأعمال الكاملة : ٨٠٤ ، ٨٠٣]

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الخيدريّ

فعلى الرغم من أن أصدقاء الطريق "كسر" إلا أنه يقضي ليله الطويل وحيدا ، فالكل نسي.... وقضى هو ليلته على منضدة صماء :

" أدن كفيه لعينه وأغفى

في صمت مر

في ليل لد لا يسأل عن معنى للفجر ... " [ص ٨٠٥]

وقد يكون ليل الوطن مفجرا لهموم الشاعر ، هذا الوطن الذي قتل أبناءه ، وسمح بأن يباعوا

بسوق الرقيق بثمن بخس.

يقول :

" وطني يا وطن الجلادين

يا ليل عراق مسكين

يا أنت العالق كالغصاة في حنجرتي..

كالدمة في عيني

يا أنت القتال والمتول

وأنت الجرح وأنت المسكين .. " [الأعمال الكاملة:ص٦٩٣]

وهنا يأتي العتاب :

" قل لي يا وطني

كيف أذنت لنخاس قدر

أن يسحني من أذني

ويطوف بي في كل مكان

عبدا معروضا للبيع

بأنفس ما يعرض من ثمن ١٢ " [ص ٦٩٤]

## المستويات الأسلوبية — في — شعر بلند الحيدري

(٢/١) وإذا كان الليل - في السياقات السابقة - هو "الفاعل" الذي يثير هموم الاغتراب عند الشاعر، فإنه - فيما يلي - هو المحفز على إثارة مشاعر الخوف، والخوف لا ينفصل عن تجربة بلند الشعرية العريضة.

ومؤثرات الخوف - عامة - يمكن أن نرجعها إلى كل ما يلحق الأذى بالإنسان " وقد يكون حقيقيا، كما يكون وهميا، والخوف الحقيقي قد يكون ماديا مثل وجود الشخص في منزل يحترق مثلا، وقد يكون معنويا كالخوف من الفشل وغيره، أما الخوف من المؤثرات الوهمية فأساسه الخرافات التي تشيع في الأذهان، مثل الخوف من الأشباح والعرافيت" (١).  
والخوف في تجربة بلند خوف وهمي، تثيره مشاعر الاغتراب والنأي عن الوطن:

"مقطع في العربة من يعشق ظله .." [ص ٦٣٥]

ففي قصيدة "شكاية مهمل" يستبد الليل بالشاعر، ويظل الموت يحبو فوق صدره نشوان، بينما الليل "الفاعل"، يحوك الرعب حول صمته:

"ليل يحوك الرعب حول سكتي

ويطوف أحلاما تحن بمسمى

وخفوق أجنحة الظلام يخيفني

وتنفس الأشباح يقلق مضجعي" [ص ٩٧]

فالليل في السياق السابق وإن كان مبتدأ، إلا أنه هو "الفاعل" المعنوي الذي يحوك الرعب، وهو الذي يطوف أحلاما مزعجة على مسامعه، وكذلك فإن "أجنحة الظلام" لا تنفصل في سياقها عن الليل، وهي أيضا "فاعل" معنوي في السياق، يبسط قوته على الشاعر، هذا ما نلاحظه في قوله: "يخيفني"، وتظل "الأشباح" فاعلا - أيضا - تؤرق منامه "يقلق مضجعي".

الشاعر حين يضع دال "الليل" مبتدأ فإنه بذلك يكثف من دلالاته التعبيرية ويجعله مكررا في السياق مرتين، مرة باسمه الظاهر ومرة أخرى في الضمير المستتر في الفعل "يحوك" وهذه الكثافة

(١) د. أحمد الأهواني، حلاصة علم النفس، ط المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٣٦

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

التعبيرية تجعل 'الليل' وهروب الجملة<sup>(١)</sup>، ويطل المشهد الشعري .

إذا كان في الليل تتساوى كل الأشياء أو على حد تعبير "هيجل": "في الليل كل البقرات سوداء" فإن الخوف يغيّر من نظرة الشاعر للأشياء ، وياعت هذا الخوف - بالطبع - هو الليل ، يقول :

" يا ليل إني أحاف ظلمة صمتي

حتى التراب الحقيق أراه ليس حقيرا

فلاخوف أودع فيه روحا تفيض شعورا

روحاً تفيض حياه

لرى أبين ضلالي وجدت هوة نفسي؟ " [ص ١٠٨]

تأتي بنية السؤال في آخر السياق لتجسد موقف الحيرة الذي يقع فيه الشاعر جراء الفاعل الجديد "الخوف" الذي حوّل التراب الحقيق إلى روح تفيض شعورا بالحياة ولكنها حياة ترايبية يضطرب فيها بين ضلاله وإيمانه .

والجدير بالملاحظة أن "الخوف" في هذا السياق يوازي "الليل" في السياق السابق "ليل يحوك الرعب" [ص ٩٧] ، من حيث التركيب النحوي ، على النحو التالي :

ليل (متقدماً) ← فعل + ضمير مرجعيته تعود إلى المبتدأ

الخوف (مبتدأ) ← فعل + ضمير مرجعيته تعود إلى المبتدأ

فالخوف هنا هروب الجملة ، كالليل في السياق السابق ، والشاعر بهذا التكرار التركيبي يدخل في دائرة الانتقاء النحوي ( GRAMMATICAL SELECTION ) حيث يؤثر كلمة على غيرها ، أو تركيباً على تركيب ؛ لأنه أدق في توصيل ما يريد .

(١) يرى ابن جني : " أنك إذا قلت : زيد ضميرته ، فـ"زيد" رب الجملة ، ولا يمكن حذفه ، و لـ"زيد" فيها تكران : أحدهما اسم الظاهر ، والآخر الضمير ، وهو الهاء" انظر : المحتسب في تعيين وجوه القراءات الشاذة ، تحقيق على النجدي ناصف وآخرين ، ط. المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية بمصر ، ١٩٩٩ ، ١٧٩/١ .

## المستويات الأسلوبية ◊ — ◊ في ◊ شعر بُنْد الحيدريّ

ولما كان للخوف هذه الخسائر المعنوية الفادحة في نفس الشاعر، فإنه - في السياق التالي- يريد أن يخرج من تحت صخرة الليل الثقيل ، يتعايش بين الناس في سلام مع نفسه ، بل إنه يريد أن يكون مثل الناس متهما له مدع ومحكمة ، يقول :

" أريد أن أزحزح الليلَ فلا تحل تحت ظله

ألمى

ولا تسمى

وراء رجله

تفت ألف فكرة محرمة

أريد أن أوقف دنيا مظلمة

أهتر مصابحا

هنا/هناك

ملء نوره مني

تنير ربه منحنى

أريد أن أكون مثل الناس

أكون مثل الناس لي متهم

ومدع ومحكمة

لي فجرهم

لي ليهم

ييلر لي الجمه

لي درهم ....أحلامهم \* [ص ٣٢٨، ٣٢٩]

يعكس تكرار صيغة "أريد أن ...." الرغبة الشديدة في الخروج من تحت سطوة هذا الليل ، وتعكس الاستعارة التبعية في الفعل "أزحزح...." هذا الثقل المادي الذي يعاني منه الشاعر . ومن

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

ناحية أخرى تعكس الحركة البيطئية التي يتحرك بها الشاعر بعد أن نال الليل منه وخارت قواه كما مر في سياق سابق:

والليل قد أبرى قلبي وإحساسي [ص ٩٣]

يعكس هذا التكرار الأسلوبي لصيغة "أريد أن ... اختلاف ليل الشاعر عن ليل سائر الناس ،فهو ليس ليل "قصة أو غنوة أو ملحمة... [ص ٣٢٩] بل إنه ليل كالصخرة لا يتزحزح لذا فهو يتمنى – مجرد نمّ – أن يملا الدنيا نورا ، ويتمنى أن يكون ليله المخيف كليل الشعراء ليلا رومانسياً "تبذر" فيه النجوم، وتسعد الأحلام به . كما أن المقطع الأخير في السياق يعكس غربة الشاعر عن الآخرين ، ويتجلى وجه المفارقة بينه وبين الناس في الليل :

" أريد أن أكون مثل الناس

لي لحرهم

لي ليلهم... يلدز ليه النجمه

لي درهمم....أحلامهم... ' [ص ٣٢٩]

(٢/١) يرتبط دال (الليل) في شعر "بلند" بموقف التمرد ، التمرد على أعراف الأب والعائلة الأرستقراطية ذات المزاج الحاد، كان "بلند" نفسه مختلفا عن سواه من [إخوانه] مشاكسا ، غير قادر على الانضواء تحت سلطة الأب .

يصفه أحمد أبو سعيد بقوله : "بدأ حياته متشردا مع جماعة الوقت الضائع في العراق..."<sup>(١)</sup> تغرب "بلند" في عهد الأول من حياته "وكانت تلتبس دونه معالم الدروب وتنصب في وجهه عتمة مأساوية صامتة"<sup>(٢)</sup> .

يعبد ملمح التمرد أو "عدم الانتماء" في شعر الحيدري إلى أذهاننا موقف الشاعر الصعلوك في الجاهلية – وذلك من جانب الفقر والتشرد والتمرد – ولو أننا استبدلنا كلمة "القبيلة" بكلمة

(١) أحمد أبو سعيد: الشعر و الشعراء في العراق، (١٩٠٠- ١٩٥٨) ط. دار المعارف ، بيروت ، (د.ت) ، ص ١٧٦  
(٢) د. حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، مقال بعنوان : مع بلند الحيدري في خطوات في الغربة، ط. دار المعارف ، بيروت ، ١٩٨٨ ، ص ٣٧٧.

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنند الحيدريّ

" الأب " في أول الفقرة (٢/١) لاتضح الرؤية أكثر. يقول:

" وهناك يجتاح الدجى المصدر

إنسان غريب

هجر المدينة هازنا

بالليل

بالريح المفضوب" [ص٨٤، ٨٥]

يتخذ دال " الليل " في السياق السابق بعدا ذا أهميتين :

الأولى : تمثلت في احتلال " الليل " سطرا شعريا مستقلا ، وهذا له في الدلالة انفراد مميز إذ يخصه الشاعر بوقفه صوتية في القراءة ، عندها تتكثف الدلالة عند القارئ / المتلقي<sup>(١)</sup> .

الثانية : ترجع للسياق الأكبر ، نقصد الديوان ، فالقطع من قصيدة بعنوان " الطبيعة الغاضبة " وهي لوحة شعرية ، الليل فيها جاثٍ ، والظلام مكشر عن أنيابه والرعد يردد كلما هتف السنا ببابه.

وهي من ديوانه الأول الذي استطاع فيه أن يضع البذور الأولى لموقف التمرد إعلاء لقيمة الحرية بالمعنى الوجودي ، أو على حد تعبير السعيد الورقي " استطاع أن يبشر بمولد لا منتقم عصري يرفض كل المعطيات الخارجية"<sup>(٢)</sup>.

رفض الحيدري سلطة الليل – في السياق السابق ، ورفض سلطة أبيه – كما سيأتي – فكان كما وصفه سعدي يوسف " الابن الضال " .

فكانت علاقة التصادم واضحة بين الأب والابن ، فالأول لم يكن ليفهم الثاني .

(١) يطلق اللغويون على هذه الوقفة الصوتية مصطلح (المنصل الصوتي) (Juncture) ، وهو لاصل زمني خفيف بين الكلمات أو الجمل داخل السلسلة الكلامية ، ينظر : د. عبد المقصود محمد عبد المقصود : المفصل الصوتي وأثره في التحليل النحوي والدلالي للتركيبة اللغوية – صحيفة دار العلوم للغة العربية وآدابها ، القاهرة. ع مايو ٢٠٠٨ ، ص: ٣٦٧ .

(٢) د. السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها وطاقتها الإبداعية ، ط. دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ٢٠٠٠، ص٢٨٦.

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدري

إن وضع التمرد أو الـ " لا انتماء " قائم أساسا على انعدام الانسجام بين الشخص الإنساني والعالم<sup>(٢)</sup> وقد مثلت قصيدة " النافذة العمياء " - في الديوان الثامن- هذا الملح بوضوح ، يقول بلند :

" صوت أبي

يصرخ بي

يتدحرج بي .. أخطات .. لقد أخطات

وأحسست به يكبر سوطا

موتا

مملوءاً بالنقمة والرعب

وأحسست بنفسي تصفر حد التوبة

تصفر حتى كدت بأن لا أعرف نفسي

[ إلا في الذنب .. " [ الأعمال الكاملة : ص ٦٨٥ ]

فصوت الأب الصارخ لا يسمع إلا عند الخطأ ، لا يظهر إلا مملوءاً بالنقمة على ولده فكان السوط، الذي يوجع جسد الابن، ونلاحظ هذا التفاعل العكسي بين السوط ، وإصغار النفس ، في قول الشاعر :

وأحسست به يكبر سوطا .. موتا ..... ] " حركة تصاعدية "

وأحسست بنفسي تصفر حد التوبة ..... ] " حركة تنازلية "

فكلما زاد الإحساس بسطوة "السوط" زاد الإحساس بالإصغار والشعور بالدونية :

" حتى كدت بأن لا أعرف نفسي / إلا في الذنب "

(٢) نفسه ، ٢٨٣ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

ويواصل الأب خطابه لابن المتمرد قائلاً :

"أخطأت لقد أخطأت لقد ...

شاغلت دروس العلم ولم تتعلم

أدركتك بالوعظ فلم تسلم

ونصحتك .... لم تصغ ولم تسمع

إلا فمك الأبيكم

يا ولدي كن حطبا جهنم ... " [ص ٦٨٦]

وإذا كانت " قد " مع الفعل الماضي تفيد التقريب ، أو بعبارة أخرى "تقرب الماضي من

الحال"<sup>(١)</sup> . فإن خطاب الأب - في السياق التالي - يأتي مكثفا بحرف التحقيق " قد " مشفوعا

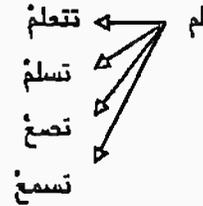
بلام القسم ، ليضعنا إزاء حال ثابتة لابن الضال لا تكاد تفارقه<sup>(٢)</sup> وهي حال الخطأ المستمر ، يقول :

" لقد أخطأت

لقد أخطأت "

ويعد التحقيق المكثف لحال الخطأ المستمرة ، بل الثابت عليها الابن ، يسرد الأب سلسلة

من الأخطاء المتعمدة تعتمد على إبراز عنصر النفي اللغوي على النحو التالي :



(١) ابن هشام الأنصاري : معني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ، ط. دار الطلائع ،

١٩٢ / ١ ، ٢٠٠٥ .

(٢) عن دلالات الحال الثابتة انظر : د. عباس حسن : النحو الوافي ، ط. دار المعارف بمصر ، ط ١٤٤ ، ٢ / ٣٦٦ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بَلَدَ الحيدريّ

فهذا التكتيف الدلالي للنفي بـ"لم" أربع مرات يؤكد استمرار النفي المطلق في الماضي<sup>(١)</sup> من قِبَلِ الابن ، بل إن القصر بالنفي وإلا في قوله . "لم تصغ ..... ولم تسمع إلا فمك الأبكم" تأكيد للنفي<sup>(٢)</sup>، مما يعكس حال التمرد ، أو اللامنتمي في شعر الحيدري .

إنّ موقف اللامنتمي يعتمد في جوهره على الفلسفة الوجودية التي كان الحيدري تائها في دروبها "فحين بدأت مباحث الحيدري الفكرية . بدأت من خلال معايذته للوجود واتجاهه إلى إعادة اكتشاف هذا الواقع من جديد"<sup>(٣)</sup>، وقد عكس هذا التكتيف للنفي فقدان الخضوع نتيجة للتعارض الناشئ بين المعايير المفروضة ، والمفهوم الناتج أو القيمة أو المكانة<sup>(٤)</sup>.

وإذا كان قانون الطبيعة يؤكد على أن لكل فعل رد فعل ، فإنّ رد فعل هذا الرفض – من قبل الابن والمتمثل في التكتيف الدلالي للنفي – رد فعل مزدوج . من الأب ومن الأم :  
(\*) فالأب يستند على التعبير القرآني في خطابه للجاحدين في قوله:

﴿ قُلْ كُونُوا حِجَارَةً أَوْ حَدِيدًا ﴾ [الإسراء: ٥٠]

فيقول:

"يا ولدي كن حطباً جهنم ..."

(\*) والأم لاتنفضل في موقفها عن الأب ، فهي – بتعبير "بلند" –:

"العشق الصحراوي المهور صدى لأبي..."

وتقوم – هي الأخرى – بجلد ابنها بلغة أمرية ، تقول :

" يا ولدي .. يا ولدي .."

اجل موتك وابعد عني \* [ص ٦٨٧]

ويرد الفعل المزدوج من الأب / الأم توصل الأبواب أمام "الابن الضال" ، فيُخلع عن أسرته /

قبيلته ، فما يبقى سوى الليل والظلمة "الفاعل" الذي يقوم بدوره – هو الآخر

(١) د. خليل أحمد عامير: في التحليل اللغوي ، ط. مكتبة المنار ، الأردن ، ط ١ ، ١٩٨٧ ، ص ١٨٧ .

(٢) د. إبراهيم أنيس : من أهرار اللغة ، ط. مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط ٧ ، ١٩٨٥ ، ص ١٩٠ .

(٣) د. السيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، ص ٢٨٦ .

(٤) د. وليد منير : نزع التقي عند الأرحيدي ، مجلة فصول ، مج ١٤ ، ع ٣ ، ١٩٩٥ ، ص ٨٢ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلُكُنْد الحيدريّ

– بسرقة ظله ، ويبقى وحيدا مع نذبه يتسكعا في الطرقات ، يقول "بلند"

" الساعة جازت منتصف الليل

والظلمة لد سرقت ظلي

هأنذا وحدي

وهذا الذنب وحيد مثلي ..ها إلا لتسكع مابين شوارع مغلقة

كامل.. " [ص ٦٨٩]

يمكس ضمير المتكلم الجمعي "إنّا" هذا التوحيد الذي آل إليه الابن مع الذنب مما يؤكد حال الخطأ الثابتة التي ظل أسيرها ، والتي تأكدت في صرخات الأب والأم معا "لقد أخطأت ...لقد أخطأت ...لقد .." فما أمام هذا الخاطئ – دائما – سوى الشوارع حتى ولو كانت "مغلقة كالغل".

تمثل قصيدة " الهويات العشر" ملمحا آخر من ملامح التمرد في شعر الحيدري " لما تكشف عن هجاء فادح لمجتمعات القمع والمؤسسات التي تسحق الإنسان لترتكز على أمن الحكام ، فقد كان هذا الموضوع هو الذي يتيح للشاعر أن يتغنى بمعبودته الأثيرة الحرية" (١)، إذ يخرج الشاعر في الليل ويجيبه عشر هويات تشفع له بالخروج والتسكع في الشوارع يقول :

"... وخرجت الليلة

كانت لي جيبى عشر هويات تسمح لي

أن أمرح هذي الليلة

اسمي بلند بن أكرم

وأنا من عائلة معروله

وأنا الاسم لم أقتل أحدا

لم أسرق أحدا

(١) د.صلاح فضل : نبرات الخطاب الشعري ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ١٢٠.

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

ويجي عشر هويات تشهد لي

فلماذا لا أخرج مدي الليلة

كان البحر بلا سلطان

الظلمة أكبر من عيني إنسان

.....

ورصيف الشارع كان خلوا إلا من صوت حدالي

طق..

طق..

طق... \* [ص ٦٢٢، ٦٢١]

فعلى الرغم من كونه "من عائلة معروفة" إلا إنه لم يزل مخلوعا عنها فلم لا يخرج ولم يستقر في مكانه، وقد عرف عنه فقر شعوره بالمكان "لم لا يخرج وخاصة في الليل والظلمة" أكبر من عين إنسان" فهو لا يخشى شيئا، ومع هوياته العشر، ولا في الشارع غيره وحيدا متسكعا يطرب لصوت حدائه .

لكنه بعد أن يقضي ليله مغنيا مصفرا منتشيا بتحقيق ذاته ، يسقط في أيدي الشرطة:

\* في اليوم الثاني

كان بابي شرطيان

سألاني من أنت

أنا بلند بن أكرم

.....

ضحكا متي .. من كل هوياتي المشر

ورأيت يدا تومض لي عيني

تسقط ما بين الخية والجبن

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

أنت مدان يامذا

لكني أدركت بأن هوياتي ما كانت إلا شاهد زور

وباتي سأنام الليلة في السجن وباسم هوياتي العشر

في زمن .. في بلد لا يملك أي هوية

لا ظل للغير الشرطة في بلدي " [ص ٦٢٧]

لقد استطاع "بلند" في هذه القصيدة أن يزيل الستار عن مؤسسات القمع التي تسلب الشاعر أجمل ما فيه . تسلمه تلقائيته وتحليقه في كل الأجواء ، هذا من جهة ومن جهة أخرى استطاع أن يعبر عن تاريخ القمع وسحق الإنسان من أجل تحقيق أمن الحكام بلغة تتناصم- تلقائياً- مع ما عبر عنه "صلاح عبد الصبور" في "مسافر ليل" فثم تشابه بين موقف الشعارين يدل على أنهما ، يقفان على تربة إبداعية واحدة .

فزمن خروج "بلند" ليلا والظلمة أكبر من عيني إنسان، وزمن خروج المسافر بعد منتصف الليل<sup>(١)</sup> وحين يسأل "بلند" عن اسمه يجيب -بلا كذب- عن اسمه غير مستطيع الفرار من اسمه الحقيقي "بلند بن أكرم ، وأنا من عائلة معروفة" وهو بذلك يربط نفسه بتاريخ الأب والعائلة المعروفة ، بينما "مسافر الليل" يجيب باسمه الذي يدل على تاريخ عتيق من العبودية : "بل إنني عبده، أقسم لك ، و أبي عبد الله ...."<sup>(٢)</sup> و"بلند" يخرج بـ "هويات عشر"، "تشفع له بالخروج"، والمسافر حين يسأل عن بطاقته الشخصية ، يقول :

" أحفظها دوما في جيب الأيمن

أقرب شيء لدي إذ تطلب مني مرات عشر في

اليوم ."<sup>(٣)</sup>

(١) صلاح عبد الصبور : مسرحية مسافر ليل ، ضمن الأعمال الكاملة، ط الهيئة المصرية العامة ، ١٩٥١ ، ص ٤٥١ .

(٢) نفسه: ص ٤٩٦ .

(٣) نفسه: ص ٤٦٩ .

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

وحيث يخرج "بلند" الهوية /البطاقة يجد نفسه بلا ملامح ، قد سرقت السلطة كل ملامحه ، والسلطة هنا يرمز لها بـ "توقيع وزير العدل " الذي مد به زهوف "حزفه ، وأطاح بسنن من أسنانه" ، بل إن الأمر تطرق إلى أن "خدش بعضا من عنوانه" .

" ومددت يدي ...مازالت عشر هويات في جيبي

هذا اسمي

هذا رسمي

هذا ختم مدير الشرطة في بلدي

هذا توقيع وزير العدل وقد مدّ به زهو فحز فمي

وأطاح بسنن من أسناني

خدش بعضا من عنواني " [ص:٦٢٤]

ومسافر الليل أيضا بلا ملامح ، ولا أبعاد ، فهو إنسان "لا نستطيع أن نصف إلا ملامحه الخارجية"<sup>(١)</sup>، وحيث يحاول أن يدفع عن نفسه تهمة "دباض البطاقة" يقول :

" أوراقي ليست بيضاء

هذا اسمي

هذا رسمي.. "

وإذا كان أشخاص القصيدة ثلاثة أشخاص ، بلند وشرطيّين ، فإن أشخاص المسرحية ثلاثة أيضا: راو ، ومسافر، وعامل تذاكر . إلا أن شمة فارقا بين العمليين ، إذ إن تهمة بلند الوحيدة هي ممارسته لحريته المسلووية ، وإن كانت هذه الممارسة مؤقتة ، بينما مسافر الليل تلفق له التهمة العبيئية " إنك قتلت الله وسرقت بطاقته الشخصية" - تعالى الله - إلا أن النتيجة واحدة ، وهي فقد الحرية ، عند بلند في السجن، والحرية هي الحياة التي فقدتها المسافر قتلا بالخنجر ، على الرغم من اعتراف الاثنين بعدم القتل والسرقة :

(١) نفسه: ص٤٥٢، ٤٥١ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

بلند : " وأنا...أقسم لم اقل أحدا

لم أسرق أحدا.. " [ص ٦٢١]

مسافر الليل : " أقسم .. أفي .. لم اقل .. لم أسرق

أقسم .. أقسم " (١)

وينتهي موقف اللامتنمي عند الحيدري ليلا في السجن :

" لكني أدركت بأن هوياتي ما كانت إلا شاهد زور

ويأتي سلام الليلة في السجن وباسم هوياتي العشر " [ص ٦٢٧]

بينما ينتهي موقف المسافر العبثي بالموت:

" يفتح العامل السترة الملاصقة للجسد ، ومن بين جلده وثوبه يخرج البطاقة البيضاء ويلوح

بها أمام عيني الراكب المحتضر الذي يسقط ميتا بعد نظرتة الأخيرة" (١)

إن هذا التقارب بين العملين يؤكد على ما كان يعانيه المبدعون من مواجهة السلطة

الأسرة / العائلة / الدولة الحاكمة تلك السلطة التي كانت تنقوى على الضعفاء الذين ابتلوا بها

، إن فقدان الحرية، إثارة القمع وتنميته داخل النفس لهو البلاء الأعظم الذي يسبب الإحساس

باليوان ، والوحدة ، وضعف التواصل مع الآخرين .

(٤/١) يرتبط دال "الليل" في شعر الحيدري - أيضا- بنظرة الشاعر للمرأة ، وقد شغلت

عنده حيزا كبيرا ، يقول : "وبدءا من ديواني أغاني المدينة الميتة كان ثمة إحساس يواكب تجاربي

الشعرية ، هو أن الرجل هو الصوت القاطع العرضي، بينما المرأة هي صوت الحضارة

والاستمرار" (٢)

(١) نفسه: ص ٤٩٢.

(٢) نفسه: ص ٤٩٣.

(٣) بلند الحيدري: الأعمال الكاملة، ص ٤٦٩.

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بَلْنَد الحيدريّ

على أن هذا الارتباط بين الليل والمرأة سار على دربين :

الدرب الأول :

المرأة من حيث كونها جليسا للوحدة ، سكنا للمغرب المكود ، مفرجا للالام النفسية ، فالمرأة " حلوة الحديث ، عذبة العشرة ، يجد فيها جلسها ما ينشده من هدوء وصفاء وسكن " (١) ، فالشاعر حين يجلس بجوار محبوبته ليلا يتناسى همومه فـ" عسى " أن ينسبه حديثها همومه وآلامه ، يقول :

\* حديثي عن ليالينا الطوال

والهوى ينشر دنياه علينا

حديثي نعى أنسى همومي بعض حين \* [ص٧٢]

ففعل الرجاء " عسى " الذي يدل على الرغبة في تحقيق ووقوع جملة : " أنسى همومي " مشروط بفعل آخر هو " حديثي " الذي يستدعي الطرف الآخر في الحديث وهو المحبوبة وبدونها يفقد الحديث ركنا أساسا من أركان الحوار .

ومن جانب آخر تعكس الدلالة المزبوجة لفعل الرجاء " عسى " رغبة الشاعر في نسيان همومه ولولا " بعض حين " ، وإشفاقه أيضا من أن يظل وحيدا .

\* وحدي

لا حب

لا امرأة \* [ص٢٥١]

حين يتحدث الشاعر إلى محبوبته يرى فيها فيض الطهارة الذي ينقيه من أوزاره التي

كانت في الماضي ، يقول :

\* هل لي أن أسأل ليلك أن يستر عاري

هل لي أن أغسل في الظلمة أوزاري .. [ص٦٣٦]

(١) د أحمد الحوفي: الغزل في العصر الجاهلي ، ط دار نهضة مصر ، ط٢ ، ١٩٧٢ ، ص١٦٢ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُكْنُد الحيدريّ

فـ"ليل" الخبيرة مختلف عن ليله الذي قال عنه :

" والليل قد أبرى للبي وإحساسي

والجوع والعلات يحضن إيماني " [ص ٩٢]

فهو ليل المحبوبة- ساتر لعاره ، بل إن ظلّمتهَا ظلّمة مطهرة للأوزار الثقال ومن ثمّ تعكس بنية السؤال شوق الشاعر ورغبته في العودة إلى عالم الطهارة والنقاء عن طريق "هل" التي يطلب بها التصديق دون التصور ، كما أنها تبعد بالسياق عن زمن الماضي - ماضي الشاعر الحزين أيضا - وبذلك يكون الفعل معها مستقبلا<sup>(١)</sup>

هل ← ... أن يستر عاري، (بعدما كنت في الماضي.....)

← أن أغسل...أوزاري، (بعدما كنت في الماضي.....)

إن إنتاجية "هل" طلب التصديق<sup>(٢)</sup> ، يستدعي بلا شك الطرف الآخر / المحبوبة التي بها -

فقط - يتم إدراك مطابقة النسبة الكلامية للواقع أو عدم مطابقتها.

لكن الشاعر كثيرا ما يفقد هذه الطهارة المتمثلة في المحبوبة ، فيترك لـ"الليل" يقاسي

ويلاّته .

" والليل طويل خلف الأسوار

الليل طويل

أطول من برد شتانا

أبرد من عيني امرأة لا تملك سر " [ص ٦٣٦]

يتخلى الشاعر عن اللغة الإنشائية في سياق "هل" السابق ، ويعبر في هذا السياق عن حالة الفقد والعوز العاطفي بلغة تقريرية إخبارية ، فتتوالى الجمل الاسمية التي يحتل فيها دال الليل موقع الصدارة ، بشكله العاھر ( مرتين ) ، أو بشكله المصمر ( مرتين ) أيضا ،

(١) السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن) الإتيقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبي الفصل إبراهيم ، ط مكتبة دار التراث ، القاهرة، (د.ت)، ٢٥٣/٢٠

(٢) د.محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى ، الشركة العالمية للنشر، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٢٨٨

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

الليل طويل خلف الأسوار

الليل طويل                      ظاهر

(الليل) أطول من.....

(الليل) أبرد من..... مضمّر

فهذا التكثيف الدلالي لدال (الليل) في بنية الجملة الاسمية يهدف إلى غرضين :  
الأول. ذكر الدال على جهة الاستبدال بوضعه موضع الصدارة لما يتمتع به الابتداء من تجرد عن  
العوامل اللفظية ، وقصد الإتيان به للحديث عنه ، فضلا عن كونه رب الجملة.

الثاني: تمكين المعنى في نفس المتلقي، "بحيث لا يخالجه ريب ولا يعتريه شك"<sup>(١)</sup> فوضع الدال  
بشكله الظاهر والمضمّر في تركيب الجملة الاسمية يؤكد احتلاله مكانة رفيعة في لغة  
الشاعر ، إذ إن الجملة الاسمية تفيد بأصل وضعها ثبوت شيء لشيء<sup>(٢)</sup>.

فيبقى الشاعر وحيدا ، ساهرا ، متألما ، معبرا عن كل ذلك بلغة إخباريه - أيضا يقول:

\* فانا أصرف أنك لن تأتي الليلة .... لن تأتي

وسأسهر وحدي

وأنازع وحدي

راجف صوتي قرب الموقد لي صمت " [ص ٦٥١]

يؤكد هذه الوحدة الليلية التي يعاني منها الشاعر- إثر فقد المحبوبة - تكرار النفي الحرفي  
في "لن" مرتين، والنفي الاسمي "وحدي" مرتين الذي يؤكد على عدم وجود الآخر/المحبوبة حال السهر  
والمنازعة في الآلام ، فما يبقى سوى الصمت<sup>(٣)</sup> بقرب الموقد/الدفء المادي ، بعدما فقد الدفء  
المعنوي/المرأة.

يرتفع الخط البياني لحالة الفقد العاطفي عند "بلند" إلى ذروته حين يجد نفسه يشيخ

(١) الطوي: الطراز ٢٠٢٥/٢٦.

(٢) د. عبده فتيلة : البلاغة الاصطلاحية ، ط. دار الفكر العربي ، القاهرة ، ص ١٣٤.

(٣) الصمت من الدوال التي سيفرد لها المؤلف مبحثا مستقلا فيما بعد.

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

بجوار المدفأة/الدفء المادي/الدفء المعنوي، فيجلس في ليل شتائي طويل لا امرأة معه تسخر -  
حتى - من شيبته، وصلعته!! -

هذا ما تمثله قصيدة "شيخوخة" (١) التي نوردتها مرقمة السطور لأهميتها في هذا السياق،

يقول بلند :

١٢- شعرة أخرى

٢ - وهذا أنا

٣ - هنا

٤ - بجنب المدفأة

٥- أحلم أن تحلم بي..... امرأة

٦- أحلم أن أدلن في صلرها

٧- سرا

٨- فلا تسخر من سرها

٩- أحلم أن أطلق لي منحني

١٠- عمري سنا

١١- تقول : .....

١٢- " هذا السنا ملكي فلا تقرب إليه

١٣- امرأة

١٤- هنا

١٥- بجنب المدفأة

١٦- وهذا أنا

١٧- أنسج أحلامي وأحشاها

(١) بلند الحيدري : قصيدة "شيخوخة" في الديوان الثاني ، ضمن الأعمال الكاملة ، صفحات : ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١.

المستويات الأسلوبية — في — شعر بلند الحيدري

- ١٨- أخاف أن تسخر عيناها  
١٩- من صلعة حمقاء في رأسي  
٢٠- من شبة بيضاء لي نفسي  
٢١- أخاف من أن تركل رجلاها  
٢٢- حبي ..  
٢٣- لأمسي أنا  
٢٤- هناك  
٢٥- جنب المدفاه  
٢٦- العربة تلهو بما .. .. امرأه  
٢٧- شتوية أخرى وهذا أنا  
٢٨- وحدي  
٢٩- لا حب  
٣٠- لا امرأه لا / ولا امرأه  
٣١- عندي  
٣٢- ولي غد أموت من بردي  
٣٣- منا  
٣٤- يجنب المدفاه \*

الشعور الانفعالي المنبثق من أعماق القصيدة يعكس حالة الفقد العاطفي الذي يحياه الشاعر ، فتعكس صيغة "أحلم أنا" ثلاث مرات (٩.٦.٥) على التوالي رغبة الشاعر في التوحد مع الآخر / المرأة التي "يدفن" في صدرها سره / حبه . هذا الشوق الشديد للمرأة جعل الشاعر متذكرا دائما للنهاية بلا امرأة . وحيدا بجانب المدفأة .

وإذا كانت المدفأة في القصيدة رمزا للدوء المادي في ليل شتائي ، فإن شمة دفننا لم يزل

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنُد الحيدريّ

مفقودا للشاعر، وهو الدفء المعنوي الذي بدونه "سيموت" على الرغم من كونه "بجنب المدفأة"، ومن ثم تكتسب هذه الثنائية الموسيقية (المدفأة/ امرأة)، أهميتها فالمدفأة (أربع مرات في النص) لم تعد شيئا على الرغم من قرب الشاعر منها، وهي توازي "الموقد" في سياق سابق، إذ البرد لم يزل حاشا، والشاعر يقاسي ويلاته من قبل كما مر:

" الليل أبرد من عيني امرأة لا تملك سرا " [ ص ١٣٦ ]

ويقاسي منه في هذه القصيدة :

" ولي غدي أموت من بردي

هنا

بجنب المدفأة "

وكل ذلك بعد أن قرر بلغة تعتمد بنية النفي :

" وحدي

لا حب

لا امرأة لا

ولا امرأة... عندي "

فتكرار "لا" في السياق يؤكد حالة الفقد الذي يحياه الشاعر بلا امرأة، فالموت الكامن في

البرد لن يتركه على الرغم من وجوده "بجنب المدفأة".

تشير بعض السياقات في القصيدة إلى أن بلنُد كان يعاني من غدر المرأة وإنكارها له وأنها

لم تكن حافظة لسره / حبه، لذا تراه ينفي عن امرأته المثال أن تسخر منه " ٨- فلا تسخر من

سرها... "، أو تتنكر منه ف "ترك كل" الحب بقدميها عابثة لاهية أو أن تسخر من حوادث الدهر

وأثرها عليه، كما فعلت محبوبية سلفه "الأعشى" حين أنكرته.

وأنكرتني وما كان الذي نكرت من الحسودات إلا الشيب والصُّلعا<sup>(١)</sup>

(١) الأعشى : ديوانه، طم مكتبة الآداب، القاهرة، ص ١٠١.

## المستويات الأسلوبية ◊ ————— ◊ في ◊ شعر بلند الحيدري

يقول بلند:

◊ أخاف أن تسخر عيناها

من صلعة حمقاء لي رأسي

من شية بيضاء لي نفسي ◊

وهذا يقودنا إلى الحديث عن الضرب الثاني الذي ارتبط به دال ( الليل ) بالمرأة في الشعر الحيدري ، من حيث كونها جسدا عابثا ، مجرد جسد يقضي معه الشاعر ليله ويرحل عنه غير مكترث بما فعل ، وهذا الجسد يمضي غير مبال بما ارتكب ، فالشاعر يذهب إلى امرأته -ليلا- كما كان يفعل سلفه الجاهلي بعيدا عن أعين الرقباء ، وتمثل قصيدة "جحيم"<sup>(١)</sup> في ديوانه الأول هذه النظرة الشبقية للمرأة وترتبط أيضا بدال الليل ارتباطا وثيقا .

تبدأ القصيدة بتصوير خارجي محدد الزمان والمكان؛ فالزمان الشتاء ، والتوقيت الليل ،

والمكان "منعزل ينفض إثما وشرا" ◊

مرول غاف بكف الدجى .

لي ليلة صور ليها القدر

ملاعب الريح والمطر

والليل لئلا يارده

وكلت دباه حتى صور

وسرى الشوق إلى عالم

منعزل

ينفض إثما وشرا

لمرول غاف بكف الدجى

إلا منا يخاف أن يستر

(١) بلند الحيدري : الديوان الأول ضمن الأعمال الشعرية الكاملة ، ١١٥

يكافح الليل ليهدي منابع الشر

ذئاب البشر

يبدأ الشاعر بتكثيف مفردات العتمة بتحديد التوقيت "في ليلة" ويضع دال "الليل" في

تركيب حملة اسمية ، خيرها مؤكد بـ " قد "

الليل ( مبتدأ ) ← ————— قد لا ذ بارداه .

ليعكس مدى استمرار الليل بإتاحة الفرصة لكي يمارس نشاطه بعيدا عن أعين الناس يؤكد ذلك ما يلاحظ في الاستعارة التبعية في قوله "يكافح" ، فـ "السنا" / النور يكافح هذا الليل الثقيل الذي لا يكاد يمر أو يتزحزح كما في سياق مر ، كما يعكس أيضا عدم شرعية هذا الليل الذي يكافحه النور مكافحة العدو .

وقد تسعى المرأة نفسها إلى بيته ، تحادثه فتذكره بما مضى من ليال وأحلام كانت بينهما، تحاول أن توظف فيه الرجل ، فما تجد سوى باب مغلق وراءه ألف باب ، لا شيء سوى خواء ، فتتصرف هي الأخرى "باهتة كدهان الباب" ، يقول في قصيدة بعنوان "وانصرفت...." (١) :

" في عتمة ليل طرقت امرأة

بابي

فانفتحت عن غرفة

تحرك ما بين الباب وما بعد الباب

كف أدركها البرد فحفت

عين ذابلة

ذكرى لليال فاتت

لامرأة ماتت

(١) الأعمال الكاملة ص ٧٠٥ ، ص ٧٠٦

وبلهفة

تسألني عن حلم كان لنا

عن شيء في حلم كان لنا

فأجيب :

ليس وراء الباب سوى باب آخر

سكنت

صارت من بعض دهان الباب

باهتة كدهان الباب

والصرلت...

على كشيها باب

ومؤال دون جواب "

يعكس المقطع السابق حالة الجمود التي يعاندها الشاعر إثر الليالي الفائتة وموت امرأته التي كانت مصدر نقاء وطهارة ، هذا الجمود تلمحه في الصيغ : "جفت" و"دهان الباب" ، و"باهتة" وكذلك، صيغة النفي "دون" التي تعكس صمت الشاعر وجموده تجاه امرأته ، الأمر الذي جعلها تصرخ في سياق آخر قائلة :

" آه من وجع جف بعيني

ومن تلج يتسلل لي زرقة كفي

وجعي يوغل لي جسدي ... يوغل لي كفني

قل شيئاً يضحكني .... شيئاً قد ... من يدري قد يلدعني \* [ ٦٧٧ ]

ومفردات الجمود هنا بارزة - أيضا - كما في السياق السابق ، وبحسن هنا وضعها متقابلة كي تنضح الرؤية .

المستويات الأسلوبية ◊ ◊ في ◊ ◊ شعر بلند الحيدري

<p>قصيدة ما أسمى برد الليلة ((السياق الثاني))</p> <p>١- في ليلة عفن [الأعمال الكاملة: ص: ٦٧٥]</p> <p>٢- ما رأيك أن نسترجع أمسينا في عتمة فنجان [ص: ٦٧٦]</p> <p>٣- وجع جف بعيني . [ص: ٦٧٦]</p> <p>٤- ومن للج يتسلل في زرقاة كفي [ص: ٦٧٦]</p>	<p>قصيدة ((وانصرفت))</p> <p>١- في عتمة ليل ..</p> <p>٢- نسألني عن حلم كان لنا..</p> <p>٣- عين ذابلة ..</p> <p>٤- كف أدركها البرد فجفت..</p>
---	---

كل مظاهر الجمود في النصين والتي حاولت المرأة أن تظهرها للشاعر قبلها جمود من الشاعر ، تمثلت كما أوضحنا في النفي "دون جواب" - في السياق السابق ، وفي السياق الحالي يمثل الصمت .

" يا سيدي

معلنة فأنا لا أملك إلا صمتي

وأنا أعرف أن الصمت شاء آخر ... برد آخر

يمتد بلا زمن " [ص ٦٧٧]

وحيث يدور الزمان دورته ، ويعود الحارس المتعب إلى مدينته ، يجد كل شيء قد تغير تماما، فيعود ويسأل عن بيت المرأة ليلا لكن " ما رد أحد " ، ويظل لضروب الليل الصوت الأوحى في أذنيه يقول :

" طفت الحمي

أسأل عن بيت امرأة يعرفها كل الحمي

وطرقت الأبواب ... طرقت الأبواب ..

ياها ... ياها

وكللت سؤالا وجوابا

ما رد عليّ ... أحد

## المستويات الأسلوبية ◊ ◊ في ◊ ◊ شعر بلنْد الحيدريّ

ودروب الليل تثرثر في الهجس ولا تهد \* [ص ٥٦٤، ٥٦٤]

(٥/١) إذا كان "بلند" حاول أن يتناسى آلام نحرته الداخلية والخارجية والتي تداومه أكثر في الليل عن طريق المرأة سواء أكانت المحبوبة، أم المرأة اللاهية، فإن شمة شيئاً آخر يرتبط بذلك التناسي. وهو أيضاً يرتبط بدال "الليل".

تأتي كثير من سياقات الشاعر حافلة بذكر "الخمر" كوسيلة من وسائل التناسي أو بعبارة أخرى كأداة من أدوات الانسحاب والهروب من واقعه المرير، على أن يدفن نفسه وهمومه معا في رشفاتها ودنانها وكؤوسها. فهو يشرب منفردا، أو مع امرأته، على أن ينسى، أو يتناسى ما تعرض له أو لقيه، أو سوف يلقاه من مخاطر وهموم<sup>(١)</sup> يقول بلند:

\* ومضى يستعطف الكأس

فما أنقذته

من دياجير دجاء [ص ١٠٢]

والاستعطف يكون في طرفين: المستعطف، الطرف الأدنى (الشاعر) والمستعطف الطرف الأعلى (الكأس)، ثم يأتي النفي بـ "ما" التي لا تترك أثرا على الفعل الذي يليها فهذه "الكأس" لم يكن لها أثر عليه، فلم تنقته من وطأة الظلمة عليه:

\* فما أنقذته

من دياجير دجاء \*

لم يكن لهُد "الكأس" أثر عليه فبقي ذليلا:

\* أسلم الرأس لكفيه خذولا

وقطت بازدرء شفتاه

خانته الحرف، وها... أحلامه

قد ذوت عذولة

(١) د. إبراهيم محمد قاسم: الليل في الشعر الحاهلي، ط ١ مطبعة الحسين، القاهرة ص ٨١، بتصرف

المستويات الأسلوبية ◊ ————— ◊ في ◊ ————— ◊ شعر بُلند الحيدريّ

فوق ماہ .... " [ص ۱۰۲، ۱۰۱]

وإذا كانت الكأس قد فشلت في إنقاذ الشاعر من "دياجير دجاه" فإن شالاتها تهيج الشوق فتذكره بـ "رسوم أيامه" القديمة ، التي تطل جاشة فوق صدره ، فتنبث في "أيامه الحاضرة" اليأس الذي يقوم بدور المؤزق للضمير الإنساني .

" لا تسمي المصباح إن السنأ

يؤذي جنون الظلمة الحاملة

يكفي من البدر شعاعاه

تحوم لي أرجوحة

لأقمة

يأسرها الليل بظلماته

ولربي الكأس

لثني حرما

رسوم أيام الصبا جاشة

فذا شبابي مورق ظلّه ينيه في أحلامه الناعمة

لا تجهدي المصباح إن السنأ

لن يعرف الدرب لقلبي الحزين

لا تسمي شيئا

.....

والكأس ثمالأها

فهيج الشوق فيكي الحنين

ويهتف اليأس بما

صارخا : ويلك أذويت الشباب الثمين

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

هجرت ديباك

إلى غربة

يصك أذنيك صراخ الأئين \* [ص ٥٦، ٥٧، ٥٨]

الشاعر حين ينفي وجود الضوء [المصباح / السنا] في أسلوبه نهى مختلفين [لا تبسمي / لا تجهدي] فإنه بذلك يمهّد الطريق لداله الأثير (الليل)، الذي يظهر بسلطته الفاعلة على المستويين النحوي والمعنوي:

" يأسرها الليلُ بظلماته "

والشاعر حين يستدعي هذه الطاقات المتعددة لفردات العتمة ( ظلمة / قامة / ظلماته ) بجوار نفي مصادر الضوء (المصباح / السنا ) فإنه بذلك يكون في عالمه ، فتبقى الكأس مذكّرة بالماضي ، مؤرّقة للحاضر إذ يظهر اليأس "فاعلا" صارخا بالشاعر واضعا إياه أمام مرآته ، فإذا به هرم – وهو لم يزل بباب السنين - ، يقول :

" النظر إلى وجهك

ماذا ترى !؟

تلوي الآلام فوق الجبين

أهرمك الشوق لأوى الصبا

وأنت مازلت بباب السنين \* [ص ٥٨]

□ تكتسب شخصية " أبي نواس " - في سياق الخمر - أهمية كبيرة ، مما ينمي إحساس " بلند " بضرورة توظيفه في حديثه عن الكأس والخمر، فـ " مبادرة أبي نواس للذة لم تكن مبادرة الوداع الهائئ، بل مبادرة الخائف والمذعور الذي يحس بغول الزمن يتقدم منه خطوة

## المستويات الأسلوبية ◊ ◊ في ◊ شعر بلنند الحيدري

خطوة<sup>(١)</sup> وهذا الإحساس هو نفسه الذي يتردد في شعر بلنند وخاصة في سياقات الموت وعذبة الحياة<sup>(٢)</sup>.

يوقظ بلنند أبا نواس من مرقدته كي يجمع شمل الأرواح المتناثرة التي حالت الأيام بونها ، ليعيد لشفة الكأس ضحكاتها ونضارتها ، يقول في قصيدة "انتفاضة كاس"<sup>(٣)</sup>

" يا أبا نواس

لم

حي الدجي

حانت الأرواح ... واجمع شملنا

إن تلك الأيام حالت دوننا

فهي لما تفصل لي

كأسنا

شفة الكأس التي صاحبها

لم تزل

تصرخ

في أيامنا

كلما رنت عليها لبللة

خلصها

تروي لياليك لنا "

(١) د . أحمد عبد الحي : صيغ الأمر والنهي في ديوان أبي نواس ، دراسة أسلوبية ، ص ٢١٧ .  
(٢) ينظر سياقات الموت في الأعمال الكاملة للشاعر ، وهي في صفحات ، ٩٧ ، ١٠٢ ، ١٦٧ ، ١٨٠ ، ١٨٢ ، ٢٧٧ ، ٢٢٦ ، ٢٥٦ ، ٢٥٧ ، ٢٦٤ ، ٢٧٣ ، ٢٨٢ ، ٢٨٢ ، ٢٨٤ ، ٣٠٠ ، ٣١٥ ، ٣٥٢ ، ٣٩٤ ، ٤٢٢ ، ٤٤٦ ، ٤٥٨ ، ٥١٨ ، ٥٥٣ ، ٥٦٩ ، ٦٠٣ ، ٦٠٨ ، ٦٤٧ ، ٦٤٩ ، ٦٦٤ ، ٦٨٥ ، ٦٨٦ ، ٦٨٩ ، ٧٠٠ ، ٧٤٩ ، ٧٦٢ ، ٧٦٨ ، ٧٨٢ ، ٨١٩ .  
(٣) بلنند الحيدري : الأعمال الكاملة ، ص ١٠٥ ، ١٠٦ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُكُند الحيدريّ

يأني إحساس بلند بضرورة استدعاء أبي نواس في سياق الخمر أكثر حينما يدخل إلى  
عاله متكنا على ثلاثة صيغ أمرية (قم) ، (حي) (اجمع) بجانب صيغة النداء "يا أبا نواس" التي  
تفيد الاستدعاء ، وهذا الاتكاء اللغوي على صيغ حاسمة في شعر أبي نواس <sup>(١)</sup> يمهد الدخول لعالم  
الشاعر وتجربته في اقتناص اللذة قبل مرور الزمن .

إلا أن شمة فارقا بين استدعاء بلند لأبي نواس ، وبين استدعاء "أمل دنقل" <sup>(٢)</sup> له إذ يحمله  
الثاني هموم عصره وذلك في سبعة مشاهد سمى كل مشهد ورقة ، وهو في المقطع الأخير يقترب من  
روح أبي نواس كثيرا ، حين يقول :

" فاسقني يا غلام .. صباح مساء

اسقني يا غلام

علني بالمدام

أتناسي الدماء" <sup>(٣)</sup>

تجربة بلند لا تتعدى أن تكون أكثر من إيلاذة بروح أبي نواس ليجمع شمل مجموعة من  
الندماء رافعا شعار اللذة قبل مرور الزمن . بينما كانت تجربة "أمل دنقل" تجربة تقمص ،  
أو قناع، إلا أن حداثة تجربة بلند تشفع له ، إذ كان لم يزل يتحسس طريقه في تكوين أسلوبه  
الشعري الخاص الذي يعطيه تميزه - لا امتياز - عن سائر أفراد القبيلة الأدبية .

(٦١) يرتبط نال ( الليل ) في شعر الحيدري برمز الاستعمار والطاغية أيضا فإذا كان  
الليل يمثل الظلمة ، والعممة ، وغباب النور ، فإن الاتنين - الاستعمار والطاغية يمثلان غباب العدل  
والمساواة والحرية إذ إنهما

(١) انظر الدراسة الأسلوبية التي قام بها د أحمد عبد الحي في شعر أبي نواس  
(٢) أمل دنقل قصيدة "من أوراق أبي نواس" ، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، ط مكتبة مدبولي، القاهرة، (د ت)،  
ص ٣٧٨  
(٣) نفسه، ص ٣٨٥

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدري

" يسلبان حرية الشعوب ، ويخضعاننا قسرا وعنوة وبظلمان جاثرين على أنفاسها طويلا " (١)  
وإذا كان المؤلف يتناول - في دراسة المعجم الشعري - دال ( الليل ) كرمز فإنه بذلك يؤكد على الجانب الرمزي في الكلمة باعتباره " قادرا على أن يحرك دلالات أخرى غير تلك التي يشير إليها الرمز. على أساس أنه بالنسبة للكلمة ما هو إلا نوع من الإشارات العقلية التي يمكن نطقها. فتعمل الكلمات كما يعمل أي رمز آخر. ذلك أن الرموز اللغوية أو الكلمات هي في الواقع أجزاء من تجارب أوسع ، وهي في نفس الوقت تحوي ذات الأشياء التي يشير إليها الرمز " (٢) ، والرمز من جانب آخر لا يشير إلى أشياء محددة محسوسة في الخارج فقط وإنما تشير إلى حالات نفسية غامضة تند عن التحديد (٣) .

وإذا كان الرمز يستلزم مستويين : مستوى الأشياء الحسية ، أو الصور الحسية التي تؤخذ قالبا للرمز ، ومستوى الإحالات المعنوية المرموز إليها (٤) فإن " بلنْد " قد اتخذ من " الليل " مستوى الصورة الحسية ، وجعله يبت إشارات من تحت جلد النص ، بكل ما تحوي هذه الإشارات من هجاء فادح لمجتمعات القمع ومؤسسات سحق الإنسان العربي ، وهذا بعينه ما قصده " دزموند ستوريت " في حديثه عن "بلنْد" بقوله " إن شعره يعبر عن الشعور بالخيبة يمتاز به العصر الحديث ، وهذا التعبير هو أصدق من قصائد الحماسة المتعمدة التي ينظمها الشعراء السياسيون .. " (٥) .

ويقدر ما كانت بدايات " بلنْد " أقرب إلى الرومانسية ، أصححت دواوينه الأخيرة مترعة بالهم القومي ، محسوسة بكل ألوان الصراع العربي الكردي الإنساني (٦) . لذا نرى سياقات " الليل " كرمز للسلطة الطاغية يرتبط بسياق قومي ، حماعي ، فحين يعلن يهودا " توبته يعترف بأنه كان " الليل " على شعبة ، يقول :

(١) شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري ، ص ٤٦٢ .  
(٢) د حلمي خليل الكلمة دراسة معجمية لغوية ، ط . دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ٢٠٠٤ ، ص ٩٨ .  
(٣) د علي عشري رايد : بناء القصيدة العربية الحديثة ، ط . مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ١٢٠ .  
(٤) نفسه ص ١٢٠ .  
(٥) صمن الأعمال الكاملة لـ "بلنْد الحيدري" ، ص ١٩٠ .  
(٦) د صلاح فضل سرات الخطاب الشعري ، ص ١٢٣ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بَلْنُد الحيدريّ

أنا أدري

أن شعبي يأكل الحقد عروقه

كلما أبصر بي الوحش الذي داس حقوقه

كلما أبصر بي الليل الذي سد طريقه

أنا أدري

أي وحش

أي ليل

كنت يا شعبي عليك. [ قصيدة توبة يهوذا : ص ٣١٠ ، ص ٣١١ ]

فيهوذا / الطاغية يتحدث عن الشعب بصيغة المتكلم ، وكان الشعب ملكيته الخاصة ( أن شعبي / يا شعبي ) ، وحين يصل الأمر إلى أن يصحح الشعب ملكية خاصة للحاكم فهذا يعني أن الخط البياني للسلطة قد ارتفع إلى ذروته .

هذه الملكية الخاصة للشعب - بجميع طوائفه - تشير - ولو من بعيد - بعبارة " جنود صدام " فالجنود ليسوا جنود الوطن بقدر ما هم جنود الحاكم نفسه . وملكيته الخاصة وهنا يأتي دال ( الليل ) موازيا لكلمة " الوحش " على المستويين التركيبي والمعنوي . على النحو التالي :

- الوحش ————— الذي " موصول اسمي " ————— داس حقوقه " جملة الصلة "

- الليل ————— الذي " موصول اسمي " ————— سد طريقه " جملة الصلة "

فالموصول الاسمي " الذي " يفتقد دائماً إلى ما يعين مدلوله ، ويوضح معناه ولذا يكتسب أهمية ذات بعدين :

الأول : أن " الذي " يجيء ليتوصل به إلى وصف المعارف بالجمل<sup>(١)</sup> . فحين يصف الشاعر كلمتي ( الوحش / الليل ) بكلمة " الذي " وصلتها . فإنه يؤكد على مجموعة من الآثار السلبية لهذا الحاكم الذي وضع حقوق شعبه تحت قدميه " داس " غير عابئ بألامه . أو بأحلامه . ومن

(١) عد القاهر الجرحاتي - دلائل الإعجاز ، تحقيق محمد عد النعم خفاجي طدار الإيمان ، المصورة ، ص ١٨٠

## المستويات الأسلوبية — في — شعر بلند الحيدري

ثم يظل كالليل الجاثم في كل طريق يسلكه هذا الشعب المسكين الذي يظل في ليل "سد" كل السبل أمامه فيبقى متخبطا ضائعا.

الثاني : أن جملة الصلة تنكثف عندها الدلالة المعنوية للموصول الاسمي، والجملتان: "داس حقوقه"، و"سد طريقه" - جملتا الصلة - يحددان مدلول الموصول الاسمي "الذي" فضلا عن تناسقهما الموسيقي، وتتابع صوت القاف فيهما، وصوت القاف شديد مفخم مخرجه من أقصى الحنك، ولكن على الرغم من هذا فإن الوحش قد "داس" هذه الحقوق رغم ارتفاع أصوات المنادين بها، ومن ثم يأتي ضمير المتكلم المنفصل "أنا" بدلالته الخطابية المتعالية لإفادة التقرير، وتسجيل الاعتراف ولا ننسى أننا أمام إعلان توبة.

"أنا أدري

أي وحش

أي ليل

كنت يا شعبي عليك "

وإذا كان دال ( الليل ) جاء معرفا في بداية السياق بـ "أل" فإن هذا التعريف يضيق من معنى الكلمة، ويضعها في إطارها القاموسي، ومن ثم يضيق على هذا الشعب الذي ديست حقوقه، وسدت أمامه كل السبل.

إلا أن الشاعر يابى إلا يختم سياقه بتذكير دال ( الليل ) ليخرجه عن كل قيد من تعريف أو تخصيص<sup>(١)</sup>، أو بعبارة أخرى ليعطيه امتياز التفرد، وتأتي بنية السؤال بـ "أي" لتفيد التهويل من أمره والتعظيم من شأنه.

"أي ليل "

إن دلالة التهويل في قوله "أي ليل" تنجبه إلى المتلقي أساسا لأنها تهدف إلى ترهيبه وتخويفه من أمر عظيم<sup>(٢)</sup>، كما أن أداة الاستفهام "أي" تسعى إلى اكتشاف منطقة مجهولة في

(١) العلوي الطرار، ١٦/٢

(٢) د أسامة البحيري تحولات النبية في الفلاحة العربية، ص ١١٢

## المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ ◊ ◊ شعر بَلَنْد الحيدريّ

بنية السؤال<sup>(١)</sup>، فحين يأتي السؤال على لسان "يهودا" - في القصيدة - فإنه بذلك يكشف عن تلك المنطقة المجهولة في كونه ليل الظلم والاستبداد والخوف والضيق للشعب، ومن ثم كانت الاعترافات، فالقصيدة - في الأصل بعنوان توبة يهودا.

الليل الحقيقي يجيء ويذهب، أما ليل الطاغية فلليلٌ مقيم مستمرٌ ولا يمضي، هذا ما يؤكد عليه "بلند" في سياق يعلن عن استمرار الليل في أرضه:

" في أرضي "

الصمت مرير كالبهضي

والفجر يجيء بلا ومضي

والليل يمر ولا يمضي "

حين يضيف الشاعر لفظ "الأرض" إلى ياء المتكلم فهو يعلن - من جهة - انتماءه لهذه الأرض - على الرغم مما فيها من مظاهر العتمة - ومن جهة أخرى، يخص بالذكر تلك الأرض عن سائر الأرضين الأخرى، أو بعبارة أخرى يخص تلك البلد "العراق" عن سائر البلدان، يخصها بالفجر/النور الذي لا يجيء، والليل/الظلم الذي لا يمضي

الفجر (مصدر النور، ورمز الحق) ← بلا ومضي. إذن هو بلا قيمة.

الليل (مصدر العتمة، ورمز الظلم) ← لا يمضي. إذن هو مقيم.

فالنفي بـ "لا" يفيد النفي المطلق، والنتيجة واحدة: فجر بلا ضوء، وليل مقيم فاستمرارُ ظلم، وقتل شعب قد أدمن الصمت.

وإذا كان ليل الطاغية لا يضيئه فجر، فإن الذي يضيئه هو "تابوت الشهيد" هذا الذي

سيظل حيا.

" ستدركون "

ما الذي خبا تحت جفنه السكوت

(١) د. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ص ٢٩١.

## المستويات الأسلوبية ◊ ◊ في ◊ ◊ شعر بُكُند الحيدريّ

وكيف أن مسربا في الليل قد أضاءه تابوت

وكيف أن بعضنا يولد إذ يموت\* [ص ٦٠٦]

"مسرب الليل" في هذا السياق يذكرنا بالليل الذي سد طريق الشعب ، ومن ثم يكون لسان حال الشاعر كموجّه رسالة إلى شعبه، هذه الرسالة معادها إن الذي يخيّر هذا الطريق الليلي هو القتال ، الحرب، الثّورة على ظلمه ، وظلماته لأن العار كل العار أن يستيقظ الليل في خنادق الرجال :

" عرفت أن الليل لا ينام في خنادق الرجال

وأن كل العار

أن يستيقظ الليل

وأن تفنو بنادق الرجال.. " [ص ٦٤٠]

فبغير هذا الشهيد ، وبغير " بنادق الرجل " يظل الليل " الفاعل " .:

" يستطن كل معاني النور .. " [ص ٨١٧ ]

ويصر " الليل في مسالك الرماد

أرض الله والمعاد .. " [ص ٤٩١ ]

تمثل قصيدة "عودة الضحية"<sup>(١)</sup> ملمحا مهماً من ملامح طغيان السلطة ، إذ تقف القصيدة على تربة التشخيص التراثي ، فيستعير بلند لصوت السلطة صوت الحجاج ابن يوسف الثقفي ، ويستعير لصوته صوت " سعيد بن جبير " ، ويعلق على صدر القصيدة بطاقة بها المقولة المشهورة " يا قوم مالي ولسعيد بن جبير ، كلما عرمت على النوم أحد بخناقبي " ، فاستخدام الرموز التراثية هنا يضيف على العمل الشعري " عراقية وأصالة ويمثل دوعا من امتداد الماضي في الحاضر ، وتغلغل الحاضر بجدوره في تربة الماضي ، كما أنه يمنح الرؤية الشعرية من

(١) بلند الحيدري : الأعمال الكاملة ، ص ٧٦١ ، ص ٧٦٢

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

الشمول والكلية حيث يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان ....<sup>(١)</sup> يبدأ بلند قصيدته بتحديد المكان - كما بدأ في السياق السابق - يقول :

" لي أرضي ما السعت

إلا

لصدي صوت الحاكم باسم الشيطان

يصيح : ..... بأن لا

لا شيء سوى ظلي .... لن أبقى هيتا إلا ظلي

وبريق السيف المسلول

ودما مطلول .. " [ الأعمال الكاملة : ص ٧٦١ . ]

إن تحديد المكان في بداية القصيدة يحدد من جهة - وعي الشاعر بمعاناة أرضه ومن جهة أخرى يمثل المكان عنده الواقع المادي المحسوس ، فالرمز الشعري " يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليحول هذا الواقع إلى واقع نفسي شعوري"<sup>(٢)</sup>.

هذا الواقع لا شيء فيه سوى صوت الحاكم باسم الشيطان ، تتضخم فيه الـ " أنا "

الحاكمة ، إذ :

" لا ظل لغير الشرطة لي بلدي " [ ص ٦٢٧ ]

كما في سياق آخر ، وإذا كانت الذات الحاكمة قد وصلت إلى ذروة التضخم فإنها تنفي

الأحر عن طريق حصر قوتها وتجميعها في أسلوب القصص:

" لا شيء، سوى ظلي

لن يبقى إلا ظلي "

هذا الأسلوب يؤكد - من جهة أخرى - حضورها القوي في

(١) - علي عشري زايد ، بناء القصيدة الحديثة ، ص ١٣٧

(٢) نفسه ص ١٢١

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

" السيف المسلول والدم المظلول .... "

مما يجعلها تؤكد على إنجاز وعيدها " بدلالة تكرار حرف السين الذي يعيد تأكيد حدوث

الحدث " - كما سيأتي - وتبسط سلطانها على الحاضر والمستقبل ، يقول الحاكم للضحية:

" تق أني "

سألق رأسك في باب القلعة

وسألق عينك ..... أقص يدك

ولن أسمح أن تسكب من أجلك دمعة

وسأبقى الليل الجاثم في كل دروب الضيمة "

فالوان العذاب متعددة . منها ما هو مادي مثل تعليق الرأس ، وفقء العين ، وقص اليدين

، ومنها ما هو معنوي ، إذ سيمنع الطاغية من أن يُذكر الضحية في وسائل الإعلام التي رمز إليها بـ

حطب الجمعة .

" وسأقطع كل لسان يسأل عن ابن جبر "

في خطب الجمعة .... [ ص ٧٦٤ ]

ويرتفع الخط السياسي أكثر للطاغية حين بنحكم من مشاعر الشعب المتناع

" ولن أسمح أن تسكب من أجلك دمعة "

ومن ثم يظل الطاغية حاشا - بكل ما توحى الكلمة من دلالات سلبية - في كل طريق، ولا

يخفي ما في " اسم الفاعل " جاثم من ثقل مستمر على كاهل هذا الشعب فهي " لفظ اسم الفاعل

إشعار بالتحديد والحدوث<sup>(١)</sup>، وهذا ما يؤكد حرف السين الممتد في القصيدة في الأفعال ( سألق ،

سألقع ، سأبقى ، سأقطع ) ، فإذا كان الفعل المضارع في أصل وضعه يدل على معنى مقترن برمن

(١) العلوي الطراز ، ٦٣/٢٠

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

يحتمل الحال أو الاستقبال<sup>(٢)</sup> فإن زيادة السين تؤكد استمرار بطش هذا الطاغية في زمنه الحاضر . ومستقله ، فحرف السين في الأعمال السابقة له من الدلالات<sup>(٣)</sup> :

١- توكيد المعل وعدم التنفيس فيه ، أي عدم جعله للمستقل البعيد .

٢- التعجيل من هذا العذاب الذي يتوعده الطاغية للصحية .

٣- التأكيد على الوعد الذي يتوعده هذا الطاغية .

٤- استمرار الليل / الظلم جائماً ، وهو محصلة كل ما سبق .

"سأبقى الليل الجاثم في كل دروب الضعة..."

يؤكد ما ذهب إليه الباحث في أن الشاعر " يحول الواقع المادي إلى واقع شعوري عن طريق الرمز" ما يلاحظ من حضور قوي لـ"أنا" الطاغية ، سواء في المقطع السابق ( مرة بالصورة الظاهرة "أني" ، وخمس مرات بالاستتار خلف أفعال الدمار الشامل سأعلق سأقنع ، أقص ، لن أسمع ، سأبقى) ، أو في السياقات المتعددة في القصيدة على نحو قوله :

" فأنا وحدي الموقظ في موتك مجدي

وأنا وحدي

ساضيء دروب الخي

بعيني جلاد أو سجان

وأنا وحدي الخارج من معنى / في زمن محكوم بزمن [ ص ٧٦٢ ]

يشي هذا الحضور لـ "أنا" الحجاج / الطاغية بـ "أنا" الحاكم للعراق في تلك الوقت فـ " صدام حسين هذه الأنا المتضخمة التي لا تقوم إلا عبر التمرد المطلق بإلغاء الآخر وبتعاليتها الكوني . ويكونها هي الأصح والأصدق حكماً ورأياً ، ويكون الخلم عندها علامة قوة وسؤدد . والكذب عندها

(١) د . عباس حسن النحو الوافي ، ٥٧ / ١ .

(٢) جائل الدين السيوطي الإقتان في علوم القراء ، ١٩٧ / ٢ ، ١٩٨ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

مباح ، وأنها تشعر بما لا يشعر به غيرها ، وترى ما لا يرون والعالم محتاج إليها لأنها هي المنقذ الكوني ، ولا يستقر وجودها إلا بسحق الخصم ، وهذا الصوت المفرد الذي لا صوت سواه <sup>(١)</sup> :

هذا القول للغزافي هذا هو ما نجده بوضوح في قصيدة "عودة الضحية" ، على النحو التالي :

فإذا كانت " أنا " صدام لا تقوم إلا عبر التفرد المطلق بإلغاء الآخر ، فإن " أنا " الحجاج نقول :

" أنا وحدي / سأضيء دروب الحمي "

وإذا كانت " أنا " صدام تتعالى على الكون ، فإن " أنا " الحجاج نقول :

" أنا وحدي الخارج من معنى

من زمن محكوم بزمان "

وإذا كانت " أنا " صدام ترى الظلم علامة قوة وسؤدد ، فإن " أنا " الحجاج نقول :

" أنا وحدي الموقظ في موتك مجدي "

وإذا كانت " أنا " صدام لا تستقر إلا بسحق الآخر ، فإن " أنا " الحجاج نقول :

" يا جلاد ... اقله ... اقله ... اقله

انثر لحم سعيد بن جبير

في كل دروب الضيمة

لذئاب الضيمة

لكلاب الضيمة

.....

سألني عليك طحالبا صفرا كاليهتان

وسأقطع كل لسان يسأل عن ابن جبير

في خطب الجمعة " [ص ٧٦٤ ]

(١) د. عدنان العدمي النقد الثقافي، قراءة في الأنساق العربية النقاوية، ط. المركز العربي للثقافة، بيروت، ط ١ ، ٢٠٠٠، ص ١٩٢

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

هذا كله يلاحظ من تحت جلد القصيدة ، وهو ما قصده " ستبورت " حين ميز أسلوب الحيدري عن أسلوب الشعراء السياسيين ، فلكي يحقق النص غايته الجمالية يجب أن يحمل في الوقت نفسه عبء وظيفة أخلاقية ، أو سياسية ، أو غير ذلك <sup>(١)</sup> فالكلمة ليست أصواتًا تنطق في الفراغ ، وإنما هي رموز لأشياء أو أفكار في العالم الخارج عن اللغة <sup>(٢)</sup> وبلند نفسه يعي هذه الحقيقة جيدا فيقرر أن " ما من مفردة ولدت في التاريخ عارية من معنى ، تنهض به غاية من الإشارة أو الرمز <sup>(٣)</sup> .

وإذا كان هذا ما يعبر عنه الشاعر في نثره ، وهو ما نجده بوضوح في شعره فإننا بذلك نربط بين أوصال أعماله لنصل إلى رؤية شمولية لموقفه الشعري العام .

---

(١) يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ، ص ٢٢ .  
(٢) - . حلمي خليل ، الكلمة دراسة لغوية معممة ، ص ٨٧ .  
(٣) بلند الحيدري : إشارات على الطريق . ط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر (د.ت) ، ص ٨٥ .

## المبحث الثاني

### مفردات النور

(١/٢) دراسة مفردات "النور" ودلالاتها في شعر "بلنّد الحيدري" لا تبتعد كثيرا عن مفردات "العتمة" في المبحث الأول، ودراسة الباحث لها في مبحث خاص لا يضعها في إطار تضادي تفرضه مباحث البلاغة العربية، إذ إن مفردات "النور" على تضادها مع مفردات "العتمة" تقوم بنفس الدور في الخطاب الشعري عند "بلنّد" إذ جاءت مشحونة بطاقت سلبية في صيغ متعددة تضعها - أي مفردات النور - داخل نطاق مفردات العتمة، ومن ثم تنشأ العلاقة الآتية :

#### سلب النور ← عتمة

فليس المهم وجود ثنائيات لغوية من حقلين دلاليين مختلفين بقدر ما ترجع الأهمية للسياق الذي ترد فيه هذه الثنائيات، أو بطريقة النظم على حد تعبير عند القاهر الجرجاني<sup>(١)</sup>.  
دراسة مفردات النور - هنا - تأكيد لوجود مفردات العتمة، ودورها الدلالي في وجود في نص "بلنّد"، فإذا اختلف الدالان لفظا واتفقا في المعنى فهذا يؤهل إلى إنتاج دلالة واحدة، يحتهد الشاعر للتأكيد عليها بكل طاقته المعجمية على نحو التخطيط التالي :

احتلاف في الدالين + اتفاق في المدلولين ← ترادف<sup>(٢)</sup>

( لفظا ) ( معنى )

فشيوع كلمات عند كاتب ما يعد واحدا من أكثر مميزات الرؤية والأسلوب عند هذا الكاتب، وقد يقتضى الأمر التمرق لمفردات ليست شائعة في النص، ولكنها ذات أهمية واضحة

(١) د أحمد عبد الحي . صيغ الأمر والشهي في ديوان أبي نواس . دراسة أسلوبية ، ص ٢٢  
(٢) د محمد الهادي الطرابلسي حصائص الأسلوب في الشونيات، ط المحسن الأعلى للثقافة بمصر ، ١٩٩٦ ، ص ٩٦

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

في الكشف عن دلالات تلك المفردات الكثيرة الورد ، إذ ترتبط بها عن طريق التضاد ، أو التداخي لانتماؤها جميعا إلى حقل معجمي واحد <sup>(١)</sup> .

وهذا التضاد هو تضاد على المستوى السطحي فقط ، لكنه يحمل توافقا دلليا في المستوى العميق للبنية الشعرية - كما سنوضح - فالتداخي الإدراكي ، أو التناسب الشكلي هو أساس تكوين الحقل الصياغي المعجمي ، أو ما أسماه القدماء "الوادي الواحد" <sup>(٢)</sup> .

لن نتوقف الدراسة - إذن - عند رصد "التقابل المعجمي" <sup>(٣)</sup> عند "بلند" إذ إنها ستقوم بالكشف عن كيفية تعامل الشاعر مع مفردات تنتمي إلى حقل دلالي مخالف-ظاهريا - لكن الضغط الصياغي يؤول بالمفردة إلى حقل دلالي جديد يتوافق وموقف الشاعر ورؤيته ، وهنا ينتفي دور "الطباق" كقيمة بلاغية ليحل محله "الانتلاف" كقيمة بلاغية أخرى- بين الدالين ليسير كل منهما في اتجاه دلالي واحد ، وليس في اتجاهين معاكسين.

الظلمة ← X → النور اتجاه تضادي لفظي .

الظلمة ← النور ← اتجاه تألفي دلالي .

توزعت مفردات النور في شعر "بلند" على خمسة دوال شعرية ، هي :

النور / الأنوار - الصبح / الصباح - الضوء / الأضواء - النهار - السنا .

وبالنظر في سياقات الدوال وجد أنها جاءت مشحونة بطاقات السلب المتعددة على عدة مستويات، جاء في بدايتها مستوى الصياغة ، ثم مستوى النفي ، ثم مستوى الفعل السلبي ، ثم مستوى الصفات السلبية ، ثم مستوى الألوان القائمة ، وهذا ما سيتضح من خلال دراسة الدوال الشعرية في سياقاتها المتعددة .

(١) شكرى الطوائسي : مستويات النقاء الشعري ، ... ص ٦٠٥ . ويؤكد على ذلك أيضا د . محمد علي الخولي بقوله "الكلمات التي في تضاد تنتمي إلى حقل واحد" ، ينظر : علم الدلالة ( علم المعنى ) ، ط . دار العلاح ، الأربس ، ٢٠٠١ ، ص ١٧٦ .

(٢) د . محمد عبد المطلب - البلاغة العربية قراءة أخرى ، ص ٢٨٢ ، ٢٨٢ .

(٣) يقدم المعجم حقول التفاضلات المختلفة للمدخ ، ثم يدعه ليدع في التوظيف والتوزيع لا في الاختيار . ينظر . د محمد عبد المطلب . بناء الأسلوب في شعر الحدائق (التكوين البيدي) ، ط دار المعارف ، بمصر ، ١٩٩٢ ، ص ٨ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

( ٢ / ٢ ) دال ( الصبح / الصباح )

إذا كان "الليل" في شعر "بلند" ليلاً خاصاً يستمد شاعريته من الامتداد اللانهائي، الأمر الذي جعلنا نتذكر "ليل" النابغة الجاثم على صدر الشعر العربي ، فإن غياب الصبح أو عدم وجوده تأكيد لتطاول الليل في شعر بلند . فحين يقول الشاعر :

" لو عدت لي ثانية ..... يا صباح

لو عدت لي

ألفيتي أحمل كل أذري وأوجهي

أشعة

مشعة

تنتظر الرياح / تنتظر الإبحار

لشاطي لا لؤلؤ فيه ولا محار

لا شيء غير الجوع / غير الجوع والدموع والإعصار

لو عدت لي ثانية .... يا صباح

ألفيتي الزورق والشراع والرياح / والإبحار

ألفيتي أضوء ألف موعد لي أعين الصغار

كأنني الجذور والأغصان والثمار " [ص ٧٨٢ : ص ٧٨٥ ]

فالجمل : " ألفيتي أحمل ..... " ، و " ألفيتي الزورق ..... " و " ألفيتي أضوء ..... "

كلها مشروطة بعودة "الصباح" على الرغم من وجود الجوع ، والدموع ، والإعصار وطلو

الشواطئ من اللآلئ والمحار ، إلا أن الشاعر مستعد للخوص في البحار من أجل إطعام الصغار .

وإذا علمنا أن "لو" إذا دخلت على ثنوتين كانا منفيين ، نجد أن دلالة النفي تطل برأسها

لتؤكد على عدم وجود الصباح ، واستمرار الليل يقاسي فيه الشاعر حووه واغترابه فما عاد الصباح .

وما تحققت كل الآمال التي كان يربدها ، فالشرط د ' لو' حين تفقد امتناع الحووب لامتناع شرطاً

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلّند الحيدريّ

يحمل في طبقاته نغماً ضمناً، وهذا النفي الضمني حال من أداة النفي<sup>(١)</sup>، ومن ثم تنشأ دلالة السلب في الدال ويتحول إلى حقل العتمة الدلالي .

في قصيدة أخرى يظل الشاعر يبحث عن الصبح ، لتطاول الليل عليه ، بيد أنه لم يجده إلا صباحاً حزينا يلف به صوت حزين ، يقول :

" ذات صباح من تشرين

غنت لنا أغنية

كان الصبح حزين

كان الصوت حزين

بهداد .... وتلوي صوتك في

شاطئ / ثم مسكين " [الأعمال الكاملة : ص ١٠٨]

هنا تسيطر على النص صيغ لغوية تؤكد على سلبية الصبح عنده ، ف " الصبح الحزين " والصوت الذي يلف الصبح " حزين " ، والنهر " مسكين " فصيغة " حزين " ك " صفة مشبهة " تدل على ثبات صفة الحزن للصبح ، الأمر الذي يعيد إلى الذهن ارتباط الحزن بالليل كما مر في المبحث الأول ، مما يؤكد على علاقة " التضايف " بين الدالين ، إذ إن الذهن يستحضر الضد على الفور قبل مجيء الطرف الآخر<sup>(٢)</sup> ، على النحو التالي :

حضور : الصبح حزين

غياب : الليل حزين

يرتبط " الصبح " في شعر الحيدريّ بصيغة سلبية تتمثل في ذكر الجراح والدماء مما يضعه في مواجهة عارية أمام ذاته المشوهة داخلياً وخارجياً ،

(١) د ابراهيم أبوس من أسرار اللغة ، ط مكتبة الأنجلو المصرية ، ط ٧ ، ١٩٨٥ ، ص ١٧٨

(٢) د محمد عبد المطلب البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، ص ٣٥٥

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

يقول :

١- " والفجر يولد مرة أخرى على نرف الجراح " [ص: ٨٨/٨٩].

٢- " قد غنى الإصباح لي جرحي الدامي " [ص: ٩١].

٣- " غدا إذا مرُّ بنا الصبح ستلقي السكين بالجرح " [ص: ٤٧٤].

فـ " الفجر " في السياق الأول تنويعة معنوية على دال " الصبح " ، وهو لا يأتي إلا على عامل سلبٍ للشاعر " نزيف الجراح " ، والنزيفُ دلالة سلبية تأخذ شكلاً آخرَ في السياق الثاني " جُرْجِي الدامي " ، فتمتُّه نزيهان ، الأول في بداية الصباح (السياق الأول) والثاني في نهاية الصباح (السياق الثاني) ومن ثم تأخذ " السين " في السياق الثالث بعداً تأكيدياً على دور " الليل " في نكته الجراح دون مواردٍ .

" ستلقي السكين بالجرح "

□ وذلك في حالة ذهاب الصبح ، ومجيء الليل .

هنا يستوي المساء (= العتمة) بالصباح والظهيرة (= النور) عند الشاعر في قوله :

" وتحت وطأة المساءِ والصباحِ والظَّهْرِ "

تخرُّكُ ظِلَانُ

فكان لهما كانُ

الموتُ للإتسانُ " [ص: ٤٣٧].

□ كذلك يأتي الفعل مشحوناً بطاقاتٍ سالبةٍ يكون لها أثرها في السياق ، فينتقل الدالُّ من

مجاله المعجمي إلى مجالٍ دلاليٍّ مُعْتَمٍ ، وذلك على النحو الآتي ، يقول " بلند " :

" كفى التأم "

واهجمي

تم الزمانُ فلنْ يعي

عنا ترومين الصباح ، وصحَّ سعدك قد نُعي " [ص ٣٩].

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنند الحيدري

فتكتيف الدال ووضعه بصيغ مختلفة في مساحة كتابية ضيقة في سياق سلبى "عبثاً" قد نعى " يؤكد على انتقاله من دلالتِهِ إلى دلالةٍ مضادّةٍ هي دلالة العتمة وأثرها في التجربة الشعرية والشعرية لبلند .

وإذا كان طلب " الصباح " عبثاً ، لأنه " قد نعى " ( = مات ) . فالشاعر يؤكد هذا المعنى في سياقٍ آخرٍ مشفوعاً بإثبات العتمة / الغسق ( = ظلمة الليل ) ، يقول :

" إن الصباح الذي كنتُ آمله

ولّى

ولم ابصر سوى الفسق " [ص: ١٣٥].

فالفعل " ولّى " لا يقف بدلالته عند ذهاب الصباح فحسب ، بل إن الشاعر يؤكد العتمة بنفي سواها عن بصره " لم ابصر سوى الغسق " مما يؤكد على انتقال الفعل " ولّى " إلى معنى جديد " مات "

هذا ما أكّد عليه في سياقٍ آخرٍ مستبدلاً الفعلين " ولّى " ، و " نعى " بفعلٍ يدلُّ

على الموت أكثر وضوحاً ، يقول :

" غداً سينحرُ الصباحُ

فلا طريق

ولا سنا

ولا ... " [ص: ٣٨٢].

فالفعل " سينتحرُ " مشفوعاً بـ " السين " للتأكيد ، يحمل دلالته السلبية في طياته والفاعل هو " الصباح " الذي قد انتهت فاعليته نهايةً مأساوية بالانتحار ، ومن ثم تتوالى سلسلةٌ من النفي اللغويّ المتد ثلاث مرّات .

وقد تنتج أداة الاستفهام السلب ، فالعجم يقدم للمبدع مجموعة من الصيغ " التي يمكن أن تنشرَ دلالة السلب في الوسط الذي تحتله .. كأدوات الاستفهام التي تتخلص من طبيعتها التساؤلية

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

لتستقبل طاقةً جديدةً سالمة" (١).

فالشاعر يقول :

" أين ذاك الصباح؟

لا شيء منه

غير ذكرى تزيد قلبي حُزناً ونشيجاً " [ص: ٦٣].

فالسؤال المفرغ من دلالاته الأصلية يحمل في طياته نفي الصباح الذي لم يبقَ منه سوى الذكرى التي تقوم بدورها السلبيّ فتزيد القلب حُزناً ونشيجاً ، ومن ثم يدخله السؤال في دلالة السلب ليتماس دلاليًا مع مفردات العتمة .

ونفي الصباح قد يجيء صراحةً ، كما في قوله :

" الليلُ

قد يَمُرُّ يا صديقي

ولا يجيءُ الصبحُ " [ص: ٤٠٧].

وقد يأتي نفيُ الذاتِ ووضعها موضعِ سلبٍ تحت رعاية الصبح ، يقول :

" إن جاء صباح

أصبحتُ قمامةً زَبَلٍ لا تُعد

ورغيفاً نثاً في كفي طفلٍ جائع " [ص: ٥٠١].

ويقول :

" وإني سقطت فلست لليلٍ ولست لصبحٍ " [ص: ٦٠٠].

فنفي الصبح في السياق الأول يؤكد استمرار الليل الذي يَمُرُّ حارجياً ، ولا يمرُّ داخلياً والنفي في السياق الثاني يزيد من عمق الجرح لدى الشاعر إذ يصبح في الصباح قمامةً بعدما كان في الليل رصيفاً لشارعٍ نسحقه الأقدام .

(١) د محمد عبد المطلب - قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، ص ١٨٢

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

يقول :

" إن جاء مساء

أمسيت رصيفاً في الشارع

تسحقني أقدامهم

أيضاً حيناً .. أحياناً أسودُ " [ص: ٥٠٠]

فعدمُ فاعلية الشاعر، ووضعه في إطار المفعولية دائماً مستمراً من مساء صباح . ومن ثم تتساوى دلالة المساء (= عتمة) بالصباح (= نور) في شعره ، وهذا ما يعبر عنه في السياق الثالث بلغةٍ تعتمدُ النفيَ بـ (ليس) معلناً سقوطه / موته .

... فلستُ لليل ، ولست لصبح " .

(٣/٢) دال (النور/ الأنوار) .

تكررت مفردات (النور) في شعر الحيدريّ (٢٢) مرة . لكنّ هذا التكرار يأتي – كما سبق – مشحوناً بدلالاتٍ سلبية ، توضحُ الموقفَ العام ، والرؤيةَ الإبداعية للشاعرِ بجوار مفردات العتمة .

□ فالنور ، " غارق في الوحل .. " [ص: ٧١٨] .

والنور كالخطيئة ، في قوله :

" ابعِد عن الشوارع المضيئة

فالنور كالخطيئة " [ص: ٥٧٠]

والنور سيجف في عينيه حين يُرْمَى في السجن بعيداً عن أهله الراحلين  
يقول :

" وأذعوا

بعد ساعاتٍ سينهدُ شراعُ

سيجفُ النور في عين وتنتشل ذراعُ

بعد ساعاتٍ تنتشل ذراعِي

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

ويد من خلف باب السجن تومي/ بالوداع

ويد صفراء كالبهتان تسمى لانتزاعي \* [ص: ٣٥١/٣٥٢]

فحرف " السين " في الأفعال " سينهد " ، و " سيجف " ، " ستنشل " يُقلص المساحة الزمنية المستقبلية إلى مساحة زمنية أقل ، فضلا عن دلالة هذه الأفعال السلبية نجد الصيغ الفعلية الأخرى ، والاسمية تؤكد على هذه السلبية " تنشل ذراعي " " الوداع " بل إن اللون يسهم بدوره في تعميق دلالة السلب " يد صفراء " فاللون الأصفر يرتبط - في أحد وجوهه - بالتحفز والتهيؤ والنشاط<sup>(١)</sup> ، وإذا ما وضعنا هذه الدلالة اللونية إلى المجاز المرسل عن " السجن " باليد تنضج الرؤية السلبية أكثر ، إذ إن " السجن " متحفز للإلقاء به في السجن بعد رؤية أهله الراحلين ، ومن ثم تأخذ الأفعال الثلاثة السابقة بعدا أكثر مرارة يتضح من خلال تشديد الحرف الأخير في كل منهم " د " ، " ف " ، " ل " .

في سياقٍ آخر يرى الشاعر التراب سماء ، والإنسان عليها كوكب معتم  
يقول :

" هذا التراب سماء غن ليها كوكب دون نور " [ص: ١٧٧].

فعنصر النفي " دون " يؤول بالدال إلى منطقة العتمة  
على نحو الشكل التالي :

دون نور ← عتمة

لكن السياقات السابقة يحدد سلبيتها عنصر لغوي واحد [اسم الفاعل ، غائب " الفعل - " جف " ، أداة النفي " دون " ] لكن السياقين الآتين تتضاهر فيهما عناصر السلب المتعددة لتخرج " النور " من معناه المعجمي إلى معنى أراداه الشاعر ليوضح رؤيته للعالم .

وإذا كانت الكلمة تؤثر في معنى الجملة ، فإنه أحيانا يحدث العكس ، إذ إن الجملة تؤثر في معنى الكلمة ، وهذا ما يعرف بالمعنى السياقي ، لكثير من الكلمات يختلف معناها حسب السياق

(١) د أحمد مختار عسر ائعة واثون ، ط دار البحوث العلمية ، الكويت ، ط ١ ، ١٩٨٢ ، ص : ١٨

اللغوي الذي تقع فيه <sup>(١)</sup>.

يؤكد ذلك تحليل المقطعين الآتيين من قصيدتين مختلفتين .

السياق الأول : من قصيدة " سام " [الأعمال الكاملة، ص: ٦١]، يقول :

" يا طيوف الفناء هذه حياتي

دمريها

فقد سميتُ الوجودا

بتدلي التور

بالظلام

ودوسي

تحت رجلك عمري المكروذا " [ص: ٦١]

والقصيدة تمثل حالة من السام الوجودي الذي يتمثل في " القرف العام " من الحياة إذ لا فائدة منها - في نظر الشاعر - إذ لم يجن منها إلا الدموع والشقاء والهموم ومن ثم يصح عنوان القصيدة مركز ثقيل لدلالات السلب ، ثم تتضافر صيغ عدّة تضع دال " النور " في دلالة العتمة ، وذلك على النحو التالي:

- ١- في بداية المقطع يتم استدعاء عامل من عوامل السلب وهو " الفناء "، والشاعر يقدم " المنفي " " الحياة " مشفوعاً بـ " ياء المتكلم " ليضيق من دائرة السلب على نفسه .
- ٢- لن يقتصر دور " طيوف الفناء " على إفناء الحياة فحسب ، بل إن الأمر سيصبح أكثر قسوةً يصل إلى حدّ التدمير " دمرها " .
- ٣- ثم يأتي تحليل الاستدعاء مؤكداً بـ " قد " + فعل سلبيّ " سئمت " محدّداً المسؤوم منه " الوجود " الذي يتوازى مع " حياتي " .
- ٤- حدود التدمير ستكون مقتصرةً على تدليل " النور " بـ " الظلام "، والظلام (المدنل) يحتفي

(١) د محمد علي الحولّي علم الدلالة (علم المعنى)، ط. دار الفلاح، الأردن ، ٢٠٠١، ص ٦٩.

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُنْد الحيدريّ

به الشاعر أيضا احتفاء ، إذ يخصه بسطرٍ شعريّ مستقل لتعزّد دلّاته وأهميتها في سياق التجربة الشعورية .

هـ- لم يكتف الشاعر بسلبية الصيغ السابقة ، إذ يشفع ذلك كله بالفعل " دوسي " محتلا سطرًا شعريًا مستقلًا ليوضح قوة " مليوف الفناء " - من جهة - ويؤكد وهنه وضعفه - من جهةٍ أخرى - هذا " الوهن " تمثله صيغة " عمريّ المكدودا " المحتلة مكانةً أرضية حقيمة تؤكدها شبه الجملة الطرفية " تحت رجلك " والصفة " مكدودا " التي تؤدي دورًا سالبًا أيضًا في السياق . فالشاعر - كما سبق - لم يجن من عمره إلا الشقاء والتعب .

السياق الثاني:

من قصيدة " كفن من دخان " [الأعمال الكاملة، ص: ٩٥]، والقصيدة - من عنوانها - تسيطر عليها نزعةٌ تشاؤميّةٌ ، وهي نزعة ميزت قصائد الديوان الأول وفي القصيدة يتمّ توظيف عناصر عدّةٍ من عناصر السلب، يقول :

" عمري رماد وابسام دخان

عصرهما من خافتي أشجاني

فدعي الرماد يضم أنوار الصبا

ودعي الدخان / يحوك لي أكفاني

قد كان خلفهما فؤاد خالقي

غني فما أصفت له أذنان

وبكى سنيّ للناس رفاقا فما

رلت على خلجاته عينان

لأحبال ذلك النور

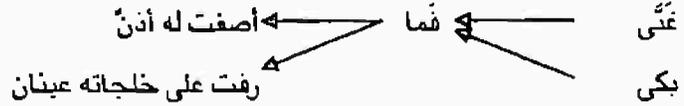
رغم بهانه - دنيا رماد قائم الألوان "

## المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ ◊ ◊ شعر بُلند الحيدريّ

في السياق الأول يصف الشاعر عمره بأنه "مكدود"، وفي هذا السياق الثاني - يصفه بأنه "رمادر"، والرماد لا ينفصل في دلالته عن الشيء الفاني (طيووف الفناء) هذا الرماد / الفناء يضمُّ أنوار الصبا، والدخان "يحرك" الأكفان التي هي مجاز عن موته.

ثم يتنامى النص تنامياً تصاعدياً فتسيطر على الصياغة أداقا نفي تهادن للتحويل الدلالي

الجديد لدال (النور)



بعد هذا النفي يأتي ردُّ الفعل - كقمة التنامي الدلالي - فيحول الشاعر النور إلى رماد أسود ليتناسب مع عمره ((المكدود))، فالفعل ((أحال)) في هذا السياق يتوازي مع الفعل ((بدلي)) في السياق الأول، إلا أن الجملة الاعتراضية تعمق مأساة الشاعر أكثر إيد على الرغم من بهاء النور إلا أن الشاعر قد ((أحاله)) إلى رماد قائم الألوان، أسود وهذا الفعل هو ما أحدثته طيووف الفناء في السياق الأول، ويحسن - هنا - وضع السياقين في تخليط جدولي كي تتضح الرؤية أكثر:

السياق الأول	عوامل السلب	السياق الثاني
طيووف الفناء ←	معنوي	عمرري رماد →
بدلي / دمريها / دوسي ←	فعلي	بحوك أكفان / دعي / أihal →
المكدودا ←	صفاتي	قائم الألوان →

مما سبق يؤكد المؤلف على نتيحة مفادها أن دراسة التشكيل اللغوي للنص الشعريّ وسيلة منظمة للتعبير عن الدلالة المقصودة، إيد إن معنى الكلمة يكمن في استعمالها في السياق، أو بعنارة الفيلسوف الألماني "فتجشتان" "لا تبحث عن معنى الكلمة بل اجث عن

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

استعمالها<sup>(١)</sup>، وأن الشاعر - أي شاعر - قد يجعل صياغة الجملة وتركيبها عاملاً مغيراً من دلالة الكلمة القاموسية إلى دلالتها الشعرية والشعورية، هذه الدلالة الشعرية الجديدة - في جوهرها - هي المميز الرئيس لموقف الشاعر من العالم.

(٤/٢) دال " السنّا "

تخرج مفردة " السنّا " من معناها القاموسي<sup>(٢)</sup> المعتاد عند بلند الحيدري " متحولةً إلى دالٍ شعريٍّ شديد الخصوصية ، فالشاعرُ على وعي بأن الكلمة المختارة والمكان المناسب هما المناخ الطبيعي الذي يهيئ للكلمة أن تعطي عطاءها الجديد لتتناسب مع السياق العام لتجربته .

يأتي العطاء الجديد - إذن - عن طريق الصياغة اللغوية ، وموقع الدال في النظم الشعري . هذا العطاء الجديد للدال هو في جوهره منطقة العدول البلاغيّ ، إذ بمجرد زرع الدال في صياغة لغوية سالبة يؤوّل إلى دلالةٍ أخرى غير الدلالة القاموسية ، وهذا ما نراه في سياقات " السنّا " في شعر " الحيدري " ، إذ جاءت في معظمها مرتبطة بـ " الظلام " .

يقول " بلند " :

" هكذا صاحب الظلام سناها "

وهو ينسل للفناء المرير " [الأعمال الكاملة، ص: ٢٠]

فإننا صاحب " الظلام " " سنّا " الشمعة ، فإنه إذن " سنّا " بلا جدوى ، إذ تظل القوة / الفاعلية للظلام، هذه الفاعلية تقتضي سحق هذا " السنّا " . ومن ثم وضعه في دائرة السلبية، يقول :

" وكشمعة "

سحق المساء سناءها فلقنت

[ص: ٩٨]

على كف الدجى بضجع "

فالمساء في هذا السياق يتساوى مع الظلام في السياق السابق ، وهذا التساوي على المستوى

(١) د. سعيد حسن بحيري: علم لغة النص - المفاهيم والاتجاهات ، ط مرسمة المختار ، القاهرة ، ٢٠٠٤ م، ص ٢٥

(٢) السنّا - ضوء القمر ، الصوت الساطع ، المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية، ١/٢٧٤

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

الدلالي، فهما من مفردات العتمة، وأيضًا على المستوى التركيبيّ فهما فاعلان في السياق النحويّ، وفاعلان في المعنى. إذ لهما القوة (بحكم الفاعلية) على السنا.

وفي كثير من السياقات نرى هذا التلازم بين الظلام والسنا، يقول:

" وعلى ضفة الظلام

ترءات

خفتان من السنا الوضاء

عكس القلب فيهما

من دماه

بعض أطياف منية موجاء " [ص: ٢١]

وفي سياقٍ آخر يقول:

" لا تسمى المصباح إن السنا

يؤذي جفون الظلمة الحاملة " [ص: ٥٥]

أو بين الليل والظلام والسنا، كما في قوله:

" الليلُ جاثٌ

والظلام مكشّرٌ عن نابه

والرعد يرعد كلما هتف السناء ببابه " [ص: ٨٢]

أو بين النور والسنا في سياق سنلي الصباغة، كقوله:

" لا تجهدي المصباح إن السنا

لن يعرف الدرب لقلبي الحزين

لا تسمى شيئاً

ففي مهجتي نورٌ غفت في شاطيه المون " [ص: ٥٧]

فالنفي د " لس " يعطي دلالة سالقة في الرميب الماصي والمستقبل، ويخز الحاصر إليه

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

فالشاعر لم يعرف السنا ونجّهه في حاضره ، وينفبه في مستقبله ، ف " السنا " لم يدخل قلبه قط فلازمته الصفة المشبه " حزين " ، فضلاً عن أن الموت (= المنون) قد غفى في النور فأحاله لعتمة مقبمة .

وتؤدي الصفة السالبة دوراً في سياق دال " السنا " فتنقله عن منطقة النور إلى مجال العتمة ، أي منطقة السلب ، يقول :

" رغم السنا المطفأ لي غرقتي

رغم القد الفارغ يا أمي

سوف تسيبي

وحدي أنا

ويدي تشدُّ على يدي / .. ألم لظيح "

[ص:٢٩٨]

إذ تحدد الصفة " المطفأ " طبيعة " السنا " وفاعليته فهو يعمق من آلام وحدته :

وحدي أنا

ويدي تشدُّ على يدي

الم لظيح "

هذه الوحدة المعبر عنها بأسلوبٍ حبري في جملة اسمية تفيد الثبات والتوكيد

١- وحدي أنا

٢- ألم ...

ففي الأول قُدِّمَ المسند للاهتمام بعنصر الوحدة المضافة إلى باء المتكلم لتعميق المأساة أكثر

وفي الثاني تم حذف المسند إليه ليبقى المسند " ألم " هو المحدد للبعد المأساوي لهذه الوحدة .

إن بلاغة الكلمة متوقعة على إفادتها للمعنى المراد لها من قبَلِ الشاعرِ وإلا أصبحت

مجرد أصواتٍ تنطلق في الهواء ، وهذه البلاغة مستمدة من علاقة الكلمة مع جاراتها ، وهذا ما قصده

عبدالقاهر الجرجاني نظرية النظم

(5/2) دال (الضوء / الأضواء) :

ارتبطت دال (الضوء / الأضواء) في شعر الحيدري بنزعة الاغتراب، وهذا - في جوهره - عامل سلبي أو هدم في نفس الشاعر، مما يجعلنا نتوقف عند سياقين مهمين ورد فيهما الدال، على الرغم من تكراره (١٩) مرة في الأعمال الكاملة، لكن - كما سبق أن أشرنا - أن الحدث يضع يده على المناطق التي تبعد عن درجة الصفر البلاغي.

في قصيدة بعنوان "انتظار" [الأعمال الكاملة، ص: ٨٧] يجلس الشاعر وحيداً في انتظار امرأته، والانتظار في حد ذاته شاق. يزيد من هذه المشقة جو الكتابة الذي يحياه الشاعر، جو شتائي بارد يفقد الشاعر فيه الدفء المعنوي/المرأة، والدفء المادي<sup>(١)</sup> وفوق ذلك يتدخل دال "الليل" ليعمق هذه الكتابة بطرقه الأسلوبية التي تم الحديث عنها في البحث الأول، وهو يؤكد حضوره هنا بثلاث طرق هي:

- ١- جعل الظلمة عاملاً معرفياً لحركة الشتاء في الغرفة، ومن ثم فهو فاعل معنوي.
- ٢- ذكر دال (الضوء) في سياق سلبي مما يعطل منفاعيته.
- ٣- ذكر دال (الليل) في سياق إيجابي، فضلاً عن كونه عمدة الجملة وربها بحكم الإسناد إليه.

وهذا كله في السباق الآتي؛ يقول "بلند".

"يمشي الشتاء بهرفتي معتراً بظلامها

والدفء مشلول القوى

جاءت على أقدامها

قلقاً يمرغ ضوءه فوق رغامها

والليل داغ

يحدد الفعل المضارع "يمشي" حركة الحدث المستمر كل ليلة، مما يؤكد على أن معاناة

(١) ينظر تحليل قصيدة (شيخوخة) في البحث الأول



## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

ثم مرور العمر هباء، ومثل "عواء الكلب المسعور" كمؤثر ماديّ في مثل هذه الحالة ينفي الشاعر عنصر الضوء في القصيدة بعدما فقد أمل الرجوع إلى وطنه فالقصيدة في مجملها أشبه بالرثاء، وبعبارة أدق رثاء الشاعر لنفسه، يقول:

" لا أحد في الدار سوايا

تك.. تك.. تك

صوت الساعة ذات الصوت المكرور

لا أحد في الدار سوايا

وغير عواء الكلب المسعور

وراء جدار الدار

وغير الصمت المكرور

تك.. تك.. تك

لا لن أرجع للساعة

مليها المكسورين

ولماذا؟

لا أمل لي بحر

يحملني أبعد من مدّ رؤايا

لا وعد من ضوء لنار

لن أرجع.. لا.. لن أرجع للساعة "

تكرارُ بنية النفي " لا " ٦ مرات، و" لن " ٣ مرات في السياق السابق تأكيدٌ لغويّ على حالة الاعتراب عن طريق نفي الآخر " لا أحد..."، وإذا اعتبرنا الاعتراب من حالات الفجبة والقرح اللتين نصيب الإنسان، فإن التكرار أولى بهذين الموضعين؛ ذلك لأن " أولى المواضع بالتكرار موضع

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُكْنَد الحيدريّ

الرتاء، لكان الفجيجة وشدة القرع التي يجدها المتفجع<sup>(١)</sup> وأي رثاء أكثر من أن يجد الشاعر نفسه بلا أمل، عمره يتبدد من خلال دقائق الساعة فلا أحد يشاركه، ولا ضوء ينير ظلمة ذاته، لم يبق إلا عواء الكلب المسعور.

" ولماذا أسألُ عن زمنٍ لا يعني

لي زمنٍ

هذا الموحّدُ مثلي في محبة ظني

هذا المتوزعُ ما بين عواء الكلبِ المسعور

وما يعني "

فلا قيمة للزمن - لديه - لأنه زمنٌ مرتبط بخيبة الظن في الآخر الذي لا يأتي لكن ينبغي ألا نحمل هذا التكرار في النفي إلى مقولة " نفي النفي إثبات " إذ إن تعدد أدوات النفي في السياق السابق تأكيد للنفي / السلب<sup>٢</sup> فقد يريد المتكلم أن ينفي معنى من المعاني، وقد تدفعه حالته النفسية إلى تأكيد هذا المعنى، فيكرر أداة النفي مثنى وثلاث ورباع<sup>(٢)</sup>، وهذا ما لوحظ من خلال تكرار النفي في السياق.

..(١/٢) دال " النهار ":

من مفردات النور التي ترددت في شعر " الحيدري " (٩) مرات، وهذا التردد بهذه النسبة يجعل مجال الاختيار ضيقاً لدراسة مناطق عدول اللفظة، إذ جاء في كثير من استعمالاته كعنصر من عناصر تحديد الزمن فحسب، إلا أن الباحث يجد سياقين يمكن أن يتناولهما بالتحليل.

السياق الأول: من قصيدة " حب قديم " [الأعمال الكاملة، ص: ٢٥٩]، إذ يموت النهار بكل أحلامه البكر، ويكبر المحبون الصغار، ويندمجون في عالم التخليط والتجريب بعدما فقد كلُّ منهما الآخر، ويموت النهار / رمز النقاء والنعارة، يطلُّ الشاعر في ليلٍ طویل يحيا

(١) ابن رشيق (أبو عليّ الحسن بن رشيق القيرواني) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق د محمد عبد القادر

عطا، ط دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت)، ٢٧/٢

(٢) د إبراهيم آيس من أسرار اللغة، ص ١٨٩

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

منعزلاً في غريته، مفتقداً للآخر؛ يقول :

• كُنَّا صفار

ولمنا لم ندرك كم كُنَّا صفار

هل تذكرين ..

كلُّ النهار يموت في الألق الحزين

كما تعود من سنين " [ص: ٢٥٩]

يحدد الفعل الماضي (كُنَّا) ذكريات المحبين الصفار التي تحولت عن طريق النقط الكتابي (هل تذكرين...) إلى واقع مرير يموت فيه النهار " كما تعود من سنين " ، وهذه المقولة مهمة جداً في السياق إذ إنها توضح معاناة الشاعر القديمة من موت النهار/النور/النضارة عنده ، وتوضح – من جهة أخرى – استمرار الليل وأثره في التجربة الشعورية/الشعرية .

السياق الثاني: من قصيدة " مسيرة الخطايا السبع " [الأعمال الكاملة، ص: ٥٠٦]

يقول بلنْد:

• أعلم أن الليل والنهار

لن يسالا أين أنا

في الثلج

أم في النار "

فالجمع بين دالين مختلفين في البنية السطحية يؤدي وظيفةً بديعيةً فقط هي وظيفة الطباق، لكنّ التأمل في جوهر البنية العميقة يؤكد على أن الدالين – على الرغم من اختلافهما – يؤدّيان نفس الدور السليبيّ في تجربة الشاعر، إذ يتعاونان على إنتاج دلالةٍ شعريةٍ متشابهة ، وهذا ما يظهر في بنية النفي المزمو " لن يسالا.. " فالطباق إذن – " يمكن بالكشف عن بنيته الحقيقية تبين حقيقته التكرارية " (١) ودورها في إنتاج الدلالة.

(١) د محمد عبد المطلب بناء الأملوب في شعر الحداثة ، ص ١١٠

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

لكن كي تتم فائدةً دور مفردات العتمة في إبداع بلند الشعري يحسن التوقف عند دوالٍ ليست لها شيوغٌ في النص ، لكن دورها الصياغي لا يقل خطورة عن مفردات الحقل المعجمي كثير الشيوغ، إذ إن هذه المفردات قليلة الشيوغ ترتبط بالمعجم الرئيس عن طريق التداخي المعجمي، وهذا ما ستوقف عنده الدراسة فيما يلي :

(٧/٢) مفردات مصادر الضوء:

ارتبطت مفردات "مصادر الضوء" بمفردات "النور" عن طريق "التداخي" أو الانتماء إلى حقل دلالي واحد ((*Semantic fields*))<sup>(١)</sup>، وهذه المفردات - كما سبق - قليلة الشيوغ في نص "بلند" ، إلا أنه يحسن التوقف عندها بالدراسة ، فقد تكون مفردات الحقل محدودةً<sup>(٢)</sup> لكن دورها لا يقل أهمية عن الحقل الموسع<sup>(٣)</sup>

وقد قمنا بإحصاء مفردات مصادر الضوء في شعر بلند الحيدري ونمخض عن هذا الإحصاء عندهُ نتائج :

[أ] دال "الشمس" هو أكثر الدوال استخدامًا ، إذ تلغ نسبة تكراره (٣١) مرةً لكن هذا التكرار الذي يفوق - مثلاً - دالّ المساء وهو من دوال العتمة ، تحكمه الصياغة اللغوية السالبة معنويٌ والتي ترونه إلى مجال العتمة على النحو الذي سراه وتحكمه أيضًا علاقة المفردات ببعضها، إذ إن السياقات التي سيقوم البحث بتحليلها تترايط فيها المفردات وتقدم ناتجًا دلاليًا جديدًا للدال ، فالذي يحدد مدلول المفردة علاقتها بجيرانها، وتغير العلاقة بتغير مدلول الدال، فعلاقة: "٣ + ١" ، مثلاً، تختلف عن علاقة: "١ x ٣" وذلك بتغير طبيعة العلاقة بين الرقمين الثابتين ، فالنتائج الدلالي للمفردة يتغير بطبيعة العلاقة بينها وبين جيرانها .

[ب] بينما كان دال "الشمعة" أقل استخدامًا (١٧) مرة

(١) د. محمود مليمان ياقوت: منهج البحث اللغوي ، ط . دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ص ٢٠٢ ، ص ٢٨٦

(٢) د. محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص ٣٥

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

[ج] دال " المصباح " يحتل المرتبة الثالثة إذ تبلغ نسبة تكراره ( ١٤ ) مرة .

[د] بينما كان دال " القمر " محتلاً المرتبة الرابعة ، وقد بلغت نسبة تكراره ( ٩ ) مرات .

[هـ] بينما احتل دال " القنديل " ( ٤ ) مرات ، ودال " الفانوس " ( ٢ ) مرات ودال " السراج " ( مرتين ) المراتب الأخيرة على التوالي .

لكن لا تتم فائدة هذه النتائج إلا إذا توقفنا عند هذه الدوال في سياقاتها المتعددة للكشف عن كيفية استخدامها ، ومدى وفائها بالمعنى الجديد المراد منها .

( ١ / ٧ / ٢ ) دال " الشمس "

تعامل " بلند الحيدري " مع مفردة " الشمس " من منطلق وظيفتها المعجمية من حيث كونها نجمًا مضيئًا ملتهبًا ، إلا أن الصياغة اللغوية تفرغ معنى دلاليًا جديدًا يؤول بالمفردة إلى منطلق الضد . فيتحول إلى دال شعري له حضوره الخاص عنده ، ومن ثم تفي بمعناها الجديد ، فالوفاء بالمعنى " هو القيمة الوظيفية للكلمة الذي من أجله اختيرت لتقوم بإيصاله إلى المخاطب ، وليس هذا ركنًا مقصورًا على الكلمة ، بل هو ركنٌ أساس في بناء الجملة والعبارة " (١) .

وحيث نتأمل سياقات دال " الشمس " نجد أن سلبيته أتت عن طريق الصياغة اللغوية ،

كما في السياقات الآتية :

(١) - " أمس "

كان هو الحدُّ الفاصل ما بين النين

الضيا في عتمة ليل

والخرقوا في صحوة شمس " [ص: ٦١١]

(٢) - " لتصمت الأجراس

والقأ بعقب حذالك الشمس

(١) د. مبير سلطان بديع التراكيب في شعر أبي تمام (الكلمة والحلمة)، ط منشأة المعارف ، الإسكندرية، ٢٠٠٢م، ص ١٢٥

فليس في مدينة النعاس

غدٍ ولا أمس " [ص: ٥٤٥]  
(٣) - " لا أدري

ه كيف أمدُّ إليكم سرِّي؟ لا أدري

لمسألة أجيالٍ سقطت ما بين الشمس

وما بين النور الفارق في الوحل " [ص: ٧١٧/٧١٨]  
(٤) - " حدثتُ ابني

عن شمس تولد في الليل

وشمس لا تشرق إلا في الليل

وشمس تتمرغ في كفي طفل

وشمس تزحف تحت جمور النمل " [ص: ٨١٣]  
(٥) - " ماذا لك في فجر سيجيء بلا شمس

أو شمس ستجيك من عينيّ سجان " [ص: ٨٢٣]

ففي السياق الأول تكون " الشمس " هي الشاهد على الافتراق بين الحبيبين

بعدما التقيا في " عتمة ليل " ، ولا شك أن وضع الدال بجوار ما يضاهاه يزيد من تعميق المأساة

الأمر الذي جعل الشاعر يضع " الشمس " - في السياق الثاني - موضعاً تحتياً وبقاً جذوتها بـ "

عقب حذائمه " ، وإذا ما أنزل الشاعر " الشمس " هذا الموضع المتدني فلا غرابة إذا وجدنا

الشمس تسقط في عتمة بحرٍ من دم قان ،

" شمسٌ تفرق لي عتمة بحر قان " [ص: ٧١٦].

أو تغرق مع النور في الوحل - كما في السياق الثالث ، ثم يأتي السياق الرابع بصيغة

تكرارية تؤكد على وضع الشمس السلبي الذي حدث عنه الشاعر ابنه ، وهذا التكرار يستدعيه السياق

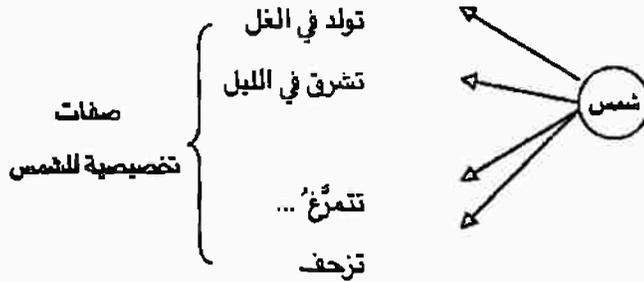
النفسي، فالتكرار في حقيقته " إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنُد الحيدريّ

بسواها، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها<sup>(١)</sup>، وإذا وضعنا كلام "ابن رشيق" في العمدة - وقد سبق - بجوار كلام نازك السابق لتأكد أن الشاعر يرثي الشمس التي لا تشرق إلا في الليل.

ولنلاحظ حركة الجمل الفعلية التي تأتي كصفةٍ تخصيصية<sup>(٢)</sup> لدال الشمس في السياق

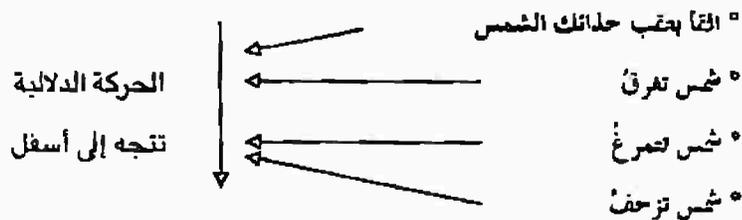
الرابع :



فضلا عن أن هذه الجمل الواقعة صفة لـ "شمس" جمل فعلية تفيد الاستمرار ومن ثم تفقد الشمس فاعليتها بموضعها التحتي المستمر "تحت جسور النمل".

فهذا السياق يؤكد على موت الشمس وفاعليتها المفقدة عنده، ولنضع السياقات مرتبة

كي تتضح الرؤية أكثر.



لذا فالسياق الخامس يحملُ نفيًا مزدوجًا للشمس عن طريق أداة النفي "لا" ويربطها

بعامل هدم / سلب للشاعر، وهو السجان / السجن .

(١) نازك الملائكة قصايا الشعر المعاصر، ط دار العلم للملايين، بيروت، ط ١٢، ٢٠٠٢م، ص ٢٦٧ .  
 (٢) ((البعث لتخصيص في التكرات)) ينظر: شرح المفصل في صنعة الإعراب للقاسم بن الحسين الخوارزمي، تحقيق: د. عبد الرحمن بن سليمان العثيمين، طر مكتبة العبيكان، السعودية، ٢٠٠٠، ٨٧/٢ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

" أو شمس متجرتك من عينيّ سجان " .

فقد تظهر الشمس لكنّ هذا الظهور لا قيمة له إذ إنها ستشرق من " عيني سجان " .  
في سياقات أخرى تأخذ الشمس بعداً ثانيّاً في تجربة الشاعر نستطيع أن نلاحظه في  
السياقات الآتية:

يقول : " الشمسُ لا تشرق لي جزيريّ

والشمس لا تليّب " [ص: ٤٣٥]

ويقول: " إنا ضالعون

إنا لا أرض ، لا شمس لنا " [ص: ٥١٢].

فالضباع الذي يقره الشاعر يؤكد بنفي الأرض ، ونفي النور عنها ، والمراد هنا نفي  
" العدل " ، وإذا ما يصلُ البحثُ إلى هذا البعد الرمزيّ لدال " الشمس " يتوقف أمام قصيدة"  
الوصية " [الأعمال الكاملة، ص: ٨٢٦] حين يوصي الشاعر ابنه بأن شمس الحرية والعدل قد تشرق  
- في يوم ما - على بلده ، يقول :

" من يدري !؟

قد تولد شمس

حتى لو كانت أصغر من ضيق يدي

لي شمس / قد تشرق لي يوم ما

وعداً بالفجر يطلُّ على بلدي "

فالسباق يعكس المرارة التي في صوت الشاعر حين يوصي بعدم ترك الأرض فالشمس التي  
ماتت، ورثاه في السياق الرابع السابق قد تولد تارة أخرى ، حتى لو كانت الشمس = (الحرية)  
أصغر من ضيق اليد ، إلا أنها قد، قد تشرق .

(٢/٧/٢) دال " الشمعة " .

من مصادر الضوء في شعر " الحيدريّ " الشمعة ، وهي ترتبط بالتجربة الشعرية العامة له.

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

وقد أخرجتها الصياغة اللغوية من مجال دلالي إلى مجال آخر، إذ إنها تمثل جليس الوحدة للشاعر في الليل يبث لها أحزانه، ويعرض عليها آثار الليل الغشوم . وهذا ما سنراه في قصيدة ' نشيج ' [الأعمال الكاملة، ص: ٣٢]، يقول :

" يا دمتي ..

الليلُ قد خممت أشباحه

في حرفتي البالية

لله خليني إلى وحدتي..

أبت للشممة أشجاليه

لشمعتي شاعرة طالما

كنت في النور بأجوائيه

تشكو في النار

وأشكوها / نارا / من الحب بخائتيه

تصارغ الليل لما ينتهي

كأنما الظلماء أهامية

صفراء في اللون كطيف التي

ومبتها الممر وأحلاميه

يا شمعتي

أمسك الضر .. أم

سرت بأحشائك أدوائيه

هذه الصفرة / من وجهها

تذكرة / تلهب / أشواقيه

يا شمعتي

ماتت عهود الهوى

دلفتها في ليل أوهامية

لم يبق من حَيِّي

إلا صدى

مشوس

يرثي

لآماله \*

[ص: ٣٦/٣٧]

يبدأ النص باستدعاء عنصرٍ سالبٍ من عناصر السلب المعنوي " يا دمعتي " ثم يكتفئ الشاعر هذا الاستدعاء السالب بوضع دال " الليل " كمسندٍ إليه ، مما يجعل دلالة الجملة تؤول إليه مطلقاً بحكم وضعه كبداية للجملة ، ثم يؤكد دال " الليل " الذي هورب الجملة وعمدتها بعود " الضمير " عليه في " أشباحه " مما يجعل تكراره في الجملة بشكليين مختلفين ، كذلك تأتي الصفة السالبة " البالية " تؤكد على الحالة النفسية التشاؤمية للشاعر ، كما يحدد حرف الجر " في " إقامة " الليل " إذ يحبسه في غرفة الشاعر مما يزيد من مأساته وعمقها .

كلُّ هذا التكتيف الصياغي السالب يفرز دلالة جديدة لدال " الشمعة " ، ويكسبها سماتٍ نصيةٍ أرادها الشاعر ليؤكد موقف وحدته ووحشته الليلية ، لقد أنشأ الشاعر علاقةً ودُّ بينه وبين الشمعة / جلسه الوحيد ، إذ يضيفها إلى نفسه ثلاث مرات .

° لشمعتي ...

° يا شمعتي أمسك الضر

° يا شمعتي ماتت ...

فبطلُ القصيدة - إذن - هو الشمعة التي يشكوها ناز الحب بخافقه ، بل إنه يسائلها هل

أثقل عليها بهوموه وألامه .

" أمسكِ الضر أم

سرت بأحشائك أدواءه؟ "

وإذا كان الشاعر قد وصف ضوء الشمعة في سياقٍ آخر بأنه كئيب في قوله :

" ورأى الليل شمة / تتلاشى / في دموعٍ تاكلت بالنور

أطلقت ضوءها الكئيب " [ص: ١٥]

فإنه هنا يؤكد على تلك الكآبة بصيغة أخرى ، إذ تصارعُ الشمعةُ الليلَ فما تنتصرُ عليه ، لأن أيام الشاعر كلها ظلماء ، كذلك يثبت للشمعة صفة الشحوب من خلال اللون الأصفر ليعطل من فاعليتها ، ومن ثم يعلن دون مواردٍ :

" يا شمعي

ماتت عهد الهوى

دفنتها في ليل أوهامية "

وهذا من جهةٍ أخرى يؤكد على فاعلية " الليل " ودلالته في نص بلند ، فعلى الرغم من تكرار دال " الشمعة " باسمه الظاهر ثلاث مرات ، وبالضمير الغائب ست مرات وبالضمير المخاطب مرتين ، وعلى الرغم من الالتفات الأسلوبي في حركة الضمائر المعبرة عن الدال ، لم تكن للشمعة الجزية إذ بمجرد دكرها تؤول إلى الذهن – تلقائياً – دلالة الليل وفاعليته عن طريق " التضاييف الذهني " ، وعن طريق تواجد دوال العتمة – القليلة – لكن هذا التواجد القليل له فاعليته في السياق ، فـ " اللبل " ربُّ الجملة وعمدتها ، في بداية القصيدة ، وفي نهايتها أرضٌ خصبةٌ لدفن أوهامه ، كما أن النفي في قوله :

" تصارعُ الليلَ لما ينتهي "

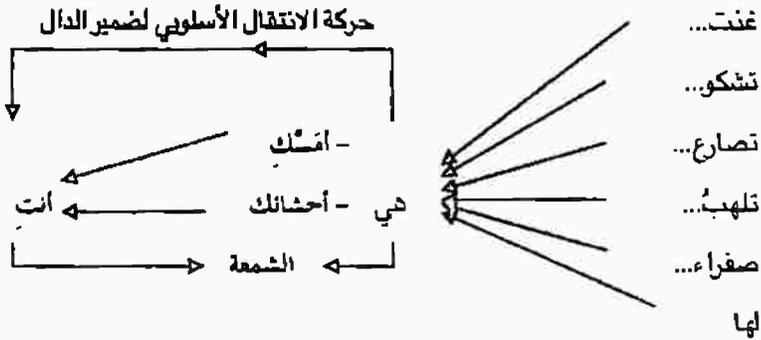
يؤكد على قوة " الليل " ولا نهائيته على الرغم من كونه مفعولاً ، إلا أنه هو الفاعل المعنوي القوي الذي لا تغلنه " شمة " ، كذلك يلاحظ دال الظلام كدال من دوال العتمة الذي يقع – أيضاً – عمدةً للحملة بعد إيقاف " كان " عن عملها بدحول " ما " عليها فتصير الجملة " الظلماء أيامه

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنند الحيدري

"فضلاً عن وجود ألفاظٍ مشحونةٍ بدلالاتٍ سالبةٍ مثل "أشباحه" "وحدتي" "أشجاني"، "أدوائية"، "ماتت" فضلاً عن استدعاء الدال استدعاءً موازياً لاستدعاء عنصر السلب في بداية القصيدة:

يا دمعني // يا شمعتي

وهذا التوازي على المستوى المعنوي والإيقاعي على السواء، إذ إن الكلمتين تفعيلة موسيقية واحدة هي "مستفعلن" (= / / / / /)، والترسيمة التالية ترصد الضمير العائد على الدال في النص كما ترصد حركة انتقال الضمير من الغائب إلى المخاطب كوسيلة من وسائل توليد الخطاب اللغوي للدال ووضعه في تشكيلات مختلفة.



التواجد القوي لدال "الليل" كدال من دوال العتمة يمنح "الشمعة" من ممارسة مهامها المعجمية كعنصر من عناصر الضوء / النور، مما يكسيها سمات نصية جديدة وهذا ما يلاحظ عندما يتحول الليل إلى طائفة<sup>(١)</sup>، فإنه أي الليل / الطائفة سبقرصد ضوء الشمعة، ويفقدتها فاعليتها، يقول "بلند" على لسان "الطائفة":

"وسأبقى الليل الجاثم في كل دروب الضيعة

لكني يا حجاج

وكما تعرفني

سأظلُ بغيصاً يتقيو وعداً في ضوء الشمعة" [ص: ٧٦٢].

(١) انظر تحليل قصيدة عودة الضحية في المسح الأول

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

وهنا نلمح ترصد الليل للوعد المتمثل في ضوء الشمعة . مما يؤكد على عدم فاعليتها في نص بلنْد، يعضد هذا صفة " جاثم " كاسم فاعلٍ يمثّل ثقلًا دلاليًا، وصيغة " كل " التي تقوم بتوسيع فاعلية الليل وتؤكد شموله على الضيعة . وهذا الحضور القوي لليل يقابله حضورٌ ضعيف للشمعة متمثل في صيغة " بصيص "

يرتبط دال " الشمعة " في شعر بلنْد الحيدريّ بضياح العمر وانفلاته نون جدوى ففي قصيدة " لِمَ لَمْ يَعْتَدِرُوا " [الأعمال الكاملة، ص: ٨٠٣] يجلسُ الشاعرُ وحيدًا للاحتفال بيوم مولده ، وبعد أن زُيّن داره ، وأعدَّ كلَّ شيءٍ لم يأتِ أصدقاؤه على الرغم من أنهم " كثر " ومن ثم يجلس وحيدًا مودعًا عامه الراحل، والشمعة تتأكل، وهذا التآكل في جوهره إيذان بضياح العمر، يقولُ بعد أن تيقن عدم مجيئهم:

" منضدة صماء "

رأس مَرْمِي لثرق المنضدة الصماء

ما من أحد / إلا دلات الساعة تجاز حدود الوعد

وإلا الرأس المرمي

وإلا الشمعة تتآكل من دون رجاء " [ص: ٨٠٥]

فليس الأمر مقصورًا على جمود الآخر / الأصدقاء فحسب ، بل إن هذا الجمود قد تعربب إلى الأشياء ، فصيغة " صماء " تعكس هذا الجمود ، ويحضور دال " الشمعة " يتأكد حضور دال " الليل " في البنية العميقة في السياق ، وهذا ما تمّ الحديث عنه في المحث الأول حين تم ربط الليل بالوحدة .

(٣/٧/٢) دال " القمر " :

كان للشاعر العربي القديم منخلوره الخاص للقمر، إذ كان بالنسبة له أنيس الليل ينير صحراءه، ويذكره بوجه المحنوية فيدخل على قلبه الدهجة ويبعث في نفسه السرور لكن " القمر " في شعر بلنْد الحيدريّ يكنسب دلالة جديدة ، إذ حوله الشاعر من حلال الصغط الصياغي إلى آلة

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُكْنَد الحيدريّ

سالبة تضعه في مواجهة عارية مع أحزانه وهمومه، وهموم شعبه وهذا ما سنراه خلال تحليلنا  
للنموذجين الآتيين :

النموذج الأول :

يا صفرُ أزرُق

ينقرُ حافة شباكِي فأمد له شبَّاكِي

ضمَّ جناحيه المبلولين وقال :

لم لا تطفئ هذا القمرَ الخائب مثل لقوب

الفرهال

هذا القمر الشاحب كاليهتان

أثنا عينيه بمنجرك الظمآن لبحر عبر سموات

لم تدركها شطآن... " [ص: ٧٣٩]

النموذج الثاني :

" كان القمر الباهت كاليهتان

الأصفر كالمسل

يفرقُ في بركة ماء وحل

كُنَّا لسألُ عن جدري قمرٍ

لا يكبر حتى في شيء من ظل

ما جدوى زمن يستلقي

كالجنة في أرض بور

وطن موبوء بسلاطين التاريخ العور " [ص: ٨١١/٨١٢]

يتدخل التشبيه كجهازٍ بلاغيٍّ شديد الخصوصية في شعر الحيدري لرصد حركة القول في

قال " القمر " ، إذ إن القمر :

## المستويات الأسلوبية ————— في شعر بلند الحيدري

نموذج ١	{	* مثل ثوب الغريال
		* شاحب كالنهتان
نموذج ٢	{	* باهت كالنهتان
		* أصفر كالسل

فهذه البنى التشبيهية المختلفة تُعدُّ إلحاحًا من قِبَل الشاعر لوضع " القمر " موضعًا تحتيًا – مثل الشمس – يفقده دلالاته المعجبة ، فصفتنا الشحوب والبهتان صفتان متلازمتان لهذا القمر ، فضلًا عن كونه مثقوبًا كالغريال ، أصفر مثل صفار وجه المريض<sup>(١)</sup>

في النموذج الأول : القمرُ في موضع تحتيّ مثل الشمس ، فكلاهما مفعولٌ ، مفعولٌ فاعليتهما :

" واقفًا بعف حذائك الشمس " [ص:٥٤٥] / واقفًا عينيه بخنجرك الظمان "

[ص:٧٣٩].

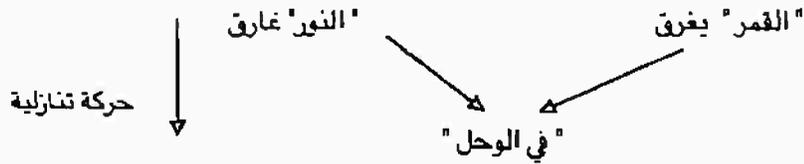
وفي النموذج الثاني يعمق الشاعر من دلالة القمر السالبة حين يرصد له حركة تنازلية في

الوحد:

" يفرق في بركة ماء وحل ... "

◻ وهذا السياق يذكرنا بقوله:

" النور الفارق في الوحد "



ومن ثم يفقد القمر جدواه، ووظيفته التنويرية – بسقوطه في الوحد – إذ إنه لم يغيّر شيئًا

في ظل امتداد ليل مطلم ، فحلّ الوطن مويوءًا بسلاطينه العور .

(١) د. أحمد مختار عمر المعة والورن ، ص ١٨٤

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

حين يفقد القمرُ فاعليته يحيا الشعبُ في تخنطٍ ليليّ طويلٍ على أرض وطن موبوء بسلاطينه وحكامه<sup>(١)</sup>، فقدان القمر لجدواه معناه أن الشاعر وشعبه يعانون من امتداد ليل الظلم اللانهائي، هذا الظلم الذي حول أرضهم إلى :

أرض بور.

وطن مهجور.

وطن موبوء.

لكنّ الطامة الكبرى هي أن يكون مصدر الوباء هو السلاطين العور<sup>٢</sup> الذين لا يرون مصالح الشعوب الكادحة الجائبة على تراب الفقر والمرض بقدر ما يرون مصالح أرباحهم الطائلة .  
النموذج الثاني - على ذلك - وثيقة إداة ينشرها الشاعر من تحت جلد الكلمات هذه الوثيقة تندد بالظلم (= الجهتان)، وبالفقر المتمثل في المرض المزمن (السل) ويتسلط السلطة الحاكمة حين تحول الأرض / الوطن إلى أرضٍ لا جدوى منها، أو على حدّ قوله: " أرض بور"  
(٤/٧/٢) مثل دوال " المصباح "، و" القنديل "، و" الفانوس "، و" السراج " تنويعات أخرى على أحادية (النور/ العتمة)، إن كلُّ منهما يرتبطُ بصياغة لغوية ترده إلى عالم يتناقض مع دلالاته المعجمية، وحتى لا يصبح الحديث معاداً رأى الكاتب أن يُدمج هذه الدوال في مرحلة تحليلية واحدة، إذ إن سياقاتها متشابهة الأوشاج .

فحين يقول الشاعر :

" وكان فيما كان

الليل في المصباح " [ص:٦١٠]

ندرك أن هذا المصباح معطلٌ، وأن شمة قوة تسيطر عليه لتقول به إلى منخلقة العتمة وذلك بحكم وضع " الليل " موضع المسند إليه أو العمدة للجملة، " فليس كل اسم مرفوع يقع في أول الكلام

(١) لعل رؤية بلند الحيدري لوطنه تتشابه مع رؤية صلاح عبد الصبور للعالم، إذ يقول الثاني في إحدى قصائده :  
(تعالى الله هذا الكون موبوء ولا برء... / تعالى الله هذا الكون لا يصلحه شيء)) ، يُنظر : أحلام الفارص القديم، ضمن الأعمال الكاملة ص ٦٢

## المستويات الأسلوبية ◊ ————— ◊ في ◊ شعر بُكْنَد الحيدريّ

مبتدأ، لأن مدار الأمر في وقوع الاسم مبتدأ هو قصد الإسناد ونبته<sup>(١)</sup>، ثم إن إحياءات الليل من اللون تحتم على الشاعر أن يكون اللون الأسود هو اللون المسيطر على رؤية الأشياء من حوله [كما سيحيء في المبحث الرابع من هذا الفصل] لذا يقول:

" جيفارا يوقد قنديلاً أسود "

بتملعل في ضوء القنديل ظللاً تلفُ على الدنيا " [ص: ٥٦١]

فهذا القنديل الأسود يشع أنواره على الدنيا، وهي سوداء بالطبع كما تعطي صيغة " تلفُ " دلالة العموم والشمول للدنيا بحكم صيغة " تلفُ "، ومن ثم يفقد القنديل فاعليته ويرده اللون الأسود إلى منحلقة السلب.

والفانوس المرتجف الأضواء لا يغني الشاعر في ظل الحضور القوي لدوال العتمة يقول:

" وقرّب الفانوس المرتجف الأضواء "

أوراق بيضاء وأخرى صفراء بلون الفصح " [ص: ٧٢٦]

أما السراج فهو لا يعدو أن يكون داجياً لا جدوى منه، يقول:

" لستُ بأكثر من نافذة عمياء وصماء "

لي بيت لا يعرفني

وسرير مهجور

[ص: ٦٨٩]

وسراج داج "

فالصفات " عمياء "، و " صماء "، و " مهجور "، والنفي في " لا يعرفني " يجعل " السراج " معطل الوظيفة، فيقدمه الشاعر بحملة تعتمد بنياً موسيقيةً رتيبةً ويزيد حرف " الجيم " المتكرر من رتابتها بحكم تركيبه وجهره وخروجه من الغار أو الحنك الصلب<sup>(٢)</sup> " سراج .. داج ".

مما سبق نجد أن دوال " النور " وما ارتبط بها عن طريق تداعي مفردات، مثل مصادر

(١) د. أحمد عبد الستار، نحو المعاني، ط مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٧٨م ص ٢٦.  
(٢) د. عبد الصبور شاهين، دراسة ضمن كتاب "علم الأصوات" لـ (بتريل مالسرح)، ط مكتبة الشباب، القاهرة، (د ت)، ص ١١٠، ١٢٥.

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

الضوء، لا تنفصل في سياقها عن مفردات العنمة ، فالشاعر يظلّ يجتهد ليضعنا أمام تجربته . وموقفه بأكثر من طريقة ، لكن هذه الطرق تؤول - في النهاية - إلى غاية واحدة .

لقد كان بلند الحيدريّ على وعي بحقيقة المفردة ، إلا أنه كان يوظفها توظيفاً فنياً ليتفق هذا التوظيف مع رؤيته للواقع ، فالمدعُ - بصفة عامة - لا يخلق الكلمات من عدم إنما يبعثها في شكل جديد ، وهذا الشكل الجديد يحررها من المعنى السابق ، ويعطيها المعنى المراد . أو يضعها في احتمالات ، وهنا يكمن الإبداع ، أو تكمن العملية الإبداعية التي تعطي النص أبعاداً متجددة من الزمن<sup>(١)</sup> .

لكن هذا التوظيف الجديد لا يفرغ الكلمات من دلالتها المعنوية لاستعمالها كملقوسٍ سحرية ذات طابع غيبيّ ، بل ينتج شاعريةً جديدةً يقف المتلقي أمامها مندهشاً بين خط المعجم وخط الدلالة ، وهذا ما قد قصده بلند حين قال : " إن تفرغ الكلمة من دلالتها المعنوية واستعمالها كملقوسٍ سحرية ذات طابع غيبيّ يختلط فيه الإيحاء بالغموض لتعقيداً على غير كثير جدوى ، مما يؤدي إلى شيوع لغةٍ صوتية فارغة من أي مدلولٍ مواضع " <sup>(٢)</sup> .

\*\*\*\*\*

(١) الياس حوري: دراسات في نقد الشعر ، ط. مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ١١ .  
(٢) بلند الحيدريّ، نقاط ضوء ، ط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ( د ت ) ، ص ٢٣١ .

## المبحث الثالث

### مفردات الصمت

(١/٢) كثيراً ما أشار نقادُ "بلند الحيدري" إلى جنوحه الواضح إلى الصمت وشيوع مفرداته عنده ، واتخاذه منه دالاً مُشعباً للتعبير عن قضاياها وآرائه الشعرية فقد لاحظ " أحمد أبو سعد " أن بلند " يعمدُ إلى الهمس والإيحاء ، مستعملاً الصمت كمكمل للتفعيلية أحياناً " (١) ، بينما يفرده " صلاح فضل " عن أقرانه - نازك والبياتي والسياب - بعزوفه المبكر عن زحمة التماسف اللاهث وجنوحه الواضح إلى هامش الصمت وما يناسبه من قول خافت لطيف " (٢) ، ويقترب " د. حسين مروة " خطوةً من هذا العالم الشعري الصامت، إذ يرى أن سبب هذا الصمت هو اغتراب " بلند " المبكر، فيقول:

" وللصمت شأن ملحوظ في شعر بلند الحيدري!، فهو الرمزُ المفضل عنده للتعبير عن عالمه الداخلي في سكونه المتحرك، وصمته الناطق " (٣).

لكنْ هذه الإشارات - على تنوعها - لم تكن لترصد مصادر هذا الصمت من مؤثرات خارجية، أو داخلية ، ولم تكن لترصد الدوائر التي يتحرك فيها الدال لغويًا ووظيفته في إنتاج الشعرية ، لذا سيفف المبحثُ على بيان مؤثرات الصمت خارجياً وداخلياً ، كما أنه سيتعامل مع الدال من وجهة نقدية ثقافية تكشف عن أنساق القمع والقهر التي تعرض لها الشاعر / الإنسان ، كما سيوضح المبحث الدوائر السياقية التي يتحرك فيها الدال لغويًا كذلك سيتوقف عند علاقة دال الصمت ، بالموت في شعر الحيدري .

(٢/٢) كان للشعر المهجري تأثيرٌ خاصٌ في تجربة شعراء الوطن العربي ، وذلك لما يتميز به من طرافة الموضوعات وجدة التعامل مع اللغة كمكوّن للاداء الشعري ، وقد عبّر الحيدري عن تأثره الخاص وتأثر جيله بالشعر المهجري بقوله " في تلك الفترة نشأنا بالقرب من تجربة شعراء

(١) أحمد أبو سعد: الشعر والضعاء في العراق (١٩٠٠-١٩٥٨)، ص ١٧٧

(٢) د صلاح فضل: ببرات الخطاب الشعري مقال بعنوان: بلند الحيدري وشعرية الصمت ، ص ١١٦

(٣) د حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ط١ مكتبة المعارف ، بيروت ١٩٨٨، ص ٣٢٧

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

المهجر ولاسيما إيليا أبو ماضي ونسيب عريضة<sup>(١)</sup>. وذلك لأنهم ركزوا شعرهم على التحارب الإنسانية الذاتية .... كذلك أدخلوا في الشعر العربي موضوعاتٍ وصورًا من الكتاب المقدس فأثروا بذلك الشعر العربي ووسعوا أفقه<sup>(٢)</sup> فهذا الاهتمام بالتجارب الإنسانية خلّص الشعر من الخطائية والنبرة الأدائية المرتفعة ومن ثم كان شعرهم يهمسُ إلى الأذن في رهافةٍ، الأمر الذي دفع مندور<sup>(٣)</sup> إلى تأسيس مصطلح " الشعر المهemos " متكئًا على أعمال أدباء المهجر: نسيب عريضة وأمين مشرق ومخائيل نعيمة، فهو يرى أن الشعر المهemos " ليس معناه الضعف، فالشاعر القوي هو الذي يهمسُ فتحسُّ صوته خارجًا من أعماق نفسه في نغماتٍ حارةٍ.... الهمسُ في الشعر ليس معناه الارتجال فيتغنّى الطبع في غير جهد ولا إحكام صنعة إنما هو إحساس يؤثر في عناصر اللغة واستخدام هذه العناصر في تحريك النفوس .. الهمسُ ليس معناه قصر الأدب أو الشعر على المشاعر الشخصية، فالأديب الإنساني يحدثك في أي شيء، ويهمس به، فيثير فؤادك ولو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمت إليك بسبب"<sup>(٤)</sup>.

ويرى " بلند " أن هذا التيار المهجري بدأ واضحًا في أعمال رواد الشعرية الحديثة في العراق إذ يقول: وبكثنا أن نختصر التأثيرات التي بدت واضحة في كل من الدواوين الثلاثة الأولى: خفقة الطين، وعاشقه الليل، وأزهار نابلة بما تواصلوا معه من الشعر المهجري"<sup>(٥)</sup> أن الديوان الأول هو أكثر الدواوين تكرارًا لدال الصمت وحقوله الدلالية، مما يؤكد قصد الشاعر في الاقتباس السابق.

لكن إذا كان هذا التأثير بالشعر المهجري قد بدأ واضحًا في ديوان الشاعر الأول " خفقة الطين "، فإن شمة سببًا آخر قد بدأ أثره في أعمال الشاعر الكاملة، ويستطيع الباحث أن يجعل هذا

(١) من محاضرة القاها بلند الحيدري في المقر المؤقت لاتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين يعرض فيها لملاح من تجربته الشعرية، ينظر بص المحاضرة في كتاب: الشعر بين الرويا والتشكيل، د. عبد العزيز المعالج، ط. دار العودة، بيروت، ط: ١٩٨٢، ص ٣٨.

(٢) بلند الحيدري: مناهذ إلى الشعر العراقي الحديث، مجلة الأقطام العراقية، ع ١٠، تشرين أول، ١٩٨٥، ص ١١.  
(٣) د محمد مندور في الميراث الحديث، ط بهصة مصر، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٥٥، ويراجع صفحات ٧٧، ٧٨، ٧٩ على التوالي.

(٤) بلند الحيدري، مناهذ إلى الشعر العراقي الحديث، ص ١١.

## المستويات الأسلوبية ◊ ————— ◊ في ◊ شعر بلند الحيدري

السبب هو المؤثر الداخلي في شاعرية الصمت عند بلند وهذا السبب يتمثل في التاريخ الطويل للقمع والقهر بدايةً من سلطة الأب في منزله ، وصولاً إلى سلطة الحاكم المتجبر . وإذا كانت الدراسة الأسلوبية قد ارتضت لنفسها أن تُبعد النص عن الهوامش الخارجية ، لأنها " تدرس النص في ذاته " إلا أنها - هنا - تؤكد على قوة تدخل هذه الهوامش الخارجية في إظهار شاعرية النص إذ إن " عزل الخطاب عن هوامشه المحيطة به عزلاً كاملاً فوق طاقة أي تحليل . لأنه بالضرورة سوف يكون هناك تسرب إشعاعي لمجموعة الهوامش المعزولة حيث تفرض حضورها بوصفها نوعاً من الإضاءة المسلطة على إنتاج المعنى " (١) . فهذه الهوامش تساعد الناقد على إدراك بلاغة اللغة في التعبير عن الربوع الكئيبة التي نشأت في أحضانها هذه النصوص . ومن ثم تكشف عن القنحيات المستترة تحت جلد النص .

إن الكلام كما يصفه د. عبد الله الغدامي - " صفة جوهرية غريزية في الإنسان وعجزه عن الكلام علةً نظراً عليه إمّا لأسباب مرضية . أو لأسباب قمعية سلطوية أو ثقافية " (٢) . وقد نشأ الحيدري في عصر كان التأخر والانحطاط فيه " مهيمنين على ربوع العراق . وليس هناك من يصلحه ... فالجار يضحى جاره ، والصدیق يشك في أعرص أصدقائه وأهليه " (٣) . ونشأ الأبناء ومن قبلهم الأجداد في ظل هذا الجو الكئيب من السلطة التي تصدر آراء كل من ارتفع صوته ونادى للإصلاح . والتي كانت تتقوى على الضعفاء من عامة الشعب (٤) . لذا نجد تاريخ الصمت متصلاً في نفوسهم يتوارثونه . ينتقل إرثاً من الآباء إلى الأبناء . يقول بلند :

" وبكى "

بكى

بكى

(١) د محمد عبد المطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص ١٩٧ .

(٢) د عبد الله الغدامي: النقد الثقافي، ص ٢٠٣ .

(٣) د يوسف عز الدين الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه ، ط الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٢٣٣ .

(٤) نفسه ص ٢٣٤

ولم أتكلّم

وأبي لن يسمح لي إلا أن أبكي

وإلا أن أصمت حتى الموت

ولا أتكلّم \* [الأعمال الكاملة، ص: ٦٨٦]

فالسباق يوضح الحال المتردية للابن المقهور الذي وجد الصمت قدره لا مناص منه هذا السور الصامت الذي ضربه عليه " الأب " عبّر عنه الشاعر بأدوات النفي التي تبرز استمرار الصمت في حياته على امتداد دوائرها الزمنية: الماضي، والحاضر، والمستقبل على النحو التالي :

استمرار للصمت المفروض	{	في الماضي	←	لم أتكلّم
		في الحاضر	←	لا أتكلّم
		في المستقبل	←	لن يسمح (هو)

فما على الابن إلا أن يبكي ، لعلّ هذا البكاء يخفف من وطأة الصمت المطبق .

سلطة الأب هنا تتلخص في أنه يريد أن يكون ابنه صورة له ، وذلك محصلة ثقافة قهرية سلطوية تحرس على توريث ما كان عليه الأب للابن ؛ وإذا كانت هذه السلطة الأبوية حقاً طبيعياً " فإن هذا الحق قد ينحرف عن طبيعته بتأثير العوامل القهرية التي تربي في أحضانها الأب ، وقد تتحول الأسرة تحت سلطته إلى موضوع يفرغ من خلاله ما تعرض ويتعرض له من قهر " (١) .

وإذا كان اللسان هو أداة النطق التي عن طريقها يعبر الإنسان عن مكنوناته، فإننا نرى الشاعر يقطعه إرباً خوفاً من بطش " حراس الوطن " ، ومن ثم يحفظه السكوت بهذا ما تمثله قصيدة " في طريق الهجرة من بغداد " [الأعمال الكاملة، ص: ٦٧١ وما بعدها] بما تمثله من هجاء

فادح لمجتمعات القمع والقهر ، يقول بلنند :

" تطاردي بغداد

.....

(١) د أحمد عبد الحى : الشاعر والسلطة، ص ٨٧ .

تطاردني نفيًا متهمًا بالجين

لأني

خفتُ على وجهي من عيني

فأثيتُ على أن اتقا عيني

أظنُّ مرآتي

كمن لا أبصر وجهي الآتي

ولأني

قطعتُ لساني إربًا إربًا

مئرتُ على مدَّ الجدران السود

وأسوار سجونِ الوطن

خرسي ..

ولأني ألسمتُ لكل الحراس

أن أصبح أجبن من وطني

أجبن من أن أسأل ماذا أبقوا من وطني

أجبن من أن أسأل ماذا .. ؟

قلها ... قلها

ماذا أبقوا في وطني

غير الأحداث الخيلية بالطين

ثلاث أبيات حذفها الرقيب

معلدرة بفداد

إذا ما جنتك أجذم ... أبكم

فلقد جرّوني حراس الوطن المنكر

حق من جلدي ومن لحمي  
حق من حلمي في أن أولد لي الجرح  
لكي لا أكبر لي الخنجر  
بتروا كل أصابع كفي العشر  
واحترزوا  
بتروا كل أصابع رجلي العشر  
ولم أحر  
لم كرمي حراس حدود الوطن الأكبر  
قلماً مكسوراً وغلالي دثري  
ثلاث أبيات أخرى حللها الرقيب

القصيدة تعكس وجهًا كئيبيًا للسلطة التي ألزمت الشاعر حالةً من الخوف المرير الخوف الذي يعجز صاحبه عن رؤية الواقع من حوله ، ولأنه " خاف " ، وقرر أن لا ينظر في مرآته ليرى آثار القمع والقهر تراكم جثثًا على وجه " آلي " على نفسه أن يفتأ عينيه حتى يتحاشى بطش " حراس الوطن " ، لقد أصبح أجبن من أن يتفوه بكلمة واحدة في سبيل الإصلاح ، وهذا بسبب تقطيعه لسانه إربًا .. إربًا ، لذا نراه يعتذر لبخداد " المدينة التي أهلكتها الصمت " إذ جاءها اجدم .. أبكم مقطّع الأطراف ، ندرك من وراء أستار النص الفعل السلبي للسلطة على المستويين المادي والمعنوي ، فالمرحلة الأولى: يظهر من خلال أفعال الدمار الشامل التي تنتشر على وجه النص . فتطهر بثورًا تحمّل القبح الذي في حاجة شديدة إلى تطهير . هذه الأفعال هي : ( أفقا - قمت لساني - جردني - تبتروا مرتين ) كما يظهر من خلال صيغ لغوية حاسمة في النص ، هي : ( أجداث - عفن - جرح - خرس ) أما المستوى المعنوي: لفعل السلطة السلبي فإنه يظهر في ذلك " الحذف " الذي ادّعاه الشاعر فهذا الحذف هو أفصح تعبير عن الصمت القهري الذي فرض على الشاعر من قتل مؤسسات السلطة المتنوعة ، وإذا كان " الحذف " قد وصّح حال الصمت المفروضة على الشاعر .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

فإن قوله في سياق آخر:

" وعشيتُ على .... فلمتُ لساني " [الأعمال الكاملة، ص: ٦٢٤].

ليدلُّ على وعيه الكامل بمأساة صمته ، وصمت العراق بأكمله ، إذ إنه من السهل أن يُلقى في غيابات السجون بمجرد أن يتكلم ، لذا نراه يستغل فضاء النصّ الكتابي وتصيح النقاط مفجرة لدلالات شعرية تسهم مع الدال في إنتاج الدلالة الأدبية ، إن هذا الحذف – في هذا الموضع – أفصح من الذكر – بتعبير عبد القاهر الجرجانيّ – " لأنك تجد نفسك أنطق ما تكون إذا لم تنطق " (١) ، إن الشكل الكتابيّ ليعبر عن شلل الشاعر التام في أن يفصح عما يتلججُ في صدره ، ومن ثم يصح ما يقال من أنه " عندما تكون فكرة الشاعر كبيرةً ثم يعجز عن إنشادها بالصوت المناسب على المقام المناسب ، تخرجُ القصيدة أشبه بالغصمة المشلولة " (٢) ، وهذا ما يلاحظ أيضًا في السياق الآتي ، إذ يُكتب الدالُّ بشكل كتابي مقطّع يفجر من طاقاته الشعرية ، يقول بلند :

" أعرف أن السجن وساحات الإعدام

ومناي العربية والآلام

وحقائي المرمية في أرصفة الأعوام

هي البيت

أجل ... كل البيت

وأن الحيّ هو الميت

وأن الصمّت

الصم...

... مت .. هو الصوت " [الأعمال الكاملة: ص: ٧٣٥]

(١) يرى عبد القاهر الجرجانيّ أن الصمّت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وهذا ما نجده في هذا الصمّت الذي عبر عنه الشاعر بالشكل الكتابي ((.....)) ينظر: دلّال الإعجاز ، تحقيق خفاجي ، ط. الإيمان المنصورة، ص ١٤٦ .  
(٢) سميح القاسم، حياتي وقصيتي وشعري ، ط. دار العودة، بيروت، ١٩٧٠، ص ٩١ ، وسوف يتوقف البحث – فيما يلي من مباحث – عند الجملة الشعرية وشكلها الكتابي وطائفت الشكل الكتابي الإيحائيّ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

لقد عبّر " بلند " عن مأساته الخاصة، ومأساة العراق - كله بنبرة شعرية هادئة لكنها تعكس غليان الوجدان الشعري وتطلعه إلى قيم الحق والخير والجمال، نبرة تختلف - أيما اختلاف - عن نبرة الرصافي الخطابية حين تحدث عن مأساة شعبه في قوله :

بما لوم لا تكلموا      إن الكلام هموم  
من شاء منكم أن يمر      من الهموم وهو مكرم  
للهمس لا سمع ولا      بصبرٍ لديه ولا فسم  
لا يستحق كرامة      إلا الأصم الأبكم<sup>(١)</sup>

لقد كان " بلند " أكثر وعياً بمأساة الصامتين في بلده - لأنه منهم - فكان أكثر إدراكاً لمعاناتهم من هذا الصمت .

إن الشاعر الحديث<sup>٢</sup> يلخص عصره، ويسكبه في قصيدته، فتقطر شعراً ينفجر ويتفجر يواجه ويواجه، ومن ثم فلفتها مشحونة بالتوتر، ومسكونة بالقلق والتوجس<sup>(٣)</sup>.

(٢/٣) إذا كانت الدراسة - فيما سبق - قد تطرقت إلى هوامش خارجية عن النص فهنا بسبب أهميتها في إلقاء الضوء على شاعريته، وبسبب إشارات النقاد الخاطفة إلى ملمح الصمت في شعر بلند، إذ إنها لم تتعمق في توضيح أسبابه وأبعاده المأساوية المريرة.

الدراسة - إذن - لن تتوقف عند هذا الذي سبق فحسب - بل حددت من خلال الاستقرار المركز لشعر الحيدري - ثلاث دوائر يتحرك فيها نال " الصمت " ومعداته لغوياً هذه الدوائر تبدأ بدائرة الذات، ثم تتسع قليلاً لتشمل الآخر، ثم تتسع أكثر لتشمل الوطن ككل، هذه الدوائر تتنامى من الداخل إلى الخارج بحسب تطور أحداث الزمن الخارجي للنص، وبحسب ما يمرُّ الشاعر به من منحنيات في تجربته الشعرية، وهذه الدوائر - أيضاً - لا ينفصل بعضها عن

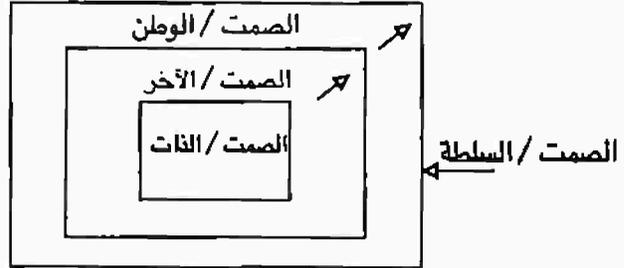
(١) معروف الرصافي ديوان الرصافي، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، سلسلة أفاق عربية ديسمبر ٢٠٠٤، ص ٢٥٠

(٢) د. رحاء عبد - لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ط منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٣، ص ٧.

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

٢

بعض ، إذ تطل دائرة كبيرة تحكم علاقة كل منهن بالأخرى وهي دائرة الصمت / السلطة .



فالإطار الخارجي<sup>٤</sup> "الصمت / السلطة" هو المحدد لعلاقة كل دائرة على حدة ، وهو المحدد

لعلاقات الدوائر مع بعضها .

(٤/٣) الصمت / الذات

يرى جبرا إبراهيم جبرا - وهو أحد روافد الثقافة لدى بلند - أن أبرز سمات الشعر المعاصر

أنه صويت فرد يتحدث عن نفسه ، بينما كانت السمة البارزة للشعر فيما مضى هو أنه شعر مخاطبة<sup>(١)</sup> ، يلتقي صلاح عبد الصبور مع جبرا في معرض تعريفه للشعر فيقول : إنه " صوت إنسان مفرد يتكلم ، وليس صوت إنسان يخاطب جماعة "<sup>(٢)</sup> .

وهذان التعريفان يكشفان عن أن مفهوم الشعر يقترب من دائرة الـ "أنا" بقدر ما يبتعد

عن دائرة الـ "نحن" ، وهو عندما يقترب من الدائرة الأولى لا ينأى عن الدائرة الثانية لكنه يكتفها ويبلورها من خلال الـ "أنا" .

وبلند في كثير من قصائده يربط دال الصمت بذاته ، ومن ثم يسيطر على السياق ضمير

المتكلم ، الذي عن طريقه يُعرّف ملازمة هذا الصمت للشاعر بتضييق الدائرة على الذات والسياقات

التالية توضح هذه التيمة الأسلوبية في شعر "بلند" :

(١) جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة ، ط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط ٢ ، ١٩٧٩ ، ص ٣٥ .

(٢) صلاح عبد الصبور: تجرّبتني في الشعر ، مجلة فصول ، مج ٢ ، ع ١٤ ، أكتوبر ١٩٨١ ، ص ١٦ .

سياق (١) . يقول :

\* إيه كم من عالم

في صمّي الدامي يموت

كم أمان

في طريق الوهم أعياما السكوت

كم شفاء

في دمي أطقها اليأسُ المقيت

ثم ماذا ؟..

كلها وآت ... وظلّ العنكبوت

يسج الموت لصمّي

وفوّ مثلي سيموت \*

[الأعمال الكاملة، ص: ١٦٧]

سياق (٢) . يقول :

\* تنسُ الألامُ لي صمّي ويتحبُّ اكنابي

ثاكادُ

أعنى في دمي

تلك البقية من شبابي \*

سياق (٣) . يقول :

\* أشعرُ أبي

أدلىنُ شيئاً مني

في صمّي \*

في السياق الأول يحدد الشاعرُ الأثرَ الفعليَّ للصمت . إذ يفقده نضارة أيامه ملقياً باستار من اليأس ملبيةً على شفثه (كأداة من جهاز النطق) . بل إن العنكبوت - رمز الخراب -

## المستويات الأسلوبية ◊ ◊ في ◊ ◊ شعر بُنْد الحيدريّ

ينسجُ خيوطه على صَمْتِهِ المقيم ، ومن ثم يدرك المتلقي امتداد الفترة الزمنية لهذا الصمت  
" الدامي " .

لقد تحولت – تبعاً لظروف متعددة – " لغة التعبير الشعريّ من وصف العالم المادي إلى  
وصف عالم الشاعر الداخلي، وإلى التعبير عن شجنه النفسيّ باستخدام لغة تعبيرية مكثفة لتلك  
الشاعر " (1)، لذا فالتشكيل اللغويّ للسياق يبرزُ هذا الوصف الداخليّ لشاعر الأسي، مؤكداً على  
البعد السلبي المستمر للصمت ، وذلك عن طريق استخدام اسم الفعل " إيه " في بداية السياق ، فهو  
اسم فعل مضارع يرصد الحركة المستمرة لصمت الشاعر الذي فيه تنهارُ عوالمُ وأمان ، يعكس هذا  
الاستمرار أيضاً " كم " الخيرية " ثلاث مرات " التي يجيء تمييزها محددًا للأبعاد المأسوية للصمت .

كم ← من عالمٍ ..... تَمَوّت .  
أمانٍ أعيائها السكوت  
من شفاه أطبقها اليأس .

فتمييزُ " كم " في الجمل الثلاث يعكس معرفة الشاعر بأبعاد مأساة الصمت إذ يصفه  
بأنه " الدامي " بما يعكس لون الدم من آلام، كما أن " السكوت " وهو من مفردات الصمت يأخذ  
موقع الفاعلية إذ إنه " يعيي " الأمانِي التي سعت إليها أحلامه وبـ " إعياء " الأمانِي – بفعل  
السكوت – تظل الشفة مطبقة تظهر عليها سمات الخراب والهجران تحملها خيوط العنكبوت ،  
وهذه هي الصورة نفسها التي اتكأ عليها الشاعر حين كان يخاطب وحدته قائلاً لها :

" هكذا أنتِ غويّ

من سكوتي

من خُطى تعبر لي لي خفوت

من بلى ينسج لي الوحل بيوت العنكبوت " [ص: ٢١٩]

فالوحدة/ الغربة قد نشأت – بالفعل – في ظل السكوت والخفوت ، وذلك لحلول عهده بهما .

(١) د. رجاء عيد : لغة الشعر ، ص ٦٣ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

ثمة ملاحظة أخيرة على السياق الأول، وكذا السياق المقتبس، إذ يتكرر حرف " التاء " فيهما بشكل ملحوظ (تسع مرات في الأول، وسبع في السياق المقتبس)، وحرف " التاء " حرفٌ مهموس يبرؤ ضعف الشاعر، وقواه الخائرة ووقوعه مفعولاً تحت وطأة الصمت المرير وهذه الوطأة لا تنفصلُ في سياقها عن وطأة السلطة ببعديها الخارجي والداخلي.

في السياق الثاني يوضح الشاعر بُعداً آخر من أبعاد صمته المأساوي، إذ فيه تجد الألام متنفساً، ويجد الاكتئاب مخرجاً " ينتحب " فيه، ومن ثم يفقد الشاعر كل مقومات التعايش مع الحياة ويود الخلاص من حياته برؤد شبابه الغض.

وإذا كان التشكيل اللغوي في السياق الأول قد اعتمد صيغاً لغوية تفيد الاستمرار فإن هذا السياق قد اعتمد الصيغ المضارعة (تتنفس - ينتحب - أكاد أخنق) التي ترصد حركة استمرارية الدال في إنتاج الشعرية فضلاً عن إضافته إلى باء المتكلم " صمتي " التي تضيق من دائرة فاعليته على الذات الشعارة.

لقد رأى بلند حياته أطلال صمت وألماً وشقاء، لذا قد سئمها وود الخلاص منها هذا ما نراه أيضاً في قوله :

" لَد صمْتُ الحياة أطلال صمتٍ

ودموعاً

ينسجَن حولي الشقاء

وركاًماً من الموم الجوائي / لوق للهي \* [ص: ٦٢]

وفي سياق آخر يحتلُّ الصمت موقع الفاعلية في التشكيل اللغوي والدلالي ويظلُّ الشاعر مفعولاً، تركيبياً ودلالياً، يقول :

" ينسجُ الصمْتُ لي جوانب نفسي

من خطاه الطويلة

المسكونة

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُكْنَد الحيدريّ

عالمًا شامخ الذرى

يتأبى أن يرى نفسه حكاية طينة \* [ص: ١٨٠]

وعندما يستبد " الصمت " بالشاعر يأتي ضمير " المتكلم " في أشد صورته ظهورًا بصيغة " أنا " وهي صيغة تكتسب دلالة مخالفة عما كانت عليه في بعض نماذج الشعر القديم ، فـ " أنا " الشاعر هنا " أنا " منكسرة ، منهكة القوى ، خائثة العزم ، " أنا " مهجورة " نسج فيها العنكبوت من خيوطه " ، يقول:

" مهجورٌ كالليل أنا "

كالصمت أنا مهجور \* [ص: ٤٥١]

فتقديم المسند أو تأخيره ( مهجور أنا / ... أنا مهجور ) محصلته واحدة ، وهي استمرار

صمتٍ مرّ

" وأنا منفيٌّ لا تعرفني أرض "

منفيٌّ إلا من صمتٍ مرّ \* [ص: ٧١٩]

هذا النفي يأتي نتيجة لغربة الشاعر وافتقاده الآخر ، يقول :

" لا أحد يطرق بابك يا بيتي "

لا أحد مرّزٌ كفيه على صمتي \* [ص: ٦٠٢]

وحين ينفي الشاعر وجود الآخر في الحاضر . والماضي عن طريق هذا التشكيل :

في الحاضر	يطرق	←-----	←	لا أحد
في الماضي	مرّز	←-----	←	

فلا غرو أن يبقى مهجورًا ، مقطوعًا ، ومن ثم ليس بغريب أن نراه في السياق الثالث يدفن

أشلاءه في صمته ، تلك التربة التي تتسع للدفن غير لافظةٍ ما في أحشائها .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

(5/3) الصمت / الآخر

حين يُدخِلُ الشاعرُ الآخرَ في نسيجه الشعريّ ، فهذا ليس معناه الابتعاد عن دائرة الـ " أنا " إذ إن هذا الآخر سيكون له دورٌ خاص في أن تكتشف هذه الـ " أنا " نفسها أكثر عن طريق عرض نفسها عليه ، ومن ثم يكون الآخر مفجرًا لطاقت الحوار بينه وبين الذات .

والآخر في هذه الدائرة هو المحبوبة ، والابن ، الأول ينتظر منه أن يزيل خيوط العنكبوت المعشمة على شفاه الشاعر ، والثاني يحاول أن يتعرف عن سبب صمت والده المقيم وهو بذلك يريد أن يعرف مصيره هل سيرث هذا الإرث الضخم من الصمت ، أم أن مرارة تجربة الأب مع الصمت ستناهى به عن توريث هذا الصمت لابنه .

بدخول الآخر في الصياغة الشعرية يظهر ضمير المخاطب الذي يُنتظر منه الكثير يقول بلند:

" حديثي "

قد أطال الصمتُ صمتًا

وارثي في لُحجِ الوحدةِ مضمي " [ص: ٧٣]

فالحديث / الـ "م" . هو الوجه الآخر للصمت ، والذي يقوم بفعل هذا الحدث هو المحبوبة " الفاعل " ، ويصلُ الشاعرُ إلى قمة التكنيف اللغويّ للدال حين يكون هو الفاعل والمفعول في ذات الوقت ، فالصمت الأول " فاعل " مختلف عن الصمت الثاني " مفعول " وإذا ما وصل الشاعر إلى ذلك ندرك حجم هذا الصمت ، وندرك الدور الضخم الذي يقوم به الآخر .

أشار المؤلف من قبل إلى أن دوائر الصمت عند بلند تتنامى اتساعًا ، لكنها لا تفقد علاقة التماسك فيما بينها ، إذ تظل للدائرة الكبرى (الصمت / السلطة) القدرة على ربط هذه الدوائر برباط شعوريّ واحد ، نذكر ذلك لنرى أثر الدائرة الكبرى (الصمت / السلطة) على الشاعر . إذ قد أفقدته نضارته وقدرته على التواصل مع محبوبته ، فحين تصبحُ قاتلة .

" آه من وجع جفّ بعني "

ومن تلج يتسلل لي زلزلة عيني  
وجمي يوغل لي جسدي ... يوغل لي كفي  
لل شيئاً يضحكني ... شيئاً قد ..  
من يدري قد يخدعني \* [ص: ٦٧٧]

يقابل بلنند هذا العوز العاطفي ببرود الصمت

\* يا سيدني

معذرة .. فانا لا املك إلا صمتي  
وانا أعرف أن الصمت شاء آخر ... برد آخر  
يمتد بلا زمن \* [ص: ٦٧٧]

لقد أفقد الصمت مهارة الشاعر في أن يتواصل مع محبوبته ، لأنه ببساطة مُنتم إلى جبل  
فقد القدرة على الحب ، حبل كما يقول عبد الصبور عنه :

\* قد أدركه الهرم على ذلك المقهى والمهى والسجن

جيل مملوء بالمهزومين الموتى قبل الموت \* (١)

\* جيل قد مات ولما يولد بعد

لا يقدر أن يصنع شيئاً حتى في الحب \* (٢)

حين يفقد الشاعر قدرته على الكلام فإنه -- إذن -- قد فقد قدرته على التواصل مع الآخر  
بل فقد إنسانيته بحسب المفهوم الفلسفي للإنسان الذي يراه حيواناً مفكراً ناطقاً ، ومن ثم يزداد  
الشعور بالمرارة.

حين يسأل الابنُ أباه عن صمته ، هذا الصمت الذي ورثه أبوه عبر تاريخٍ طويلٍ من القمع  
الأسريّ السلطويّ ، وهو إذ يسأل فهو يريد أن يعرف مصيره ، لكن بلنند يقول .

(١) صلاح عبد الصبور: ليلي والمحمون ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥ ، ص ١٠١ .  
(٢) نفسه . ص ١٠١ .

" لا تسل عما وراء الصمت من زهرٍ وشوكٍ

أنا إن سألت

لسوف أبكي " [ص: ٢٥٦]

قد يكون وراء الصمت أمور محمودة يستحب السكوت عنها (زهر) ، لكنّ سياق القصيدة يشي بأن وراء صمت الأب كثيراً من (الشوك) ، الأمر الذي جعل الشاعر يكتف من تواجد " الشوك " ويضعه موازياً للفعل " أبكي " مستفيداً من صوت " الكاف المهموس " الذي يعبر عن ضعفه ووهنه بعد أن طحنه الدهر بكلّكله.

هذا التوازي بين (الشوك / أبكي) وإن حقق غرضاً قافوئياً، إلا أنه – وهذا هو الأهم – يسرد تاريخاً طويلاً من القمع والكبت ، وهنا نتذكر قوله :

" وبكيت ..

بكيت ..

بكيت ..

لأيّ من يسمح لي إلا أن أبكي " [ص: ٦٨٦]

إن الابن حين يح في السؤال يضع الأب في مأزق ، فما عساه أن يفعل سوى أن يسترجع لحظات البكاء المرعلى ما شاهد بعينيه من قهر داخليّ (أسري) ، وقهر خارجيّ (سلطويّ) يمتدان في أحشاء " التاريخ " ، كما يوضح السياق الآتي :

" يا بني

لا تسل عما أعني

إن سكنت شفتايا ، وإن نطقت شفتايا

فلقد علمني

زمني

ان لا الصخ عما أعني

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بَلْنَد الحيدريّ

إلا بالظنّ

لكن لاجاني الحاكم في الحكمة الكبرى

إذ قال بان الظنّ هو الإثم

لجردني حتى من خدعة ظني

حتى من كذبي الخالم لي عتمة قلبي " [ص: ٧٣٤]

ندرك - بعد استقراء السياق السابق - أن المسئول عن هذا الصمت ، هو الواقع (زمني) بما فيه من قوانين وتحكماتٍ سلطوية ، لكنّا ندرك حجم المأساة أكثر حين يكون مجرد الظن هو الإثم وليس التلفظ والتلطف ، أن تفكر فقط ، ذلك الإثم بعينه ، فالفكر إذن صار كالوسوسة التي يستعان بأهل الإيمان عليها

" أتفكر؟ هذي وسوسة استغفر واصرخ / ياهل الإيمان احموني / داووني من فكري" (١).

الشاعر - إذن - يكشف عن عورة واقعه الجلف، إذ هو المسئول عن صمته المقيم الذي ورثه الشاعر - دون أن يقصد - إلى ولده ، هو المسئول عمّا آل إليه الشاعر من انقطاع حبله السريّ مع الآخر.

الشاعر من خلال عرض تجربته المريرة مع الصمت المفروض عليه يقدم وثيقة إدانة لمجتمع القهر السلطويّ الذي يُفقد الإنسان بكارته وتلقائيته وانطلاقه .

وهنا تتسع دائرة الصمت أكثر كي تشمل الوطن بأسره .

(١/٣) الصمت / الوطن

يقول أدونيس " إنّ الشاعر الذي يستمرّ في كتابة الشعر صامتاً على الطغيان حوله يكون مشاركاً في هذا الطغيان" (٢) . وهذه المقولة تكتسب أهميتها هنا حين يصل الصمت إلى الدائرة الكبرى ، دائرة الوطن، فنقدر ما كانت بدايات بلند الحيدريّ بدايات رومانسية

(١) أدونيس: الكتاب (أمن المكان الآن) ، ط. دار الساقي ، بيروت ، ١٩٩٥ ، ٦٠/١ .

(٢) أدونيس: رمس الشعر ، ط. دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٦٢

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

انطوت فيها ذاته على صمته " المر " وانسحبت من المشهد العام بضجيجه وتقلباته نجدها في خريفها الأخير تشتتت مع الواقع الخارجي تشابكاً حائلاً ، فقد تنامى عند الشاعر الشعور بالقهر العام ، والكبت الشديد ، وانعقد فمه وتصلب جسده في تابوت الصمت ، لكنه ما عاد يخشى أنى السلطان وقوته ، يقول بلند نثرًا : " ستسألون لماذا لا يتغنى شعري بالأحلام؟ .. تعالوا إذن وانظروا الدم في الشوارع ، تعالوا انظروا " (١) لقد خشي الشعراء - فيما قبل أن يصرحوا بأفكارهم خوفا من بطش السلطة ، فانصرفوا إلى تفریح الشعب الذي تحمل الأذى صابراً " أما بلند فقد أدرك أن الأسباب المؤدية إلى شل حركة التطور في المجتمع هي " استكانة أدبائه إلى رضا فردي يحيلهم إلى جوقة من المطبلين والمزمرين والمداحين " (٢) إذن فقد قرر أن يتكلم لكن ستظل القوى الرادعة تسكته لأنه " في عصر الزيف لا يقول الشاعر كل ما في نفسه " (٣) ، يقول:

العدلُ أساسُ الملك

ماذا ؟؟

كذبٌ .. كذبٌ .. كذبٌ

الملكُ أساسُ العدل

إن تملك سكناً ... تملك حنّاً في تلي

صه .. لا تحك .. لا تحك .. لا

اصمت " [ص: ٤٨١]

لقد تعجب الشاعر من الحكمة الشهيرة " العدل أساس الملك " وعدم فاعليتها في وطنه وذلك عن طريق الاستفهام المفرغ من وظيفته الاستخبارية " ماذا؟! فهو لا ينتظر جواباً فالجواب معروف لديه مسبقاً ، الأمر الذي جعله يصرخ " كذب " مسقطاً المسند إليه في جملة اسمية مردداً المصنّد ثلاث مرات متتالية تكشف عن وعيه التام بحقيقة العدل في وطنه ، فقد أدرك أن " ميزان

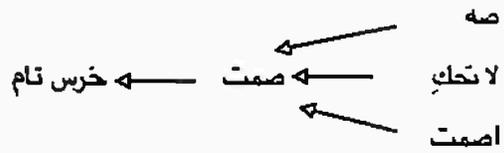
(١) بلند الحيدري : إشارات على الطريق ، ط. المزمرة العربية للدراسات والنشر ، بيروت (د.ت) ص ٦٠

(٢) د. يوسف عز الدين : الشعر العراقي الحديث ، ص ٢٢٤ .

(٣) بلند الحيدري : الأعمال الكاملة ، ص ٤٣١ .

## المستويات الأسلوبية ◊ — ◊ في ◊ شعر بُكْنَد الحيدريّ

العدل " في وطنه مقلوب بقلب الحكمة الشهيرة ، من " العدل أساس الملك " إلى " الملك أساس العدل " ، فحين تملك سكيناً فلك الحق في أن تقتل؟ هذا قانون العدل في وطنه ، وحين أنشأ يتكلم واجهته قوة الردع المتمثلة في الصيغة الأمرية " صه " ، وفي صيغة النهي عن الكلام ، وفي صيغة الأمر المباشر " اصمت " هذه القوى الرادعة تؤول جميعها إلى " الصمت " ذلك الدال الذي يؤول - بدوره - إلى تكميم الفم ، أو الخرس التام ، والخرس من مفردات الصمت التي ضم رصدها في إحصاء مفردات الصمت وحقوله الدلالية فاسم الفعل الأمري والنهي عن الكلام والأمر بالسكوت كلها طاقات لغوية تؤول إلى نتيجة واحدة كما يبين الشكل التالي :



يقول :

" بهداد ماتت من جرح ليها

من خرس أعمى شلّ لسان بهه " [ص: ٧٢٢]

إن هذا الخرس الذي أصاب أبناء الوطن ، خرس مفروض عليهم من قبل مؤسسات القمع كما في سياق " العدل أساس الملك " ، فصار الشعب كله أبكم ، وتدرك المناسبة أكثر حين يصبح " أبرهة الأشرم " هو ذلك الخرس في شفقي الشعب ، يقول :

" يا أبرهة الأشرم

يا خرساً في شفقي شعب أبكم

يا جرحاً يلهث في صمّي " [ص: ٧٩٦]

لقد أجهز الصمت على بغداد فغيّر ملامحها ، فما عاد فيها غير العتمة ( = غربة النجوم)

والتخبط الليلي ، يقول بلند :

" معذرة "

ضوفنا الأسياد

معذرة يا أنتم الآتون من أقاصي البلاد

لقد كذب المذبح لي نشرته الأخيرة

فليس لي بغداد

بحر

ولا در .. ولا جزيرة

.....

فليس لي بغداد

غير سورها القديم

غير صحتها اللميم

غير فربة النجوم في ....

[ص: ٧٧٩]

صمت لبالها "

فما عادت بغداد " بحر " العلوم الذي يستخرج منه " نر " المعرفة في شتى دروب العلم ،

وما عادت " جزيرة " الأمن التي ينعم فيها أبناؤها بالخير والسلام ، ما عاد فيها سوى " سور "

الجهل القديم، الذي يحاول تسلقه جبل من الصامتين الذين يتخبطون تيهًا في ليل دميم .

بلند في اعتناره هذا يتناص شعوريًا مع اعتنار " معروف الرصافي " لـ " أمين مشرق " حين

زار - الثاني العراق فلم يجدها كما كانت ، فوصف الرصافي العراق الكائن - في عصره - بقوله :

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُكَندَ الحيدريّ

\* أمين جنتَ إلى المراق لكي ترى  
 عنواً فذاك النجم أصبح أفلا  
 أو ما ترى قطراً المراق \* بحسنه  
 والليل ليه مكلّلاً برصع  
 فلقد عفا الجند القديم بأرضه  
 من أين يُرجى \* للمراق \* تقدّم  
 لا خير في وطن يكون العيفُ عنـ  
 والرأي عند طريده والعلمُ عنـ

الرصافي حين يتساءلُ عن سبيل التقدم للمراق ، فيجد أنه ليس ثمة سبيل للتقدم ما دام  
 السيف عند الجبان ، والمال عند البخيل ، والرأي عند الطريد الذي أُجبرَ - رغماً عنه - على الطرد .  
 وما دام الحكم عند الدخيل ، وهذا الهم الوطني هو ما نجده مصدوغاً بالمرارة في قول بلند :

\* بغداد

كيف يكون لملك أن تصمت ؟

أن لا تسأل أين أنا من حلم

كيف رضيت بهذا الخرس المدمي ؟

كيف رضيت بأن لا يسأل أبناؤك ..

عن كل مُحبيك القتلَى من أجلك

عن كل المنفين لأجلك في غير بلادٍ وبلاد

عن كل الأرصفة الجلي بخطاهم ودماهم \* [ص: ٨٠٨]

(١) معروف الرصافي : ديوان الرصافي ، ص ٤٢٥

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بَلَنْد الحيدريّ

ثمة روابط فكرية بين " بلند " و " الرصافي " ، نصل منها إلى أنه لا خير في وطن يَطْرُدُ أبناءه خارج حدوده فيلازموا الطرقات والأرصفة الحبلى بدماهم بسبب أنهم تكلموا ورفعوا أصواتهم ، أو - بعبارة أخرى وأدق - لأنهم خلقوا للشعب عبوئًا كي يرى القبح من حوِّله ولأنهم خلقوا للشعب السنة فَعَبَّرُوا عن هذا القبح بصوت عالٍ .

(٣-٧) تبقى ملاحظة أخيرة تتعلق بـ " الصمت " وتشكيله اللغويّ ، وهذه الملاحظة تشمل الدوائر السابقة جميعها، إذ لوحظ أن " الصمت " يأتي في كثير من سياقاته مرتبطًا بـ " الموت " ، وهنا الارتباط يأتي مُحَقَّقًا غرضين : أولهما: غرض قافويّ ، وثانيهما: غرض دلاليّ يتمثل في العلاقة الآتية:

الصمت = الموت                      ومن ثم : الكلام = الحياة

فإذا كان الموت - في أبسط تعريف له - هو خروج الروح من الجسد فيفقد فاعليته بفقدان حياته، فإن الصمت يعني خروج الإنسان من دائرة الفاعلية بقره وحبسه داخل جدران سكوته الرطبة .

فمن الدائرة الأولى ، يقول الشاعر مخاطبًا طيوف الفناء:

" يا طيوف الفناء

مُرِّي سريعًا

لقد خيرت الحياة في كل ذور

لعرلت الهدوء

في الموت بما " [ص:٦٤]

فحرف الجر " في " يحدد إقامة " الهدوء " في " الموت " ، كما أن الفعل " يحيا " يحدد

استمرارية هذه الحياة الصامتة في الموت .

وحين يخاطب الشاعر وحدته يجد أنها نمت واستطالت في ضفة " الموت " تمامًا كصمته

الذي نما - هو الآخر - في الصمت ، يقول :

" هكذا أنتِ لموتي

عشبة صغراء في ضفة موتي

وحديتاً مسرلاً بالهمس

كالضجى

كصمتي "

[ص: ٢١٩]

يصل الأمر إلى ذروته حين يمي الشاعر أن الصمت والموت وجهان لشيء واحد يقول:

" أتأملُ في الحرف لأخرج هذا الصمت

لأخرج هذا الموت

إن كنت

[ص: ٦٤٩]

سكتُ ... ومثتُ "

لذا نراه يتساءلُ :

" كيف سأبرأ من صوتي

من صمتي

من موتي

لا أدري

[ص: ٧٣٦]

لا أعرف "

الشاعر في هذا السياق ، والسياق قبل السابق - فضلاً عن جمعه الصمت والموت في سلة

واحدة - يُفردُ الدال بسطر شعري مستقل ، وهو بهذا التشكيل البصري يعطيه - أي الصمت -

جواز المرور لإنتاج الدلالة الشعرية<sup>(١)</sup>.

(١) أعطى شعراء الحديثة المعردة حقوقاً تساوي حقوق التركيب ، بل تزيد عليها في بعض الأحيان ، فقد أصبحت صاحبة حق مشروع في الاستقلال بالدلالة ، ومن ثم أصبح لها حق مشروع في الاستقلال بالسطر الشعري ، يطر البلاغة العربية قراءة أخرى د محمد عبد المطلب ، ص ٨١ ، ٨٢.

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بَلْكَند الحيدريّ

وحيث تستحثه المحبوبة على الكلام - في الدائرة الثانية من دوائر الصمت - نراها تظهر آثار الموت التي حلت بها من جفاف اليدين وزرقة الأطراف المتلحجة ، والوجع الذي يحتل جميع أعضائها .

تأخذ تنهائية (الصمت / الموت) بعدًا أكثر مأساويًا في الدائرة الأخيرة ، حين يكون كلٌّ من الصمت والموت فاعلاً تركيبياً ودلاليًا في السياق ، يقول :

° بغداد

ويلم غناءك صمتُ

ويهور بنا في جرح عنائك موتُ ° [ص: ٨٠٢]

فالصمت والموت فاعلان يتكفلان بـ "لَمْ" الغناء ونشر العويل ، وتعميق الجرح في جسد الوطن.

حين نقيم الدراسة معياراً للسياق اللغويّ الذي يردُّ فيه الدال ، فإنها - بذلك - تنأى عن الجدولة الإحصائية ° القاصرة لمفردات المعجم الشعريّ ، إذ إنها لم تعزل الدال عن سياقه<sup>(١)</sup> ، وحين نقيم معياراً للسياق بيئة الكلام ومحيطه ، فإنها بذلك تكشف عن الموقف الشعريّ العام للشاعر في أجلى صورته، فتفصح عن رؤيته للعالم حوله . وهذا أحدُ المطالب الشرعية للدراسة النقدية

\*\*\*\*\*

(١) انظر: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) د. محمد مفتاح ، ط. المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط. ٢، ١٩٩٢، ص: ٥٩، ويراجع منخل هذا الفصل .

## المبحث الرابع

### مفردات اللون

(١/٤) استطاع الشعز - في العصر الحديث - أن يستوحى كثيرًا من الفنون والفنون التشكيلية على وجه الخصوص . " كما استطاعت هذه الفنون، والفنون التشكيلية أن تستوحى الشعر، وأن تقيم بين اللون والكلمة علاقةً وثيقةً يتداخلُ فيها اللامرئي بالمرئي والرموز بالإشارات والتجريد بالزخرفة " (١).

بيد أن هذه العلاقة الحميمة بين الشعر والألوان لم تكن وليدة العصر الحديث فعبارة " هوارس " القائلة بأن " الشعر كالتصوير " ، وعبارة " سيدونيوس " التي تعتبر التصوير شعرًا صامتا والشعر صورةً ناطقة، تقرّب الحدود أكثر بين النظرة القديمة والنظرة الحديثة لعلاقة الفن التشكيلي بالشعر، لذا فالباحث يوافق على الرأي القائل بأن " الحدود بين الأدب والفنون التشكيلية قد زاد تخلخلها في العصر الحديث " (٢).

(٢/٤) لم تكن البلاغة العربية بمنأى عن رصد ظاهرة استخدام اللون في الخطاب الشعري إذ رصد البلاغيون - فيما بين أيديهم من نماذج إبداعية - هذه الظاهرة تحت ما أسماه بـ "التدبيج" الذي يعرفه العلوي بقوله: " هو أن تذكر في الكلام الواثا من الأصباغ تدلُّ على المدح والذم ...، وله في البلاغة موقع عظيم ، وهو يكسب الكلام بلاغةً ويزيده حلاوةً ، ويردُّ على وجهين ، الأول : أن يكون واثنا في المدح ، الثاني : أن يكون واثنا في الذم ...، وله أصل في البلاغة راسخ ، وفرع في الفصاحة باسق شامخ " (٣) وقد تناول هذا المصطلح القزويني في إيضاحه بقوله: " هو أن يذكر في معنى من المدح أو غيره الوان بقصد الكناية أو التورية " (٤).

(١) د. عبد العزيز المتالعج : شعرية اللون ، مجلة فصول ، مج ١٥ ، ع ١٩٩٦ ، ص ٣٢٠ .  
(٢) يورف ستريلاكا : العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى ، ترجمة مصطفى ماهر ، مجلة فصول ، مج ٥ ، ص ٢٤ .  
(٣) العلوي الطرار ، ٧٩ ، ٧٨/٢ .  
(٤) الزويبي . الإيضاح في علوم البلاغة ، تحقيق محمد عبد القادر الفاصلي ، بيروت ٢٠٠٤ ، ص ٢٢٧ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّد الحيدريّ

والتعريفان يكشفان عن مدى وعي الناقد القديم لوظيفة اللون في الخطاب الشعريّ إذ يكسب الكلام بلاغة ويزيده حلاوة عند العلويّ ، الذي لم يدين الأصل الراسخ والفرع الناسق له في البلاغة، لذا يقترب القزويني أكثر من بيان هذا الأصل حين يربط "التدبيح" وأثره بالكناية والتورية .  
(٣٢/٤) تصيح مفردات اللون من الدوال الرئيسية للمعجم الشعريّ حين تكشف - في حالة تردها الواضح - عن جوانب من تجربة الشاعر ورؤيته ، " فهي ليست مجرد ألوان تراها العين ، بل هي ترتبط بأحاسيس وذكريات سارة أو مكدرّة " (١) ، أو على حد تعريف العلويّ السابق ، حين ربط استخدامها بالذم تارة ، وبالمدح تارة أخرى .

فالألوان - إذن - علاقة وثيقة بالمعجم الشعريّ ، على اعتبار أنه يشكل الدوائر الرئيسية للعالم الشعريّ ، ففي الوقت الذي تتم فيه عملية اختيار الألفاظ بطريقة معينة " بحيث تثير معانيها، أو يراه لمعانيها أن تثير خيالاً جمالياً ، فإن ذلك ما يمكن أن يطلق عليه المعجم الشعريّ " (٢) ، فالألوان " عنصر من عناصر المعجم الشعريّ الذي يكاد ينقل على كل شاعر " (٣) ، كما يسهم المعجم الشعريّ في " تفسير دلالة اللون مما يعين على فهم التجربة الشعرية بوجه عام ، ذلك أننا قد نجد جملة ألوان لدى الشاعر توجّهنا الدلالة المعجمية عنها توجيهها ما ... ، وبذلك يقوم هذا التزاوج بين دلالة اللون ، والكلمات المنتشرة في النصّ بتقديم مفتاح فهم التجربة الشعرية " (٤)

(٤/٤) وحين يكون مناط الحديث عن الألوان ودلالاتها في الخطاب الشعريّ عند " بلنّد الحيدريّ " لابد أن نذكر - أولاً - أن الشاعر كان فناناً تشكيليّاً ، له آراؤه ورواه في الفن كما كان له في الشعر، الأمر الذي يجعلنا ندرك مدى وعيه في توظيف مفردات اللون في شعره ، فهو في تصديده من قصائده كما في لوحة من لوحانه حريصٌ على وضع اللون المناسب بتقنيّاته المتعددة في الوضع المناسب .

(١) شكري الطواسني: مستويات البناء الشعري .. ، دراسة في بلاغة النص ، ص ٥٧٧ .  
(٢) د. خالد سليمان خليل حاوي ، دراسة في معجمه الشعريّ، مجلة فصول، مج ١٠ ، ع ٢/١ ، ١٩٨٩ ، ص ٤٧ ، ٤٨ .  
(٣) د. محمد عبد المطلب: شاعرية اللون عند امرئ القيس . مجلة فصول ، مج ٥ ، ع ٢٤ ، ١٩٨٥ ، ص ٥٥ .  
(٤) د. يوسف حسّس نوفل: الصورة الشعرية واستيحاء الألوان ، ط. دار النهضة العربية ، ط ١ ، ١٩٨٥ ، ص:ك، ل .

## المستويات الأسلوبية ————— في شعر بَلَد الحيدريّ

ولابد أن نذكر - ثانيًا - أشاط توظيف اللون في خطابهِ الشعريّ، وذلك قبل اللوج في

تحليل معطيات الجداول الإحصائية.

أنماط توظيف اللون<sup>(١)</sup> في شعر " بلد الحيدريّ " :

النمط الأول:

وفيه تم توظيف الدوال اللونية على مستوى الوصف، بحيث سهّل إيجاد حالة التطابق بينها وبين مدلولاتها، ومن ثم يمكن تحديد الدلالة الحرفية بينهما، باعتبارها مسكونة بقانون الوحدة " الأنتروبولوجية " نتيجة تسلط طقسية المعرفة السلفية للألوان في وجدان الشاعر، على النحو التالي:

الظلال السوداء	[ص ٢١، ٤٣٥]
سود أيامك	[ص ١٦٤]
الليالي السود	[ص ١٧٠، ٢٧٧، ٣١٣، ٣٢٦]
الأبد الأسود	[ص ١٩٥]
غطاء أبيض	[ص ٤٤٥]
كفن أبيض	[ص ٥٢٨]
البيت الأبيض	[ص ٦٥٦]
أوراق بيضاء وأخرى صفراء	[ص ٧٢٦]
الليالي الحمر	[ص ١٥٢]
الضحكة الصفراء	[ص ١٣٢]
رسالة صفراء	[ص ٤٢١]
كتب صفراء	[ص ٧٨١]

(١) انظر في ذلك، د. محمد حناظ نياض، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، مج ٥، ع ٢، ١٩٨٥، ص ٢٠ وما بعدها.

## المستويات الأسلوبية — في — شعر بلنْد الحيدريّ

□ الأفق الأزرق [ص ١١٩]

□ الرؤى الخضراء [ص ١٦١]

□ الأحلام الخضراء [ص ٧٧١]

فالتفاهع في كل هذه السياقات يستخدم مفردات اللون في "تعايير جاهزة" (١) للإفصاح عن رؤيته، فالأيام والليالي السوداء ، والأبد الأسود تعبر جميعاً عن حالة الحزن والبأس الشديدين اللذين يئن الشاعر تحت وطأتها ، ووصف الكفن باللون الأبيض تعبير وصفي شائع [على التقويض من الكفن الأزرق على ما سوف نراه] بكل ما يحمله اللون الأبيض من نقاء وشفافية ، كذا ما نراه في استخدامه لـ "البيت الأبيض" فإننا نعرف - دون أدنى إغلاق - أنه يقصد مقر الحكومة الأمريكية، وحين يصف الأوراق بالبياض ، فإنه يقصد الصحف " ذات السمعة الطيبة " (٢) ، بخلاف الأوراق الصفراء التي هي الصحف " المعنية بالفضائح والأخبار المثيرة " (٣) ، بينما كان مقصوده من " الليالي الحمر" المقصود الشائع من أنها الليالي " الخليعة الماجنة " (٤) ، والرسائل الصفراء ومعها الكتب الصفراء ، إشارة إلى الكتب القديمة، كذا كان تعبير " الضحكة الصفراء " من التعابير الجاهزة ، وهي الضحكة " المنتزعة بمرارة " (٥) ، أما الأفق الأزرق فهو الأفق المليء بالبهجة والانتسراح ، أما الرؤى الخضراء ، وكذا الأحلام الخضراء ، فهي تذكرنا بلون الأمل الأخضر عند لويينبرن "

في قوله :

((For Hope the gentle green))<sup>(١)</sup>

(١) انظر: د. محمد المهدي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص ٣١٩ .  
(٢) د. أحمد مختار عمر: اللغة واللون ، ط. دار البحوث العلمية ، الكويت ، ط ١ . ١٩٨٢ ، ص ٧٠ .  
(٣) نفسه: ص ٧٥ .  
(٤) نفسه : ص ٧٦ .  
(٥) نفسه : ص ٧٤ .  
(٦) د. محمد حافظ دياب: جماليات اللون في القصيدة العربية ، مجلة فصول، مج ٥ ، ٢٤ ، ١٩٨٥ ، ص ٤٦ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُكْنُد الحيدريّ

### النمط الثاني :

وفيه يوظف الشاعر مفردة اللون توظيفاً يكون في الأغلب على مستوى التشبيه حيث الدلالة بوصفها علاقة بين الدوال اللونية وملولاتها متقاربة ، وذلك على النحو التالي :

◻ الحق أبيض كالأحلام [ص ٤٩٢]

◻ ... صفراء كالصمت [ص ٢٥٦]

◻ صفراء كالبهتان [ص ٩٠٣، ٤٧٥، ٧٦٣]

◻ المصفرة كالداء [ص ٦١٨]

◻ الأصفر كالسل [ص ٨١١]

◻ مسودة كضميري [ص ١٣٩]

◻ صحيفة سوداء مثل القار [ص ٢٤٠]

فاللون الأبيض لون الطهر ، والنقاء والصدق ، فحين يصف الشاعر محبوبته فليس غريباً أن يشبها بالهمسة البيضاء [ص: ٢٧] ، وليس غريباً أن يكون الحق أبيض كالأحلام لِمَا في اللون الأبيض من دلالات الخير والصدق ، وبما إنه - أي اللون الأبيض - " نَعَمٌ في مقابل "لا" الموجودة في الأسود"<sup>(١)</sup>.

واللون الأصفر في أحد وجوهه يرتبط بالمرض والسقم<sup>(٢)</sup> ، لذا تراه يعقد به علاقة المشابهة بدوال سلبية ، كالصمت ، والبهتان ، والداء ، والسل في مواضع متعددة .

أما اللون الأسود بدلالاته السالبة فيضعه الشاعر في علاقة تشابهية مع ضميره / ذاته الخائفة من المجهول ، الجانحة دوماً إلى التكتّم والصمت ، كذا الليل بما فيه من ظلمة فإنه يشبهه بصحيفة سوداء مثل القار .

### النمط الثالث

(١) د أحمد مختار عمر . النعمة واللون ، ص ١٨٥ .

(٢) نفسه ص ١٨٤ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بَلَّغْد الحيدريّ

وقد استخدم فيه الشاعر مفردات اللون على مستوى الرمز، حيث استخدم مدلولات اللون لتمثيل دواله، ومن ثم كان هذا الاستخدام أشد تعقيداً من النمطين الأولين لأنه يتجنب الاقتراب، وإن استحال في أحيان إلى مستوى المجاز التقليدي المجرد الذي قصده القزويني بقوله:

'... بقصد الكناية أو التورية'، وهذا ما يتضح في السياقات الآتية:

- ◻ المعاطف السوداء [ص ٥٠١]
- ◻ الأرصفة السوداء [ص ٤٤١]
- ◻ الجدران السود [ص ٦٧٢]
- ◻ الخبز الأسمر [ص ٦٦١]
- ◻ مرآة سوداء [ص ٧٣٣]
- ◻ أعينها البيضاء [ص ٢٤٠]
- ◻ الياقات البيضاء [ص ٥٠١، ٤٨٠]
- ◻ دموقاً بيضا [ص ٧٤٢]
- ◻ فكرة حمراء [ص ٢٢]
- ◻ اللون الأحمر في السكين [ص ٧٩٩]

فـ " المعاطف السوداء " هي معاطف رجال الشرطة المتريصين للشاعر أينما توجّه  
و" الأرصفة السوداء " هي أرصفة الشوارع البغدادية التي تصعلك عليها واتخذها فراشاً في شبابه،  
و" الجدران السوداء " هي جدران السجن بما تحمله من كآبة ويأس. هي جدران السجن التي سلبت  
منه سني عمره، أما " الخبز الأسود " فهو خبز الفقراء المصنوع من دقيق غير الدقيق الفاخر الذي  
يصنع منه الخبز الأبيض<sup>(١)</sup> بينما كانت " المرآة السوداء " هي العاكسة لهذا الواقع الأليم المحزن  
الذي كان يحياه .

(١) نفسه: ص: ٧١ .

## المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ شعر بُلند الحيدري

أما " الأعين البيضاء " فهي العين العمياء التي لا تبصر واقعها . فالأرضُ:  
" تلهو بأعينها البيضاء ديدان .

فلا تحس

ولا ترني لما فيها " [ص: ٢٤٠]

أما " الباقات البيضاء " فهي كناية عن موظفي المكاتب الحكومية الذين لا ترهقهم  
المقاعب والمشاق، فهم على حد تعبير أمل دنقل :

" يُوتئُون ياقات قمصانهم برياط السكوت " (١)

أما " الفكرة الحمراء " فهي كناية عن الفكرة الثورية التي تسعى للتحقيق ، حتى ولو بالدم  
ولا يخفى ما وراء هذا اللون من أيديولوجية وخاصة عند اليساريين الروس (٢).

أما " اللون الأحمر في السكين " فهو الدم ، " الأتعة الحمر " ، هي أتعة المحتل الأجنبي  
الطامع في الأراضي العربية ، أما الجراد الأصفر في قوله :

" ورأيت دمي في عيني ميت لم يقبر

في خارطة شوهاء على صفحة دفتر

وحزنت لها ... ولأمي

ولوجهي المدمي ... هذا الملفوف كجمجمة

في خبز أسمر

الملقى وعدًا لجراد أصفر " [ص: ٦٦٢]

هو جراد الاحتلال الذي أكل خيرات وطنه ، وتركه ميتًا لم يقبر بعد أن أتى على اليابس

والأخضر

(١) أمل دنقل الأعصاب الشعرية الكاملة ، ط. مكتبة مطبولى ، دت ، ص ٣٢٦

(٢) د أحمد مختار عصر اللغة والنون، ص ١٦٦ .

### النمط الرابع :

وهو نمط العدول ، أو " الانزياح " ، الذي يعني - بحسب تعريف " جان كوهين " - البعد عن مطابقة الدال لدلوله ، فالدوال اللونية استنادًا إلى هذا الأسلوب لا ينبغي أن تكون تعبيرًا أميّنًا أو صادقًا للدلول لتر غير عادية ، بل هي التعبير غير العادي لكون عادي<sup>(١)</sup> ومعنى ذلك أن شاعرية مفردة اللون - في هذا النمط الأسلوبي - تأتي نتيجة الانحراف عن المعنى الأصلي ، وذلك لأن كل انحراف لا بد أن يكون مسبوقًا بقاعدة معيارية ينتهكها ويقاس إليها مدى انحرافه<sup>(٢)</sup> ، وذلك ما نراه في السياقات الآتية :

- مباسمها السوداء [ص: ١٥٢]
- زنبقة سوداء [ص: ٦٩]
- دمًا أسود [ص: ٤٤٥]
- أبيض كعارنا [ص: ٥٤٩]
- ينشر الأكفان زرقًا [ص: ٦٤٤]
- الأوردة الزرق [ص: ٦٤٤]

فالمسّم " الثغر المتبسم " بلونه الأبيض بما يوحيه بأجواء الصفاء والإشراق والحب ، يؤول إلى " ميسم أسود " لما في السواد من معاني الحزن والألم . كذا الأمر في " الزنبقة " (٣) ذات الرائحة الطيبة، تستحيل إلى نبتة سوداء تحمل التشاؤم والانقباض وهذا بلا شك يعكس رؤى الشاعر لواقعه ، إذ إن هذا السواد المحيط به يعكس دلالة نفسية أعطت شعره صبغة تشاؤمية مريرة ، امتدت في أحيان كثيرة إلى نزعة العدمية والفناء .

أمّا حين يتم العدول من لون الحمرة في الدم إلى السواد ، فهذا يعني أنّ هذا الدّم - بلونه الأسود جاء نتيجة الام بدنية ونفسية قاسية عانى منها الشاعر كثيرًا .

(١) د يعني العبد - في القول الشعري ، ط. دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب، ط. ١٩٨٧، ص ٢٠ .  
 (٢) د أسامة البحيري. تحولات البنية في البلاغة العربية ، ص ٣٧ .  
 (٣) الزينق: نبات له زهر طيب الرائحة. المعجم الوسيط: (زينق)، ٤١٧/١ .

وتحل صورة "العار" بلونه الأبيض هي الصورة اللونية الأكثر انزياحًا في هذا التشكيل اللوني، إذ إن كلمة "العار" بما فيها من المعاني السلبية يناسبها من الألوان "الأسود" - لا غير- إلا أن الشاعر يقربها باللون الأبيض، ومن ثم يتم العدول عن اللون الأسود إلى اللون الأبيض، كما كان "الماء" و"اللبن" "الأسودين عند العرب في الأداء اللغوي قديمًا"<sup>(١)</sup>.

وإنا كان "الكفن" بلونه الأبيض من النمط الأول في استخدام اللون عند بلنند الحيدري "فإن الكفن الأزرق" هنا عدول عن لونه الأبيض الناصع، ولكن ما غرض الشاعر من هذا العدول إلى النمط الثاني؟

ربما كان العدول إلى اللون الأزرق لما فيه من حالات الاغتمام والحزن والكتابة كما في التعبيرات الإنجليزية: ((Feeling blue-blued evils-blues))<sup>(٢)</sup>، كما أنه - في إحدى وجوهه - يدل على الخمول والكسل، والرقود التام، مما يناسب حال الموتى في الأكفان.

أما "الأوردة" - أوعية الدماء - فالغالب على لونها الخضرة، ومن ثم تتحول الخضرة إلى زرقة، لما في الثانية من شعور بالمسؤولية، والإيمان برسالة ينبغي تأديتها<sup>(٣)</sup> وهذه الدلالة هي المناسبة لسياق اللون، حيث يخاطب "بلنند" "خليل حاوي" قائلاً:

" قل للزمن الآتي : لن تأتي "

يا أنت الرابض ما بين الأوردة الزرق

ولبض العرق " [ص: ٦٤٤]

ومن خلال ما سبق يستطيع الباحث أن يقرر أن الشاعر تنوعت استخداماته أسلوبياً لدوال اللون، فلم تأت على نبط واحد، مما يعكس مدى وعيه بمفردة اللون ودلالاتها في الخطاب.

(٥/٤) يسعى المبحث - في خطوة ثانية - إلى التوقف على دوال الألوان وإحياءاتها

بوصفها عنصراً من عناصر المعجم الشعري عند "بلنند الحيدري"، لذا قام المبحث بتقسيم الدوال

(١) د. أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص ٧٢

(٢) نفسه: ص ٧٩

(٣) نفسه ص ٨٠

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

اللونية بحسب تقسيم ((ليوهرفتش)) للألوان<sup>(١)</sup>، فصنع جداول لهذا التقسيم وقام بتحليل معطيات هذه الجداول ليصل في النهاية إلى رؤية شاملة تتسق مع الموقف الشعري العام المتمثل في أعمال الشاعر ككل .

فقمنا بإحصاء سلسلة الألوان الأكروماتية اللالونية ، وهي : الأسود الرمائي ، والأبيض .

وقمنا بإحصاء سلسلة الألوان الأساسية ، وهي : الأحمر والأصفر والأخضر والأزرق .

ثم قمنا بإحصاء دوائر الألوان الهامشية ، أو ظلال الألوان فعلى الرغم من تعددها، لأنها تشمل كل كلمة لها إحياء لونيّ، إلا أن الباحث استطاع أن يرصد أكثرها انتشاراً في الخطاب الشعريّ عند " بلند " .

بيد أن المبحث لا يتوقف عند هذا الحد فحسب، بل سعى - كما هو دأب الدراسة - إلى تحليل معطيات هذه الإحصاءات ، بل إنه يقترب أكثر إلى وضع الدال في سياقه إيماناً بأن السياق " يساعد على فهم دلالة اللون " <sup>(٢)</sup> ، كذا إيماناً بأن " دوال اللون في الخطاب الشعريّ شأنها مثل غيرها من الدوال تتألف مع هذا الخطاب تألفاً غير متوقع وتحرر نتيجة التراخي في أواصر التركيب ، وتخضراً في علاقات جديدة تستجيب لمتطلبات الشعرية . ذلك لأن لهذه الدوال رموزاً ومعاني، ووظيفة الشاعر هي معرفة استخدام هذه الرموز، وتلك المعاني ، ليعيد تشكيل اللغة ، ويخلق لها ذاكرة جديدة حدسية تتمكن من استصفائها وتفجير أعماقها <sup>(٣)</sup>

(١/٥/٤) يعد اللون الأسود أكثر الألوان استخداماً في شعر " بلند الحيدري " إذ يبلغ

معدل تكرار اللون الأسود فقط " تسعاً وثمانين " مرةً ، هذا بجانب إحياءاته فمفردات العتمة كلها تبلغ " ثلاثاً وتسعين ومائتين " مرة ، ومفردة " الظل " <sup>(٤)</sup> تبلغ " تسع عشرة مرة ومائة " في حين وصل

(١) ينظر: جماليات اللون في القصيدة العربية ، د. محمد حافظ دياب ، مجلة فصول ، مج ٥ ، ٢٤ ، ١٩٨٥ ، ص ٤٣ ، ٤٤ .

(٢) د. يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية واستحياء الألوان، ص ٢٦ .

(٣) د. محمد حافظ دياب: جماليات اللون في القصيدة العربية ، ص ٤٤ .

(٤) وذلك لما في كلمة ((الظل)) من غياب للزور عن طريق حجره، فالظل عن السحاب ما وارى الشمس منه أو سوانه، والعرب تقول: ليس شيء أظل من حجر ، ولا أنفاً من شجر ولا أشد سواداً من ظل .

انظر معجم الألوان في اللغة والأدب ، جمع وترتيب د. ريس العويسكي ، ط مكتبة لبنان ناشرون ، ط ١ ، ١٩٩٢ ، ص ١٣١ ، باب الطاء

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

معدل تكرار مفردة " الطين " إلى خمس عشرة مرةً يليها مجموعة من الصفات ، وهي ( فاحمة ، داكنة ، دكنة ، قائمة ، قائم ، قائمات ) وصل معدل تكرارها إلى اثنتي عشرة مرة<sup>(١)</sup> ، تلتها مفردة "الدخان " بمعدل " تسع " مرات ، ثم مفردة " الوحل " ست مرات ، ثم - أخيرًا - مفردة " الأسفلت " التي تكررت مرتين فقط .

وبذا يبلغ معدل تواجد اللون " الأسود " وإيحاءاته المتعددة خمسًا وأربعين وخمسمائة مرة (٥٤٥) ، واحسبُ أنّ هذا القدر الكبير من دوال اللون الأسود وإيحاءاته كافية بأن تجعلنا ندرك الحالة التشاؤمية الواضحة للشاعر فهو لا يرى في واقعه ما يبعث الأمل والتفاؤل ، بل يراه واقعا كئيبيًا مظلمًا تحول كل شيء فيه إلى عتمة وسواد .

ولذا كان استخدام الشاعر للون الأسود وصفًا للموجودات المادية والمعنوية المحيطة به وقد يخرج الأسود عن دلالة الحزن والكآبة حين يأتي على دللته الأصلية وصفًا لأشخاص كالحبوبة، وتشكاييا، وسنغور، فاللون الأسود - إذن - له ثلاثة استخدامات أسلوبية :

[أ] وصفًا لموجودات مادية محيطة به ، وهذه الموجودات تجسد الحزن والكآبة والشؤم أمام

عينيه، على ما نراه في السياقات الآتية :

- كوة سوباء [ص:٢٢]
- النهر الأسود [ص:٦٩]
- عواصف سوداء [ص:٢٩، ١٣٣]
- طريق أسود [ص:٣٦٢]
- الرمال الصمر [ص:٣٨٩]
- زقاق أسود [ص:٤٩١، ٤٩٢]
- الدرب الأسود [ص:٥٨٦]

(١) قائمة ، قائم ، قائمات : ثماني مرات ، صفحات ٥٥ ، ٩٥ ، ١٢٥ ، ٢٢٣ ، ٢٢٨ ، ٣٤٢ ، ٣٤٤ ، ٤٠٨ ، (فاحمة)) مرة واحدة صفحة ٥٧ ، داكنة ، دكنة : ثلاث مرات ، صفحات : ١٦١ ، ٧٤٢ ، ٨١٣ .

## المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ ◊ ◊ شعر بلند الحيدري

- ◊ قنديلاً أسود [ص: ٥٦١]
  - ◊ طاولة سوداء [ص: ٧٢٦، ٥٨٤، ٥٨٢]
  - ◊ أرض سواناء [ص: ٧٢٢]
- فناصر الكون المادية المحيطة به كلها سواناء ، فالطرقاات بما تحويه من أرصفة وجدران وقناديل وأسوار، ورمال، وأنهار، بل الأرض كلها قد التفت بالسواناء أمام عينيه ومن ثم حياته كلها ، يقول:

" حتى تمودتُ الحياه

سحابة سواناء ألتت رحلها بجناهي " [ص: ٩٦]

فلم يعد السحاب عنده مجازاً عن المطر الذي يحمل الخير ، فهي سحائبُ سواناءُ تلقي مطراً أسوداً على أرضٍ متكلسةٍ صلدة يحيا عليها الشاعر ، بين جدران سواناء .

[ب] وصف للموجودات المعنوية التي تحيط بالشاعر كالليل ، والصباح ، والأيد والأحلام وغير

ذلك على النحو التالي :

- ◊ سواناء الليل [ص: ٩٩]
- ◊ الظلال السواناء [ص: ١٢١]
- ◊ سمود أيامك [ص: ١٦٤]
- ◊ الليلي السواناء [ص: ١٧٠]
- ◊ الأيد الأسود [ص: ١٩٥]
- ◊ أحلامنا السواناء [ص: ٤٥١، ٣١٨]
- ◊ الأعمدة السواناء من جرائد الصباح [ص: ٦١٠]
- ◊ أغاني سواناء [ص: ٦٢٤]
- ◊ ألم أسود [ص: ٧٤٢]

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

فالليل، والصباح، والأيام دوال زمنية لا تنفصل عن دائرة " الأند " الذي نعتة الشاعر بالسواد. كذا الأغاني، والأحلام، والآلام، كل هذه المعنويات اتصفت بالسواد أمام الشاعر.

[ج] وصفٌ أصليٌّ لأشخاصٍ. وفي هذا الاستخدام تخرج دلالة اللون الأسود من الحزن واليأس والتشاؤم، وذلك حين يصف محبوبته " السمراء " بأنها حلمه الطاهر النقيّ، فقد أحبّ العرب - منذ القدم - اللون الأسمر، وردّوه لوصف البشرة أو الشفتين يقول بلنْد:

" سمراء "

يا حلمي المضمخ باهواجس والظنونِ

يا غفوة / لدمت لي واحاقما حتى جنوني

ولكم تقبّات السكونِ أعبُ حبك لي سكوني " [ص:١٥٩]

فالمرأة السمراء في هذا السياق امرأة مثال، ذات واحاتٍ مقدّسة يتفيا الشاعر ظلها. ينهل

الحب في ربوعها الساكنة الوداعة، والفتاة السمراء في السياق التالي هي بغداد يقول :

" بغداد "

يا وجه فتاة سمراء تراود كل مساءٍ أرقبي

يا تمّيا مرأً لي عرقبي

يا بسمة طفلٍ

يا سطوة غلٍ

ماذا لك في ... وماذا تركت أيامك لي

أكثر من موتك لي جرحي يا بغداد " [ص:٥٢٨]

ويخرج اللون الأسود عن دلالات الحزن أيضاً حين يتحدث " بلنْد " عن " تشكاييا "

فحين يُودّعه الوداع الأخير في " أصيلة " . يقول :

" وتشد على كفيك السوداوين يدايا

ونقول: سترجع ... لا بد وأن ترجع

.....

وأصبح .. أصبح

تشكايًا

لا تمض

يا من أحييت بومحك كل الأرض " [ص: ٧٤٣]

فالكفّ السوءاء هنا مجاز عن تشكايًا الذي استطاع أن يزيغ بها الجهل عن بني وطنه.

◊ وفي قصيدة "حوار الألوان" يخاطب " بلند" " سنغور" فيصفه بأبيه الأسود بقوله :

" قلّ كلا .. لن لسمح

أن نذبح

لن لسمح

أن يربح تجار الجلد الأسود من جلدي غلا

من جلدي نعلا

قل: كلا .. كلا يا ابني الأسود " [ص: ٨١٥]

إلا أن هذا الاستخدام للون الأسود قليل، ولا يعول عليه الشاعر كثيرًا ، وإنما الغرض من

المجيء به هو رصد النواثر السياقية التي يتحرك فيها اللون .

(٢/٥/٤) يأتي اللون الأصفر في المنزلة الثانية في استخدام الشاعر للألوان ، بيد أن اللون

الأصفر لم يُلمح له إحياءات في أعمال الشاعر ، فضلاً عن كون استخدامه جاء على شكلين فحسب

[أ] ووصف للماديات، كما في السياقات الآتية :

◻ شمعتي صفراء في اللون [ص : ٣٦]

◻ عشبة صفراء [ص: ٢١٩]

◻ ملح مصفر [ص ٤٠٧]

◻ صفرة كفه [ص ٤٩٥]

▪ طحالب صفراء [ص: ٧٦٣]

▪ فلاة صفراء [ص: ٧٦٥]

▪ القمر الأصفر [ص: ٨١١]

[ب] وصف للمعنويات. كما في السياقات الآتية :

▪ اصفرار ظنونك [ص: ١٢٧]

▪ ضحكة صفراء [ص: ١٣٢]

▪ حروفي الصفير [ص: ٤٢١]

▪ كذبة صفراء [ص: ٤٤٩]

▪ شهادة صفراء [ص: ٤٧٥]

واللون الأصفر في الاستخدامين السابقين ارتبط بدلالته النفسية من حيث كونه يرتبط

بالمرض والسقم والجبن والغدر والخيانة .

(٢/٥/٤) اللون الأخضر هو لون الخصب والرزق والنماء، كما أنه لون الغضاضة وعدم

النضج، لكنه في جانبٍ من جوانبه يرتبط بمعاني الدفاع والحفاظلة على النفس فهو إلى السلبية أقرب منه إلى الإيجابية .

وقد احتل هذا اللون المرتبة الثالثة في استخدام الشاعر للألوان ، بعدد تكرار (٢٦) مرة

وجاء في استخداماته حاملاً الدلالة الأولى، وهي دلالة النضارة وعدم النضج والخير والنماء " يقول " بلند :

" ولن تموي "

مادم حرف أخضر يومئ وشمس تولد " [ص: ٣٧٧]

فهو حين يرثي " سميرة عزام " يرى أن الحرف الأخضر هو الذي يجدد حياتها، بما في

الأخضر من معاني الخصب والنماء .

وحين يكون بحوار محبوبته " تخضر وتزهى في جنبه وعود " [ص: ٣٣٨].

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

وحين يقبع صديقه الشاعر " مظفر التّواب " في سجن النقرة ، يردد عليه بلند قوله :

" اصحح يا مظفر "

أن شصتا طمرته الريح في الصحراء

رغم الريح والصحراء

أخضر؟ "

ويصل في نهاية قصيدته إلى نتيجة مفادها أن الفصن الأخضر هو مظفر الذي لم يذبل، ولم يجف على الرغم من عوامل السجن السلبية ، ومن ثم ، يقول مختتمًا قصيدة " فصن وصحراء ومظفر ":

" اسكتي يا ريح ... اسكتي يا ريح "

فالإنسان ألى كان

ليح يتلجّر

وسبقى الفصن أخضر " [ص: ٤٠١]

الشاعر بي هذه الساقات وغيرها يعوّل على هذه الدلالة الشائعة للون الأخضر على مستوى وصف المعنويات أو الماديات .

(٤/٥/٤) يمثل اللون الأبيض المرتبة الرابعة في استخدام الشاعر لمفردات اللون ودلالات

اللون الأبيض تنحصر في الطهر والصفاء والنقاوة والصدق<sup>(١)</sup>.

إلا أن هذه الدلالة تأتي مزدوجة الأداء ، فقد يكون اللون الأبيض بذاته رمزًا للطهر والنقاء

والصدق ، كما يكون رمزًا للموت بما فيه من صفاء ونقاوة .

وقد استخدم " بلند " اللون الأبيض بدالتين مختلفتين .

الأولى بما يوجه اللون من معاني الطهر والنقاء والصفاء . وذلك حين كان يجذّت فلتته قائلاً

" يا طفلي ... "

(١) د احمد مختار عمر اللغة واللون، ص ٦٩ ، ١٦٤ ، ١٨٥

## المستويات الأسلوبية ◊ ————— ◊ في ◊ شعر بلنْد الحيدريّ

نامي بقلب الدجى

وانطلقى

أنى يمرُّ السحابُ ◊

وسرّحى دلياك في سحوة بيضاء لم يلاحق عليها اكتاب ◊ [ص: ١٧٥]

فعال الأطفال بما فيه من براءة ونقاء يناسب تلك " السجوة " البيضاء التي يبتعد عنها  
الاكتئاب بفعل أداة النفي " لم " ، فإذا كان الشاعر قد قاسى كثيراً تحت وطأة الدجى، فإن طفولته  
هنا تنام قريرة العينين في قلب الدجى .

وإذا كانت الطفلة رمزاً للبراءة والنقاء في عالم الشاعر الحاضر، فإن " الجد " بما يمثله من  
زمان بكر يبتعد عن التخليط ، ويمثل النقاء والصدق في عالم الشاعر المنصرم فدلالة اللون هنا هي  
دلالة الصدق وعدم الرياء والتضحية في سبيل الوطن .

يقول " بلنْد " :

◊ يا جدي

أنت غرمت بعني الوعد

بان لا أنسى وطني

قلت: صن المهند

ولا تخدله غدا

يا جدي...ومت كما شئت

ولم تك ملهوكا

لم تك سجتا أو مسجوكا

كنت كما شئت خطأً أبيض ◊ [ص: ٤٤٥]

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

فالجد يمثل الصدق والبراءة ، وما يؤكد ذلك المعنى، هذا النفي الممتد ، فلم يكن الجد ملعونًا ولا سجنًا ولا مسجونًا ، فلم لا يكون غطاءً أبيضَ يضمُّ في حجره حفيده ويُلقِّنه أولى دروس الفداء ، والمحافظة على العهد ؟!

" صَنِ الْعَهْدِ

وَلَا تَحْذَلْهُ غَدًا "

لذا بعد أن يموت الجد يبقى الحفيد يلملم ملاءته البيضاء علهُ وهو في سجنه يولد ثانية في

وعدٍ جديد ، يقول :

" أَلَا يَا جَدِي

مَا زِلْتَ أَلْمَمَ نَفْسِي فِي كُلِّ مَلَاءَتِكَ

تِلْكَ الْبَيْضَاءُ بَلُونُ بَرَاءَتِكَ يَا جَدِي

أَرِمُ بِرُجْهِكَ فِي سَجْنِي ... مِنْ بَدْرِي

قَدْ نُوِلِدُ لَانِيَّةٍ فِي وَجْدٍ ... فِي شَيْءٍ

مِنْ عَيْنِي

فِي شَيْءٍ مِنْ بَعْضِ بَرَاءَتِكَ ... يَا جَدِي

لَلِّي :

هَلْ لَكَ أَنْ تُوِلِدَ لَانِيَّةٍ فِي جَلْدِي " [ص: ٤٤٨]

فملاءات الجد البيضاء رمز لبراءته ، وهي بما تمثله من علاقة مجازية عن الجد تمثّل أهمية

براءة هذا الجد وصدقه للشاعر في وقته الحاضر .

الثانية : ما توحيه دلالات اللون الأبيض من معاني الموت .

والذي يؤدي هذه الدلالة مفردة تشع لوئًا أبيض ، وهذه المفردة ترتبط بذكر الموت فـ "

الكهن " الأبيض دلالة على الطهر والنقاء غير الفعّال لما في صاحبها من فقدان للحياة يقول بلند :

" هَلْ لِي إِنْ عَدْتُ غَدًا لِمَدِينِي "

هل لي أن

أسأل عن ..

عن وطنٍ .. لا عن كفن

لا عن كفن \*

[ص: ٤٤٢]

فالعودة إلى الوطن بما فيه من تكتلات القهر والفقر والمرض عودةً – بلا شك – إلى الموت (=الكفن) ، ومن ثمّ يصيح للثنائية الموسيقية (الوطن/الكفن) بعدًا أكثر مرارةً يُلمح من خلال الاستفهام المشحون بمشاعر الرغبة والأمل في العودة إلى الوطن .  
بيد أن هذا الوطن يظل فكرة غافية في وجدانه ، يوقظها حنينه الجارف إليه سيظل هذا الوطن خارطة في جيبه الأيسر بجوار قلبه ، حتى وإن عاد في كفنٍ أبيضٍ يقول :

\* بغداد

إن متُّ وإن عشتُ

فما زلت خارطة في جيب الأيسر

تحمل عينك العمياوين

طريقين لهذا الهارب منك

وذاك العائد معمولاً في كفنٍ أبيضٍ \*

[ص: ٥٣٧-٥٣٨]

فهو لم يزل يحفظ عهد الجد – كما سبق – حتى وإن مات ، ورجع معمولاً في كفنٍ أبيض .  
(٥/٥/٤) بينما يأتي اللون " الأحمر " في المرتبة الخامسة في استخدام الشاعر لمفردات اللون ، وقد استخدم بلنْد " مفردة اللون الأحمر عشرين مرة ، منها ما جاء على الأنماط الأسلوبية الثلاثة التي أوضحها المبحث مسبقاً ورصدها هناك ، إلا أنه سيتوقف هنا على دلالة استخدام اللون عنه ، وقد انحصرت هذه الدلالة في ثلاثة أشكال :

[١] دلالة مبهجة وسعيدة. على نحو ما جاء في قصيدة " الزهرة الحمراء " ، حيث تؤدي

هذه الزهرة الحمراء دورها الرومانتيكي في التعبير عن مشاعره الحائرة يقول:

" زهرتك الحمراء ... لما نزل تفرق الأقطار

في محدي

وترقص الأحلام في غرفة

أرقصت دلياما على أعمي

كوفي كما شئت / فإني هنا

اليم في أوراقها مرتمي

وأرغمي في طيها

فراشة عمومة لا تمي" [ص: ٤٣]

فهذه الزهرة الحمراء ، مُحدّدة مصدرها عن طريق ضمير الخطاب الأنثوي ، ومن ثم فعطرها دائم مستمرٌ يحملُ البهجة والسعادة في نفسه ، فهو يظل مقيمًا على أوراقها مرتميًا في عطرها . يسهم في إنتاج هذه الدلالة - أيضًا - ظلٌّ من ظلال اللون الأحمر ، لكنه لم يأتِ إلا مرة واحدة ، وهو اللون الوردية بما فيه من رؤى حلمية رومانتيكية ، يقول بلند :

" غدا إذ يفتق الإعصار

حتى بالرؤى الخضرا

وينهب كوئنا الوردية من أحلامنا السكرى " [ص: ١٦١]

فالكوخ رمز له دلالة في معجم الشعراء الرومانتيكيين ، واللون الوردية يمثل طزاجة الأحلام ونضارتها .

[ب] دلالة مفجعة حزينة ، والذي ينتج هذه الدلالة إبقاء من إبقاءات اللون الأحمر وهو دال " الدم " الذي تكرر بمعدل " مائة " مرّة ، وهذا المعدل يكفي بأن نصف واقع الشاعر بأنه واقع دمويّ كئيب ، ممتلئ بالآلام والجراح وجاء توظيف هذا الدال - أسلوبياً - بثلاثة أسماء ، أخرجنا منها كونه عنصرًا من عناصر حسم الإنسان ، ووجدنا كونه إبقاءً للون الأحمر ومن ثمّ حاء وصفًا لماديات ، ووصفًا لمعنويات .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

[ب/١] وصف لموجودات مادية . كما في السياقات التالية :

◻ وتردام [ص:٢٤]

◻ جرحي الدامي [ص:٦٠٥]

◻ كسرة الخبز المدماة على الحصيرة [ص:٧٧٧]

فالوتر الدامي يرصد حالة الحزن والكتابة في الموسيقى التي تتردد على مسامعه والتي تذكره بجراحه الدامية ، التي تأتي أن تندمل ، وهذا يقودنا إلى تحليل كسرة الخبز المدماة التي لا تنفصل عن واقعها الدمويّ الكئيب ، فهي لم تأتِ إلا بالجهد والعناء .

[ب/٢] وصف لمعنويات ، وهذه المعنويات ترصد عن كئيبٍ مشاعر بلند الحزينة في واقعه وهذا ما

يلاحظ من السياقات التالية :

◻ يأسك الدامي [ص:١٧]

◻ صمتها الدامي [ص:٤٦]

◻ أمسي الدامي [ص:١٦٥]

◻ صمتي الدامي [ص:١٦٧]

◻ مشرقى الدامي [ص:١٩٤]

◻ تاريخه الدامي [ص:٧٠٣]

◻ الخرس المدمي [ص:٨٠٨]

فهذا الخرس الدامي نتج عن طول عهد الشاعر بالصمت / الخرس الداميين ولا يخفى ما

في هذا من معاناة بالأم نفسية وجسدية ألقت بظلالها على تاريخ حياته بأسره .

[ج] دلالة بصرية فقط. إذ يستخدم الشاعر اللون الأحمر كأداةٍ من أدوات طباعة الصحف،

وخاصة في العناوين الرئيسية ، والإعلانات الهامة لما في اللون الأحمر من دلالات في

الدعاية والتأثير، يقول :

“ قف .. قف .. لا تعبر ”

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

احلر

ماذا لي صحف اليوم

إعلان باللون الأحمر

خذ قرصاً .. قرصاً للنوم

لن أقرأ .. لن أحلر

سانام بلا قرصٍ للنوم " [ص:٦٥٥]

فوجود الإعلان باللون الأحمر يثير الذهن ، ويلفت انتباه القارئ ، لذا فوجوده في الصحف أمر ضروري ، لكن الإعلان الذي باللون الأحمر هو المهم ، إذ تعمل السلطة على جعل الشعب في سبات عميق كما فرضت عليهم الصمت كما مر في المبحث السابق تعمل على ترويح أقراص للنوم لجميع فئات الشعب شيوخه وشبابه ، إلا أنه - أي الشاعر يأنى أن يستجيب لهذا الإعلان ذي اللون الأحمر " سانام بلا قرص للنوم " ، ولكن مع ارتفاع الخط البياني للسلطة يقرر النوم بأقراص السلطة .

" دارلني قرصاً ... زنام ... سانام

وينام الشارع

شيء رائع ... رائع .. أقراص للنوم " [ص:٦٥٩]

(٦/٥/٤) يعد اللون الأزرق من الألوان قليلة الشيوع في تشكيل الإيقاع اللوني في شعر بلند الحيدري ، إذ تبلغ درجة تكراره أربع عشرة مرة فقط ، ويكاد يحصر الشاعر اللون الأزرق في إطار الماديات ، مستفيداً من دلالة اللون حيث الصفاء والنقاء والشفافية والهدوء والارتياح كما في السياقات الآتية :

• الأفق بالوانه الزرقاء مأوى روجي السامية [ص:١١٩]

• أنت يا من تحلمين بالدروب الزرق [ص:٢٥٧]

• الحلم في متاهك الأزرق قد أتعب الحار [ص:٣٢١]

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلُند الحيدريّ

• لوضم صحو سمائي الزرقاء هديبي [ص: ٢٨١]

وهذه الدلالة ترتبط بأجواء الأحلام ، والسمو كما يظهر في السياقات السابقة حيث يتحكم في إنتاج الدلالة وضع اللون بجوار ما يناسبه (السماء / الأحلام) .

إلا أن اللون الأزرق قد يرتبط- أحياناً - بالحزن والأسى والألم ، وهذه الدلالة تنتجها صياغة شعرية مميزة ، كما في قول امرأته.

" سيدي لالت: آه من وجع جف بعيني

ومن للج يتسلل في زرقة كفى " [ص: ٦٧٦]

فاسم الفعل " آه " بما فيه من دفقة صوتية متألّمة يعطي دلالة وجع العينين اللتين جفتا من الدموع، كذا يظهر ألم مرض " الزرقاة " <sup>(١)</sup> الذي أصاب أطرافها .

(٤/٥/٧) تبلغ نسبة تكرار اللون الرماديّ في شعر الحيدريّ إحدى عشرة مرّة وبها يحتل

اللون المرتبة الأخيرة عنده ، وترتبط دلالة اللون الرماديّ عنده بدال " الرماد " الذي يشع أجواءً من الكتابة ، والوحشة ، والركود ، يقول:

" ليس لي ماضي

ومالي غير يوم

يرسم العمر على سود أهائي

وغدي لوق يد اللهب تُن

لتهاويل رماد ودخان " [ص: ٢٥]

ولي سباقٍ آخر يقول :

" عمري رماد واتصام دخان "

(١) الزرقاء: زراق الأطراف ، وفي (طب الباطني ، زرقة تصيب اليدين والقدمين ، تشبه مرض [رينود] ، ولكنه غير مصحوب باختناق موضعي وألم . المعجم الوسيط : ٤٠٧/١ ، ومن الملاحظ أن الشاعر هنا يستخدمه غير استخدامه المعجمي ، إذ يضيف له الألم المتمثل في اسم الفعل ((آه)) .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

فدعي الرماد يهضم أنوار الصبا \* [ص: ٩٥]

ويقول:

" بأي شيء تعلمين يا مسالك الرماد " [ص: ٤٩٠]

فالرماد بما هو عامل ماديّ من عوامل الفناء يعطي دلالة عدمية محزنة تذكر الشاعر بأحزانه وآلامه .

(٦/٤) دُكر في مدخل الفصل أن مفردات المعجم الشعريّ تتغلغل بقوة في نسيج البناء

الشعريّ بمستوياته التركيبية ، والتصويرية ، والموسيقية ومن ثم أتت أهميته بما إنه يمثل

" لحمة أي نصّ كان " <sup>(١)</sup> ، مشكلاً الدوائر التي يتحرك فيها العالم الشعريّ .

ومفردات اللون - بما إنها من مفردات المعجم الشعريّ - تسهم في تكوين صورة بصرية ملونة للنص ، فعن طريقها تتحول القصيدة إلى لوحة تتناسق فيها الألوان ، مشكلة رؤية بصرية جمالية ، لما في التعامل مع الألوان فرادى وجماعات من غواية في شعر المحدثين <sup>(٢)</sup> ، حين أدخلوا إلى العالم الشعريّ كثيراً من الفنون ، كما سبقت الإشارة .

فالشاعر من خلال وضع الألوان متوائمة بعضها بجوار بعض يخلق رؤية بصرية تختلف دلالتها انشراحًا وانقباضًا بحسب الحالة النفسية ، على نحو يشبه توائم الأنغام وهذا التوائم هو الذي يعنيه المحدثون بانسجام الألوان وائتلافها <sup>(٣)</sup>

وقد تعامل " بلند الحيدريّ " مع الألوان فرادى وجماعات ، وهذه الأخيرة شكلت عنده صورة بصرية ملونة مختلفة بحسب السياق النفسيّ عنده ، إلا أن هذا الاستخدام قليل غير منتشر في شعره ، ونكاد نلمحه في صورتين فقط ، الأولى صورة بصرية ملونة تشعُّ حُزناً وكآبة وصورة أخرى ظاهرها مفرح ، لكن مع تنامي الخط الدرامي للقصيدة تنقلب إلى دلالة حزن وغربة وكآبة .

(١) د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعريّ، ط. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ٣، ١٩٩٢، ص ٦١

(٢) د. محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص ٤٦ بتصرف

(٣) د أحمد مختار عمر. اللغة واللون، ص ١٣٢

## الصورة الأولى :

استخدم فيها الشاعر الأحجار الملونة معطي لكل لون طعمًا يميزه عن غيره وهو بذلك يقيم

جسرًا بين حاستين مختلفتين ، يقول .

• قالت: هل قرأت خطابي ؟

هل مرّت شفتاك بطعم الحبر؟

قلت لها : أعرفه

ليس سوى شفتي من يعرفه

طعم الحبر الأحمر حلو كدم المقتول بأمرى

لا طعم الحبر الأخضر

طعم الحبر الأزرق مبتذل

كسني العمر

طعم الحبر الأبيض مخفى خلف بقايا السطر

طعم الحبر الأسود لا أعرفه

إلا في شعري

إلا في الموت بسم مرّ " [ص ٦٦٩-٧٠٠]

طعم الحبر ودلالته سيان عند الشاعر ، ومن خلال هذه الصورة البصرية الملونة نجد أن

الشاعر لا يعرف إلا لويين ، الأول: الأحمر بوصفه إياه " طعم الحبر الأحمر حلو " حيث إنه محيط

به ، ملوّف لعينيه ، يؤكد ذلك ارتفاع معدل تكرار دالّ " الدم " والثاني . الأسود الذي قصر مصرفته

إياه في شعره ، وفي الموت المحيط به ، أما عن الأحجار الأخرى ، فالساعر لا يرى لها طعمًا ، فهي

ألوان إما لا طعم لها كالأخضر ، وإما مبتذلة كالأزرق . وإما محفأة لا وجود لها إلا خلف السطور

كالأبيض

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنُد الحيدريّ

فالشاعر في هذه الصورة يظهر اللونين الأحمر والأسود بتركيز عالٍ ، الأول بإلحاقه بنية تشبيهية " كدم المقتول " ، والثاني: بإلحاقه بنية قصرية قصرت معرفته إياه في الشعر وفي الموت ، من ثم تظهر الدلالة التشاؤمية والدموية في اللوحة البصرية .

### الصورة الثانية :

استخدم فيها الشاعر الزهور ، ووضعها في تناسق ، منتظرًا أصحابه ليحتفلوا معه بيوم ميلاده ، يقول :

" زيت الدارا

أعددت سنادين الورد ورتبت الأزهارا

الخمر على مقربة من أزهار بيض

الزرق بمجالب حر

رقلت: سأنتظر

كلُ الأشياء بعد ليعاد.. فلماذا لا أنتظر " [ص: ٨٠٣]

وبعد هذا التنسيق الذي بدأ من أول نظرة احتفال مفرح ، ينتظر الشاعر أصدقاء عمره وبعد انتظار دام الليل كله يقضي الشاعر ليلته وحيدًا على منضدة صماء بجوار شمعة تتآكل كسني عمره ، بعد أن نسي أصدقاءه أنه اجتاز الستين بثلاث سنين .

إن تعامل الشاعر مع مفردات اللون بما إنها من مفردات المعجم الشعريّ كشف عن طبيعة رؤيته لواقعه، فكان واقعه أمامه ملتفاً بالسواد ، مما يعكس حالة التشاؤم وفقدان الأمل كما كان واقعه واقعًا دمويًا كثرت فيه الصراعات والنزاعات الداخلية والخارجية ، فاللون – إذن – يسهم في إنتاج الدلالة الأدبية ، مشكلًا نواتج دلالية تتفق مع ما توصلت إليه الدراسة فيما سبق.

\*\*\*\*\*

## المبحث الخامس

### مفردات الأعداد

(١/٥) من خصائص المعجم الشعريّ عند " بلند الحيدريّ " استخدامه الواضح لمفردات الأعداد، فهي عنده وحدات معجمية تحظى بنسبة تكرار عالية ، ومن ثمّ يستطیع الباحث أن يطلق عليها مصطلح الخواص الأسلوبية ((*Stylistic Markars*))، وذلك " لارتباطها بسياقات معينة على نحو له دلالاته " (١).

واستخدام مفردات الأعداد في الخطاب الشعريّ استخدام له دلالاته الأسلوبية إذ إنّ

للمعدّد دلالتين:

الأولى : دلالة على معدود حقيقةً ونصّاً .

الثانية: دلالة بيانية ، لا يراد فيها العدد بحقيقته ، وإنما يُراد تأثير التعبير بالأسلوب العدديّ في إبراز المعنى ووضوحه وبلوغه درجةً عاليةً من الدقة والإبانة .

كما لاحظ د. إبراهيم أنيس أن العدد " يستعاض به من تكرار الأسماء الظاهرة " (٢) ومن

ثمّ فالعدد يقوم بدور بلاغيّ في النص ، وذلك عن طريق الإيجاز في الأداء اللغويّ فالكلمة المفردة (الواحدة) تحظى دلالة عددية كثيرة . مع عدم تكرارها في النص ، فحين يقول بلند مثلاً :

" والدرب ليبي أمسى مقبرةً تمتد لألفي مقبره " [ص: ٧٧٢]

فالعدد " ألفي " استعاض به من تكرار كلمة مقبرة ألفي مرة . كما أنه أعطى دلالة مفاجئة

لكثرة جنث القتلى في الطرقات .

(٢/٥) تعامل " بلند الحيدريّ " مع طائفة من الأعداد مثل : خمسة، سبعة عشرة.

عشرون خمسون، لكنّ هذه الدوال – فضلاً على عدم تكرارها في الخطاب الشعريّ – فإنها لم تكن غير مجرد وصف لموجودات مادية أو معنوية ، على اعتبار أن " أسماء الأعداد تضارع الصفات في

(١) د. سعد مصلوح: الأسلوب ، دراسة لغوية احصائية ، ط. دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٤ ، ص ١٨ ، ١٩ .

(٢) د. إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة ، ص ٢٩٣

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

العمل" <sup>(١)</sup>، لذا أخرجها البحث من دراسته فهي بهذا الاستعمال اللغويّ لا تتجاوز درجة الصفر البلاغيّ، في حين كان لغردات التثنية حضوراً قوياً بأشكالٍ أسلوبية مختلفة، كما كان لاستخدام العدد " ألف " نفس الحضور القويّ في النص الشعريّ عند بلنْد، لذا سيتوقف هذا البحث عند دراسة ظاهرة التثنية وديورها في إنتاج الدلالة، كما إنه سيعرض أثر استخدام العدد " ألف " في إنتاج شاعرية العدد في النص الأدبي.

(٣/٥) ظاهرة التثنية :

يدخل المثني في المقولة الصرفية المعروفة باسم مقولة العدد ((Number cladeary))<sup>(٢)</sup> وقد استخدمه الشاعر بثلاثة أضاطٍ أسلوبية .

(١/٣/٥) دلالة إخبارية مجردة، وفيها يكون حديثه عن أعضاء الجسم المزدوجة كالعينين والأذنين، واليدين، والنهدين، والشفيتين، وغيرها من أعضاء تتعلق بالحبوبة - في الأغلب - وهذه الدلالة على إخباريتها تقوم بدور هامّ في النص، إذ إنها تسهم في إنتاج قيم موسيقية مختلفة في النص، على نحو ما نرى في قوله :

" حدّثني

ودعني مسلماً

رأسي المكدود ما بين يديك

وأرسلني الذكرى حولاً حوماً

كطبورٍ أطلقت من شفيعك

ضمّ جناحها

شباباً أهيّم

(١) د. نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة واليات التأويل، ط. المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص ٢١٠، إلا أنها ليست صفات في حد ذاتها، يقول الزمخشري: ((اعلم أن الفاظ العدد ليست - في الأصل - صفات، وإنما هي أسماء)) ينظر شرح المفصل في صدعة الإعراب للخوارزمي، تحقيق د. عبد الرحمن العثيمين، ط. مكتبة العبيكان، ٢٧/٣

(٢) د محمد العبد سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، حلة فصول، مج ٧، ٢٤/١، ص ٩٠

كم تمشى حائلاً في ناظريكِ

ولكم...

لامس دلباه الظما

لثرامِ

فارتوى

من ناهديك \* [الأعمال الكاملة ص: ٧٤، ٧٥]

فمفردات صيغ التثنية هنا "يديك ، شفتيك ، ناظريك ، ناهديك " ، أسهمت في إنتاج قيمة موسيقية ظلّ بلنّد محافظاً عليها طيلة إبداعه الشعريّ وهي القافية. هذا من جانب ، ومن جانبٍ آخرْ فالمفردات المثناة المختارة مفردات شديدة الخصوصية في المرأة عن طريقها يسعد الشاعر ، فبسرّ يديها يلقي رأسه المكدود من ألام الغربة والوحشة ومن شفتيها يسمع أحياناً عذاباً كلحون الطير، كما أنه يلمح في عينيها شبابه ونضارته مرتويّاً الغرام من نهديها بعد ما مسه الظماً بنصب وألام ، فلولها لغلل الشاعر مع الموتى يطيل الصمتُ صمته الدامي ، لذا بدأ السياق بالصيغة الأمرية " حدنبي " التي تشمل المتحدّث ، والمتحدّث إليه .

إلا أن هذه الدلالة الإخبارية لصيغة التثنية قد لا تنتج دلالة قافية فحسب – على نحو ما رأينا في السياقات السابق – بل إنها – أي صيغة التثنية – قد تنتج تناسقاً موسيقياً معنوياً في ذات الوقت ، يساعد على إدراك بنية الهندسة الموسيقية في الخطاب الشعريّ يقول بلنّد :

\* عنك

بامتان لي ليج الظلام المفرع

تلمسان عراضاً

سوداء لّما تمّجع

حلّمان

قد هربا من الماضي البعيد

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

وتأرضت لهما بترجع " [ص: ٤٠، ٣٩]

ف " العينان الباهتتان " يتوازنان دلاليًا مع الحلمين اللذين هربا ولم يتحققا له فالصفة " باهتتان " ترسم صورة الماضي البعيد الذي " تأرضت " فيه الأحلام الوردية الطازجة كذا تتوازي " العينان " مع " الحلمان " موسيقيًا في النظام التفعيلي في المقطع على النحو التالي:

عيناكِ با = حلمانِ قَدْ  
o//o/o/ o//o/o/

ومن ثم تصبح العينان الباهتتان حلمين لم يتحققا في الزمن الماضي .

وقد تنتج هذه الدلالة الإخبارية لصيغ التثنية دلالةً مجازيةً في النص ، وبذا تسهم في إنتاج

الدلالة التصويرية فيه ، فحين يقول الشاعر :

" غثى لما أصفت له أذنان

وبكى سني للناس رفاقًا لما

رفت على خلجاته عينان " [ص: ٩٥]

فعلى الرغم من إشاج القافية ، إلا أن صيغ التثنية هنا تقوم بإعطاء دلالةً مجازيةً عن المحبوبة التي لم يذكرها السياق . وإشاج أجزاء هامة منها تتعلق بسماعها لشكواه وأذنيه (الأذنان) ، ورؤيتها لحالته البائسة الحزينة (العينان) ، فإطلاق الجزء هنا أبلغ من التصريح بالكل (المحبوبة) .

وكذا تنتج الدلالة الإخبارية لصيغ التثنية دلالةً مجازيةً أخرى في النص ، وذلك عن طريق

بنية التشبيه البليغ ، كما في قوله :

" أمي - كباقي الأمهات

عينان

تنتظران من آتٍ لآتٍ " [ص: ٣٦٦]

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

فالتشبيه البليغ " أمي ... عينان " يعتمد صورة المتعدّ والخبر، وهذا التركيب الاسمي (بنية الجملة الاسمية) يرسم صورة الأم التي لازمت حال الحزن والبكاء على اولادها في الغربة فهي تننّم الأخبار عنهم، وتنتظر عودتهم دائماً .

(٢/٣/٥) دلالة على أكثر من واحد دلالة مطلقة ، وفي هذا النمط يكون الشاعر أحد الاثنين معنى ذلك أنه سوف يكون في النص شخص آخر، ومن ثم يطهر في نسيج النص الضميران " أنا "، و" أنت " ، وهذا ما نراه في قوله في قصيدة " وحشة " ، يقول :

" ويرنّ الصوت

.. يرنّ .. يرنّ .. يرنّ

.. من أنت ؟

.. لقد أخطأت فحنّ الثان

.....

أخطأت / لا أنت أنا

وأنا لا أعرف من لحن

هل لحن الثان

أم جيل أم جيلان

أخطأت لقد أخطأت

ويحوت الصوتان مع السماعه/ صوتان

• يموتان على تلج معني في السماعه " [ص:٣٩٣]

الشاعر في وحشة غريبته يصطدم بأعرابٍ مثله لا يدرون وجهتهم ، وفي هذه القصيدة يصطدم الشاعر بغريب مثله ، فهما اثنان يبحثان عن شيء ما ، ونهايتهما واحدة، إذ ماتا على تلج السماعه، أي ماتا في برد الغربة ووحشة البعد عن الأهل . لكنّ هذا الانشطار بين الاثنين قد يتوحد، ويصير الشاعر الاثنين معاً ، يقول في سياق آخر:

\* ما أنت اثنان

وجه محفور لي كل أزقة لبنان

شباكًا في هذا البيت

وسلامًا في بيت ثان

ها أنت اثنان

وجه محفور لي كل أزقة لبنان

والآخر تعرفه لطفان ومسماران \* [ص: ٦٠٣-٦٠٤]

فالشاعر في غربته لا ينسى أنه عراقيّ، وإن نأت عنه العراق، فيظل متوحدًا بقلبه مع العراق تلك البلاد التي تعرف منه الكفين والمسمرين (موضعي الصلب)، وإن كان وجهه لم يزل محفورًا في شوارع لبنان.

(٣/٢/٥) دلالة نفسية، وهي تعبر عن الرغبة في المشاركة، والنفور من التوحد وعدم الاكتفاء بالفرد، وفي هذه الدلالة يظهر في البنية اللغوية للنص علامات الزمن الماضي مما يدل على أن الشاعر يستفد الألفة في حاضره، وليس ثمة من يشاركه. يقول:

\* كُنَّا التين

التين

عينان تفوران بيمينين

منتظرين

الفجر الفضيّ

والفجرُ يجيءُ بلا ومضٍ

في أرضي

.....

كُنَّا التين

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بَلَنْد الحيدريّ

الضت كفان بكفين

أستمضي؟

لن أبقى ... لن أبقى " [ص: ٢٢٥، ٢٢٧]

فوضع الفعل (كُنَّا) في بداية السياق يُخزِّكُ الدلالة كلها إلى زمن المُضيّ، الذي كانا فيه اثنين، أما الآن - في الحاضر - فهو وحيدٌ يقاسي آلام الغربة ووحشتها، وهذا ما أكد عليه في سياقٍ آخر، يقول:

" بالأمسِ كم دارت بنا الأيام من بيت لبيت

وكما انتهتُ أنا ... انتهتِ

ظلمين من ليلٍ

وصمتِ " [ص: ٣٠٥، ٣٠٦]

فصيغة " بالأمس " لها نفس الفعل الدلالي لصيغة " كُنَّا " في السياق السابق ، فقد انتهى الشاعر ومحبوبته ، وابتعد كلٌ منهما عن الآخر .  
والصورة نفسها يقدمها الشاعر باداءٍ لغويٍّ مختلفٍ، إذ يعتمد على " تكنيك الحوار الخارجي " الذي يفصح عن لحظة الافتراق ، يقول :

" عكازان

والنان

بدهان على الدرب

وذباله ضوءٍ تحشرج لي دكته عينين

والشق الدرب للربين

أقولُ وداعًا

كيف سارجع وحدي

قف ... لا تمعد ... لا تب " [ص: ٧١٥]

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُنْد الحيدريّ

فانشقاق الدرب لدرين دلّ على افتراق السبل بين الشاعر ومحبوبته . وذلك على الرغم من الطعن في السن الذي يدل عليه صيغة " عكازان " ، وعلى الرغم من النداءات " لا تبعد ... تب " (٤/٥) مفردات العدد " ألف "

يعد العدد " ألف " من أصول الأعداد الاثني عشر التي ذكرها الزمخشريّ في مفصله<sup>(١)</sup> وقد استخدم الشاعر هذا العدد في ستّ وخمسين موضعاً في أعماله الكاملة وهذه النسبة التكرارية العالية يجعلنا نتوقف عندها بالدراسة .

فالعدد " ألف " استخدمه الشاعر بأسلوبين مختلفين .

**الأولى:** وهي أن العدد لا يدل على محدود حسابيّ يمينه ، إنما يذكره للمبالغة في الكثرة العددية<sup>(٢)</sup>

فحين يقول :

" فهنا ألف قبيل

وهنا

ألف صغير لم ينل هير سجريّ " [ص:٢١٢]

فليس المراد هنا المعداد الحسابي المضبوط ، وإنما المراد إظهار كثرة القتلى الصغار في

العراق، وهو حين يقول :

" فانا هنا

في السجن يا أمي أجرُّ براعيّ في

ألف غلّ "

(١) لال الزمخشريّ. ((من أصناف الاسم أسماء العدد ، وهذه الأسماء أصولها اثنتا عشرة كلمة ، وهي: الواحد ، والاثان ، ... إلى الضرة ، والمائة والألف ، وما عداها من أسماء الأعداد فمتشعب عنها))، ينظر شرح المفصل في صنعة الإعراب للخوارزمي، ٤٥/٣ .

(٢) كما في قولنا . زرتك خمسين مرة ، فليس المراد المعداد الحسابي المضبوط ، وإنما المراد كثرة الزيارة، ولكن هذا المراد بمتنع اذا وحيت القرينة التي تدل عليه ، ومع اختفاء هذه القرينة بطل المراد المعالفة من الكثرة، ينظر النحو الوافي ٥١٧/٤ .



## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدري

ويهدق القلب من الرهبة آلاف الدقات °

فهو في غريته يخشى كل شيء ، يخشى حتى دقات الباب التي معها تزداد دقات قلبه  
آلاف المرات من الخوف والرهبة .

وقد يستخدم الشاعر مركب العدد " ألف " للمبالغة في الكثرة ، يقول :

" وألف ألف مرة كان الطريق ملقى كيب " [ص: ٣٧٠]

فالغرية التي يحيهاها وسمت كل الموجوبات التي أمامه بالكآبة والبأس ، كما وسمها اللون  
الأسود كما ظهر في مبحث الألوان .

**الثانية:** الدلالة الأسلوبية الثانية لا تنفصل عن الأولى في استخدامها ، إلا أن البحث يرى أن

تدرس على حدة ، إذ إن لفظ العدد " ألف " - بدلالته على المبالغة في الكثرة - ثابت في  
الصياغة ، فكلمة " ألف " ملازمة للتذكير دائماً ، فمادتها الهجائية ثابتة لا يدخلها أي  
تغيير<sup>(١)</sup> ، مما يتيح للشاعر تحركاً حرّاً في النظام التفعيلي للسطر الشعري على اعتبار  
أن لفظه " ألف " تساوي عروضياً التفعيلة " فعلن " ° / ° / ° مخبونة الثاني ، وهي  
تفعيلة تدخل الأساس الوزني لعدة تفعيلات أخرى كتفعيلة الرجز " مستفعلن  
° / ° / ° / ° وتفعيلة الكامل المضمرة الثاني " متفاعلن ° // ° / ° " هنا بجانب وزن  
المتدارك " فعلن ° / ° / ° مخبونة الثاني وهذه الأبحر الثلاثة هي أكثر الأوزان استخداماً  
عند الشاعر ، كما يظهر في دراسة المستوى الصوتي.

فالمفردة " ألف " تؤدي إذن دورين ، الأولى دلالية : للمبالغة في الكثرة ، بحسب السياق التي

ترد فيه ، والثانية: عروضية: إذ تتبع للشاعر حرية التحرك في النظام التفعيلي على النحو الذي نراه  
في قوله:

(١) كذا لفظ (مائة))، إلا أعد إلحائها بجمع المنكر السالم ، فيقال: مئود . ومئود ، ينظر: النحو الوائى . ٥٣٦/٢ .  
والجدير بالمنكر أن لفظ العدد (مائة)) لم يستخدمه ((بلند)) في أعماله الشعرية قط .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

" من ألف ميناء آتيت

ولألف ميناء أصار

وبناظري ألف انتظار " [ص: ٣٧٩]

فتكرار العدد " ألف " في الأسطر يوضح مدى اغتراب الشاعر عن وطنه إذ إن الميناء رمز للسفر والترحال ، والشاعر في ذلك مستفيدٌ من شكل العدد " ألف " الثابت ومستفيدٌ أيضًا من دلالاته البيانية، مما يساعد على تنسيق النظام التفعيلي على النحو التالي:

من ألف م— ٥//٥/٥/

ولألف م— ٥//٥///

ألف انتظا ٥//٥/٥/

إلا أن التفعيلة الثانية جاءت غير مضمرة ، وفي سياق آخر يقول :

" وبرغم الموت عاد أبي إليّ

لي ناظره حكاية

عن ألف إيمانٍ وهك

من ألف جرحٍ غائرٍ

كالموت بصمت حين يحكي "

فدلالة المبالغة تظهر لاختفاء القرينة التي تحصر العدد في المعداد الحسائي كما ساعدت

المفردة في تنسيق النظام التفعيلي داخل النص على النحو التالي :

عن ألف ل— ٥//٥/٥/

عن ألف جر ٥//٥/٥/

وبدا تسهم مفردات الأعداد - كمفرداتٍ من المعجم الشعري - في التشكيل اللغويّ

والموسيقى في النص الشعري ، كما تسهم أيضًا في إيضاح بعض الصور المجازية والتشبيهية على

نحو ما رأينا في دلالات مفردات التثنية .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

### تلخيص :

تبنت الدراسة تعريفًا للمعجم الشعري يتمثل في تلك المفردات النشطة التي يشكل منها الشاعر قصائده ومقطوعاته ، وهذه المفردات تتغلغل بقوة في البناء الشعري بكل مستوياته: التركيبية والتصويرية والموسيقية ، كما أنها – أي المفردات – تتمتع بنسب تكرار عالية في الإبداع الشعري ، وهي مع ذلك تمثل المفتاح الرئيس لعالم الشاعر ورؤيته .

ومن هنا جاءت أهمية هذا الفصل ، إذ إن المعجم الشعري هو " لحمة أي نص كان" (١) ، لذا دأب الباحث في بيان تلك المفردات التي تشكل الرؤيا الشعرية عند " بلند الحيدري " ، ولم يقتصر على جدولتها ، بل ردها إلى سياقها لأن " السياق هو الذي يساعد على إدراك التبادل بين المعاني الموضوعية والمعاني العاطفية ، والانفعالية" (٢) كما سعى البحث إلى تحليل سباقات هذه المفردات ، والتي سثلت في " مفردات العتمة ومفردات النور، ومفردات الصمت، ومفردات الألوان ، ومفردات الأعداد " وربطها بموقف الشاعر ككل اعتمادًا على التحليل الأسلوبي الذي نظر إلى المعجم من زاويتين مختلفتين الأولى: التركيبية ، والأخرى: الدالية ، فالتركيبية ترى في المعجم مكونًا أساسيًا وجوهريًا يتأسس عليه بنية الجملة النحوية ، وذلك لأن النحو قد ساعد على تحقيق معنى النظم سطحًا وعمقًا – كما ظهر في المبحث الأول – ولذا انطلق الباحث من نقطة ارتكاز ترى أن غياب التعليق النحوي بالضرورة يؤدي إلى افتقاد الجانب الدلالي ، فتصير الدوال اشتاتًا معجمية لا تقدم أي قيمة إنتاجية ، في حين أنها في التعليق تتحول إلى نسق إبداعى (٣) ومن ثم كان المبحث الثاني الذي شمت فيه دراسة مفردة النور، وعلى الرغم من تضادها مع مفردات العتمة إلا أن البحث كشف عن طبيعة تعامل الشاعر مع المفردة إذ كانت الصياغة اللغوية تؤول بالمفردة إلى دلالة أخرى غير دلالتها المعجمية ، وهذه الدلالة تتوافق – بلا شك – مع الموقف الشعري العام للشاعر .

(١) د محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ، ص ٦١ .

(٢) إستين أولمان : دور الكلمة في اللغة ، ترجمة د. كمال بشر ، ص ٦٤ .

(٣) يراجع : البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، د. محمد عبد المطلب ، ص ١٢٤ .

## المستويات الأسلوبية ————— في شعر بلنْد الحيدري

وإذا كانت الدراسة الأسلوبية قد ارتضت لنفسها أن تنأى بالنص عن الهوامش الخارجية إلا أنها أكدت - في البحث الثالث - على ضرورة مراعاة هذه الهوامش الخارجية ، إذ إنها تفرض حضورها بوصفها نوعاً من الإضاءة المسلطة على إنتاج الدلالة الأدبية ، ومن ثم يصبح عزل الخطاب عنها فوق طاقة أي تحليل ، فانتهجت الدراسة هذا المسلك في دراسة مفردات الصمت .  
وأل بها الأمر إلى أن هذا الصمت هو صمت مفروض على الشاعر من قبل مؤسسات القمع والمظلم التي تركز على سحق الإنسان تحقيقاً لرغباتها وطموحاتها .

وقد قام البحث بدراسة الدوائر اللغوية التي يتحرك فيها الدال ، وحقوله المعجمية في محاولة للوقوف على كل ما يتعلق بالصمت في شعر بلنْد ، الذي جاء حديث النقاد عنه في إشارات خاطفة .

ولما كان الشاعر فنّاناً تشكيليّاً يعي تقنيات اللون جيداً في استخدامه اللغوي في نصه الشعريّ كانت دراسة مفردات اللون في شعره ، وقد كشفت هذه المفردات - بوصفها عنصراً أصيلاً من عناصر المعجم الشعريّ عنه - عن أن اللون الأسود وظلاله هو اللون الأكثر استخداماً ، وقد أسهم هذا الاستنتاج في إيضاح رؤية الشاعر لواقعه ، فالكون المحيط به بما فيه من موجودات مادية ومعنوية قد اتسم بالسواد بما فيه من دلالة تشاؤمية يائسة .

وإذا كان المعجم الشعريّ يحتفي بالمفردات التي تتمتع بنسب تكرار عالية مشكلة دائرة من دوائر الإبداع عند الشاعر ، فالباحث يفرد بحثاً خامساً لمفردات الأعداد ، وكان أكثرها استخداماً عند بلنْد " صيغة المثنى " ، والعدد " ألف " ، وقد كشف التحليل الأسلوبي عن اشتراك هذه الدوال في إنتاج بنى لغوية وموسيقية وتصويرية في الخطاب الشعري عند بلنْد مما يجعلها ذات أهمية تركيبية متميزة .

## الفصل الثاني أسلوبية الضمير

### مدخل :

يسمى هذا الباب - المستوى التركيبي - إلى دراسة البنية اللغوية لشعر بلند الحيدريّ ، وذلك لما تحقّقه هذه البنية من فهم لجوهر الشعر ، بما إنه فن لغوي - في المقام الأول - " فأبحاث لغة الشعر تندو حميمة الصلة به ، والذي يؤكد على هذا أن النقد القديم انتهى في قمة تطوره إلى اعتناق نظرية لغوية في تفسير الشعر ، وهي نظرية النظم التي نادى بها عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجريّ " (١) :

معنى ذلك أنّ هذا المستوى التركيبي يتماس بشدة مع مباحث علم النحو بما إنه - أي النحو - المرجعية القاعدية لفهم البنى اللغوية ، الإبداعية وغيرها ، ومن ثمّ " رُبّما تقدم عناصر نحوية توضيحًا لجوانب دلالية ، وتقدم عناصر دلالية تمييزًا لعناصر نحوية ، إذ إن مستويات النص المختلفة تتفاعل فيما بينها ، ويجيز التحليل لنفسه أن يفككها ليعيد بناءها ثانية " (٢) .

ومن هذه الفرضية كان هذا الفصل - الفصل الثاني : أسلوبية الضمير - بما أن الضمير من الدوال اللغوية التي تؤدي دورًا مهمًا بالنسبة للمرسل والمتلقي ، كما أن الضمير واحد من الترابطات التي توحد بين الدوال اللغوية في النص ، فالضمير وإن كان دالًا لغويًا مفردًا ، إلا أنه " بنفسه ليست له دلالة مرجعية ، إنما تتحدد دلالاته بحضور المرجع الحالي أو المقالي أي إنه دال غير مكتمل الدلالة ، ويحوج المتلقي إلى التأمل ونجاوز المستوى المباشر والغوص في البنية التحتية لإدراك المرجع الذي يفسره " (٣) . ومن ثم فإن منطلقة الأفراد ليست إلا خطوة أولى للتركيب ، " فكل ملفوظ

(١) د. أحمد درويش. مقدمة الترجمة لكتاب بناء لغة الشعر ، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٠، ص ١١

(٢) د. سعيد بحيري : علم لغة النص ، ص ٤٣ .

(٣) د. محمد عبد المطلب : تقابلات الحدائث في شعر السبجنات ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥، ص ٦٦٥ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

كَبُرَ أو صغر صالح للممارسة البلاغية . وذلك ناتج من صلاحيته للتدخل في توجيه المعنى ، بل ربما كانت أصغر الأدوات أكثرها خطورة في السياق " (١) .

وعلى ذلك نستطيع أن نقرر أن إغفال دراسة الضمير يعد إغفالاً لكثير من جماليات العمل الإبداعي، إذ إن الضمير في ببيان النص كالشريان - إن جاز التعبير - في الجسم ، ودراسته بوصفه واحداً من طرق الأداء البلاغي يعد أمراً مهماً في الوقوف على طبيعة الخطاب الشعري .

لقد شغل الضمير - على قلة حروفه وهمسها (٢) - التفكير اللغوي العربي ، بدءاً من علل النحاة ، وصولاً إلى الكشف عن بلاغته في الأداء اللغوي ، فعن طريقه استطاع الكوفيون أن يعللوا رفع المبتدأ، فعلة رفع المبتدأ عند البصريين الابتداء ، وعند الكوفيين " ارتفع بما يعود عليه من ذكره" (٣) ، والمارد ب " ما يعود عليه من ذكره " الضمير المستتر العائد على المبتدأ ، كأنه سبب في تذكره واستحضاره .

كما استلحاق ابن جني أن يكشف عن الدلالة البلاغية للضمير في منطقة التعبيرية اللغوية وذلك عندما قرر أن استعمال الضمير في البناء اللغوي عموماً يكون طلباً للخفة ودفقاً للإلباس ، هذا من ناحية ، ذلك " أننا إذا قلنا : زيد ضربت زيداً . لم نأمن أن يكون هناك من يظن أن " زيداً " الثاني غير الأول ، وأن عائد الأول متوقع ومترتب ، فإن قلت: زيد ضربته ، علم بالضم أن الضرب إما " وقع " ب " زيد " المذكور لا محالة ، وزال تعلق القلب لأجله وبسببه " (٤) .

ومن ناحية أخرى رأى ابن جني أن الضمير يحقق نوعاً من الاستخفاف ، والبعد عن الثقل الصوتي ، " لأنك إذا قلت: العبيثران شممت ، فجعلت موضع التسعة واحداً ، كان أمثل من أن تعيد التسعة كلها، فتقول: العبيثران شممت العبيثران . نعم ، وينضاف إلى الطول قبح التكرار

(١) د. محمد عبد المطلب : البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، ص ٧٣ ، ٧٤ .  
(٢) حروف الضمير : ((التاء)) ، و ((الكاف)) ، و ((الهاء)) من حروف الهمس ، ومن ثم ناسب أن يكون الضمير من قولهم: أصمرت الشيء إذا سترته أو أخفيته، انظر : ابن هشام الأنصاري : شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، ط. دار الطلائع، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ١٦٨ .  
(٣) ابن جني الحصانص ، تحقيق: محمد علي النجار ، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩ ، ١٩٧١ .  
(٤) ابن جني الحصانص ، ١٩٥٢ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

المملول<sup>(١)</sup> ، ويضيف تمة لما ذكر: " فلما كان الأمر الباعث عليه والسبب المقتاد إليه إنما هو طلب الخفة به ، كان المتصل منه آثر في نفوسهم وأقرب رحماً عندهم"<sup>(٢)</sup>.

وإذا كان ابن جني في الناحيتين اللتين ذكرتهما سابقاً - يُرجع أسلوبية الضمير في الأداء اللغوي إلى طلب الخفة الدلالية والصوتية ، فإن " السيوطي" ، يقرر أن أصل وضع الضمير للاختصار ، ولهذا قام في قوله تعالى :

﴿.....أَعَدَّ اللَّهُ لَكُمْ مَغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا﴾ [الأحزاب: ٣٥]

مقام خمس وعشرين كلمة لو أتى بها مظهرة<sup>(٣)</sup> وهذه وظيفة أسلوبية أخرى للضمير في النسيج اللغوي.

يبقى أن نشير إلى أن غرس الضمير في البنية اللغوية يحقق نواتج متعددة بالنسبة لرجعه ومن ثم قد يدخل المرجع دائرة " الفخامة " نتيجة لتحويل عملية المواضع من الاسم الصريح إلى ما يدل عليه [كما مر في المبحث الأول من الفصل السابق] ، وقد يتحول الناتج إلى دائرة التحقير، أو غير ذلك من الدوائر الدلالية التي تتحملها العلاقات السياقية<sup>(٤)</sup> فعملية الإضمار تعمل على شغل ذهن المتلقي بها أولاً، ثم الارتداد إلى مرجعيتها ثانياً<sup>(٥)</sup>.

وإذا جاز لنا أن نعتبر هذه الخواص الأسلوبية للضمير خواصاً داخلية تعمل على تماسك أجزاء النص، رابطة أوصاله بعضها ببعض، فإن هذا الفصل سوف يوقف في مبحثه الأول عند دراسة الضمير في بنية النص الداخلية ، وذلك عن طريق دراسة مرجعية الضمير في الخطاب الشعري عند " الحيدري" ، وقد جاءت على أربعة أنماط أسلوبية :

(١) نفسه: ١٩٥/٢ ، والعبير إن نبت طيب الريح من نبات البادية .

(٢) نفسه: ١٩٥/٢ .

(٣) جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن ٢٦١/٢ .

(٤) د. محمد عبد المطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، ص ١٤٣ .

(٥) يعطى اللغوي هذه الظاهرة بقوله : ((لأن الشيء إذا كان مبهماً فالنفوس متطلعة إلى فهمه ، ولها تشوق إليه . فلأجل هذا حصلت فيه البلاغة)) ، انظر: الطراز ١٤٢/٢ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

(١) الضمير العائد على لاحق .

(٢) الضمير العائد على سابق .

(٣) اختفاء مرجعية الضمير .

(٤) تعدد مرجعية الضمير .

ولكل نمط أسلوبيته في إنتاج الدلالة الشعرية في النص على النحو الذي سنراه .

ولما كان النص اللغوي رسالةً يتجه بها الشاعر/ المرسل إلى مخاطبٍ / متلقٍ / مُرسلٍ

إليه وفق عناصر الاتصال التي حددها جاكوبسون<sup>(١)</sup>

سياق

مرسل ————— رسالة ————— مرسل إليه

وسيلة

شفرة

فإن المؤلف في البحث الثاني من هذا الفصل يعتمد على منجزات النظرية السردية ويعتمد فكرة " الفاعل النصي " في تصنيف قصائد الشاعر " انطلاقاً من فرضية مفادها أن النص الشعري رسالة ينطق بها متكلم ( المتكلم في النص ) ، ويتوجه بها إلى مخاطب / مستقبل ، فهو عقد مبرم بين المتكلم والمخاطب ، لا ينحل مع غياب المخاطب وعدم حضوره ، فالمتكلم يخاطب مستمعاً أو قارئاً بصورة دائمة شاء ذلك أم أبى ذلك لأن القصيدة قول شعري موجه لأحدهما بالضرورة ، كما

(١) فالقول الشعري يحدث من (مرسل) يرسل (رسالة) إلى (مرسل إليه) ، ولكي يكون ذلك صلياً فإنه يحتاج إلى ثلاثة أشياء هي:

(١) سياق، وهو المرجع الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك مادة القول ، ويكون لفظياً ، أو قابلاً للشرح اللفظي .

(٢) شفرة ، وهي الخصوصية الأسلوبية لنص الرسالة ، ولابد لهذه الشفرة أن تكون متعارفة بين (المرسل) ، و(المرسل إليه) تعارفاً كلياً أو على الأقل تعارفاً جزئياً .

(٣) وسيلة اتصال: سواء حسية أو نصية للربط بين البث والتمتلي لتمكثها من الخول والبقاء في (اتصال) بحسب الرسم الموضح في المتن ، وكل قول يحدث إنما يدور في هذه المدارات العنة مهما كان نوع هذا القول .

- انظر: د. عبد الله الخداسي : الخطونة والتكثير ، من البنيوية إلى التشريحية ، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٨، ص٩ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

أن معناه لا ينتظم إلا بصلة مع مخاطبٍ ما، فالأمر لا يتحقق بمخاطب محدد، وإنما بمستقل لا يملك تداخلاً مع المنطوق<sup>(١)</sup>.

ومن هذه الفرضية تم تقسيم قصائد الشاعر على النحو التالي :

- قصائد المتكلم .
- قصائد المحاطب .
- قصائد المتكلم / الغائب .
- قصائد غياب الفاعل النصي / المتكلم .
- قصائد متعددة الأصوات .

ثم يأتي البحث الثالث لدراسة عدة ظواهر أسلوبية نتجت عن دراسة البحث الثاني وهي ظواهر نحو بلاغية يحققها الضمير في النسيج اللغوي كالاتفات، والتجريد واستعارة الضمائر، والبناء الحوارية على نحو ما سيعرض البحث في الصفحات التالية .

(١) شكري الطوانسي: مستويات البناء الشعري، ص ١٩٤ .

## المبحث الأول

دور الضمير في تماسك بنية النص

(١/١) الضمير في حد ذاته ليس له قيمة بلاغية، وإسا قيمته البلاغية التي يؤديها في مجاري الكلام ما يحققه من ربط لأوصال النص وأجزائه، وذلك عن طريق مرجعيته سواء أكانت سابقة أم لاحقة. فالضمير أحد العناصر التي تعمل على تماسك النص (الإحالة النصية (Text)) ((Refrence) قد تكون بأسماء الإشارة أو أدوات التعريف، لكن الضمير يظل صاحب درجة التماسك العالية التي تدخل القارئ بقوة في البنية العميقة للنص عن طريق اكتشاف مرجعيته.

وقد تكون مرجعية الضمير سابقة عليه، وهذا هو النمط اللغوي المعتاد، وله دوره في إنتاج الدلالة، وقد تكون مرجعية الضمير لاحقة له، وقد عدّ د. محمد الهادي الطرابلسي النمط الثاني نمطاً من أنماط الضرورة الشعرية عند شوقي<sup>(١)</sup>، ولكن المتأمل لبنية النص اللغوي يجد أن اعتبار الضمير العائد على لاحق صحيح على ما قال به النحاة، واعتباره ضرورة شعرية غير صحيح، ذلك أن شمة فارقاً بين عود الضمير على متأخر لفظاً ورتبة

— وهذا هو المنوع — وبين عوده على متأخر في اللفظ دون الرتبة، وهذا لا خلاف في جواره في الشعر أو في النثر<sup>(٢)</sup>.

وقد تتعدد مرجعية الضمير في البناء اللغوي، وهذا بدوره يدخل القارئ في دائرة تعدد الاحتمالات، ومن ثم لا يسلم النص نفسه للقارئ بسهولة ويتحقق درب من المعانلة بالنسبة للمتلقى، والشاعر يعي هذا جيداً، وكأنه يضع قارئه أمام معاناته التي عاشها في إنتاج قصيدته. وقد تختفي مرجعية الضمير تماماً، وهنا يسيطر على الصياغة نوع من الغموض المقصود وذلك لحجب المعنى المباشر، ولا شك أن لذلك دلالة ووظيفة كما سنرى.

(١) د. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٣٩٩ وما بعدها.

(٢) انظر: ابن هشام الأنصاري: مفتي اللبيب عن كتب الأعراب، ١٤٩/٢.

وانظر تعليق د. محمد عبد المطلب على هذا في عرضه لكتاب خصائص الأسلوب، مجلة فصول، مج ٣، ع ١٤،

١٩٨٢، ص ٢٧٨ حاشية (٥)، وانظر: شكري الطوانسي: مستويات البناء الشعري، ص ٣٠٦.

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

(٢/١) الصمير العائد على لاحق .

الصمانر كلها لا تخلو من إبهام، وعموض<sup>(١)</sup>، سواء أكانت للمتكلم أم للمخاطب أم للغائب، فلا بد لها من شيء يزيل إبهامها، ويفسر عموضها، فأما المتكلم والمخاطب فيفسرهما وجود صاحبهما وقت الكلام، فهو حاضر يتكلم بنفسه، أو حاضر يكلمه غيره مباشرة، أما الضمير الغائب فصاحبه غير معرف؛ لأنه غير حاضر ولا مشاهد، فلا بد لهذا الضمير من شيء يفسره، ويوضح المراد منه، والأصل في هذا الشيء المفسر الموضع أن يكون متقدماً على الضمير، ومذكوراً قبله ليبين معناه أولاً، ويكشف المقصود منه، ثم يجيء الضمير بعده، وهذا الشيء المفسر يُسمى " المرجعية "، " فالأصل في مرجع الضمير أن يكون سابقاً على الضمير وجوياً، وقد يهمل هذا الأصل لحكمة بلاغية " (٢).

كما أن من شروط استعمال الضمير وضوحه في الذهن بأن يسبق باسم ظاهر معروف مألوف لدى كل من المتكلم والسامع<sup>(٣)</sup>، لكن هذا النمط الأسلوبي (الضمير العائد على لاحق) يتقدم فيه الضمير، وتأتي مرجعيته بعده<sup>(٤)</sup>، وهذا بدوره يجذب القارئ إلى منطلقة العمق في النص، إذ يظل ذهنه مشغولاً بمعرفة مرجعية الضمير، وكلما تعمق أكثر في النص توصل إلى مرجعية الضمير، فيعاود قراءة النص تارة أخرى، ويحد أن الضمير في البداية يعمل على تماسك أجزاء النص إلى نهايته، فالإحالة اللاحقة ((*Cataphoric Reference*)) تعد إحدى الوسائل لاحتذاب اهتمام القارئ، وقد تمتد عناصر الإحالة لأجزاء كبيرة في النص<sup>(٥)</sup>، أي إن حركة الذهن تتجه إلى عمق النص عن طريق وضع الضمير أولاً، ثم ذكر مرجعته ثانياً على نحو الشكل التالي :

(١) المراد بالإنهاء هنا معنى التعموض، وهو انحناء و تعويض

(٢) د عباس حسن النحو الوائلي، ٢٥٦/١

(٣) د إبراهيم عيسى من امتزاج اللغة، ص ٢٩١ بصرف

(٤) رصد البلاغيون هذه الظاهرة في مناهج علم المعاني تحت عنوان وضع المصغر موضع المطهر

(٥) Michael Maccarthy: Discourse Analysis for Language Teachers, Cambridge University Press, ١٩٩١, P.٣٥, ٣٦

الضمير (مرحلة الإبهام)

المرجعية (مرحلة التفسير = لحظة التنوير)

فالوصول إلى نقطة المرجعية في النص أشبه بـ " لحظة التنوير " في البناء الروائي عندها تتكشف الرؤية للمتلقي .

وقد تعامل " بلنّد الحيدريّ " مع هذا النمط في عدّة نماذج إبداعيةٍ نحاول الوقوف عليها بالتحليل في الفقرات الآتية من المبحث .

في قصيدة " ضياع " [الأعمال الكاملة ص: ٢٨٣] . يقول :

١- وركضت خلف رؤاه ... لكن

٢- ما أضمت سوى رؤاه

٣- وبحثت في عينيه لم تلقى

٤- سواه

٥- هو نفسه

٦- ما زال يسخر من هوائك

٧- ومن هواه

٨- ويظل يسخر ما الحياه

٩- ما زالت الدنيا تراه

١٠- ولا تراه

١١- يمشي كما شاءت خطاه

١٢- فلا تمس به خطاه

١٣- لا ...

١٤- لس أراه

١٥- هذا الهوى الملعون ... لا

١٦- لن أراه °

يحدد الضمير المخاطب في السطر الأول طبيعة النص ، ففيه يخاطب الشاعر محبوبته ويحدثها عن شيء ركضت كثيراً خلفه ، لكنها لم تنله ، كما أنه لا يرى هذا الشيء في حياته لأنه اختفى ، والذي يجعلنا لا نعرف هذا الشيء هو ضمير الغائب في السطور ١، ٢، ٣، ٤، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٤، فالملقبي حتى قراءة السطر (١٤) لم يعرف من المتحدث عنه ، إلى أن يأتي السطر (١٥) فيزيل النقاب عن هذا الشيء، وهو " هذا الهوى الملعون " فالقارئ للنص يظل ينتقل من سطر لآخر كي يكشف مرجعية الضمائر المتقدمة (رؤاه - عينيه - سواه - تراه - خطاه - أراه)، فعند قراءة كل سطر لك أن تتوقف وتسال: رؤى مَنْ؟ عين مَنْ؟ خطأ مَنْ؟ إلى أن تأتي لحظة التنوير في مرجعية الضمير، وهذا البناء اللغوي لوضع مرجعية الضمير لاحقة عنه وإن حقق تماسكاً بنيوياً للنص إلا إنه وضع " هذا الهوى الملعون " موضع التهويل بعد ذكر عدة ضمائر عبرت عنه .

في قصيدة " اغتيال " [الأعمال الكاملة: ص: ٧٥٣] تنتعد مرجعية الضمير أكثر وكلما ابتعدت زاد اهتمام القارئ للوصول إلى " لحظة التنوير "، وعندها تتماسك أوصال النص بدايته بنهايته. يقول:

١- ترصدني

٢- وتطارد خطوي من ظل بفرق

٣- لي الوحل

٤- لظل يتلاشى لي ألف ظل

٥- وقول: مستغلي

٦- ترصدني

٧- حتى لي رعشة كفي ولي غمضة جفني

٨- حتى لي حنجرتي الحرساء

- ٩- تقوم كجوابه سجن  
 ١٠- ترصدني  
 ١١- من زمن أعلن عبر لسان مقطوع  
 ١٢- كلُّ براءته مني  
 ١٣- وإلى زمن يحترج بي  
 ١٤- خشية عبد قن أو زهوك  
 ١٥- لي وجه أليح من ولن  
 ١٦- وتقول: ستقتلني  
 ١٧- ترصدني  
 ١٨- حتى لي حلم يوشك أن يهرب من جنبي  
 ١٩- وتقول وتقسم أن تقتلني  
 ٢٠- عينك تغوران بعيداً ولحد الصمت  
 ٢١- الآسن لي عتمة عيني  
 ٢٢- ما ألسي فوهتي بركالك يا وطني .. ١

يسعى قارئ هذا النص - من أول وهلة - لاكتشاف جريمة الاغتيال التي تحتل مكانة الصدارة في العنوان، والشاعر يبدأ القصيدة وكأنه يعاتب القاتل بقوله: تترصدني.. وتطاردُ خطوي.. " وللقارئ أن يسأل: من المخاطب؟ من الذي يترصّد، ويطارد، ويكرر بأنه سبقته ويسد طريقه في الحياة كجوابه السجن (١، ٢، ٥، ٦، ٩، ١٦، ١٧) وتزداد الأمور غموضاً حين يأتي السطر (١٩) محملاً بثلاثة ضمائر كلها تعود على هذا الذي سيفعل ما سبق (تقولُ تقسمُ، تقتلني)، وبعد ذلك تأتي لحظة التنوير " في الكشف عن وجه القاتل في السطر (٢٢)، وهو الوطن الذي يقدمه الشاعر مضافاً إلى نفسه " يا وطني".

## المستويات الأسلوبية ◊ — ◊ في ◊ شعر بلند الحيدري

إن تأخير مرجعية الضمير في هذا النص تجعلنا ندرك حجم المأساة التي يعيشها " بلند " فإذا ما قرأنا النص لأول مرة توقعنا أنه يتحدث عن عدو، أو غير ذلك من العناصر السالبة ، لكن الطامة الكبرى أن يكون الوطن هو الذي يقوم بعملية القتل ، فتأخير المرجعية أحدث شيئاً أشبه بالصدمة ، زاد الأمر سوءاً حين يعترف الشاعر بهذا الوطن وينسبه لنفسه عن طريق ( ضمير المتكلم ) ، أي إنه لم ينخلع عنه إذ يظل - على الرغم من كل ما سبق - وطنه كل هذا ما كانت مرجعية الضمير لتنتجها إذا تقدمت عليه في النص. وذلك أنه " ليس إعلامك الشيء بغتةً مثل إعلامك له بعد التنبيه عليه والتقدمة له. لأن ذلك يجري مجرى تكرير الإعلام والتأكيد والإحكام ، ومن ههنا قالوا: إن الشيء إذا أضمر ثم فسّر كان ذلك أفخم له من أن يذكر من غير تقدم إضمار"<sup>(١)</sup>.

فتقديم الضمير على المرجعية أعطى الصياغة دلالة تفخيمية لمأساة الشاعر الذي يُطارَد ويُقتل من قبل وطنه .

(\*) يحق الضمير العائد على لاحق فمه التماسك التصني حين يتقدم الضمير ليوقف عنواناً للقصيدة. وتأتي مرجعيته في نهاية سطر في القصيدة ، وهذا النمط يجعل القارئ أكثر توترًا وشوقًا للوصول إلى لحظة التنوير في القصيدة فبعد أن يقرأ عنوانها يسعى دؤوبًا للوصول إلى نهايتها ليس فقط لتحقيق جماليات التواصل بل لتحقيق الفائدة المثلى من النص الشعري. ومن ثم يتجه بكل سطر يقرأه إلى أعماق النص .

يقول " بلند الحيدري " في قصيدة " غداً إذا ما انفجرت " [الأعمال الكاملة]:

[ص: ٧٧٥ وما بعدها]:

١- يقال : إن بيتنا كيب

٢- وكل ما لي بيتا

٣- وكل من لي بيتا ... غريب

(١) عيد القاهرة الجرجاتي: دلائل الإعجاز ، ص ١٣٧ ، العلوي. الطراز - ١٤٢٢/٢ .

٤- حتى صدى أصواتنا غريب

٥- حتى النجوم للامت يرقبها وهاجرت

٦- بعيدة عن أرضنا

٧- حتى السماء انكفأت فليس في لسحتها

٨- حلم درب

٩- حتى رؤى صفارنا قد صدلت

١٠- فليس في قلوبهم قلوب

١١- وقيل إن ضحكة نسيها

١٢- عند سرير طفلي

١٣- قد هرمت

١٤- والتهمت لقاءها اللدوب

١٥- وقيل إن الناس في مدينتي

١٦- قد جفّ في أعينها اللهب

١٧- يُقالُ

١٨- ما أمس ما يقال

١٩- لبيتا كنيب

٢٠- تمنب لي وحشة الأطلال

٢١- ودرينا

٢٢- قد هجرت سمره الأبطال

٢٣- وأن صمت أهلينا مريب

٢٤- يُقالُ

٢٥- ما أمس ما يقال

- ٢٦- أن ليس في مديني رجال  
٢٧- لكني أعرف يا مدينتي الصغيرة  
٢٨- يا عرق الرجال في الظهيرة  
٢٩- يا كسرة الخبز المدماة على الحصيرة  
٣٠- أعرف أن طفلي لما نزل  
٣١- تحوك في أحلامها ضفيره  
٣٢- لنية كبيره ... كبيره  
٣٣- أعرف يا مدينتي  
٣٤- أعرف أن شمسا لما نزل  
٣٥- تنتظر الفجر وراء عينيك الضربيه  
٣٦- أعرف يا مدينتي  
٣٧- كم من جراح ثرة... مريره  
٣٨- تعرف تحت الأجنح الكسيره  
٣٩- لكنني أعرف يا مدينتي  
٤٠- ماذا وراء بيتا الكتيب  
٤١- ماذا وراء صمته المريب  
٤٢- أي غد يكمن من منعطف الدروب  
٤٣- واني أعرف يا مدينتي  
٤٤- أعرف أن أصين الرجال في مدينتي  
٤٥- لا ترقدُ  
٤٦- وأن ملء صمتهم  
٤٧- مناجمًا تنقذُ

٤٨ - غداً إذا ما انفجرت

٤٩ - سينحني لها الفداً

على الرغم من أن بدايات "بلند الحيدريّ" الشعرية مغرقة في الرومانسية ، إلا إنه في خريفه الأخير اشتبك بقوة مع واقعه المرير ، وهذا النص من ديوانه الأخير " آخر الدرب " يوضح هذا التشابك الحاد ، فعنوان النص " غداً إذا ما انفجرت " من التي ستنفجر غداً ؟ الشاعر لا يجيب عن هذا التساؤل إلا بعد أن يقدم عرضاً شاملاً لوطنه / بيته بكل ما فيه من عناصر حيّة وغير حيّة ، ومن ثم لم ينشغل القارئ بالضمير المتصدر في العنوان ، راح الشاعر يصف حالة ، فجاءت صورة الوطن صورة باهتة ، الكبار فيها صامتون في كآبة شديدة ، صارت كل الأشياء حولهم غريبة ، بل لنقل أصبحوا غريباء عن كل شيء حولهم حتى الصغار فقد صدئت أحلامهم ، بل أصبحوا لا يمتلكون القلوب " فليس في قلوبهم قلوب " ، والرجال ما أصبحوا رجالاً ، وتشارك عناصر الكون هذا الخواء العام الذي يعم البيت / الوطن ، استهاجر النجوم عن السماء ويظلمون في تخبطٍ في دياجى الليل ، ولم تعد السماء فسحة لأي حالم يتأمل.

حالة من اليأس المرير تسيطر على كل ما في النص كشفت عنها صيغ اسمية نحو: (كئيب- أتس- وحشة الأطلال - الصمت - كسرة خبز مدماة - منية كبيرة - عينيك الضريرة... ) وصيغ فعلية نحو: (هاجرت - انكفات - صدئت - هرمت - تنعب ..) في أثناء هذه الصورة النائية التي رسمها الشاعر لواقعه نعاود السؤال : إلى من يعود الضمير المعلق على صدر القصيدة؟ أوبصيغة أخرى ما التي ستنفجر؟ حينما استدرك الشاعر في السطر (٢٧) بقوله " لكنني " ندرك أنه لم يفقد الأمل في المستقبل إذ إن هؤلاء الرجال سوء - يكون لهم دور في إزالة الجروح والبتور من على وجه هذا الوطن ، وهذه الإزالة ستكون بالخروج من قوقعة الصمت الذي كان أساس البلاء فيما وصل إليه . وعندئذ تأتي مرجعية الضمير في السطر (٤٧) " مناجماً تتقد " إن التي ستنفجر هي مناجم الصمت المرير الذي فُرض على أبناء الشعب العراقيّ ، هذه المناجم الصامتة إذا ما

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

انعشرت سينحني لها الغد مليبًا ملموجاتها محققًا آمالها ، ويتحول هذا الواقع الأليم إلى واقع آمن وسلام .

الضمير في هذا النص استدعى الحديث - سريعًا - عما قاله النص . لكن الأهم هو أنه عمل على جذب القارئ إليه رويدًا رويدًا إلى أن وصل إلى لحظة التنوير في النص .

(\*) هذا النمط الأسلوبي استخدمه " بلند " في مواضع أخرى نكتفي الآن بذكرها وذكر حركة الانتقال إلى العمق بعد أن اتضحت القيمة الأسلوبية له في النماذج السابقة .  
في قصيدة " فلترقد " [ص: ١٧] اعتمد الشاعر على هذا النمط في قوله :

١- سرّ وليدًا

٢- إفا تغر هنا ... تحت الجليد

٣- وتكلم هامسًا

٤- لهي تمي همس الورود

٥- شعرها الراق

٦- قد لونه ليل الصدا

٧- طفلة حسناء

٨- أمسى لوقها يفغر الردى "

فالضمائر في السطور (٥، ٤، ٢) ضمائر تقدمت على المرجعية الموجودة في السطر (٧)

" طفلة حسناء " .

(\*) في قصيدة " ظلال " [ص: ١٥١] ، يقول :

١- من أي وادٍ

٢- بعيد الفور كالخلم

٣- أنيت تحملُ في عينك صوت دمي

٤- إني نيتُ الهوى

المستويات الأسلوبية ◊ ————— ◊ في ◊ ————— ◊ شعر بلند الحيدريّ

٥- والأمس

٦- والفضتْ الأملُ العمر محو

٧- قصّة الندم

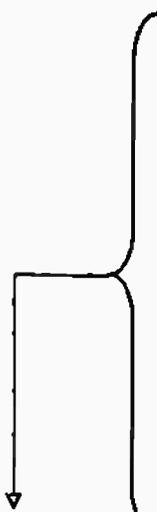
٨- يا طيفها "

فالضمانر في " أتيت، وتحملُ، وعينيك " في السطر (٣) مرجعها في السطر الثامن "يا

طيفها " :

وفي قصيدة "وددت لو" [ص:٧٧] تظل مرجعية الضمير متأخرة إلى السطر الأخير في النص

اسمًا ظاهرًا وضع موضع الضمير.

- 
- ١ - ..... حطمتها
  - ٢ - ..... دمتها
  - ٣ - ..... قتلها
  - ٦ - ..... ليها
  - ٩ - ..... جسمها
  - ١١ - ..... عتمها
  - ١٥ - ..... لها
  - ١٦ - ..... بعرفها
  - ١٧ - ..... تعلق عينها
  - ١٩ - ..... عرفتها
  - ٢٠ - ..... يعرفها ...

٢٣ - سيدتي شكرًا لما قد انتهى.

وكل هذه الضمانر المتقدمة في القصيدة تجعل المرجعية اللاحقة " سيدتي " قابعة في دائرة

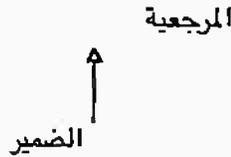
التحقير على حسب ما اقتضى سياق النص .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّد الحيدريّ

رأينا - في النماذج السابقة - أن الضمير العائد على لاحق يجعل ذهن المتلقي / القارئ في حالة توتر دائم ، إلى أن يصل إلى اللحظة التي تتكشف عندها مرجعية الضمير والتي أطلقنا عليها " لحظة التنوير " . كما أنّ هذا العود على اللاحق يكسب النص تماسكاً لغوياً ودلاليّاً من عنوانه إلى نهايته .

(٣/١) الضمير العائد على سابق :

في هذا النمط الأسلوبي تتقدم مرجعية الضمير عنه ، وهذا النمط المعتاد في الأداء اللغويّ العربيّ، أي إن ذهن القارئ يظل مشدوداً إلى دالّ سابق، فحركة الذهن تتجه لأعلى بحسب مرجعية الضمير على النحو التالي :



وعندما تتقدم المرجعية تقوم الإحالة السابقة ((Anaphoric Reference)) بوظيفتين

أسلوبيتين:

الأولى - تماسك النص بعود آخره على أوله .

الثانية : عدم التكرار وطلب الخفة والإيجاز على نحو ما أوضحنا في مدخل هذا الفصل وإن كان هذا هو المعتاد في الأداء اللغويّ العربيّ<sup>(١)</sup> . إلا أن استخدام الشاعر له هو الذي دعا الباحث إلى أن يفرقه بالحديث ، لما فيه من بصمة أسلوبية عنده .

يعد عنوان القصيدة أحد العناصر اللغوية الحاسمة في بنية النص عند " بلنّد الحيدريّ "

فهو فيها- أي العنوان في القصيدة - عضو لا يقل أهمية عن سائر أعضاء القصيدة . ومن ثمّ

(١) رصد البلاغيون التمام ظاهرة استخدام الضمير فيما لديهم من نماذج إبداعة تحت مصطلح ((الاستخدام)) وهو أن يراد لفظ له معنيان أحدهما ، ثم يضميره معناه الآخر ، أو يراد بأحد ضميريه أحدهما وبالآخر الآخر - انظر : نعيّة الإيضاح لتلخيص المفتاح . عبد المتعال الصعيديّ ، ط . مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٥٧ ، ٣٦/٢ .  
(٢) د . محمد فكري الجزار : العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ ، ص ٥٠

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

يكتسب قيمة بلاغية كبيرة في النص تدخل تحت ما يسمى " براعة الاستهلال " . " إن العنوان ضرورة كتابية . فهو بديل من غياب سياق الموقف بين طرفي الاتصال. وهذا يعني أن العنوان بإنتاجيته الدلالية ، أي بنصه ، يؤسس سياقاً دلاليًا يهيئ المستقبل لتلقي العمل " (١) ، لذا كان " بلند " يضع عنوانًا للنص الشعريّ ويجعل ضمائر القصيدة كلها ترجع إليها ، فعندما يمضي القارئ في النص يظل متذكرًا البداية، ولا شك أن هذه البداية تتكشف عندها الدلالة ، وهذا الاستخدام استخدمه بلند سبع مرات (١) في أعماله الكاملة .

ففي قصيدة " ربيع شقية " [ص:٧٩] تؤول كل الضمائر فيها إلى تلك الشقية التي تتواجد

في العنوان فقط ، يقول :

١ - دخل الربيع لوكرها متحلا

٢ - وجنا

٣ - وعثر ثمره بمبينها

٤ - لتسللت من روحه الشفاء أحلام

٥ - غفقت بين اختلاج جفونها

٦ - قالت لها:

٧ - لومي ... اسطريقي ... وامرحي

٨ - إن الشباب دنا وليل لاهديك

٩ - وأراق دنياه الجميلة

١٠ - زهرتي نور

١١ - وأحلامًا ترف بوجنتيك

١٢ - فتململت فوق الفراش كزهرة

(١) سبع مرات في القصائد الآتية : ربيع شقية - وحدتي - إلى ولدي - وجه أحسى وجه أمتي - الشهيد - وأصيلة إذ تحيا محيا . وسرف يتوقف البحث عند كل واحدة فيما يلي

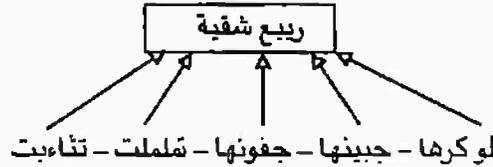
- ١٣- في روضها الفتيان  
١٤- والمطار نشوى  
١٥- وتلملت في صدرها  
١٦- دنيا هوى  
١٧- وتشاءت في العين أطراف ونجوى  
١٨- ضمت وصادفها  
١٩- ولي شغف موت  
٢٠- تبلي الوساد بلشمها قبريخا  
٢١- لكأفها كانت نصب بجسمه  
٢٢- روحا .  
٢٣- تبادل روحها التبريخا  
٢٤- وإذا استغالت لم تجد  
٢٥- غير التعاسة والأسى تستل روح  
٢٦- شباهها  
٢٧- قدر يسطرها رواية أدمع  
٢٨- تتجاوب الآلام طي كتابها  
٢٩- ضمت وصادفها  
٣٠- وسدت عينها  
٣١- لتعود لانية إلى أحلامها  
٣٢- دنيا الخيال أرق من دنيا الصبا  
٣٣- خفت كوارثها سني أيامها "

## المستويات الأسلوبية ◊ — ◊ في ◊ شعر بلنْد الحيدريّ

فالشقية في هذا النص امرأة فرّ منها الشباب بعد ما كانت في الماضي زهرة في روضها القينان، وكان الشاعر بهذه الإيماء يرمز لما في الحياة الدنيا من تغير وتبدد. فالشقية في هذه القصيدة تبدو كالدنيا على ما فيها من مرور سريع وتبدد وتغير، ومن الدليل أن يكون عدد الضامات التي تعود على الشقية (غائب ومخاطب) هو نفسه عدد سطور القصيدة (٢٣) سطرًا، و (٢٣) ضميرًا، وهذه النسبة الماثلة لتنبئ عن وعي الشاعر ببنائه اللغوي إذ إن ثلاثة وثلاثين ضميرًا غائبًا ومخاطبًا مرجعيته "الشقية" التي في العنوان.

وهذا التقدم لمرجعية الضمير قد حقق تماسك بنية النص، إذ إن مرجعية الضمير تؤول

مباشرة إلى العنوان :



وهذا النمط بعينه يستخدمه ((بلند)) في قصيدة ((وحدتي)) [ص:٢١٩] يقول:

١- هكذا أنتِ لَمَوْتِ

٢- عشة صفراء لي ضفة مويّ

٣- وحديتًا مسرفًا بالهمس

٤- كالجهمس

٥- كصمقي

٦- هكذا أنتِ لَمَوْتِ

٧- من سكوبي

٨- من خطي تعبر أُنيلي لي خفوت

٩- من رؤي تضخم ظلي

١٠- من بلي ينسج في الوحل بيوت العنكبوت

- ١١- هكذا أنتِ نَمَوْتِ  
١٢- قفزة جرداء لم تحلم ببيت  
١٣- قفزة جرداء كالحية أنتِ  
١٤- لتركيني  
١٥- ستمت وجهك نفسي  
١٦- التركيني  
١٧- صخبًا أزحف في الطين وأمسي  
١٨- بعد حين  
١٩- لي مثل الناس صوتي  
٢٠- لي مثل الناس حسي ووطنوي  
٢١- لي مرعى  
٢٢- وممر في درب الشمس أعمى  
٢٣- لي ضحكى  
٢٤- رجوتني  
٢٥- وابتغى  
٢٦- صحونى تفرغ في السكر وقتص  
٢٧- سنبني  
٢٨- التركيني  
٢٩- أنا للناس  
٣٠- وللنسر الذي ينهش صدري  
٣١- أنا موتى !! "

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

فالضمانر في السطور ١، ٦، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، تعود إلى " الوحدة " التي ضاقت على الشاعر فأضافها إلى ياء المتكلم ، وهذا بدوره يضع " الوحدة " في دائرة التفخيم فهي وحدة سلبت من الشاعر تلقائيته ومرحه وانطلاقه بين الناس .

كذا نجد هذا النمط في قصيدة " الشهيد " [ص:٦٠٥] يظل العنوان مركز الثقل في النص وإليه ترجع كل الضمانر ، فالشهيد لم يموت ، ولم يفارق الحياة ، فما زالت خطواته تملأ الدروب ، ولم ينل العياء من جفنه ، وهو لم يغط جراحه المدامة للحظة واحدة كي تظل شارة النصر الدافعة للتقدم والتضحية ، فالضمانر في السطور ١، ٢، ٣، ٧، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٩، ٢٣، ٢٥، ٢٧، ٢٨، ٣٢، والتضحية ، فالضمانر في السطور ١، ٢، ٣، ٧، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٩، ٢٣، ٢٥، ٢٧، ٢٨، ٣٢، ٣٥، وهذه النسبة العالية لعود الضمير تحقق تماسكاً قوياً للنص ، فكلمة " الشهيد " تتكرر بذكر الضمير العائد عليه ، ومن ثم يظل له الحضور في النص كله .

في قصيدة " إلى ولدي " نفس النمط الأسلوبي ، فالعنوان تؤول إليه كل الضمانر في النص ونكتفي هنا بجزء مذهبها:

١ - سأعود ثانية إليك

٢ - لأبلى النور لي ناظريك

٣ - لتام بين يدي صحرة

٤ - راحتك \* [ص:٣٥٥]

فالضمانر في " إليك " ، و " ناظريك " ، و " راحتك " تعود إلى الابن مما يجعل القارئ مشدوداً إلى مركز الدلالة التي من أجلها قيل النص .

( + ) ولكن هذا التكنيك قد يعدل بعض الشيء ، إذ يعود الضمير على بطلاقة نثرية صغيرة يعلقها الشاعر على صدر القصيدة تحت العنوان بخط كتابي أصغر من العنوان وإلى هذه الحظاكة ترجع كل الضمانر في القصيدة ، فعل بلند ذلك في قصيدتين الأولى " بين هاحسب " [ص:٣٦٩] ، والنابسة " وحه أحتي وحه أمتي " [ص:٣٧٣] ، ففي الأولى يعلق الشاعر بطاقته النثرية تحت

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

العنوان . يقول فيها " إلى رجل قتلناه وقتلنا " وفي الثانية يعلق مناسبة القصيدة فيها ، يقول " ألقى في مهرجان سميرة عزّام التّأبّي " ومن ثمّ ترجع إليها كل الضمائر في بنية النص .

- بقى أن نشير إلى أن القصيدة السابعة من هذا النمط يقدم لها بمقدمة نثرية طويلة عن

الشاعر الإفريقي " تشكايا أوتامسي " وإلى هذا الرجل تؤول كل الضمائر في القصيدة يقول بلند:

○ " لوّح لي بيديه ... ومضى

○ ولحّت دموعًا بيضًا تومض في دكته عينه

○ ولكني لم أدرك معناها " [ص: ٧٤٢]

وقد يحقق هذا المنط الأسلوبي - عود الضمير على السابق - نواتج موسيقية إذ يستخدمه

الشاعر كحرف وصل بعد حرف الروي في القصيدة ، يظهر ذلك في قصيدة " صورة " [ص: ٢٢٢] ، التي نجتزئ منها المقطع الآتي . يقول :

" ١ - القصر

٢ - في متعطف المدينة

٣ - تغل جنبيه رؤى حزينة

٤ - تكاد أن تصرخ في السكنة

٥ - وحشته القائمة اللعينة

٦ - تكاد أن تصرخ

٧ - ما ألقاه

٨ - هذا المنا الفارق في نجواه

٩ - غدا

١٠ - إذا ما ملمت دنياه

١١ - يد سيقى مثلما أراه

١٢ - يمتد في ابتسامه رهية

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُنْد الحيدريّ

١٣- يمد في صفرته المرية \*

السنا في السطر (٨) يعود عليه الضمير في نهاية نفس السطر، كذا في السطور (٩)، (١١) (١٢) يحقق ذلك فضلاً عن وضع السنا الغارق عدم فاعليته - كما ظهر في المبحث الثاني - يحقق غرضاً قافوياً في النص ، فقافية الهاء بما إنه حرف حلقي تعطي دلالة التوجع والتألم ، يشارك هذه الدلالة وجود بعض الصيغ اللغوية السالبة مثل (حزينة- تصرخ- صفرة) ، ويجانب كل ذلك عمل الضمير على تماسك بنية النص يعود الضمير إلى دال له ميزته في شعر بلند الحيدريّ .  
(٤/١) اختفاء مرجعية الضمير :

في هذا النمط الأسلوبيّ يظلّ الذهن في حالة توتر دائمة ، إذ إن القارئ يسعى إلى فكّ الاشتباك بينه وبين النص يربط الضمير بمرجعيته ، ولا يُظن أن غياب هذه المرجعية عامل من عوامل تفكك البنية إذ إن القارئ هو الذي يربط بين أوصالها فالقصيدة الحدائية وإن بدت مغلخلة متشظية متشذرة بفراغاتها وغياب روابطها فإن القارئ- وفوق نظرية التلقي- "هو الذي يملأ فراغاتها وغياب روابطها ويمنحها تماسكها"<sup>(١)</sup>

واختفاء مرجعية الضمير أو تعددها (كما سيأتي) يُندخلان النص إلى منطقة الإبهام لا الغموض، إذ إن شمة فارقاً بين "الإبهام" و"الغموض" ، " فالإبهام صفة نحوية "أي ترتبط بالنحو والتركيب (وهذا هو موضوع هذا الباب) ، في حين أن الغموض " صفة خيالية " تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية"<sup>(١)</sup> ، أي قبل الصياغة اللغوية النحوية ، ومن ثم فإن بيت الفرزدق :

وما مثله لي الناس إلا مملكا      أبو أمه حي أبوه يقساره  
وبيت المتنبي :

ولاء كما كالربع أشجاء طاسمه      بأن سمعدا والسمع أشفاه مساجد

(١) د عبد الرحمن محمد الفاوود الإبهام في شعر الحدائفة ، ط المجلس الوطني للثقافة والأدب ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٧٩، مارس ٢٠٠٢ ، ص ٢٠٩

(٢) د عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر ، ط دار العودة ، ودار الثقافة ، بيروت، ط٢، ١٩٧٢، ص ١٨٩

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

لبسا غامضين ، ولكنهما مبهمان ، لأن المشكلة الأساسية فيهما لا ترتبط بالخيال أو بشي منه، وإنما هي قبل كل شيء مشكلة لغوية قائمة في طبيعة التركيب اللغوي نفسه وفهم البيت (الأول) على هذا الأساس يتطلب مَبًا حل هذا التركيب اللغوي لا أكثر ولا أقل فمجرد أن نحدد عائد الضمير في البيت تكون كل المشكلة قد حلت ، ويكون المعنى قد اتضح تمامًا<sup>(١)</sup>.

وفي هذا النمط الأسلوبيّ - اختفاء مرجعية الضمير - نتوقف عند عدة نماذج إبداعية عند " بلند " تختفي فيها مرجعية الضمير ، وهذا بدوره " يدفع المتلقي إلى دائرة الاحتمالات التي تحيط بالنص وتشكّل فضاءه " <sup>(٢)</sup>

في قصيدة " قال لنا شيئًا ومَرُّ " [ص: ٣٤٧] . يقول :

١- بالأمس

٢- مرّ من هنا

٣- قال لنا شيئًا ومَرُّ من هنا

٤- فالصواب في قريتنا

٥- فبحر

٦- وأبصت مني

٧- واستيقظت كرومنا

٨- لتحنن

٩- حيا

١٠- وظلا

١١- بالأمس

١٢- مرّ من هنا

(١) نفسه: ص ١٨٩ .

(٢) د. محمد عبد المطلب - هكذا تكلم النص ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ ، ص ٩٨

١٣- قال لنا شيئاً ومَرَّ من هنا

١٤- وكان في نظره

١٥- وعد

١٦- ولي سمعه

١٧- رعد

١٨- ولي قبضته

١٩- جراح وآلام تفجر السنا

٢٠- للأرض

٢١- للتاريخ

٢٢- للدنيا ... لنا

٢٣- بالأمس مَرَّ من هنا

٢٤- قال لنا شيئاً ومَرَّ من هنا

٢٥- في رجله

٢٦- أغلاله

٢٧- في عينيه

٢٨- لصاله

٢٩- في قلبه آماله

٣٠- وما له للناس للدنيا جن

٣١- ولي غد

٣٢- إذ تشرق الأنوار في بيوتنا

٣٣- ألف يد

٣٤- ألف فم

٣٥- يرفع من حياتنا

٣٦- تحية لعابر

٣٧- بالأمس مرّ من هنا

٣٨- أبقى لنا شيئاً ومر من هنا \*

يقف هذا النص متفرداً في أعمال الشاعر بما يتمتع به من نسبة تكرار لضمير الغائب المختفي المرجعية، فالتأمل لبنيته اللغوية يجد أن خمسة وعشرين ضميراً قد شكلوا محيطه الشعريّ منذ بدايته (العنوان) إلى نهايته، فاختلف مرجعية هذا العدد من الضمائر أسهم في إنتاج دلالة شعرية متماسكة - على النقيض مما يظن - فالشاعر وإن ابتعد عن الغموض، إلا إنه لم يقدم قصيدته مطية سهلة للقارئ، بل أتاح للمتلقي حضوراً طاعناً في إنشام الدائرة الدلالية للصياغة وتحقيق وظيفتها الجمالية<sup>(١)</sup> بالتساؤل " من؟! " من الذي مرّ؟ وقال؟ هل هو الشاعر نفسه؟! يتحدث عن نفسه بصيغة الغائب على طريقة التجريد، هل هو شخص آخر؟ وهل هذا الشخص موجود أصلاً أم إنه من وحي خيال الشاعر، أم إنه الإنسان، الإنسان بكل آماله وطموحاته ونزوحه نحو المستقبل، لنعد إلى القصيدة علنا نجد إجابة لهذه التساؤلات.

زمن القصيدة هو زمن الماضي، والشاعر يؤكد على هذا بتكرار دال " الأمس " أربع مرات في السطور [١١، ٢٣، ٢٨]، فهل معنى ذلك أن الشاعر يشقّاق إلى عالم الماضي بما فيه من البراءة والنقاء؟ هذا ما نراه عندما يربط مرهراً هذا (المر) بمجيء الفجر، بعد ليل طويل كئيب له دلالة على نحو ما رأينا في الفصل الأول. وعندما يأتي هذا المار تتفاعل معه عناصر معنوية ومادية:

\* أينعت مُني

استيقظت كرومنا \*

معنى ذلك أن هذا " المار " مجيئه مجيء خير على أهل القرية كلهم، وإد إنه جاء مع الفجر وليس عربياً - إذن - أن يتفجر النور / السنن فينتشر على أنحاء الأرض والدنيا لكن على الرغم من ذلك فإنه جاء وهو مقبداً الأقدام، عيناه تشعُّ النضال والآمال ..

(١) د أسامة الشحيري تحولات السنية في النلاعة العربية، ص ٧٧

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

بيد أننا نصلطد بالسؤال " من هذا المار؟ " ، لم تجب القصيدة ، لكن ليست هذه المشكلة بالنسبة للشاعر ، إن الغرض من هذا هو أنه لم يزل ثمة أمل مخلصه ومخلص ذويه من حالة الليل الطويل الذي يُننون تحت وطأته ، لكن الأمر قد يختلف في قصائد مثل " ستبقى " [ص:١٢١] ، وقصيدة " نفمة " [ص:١٧١] ، وقصيدة " لن أراها " [ص:٢٠٣] وقصيدة " القسم " [ص:٦٤١] ، إذ إننا نستطيع أن ندرك مرجعية الضمير وإن اختلفت عن الصياغة إلا أنها حاضرة سياقياً من خلال التجربة الشعرية المتكاملة للشاعر فالضمير في قصائد: ستبقى ، ونفمة ، ولن أراها يعود إلى امرأة ليس لها حضور صياغي ولكن حضورها السياقي من خلال خطاب الشاعر لها وإن لم يفصح السياق عن كون هذه المرأة ، إلا أننا نستطيع أن نربط الضمير بمرجعيته .

أما في قصيدة " القسم " فالضمير فيها يعود على القارئ المخاطب ، وبما أن القارئ مبهم بالنسبة للشاعر ناسب أن يكون مرجعية الضمير مختلفة .

في قصائد أخرى نختفي مرجعية الضمير لعامل من العوامل الخارجية عن النص يرتبط في سياقه بدالي الليل والصمت ، وهذا العامل هو الخوف ، وهذا الخوف قد آل بالصياغة إلى نوع من الإبهام خوف الشاعر من السلطة سياسية كانت أم دينية أم اجتماعية فالخوف ظلمة ، والشاعر المسكون بالخوف يعيش داخل هذه الظلمة لا يتبين الأشياء بوضوح ، ويسبب هذا الخوف يواربي رأيه وموقفه وأفكاره في لغة كثيفة مرواغة<sup>(١)</sup>

وتعد قصيدة " نصب الحرية " [ص:٦٧٩] نمطاً من هذه القصائد . يقول بلند :

١ - أعرف أن جوادًا لن يرسم بعد اليوم

٢ - لا لمرآ القفا

٣ - لا سيفًا حيقًا

٤ - لا مهراً يصهل في البرية

٥ - رجوادٌ إذ لا يرسم

٦ - يقسم

(١) د عبد الرحمن محمد انعقاد في شعر الحدانة، ص ٢١٢ ، ٢١٣

٧- أن الرسم كما قال الإسلام

٨- حرام

٩- في بلدٍ فقأوا عينيه فلن

١٠- يبصر إلا الجدران الحجرية

١١- إلا الأحلام المهرية

١٢- عن قمر ألق

١٣- عن سيف شبق

١٤- عن مهر

١٥- عن عهر يتاسل في صور مرئية \*

ونصب الحرية هو أحد الأعمال الفنية الخالدة لـ "جواد سليم"<sup>(١)</sup>، وكان الشاعر باستدعاء هذا العمل الخالد يمهّد ذهن المتلقي لاستحضار "جواد سليم" نفسه، لكن الأمر يأخذ بعداً آخر أعمق من ذلك، وذلك بالوصول إلى السطر التاسع "في بلدٍ فقأوا عينيه" فلنا أن نسال من الذين فقأوا عين الرسم / الفن؟! هل الشاعر باستدعاء كلمة "الحرية" ووضعها عنواناً للنص يقدم وثيقة إدانة جديدة عن السلطة بما يعطيه الفعل "فقأوا" من دلالة سلبية للعب التي هي أداة الاستمتاع بالرسم بما إنه فنٌ بصريّ؟

إن استدعاء كلمة "الحرية" في عنوان النص يمهّد لمأساة جديدة تحددها مرجعية الضمير في الفعل "فقأوا"، وكان الشاعر يوجّه رسالة إلى "جواد سليم" صديقه مفادها أنهم قد فقئت أعينهم فلم يروا نصب الحرية، ولن يروا الرسم فلا جدوى من أعمالك.

إن شاعر الحدّثة أكثر وعياً بمفهوم الحرية، ويعيش في عصر يتردد فيه هذا المفهوم في خطابه الفكريّ والسياسي، كما يتردد فيه مفهوم الديمقراطية، وتُمارس عملياً في كثير من المجتمعات. ومن هنا كان تطلعه إلى مجتمع تلتق فيه هذه المفاهيم، ويخلو من الكبت والإرهاب (والفقء)، مجتمع مفتوح شفاف يطرّح فيه رأيه وموقفه دون خوف غير أن شاعر الحدّثة

(١) منى مطر - جواد سليم، صفحات مطوية من حياته، مجلة الأعلام العراقية، ٢٤، شباط / ١٩٨٥، ص ٢٣

## المستويات الأسلوبية — في — شعر بَلَد الحيدريّ

العربية المعاصرة لا يزال يحس بقمع السلطة له ولفكره ، ومن هنا اضطراره إلى إخفاء مرجعية الضمير مما يؤدي لإخفاء فكره وتطلعاته<sup>(١)</sup>.

في قصيدة " الوليمة " [ص:٦٠٩] تمثل مرجعية الضمير أحد الجوانب المهمة التي تؤكد على قدرة الشاعر على استشراف مستقبل وطنه – يقول :

- ١- " وعندما قالت لنا جرائد الصباح
- ٢- بأنهم قد صلبروا اللات وأن خمه
- ٣- يوزع الآن على هياكل المدينة
- ٤- وأنهم فتأوا عينه
- ٥- كي يولدوا في واحدة مصباح
- ٦- يضيء في أوجهنا المنسية
- ٧- بقية من ضحكة دليلة
- ٨- وكي تصير عينه الأخرى بأمر سادة المدينة
- ٩- بحيرة نفل في مياهما أحذية السياح
- ١٠- وتتشي الأدعية السخينة
- ١١- وعندما قالت لنا: بأنهم .. وأنهم .. وأنهم
- ١٢- لم نيك .. لم تصحك .. ولم
- ١٣- قلنا لهم :
- ١٤- مبارك هذا الذي يضيء في الصباح
- ١٥- مبارك هذا السنا اللامع في أحذية السياح
- ١٦- ما أعظم اللات الذي يصير عند موته
- ١٧- وليمة لأمة حزينة

.....

(١) د. عد الرحمن محمد القاعود: الإيهام في شعر الحدائثة ، ص ٢١٤ بتصرف .

٢٣- وكان فيما كان

٢٤- الليل لي المصباح

٢٥- وكان فيما كان

٢٦- بعض دمي ير من أحذية المباح \*

إن التأمل في الواقع قد ينسئ بقليل مما سيحدث في المستقبل، وحين يقرر الشاعر أن الوطن سيصبح وليمة بعد سقوط الحاكم فإنه لا يستطيع أن يذكر هذا مباشرة بل يعتمد إلى أسلوب الرمز كما لجأ الصوفيون ، خوفاً من الاتهام بالكفر والزندقة ، كذا " بلند " يُؤري عن الحاكم باسم " اللات " . وقد سقط شمال " اللات " في العراق كما تنبأ فعند قراءة هذا النص الذي كتب قبل سقوط بغداد - السقوط الثاني - بسنوات طوال ندرك مدى صواب رؤية الشاعر لعالمه ولواقعه ، لكن هل له أن يعبر عن ذلك مباشرة؟ لقد عمد " بلند " إلى تخييب مرجعية الضمير في قوله " أنهم .. صلبوا .. فقؤوا .. يوقدوا .. إلح " ونهاية القصيدة تعبر عن حال العراق اليوم . إذ ظنّ الشاعر أن المصباح بنوره سددد الليل الطويل ، لكن - المؤسف - أن الليل كامن في المصباح . ومن ثم استمرّ العراق في ليل طويل قبل سقط " اللات " وبعده .

إذا كان الضمير في الفعل " فقؤوا " في قصيدة " نصب الحرية " يعود على السلطة الغائبة صياغياً الحاضرة سياقياً ، فإنه - نفس الفعل في السياق الثاني - يعود على سلطة أكبر سلطة المستعمر المستبد. الذي استطاع أن يستغل صمت الشعب وقهره لتعزيز موقفه الاستعماريّ. فعند السقوط يدرك الشاعر أنه - ووطنه - تحت سلطة غاشمة أخرى أشد قسوة واستبداداً .

إن مرجعية الضمير الغائبة تقوم بإنتاج دلالات شعرية مختلفة بحسب السياق الواردة فيه ومن ثمّ فهي شكل من أشكال البناء اللغويّ المتناسك للنص ، عن طريقها يظل ذهن المتلقي في حالة تيقظ دائمة، ومن ثم يتواصل شعورياً مع الشاعر .

## المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ ◊ ◊ شعر بُكْنَد الحيدريّ

(٥/١) تعدد مرجعية الضمير

حين تتعدد مرجعية الضمير يدخل النص دائرة العتمة والضبابية ، وهي منطقة أثيرة لدى شعراء الحداثة مع اختلاف درجاتها علوًا وانخفاضًا .

في هذا النمط الأسلوبيّ يظل الضمير بين عين المتلقي ، وفي ذهنه عائمًا جوّالًا لا يرسو على مرجع محدد مما يخلق عتمة دلالية في النص ، ومن ثم ينفتح على دوائر تأويلية متعددة وهذا النمط يحتل المرتبة الأخيرة في استعمال " بلند " للضمير ، إذ اعتمد عليه في نموذجٍ إبداعيّ واحد ، وهو الذي سنتوقف عنده بالدراسة .

في قصيدة " نداء الخطايا السبع " [ص:٥١] بقول " بلند ":

° كررت °

الف مرة

باننا زالفون .... زائفة أيامنا

وزالف إلها

وإن لقب باننا

ليس له مفتاح

وأنه

ما حلت شمس به ولا زلت رياح

وأنه ما كان

إلا طريق الموت والنسيان °

هذا النص من ديوان " حوار عبر الأبعاد الثلاثة " وهو في مجمله يُعد أكثر نواوين الشاعر التباسًا على القارئ ، إذ إن الشاعر كتبه بعد قراءة متعمقة في فلسفة هيغل وتغيره فندا النص أكثر

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

قرئاً من تخوم الغموض الحدائي، وخاصة أن الشاعر في هذا الوقت كان يؤمس مع " أدونيس " مشروعه الحدائي الذي أرسى قواعده الأولى في مجلة شعر<sup>(١)</sup>.

وهذا يذكر من أجل الصدمة التي أحدثها قوله في السياق السابق " ورائف إلها " فهذا التركيب الاسمي يصدم دائقة الفارئ المتشبع بالأفكار الدينية في صورتها السنية فالشعرا في هذه الحقبة يتناولون كلمة " الإله " بما يخالف العقيدة الإسلامية " كأما هي ما تزال عندهم كلمة بمعناها الوثني ولم تتخذ في الإسلام معنى خاصاً يجب احترامه مهما كان السياق الذي يردد فيه<sup>(٢)</sup> ولكن الشاعر لا يترك قارئه مصدوماً فقط ، بل إنه يضعه في دائرة تأويلية عميقة ، ومصدر هذه الدائرة اشتباك مرجعية الضمير في السياق ، فالضمير في قوله " له " يعود على ثقب الباب ، لكن ما مرجعية الضمير في قوله:

" وأنه "

ما حبلت شمس به ولا زنت رياح

وأنه ما كان

إلا طريق الموت والنسيان "

أين تقع مرجعية الضمير ؟ أفي قوله: " ثقب بابنا " ؟ أم في قوله: " رائف إلها " !؟

فإذا كان على التقدير الأول فهذا ينتج دلالة شعرية مفادها أن هذا الشاب ظل مهجوراً لفترات طويلة، وهذا نتيحة هجرة الشاعر لوطنه .

وعلى التقدير الثاني فإننا ندخل في دلالة تأويلية جديدة تخضع لنزعة الفلسفة الوجودية التي كان بلند متعلقاً بأفكارها في هذه الحقبة من حياته ، فالقلق والمسئولية وموقف الإنسان من العالم والحرية والفعل الخالق هي المعاني الكبرى التي تنطوي عليها الوجودية<sup>(٣)</sup>، وهي معانٍ

(١) انظر بلند الحيدري: من كانت تلك المرأة ؟ حوار ، مجلة الكرمل ، ع ١٠ ، قبرص ، ١٩٨٥ ، ص ٢٩٤ .  
(٢) د احسان عباس . تحاهات للشعر العربي المعاصر ، ط المجلس الوطني للثقافة والآداب ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ١٩٧٨ ، ص ٢٤ .

(٣) د عد الرحمن ندوي : دراسات في الفلسفة الوجودية ، ط دار الثقافة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٣ ، ص ١٤

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

حاضرة بقوة في شعر بلنْد. لقد كان بلنْد كغيره من شعراء جيله يشعر باليأس في قرارة ناته وقد زمزعت التقدّمات العلمية الكبرى ما في نفوس هذا الجيل من طمئنيّةٍ راضيةٍ فلحلتها إلى نفوس قلقةٍ بانسةٍ. لقد دكت الحروب قلاع العقيدة الراسخة في نفوس الشعراء والمفكرين ، ومن ثم شعر الشاعر أنه (( يعيش في كون غابت فيه الأكوهية فلا بد أن يعيد النظر في كثير من القيم التي كانت تتصل بالنواحي الغيبية<sup>(١)</sup> ) ومن ثم كان تناولهم لكلمة (( الإله )) على النحو السابق ، فلاعرابة – إذن – أن يعود الضمير بمتعلقاته في السياق على التركيب الاسمي (( زائف إلها )) .

عدم تحديد مرجعية الضمير في السياق يفتح النص على دلالات تأويلية متعددة وهنا بدوره يجعل المتلقي أكثر شوقاً لتحديد الدلالة التي ينتجها التأويل على أقرب تقدير .

\*\*\*\*\*

(١) د. احسان عباس اتجاهات الشعر العربي للمعاصر ص ٢٢٣ .

## المبحث الثاني

### الضمير والفاعل النصي

(٧٢) يعرف صلاح عبد الصبور الشعر بأنه "صوت إنسان مفرد يتكلم وليس صوت إنسان يخاطب جملة"<sup>(١)</sup>، ويرى جبرا إبراهيم جبرا أن أبرز سمات الشعر الحديث أنه صوت فرد يتحدث عن نفسه، بينما كانت السمة البارزة للشعر فيما مضى أنه شعر مخاطبة<sup>(٢)</sup> ويتفق د. رجاء عيد مع الرأيين السابقين إذ يرى أن ((الشاعر الحديث لا يخاطب آخرين، وإنما يتحاور مع داخله فشعره ناتج في معاناته، وحتى لو توجه ظاهرياً إلى الخارج ومخاطبة الآخرين باستخدام ضمائر المخاطبة وأقواتها، فهو لا يعينها بصورتها المباشرة، فهذه المخاطبة تكون متجاوزة دلالاتها النحوية لتتحول إلى ما يشبه تجسيدا لانشطارات الذات إلى الذات))<sup>(٣)</sup>.

ومعنى ذلك أن الشاعر الحديث يعبر عن معاناته الخاصة، أو أسطوريته الخاصة على حد تعبير ((بيتمس))<sup>(٤)</sup>. ومن ثم يظهر ضمير المتكلم الذي يبدو حاكباً عن حال صاحبه وهذا المبحث يقوم على فرضية المتكلم / الفاعل النصي، إذ تبدو القصيدة قولاً شعرياً ينطق به الشاعر / الذات / الفاعل؛ ليرسم لنا صورة من معاناته وطموحاته وتوقعاته ونزوحه نحو المستقبل، ومن ثم تبدو القصيدة حلقة من حالات البوح الذي يمارسه الشاعر مع قارئه، إذ إن القبول الشعري رسالة موجهة لقارئ ما غير محدد - على نحو ما وضعنا في مدخل الفصل - وانطلاقاً من ذلك تم تقسيم قصائد الشعراء إلى خمسة أقسام<sup>(٥)</sup>.

(١) صلاح عبد الصبور: تجريبي في الشعر، مجلة فصول، مج ٢، ١٤، أكتوبر ١٩٨١، ص ١٦.  
(٢) جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة، ط. المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط ٢، ١٩٧٩، ص ٣٥.  
(٣) د. رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص ٨.  
(٤) يقول بيتمس: ((هناك لحظة ولحظة لكل إنسان لو عرفناها فهناك كل أقواله وأفعاله))، انظر: د. شكري محمد عياد: نظرة الإبداع، مقامة في فصول النقد، ط. دار الياس المصرية، القاهرة، (د.ت)، ص ٩٩، ص ١٥٨.  
(٥) استناد المبحث كثيراً من دراسة شكري الطوائسي: مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة دراسة في بلاغة النص في هذا المبحث، ولصق عليه في هذا المجال بحسب مقتضيات المادة الشعرية موضوع الدراسة.

## المستويات الأسلوبية ◊ ◊ في ◊ ◊ شعر بلند الحيدري

قصائد متكلم .

قصائد مخاطب .

قصائد المتكلم والغائب .

قصائد غياب المتكلم .

قصائد متعددة الضمائر .

وهذه الأشكال سنتوقف عندها في هذا المبحث بشيء من التفصيل في

الصفحات التالية .

(٢/٢) قصائد المتكلم :

وهي قصائد يظهر فيها الفاعل النصي بعدة صيغ لغوية ، أشهرها وأهمها صيغة الـ ((أنا)) فهي دائماً ((نحمل معنى الفاعل Agent))<sup>(١)</sup>، ثم صيغة الـ ((نحن)) التي تعبر عن الشعور الجماعي لـ ((أنا)) الشاعر، وقد تأتي صيغ أخرى للفاعل النصي كصيغة الـ ((هو)) ، والـ ((أنت)) وفيها يعبر الشاعر عن أنه بطريقة التجريد<sup>(٢)</sup> .

والحدول رقم (١٨) بالملاحق يوضح الأنماط الأسلوبية لقصائد المتكلم في شعر ((بلند)) إذ إن نسبة ٤٨٪/ بواقع ٨٩ قصيدة من إجمالي أعمال الشاعر يمثل قصائد المتكلم، لكن هذا العدد لم يأت بصيغة واحدة ، إذ تنوعت الصيغ اللغوية المعبرة عن المتكلم جاء في بدايتها صيغة ((أنا)) بنسبة (٦٥) قصيدة كان نصيب الديوان الأول منها (٢١) قصيدة، وهذا يعطي دلالة أكد عليها الباحث مراراً، وهي أن الديوان الأول بدا رومانسيًا صرفاً يتحدث فيه الشاعر عن حبه الضائع وسني عمره التي تناثرت دون أن يحقق شيئاً إلى غير ذلك... ثم جاءت صيغة المتكلم ((نحن)) في المرتبة الثانية بإجمالي (١٠) قصائد من مجموع (٨٩) قصيدة متكلم، بينما جاءت قصائد بين

(١) أحمد طاهر حسين المعجم الشعري عند حافظ ، مجلة فصول ، مج ٣ . ٢٤ ، ١٩٨٣ ، ص ٣٠ .  
(٢) التعبير عن الذات بضمير الغائب أو المخاطب من مباحث التجريد ، لذا أرجأ الباحث الحديث عنها إلى المبحث الثالث من هذا الفصل ((ظواهر أسلوبية في استخدام الضمير)) فليطلب ذلك .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

التمطين الـ ((أنا)) والـ ((نحن)) يواقع (٥) قصائد من إجمالي قصائد المتكلم، وجاءت قصيدتان فقط بصيغة المثني على نحو ما سنرى في الصفحات الآتية.

(١/٢/٢) تعد صيغة الـ ((أنا)) الصيغة الأكثر تكررًا في قصائد المتكلم (٦٥) مرة بما أن الـ ((أنا)) في التحليل النفسي يعد جزءًا من الجهاز العقلي الذي يعد الوسيط بين الشخص والواقع<sup>(١)</sup>، ومن خلالها يمكن التعرف على السيرة الحياتية للشاعر ما زرين من خلالها على منحنيات شخصيته، ومنعطقات حياته، فعن عام ميلاده يقول:

" في عام من أعوام

سمتها كتب التاريخ بأعوام الخبز الأسمر

في عام ليالٍ لعمات كجراد أصفر

ولدت أمي

وجهي الملمي

وكبرت مع الحرب ... وخراب الحرب

جراحًا ما زالت تبحث لي لون دماها

عن حمد الخنجر

ولعقتُ دمي ... مرات ... مرات

في ألف درب

وكبرت وصار اسمي رقمًا

وعرفتُ حروبَ الأرض ... أجل ... كل الأرض

في معنى للحب وألقي معنى للبهض" [ص:٦٦١]

(١) آرثر أيزنبرجر: النقد الثقافي، تمهيد مندى للمعاهيم الألمانية، ترجمة وفاء إبراهيم، ورمضان سطاويسي، ط المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة (٦٠٢)، ٢٠٠٣، ص ١٦٠

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

لم يكن – إذن – عام الميلاد سعيدًا . فهو وُلدَ في عام الفقر والخبز الأسود ، عام امتداد أيدي المحتلين إلى البلاد ، لقد شاهد الشاعر الحروب وحرابها ، ومن ثم فهو لم يعرف إلا خراب الجراد ، ودمار القتل ، فليس بغريب – إذن – أن يعرف ألفي معنى للحقد والكراهية في مقابل معنى واحدٍ للحب ، في ظل هذه الظروف – التي تبدو ظروفًا استثنائية للحياة – يفقد الشاعر المتعة الحياتية ، وتسيطر عليه نزعة تشاؤمية تتساوى لديه فيها الحياة والموت ، يقول :

" ماذا جنيت؟ "

لتقذي بي في جحيم حياتكم

متمردًا

مستاءً

وخذًا سأرجع للفناء كأنني

ما جنت إلا كي أكون فناءً

ولأشتري كفتًا

أضمُّ بهوفه

أدوار عمر قد مضين هباءً

ماذا جنيت لأحمل النير الثقيل

بيمينًا

ورجاءً\* [ص. ١٤٣، ١٤٤]

فصيغة السؤال (( ماذا جنيت )) تحمل دلالة التمرد على الحياة ، وعدم جدواها بالنسبة له . فهو يرى أن وجوده كعدمه ، إذ إنه في غدٍ يتوول – حتمًا – إلى فناء ، لذا نراه يصرخ في قصيدة (( عبودية )) [ص ٢٦٢] قائلاً

"عَبْدٌ

أكاد ألوز... لكني

أحسُّ القلَّ لي أذني

يولول هازنًا

مني

ويصرخ ضاحكًا ... عبدُ

عَبْدُ

أكادُ أجنُّ يا نفسي

أأنتِ؟

أأنتِ يا حسي

أهذا العالمُ المنسي الذي ألقى به

المهدُّ

ويطوي شعته اللحدُ

هو الصارخُ ... يا عبد

عَبْدُ

أنا العائش في ظلي

أنا الموت بلا شكلٍ

ترى من ألت يا غلي

لعماد الصوتُ يشعد

كان عواصفًا تعدو

ياذني

وتردد

أنا

أنت

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُكْنَد الحيدريّ

أما العبدُ

فهو يحاول الخلاص من عبوديته التي كانت بمثابة الغل في عنقه ، إلا إنه لا يخلص ويظل الخطاب الخبزي يتردد على مسامعه بصورة مكثفة محنوفة المسند إليه (( عبد )) ويظل هو كالثور الدائر في طاحونة:

"والأرض ما زالت على عهدهما

تدور حول الأبدِ الأسودِ

طاحونة

أطرها جهنهم

فلم تسل

عن ثورها المجهديّ" [ص: ١٩٥]

لذا فحياته بأسرها لحظات من اليأس المرير، والاختناق الميت ، يقول:

" رغم الغد المفتوح في الألق

أحسُّ بي

سأختق

كأنني ابتلعت كل أرضنا

مراءها

وماءها

فليس في عروقلها إلا عروقي تمترق" [ص: ٤١١]

فهذا الاختناق يأتي نتيجة إحساسه بعدثية الحياة. وعدم جدواها ، وكثرة شرورها. ومن ناحية أخرى يأتي نتيجة إحساسه بالغربة في نفسه وبيته ومدينته ، فهو لم ينتهِ من أسفاره قط . بل يظل مسافراً أبداً.

المستويات الأسلوبية ◊ ————— ◊ في ◊ ————— ◊ شعر بلند الحيدري

"هنا

أنا

ملقى - هناك حقيبتان

وخطى قهوس على رصيف لا يعود إلى مكان

من ألف ميناء أبيت

ولألف ميناء أصار

وبناظري ألف انتظار

لا ...

وما انتهت" [ص: ٣٧٩]

فقد تحول الشاعر بكل كيانه إلى حقيبتين عن طريق التركيب الاسمي المحض (( أنا ....  
حقيبتان )) لقد أصبحت الحقيبتان هما بمذاقته وهويته على أرصفة الموانئ بهما يسير إلى  
اللامكان، وما انتهى، ومن ثم يبقى معانئًا من فقر شعوره بالمكان، بل لنقل يبقى منفلتا لا يحده  
مكان :

"فليس وراء الفلاحي

مكان

وتقلصت الأرض في خطوتي

وضاعت بعينين

تستجديان

وما زالت

أمشي على جبهتي

وينسل خلف خطاي الهوان " [ص: ٢٨٥، ٢٨٦]

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّد الحيدريّ

فالأرض على اتساعها قد تقلصت مسافاتها في خطوته ، كما تعكس صيغة (( ما زالت )) استمرارية ترحاله وتنقله مجبرًا مكبًا على وجهه، نليلاً مهائمًا من مكانٍ لأحرٍ إذ إنّ الجبهة مجاز عن العزة والكرامة.

ومن ناحيةٍ ثالثة يأتي الاختناق نتيجة لحزنه الشديد ، فهو إنسان رأى الحروب وخزائبها منذ أن تفتحت عيناه ، فمن أين له الضحك ؟!

" استجمع نفسي

والمخ أسناني

وانظف كل أصابعي الحمسى

من درن الأمس

واقول: أضحك!

كي أصبح أكبر من ياسي

أكبر من وعدٍ لا يكبر إلا

في رمسى لا يملك ظلاً"

[ص: ٧٢٩]

فعلى الرغم من أن أسباب الضحك مهينة : استجماع شتات النفس ، وتلميع الأسنان، ونسيان الماضي، إلا أن الضحك لم يتحقق ، لكنّ المؤسف أن يجد نفسه قد فقد القدرة على البكاء:

" أنا لا أعرف أن أضحك أو أبكي

إنسان مجنون

في الرن مجنون

يبحث في الموردة عن حفد الشوك

أنا لا أسأل لم تبيس غصن الزيتون

ولذلك لا أعرف أن أضحك

[ص ٥٦٠، ٥٥٩]

لا أعرف أن أبكي"

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّند الحيدريّ

في عصر الجنون لم يعد ثمة ثوابت، فقوى الشر تنتصر على الخير، ويستطيع المحتل أن يغتصب أية بقعة من أراضي الوطن العربي، ومن ثم يعقد الشاعر القدرة على الضحك وعلى النكاء أيضًا، ولا يرى إلا أغصان الزيتون المتببسة، ولا يرى في الوردة إلا الشوك أو الأوراق الذابلة:

" لا يرى من بماء الحديقة إلا

وردة ذابلة

أترى هذي لغة عادلة" (١)

ويكون الاختناق نتيجة لوعة النفي التي تتردد كثيرًا في أعماله:

" لكنني وأنا في أرذل ما أملك من عمري

أخشى أن يدرك عيني الفمضُ

وأنا منفي لا تعرفني أرضُ

منفي إلا من صمت مر

إلا من وحشة ميت يبحث عن قبر" [ص. ٧١٨، ٧١٩]

فالنفي عنصرٌ سالتْ لإنسانيته ينمي بداخله الإحساس بالموت والتآكل، ويصل حد

الاختناق إلى دروته حين يرسم نفسه إذ لم يع الأشياء :

" أنا أرض نفسي في وهم

يختزل الأشياء وليس يعيها

أنا أرض لوني

إن لم يعكس دكرة نفسي

أنا أرض وجهي

ما لم يتشكل في عتمة رمسي" [ص. ٦٩١]

(١) أدريس الكتاب، أسس تمكار الأول، ٣٧٩/١

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

يأتي هذا الرفض / النفي لكسر (( روتين )) الحياة المملة ، لقد تعب الشاعر من نفسه  
تلك التي توقع على كذب صباح مساء ، ومن ثم راح يرفض كل شعاراته الجوفاء :

" لن أذهب

لن أذهب

ما أتمنى أن أقتني حياتي في عتمة مكتب

نفس الوجه المرمي على الطاولة السوداء

نفس الزمن المترهل

في الظل

ونفس الأوراق الملساء

نفس الحرف المتنازل عن حرف

.....

فلقد أرهقتني وجهي المرمي على الطاولة السوداء

وتعبت من التوقيع على كذب سداع صباح مساء

وكرهت شعاراتي الجوفاء

ما أقمى أن أذهب

ما أتمنى أن أقتني كل حياتي في عتمة مكتب" [ص: ٥٨٣]

لقد بدت نفس الشاعر في النماذج السابقة نفساً متعبة فكرياً وحسدياً فهو لم يقدم لنا  
(( أنا )) متعالية متحدية، بل قدم لنا (( أنا )) مرهقة بائسة شاهدت الموت منذ نشأتها ، عاشت  
لحظات الفقر المدقع ، والصمت المرير ، والسفر المفروض عليها ، فعاشت محتنقة مكسورة الظهر لا  
تستطيع أن تفعل شيئاً، على الرغم من إحساسها بالمسؤولية تجاه ما يحدث في العالم ، لأنها - بلا  
شك - تمتلك سلطة تدويره لاند أن تمارسها ، وإن لم تستطع . فسوف تحلل الحارس الأمين للعالم،  
الحارس الذي حُرِمَ النوم

".. أنام .. ١٩.. ولم نزل تحرق كل لحظة برلين

يسرق كل ساعة سور من الصين

أخاف أن أنام

فالنوم عند الحارس الحزين

يظل مثل حافة السكين" [ص: ٥٨٢]

(٢/٢/٢) تأتي صيغة ((نحن)) في المرتبة الثانية في قصائد المتكلم عند ((بلند)) بنسبة (١٠) قصائد، وحين يظهر هذا الضمير في قصائد المتكلم يأتي مخالفاً لدلالة العظمة التي قد تظن ، بل إنه يعبر عن عدم انشغال ((أنا)) المتكلم بذاتها فحسب ، فذات الشاعر تتوحد بالجماعة ، ثم تتسامى بهذا الشعور وتضعه في إطار تجرية إبداعية ، فذات الشاعر تعيش مع الجماعة واقعاً واحداً ، واقعاً مؤلماً حزيناً، تعيش مع الجماعة شعور الغم والضيق والتضليل السلطوي، تعيش مع الجماعة الشعور بالغربة والظلم والضييق والاحتناق والخيبة، فمن خلال الضمير ((نحن)) نعرف أن ذات الشاعر تنطق بهموم ورغبات الجماعة، ونفهم من ذلك أيضاً أن الذات الناطقة لا تصوغ تجرية خاصة بها، وإنما تجعل من التضحية العامة - قضية الجماعة - قضيتها الشخصية .

ومن ثم تختلف صيغة المتكلم ((أنا)) عن صيغة المتكلم ((نحن)) ، فالقضايا التي تعالجها الصيغة الأولى نصفها بأنها ذاتية ((بمعنى أن التجربة التي تعالجها لا تخرج من دائرة الهموم الفردية للشاعر))<sup>(١)</sup>، في حين أن الصيغة الثانية ((تعالج قضايا عامة خاصة بوضع الإنسان في المجتمع أو الكون بأسره ، لكن الشاعر يصوغ هذه القضية العامة أو تلك من خلال تجربة شخصية . وحينئذٍ يصلح لنفسه همزة وصل بينه وبين العالم المحيط به ، أو يحول القضية من مستواها السياسي أو الاجتماعي المباشر إلى المستوى الشعري المتفرد ، أي إن الفكرة السياسية أو الاجتماعية لا تصح مجرد هيكل عقائدي أو نظري أو إحصائي ، وإنما تترج بوعي الشاعر ولا وعيه وثقافته والمناح الاجتماعي الذي يعيش فيه ، وخبراته الجمالية في استخدام أدوات التعبير ، ثم

(١) د غالي شكري شعرا الحديث الى أين ٢٠٩ ط دار الشروق ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩١ ، ص ١٨٧

## المستويات الأسلوبية — في — شعر بلّند الحيدريّ

تتحول بعد هذا الامتزاج الحار إلى تحرية شعرية بعد أن كانت تجربة اجتماعية أو سياسية أو نفسية فحسب<sup>(١)</sup>، وهذا ما يظهر من النماذج الإبداعية التي بين أيدينا في هذا النمط ، والتي تظهر فيها الذات الفرد معبرة عن وضع الجماعة في المجتمع بما يفتابها من شعور واحفاقات مختلفة: أولها: الشعور بالتضليل والزيغ والخيبة ، وهذا ما توضحه النماذج الآتية :

١ - قالوا لنا :

لله ... ما أكثر ما قالوا

لله ... ما أكثر ما يكذبون

أو لك الرجال

قالوا لنا :

غداً إذا صرنا كما شاءوا لنا أن نكون

نزحفُ في الليل كما يزحفون

هنيئُ الخنجر خلف الظنون

ونقتل الصدق الذي في العيون

لما بما ظلال

كأنها بعض زجاجات

ولمست عيون

غداً إذا صرنا كما شاءوا لنا أن نكون

ستشمخ التلال

ستحفي الجبال

لأننا صرنا رجال

صرنا كما شاءوا لنا أن نكون

(١) نفسه ص ١٨٧

الله ... ما أكثر ما يكذبون"

٢- " ارجع لنا

يا عصر اختام من المطاط

يا بحجة السياط

في جلودنا

يا أيها القيد بلا جريمة

ارجع لنا

عيوننا القديمة

أبوابنا الكئيبة السوداء

مفتوحة لليل والأنواء

ارجع لنا / ما هزت الشموع من ظلالنا

في عتمة المساء

ارجع لنا / أطفالنا العراة تحت غضبة الشتاء

أيديهم اسفيرة التود لو / تمزق السماء

يا عصرنا

يا عصر اختام من المطاط

يا أيها القيد بلا جريمة

ارجع لنا / لتعرف النصر الذي يلوح في الهزيمة

وانصب لنا / من أرجل الجراد في صحرائنا

من يس الصبار في بلادنا

من أذرع الأموات من أبنائنا

مشانقا"

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بَلَد الحيدريّ

في النموذج الأول يتضح الشعور الحاد بالتضليل الذي تمارسه السلطة على الشعب إذ إنها تسمي الأشياء بغير مسمياتها ، فقد حولتهم إلى أداة لينة في أيديها فأصبح الشاعر وجيله يهينون الخناجر لقتل الظنون والأفكار فقتلوا بذلك كل قيم الصدق والبراءة ، وذلك كله نتيجة وعدٍ وعدتهم إياه .

" شمع التلال

ستحني الجبال "

لكن الشاعر ورفاقه يدرك مدى خداعهم وتضليلهم قائلاً :

" لله ... ما أكثر ما يكذبون

أولئك الرجال "

في النموذج الأول تقف دات الجماعة المتكلمة موقف المفعول به دائماً [قالوا لنا - شاءوا لنا - صرنا كما شاءوا] ، أي إن السلطة هي التي تقوم بدور الفاعل ، فهي القائل . والأمر كذباً وضلالاً .

وثانيها: انتشار التزييف والتزوير ، فالشاعر في النموذج الثاني يخاطب عصر الأختام المطاطية تلك الأختام التي كانت توثق قرارات كاذبة مخادعة، فهي - أي القرارات - لم تعط الجماعة الحياة الآمنة المستقرة . لم تعطهم حريتهم في مجالات متعددة، فما أضاءت شموعاً في دجى ((الليل)) ، وطل الأطفال ((العراة)) في الشتاء يتخبطون يعانون قسوة البرد والفقر. فكانت هذه الأختام المطاطية المغرورة في التراب وفي الجريمة قيّداً في أحيان وسيامناً يمزق الجلود في أحيانٍ أخرى .

وقد ترّ من قبل قوله

" وعندما قالت لنا جرائد الصباح

بأنهم قد صلوا اللات "

## المستويات الأسلوبية ◊ — ◊ في ◊ شعر بُكْنَد الحيدريّ

فهذا نمودج ثالث يوضح الشعور بخيبة الأمل والإحباط ، خيبة الأمل في إصلاح البلاد والإحباط نتيجة انتقال السلطة من يد مستند إلى يد جلاّد فهذا النمودج – الذي سبق ذكره – يبدأ كما بدأ النمودج الأول (( قالوا لنا )) ، و (( قالت لنا )) ، فما كان على الشاعر إلا أن يصدق هو ورفاقه ، و يباركوا ما فعلَ صالحو الملات لأنه فقد القدرة على تقييم الموقف :

" وعندما قالت لنا : بأنهم .. وأنهم .. وأنهم

لم نيك ... لم نضحك ... ولم "

لكن كانت النهاية بخيبة الأمل والإحباط :

" وكان فيما كان

الليل لي المصباح

وكان فيما كان

بعض دمي يرُّ من أحذية المباح " [ص: ٦١٠]

ومن ثمَّ يأتي – ثانيًا – الشعور بالظلم والقهر ، يقول واصفًا حال جيله :

" لن تشرق الشمس

من أين ؟

لن تأتي

فسجنتنا أصمى بلا كوه

ودربنا يوغل في الهوه

ونحن لا حول لنا ولا قوه " [ص: ٣١٥]

فأداة النفي المستقبلية " لن " تؤذن بغياب الشمس / النور / العدل ، ومن ثم استمرار العتمة / الظلم ، ويطل الشاعر وشعبه في غيابات السحون المظلمة تائهة حطاهم فما من عودة ، ولا من سبيل . هنا ندخل المقولة الشهيرة " لا حول لنا ولا قوة " لتعبر عن الإرادة المسلوثة للشعب / الجماعة في ظل تحكّم الظلم والطغيان

## المستويات الأسلوبية ◊ — ◊ في ◊ — ◊ شعر بُكْنَد الحيدريّ

وثالثها: الشعور الحاد بالغربة والضياع الذي يتتاب الجماعة بما فيها الذات الشاعرة فأرضهم

صماء ، ومياها مياةً مرّة ، يقول :

" من يدري "

قد لرحلُ عند الفجر

لا تلقِ / مرسة / لا تبلر / بذرة

فالأرض هنا صماء كالصخرة

عمياء كالصخرة

ومياه الجرف مياه مرّة

لا تلقِ / مرسة / لا تنصب خيمة

سنموت ولن نصير خيمة

نصير حياة في زهرة

لا تلقِ / مرسة / لا تبلر / بذرة

من يدري / قد لرحل عند الفجر / عن أرض صماء كالصخرة \* [ص: ٣٢٥، ٣٢٦].

فما أن يصلوا لأرض إلا رحلوا عنها . لأنها أرض كالصخرة لم تنشق تربتها عن أحلامهم

وطموحاتهم ، فما عليها - أي الأرض - سوى الخراب والجذب فما تعبر غيمة لتنبئ الزهور /

الحياة، وما فيها من مكان وطيء يتخذ بيتاً / خيمة لأنها أرض صماء ومن ثم تظل حياتهم تنقلًا

وترحالاً ، وهذا ما تمثله قصيدة (( ضياع )) [ص: ٢٧٣] ، يقول :

" ومن خلال

عطش الرمال

كانت تلوح لنا الحياة

أطراف آل

تظل نغرق في الضلال

## المستويات الأسلوبية ◊ — ◊ في ◊ شعر بلنّد الحيدريّ

والدرب / يبدو كما نراه /

تعب مقبت

والدرب يبدو كما نراه

ماذا وراه \* [ص: ٢٧٣، ٢٧٤]

فعنصر الضياع والغربة تندو في بعض الصيغ اللغوية المشحونة بطاقة سالبة لأحلام الجماعة تنفي وجودهم وتؤكد على انسحاقهم مثل (( عطش الرمال - ال (سراب) - نغرق - عطش مميت - تعب مقبت )) ثم يأتي الاستفهام المشحون بطاقة السلب في بنية عميقة تجيب: (( لا شيء وراءه )) لتؤكد على هذا الضياع في صيغة النفي .

رابعها: عبثية الحياة وعقمها، الأمر الذي يصيبهم بالضيق والاختناق وقد عبّر الشاعر عن حالة العقم التي تنتاب الجماعة بقوله :

\* نفس الطريق

نفس البيوت يشدها جهد عميق

نفس السكوت

كنا نقول:

غدا يموت ولستمعد

من كل دار

أصوات أطفال صفار

كنا نقول

غدا سنذكر ما نقول

ولسوف نجتمعنا الفصول \* [ص: ٢٠٥، ٢٠٦]

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

فحالة العقم التي يحيها الشاعر مع الجماعة تبدو من هذا الإيقاع الرتيب للحياة ولنفس الطريق، ولنفس السكوت الذي لم ينفك عن المدينة ، حالة العقم تجعل الشاعر مذاًباً في الجماعة يحلم بحلمهم ويثن لأنينهم غير منفصل عنهم .

فالنماذج السابقة في هذا النمط تدل على أن ذات الشاعر ، ال ((أنا)) إذ تقبل أن تشارك الجماعة قضاياها وتتوحد معها على المستوى اللغوي باستخدام صيغة الجمع في الضمير المتكلم ((نحن)) فإنها ترفض أن تتخلى عن دورها الفردي في إطار الجماعة حتى ولو كان دوراً غير فعال يقف عند حدود التقرير والوصف لحالات الإحباط والشعور الحاد بالهزيمة النفسية ، كذا يعكس عدد قصائد هذا النمط (١٠) قصائد رفض الذات الشاعرة الانصهار في بوتقة الجماعة ، ((فالذات الفرد ترغب مع تواصلها مع الجماعة أن تحتفظ بوجودها الفردي))<sup>(١)</sup> فعدد هذا النمط من القصائد بالقياس بالنمط السابق ليؤكد على هذه الدلالة ، ويؤكد على ما ذهب إليه ((عبد الصبور)) و ((جبرا)) و ((عيد)) كما أوردنا في الفقرة (٢/١) من هذا البحث .

(٢/٢/٢) قصائد يمتزج فيها الضميران ((أنا)) و ((نحن))<sup>(٢)</sup>

وهي خمس قصائد جاء فيها ضمير المتكلم متراوفاً بين صوت الفرد ((أنا)) وصوت الجماعة ((نحن)) ، وهي قصائد تعبر عن حالة الاضطراب الحاد الذي يجتاح الفرد والجماعة على السواء .

من هذه القصائد ثلاث قصائد بدأت بضمير المتكلم ((نحن)) ، ثم العدول عنه إلى صيغة المتكلم ((أنا)).

أما القصيدتان الأخريان فقد بدأتا بضمير المتكلم ((أنا)) ثم تمّ العدول عنه إلى صيغة المتكلم ((نحن)).

(١) شكرى الطوائسي مستويات البناء الشعري ، ص ٢٠٣  
(٢) رأى الباحث دراسة هذا النمط هنا ، على الرغم من أنه صورة من صور الالتفات هي العدد ، لكن المغامسة به هنا البق ، خاصة ونحن بصدد الحديث عن ضمير المتكلم وصورة

قصائد النمط الأول:

نداء الخطايا السبع [ص: ٥١١]

بين مسالطين [ص: ٥٧٩]

غداً إذا ما انفجرت [ص: ٧٧٥]

ففي (( نداء الخطايا السبع )) يبدأ الشاعر بضمير المتكلم (( نحن )) بقوله :

كررتُ

ألف مرة

بأننا زائفون ... زائفة أيامنا

وزائف إهنا

.....

قُلْتُ لنا : بأنه لن يكون

وعداً لنا في الصباح

واننا زائفون

واننا لا أرض لنا ولا شمس لنا

واننا حاملون \* [ص: ٥١١، ٥١٢]

ثم يتم العدول إلى صيغة المتكلم (( أنا )) ، فيقول:

" إن خُفْتُ

تسترتُ بجوعي عن خوئي

وكبرتُ على ضعفي

إن جعتُ

اقتُ بجوعي

ومددت ذراعي لجياح خلقي

المستويات الأسلوبية ◊ ————— ◊ في ◊ ————— ◊ شعر بلند الحيدريّ

وكبرتُ على ضعفي

وإذا جئت ضفتي ييست كظهرة صيف

أوسمت لما جرحاً في كفي

وانتظرتُ أن تندی في زمن العرف<sup>٥</sup> [ص: ٥١٥]

فضمير الجمع المتكلم في بداية القصيدة يؤول إلى ضمير المفرد المتكلم ويتحول الشعور الجمعي إلى مأساة خاصة به هولكنها لا تنفصل في سياقها عن مأساة الجماعة فهو بضمير الجمع ((نحن)) يعطي رؤية عامة واسعة لمأساة الجيل بأسره . ثم يضيق من الدائرة . ويتم التبئير على مأساته الخاصة التي يكبر فيها على ضعفه على الرغم من الخوف والجوع والصمت . الثالث المفجر لطاقات الشعر عنده أما عن قصيدتي الثمط الثاني فهما:

مسيرة الخطايا السبع [ص: ٥٠٥]

المدينة التي أهلكتها الصمت [ص: ٧٢٣]

ففي ((مسيرة الخطايا السبع)) يبدأ الشاعر بشعور فرديّ من خلال صيغة الضمير ((أنا)) . يقول:

" ومرة ركضتُ خلف ظلي

حاولت أن أمسكه

حاولت أن أصيرَ فيه كُلي

وعندما المنيت كان

منحنياً منلي

معدلاً منلي

في كسرة عتيقة من وجهي الطفل<sup>٥</sup> [ص: ٥٠٥]

ثم يتم العدول إلى الشعور الجمعي بضمير ((نحن)) تحسبداً لمأساة عامة ، يقول :

" وعندما نفقُ أو ننام

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بَلَنْد الحيدريّ

لا نحفر الأرض ولا نبحث في الركام

عن وجهنا المظمور بين كومة العظام

ولن يقيس عمرنا

جمجمة تيمت في قبها الأعوام

نحن هنا

مسافة تجهل أن تطول أو تقصر في أرقام \*

فاليأس والانحناء الذي يسيطر على الذات الشاعرة في بداية القصيدة ، قد تنامي ليعم محيط الذات الجماعي ، فالجماعة المتكلمة جماعة مرهقة ليس لها القدرة على إنجاز شيء ، يؤكد ذلك عناصر النفي المنتشرة في بنية النص [ لا نحفر - لا نبحث - لن نقيس - نجعل ] فهُم كما قال الشاعر من قبل (( لا حول لهم ولا قوة )) فالانتقال من صيغة إلى أخرى تعطي دلالة عميقة لما فيه الذات وما تشعره في ذاتها، وما تشعره في سياق الجماعة على نحو ما وضع .

(٤/٢/٢) قد تأتي الذات الشاعرة ناطقة بضمير الجمع المعبر عن (( اثنين )) وهذا النمط الأسلوبى قد تحقق في قصيدتين فحسب ، الأولى: قصيدة (( ثلاث علامات وضوء )) [ص: ٢٣١] ، وقصيدة (( أود لو كنت )) [ص: ٢٥٥] ، وفيهما كان الشخص الثاني هو المحبوبة ، يقول بلند :

\* والفتينا

كان ود بارد بين يدينا

كان شيء مضحك لي ناظرينا

قلتُ لي همس :

تغيرت

وتلفت لنفسي

وتألت لأمسي

أترى جار علينا

أرانا

قد أحلتنا عطانا .... فالتبينا

.....

واشركنا

والتبينا

كان حس ليس منا في يدينا

كان شيء مؤلم في فائدينا

كان صمت

وحديث خلف صمتنا

كان للعلم صبر / وحطود

.....

أرانا؟

قد أحلتنا عطانا

فالتبينا / واشركنا

1

واشركنا ° [ص: ٢٢١ وما بعدها]

فالفصيحة حالة من حالات المرادف عن حبيبين يصريها راوٍ عليهم بكل شيء مستخدماً  
الضمير المتكلم ليصير عن حالة التوحد التي لم تدم طويلاً بعد أن جار الزمان وتكسرت النصال على  
النصال فينتهي الحبيبان بللنهاية التعجب منها (!) ((وافترقتنا))، فالشاعر حين يمر عن هذه  
الحادثة يضم إليه المحبوبة في الصيغة اللقوية ((نا)) فيجسد مأساة الانشطار ونضجت هذه الوحدة  
بـ ((الحس البارد)) بين اليبدين و((الشيء المؤلم)) في الناظرين، فما عاد في العيون وجدها، وظل  
الصمت مقبلاً في السياق عن طريق ((كان)) التامة التي وضعت نال الصمت موضع اللزوم

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

والنبات<sup>(١)</sup> فلم يعد شمة حديث متبادل ترتاح إليه النفس بل أصبح الحبيب كالأصدقاء القدامى  
يسلمون في فتور وينصرفون في فتور .  
(٣/٢) قصائد المخاطب :

في هذه القصائد يخرج المبدع عن دائرة الذات والتفوق فيها ، ويتجه القول الشعري إلى  
مخاطب (بفتح العلاء) حقيقي له حضور لغوي في النص عن طريق ((كاف الخطاب)) .  
وتحتل قصائد هذا النمط المرتبة الثانية في تصنيف قصائد الشاعر حسب نوعية الضمير  
المستخدم فيها ، وذلك بنسبة ٤٤٪ بواقع (٨٤) قصيدة من إجمالي قصائد الشاعر (١٨٩) قصيدة .  
وقد تمّ تصنيف المخاطب بعد استقراء قصائد الشاعر إلى ستة مجالات وقد كشف هذا الاستقراء ،  
والذي كشف عن النتائج الآتية :

- ١- يمثل ضمير المخاطب الأنثوي ((أنتِ)) الجزء الأكبر لقصائد هذا النمط متمثلاً في (أربع  
وثلاثين) قصيدة . معنى ذلك أن الخطاب العاطفي عند الشاعر قد تمحور حول قضية الحب  
بما فيها من شوقٍ وحيرةٍ واضطرابٍ ولومٍ وعتابٍ وغير ذلك .
- ٢- تمثل البلدان الأبعاد المكانية لتجربة بلند الشعرية ، إذ إنه تنقل بين العواصم العربية طريداً من  
العراق ، ومن ثم كان من الطبيعي أن تأتي البلدان مخاطباً يتناجيه الشاعر وويث له شوقه  
لأهله ولوطنه الأم ((العراق)) ، وقد مثل هذا النمط (ثلاث عشرة) قصيدة .
- ٣- ولما كان الشاعر في غربة أبداً ، وانغتراب مكاني ونفسي ، كان لأقاربه حضور خطابي في هذا  
النمط ، وقد كشف استقراء أعماله عن أن (اثنتي عشرة) قصيدة جاءت في محملها خطاباً لأمه  
وأخته ، وأبنائه ، وجده ، وأصدقائه .

(١) ((كان)) التامة بمعنى ((وجد)) فعل لازم ، ومن ثم تكسب فاعلها نوعاً من اللزوم واشتات المعنوي كدلالة الفعل  
الماضي .

## المستويات الأسلوبية ◊ ————— ◊ في ◊ ————— ◊ شعر بلند الحيدري

٤- وعندما يكون الخطاب موجهاً لقارئ لا تعلم هويته حتى وإن كان محدداً اسماً إلا إنه يندُّ عن التحديد والتعريف ، كانت قصائد المرتبة الرابعة تمثل مجموعة من المجهولات الخطابية ، لها دلالتها في إنتاج الدلالة الشعرية، وقد جاءت قصائد هذا النمط بمعدل (إحدى عشرة) قصيدة .  
٥- وقد مثلت تسع قصائد نمطاً مغايراً للنمط السابق ، إذ إن الشاعر يخصُّ مخاطباً بالذكر محدداً معروفاً معلناً عنه خلال اسمه ، وهذا ما نجده في قصائد الأعلام وسنوضحها فيما يلي .

٦- وقد يكون المخاطب شيئاً معنوياً ، ويكون خطاب النيات الشاعرة له خطاباً هامساً دافئاً ، كان يكون الخطاب للقلب أو النفس أو الوحدة، أو يكون خطاباً يشعُّ بالبوح والخلاص كخطاب الصباح أو الحروف الهجائية ، وقد مثل هذا النمط (خمس قصائد) فحسب على النحو الموضح في الصفحات التالية.

### (١/٣/٢) صمير المخاطب الأنثوي

وصف د. صلاح فضل شاعرية ((بلند الحيدري)) بأنها شاعرية من وحي الصمت تعتمد بنية القول الخافت اللطيف ، وتمتلك دائماً مخاطبها بضمير الشخص الثاني الأنثوي تناجيه ، وتشحذ القراء تحت عباءته لتشهدهم على قلبه وفتنته ، تترفع بكبرياء لافقت عن التهافت الرومانسيّ الذائع دون أن تفقد نضارة العواطف<sup>(١)</sup> ، فضمير المخاطب ((أنت)) يشكل بعداً ذا أهمية كبيرة في تجربة بلند الشعرية، إذ إنه لا يأتي في اتجاه إيجابي واحد ، بل إنه يأتي في اتجاهات متضادة متداخلة متشابكة ، فقد يكون الضمير ((أنت)) أنيساً لوحده ، شريكاً لرحلة كفاحه وقد يكون عامل سلب وهدم ، وذلك بخيانتته أو هجرانه ، ومن ثم يأخذ تشكيلاً لغوياً مخالفاً لما كان عليه .

مهولن يخجل أن يصرح بهواها قائلاً:

\* أنا أهواك ولكن

عير ما قومين أهوى

(١) - صلاح فضل - نوات انحصار شعري، ص ١١٦

أنا أهواك جراحًا في حياتي تلوى

كلما هدمتها

أهدت إلى العالم نجوى

أن أهواك نشيدًا

أزليا

يتفتى

فيه ذوبت شبابي الرائع الألحان لحنا

ولنظن بعده

فالجب عمرٌ ليس يقنى ° [ص: ٢٩]

إنّ طريقة عشقه طريقة صوفية تنلوى جراحًا في أيامه ، يلاقي من أجلها الكثير بل إنّ هواه هوّى أزليّ ذابت فيه كلمانه وأشواقه إلى حدّ الغناء ، وإن كان الحبا - في نظره - ليس يقنى . بل إن متعلقات المحبوبة متعلقات تضعي بهجة وسعادة على حياته . بل إن هذه المتعلقات تطهره وتحله يحيا حياة وردية طازجة ، فزهرة المحبوبة تعطر أيامه ، وتجعل أحلامه تتراقص أمامه فرحة سعيدة . بينما هو يقول :

" وأرغمي "

في طيها

فراشة محمومة لا تعي

من بسمة حاملة

من رؤى قفّو على أجفاني السامة

أطلقت شفتي زهرتك الحاملة

وكلما هممت بتقيّلها

خفقة إنسانيّتي الأثمة

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

ارتعشت

بالله ... لا

قد أودع الطهرُ منا عاله \* [ص: ٤٤]

لقد كانت زهرتها الحمراء بمثابة عالم الطهر الذي قيد انفلات الشاعر، ومن ثم فالزهرة / المحبوبة تمثل لديه عالم الطهر والنقاء، فتمّ شعور يتتابه خوفًا عليها من دنس الواقع وقذارته، ويطش الماضي الذي كان غارقًا فيه بأنامه، ومن ثم فإن خوفه عليها من الحياة بعسفها، ومن ماضيه بما فيه من آثام، لذا يخاطبها بقوله:

\* أنا لا أخاف من الحياة

وعسفها

إلا عليك

فلقد تركت الأمسَ أشلاءً وجئتُ بناظريكِ

هاكبي يدي لتعبر الدنيا

مدي لي يديك

وإذا تلفت عابر ورتت به ذكرى إليك

قولي له: إني لسرت ماضيك

فاطوِ على جرح الأسي ليالك \* [ص: ١٥٣]

فالمحبوبة هي عالم الطهر والنقاء الذي يطهر الشاعر من الأمس وأدراجه وهي التي تدعوه إلى أن يطوي صفحة الأمس بما فيها من أسى وحزن.

هذا التشكيل اللغوي يختلف تمامًا حين تأخذ التجربة العاطفية بعدًا آخرًا إذ تظهر فيها انفلات المحبوبة وادعاءاتها الناطلة الموجهة للشاعر، ومن ثم يظهر ضمير المتكلم بصورة لافتة، ويشكل حضورًا قويًا موازيًا لحضور ضمير المخاطب (( أنت )) على النحو الذي نراه في النماذج الآتية. يقول

" لا تمسي كبريائي

لا تمسي ذلك الجرح المرالي

أنا أدري

أنا أدري أين من نفسي دالي

أنا أدري

لا تقولي :

لِمَ نَمُ يَاتِ إلينا

لا تقولي :

قد تكبرت علينا

أنت تدرين

وأدري

هكذا نحن انتهينا

يا بَاء

أنا لا أملك إلا كبريائي " [ص: ٢٣٥]

فعندما تستخدم الأمور ويصل الحب إلى طريق مسدودة تصبح كبرياء الشاعر بمثابة الجرح الذي يابى أن يندمل، وتكون النتيجة (( هكذا نحن انتهينا بيا بَاء ))، لقد فقد الحبيب ما كان عليه من ود وصفاء، وأصبحت المحبوبة متجاهلة لأحلامه وآماله، يقول:

" أنت التي لا تدركين

ماذا أريد

ولعل لو أدركتِ قلتِ للآخرين

وبضحكة رعناء مثل الآخرين

ماذا يريد

وصحوتِ هاتيكِ السنين  
وتصلبِ الوجهِ الحزين  
ولمדתُ أزحفُ من جديد  
في مدلني الرطبِ الوحيد  
في خالقي كملاجئِ المتشردين  
كفهدِ اللصوصِ الخائفين  
أنتِ التي لا تدركين  
ماذا أريد  
لِمَ تسألين  
عما أريد  
أنا لا أريد  
أنا لست مثل الآخرين "

لقد نسيتِ المحبوبةَ أماله وطموحاته ، وأصبحتِ كالأخرين ، تسأل: (( ماذا تريد )) فبنيّة الاستفهام هنا تعطي دلالة السخرية والتهمك والتندر عليه بضحكة يصفها الشاعر بالرعونّة ، لقد نسيتِ سني الحب ، ومحت ما بها من ذكرى طيبة ، وزعمت أنه لا يدري له وجهة ، فتصبح (( هي )) جرحًا في ذاته ، وصمًا مطبقًا على شفقيه :

" يا أنتِ "

يا جرحًا في الذاتِ

يا أنتِ

يا صمتَ الكلماتِ " [ص: ٢٠٩]

وعندما يدور الرمان دورنه ، وتتكسر النصال على النصال يكون اللقاء ، ويذكرها الشاعر

سما مصى معاتبًا إيّاها



## المستويات الأسلوبية ◊ — ◊ في ◊ — ◊ شعر بلنند الحيدري

والنداء (( يا أنت )) يرسم صورة حقيرة ذليلة للمحبوبة ، إن إنها بعيدةً مشاراً إليها بـ  
(( أنت )) متجربة عن اسمها وهويتها ، ومن ثم فهي نكرة لم يشغل باله بأن يعتذر إليها وإن مرَّ  
عليها يوماً معتذراً .  
وبعد احتدام التجربة يصل الأمر إلى أن يصبح حبها عازاً فيقرر عدم العودة إليها معتذراً .  
وإن عادت هي ، ومن ثم كان الشعور بالقرص :

" وعذت إليّ "

و بين يديّ

رجعت وقلت :

وعن أي شيء

أتقسو عليّ ؟ "

لماذا ؟

لماذا رجعت إليّ ؟

لماذا ؟

أأسكت ؟

إنّ قلبي في

رجعت إليّ

وجوئك حيّ

وقلت بجمك شوقاً إليّ

دعيني ... دعيني

أذهبي

لنفي مغربي

أريد من الأرض شيئاً إليّ "

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

فعلى الرغم من شوقها الشديد إليه ، وجوعها الحي ، وافتقادها الجسمي له إلا أنه يقرر ألا يعود إليها مؤكداً قرمه منها بالجملة المؤكدة بـ ((إن)) : ((إن بقلبي قبي)) ومن ثم كانت الأفعال الأمرية [دعيني - ادهني] بمثابة دوالٍ طرد لها من عالمه ، لأنها كانت ((الجيفة)) التي ((تنتنت)) حياته . وهنا يأخذ الخطاب العاطفي بعداً أكثر حدّةً وضراوةً يقول :

" يا جيفة "

نتت حيي وأحلامي

لم تركي بشابي غير آلامي

لم تركي بشابي غير عاصفة

سوداء

تصرخ لي ظلماء آلامي

هذي كنوس أمانينا سأسحقها

حق تبشر من أثار أقدامي

يكفك ما شربت دنياك من كبدي

لما تركت بعمرى ما يتر غدي

يا من سرفت شابي دوغما عوض

لله رثماً بما أبتيت من بددي

يا من عبثت بقلبي دوغما عوض

ماذا لرومين

بعد القلب والكبد " [ص: ١٣٣، ١٣٤]

فالخطاب العاطفي يضع الصمير (( أنت )) موضع سعلي للغاية . فهي جيفة تركت أثرها على حياته وأحلامه بأسرها ، فالفعل الماضي (( تنتنت )) يعطي ثنائياً للوضع الذي عليه الشاعر . يؤكد تلك بنية القصر المتكررة في السطرين الثالث والرابع ، فهما نبيتان تؤكدان الحالة

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

السلبية التي تحياها نفس الشاعر من طلام ومرض ، وتآكل نفسي وجسماني ، فد (( الجيفة )) لم تنن حياتة فحسب ، بل (( سرقت )) شبابه ، وما أبقّت من عمره شيئاً ، بل إنه عاش حياته موجوع القلب ، محرّق الكبد .

لقد كانت هذه النماذج وغيرها نمطاً غير مألوفٍ لمعاصري (( بلنْد )) لما كان يعيش واقعاً محتدمًا مليئًا بالأحداث الجسام ، لكنه استطاع بشجاعة أن يواجه صخب الخارج الاجتماعي الثوري ، يؤسس بتواضع لشعرية عربية تتعد عن العالم بضجيجته وتقلباته .  
(٢/٣/٢) مخاطبة الأماكن والبلدان :

كانت المدينة وموقف الذات الشاعرة منها أحد الموضوعات الشعرية الأثيرة لدى شعراء الحداثة في دفعتها الشعرية الأولى ويتمثل ذلك في إيضاح وجهها وجدلية التعامل معها ، وموقف الذات السياسي منها<sup>(١)</sup> ، ومن ثم قد يقف الشاعر مخاطبًا إيها وقد يكون هذا الخطاب خطاب المحب لحبيبته ، أو خطاب الثائر على أوضاعها الفاسدة وحينئذٍ يكتنف الخطاب اللغويّ شعور اللوم والعتاب على وضعها وعلى ما فيها .

وقد احتلت مدينة (( بيروت )) مكانة خاصةً في تجربة (( بلنْد )) الشعرية والحياتية معاً ، إذ إنها كانت مرحلة الاستقرار الثانية في حياته ، حيث استمرّ بها وأسهم مع أدونيس في مشروع الحداثة وتأسيس مجلة (( شعر )) ، أمّا على محيط التجربة الشعرية فقد خصص (( بلنْد )) ديوانه السابع (( إلى بيروت مع تحياتي )) لرصد هذه الحقبة من حياته ، يقول في مقدمة هذا الديوان :  
( ( كثيرين هم الذين عرفوا بيروت في تلك الصبية المتسكعة بكل عريها طوال ساعات الليل والنهار في شارع (( الحمراء )) وقد أخذها زهوها بنفسها لحد العبادة كلما كان لها أن تتأمل وجهها في مرايا الدكاكين الأنيقة ، وكثيرون هم الذين كانوا يقولون لها : إن بعض أهليك يموتون من الجوع على شواطئ بحرك المؤجر للسياح ، وإنهم يريدونك غير هذا ... إنك تتأمرين على نفسك مع المتأمرين على نفسك وحمالك وأهلك ... ، وذات صباح أدركت بيروت أن محبيها هم الذين يموتون من

(١) انظر د عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٢٢ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّد الحيدريّ

أحليها وأن الجديرين بالحياة هم الدين يموتون من أجل حياتها ، أما هؤلاء الذين حسبوا الوطن حقيبة فقروا بها وظنوه سلعة فاتجروا بها وأن أرضهم قد تحمل على كتف مسافر فسافروا بها فقد كانوا من بعض قاتليها))<sup>(١)</sup> . في هذه المقدمة النثرية للديوان يوضح ((بلنّد)) عن كئيب مأساة بيروت ، تلك المدينة التي ((فتحت صدرها للاغراب )) بينما تركت بنيتها جوعى فقراء ، فكانت بذلك تتأمر على نفسها من حيث لا تدري . وعندما احترقت فرم مدعوحبها وبقي بنوها يموتون من أجلها ، لذلك يعاتب ((بلنّد)) الفارّين في موضع آخر من كتاباته النثرية قائلا: (( لماذا تفصلوا فجأة من بلد الإشعاع الذي تشدقوا به وملؤوا الدنيا بالتبشير بعقرياته وأقدانه))<sup>(٢)</sup> . لقد كانت مأساة بيروت حين احترقت وكان لحريقها ألف اسم ، والنبي دفع ثمن هذا بنوها ، يقول ((بلنّد)) موجهاً إليها الخطاب :

" مشينا إليك مسالة أجيال

ويوم وصلناك كنت بعيدة

وكان باعنا لا يزال اشتياق إليك

وكنا

مرميا

فأرسلنا المتعبات تسالطن جزءاً جزءاً

وأن غبار الطريق أضلّ سرائنا سينا

وأنا دمينا

وجال بنا ألف درب ودرب

ولي كل درب نقول بحب ونحيا بحب

ويوم وصلناك كنت بعيدة "

(١) بلنّد الحيدريّ الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٥٩٧ ، ٥٩٨ .

(٢) بلنّد الحيدريّ ، نقاط ضوء ، ط الموسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت (د ت) ص ١٩٠ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

فالشعور الجماعي المتمثل في صيغة المتكلم ((نا)) يوضح مأساة فقراء بيروت المحبين لها، وعلى الرغم من الرغبة والشوق الشديدين، وكذا التعب والهزم كانت بيروت بعيدة، لأنها ما أقامت لهم حائطا يستندون عليه، بل راحت ترحب بـ ((سباح بحرهما)) وتركت بنيتها المتساقطي الأرجل يموتون جوعاً فيها، ومن ثم كان نداؤه الحميم لها بقوله:

" يا سيدتي

إذا ما تاهى إلى صمت ليلك صوتي

و كنت

على بعض خطو لبيت قماذي جرح

فذلك يعني

لكوني إليّ

لإني تعبت "

[ص: ٦٠٠]

يتوحد الشعور الجماعي في هذا السياق في صيغة الضمير المتكلم ((أنا))، ومن ثم يدخل الشاعر بؤرة التجربة الخاصة، إذ يخاطب ((بيروت)) مستعطفًا إياها بنداء حار ((يا سيدتي)) يستدعي كل معاني الحب والاحترام، ثم تأتي الجملة الاسمية ((إني تعبت)) لتؤكد على رغبته الملحة في أن يكون له بيت أو مأوى فيها بدلاً من زوارها الذين تركوها وسافروا.

" بيروت قد أكلت لديها

وبيروت مات بها على صدرها "

[ص: ٦١٥]

فما أقسى أن تسقط بيروت، وتكون هي سبب هذا السقوط، إنه - إذن - الزمن الصعب

(( هو الزمن الصعب ... بيروت

" شقي رداك

وطوفي بعري صباك

بلادي

وقولي : اشهدوا أهل بيتي اشهدوا

لإني سبت بأيدي حُماتي

وإني أتيت لأعلن موبي \* [ص: ٦١٥، ٦١٦]

فكاف الخطاب في هذا السياق حالة من حالات المواجهة الصارخة مع الذات فالشاعر يضع ((بيروت)) أمام نفسها بالأفعال الأمرية [شقي - طوفي - قولي..] ، شقى رداءك على معصيتك لن تستطيعي أن تردي الأبصار عن عريك ، وأعلمني موثك!!  
الفقراء - الجوع - الموت - العربي - التابوت ، دوالٌ معجمية تتردد بصورة أساسية في قصائد المخاطب التي خصّ الشاعر فيها بيروت ، وهي دوالٌ تمثل بؤرة المأساة البيروتية ، تلك المدينة المنهوش لحمها :

" غمرالك بيروت

فحن بريك الفقراء ثوت من العطش المرّ

ومن زرقه عينك تفور بعيداً ولتروي ألفي بحر

ها لحن ثوت

والطاغي

الباغي

والناهش لحم بريك ، والمالئ دربك بالنار والعار

وباللهب

قدفت لهم رأسك لي صحن من ذهب

غمرالك بيروت

يا موثاً أكبر من تابوت

أكبر من أن يدلن أو يعفن تحت صليب

من خشب

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنند الحيدري

يا موتًا لا يعرف كيف يموت

لن يعرف كيف يموت \* [ص: ٦١٨، ٦١٩]

نصبُ كلمة (( بنيك )) على الاختصاص بجانب الضمير الجمعي المتكلم في القصيدة مع وجود دوالٍ معجمية سالبة : [العطش المرّ - الطافي - الباغي - الناهش لحم - النار والعار واللهب - الموت - العفن] تشكيلات لغوية تسهم في تجسيد المأساة الوطنية لبيروت تلك المدينة التي انفعل بها (( بلنند )) شعريًا وشعوريًا .

إن شمة خيطًا شعوريًا يربط هذه النماذج الإبداعية بعضها ببعض ، وهو الشعور الحاد باللمم والعتاب ، وقد ألقى هذا الشعور بظلاله على الأداء اللغوي الذي اعتمد بنية الخطاب لبيروت وكأنها امرأة خدعها أحباؤها وتركوها (( تأكل ثديها )) حقدًا وحسرة .

وإذا كانت (( بيروت )) هي المحطة الثانية في حياة الشاعر ، فلنا أن نسأل فما بال المحطة الأولى (( الوطن الأم )) بغداد؟! لقد كانت غربة (( بلنند )) في بغداد وليدة ظروف سياسية واجتماعية . فهي غربة على صعيد النضال السياسي وإن بدت في بعض أعماله - أحيانًا - غربة ميثاقية<sup>(١)</sup> .

لقد بدت بغداد كثيبة الوجه أمام الشاعر ترسفت في أغلال العبودية ، أو تمارس مع أهلها الظلم والاستبداد ، ومن ثم نغم الشعراء العراقيين عليها وغادروها بحثًا عن لحظة إنصاف وعدل ، ومن ثم فسوف يكون للتشكيل اللغوي شأن أحر في السياقات الآتية يقول بلنند :

\* بغداد

يا أنت الفصّة في عيني مصلوب

يسأل في الموت

المتد على الجبل الخانع كاللذ

(١) عن المارق بين العربة الاجتماعية والغربة الميثاقية انظر: د. غالي شكري: شعرنا الحديث.. إلى أين، ص ٢١٤

يسأل عن وعدٍ لي الميلاد

بفداد

يا بيتًا مهجور

يا زمنًا مأجور

يا رجلاً مأسور

يا وحشة امرأةٍ تكلّي تنحب

لي أرضٍ يور

بفداد

قد كذبت نشرات الأخبار

عن نصرٍ ما كان سوى وجهنا لي الفيبة والعار

وأضلكِ عن نفسكِ شاهد زور

لي خطبةٍ رهبانٍ أعمى .. وهتاف رجال عور

آه بفداد

ما أكبر كذبة ما قال به الشمراء الدجالون

الشمراء الأوغاد

فأنا لم أنسى

ولن أنسى متسقًا لي صدركِ

لي أجل ما أعرف من دفءٍ وحنان

قد نتعب

قد نندب

قد نعتب

قد يفترّب الواحدُ متى في الثاني

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

قد لشعر ألكا منبوذان

[ص: ٥٢٥ وما بعدها]

لكنا سنظل كما كنا \*

ثمة شعور بالثورة والغضب يسيطر على بداية المقطع السابق يتمثل في أسلوب النداء محذوف الأداة لتظل الدفقة الشعرية في حالة انفعالها هذا من ناحية ، ولتكون كلمة (( بغداد )) هي أول ما تصدم قارئ السياق دون أن يسبقها شيء خطأ كذا يرسم الضمير المخاطب (( أنت )) صورة من صور المخاطبة الشاخصة باستحضار المخاطب مباشرة ووضه رأي العين ، فالبدء الغاضبة من الشاعر لما آلت إليه بغداد من خواء وخراب ، فهي (( البيت المهجور )) النازح عنه أهله مجبرين ، وهي (( الزمن المأجور )) الذي عرّبه فيه تجار الحروب وسماسرة الدماء ، وهي (( الوجع المأسور )) الذي لم ينفك قائماً في ضلوع بنيتها ، لقد صارت بغداد امرأة تكلّي [في بنية التشبيه السليح] تنحب على (( بور أبنائها )) الذين شاخّحت أحلامهم ، فما اهتزت طرقتاً بشبابها وما طربت بروّاهم الوردية الطازجة .

سرعان ما يتحول هذا الشعور الحاد بالثورة والغضب إلى شعور بالحزن والأسى العميقين إذ إنّ ما ذاعته نشرات الأخبار من خطاب رئانة يتفوّه بها قائد أعمى لا يرى مصالح بلاده حوله ، ويردها رجال (( عور )) لا يقلون عنه في الرؤية تعميماً وجمالة ، إذ قد (( عورت )) أعينهم عن رؤية الجروح والنتن المتقيحة على وجه المدينة الزاوي في الخراب إن ما ذاعته نشرات الأخبار ما هو إلا إفكٌ وقد لاكنه أشدّاق الشعراء الأوغاد الدجالين (( كهان الكلمات )) الذين أتوا دورهم في تعمية الشعب وتكميمه ، الشعراء الأوغاد عند (( بلند )) يتساوون مع (( كهان الكلمات )) عند صلاح عبد الصبور القائل :

" كهان الكلمات الكتية

جهال الأروقة الكدية

وللاسة الطلسمات

والبلداء الشعراء

## المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ شعر بلنّد الحيدريّ

جرذان الأحياء

وتماشيح الأموات<sup>(١)</sup>

حين يفقد الوطن شعراءه - بفعل فاعل - تكون الطامة الكبرى ، ذلك لأن للشاعر سلطة تنويرية يبثها لشعبه : أهله وجيرانه وأصدقائه ، فهو يخلق لهم عيوناً كي يروا واقعهم كما هو دون زيف أو تجميل ، فإذا ما فقد الشاعر هذه السلطة التنويرية تصحح كلماته أشبه بزيد البحر الذي لم يلبث إلا أن يصير جفأً أو تصير لغته كالتوبل التي تساعدنا على ابتلاع الأطعمة الأكثر فساداً كما يقول رد ونسون<sup>(٢)</sup> .

وإذا ما وصل الشاعر من خلال ضمير المخاطب إلى الشّعور الحاد بالحزن والأسى يأتي شعوره بالحزن إلى الوطن والرغبة في التوحد وإلغاء حالة الانشطار

" لقد يغرب الواحد منا في الثاني

لقد نشعر أنا منبوذان

لكننا سنظل ، وكما كنا "

بحسب الضمير الجمعي المتكلم ((نا)) في هذا المقطع حالة الرغبة في التوحد ، وإن شعرا - الاثنان معاً - أنهما مغتربان ، لكن سيظل العهد على ما كان .

إن غضب الشاعر وثورته في بداية القصيدة يحركه حبه لوطنه ، ورغبتة الشديدة في تقدمه وإصلاحه ، فهو - إذن - غضب إيجابي وليس تدميراً سلبياً .

يوظف الشاعر البنى الاستفهامية في سياق آخر ، وهي بنى نضح المخاطب مباشرة أمام حالة من حالات البوح ، فما عليه - أي المخاطب - إلا أن يجيب عن وأبل من الأسئلة المتعددة ، وحين لم يجب يدرك حجم مأساة بنيه ، يقول بلنّد :

" بغداد

(١) صلاح عبد الصبور ليلي والمحنون ، ط الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٩٠ ، ص ٩٦  
(٢) يقول مكسيم رونسون ((ما أسوأ اللعبة التي لا فعل بها سوى فعل التواكل حين تساعد على ابتلاع الأطعمة الأكثر فساداً)) شعر مكسيم رونسون في بيت الشعر ، مجلة فصول ، مح ١٦ ، ٢٤ ، ١٩٩٧ ، ص ٢٢٦

كيف يكون لملك أن تأوي

شاهد زور

ضدك في شعراء وقصائد

مثل أيادي الأوغاد ؟

كيف يكون لملك أن تكبر

في ظلمة كهف

في عيني زمن أعمى

في كفيّ جلاد

بغداد

هل شاهدت أحلامك فانتحرت

بين يدي جلاد؟

هل جئت كل ليالك لما عادت

إلا أرضاً بوراً وجراداً؟<sup>١</sup> [ص: ٨٠٧، ٨٠٩]

تأتي وخزات العتاب واللوم عن طريق اسم الاستفهام ((كيف)) الذي يستفهم به عن حال بغداد ، فكيف رضيت بإواء شهداء الزور والعمور من الشعراء ، كيف يليق بها وهي مركز إشعاع الثقافة العربية في مرحلتها الأولى بأن تصبح كهفًا مظلماً يتأمر عليها أعمى لا يملك قدرة على الرؤية ، أو جلاد لا يمتلك القدرة على إقامة العدل .

ومن ثم يأخذ حرف الاستفهام ((هل)) بعدًا تحقيقيًا عن طريق معناه العميق ((قد))<sup>(١)</sup> . فقد شاهدت أحلام بغداد عندما انسحقت أحلام بنيها ورؤاهم وقد الت إلى أرض بور ينبع فيها الخراب ، وينتشر الجراد الأصفر فيأكل خيراتها ولا يخفى علينا ما في كلمة ((الجراد)) من رمزية سبق الإشارة إليها سابقًا.

(١) د محمد عبد المطلب: البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، ص: ٢٨٩

## للمستويات الأسلوبية ◊ — ◊ — ◊ في ◊ شعر بُنْد الحميري

البنى الاستفهامية هنا تستحضر المخاطب بصورة من الصور، وتمتعضر - أيضاً -  
صورة تلك المشرّد عبر العواصم العربية لائماً ومعاتباً ومتشوقاً .

إن استخدام هذه البنى الاستفهامية في قصائد المخاطب يعد (( تيمة )) أسلوبية يوظفها  
الشاعر توظيفاً يمنح النص حركية وتواصلًا حميمًا مع القارئ، ويخفف الأسلوب يخاطب بلند  
((العراق)) بقوله :

° وطني يا وطن الجلادين

يا ليل عراقى مسكين

يا أنت المائى كالصبة

في حجرتي

كاللمعة في صني

يا أنت اتكلم والسكر

وانت المرح وانت للمكين

قل لي يا وطني :

كيف أفت لنخامي قلبي

ان يسخني من الذي

ويترك في كل اللد

صننا صرورنا للبع

بأبسى ما يطرح من شن

الأي أكثرك في الثن

فالكيت على نفسي

الا اعرف لي وطننا غيرك؟ ° [ص: ٦٩٣. ٦٩٤]

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بَلْنَد الحيدريّ

فالشعور الانفعالي المنبثق من التشكيل اللغويّ يسير بين خطيّ العتاب واللوم من جانب ، والحبّ والشوق من جانبٍ آخر ، فاسم الاستفهام (( كيف )) يجسد حالة من اللوم الشديد يكتنفها شعور حاد بالتعجب مع استنكار الموقف .

" قل لي يا وطني "

كيف ..... "

كيف وأنت الوطن الحامي لأبنائك تسمح بأن يباعوا في أسواق الرقيق بأبخس الأثمان؟! ولم كان ذلك لأنهم أكبروك في نفوسهم ووضعوا على هامتك كل هالات التقدير والعز؟! استفهامان يضعان المخاطب (العراق) في مأزق تاريخيّ ، ويطالغانه بالرد ، هذا بجانب الفعل الأمرّي (( قل لي... )) ، وعندما تكون الحالة (( لا إجابة )) يمثل أسلوب النداء – بما إنه يستحضر أيضًا مخاطبًا قريبًا كان أم بعيدًا – شعورًا عارمًا بالغضب والثورة ، يقول :

" وطني "

يا ذاكرة من رمل عفنٍ

يا وجه ابني المنفي بلا وطنٍ

يا خيبة تاريخ

ما قام لها وعد من زمن

يا زيف وريقة تين " [ص: ٦٩٥]

فأسلوب النداء المتكرر في السياق أربع مرات يعكس وجهًا كئيبيًا للوطن بما فيه من إحباطات وزيف وخبية ، وهذا الثالث كفيل بأن يجعل الوطن كالمنفى ، كفيل أيضًا بأن يجعله كالغصة في الحلق والدمعة في العين، كفيل بأن يجعل الوطن كالمقبرة من كثرة الجثث المنتشرة في أرجائه .

" يا أرض الأموات "

يا رعب فلاة لم تعرف غير

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شت بُلند الحيدريّ

جمجم قلالا

وسول دمانا

تمتد ... وتمتد

ومن رعب فلاة جرداء لرعب فلاة

صفراء ... ومن ماضي سينوح على الآتي \*

لقد أصبح الوطن أرضاً للاموات ، ممتدّاً ما بين صحراء الرعب الجرباء وصحراء الفقر

الأكثر جذباً ، ومن ثم فهي لم تعرف غير الجثث وسيول الدماء .

تفاعل الشاعر بالمدينتين ((بغداد)) و((بيروت)) جاء تفاعلاً حائماً ومتشابهاً في الوقت

ذاته. إذ إن مأساة المدينتين متشابهة وهي نبذ الأبناء المخلصين في مقابل سيادة الجراد والأعور ،

ومن ثمّ جاء التشكيل اللغويّ محملاً بدلالات العناب واللوم وإن اكتنفه - بعض الأحيان - شعور

بالشوق والحنين .

(٣/٣/٢) مخاطبة الأقارب

من الطبيعيّ والشاعريّ في عربة دائمة أن يشترق لأهله ونويه، وبخاصة تلكم الذين كانوا

على مقربةٍ منه ، وفي هذا النمط من القصائد يتوجه الشاعر بالخطاب إلى شخصياتٍ يمثلون له

العالم البكر الذي يبني التواصل معه والعيش بين أرجائه ، فحين تسلب حرّيته يوضع في ظلمات

السجن تراه يشترق لأمه، يبحث لها شكواه وآلامه . يقول :

\* وامتر ظل من بعيد

لا ليس ظلي

ويلوح ظل من جديد

لا ..

ليس ظلي

فانا

هنا

في السجن يا أمي أجرُ براءتي

في ألف غلّ

.....

لا ليس ظلي

فأنا

هنا في السجن يا أمي

هنا ..... رقم

يشد يدي بفتلي " [ص: ٣٦٥، ٣٦٦]

فالقصيدَة تبدأ بصورة تلك الأُم المَنتظرة - بلهفةٍ - رجوع ابنها ، لكنه يقطع عليها هذا

الأمل في الرجوع ، فإنما ما رأَت ظلا من بعيدٍ قادمًا فلن نصبه ابنها:

" لا ..

ليس ظلي "

ثم يأتي الأسلوب الخيريّ ليعتمد بنية التأكيد على وضعه الراهن ، واستحالة مجيئه ، إذ

إنه يجزُّ براءته لا جرمه في ألف غلّ مقيد به ، وقد آل إلى رقم بعد أن جُرِّدَ من أقل حقوقه

(( اسمه )) ، يقول :

" أنا "

هنا

في السجن يا أمي "

فالنِية الخبرية تقطع حبال الأمل التي تتعلق بها الأُم المسكينة الراغبة في عودة بنيتها عن

طريق تقرير الوضع الراهن (( أنا .. هنا .. في السجن )) تلك العبارة التي يعتمدها الشاعر للتعبير عن

سجنه واحتزال لغوي مدهش.

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

في قصيدةٍ أخرى يعمق الشاعر الرؤية المساوية أكثر، إذ يعطي أمه صورة صادقة عن

حالته النفسية والبدنية المتردية في الغربة ، يقول :

• أمّاهُ

يا أمي

.....

لا تبدي عني

كالكلب ما أرى

أموت من أجلك يا أمي

لا تبدي عن

وحدي أنا

وغداً أموتُ مع القطيع

وحدي

وأجرُّ ليلي المنطفي

وحدي ... رأسي هنا

رجلي هناك

ويدي تشد على يد

الم نطيع \* [ص: ٢٩٤، ٢٩٥]

فالنداء الاستعطائي في بداية السياق يعتمد على صيغة لغويةٍ تتوازى موسيقياً ودلائياً مع

اسم الفعل المضارع ((أوّاهُ)) ، ومن ثم فقد عبر النداء ((أمّاه)) عن استحضار الأم ومخاطبتها كذا

استعطافها وإيضاح ما به من ألم لها في دفقة شعورية واحدة ، ثم يأتي المادى ((أمي)) لتحديد

المخاطب الموجه إليه الصورة التالية ، تلك الصورة التشبيهية التي يفقد فيها الشاعر إنسانيته بعد

أن حُرِّد من اسمه ، فبصير كالكلب الحانع الذي يموت مع القطيع في السحن

## المسنوبات الأسلوبية ◊ — ◊ — ◊ هي ◊ — ◊ — ◊ شعر بلوند الحيدري

ثم تأتي صورة أخرى توضح حالة التمزق والتشرد التي يعاني منها ، والتي يبثها بعد أن استعطف أمه (( لا تبعدني عني )) ، فالرأس ملقى في مكان ، والرُّجل في مكانٍ آخر واليد تشد على اليد الأخرى من قسوة الألم جرّاء ما يلاقيه في السجن .

ولما كانت (( الأخت )) هي الصدر الثاني بعد الأم حنائًا وعطفًا يحاطبها الشاعر في قصيدة واحدة يصور فيها مأساته مع الصمت ، ولن تتوقف عندها كثيرًا ، إذ إن هناك مبحثًا تناول دال الصمت وحقوقه في الفصل الأول ، يقول بلند :

" صليت يا أختاه

صليت حتى صارت الذنوب لي مجاهلي

صلاه

وصمت حتى خفت الشفاه

وللتُّ :

لي الشفاه

لي الخشب المعدلي

إله "

[ص: ٣٨٩]

أما (( الجد )) فهو رمز الظهارة وبكارة العالم - في الماضي - والشاعر يخاطبه ويستجلي وجهه في واقعه البغيض ، فالجد يوصي بعدم ترك الأرض ، والتضحية من أجلها حتى الموت ، لكن (( الحفيد )) لا يستطيع تنفيذ هذه الوصية لأنه يسجن ويهان ، ومن ثم يستدعي الشاعر وجهه ليشهده على ما آلت إليه الحياة ويطلب منه العفو عما فعله ، يقول :

" ارم بوجهك لي سجنِي ... من يدري

قد تولد ثانية لي وعدٍ ... لي شيءٍ

من عهدٍ

لي شيءٍ من بعضِ براءتِكَ يا جدي

قل لي :

هل لك أن تولّد ثانيةً في جلدي \* [ص: ٤٤٧]

فوجه الجد يمثل البراءة المفتقدة في زمن السجن وحصار الفكر ومصادرته ومن ثم كانت المحاولة لاستحضار براءته في زمن الغدر بالفعل الأمري (( ارم )) وبينية الاستفهام (( هل لك أن..... )) التي تستدعي المخاطب وتضعه في دائرة طلب التصديق .  
وإذا ما كان وجه الأم والأخت والجد يمثل الربوع الدافئة التي يأوي إليها الشاعر فإن شمة وجوهًا أخرى يطلب منها الكثير ، كوجه ابنته التي يطلب منها أن تنام ولا تخاف الليل الذي قد (( أبرى قلبه وإحساسه )) ، يقول:

" يا طفلي

نامي ...

وخفي الليل في مقلي

ينفض أشباح الظلام المريع

واستشقي الأحلام

من شاطي

لا يعرف الليل ولا ما يلذع " [ص: ١٧٣]

إن مخاطبة الطفلة في هذا السياق جاء أشبه بهدمة قبل النوم ، وهذا ما نلاحظه من خلال طمأنته إياها من الليل وأشباحه ورسمه لها صورة حسية للأحلام وشواظئها .  
هذا التشكيل اللغوي لن نراه في مخاطبة الشاعر لابنه إذ إن المسؤولية الملقاة على عاتقه أكبر ، فهو مطالب بالتضحية من أجل الوطن :

" مُتْ يا ولدي

مُتْ في الساحة يا ولدي

كن دري للوطن

للعلك ميتا

يمتد دهوراً في عيني

وسحيا

رغم الموت مع الخضرة

في تلك الزهرة

في فجر غدٍ

مت يا ولدي

ما دمت تموت لكي تحيا \* [ص: ٤١٧، ٤١٦]

إذا كان الشاعر في مخاطبته لابنته قد اعتمد على الفعل الأمري (( نامي )) فإنه هنا يعتمد نفس البنية لكن ناتجها الدلالي يختلف أيما اختلاف عن الناتج الدلالي للفعل (( نامي )) ، فالفعل الأمري هنا (( مت )) لكن الشاعر لا يلقيه هكذا دون أن يظهر حيثياته كما فعل أبوه من قبل حين قال له : (( يا ولدي كن حطباً لجهنم )) ، بل إنه يضيق الدائرة أكثر بالبنية الأمرية الثانية (( مت في الساحة يا ولدي )) كي يخفف صدمة القارئ الذي قد يظن أنه يدعو عليه بالموت ، إنه الموت في سبيل الحياة ، الموت في سبيل الوطن ، فعلى الرغم من موته في الساحة إلا إنه سيظل حياً مع الخضرة والنماء ، مع الزهر مع الفجر المتجدد في كل يوم ، ومن ثم فالموت هنا حياة .

\* مت يا ولدي

ما دمت تموت لكي تحيا \*

هي الوصية - إذن - وصية تحمل تجارب الزمن وأحداثه ، يقول في قصيدة (( الوصية ))

[ص: ٨٢٥] وهي في محملها خطابٌ موجه إلى الابن :

\* خاف إلا من جلدي

يعملني كحذاء مثقوب الجبهة

من أرض كانت بلدي

ولأرضٍ تبحث لي عن بلدٍ  
يا ولدي  
غَيَّر لونَ حذائك  
أعتق تاريخك من قبدي  
من خطوة رجل ما عادت تبحث  
عن وعدٍ  
من موني الأبدى  
من يدري .. ؟  
قد تولد لي شمس  
حق لو كالت أصفر من ضيق يدي  
لي شمس  
قد تشرق لي يوم ما

وعذا بالفجر يطل على بلدي \* [ص: ٨٢٥، ٨٢٦]

فالقصيد من ديوانه الأخير ((آخر الدرب)) الذي يمثل آخر معطفات تجربته الشعرية، فهو يلقى مصيره مجرداً عارياً، لكنه يعدل عن مفهوم العري ليستخدم مكانه وصف ((حافٍ)) كي يوحي بأميرين :

أولهما: اختزال جسده كله إلى مجرد قدم عارية من حُفها، وهذا الشعور الباطن بمهانة الذات في الغربة هو الذي يكمن وراء الصورة المتولدة على التوالي، فهو لا يتنقل سوى جلده، ومن ثم أصبح جسده كله حذاءً مثقوب الجبهة بالعينين، ومن ثم فهو لا يعرف سوى الحركة السفلية من أرض كانت له إلى أرض لا تود أن تصبح بلده .

أما الثاني: الذي يؤدي إليه هذا الوصف ((حافٍ)) فهو ينبثق في الحركة الثانية عندما يتجه الخطاب في امتداده الطبيعي إلى الابن إذ لا يلبث أن يسفر عن الوصية / النصيحة في

## المستويات الأسلوبية ◊ — ◊ في ◊ شعر بلند الحيدري

كناية بليغة تذكرنا بقول إبراهيم - عليه السلام - لابنه : (( غَيْرَ عَتْبَةَ بَيْتِكَ )) أي غير زوجتك ، لكن (( بلند )) يقول لابنه : (( غير لون حنائك )) وهنا تتجلى ثورة الذات الشاعرة ، وتنهض كبرياء الشاعر ، فلسنا أهدية للسلطان ، بل إنه لونٌ أسود لوطننا يتعين علينا أن نُغيره بالعتق والحرية .  
ولنمعن النظر فيما ينبغي للابن أن يغيره ، ليس هو الحذاء المعادل للجلد والهوية والوطن ، بل لونه فحسب ، صبغته القائمة التي تحصر خطوة الرجل وتمنعها عن البحث عن الغد الواعد في المستقبل .

وهنا يمارس (( بلند )) من خلال خطابه لابنه - ما كان يعف عنه في شبابه من تبشير بالأمل وغناء للغد ، (( إنه لا يقول ذلك الآن من قبيل التكرار الآلي للأناشيد الأيديولوجية الفارغة ، بل يقوله بذوب روحه وخلاصة تجربته ووهج أمله في الحياة بعد الموت ))<sup>(١)</sup> .

وصبة (( بلند )) تختلف كلياً عن وصبة (( نزار )) التي يرفض فيها كل ميراث أبيه : " أضح صدوق أبي

أمزق الوصبة

أبيع في المزاد ما ورثته " <sup>(٢)</sup>

ووصبة (( بلند )) وصبة منقوعة في الهم الوطني إلا إنها - على الرغم من ذلك - لم تفقد الأمل في المستقبل :

" في شمس

قد تشرق في يوم ما "

وقد يتجه الخطاب - أخيراً - إلى الصديق ، إذ إنه يمثل رفيق كفاح أو - إن شئت فقل -

رفيق تصعلك في شوارع بغداد .

(١) د صلاح فصل ببرات الخطاب الشعري ، ص : ١٢٥ ، وقد استفاد الباحث كثيراً من تحليله لقصيدة الوصبة ، انظر نفس المرجع ص : ١٣٣ .

(٢) انظر قصيدة (( الوصبة )) في كتاب إيليا حاوي نزار قباني ، ط دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، (دبت) ص : ١٩٧ .

" يا صديقي

لم لا تحمل ماضيك ، وتحضي عن طريقي

قد فرغنا والتهينا

وتذكرنا كثيراً ونسينا ما تذكرنا

سنيّاً وسنيّاً

ورميناً

بيدينا

كل ما صنّاه من حبٍّ قديم

كل ما صنّاه من الماضي المسحوق " [ص: ٢٦٧]

فتذكر الصديق ارتداد إلى ماضٍ بعيدٍ أنكر فيه الشاعر وتبدد فيه كل ما كان يأمله ومن

ثم يحمل ضمير المخاطب حالة من النوح وتفريغٍ لشحنة الحزن والأسى في واقع مرّ وأليم .

وقد يكون الصديق رفيقاً يبحث له الشاعر آلامه الليلية واشتباقه دوماً إلى الصبح الذي لا

يحيء.

" اللين

قد يمرُّ يا صديقي

ولا يحيء الصبح " [ص: ٤٠٧]

وقد يغدر الصديق ولا يصون الود بينه وبين الشاعر ، ومن ثمّ يتمنى لو يقتل ويعلق في

أعمدة الطريق :

" وددت لو

قتلت يا صديقي

وددت لو

شفت ... لو

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلُند الحيدريّ

علقت في أعمدة الطريق

وددت لو

صمت حتى الموت يا صديقي " [ص: ٤٢٩، ٤٢٠]

لكن إذا كان الخطاب في هذه النماذج السابقة يتوجه إلى أشخاص لها مكانة القرب للشاعر، فإن ثمة خطابًا يوجّه لجهولات، وهذا ما تناقشه في الفقرة الآتية من البحث.

(٤/٣/٢) مخاطبه مجهولات

قد تتجه الذات الشاعرة إلى مخاطبة عدد من المجهولين الذين يندون عن التحديد، لكن عناصر الخطاب متوافرة في النص عن طريق ضمير الخطاب، وحينئذ ندرك أن الذات تتجه بالخطاب إلى القارئ مباشرة أو إلى مخاطب يمثل وجوده دلالة شعرية متميزة. ففي قصيدة ((فلترقد)) [ص: ٤٧] يتجه الخطاب مباشرة إلى القارئ، ومن ثم يتحول إلى مشارك في العملية الإبداعية وليس مجرد متلقٍ، يقول:

" سرّ ولهدأ

إلما تبنى .. هنا .. تحت الجليل

وتكلم هامسًا

فربي تمي همس الورود "

فالذات الشاعرة تلقى ببعض همومها في كنف القارئ لتحدث حضورًا قويًا للمتلقى في النسيج اللغوي.

نكاد نلمح هذا النمط الأسلوبيّ في قصيدة ((القسم)) [ص: ٦٤١] وهي في مجملها أحد عشر سطرًا يعلن فيها الشاعر ولا يعلن، يعلن عن اشتراكه في صفوف المجاهدين ويطالب قارئه بعدم إعلان هذا الأمر، يقول:

\* أطبق شفئك ولا تحذر

أحدًا

لا اليوم ... ولا تفضحه غدًا

لقد سجلت اسمي

في قائمة القتلى

ونشرت على الأعمدة الأولى

من الصحف الكبرى

رسمي ... ودموع أمي الثكلى

وحلفت

بأن أبقى ميتا

مالم أغسل يدي أحزالك يا بيروت الحفلى \*

إنّ الخبز لا يحتمل الإفشاء وإن كان قد نشره في كل الصحف الكبرى، لكن كما سبق فهو

يعلن عن تسجيل اسمه ضمن من يصيرون قتلى - باعتبار ما سيكون - وإن طلب من قارئه عدم

إفشاء الخبر، لكن تظل القصيدة وحزّة شعورية بحركتها حب الجهاد والكفاح .

هذا المجهول قد ينتج دلالة شعرية تعتمد على الخطاب الحواريّ، وهذا الشكل يتمثل في

قصيدة (( وحشة )) :

\* يرُنُّ الصوت

يرُنُّ ... يرُنُّ

من أنت؟

أما أنت ...

لقد أخطأت

... وثقوت على كفي السماع

ساظل لأني

أبحث عن صوت مَنِي

محوس في صمت السماعه

في موت السماعه \* [ص: ٣٩٥، ٣٩٣]

فالمخاطب المجهول إنسانٌ ما يبحث في غريته عن صديق ، كما يبحث الشاعر عن صديق له ، بيد أن السدل تفرق بهم وينتهي النض بالنهاية المأساوية ، موت الاثنين معاً ،

((صوتان يموتان على ثلج مخفي في السماعه)) [ص: ٣٩٦]

وقد يأتي المجهول محدد الاسم ، إلا إنه يندُّ عن التحديد ، وهو على ذلك ينتج دلالة شعرية متميزة . كان يكون الخطاب ، موجهاً للسجان ، كقوله :

\* أدري

سعود لتهرق لي شعري

سعود

لقلع لي ظفري

لن تقتلني

ستشد الحبل ولن تقتلني \* [ص: ٢٩٩]

فهو يعرف مسبقاً حجم العذاب الذي يلقاه ، فيبدأ بالصيغة التقريرية ((أدري)) ، لكنه ينفي عنه القتل حتى ولو واجه أفعال الدمار ((تهرق - تقلع)) .

أو قد يكون الخطاب موجهاً لـ ((ساعي البريد)) ، فالشاعر في غريته مقطوع عن كل أقاربه وأحباؤه ، ومن ثم فليس نمة رسائل تبعث له فهو مقطوع .

\* ليلي لا آخر له

مقطوع في الغربة من يمشت ظله \* [ص: ٦٣٥]

## المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ ◊ ◊ شعر بلنْد الحيدريّ

○ يقول ((بلند)) مخاطبًا ساعي البريد :

" ساعي البريد

ماذا تريد

أنا عن الدنيا بمناى بعيد

أخطات ...

لا شك فما من حديد

تعمله الأرض هذا الطريد "

هبلند لم تاته رسائلُ فما من جديد تحمله إليه الأنباء ، لذا تأتي البنية التقديرية

(( أخطات )) في خطابهِ لساعي البريد الواهم .

هنا يختلف (( بلند )) عن (( مارك إستراند )) الذي يأتيه ساعي البريد لكن بأخبار سيئة

فيحزن ويتالم بعد أن سمح لنفسه أن يفتح الرسائل ويطلع عليها ، يقول :

" يأتي عبر المشى

في منتصف الليل

ويقرخ بابي

أسرع لأحييه

يقف بعيدًا يكي

وعدُّ إلى خطابها

وينبئني أن به

أخبارًا مفزعة لي

يجئو ويناشدني

ساعني ... ساعني " (1)

(1) مارك إستراند همس الماس، قصائد مختارة ، ترجمة: بشير رفعت سعيد ، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر ، ٢٠٠٥ ، ص: ٢٥ قصيدة ((ساعي البريد))

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدري

الشاعرية عند (( مارك إستراند )) يفجرها ساعي البريد نفسه ، وليس الموقف الشعوري بينه وبين الشاعر ، في حين أن شاعرية الموقف عند (( بلنْد )) يحركها الموقف الشعوري العام للشاعر ، وهو الاغتراب . (( بلنْد )) أكثر مأساةً من (( إستراند )) حيث إن الأول لم تأت أخبار ، ومن ثم يظل مقطوعاً . في حين أن الثاني أنته الأخبار والساعي هو المنفعل الأول بها ، (( بلنْد )) أكثر مأساة إذ يظل جهده ضائعاً في البحث عن أهله وأخبارهم ، ومعرفة أي شيء عنهم .

” ولم يزل للأرض سزيفها

وصخره

تجهل ماذا تريد ” [ص: ٢١٤]

أما (( إستراند )) فهو يعرف عنهم أخبارًا حتى لو كانت سيئة .

(٥/٣/٢) مخاطبة أعلام

تعد الأعلام أحد العناصر المعجمية التي تشارك في إنتاج شاعرية النص ، فهي تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية ، وتشير قليلاً أو كثيرًا إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان<sup>(١)</sup> ، وهذا النمط الأسلوبي من القصائد يختلف عن النمط السابق ، إذ تأتي القصيدة محددة الطرف الثاني المخاطب صراحةً حيث يحدده الشاعر من خلال بطاقة صغيرة يعلقها على صدر القصيدة أو يذكره مباشرة داخل النسيج اللفوي للنص .  
يمثل هذا النمط تسع قصائد هي :

١- انتفاضة كاس [ص: ١٠٥] يخاطب فيها (( أب نواس )) وقد تم تحليل هذه القصيدة في

المبحث الأول من الفصل الأول .

٢- وجه أحتي وجه أمي [ص: ٢٧٢] يخاطب فيها (( سميرة عزام )) في مهرجان تابينها ، وهي

قصيدة أشبه بقصائد الرثاء في معناه التقليدي ، يقول .

” وهوت يدُ

(١) د محمد متح تحليل الخطاب الشعري ، استراتجية التناص ، ص ٦٥

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

يدك التي كانت تقيت وترفد

لا كنت يا هذا الصباح الأسود

لا كنت يا هذا الغد

أخاه

لو علفت شفامي

لسكت مطلق ما نطقت بغير آه

أذكي بما ألم الرجال العاشقين بلا جباه \* [ص: ٧٣٥]

يعبر الفعل الماضي ((هوت)) عن دلالة السقوط والتداعي ، كذا اكتساء الصباح باللون الأسود . وأيضًا كتم الألم . ال ((آه)) في الصدر ، كل هذه معاني الحداد والرثاء التي تتردد في أرحاء القصيدة .

٣- غصن وصحراء ومظفر [ص: ٣٩٧] يخاطب فيها صديقه ((مظفر النوبات)) الشاعر العراقي ، الذي كان رفيق دربه وكفاحه . إلا أن ((مظفرًا)) استطاع أن يشق طريقه إلى عالم الشهرة باستخدامه معجمًا سليطًا في معظم قصائده في حين كان ((بلند)) يعبر عن هجائه الفادح للسلطة بأسلوبه الخاص والقصيدة سبق تحليلها في مبحث الألكوان في الفصل الأول .

٤، ٥، ٦- قصائد ((رسالة من بيروت)) [ص: ٦٢٩] ، و ((إلى خليل حاوي)) [ص: ٦٤٣] . و ((ثم رحل عنا)) [ص: ٦٤٧] ، وهي قصائد في ديوانه السابع ((إلى بيروت مع تحياتي)) في الأولى والثالثة يخاطب شخصين كانا رفيقيه في بيروت ، في الأولى يخاطب المطران كنوجي قائلاً :

\* أتقول : حزين أنت

يا أكبر من كل الحزن

أتقول : بأنك لن تعرف موتك إلا ساعة مويني

وبأنك لن تنكر صوتك إلا حين يذهل صوتي

وبأنك بي

وبأرضي ... وبشمي .. وبجبي

تبقي أكبر من كل الموت

يا أكبر من كل الموت

ليك ... أجل ... لبيك

فها إني أقرب من كنهك إليك فلا تحزن \* [ص: ٦٢٩، ٦٣٠]

فالخطاب ينم عن نوع من التوحد الذي صار عليه الشاعر مع صديقه الذي مات وما

مات ، فهو لم يصدق حادث موته.

" هيهات فماتك ما مات "

ومثلي يبقى حياً \* [ص: ٦٣١]

وفي الثالثة يخاطب أحد أصدقائه في بيروت الذين رحلوا عنه ، وهو (( قتيبة الشيخ نوري

الذي رحل عنه فجأة ، ومن ثم يظل حاملاً ذكره العطرة في أماسي الشعر والموسيقى .

وفي القصيدة الثانية يخاطب (( بلند )) (( خليل حاوي )) واصفاً إياه بالنخلة الفارعة يقول :

" يالوالف كالنخلة ثارعه

يالمانت كالنخلة فارعه

ما أروع صمتك

إذ يعلن موتك \* [ص: ٦٤٤]

فعلى الرغم من موته إلا إنه لم يزل واقفاً كالنخلة يعلن موته في صمته وإن لم يمت .

٧- قصيدة (( حوار ما بين الوحه والمرأة )) [ص: ٧٠٥] يكون الخطاب موجهاً لرجل من

الحكماء يدعى (( الأعشى بن ضارة )) يحاوره الشاعر، ويحاطنه الحكيم بعبارات حزلة

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

ندأُ بالنداء الأبيويّ (( يا ولدي )) ، ويمتل صوت الشاعر عصر التجريب والتخليط ،  
بينما صوت الحكيم هو صوت النكارة والنقاء.

٨.٩- قصيدتا (( أعود لمن )) [ص: ٧٩٣] ، و(( حوار الألوان )) [ص: ٨١١] وهما من ديوانه  
الأخير وفيه أصبحت القصائد مترعة بالهم القومي ، مصبوغة بكل ألوان الصراع العربي الكرديّ  
الإنساني<sup>(١)</sup>، ففي القصيدة الأولى يخاطب (( بلند )) (( أبرهة الأشرم )) قائلاً:

" ماذا أهيئتُ لأهلك "

يا أبرهة الأشرم

غير ظلالِ عمياء

تجوس زوايا الحمي المهجورة

وغير ليالٍ سود تتأكل

ما بين الوحل وبين الدم "

[ص: ٧٩٣]

هالأساة هنا عامة ، هي مأساة الشعب بأسره ، هذا الشعب الذي يعيش في ظلال عمياء  
وليالٍ سود ويحل ودماء ، فناداة الاستفهام (( مانا )) تكون مهمتها كشف حقيقة النال المسلطة  
عليه<sup>(٢)</sup> ، ومن ثم يكون (( أبرهة )) مطالباً بالكلام ، ولأنه طاغية ، فهو لا يتكلم بقدر ما يفعل ، ومن  
ثم يظل الشاعر يئن من جراحه وتنساب دماؤه على أرجاء العراق بكامله .  
لكن (( بلند )) يضيق من هذه الدائرة المتسعة ، ويرصد عن كئيب مأساته الخاصة مع  
(( أبرهة )) ، يقول:

" يا أبرهة الأشرم

ها أوني إذ أمجر أرضك

أسترجع عبر غطى تناثر لي الغربية

(١) د صلاح فضل نبرات الخطاب الشعري ، ص ١٢٣  
(٢) د محمد عبد المطلب البلاغة العربية قراءة اخرى ، ص ٢٩٠

أرضي  
ها أي إذ أهل رجلي  
بكتفي  
وأهرب من بعضي في إلى بعضي  
ألمس في زمن آخر  
عمراً لن يعرف وجهك في الجرم  
ولا في البعض  
ولا في حروف السين الممتدة

في السيف وفي السكين وفي السهم " [ص: ٧٩٤]

فالشاعر يرصد هنا مأساته في الغربة السياسية التي أكلت سني عمره ، فهو إذ يطرد من أرض (( أبرهة )) يسترجع وجه أرضه النضر في غربته ، ويتلمس زمناً آخر وأرضاً أخرى لم تعرف وجه (( أبرهة )) . ومن ثم فسينسى هو الجرم والبفض ، وسينسى أيضاً حدة حرف السين الممتدة في ثابوت سليبي [السيف - السكين - السهم] ، والتي تختلف أيما اختلاف عن حدثها في بيت شوقي :  
لقد ن علي اللب بالمهم مرسلًا      وبالمعر مقضياً وبالصف لاضياً<sup>(١)</sup>

حدة حرف السين حدة سالبة عند (( بلند )) قد فتكت بأحلامه ، ووددت سني عمره فلمن

يعود :

" أعود لبيتي  
الطفل ميت  
أعود لأبحث عن بقايا خدعه  
أحلام في فله  
عن ضحكة امرأة لكلي في عيني طفله

(١) أحمد شوقي الشوقيات ، ١٤٣/٢

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

كلا ... كلا

با أبرهة الأخرم

مُت في لأحيا "

[ص: ٧٩٧]

فالسطر الأخير يبدو وكأنه بيت القصيد . فقد تمكن (( أبرهة )) من نفس الشاعر وأصبح

برهبه في نفسه ، فإن مات رجع لأهله وبنيه .

وفي القصيدة الثانية ينعش (( بلند )) ذاكرة الشعر بأطراف (( سنغور )) ، يقول :

" ما أرفع عمدك يا سنغور

ما أروع شعرك يا سنغور "

[ص: ٨١٢]

وفيها يقف (( سنغور )) كالمأوى يحتمي به الشاعر من تجار الجلد الأسود ويخاطبه بقوله :

قل : كلا

لن نسمح

أن للبح

لن نسمح

أن يربح تجار الجلد الأسود من جلدي

قل : كلا

لن يصبح موني قمحا

بل ملحا "

[ص: ٨١٥]

لن يكون الجلد الأسود سبباً لثراء التجار ، بل إنه سيصبح ملح حياتهم ملحاً لا تستسيغه

الخلوق.

(٦/٣/٢) مخاطبة معبويات

نتحه الدات الشاعرة إلى مخاطبة بعض المعبويات محسدة إياها شخصاً نتحه إليه بيت

التهوم والأفكار ، وقد مثل هذا النمط خمس فصائد فحسب نوحه فيها الشاعر بالخطاب إلى

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

عناصر معنوية ليُشركها نصياً - في همومه وأفكاره ، كان يخاطب قلبه أو نفسه أو وحدته ،  
أو حروفه بما إنها أداة تعبيرية للمشاعره ، أو يخاطب الصبح عندما استبد به الليل .  
في قصيدة (( صدى الخريف )) [ص: ٣١] يقف الشاعر مخاطباً قلبه بعد أن ذكره أولاً  
بضمير الغائب قائلاً :

" قلبُ توکا علی عکازة الذاكرة

وراح يبحثُ في أنقاض

ما مرّاً "

○ ثم يخاطبه ثانياً بقوله :

" يا قلبُ

دعك من الماضي

وأخلاه "

فبما إنه قلب قد شاخ ، وتوکا على عكازته ، فلم ينفعه تذكر ما مضى فالتذكر يؤله لأن  
الحياة لا جدوى منها بعدما ولى الحب ، وماتت همسة القلب ، يقول :

" إن كنتَ تبحثُ

عن حُبِّي

وعن أملِي

فالحب أغشى وماتت همسة القلب

من بعد ما ملأت

صاب الأسي .. جامي " [ص: ٣٢]

فما من جدوى للتذكر بعدما مرّت هذه الأحداث ، فالأفعال الماضية في السياق [أغشى -  
ماتت - ملأت] تعيد إلى ذهنه تلك الأحداث التي مرّ بها وتقرّها في نفسه ، فتنشأ حالة من العنينة  
الحيانية ، أو حالة من البأس الحياتي الذي يلقي بملاله على حياة الشاعر بكل أفكاره وطموحاته

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

وقد يقف الشاعر مخاطبًا حروفه تلك الأداة التي ينقل بها أفكاره ومشاعره ، كما في قصيدة (( الرحلة )) ، يقول :

" وتتهي الرحلة يا حروي

الصفراء " [ص ٤٤٩]

وما يخفى ما في اللون الأصفر من دلالة على السقم والمرض والضعف على نحو ما سبق في مبحث الألوان ، فهي حروف عليلة سقيمة لا تسعفه في التعبير والنوح عمًا يريد .

أما عن قصيدتي (( وحدثني )) [ص : ٢١٩] ، و (( لوعدت لي )) [ص : ٧٨٢] ففي الأولى يخاطب وحدته ، وفي الثانية يخاطب الصباح ، وقد تناولهما البحث في مواضع أخرى ولا داعي لتكرار الحديث عنهما هنا ، بقي أن نشير إلى أن الشاعر في قصيدة (( صورة قديمة )) يقف مخاطبًا نفسه بصيغة المخاطب ثم ينتقل إلى الحديث عن نفسه بصيغة المتكلم ، إلا أن هذا النمط سوف نتوقف عنده بالدراسة في المبحث الثالث من هذا الفصل (٤/٢) قصائد المتكلم والغائب :

يمثل هذا النمط من القصائد نسبة ضئيلة في أعمال (( بلند الحيدري )) بنسبة ٥ / ٥ نواحي (١٠) قصائد ، وفيها تقه . الدات الشاعرة محبرة عن شخص غائب ، مُعَبَّر عنه بضمير الغائب<sup>(١)</sup> (( هو )) ، أو (( هي )) ، أو (( هما )) .

وهي قصائد تعتمد في بنيتها على الطابع السردية ، وتشتمل على بعض أركان العمل القصصي كالحوار والشخصيات والصراع ، فالشاعر يتولى الإخبار عن شخص ثالث غائب ، يعتنق قضية ، ويتحدث عنها ، وغالبًا ما يكون هذا الغائب الذي يتحدث عنه هو الشاعر نفسه ، فاستعمال ضمير الغائب (( وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار

(١) التعبير بصيغة (( ضمير الغائب )) أدق من صيغة (( ضمير الشخص الثالث )) المستعارة من لغة الفرنسيين ، إذ أنه لا يعوم من الصيغة الثانية أن هذا الثالث غائب ، على حين صيغة النحاة العرب تقتضي عيانه حتمًا . انظر في أسباب عدم دقة الصيغة الثانية د . عبد الملك مرتاض . نظرية الرواية ، بحث في نشأة السرد ، ط المجلس الأعلى للثقافة والسور ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ٢٤٠ ، ١٩٩٨ ، ص ١٨٢

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُكند الحيدريّ

وأيدولوجيات وتعليمات وتوجيهات وآراء ، دون أن يبدو تدخله صارخاً ولا مباشراً ، إن السارد - في هذا النمط - يغتدي أجنبياً عن العمل السردي ، وكأنه مجرد راوٍ له <sup>(١)</sup>

فالشاعر في هذا النمط كالسارد ، يروي أحداثاً رأها بعينه ، كما في قصيدة : (( متهم ولو كنت بريئاً )) [ص: ٥٤١] ، إذ يقف شاهداً على لقاء حبيبين ما خططوا لثأرٍ أو لثورة ، لكنّ السلطة تجدل لهم حبلًا من التُّهم وتقدمهما للقتل شنقاً وصلباً بحجة أنّهما يقومان بتخطيط ثوري!! إلا أن قصد الشاعر من وراء سرد هذه القصة هو أن يكشف عن الوجه الكئيب للسلطة في أرض السواد بحاصة ، والوطن العربيّ عامة ، يكشف حجم الظلم والمعاناة التي يتعرض لها الحب في زمن الحرب ، في بلدٍ تئنُّ تحت نير البغض والحقد والكراهية ، يقول :

" أبحثُ في الهمسة والضحكة والحوار

عن موعدٍ للثأر

عن غضب الثوار

عن منيةٍ تصير في عنقهما حبلًا

وفي كفيهما مسمار

معذرة سيدي

كانا بريئين يا صرار

[ص: ٥٤٣، ٥٤٤]

كانا بريئين يا صرار "

فهو يقف شاهداً عليهم ، وما وجد في كلامهما شيئاً يدلُّ على تأمرهما ضد السلطة لكنّ

السلطة المريفة تريف الحقائق في صحفها ، وتعدم الحبيبين بتهمة التأمرو إشعال الثورة ، يقول :

" وعندما استيقظ في مدينتي النهار

تسربت في نشرة الأخبار

حكاية عن غرفةٍ في الطابق السابع

(١) المرجع السابق ص ١٧٧

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

عن موعِدٍ للثأر

عن غُضبٍ للثأر

وكان لي عتقهما جبل وفي كفيهما

مسمار " [ص: ٥٤٤]

إن الضمير الغائب ((هما)) في هذا السياق ليعبر عن ضعف الشعب وهوانه وغيابه من حسابات السلطة ومخططاتها، والشاعر من خلاله يقدم وثيقة إدانة لهذا التعسف السلطويّ الغاشم دون أن يكشف عن وجهه مباشرة .

هذا النمط نراه في قصيدة ((الشاهد المقتول)) [ص: ٥٧٥] ، إذ تقصُّ الذات الشعرية شاهداً على قتل المقاوم الأخير ، ولكنّ الشاعر يابى أن يفصح عن شخص القاتل :

" اعرف من ..

من قتل المقاوم الأخير

أعرف من

قل من هو ؟!

لو قلت من

لصرت - يا عطوفة الأمير -

الشاهد المقتول في المقاوم الأخير" [ص: ٥٧٥]

وقد تعبر الذات الشعرية عن اثنين غائبين ، كما في قصيدتي ((حوار بين زمنين)) [ص: ٦١١] ، و((مرثية قبل الأوان)) [ص: ٧١٣] ، إلا أن الباحث يرجئ تحليلهما إلى موضع متقدم من البحث .

(٥/٢) قصائد عياب العاعل السّصي

في هذا النمط الأسلوبيّ تختفي الذات الشعرية من سبوح البصر ، ويظل القول الشعريّ بلا فاعل حينئذٍ يبدأ الحطاب في صمغ نفسه بنفسه أي إن الذات حاضرة عانئة، حاضرة مطفئ

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلُند الحيدريّ

لعدم وجود قول بلا قائل ، وغائبة تعبيرياً أو نحوياً<sup>(١)</sup> . ومن ثم تقترب هذه القصائد من اللوحات التشكيلية ، كما سيتضح فيما يلي من نماذج .

ويعد هذا النمط أقل ضالةً في شعر ((بلند)) إذ تبلغ نسبته ٨/ بواقع قصيدتين الأولى ((النهر الأسود)) [ص: ٦٩] ، والثانية ((صورة)) [ص: ٢٢٣] ، ففي الأولى يقدم الشاعر صورة متحركة عناصرها امرأة ونهر وسماء ، وعمل على التركيز على عناصر جسدية في المرأة : الشَّعر والنهد . هددت القصيدة وكانها لوحة مرئية ، يقول :

" زينة سوداء

في لفرها الذاهل قد نام احتضار السماء

فمر تمثي الليلُ

في لجه

مسترسلاً

يسبح فيه الصفاء

تقلصت أمواجه

شهوة

تكونت

هكذا يتاجي السماء

كان أحلام الصبا

جدت

في قدحي لحم

وكاسي دماء ..

وانقضى المغرب

(١) شكري الطواصي مستويات البناء الشعري ، ص ٢٢١ يتصرف

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

في حلمتي لمدين بل

أنشودتي

اشتھاء<sup>١</sup>

[ص: ٦٩، ٧٠]

ولن نخوض في تحليل الصورة هنا - فهذا ليس مجاله - إنما المراد تبين أن النصّ يتحرك بلا فاعل ، أو قائل ، إنما تتحرك جمل النص في متوالية لغوية<sup>(١)</sup> تخضع لمنطق الصورة الشعرية التي تعتمد على القصيدة .

في قصيدة ((صورة)) [ص: ٢٢٣] يبدو القول الشعريّ ناطقاً بلا متكلم / فاعل نصيّ ،

يقول:

" القصرُ

في منعطف المدينة

تكاد أن تصرخ في السكينة

وحشته القائمة اللعينة "

فالمندح يقدم صورة باهتة للقصر تعبر عن أفكار ساكنيه الذين يتعذبون في أوهامهم

ومخاوفهم، ثم يقول :

" في النار في المعنى الكبير

من قسوة الروح في الضمير

إذ يصرخ الإنسان

ما مصري "

[ص: ١٢٥]

(١) عن مصطلح متاليات الجمل في علم النص انظر د صلاح فضل بلاعة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، ط المجلس الأعلى للثقافة والنور ، الكويت، ١٩٩٢، ص ٢٥٥ وما بعدها .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

فالسؤال عن المصير يعبر عن الروح القلقة المضطربة لساكني تلكم القصر الزاوي المنعطف ،  
وهكذا يستمر القول الشعريّ دون متكلم ، أو فاعل نصيّ ، بل تصوير القصيدة صورة مرئية تعتمد على  
كثير من التقنيات التي سيتم دراستها في الباب الثاني من هذه الدراسة .  
( ١/٢ ) قصائد متعددة الضمير

يمثل هذا النمط أربع قصائد بنسبة ٢٪ من أعمال الشاعر ، وهي قصائد تند عن التقسيم  
السابق . إذ تختلط فيها الضمائر ، فتجمع نوعين أو أكثر من الأنواع السابقة .  
ففي قصيدة (( سميراميس )) [ص:١٥] تكون البداية بغياب الفاعل النصيّ ويبدو القول  
الشعريّ جملاً متوالية لغويّاً ، مكونة صورة تشكيلية ، يقول :

° سكر الليل

باللظى المخمور

واقشعرت معالم الديجور

وسرت نسمة

فهش ستار

واستخثنته ضحكة التفرير

فخرى عن غرفة

وسريرٍ كان يجثو في قلبها المخدور

ورأى الليل شعبة

تتلاشى

في دموعٍ تآكلت بالنور

أطلقت ضوءها الكئيب فأغفى

فوق ظلين

هوّما في السرير

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الخيدريّ

وقماری لمسمع الصمت همس

شبح النهار

في الفراش الوثير " [ص: ١٥، ١٦]

فالجمل الشعريّ ترسم صورة لياية كئيبة . يختفي فيها المتكلم / الفاعل النصي تمامًا حتى لتظهر صورة مرئية مظلمة قد لفها الليل .

ثم يظهر الفاعل النصي / المتكلم ، يسرد أحداثًا عن شخصٍ غائب ، فنتجه القصيدة إلى نفا قصائد المتكلم والغائب ، يقول :

" للمت طفلة السكون الأمانيّ

وتناهت في كهفها المسحور "

ثم تأخذ بعدًا آخرَ خطابيًا ، فيقول :

" سميراميس ذياك الذي أدريه عن قلبك

سميراميس من هذا الذي يفتو إلى جنبك " [ص: ٢٠]

هذا التنوع الضائريّ في القصيدة ساعد (( بلنْد )) على تحقيق مكاسب شعرية في معركته الأولى. ذلك لأنه أخضع طاقة الشعر (( الأصولي )) للتعبير الوافر الخفي عن مضامين شعرية أسطورية من تراث بابل العريق فهو في هذه الأسطورة (( خلق روحًا غنائية جديدة حافلة بالصور الموحية المكتنزة بالشحنات العاطفية الحادة ذات العبق الحار الدافق المشع ، حتى أحيا سميراميس من جديد في دنيا الشاعرية المترفة لعلها أروع وأمتع من دنياها القديمة وفي رؤية (( أوديبية )) لعلها أشهى من لناذة الإثم في مخدعها المدنس ))<sup>(١)</sup>.

لقد ساعد تنوع الضمير في القصيدة على تكوين بناءٍ شعريّ أسطوريّ محكم ، هذا بجانب تكوين صورة بارعة ترصد خلجات الإنسان عند دروة انفعاله العاطفيّ .

(١) د حسين مروّة- دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ط مكتبة المعارف ، بيروت ، ١٩٨٨ . ص ٣٤٦

## المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ ◊ ◊ شعر بلند الحيدريّ

كذا تمثّل قصيدة ((نشيج)) [ص: ٣٥] هذا النمط الأسلوبيّ بوضوح، إذ بدأت بحديث الشاعر عن غائب بضمير ((هي))، يقول:

" لامت على أجفاني الغائبة

تذيع بين الصمت أحزانية

ذويتها

من مهجة ذويت لي لجة من نار الآمية

عصرتها من أمل خائب

.....

حتى التي سقيتها

مهجتي غامة

باحث بأسرارية "

ثم يعدل عن هذا الضمير الغائب، ويوجّه خطابه مباشرة لدمعته، وذلك بضمير المخاطب

((أنت))<sup>(١)</sup>

" يا دمتي

الليل قد خيمت أشباحه

في عرفتي الباليه "

[ص: ٣٦]

ثم إلى شمعته -

" يا شعبي ماتت عهود الهوى

دفنتها في ليل أوهامية "

[ص: ٣٧]

هذا التنقل من صيغةٍ لأخرى يتيح للمتلقي دلالات تتولد من سياق القصيدة إذ إنها تعبر

عن الغربة والوحدة المرة التي قاسى منها الشاعر طفلة سني عمره، كما أشرنا من قبل في تحليل هذا

السياق في مبحث معردات النور

(١) العنول من أسلوبٍ لآخر في الصمبار سدرسه في المبحث الثالث من هذا الفصل، فليظنر هناك

## المستويات الأسلوبية ◊ — ◊ في ◊ شعر بلند الحيدريّ

كذا تعد قصيدة ((عودة الضحية)) [ص: ٧٦١] مثالاً لهذا النمط الأسلوبيّ، إلا أن الباحث يرجئها لموضوع متقدم من الدراسة، وقد تعرض لبعض منها في مبحث مفردات العتمة، لكن بقي أن نشير إلى أن قصيدة ((حوار عبر الأبعاد الثلاثة))، وهي إحدى القصائد الطوال كتبها الشاعر متفلسفة متعمقة في قضايا الإنسان وأبعاد المطلق، نشير إلى أنها قد خرجت في بنائها عن الأسلوب التقليديّ، فقد حقق تنوع الضمير فيها فطناً تسجيلياً عالي الإنتقان<sup>(١)</sup>، يقول في بدايتها:

" يا كلكم

يا غيبة الحاضرين

يا أنتم المازون كل لحظة بيّتي المنكفي / الأضواء

والحاملون ليلى الثقيل في صمتكم المرالي

أنا ... هنا ... أموت من سنين

أزحف من سنين

خيظاً من الدماء بين الجرح والسكين

م أيها الجنون ... تريد أن تنام

تريد أن يحتقنا الظلام

يا أيها العدل المعلق في رقاب الماتين

يا أنت / يا ملاءة سوداء في الألفية العتيقة

اصرخ بهم : قد كذبوا

فليس بين الدم والحقيقة

إلا دم جفّ على الأسفلت من سنين " [ص: ٤٧٢، ٤٧٤]

(١) راجع في تحليل هذه القصيدة: شمس الدين موسى: وقفة مع الشاعر بلند الحيدريّ وقصيدته حوار عبر الأبعاد الثلاثة، مجلة الأقاليم العرائية، ٦٤، أيار ١٩٧٨، ص ١١١ وما بعدها، وقد استفاد منه الباحث في هذا الموضع وفي مواضيع عديدة من البحث

## المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ ◊ ◊ شعر بلنْد الحيدريّ

فالقصيدَة تندو خطابية عن طريق الضمير أنتم - أنتَ ، والمخاطب هو الشاعر إلا إنه يتوارى عن نسيج النص اللغويّ ، ويظهر مخاطبٍ آخرَ ، هو الكورس أو الجوقة النسائية والرجالية ، وصوتها ينم عن إيمانٍ داخليّ مترسب بنفس الشاعر ، كما أنها تمثّل عبثية اللحظة المتسائلة والمجيبة في نفس الوقت عن حاجة الإنسان للحرية ، فالحرية لدى الشاعر كانت هدفًا مقدسًا أحاطها بعبارات دافئة ذات طابع جنائزيّ على لسان الجوقة الرجالية -

" عرفوك في المسافة فكنت الرب وكانوا العبد

لمن رغب في حرّيك جرّوك منها وتلك

فليقتل بما رغب

اللهم الحرية حاجة

من أدرك نفسه في عبيدٍ فيه تجارزها في حرّيك

لتكون المسافة في الوصل كل الوعد في

الوصل بين الرب

وبين العبد " [ص: ٤٧٨ ، ٤٧٩].

والمخاطب هنا هو الله ، وقد اكتنف هذا الخطاب كثير من العبارات الطقوسية كتراتيل

الكنيسة تعلق على البعد الحزين بداخل بنفس الشاعر.

يمثّل كل ذلك أحد الأبعاد الثلاثة التي كانت تتحاور في القصيدة ، وهو البعد المترسب في

داخل الشاعر ، بعد الإيمان بالإنسان الذي قتل ويقتل كل يومٍ .

لقد كتب بلنْد هذه القصيدة بعد تبحر في قراءة هيجل وفرويد ، وتحدث فيها عن قتل الأب

وثورة الإنسان وأبعاد المطلق ، فندت القصيدة مغرقة في التفلسف لتعبر عن الصراع الدرامي

بداخله . ولكن المشكلة أنه سفع الشعر بالفلسفة ولذا أدرك بذكائه الشعريّ عدم نجاح هذه

التحارب . فعزف عنها فجاءت أعماله بعدها في مسارها الأسلوبية الذي قد رسمه لنفسه طيلة

إبداعه الشعريّ

## المبحث الثالث

### ظواهر أسلوبية في استخدام الضمير

(١/٣) كشفت دراسة الضمائر في المبحثين السابقين عن بعض الظواهر الأسلوبية في استخدام الضمير في نص بلنْد الشعري، هذه الظواهر في مجملها تعد أهم عناصر بلاغة النص عنده ، كما أنها ترتبط أيضاً بنحو النص ، ومن ثم كانت دراستها في هذا المبحث ضمن باب ((المستوى التركيبي)) لشعر بلنْد .

يلقي هذا المبحث ضوءاً على ظواهر نحو بلاغية في نص بلنْد كان من أهمها ((الالتفات)) ويخاصة في الضمائر ، فظاهرة الالتفات أو التلوين – بالمصطلح الأسلوبي القديم / الحديث – ((تتصل أكثر بنحو النص أكثر من اتصالها بنحو الجملة))<sup>(١)</sup> وهذا الزعم يحاول الباحث إثباته عن طريق دراسة العلاقات النحوية والدلالية التي تنشأ في النص نتيجة المغايرة بين الأساليب .

كما يدرس المبحث أيضاً ظاهرة انشطار الذات ومحاورتها بضمير المخاطب وهو ما عرف في البلاغة العربية بـ ((التحريد)) ، فالتجريد ((يجسد انشطار الذات إلى شطرين متحاورين فيما بينهما ، ومن خلال التمازج تتحلى خفايا الشاعر وأفكاره))<sup>(٢)</sup> .

إلا إنه ينبغي التفريق هنا بين بنية الالتفات وبنية التجريد ، ((إن بنية الالتفات تعتمد على المفارقة الظاهرية في المستوى السطحي والموافقة الدلالية في المستوى العميق بينما بنية التجريد تنجبه إلى تعميق المفارقة في المستوى السطحي والمستوى العميق بإثبات المجرد والمجرد منه ، فمبنى الالتفات على ملاحظة اتحاد المعنى، ومبنى التجريد على اعتبار التغيرات انحاءاً))<sup>(٣)</sup> .

كما سعى المبحث – في خطوة ثالثة – إلى دراسة ظاهرة أكثر عمقاً من التجريد وهي

(١) د. طه رصوان - تلوين الخطاب في القرآن الكريم ، دراسة في علم الأسلوب وتحليل النص ، ط. دار الصحفة للتراث، طبطبا، ٢٠٠٦، ص ٤٦، ٤٧

(٢) د محمد عبد المطلب - بناء الأسلوب في شعر الحدائق ، ص ٢٦٩

(٣) انظر عبد المتعال الصعيدي - بعية الايضاح ، ٤٢/٢ ، ود اسمة الحيدري - نحولات البنية في البلاغة العربية ص ٣٦٢ وما بعدها

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

ظاهرة (( استعارة الضمائر )) ، وفيها يتم الارتكاز على صيغة متكلم مخالفة ، كأن يستعير الشاعر ضمير المتكلم الأنثوي ، أو يستعير ضمير المتكلم (( أنا )) للتعبير عن المخاطب (( أنت )) وعندئذ لا يخلو الأمر من امتداد ظلال الدلالة إلى المنطقة الجديدة التي انتقل إليها الخطاب .

وفي خطوة أخيرة قام هذا المبحث بدراسة الحوار الدرامي في النص بما إنه ينشأ نتيجة تصادم ضمائري بين الذات الشاعرة والمتلقي / المخاطب النصي ، على النحو الذي سنراه في الصفحات الآتية .

(٢/٣) يمثل أسلوب الالتفات - وبخاصة في الضمائر - أحد سبل جذب انتباه المتلقي إلى النص ، فعن طريقه يعيد قراءة النص ويتعمق في بنيته اللغوية من أجل اكتشاف ثني الكلام وتلفته ، والمجال الدلالي الذي انتقل إليه إثر انتقال حركة الضمائر من صيغة إلى أخرى .

وقد فعلن بلاغيو العرب إلى أسلوبية الالتفات ، إذ وجدوا أن التزام نسق لغوي واحد في القصيدة أو القطعة الأدبية كلها يحدث مللاً للقارئ أو السامع ، ويوحى إليه - أي إلى القارئ - أن القائل لا يصدر قوله عن تجربته أو رؤيته الخاصة ، ومن ثم كرر (( حازم القرطاجني )) في منهاجه على أن الاستمرار على طريقة واحدة في بناء النص قد لا يحسن في كثير من المواضع ، وذلك لأن (( مراوحة الأسلوب بين فن وآخر من فنون النظم يدفع الملل عن السامع ، وكلما كان الكلام مقتصرًا على فن واحد من الإبداعات وإن كان حسنًا في نفسه لم يحسن ، لأن ذلك مؤد إلى سامة النفس ، فإن شيمتها الضجر مما يتردد والولع بما يتجدد<sup>(١)</sup> ، ولذا تراهم (( يسأمون الاستمرار على ضمير متكلم أو ضمير مخاطب فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة ، وكذلك يتلاعب المتكلم بضميره ، فتارة يجعله ياءً على جهة الإخبار عن نفسه ، وتارة يجعله كافًا أو تاءً فيجعل نفسه مخاطبًا ، وتارة يجعله هاءً فيقيم نفسه مكان الغائب ، فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير متكلم أو مخاطبًا لا يستطاب ، وإنما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض ))<sup>(٢)</sup> .

(١) حازم القرطاجني (أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن ٦٠٨ ، ٦٨٤ هـ) منهاج اللغاة وسراج الأبناء ، تحقيق محمد الحبيب بن الحرّجة ، ط دار الكتب الشرقية ، ١٩٦٤ ، ص ١٨٠ .

(٢) نفسه ص ٣٤٨ .

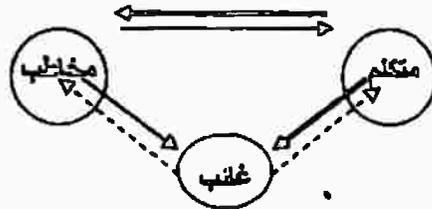
## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

فالالتفات - إذن - له دلالة النفسية عند متلقي النص ، إذ إنه يدفع عنه الملل والسآمة لما يتميز به من كسر آلية التواصل النمطي ، وذلك لأنه (( يحدث اهتزازاً في مرجعية الضمير على المستوى السطحي للصياغة ، فينتبه المتلقي ويعيد للضمير استقراره في مستوى البنية العميقة ، وإذا لم ينتبه لهذا العدول عن مقتضى الظاهر حدث خلل لديه في مرجعية الضمير وفقد تواصله مع النص، وقل - بالتالي - انفعاله به وإدراكه لمراميّه وجماليّاته))<sup>(١)</sup>.

كما يسهم الالتفات - في الضمائر - في خلق مساحة من التوتر عن طريق الانتقال من صيغة إلى أخرى ، وهذه المساننة تضيف على النص حيوية من خلال تعدد رؤى الشاعر ومواقفه .

(\*) ينتج الانتقال من إحدى صيغ الضمائر (المتكلم والمخاطب والغائب) إلى صيغة

أخرى مفايرة ستُ صور يمكن استخلاصها من المخطط الآتي :



مخطط صور الالتفات في الضمائر في البلاغة العربية

- (١) الانتقال من المتكلم إلى المخاطب .
- (٢) الانتقال من المتكلم إلى الغائب .
- (٣) الانتقال من المخاطب إلى المتكلم .
- (٤) الانتقال من المخاطب إلى الغائب .
- (٥) الانتقال من الغائب إلى المتكلم .
- (٦) الانتقال من الغائب إلى المخاطب .

(١) د. أسامة الحيدري : تحولات البنية في البلاغة العربية ، ص ٣٠٦

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّد الحيدريّ

وقد كشف استقراء أعمال ((بلنّد الحيدري)) عن استخدامه لخمس صور أسلوبية من

الست السابقة، يوضحها الجدول التالي :

الصورة	عبدالقصائد	أسماء القصائد	صفحاتها في لديوان
الأولى	٢	ما اصغر بريك - النائمة العمياء - الموت بين الأصوات..	٦٠٣ - ٦٨٥ - ٨١٩
الثانية	٢	لِمَ لَمْ يعتدروا - فاذا العراق وليمة لجرادها-	٨٠٣ - ٨٣١
الثالثة	٢	صورة قديمة - حوار المنعطف	٣٠٣ - ٥٨١
الخامسة	٣	ستبقى - بعد ساعات - ماذا سيقول القوال	١٣١ - ٢٥١ - ٧٣٧
السادسة	١	الطبيعة الغاضبة	٨٣
المجموع	١١		

ويكشف استقراء الجدول عن أن الصيغة الأولى ، والصيغة الخامسة هي الأكثر استخداماً (٣) مرات لكل منهما ، ثم تأتي الصيغتان الثانية والثالثة في الدرجة الأقل استخداماً . قصيدتان لكل صيغة ، ثم تأتي الصيغة السادسة ، وهي الأندر استخداماً بواقع قصيدة واحدة بينما اختفت الصورة الرابعة من الالتفات في أعمال بلنّد، وستناول دراسة كل ذلك في الفترات الآتية :  
**الصورة الأولى: الانتقال من المتكلم إلى المخاطب .**

في هذه الصورة يتم الانتقال من صيغة المتكلم ((أنا)) إلى صيغة المخاطب ((أنت))، وعلى الرغم من اختلاف الضمائر على مستوى البنية السطحية ، إلا إنه ثمة حالة من التوافق في البنية العميقة ، وهذا الانتقال يحقق كثيراً من الإثارات الدهنية إذ يعمل على توتر الذهن ، ورغبته في معرفة مرجعية الضمير المخاطب التي تكشفها البنية العميقة .

يبدأ بلنّد قصيدته ((النامضة العمياء)) بضمير المتكلم الذي يبرز لنا ((أنا)) منكسرة مقهورة من قبل سلطة الأب ، الذي لا يكف عن توجيه اللوم والعتاب :

" صوت أبي

يصرخ بي

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

يتخرج بي : أخطأت لقد أخطأت \* [ص:٦٨٥]

وتتنامي الأحداث بضمير المتكلم إلى أن يتم طرد الابن الضال من البيت بعدما كثرت

أخطاؤه ، فيظل في الطرقات وحيداً

" هالدا وحدي

وهذا الذنب وحيد مثلي ... ها إنا نتسكع ما بين

شوارع مغلقة

كالهـل " [ص:٦٨٧]

وهذا الجزء المعبرُ عنه بضمير المتكلم ((أنا)) يُعدُّ نكرياتٍ سوداءً ألقاها إلينا الشاعر

ليبرز للمتلقي النشأة القاسية المتوقرة المتشربة التي نشأها ، ومن ثم تخلق في طبّات نفسه شعورٌ

بالإحباط ، واليأس ، ثم يعدل عن هذه الصيغة إلى صيغة المخاطب قائلاً :

" يا أنت

يا من عُذتِ بلا وعدٍ

يا عتمة غيم لم تحلم بالغيث

ولا بالرعد

يا أنت

يا من أخطأت وأذبت وما تبى

أو لم تعرف

أنّ أهالك

قد باعك لي زمن الضيم لكذاب

وأملك ما عادت أمك في شرع الغاب

فاحمل بعضك في بعضٍ وارحل

في ذرة رملٍ \* [ص:٦٨٨]

## المستويات الأسلوبية — في — شعر بلند الحيدري

تمثل صيغة المخاطب (( أنت )) هنا الوضع الراهن للشاعر (حال قول القصيدة) بعدما فتح لنا غرفة ذكرياته السوداء ، هذا الانتقال من حال إلى أخرى صاحبه انتقال في مستوى الصباغة اللغوية

البنية السطحية : أنا ← أنت

أبي ← أبوك

أمي ← أمك



مخاطب

متكلم

البنية العميقة : أنا ← أنا

أبي ← أبي

أمي ← أمي

متكلم

متكلم

انتقال الصباغة في الحال الجديدة إلى ضمير المخاطب يؤول بالذهن إلى أن الشاعر قد أصبح غريباً عن كل شيء ، عن أبيه وأمه ، حتى عن نفسه ، ومن ثم كان خطابه لنفسه وكأنها شخص آخر يحدثه ويصبره على ما حدث له ، كذا يعمل الالتفات من صيغة إلى أخرى إلى إثارة انبباه المتلقي ، وذلك في محاولة لإيجاد المشار إليه / المخاطب في الضمير (( أنت )) ، ومن ثم يعاود القراءة ليجد أن هذه الـ (( أنت )) هي الـ (( أنا )) في مستوى البنية العميقة .

الصورة الثانية : الانتقال من المتكلم إلى الغائب

وهذا النمط أكثر جذواً لذهن المتلقي ، إذ إن القصيدة تبدأ بصيغة المتكلم (( أنا )) ثم تؤول

إلى صيغة الغائب (( هو )) ، ويحد المتلقي نفسه أمام ضمير غائب ، فينطل يبحث عن مرجعيته ، وهي قاعة في ضمير المتكلم .

في قصيدة (( لم لم يعندوا )) يبدأ بلند حطانه بضمير المتكلم (( أنا )) الذي يبدو منسباً

سعيداً للاحتفال بعبد ميلاده .

° زيت الدار

أعددت سادين الورد ورتبت الأزهارا ° [ص: ٨٠٣]

وظلُّ منتظرًا أصدقاء دريه فهم ((كثر)) ، لكنْ - لحظه - لم يأتِ أحدٌ منهم ، ومن ثم كان

السؤال الذي يحمل دلالة تأكيد الحزن والأسى :

° هل لسي الكل بائي لد اجرت الستين

بثلاث سين ° [ص: ٨٠٤]

هنا، ويتكشف الوضع بحلول دلالة التحقيق لأداة الاستفهام ((هل)) تتغير نفسية الشاعر

عمًا كانت عليه في بداية القصيدة ، ويصاحب هذا التغير تغيرٌ على مستوى الصياغة اللغوية يحقّقه

الضمير ، فينتقل إلى صيغة الغائب التي توازي حالة غياب الوعي التي تعرض لها الشاعر بعد أن

مضى ليلته وحيدًا في انتظار أصدقائه ، يقول .

° أدون كفيه لعينيه وأغشى

في صمتٍ مرّ

في ليلٍ ند لا يسأل عن معنى الفجر ° [ص: ٨٠٥]

فالصورة توحى بغياب الوعي تعبًا وملأً من الانتظار، وهنا يقف المتلقي ليتساءل : من

الذي أدنى كفيه لعينيه وأغشى في صمتٍ مرّ؟! إنه ((هو)) الشاعر المتكلم نفسه ، لقد كان ضميرُ

الغائب والالتفات إليه تمثيلًا لحالة الحزن القابع في نفس الشاعر التي نتجت عن غربته عن

أصدقائه على الرغم من أنهم ((كثر)).

### الصورة الثالثة: الانتقال من المخاطب إلى المتكلم

في هذا النمط يبدو القولُ الشعريّ خطابًا موجهًا إلى مخاطبٍ ما ، ثم تتحول الصياغة إلى

المتكلم بصيغته ((أنا)) . يقول بلند :

° ألم تم .. يا لحارس الحزين

مقّي تام

يا أيها السامرُ في مصابغنا من ألف عام

يا أيها المصلوبُ بين فتحتي كفيه من ستين

ألا تام؟!

للمرة العشرين أريد أن أنام

أسقط في النوم ولا أنام

للمرة الخمسين

سقطت في النوم ولا أنام

أخاف أن أنام

ليحرقوا روما .. ليحرقوا برلين

ليسرقوا السور من الصين

أخافُ أن أنام

فالنوم عند الحارس الحزين

يظل مثل حافة السكين \*

[ص: ٥٨١، ٥٨٢]

يبدأ بلنْد القصيدة بصيغة المخاطب متكئاً على أسلوب التجريد الذي يمثل انشطار الذات تجاه ما تواجه من مسؤولية في العالم، فهو الحارس الأمين الذي لم ينم من ألف عام، ثم تمّ الانتقال إلى صيغة المتكلم ((أريد أن أنام)) لتؤكد على إزاحة نقاب التجريد. ومن ثمّ تدخل الذات الناطقة لتعبر عن رأيها وموقفها ومسؤوليتها تجاه العالم فهو يحاول أن ينام، لكنّ المسؤولية الملقاة على عاتقه تمنعه النوم

\* أخاف أن أنام

ليحرقوا روما ... ليحرقوا برلين

ليسرقوا السور من الصين \*

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

فقد زلزل الوجود الصهيوني في الوطن العربي روح الشاعر وعقيدته ، فهو يعي أن ثقافة المحتل ضد الحضارات الإنسانية، ومن ثم تسعى لسرق حضارات غيرهم ، وإن لم يستطيعوا حرقوها، إن انتقال الصياغة من المخاطب - والذي بدا وكأنه خطاب من آخرين للشاعر - قد أتاح للذات الشاعرة الدخول إلى بؤرة السياق اللغوي بقوة لتعبر عن آرائها والتزاماتها في ظل عالم يموج بالتغيرات.

الانتقال من صيغة إلى أخرى هنا يُوقفُ المتلقي على تطور الانفعالات لذات المبدع . إذ إنه يريد النوم ، وإن سقط فيه لا ينام ، ويظل في مناورات متعددة (( خمسين مرة )) لكنه يدرك أن: (( النوم عند الحارس الحزين يظل مثل حافة السكين )) فمجرد القرب من النوم بمثابة الموت / السكين ، ومن ثم كانت هذه الصفة (( الحزين )) التي لم تات عبثاً أو طلباً لقفية ، إنما جاء بها الشاعر ليوضح لنا مأساته في واقعه.

### الصورة الخامسة: الانتقال من الغائب إلى المتكلم

إذا تقدم الضمير الغائب يظل ذهن المتلقي أكثر انشغالاً بمرجعية هذا الضمير ويمضي في قراءة النص متعمقاً في بنىه اللغوية لكي يحقق غايته الجمالية . وفي هذا النمط تكون مرجعية الضمير قابعة في ضمير المتكلم الذي يلتفت إليه الشاعر ، ولا شك أن لهذا الانتقال من صيغة لأخرى دلالة ، ففي قصيدة (( بعد ساعات )) يبدأ الشاعر بتقرير يذمعه أفراد السلطة الذين يعملون على تغييب الشاعر على كل المستويات المستوى الحسي بوضعه في السجن ، والمستوى اللغوي بالتعبير عنه بصيغة الغائب (( هو ))، يقول :

وأذاعوا

بمد ساعاتٍ سيهد ذراعُ

سيجفُ التورُ في عينٍ وتشل ذراعُ

وأشاعوا

جانفًا كان

لأوت صوته المرّ الجماعُ

ضائفًا كان

للمت تبه أرجله الضياعُ

مجرمًا كان وفي نظره

يلغي دربًا وفجر

ورعاغٌ " [ص: ٣٥١]

لكن بعد مرور تلك الساعات يصبح الشاعر حاضرًا في غيابات السجن ، ويصح حضوره في النص حضورًا لغويًا ضعيفًا إذ تظهر ذاته المتكلمة منهوكة القوى . مأخوذة معتولة بيد السجنان إلى قعر السجن ، يقول :

" بعد ساعات ستشل ذراعي

ويذّ من خلف باب السجن تومي / بالوداع

ويد صفراء كاليهتان تسمى لانتزاعي " [ص: ٣٥٢]

فالانتقال إلى ضمير المتكلم ((أنا)) يحقق للمتلقي لحظة تنويرية ، فهو لم يزل يسأل أين تقع مرجعية الضمير الغائب في بداية النص ، وما إن يصل إلى هذا السياق تتكشف ذات الشاعر المعذبة الممزقة بين يدين ، الأولى : يد زائريه الذين يؤمنون له من خلف باب السجن بالوداع ، والثانية: يد السجنان النشطة المتحفزة لانتزاعه من أحضان زائريه .

انتقال الصياغة من الغائب إلى المتكلم تجعل الذات الشاعرة مشاركة في الحدث الشعريّ على مستويين لا مستوي واحد ، مستوى الغياب عن طريق مرجعية الضمير ((هو)) ، ومستوى الحضور عن طريق الضمير ((أنا)) ومن ثم تتكثف مأساتها لدى القارئ .  
الصورة السادسة : الانتقال من الغائب إلى المخاطب .

يعمل الليل كأداة سلبية في تجربة ((بلند)) الشعرية على إرهابه وتفتيته وتخيبه في حالة

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

اللاوعي، ومن ثم كان هذا النمط من الالتفات في نموذج واحدٍ عنده ، إذ يبدأ (( الليل )) بتغيب الذات الشاعرة، أو إن شئت فقل: بتفتيتها . ومن ثم تصبح غائبة في النص جسدياً لكنها حاضرة في ضمير الغائب لغويًا ، يقول:

" الليل جاثٍ

والظلام مكشر عن نابه

والرعد يردد كلما هتف السناء ببابه

فكأن خلف الليل

قلبا ملّ طول عدايه

سئم السكون .. تعهد الأشباح في محرابه

لهوى على الدنيا

يريق لها التمرد والسهرم

ويصبُّ في خلجاته نوح العواصف والغيوم " [ص: ٨٣]

فجثو الليل وثقله جعل القلب - الذي هو مجاز عن الشاعر - يئن تحت وطأة العذاب ومن

ثم راح يريق دماء التمرد والسهرم ، ويصب على العالم المتلد بالغيوم نوح العواصف.

فالضمائر الغائبة في : سئم - هوى - يريق - يصب ، تتدوّل إلى القلب / الشاعر ومن ثم

كان حضوره حضوراً لغويًا ، وإن عملت الأفعال على وضعه مستقرًا ذاتيًا منهك القوى ، خائفًا من

الظلام المكشر عن نابه ، عليلًا من جثو الليل على صدره .

ثم ينتقل النص من هذه الصيغة إلى صيغة المخاطب شائياً مع تنامي القصيدة إذ إن

القلب / الشاعر يخلع عنه بُردَ الخوف ، ويهزأ باللّيل ، إنه الشاعر الذي عمره أعاصير مريرة ، يقول:

" من أنت ؟

يا من ترهبُ الظلماء خطوته الرهيبه

بعشي كما شاءت عصاه

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّد الحيدريّ

كأنما حفظت دروبه

تنفس الأشباح في عينيه حاملة

كينة

من أنت؟ \* [ص: ٨٥]

فالشاعر بهذا الانتقال إلى صيغة المخاطب يمارس حيلة تجريدية . إذ إنه يسعى إلى امتلاك الجسارة المتقدمة في نفسه عن طريق تعليق القول على مخاطب ما، وهو يريد نفسه ، إلا إنه غير مستطيع التعبير عن هذا فتسّور وراء قناع التجريد . وأخذ يبت لنا ما يريده .

" لا .. لن نغوت نثاندي ما دام لي قلبي وتر

إني انفجرت من السحاب

وجئت من قلب القدر \* [ص: ٨٦]

لقد كثف الالتفات من حضور الذات الشاعرة ثلاث مرات : الأولى في ضمير الغائب ، والثانية في ضمير المخاطب المجرد ، والثالثة في ضمير المتكلم الذي يفصح الشاعر عن نفسه من وراء قناع المخاطب، ولا شك أن كل هذا يقدم صورة الذات الناطقة بطريقة غير نمطية مما يجعل المتلقي متحفظاً للنص ، أكثر وصولاً إلى مراميه وجمالياته .

(٢/٢) كان من نتاج فرضية الفاعل النصي - التي عرضنا لها في المبحث الثاني - ظاهرة أسلوبية تعرف في مباحث البلاغة العربية بـ ((التجريد)) . وهو ((فصل من فصول العربية . طريف حسن .. ومعناه أن العرب قد تعتقد أن في الشيء من نفسه معنى آخر كأنه حقيقته ومحصوله ، وقد يحري تلك إلى ألفاظها لما عقدت عليها معانيها ... وعلى هذا يخاطب الإنسان منهم نفسه حتى كأنها تقابله أو تخاطبه))<sup>(١)</sup> .

وقد جرى تقسيم البلاغيين لهذه الظاهرة إلى قسمين :

الأول . التجريد بواسطة حروف مخصوصة . وهي : ((الاء)) ، و((من)) ، و((في)) إلا أن

(١) اس جني الحاصل، ٢/٤٧٥ . ٤٧٦ ، ٤٧٧

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّد الحيدريّ

النماذج الإبداعية التي عرّصوا لها جعلت بعضهم الآخر يدخله في باب التشبيه البليغ<sup>(١)</sup>. أما الثاني . فقد قسّموه إلى تجريد محض ، وتجريد غير محض ، التجريد المحض : هو أن يحاطب الشاعر نفسه وكأنها تقابله أو تخاطبه ، وهو ما يعنيه ابن جني في الاقتباس السابق، أما غير المحض فهو أن يتوجه الشاعر بالخطاب إلى نفسه ذاكراً إياها في النسيج اللغوي<sup>(٢)</sup>. وقبل الولوج في تحليل النماذج الإبداعية نذكر أن التجريد يسهم في الكشف عن خفايا الشاعر وطموحاته وأمانيه من خلال قناعٍ واقٍ يحميه من المساءلة ، لأن التصريح المباشر بهذه الخفايا قد يكون وغيماً العاقبة .

فالقناع التجريديّ يتيح للشاعر فرصة التنفيس عن كل مشاعره الدوينة في أسلوبٍ يمنعه من المؤاخذة.

وقد اعتمدت النماذج الإبداعية في شعر بلنّد على التجريد المحض الذي فيه تظهر الذات الشاعرة منشطرة إلى شطرين متحاورين فيما بينهما ، ومن خلال التحاور تتجلى حفايا الشاعر وأفكاره ، يقول بلنّد :

اعرف كم أنت حزين أيها الحارسُ  
اعرف كم أنت متعب أيها الحارسُ  
وإن الفجر الذي تنتظر ما زالَ  
بعيداً ... ولكن  
حذارٍ من أن تنام ، فالشوارع  
المضاءة بآلاف المصابيح ما زالت  
ملاى بالجرّيمة والزيف والخداع

(١) انظر: الإيضاح للقرويني ص ٣٥٧، ٣٥٨

- بغية الإيضاح في تلخيص المفتاح ٤٢/٤ وما بعدها

- البلاغة الاصطلاحية ص ٣٢٨

- تحولات انبئية في البلاغة العربية ص ٣٦٢

(٢) انظر المراجع السابقة ، والمقصود نكر كلمة النفس في الخطاب كالقول : يا نفس ، أو يا نفسي

وعليك أن ترصد كل شيء بكثير

من الحذر

لك أن تعني أغانيك الحزينة

طوال الليل ... ولكن

إيّاك أن تسي أنك مسؤول

عن كل هذا العصر، وربما سيطلب

منك النجدة \* [ص: ٥٣٣، ٥٣٤]

فالشاعر يبدو مخاطبًا شخصيًا آخر يبتُّ إليه طموحاته وأفكاره ومحافيه عن طريق ((كاف الخطاب)) التي تحتل مساحة واسعة على سطح النص، لكن الشاعر يتخذها قناعًا يمررنا من خلاله مسؤوليته تجاه العالم دون لوم أو مؤاخذه من السلطة إنه لا يحدد فقط مسؤولية الشاعر عن العصر، بلنْد الحيدريّ ((كان يعلم قبل غيره بذلك لأنه كان محرمًا عليه أن يمارس مسؤوليته هو شخصيًا في أرض وطنه العراق، فهاجر إلى بيروت، ولكنه يطالب الشاعر في الوقت ذاته أن يكون على استعداد لنجدة العصر))<sup>(١)</sup>

فعدم إتاحة الفرصة لإبداء الرأي، ومصادرة الأصوات المناهية بالحرية والإصلاح سببان لأن يلجا ((بلنْد)) إلى قناع التجريد الذي أخذ يبتُّ من وراءه إشارات لاسلكية عن طموحاته ومسؤوليته .

معنى ذلك أنه ((شاهد على عصره)) حاملٌ أبعائه يمتلك سلطة تفويرية لخلق عيون للناس ليروا القبحيات التي تحيط بهم . ينكأ بمديقه في جثة الواقع الكئيب ، يُطَهَّرُ بمشرطه جسد المجتمع من البثور والققيحات المنتشرة ، ومن ثم هو مسئول عن العالم ، وليس مسئولاً عمّا فيه ، ومن هنا كان إحساسه دومًا بالمسؤولية يمنعه من النوم :

\* فالنوم عند الحارس الحزين

يظل مثل حافلة السكين \* [ص: ٥٨٢]

(١) معين سيسو ممتن لديوان ((أغاني الحارس المتعب)) ضمن الأعمال الكاملة لبلنْد الحيدريّ، ص ٥٦٩ .

يقول في نفس المعنى اعتمادًا على أسلوب التجريد :

" أيها المستيقظ الوحيد كالآلم

علّق على مشجيك الصدى

ما تحمل من أتعاب

وخم "

[ص: ٥٤٥]

قناع التجريد هنا ينأى بالشاعر عن التعبير المباشر عن نفسه، الأمر الذي لن يستدعي المدح والثناء من الناس، لكنه وهو الحارس الحزين يعي حجم مأساة بلده فليس يعنيه مدح أو ثناء بقدر ما يعنيه تحقيق الأمن والرخاء لأهله وبني وطنه ، ولذا تراه ترفع عن الانخراط في تناول ((أقراص النوم)) التي تروج لها السلطة في صحفها اليومية في محاولة لجعل الشعب في ((نوم عميق)).

" قف ... قف... لا تعبر "

احنر

ماذا لي صحف اليوم

إعلان باللون الأحمر

[ص: ٦٥٥]

خذ قرصًا للنوم ... قرصًا للنوم "

يتبع التجريد للشاعر - هنا - التعبير عن الصفات المثالية نون حرج ، ومن أين يأتي الحرج، وهو يخاطب غيره لا نفسه ، فليكن المدح والثناء للمخاطب لا للمتكلم!! يصل أسلوب التجريد إلى ذروته حين يندمج المبدع في حوار داخلي مع نفسه ويتجرّع - باستغراق - مشاعره الداخلية؛ الأمر الذي يجعل المتلقي مقدرًا لحجم مأساته ومعايشًا له فيها . يقول ((بلند)).

" يا أنت

كُرى لم لا تبحث عن نفسك

في ظل لا يلفُ  
بمكس الشمس  
في يوم يأتيك بلا أمس  
في رقم ما دلّ إلى باب  
في أرض قفراء  
والتر من أن يفزوما الخمل  
يا أنتَ  
لم لا تبحث عن نفسك  
في ظل لا يرحلُ \*

[ص: ٧١١، ٧١٢]

قلنا: إن القناع التجريديّ يكفي الشاعر مؤونة المساءلة، وخاصة أن بلنْد كان محرّمًا عليه ممارسة مسؤوليته تجاه بني وطنه، ومن ثم يسهم التجريد في التعبير عن السلطة السياسية، فوطنه يذوب وتتفتت حضارته التليدة على أيدي الغزاة فأصبح بلا أمس، وبلا حاضر، فالأرض قفراء، حتى إن الجذب ليعف عنها، لذا كان عنوان القصيدة ((رحلوا))، والذين رحلوا هم بنو وطنه.

\* حملوا في علية كبريت أرضهم

[ص: ٧١١]

\* وارتحلوا \*

ارتحلوا من أرض الظل والظلم والعتمة، القصيدة - إذن - ومن خلال قناعها التجريديّ - وثيقة إدانة جديدة لسالبي الحرية، ولتجار الدماء والحروب والخراب. (٤/٢) قد يلجأ الشاعر إلى المناورة في خطابه الشعريّ. فيقدم الأشياء بغير مسمياتها، والقارئ الناقد يستطيع أن يردّ هذه الأشياء إلى مكانها المؤلفوف، وفي هذه المناورات بعدّ عن المباشرة والسطحية، ومحاولة لجذب القارئ إلى عمق القول الشعريّ. وعلى ذلك قد يستعير الشاعر أحد الضمائر يمرر من خلالها خطابه الشعريّ وهو يريد

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

ضميراً آخر. ويتلك المناورة الاستعارية يبعثُ خطابها عن المباشرة والسطحية ويدخل النص في دائرة من الاحتمالات التي تبدو - في ظاهر الأمر - غموضاً ، ولكنه غموض طبيعي على اعتبار أنه (( ملمحٌ لازم للشعر ))<sup>(١)</sup>.

أو قد يتقصص الشاعر صوت امرأة ، وحينئذ يأتي الخطاب بضمير الأنثى المتكلم فظاهرة (( استعارة الضمائر ))<sup>(٢)</sup> أشد عمقاً من التجريد ، إذ إنها في جانب من جوانبها تعتمد بنية العدول، العدول من صيغة إلى أخرى، وفي جانب آخر تكون أكثر عمقاً إذا استعارت ضمير المتكلم الأنثوي لوضع الخطاب الشعري على لسان المرأة مباشرة دون المجيء بالفعل (( قالت )) . وقد جاءت (( استعارة الضمائر )) في شعر (( بلند )) على ثلاث صور أسلوبية نعرض لها فيما يلي:

الصورة الأولى: استعارة ضمير الغائب (( هو )) للضمير المتكلم (( أنا )) .

فحينما تسيطر صيغة الغائب (( هو )) على الصياغة يدخل المتلقي في دائرة من التعظيم ، إنها دائرة الاحتمالات ، ومن ثم يتعد الخطاب عن المباشرة والسطحية ويشارك المتلقي لحظة إبداع الشاعر المتعسرة. يقول (( بلند )) :

" اسلم الرأس لكفبه خذولا

وتحطت نازدراء

شفتاه

خنقت بسمكة دنيا أسي

كنهار شرب الهمم سناه

هزا القرطاس من أطر الله

فأد رأى الحيري تودي برجاه

مأد رأى أجهانه مغموره

(١) رومان ياكسون: قصايا الشعرية ، ترجمة : محمد الوالي ومبارك حنون، ط دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط ١٩٨٨ ، ص ٥١

(٢) استعارة النحت مصطلح (( استعارة الضمائر )) من د صلاح وصل شعرات النص ، قراءة سيمولوجية في شعرية القصص والقصيد ، ط الهيئة العامة لفنون الثقافة بمصر . سلسلة كتابات نقدية ٨٢ ، يناير ١٩٩٨ ، ص ١١٧ .

بلحون

لم ترلها الشفاه

أحلامه

لقد هوت ثمى وما حاذت ذراه

ورأى فيما رأى

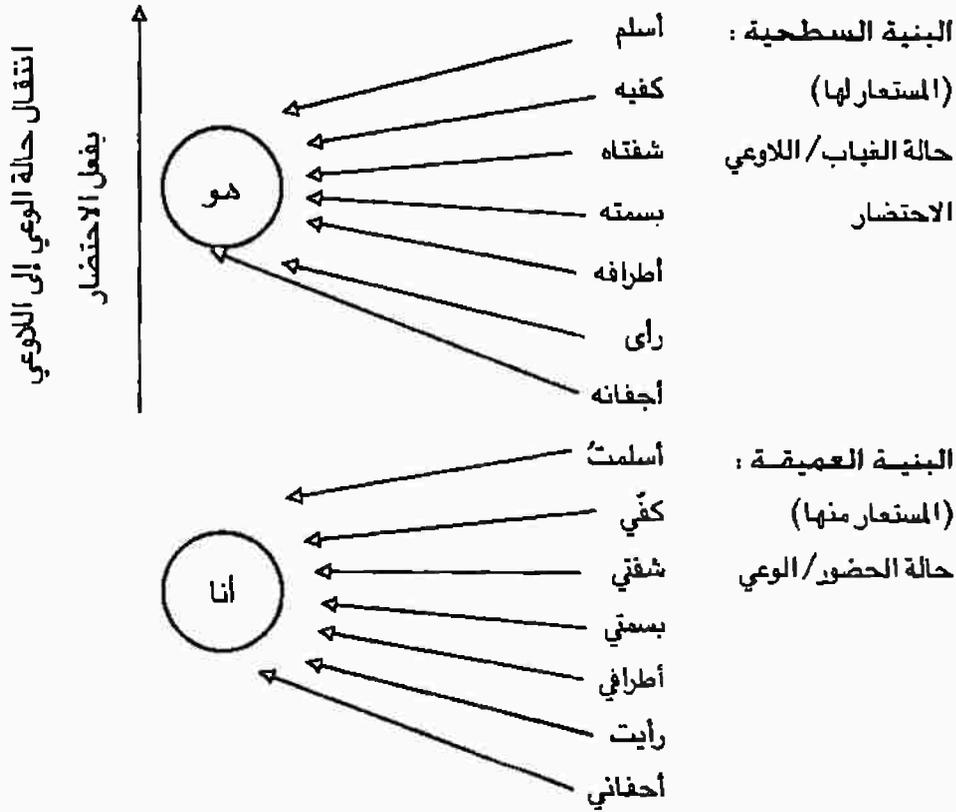
أسفاره

[ص: ١٠١]

كعبورٍ جئمت تحت كواه \*

يبدأ النصُّ وكان الشاعر يرثي شخصًا غائبًا يتحدث عنه ، يعرفه هو فحسب لكنَّ قارئ النص يتساءل : من الذي أسلم ؟ مَنْ كذا ... مَنْ كذا ..؟! ، فتأتي البنية العميقة معتمدة على ضمير المتكلم ((أنا)) لتجيب عن هذه التساؤلات ، ومن ثم ندرك أن الشاعر يرثي نفسه بضمير الغائب ، إذ إنه يمثل حالة الغياب التي يحياها، ومن هنا كانت البنية العميقة ((المستعار منها)) بنية الوعي، فهي - إذن - المفجرة للدلالة الشعرية الجديدة دلالة المادوعي / الغياب / الاحتضار، كما توضحها الترسمة الآتية:

المستويات الأسلوبية — في — شعر بلند الجبدي



فلما كان ضمير الغائب يمثل عدم الوجود الجسماني للمتكلم منه ناسب أن يعبر به الشاعر عن ضياعه وتبهره وتفنته واستعداده للقاء .

نفس الدلالة - أيضًا - لضمير الغائب يؤديها في قوله :

" يا حارس النار

اتركه للتيار

يحمل للأغوار ما يحمله في يديه

في عينه

من أغوار

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

يحمل للبحار

لتيهها الملقى

مرارة الضياع في البحار

مرارة الصبار

لأتركه / لن تطلق \* [ص: ٣٢٢]

فالضمير الغائب الذي يدخل المتلقي في دائرة من الاحتمالات يقنض على دلالة من خلال معرفة البنية العميقة التي تعتمد بنية الضمير المتكلم ((أنا)) والتي تعبيربوعي عن حالة اللاوعي والضياع .

الشاعر في استعارته ضمير الغائب يعبر عن غيبته وتبجبه في عالم منغلق على نفسه منفتح على قضايا متعددة يحدد الشاعر موقفه منها ومسؤوليته تجاهها .  
**الثانية : استعارة ضمير المتكلم ((أنا)) للمخاطب ((أنت)) .**

عندما تزداد السلطة قوة ونفوذًا يلجأ الشاعر بكل ما أوتي من قوة إبداعية لغوية إلى أن يضع الطاغية أمام صورته الحقيقية علّه يدرك فظاقتها وبشاعتها .

وفي هذا النمط الأسلوبيّ وسيلة من وسائل ((بلنْد)) لمواجهة الطاغية بطريقة غير مباشرة، إذ إن المواجهة العارية وخمية العواقب ، وتمثل هذا النمط قصيدة ((توية يهونا)) ، يقول :

"يا صماري

أن أحرّي أن عاري

قصة تساب من دارٍ لدارٍ

أنا أحرّي

كلما التفّ شاء حول لارٍ

وإذا ما شفةً مرّت باسمٍ

مثل اسمي

ذكروا إثمى

وإثمى خنجر يوظل لي قلب صفاري

يا صفاري

أي جدرى لاعتداري

بعد أن أحرقت حتى بيت جاري

إن حُكِم الموت لن يمسخ عاري

عن جيني

للكروي يا صفاري

للكروي / لنة ترحف لي التاريخ

من نارٍ نارٍ / علها / فصل / عاري ° [ص: ٣٠٩، ٣١١، ٣١٢]

إن التعامل مع اللغة في بلد كالعراق إبان فترة زمنية من حكمها كان تعاملًا حذرًا لأبعد الحدود، فقد عاش بلند طريداً عن وطنه لفترات زمنية طويلة، ومن ثم كان يحمل المسؤولية في جوانحه تجاه بلاءه، لذا لجأ لأسلوب استعاري ضمائري لكي يضمن لقصائده أن تلج أرض السواد بسهولة، فالضمير المتكلم ((أنا)) ما هو إلا ضمير مخاطب ((أنت)) ومن ثم تتحول القصيدة إلى مواجهة شعرية محتدمة مع الطاغية - في بنيتها العميقة - فكان ضمير المخاطب ((أنت)) كالمحاسب، المواجه لأخطاء الطاغية والمعد لها في ذات الوقت، على النحو التالي:

النية العميقة: أنت تدري أن عارك

(نية مواجهة) .....

وإذا ما شفة مرت ياسمك

مثل اسمك

ذكروا إثمك

.....

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

أي جدوى لاعتذارك

إنَّ حكم الموت لن يمح عارك / عن جيبك .

الذنية العميقة / المستعار منها بنية مكاشفة محاسبة مواجهة تضع الحاكم بجوار إلهه فلا تذكره ضمن أسماء الأبطال والشهداء ، إنها بنية المواجهة التي تصدر حكمها على الطاغية بالموت .

### الثالثة: استعارة ضمير المتكلم الأنثوي

في هذه الصورة الأسلوبية لاستخدام الضمير يوضع الخطاب الشعري على لسان امرأة مباشرة ، دون اللجوء إلى المجيء بالفعل (( قالت )) لتعبر المرأة عن نفسها ، فالفعل (( قالت )) يبقى الخطاب موضوعاً على لسان الرجل ، وحينما يستعير الشاعر هذا الضمير يعطي للأنتى الدور الرئيس للتعبير عن قضاياها وخلجاتها النفسية في ظل عالم يموج بالخطابات الذكورية المعبرة عن آمالها وطموحاتها ، ومن ثم كان الخطاب الذي ترسله المرأة محملاً ببعض ملامح (( الأيروتিকা )) الملتهمة (( حيث يتحول التوق الشبقي الجسد في كل أبعاده ويصوت طرفيه معاً إلى موضوع جمالي يمتزج فيه العشق بالشعر ، وتجلى فيه لحظة النشوة في فورة الجسد واللغة معاً ، فيصبح تجلياً حارقاً لحرية الإنسان وهو يخترق سقف المجتمع وحصار لغته ))<sup>(١)</sup>.

وقد جاء هذا النمط في شعر بلند قلبلاً جداً بواقع قصيدتين بالمقارنة مع صديقه الشاعر (( نزار قباني )) الذي تشير بعض النتائج الإحصائية لهذه الظاهرة عنده إلى أن سبعاً وستين قصيدة من مجموع أشعاره البالغة إحدى وخمسين ومائتي قصيدة (( أي بنسبة تتجاوز سئاً وعشرين بالمائة تنطلق من هذا النمط (وذلك في الجزء الأول من أعماله الكاملة) ))<sup>(٢)</sup>، مما يدل على أن بلند كان مشغولاً بقضية مسؤوليته تجاه العراق ، وما هاتان القصيدتان إلا لتوضيح فكرة يعينها يقصدها الشاعر تخدم موقفه وتبرز رؤيته .

(١) د صلاح فضل تحولات الشعرية العربية ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣، ص ٤٨ .  
(٢) انظر د صلاح فضل تحولات الشعرية العربية، ص ٤٧ وأساليب الشعرية المعاصرة ط دار فناء، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٧٣ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

في قصيدة (( منها .. إليك )) تظهر هذه الصورة الأسلوبية جيدًا ، بداية من العنوان الذي يظهر الضمير المتكلم الأنثوي (( منها )) ويظهر أيضًا ضمير المخاطب الذكوري (( إليك )) وهذا الاقتصاد اللغوي على قدر كبير من الأهمية (( إذ إنها ستفترض أعلى فاعلية تلقًا ممكنة ))<sup>(١)</sup> .  
يقول :

\* عد مرة لاية لدارنا ... يا سيدي ...

عد أيضًا كمارنا

ككذبة الصباح في تحية لجارنا

يا سيدي ... / عُدْ مثلنا

فإننا نريد أن نعيد إليك ظننا

شوخنا وذلنا / يا سيدي ...

لن نولد الشموع كي تعود

لن نفسل الدروب بالدموع كي تعود

ولن نحب ربك المسلول مثل الجوع / كي تعود

عد مثلما نريد / ككل شيء كاذب يضحك ملء دارنا

ككذبة الصباح في تحية لجارنا

لأننا نريد أن نعرف في الخطيئة الإنسان

لأننا ، نريد أن نعيد إليك الله

يا سيدي ...

لو مرة غت معي

دست رجليك دما محترفا في مضجعي

لو مرة عرفت يا إلهي الكسح

(١) د. محمد فكري الجزائر : الصوان وسميو طبقا للاتصال الأدبي ، ص ١٠

كيف الزنا يصير؟

كيف تصير ليلة هوما؟

كيف أنا أصير

وكيف ... كيف ، سيدي أصير

بليلي المصلوب غير مخدعي

أكر منك يا إلهي الكسح

عُد مرة ثانية كوجيبي القبح

كجسمي القبيح

عد مثلنا / لأننا / لوهد أن نعرف في عروك الإنسان

نحب لبيك ذلنا / نحب لبيك ظلنا

لأننا ..

يا سيدي ...

كن مرة إنسان " [ص: ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١]

يجسد الفعل ((عُدْ)) بدلالته الاستدعائية الحالة ((الأيروتيكية)) الحرجة التي تصل إليها المرأة الغائب عنها زوجها . إذ تظل في ثوبٍ شديدٍ إليه نستمد قوتها من قوته كي تواجه واقعًا أليمًا ، فهي تعيش في عالم يموجُ بالكذب والرياء حتى في تحية الجيران التي تحفي وراءها - بلا شك- تندرًا وتهكمًا .

وإذا كان الفعل الأمرى ((عُدْ)) يمثل حالةً استدعائيةً ، فإنَّ النداء المتكررست مرات ((يا سيدي...)) المتبوع بثلاثِ نقاطٍ كتابية يعكس تلك الرغبة الشديدة لحاجة هذه المرأة لزوجها الغائب عنها كما تقوم هذه النقاط ((...)) باستدعاء صورة تلك المرأة التي تقول ((يا سيدي)) ثم تندعها بإطالة النَّفَس تحسّرًا على ما فاتها من أيام وليالٍ طوال في انتظار عودة الغائب . كما تعكس سلسلة النفي المتكرر ((لن نوقد الشموع ... ، لن نغسل الدروب ... ، ولن نحب

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

ريك...)) حالة من الهشاشة وانعدام القوى التي تحياها المرأة في غياب ((ريتها)) ورب عيالها ، ثم يصل الأمر لحدّ المكاشفة والتصريح بخبايا النفس عندها ، وتوقها الشديد لجسد الرجل ، وما يحققه ذلك من لذّة لها ، الأمر الذي يجعلها تعبر عن ذلك بفراغات كتابية في جسد النص . هذه الفراغات تحمل دلالات شعرية لا تقل بلاغةً عن المسطور :

" لو مرة نمت ممي "

دستت رجلك دماً محترقا في مضجعي

لو مرة عرلت يا إلهي الكسح

كيف الزنا يصير ؟

كيف تصير ليلة هونها ؟

كيف أأ أصير ؟

وكيف .. كيف سيدي أصير "

لقد كشفت أداة الشرط ((لو)) ما تعانیه هذه المرأة من جلافة الواقع وقسوته عليها ، إذ إن إلهها / ربيها / زوجها اله كسح قد نالت منه الخطوب والأحداث ، فهو لا يستطيع أن يفعل أيّ شيء سوى أن يتسكع في حشرات الوطن السوداء !!  
كذا يأتي اسم الاستفهام ((كيف)) المتكرر خمس مرات في مساحة إبداعية ضيقة معبراً من حالة نفسية متردية إزاء عجز إلهها وتكسيحه ، فهي تدعوه إلى تخيل حالها وما بها في بعده عنها .

وعلى الرغم من تكسيحه فهي تناشده العودة حتى وإن عاد بوجه قبيح ويجسد متهالك ،

فهي لن تختلف عنه كثيراً !!

" عُذرة لانية كوجهي القبيح "

" كجسمي القبيح "

القصيدة على ذلك صوتٌ نسويٌّ يعبر عن أصوات النساء في ذلك الوقت اللاتي يعانين من

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بَلْنَد الحيدريّ

بعد أنواجهن عنهن لسجن أو نفي أو اغتراب ، ولا شك أن هذا الصوت يعبر- في جانب - عن موقف الشاعر ورؤيته لعالمه .

لكن قد تتخفف الأنثى من هذه الأعباء النفس جسدية ، وتركز اهتمامها على معاناتها النفسية فحسب، يقول (( بلند )) على لسان إحداهن :

" أنا امرأة

ولدت لي ليلٍ شتائي طويل المدى

فكان أن سددت باب غرلتي

أغلقت شباكي على الرياح والنجوم والصدى

فصار بيتي مدفاة

وغتُّ كي أولد كل لحظة في موت " [ص: ٥٠٨]

فالليل الشتائي على طوليه ، هنا يزداد طولاً ، وقد مرّينا في المبحث الأول كيف تعامل الشاعر أسلوبياً مع دال الليل ، فالليل الشتائي يجعل الأنثى تتفوق على ذاتها وتجلس بجوار المدفاة تنتظرا الموت، كما كان حاله من قتل.

" ولي غدٍ أموت من بردي

هنا

يجب المدفاة " [ص: ٢٥١]

إنها الحالة نفسها التي يحياها الشاعر في غريته ، تعيشها المرأة مغلقة على نفسها الأبواب والنوافذ في بلدها ، تنتظر الموت مغلقة عينيها عن الاستمتاع بالنجوم والصدى والرياح .

(٥/٣) تتميز كثير من قصائد (( بلند الحيدري )) ، بوجود تشكيل حواريّ سواء أكان حواراً داخلياً أم خارجياً مع المحبوبة أو غيرها . والحوار يُعدُّ (( أحد التكنيكات الفنية في القصيدة ، وهو مستعار من المسرحية ، وهو أحد التعبيرات عن الطبيعة الدرامية للرؤية الشعرية الحديثة ، الحوار تكنيك مرتبط ارتباطاً وثيقاً بتكنيك تعدد الشخصيات في القصيدة . حيث يفترض الحوار

## المستويات الأنثولوجية ◊ — ◊ في ◊ — ◊ شعر بلنْد الحيدريّ

وجود أكثر من صوت<sup>(١)</sup>، ومن خلال ذلك الحوار الدائريين اثنين تتفجر بعض المواقف الدرامية التي تلقي بظلالها على الموقف الشعريّ العام ففي قصيدة ((الخطوة الضائعة))، والتي تبدو من عنوانها حاملة ملامح الغربة والنفي تقف المحبوبة متحاورة مع الشاعر تحثه على عدم السفر، إذ إن الغربة ظلامٌ وليلٌ لا صديق فيه ورفيق:

° وسألني

ماذا سضل في المدينة

ستضيع خطواتك الغريبة في شوارعها / الكبيرة

ولسوف تسحقك الأزقات الضريرة

ولسوف / ينمو الليل في أعماقك الصماء آملاً حزيناً

ماذا سضل في الـ...

وبلا صديق

لا ... / ليس في تلك المدينة من صديق ° [ص: ٢٧٥، ٢٧٦].

فالمحبوبة وإن أعطت رؤيةً، إلا أن الشاعر يدعها تنطق بلسانه. لتجعل الأمور أكثر مأساةً، فعلى الرغم من معرفته لآثار الغربة إلا إنه مضطراً إليها، لذا يقول مصدقاً على كلامها.

لا ... / ليس في تلك المدينة من صديق °

وتعد لحظة اللقاء موقفاً يتفجر بمشاهد درامية يؤديها الضميران المتكلم والمخاطب،

يقول :

° وأشرت ... أنت ؟

أنا .. ؟

أجل

وبلا خجل

(١) د على عشري زايد. بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ٢٢٢

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

كانت نثر يداك .. أنت ؟

أجل

[ص: ٢٤١]

وأنت "

فمشهد اللقاء بعد سني الغربة موقفٌ مشحونٌ بالاضطراب والشوق ، فالاضطراب لرؤية الغائب ، فهل سيبقى متذكراً ما كان عليه من عهدٍ ، وشوق في التوحد والتلاقي بعد طول غياب ، فالحوار يبدأ بالرؤية من بعيد ، يبدأ بالعينين (( وأشرت )) ثم تضيق المسافة فيبدو حواراً كلامياً معتمداً على بنية السؤال بتحديد الهوية وطلب التعيين (( أنت؟ )) ، ثم يأتي الجواب حاملاً في طياته سؤالاً آخر ، وكان الشاعر يستفهم أتسألين أنا ؟ نعم (( أنا )) ، أجل ثم يردُّ السؤال (( وأنت؟ )) ، فهذا التراشق في الحوار وإن كان في لحظة زمنية قصيرة ، إلا إنه يثير دلالة نفسية تنصاع فيها المشاعر وتتلاحق فيها الأفكار ، يؤدي هذا التراشق كما هو واضح في النص الضمائر (( أنا - أنت - أنت )) ليعبر عن هوية قائله بما في الضمير من ثنائية في التعبير عن الذات وما يدور في خلجاتها<sup>(١)</sup>

في قصيدة (( ثلاث علامات )) [ص: ٢٣١] يجسد الشاعر مأساة ذلك الموقف أكثر يقول :

" والظننا

كان ودّ باردٌ بين يدينا

كان شيء مضحك في ناظرينا

للتُّ في حس :

نفيرت

وأنت ...

(١) من علامات شعرية النحو العربيّ اختباره الدال للكلمات التقية التي تشير إلى أجزاء الجملة وأدوات الكلام، ثنائية المعنى في كلمة ((ضمير)) المتروحة بين الوعي الكامن في داخل الإنسان من جانب والأدوات التي تشير للفاعلين أو المفعولين من أمثله من جانب آخر تتيح الفرصة لاتصال المجازين في مستوى دلالي عميق ويصبح توظيف هذه الأدوات في فن الكلام للدلالة على القوى الكامنة في الوعي الفردي والجماعي للمتحدثين امتداداً مشروعاً لهذا الاختيار الصائب انظر . د صلاح فضل: سفراء النص ، ص: ١٢٤ .

ولفت لنفسي

وتألمت لأمي

أمرنا ٩ / قد أضلنا خطانا ... لانتهينا ° [ص: ٢٣١]

فالمشهد يعكس حالة من برودة اللقاء بعد الغزوة ، فقد تغيّر الحيبان و ((جار)) عليهما الدهر بتقلباته ، فكان الودُ بينهما بارداً ، وكان الحوار بينهما هادئاً اعتمد على جملتين الأولى تعتمد على بنية كاملة (فعل + فاعل) = تغيّرتِ ، والثانية: اعتمدت على بنية شاركت النقاط الكتابية في تكميلها (مبتداً + ....) = وأنت ... ، وهذه النقاط تحمل ما قاله الشاعر لها ، أي ((وأنتِ تغيّرتِ أيضاً)) ولكن لما كان اللقاء بارداً كان الحديث مختصراً ، لانتهاء قصة الحب بينهما ، فجاء الحوار شحيحاً .

ويشكل الحوار أحد أبعاد رؤية الشاعر لعالمه وواقعه ، فهو عن طريق حوارهِ مع آخر يكشف لنا عمداً يدور في طيات نفسه بطريقة غير مباشرة، ففي قصيدة ((اعترافات من عام ١٩٦١)) يخاطب الشاعر ((فرّاش)) مكتبته ، ومن خلال الحوار ندرك كم يقاسي الشاعر من مرض ((السكر)) ، وكم أنه مرغم على شرب القهوة مرّة . كما أنه مرغم على التوقيع على كذب يذاع صباح مساء ، يقول:

" صباح الخمر ..

القهوة

أخذها لي الشرقة

أغلق باب المرلة

القهوة ... لا نس .. مرّة

وأنا أكرهها مرّة

مرّة

أجل

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُكْنَد الحيدريّ

لمصاب السكري لا يأخذ لهوته إلا مرة

كيف أصبت به ومتى؟

لا تمال " [ص: ٥٨٦]

فالحوارُ - وإن بدا طبيعياً - لكنه ذو بعدٍ مأساويّ، حين يفجر سؤال الفراش مشاعر الحزن بداخل الشاعر ((مُرّه..؟!))، ويتابع أسئلته التي كانت بمثابة ((غيبوية من غيبويات مرض الشاعر، كيف أصبت به، ومتى؟ هذه الأسئلة تدخل الشاعر في ((غيبوية)) تجعله يتذكر رواسب الماضي، فقد شبَّ على القهر، والكتب، والصمت المر، يقول:

" تذكرت الحمي .. ومدرسة الحمي .. وأستاذ الدين

لا سين في الدين ولا جيم... أفهمتم يا طلاب؟

أسمعتم يا طلاب

لكننا لم نسمع .. لم نفهم

وكبرنا / صرنا أكبر من أن نلشى الجهم المتخوف

وأكبر من أن نجرحنا سيف السلطة في السين " [ص: ٥٨٧]

فالحوار يشكل بعداً مأساوياً آخر غير البعد المرضيّ، إنه بعد الداء العضال الذي أصاب الشاعر، إنه الصمت المفروض عليه من ((أستاذ الدين)) الذي كان من المفترض أن يكون داعماً لروح الحرية في نفوس طلابه، معلماً إياهم عدم الخضوع والذل.

الحوار - إذن - أداة تعبيرية يفصح الشاعر من خلالها عن رؤيته بجانب ما يتحده من تشكيل درامي للنص يسهم في الكشف عن رؤيته وموقفه.

**تتميم:**

يمثل الضميرُ أحد الدوال اللغوية التي تقوم بوظائف متعددة في النص الشعريّ ومن ثم فإن إغفال دراسته يعد إغفالاً لجوانبٍ عديدةٍ في فهم النص.

ومن ثمّ دأب هذا الفصل ((أسلوبية الضمير)) للوصول إلى كيفية استخدام الضمير في

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

شعر ((بلند الحيدري)) ، فجاء المبحث الأول منه ملقبًا الضوء على دور الضمير في ترابط النص بما إنه دالٌ نحويّ ، فمن وظائف النحو الرئيسية ، وإن لم تكن هذه وظيفته الرئيسية أن يعيّن لنا ترابط أجزاء النص ، وأن يحدد بأي كلمة أو جملة أو عبارة تتصل هذه الكلمة ، أو هذه العبارة داخل توالي أو تتابع وحدات النص ، أو كما يعبر ((جان كوين)) : ((إن واحدة من الوظائف الرئيسة للنحو هي أن يحدد داخل التتابع الامتدادي للرسالة بأي جزئية تتصل تلك الجزئية ... النحو هو الركيزة التي يتركز عليها المعنى ، فبدلاً من درجة معينة في المجاوزة بالعلاقة إلى قواعد الترتيب والموافقة تتهاوى العبارة ، تختفي القابلية للفهم))<sup>(١)</sup> ، فكان ضمن مباحث هذا الفصل دراسة عود الضمير على لاحق وعود الضمير على سابق ، كما قام بدراسة ظاهرة تعدد مرجعية الضمير وخفائها ، وقد كشف لنا تحليل النماذج الإبداعية أن الضمير قام بدور ذي أهمية في جذب المنلقي للتواصل مع البنية اللغوية الجمالية للنص دون عناءٍ أو ملل ، وإن أصاب بعض النماذج الغموض الشعريّ ، لكن المبحث أوضح أن الغموض لازمة من لوازم الشعر الجمالية .

ولما كان النقد الأسلوبيّ تذوّب عند اعتابه الاتجاهات المتعددة في النقد الأدبيّ لتصبّب في مجرى واحدٍ يخدم النص في المقام الأول ، كان الاعتماد في المبحث الثاني على منجزات النظرية السردية لدراسة العمل الروائيّ ، وقد قام المبحث بتقسيم قصائد الشاعر بحسب فرضية الفاعل النصي ، وهو الضمير المتكلم الفاعل في النص ، فجاءت القصائد موزعة على خمسة أنواع ، وتم دراسة كل نوع على حدة في فقرات مستقلة وقد كشف المبحث أن ضمير المتكلم ضمير متوقع حول ذاته يقدمها لنا بكل منعطفاتها في الحياة مثلاً بصدق منحناها الشخصيّ التاريخي بكل محنه ومنحه ، أما ضمير الغائب فقد بدا متجهًا نحو الماضي البعيد ، فالشاعر في القصائد التي بدا فيها هذا الضمير يبدو سارداً لأحداث رآها وأشخاص تعامل معها أو سرد قصتها ، فهو مجرد راوٍ لها ولقصتها ، أما ضمير المخاطب فقد يتقدم نحو المستقبل وقد يرتد إلى الماضي ليحاوّه ويحدثه .  
مسترجعاً الذكريات المتعددة .

(١) جان كوين: بناء لغة الشعر ، ترجمة د. أحمد درويش ، ص ١٨٤ ، ١٨٥ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

ضمير متكلم متفوق حول ذاته ضمير غائب متجه نحو الماضي ضمير مخاطب يتقدم نحو المستقبل أو يرتد إلى الوراء ولما كان الضمير يتمتع بهام نحو بلاغية يؤديها في النص كان المبحث الثالث ، لدراسة عدة ظواهر ضمائية لها بلاغتها في بنية النص . كان من أولها الالتفات – وبخاصة في الضمائر – وكشفت الدراسة عن أن بلنْد استخدم خمس صور من صور الست ، وكانت هذه الدراسة بعد التنويه عن الالتفات في العدد أثناء دراسة بعض النماذج الإبداعية .

كما قام ذات المبحث بدراسة ظاهرة التجريد وبخاصة التجريد المحض ، وقد كشف عن جماليات استخدامه وأسبابها في النص .

ومن خلال ما مضى وجد المبحث أن الشاعر قد يستعير بعض الضمائر لتقوم بدور غيرها ، فكانت دراسة ظاهرة (( استعارة الضمائر )) ودورها في إضفاء حيوية على النص عن طريق إيجاد العلاقة بين البنية السطحية والبنية العميقة .

ولما كان الحوار من أشكال البنية الفنية الشديدة الحداثة للنص ، وهو في جوهره يعتمد على طرفين يعبر كل منهما عن نفسه بضميره ، كانت الفقرة الأخيرة من المبحث لدراسة ظاهرة الحوار، ودورها في إضفاء نزعة درامية للنص ، ندرك من خلالها موقف الشاعر من العالم ، وتتعرف على رؤاه المتعددة .

وإذا كان الباب الأول يقوم بدراسة البنية اللغوية في شكلها التركيبي لشعر بلنْد الحيدري ، فإن دراسة الجملة وتركيبها وأسلوبها وشكل كتابتها لا يقل أهمية عن دراسة الضمير ودراسة المعجم ، فالجملة الشعرية هي قمة الإبداع التركيبي الشعري ، وهي محصلة ما يقوله الشاعر بصور متعددة ، ولذا كان الفصل الثالث (( أسلوبية الجملة الشعرية )) الذي سنتوقف عنده في الصفحات التالية من الدراسة.

\*\*\*\*

## الفصل الثالث : أسلوبية التركيب

### مدخل

تعنى الأسلوبية بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام من محرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثير فني ، فهي كما عرفها جاكسون " بحث عمّا يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً ، وعن سائر أصناف العنون الإنسانية ثانياً".<sup>(١)</sup>

والعمل الأدبي – أيّاً كانت صورته – خلق لعوي يستقل بمواصفات فنية وجمالية خالصة تميزه عن اللغة المعيارية الآلية.<sup>(٢)</sup> ، والشاعر على وجه الخصوص – كما يقول ت. س . إيوت – " لا يملك شخصية ليحبر عنها ، ولكن يملك واسطة معينة ( يقصد اللغة ) إنها هي واسطة وليست شخصية واسطة تنصام الانطباعات والتجارب فيها بطرق متميزة وغير متوقعة"<sup>(٣)</sup>. اللغة الشعرية – إذن – ليست نوعاً من اللغة المعيارية " وإن كان هذا لا يعي إنكار الارتباط الوثيق بينهما ، والذي يتمثل في حقيقة أن اللغة المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المتعمد للمكونات اللغوية للعمل أو بعبارة أخرى ، الانتهاك المتعمد لقانون اللغة المعيارية"<sup>(٤)</sup>

إن اللغة الشعرية نظام لعوي جمالي داخل نظام أكبر . بل إن هذا النظام اللغوي الجمالي يُعد في حد ذاته قمة الأداء اللغوي ، فالصياغة الشعرية بنحوها المتميز " تمثل قمة الأداء الفني بخصوصيتها في الصياغة وإمكاناتها الدلالية الوفيرة وطبيعتها التصويرية هذا فضلاً عما يغلف ذلك

(١) د. عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية ، ط. الدار العربية للكتاب ، ط٢ ، ١٩٨٢ ، ص ٩٢ .  
(٢) المراد باللغة المعيارية اللغة التي تلتزم مجموعة من القواعد الصوتية والصرفية والنحوية المتواضع عليها التي تستخدم في الكتابة غير الفنية ، وهي تتسم بالانضباط والالتزام والاستمرار لتحقيق هدفاً أساسياً هو التواصل . . .  
إن اللغة المعيارية هي التي تشكل الخلفية التي تمكن الانحراف الجمالي المتعمد في اللغة الشعرية ، فوجود اللغة الشعرية – إن- مرتين بوجود هذه اللغة المعيارية – ينظر : يان موكاروفسكي : اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، ترجمة أنت كمال الروبي ، مطبعة فصول ، مج ٥ ، ع ١٤ ، أكتوبر ١٩٨٤ ، ص ٤٠ .  
(٣) شكري محمد عياد - منادى علم الأسلوب العربي ، ط دار الياس ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص ٣٣ .  
(٤) يان موكاروفسكي اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، . . . . . ، ص ٤٢ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

كله من إيقاع موسيقي يؤكد حقيقة التميز والتفرد".<sup>(١)</sup>

نرجع إلى تعريف جاكبسون السابق ، الذي يلقي الضوء على دراسة الخصائص والظواهر التي تنتقل بالكلام من مرحلة السكون إلى مرحلة حركية الإبداع ، وهي مناط الاهتمام في الدراسة الأسلوبية ، فلا شك أن دراسة هذه الظواهر تمثل جوهر العملية النقدية ، إذ إن " دلالة أي نص شعري ليست معنى افتراضياً مسبقاً له ، وإنما هي محصلة لكل وسائله الإشارية والمجازية وتكنيكه في التعبير والرمز ، من هنا تصبح طريقة القول جزءاً جوهرياً وعنصرًا مكونًا للقول الشعري ذاته " <sup>(٢)</sup> ، وإدبا ندرس الوسائل التي تنتقل بالكلام من مستوى معياري إلى مستوى إبداعي فيجب علينا - أولاً - أن نعرف الكلام وتركيبه ، ثم الوسائل المعينة على انتقاله ، وهذا - بالطبع - يقتضي النظر في هياكله الداخلية ، لأنها مناط التفرقة بين المعياري والإبداعي ، لذا فالنظر في هياكل الكلام ' هو نظري في أجهزة ارتكاز مواد اللغة ، وطرق توزيعها على شبكة الإرسال وكيفية تعاشها وتعامل أطرافها المختلفة بعضها مع بعض " <sup>(٣)</sup> . ومن ثم كان عنوان هذا الفصل " أسلوبيية التركيب " الذي يدرس الوسائل التي انتقلت بالتركيب من مرحلة المعيارية إلى مرحلة الشعرية في خطاب " بُلند الحيدري " الإبداعي .

يعرّف ابن حني الكلام بأنه " كل لفظ مستقل بنفسه ، مفيد لعناه ، وهو الذي يسميه النحويون الجمل " <sup>(٤)</sup> ، ويعرف الجملة بقوله " كل كلام مفيد مستقل بنفسه ... " <sup>(٥)</sup> ويعرف الزمخشري الكلام بأنه " المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى ... " <sup>(٦)</sup> ، ويبدو أن فكرة إسناد كلمة إلى أخرى ، أو بعبارة ثانية ، تركيب كلمة مع أخرى هي التي تميز الكلام اللغوي عن غيره ، وأن مصطلح " الكلام " مصطلح مرادف لمصطلح " الجملة " ، فالإسناد هو " تركيب الكلمتين

(١) محمد عبد المطلب انتحو بين عبد القاهر وشومسكي، مجلة فصول ، مج ٥ ، ع ١٤ ، أكتوبر ١٩٨٤ ، ص ٢٩ .  
(٢) د صلاح فصل: إنتاج الدلالة الأدبية ، قراءات في الشعر والمسرح والقص ، ط الهيئة العامة لتصور الثقافة بمصر ، سلسلة كتابات نقدية (٢٣) ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص ١٥ .  
(٣) د محمد الهادي الطار أبلسي : خصائص الأسلوب ، ص ٢٣٧ .  
(٤) ابن حني . الحصائص ، ١٨/١ .  
(٥) ابن جني . المعجم في العربية ، تحقيق حامد مؤمن ، ط عالم الكتب ومكتبة النهضة ، ١٩٨٥ ، ص ٧٢ .  
(٦) الحوارزمي شرح المعصل في صفة الإعراب ، ١٥٧/١ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

أو ما جرى مجراها على وجه يفيد السامع ، كنعو : "عريف زيد" ، وسمي هذا جملة فعلية ، أو " زيد عارف " أو " زيد أبوه عارف " ويسمى هذا جملة اسمية<sup>(١)</sup> ، فالتركيب المفيد – على ذلك – إما جملة اسمية أو فعلية<sup>(٢)</sup> ، وإذا ما وصلنا إلى هذه المرحلة الحثية نجد أن دراسة هياكل الكلام ، هي دراسة هياكل الجملة بنوعها ، ومدى الانحرافات الداخلية في هذه الجمل كي تتحول إلى نطاق اللغة الشعرية ، ومن ثم إلى قمة الأداء الفني ، ومن ثم يصعب " وصف التشكيل اللغوي لصن ما وسيلة منظمة للتعبير عن الدلالة المقصودة"<sup>(٣)</sup> .

لكن علماء لغة النص من أمثال " بيتوفي " ، و" هاريس " وغيرهما رأوا أن الجملة ليست كافية لكل مسائل الوصف اللغوي ، إذ لابد أن يتجه الوصف في الحكم على وحدة الجملة من وضعها في إطار وحدة كبرى هي النص . " لقد عنى علم اللغة النصي في دراسته لنحو النص<sup>(٤)</sup> بطواهر تركيبية نصية مختلفة ، منها علاقات التماسك النحوي وأبنية التماثل والتقابل والتراكيب المحورية ، والتراكيب التابعة ، والتراكيب المجتزأة وحالات الحذف ، والجملة المفسرة والتحويل إلى الضمير والتنويعات التركيبية وتوزيعها في نصوص فردية ، وغيرها من الظواهر التركيبية التي سترج عن إطار الجملة المفردة والتي لا يمكن تفسيرها تفسيراً كاملاً دقيقاً إلا من خلال وحدة النص الكلية"<sup>(٥)</sup> . والمتأمل لثرائنا النقدي يرى أنه قدم دراسة لكثير من مسائل وأبواب " نحو النص " ويمكننا من خلال استقراء مصدر مهم مثل " دلائل الإعجاز " لعبد القاهر الجرجاني " أن نصنف هذه المسائل والأبواب – على اختلافها – إلى ثلاثة مستويات :

**الأول :** الأبواب التي تعالج " معاني الجمل " أو كما يسمونها " أساليب الجمل " كما نحت الإسناد وصوره ، وأشاط تركيبه ، كالإسناد الخبري والإسناد الإنشائي .

(١) السكاكي (أبو يعقوب بن يوسف بن محمد) : مفتاح العلوم ، تحقيق د . عبد الحميد هنداري ، ط ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٠ ، ص ١٢٠ .

(٢) الصبان (محمد بن علي) : حاشية الصبان على شرح الأشموني ، ط . مكتبة محمد علي صبيح ، مصر (د.ت) ، ١/٢ .

(٣) د . سعيد بحيري : علم لغة النص ، ص ٢٥ .

(٤) المقصود بـ " نحو النص " مجموعة المعايير الدلالية والنحوية معاً ، ويصاف أيهما تداولية النص ، أو ما أطلق عليه عناصر تتفاعل الإنلاغي أو الاتصالي ، ينظر المرجع السابق ، ص ١١ .

(٥) د محمد عبد اللغة والإبداع الأدبي ، ط . دار الفكر للدراسات والنشر ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٩ ، ص ٣٣ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

الثاني : المسائل المتعلقة بالظواهر التركيبية النصية الصغرى ، كوجوه التعبير التي تعرض للإسناد من حذف أو تقديم أو فصل أو إضمار أو التفات ، أو خروج بأساليب الإنشاء عن عرضها كدلالة الاستفهام على التقرير أو الإنكار.

الثالث: المسائل المتعلقة بالظواهر التركيبية النصية الكبرى التي يدور الكلام فيها على جملة الكلام، كالإيجاز الذي ينتج عن الحذف : حذف المفرد .. ، أو حذف الجملة ، لكفاية المذكور عن المحذوف<sup>(١)</sup>.

ومن ثم اتكا هذا الفصل بمباحثه الثلاثة على التحليل النحوي بلاغي لأساليب التركيب في شعر "بلند الحيدري" اعتمادًا على جوهر التحليل التركيبي الذي هو "تفجير لهياكل اللغة مع إبراز كيفية الانتقال من الدال إلى الدلالة ، ومن هذا المنظور تكون القصيدة بنية تعتمد في جانب كبير منها على التركيب<sup>(٢)</sup> ، ومن ثم يتحقق للنحو جمالياته بشقيقته البلاغة عن طريق علم المعاني الذي هو "تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفانة"<sup>(٣)</sup>.

يأتي المبحث الأول من هذا الفصل بعنوان "الأسماء النحوي بلاغية للتركيب الشعري" ويقوم على دراسة هياكل الجملتين الاسمية والفعلية ، فإذا كان النحاة قد انصرفوا إلى تعقيد البنية اللغوية الثابتة للجملة ، فإن البلاغيين<sup>(٤)</sup> قد تجاوزوا بمباحثهم في علم المعاني قواعد النحاة بتطويرها في ضوء الاستخدام اللغوي الفني وتأسيس قواعدهم الخاصة<sup>(٥)</sup> ، فكل من النحوي والمتأدب - إذن - يهتم بالجملة ، ولكن النحوي يقف عندها والمتأدب يتجاوزها إلى تحليل نص بكامله ، ليكشف أبعاده المختلفة مما يحتم عليه الاستعانة بقنوات معرفية متعددة وطرق إجرائية محتلفة<sup>(٦)</sup> ، وقد توقف هذا المبحث أمام أهم وسائل تحول التركيب إلى قمة الأنداء الإبداعي ، فتوقف عند التقديم والتأخير والحذف والاعتراض .

(١) نفسه ، ص ٢٤

(٢) توفيق الزبيدي ، أثر اللسانيات في النقد الحديث ، ط. دار العربية للكتاب ، ١٩٨٤ ، ص ٨١

(٣) السكاكي ، مفاتيح العلوم ، ص ٢٤٧

(٤) د محمد عبد اللغة والإبداع الأدبي ، ص ١٥

(٥) د. محمد مفتاح تحليل النص الشعري ، ص ٥٨

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

أما البحث الثاني فكان بعنوان " التركيب الشعري بين جماليات الأسلوب الخبري وتحولات الأسلوب الإنشائي " وقام بدراسة الإسناد الخبري في خطاب " بلند " الشعري حيث لوحظ - من خلال الاستقراء - أن كثيراً من نصوصه تسير في اتجاه واحد خبري لا يعترضه أسلوب واحد إنشائي ، فتصدى البحث لهذه الظاهرة .

ونظراً لأن الشاعر لا يطرح رؤيته للعالم بطريقة واحدة ، وإنما يعتمد إلى استغلال إمكانات أخرى للغة ، وهي الأسلوب الإنشائي ، فقد عمد البحث إلى دراسته في شكله الطلي ( تم ) ، استفهام ، أمر ، نهي ) ، واستبعد غير الطلي نظراً " لقلة الأغراض البلاغية المتعلقة بها ، ولأن أكثر هذه الأنواع أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء " (١) .

ولما كان للشكل الكتابي أثر كبير في التعبير عن أشياء لم يقلها التركيب الشعري عمد البحث الثالث إلى دراسة الجدلية القائمة بين التركيب الشعري والشكل الكتابي الطباعي إذ إن " القصيدة العربية انتقلت من العهد الشفوي إلى العهد الصناعي من قصيدة الإنشاد أو الإلقاء إلى قصيدة الكتابة " (٢) ، ومن ثم كانت أهمية النظر في هذا التكنيك الإبداعي وخاصة أن " بلند " قد دأب على إعطاء نصه شكلاً كتابياً يسهم في إنتاج دلالات شعرية إضافية لا تقولها الكلمات إنما يمكن أن نلمحها من خلال النسق الشكلي الطباعي على نحو ما سنراه في الصفحات الآتية .

(١) ينظر - عدد السلام هارون : الأساليب الإنشائية في النحو العربي ، ط مكتبة الجانحي ، ط ٢ ، ١٩٧٩ ، ص ١٣ - محمد أبو موسى - دلالات التراكيب ، دراسة بلاغية ، ط مكتبة وهبة ، ط ١ ، القاهرة ١٩٨٧ ، ص ٢٣ .  
(٢) شربل داغر - الشعرية الحديثة ، تحليل بصوي ، ط دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط ١ ، ١٩٨٨ ، ص ١٦٢ .

## المبحث الأول

### أنماط النحو بلاغية للتركيب الشعري

(١/١) لا ينعد التركيب إلا بوجود المسند والمسند إليه ، بل هما " ما لا يفني واحد منهما عن الآخر ولا يجد المتكلم منه بدأ " (١) ، ومن ثم توقف البحث عند دراسة أشكال التركيب في شعر " بلند " دراسة لا تعنى بمجرد الوصف فحسب . لكنها تُعنى بأثر هذا التركيب في النص . وذلك انطلاقاً من فكرة مفادها أن " القاعدة النحوية التي تستخدم في اللغة استخداماً عفويًا - وربما دون وعي - تتحول في الشعر - وعلى قلم المبدع - إلى بنية ذات مغزى ، ومن ثم تحظى بما لم يكن معتاداً فيها من طلاقة تعبيرية ، وما ذلك إلا بفضل اندراجها فيما ليس معتاداً من التقابلات " (٢) . وسيتم التوقف أمام البنية التركيبية للجملة الاسمية والفعلية في شعر " بلند " للتعرف إلى قدرة توظيفه للتراكيب للتعبير عن رؤاه وأفكاره .

(١/١/١) الجملة الاسمية هي التي يتقدم فيها الاسم ، ويخبر عنه باسم مفرد أو بفعل ، أو بجملة اسمية ، أو شبه جملة ، وذلك هو رأي البصريين ، أما نحاة الكوفة فقد جوزوا إعراب الاسم المتقدم على الفعل فاعلاً مقدماً ، لكن الملاحظ أن البلاغيين في تحليلاتهم - في معظم الأحيان - يعتمدون على آراء المدرسة البصرية في النحو واللغة " إذ إن تلك المدرسة مما شاع عنها من الضبط والصرامة في تعميم القاعدة وتطبيقها أنسب لتقديم نمط راسخ يمكن أن يجد البلاغيون فيه مجالاً للانحراف والخروج عليه " (٣) ومن ثم كانت أنماط الجملة الاسمية كما يوضحها الشكل الآتي :-



(١) سيبويه (أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر) الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ط. دار القلم بيروت ١٩٦٦، ٢٣/١.

(٢) يوري لوتمان تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، ص ١١٢ .

(٣) د. عبد الحكيم راضي ، نظرية اللغة في النقد العربي ، ط. مكتبة الحانحي ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ٣٤٣ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنُد الحيدريّ

أ- جملة اسمية خبرها مفرد [ مسند إليه + مسند (مفرد) ] :

وهذا النمط ينتج تركيباً اسمياً محضاً ، والاسم موضوعه "إن يثبت به المعنى للشيء من

غير أن يقتضي تجده شيئاً بعد شيء"<sup>(١)</sup> . فحين يقول بلنُد :

" الغربية "

ذاكرة عمياءُ نمت لو كان لها

وطنٌ في ثربة

ما أكبر ذل الغربية

ما ألمس أن تعرف نفسك إنساناً

إلا

في الغربية " [ ص ٨٢٢ ]

فغربة الشاعر دائمة لا تبدد ، ولا تتغير . بل إنها " ذاكرة عمياء " تبحث عن وطن مفقود

فالمسند إليه ( الغربية ) يكتسب أهميته عن طريق عدة طرق :-

الأولى : وضعه في سطر شعري مستقل مما يخصه بوقف صوتية عند القراءة ، عند هذه الوقفة تتكشف

دلالة في ذهن المتلقي ، إذ إنه سرعان ما تفتابه الرغبة في معرفة المسند ( الخبر ) فينزلق

مباشرة إلى السطر الثاني " ذاكرة عمياء .... " لتتعمق الدلالة النفسية الانفعالية للشاعر

أكثر عند المتلقي .

الثانية : دخول المسند مشعوعاً بصفة سلبية " عمياء " يعكس مدى الظلمة الروحية التي يتن فيها

الشاعر ، ومن ثم كان لأسلوب التعجب شأن في تعميق الإحساس بالذل والتعاسة في

الغربة .

الثالثة - ختم السياق بنفس كلمة المسند إليه ( الغربية ) ، وكان الشاعر يوضح خبراً مهماً فيضعه

داخل معكوفين ، أو حاصرتين ، ولذا يهتم قارئه بمدى ما تقدمه هذه الغربة وأثرها

( ١ ) عبد القاهر الجرجاني - دلالات الإعجاز ، ص ١٦٤

## المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ شعر بلند الحيدري

السبلي عليه - أي على الشاعر. فالشاعر وإن وضع " الغربة " مسندا إليه بنى عليه كلامه<sup>(١)</sup>، فإنه لا يتركنا إلا ونحن نردد أول كلمة " الغربة " في آخر السياق ، تارة أخرى وإن اختلفت الرتبة الإعرابية .

وإذا ما كان التركيب الاسمي المحض يؤكد على صفة الثبات وعدم التجدد فالشاعر يقدم لنا صورته في هذه الحياة صورة كئيبة ، وهي صورة لا تتغير بحكم وضعها في تركيب اسمي خالص يعكس مدى فقره وعوزه للأخر ، يقول :

" وتساءلت ما الحياة

لدبت كلمات صفيقة لي شعوري

إنما جيفة، وألا عليها ننت غارق بحلم كبير " [ ١٧٧ ]

فاختصار الحياة بكونها جيفة وهو ننت غارق ، في تركيب اسمي يعكس ما يمانيه الشاعر في غربته من فقد للأخر وعوز عاطفي ، ومن ثم ظل دائم التفكير في الخلاص من الحياة . إذ إنها لا قيمة لها . ولا فائدة منها ما دام الفناء بعدها .

هذا ، وتنتج دلالة الثبات - ايضاً - التركيب الاسمي المزوج ، وهذا ما نجده في النمط

التالي.

ب- جملة اسمية خبرها جملة اسمية [ مسند إليه + مسند ) مسند إليه + مسند ( ]

وهذا النمط يجعل التركيب أكثر ملاصقة لتخوم الثبات ، ويتحقق في شعر "بلند" بوجود الضمير المتوسط بين المسند إليه والمسند<sup>(٢)</sup> . وهو بذلك يعطي دلالة اختصاص المسند إليه بالمسند - أي يجعل العلاقة بينهما أكثر التحاماً وإحكاماً ، يقول بلند :

(١) المبتدأ كل اسم بذي به ليبني عليه كالم .. سيويوه الكتاب . ١٢٦/٢ .

(٢) الكماني وغيره من نحاة الكوفة يسمونه العماد ، وسيويوه وغيره من نحاة البصرة يسمونه العصل ، ينظر . الطلوي: الطرار ١٤٣/٢ ، ١٤٤ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

أعرف

أن المسجن وساحات الإعدام

ومناقي الغربية والآلام

رحقاني المرمية في أرسفة الأعوام

هي البيت

أجل كل البيت

وأن الحي هو الميت [ ص ٧٣٥ ]

فالمسند إليه المنسوخ بـ " أن " وكل معطوفاته [ ساحات الإعدام + مناقي الغربية + الآلام + الحقائق المرمية ] قد اختصت بخبر واحد فحسب ، وهو "البيت" المؤكد بدخول الضمير " هي " ، ومن ثم تعرف مدى شوق الشاعر لوطنه ورغبته الأكيدة في الرجوع إليه كما يعكس هذا التركيب الاسمي الغربية الحياتية المتكررة للشاعر . إذ إن المسند إليه ومعطوفاته السالبة لحريته ، الحارقة لأفكاره ورؤاه هي بيته الوحيد الذي ليس له مناص غيره فقد اختص بهذا البيت الذي دعائه من سجان وسجن وساحات للغربة ومناقي للإعدام !!

ولذا كان قوله التقريرية "أجل كل البيت" بمثابة صدمة للقارئ الذي ظل يبحث عن حملة المسند "هي البيت" بعد سلسلة طويلة من المعطوفات على المسند إليه .

يعمق دلالة الغربية أكثر نفس التركيب الاسمي المنسوخ " وأن الحي هو الميت.. " إذ إن الأحياء حوله لا يمثلون له أدنى شيء فهُم كعدمهم في غربته ، لذا كانت النزعة التشاؤمية التي ظل يعرف عليها من حين إلى آخر ، وهي نزعة تعتمد على بنية التركيب الاسمي المركب بما فيه من دلالة التأكيد والتخصيص ، يقول

" أنا هو الدّم الذي جف على الأمفلت من سنين

يعرفه الجرح

ولن تنكره السكين

## المستويات الأسلوبية ◊ — ◊ في ◊ — ◊ شعر بلند الحيدري

أنا هو الموت الذي يجيء كالميلاد ...." [ ص ٤٩٤ ]

فهو حين يسرد تاريخه بضمير المتكلم " أنا " [ المسند إليه ] يذكرنا بماضيه الذي قضاه مطرود من بيت أبيه . منبوذ من قلب أمه ، فجاءت جملة المسند " هو الدم " كي تؤكد على آلامه النفسية والجسدية ، إذ تحول كله بشخصه إلى دم على الطرقات إثر ملازمته إياها كما ذكر في قوله " والطرقات هي البيت " ، ولما كان مفقداً في كل ذلك للأخر توحد بالموت في تركيب اسمي آخر " أنا هو الموت... " يعكس رغبة أكيدة للخلاص من الحياة لما فيها من عذابات وآلام .

(ج) جملة اسمية خيرها جملة فعلية [مسند إليه+مسند ( فعل + فاعل ) ] :

وهذا النمط من التراكيب يفيد التجدد " لا مجرد الثبوت ولا الثبات " <sup>(١)</sup> . إذ إن الفعل موضوع لإفادة تجدد المعنى المثبت به شيئاً بعد شيء ، ومن ثم يدخل هذا التركيب في نطاق الجملة الفعلية على رأي الكوفيين <sup>(٢)</sup> . لكن نحو النص الذي قدمه عبد القاهر الجرجاني وتلامذته يرى أنك إذا قدمت الاسم على الفعل . فإنك بذلك قد أشعرت قلب المتلقي بالحديث عن الاسم . " فإذا قلت " عبد الله " . فقد أشعرت قلبه - أي المتلقي - أنك قد أردت الحديث عنه ، أي عن عبد الله - فإذا حُنت بالحديث فقلت مثلاً . قام . أو خرج فقد جئت ما عُلِمَ به . وقد وطأت له . وقدمت الإعلام فيه . فدخل على القلب دخول المأنوس به ، قَبْلَهُ - أي المتلقي - قبول التهيئ له . والمطمئن إليه . وذلك لا محالة أشد لثبوتة ... وأدخل في التحقيق <sup>(٣)</sup> . هذا ما نلاحظه في قول بلند الآتي :-

" ليلٌ يحوك الرعب حول سكينتي

ويطوف أحلاماً نجن بمسمي

وخفوق أجنحة الظلام يحيفني

وتنفس الأشباح يقلق مضجعي " [ ص ٩٧ ]

(١) أحمد الحملاوي . رهر الربيع في المعاني والبيان والبيدع ، ط. مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر ، ط ٧ . ١٩٧١ ، ص ٢١

(٢) د علي فنداوي . بناء الحملة الشعرية عند حافظ إبراهيم ، مجلة فصول ، مج ٣ ، ٢٤ ، ١٩٨٢ ، ص ٦٦ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : دلال الإعجاز ، ص ١٢٧ .

## المستويات الأسلوبية ◊ ◊ في ◊ شعر بُنْد الحيدري

يعد " الليل " ( المسند إليه ) أحد الدوال المركزية في تجربة " بُنْد " الإبداعية ومن ثم كانت التولئة له بوضعه متقدماً مجرداً من أي وسيلة تعريف للتوسيع من دائرة تهويله وتخويله ، ثم يتبعه الشاعر بتراكيب فعلية تدل على استمرارية الحالة التي يؤديها هذا الدال ( الليل ) ، ومن ثم تنشأ حالة من الذبوت كدلالة في النص ككل ، فضلاً عن وجود ضمير عائِد على المسند إليه (= الليل) في الفعل " يحوك " يزيده تهويلاً في النفس ، كذا يزيده ثبوتاً وتحقيقاً بذكره مرتين ، مرة باسمه الظاهر (ليل) ومرة بعود الضمير عليه ( يحوك هو) .  
كذا بلصح هذا التركيب في قوله .

تُرْفَرُّ في قلبِي	" كَأَبَةِ خِرْسَاءِ
شوكاً على دري	تشر الأرزاء
سكرى على هدي [ ص ٩١ ]	وترقص الألسواء

فبداية المقطع بالسند إليه ( كآبة خرساء ) يجعل ذهن المتلقي مشدوداً ليرى أثره الكآبة على الشاعر، وكيف أنها تمثل له عناء وشقاء في حياته . فتأتي جملة الخبر لتعطي دلالة ديناميكية حركية لهذه الكآبة الخرساء إذ إنها [ تزفر في قلبه + تنشر المصائب (الأرزاء) في طريقه + تحفز الريح بأن تعبت في حياته ] ، فالمسند إليه " كآبة خرساء " بوضعه المتقدم هذا ينتج دالتين :-

**الأولى :** أن الكآبة الخرساء تقوم بالفعل على جهة الاختصاص دون غيرها.  
**الثانية :** تحقيق الدلالة الأولى بحيث لا يخالب عقل المتلقي شك في أن المسند إليه (الكآبة الخرساء) هي العامل السلبي الأوحِد في حياة الشاعر.

إن التعبير بالجملة الفعلية فقط يعيد محرد الإخبار " فإذا قلت : قام زيد ، فليس فيه إلا الإخبار بمطلق القيام مقروناً بالزمن الماضي ، من غير أن يكون هناك مبالغة أو توكيداً<sup>(١)</sup> . معنى ذلك أن دلالة المبالغة والتوكيد تنتج بجوار دلالة الإخبار بدحول الجملة الاسمية ، فهي إذن - تخبر ،

(١) العلوي: الطرار ، ٣١/٢

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنند الحيدري

وتعطي دلالة المبالغة والتوكيد ، وإذا ما حاولنا أن نقرأ قول بلنند الآتي :-

' أذلاي عمهما من الماضي البعيد صدى شبح

وخيال أغنية .

[ ص ٦٥ ]

تفجر من برح'

في ضوء هذا المنطق نجد أن التركيب الاسمي لا يخبر فقط عن إصابة الشاعر بالصمم بل يقدم دلالة توكيدية بدخول الفعل الماضي " عمهما " الذي يدل على السيطرة الكاملة على أذنه كلها ، ومن ثم ثبات هذه الصفة السلبية للأذن بلا تغير أو زوال ، وهنا نستجلي وجهاً آخر من وجوه التجربة الشعرية عند بلنند ، إذ إنه كما أصيب من قبل بالكم - بقطع اللسان - فإنه أيضاً يصاب بالصمم ، ومن ثم يصبح إنساناً ممزق الحواس ، ومثالاً متكاملًا لمجزئات السلطة الغاشمة التي صنعت منه تمثالاً مجموعة فيه تماثيل القروء الثلاثة [ لا تسمع - لا ترى - لا تتكلم ] .

كل ذلك نستطيع أن نلاحظه من خلال إشارات ضمنية خالفة يقدمها لنا الخطاب الشعري بلغة مختزلة مدهشة في أبسط صور التركيب اللغوي .

إن الشاعر وحده هو القادر على إنتاج الشعرية التي هي الخصائص التي تجعل من لغة ما نصاً إبداعياً ، وهي - أي الشعرية - لا تعيش إلا داخل التشكيل الصيافي ، وتنفرد من الأطر الدلالية الموسعة كالفخر والغزل والمديح أو غيرها من الأطر السياسية أو الاجتماعية<sup>(١)</sup>

(٢/١/٢) يعرف النحويون الجملة الفعلية بأنها " المصدرة بفعل " ، أو هي المكونة من فعل وفاعل ، أو مما كان أصله الفعل والفاعل ، والجملة الفعلية مرتبطة دائماً بزمان محدد لا تتجاوز على النقيض من الجملة الاسمية فإن الأصل فيها عدم ارتباطها بفترة زمنية معينة<sup>(٢)</sup> .

والجملة الفعلية تدخل في كثير من هياكل التراكيب عند " بلنند " رأينا طرفاً منها في الفقرة السابقة . كذا فإن لها أنماطاً أخرى يرجئ الحديث عنها في الفقرات الآتية من الفصل ، لكن

(١) د. محمد صد المطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، ص ١٩٨ .

(٢) د. علي أبو المكارم . الجملة الفعلية ، ط. مكتبة دار العلوم ، القاهرة ، ص ٣٥ ، ص ٤٣

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

الاهتمام هنا سوف يكون منصبا على الشكل البسيط للجملة الفعلية المكون من :مسند (فعل) + مسند إليه (فاعل).

لنرى كيف تعامل بلند مع هذا النمط في هيكليته بنائه الشعري بغية تفجيره دلالات إبداع لا لفظية.

من المعروف أن الجملة الفعلية تعيد التجديد في زمن مخصوص مع الاختصار أو بعبارة السكاكي – حين ذكر الحالة التي يكون فيها المسند فعلاً – وذلك إذا كان " المراد تخصيص المسند بأحد الأزمنة على أخصر ما يمكن مع إفادة التجديد " (1) ، ومن الملاحظ في شعر بلند الحيدري أن الجملة الفعلية البسيطة تأتي بزمن الماضي ، وهذا يرد ذهن المتلقي إلى ما لاقاه الشاعر في ماضيه من قسوة وإهانة وطرده وتصعلك في طرقات بغداد ، فارتبط هذا الماضي الأليم في تجربة الشاعر بالوحدة والضيق ، ومن ثم إكتسب " الفاعل " في بنية الجملة أهمية بالغة نلاحظها في مثل قوله :

" اتكأ الماضي على أحلامه

يلعن الصمت

ويشكو الزمان

وسيمضي اليوم محموم الخطى

ينمطي

لوق رجله الضن

توغل الظلمة في أيامه "

[ ص ٥٠ ]

فالفاعل " الماضي " و" الظلمة " المسند إليهما فعلان مختلفان قد شكلا التجربة الإبداعية عند " بلند " برمتها ، فالماضي وضع الأحلام واتكأ عليها كعصا غير عاين بتحقيقها ، لاعنا الصمت اللغيض دي التجربة السلبية ، كذا فهذا الماضي لا يرضى عن حاضره فراح يشكو الزمان ، ومن ثم فإن خطواته المستقبلية خطوات محمومة عيلة إلى حانب سيطرة الظلمة " الفاعل الجديد " على

( ١ ) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ٣٠٨

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنُد الحيدريّ

كل الأيام . فما من أمل . وما من سبيل .

السياق السابق من ديوان الشاعر الأول ، وهذا الديوان يمثل المرحلة الوجودية الحرجة التي عاشها الشاعر ، لذا نستطيع أن نوجزها في عبارة واحدة ، وهي " إنه له ماضٍ أليم ، وليس لديه حاضر ، وقد فقد الأمل تماماً في المستقبل ، لذا فصياغة المقطع توحى بكآبة شديدة ، وعدم توافق مع الحياة .

يكتسب الفاعل أهمية بالغة في تركيب الجملة الفعلية ، إذ إنه يرتفع بفعله أي بإسناد الفعل إليه ، ومن ثم يصبح " صاحب الحديث وأقوى الأسماء " <sup>(١)</sup> ، ولما كانت العرب تستنقل الضمة <sup>(٢)</sup> . جعلت أقوى الحركات لأقوى الأسماء <sup>(٣)</sup> وهذا ما نلاحظه في كثير من تراكييب بلنُد الشعرية . وربما لوحظ في السياق السابق أن الفاعل دائماً يأتي في دوالٍ لها ثقلها الدلالي في تجربته الإبداعية .

وعلى افتراض القول بأن الفاعل أقوى الأسماء في التركيب ، وأن " الضمة " تستنقلها العرب ، نجد أن دال " الظلمة " في السياق السابق بوضعها فاعلاً قد حقق غرضين :

الأول : أنها عنصر له ثقله الدلالي في تجربة الشاعر على اعتبار أن الفاعل أقوى الأسماء لإسناد الفعل إليه .

الثاني : أن حركة الإعراب " الضمة " - التي يستنقلها العرب - تسهم - هي الأخرى - في إنتاج دلالة ثبوتية للفاعل ، إذ إن استنقلها الصوتي يجعل الشاعر ناطقاً للفاعل القوي (الظلمة) بمرارة وضيق نفسي شديد .

تكاد تتحقق هذه الفرضية - أو تحققت بالفعل - في مثل قول الشاعر :

" الليلُ جاثٍ  
والظلامُ مكشّرٌ عن نابه

(١) ابن حني : الخصائص ، ١٧٤/١ .

(٢) نفسه : ٧٢/١ .

(٣) نفسه ١٧٤/١

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّد الحيدريّ

والرعدُ يرعدُ كلما هتف السناء ببابه \* [ ص ٨٣ ]

إن المشتقات الاسمية العاملة عمل الأفعال في مسلكها الوظيفي أفعال، وإن كانت في تحديدها النوعي أسماء . فالأسماء " الليل " ، و" الظلام " ، و" الرعد " وإن كانت مبتدآتٍ إلا إنها قد امتلكت صفة الفاعلية المعنوية في النقص عن طريق إسناد الأفعال لها " جاث - جثا " و" مكشر - كشر " ، " يرعد " ، ومن ثم يتحقق لهذه الفواعل " الليل والظلام والرعد " ثقلها الدلالي عن طريقين :  
الأول : كونها فواعل ، والفاعل أقوى الأسماء .

الثاني : الخقل الصوتي الناتج من حركة الضمة ، فجعل الأثقل للأقوى .

ولا شك أن الأسماء الثلاثة [ الليل - الظلمة - الرعد ] أسماء ارتكز عليها الشاعر في تشكيل

عدد من مقطوعاته بما إنها عناصر لغوية سالبة . في سياق آخر يقول :

" سكرَ الليلُ "

باللظى المخمور

واقشعرت معالمَ الديجور

ورأى الليلُ شمعاً

تتلاشى

في دموع تآكلت بالنور \* [ ص ١٥ ]

فالتراكيب الفعلية بشكلها البسيط تضع الفاعل - بإسناد الفعل إليه - موضع القوى

والفاعل في السياق السابق عنصر سلب يرتكز عليه بلنّد طيلة إبداعه [ الليل - معالم الديجور ]

والملاحظ أن وضع هذه الدوال في قالب الفاعل يحقق - بنجاح - ما نهبت إليه الفرضية السابقة .

ولكن السؤال الآن - هل كان الشاعر يعي ذلك وهو يكتب قصيدته ؟ إن الشاعر يستخدم

هياكل لغته دون وعي ، وهذه الهياكل التركيبية تتحول في الشعر إلى هياكل إبداعية خالصة ، وعلى

الناقد أن يكشف عن هذه الطواهر بشكلها الفني الجديد .. وإن كانت غير مقصودة - فتظهر وكأنها

متعمدة من قبل المبدع ، " إن القصيدة هي كيمياء الكلمة ، والتي من خلالها تلتحم في العبارة كلمات

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

تعد متناظرة في قانون الاستعمال العادي للغة<sup>(١)</sup>، وعلى الناقد - أيضاً - أن يوضح خصائص هذا الالتحام وما ينتجه من دلالات محاولاً تعليل جماليات هذه الخصائص بما لديه من دوائر معرفية متعددة. وإذا كانت الدراسات الأسلوبية تعنى بدراسة قواعد التقديم والتأخير والحذف والاعتراض وغير ذلك من أشكال التغيرات في هيكل الجملة. فإن الباحث في الفقرة السابقة قد حاول التوقف على شكل الجملتين في شعر "بلند الحيدري" قبل أن يتطرق للأشكال المذكورة آنفاً كمحاولة لاستقراء جماليات الجملة وأهميتها في أداء المعنى قبل دخول عامل من عوامل التغير عليها.

(٢/١) إن الجملة العربية في حقيقة وضعها لا تتميز بحتمية في تركيب أجزائها ولا شك أن أي تغيير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغيير في الدلالة وانتقالها من مستوى إلى مستوى آخر. فـ "التغيرات في شكل التركيب يقتضي تغير الناتج الدلالي"<sup>(٢)</sup>.

ومن ثم فإن تحريك الدوال بوظائفها النحوية من مكانها الأصلي إلى أماكن أخرى في السياق يؤدي دور إضافياً نتيجة لحلولها في وسط مكاني مخالف لوسطها الأول وهذا ما أطلق عليه "التقديم والتأخير" أو قواعد الترتيب *rearrangement rules* "التي هي" من الخصائص الكلية المهمة في اللغات الإنسانية. ذلك لأن لكل لغة ترتيبها الخاص ولكن المهم هو أن نعرف الترتيب في البنية العميقة أولاً، ثم نحث عن القوانين التي تحكم هذا الترتيب إلى أنماط مختلفة في الكلام الفعلي السطحي<sup>(٣)</sup>.

فالنحوي يتيح إمكانيات متعددة تهين للمبدع بشكل أو بآخر أن يقدم المعنى بطرق مختلفة في الوضوح والخفاء، في الزيادة والنقصان، وهي أمور تجسد على المستوى السطحي التشكيل اللغوي بالتقديم والتأخير وغيره من الإمكانيات.

(١) جان كرمون: بناء لغة الشعر، ص ١٢٢

(٢) د محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحدادنة، ص ٣٢١

(٣) د عبده الراجحي: النحو العربي والدرس الحديث، بحث في المنهج، ط. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٦، ص ١٥٤.

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

يدخل مبحث التقديم والتأخير في صميم البحث الأسلوبي على مستوى التركيب إذ إنه أحد الخصائص المهمة للخروج من دائرة السكون اللغوي إلى آفاق اللغة الإبداعية وهو من ناحية أخرى يرجع إلى فنية الأديب " وهذه الفنية تتدخل في التركيب اللغوي للعبارة<sup>(١)</sup>. ومن ثم تحدث الفائدة الشريفة والمعنى الجليل على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني<sup>(٢)</sup>"

هذا وسوف يتم دراسة التقديم والتأخير في التركيبين الاسمي والفعل في الخطاب الشعري عند "بلند" على النحو التالي :

(١/٢/١) بنية التركيب للحملة الإسمية يخضع لوضع المسند إليه أولاً ، ثم المسند ثم المكملات. على النحو التالي : المسند إليه + المسند + المكملات وقد تتغير هذه البنية فينتج عن هذا التغيير تغاير معنوي ، وهذا التغيير البنائي جاء في الصور الآتية :

(أ) تقديم المسند على المسند إليه :

ذكر ابن جني أنه يجوز تقديم خبر المبتدأ عليه ، وذلك طلباً للاتساع في الأداء اللغوي<sup>(٣)</sup> ، وقد ذكر السكاكي أن تقديم المسند قد يكون للتبرك ، أو غير ذلك من الأسباب المسوقة للشواهد ، لكن " بلند " حين يعمد إلى تقديم المسند ، فإنه يعمد إلى إبراز دلالة تهكمية مبرورة ، وذلك إثر ما تقوم به سلطة الاحتلال في بلانه ، يقول :

" وعندما قالت لنا جرائد الصباح

بأقم قد صلوا اللات

وعندما قالت لنا بأقم ... وأقم .. وأقم

لم تضحك .. لم نبك ... ولم

قلنا لهم :

(١) د رجاء عيد : في البلاغة العربية ، ط مؤسسة كليوباترا ، ١٩٨٢ ، ص ٤٩  
(٢) يقول عبد القاهر الجرجاني " أن لتقديم فائدة شريفة ومعنى جليلاً لا سبيل إليه مع التأخير . " ينظر دلائل الاعجاز ، ص ٢٣٥  
(٣) ابن حني النلمع في العربية ، ص ٧٦

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنند الحيدري

مبارك هذا الذي يضرء في المصباح

مبارك هذا السنا اللامع في أحذية السياح " [ ص ٦١٠ ]

فتقديم المسند في الجملتين " مبارك " يعكس قوة اجتياح السلطنة الجديدة بعد أن زالت سلطة اللات ، ومن ثم سارع الشعب العراقي بتقديم التهناني مجبرين ، وذلك بعد أن فقدوا إحساسهم وتساوت لديهم الفرحة بالدمعة .

لم نيك ... لم نضحك ... لم

إنهم لم يستطيعوا إلا أن يقدموا المباركة المبرورة ، لأنهم يعلمون أن السلطة قد انتقلت من يد سجان إلى يد جلاذ والذي ذهب ضحية هذا الوضع المؤسف هو الشاعر نفسه ، يقول :

" وكان فيما كان

الليل في المصباح

وكان فيما كان

بعض دمي ير من أحذية السياح " [ ص ٦٢ ]

فما زاد الاحتلال المصباح إلا ليلاً وظلمة ، وما كان الشاعر وشعبه إلا خدماً للسياح الماجورين .  
(ب) تقديم الظرف :

يتقدم الظرف بنوعيه في تركيب الجملة الاسمية في شعر بلنند بصورة متكررة ويسحب الظرف المكاني أو الزماني من وضعه الطبيعي في الجملة ووضعه في بداية المقطع يعكس الاهتمام به ، والتأثير عليه ، هذا التقديم لعنصر أصله التأخير يتشابه مع حسن المبدع الشعوري ، واللاشعوري ، كما إنه ينتج دلالة الاختصاص بالزمان أو المكان ، فمن نماذج تقديم الظرف الزماني قوله :

" أمس

كان هو الحد الآخر ما بين اثنين

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُكْنَد الحيدريّ

التقى لي عتمة ليل

وافترقا لي صحوة شمس " [ص ٦١١]

فتقديم الظرف "أمس" على جملة "كان وخبرها" يفرد زمن الماضي مكانة دلالية؛ إذ إن هذا "الأمس" بما فيه من عوامل سلبية هو الحد الذي فصل بين اثنين، ومن ثم التفرد عن الآخر والانفراد بالذات. تقديم الظرف إذن يضع دائرة الحدث في زمن الماضي والارتداد لهذا الزمن ارتداد كئيب بحجم كآبة الأحداث التي لاقاها الشاعر فيه.

يقول في سياق آخر:

" ما بين الذاكرة التعي من وله الأمس

وبين خطابك

جرح يتأكل كالرمس لي صدري

وحديث يتأكل من فم يسري " [ص ٦٩٩]

فالتقديم يحصر حدث تأكل الجرح بين عاملي سلب ((الأمس، وخطاب المحبوبة)) والظرف المتقدم (مرتبي) من شأنه أن يفجر شوق المتلقي لمعرفة ما الحدث الذي وقع ما بين هذا الأمر وذلك، ومن ثم يتقدم خطوة نحوه بؤرة النص التي عندها تتفجر الدلالة الشعرية.

" جرح يتأكل .. حديث يتأكل .. "

أما الظرف المكاني فإنه يتقدم بالإشارة إليه، ولا شك أن في تقديمه شوقا للمكان/

الوطن الذي يرغبه الشاعر، يقول

" ملء الطريق

صمت عميق

ينهد لي قلبي وضيق

وهناك لي الألق السحيق

سبل تام

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

وتستيق

أما أنا

فلقد تعبت وها هنا سأنام " [ص ٢٤٧]

تعد بغداد ذلك الأفق البعيد المشار إليه ، إنها البيت والمأوى على الرغم من أنها قد ضيعته إلا إنه يظل بي تشوق لها دوماً ، وهو هنا يذكرها بالإشارة "هناك في الأفق السحيق ." ويحد طبيعة الحياة فيها ، إذ إنها حياة بلا تعب ، والسبل فيها – أي أهلها على سبيل المجاز- ينامون ويستفيقون ، أما هو فقد تعب من غريته ، وفي مكانه – مهما كانت هيئته – سينام إن أتاه النوم .

(٢/٢/١) يدخل التخاير بالتقديم في بنية الجملة الفعلية ، وقد جاء في شعر بلند على

ثلاث صور:

(أ) تقديم المفعول :

وهذه الصورة تأتي محققة لغرض قافوي في المقام الأول ، بجانب ما تنتجه من تكتيفات

دلالية ، انطلاقاً من مبدأ تقديم ما هو أهم وأولى بالعناية . يقول بلند :

" تفرش الشاشة عينان

انفرجت شفتان

ابتسمت

لمت أستان

ويفور اللون الأخضر لي كل الألوان " [ص ٥٥٣]

فتقديم المفعول في السطر الأول يأتي محققاً لغرض قافوي في المقام الأول ، كما أن كلمة

"الشاشة" تستدعي تكنيكا سينمائياً في التصوير من شأنه أن " يحول القصيدة إلى مجموعة من المشاهد واللقطات أو اللوحات " (١) ، فالقصيدة تقدم ثلاث لقطات على " شاشة " سينمائية ، الأولى

(١) د علي عشري رايد . ساء التصيدة العربية الحديثة ، ص ٢٤٨

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

منها هي ابتسامة إنسانية قريرة تنثر البهجة والاحضرار في كل مكان ، أما الثانية فتقدم لنا مصرع هذه الابتسامة، والثالثة تقدم صورة القاتل<sup>(١)</sup> إذن المتقدم "الشاشة" تنير لدى المتلقى دلالة لا ينفك عن طلب معرفتها مع مضي كل سطر من القصيدة .

في سياق آخر يقول :

" وقيل إن ضحكة نسجها

عند سرير طفلي

لد مرمت

والتهمت لقاءها الذنوب

وقيل إن الناس في مدينتي

قد جف في أعينها اللهب " [ ص ٧٧٦ ]

يعمل تقديم المفعول "لقاءها" على الفاعل "الذنوب" على تقديم تسلسل قافوي ظاهر في السياق ، لكنه . في ذات الوقت – يجسد قوة تلك الذنوب (الفاعل الدلالي والنحوي) على الشاعر وإفقادها إياه النظارة والتقاء المتمثلان في الضحكة عند سرير طفله .  
(ب) تقديم شبه الجملة على الجملة الضعيفة .

ينتج تقديم شبه الجملة على الفعل والفاعل دلالة تقوم بتحديد اتجاه ذلك الفاعل ولا شك أن هذا الاتجاه غير مرغوب فيه . والشاعر يقدمه ليضع القارئ أمام مأساته الخاصة التي لا مناص منها .

لقد ظل الموت يطارد بلند في بلده وفي منفاه ، لذا ظل شيخ الموت شاخصاً أمام عينيه

دائمًا ، يقول:

" وغداً للقبر تسمى قدمي

كي أريق العمر في مظلمه " [ ص ٥٣ ]

(١) سيتم التوقف بالتفصيل عند هذه القصيدة في مباحث باب المستوى التصويري.

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّد الحيدريّ

فتقديم شبه الجملة " للقبر يحدد اتجاه سعي القدم . كما أن الفعل المضارع "تسعى" يحدد مأساة الفاعل " قدمي " كل حين عن طريق توقع حدوث الموت في المستقبل القريب .

يقول في سياق آخر:

" لي عام من أعوامٍ

سمتها كتب التاريخ بأعوام الحبز الأسود

لي عام ليالٍ فتمات كجراد أصفر

ولدت أُمي

وجهي المدمي "

[ ص ٦٦١ ]

فتقديم شبه الجملة الزمني يرسم واقعا تاريخيا أليماً ، وخلفية مظلمة لحدث ميلاد الشاعر، هذا المولود الذي تفتحت فيه عيناه على الحرب وخزائها .  
(ج) تقديم شبه الجملة على المفعول:

يسهم تقديم شبه الجملة على المفعول- في نص بلنّد - في جذب القارئ إلى منطقة عمق الخطاب الشعري، في هذه المنطقة - التي تعتبر بيت القصيد - تكمن الوظيفة الانفعالية للنص .  
فعدم وجود المفعول ، أو تأخيره لحين من الوقت يدخل المتلقي إلى دائرة من الاحتمالات المتعددة وهذه الاحتمالات تقل كلما بدأ المفعول في الصياغة ،

يقول بلنّد :

" ولأني

قطعت لسانيّ إربًا .... إربًا

سَمَرْتُ على مد الجدران السود

وأسوار سجون الوطن / خروسي " [ ص ٦٧٢ ]

يظل قارئ هذا السياق عند بدايته يبحث عن الشيء الذي " سمّره" الشاعر على الجدران السجون، فالتوقع أن يكون هذا الشيء شيئاً مادياً يعلقه كصورة أمه أو زوجته أو غير ذلك ، لكن

## المستويات الأسلوبية ◊ — ◊ في ◊ — ◊ شعر بلنُد الحيدريّ

المدهش أنه يعلق " خَرَسَه " هذا الذي فاده إلى غيابات السجون - بعد أن قطع لسانه - مجبراً . وكأنه بتعليق هذا الخرس المتأخر ووضعه على الجدران تميمة حظ نحس - ينعي لنا نفسه ، بعدم قدرته على الكلام (( فماذا يفعل وهو المحكوم عليه بالصمت الدائم والعزلة والجبن ))<sup>(١)</sup> .  
تتحقق القيمة الجمالية لتأخير المفعول - إذن - في هذه الدهشة التي تحدثها الصياغة اللغوية بتقديم شبه الجملة التي يظل القارئ على حدودها غير متوقع ما تؤول إليه الصياغة ونكاد نلمح هذه الدهشة - أيضاً - في قوله :

" رحلوا "

حملوا لي عليه كبريت أرضهم

وارتحلوا

[ص ٧١١]

لم يبق لهم الر ولا ظل "

يوحي تقديم شبه الجملة " في علبه كبريت " أن هؤلاء الراحلين يحملون أشياء صغيرة كمتعلقات شخصية مثلاً، لكن المدهش أن يكون المحمول في " علبه كبريت " الأرص / المفعول، التي أصبحت - على اتساعها - شيئاً صغيراً يحمل في حيز مكاتي صغير ، إن أرض الوطن قد صغرت في عين الراحلين لما لاقوه فيها ، ومن ثم أقنعوا أنفسهم بأقل قليلها ورحلوا غير نادمين على فعلتهم .  
(٢/١) قد يأتي التغيرات في البنية التركيبية للجملة بإدخال عنصر جديد فيها هذا العنصر يقتطع التسلسل المنطقي لأجزائها ، وهذا التغيرات بلا شك له دلالاته الإبداعية .

ويعد الاعتراض - كما يعرفه أبو هلال العسكري - " إدخال كلام في كلام لم يتم ثم يرجع إليه فيتمه"<sup>(١)</sup> . من أهم عناصر الإدخال التي تقتطع التسلسل الطبيعي لأجزاء الجملة بنوعيتها والاعتراض " جار عند العرب مجرى التأكيد ، فلذلك لا يشنع عليهم ، ولا يستنكر عندهم أن يعترض

(\*) صبيحة بشر: قراءة في ديوان أبواب إلى البيت الضيق لبلند الحيدري، مجلة الهدف الثقافي العراقية ، عدد ٢٠٠٤/٣/٢٨ عبر الموقع الإلكتروني : [www.tahayati.com](http://www.tahayati.com)  
(١) أبو هلال العسكري. كتاب الصناعتين، تحقيق د. مريد قمبحة، ط دار الكتب العلمية ، بيروت ط٤، ١٩٨٤، ص ٤٤١

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

بين الفعل وفاعله ، والمبتدأ وخبره ، وغير ذلك مما لا يجوز الفصل فيه بغيره<sup>(١)</sup> .

لكن الناظر لتعريف " الاعتراض " عند البلاغيين يرى اضطرابا شديدا لفهم وظيفته في الجملة ، وأسلوبيته في أداء المعنى ، ففي تعريف العلوي للاعتراض يذكر أنه " كل كلام أدخل في غيره أجنبي بحيث لو أسقط لم تختل فائدة الكلام "<sup>(٢)</sup> كما يعرفه السكاكي بقوله : " ويسمى الحشو ، وهو أن تدرج في الكلام ما يتم المعنى بدونه "<sup>(٣)</sup>

نفهم من التعريفين السابقين أن الاعتراض زيادة في بنية الجملة ليس لها فائدة بحيث لو أسقطت تتم فائدة الكلام وتحصل ، ومن ثم عُدَّ الاعتراض من أنواع الإطناب لكن المتأمل لحركية جملة الاعتراض في النص الشعري ككل يرى غير ذلك من جهتين :

الأولى : أن الزيادة في المنى تقتضي زيادة في المعنى ، وأن هذه الزيادة تؤدي معنى جديدا لم تكن لتؤدي الجملة بدونها .

الثانية : الاستغناء عن جملة الاعتراض - بما إنها حشو - يُذهب جزء كبير من المعنى الذي يقصده الأديب ، إذ إن جملة الاعتراض بما فيها من تركيب لغوي داخل تركيب أكبر يولد دلالة أدبية جديدة داخل الدلالة التي تنتجها الجملة الكبرى . فالاعتراض " دال على فصاحة المتكلم وقوة نفسه ، وامتداد نفسه "<sup>(٤)</sup> . وسنلاحظ ذلك فيما لدينا من نماذج إبداعية من شعر بلند .

(١/٣/١) تأتي أكثر صور الاعتراض في شعر " بلند " في الجملة الاسمية المنسوخة حيث يتم

الاعتراض بين اسم الحرف الناسخ وخبره ، يقول :

" ولكنني

ومثلما أردتني ... ومثلما خلقتني -

(١) ابن جنى : الخصائص ، ٣٣٦/١ .

(٢) العلوي : الطراز ، ١٦٧/٢ .

(٣) السكاكي مفتاح العلوم ، ص ٥٣٨ .

(٤) ابن جنى : الخصائص ، ٣٤٢/١ .

لم أفهم الحوار

لأنني علوتُ عن حبهما الرائع \* [ص ٥٤٣]

تأتي الجملتان الاعتراضيتان بين اسم " لكن " وخبره لتؤكد على سلب إنسانية الشاعر،  
وعمل السلطة المستمر لتدجينه وجعله أداة قمع في يديها .

فالمقطع السابق من قصيدة بعنوان " متهم ولو كنت بريئاً " وفيها يُطلب من الشاعر  
كمواطن عادي أن يكون شاهداً على تواطؤ اثنين من المحبين على السلطة ، فحين يُطلب منه  
الشهادة على لقائهما يقول:

" أبحث في الهمسة والضحكة والحوار

عن موعد للثار

عن غضب الثوار

.....

معذرة سيدي

كانا برئين يا صرار

كان برئين يا صرار \* [ص ٥٤٣، ص ٥٤٤]

فهو لم يجد في حديثهما دليل إدانة يدينهما أمام محاكم السلطة ، بل إنهما كانا برئين في  
زمن فُقِدَت فيه البراءة ، لكنْ على الرغم من هذه العلاقة البريئة – ينفذ في الحبيبين حكم الإعدام .

" وعندما استيقظ لي مدينتي النهار

تسرب لي لشرّة الأخيار

حكاية عن غرفة لي الطابق السابع

عن موعد للثار

عن غضب الثوار

وكان لي عنقهما حبلٌ ولي كفيهما

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

مسمار\* [ص ٥٤٤]

إن هذه القوة الرادعة التي جبلت الشاعر على الصمت هي نفسها القوة التي سفحت حب الحبيبين وجذلت حول عنقيهما حبلاً من الأحكام اللغوية .  
الجملتان المعترضتان – إذن – أدتا من المعنى ما لم يؤه التركيب<sup>١</sup> ولكنني / لم أفهم .. ،  
إن الاعتراض أضاف دلالة جديدة أسهمت في إيضاح وجه التجربة الشعرية في النص ومن ثم دلالة إبداعية كبرى للتجربة الشعرية ككل .

في قصيدة "هل كنت صديقي" [ص ٧١٧] تفرق السيل بين الشاعر وأصدقائه فيخاطبهم

قائلاً:

\* انتم / يا من شئت بكم الأرض

شئت بكم حب كالبيض

كيف سالفناكم ...."

ويطل يسرد آلامه وعذابات وخوفه الشديد من الموت خارج وطنه ، يقول :

\* لكنني

وأنا لي أرذل ما أملك من عمري -

أخشى أن يدرك عيني الغمض

وأن منفي لا تعرفني أرض " [ص ٧١٩]

فلاعتراض بالجملة الاسمية بين اسم " لكن " وخبره يعكس مدى ما يقاسيه الشاعر من

آلام ، إذ إنه في مرحلة عمرية هي ادعى أن يكون وسط أهله وأحبائه فالجملة المعترض بها تستدعي

قوله تعالى .-

﴿ وَمِنْكُمْ مَّن يُرَدُّ إِلَىٰ أَرْدَلِ الْعُمَرِ ..... ﴾<sup>(١)</sup>

فمرحلة " أرذل العمر" بما فيها من كبر وعجز وخوف تعمق مأساة الشاعر المغترب عن

(١) جزء من الآية ٧٠ سورة النحل.

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلُند الحيدريّ

وطنه وتجسد - تجسيدا حيا - مدى احتياجه لأهله وذويه ، جملة الاعتراض - إذن - من الأهمية مكان إذ بدونها يفقد السياق كثيراً من الدلالات الانفعالية النفسية.

جملة الاعتراض - كما قلنا- نظام لغوي له أسلوبية في أداء المعنى داخل الجملة الكبرى ، ومن ثم تكون أهميته في السياق أهمية كبيرة.

وفي قصيدة " صورة في كأس " [ ص ٥٥ ] يعنى الشاعر نفسه بعد أن تبددت أيام غريته في المنفى - منفى السجن ومنفى الصمت ، فيقول :

" أنظر إلى وجهك

ماذا ترى ؟

تلوى الآلام فوق الجبين

وأنت ما زلت بباب السنين

تقطع الأيام

في غرفة

جائبة فوق شفاه السكون

كأنها - والصمت ثاويها -

جمجمة تخفق فيها الدجرون " [ ص ٥٨ ]

والاعتراض هنا بين اسم كان وخبره بالجملة الاسمية " والصمت ثاويها " التي تعتمد على المتبدا وخبره اسم الفاعل " ثاوي " الذي يوحي بطول المكث والملازمة على أساس أن اسم الفاعل صالح للأزمنة الثلاثة <sup>(١)</sup> ، وهذه إضافة جديدة لدلالة الجملة الاسمية التي تقوم على أساس الثبات. فالشاعر بعد أن مرَّ عمره هباءً حيا في غرفة مظلمة صامتة ينتظر أجله ، فهو بمثابة يائس من الحياة ينتظر رصاصة الموت.

(١) الكرمانلي (محمود بن حمزة بن نصر) : البرهان في توجيه متسابه القران ، تحقيق عبد القادر أحمد عطا ط. دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ ، ص ٢٠٤

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بَلَد الحيدريّ

(٢/٣/١) يدخل الاعتراض في بنية الجملة الفعلية عند " بلند " بقلة ، لكن نستطيع أن

نتوقف عند سياق دي أهمية بالغة ، إذ إن جملة الاعتراض تمثل لحمته وسداه يقول :

" يُراودني - وكما لي كل ليالي -

عواء اللذب القابع في

وأسأل من أين ؟

ومن أي صحاريّ

سامرب من نفسي "

[ ص ٨١٩ ]

إن جملة الاعتراض في هذا السياق تزوي ووزن شريراً الأهمية من صفة وجهه .

الأول : أنها قطعت التسلسل المنطقي بين الفعل ومفعوله من جهة وبين الفاعل من جهة أخرى -

وهذا بطبيعتها - وهذا بدوره يجعل المتلقي يتوقف عند حدودها ويتساءل عن الطرف الثاني

للمراودة ، وتكمن المفاجأة في أن الطرف الثاني لفعل المراودة هو "عواء الذئب" (الفاعل) -

أي إن مراودة كل ليلة ليست مع امرأة ، وإنما هي مع عنصر سالب للحظات الحالة في

حياة الشاعر.

الثاني : في جملة الاعتراض نفسها ، حيث إنها تجسد المعاناة الإنسانية المستمرة التي يتعرض إليها

الشاعر في كل ليلة ، إذ إن عواء الذئب القابع في النفس عواء متجدد مستمر كلما نشر ليل

ظلامه.

الثالث :- وضع جملة الاعتراض بهذه الإستراتيجية يسهم في إنتاج قيمة موسيقية لها طابعها

الدرامي من ناحيتين .

(١) ناحية الوزن حيث إنها حققت تفعيله ذات طابع درامي هي تفعيله المتدارك المتراوحة بين

الحركة والسكون<sup>(١)</sup> ، على نحو التقطيع الآتي . -

(١) يطالع مقال د أحمد مستجير : بحر الحبيب في الشعر الحر ، مجلة إبداع ، ع ١١٤ ، السنة الأولى ، نوفمبر ١٩٨٣ ، ص ٨٢

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

يرا	ودني	وكما	في كل	ل ليالبا
ه//	ه///	ه///	ه/ه/	ه/ه/ه//
عوا	ءذء	بل قا	بع فيًا	
ه//	ه/ه/	ه/ه/	ه/ه///	

(ب) ناحية القافية ، حيث استغل الشاعر الياء المشددة في الكلمات [ ليالي - في - صحاري ] والياء حرف جهر يخرج من غار الحنك ، وحرف الجهر هنا يناسب حالة البوح التي يبثها لنا الشاعر إثر انسحاقه كل ليلة تحت وطأة عواء الذئب القابع في النفس فضلا عن أن صوت الياء يعطي صورة صادقة (( للانعغال المؤثر في المواطن، كما أنه ينطق وكأنه يصعد من حفرة بشيء من المشقة والجهد ))<sup>(١)</sup> فضلا عن أن حركة التشديد المتكررة من شأنها أن تصنع ثقلا صوتيًا يناسب الثقل المعنوي في السياق، كذا من شأنها أن تجسد حالة من التوتر المسموع عن طريق النبر / الضغط على بعض المقاطع دهن سواها<sup>(٢)</sup> فالصوت أو المقطع المنبور ينطق بنذل طاقة أكثر نسبيًا ، ويتطلب من أعضاء النطق مجهودًا أشد<sup>(٣)</sup> وهذا يناسب الحالة النفسية التي يحيهاها الشاعر إثر انسحاقه تحت عواء الذئب القابع وإثر الاستفهامات المتعددة .

تسهم جملة الاعتراض في إنتاج كل هذه القيم ، فما من شك أن جعلها فضلة أو حشوًا يتم الكلام بدونها إنما هو إغفال لطبيعة الشعر التركيبية ، وإغفال لدور السياق في إبراز الدلالة الأدبية كاملة بشكلها اللغوي والموسيقى.

(٤/١) يعد " الحذف " أحد آليات التعبير الشعري التي تعمل على حرق قوازين اللغة العادية ، خالقة للشعر قوازينه الخاصة به بما إنه تعبير غير عادي عن عالم عادي ، وقد كان ابن جني

(١) د حسن عباس' خصائص الحروف العربية ومعانيها . ط. اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٨ ، ص: ٩٨ ، ٩٩  
 (٢) عن علاقة النبر بالتوتر المسموع ، والمسمى " نبر التوتر " - انظر : برتيل مالبرج : علم الأصوات . تعريب ودراسة د عبد الصبور شاهين ، ط مكتبة المناسبات ، القاهرة ( دت ) ، ص ١٨٧ .  
 (٣) د.كمال بشر . علم اللغة العام ، القسم الثاني (الأصوات) ط دار المعارف ، مصر ، ط ١٩٧١ ، ص ٢١١

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

يعده من أبواب شجاعة العربية ، وقد توقف كثير عند صوره في الأداء الشعري<sup>(١)</sup>، كذا توقف عنه عبد القاهر ووصفه بأنه "باب دقيق المسلك ، لطيف المآخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت على الإفاة أزيد للإفاة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق..."<sup>(٢)</sup> ولعل الشيخ يشير في هذا التعريف إلى أسلوبية الحذف ، وحركيته في أداء المعنى ، إذ إنه - أي الحذف - وإن كان إنقاصاً على المستوى السطحي للصياغة ، إلا أنه - في مستواها العميق- عنصر إضافة، " إذ إنه يثري دلالة الجملة ، ويزيد من طاقتها الإيحائية"<sup>(٣)</sup> ومن ثم يظل المتلقي مشدوداً إلى نخوم النص في محاولة لاستكمال الدائرة الفكرية المغقوبة ، ومن ثم يصبح أكثر قريباً من عالم عملية الإنتاج الأدبي بما إنه مشارك فيه .

### سار البحث في دراسته لظاهرة الحذف في شعر بلند في اتجاهين:

الأول: الحذف كوسيلة لغوية ، حيث يعلق الشاعر القول ، ولا يكاد يبين ، أي دراسته كقيمة تركيبية في النص ، مع دراسة دلالة هذه القيمة التعبيرية ، ومن ثم كانت دراسته على ثلاث مراحل .

(أ) حذف حرف .

(ب) حذف كلمة .

(ج) حذف جملة .

الثاني: الحذف كوسيلة كتابية للتركيب الشعري ، وهذه الوسيلة تسهم - بقدر كبير- في إنتاج دلالة، وتشكيل رؤية ، لكن البحث سيرجئ هذا الاتجاه الثاني في مرحلة بحثية متقدمة<sup>(٤)</sup> .

يعرف العلوي "الحذف" بأنه "عبارة عن التجنب لبعض حروف المعجم عن إيراده

في الكلام"<sup>(٥)</sup>، وقد ذكر من قبل أن أي تغيير يطرأ على التركيب اللغوي بالزيادة أو النقصان

(١) انظر : الخصائص ، ٣٦٢/٢ وما بعدها .

(٢) عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ، ص ١٤٦ .

(٣) شكري الطواصي مستويات البناء الشعري، ص ٣١١

(٤) انظر البحث الثالث من هذا النصل

(٥) العلوي الطراز ، ١٧٥/٣٠

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

أو التقديم والتأخير يتبعه بالضرورة تغيير في المعنى ، ومن ثم إنتاج دلالة أدبية أكثر شمولاً لموقف الشاعر.

(أ) حذف حرف:

يعد حذف حرف العطف من أهم أشكال حذف الحروف عند بلند الحيدري<sup>(١)</sup> وعن طريقه يأتي التشكيل اللغوي للحمل متواليًا بعضه في إثر بعض " إن من حقّ الجمل إذا ترادفت وتكرر بضعها في إثر بعض لابد فيها من رابط الواو لتكون متسقة منتظمة .... اللهم إلا أن تكون الجملتان بينهما امتزاج معنوي . وتكون الثانية موضحة للأولى مبينة لها كأنما أفرغنا في قالب واحد<sup>(٢)</sup> ، ومتى كانت محذوفة – أي الواو- فإنها تدل على البلاغة والإيجاز وتصير الجملة جملة واحدة<sup>(٣)</sup> ، وهذا ما لاحظناه في النماذج الآتية :

" وبألف كان

ستظل تملئ السنين

ونظن نوغل في الزمان

وستذكرين

وككل أمسية نعود

ستذكرين

تلك المهود

تلك الوعود

[ص ٢١٧] تلك السنين الضائعات من السنين"

٢- " هكذا أنتِ ضوّيتِ

من سكوتي

(١) ثمة أشكال أخرى لحذف الحرف ، كحذف همزة الاستفهام وحذف "يا" الداء ، وسيتم دراستهما فيما يلي من مباحث

(٢) الطلوي الطرار ، ٤٥/٢ ، ٤٦ ، ١١٠ .

(٣) نفسه

من خطى تعبر ليلى في خفوت

من رؤى تضخم ظلي

من بلى ينسج الوحل بيوت العنكبوت " [ص ٢١٩]

٢- " في غرفة في الطابق السابع

الضبا

تعددا

تصارعا..... ثمانعا

ثما معا

وأسدل الستار

في غرفة في الطابق السابع " [ص ٥٤١]

٤- " وجواد إذ لا ينحت

إذ لا يرسم

يقسم أن يرجم نصب الحرية

يقسم أن يهدم نصب الحرية

يقسم ... يقسم

أن لا يكذب بعد اليوم " [ص ٦٨٠]

٥- " بغداد

كيف رضيت بهذا الحرم المدمي

كيف رضيت بأن لا يسأل أبناؤك

عن كل محييك القتلى من أجلك

عن كل المنفيين لأجلك في غير بلاد وبلاد

عن كل الأرصنة الحيلى بخطاهم ودماهم " [ص ٨-٨]

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

ففي السياق الأول تظل المحذوية مترفعة عن تذكّر ما كان يبذلها وبين الشاعر من هوى وتحاول تناسبه ، والشاعر يؤكد لها أنها لن تنساه ، وأنه سيظل عالقا في ذهنها ومن ثم يأتي مفعول الفعل ' ستذكرين' - الذي هو بؤرة الحدث الشعري- في دفقة شعورية انفعالية واحدة ، ويستوعب ثلاث جمل لا يفصل بينهما حرف العطف ، وإنما جيء بها وكأنها أفرغت في قالب واحد.

" تلك العهود

تلك الوعود

تلك السنين الضالعات من السنين "

إن حرف العطف في حالة وجوده يبطل من حركة الاندفاع الخطابي الذي يواجهه به الشاعر امرأة متصلة من كل ذكرياتها معه ، وبما أن هذه الذكريات لا زالت عالقة في ذهنه متزاحمة في أفكاره تراها ظهرت بصورة متتالية وبشكل سريع لم يدعها فرصة لظهور حرف العطف " الواو".

وفي السياق الثاني يقف الشاعر مخاطبا وحدته ، تلك التي نشأت نتيجة عوامل عدة مترسبة متراكمة:

" من سكوتي

من خطى تعبر ليلى في خفوت

من رؤى تضخم ظلي

من بلى ينسج لي الوحل بيوت العنكبوت "

هذه العوامل المتراكمة عوامل نفسية متشابكة - في المقام الأول- ظهر أثرها على التشكيل اللغوي في حذف حرف العطف فعند وجوده - أي العطف - يصنع فاصلاً بين كل عامل ، لكن الشاعر يقدم لنا تلك العوامل في وحدة لغوية واحدة ، أو كتلة لغوية لا فاصل فيها ولا فصل بين أجزائها ، إنها كتلة من الصمت والخوف والموت والوحل ، كتلة من عوامل سلبية شكلت بقوة وحدته ونعاسته التي هي جوهر مأساته .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلُند الحيدريّ

إن حذف " الواو " بين التراكيب الأربعة ساعد على تخليق إيقاع سريع ومتوتر يسهم في إبراز صورة تكوين تلك الغرية التي هي مناخ التجربة الإبداعية عند بلند.

في السياق الثالث يتخلى الشاعر عن حرف العطف أربع مرات، ومن ثم يندفع إيقاع السياق لبشكل صورة مفعمة بالتصوير الحركي . فكان السياق أشبه بصورة متحركة.

° الضيا

تخذنا

تصارعا ..... تماننا

نما معاً °

هذا الانتقال السريع من حدثٍ للآخر عن طريق إسقاط حرف العطف يسهم في إنتاج موقف درامي لهذين الحبيين . بدأ هذا الموقف الدرامي باللقاء، ثم الحديث ثم ارتفع إلى حد الصراع الذهني بين الرغبة ومنعها . بين الإقدام والإحجام ، إلى أن ينتهي بالتوحيد "نما معاً" هذا الموقف الدرامي يُعبر عنه بتشكيل لغوي موسيقي على درجة عالية من الدقة والإحكام ، وذلك عن طريق رد بداية السياق على نهايته ، حيث بدأ الشاعر بقوله : " في غرفة في الطابق السابع " وينتهي السياق بنفس الجملة تذكيراً للقارئ الذي تابع بسرعة حركة الانتقال المشهدي السريع لما بين البداية والنهاية .

في السياقين الرابع والخامس يعمل حذف حرف العطف على إبراز حالة من الثورة والغضب تقوالم فيهما الجمل الخيرية والإنشائية بشكل سريع ومتوتر، فحرف العطف – عند وجوده- " يعمل على تهدئة الإيقاع وتقييد حرية التعبير وانطلاقه بدرجة ما، وهذا لا يتناسب مع حالة الشاعر النفسية"<sup>(١)</sup> فجواد سليم – صديق الشاعر- تصادر أعماله فيموت ، إثر انخسار الحرية في بلاده ، ومن ثم يصيح "نصب الحرية" – وهو أهم أعماله – أكبر كذبة في التاريخ . ومن ثم تأتي حُمل القسم في متوالية توترية صارخة

(١) شكري الطواني . مستويات البناء الشعري ، ص ٣١٦

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

" يقسم أن يرجم نصب الحرية

يقسم أن يهلم نصب الحرية

يقسم .... يقسم / أن لا يكذب بعد اليوم "

نصب الحرية في بلد لا حرية فيه بعد كذبة كبيرة ، لذا كان هذا السيل من الجمل المتوالية في السياق الخامس ، إذ يحاول الشاعر الخلاص من طوق السلطة النبي أدمى رقبتة ، إذ يتزاحم في خلدته كثير من الأفكار التي تعبر في مجملها عن عذابات ، وعذابات شعبه ، فتجد الجمل منقذا للظهور في إيقاع سريع لا يعوقه حرف العطف ، فتأتي متوالية الجمل طلاقات موجهة صوب السلطة وبطشها .  
(ب) حذف كلمة :

يعد حذف كلمة من بنية التركيب اسمياً كان أم فعلياً أحد القواعد النحوية التي أفاض فيها النحاة ، يقول سبويه : " هذا باب المنتدأ فيه مضمراً ، ويكون المبني عليه مظهرًا ، وذلك أنك رأيت صورة شخص فصار آية لك على معرفة الشخص ، فقلت : عبد الله وربي كأنك قلت : ذاك عبد الله " (١) .

والحق أن التركيب اللغوي لا ينعقد إلا بوجود مسند ومسند إليه – وهذا بنهجي – لذا كان العنصر المحذوف في حكم الموجود ، أو بعبارة أخرى هو محذوف صياغة موجود حقيقة إذ لا تركيب بدون جزأين ، ومن ثم كان احتراز ابن جني ، في قاعدة الحذف بقوله : " وذلك إذا كان في الكلام دليل على المحذوف " (٢) ، فالقارئ – إذن – يقوم بإكمال الحلقة المققوبة في البنية التركيبية كمشارك في العملية الإبداعية ، وفي هذا الصدد تكون للبنية العميقة للجمل أهمية بالغة ، إذ إن البنية العميقة " بوصفها إفرارًا للمعنى تعكس أشكال الفكر الإنساني ، ومن ثم لا بد من إدراك كيفية تحولها إلى السطح " (٣) .

(١) سبويه الكتاب ، ٢/ ٢٣٠

(٢) ابن حني: التلمع في العربية ، ص ٧٧

(٣) د. محمد عبد المطلب : النحو بين عبد القاهر وتشومسكي ، مجلة أصول ، مج ٥ ، ١٤ ، أكتوبر ١٩٨٤ ، ص ٢٧

## المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ ◊ ◊ شعر بلنند الحيدريّ

وقد جاءت أكثر صور الحذف عند بلنند في بنية الجملة الاسمية ، وهذا ما يلاحظ في

السياقات الآتية :

١- " قدمان مرًا يضريان الليل في رفقٍ

ولين

يتجاذبان مطارف الخفقات في قلب

السكون

.....مطران كأنما/ ضدت وثافهما الدجون" [ ص ١٦٩ ]

٢- " في الأربعين

وعلى يدي

أكداس أحلام تموت بلا غدٍ " [ ص ٣٦١ ]

٣- " معذرة سيدي

مثلما حلرتني

الناس مجرمون

الكل مجرمون

حق الهوى البريء في العيون ...." [ ص ٥٤٣ ]

في السياق الأول يتم حذف المسند إليه مرتين ، مرة في بداية السياق ، " قدمان مرًا....." ومرة أخرى يتم حذفه والتعويض عنه بالنقاط الكتابية "...." ويحذف المسند إليه /المتبدأ يتم التركيز على المسند / الخبر، ومن ثم يصح بئرة الجملة ، وتؤكد دلالته بحضوره صياغيا ، فالقدمان بهرآن في لينٍ وقد رقتا ووهنتا بفعل قوة كبرى يتوجهان إليها بالفعل "يضريان" . إن دال "الليل" في هذا السياق وإن كان مفعولاً نحوياً إلا أنه يتحول إلى فاعل معنوي في البنية التحتية للسياق . وتأتي الجملة الثانية لتؤكد على هذه الدلالة إذ يتم حذف المسند إليه ، ويبقى الخبر "متعتران ...." ، ويبدو مشدود الوثاق بفعل "الدجون" الفاعل النحوي والمعنوي.

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

على أن حذف المسند إليه لا يُفقد أهميته ، بل يسعى الخبر الحاضر إلى رصده فغيابه في حد ذاته دلالة على أهميته ، إذ يطل المتلقي مشدوداً إليه دون أن يشعر ، ويلاحظ هذا جيداً في السياق الثاني. حيث يبدأ " بلنْد " بتكثيف العنصر الزمني (المسند) وتأكيد حالته بجملة اسمية أخرى مقدمة المسند. فالمسند إليه في الجملة الأولى "أنا" يحذف للتركيز على العنصر الزمني له "في الأربعاء" كنداية للسياق، ولا شك أن القارئ يظل مشدوداً - بهذا التشكيل - من جهتين :

الأولى : إكمال الدائرة بتأويل المسند إليه "أنا" .

الثانية : تأكيد حال الخبر بجملة اسمية أخرى يتقدم فيها المسند "على يدي" على المسند إليه "أكداس أحلام ...." ، فالقارئ من ناحية يدرك المسند إليه "أنا" ، ومن ناحية أخرى يدرك مأساة هذه الـ"أنا".

في السياق الثالث يتغير كنيك التركيب الاسمي ، إذ يهدف المسند ، ويحذفه تتكثف دلالة ينتجها تأويل هذا المحذوف ، وعندما يتحول الشاعر إلى مطية سهلة للسلطة لا يفك عن ترديد قواعدها التي تعمل مؤسساتها على تلقينها إياه ، وهي قواعد تتمحور حول إجرام كل الناس ، وأنه ليس ثمة بريء واحد إلا الحاكم ، فحين يُطلب منه الشهادة على موقف ما ، تراه يردد قواعدها كدرس التهجي.

" الناس مجرمون "

الكل مجرمون "

لكنه حين يأتي عند ذكر الهوى البريء تراه لا يستطيع أن يخبر عنه بكلمة " مجرم " مثلاً . ومن ثم تطل الصياغة معلقة فاقدة خيرها / المسند ، السلطة تؤكد بالاحضور والشاعر ينغيبه بالغياب أو الحذف.

- حتى الهوى البريء في العيون ..... ← غياب عند الشاعر

- حتى الهوى البريء في العيون ← مجرم حضور عند السلطة

حذف "الخبر" هنا يذكرنا بقصدية الاحتراز عن العتث التي ذكرها السكاكي في قاعدة

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

"ترك المسند"<sup>(١)</sup>، إذ إن من العنث أن يكون الهوى البريء مجرماً كما تثبته مؤسسات السلطة التي تركز على آمال الإنسان وآلامه لتحقيق منجزاتها.  
(ج) حذف جملة :

يعد حذف الجملة من المناطق التي يشتبك فيها الشاعر - بقوة - مع المتلقي بل يتوحد فيها الاثنان في بنية عميقة للنص تتحول بفضل قواعد الحذف 'reduction rule' إلى بنية سطحية إبداعية، وبعبارة أخرى تكون شفة قناة تواصل بين المتلقي والشاعر، الأول يتحاور مع الثاني، يعرض عليه الأسئلة في البنية التحتية - فيجيب الثاني - في البنية السطحية للنص، وهذه الأسئلة، وتلك المناوشات تلمح من تحت جلد النص كما سيأتي شرحه.

تكونُ هذه القناة التواصلية جملًا استفهامية محذوفة، ومن ثمَّ كان من أشاأنا حذف الجمل "حذف جملة من صدر الكلام، ثم يؤتى في آخره بما له تعلق به فيكون دليلاً عليه"<sup>(٢)</sup> وقد قدم السكاكي هذه القاعدة في باب الاستئناف، وقدّم كثيراً من النماذج الشعرية والقرآنية التي ظهر من تحليلها ظاهرة حذف الجملة الاستفهامية، ففي تعليقه على قول الشاعر:

رَغِمَ الْعَوَاذِلُ أَنِّي لِي عَمْرَةٌ      صَدَقُوا ، وَلَكِنْ عَمْرِي لَا تَنْجَلِي

فقال "لم يعطف 'صدقوا' على 'زعم العواذل' للاستئناف، وذلك أنه حين أسدى الشكاية عن جماعات العذل بقوله "زعم العواذل" فكان مما يحرك السامع عادةً، ليسأل . هل صدقوا في ذلك أم كذبوا ؟ صار هذا السؤال مقتضى الحال، فبنى عليه تاركاً العطف على ما عليه إيراد الجواب عقيب السؤال"<sup>(٣)</sup> المتلقي - إذن - في ذهن الشاعر، يحاوره ويناوشه بأسئلته التي لها - بلا شك - أثرها في توليد الدلالة، وهذا ما نلاحظه في السياقات الآتية من شعر بلند

١ - " من ألف ميناء أتيت

من ألف ميناء أصار

(١) السكاكي مفتاح العلوم، ص ٢٠٦.

(٢) الطوي: الطرار، ٩٣/٢ وما بعدها

(٣) السكاكي مفتاح العلوم، ص ٢٧٢.

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

وبناظري ألف انتظار

لا .....

ما انتهت " [ ص ٢٧٩ ]

٢- " سنلتقي

حيث يموت الظل والضوء

وحيث

لا يدركنا شيء

وحيث

لا يجمعنا نوء " [ ص ٢٥٥ ]

في السياق الأول يعرض بلنْد لأهم ملمح في تجربته الشعرية ، يتمثل في تلك الغربة الدائمة ، والانتقال عبر عواصم البلاد ، فبدأ السياق بتكثيف عد دي للرحلات المتعددة له ثم ينقطع هذا التكثيف بأداة النفي "لا" التي تجيب على جملة استفهامية محذوفة من النية السطحية لكنها قابضة في البنية العميقة، وهي "وهل انتويت من هذا السفر بعد كثيره؟" فيكون الجواب على هذه الجملة المحذوفة ببنية النفي "لا" و"ما".

" لا .....

ما انتهت "

فهذه البنية بتكثيفها لعنصر النفي تؤكد على اغترابه الدائم ورغبته الشديدة لإنهاء هذه الغربة بالعودة إلى وطنه ، فالجملة الاستفهامية المحذوفة تعمل على توليد طاقات النص على مستوى البنية السطحية والعميقة ، ومن ثم تتحقق علاقات التبادل الرأسية بين البنيتين .

في السياق الثاني يبدأ "بلنْد" بتأكيد حالة اللقاء المرتقب بالسين ، وهي أداة تقلص المساحة الزمنية المستقبلية ، لكن تأتي جملة الاستفهام في مستوى عميق "أين يكون اللقاء وأنتما بعيدان كل البعد؟" فتكون هذه الجملة المحذوفة بمثابة العامل الحفاز لكيمياء التركيب ، فتتوالى

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

أماكن اللقاء المحتملة للقاء القريب :

\* حيث يموت الظل والضوء

وحيث / لا يدركنا شيء

وحيث / لا يجتمعنا لوء \*

فإن كانت الجملة الاستفهامية المحذوفة – هنا – نقال بذبرة استيعادية تفرض حالةً من الحصار المادي الكثيف. فإنه – بلغة راقية مقتصصة – يستطيع أن يخترق كثافة الوجود المادي ليصل إلى ركنه الهادئ في الماوراء<sup>(١)</sup>، حيث يموت الظل والضوء وحيث ..... وحيث ..... إن حذف الجملة ليفجر طاقات إبداعية خلاقة للنص ومن ثم يتم تخليق تواصل حاد بين المرسل والمتلقي في إشارات لغوية في حاجة للكشف عنها، والكشف عن جماليتها.

\*\*\*\*\*

---

(١) د. صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري: ص ١١٨ بتصرف.

## المبحث الثاني

التركيب الشعري بين جماليات الأسلوب الخبري .  
وحوالات الأسلوب الإنشائي

(١/٢) يتم التواصل بين أفراد المجتمع الواحد عن طريق الإخبار، فالتكلم يخبر عن نفسه أو يخبر المخاطب بما يدور في خلدته كي تتحقق له المنفعة . ويستخدم في ذلك شتى وسائل التعبير كالإيماء والحركة البدنية وتعبيرات الوجه والكلمة.

وتعد الكلمة من أهم وسائل الإخبار، فهي تستخدم في اللغة المعيارية التي تعبر عن المنفعة العامة، وترتقي إلى المستوى الفني بحسب ثقافة مستخدميهها.  
ومن ثم يقسم التركيب الإخباري إلى قسمين

إخبار فني

إخبار مباشر

فالإخبار المباشر يؤدي وظيفة نفعية، ويخلو من أية ألية تعبيرية جمالية، ومن ثم فهو يمثل درجة الصفر البلاغي، أما الإخبار الفني فعن طريقه يتم التعايش الوجداني مع الفنان.

إن المتتبع لتعريف البلاغيين للتركيب خبريا كان أم إنشائيا يجد أن ثنائية الصدق والكذب هي التي تحدد هوية التركيب، فالخبر عندهم "الكلام الذي يحتمل الصدق والكذب" ويخلاف ذلك الإنشاء، فهو الذي لا يحتمل الصدق والكذب، لكننا نرى أن هذا التعريف يمكن أن ينطبق على الجملة الخبرية المباشرة، إذ إن جملة "محمد في الدار" أو جملة "أحمد في الدار" قد تكون إحداها إجابة عن سؤال "أين محمد؟" فيكون لزاما عليه أن يخبر عن مكان وجود محمد بالقول، أو بالإشارة إلى الدار، وقد تكون سؤالا استخباريا عن كون الموجود في الدار أهو محمد أم علي أم غيره.

أما الجملة الخبرية الفنية فلا حاجة لها بأن تلتاق الواقع المعيش فيه "لأن لها واقعا

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

خاصا بها هو واقع العمل الفني نفسه المستقى من التجربة الفنية التي خاضها الفنان<sup>(١)</sup> يكون مناط البحث (البلاغي - إزن) - ورأسه الترتيب (الفني) الذي ينقسم إلى تسمين -

تركيب فني إنشائي

تركيب فني حبري

التركيب الفني الحبري يعبر به الشاعر عن واقعه الخاص وعذاباتة فيه ، وإن اختلف ظاهريا عن الواقع المعاش ، ومن ثم يحدث التعايش الوجداني مع الشاعر اعتمادا على مؤكدات يبثها إلينا عبر تركيبه الشعري.

التركيب الفني الإنشائي يتكئ عليه المنشئ في إقامة جسور تواصلية بينه وبين القارئ الذي يستطيع أن يتعايش معه حتى ولو كان الذي يبثه الشاعر من أحداث ليس لها وجود حقيقي. في بنية التركيب الفني الإنشائي يتحقق أكبر قدر من التناغم والتوفيق بين الوظائف الأربع الرئيسية في عملية الاتصال الأدبي: الوظيفة الشعرية والوظيفة الانفعالية والوظيفة الطلبية والوظيفة المرجعية<sup>(٢)</sup>.

وقد جرت عادة الدارسين في الدراسات الأسلوبية على تخطي دراسة الأسلوب الحبري ، على اعتبار أنه يتسم بثبات الدلالة وجفافها<sup>(٣)</sup> ، متناسين أن الجملة الحبرية في المستوى الفني المعنية به البلاغة - تؤدي أغراضا جمالية وبلاغية يصعب حصرها وهي أغراض دينامية غير ثابتة تتغير بتغير السياقات المختلفة ، وتفاعل الوظيفة الشعرية مع الوظائف اللغوية الأخرى<sup>(٤)</sup>.

إن وجود الأسلوب الحبري بجوار الأسلوب الإنشائي - وهذا ما يقفل عنه الكثيرون - من شأنه أن يحدث تلويحا في أسلوب النص ، فيبعث فيه الحيوية والجدنة عن طريق الالتفات من بنية أسلوب لبنية أسلوب آخر، وهذا - لعمري - يجعل النص الشعري - على وجه الخصوص - في قمة

(١) د. منير سلطان : بيع التراكيب ، ص ٢١٧

(٢) د. أسامة البحري : تحولات البنية في البلاغة العربية، ص ٩٣ .

(٣) يرى د. محمد الهادي الطرابلسي : أن الخبر يمثل اللغة في جانبها القاري ، أما الإنشاء فمثلها في جانبها المتحرك . ومن ثم تلعبه كثير من الدارسين مهتمين بإرثه غير مراعين للفروق الأسلوبية بين شاعر وآخر ، ينظر خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص ٣٤٩ .

(٤) أسامة البحري : تحولات البنية ..... ، ص ٦٧ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

إبداعه الفني فتتحقق قيمته الإنسانية في نفس المتلقي ، وذلك على أساس أن المراوحة بين الأساليب يدفع اللل عن السامع ، على حد تعبير حازم القرطاجي الذي مرّبنا من قبل.

وإذا كان البحث قد توقف عند أحوال التركيب الخبري بأحواله من ذكرٍ وحذفٍ وتقديم وتأخيرٍ واعتراضٍ ، فإنه في هذا البحث سوف يتوقف عند وسائل توكيد الخبر ودوره في تخليق دلالات إبداعية في الخطاب الشعري عند بلنْد، ثم يتوقف – في خطوة ثانية – أمام التركيب الإنشائي وتحولاته ، على نحو ما نراه في الفقرات التالية.

(٢/٢) تتبّع قواعد اللغة طاقاتٍ عدّة للمبدع من أجل تأكيد الخبر الذي يليق به إلينا هذه الطاقات منها ما يخص الأدوات، ومنها ما يخص التركيب، فالذي يخص الأول: قد ولقد، والسين، وسوف<sup>(١)</sup>، وإنما، والذي يخص الثاني:

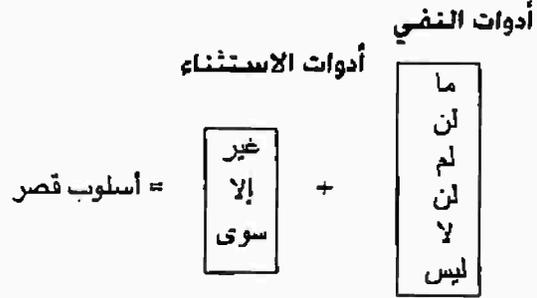
التقديم والتأخير، واسمية الجملة، وأسلوب القصر يصوره المتعددة التي منها النفي والاستثناء<sup>(٢)</sup> وسيفتصر الحديث في هذا البحث على صورة القصر بالنفي والاستثناء نظرًا لشيوعه بصورة تلفت النظر في أعمال بلنْد الحيدري ، الأمر الذي يجعلها تدخل ضمن ما نسميه الدراسة الأسلوبية " النصمة " ، وقد اتكأ بلنْد على هذا الأسلوب بصيغه المختلفة اتكأً يكاد يدخله ضمن أهم أساليب التعبير عنده ، حيث تردد بنسبة تكرر مائة وعشرين مرة ( ١٢٠ ) بصور مختلفة فهذه الصور الأربع عشرة.

– تتبّع للشاعر مجالين هامين :

الأول: حرية التحرك بطرح أكثر من أداة للنفي ، وأكثر من أداة للاستثناء ، ومن ثم إنتاج جانب دلالي جديد تنتجه كثرة الصيغ ، حيث إن استخدام أية أداة نفي مع أي أداة استثناء أخرى ينتج دلالة مخالفة عما ستنتجه أداة نفي مع أي أداة استثناء أخرى وبالعكس ، هذه الحرية كما قلنا سببها وجود أكثر من أداة للنفي ، وأكثر من أداة للاستثناء.

(١) السين وسوف إذا حملتا على أمر محبوب أكنت وقوعه ، ينظر السيوطي الاقتال ، ١٩٧/٢ ، ١٩٨ ،  
(٢) انظر د عبده تثبيلة البلاغة الاصطلاحية ، ص ١٣٤ ، وما بعدها .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ



الثاني: تنوع صيغ النفي والاستثناء تتيح للشاعر حركة أكثر حرية في بناء الوزن الشعري بنظامه التفعيلي ، حيث إن الشاعر يستخدم الأداة الأنسب لبناء موسيقى يخلو من النشاذ أو الكسور.

يسير هذا المبحث في اتجاهين تحليليين:

الأول: وصف أسلوب القصر في مستوى أفقي ، بوصف أدواته ودورها في إنتاج المعنى.

الثاني: وصف أسلوب القصر في مستوى رأسي، أي دراسة أهميته في النص وطاقاته في توليد المعاني والدلالات.

إن بنية القصر بنية تدخل في صميم التركيب الإسنادي ، إذ إن منطقة عملها " الفعل والفاعل، والمنتدأ والخبر، والمفعول والظرف والحال وغيرها من الوظائف النحوية أي إن القصر يمارس مهمته الإنتاجية في منطقة الإسناد وما يتعلق بها من فضلات " (١)

نستمد بنية القصر مهمتها الإنتاجية من جمعها بين وتظيفتين على صعيد واحد هما الإثبات والنفي أي إثبات الحكم للمذكور ونفيه عما عداه ، أي إن المهمة تمارس فاعليتها في الحضور والغياب ، وهذا ما يؤكد ما يلاحظ عن اتكائها- أساسا - على البنية العميقة في أداء مهمتها (٢)، فحين يقول بلند :

(١) د محمد عبد المطلب : البلاغة العربية ، ص ٢٦١

(٢) نفسه ، ص ٢٦١ بتصرف يسير

" لم يك شيء لك في التوبة

أو شيء لي الجرم

لم يك إلا الموت

والموت طهارة " [ص ٧٠٧]

نجد الصياغة الشعرية اتجهت إلى نفي جميع الموجودات في عالم الشاعر، وأثبتت الموت ،  
الذي هو في حد ذاته طهارة من أدناس الحياة ، ومن ثم تكون البنية العميقة للنص هي المفجرة  
للدلالة الشعرية، فالبنية العميقة هي :

" لم يك شيء موجود إلا الموت ....."

حيث تتسلط الصفة "موجود" على الموصوف "الموت" ، وكأنه لا موصوف سواه بالوجود ، إن  
إنتاج هذا المعنى يتطلب النظر إلى البنية العميقة وتحولاتها التي تقدم البنية السطحية في شكلها  
الأخير على النحو التالي :

١- الموجودات في الدنيا كثيرة منها الموت.

٢- الموجودات في الدنيا كثيرة أهمها الموت.

٣- الموجودات الموت.

٤- لم يك إلا الموت.

فالبنية في مستواها الأول تطرح صوراً عدة للموجودات في عالم الشاعر ثم يأتي المستوى  
الثاني الذي يحصر هذه الموجودات في أهمها ، وهو الموت - في نظر الشاعر- ثم يأتي المستوى  
الثالث ليؤكد على انحصار هذه الموجودات في الموت ، ثم يأتي المستوى الرابع الذي يتم فيه إنتاج  
الدلالة في البنية السطحية ، في شكلها الحصري.

وحيث تنحصر الموجودات كلها في الموت - في نظر الشاعر- نعلم مدى ما تمثله الحياة له ،  
إذ قد استهمل فيها أمر الشرور والمفاسد ، وتساوى فيها الجرم مع التوبة وليس ثمة خلاص من  
هذه الحياة إلا الموت الذي جاء التعبير عنه في بنية حصرية اعتمدت على "لم" كأداة نفي مركبة من

## المستويات الأسلوبية ◊ — ◊ في ◊ شعر بلند الحيدري

[ لا + ما ] . والتي هي بلا شك أكد في النفي وأقوى<sup>(١)</sup> . وأداة الاستثناء "إلا" التي هي أم الباب ، ثم يؤكد الشاعر هذا المعنى بالتركيب الاسمي المردوف لأسلوب القصر "الموت طهارة" . وهو يؤكد بذلك على انسحابه من عالم "النحاسة" بكل صورها وأشكالها في واقعه المحيط به .

تذكرنا هذه النعمة التشاؤمية بأبي العلاء المعري القائل:

" تعالي رازق الأحياء طمراً      لقد وهبت المروءة والحياء  
وأن الموت راحة مـزريء      اضرب بـلته داء عـاء" (٢)

فالموت راحة من شرور الدنيا ، ومن أهلها المتحزلقين الأشرار . يذكرنا هذا السياق أيضاً

بزميل (( بلند )) ومعاصره صلاح عبدالصبور القائل :

" تعالي الله هذا الكون موبوء ولا برء  
لو ينصفنا الرحمن عجل محونا بالموت "

فالنحاسة ، وانحطاط المروءة ، والوباء ، عواملٌ محيطةٌ بالشعراء الثلاثة لا يكادون ينفلتون

منها . ومن ثم كانت الدعوة للخلاص من الحياة بالموت .

" لم يك إلا الموت / والموت طهارة "

وإذا كان الموت في السياق السابق يعد أحد وسائل التطهر عن الوباء الموجود في الواقع

فإنه في سياق آخر يكون على النقيض ، أي يكون هو الملك الجبار الذي يعصف بكل شيء حوله ،

حتى أحلام الصغار ، وهذه الرؤية المختلفة للموت تخضع لمنحنى فكري وثقافي مره "بلند" خلال

تجربته الحياتية ، التي كانت في بدايتها منغلقة على ذاتها بالقدر الذي تشابكت فيه مع الواقع

تشابكاً حاداً في خريفها الأخير ، وهنا نتوقف عند سياق من الديوان الأخير للشاعر ، يقول :

" في كردستان

لا شيء سوى الموت وظل الموت

ما من نرجمة تعلم أن تكبر في كردستان

( ١ ) د إبراهيم أنيس : من أسرار اللغة ، ص ١٨٥ .

( ٢ ) أبو العلاء المعري . شرح لزوم ما لا يلزم ، تأليف د طه حسين ، وإبراهيم الإبياري ، ط . دار المعارف بمصر .

سلسلة ذخائر العرب (١٣) (د.ت) ٩٤/١٠

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

ما ترك الأوغاد

إلا القتل ورماد القتل وسواد دخان \* [ص ٧٧٢]

وهذا السباق يقدم أسلوباً قصيراً بصيغتين (أ) لا + سوى (ب) ما + إلا في الصيغة الأولى يتم قصر الموجودات على موصوف واحد "الموت" وظلاله وفي الصيغة الثانية "ما + إلا" يقدم القصر دليل إدانة لوجود هنا الموت دون سواه على يد "الأوغاد" الذين سفحوا الأحلام، وقطعوا كل سبيل الحياة الكريمة على الشعب، وإننا ما وصلنا إلى هذه المرحلة التي قادنا إليها أسلوب القصر الثاني نجد أن مفهوم الموت قد تغير إذ إنه قتل قتل لكل شيء، ومن ثم تحويل " كردستان " إلى جنتٍ وأشلاء أحلام، الموت هنا يصبح قتلاً للبراءة والطهارة بل قتل لحياة الصغار (=الزجسة)، "ما من زجسة تحلم أن تكبر...."

وبما إن القتل هو الخطر المحقق دائماً في الواقع، فما أتعب الشاعر النبي حياً في ظل الأشلاء، وهذه التعاسة تُقدم إلينا - أيضاً - في بنية قصيدة، كقوله:

" ما أتمني رجلاً..... بيئاً.....وطناً

لا يولد إلا في الموت

ولا يكبر إلا في النسيان \* [ص ٧٢٤]

تقدم بنيتنا القصر الأسلوب الخبيري في صياغة شعرية تجعل المتلقي أكثر انجذاباً لتخوم معاناة الشاعر، تلك المعاناة التي تبدأ من دائرة الذات "رجلاً" ثم الدائرة الأكبر "بيئاً" ثم الدائرة الأكثر كبراً واتساعاً "وطناً"، إن هذه المعاناة المتسعة الدوائر لترسم إيقاع الشعب بأسره، وهي معاناة بدأت من دائرة الصمت وتصل حتماً إلى دائرة الموت / الإعدام.

في سياق أخريقول:

" لا شيء لديّ..... إلا جُني

وبكائي المشدود إلى أذني \* [ص ٥٠٣]

في هذا الأسلوب القصري تتجلى بوضوح الممارسات السلطوية على الشاعر فهو

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

لا يملك إلا "الجبن" تلك الصفة المكتسبة التي ألزمتها الصمت المرور، لذا كان بكاؤه المستمر لما يراه في نفسه من دمامة القمع . يقول :

" بغداد "

ما كانت إلا سجنًا

يلتف بجدران سوداء \* [ص ٧٢٤]

إن احتراف "الجبن" يؤهل حتما إلى نتيجة سلبية ، وبخاصة إذا كان جبنًا مكتسبًا لذا كانت بغداد في عين "بلند" سجنًا كبيرًا ملتفًا بجدران سوداء ، هذه الفكرة لا يضعها الشاعر أمام أعيننا بمباشرة آلية ، إنما يعمد إلى بنية القصر<sup>١</sup> ما + إلا<sup>٢</sup> التي تؤكد على أمر قد ينكره المخاطب ويشك فيه<sup>(١)</sup> بما إنها وطنه ، فكيف يتحول الوطن إلى سجن كبير؟ !

يتكى بلند على بنية القصر بصورة (النفى + الاستثناء) لإثبات الشعور بالكهولة والسقوط والانكسار ، ومن ثم يتلصقه إحساس بعدم الفاعلية والغناء ، وهذا ما يلاحظ في السياقات الآتية:

١- " أنتَ ما أنتَ "

غير كومة طين

هيك

ما في التراب الحقر من أشياء \* [ص ٢٥]

٢- " أبغي سموا ولكن

حواء لي وآدم

ولست إلا ظلالاً .... لرقصة تقادم

ولست إلا ترابًا

قد لتته السنون \* [ص ١٠٩]

( ١ ) يرى عبد القاهر أن "إيما" تذكر بأمر ثابت ومعلوم وليس موضع إنكار ، أما استعمال النفي والاستثناء نحو " ما هنا إلا ..... " فيكون لأمر ينكره المخاطب ويشك فيه .

٣- " سأرجع للفناء كأنني

ما جنت إلا أن أكون فناء

ولأشترى كفنا

أضم بجوفه

أدوار عمر قد مضين هباء " [ ص ١٤٤ ]

فالسباق الأول يدخله عنصر تعبيرى له دلالة ، وهو التجريد ، وعن طريقه يخاطب الشاعر نفسه ، موضحاً حقيقته التي تنحصر في بنية قصرية تتركز على " ما " التي تكون مهمتها محددة بمساحة زمنية محددة هي الحال ، و " غير " كأداة استثناء ، والتي تم إردافها بأسلوب خبري أيضاً يعتمد على حركة التقديم والتأخير .

" فبك ما في التراب الخمر من أشياء "

ومن ثم يتلبس الشاعر إحساس بالخيبة في عدم السمو والعيش في عالم الطهر ، وهذا ما يؤكد السباق الثاني الذي يؤكد فيه على كونه تراباً منتناً قد ننته سنون الأثام ، التي ما جاءها إلا ليكون فناء كما يقول في السباق الثالث .

يسهم أسلوب القصر بصورة واضحة في التأكيد على معاناة الشاعر العامة وهي الغربة . وبما أن القصر يقدم بنية النفي وبنية الإثبات بما فيهما من دلالة الحضور والغياب فيُعد استخدامه في هذا الشأن أمراً ذا أهمية كبيرة ، وذلك على ما في الغربة من إثبات للذات في مكان ونفيها من مكان آخر . يقول :

" لكني يا جدي

وبما أورثني حبك لي

سأموت غداً ، لأظل أموت .

ولي ألف غد

ويدي لن تحملني إلا في هذا القيد أو ذلك القيد

لن تحملني إلا وطناً ملموناً

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

إلا اسما ملعونا

يتلمل في الفل ولي رقم من أرقام

السجن

إلا الغربة تبحث عن معنى للوطن \* [ص ٤٤٤]

فبنى القصر المتعددة في السياق السابق تخفي في شطرها الأول الوجود الفعلي للشاعر في وطنه " لن تحملي " والنفي بـ "لن" هنا يؤكد على شدة قسوة الوجود الفعلي ومزارته على أساس أن النفي بـ "لن" أكد من النفي بـ "لا" <sup>(١)</sup>، وتثبت الوجود الفعلي للغربة - في شطرها الثاني - ، وهذا الوجود المثبوت بالفعل هو :

• الضيد

• الاسم الملعون

• السجن

وإثبات هذه العناصر في النص تؤكد على مأساته التي ظل يوضحها طيلة إبداعه الشعري.

(٣/٢) لا يطرح الشاعر رؤيته لواقعه في شكل إخبار وتقرير، بمعنى أن الأسلوب الخبري

بتنويغاته المختلفة لا يصبح الأداة التعبيرية الوحيدة في يد الشاعر، وإنما يعتمد إلى استغلال طاقات

أخرى للغة، وهي ما يسمى الأسلوب الإنشائي.

وعلى الرغم من أن شاني عشرة قصيدة من قصائد بلند تسير في اتجاه واحد خبري أي تخلو

تماما من أي أسلوب إنشائي <sup>(٢)</sup>، إلا أن هذا العدد من القصائد لا يكاد يمثل نسبة صادقة لبنني

عليها مقولة نقدية مفادها أن ثمة قصائد خبرية وأخرى إنشائية، ولكن - كما أوضحنا من قبل -

أن ظهور الأساليب الإنشائية في النص من شأنه أن يحدث تلوينا في أسلوب النص، فيبعث فيه

(١) د. إبراهيم أبس : من أسرار اللغة ، ص ١٨٥ .

(٢) القصائد هي : (١) النهر الأسود [ص ٦٩] ، (٢) انتظار [ص ٨٧] ، (٣) شكايه مهمل [ص ٩٧] ، (٤) عبث

[ص ١٩٧] ، (٥) عثم [ص ٢٠٥] ، (٦) شيخوخة [ص ٢٤٩] ، (٧) أولئك الرجال [ص ٣١٧] ، (٨) غدا هنا

[ص ٣٣١] ، (٩) قال لنا شيئا [ص ٣٤٧] ، (١٠) بعد ساعات [ص ٢٥١] ، (١١) بين هاجسين [ص ٣٦٩] ، (١٢)

اختناق [ص ٤١١] ، (١٣) التكوين [ص ٤٣٥] ، (١٤) مسيرة الخطايا السبع [ص ٥٠٥] ، (١٥) نصب الحرية

[ص ٦٧٩] ، (١٦) قطرة دم [ص ٦٨٢] ، (١٧) إلى حنظلة [ص ٧٠٣] ، (١٨) وانصرفت [ص ٧٢١]

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بكفد الحيدري

الجنة والحيوية ، ودراسة الأسلوب الإنشائي في مرحلة بحثية مستقلة لا يؤكد على هذه المقولة الجائرة ، لكن طبيعة الدراسة الأسلوبية هي التي اقتضت هذا التقسيم ، على اعتبار أنها - أي الدراسة - تسمى إلى تفتيت بنية النص لوضعها تحت مجهر التحليل، ومن ثم التعرف على أهم لبنات البناء الشعري.

تتمثل أهمية الأساليب الإنشائية في أنها أساليب ذات تأثير شديد على المتلقي لأنها تدفعه نحو المشاركة في إنتاج النص ، فالملقي يقف متلقيا أوامر الشاعر ونواحيه وتساؤلاته ومن ثم يتحول دوره إلى مشارك في صفاة النص ، لذا تراه قريبا من انفعالات الشاعر وإزماته العاطفية الصاندة ، وهنا يؤكد الأسلوب الإنشائي - مرة أخرى - على الطابع التخاطبي الخاص للغة الشعرية<sup>(١)</sup> بمعنى حضور مخاطب حقيقي محتمل في ذهن الشاعر عند تشكيله لرسالته.

كما أن الأساليب الإنشائية - الطلبية على وجه الخصوص - لها القدرة على إنتاج دلالات متعددة تجاوز دلالتها الأصلية التي تسهم في إضفاء حيوية على الصياغة الشعرية وكسر عناصر الثبات التي قد تسيطر على الصياغة الخيرية في بعض مستوياتها الأسلوبية.

يرى د. الطرابلسي أن عنصر الحيوية في الأساليب الإنشائية ينتج عن أربعة عوامل رئيسية لا تستغنى عنها - أو عن بعضها - الأساليب الخيرية، ولكنها لا تقوم عليها أساما كما تقوم الأساليب الإنشائية :

أول هذه العوامل : العامل الصوتي، فمن مقومات التراكيب الإنشائية وبخاصة الطلبية النغمة الصوتية ، فهذه لا تنخفض في آخرها لبقاء الكلام في حجة إلى جواب القول ، أو استجابة بالفعل ، أو تعليق ، أو ما من شأنه أن يجعل الكلام منقحا غير منقول. وثانيها : العامل المعنوي أو الصوري : فالتراكيب الإنشائية تركز على أدوات خاصة كالأداة في الاستفهام ، أو صيغ معينة تبنى عليها بعض عناصرها (كصيغة الأمر).

وثالثها : العامل المعنوي البلاغي : فمن مقومات هذه الأساليب - في ظاهرها - الترجمة عن

(١) شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري، ص ٢٥٩

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّد الحيدريّ

الانطباعات العاطفية دون المقررات العقلية، فهي لا تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل أكثر من حقيقة العلم وصادق الرأي.

رابعها: العامل النفسي المنطقي، فهذه الأساليب تنبئ بقيام حوار وقد تفضي إليه، وقد لا تفضي، وبحسب ذلك تتلون معانيها ودلالاتها<sup>(١)</sup>.

إن هذه العوامل تعمل على تنشيط النص إذا دخلته، وتفصح أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة الشاعر إلى مساهمة المتلقي الذي يتحول فيها من مجرد متلقٍ إلى طرفٍ مشاركٍ.

ونظراً لقدرة الأساليب الإنشائية على نسج خيوط اتصال متينة بين البدع والمتلقي فقد صنفها الدراسات البلاغية الحديثة ضمن ما يعرف بـ "أشكال الاستعانة" وهي تشمل الأشكال التي كانت الخطابة الكلاسيكية تفهمها على أنها أشكال مواجهة للجمهور<sup>(٢)</sup>. تسير هذه المرحلة البحثية في خطوتين:

الأولى: رصد الأساليب الإنشائية اعتماداً على الحصر والإحصاء.

الثانية: الكشف عن قيم هذه الأساليب البلاغية، وذلك انطلاقاً من أن التحليل النقدي لنمط من الأساليب لا يقتصر على عمليات الحصر والإحصاء بل لابد أن يبين أوضاعها المحددة، ويكشف عن علائقها المتناغمة أو المتنافرة بالتركيز على مظهرين أحدهما: معرفة التوظيف البلاغي لهذه الأشكال، وقياس مداه ووصفه، والآخر محاولة اكتشاف الأهمية النسبية لبعض هذه الأشكال في نص معين على ما سواه ودورها في تكوين بنيته<sup>(٣)</sup>.

سنتوقف - إذن - عند دراسة خمس بنى إنشائية في شعر بلنّد الحيدريّ محاولين الكشف

عن معدل تكرار استخدامها، وكيفية التعويل عليها لإنتاج أدبية النص.

(١) د. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأملوب في الشوقيات، ص ٣٠.

(٢) د. أسامة البحيري: تحولات البنية في البلاغة العربية، ص ٩٦.

(٣) د. صلاح فضل: علم الأملوب مبادئه وإجراءاته، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٩٨٥، ص ٢١٧.

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

(١/٣/٢) تعد بنية التمني من أولى الدنى التي تناولها البلاغيون في مبحث الإنشاء الطلي وأولويتها تتأتى من مؤشرها الإعلامي (التمني) الذي يشير إلى بعدين متلازمين فيها . البعد الداخلي ، أو كما يقول البلاغيون "الأحوال القلبية" ، والبعد الخارجي المتمثل في الإنتاج الصباغي<sup>(١)</sup>

فالبعد الداخلي: يحتوي على الرغبة المحبوبة الدفينة (الأحوال القلبية) .  
والبعد الخارجي: وهو الواقع الخارجي الفعلي الذي يحتوي على الشيء المحبوب الذي لا يطمع فيه لأنه مستحيل، أو بعيد الحصول.

وقد قمت الدراسة بإحصاء الصيغ التي اعتمد عليها "بلند" في إنتاج بنية التمني ، فجاءت "ليت" ، وهي الأداة الرئيسية لأسلوب التمني مرة واحدة ، و"لو" المفرغة من دلالة الشرط ست مرات، و"عل" المفرغة من دلالة الترجي مرة واحدة ، كما أسهمت صيغة "أريد أن" في إنتاج هذه البنية ست مرات.

ومن الملاحظ أن الأداة المختصة لإنتاج التمني "ليت" شحيحة الاستخدام في شعر "بلند" والمرة الوحيدة التي استخدمها الشاعر، استخدمها مضافة إلى ياء المتكلم.

يقول :

" حديني

قد أطل الصمّتُ .....صمّا

وارقمي لي لجم الوحدة مضى

وابشي

من جدث القابر مويّ

هي أجدى أن تميش الآن منا

فيعينك

من الأطلال شتى

(١) د محمد عبد المطلب · البلاغة العربية ، ص ٢٨٠ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

أطلقها ملء أذني تننّي  
ليتني أصبح فيها اليوم صوتاً  
يرقص الأيام / حياً  
وهو يفني " [ص ٧٣، ص ٧٤]

تنتج الأداة "ليت" دلالة النفي في مستواها العميق، أي إن الشاعر لم يكن متكلماً في وقت التمني، بل كان صامتاً، أي إن التحول من العمق إلى سطح الصياغة يمر بثلاث مراحل:-

(أ) ليس لي صوتٌ في الليلي.

(ب) أتمنى أن يكون لي صوت.

(ج) ليتني أصبح صوتاً.

تنتج بنية التمني بـ "ليت" دلالة شعورية انفعالية مفادها أن التمني شيء لا يمكن وقوعه، وليس هناك مطمع فيه، ومن ثم يظل "بلند" في دائرة الصمت المطبقة ولذا كان الأمر في بداية السياق "حدثيني" الذي يبتب الشاعرُ من خلاله رغبته في الانعناق من الصمت الذي أطال صمتاً آخرَ أشد وطأة من الصمت الأول.

وإذا كان "بلند" قد استخدم أداة التمني الرئيسية مرة واحدة، فإنه يستخدم "لو" - على الرغم من وضعيتها الشرطية - في إنتاج بنية التمني ست مرات، لكن ذلك الإنتاج الجديد يكون بعد عدة تحولات تجري في المستوى العميق وهي تحولات تحررها من شرطيتها أولاً، وتنتهي لها إنتاج التمني ثانياً<sup>(١)</sup>، يقول:

" أطفى مصابيحك ..... ولنفرق

يا حارس النار

فالخلم لي متاهك الأزرق

قد أتعب البحار

فود لو تنتهي

(١) نفسه، ص ٢٨٢

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

حكاية البحار

حكاية الطواف في البحار

حكاية اللؤلؤ والمرجان

رود لو يفرق" [ ص ٢٢١ ]

لكي تتحقق المهمة الجديدة لـ "لو" فلا بد من تحقق بعض المواصفات السطحية حيث ينتصب الفعل بعدها ، وهذه العلامة الإعرابية تترد إلى المستوى العميق الذي تُضمَرُ فيه "أن" محدثة هذا الانتصاب ، ومن ثم يأتي التحول لإنتاج التمني على التالي:

١- إن أطفأت المنار يا حارسُ ، فإنه يقع مني انتهاء للسفر.

٢- أتمنى أن يقع منك إطفاء للمنا

٣- ليتك تطفى المنار فأنتهي من الأسفار.

٤- أودُّ أن تنتهي.

تسهم "لو" إذن - في تكثيف استحالة الحصول على الشيء المحبوب نتيجة لسطوة الواقع الخارجي، فالحلم الأزرق قد أععب البحار/ الشاعر، فتمنى لو تنتهي أسفاره "حكاية البحار، وحكاية الطواف في البحار" ، وتمنى أيضاً لو يغرق حتى يتم العناق الحبيب بينه وبين الموت الذي يمثل له عالم الطهارة - كما مر من قبل - ومن ثم يعكس التمني حالة من الرغبة الشديدة في العودة إلى الوطن ، وإنهاء حالة الطواف في البحار وإلا فليكن الموت.

تأتي صيغة "عل" <sup>(١)</sup> ، لتنتج بنية التمني ، وعلّ ولعلّ من الأبواب التي تنتج الترجي وهو ترقب المحبوب أو المكروه ، لأن الترجي ليس من أنواع الطلب في الحقيقة لأن المكروه لا يطلب ، ولذا لا ينتصب الجواب بعد لعلّ كما ينصب بعد أنواع الطلب <sup>(٢)</sup> .

(١) "عل" بلام مشددة مفتوحة أو مكسورة لغة في "عل" ، وهي أصلها عد من زعم زيادة اللام ، وهما بمنزلة عسى في المعنى ، وبمنزلة "أن" المشددة في العمل ، انظر معني اللبيب : ١٧٤/١ .

(٢) د. محمد عبد المطلب . البلاغة العربية ، ص ٢٨٢ .

## المستويات الأسلوبية ◊ — ◊ في ◊ شعر بلند الحيدري

وعندما تستخدم "غل" في التمني فإنها تزود بذئته بمعانٍ جديدة تكشف الرغبة الداخلية .  
وتوحي بإمكان التغلب على الواقع الخارجي المستحيل وتحويله إلى شيء يمكن الحصول عليه .  
يقول :

" يا سيدي  
إذا ما تاهى إلى صمت ليلك صوتي  
وكتئ  
على بعض خطو لبيت قمارى لحالة جرح  
للك بيتي  
لكوني إلي  
لإني لمبتئ  
وإني سقطت للمست لليل ولست لصبح  
ومسي جراحی غل لنا  
لقاء هنا  
يصر بنا الموطنا " [ ص ٦٠٠ ]

فالشاعر يترقب موعد اللقاء الحميم بينه وبين المحبوبة . وذلك إذا وصل إليها وهي  
المحبوبة النائية التي يظل واقفا عند أسوارها العالية يسقط ويقوم ، منتظرا أحضانها الدافئة في  
لقاء حميم يصير موطنا له ، ومن ثم يدرك بعثه بعد موته .  
وإذا ما كانت هذه الصيغ اللغوية تنتج دلالة التمني ، فإن شمة صيغة خبرية أثيرة  
يستخدمها " بلند " لإنتاج بنية التمني . وهي صيغة " أريد أن " التي تعكس الرغبة في الانعتاق من  
شيء مكروه ، وتمني حدوث شيء محبوب ، فصيغة " أريد أن " وإن كانت خبرية لفظاً إلا إنها في  
بنيتها العميقة تنتج معنى التمني ، وهذا ما تمثله قصبدة " أريد أن " [ ص ٣٢٧ ] التي نجتزئ منها  
السياق الآتي :

## المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ ◊ ◊ شعر بلند الحيدري

° أريد أن

أمد أذني لكل ضحكة

رققمة

أريد أن

أفهم ما يتل ملء دمع

مبصمة °

فصيغة "أريد أن" تنتج معنى الإنشاء "ليتني أمدُ....." التي تنبئ عن الرغبة الملحة في التوحد مع الواقع الخارجي لعالمه ، إذ إنه منطوق على ذاته ، لا يكاد يخرج عنها ولا يكاد ينخرط بين بني جنسه في الشوارع المزدهمة.

° أريد أن أغور لي شوارع مزدهمة

حكاية

أو غنوة

أو ملحمة °

فهذه الصيغة المتكررة في القصيدة ست مرآت تعكس كل واحدة منها رغبة جديدة في الانعقاد من عالمه الكئيب ، في أسلوب التمني - في ضوء ما سبق - " يحتلُّ التعبير عن عاطفة المتكلم مركز الثقل، وإن اقترن بطلب يدرك مقدمه نفسه صعوبة واستحالة تنفيذه"<sup>(١)</sup>

(٢/٢/٢) تأتي البنى الاستفهامية في التناول الثاني للبلاغيين ، وتأتي عند بلند في المرتبة الأولى للبنى الإنشائية ، وذلك لأنها من أكثر البنى الإنشائية ربطاً بين المبدع والمتلقي . إن أقصى درجات التماشج بين أطراف الدائرة (المبدع - المتلقي - العمل الفني) تتحقق حين يوضع المتلقي أمام سؤال لا شك في اختلافه عن الأساليب التقريرية الإخبارية - من ناحية - أو الأساليب التصويرية البيانية - من ناحية أخرى. لأن تلك الأخيرة لا تختلف عن سابقتها في كونها

(١) د. صلاح فضل : علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة ، مطبة فصول ، مج ٥ ، ١٤ ، أكتوبر ١٩٨٤ ، ص ٥٥ .

## المستويات الأسلوبية ◊ — ◊ في ◊ شعر بُلند الحيدري

تراكيب جاهزة مهما كانت جذتها وطرافتها ومهما توافر لها من القدرة على الخلق والابتكار فإنها تمنح المتلقي شيئاً في بؤرة الخلق ولكن دون أن تضعه هو بذاته في الشيء، أو مواجهته<sup>(١)</sup> إن البنى الاستفهامية من أكثر التراكيب اللغوية استدعاء للمثيرات عند المتلقي فهي تقطع رقابة التلقي، وتُمارس إحداث المفاجآت التي تنتهك جمود التوقع لتنشئ جدلية حيوية حركية بين المبدع والمتلقي، ومن ثم يصبح الثاني فاعلاً أصيلاً في التجربة الصياغية.

وقد قامت الدراسة بإحصاء أدوات الاستفهام ومعدلات تكرارها في شعر بلند الحيدري، ونتج عن هذا الإحصاء نتائج مهمة هي:

١- أكثر أدوات الاستفهام استخداماً "ماذا"<sup>(٢)</sup> ثمان وستين مرة، وهي أداة مهمتها طلب التصور، وهي أداة تتفرع عن "ما" المستخدمة خمس عشرة مرة.

٢- تأتي الهمزة في المرتبة الثانية بمعدل ستين مرة، والهمزة أصل أدوات الاستفهام<sup>(٣)</sup> والبلغيون يعدونها أم الباب، إذ إنها تعمل على محوري التصور والتصديق<sup>(٤)</sup> في أن مركز النقل الإنتاجي لها يختلف تبعاً للبعد المكاني للدوال. أي بحسب التقديم والتأخير في بنية السؤال، وهذا يتيح للشاعر حرية الحركة لإنتاج الدلالة الأدبية.

٣- كما تأتي "هل" في المرتبة الثالثة بمعدل تكرار أربع وأربعين مرة، وهي أداة إنتاجيتها طلب التصديق، أي وقوع النسبة التي تجمع بين طرفي الإسناد أو عدم وقوعها كما أنها تتخلص من هذه الإنتاجية في بعض السياقات لتفتح بنية التمني على التحوالي الذي ستراه.

٤- كذا تأتي "من" كأداة استفهام عن جنس الأعلام في المرتبة الرابعة، بمعدل تكرار ثمان وثلاثين مرة.

(١) د. عيد بلع: أسلوبية السؤال، رؤية في التنظير البلاغي، ط. دار الوفاء المنصورة، ١٩٩٩، ص ٧٧.

(٢) أخذت الدراسة هنا بالرأي القائل بأن "ماذا" كله استفهام على التركيب، انظر مخي اللبيب: ٣١٤/١.

(٣) نفسه، ٣١/١.

(٤) إذا كان المستهدف طلب إتيان وقوع نسبة أو علاقة بين أمرين في الخارج أو عدم وقوعها فذلك يعني أن الناتج هو التصديق، أما إذا كان المستهدف هو تصور الموضوع أو المحمول أو تصور العلاقة بينهما فهو التصور بيطر البلاغة العربية، ص ٢٨٦.

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

٥- ثم تتوالى أدوات الاستفهام التي مهمتها طلب التصور بنسب متفاوتة فجاءت "كيف"

بمعدل تكرار تسع وعشرين مرة ، تليها "لم" بمعدل تكرار إحدى وعشرين مرة ، ثم "أين"

بمعدل عشرين مرة، ثم "لماذا" ثماني مرات ، ثم "متى" سبع مرات فحسب.

٦- ينتج السياق بنية الاستفهام عن طريق التنغيم "Intonation" <sup>(١)</sup> في مستوى الحوار، ومن

ثم تأتي بنية الاستفهام دون أداة، وقد استخدم "بلند" هذا النمط بمعدل عشر مرات كان

أكثرها استخداما في الديوان الثالث بنسبة تكرار أربع مرات.

بيد أن فائدة هذه النتائج لا تتم إلا عند النظر لبنى السؤال في سياقاتها وهي سياقات

تحمل شحنات انفعالية وجدانية تعكس فوران العقل وعدم استقراره فالسؤال - بكل تشكيلاته -

يعكس حرارة الشك ، ووهج البحث ، كما إنه هو السبيل إلى برد اليقين <sup>(٢)</sup>.

(أ) ماذا

يرى خليل عميره أن "ماذا" كتلة لغوية واحدة وليست مكونة من "ما" + "ذا" ولا

علاقة لها بـ "ما" الاستفهامية ، زيادة على أنهما من باب نحوي واحد وهو الاستفهام وأنها ليست

باسم ، ولا علاقة لها بالاسمية ، فهي عنصر استفهام ليس غير ، يدخل على الجملة اللغوية

التوليدية ، أو على التحويلية القائمة على التحويل بعنصر الحذف كما يلي :



ثم جرى تحويل بالزيادة عن موضوع الجملة الذي هو مجهول أصلاً ، فجاء عنصر التحويل

(ماذا) لنقل الجملة من الإخبار إلى الاستفهام. <sup>(٣)</sup>

(١) التنغيم مصطلح يشير إلى ارتفاع الصوت وانخفاضه في الكلام ، ويسمى أيضا موسيقى الكلام ، إذ إننا نلاحظ أن الكلام تختلف نغماته ولحونه وفقا لأنماط التركيب والموقف ، ويساعد هذا الاختلاف على فهم المعنى المقصود ،

يفظر ، د كمال محمد بشر : علم اللغة العام ، القسم الثاني (الأصوات) ص ٢١٢

(٢) د عبيد بنع أسلوبية السؤال ، رؤية في التطوير البلاغي ، ص ٩.

(٣) د خليل أحمد عميره في التحليل اللغوي ، ص ١٣٢

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

يحاول بلنْد في استخدامه لهذه الأداة أن يخترق الواقع الكثيف الذي يحيط به ذلك الواقع

الذي ينن تحت سطوته لتساويه – في نظره – والفناء ، يقول:

• ما جئت إلا كي أكون فناءً

ولأشترى كفتنا

أضم بحروفه

أدوار عمر قد مضى هباءً

ماذا جئت لأجل النير الثقيل

بمنا

ورجاء • [ ص ١٤٤ ]

فبنيّة السؤال ، نتم عن مدى المعاناة ، التي تدفعه نحو التحسر على الحال ، فهو لم يجن شيئاً لتضعه تلك الجناية تحت وطأة النير الثقيل ، وهو لم يقترف جُرمًا في حياته إن جرمه الوحيد – في نظره – هو بقاءه ضمن الأحياء ، ومن ثم كانت أداة الاستفهام بما إنها تستفهم عن مجهول دعوة لمشاركة المتلقي للشاعر في إيجاد تفسير لما فيه من حال.

تعبّر الأداة "مانا" عن الضياع والقلق ، وعدم تحديد الهدف المنشود ، ومن ثم هي أشبه بأداة استكشاف في يد الشاعر. يقول اعتماداً على أسلوب التجريد.

• ماذا تريد ؟

ماذا تريد ؟

أيها الظل الشريد

ماذا تريد ؟ • [ ص ٢٧٧ ]

فتكرار الأداة في مساحة إبداعية ضيقة من شأنه أن يعكس قلق الشاعر وعدم تحديده الهدف الذي يسعى إليه ، ومن ثم ضياعه في طرقات الغربة ، ومن ناحية أخرى يثير هذا التكرار ذوق المتلقي الذي يفعل وحدانياً مع الشاعر لاستكشاف ما الذي يريده في هذا الواقع المرير. وهذه الدلالة – أيضاً – بحدها في السياق التي

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بَلَنْد الحيدريّ

كأس

وأغنية

وامرأة مربية

ماذا نحاول أن نكون

... ماذا نحاول.... " [ ص ٢٠٢ ]

فعلی المرغم من اجتماع النشوة الحسية (الكأس/ المرأة) إلا أن الشاعر لا يعرف له وجهة ،  
فالسؤال يعبر عن قلق مستمر، وإحساس بالضياع ، هذا الإحساس المتلبس بداخله يعيد بنية السؤال  
تارة أخرى ، لكن مع اقتصارٍ في شكله الكتابي " .....ماذا نحا .....".  
ولما كانت الأداة " ماذا " تحمّلُ المسؤل مهمة الإجابة ، ومن ثم وضعه موضع الحاضر  
الكائن ، فإن "بلند" يتكئ عليها لإنتاج نزعة استنكارية من موقف "بغداد" منه يقول :

" بغداد

يا سطوة غل

يا وجلاً أسود .....يا تجلاً يفرق في الوحل

ماذا لك في .....وماذا تركت أيامك لي ؟.....

أكثر من موتك لي جرحي يا بغداد " [ ص ٥٢٨ ]

وحيث يضع الشاعر "بغداد" موضع المسؤل . فهو لا يطلب إجابة صراحة واضحة وإنما  
الشان تبين التراكمات السلبية التي تركتها بغداد في نفسه وهنا تتولد دلالة الاستنكار لما فعلته به ،  
مما يجعله يفر منها بعد ما رأى فيها الموت في كل مكان.

إن أهم التراكمات السلبية التي زرعتها " بغداد" في صدر "بلند" الصمت . ذلك المرص الفتاك  
الذي أصيب به وقومه عن عمد ، لذا تراه يتساءل ماذا أبقى حراس الوطن له يقول:

" ولأني أقسمت لكل الحرم

أن أصبح أجبن من وطني

أجبن من أن أسأل ماذا .....؟

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

قلها... قلها

ماذا أبقوا من وطني

غير الأحداث الحلى بالعضن

لثلاثة أبيات حذفها الرقيب" [ص ٦٧٢]

يخرج بلند - هنا - عن دائرة صمته عن طريق أداة الاستفهام "ماذا" ، فيبدو - في بائي الأمر - مترددا في طرح السؤال "ماذا...؟" إلا إنه يمتلك الجسارة المفتقدة وأكمل سؤاله "ماذا أبقوا من وطني...؟" ، ويبدو أنه حين خرج عن اللغة الإخبارية وعمد إلى السؤال الذي هو من زخارف القصيدة ، يبدو أنه ارتكب فعلا فاضحا في الطريق العام ، لذا يتدخل "مقص الرقيب" ويقطع سلسلة من التساؤلات النارية فيقوم بقص ثلاثة أبيات يعبر عنها الشاعر باختزال لغويّ مدهش أكبر تأثيرا من ذكرها ، فيكتب الجملة بخط كتابي أصغر من خط القصيدة "ثلاثة أبيات حذفها الرقيب" ، إن هذا الحذف ليعبر عن مأساة الأديب في الوطن العربي بأسره ، فمقص الرقيب يرى بعينين تختلف - بلا شك - عن عين المندع أيضا اختلاف ، فالمبدع يكشف عن الحقائق وإن كانت قبيحة ، والرقيب يقدم للمتلقي كل ما هو متالي وجميل في محاولة لتدجين القارئ وتمرينه على الصمت ، يتعد الشاعر - إذن - عن الكلام المأفون ، ويضع أمام المتلقي وطنه بصورته القبيحة

" ماذا أبقوا من وطني

غير الأحداث الحلى بالعضن"

والرقيب يابى إلا الكلام المأفون الذي يصيب الذهن بحالة من الاستقرار والطمأنينة الزائفة - إن السؤال الذي يقدمه "بلند" في هذا السياق وخزّة في جنب حراس الوطن الذين يعتبرون الإبداع فعلاً فاضحا، فيمارسون هوايتهم في مصادرتة وحجبه عن الناس.  
(ب) الهمزة:

للثلاثميين حديث طويل عن الهمزة كأداة استفهام من حيث إنها أم الباب وإنتاحها للتصور والتصديق ، ودخولها على الواو والعاء وثم ، وإمكانية حذفها من السياق اعتمادا على القرينة ، وتركيب الجملة الاستفهامية بعدها من حيث التقديم والتأخير ودخولها على الاس

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

والفعل ، إلا إنها بالفعل أولى<sup>(١)</sup> . وخروجها عن الاستفهام الحقيقي إلى ثانية معانٍ ذكرها ابن هشام في المغني<sup>(٢)</sup> ، لكننا - من محصول كل ذلك - نتوقف عند فاعليتها في النص الشعري ومدى نجاحها في إنتاج الدلالة ، يقول بلند :

" جتم مع الفجر "

وكنا هنا

لُقتل في صمتٍ ولا ندرى

أَيصَلِبُ الإنسان

أتحرقُ النيرانُ

بيوتنا

صغارنا

لأننا نلحمُ بالفجر " [ص ٣١٤]

تنزع الهمزة هنا دلالة الإنكار التوبيخي الذي يقتضي وقوع ما بعده ، ومن ثم يُلام فاعله ، وهذه الدلالة تعبر عما واجهه الشاعر من بطش سلطوي عمل على سفع الأحمال وقتل الحياة بتقتيل الصغار وحرق البيوت ، تتكثف دلالة الإنكار التوبيخي أكثرَ عندما نقرأ قول الشاعر: "لأننا نلحمُ بالفجر...." هل مجرد الحلم بالنور ، وبالفجر رمز النقاء والبركة جريمة تعاقب عليها السلطة ؟ لذا كان الإنكار الذي عن طريقه يواجه " بلند " سلطة غاشمة ، وكان التوبيخ على ما تراه السلطة من جرم ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فالشاعر يوضع بنية السؤال هكذا :

\* الهمزة فعل ————— أ + يُقْتَلُ

\* الهمزة فعل ————— أ + تُحْرَقُ

يكتف من حدة اللوم عن طريق الشك في حدوث الفعلين أصلا (يقتل/ تحرق) وكان قتل الإنسان وصلبه شيء عظيم الضرر لا يحدث أبدا في ظل دين يدعو إلى عدم سفك الدماء وفي ظل

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ١٨٠

(٢) ابن هشام الأنصاري : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ١/ ٣٩٩ ، ٤٠ ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

عالم يموج بالنداءات التي تحفظ للإنسان - أيًا كان - حقه في الحياة .  
من الدلالات الأسلوبية التي تنتجها الهمزة دلالة التهكم ، والتهكم قد يكون صادرا عن  
نفسٍ مثقلةٍ بالهموم ، وهنا يكون التهكم أشبه بالبكاء وإظهار التحسر ، فحين يامر "أبرهة الأشرم"  
برجوع الشاعر لوطنه ، تسبطر على الثاني روحٌ تهكمية تكتنفها دلالة تعجبية ، إذ إن الأمر بالرجوع  
جاء بعد فوات الأوان ، يقول بلند :

" - أتقول : تعود غداً ؟

أعود لمن ..... ؟

ألبي ؟

ألجنة طفل ميت ؟

الكومة أحجارٍ مسختٍ أطلائاً

تجهش في الصمتِ

الطفلة

أعود لأبحث عن بيتي

في كومة أحجار

الطفل ميت

أعود لأبحث عن بقايا خدعه " [ ص ٧٩٥ - ص ٧٩٦ ]

فبعد أن فقد بيته فصار إلى أحجارٍ مسوخة ، وبعد أن فقد ابنته تحت تلك الحجارة وبعد  
أن مات طفله. لن يرجع إذن؟ ، فالسياق بما يحويه من تسعة أسئلةٍ يقدم دلالة تهكمية مريرة.  
كذا تتكثف دلالة تعجبية من أمر الرجوع بعد مضي الوقت ، لن يرجع إذن بعد فقد الأهل والمال  
والولد ليبقى - إذن - وحيدا في غربته.

## المستويات الأسلوبية ◊ ————— ◊ في ◊ ————— ◊ شعر بلند الحيدري

(ج) هل :

وهي أداة استفهام إنتاجيتها طلب التصديق أي وقوع النسبة التي تجمع بين طرفي الإسناد أو عدم وقوعها ، وهي صالحة للتعامل مع الجملة الفعلية والجملة الاسمية<sup>(١)</sup> .  
وقد اعتمد "بلند" على أداة الاستفهام "هل" في التعبير عن الإحساس بالقلق وعدم التحديد والخوف والضياع ولا شك أن ذلك قيمٌ نفسية مؤثرة ، فقصيدة "حب قديم" [ص ٢٥٩] تقوم على بنية السؤال "هل تذكرين" التي تتكرر رأسياً في القصيدة أربع مرات ، ومن خلال هذا التكرار وتوزيعه الإستراتيجي على جسد القصيدة [ مرة ← مرتين ← مرة ] يكشف عن حالة من القلق وعدم الثقة في المحبوبة كما إنه يعبر عن انفلاتها منه ونسيانها له رغم ما كان بينهما من حب ، يقول:

وأتى الفطارُ

وتصالحت أيدي كثار

إلا.....يدي

هل تذكرين.....إلا.....يدي

كانت هناك مهياة لأجل موعد

لكن عبرت

عبرت لم تلتفتي

لم تنشدي سرى الدفين

وضحكت مثل الآخرين

أما أنا

فلقد خجلتُ

خجلتُ من حبي المهين \* [ص ٢٦٠]

تأتي بنية السؤال "هل تذكرين" لتقطع حط تنامي الأحداث المسروبة ، وجاء هذا القطع كوسيلة اتصال مع المحبوبة المناسبة التي انسحبت من أمامه دون أن تلتفت لسلامه ، كان السؤال

(١) د. محمد عد المطلب - البلاغة العربية ، ص ٢٨٨

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

سثابة دعوةً للتذكروإعادة الود المنصرم بينهما .

إن شعور "بلند" بالغربة يتنامى أكثر حين تنهار قممٌ تحريرية شكلت فكره في مرحلة من عمره ، وحين تنهار إحدى هذه القمم بالقتل يفقد الشاعر اتجاهه ، ويظل متخبطاً لا يدري له وجهة ، لذا تراه بعد قتل "جيفارا" قائد الحركات التحررية في العالم يسقط في حالة من التخبط وعدم تحديد الهدف ، يقول :

" هل مات جيفارا

كلا .... كلا لريتنا مات

هل أبحث عن ترومكي

كلا ..... كلا

لمدينته المهجورة في رحلة شمس

هربت كل شوارعها من بين أصابع الخمس )) [ص ٥٦٤]

إن موت زعماء التحرر يمثل انسحاب لمدنهم الفاضلة من وجدان الشباب العربي ومن ثم كانت بنية السؤال كاشفة عن دلالات الحيرة والقلق وفقدان الإنجاه . كذا كان الأمر حين مات الشاعر الإفريقي "تشكاي" يقف بلند مبهوراً لا يصدق موت صديقه ، يقول :

"هل مات تشكايا ....!؟

أقلمل في ألف سؤال عن معنى الموت .

أقلمل في الحرف لأخرج هذا الصمت\* [ص ٧٤٥]

فالسؤال على ما يحمل من دهشة وعدم تصديق لحقيقة الأمر، إلا إنه يمثل حالة من حالات التخبط، لذا أرفقه الشاعر بالجملتين الخيريتين:

أقلملُ .....

أقلملُ .....

تتميز "هل" بإمكانية إنتاج دلالة التمني في بنيتها العميقة ، وذلك حين تفرغ من دلالة

الاستفهام ، وذلك ما نلاحظه في السياق الآتي .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

" هل لي أن أسألَ ليلك أن يستر عاري "

هل لي أن أغسلَ لي الظلمة أوزاري؟ [ ص ٦٣٦ ]

فدلالة التمني تتولد من خلال عدة تحولات من العمق إلى السطح:

ليس لي ما يستر عاري.

أتمنى أن يكون لي ما يستر عاري.

ليت لي ما يستر عاري.

هل لي أن أسألَ — لي يستر عاري.

فالتحولات تنتج تراكيب صحيحة نحوياً أولاً ، وتتيح لـ "هل" أن تمارس فاعليتها في التخلص من الاستفهام إلى التمني ثانياً ، ثم تدفع التمني إلى إطار الممكن ثالثاً، وخاصة أن الشاعر في هذا السياق كان واقفاً على أسوار بيروت يستحثها لتأويه<sup>(١)</sup>.

من الخصائص الأسلوبية لأداة الاستفهام "هل" اعتمادها بنية تحتية خبرية مؤكدة وفيها يتخلص السؤال من دلالة الاستفهام الحقيقي الذي يطلب الإجابة بـ "نعم" أو "لا" وينتج دلالة خبرية مؤكدة بـ "قد"<sup>(٢)</sup> ، وحين تكون البنية التحتية مؤكدة بـ "قد" فإنها تحقق الحال التي ينشأ فيها النص ، عن طريق دخولها على الفعل الماضي . يقول :

" بغداد "

هل شامت أحلامك فانتحرت

بين يديّ جلاذ

هل جفت كل ليليك فما عادت

إلا أرضاً بوراً وجراذ " [ ص ٨٠٩ ]

فالبنية العميقة تعتمد على الإثبات بتوظيفة "قد" التحقيقية ، ومن ثم يكون الهدف من السؤالين السابقين تأكيد الحال التي آلت إليها بغداد - في نظر الشاعر- وتكون الإنتاجية الجديدة

(١) قصيدة إلى بيروت الحجر الثاني ، ص ٦٣٣ ، وما بعدها من الأعمال الكاملة  
(٢) يأتي "هل" بمعنى "قد" ، وعلى هذا فسر أكثر المعسرير قوله تعالى ﴿ هَلْ أُنَبِّئُ عَلَى الْإِنْسَانِ حِينٌ مِّنَ الدَّهْرِ... ﴾ [الإنسان ١] على معنى "قد" ، ينظر الإقتان في علوم القراء ٢٥٣/٢

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلّند الحيدريّ

للسطرين السابقين كالآتي: "بغداد ، لقد شاهت أحلامك ، وقد جهت لياليك ...".  
(د) مَنْ :

تأتي "مَنْ" للسؤال عن جنس الأعلام" فهي عند النحاة اسم استفهام عن العاقل ولما كانت "مَنْ" للعاقل فلا يجوز أن يستفهم بها عن شيء ، ولا يجوز أن تقع موقع الصفة ويستفهم بها عن النكرة والمعرفة<sup>(١)</sup> ، ولما كان إنتاج "من" استفهاما عن عاقل ، فهذا يعني غيابها صياغيا من السياق ، ومن ثم فهو بعيد عن عالم النص يسعى الشاعر بإسخاله إليه وهذا العاقل المستفهم عنه يمثل حالة من حالات السكون النفسي ، وإلا لماذا يستفهم عنه يقول :

" واليوم كفتنا السكون ولم نزل "

بربيع عمرينا

[ ص ٤٥ ]

لمن يرثي لنا "

فعدم وجود الآخر المستفهم عنه د "من" يمثل الوحدة القاتلة التي يحياها الشاعر تلك الوحدة التي أكلت سبي عمره ، وهولم يزل بناب السنين ، إن وجود الآخر من شأنه أن يواسي وحشة الشاعر ، ويضمد جراحه ، لذا كانت الحاجة إليه بعد أن فُقد صياغيا وحضوريا عن الشاعر.  
(هـ) كيف :

تخرج "كيف" عن دلالتها التي يستفهم بها عن الحال إلى دلالة تعجبية تتخلق عن طريق التفتيم الصوتي الذي تتعرض له بنية السؤال ، ومن ثم يحملها الشاعر دلالات الدهشة التعجبية لما يراه في واقعه من أوضاع غير صحيحة ، فالبراءة في معجم السلطة تُعد تهمة يحاسب عليها من يتمتع بها ، لذا كانت دلالة التعجب التي تكتنفها الدهشة المبرورة يقول :

" قل لي :

كيف غدوت في جبل النقمة

كل براءاتك قمة

كيف غدوت الرقم المطمونا

(١) د حليل عميره في التحليل اللغوي ، ص ١٣٣ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُكْنَد الحيدريّ

الاسم الملعون

والوطن المظفونا"

كيف غدوت - وباسم براءتك - يا جدي

الوطن المظفونا " [ ص ٤٤٧ ]

إن البراءة التي كان يحملها الجد أصبحت في ظل الوطن المظفون تهمة ، وهنا تكمن الرغبة في الارتداد لعصر الجد / الإنسان .

" يا جدي "

هل لي أن أبعث في أمسك ..... " [ ص ٤٤٧ ]

(و) لِمَ :

وهي أداة استفهام يستفهم بها عن السبب ، سبب حدوث الفعل ، سواء أكان فعلا إيجابيا أم سلبيا ، وتمثل - في يد الشاعر- رأس حربة يحاول أن يخرج بها عن دوائر الأحداث غير المعللة ، نلاحظ ذلك بوضوح في قصيدة "لِمَ لَمْ يعتذروا" ، إذ يتكرر السؤال ثلاث مرات بدءاً من العنوان ، ومع كل مرة يتكثف الإحساس بالمواجهة الفادحة مع الغربة حتى في يوم احتفاله بعيد ميلاده ، يقول :

" منتصف الليل ..... الواحدة ..... الثانية ..... الثالثة

ما من أحد

الرابعة ..... الخامسة

ما من أحد

هل شتّ بهم وعد عن وعدي

هل نسي الكل بأي اجتزت المتين

بثلاث سنين

وبأن الموعد

لقد لا يصبح مرئى في وعد

الشمعة تجمع آخر ما بقي منها

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

وسؤال يلتف على شلتي

ويفور بعيدًا لي الصمت

لِمَ لَمْ يعتذروا.....!؟

لِمَ لَمْ يعتذروا.....!؟ " [ص ٨٠٤]

سلسلة من التساؤلات الممزقة بين النطق والصمت يحاول الشاعر من خلالها إيجاد العلة في عدم مجيء الأصدقاء على كثرتهم، لكن النتيجة تبقى هي القائمة بعد طول انتظار، ونصادف صورة رأس مرماة على منضدة، والشمعة تتآكل بجوارها.

(ز) أين :

ويستفهم بها عن المكان، وحين يفقد الشاعر تحديد المكان، فإنه - بالضرورة - يفقد اتجاهه، ومن ثم يسير بلا هدف أو هوية. وقد يفقد مكان وجود الأشياء، ومن ثم يفقد وجودها الفعلي في حياته، يقول:

" وكنا

نسأل من أين سأتي المني

من أين

لن تأتي

لن تشرق الشمس

ولي بيتي

تفور لي الموت

أقدام أطفالي بلا صوت

من أين

لن تأتي " [ص ٢١٤، ص ٢١٥]

السؤال عن مكان "المني" يقتضي السؤال عن كنهها نفسها، ومن ثم فقدانها في حياته فاما، لكن من أين ستأتي تلك المني، وعناصر النفي المستقبلي متواحدة في النص بقوة ثلاث.

## المستويات الأسلوبية ◊ ————— ◊ في ◊ ————— ◊ شعر بلنّد الحيدريّ

مراتٍ [ لن تأتي - لن تشرق - لن تأتي ] فهذا الوجود المكثف لعنصر النفي يعيد بنية السؤال تارة أخرى بنبذة مريرة " من أين ...." إن المنى والشمس أشياء ليست لها حضور في عالم الشاعر الفعلي ، فهو يستفهم عنها ، أما الموت ، والصمت فهي عناصر حاضرة بعيدة عن الاستفهام .  
(ح) أي :

تعتمد بنية السؤال بـ " أي " التمييز بين أحد المتشاركين في أمرٍ يعمهما ، " ولا بد في هذه البنية من وجود منطقة مجهولة تسعى الأداة للكشف عنها " (١) ، فحين يقول بلنّد :

أي سر كروعة الخوف

جاث

بين جفنيك موغل في شجونك

كلما أدلف المساء تغطي

العنوان الدهول فوق جفونك " [ ص ١٢٥ ]

نجد أن " السر " منطقة دلالية مجهولة تسعى الأداة لتخصيص طبيعتها ، ومن ثم ترتد البنية إلى العمق على نحو تمييزي ، أي : " ما الذي يميز السر الذي كروعة الخوف في عيونك ..... " إن هذا السر المسؤول عنه سرّ ليلي يولد في الظلماء ممارسا سلطته كالأفعوان .  
(ط) الاستفهام بلا أداة :

على الرغم مما تحقّقه أدوات الاستفهام من اقتصارٍ في التعبير اللغوي (٢) ، إلا أن بنية السؤال قد تأتي بلا أداة ، والذي يؤدي هذه البنية في شكلها الأكثر اقتصادا النغمة الصوتية أو التنغيم " Intonation " (٣) ، والنغمة الصوتية " أصل في اللغة المنطوقة واللغة المنطوقة أصل اللغة " (٤) . ولما كانت النغمة الصوتية هي التي تنتج بنية السؤال المحذوف الأداة ، فإن مكان تواجدها -

(١) د. محمد عبد المطلب : البلاغة العربية ، ص ٢٩١ .

(٢) يرى ابن جني أن أدوات الاستفهام ، وأسماء الشرط تحمل في طبيعتها الإيجاز ، فمن ذلك قولك : كم مالك؟ ألا ترى أنه قد أضاعك ذلك عن قولك : عشرة مالك أم عشرون أم ثلاثون..... ينظر : الخصائص ، ٨٢/١ .

(٣) يعد التنغيم أهم وسيلة للتفريق بين حالتَي الإثبات والاستفهام . ينظر : علم اللغة العام القسم الثاني (الأصوات) ص ٢١٢ .

(٤) د. خليل عمارة : في التحليل اللغوي ، ص ١٤٨ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

إذن - يكون ضمن أسلوب حوارى بين طرفين ، وذلك اعتمادا على ما ينتجه التنغيم وتعبيرات الوجه من دلالات ، التنعيم - إذن - (( تغييرات موسيقية تتناوب من صعود إلى هبوط أو انخفاض إلى ارتفاع حسب المشاعر والأحاسيس التي تتناوبنا ... فنعمة الاستفهام تختلف عن نعمة الإخبار ونعمة النفي تختلف عن نعمة الإثبات ))<sup>(١)</sup> ونلاحظ ذلك في السياقات التالية :

١- " وأشربتِ ..... أنتِ

أنا

أجلُ

وبلا خجل

كانت تشربُ يداكِ ..... أنتِ

أجلُ

وانتِ ..... " [ص ٣٤١]

٢- " وأنتِ.....

أنا أنا ..... ما زال مجدائى في زورفى " [ص ٤٢٢]

٣- " أمؤلم أن تلبس الحذاء كل يوم

أجل ..... أكره أن أنزعهُ

أكره أن ألبسه

نكرهه... " [ص ٥٦٨]

٤- " قالت : وخطابى

للت لها : صحراء ربداء

توجزها نقطة حبر " [ص ٧٠٠]

في هذه السياقات يأتي القول الشعري في أسلوب حوارى بين الشاعر وآخر ومن ثم يأتي

(١) عبد الكريم محاهد الدلالة المعرفية عند العرب . ط دار توبقال، الدار البيضاء (د ت)، ص ١٧٨

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

الاستفهام بلا أداة اعتماداً على التنغيم الصوتي القائم في لغة الحوار، ففي السياق الأول يكون الحوار بين الحبيبين حواراً بالعينين فحسب بعد تعطل لغة الكلام إذ إن عودة الحبيب تمثل دهشة كبرى للمحبوبة الأمر الذي يجعلها تقف متسائلة : أهو؟ أم شخص آخر، والعجيب أن يكون نفس الشعور قد تلبس الشاعر في نهاية السياق "وأنت".

وفي السياق الثاني نجد أن السؤال من الجانب الآخر يأتي محملاً بشحنة يكتنفها الحزن والأسى على هذا الحبيب الراحل . وفي السياق الثالث يكون الحوار بين الأب والطفل العنيد الذي يرى حذاءه عامل بعد بين قدميه وبين أرض الوطن . ولذا يكره أن يلبسه ، كذا يأتي السياق الرابع بنفس الأسلوب الحوارية الذي يعتمد على السرعة والراشقة الأدائية.

يدخل الاستفهام إذن في المنظور البلاغي عندما يتجاوز دلالاته الأصلية التي هي طلب الفهم إلى دلالات متعددة ينتجها السياق في إطار التحرية الإبداعية . كالإنكار أو التقرير أو النفي أو التعجب أو ما إلى غير ذلك .

إن السمة الأسلوبية لبنى الاستفهام في إطار فن الشعر ليست سمة استخبارية فالشعر لم يكن فناً تقديراً، بل حتى يأتي الاستفهام فيه للاستخبار عن أمرٍ " نعم " أو " لا " ولكن النص الأدبي كما يقول "ريفانير" فريد من نوعه دائماً . وهذا التفرد أبسط تعريف يمكن أن نقدمه للأدبية.<sup>(١)</sup>

(٣/٣/٢) عنى البلاغيون ببنية الأمر عناية لا تقتصر على كونها بنية إنشائية طلبية وإنما تجاوزها إلى كونها بنية توليدية كخيرها من البنى الإنشائية ، وذلك لأنها لا تعرف الالتزام بأصل المعنى الموضوع لها وهو "طلب حصول الفعل بصيغ محددة على سبيل الاستعلاء" بل إنها بنية تحاول أن تنتج ما لم تتعود اللغة إنتاجه ، وهذا الإنتاج يعتمد على تحول موضوعي يخرج البنية من درجة الصفر البلاغي، ويتيح لها إنتاج خمسة وعشرين ناتجاً ليس من مهمتها الأصلية إنتاجها.<sup>(٢)</sup>

(١) نقلاً عن . د محمد سيد أحمد الموسوي : البنية اللغوية في النص الشعري . درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب ، ط مطبعة الشورجى، طابعا ، ٢٠٠٧ ، ص ١٦٤  
(٢) د محمد عبد المطلب : البلاغة العربية ، ص ٢٩٣ . وقد نقل هذه المعاني السيوطي في الإقتار ، ٢٤٢/٢ ، ص ٢٠٣ عن بهاء الدين السكي

## المستويات الأسلوبية — في — شعر بلند الحيدري

هذا ، وتعود المعاني السياقية الجديدة المولدة لبنية الأمر وخروجها عن درجة الصفر البلاغي إلى الوظائف الثلاث : " الوظيفة الانفعالية (المتكلم) ، والوظيفة الطلبية (المتلقي) ، الوظيفة الشعرية (الصياغة) ، وقد لا تنفرد كل دلالة بوظيفة لغوية مستقلة ولكن قد تتدخل وظيفة أو أكثر في الدلالة الواحدة"<sup>(١)</sup>.

وقد تعامل "بلند الحيدري" مع بنية الأمر تسع وثلاثين وثلاثمائة مرة (٣٣٩) موزعة على صيغ بنية الأمر فجاءت كالآتي:

(أ) فعل الأمر = ٢٩٩ مرة .

(ب) المضارع المقرون بلام الأمر = ١٥ مرة .

(ج) اسم الفعل الأمري = ١٢ مرة

(د) المصدر النائب عن فعل الأمر = ٣ مرات .

وقد كان الديوان الأول - تبعاً للإحصاء - أكثر الدواوين تكراراً لبنية الأمر [ (٧٦) مرة لصيغة فعل الأمر. و(٦) مرات للمضارع المقرون بلام الأمر. و(٧) مرات لاسم فعل الأمر. و(٣) مرات للمصدر النائب عن فعل الأمر] وهذا يبرز مَعطى أسلوبياً مفاده أن الشاعر، وهو في بداية طريقه الإبداعي - كان قد استخدم طاقات لغوية متعددة كي يعبر عن موقفه ورؤيته للعالم، ومع الوقت يتقلص هذا الأسلوب المتعدد ليرتكز على صيغة واحدة لإنتاج تلك البنية، ومن ثم جاء في الترتيب الثاني لإستخدامها الديوان التاسع والأخير بمعدل تكرار (٣٩) مرة لفعل الأمر، ومرة واحدة للمضارع المقرون بلام الأمر ومرة واحدة لاسم الفعل الأمري.

وقد خرجت دلالة الفعل الأمري عن المعنى الاصطلاحي لتنتج بنى إنشائية يتكى عليها الشاعر في إنتاج نصوصه الإبداعية، ففي قصيدة والنافذة العمياء [ ص ٦٨٥ ] يأتي صوت الأب ناهراً على ما اقترفته يد الابن الضال، الذي يأتي أن يسمع إلا رأيه فحسب يقول:

(١) د اسامة التحيري. تحولات البنية .....، ص ١١٧

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

" شاعلتُ دروسَ العلم ولم تتعلم

أدركتك بالوعظ فلم تسلم

ونصحتك... لم تصغ ولم تسمع

إلا فمك الأبهكم

يا ولدي كُن حطباً لجهنم" [ ص ٦٨٦ ]

فبنية الأمر " كن حطباً لجهنم " تأتي مكثفة للإهانة التي يلقاها هذا الابن من أبيه حيث إن المقصود تصغير شأنه ، وقلة العناية به .

وتخرج بنية الأمر أيضاً من درجة الصفر لتنتج دلالة الدعاء ، وعندئذ تنزلق دلالة الاستعلاء لتصبح في جانب المأمور (المتلقي المباشر) وتخل محلها دلالة الخضوع والتضرع في جانب الأمر/ المتكلم، وبذلك تنعكس حركة الدلالة لتصير من الأدنى إلى الأعلى على عكس الحركة الدلالية في مرحلة الصفر للأمر . يقول:

" ربّاهُ "

احفظ لي حياتي

أنا لا أريد سوى حياتي " [ ص ٢٩٤ ]

فالسطر الأول يحمل دققة شعورية تكتنفها حالة من التكم على الأمل ، إذ إن صيغة النداء المحذوف الأداة "رباهُ" تتوازى موسيقياً مع اسم الفعل " أوأه " الذي بمعنى أتوجع ومن ثم كان الدعاء الحارّ إلى الله - عز و علا- بأن يحفظ له حياته ، وهو في غريته ثم يعدل عن هذا الأسلوب الإنشائي إلى الأسلوب الخبري الذي يقدم تعليلاً لهذه الرغبة فيأتي في بنيتها الأثيرة بنية القصر "أنا لا أريد سوى حياتي".

نتج بنية الأمر- في إحدى تحولاتها- دلالة التمني، وتقوم الوظيفة الانفعالية والوظيفة الشعرية بإنتاج هذه الدلالة التي يكون فيها المتكلم في حالة طلب شيء محبوب يطمع في حدوثه ، فوجه الجد يمثل وحه البراءة في عالم الشاعر الحاضر، لذا كانت الرغبة في العودة لهذا العالم العكس (ماضي الجد) ، لكن حين يتعذر هذا اللقاء الحميم يتمنى الشاعر أن يتقدم وحه احد إلى الحاضر

– إذ قد فشل الارتداد إلى الماضي – عثه يخفف من تخليط الواقع ودمايته ، يقول:

" يا جدي

قل لي :

هل لي أن أهبث في أمك ؟

أأنا يا جدي

ما زلت ألمم نفسي في كل ملاءتك

تلك البيضاء بلون براءتك

يا جدي

ارم بوجهك في سجنى ..... من يدري

قد تولد ثانية

في شيء من بعض براءتك

يا جدي

قل لي :

هل لك أن تولد ثانية يا جدي " [ ص ٤٤٨ ]

فالفعل "ارم" يشترك مع السؤال "هل" في إنتاج دلالة التمني، عن طريق الارتداد إلى البنية

العميقة: "أتمنى أن ترمي بوجهك في سجنى" ، إلا أن الفعل الأمري يكثف الحاجة الماسة في تحقيق

هذه الأمنية ، ومن ثم تحقيق الخلاص من عاملي سلب : السجن ودماية الواقع. نفس الدلالة

ينتجها فعل الأمر في سياق آخر. يقول بلنند:

" يا أيها المدل الملق في رقاب المائتين

يا أنت

يا ملاءة سوداء في الأبية الحقة

اصرخ بهم

قد كذبوا

فليس بين الزيف والحقيقة

إلا دمّ جف على الأسفلت من سنين

اصرخ بهم

غداً إذا مرّ بنا الصبح

ستلقي السكين بالجرح

اصرخ بهم" [ص ٤٧٤]

يعكس تكرار الفعل "اصرخ" في السياق السابق الرغبة الجامحة في أن يدخل العدل - كقيمة إنسانية كبرى- في حيز التنفيذ ، يدخل إلى دائرة الفعل بدلاً من دائرة اللافعل كما ينتج الفعل (اصرخ) دلالة على الرغبة في تحقيق تلك الأمنية العزيزة التي عن طريقها يخرج العدل من " البراويرز" العتيقة إلى "براويرز" الفاعلية والتحقيق. الشاعر يريد حقا متحرراً غير مقيد ، يريد صارخاً وإن قصرته السلطة على شعاراتها الجوفاء ، لا يريد بلند للحق أن يتحول خمرا في كؤوس السلطة ، إنما يريد صارخاً لا يهدأ . وإن هدأ فقد مات.

يتحول الأمر إلى الأمر السلطوي حين يقدمه الشاعر كأداة سلب تنتج الصياغة الشعرية

، فالقارئ لقوله

" - اصغ ..... اصغ

وأصغيت وأرهفتُ السمع ، ولكني

لم أصغ شيئا

- اصغ .... اصغ " [ص ٧٢٥]

يجد أن صوتاً يجيء أمراً بالإصغاء ، ورغم أن الشاعر يصغي - بل يرهف السمع نتيجة لضغوط الأمر- تفشل كل محاولته لسماع شيء معين ، يجيئه الصوت الأمر تارة أخرى "اصغ ... اصغ" ، أهذه محاولة تضليل تمارسه السلطة كي توهم أبناءها بأشياء ليس لها وجود ؟ أم إن هذا الصوت يمارس فاعليته بالاتكاء على دلالة الاستعلاء ، في فعل الأمر فحسب ، يقول:

" اعلم ... كي لا تُعذّم ..... اعلم كي تسلّم

ممنوع أن تقرأ ..... أن تكتب

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

أن تحكي..... أن تبكي..... أن تسأل حق

ما معنى بغداد

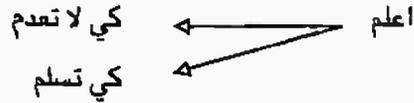
ما معنى أنك إنسان أو حيوان

أو أنك أكثر من حجر منسي في بغداد

ممنوع أن تصيح أكثر من ساقين لعاهرة

أو كفين لقواد" [ ص ٧٢٨ ]

فالتكثيف الدلالي والصياغي لفعل الأمر المتبوع بتعليقين مختلفين على النحو التالي :



يكشف عن المشهد السلطوي الكذاب لعالم الشاعر، إن قائمة المنوعات الواردة في السياق السابق - فقط - من شأنها أن توضح المناخ الثقافي الذي كان يحياه " بلند" لقد كانت بغداد في عصره رثة مسدوبة ، لا تقدر أن تتعايش معه بشكل من الأشكال ، ومن ثم كان الصدام ، الصدام بين مؤسسة قومية للقمع ، وبين شاعر يسعى للإصلاح.

ما جدوى الحياة -إن- في وطن كالرثة المسدوبة؟! ، لذا كانت دلالة الالتماس متولدة

من بنية الأمر في السياق التالي:

" ما ألسى هذا الومج الأسود

في عينك يا وطني

يا أنت المرصدُ لي

من خلف شفاة خنجرك المسموم

اقتلني

اقتلني

اقتلني

ولكن ، قل لي :

ما جدوى نصرٍ في زمنٍ مهزوم

## المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ ◊ ◊ شعر بلنّد الحيدريّ

ما جدوى أن تقتل إنساناً مقتولاً

يا وطني<sup>١</sup> [ص ٧٥٥]

ففي دلالة الالتماس التي تنتجها البنية الأمرية تقلصُ عن الاستعلاء والتضرع، والدعاء إنما هي دلالة ينتجها التواصل الحواري مع متحاورين، حيث يكون بينهما تساوي المكانة، وهذا ما نلاحظه، فالوطن مهان أيما إهانة، كذا أبناؤه مهانون، فما جدوى نصر تتحدث عنه وكالات الأنبياء، ما جدوى نصر والإنسان يقتل في وطنه المقتول مثله.

من الدلالات التي تنتجها بنية الأمر دلالة "النصح"، وهي دلالة تتجه مباشرة إلى المتلقي<sup>١</sup> وتتحرك فيها الدلالة من أعلى - اعتدياً - إلى الأدنى، ويكون الاستعلاء مصحوباً بدلالات الحكمة، والرغبة في إفادة المتلقي، والحرص على مصلحته، وذلك يجعله يمتثل للأمر ويقبله راضياً عن طيب خاطر<sup>(١)</sup>. فدلالة الحكمة تكون حين يرغب الشاعر في توصيل معنى من المعاني إثر تجاربه المتعددة في الحياة، يقول:

"واشخ بفكرك راندا ومعلقا

ك لا بهرك يكبر الإنسان"

[ص ٨٤٠]

فلننّد في القصيدة كلها يوضح مهمة الشاعر في الحياة، ويدعوه للالتزام بقضيته ويظل مجاهداً في سبيلها حتى يهلك دونها، ومن ثم كانت مهمته العظيمة، يقول:

بعظيم شمرک بعظم الإنسان

وعلى يدك لكم تطاول شان"

[ص ٨٣٧]

فهذا الخطاب الموجه للشاعر- أيّ شاعر- يحمله مسؤولية كبرى تجاه العالم، إذ إن أيّ شاعر هو أداة التنوير لعالم لفق الظلام، وهو الواحة الخضراء الذي يؤول إليها كل إنسان قد أرهقته الكلمات الجوفاء.

(١) د اسامة الحيدري تحولات اللبنة ، ص ١١٩

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُكْنَد الحيدريّ

شمة ملاحظة أخيرة على هذين البيتين ، وهما أنهما من آخر ما كتب الشاعر أي إنه بلقى برماد تجاربه للقادمين من بعده كي يدركوا حجم مهمتهم التي تآبى وضع الإنسان العربي تحت نير التخلف والجهل والظلم.

أما عن الرغبة في إفادة المتلقي والتي تحققها دلالة النصح والإرشاد ، فإنه يمكن ملاحظتها في الأوامر الملقاة إلى المحبوبة، حيث إن الشاعر يسعى أن تكون دائماً معه في عالم " يوتوبي " خارج حدود الزمان والمكان ، يقول:

" لامي "

على صدري ، اسندي بمحور جسمك

رامحبي

ودعي جدائل شعرك الزامي

تقبل أدمعي

إننا الطلقنا عن مدار الأرض

فابتمسي معي " [ ص ٤٠ ]

فالسباق على ما فيه من خمس بنى أمرية يوضح حالة شديدة الخصوصية عند بلند فهو يعتمد إلى إسخال المحبوبة لعالمه عن طريق أفعال أمرية متتالية ، الأول منها حثها على النوم على صدره ، وعندئذ تتخلص من همومها وآلامها التي أثقلتها ، وحينئذ تدخل عالمه الأثير هاجعة من عالمها الدميم ، مفكوكة الجداول بعدما أسقطت من عليها الهموم وإننا ما يتم ذلك يكون اللقاء خارج نطاق الأرض، ويكون الابتسام ، أي إن الابتسام لا يتحقق إلا في عالم غير العالم المعيش فيه . إن هذا العالم اليوتوبي تنتجه الصيغ الأمرية في السياق.

إن بنية الأمر تخرج عن دلالة الاستعلاء لتنتج دلالات شعرية متعددة لا يمكن حصرها إذ

إنها متنوعة بتنوع السياق على نحو ما رأينا.

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

(٤/٢/٢) وضع ثعلب بنية النهي في الترتيب الثاني لقواعد الشعر بعد بنية الأمر<sup>(١)</sup> إذ إن دلالة النهي سالبة ، لأنه طلب الامتناع عن الفعل بعكس دلالة الأمر الموجبة وعندما تزول دلالة الاستعلاء الحقيقي من بنية النهي فإنها تنتج دلالات كثيرة باختلاف السياقات التي ترد فيها ، ولكنها توزع على وظيفتين رئيسيتين هما : الوظيفة الانفعالية والوظيفة الطلبية<sup>(٢)</sup>، فتنتج الوظيفة الأولى الدعاء والالتماس والتمني والثانية تنتج النصع والإرشاد والتوبيخ والإهانة والتعجيز. للنهي صورة وحيدة هي [لا الجازمة + الفعل المضارع] ، وهذه الصيغة اعتمد عليها بلند سبعين مرة ، وتكاد تَحصر إنتاجية هذه البنية عنده في دلالة الالتماس، وفيها تزال دلالة الاستعلاء ليحل محلها التساوي بين طرفي الاتصال المرسل والمتلقي ، ويكون النهي متوجهاً إلى متلقٍ حقيقي هو المحبوبة ، أو الأم أو الجد ، أو الابن ، أو الابنة. تأتي قصيدة "أعماق" [ص ٢١١] معتمدة على تكرار صيغة النهي "لا تهاني" ثلاث مرات، ولا تتعدى سطور القصيدة ستة وعشرين سطراً ، يقول في بدايتها :

° لا تهاني

هذه الريح التي تطرد من باب

لباب

ذلك الأفق الذي يمو برعب واضطراب

والدروب

إنها ملعب أحلام شبابي

هي بعنفي

إنها تلف كالألعي....ولكن

لا تهاني ° [ص ٢١١]

(١) ثعلب (أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب) قواعد الشعر ، تحقيق د محمد عبد المعصم حفاجي ط الدار المصرية اللبنانية ط ١ ، ١٩٩٦ ، ص ٣ فيها يقول "قواعد الشعر أربعة أمر ونهي وحس واستحجاز . " ولا شك أن ذلك لا يحتص بالشعر وحده بل بالثر مثله ، ينظر مقدمة التحقيق ص ٥٤  
(٢) د أسامة الحيري تحولات البنية ، ص ١٢٦

## المستويات الأسلوبية ◊ — ◊ في ◊ شعر بلند الحيدري

فبنية النهي تأتي في مفتتح السياق كعامل ملأنيبة يبثه الشاعر لمحبوبته فهويطالباها بعدم الخوف رغم وجود الريح كعامل سلب مادي، ورغم امتلاء الأفق بالرعب والاضطراب، ورغم ضياعه في الدروب التي تلتف عليه كالأفعى . على الرغم من وجود هذه العوامل السلبية ، فهو يدعوها بعدم الخوف أو الرهبة ، ولما كان مفتتح السياق بنية نهى ناسب أن يكون مختتمه بنية نهى تارة أخرى وهذه المناسبة تحقق غرضين :

الأول: غلق السياق بما افتتح به على طريقة فتح الأقواس وغلقها، وهي طريقة لغوية تضع ما بينهما موضع الاهتمام والتمييز كما نقوم نحن بوضع جملة داخل قوسين هكذا: [ ]، لإبراز أهميتها وتميزها عند الكتابة.

الثاني: وهو غرض قافوي بالحافطة على الباء المكسورة في السياق.

تبقى دلالة الالتماس قائمة ، وإن احتلف السياق العام للقصيدة ، ففي قصيدة "الجرح المراثي" [ص ٢٣٥] تكون بنية النهي ركيزة أساسية يعتمد عليها الشاعر في إنتاج خطابه الموجه للحبيبة ، يقول :

" لا تسمي كبرياتي

لا تسمي ذلك الجرح المراثي

أنا أهدري أين من نفسي دالي

وغداً أفاك في حربي

كأنا ماتضينا

هكذا نحن التهينا

يباء

فالركنا " [ص ٢٣٥]

فالتبيرة الخطابية التي تركز على الإعلاء من شأن الذات تلك التي دأبت فترة في ذات المحبوبة. هي التي تتملك زمام الأمور في النص، ذلك لأن الآخر المخاطب قد مس كبرياء الشاعر، لذا

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّد الحيدريّ

سعى الثاني جاهداً بتكثيف دلالات الـ "أنا" التي حاول المخاطبُ أن يحقر من شأنها .  
لا نكاد نلاحظ هذه الأنا المتعالية في سياق آخر يعتمد أيضاً بنية النهي لتوليد الدلالة بل  
نلمحها "أنا" ذليلة كسيرة كالكلب ، يقول :

" يا أمي

..... لا تبعدني

..... لا تبعدني عني

كالكلب ها أني يا أمي

لا تبعدني عني " [ ص ٢٩٤ ]

فتتابع بنى النهي ثلاث مرات تعكس رغبة الشاعر في الاحتضان بأمه / بغداد إذ إنه  
يحيا حياة الكلاب في الغربة.

قد تسبطر على دلالة الالتماس حالة من حالات المفارقة " Irony " التي هي " نوع من  
الممارسة النقيضة لطبيعة الأشياء ، مما يفضي إلى ظهور وجهين متعارضين للحقيقة الواحدة " (١) .  
وذلك يتحقق حين يرسل الشاعر أحداثاً مخيفة ومرعبة ، وينتهي متلقيه بالأقلق ، وهذا من شأنه  
أن يجعل المتلقي الحقيقي ، في نوبة القلق والمخاوف ، وقد تحقق هذا النمط في أول سياق تعرضنا له  
بالتحليل في هذه البنية الإنشائية ، ويتحقق أكثر حين ننظر إلى الساق التالي :

" لا تظلي

ستر جع الذئاب

ستر جع الذئاب

ومرة ثانية

ثالثة

رابعة

سيولد الإنسان خلف الباب

(١) د وليد مبير جدلية اللغة والحدث في اندراما الشعرية الحديثة ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ ،  
ص ٧٣

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بَلُّند الحيدريّ

رانا

- لا تقلقي -

نظّل في الوليمة الصغيرة الحضور في الفهاب " [ ص ٥٧٤ ]

إن عودة الذئب المستمرة [ ثانية...رابعة - خامسة ] ، واستمرار تهميش الإنسان على الولايم وطاولات المؤتمرات من أجل تحقيق أهداف ليس هو من المستفيدين منها أشياء تدعو إلى الثورة والقلق، ومن ثم تنشأ المفارقة ، إذ يطلب الشاعر من محبوبته/ العراق بألا تقلق - وهذا على سبيل السخرية- لكنها سخرية مرة.

(٥/٢/٣) تؤكد بنية النداء- كإحدى البنى الإنشائية - على الطبيعة التخاطبية للنص الشعري . وقد توقف البحث في الفصل الثاني من هذا الباب أمام قصائد تعتمد على بنية النداء في إنتاج شاعريتها . حيث إن النداء يتطلب مبادئ سواء أكان له حضور صياغي في السياق أم لم يكن له حضور، كما إنه بنية لغوية تتجه من المبدع / الباث إلى المخاطب / المتلقي أيا كان وجوده.

والنداء يتم إنتاجه بأدوات مختصة ذكرها البلاغيون والنحويون على خلاف بينهما فيما يخص القريب أو البعيد ، لكن الملاحظ أن أداة النداء "يا" هي الأكثر استخداماً في شعر بلند الحيدري حيث ترددت بنسبة خمسين وثلاثمائة (٣٥٠) مرة ، إن هذا الكم الهائل لهذه الأداة دون سواها ليس بغريب . إذ إن "يا" هي أمُّ الساب . ولذا تراها " تدخل في النداء الخالص ، وفي النداء المشوب بالندبة والاستغاثة . أو التعجب " (١) ، ذلك فضلاً عن أن "يا" أداة مزدوجة السياق بمعنى صلاحيتها لنداء القريب والبعيد (٢) ، وحين تكون الأداة "يا" معبرة عن القريب أو البعيد فإننا هنا نخلص بنتيجة عامة لأسلوب الشاعر، وهي أنه غير عابئ بقرب أو بعد مخاطبه سواء أكان إنساناً أم حماداً ، ومن ثم فقربه عند كعبه . ليس نمة فارق كبير فهو يشعر باعتراب مع الأشياء كلها من

(١) عبد السلام هارون الأساليب الإنشائية في النحو العربي ، ص ١٣٧

(٢) د محمد عبد المنبأ البلاغة العربية ، ص ٣٠٠

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

حوله ، يقول:

" يا صديقي

لِمَ لا تحمل ماضيك وغمضي عن طريقي " [ ص ٢٦٩ ]

فاستحضار الصديق هنا بالأداة "يا" هو استحضار مؤقت لهذا الصديق الغادر وهو استحضار من أجل الطرد لا من أجل المؤانسة.

وقد يكون النداء لغير العاقل . وهذا يضيف الحياة على مظاهر الوجود التي تحيط بالشاعر، ولا شك أن هذا النوع من النداء يشير إلى عمق نفسي في ذاته يدفعه لأن يتدمع مع الأشياء في محاولة اقتراب منها ويث فيها روح الحياة.

ففي قصيدة "غمصن وصحراء ومظفر" [ ص ٢٩٧ ] يقف مظفر التّواب – صديق الشاعر- كالغمصن الأخضر في صحراء – وهذه هي المفارقة العجيبة – بالرغم من عوامل السلب المتعددة فيها ورغم وجود الريح التي تسعى لاقتلاعه ، يقول :

" أصحیح يا مظفر

أن غصنا طمرته الريح في الصحراء

- رغم الريح والصحراء-

أخضر"

وفي نهاية القصيدة : ينادي "بلند" الريح في محاولة لاستئناسها وخلق جانب روعي فيها.

يقول:

" اسكتي يا ریح ..... يا ریح اسكتي

اسكتي يا ریح ، فالإنسان أئی كان

نیع یفجر

وسیقی الفصن أخضر" [ ص ٤٠١ ]

فهذا النداء المكثف يعتمد على التنويع في التركيب ، في شكلين " أمر + داء " تم يعكس "

داء + أمر"

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

إن هذا التنوع محاولة من قِبَل الشاعر لخلق قناة من المشاركة الوجدانية بينه وبين الريح ، وبين مظفر ، وذلك لتكون قادرة على الإحساس بما يعاينه تجاه صديقه من مشاعر مختلفة ، إن الشاعر هنا " يحرص على إحياء الأشياء من حوله ، وتأنيسها ومخاطبتها وخلق الإحساس الإنساني فيها ، فتبكي لأوجاعه ، وتحن لحنينه ، وتسمع أقدس عواطفه وأنبل اختلاجاته"<sup>(١)</sup>.

وقد ينتج أسلوب النداء بلا أداة اعتماداً على السياق ، والوظيفة الانفعالية التي يتحرك فيها التشكيل اللغوي في النص ، وهذا الاختفاء للأداة ، اختفاء مؤقت على المستوى السطحي ، إذ إنه متواجدٌ في بنية العمق التي تمرُّ بعدة تحولات ، يقول بلند :

" وعرفت أن أجد في الحرفِ الأبيّ

إذا استظل بقيسه مجدان

عفوا أبا الشعراء إن شلت لفي

غصص وكنت أريدهن أغاني " [ ص ٨٢٤ ]

فنداء العراق بـ " أبا الشعراء " نداء قد مرَّ بثلاث مراحل :

(أ) أدعو أبا الشعراء أن يعفوا.....

(ب) يا أبا الشعراء اعفوا إن.....

(ج) أبا الشعراء عفوا.

فإسقاط الأداة في البنية السطحية للصياغة يعمل على زيادة إيقاع النص سرعة فالأداة من شأنها أن تعطل تدفقات الشاعر الحميمة تجاه العراق ، فالشاعر يقدم له أبلغ ما قال ، وفي ذات الوقت يعتذر له إذ لم يوفه حقه ، لأنه - أي العراق كالدم الساري في جسده ، يقول :

" وعلمت أن " أبا فرات " في دمي

فجزّ أبي أن يتهي لزمان " [ ص ٨٢٢ ]

" أبا الشعراء " ، " أبا فرات " ، " وطني " ، " العراق " ، صيغ لغوية يتكئ عليها بلند في

(١) د محمد أبو موسى : دلالات التراكيب ، دراسة بلاغية ، ص ٢٦٦

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُكْنَد الحيدريّ

خطابه لوطنه ، سواء أكان هذا الخطاب ينمُّ عن فخر بالانتساب إليه ، أم كان الخطاب يحمل في طياته اللوم والعقاب، يقول :

" وطني

يا وطن الجلادين

يا ليل عراق مسكين

يا ألت العالق كالقصة

لي حنجرتي

كالدنممة لي عيني

وطني

يا ذاكرة من رملٍ عثني

يا وجه ابني المنفي بلا وطنٍ

يا خيبة تاريخ

ما قام لها وعد لي زمن

يا زيف ورثقة تين " [ ص ٦٩٥ ]

فالسطران الأول والسابع يحملان في بنيتهما التحتية أداة النداء ، والمنادي والمنادي في اختزال لغوي مدهش ( وطني ) ، هذا الاختزال يتبعه - على المستوى السطحي - عدد من النداءات ، كلها تتجه صوب منادى واحد هو العراق ، الذي يقف متواردا ، يلومه الشاعر على ما فرّط في حق أبنائه ، لكن على الرغم من هذه النزعة اللائمة المكبوتة نجد الشاعر يعتز به أبما اعتزاز ، ولا يخلعه عن نفسه قط ، وهذا ما توضحه صيغة " وطن " المضافة إلى ياء النفس / ياء المتكلم.

تكاد تنحصر - إذن - دلالات النداء عند بلند في الوظيفة الانفعالية ، فعن طريقه يبث انفعالاته لأخرى في دعوة للمشاركة الوجدانية الحميمة التي ظل محروما منها طيلة سني غربته.

إن البنى الإنشائية كانت بمثابة " محطات إشعاع في النص " (١) ، إذ إنها تأخذ بيد

(١) د محمد السيد الدسوقي البنية اللغوية في انص الشعرى ، ص ١٧٥

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

المتلقي وتفرس فيه علائق الاتصال فيظل على علاقة مستمرة مع النص، فضلاً عن أنها كانت بالنسبة له - أي المتلقي - عوامل تخفيف لإزالة ما قد يترسب في ذاته من شعور بالملل نتيجة لطول العمل الشعري. ومن ثم كانت تمثل له دفعات النشاط، ليبقى أمام النص يتأمله ويعيه.

إن النص الإنشائية في حد ذاتها علامات إبداعية على مستوى النص. إذ إنها تمثل كثافة للدلالة واستمرارية تظل تتنامى كما أنها كانت بمثابة عناوين أو مفاتيح يتكئ عليها الشاعر. أو أقساماً داخل الخطاب يلتفت كل قسم إلى الآخر أخذاً بالدلالة نحو تحقيق الغاية.

## المبحث الثالث

### التركيب والشكل الكتابي

(١/٣) تمتع شعر "بلند الحيدري" برؤية بصرية متقنة على صعيد الشكل الكتابي أسهمت مع تحرك الدوال في إبراز الرؤية الفنية الإبداعية لديه، وقد أشار "د. صلاح فصل" إلى قدرة "بلند" في خلق مساحات نصية وأشكال طباعية تسهم في إنتاج الدلالة الأدبية عنده<sup>(١)</sup>.  
وإذا كانت بعض الدراسات الأسلوبية الإحصائية تشيد بلغة الشعر إذا كانت مفعمة بكمية كبيرة من المفردات المتنوعة القادرة على خلق جو شعوري شعري متميز. فإن التحليل التحليلي لنماذج الشعر الرفيع يشهد بأن هذا اللون من الثراء خارجي بحت يسهم - بشكل كبير- في خلق أقصى الصلقات الشعرية إيقاعياً ودلالياً.

بيد أننا - وقبل الولوج في متابعة هذه الظاهرة نظرياً وتطبيقياً - في شعر بلند- نودُّ أن نشير إلى ملمح مهم جداً، وهو أن الشكل الكتابي أو الطباعي للنص قد يكون من عمل الناشر، وأنه ليس للشاعر يدٌ فيه على الإطلاق، ولكننا نؤكد هنا على أن الأعمال الشعرية الكاملة التي اعتمد عليها الباحث طيلة فترة البحث قد طبعت في حياة الشاعر أي إنه رأى هذه الأشكال الكتابية ووافق عليها، وإنه من قبل قد اعتمد عليها اعتماداً يظهر في كثير من السياقات - فالطبعة المعتمد عليها صدرت عام ١٩٩٢، في إصدارها الأول والشاعر - كما هو معروف - قد توفي عام ١٩٩٨، هذا فضلاً عن أن الشاعر "قد هجر الشعر في مرحلة متأخرة من حياته، وذلك بعد أن أدرك أن كثيراً من التجارب الشعرية أصبحت مفتعلة ومسطحة"<sup>(٢)</sup>، مما يتيح النظر في أعماله الكاملة مرات بعد مرات، ولو كان ثمة خلل في الشكل الكتابي لكان استدركه في الطباعات التالية، نخلص من ذلك إلى أن الشكل الكتابي للتركيب الشعري عنده، على ما جاء من تقطيع ومساحات بيضاء ونقاط كتابية كله من عمله - وليس للناشر دخل في إعادة تشكيل طباعة الصفحة، مما يجعلنا نتوقف عند

(١) د. صلاح فصل: نبرات الخطاب الشعري، ص ١٢٣  
(٢) راجع مقال: ملامح صغيرة من تجربة الشاعر الكبير بلند الحيدري، ضمن كتاب: الشعر بين الرويا والتشكيل د. عد العزيز المقلح، وبحاصة ص ٤٢

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

هذا الشكل في محاولة بربطه بالمضمون الشعري توفقاً مطمئناً.

(٢/٣) بداية يجب أن نذكر أن محاولة ربط الشكل الكتابي للكلمة بدلالاتها المعنوية محاولة ضاربة في التراث المعرفي العربي ، إذ حاول علماء رسم المصحف القدامى إيجاد عِلل لبعض الأشكال الكتابية لبعض كلماته وربطها بدلالاتها ، وذلك في مواضع نذكر منها محاولة تفسير كتابة " امرأة " تارة بالتاء المربوطة ، وتارة بالتاء المفتوحة ، معللين كتابتها بالتاء المربوطة إذا لم يذكر معها زوجها ، وكتابتها بالتاء المفتوحة إذا نُكر معها زوجها<sup>(١)</sup>.

وليس المراد هنا عقد مقارنة بين الشكل الكتابي للمصحف برسمه العثماني والشكل الكتابي لنسبة الشعر، وإنما المراد ذكر محاولة الربط بين الشكل والدلالة وخلق نوع من التواصل السيميولوجي الذي يرسم صورة واضحة للدلالة ، وكيف أن هذه الظاهرة قد التفت إليها علماء العربية متكنئين على ما لديهم من نصوص.

هذا ، وقد اقترح " إنكفست" نموذجاً لتحليل النص اللغوي ، وجعله قسامين ، وجعل ضمن دراسة القسم الأول دراسة " علامات الوقف وطريقة الكتابة"<sup>(٢)</sup>، وقد أكد "يوري لوتمان" على أهمية دراسة الشكل الكتابي للتركيب الشعري ، إذ إن " تنخيم الكتابة الشعرية يتيح إمكانية رصد عدد من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية والبنية اللغوية العامة"<sup>(٣)</sup>.

إن الشكل الكتابي /الخط على وجه العموم جزء من النظام العام للغة . فهل بهذا الاعتبار دلالة ما؟ يمكن القول إنه عندما يتطابق النظامان الكتابي والنطقي للغة ، بحيث يتجليان في وعي حامل اللغة نسفاً كاملاً موحداً ، فإن الخط نادراً ما تكون له قيمة شعرية في ذاته أما حين تنهار العلاقة التلقائية بينهما بحيث يتجلى التناقض بين النظامين ، فقد يتبع ما كان كامناً من إمكانية إشباع الكتابة بالمعنى الشعري. " ومثلما لا تكتمل الحياة الشفهية للنص الفني إلا بالإلقاء

(١) السخاوي (علم الدين أبي الحسن علي بن محمد) كتاب الرسالة إلى شرح العتيلة . تحقيق د مولاي محمد الأنريسي الظاهري ، ص. مكتبة الرشد ، السعودية ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، ص٤٤٨ .  
(٢) انظر النعمة والإبداع الأدبي ، ص٣١ ، ص٥٤ .  
(٣) يوري لوتمان تحليل اسم شعري ، سيرة النصيدة ، ص١٠٦ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدري

أو الإنشاد ، فإن بنية النص التحريري لا بد أن تخطى بما يطابقها من علامات وهو الدور الذي تنهض به عملية الكتابة<sup>(١)</sup>.

ويميّز "لوشمان" بين نوعين من التشكيل الكتابي للتركيب الشعري.

الأول: الكتابة الإيقاعية ، وتندرج تحتها مساحات الفراغ وطريقة توزيع الأبيات الشعرية .

الثاني: الكتابة المعجمية . والمراد الرسم الإملائي.

ينطلق هذا المبحث لدراسة الأشكال الكتابية للتشكيل اللغوي الشعري عند بلند الحيدري

إد على الناقد ألا يتعامل مع القصيدة كأعمى أي دون النظر إلى هيئتها الخارجية وخاصة أن " الشاعر العربي الحديث" لم يكسر عمود الشعر فقط ، بل تفتحت عيناه أيضا وراح يتفنن في كيفية مثول قصيدته فوق الحامل الطباعي"<sup>(٢)</sup>، وسوف يتم دراسة ثلاثة أشكال كتابية تتحقق بقوة في شعر "بلند" ، وهي:

(١) النقاط الكتابية

(٢) التقطيعات الكتابية.

(٣) فضاء النص الكتابي.

(٢/٣) يعد زرع النقاط الكتابية في الصياغة الشعرية أحد أهم الوسائل التي تعامل معها

بلند بكثرة مفرطة منذ ديوانه الأول وحتى ديوانه الأخير، وهو بذلك قد اكتسب خطوة حريئة لتأسيس شعرية بصرية لم تكن معهودة في عصره ، وقد تعامل شعراء الحداثة بعده مع النقاط ووزعوها على نحو يحقق لهم أكبر ناتج دلالي " ولكن على نحو آخر يمكن أن تعد هذه النقاط خطأ دلاليا في فضاء النص الشعري، على معنى أن كل الإسقاطات التي يعتمد عليها الشاعر الحدائي تمثل إضافة أساسية في تكوين فضاء النص من تتابعها يتشكل في إطاره النهائي"<sup>(٣)</sup>. ولننصراً السياق التالي.

(١) نفسه ، ص ١١٠

(٢) شوبل داغر الشعرية العربية الحديثة ، تحليل نصي ، ص ٢٩

(٣) د محمد عد المطلب طواهر تفسيرية في شعر الحداثة، مجلة فصول، مج ٨، ع ٤/٣، ديسمبر ١٩٨٩ ، ص ١٣

" ومددت يدي..... ما زالت عشر هوياتي لي جبي

هذا رسمي

هذا اسمي

هذا ختم مدير الشرطة لي بلدي

هذا توقيع وزير العدل وقد مدّ به زهو حز لمي

وأطاح بسن من أسناني

خلى بعضا من عنواني

وخشيت على ..... فلبعتُ لساني" [ص ٦٢٤]

إن زرع النقاط بهذا الشكل الكتابي في السطر الأخير ليحقق أبعادًا جمالية أكثر مما يحققه ذكر الدال المحذوف المعوض عنه بالنقاط ، وذلك لإنها تحقق بعدين لا يقل الأول منهما أهمية عن الثاني:

الأول:- تمثّل النقاط بهذا الوضع أحد الوسائل التي تعبر عن خوف الشاعر من السلطة وخشيته من الكلام ولزومه الصمت ، إذ الكلام بمثابة تهمة كبيرة يحاكم عليها القانون فكانت النقاط أشبه بصمت / سكوتٍ مُجَبَّرٍ عليه الشاعر بعد أن عمد بعض مساوئٍ وزير العدل الذي جار على صورته وحرّف فمه وأطاح بسن من أسنانه.

الثاني: تنتج النقاط فاعليتها في تلك التأثير البصري الذي يتأثر به قارئ النص فكانت بمثابة دعوة صريحة له لأن يشارك في العملية الإبداعية ، وذلك بتقدير الغائب الصيغاني أو المسكوت عنه . ومن ثم يخلُ القارئ في دائرة احتمالات كلها تؤوّل إلى إنتاج دلالة أدبية أرادها الشاعر. ومن ثم يصح ما يقال "إن الواقع التطبيقي يؤكد على أن زرع النقاط في الصياغة الشعرية يكشف عن رغبة حميمة في الالتحام بالمتلقي على المستوى الإبداعي ، بل ربما وصل إلى المستوى الوجودي"<sup>(١)</sup>.

(١) السابق، ص ٢٤

في سياق آخر يقول:

" وتثبتت بالموت.....

عنان

وتثبتت بالأرض.....

رجلان" [ص ٢٢٩]

فوضع النقاط بهذا الشكل الكتابي ينتج دلالة لا تقل أهمية عن دلالة التركيب الشعري إذ إنها توحي بحركة الصراع الدائر بين العيّنين والموت، وبين الرجلين والأرض وهو صراع بين الإقدام والإحجام، هذا الصراع يولد حالة من التوتر النفسي يظهر على الصياغة بالنقاط على النحو الواضح في السياق السابق.

في قصيدة "وحشة" [ص ٣٩٣] يعتمد الشاعر على النقاط الكتابية في إيضاح رغبة في التوحد مع الآخر وصراعه المستمر لإنهاء حالة الغربة التي يقاسي منها، فتنامي الحدث الدرامي فيها من مقطع لأخر ترصده النقاط الكتابية رصدا متقنا، وسنكتفي هنا بذكر بداية كل مقطع منها برقمه.

-١-

...يرنُ.....يرنُ.....

-٢-

.....ويرنُ الصوت

..يرنُ....يرنُ... يرنُ

-٣-

.....ويرنُ الصوت

....يرنُ.....يرنُ....يرنُ.....يرنُ

-٥-

...يرنُ...يرنُ.....يرنُ.....يرنُ...يرنُ

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بَلَنْد الحيدريّ

فكل مقطع في القصيدة يمثل خطاً من خطوط الدراما، ويتصاعد كل خط في حركة مستمرة متزايدة من مقطع لآخر، ويصاحب هذا التصاعد كما هو ملاحظ تصاعد في الشكل الكتابي للنقاط يبدأ بمرتين إلى أن يصل لخمس مرات على النحو السابق. فالمقطع الخامس يبين حالة الصراع التي دامت عن سابقتها من أجل أن يتواصل الشاعر مع الآخر ولوعبر الهاتف.

تنامي هذه الظاهرة – ظاهرة النقاط الكتابية- وزرعها في الصياغة الشعرية إلى أن تصل إلى افتتاحية القصائد ، فالشاعر يبدأ بها بعض القصائد ، ولا شك أن لهذه البداية دلالة شعرية ، يقول:

”.....وعرجت الليلة

كانت لي جبي عشر هويات تسمح لي

أن أخرج هذه الليلة “ [ص ٦٢١]

فهذه النقاط الكتابية المشفوعة بواو العطف – والتي تفتقد للمعطوف- توحى بأن الأمر بالنسبة للشاعر أمر معتاد ، معتاد أن يخرج كل ليلة بعشر هويات ، معتاد أن يُلقى القبض عليه ، معتاد أيضاً أن يرمى في السجن ، كل ذلك – وربما أكثر- يتكثف عند القراءة البصرية لبداية القصيدة . فإننا كانت البلاغة تحثني بحسن الاستهلال وبراعته فإنه لا بد أن تحتفي بهذا الثراء الكتابي كوسيلة من وسائل حسن الاستهلال عند بلند .

في سياق آخر يقول:

”..... وككل عشيات الأيام الأخرى

يلج المقهى

ذات المقهى المتاد

وبخشية من يعرف كل وشايات الأضواء

وكل نوايا الصياد

ينتبد الكرسي المرمي إلى أقصى عتمة مقهاه

ليأخذ قهوته المرة “ [ ص ٧٢٧ ]

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُنْد الحيدريّ

فالنقاط الكتابية في مطلع القصيدة تمثل حالة الروتين القاتل الذي يحياه الشاعر في غربته، إذ إن أحداث كل ليلة تتكرر وتتشابه الأشخاص، والأماكن فما من جديد في حياة مملّة كئيبة.

تمثل النقاط - إذن- الحالة الأليّة التي عليها الشاعر، فهو ترس في آلة الزمان الدوّارة يؤدي مهامه دون تغيير، ودون إحداث أي منجز جديد، هذه كلها عوامل تعمل على تشيؤ الشاعر، وتفقدته إنسانيته.

(٤/٢) يعد تقطيع الكلمة والجملة أحد الوسائل الكتابية الهامة في التركيب الشعري على المستوى البصري، وذلك لأنها تنتج دلالة صوتية تجعلنا نتواصل مع الشاعر سمعيًا، إذ إننا نشعر بأن صوته في أذاننا حاضرًا أمامنا ينشدنا، ومن ثم نكون قريبين من تخوم القصيدة، وأكثر معرفة لمعاناته الإنسانية، أي إن هذا التقطيع على مستوى الكلمة والجملة يسعى -بِنجاح كبير- في توضيح انفعال الشاعر حالة القول الشعري.

(أ) تقطيع الكلمة.

يتكرّر بند " على تقطيع الكلمة في الشكل الكتابي مما يجعل المتلقي حين قراءته يتمثل حالته الانفعالية الصوتية. يلاحظ ذلك فيما يلي من سياقات، يقول:

" ما ألسى برد الليلة

هذا الرد القادم من ألف شتاء لينا

هذا الرد القاتل لي صمتنا

هذا الرد ... ش . ح . د .. يد " [ص ١٧٨]

فهذا التقطيع الكتابي لكلمة " شديد " يوحي بشدة البرد الذي يحيط بالشاعر ومحبيوته الأمر الذي يجعله غير قادر على فتح فمه إثر حركة الارتعاد المستمرة، فتصل الكلمة مقطعة بحسب قدرته على النطق " ش . ح . د .. يد " في مقطعين صوتيين:

ش / ديد

ص ح / ص ح ح ص

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

فالمقطع الأول يتكون من صوت صامت تتلوه حركة قصيرة (ص ح) <sup>(١)</sup>، وهو يمثل حركة الارتعاد إثر البرد الشديد وهو مقطع صوتي قصير والمقطع الثاني يتكون من حرف صامت فحركة طويلة فحرف صامت وهو يمثل حالة أكثر ارتعادا من البرد المحبط به إذ إنه مقطع صوتي زائد الحلول.

وعلى ذلك يسهم الشكل الكتابي في إنتاج دلالة صوتية لا تقل أهمية عن الدلالة المعنوية في النص.

يمثل الفراق حالة انشقاق بين الحبيبين ، كذا يمثل حالة من انقطاع الصلات وتبدها، والشكل الكتابي للكلمة المقطعة يساعد على إبراز هذه الدلالة أكثر في سياقها هذا ما نلاحظه في قوله.

" وانشق الدرب لدربين

-القول : وداعا.

- كيف سأرجع وحدي....!؟

قف ... لا تيمد .. لا تب ... لا " [ص ٧١٥]

فانقطاع الكلمة الثانية يجعلنا تتمثل هذه الحالة الواهنة التي عليها الشاعر إثر انشقاق الدرب، وافتراق السبل بينه وبين المحبوبة، فهو غير قادر على أن يكمل الكلمة من شدة ما أصابه من هول الفراق <sup>(٢)</sup>، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يعمل التقطيع في هذا السياق على صنع موسيقى تصويرية لمشهد الفراق، إذ تكون الموسيقى عالية حادة ثم تأخذ في الانخفاض شيئا فشيئا كلما ابتعد الحبيبان كل منهما عن الآخر.

(١) يرمز علماء الصوت للصوت الصامت برمز (ص)، ويرمزون للحركة القصيرة برمز (ح) . ينظر : د/ أحمد محمد كشك من وظائف الصوت اللغوي، محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي ، ط . مطبعة المدينة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٢ ، ص ٢٢ وما بعدها.

(٢) استشهد الباحث هنا من قراءة علي بن أبي طالب رضي الله عنه لقوله تعالى: ((وقالوا يا مال ليتنص علينا ربك.)). " مال" وتعليق ابن حسي لها بأن المعنيين في النار من هول العذاب لا يستطيعون أن يكملوا الكلمة " مانك" فهذا العذاب الشديد أتقدم أنتدرة على الكلام ، انظر . المحاسب في تبيين وجوه انقراءات الشادة لابن جنى ٢٥٧/٢ والباحث يركد - تارة أخرى- على عدم عقد مقارنة بين القران والشعر.

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

### (٢) تقطيع الجملة

تعريف النحويين للجملة - كما رأينا - يهتم بأمرين هما : استقلال اللفظ بنفسه أو حسن السكوت عليه ، أو وجوب الفائدة للمخاطب ، ووجوب الفائدة للمعنى مقرونة بحسن السكوت على نهاية اللفظ ، ومن ثم " ليس أي سكوت دليلة على إكمال الجملة وليس عدم السكوت أيضا دليلة على عدم انتهاء الجملة ، وإذا استبدلنا "الوقف" بالسكوت عليه ، كان الكلام السابق صحيحا، ويبقى أن وجوب الفائدة للمخاطب هو المحك في تحديد الجملة والفيصل في معرفة أطرافها"<sup>(١)</sup>.

ومن ثم كان تعريف الجملة الشعرية القائل بأنها " هي الجملة التي وضع ضوابطها النحاة، وحين وطفها الشعراء أضفوا عليها قدرا من المرونة كي تستوعب دقتهم الشعرية"<sup>(٢)</sup>. ومن هذه المرونة اللغوية ما قدمه "بلند" في كثير من تراكيبه الشعرية من تقطيع للجملة على المستوى الكتابي ، إذ من المفترض أن تكتب الجملة على سطر واحد، فليس هناك ما يستدعي كتابتها على أكثر من سطر. ولكن تقطيعها على أكثر من سطر من شأنه أن ينتج دلالة أكثر شعرية من وضعها على سطر واحد ، ونلاحظ ذلك في السياقات التالية:

يقول:

" لن أراها

كان حُلْمًا ذلك الرعد الذي شد خطاها

بخيالي" [ص ٢٢]

فمن الملاحظ أن السطر الثاني جملة شعرية واحدة ، دلالية وموسيقيا على النحو التالي:

كان حلمن	ذالك لوع	دللذي شد	د خطاها	بخيالي
ه/ه//ه/	ه/ه//ه/	ه/ه//ه/	ه/ه//	ه/ه//

(١) د محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ، ط. مكتبة الخالجي، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٠ ، ص ٢٤ ، ص ٢٥

(٢) د منير سلطان ببيع التراكيب . ، ص ١٩٤ وما بعدها .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

ولكن تقطيعها بالشكل الذي أتى في السياق يجعل المتلقي يقف حائراً إذ إن الجملة لم تنتهِ عند نهاية السطر الثاني ، ولذا يتكثف السؤال عن الطرف الثاني الذي شد الخطوة ويقراءة السطر الثالث يجد القارئُ إجابة تساؤله السابق "بخيالي" وهنا تكمن الدهشة الشعرية التي يحدثها تقطيع الجملة.

في سياق آخر يقول :

❖ " اليوم احتزت الستين

❖ بثلاث سنين " [ص: ٨٠٤]

فالقارئ للسياق لا يقف عند السن الحقيقية للشاعر إلا حين ينزلق إلى قراءة السطر الثاني "ثلاث سنين" .

(٥/٢) يعد استغلال فضاء النص الشعري أحد المناطق الشعرية الخاصة بشعر التفعيلة، وذلك لما يقدمه هذا الشعر من حرية توزيع الكلمات على الصفحة . فهذا التوزيع الطماعي "أدى لبروز شعرية بصرية كانت تخفيها في المهد قسوة النظام العروضي العربي"<sup>(١)</sup> ، ولا شك أن استغلال الشاعر لفضاء النص الكتابي يولد دلالات ما كان ليقولها التركيب الشعري في بنيته اللغوية ، وإنما تلمح من خلال تحركها الرأسي في النص بما يبثه من إشارات ضوئية لا يغفل عنها الباحث.

ومن أبرز أمثلة استخدام فضاء النص الشعري قصيدة "الهويات العشر" [ص: ٦٢٦] التي ترصد حالة إبداعية خاصة عند الشاعر، إذ إنها تتوزع على موقفين شعريين الأول : حالة الانتشاء والفرحة إثر تسكعه في الطرقات دون مراقبة ، ودون رصد من أجهزة الأمن أي تمثل الحالة الأولى حالة من التمتع المؤقت بالحرية. الثاني: حالة الانحباس انحباس هذه الحرية بمراقبة رجال الشرطة ، وتنتعها له.

يسهم استغلال فضاء النص في إبراز هذين الموقفين بأسلوب مدهش يولد دلالة بصرية صوتية جعلنا نرى الشاعر، ونسمع صوته صغيره ، وحركته ووقع أقدامه على الأسفلت ، وسوف

(١) شردن داعر . شعرية العربية الحديثة ، ص ٢٨

نجتزئ من القصيدة ما يمثل الموقفين ويدعم ما ذهبنا إليه.

الموقف الأول ، يقول:

°...ورصف الشارع كان

خلواً إلا من صوت حذالي

طق...

طق...

طق...

أجمع ظلي لي مصباح حيناً ... وأزرعه حيناً

وضحكت لأني

أملك ظلي

وبأني أقرر أن أرميه ورائي

أن أغرقه لي بركة ماءٍ وحلي

أن أسحقه تحت حذالي

أن أخنقه طي ردالي

طق...

طق...

طق...

غنيت

صفتُ

صرختُ

ضحكتُ... ضحكتُ... ضحكتُ

وأحسستُ بأني أملك كل البحر وكل الليل

وكل الأرضقة السوداء

وأي أجبرها الآن على أن تصفي لي

أن تصيح رجعا لندالي

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدري

أن تصيح جزءاً من صوت حلالي

طق...

طق...

طق..."

يبدو الشاعر في الموقف الأول سعيداً منتشياً مصفراً مغنياً ، وهذه الحالة المزاجية تبدو في مشيئة الراقصة المدندنة التي فيها يمشي في عرض الطريق غير عابئ بشيء من حوله لأن الشارع كان خلواً إلا منه ، هذه المشية الراقصة المدندنة يعبر عنها باستغلال فضاء النص بشكل يوحي بعدم الانتظام في المشية فنارة على الجانب الأيمن من الطريق، وتارة في وسطه . وتارة ثالثة على يساره ، وهذا ما نلمحه في الشكل الكتابي المتكرر ثلاث مرات:

" طق ...

طق...

طق..."

وهي مشية تناسب حالة الانتشاء التي عليها الشاعر وتناسب أيضاً حالة الامتلاك الذي امتلكه الشاعر لفترة مؤقتة . لكن إيقاع هذه المشية المدندنة الراقصة يختلف عن مشية الشرطي المراقب للشاعر، وهذا هو الموقف الثاني في القصيدة ، وفيها يقول :

" ..... ومممت خطاه ورالي

طق .. طق .. طق

كان البحر له .....والليل له ... وجميع الأرصفة

السوداء.

طق ..... طق ... طق

لا ظل لغير الشرطة لي بلدي "

تنقلب الحالة المنتشية التي كان عليها الشاعر إلى حالة من الانكسار والكنيت إذ تسحب

منه الحرية المؤقتة ، ويصل إلى حقيقة لا مناص منها وهي " لا ظل لغير الشرطة في بلدي".

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بَئِدَ الحيدريّ

فطبيعي أن يختلف استغلال فضاء النص الكتابي . إذ إن خطى الشرطي تختلف عن خطى الشاعر أيما اختلاف ، خطى الشرطي في خط مستقيم " طق.. طق.. طق.." يحكمها إيقاع الخطوة العسكرية . وهذا الإيقاع المنتظم السريع نجده قد تحقق في وضع نقطتين بعد صوت الخطوة ، فهذا إيقاع منتظم متلاحق يعرف ماذا يريد ، أمامه هدف يسعى لتحقيقه .

إن استغلال فضاء النص هنا يحقق هدفين: الأول: ما يستنتج من الكتابة العرضية أو المستقيمة، على نحو ما أوضحنا، والثاني: هو إمكانية سماع الخطوية واستحضارها في الأذن ، فعندما يتضافر الإيقاع الصوتي مع رسم الخطي ، فإن الأمر يصبح أكثر اكتمالا ((ونلك عندما يتم التراسل النغمي بين الصوت والبصر))<sup>(١)</sup>.

دراسة استغلال فضاء النص الكتابي- إذن - لا تقل أهمية عن دراسة التركيب الشعري في مستواه اللغوي ، بل إن عدم التطرق إليه يعد - في نظر الباحث- قصوراً لفهم طبيعة الشعر الحديث ، وإهمالا لطاقة دلالية كبيرة . وذلك لما ينتج من دلالات أدبية لا تقل أهمية عن الدلالات التي ينتجها التركيب .

إن إنتاجية اشكل الكتابي إنتاجية مزدوجة يتضافر فيها الإيقاع الصوتي مع الرسم الخطي ، وهذه سمة للشكل الحنابي ليست للتركيب الشعري.

النص الشعري ليس إلا بناء لغوي ، بناء له قوانينه الخاصة المتميزة ، ومن ثم سعى هذا الباب بفصوله الثلاثة إلى التعرف على أشكال لبناته اللغوية الجمالية ، اعتماداً على أن التحليل اللغوي للشعر يؤدي - غالباً إذا أحسن استخدامه - إلى نتائج أكثر موضعية وحيادية. لأنه في جوهره يعتمد على قيم موضوعية ملموسة ومنزّهة عن كل فرض، ومن ثم كانت أهمية مناقشة علم النحو، وذلك لأنها " تمد المحلل بمجموعة من الإمكانيات الموضوعية التي تساعد في ضغوط الدلالة التركيبية ، وتعمل على أن يتخطى الناقد ذاتيته وإقامة أساس كسفي يساعد على فهم النية من خلال مدخلها الأصيل أي اللغة ، بحيث تبدأ التجربة النقدية من النص وتنتهي به . فترصد

(١) د أحمد عبد الحي صبح الأمر واليهى في بيوان أبي بوان ، دراسة أسلوبية ، ص ١٣٣

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

الخواص التركيبية التي تتصل بالتعبير وتكشف عنها وتقيم علاقة وثيقة بين حركة الذهن وشبكة العلاقات الكائنة في صور الكلام

أما مباحث البلاغة فإنها تمد الناقد بمجموعة من التقاليد والمواصفات الجمالية التي تتعلق بالمفردات والمركبات ، وتحولها من منطقة المواضع إلى منطقة الإبداع ، وترصد ما فيها من اتساع كمًا وكيفا ، كما تساعد على ملاحظة الخطوط الإضافية التي تشكل المعنى تشكيلاً خاصاً<sup>(١)</sup> .

ولما كانت اللغة في الشعر "هي الشعر ذاته" على حد تعبير أحد النقاد<sup>(٢)</sup> ، فقد انطلق هذا الباب اعتماداً على التحليل الأحادي للنص<sup>(٣)</sup> ، حيث تمت الدراسة فيه دراسة لغوية جمالية مستقلة ، فجاء فصله الأول لرصد الكلمات المركزية التي تشكل دوائر النص عند بلند الحيدري وقد لوحظ أنها دوال دائمة الحضور في نصوصه ، حبة تسعى في إطار رؤيته للعالم وموقفه على مستويات عدة ، وقد تمت دراستها في إطار سياقاتها اللغوية المختلفة دراسة تعتمد على إبراز الخصائص اللغوية الجمالية حسب ما يدرسها علم التركيب<sup>(٤)</sup> .

ثم جاء الفصل الثاني لدراسة دور الضمير في إنتاج الدلالة الأدبية ، ودوره في إقامة روابط تساهمية تجعل النص كتلة لغوية واحدة مهما كان طوله ، كذا عمد الفصل لدراسة ظواهر أسلوبية تنتج عن استعمال الضمير كالاتفات والتجريد واستعارة الضمائر .

أما الفصل الثالث فجاء لدراسة أشكال التراكيب الشعرية على الصعيدين الأول دراسة أجزاء التراكيب وأساليبها ، والثاني دراسة الشكل الكتابي لهذه التراكيب في محاولة لربط الشكل الطباعي بالدلالة الأدبية ، انحلاقاً من قاعدة نقدية تطبقها الدراسة وهي دراسة النص بكل صوره ،

(١) د محمد عبد المطلب : البلاغة العربية قراءة أخرى ، ص ١١٢ .  
(٢) د أحمد الحوتي : القصيدة العربية ليست مغامرة في الشكل ، مجلة الكاتب ، ١٩٤٤ ، مايو ١٩٧٧ ، ص ٦٤ ، حيث يقول "إن اللغة في الشعر هي الشعر ذاته ، والشعر بالتأكيد حالة من التوحد "في" أو "مع" وليس تعبيراً "عن"  
(٣) يوري لوتمان تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، ص ٢٦  
(٤) علم التركيب يهتم بدراسة الخوال في نطاق المحور السياقي الواردة فيه دراسة تعتمد على إبراز الخصائص اللغوية الجمالية لشك الدوال ، ينظر ، توفيق الزبيدي : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، ص ٧٣

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

وأشكاله ، وبخاصة أن الشكل الكتابي يمثل أحد أليات الشعر الحديث بعامة ، وأحد المكاسب التي أحرزها " بلنْد" في نصه الشعري بخاصة.

إن العملية النقدية - إذن - ليست تطبيقاً ألياً لمنهج مرسوم ، ولا تنظيماً عقلياً لمقدمات تحددت نتائجها سلفاً ، ولا تبريراً مزيئاً لأحكام تعسفية ، وإنما هي مغامرة محسوبة ومحاولة منظمة لاكتشاف عالم النص الأدبي والقوانين التي تحكم حركته<sup>(١)</sup>

هذا ، ويقوم الشعر على عناصر ثلاثة لا تنفك عن بعضها ببعض ، وإنما كنا قد توقفنا عند أهم عناصر بنائه ، وهي اللغة ، فإنه يجب علينا التوقف أمام أحد عناصره ، وهي الصورة الشعرية ، وتكوينها وأسلوبيتها ، وهذا هو موضوع الباب الثاني .

\*\*\*\*\*

---

(١) د صلاح كصل - إنتاج الدلالة الأسبئية ، ص ١٤