الباب الثاني

المستوى التصويري

تقديم :

يُعد المجاز الشعري أحد أهم الوسائل التي تحقق شاعرية النص ، ويعد وجود الصورة في النص تحقيقاً لأبعاد جمالية آخاذة فيه ، إذ عن طريقها يستطيع الشاعر تقديم صورة صادقة لواقعه النفسي الداخلي ، وواقعي الخارجي المحيط به .

وهذا الباب يعرض لقضايا التصوير المختلفة ، من حيث تعريف الصورة الشعرية ودلالاتها واختلاف الآراء حولها ، ومدى قربها وبعدها من علوم البلاغة ، ومن ثم يقوم بدراسة أدواتها ومصادر استمدادها في شعر بلند ويختتم الباب بدراسة الخصائص المرئية للصورة الشعرية عنده

وهذا ما نناقشه في الصفحات التالية .

الفصل الأول
أدوات تشكيل الصورة الشعرية

إنتاج الصورة .

ويعرف " دى . سي . لويس " الصورة الشعرية بأنها " صورة رُسمت بكلمات وربما تحدث من وصف واستعارة وتشبيه ، أو تقدم إلينا في تعبير أو فقرة هي حسب الظواهر وصفية خالصة للوصف"[1]. وهذا التعريف يربط إنتاجية الصورة الشعرية بوجود الأشكال المجازية كالاستعارة والتشبيه ، مع احتمال وجودها في تعبير وصفي خالص .

ويبدو أن ثمة احتمالاً في الخلط بين الصورة على اعتبار أنها تعبير لغوي عن حالة من التماثل ، والصورة على اعتبار أنها تصور ذهني يُنتجه العقل أو الفكر الصافي.[2]

نتج عن هذا الخلط في مصطلح الصورة خلط في كيفية تناولها بالدراسة ، ففريق يرى أن الصورة لها منطلقها الخاص ، وفلسفتها المميزة ، وهما يبعدان عن الأشكال المجازية كالتشبيه والاستعارة والكناية، كما سبق في قول "ريفردي" ، بل إن "أدونيس" ليؤكد على هذا الرأي بقوله : "يخلط الكثيرون بين التشبيه والصورة ، حتى ليندر بين قراء الشعر الجديد وناقديه من يميزون تمييزاً صحيحاً بينهما ، التشبيه يجمع بين طرفين محسوسين إنه يبقي على الجسر الممدود فيما بين الأشياء ، وهي إذ تتبع الوحدة في العالم تتبع امتلاكه "[3] .

وهذا الفريق من النقاد إنما يستند على منطق الشعر وفلسفته في بنائه ، فالقصيدة صورة ، صورة من واقع يعيشه الشاعر ، قد تكون صورة حقيقية لواقعه المحيط به، وقد تكون صورة في مخيلته هو ، والشاعر إذ يقدمها فإنه يقدم صياغة جديدة للواقع ، وهذا من أهم مميزات الصورة الشعرية .

---

(١) دي سي لويس طبيعة الصورة الشعرية،ترجمة د محمد حسن عبد الله،ضمن كتاب اللغة الفنية ، ط دار المعارف بمصر ، (د ت) ، ص٤٦ .

(٢) د جوزيف ميشال شريم دليل الدراسات الأسلوبية ، ص ٧٠ بتصرف

(٣) ادونيس زمن الشعر ، ص ٢٣٠

لكن الذي أكد عليه " أدونيس " هو أن التشبيه يجمع بين طرفين محسوسين ، وهذا الأمر ما كان يوليه البلاغيون القدماء أهمية كبرى ، بل إن مقياس نجاح التشبيه مرتهن بإمكانية الجمع بين طرفين محسوسين ، لكن بتغير خارطة الشعرية العربية ، لابد أن ننظر إلى التشبيه بنظرة مختلفة – نوعاً ما- عن نظرة البلاغيين القدماء – وليس للتشبيه فقط ولكن لكل مباحث البلاغة . إذ إن كثيراً من نماذج الشعر الحديث تعقد علاقة المشابهة بين شيء محسوس وآخر مادي . وهنا تكمن خطورة ما قال به " أدونيس " في الاقتباس السابق إنه إذ يتحدث عن التشبيه فهو يراه بصورته " السكاكية " ، تلك الصورة التي تعتمد القاعدة والشاهد ، ولا تنظر لحركيته في أداء معنى شعري ما ، ولا تنظر إليه في إطار النص ككل .

نعود ونقول إن هذا الفريق استند على رأي – وأراه رأياً يميل إلى واقع الشعرالحديث- وهذا الرأي قد أثاره "نورمان فريدمان" ، يقول : " على الرغم من أن العديد من القصائد الجيدة لا يحتوي إلا على قليل من الصور، أو قد لا يكون به صور، فإن الصورة قد أصبح ينظر إليها باعتبارها وسيلة شعرية خاصة "[1]. فقد لا تحتوي القصيدة على أحد عناصر بناء الصورة لكنها في حد ذاتها صورة ، كما يقول " دى سي لويس " :

" الصورة هي الشيء الثابت في الشعر كله ، وكل قصيدة إنما هي في ذاتها صورة"[2] صورة لواقع يعيشه الشاعر ، سواء أكان هذا الواقع خارجيا أم داخليا.

بيد أن هذا الرأي على ما يستند إليه من آراء لا يقدم واقعاً نقديا عمليا لكيفية دراسة الصورة في إطار نقدي متميز . ولا يقدم "المفتاح السحري" الذي يفتح لنا كل أبوابها على مستوى التحليل النصي ، وذلك لأنه قد يهتم بالقصائد التي تمثل صورة في حد ذاتها وهذا النمط ، وإن قل فإنه يقوم بفصل الصورة عن اللغة . وبعبارة أخرى يفصل بين المستوى التركيبي والمستوى التصويري " فالبلاغة لم تعرف التمييز بين المستوى التركيبي والمستوى التصويري ، ولم تر إلا المستويين

---

(١) نورمان فريدمان: الصورة الفنية، ترجمة.د جابر عصفور، ضمن كتاب : الخيال . الأسلوب . الحداثة ، ص١٨٥.
(٢) دي . سي . لويس : طبيعة الصورة الشعرية ، ص٤٥ .

يتكاملان دون أن يتقابلا . وهذا الخطأ مسئول إلى حد كبير عن المأزق الذي حوصرت فيه الدراسات الشعرية "[1].

ولما كان للتحليل النصي دوره المتميز في التعرف على خصائص الشعر أسلوبيًا عند شاعر ما ، وسعيه الدؤوب إلى وصف آليات التعبير وتقنياته ، ظهر الفريق الثاني من النقاد داعيا إلى ضرورة خلق علم أسلوب على أسس لغوية فلسفية جديدة [2]، علم يدرس الصورة الشعرية بكل تفريعاتها بدءاً من صورتها الجزئية النواتية وصولاً إلى أدوارها في تشكيل الرؤية ، وإنتاج الدلالة ." إن دراسة الصورة الشعرية تبدأ من التركيب الأسلوبي لتصل إلى التصور الفلسفي والأبنية ذات الأنماط العليا على حد تعبير " فراي " وتحاول اكتشاف النماذج الكامنة تحت الصورة الشعرية "[3].

يرى المؤلف أنه من التعسف أن يتم الفصل بين الصورة الشعرية وبين أشكال المجاز في البلاغة العربية ، إذ إن " البلاغة الجديدة ، بلاغة الصورة الشعرية تعد أوسع نطاقاً وأخصب من مجرد تشبيه أو استعارة وإن أفادت منهما ، فليس بين الصورة – إذن والتشبيه أو الاستعارة جفوة فقد يصل التشبيه أو تصل الاستعارة في بعض الأحيان إلى درجة من الخصب والامتلاء والعمق إلى جانب الأصالة والإبتداع بحيث تتمثل الصورة وتؤدي دورها "[4]. وعلى افتراض أنه لا يوجد منهج عالمي لدراسة الصورة الشعرية " فإنه من المثمر في هذا الصدد الإفادة من المحصلة البلاغية الماثلة في التمييز بين أنواع المجاز المختلفة من استعارة وكناية ومجاز مرسل وبقية الأشكال المعروفة الأخرى تشبيه ، وصور صوتية ونحوية بعد تعديلها طبقاً للخرائط الجديدة وملاحظة الفوارق القائمة فيما بينها خلال تكوينها للصور المستدعاة ، ثم تصنيف هذه الصور ذاتها طبقاً لمصادرها المجازية والموضوعية من جانب وطبقاً للوظائف التي تسهم بها في تكوين الصورة الكلية للعمل الأدبي من جانب آخر" [5].

---

(١) جان كوهين: بناء لغة الشعر ، ص١٢١ .
(٢) د صلاح فضل:نظرية البنائية فى النقد الأدبي ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٣، ص٢٣٩ ،بتصرف
(٣) نفسه ، ص٢٤٢.
(٤) د عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، ص١٤٣
(٥) د صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ط المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة (١٦٤) ، ١٩٩٢، ص١٨٨

ومن هذا المنطلق النقدي تمثل دراسة الصورة الشعرية منطلقة اتصال وتماس بين الأسلوبية والبلاغة ، تختص الأسلوبية منها بالجانب الحسي المباشر في التشكيل اللغوي للنص ، وتقوم البلاغة كأداة نقدية بتحليل تداخلها – أي الصورة – وتصنيف أشكالها ومحاولة تحديد وظائفها وشرح الفلسفة الكامنة وراءها في الرؤية العامة " وإذا كانت الدراسة الأسلوبية للصور والرموز تواجه صعوبة رئيسية خاصة في النصوص الطويلة فإنها تكمن في تحديد واختيار الوقائع الأسلوبية التي يرتكز حولها التحليل ، وهنا تبرز أهمية الصور البلاغية من مجازية وصوتية لسهولة التعرف عليها والربط بين خواصها ووظائفها مما يبشر بنتائج مشجعة في البحث ويغري باستكشاف أنماط الصور الأخرى التي لم تحدد من قبل "[1].

إن الصورة لا تشكل وحدها كلا متكاملاً بذاته إذ إنها " ينبغي أن تتكامل مع باقي العناصر الأخرى في القصيدة مثل الوزن والقافية والعناصر الأسلوبية والبلاغية والتركيب النحوي ، وطرائق الاختيار والحذف .... إن الصورة عندئذ – سواء أكانت مادة [ذهنية] أم تكنيكاً [لغوية]– هي شيء أكبر من مجرد شكل "[2].

وإذا كان الفريق الأول من النقاد يرون أن الصورة في الشعر صورة مشهدية تعتمد على التصوير العام فإن الدراسة – من المنطلق النقدي السابق – ترى أن إيقاع الصورة والمشهد يعتمد على إدراك القارئ للتفاعل بين العلاقات التي تنظم جوهر الشعر وأنساقه الداخلية والخارجية ، "وهذا الإدراك بدوره يحول الصورة والمشهد إلى جوهر متحقق من خلال اللغة بصفة عامة . وتحمل الأنساق الداخلية من استعارات وتشبيهات بالحركة العامة في السرد وتحمل الأفعال والأسماء على تتابع واختلاف هذه الحركة من جزء لآخر ومن وحدة فعلية إلى وحدة اسمية "[3].

تعتمد الدراسة – إذن – قاعدة نقدية تنطلق بها إلى غايتها العامة في هذا الباب وهي أن

---

(١) نفسه ، ص١٨٨.
(٢) نورمان فريدمان : الصورة الفنية ، (مرجع سابق) ، ص١٨٥.
(٣) د.محمد زيدان:إيقاع الصورة الشعرية عند صلاح عبدالصبور،مجلةالشعرالقاهرية،ع١٠٦،أبريل٢٠٠٢ ، ص٩٢ .

الصورة الشعرية إحدى لبنات النص ، وجزءٌ من الطبقة الأسلوبية له ، ومن ثم يجب ألا تدرس في عزلة عن الطبقات الأخرى ، بل كعنصر لا ينفصل عن مجموع " الكل " / النص الأدبي . كما أنها تسعى في محور ثانٍ إلى دراسة عناصر استمداد الصورة بعد التعرف على أدواتها ، كما أنها لا تنسى أن تقف على مجموع الكل في محور ثالث لدراسة خصائصها في النص .

يقوم هذا الفصل بدراسة أدوات تشكيل الصورة في شعر "بُلند الحيدري" من خلال ما جاء في مباحث ثلاثه :

المبحث الأول : التشبيه

المبحث الثاني : الاستعارة وبناء النص .

المبحث الثالث : شعرية الفن الكنائي .

ولم يتوقف الفصل أمام المجاز المرسل لعدم وجود كثير من نماذجه ، فالباحث يتوقف أمام كل ما من شأنه توليد الصورة وتشكيل الظلال دون إقحام للقواعد البلاغية على بنية النص ، فالنص الشعري هو الذي يستدعيها ، وليست هي التي تستدعيه .

وأحسب أنه بهذا الصنيع – من ربط بين المستوى التركيبي والمستوى التصويري – قد خرجنا من المأزق الذي حوصرت فيه الدراسات الشعرية على حد زعم " جان كوهين " .

المبحث الأول

التشبيه

(١/١) للبلاغيين حديث طويل عن التشبيه من حيث أنواعه وتقسيماته بما إنه القانون الأول من قوانين " علم البيان " في التقسيم " السكاكي" للبلاغة العربية .

يعرفه العلوي بقوله : " هو الجمع بين شيئين أو الأشياء بمعنى ما بواسطة الكاف ونحوها"[١] ويعرفه القزويني بقوله : " الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى "[٢]وقد توقف " عبد القاهر الجرجاني " أمام الصورة التشبيهية مبدياً إعجابه قائلاً : " إنها لصنعة تستدعي جودة القريحة ، والحذق الذي يلطف ويدق في أن يجمع أعماق المتباينات في ريقة ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة"[٣].

ولا يختلف تعريف المحدثين عن القدماء كثيراً إذ يعرفه عبد العزيز قلقيلة بقوله :

" هو إلحاق أمر بأمر آخر في صفة أو أكثر بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو ملحوظة "[٤].

والتشبيه – كما يرى الطرابلسي – هو أبرز أنواع التصوير اطراداً في كلام البشر عامة المسموع والمقروء على حد سواء ، إلا أن هذا الاطراد لم يسبب له جموداً جراء التقليد والقوالب الجاهزة ، بل إن الكتابة الفنية وخاصة الشعرية منحته تجدداً وأصالة في بناء الصورة .[٥]

(٢/١) يعد التشبيه أحد العناصر الرئيسية التي يشكل منها " بلند " بناءه التصويري ويعد " التشبيه المجمل " من أكثر صور التشبيه ظهوراً عنده ، وتحتل الأداة الحرفية " الكاف" المرتبة الأولى في إقامة الصورة التشبيهية عنده .

" المشبه + الكاف + المشبه به "

---

(١) العلوي : الطراز ، ٢٦٣/١ .

(٢) القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ، ص٢٠٩ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق د محمد عبدالمنعم خفاجي ، ط . مكتبة الإيمان ، المنصورة (د.ت) ، ص٢٠٠ .

(٤) د. عبدالعزيز قلقيلة : البلاغة الاصطلاحية ، ص٣٧

(٥) ينظر : محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص١٤٢ .

وهذا البناء المتكرر بصورةٍ أساسية يعده الباحث "بصمة أسلوبية" في شعر بلند وفيه يختفي وجه الشبه ، وتختفي العلة التي من أجلها كان التقريب بين طرفي التشبيه ومن هنا جاءت تسميته بـ "التشبيه غير المعلل" وعندما تختفي في التشبيه الوحدات المعنوية المشتركة بين طرفيه يكتسب أبعاداً دلالية وإيحائية غير متوافرة في التشبيه المعلل"[1] . والمؤلف إن وافق على أن وجه الشبه – عند غيابه – يكسب أبعاداً دلالية وإيحائية ، فإنه لا يوافق على غياب هذه الأبعاد الإيحائية من التشبيه المعلل وذلك لأن لكل صورة تشبيهية أسلوبيتها في أداء المعنى وإنتاج الدلالة على نحو ما سنرى لاحقا على أية حال ، غياب وجه الشبه من شأنه أن يوسع من دائرة التفكير عند المتلقي وهذه الدائرة المتسعة تستدعي عدة احتمالات قد يتشابك فيها المشبه والمشبه به ، ولا شك أن هذا الغياب في بعض السياقات ينتج دلالة أكثر قربا لواقع الشاعر الذي يحياه ، يقول بلند:

" أهربُ من عين تتوعد كالسهم

من ألم

يمتد على مدّ الظهر المحني كحقد القوس " [ص ٨١٩]

فعين المترصد له "عين السلطة" كالسهم ، وهنا تتحقق جزيئات التشبيه :

عين تتوعد	+	ك	+	السهم	xxx
↓		↓		↓	↑
مشبه		أداة تشبيه		مشبه به	وجه الشبه

فغياب وجه الشبه صياغيًا من شأنه أن يفتح لذهن المتلقي باباً من الاحتمالات كي يدرك علاقة المشابهة . ففي أي شيء تتشابه عين المترصد مع السهم ؟ أفي التستر والترقب من بعيد ، أم في عنصر المفاجأة الذي تحدثه انطلاقة السهم نحو الهدف ، أم في الألم الذي يحدثه جرح هذا السهم ؟ إن حذف وجه الشبه في هذه الصورة ليكسب النص دلالة منفتحة نحو كل هذه الاحتمالات ، وذلك لأن الشاعر يذكر في بداية السياق الفعل " أهرب " والهروب في حد ذاته يمثل

---

(١) د. صبحي البستاني : الصورة الشعرية ، ص١٠٩

فراراً من شيء سلبي ، وهنا تتحقق دلالة الألم. وتتحقق دلالة المفاجأة المحدثة في الإصابة ، إذ إنه يهرب غير متوقع الإصابة ، بيد أنه يصاب بها – رغم الهروب- ومن ثم تتحقق دلالة التستر لهذه العين المترصدة له ، وتتحقق سلطتها النافذة في الإلحاق والفتك به بلا أي جهد ، فهي حاضرة في كل مكان كالليل لا يجد عنها مهربًا.

ولما كان استحضار صورة السهم السالبة ، ناسب أن يستحضر الشاعر صورة القوس ولكن ليس في دلالتها السالبة لملازمتها السهم ، لكنه استحضرها لرسم صورة لظهره المحني هذا الظهر الذي كسر إثر امتداد ألم السهم في جسده ، إنها صورة توضح مدى ملازمة هذا السهم / الألم للظهر المحدودب مثل القوس ، فكما أن العلاقة الذهنية تقوم بين السهم والقوس في ذهن القارئ ، فالألم أيضاً موطنه في ظهر الشاعر عن طريق العلاقة التلازمية بين السهم والقوس ، ومن ثم ندرك تعبه وشقاءه المستمر ، وانسحاقه تحت وطأة الوجع اليومي المتكرر لذا يصح ما يقال " إن معالجة الشاعر للصورة من خلال اختياره للتفاصيل وانتقائه للتشبيهات تفيد في إقناع القارئ سلباً أو إيجاباً بالعناصر المتنوعة من الموقف الشعري"[1].

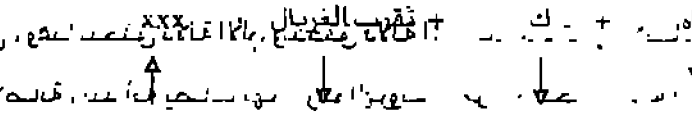
في سياق آخر يقول :

" تتدلى ساقاه – على مدّ سنين – كثعوب الغربال
يتهدل جفناه لليلاً ثقيلاً وينام
ليرواد حلماً آخر عن بيت كان له " [٨٣٧]

فالشاعر في هذا السياق يرسم صورة لذلك المنبوذ في شوارع المدينة ، مغتربا لا يدري له وجهة ولا ملجأ ، فيدخل المقهى يُلقي بجسده على الكرسي، متشقق القدمين من كثرة التنقل وهو غير منتعل. لكن مأساة الصورة لا تتحقق إلا بهذه الصورة التشبيهية .

---

(١) نورمان فريدمان : الصورة الفنية ، (مرجع سابق) ، ص١٩٠.



فثقوب الغربال الكثيرة من شأنها أن تعطينا صورة أكثر قرباً من تلك القدم المتشققة الفقيرة إثر ما بها من جروح . فليس لهذا الغريب إلا أن يرمي بجثته في أي زاوية من زوايا المقهى حالماً بالعودة إلى وطنه . إن الشاعر عندما يتطور فيصل بإدراكه إلى الجوانب المعنوية واللامادية من الكون ، يضطر إلى التعبير عن هذا الإدراك الجديد بالكلمات الدالة على الأشياء المادية ؛ لأن لغته تقتصر عن تلبية حاجاته ، وتعجز عن الوفاء بمطالب إدراكاته الجديدة للكون ، ويصبح طابعها الحرفي غير محدد أو كامل أو فعال ، وهذا يعني أن الصورة المجازية لا تستخدم إلا بهدف الوصول إلى تعبير أعظم تحديداً .[1]

(٢/١) بيد أن الشاعر قد يُقيم العلاقة التشبيهية بين شيء محسوس ، وشيء معنوي وهنا تنتفي الفكرة الشائعة عن وظيفة الصورة الشعرية فكثيراً ما يردد النقاد - على نحو ما سبق - أن تجسيد الأشياء المجردة والعبور من الأمر المعنوي إلى الشيء المحسوس هو محور الصورة الشعرية ، بيد أن الدراسة المتأنية للشعر تكشف عن نتيجة مخالفة تماماً ولنقرأ الصورة الآتية ، يقول بلند :

" عصافير بيروت [٧٦٨] "

فنحن بنيك الفقراء ومن لم تمس شفتاه عطاياك
ولا خير أرضك
ومن لم تبلغ فيك
بغير جلود أيدينا المعروقة كالجوع
المصفرّة كالداء

(١) نفسه ، ص ١٦٣

ها نحن نموت

ومنا خضرة كفيك ومد يديك غلالاً منابع ماء" [ص٦١٨]

يقيم الشاعر علاقة تشبيهية بين الأيدي المعروقة (محسوس)، وبين الجوع (مادي) كنا بين نفس الأيدي وبين الداء.

أيدينا المعروقة	+ ك	+ الجوع
أيدينا المعروقة	+ ك	+ الداء
↓	↓	↓
مشبه	أداة	مشبه به

لم يكن اختيار الدوال التي تمثل رتبة المشبه به اختيارًا عشوائيًّا، فالشاعر قد وضع يديه على مأساة أبناء بيروت، وهذه المأساة تتمثل في ركيزتين: الفقر والمرض، ولعل أهم ملامح الفقر الشعبي الجوع، وما يترتب على هذا الجوع من داء، ومن ثم الموت، هذه عناصر الصورة المأساوية التي يرسمها لنا بلند، فأيادي الأبناء – على الرغم من كونها أداة العمل والإنتاج نراها قد لفها الفقر في أبرز صوره "الجوع"، كذا نراها عليلة مريضة تعد نفسها للموت على الرغم من وجود الخضرة والغلال ومنابع الماء.

يقول في سياق آخر:

" لون المساء

كالداء يزحف في أزقتنا الضريرة

لون المساء

داري المخيفة كالوباء " [ص٢٤٤]

لم يقصد الشاعر أن يعطي صورة واضحة عن لون المساء في قريته، فهذا ما يمكن استنتاجه بالبديهة، ولكن قصد ما في هذا المساء من عوامل سلبية تزداد حدتها وتنتشر بانتشار المساء في أزقة القرية، فكما أن المساء يعم القرية، فإن ذلك الداء ينتشر في كل أزقة القرية، هذا

على محيط الدائرة المتسعة ، وعلى محيط دائرة الهم الشخصي ، فالمساء في داره كالوباء الذي يُرجى منه الشفاء ، ولا يخفى ما لدال المساء من دلالة سلبية درست بالتفصيل ضمن دوال العتمة .

لا يجب النظر – إذن – إلى الصورة التشبيهية من خلال طبيعة الطرفين (المشبه) و(المشبه به) ، وإنما من خلال عملية التقريب والجمع بحد ذاتها ، ومع موقع هذا الجمع داخل السياق العام ، وما يمكن للعلاقة الجديدة المستحدثة بين طرفي التشبيه أن تولد من إيحاءات ومدلولات ."[1]

(٤/١) كانت الأداة الاسمية "مثل" ذات النصيب الأقل وروداً في بناء الصورة التشبيهية عند بلند ، يقول :

" ومثلما
يبتسم القاتل إذ يمسح عن خنجره
كل أصابع تومئ للضحية
فليس من قاضٍ لها
وليس من قضية

يبتسم الوطن " [ص٧٠٣] العلاقة بين القاتل والوطن علاقة مماثلة ، ووجه المماثلة هنا هو في ذلك التضليل الذي يصنعه الوطن حين ينفي عن نفسه كل أدلة إدانته وذلك كما يفعل القاتل الذي يجتهد في محو كل الأدلة التي تدينه ، فليس من قاضٍ ليحكم وليست ثمة قضية .

بنية التشبيه هنا بنية متكاملة مفصلة ذكرت فيها الأركان الأربعة للتشبيه .

المشبه + أداة + مشبه به + وجه الشبه

↓ ↓ ↓ ↓

الوطن مثلما القاتل إخفاء الأدلة (إذ يمسح عن خنجره ....)

وهذا ما يسمى التشبيه المرسل ، وهو فيما يرى الطرابلسي " لا يتطلب صنعة كبيرة ولا

---

(١) د. صلاح الدين الحسيني ، صورة الشعرية ، ص١١٢ .

تفنّناً حاصًّا "[1] . لكنا نرى أن بلند قدمه بطريقة ميزته بصنعة كبيرة وبدلالة شعرية متميزة على عكس ما ذكره الطرابلسي ، وذلك من وجهين :

أولهما : أن الشاعر عمد إلى وضع أداة التشبيه أولاً في بداية السياق (مثلما) ، ثم عمد إلى وضع المشبه به (القاتل) ، ثم وجه الشبه (إذ يمسح عن خنجره ...) ، وكل هذا يجعل المتلقي مشدوداً إلى عمق النص ، أو بؤرة الصورة التشبيهية المشبه (الوطن).

ثانيهما : يمثل بؤرة المعنى ، أو بيت القصيد المشبه (الوطن) ، وهنا تكون الصدمة الشعرية الكبرى ، هذا الوطن القاتل الذي يجتهد لإخفاء كل أدلة إدانته في قتل أبنائه، كما يفعل القاتل ، إذ يمسح عن خنجره كل أصابع تومئ للضحية ".

إن الصورة التشبيهية التي قدمها بلند في السياق السابق لتنفي مقولة " ذكر وجه الشبه يبقى القارئ سلبيا إلى حدٍّ ما ، فيقدم إليه كل شيء بسهولة ووضوح "[2] إذ إن وجه الشبه في هذا السياق ليفجر دلالات معنوية كبرى ما كان المتلقي ليدركها إلا إذا ذكرت فضلاً عن أن الصورة التشبيهية بأقسامها الكاملة لتعمل على إنتاج صدمة شعورية للمتلقي بوضع الحقيقة كاملة أمام عينيه ، هذه الحقيقة لا تقدم بصيغة لغوية معيارية لكنها تقدم بلازم الشيء "الذي هو المجان فيحصل دغدغة نفسانية" [3] ، هي ما أسميناها الصدمة الشعورية الكبرى ، " إن القيمة الحقيقية للصورة التشبيهية لتتجلى من انصهار العلاقات الداخلية لأطرافها ومدى تفجيرها للأحاسيس والمشاعر التي تربط النص بوصفه وحدة حية متنامية ."[4]، وهذه الوحدة الحية لها تحركها من سياق لآخر ، فقد لا تنتج صورة تشبيهية بارعة ، وقد تنتج صورة تشبيهية تسهم في إبراز موقف وتشكيل رؤية .

---

(١) د. محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب .....، ص١٤٣.

(٢) د . صبحي البستاني : الصورة الشعرية ، ص١٠٧ .

(٣) السيوطي (جلال الدين) : المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، تحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين ، ط. دار الفكر ، (د.ت) ، ٣٦١/١ .

(٤) د. محمد السيد أحمد الدسوقي: البنية التكوينية للصورة الفنية، دراسة تطبيقية، ط. مطبعة الشوربجي، طنطا، ٢٠٠٧، ص١٧٣ .

(٥/١) إن التشبيه قد أصبح متحرراً من القوالب الجامدة التي فرضتها عليه تقسيمات السكاكي ومدرسته . لقد أصبح حاضعاً في جوهره للتطور الفكري والمعرفي . كما إنه اتسع باتساع الاتجاهات الأدبية التي سار في دروبها الشعر الحديث . ولنقرأ السياق الآتي :

" هل لي أن أعود يا مدينتي
هل لي أن أحلم بالرجوع
لكل ما في قلبك المقروح من دموع
للملك المطروح في الزقاق
صحيفة سوداء مثل القار
معتمة كنشرة الأخبار
يحملها الأفاق
وتاجر الرقيق
والسمسار
من دمعة لدمعة
من غربة لغربة ". [ص٤٤٠]

فإذا كان التشبيه التقليدي " صحيفة سوداء مثل القار..." تشبيهًا مطروقا مستعملا بوضع القار موضع المشبه به ، فإن ثمة تشبيهاً يردفه الشاعر ليعمق من مأساة هذه المدينة إنها مدينة معتمة كأنباء نشرة الأخبار . تلك النشرة التي تفتتح دائماً بأخبار عن قتل وحرق ودمار وحروب، إنها الأخبار التي تصفعنا كل يوم تنبئ عن بلاءٍ جديد في العالم تتعمق هذه الصورة التشبيهية أكثر حين يحمل هذه النشرات الأفاقون وتجار الرقيق والسماسرة الذين يروجون لها بعكس ما فيها.

فالصورة التشبيهية – إذن – تنتقل مما هو تقليدي إلى ما هو غير ذلك ، وذلك بتنامي الشعور الانفعالي الحاد في طيات الشاعر " إن الشاعر العظيم هو من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها . وأن حسب مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ما لا يشبه .

وإنما مريته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به ".[1] إن القيمة الجمالية للتشبيه – كما يرى العقاد هو أن " تطلع في جدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك . ما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها . وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس ..."[2]

وبعد . ألا يحق لنا – بعد تأمل الصور التشبيهية – أن نعتبر التشبيه صورة شعرية كباقي الصور؟ أليس ذلك رداً على الرأي القائل بأن التشبيه دون الاستعارة قيمة ولا يمكنه بالتالي أن يبلغ ما تبلغه ؟ أليس ذلك دعوة لدراسة نحو التشبيه بجوار دراسة نحو الاستعارة ؟

---

(١) العقاد (عباس محمود) إبراهيم عبد القادر المازني الجزء الثاني في النقد والأدب، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠ ص ٤٥

(٢) نفسه . ص ٤٥ ، ص ٤٦

المبحث الثاني

الاستعارة

(٢/١) حظيت الاستعارة بأهمية بالغة من قبل النقاد قديمهم وحديثهم ، لدرجة أن اعتبرها " جيرو" جوهر الشعر[١]، واعتبرها " س د . بورتون " المحك الأساسي للموهبة الشعرية ، "إذ لا يستطيع أن يستخدمها إلا أعاظم الشعراء ، فإنها تجمع الأشياء المتباينة في وحدة جديدة"[٢]، ولا غرو فقد اعتبرها " أرسطو" علامة العبقرية ، " إنها لا يمكن أن تُعلم ، إنها لا تمنح للآخرين "[٣]، وغالباً ما بدأ البلاغيون حديثهم عن " الاستعارة " بالحديث عن علاقة والمجاز، ويصلون إلى أن الاستعارة جزء من عملية المجاز الذي من شأنه إحداث الدغدغة النفسانية ، أي إن جوهرها يقوم على الانتقال من دلالة أولى إلى دلالة ثانية ، والعلاقة التي تربط بينهما هي علاقة المشابهة " فالانتقال والمشابهة هما الركنان الرئيسيان في تكوينهما ، وقد نرى رسمها في مختلف كتب البلاغة "[٤]، ومن ثم كان انفصام البلاغيين في تعريف الاستعارة ، فهي تشبيه حذف أحد طرفيه ، أو تشبيه مكثف عند قسم ، وعند قسم آخر عملية انتقال من معنى أصلي في اللغة إلى غيره لغرض.

بيد أننا نتوقف الآن أمام مقولة نقدية ذات أهمية بالغة يتمخض عنها منهج دراسة الاستعارة في هذا المبحث ، وهي أن " في الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقتها "[٥]، فهذه المقولة تدعونا كي نتدبر التشكيل اللغوي للبنية الاستعارية ، وحركيتها في أداء المعنى المقصود ، إن الشاعر يحاول في تعامله مع الألفاظ الموجودة في تناول كل الناس أن يدفع اللغة في اتجاه جمالي إنه يصنع الجمال بالكلمات كما يصنعه الرسام بالألوان والموسيقي بالأوتار ، وهو مع ذلك – أي الشاعر- لا يحيد عن السنن النحوية التي يسير عليها الكلام

---

(١) د. صبحي البستاني : الصورة الشعرية ، ص٦٨ .
(٢) س. هـ. بورتون : التصوير وألوان المجاز ، ترجمة د. محمد حسن عداش ، مقال ضمن كتاب اللغة الفنية ، ط. دار المعارف بمصر (د.ت) ، ص٨٨.
(٣) د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ط دار الأندلس ، ١٩٨١ ، ص١٢٤
(٤) د. صبحي البستاني : الصورة الشعرية ، ص٦٩ .
(٥) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ، ص١١٤

في اللغة ." وإنما يخلق علاقات جديدة تتصف بالانحرافية واللاملاءمة "[1]. وعلى ذلك فقد جاءت الاستعارة في شعر" بلند " في ثلاثة أنماط تركيبية .

(أ) استعارة فعلية .

(ب) استعارة اسمية .

(جـ) استعارة بالصفة.

(٢/٢) الاستعارة الفعلية

وهي أكثر البنى الاستعارية تكرارًا في شعر بلند . وتكون الإستعارة فيها عندما نلمح لا ملاءمة بين الفعل والفاعل من ناحية ، وبين الفعل والمفعول من ناحية أخرى وتؤدي هذه العلاقة المضطربة بين أركان الجملة الفعلية إلى حدوث دغدغة نفسانية – على حد تعبير السيوطي- ولا تزول هذه العلاقة المضطربة إلا من خلال عملية عقلية تزيل الانحراف بواسطة تشبيه مضمر، وهنا يكون التشبيه هو بنية الأساس للاستعارة وتتأكد مقولة أنها – أي الاستعارة- منحوتة عن التشبيه بالضرورة .[2]

يقول بلند :" قد سئمت الحياة أطلال صمت
ودموعاً
ينسجن حولي الشقاء " [ص٦١]

يتطلب الفعل " ينسجن " في اللغة مسنداً إليه أو فاعلا حيا متحركا (إنسان مثلا) لكن الشاعر يسند الفعل إلى الدمع (عامل سلبي) ، وهي فاعل غير حي ، ومن ثم تنشأ هذه العلاقة المضطربة التي تخلق انحرافا لا يمكن إزالته إلا من خلال المشابهة المضمرة الآتية :

(أ) الدموع ← (جـ) إنسان ← (أ د)
(ب) تنسال بكثرة ← (د) ينسج

---

(١) د. صبحي البستاني مرجع سابق ، ص٨٢
(٢) ينظر ، عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة ، ص٩٣

وتأتي صورة استعارية أخرى ، وذلك حين تنسج هذه الدموع (الفاعل المعنوي) الشقاء (المفعول) ، وهنا تتكامل الصورة الاستعارية ، إذ إن هذه الدموع المستمرة من شأنها أن تنسج للشاعر ثوباً من الشقاء والتعاسة يحيا فيه طيلة حياته ، ولا يستطيع أن ينخلع عن هذا الشقاء ، فهو عنده ثوب لا يستطيع التجرد عنه ، ومن ثم تسهم الصورة الاستعارية في الإيضاح عن رؤية الشاعر الحزينة المؤلمة للحياة.

في سياق آخر يقول :

" إلى أين ....؟
ويحك ... لا تسألي
فرجلاي مثلك تستفهمان
وأصحو ولا شيء غير الزمان
يلف الليالي على مغزلي
خيوطاً رقاقاً بلون الدخان " [ص٢٨٥]

فالاستعارة تنشأ من خلال العلاقة المضطربة بين الفعل والفاعل :

رجلاي تستفهمان = (أ) + (د)

الزمان يلف الليالي = (أ) + (د)

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى تنشأ من خرق نفس العلاقة المضطربة بين الفعل والمفعول : الزمان يلف الليالي على مغزلي .

إن عدم معرفة الطريق ، وفقدان الاتجاه والضلال أشياء لا يمكن تصورها مريرة إلا حين شخص الشاعر قدميه وإنطاقه لها بأنها مستفهمة عن طريقها ، فهي لا تدري لها وجهة أيضاً ، ولما كان الزمان بدورته يلف الليالي على مغزل حياته ندرك ما يعيشه من كآبة مستمرة في النهار (أصحو) ، وفي الليل (الليالي) ، ولذا كانت حياته معتمة ، ولذا كان السؤال المشحون بالحيرة "إلى أين ..؟"

في سياق آخر يقول -" لا أحد مرر كفيه على صمتي
لا أحد " [ص٦٠٢]

إن نفي الآخرين الحياة من شأنه أن ينتج دلالة الوحدة والغربة ، حتى داخل الوطن هذا الآخر الذي يغلب عليه فقد الشاعر من يشاركه آماله وآلامه .

إن هذا النفي ليؤكد على دالٍّ له شاعريته عند بلند ، وهو دال الصمت ، الذي يضعه في صورة حسية اعتمادا على أسلوبية الاستعارة الفعلية ، فيظهر الصمت وكأنه طفل يتيم ينتظر من يمسح على رأسه .

(أ) صمتي ← (ب) متروك
(ج) طفل يتيم ← (د) غير ممسوح على رأسه

إن حركة الانتقال من العنصر (أ) إلى العنصر (د) في النماذج السابقة ليؤكد على حدوث "الانزياح " الكامل ، والانتقال من الحقيقة الواضحة إلى الخيال الصرف في هذا الخيال ، تنسج الدموع شقاء ، ويلف الزمان ليالي بلون الدخان على مغزل/حياة الشاعر ويبقى صمته متروكاً غير ممسوح على رأسه ، فيبقى كالأيتام لا أحد يحنو عليه.

إن هذا النمط من الاستعارات – وهو كثير في شعر بلند – ليمثل أداة تصويرية مناسبة لطبيعة اللغة الشعرية التي تعتمد على الأفعال بحسب ما أكدته محاملة "بوزيمان"[1]، ومن ثم يسهم

---

(١) وهي معاملة موضوعية يمكن عن طريقها التمييز بين لغة الأدب ولغة العلم ، وتمييز لغة الشعر من لغة النثر وكان أول من أشار إليها العالم الألماني "أ- بوزيمان" وخلاصة ما ذهب إليه أنه من الممكن تمييز النص الأدبي عن غيره من النصوص بواسطة تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير : أولهما التعبير بالحدث " Active Aspect " ، ومظهر التعبير بالوصف " Spect Qualitativ " ويعني بوزيمان بأولهما الكلمات التي تعبر عن حدث أو فعل ، وبالثاني الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة لشيء ما ، أي تصف هذا الشيء وصفا كميا وكيفيا ، ويتوقف تمييز النص الأدبي عن غيره من النصوص على النسبة بين الكلمات المعبرة عن الحدث (الفعل) والكلمات المعبرة عن الصفة ، ويتم حساب هذه النسبة بإحصاء عدد الكلمات التي تنتمي الى النوع الأول ، وعدد كلمات النوع الثاني ، ثم ايجاد قسمة المجموعة الأولى على الثانية ، ويعطينا حاصل القسمة قيمة عددية تزيد وتنقص تبعا لزيادة ونقص عدد كلمات المجموعة الأولى على الثانية ، وتستخدم هذه القيمة باعتبارها دالا على أدبية الأسلوب ، فكلما زادت كان طابع اللغة أقرب الى الأسلوب الأدبي ، وكلما نقصت كان أقرب إلى الأسلوب العلمي ، لمزيد من الاطلاع انظر: د. سعد مصلوح الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، ط. دار الفكر العربي ١٩٨٤ ، الفصل الخامس ، ص٥٩ الى ص٦٨

هذا النمط، يقدر كبير في الكشف عن جزئيات الموقف والرؤية .

(٣/٢) الاستعارة الاسمية

وتظهر في شعر " بلند " بصورة الإضافة ، وفيها تضطرب العلاقة بين المضاف والمضاف إليه وتبرز الاستعارة بشكل واضح في عملية رفض النظام العقلي المنتظم للعالم ليحل محله نظام جديد قائم على الحدس ، يقول بلند :-

" يا قلب
دعك من الماضي
وأشلائه
كف السنين أبادت كل آلائه
ولن ترى/ غير أشباحي وأوهامي " [ص٣١]

فالعلاقة المتوترة بين المضاف (كف) ، والمضاف إليه (السنين) سمح الاستعارة التي يمكن إدراكها بالحدس، وبتحديد بنية التشبيه المضمر.

(أ) كف ←— (جـ) السنين ←— (أ جـ)
(ب) إنسان (د) زمان

فالكف عنصر إنساني بعيد عن العنصر الزمني (السنين) ،وإضافة أدت علاقة الانحراف بينهما إلى خلق كائن جديد تولد في ذهن الشاعر الذي أحس العمر يمر هباءً وأحس أن تلك السنين كالإنسان المستبد الذي بدد – ظلماً – كل الذكريات الجميلة ، ولم يبق له سوى الأشباح والأوهام.

تتكفل السنين – إذن – بإبادة كل ما كان للشاعر من نور وتركه في ظلام أشباحه .

يقول في سياق آخر :

" وكان للغدر
ألف يد تسرق من ذهني
ومن دمي الحر
شوق الليالي السود للفجر " [ص٣١٣]

لأن يكون للغدر يدٌ فهذا من شأنه أن يكون صورة شعرية شعورية يسقط الشاعر فيها تحت وطأة هذا الغدر. ولكن لأن يكون للغدر ألف يد ، فهذا ينتج صورة أخطبوطية لذلك الغدر. إن هذا الغدر ذا الأيادي الألف ليمارس أبشع جريمة إنسانية " السرقة " وبشاعة السرقة تأتي أيضًا من عظم المسروق. إنه يسرق شوق الليالي (وهنا استعارة) للغدر ، إنه يسرق / يجهض كل محاولات الشاعر لأن يحيا حياة النور ، حياة النقاء/ الفجر. إن هذا الغدر ليتمثل في كل من يحاول سرقة الحياة /الحرية من الشاعر، بل يمثل كل أعداء الحياة /النور/ الفجر.

وقد تأتي الاستعارة الاسمية في صورة الجار والمجرور ، وتظهر في علاقة اللاملاءمة المعنوية بين الاسم والجار والمجرور ، يقول بلند :

"ألقت نظارتها ، وأدارت عينيها

في عينه

غارت فيه

في العين المبتلة بالموت " [ص٧١٤]

فابتلال العين يكون بالدموع ، ولكن الشاعر يعدل عن ذلك المعنى المباشر ، وتكون العلاقة بين الاسم "العين المبتلة" ، والجار والمجرور علاقة مضطربة.

إن هذه الاستعارة من شأنها أن تنتج دلالة أكثر مأساة ، إذ إن حالة الفراق بينه وبين محبوبته تمثل له حالة من حالات التآكل العاطفي ، ينتابها شعور بقرب الموت لذا تبتل عيناه بهذا الموت المتحقق أمام عينيه ، فالدموع بالنسبة له موت ، ومن قبل كانت تنسج له الشقاء في حياته .

(٤/٢) الاستعارة بالصفة أو النعت

وفي هذا النمط تأتي العلاقة المتوترة بين الصفة والموصوف، وهذه العلاقة تعطينا زخم التعبير الاستعاري ، وهذا النمط من الاستعارات في المرتبة الثانية انتشاراً – بعد الاستعارة الفعلية- في شعر بلند الحيدري.

يقول :

" في الغرفة ، ذات الغرفة
سيمر السبت
وبلهفه
قد تذكرني
قد تسأل عني
قد تصغر من صوتي
مني
من كل الساعات الثكلى في سري" [ص ٣٥٩]

فالعلاقة التي بين الصفة "الثكلى" وبين الموصوف "الساعات" هي علاقة لا ملاءمة وذلك لأن " ثكلى" نعت للأم التي فقدت ولدها ، وقد وصفت بها " الساعات"

(أ) الساعات ← (جـ) أم ← (أ د)
(ب) الصامتة ← (د) ثكلى

فساعات الصمت تمر على الشاعر ، وهو في غرفته التي لا يبرحها (ذات الغرفة) متذكراً ما كان من لقاء مع ابنه الذي أودعه السر/ الوصية بألا يترك أرضه ولا يلجأ لمثل ما لجأ إليه هو من اغتراب وغربة ، تناسب هذه الصفة "الثكلى" في بعدها المعجمي حالة الشاعر الذي فقد أرضه وأبناءه ، ومن ثم تتناسق الصورة الشعرية – في بعدها المجازي- مع الواقع الحقيقي للشاعر.

وجاء غير هذا من نماذج في شعر بلند نكتفي الآن بالإشارة إليه فيما يلي

-الرؤى الرعناء	[ص٢٣]	– ليالٍ نهمات	[ص٦٦٣]
- ربيع فتيٌّ	[ص٢٤]	– الأجداث الحبلى	[ص٦٧٢]
- الخطيئة العمياء	[ص٢٥]	– النافذة العمياء	[ص٦٨٥]
- الغرفة الصماء	[ص٢٦]	– حرس أعمى	[ص٧٢٣]
- الليالي الصموتات	[ص٢٨٠]	– حب مشفوق الفم	[ص٧٥١]

- بسمتها الغاشمة [ص١٥٦] - زمن ذا كف حذماء [ص ٧٥١]
- أبوابنا الكئيبة [ص ٤٢٥] - الأرصفة الحلى [ص ٨٠]
- بيروت الخجلى [ص ٦٤١] - الرصاصة الصماء [ص ٨٢٣]

وغير ذلك مما قد تعرضنا إليه بالتحليل في كثير من السياقات في غير هذا المبحث(٢/٥) تعتمد كثير من قصائد " بلند " على الأسلوب الاستعاري في شكله الرأسي أي إن القصيدة تقوم على استعارة كبيرة بهدف التشخيص ، أو إنطاق العناصر غير الحية في واقع الشاعر.

يظهر هذا جليًّا في قصائد يخاطب فيها الشاعر المدينة ، أو الوطن ، أو الطرقات أو بيروت ، أو بغداد ، وغير ذلك من العناصر غير الحية ، التي تقوم الاستعارة بأحيائها ومن ثم إقامة جسرٍ من التواصل بين الواقع الخارجي والواقع الداخلي للشاعر ، والنماذج متعددة ، نتوقف عند أكثرها استعارة ، يقول بلند :

" أيتها الحبيبة التي تجيء كآخر الليل
مثقلة بهموم العشاق المنبوذين إلا من حلم
آتٍ قبل الصبح
أيتها الحبيبة المستيقظة في الألم كالجرح " [ص٦٣٣]

فالمرأة المحبوبة هنا هي بيروت ، ويقوم الأسلوب الاستعاري بوضعها في صورة امرأة متمنعة لا تفتح أبوابها إلا لمن ينهش لحمها بينما يجلس محبوها خلف أسوارها يحصون عدد الجثث التي تلقى إليهم!!

يقول : " شقي رداءك
وطوفي بِقُرى صباكِ
بلادي
بيروت أكلت لديها
بيروت مات بنوها على صدرها " [ص٦١٥]

يكشف الأسلوب الاستعاري الصورة الانثوية لبيروت في هذا السياق وتنتج عن تحركه

الرأسي في النص صورة أم شقت رداءها فزعاً على أبنائها الميتين من أجلها بعد أن حرمتهم ثديها/ خيرها. فها هي تعلوف عارية في البلاد عَلّها تجد من يستر عريها لكن هيهات فقد مات بنوها على صدرها ، فهو – إذن – الزمن الصعب.

ويبدو أن هذا الأسلوب الاستعاري قد استهوى الشعراء بعد بلند ، فها هو الشاعر المصري " فاروق جويدة " يستخدم نفس التكنيك الاستعاري ، يقول :

" برغم الصمت والأنقاض يا بيروت
ما زلنا نناجيك
برغم القهر والطغيان يا بيروت
ما زالت أغانيك
وكل قصائد الأحزان يا بيروت
لا تكفي لنبكيك "[1]

إن الأسلوب الاستعاري من شأنه أن يلغي الحدود المادية بين الأشياء المحيطة للشاعر، ومن ثم يحدث بينه وبين العالم انسجامٌ فرديٌ ، " حين يحس الشاعر هذا الانسجام يكون في قلب الحقيقة ، وغالباً ما يكون في قلب الإدراك الاستعاري "[2] إن الاستعارة في الشعر شأنها شأن أي عنصر مجازي تقدمه لنا مباحث البلاغة العربية له أسلوبه ، وله حركيته في أداء المعنى ، وليس ثمة فارق بين عنصر وعنصر آخر ، فالدراسة

من خلال ما سبق من نماذج – لا تقيم مفاضلة بين التشبيه والاستعارة ، وتسعى في خطوة مستقبلية إلى إقامة " أجرومية " لدراسة الصورة الشعرية في جميع أبعادها ولوضعها على خريطة الدراسات الأسلوبية كعنصر أصيل من عناصر الشعر ، أو على حد تعبير عبد الفتاح عثمان – إنها ذروة الشعر وسنامه .[3]

---

(١) فاروق جويدة : ديوان " شيء سيبقى بيننا " ، ط. دار غريب للطباعة ، القاهرة ، (د.ت)، ص٩٥ ، ص٩٦ .
(٢) د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ص٧ .
(٣) د. عبدالفتاح محمد عثمان : الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي ، مجلة فصول،مج٣،ع١ ، ١٩٨٢ ، ص١٤٤.

المبحث الثالث

الكناية

(١/٣) بدأ التفكير البلاغي في الكناية باعتبارها بنية محايدة بين الحقيقة والمجاز لذا عرفها السكاكي بقوله: "هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك"[١]. ونستنتج من هذا التعريف أن المعنى الحقيقي والمجازي متواجدان في السياق، وقابلان للقصدية، سواء أكانت علاقة اللزوم هنا عرفية أم عقلية.

" إن الكناية بنية ثنائية الإنتاج، حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي موازٍ له بحكم المواضعة، لكن يتم تجاوزه بالنظر إلى المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللوازم والملزومات، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز، فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة "[٢].

في الأسلوب الكنائي يستتر المعنى الحقيقي داخل صدفة، فلا يصل إليه المتلقي إلا بعد مشقة، وكل تستر يعد في حد ذاته ميزة فنية طالما أن كل تصريح أو وضوح هو ميزة علمية، وبهذا المعنى يقول " ملرميه " : " أن نسمي الشيء باسمه يعني ذلك ثلاث ضياع أرباع نشوة القصيدة، هذه النشوة التي تقوم على غبطة الاكتشاف شيئاً فشيئاً والإيحاء، وهذا هو الحلم كله "[٣]

إن التعبير الحرفي / الحقيقي أقرب إلى المباشرة والتقرير وإلى الوظيفة الانفعالية التواصلية، ومن هنا يلجأ الشاعر إلى لغة المجاز بما تمتلك من كثافة وثراء في الدلالة ومن ثم يصح ما يقال " ليس الخيال مجرد تصور أشياء غائبة عن الحس، إنما هو حدث معقد ذو عناصر كثيرة يضيف تجارب جديدة "[٤].

إن اهتمام النقد الحديث بالمجاز إنما كان اهتماماً باللغة الشعرية التي لا تدرس إلا في

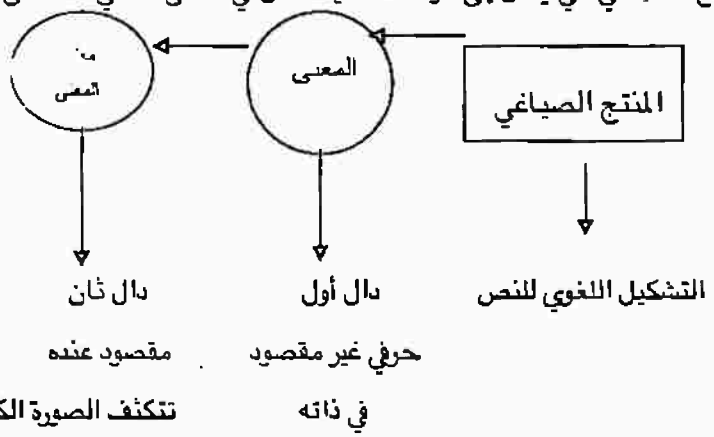
---

(١) السكاكي مفتاح العلوم، ص٥١٢
(٢) د. محمد عبدالمطلب البلاغة العربية، ص١٨٧
(٣) د. صبحي البستاني الصورة الشعرية، ص١٦٨
(٤) د. مصطفى ناصف الصورة الأدبية، ص١٨

ذاتها ولأجل ذاتها ، إنها اللغة المسهدة التي " يتناءى بها المزار وهي تتطلع إلى معنى فوق المعنى على أجنحة الخيال وتقتنص اليقظة من طريق الأحلام "[1]

تعتمد الصورة الكنائية عند توليدها على الانفلات من المعنى المعجمي إلى معنى المعنى ، أو الفضاء الدلالي المنتج ، ومن ثم تعمل اللغة الشعرية على تأكيد الصورة المجازية فـ " التعبير الكنائي لبنة أدبية وسط بناء أدبي ، وهذا يدعونا بالضرورة إلى الوقوف على سمات الشاعرية التي تولد منها التعبير "[2]، وبتعبير آخر " إن مجازية الكناية أمر أكدته اللغة الشعرية ، أكدته طبيعة السياق ومناخه القوي ، أكده المناخ الاجتماعي والظرف الثقافي "[3]

يشترط وجود الصورة الكنائية وجود المتلقي الذي يقوم باستنطاق التشكيل اللغوي أو المنتج الصياغي كي يصل إلى مراد الشاعر الكامن في المعنى الثاني، أو معنى المعنى [4].



وقد يكون الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى انتقالا مباشرا قريبا إلى الذهن عبر وسيط

---

(١) د. لطفي عبد البديع : دراما المجاز ، مجلة فصول ، مج٦، ع٢، ١٩٨٦، ص١٠٥ .

(٢) د. محمد السيد أحمد الدسوقي: شعرية الفن الكناني بين البعد المعجمي والفضاء الدلالي المنتج ، ط دار العلم والإيمان، كفر الشيخ ، ٢٠٠٧ ، ص٩٠ .

(٣) نفسه ، ص١٠٥ .

(٤) المعنى : المفهوم من ظاهر اللفظ الذي تصل إليه بغير واسطة .
-معنى المعنى : أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ، " فإنك في هذا لا تفيد غرضك من مجرد اللفظ ولكن ينل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره ، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانياً من غرضك ..." . انظر : عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص٢١٩ .

واحد . وهذا ينتج " الفضاء الدلالي القريب " .

وقد يكون الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى انتقالاً غير مباشر عن طريق وجود عدة وسائط . وهذا ينتج " الفضاء الدلالي البعيد " .

وقد يختفي معنى المعنى ويظل غائماً في المنتج الصياغي . لكنه يظل مرسلاً إشارات ضوئية دالا عن وجوده في منطلقة عميقة في النص يدركها المتلقي بالتعامل مع الصياغة وما تحويه من إشارات دلالية[1].

وهذه الأشكال السابقة [2] هي مستويات الفضاء الدلالي في التعبير الكنائي عند بلند الحيدري . وسيتم دراستها في الصفحات التالية من هذا المبحث ملقين الضوء على أهميتها في إنتاج الدلالة وتشكيل الرؤية.

(٣/١) الفضاء الدلالي القريب

في هذا الفضاء الدلالي تقترب المسافة الذهنية بين المعنى ومعنى المعنى . وتقل – بالتالي- الوسائط الموصلة للصورة الكنائية . لذا فهذا النمط يتميز بالوضوح بعض الشيء يقول بلند :-

" غدًا

هنا

في هذه اللفتة من أرضنا

سيسأل التاريخ عني أنا

عن ذلك المقطع من أرضنا

عن غرفة ما مر فيها السنا

لكننا

كنا

---

(١) د محمد عبدالمطلب البلاغة العربية . ص:١٩

(٢) استفاد الباحث كثيرا من دراسة د محمد النسوقي لشعرية المعنى الكنائي في لغة النص ، ومنها استمد عدد المصطلحات التي تُعد بديلا لما هو موجود من مصطلحات تتداخل أحيانا كثيرة ، كالتعريض والتلويح والإشارة والرمز وغير ذلك لدراسته في شعر الحيدري

وكان المنا
لينا
ينبع من صمت ليالينا
من رنة القيد بأيدينا
تشدني
تبعدني
عن قصة يسردها ابني
عن زهرةٍ تذبل في بيتي
وأعين يرعبها موتي
وعن يدٍ
مثل يدي
معروقة ترسمُ في الصمت
مدّ زراعين
لفجر غدٍ " [ص٣٢٢]

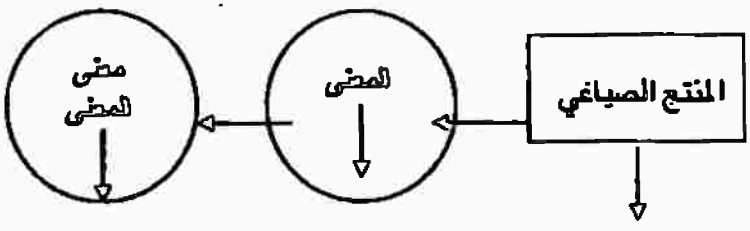
يفرز الفضاء الدلالي القريب الصور الكنائية لهذا السياق في اختزال لغوي مدهش للوسائط التعبيرية ، فالشاعر بذكره دال الغد في بداية السياق ونهايته يعرض بأن " يومه"/ "حاضره" ، حاضرٌ كئيب ، لم يذكره في أي موقف ، بل دائماً يذكره في القيد والجدران والسجن ، وهنا يكني الشاعر بأسلوب مدهش عن المشهد الكئيب الذي يحياه في يومه والمنتظر غيره غدا .

أما قوله: " سيسأل التاريخ عني أنا " فتعميق للصورة السابقة ، فهو تعريض بعدم ذكر التاريخ لجلاده ، هذا الجلاد الذي سل النور وأقام الجدران وفرض الصمت على الألسنة هذا الجلاد لن يذكره التاريخ بل إنه – لا محالة – سيذهب إلى " مزبلة التاريخ ، أما المجلود/ الشاعر / الشعب، فسوف يدخلون دفاتر التاريخ ، وتظل أعمارهم هي الأطول قامة من جلاديهم .

بهذا المشهد السلطوي الكئيب للحاضر ، وما يرجوه الشاعر من غده ، يأتي احتزال لغوي

مدهش يعرض الشاعر من خلاله أفراد أسرته ويصور معاناتهم النفسية تصويرًا بارعًا اعتمادًا على شعرية الصورة الكنائية ، فابنته تلك " الزهرة " التي تذبل إثر فقدها لمن يرعاها (الأب) ، وابنه تلك "العين" التي تحمل بين أحداقها رعب موت الأب وتحمل مسؤلية أسرة ، وزوجته تلك "اليد المعروقة" التي ترسم في ترقب صورة اللقاء (مد الزراعين) في فجر الغد المرتقب .

فالانتقال إلى الفضاء الدلالي يتمُّ مباشرة عبر وسيط واحد ، وفي هذا الفضاء تتكثف الصورة على نحو ما رأينا ، وعلى النحو الذي توضحه الترسيمة الآتية :



- زهرة تذبل في بيتي.	- زهرة نابلة.	- البنت بما تحتاجه من رعاية.
- عين يرعبها موتي.	- عين خائفة.	- الابن المترقب حمل المسؤولية.
- يد معروقة ترسم في صمت	- يد عابلة	- الزوجة المنتظرة اللقاء.

فالمعنى الكنائي يدرك بعد ما يتم تقشير المعنى للوصول إلى لب المعنى ، وعنده تتضح معالم الصورة وتتشكل الرؤية .

(٣/٣) الفضاء الدلالي البعيد

في هذا النمط يتم الانتقال إلى الفضاء الدلالي أو معنى المعنى بطريقة غير مباشرة أي عبر الانتقال من عدة وسائط ، هذه الوسائل مَثَل الدوائر التي يتحرك فيها ذهن المتلقي للوصول إلى مراد المبدع ، ولا شك أن استعمال هذا النمط إنما يجيء بسبب الظرف السياسي والثقافي الذي يحياه الشاعر، يقول بلند :

" ولم أدر

لم كرهتي حراس حدود الوطن الأكبر

قلما مكسورا وغلالي دائر " [ص٦٧٣]

فقوله "حراس الوطن..." تعريض تهكمي بالسلطة في ذلك الوطن ، ذلك الموصوف بكلمة "أكبر" كناية عن علو شأنه على جميع المستويات ، أما قوله : "قلما مكسورا" فإنه يعد مركز الصورة الكنائية ، ومن عنده يتم التحول عبر عدة وسائط إلى المعنى المراد ، وهذه الوسائط هي :

القلم المكسور فاقد للفاعلية

القلم المكسور لا ينتج إلا كتابة مائلة .

الكتابة المائلة تدل على ميل كاتبها فكريًا .

يتوقف الكاتب لعدم صلاحية القلم وعدم وضوح الكتابة .

ينتشر الجهل وتسود الفوضى بكسر العلم / القلم.

ومن الواضح أن هذه الوسائط تتخذ طبيعة تداخلية لا يتم فصل دائرة عن دائرة أخرى إذ مركزهن جميعهن واحد :

فالتحول يبدأ من المستوى الصياغي الذي يقدمه الشاعر، ثم يضيق تدريجيًا عبر دوائر الوسائط للوصول إلى الصورة ذروة السياق " انتشار الجهل" ، وهنا تبرز الدلالة التهكمية التي سبق الإشارة إليها "حراس الوطن" ، إذ إنهم يحرسونه خوفاً عليه من العلم ومن ثم ينتشر الجهل ، ويظل الشعب في عتمة معرفية وتضليل سياسي إثر تعطل القلم /الشاعر.

(٣/٤) الفضاء الدلالي الغائم

يعتمد المتلقي في هذا الفضاء الكنائي على الحركة الذهنية الرأسية القائمة في النص بكامله ، إذ إنه – أي المتلقي – يقوم على تخطي التشكيل الصياغي المباشر ثم يأخذ يستنطقه بدلالة بديلة لم تكن مهمة الصياغة إنتاجها أصلاً ، بيد أنه ينتجها بتعامله مع فضاء الصياغة اللغوية بما تحويه من إشارات ضوئية تساعد على اكتشاف الدلالة وتكثيف الصورة.

وهذا النمط نلاحظه في قصيدة " لِمَ لَمْ يعتذروا ؟ " [ص٨٠٣] ، التي نجتزئ منها المقاطع التالية. يقول بلند :" **الليل طويل**

والصبر على الليل طويل

والشمعة حُبلى بضياءٍ لن يخفت قبل الفجر
اليوم اجتزت الستين
بثلاث سنين
فلماذا لا أنتظرُ
ورفاق طريقي كُثرُ
منتصف الليل يدق الواحدة .. الثانية .. الثالثة..
ما من أحدٍ
الرابعة .. الخامسة ..
ما من أحدٍ
هل شتّ بهم وعد عن وعدي
هل نسي الكل بأني اجتزت الستين
بثلاث سنين
الشمعة تجمع آخر ما أبقى منها الزمن
ما أبقى من ظل سد جدارا
من ظل لملم في جنحيه نارا
وظلال أخرى باهتة
وسؤال يلتف على شفتي
ويغور بعيداً في الصمت
لمَ لَمْ يعتذروا ؟
لِمَ لَمْ يعتذروا ؟
.....
منضدة صماء
رأس مرميٌّ فوق المنضدة الصماء
ما من أحدٍ
إلا دقات الساعة تجتاز حدود الوعد

وإلا الشمعة تتآكل من دون رجاء " [ص٨٠٣،ص٨٠٤،ص٨٠٥]

يتكرر دال " الشمعة " في هذا النص ثلاث مرات ، وهو في المرات الثلاثة يرسل إشارات من تحت جلد النص تومئ إلى المتلقي بأن ثمة معنى محتبئ وراءه ، وذلك يتأكد عن طريق تعلقه بالإضافات الطارئة في السياق ، فمعنى المعنى للدال الصياغي والذي تتكثف عنده الصورة الكنائية هو " العمرُ " فالشمعة تبدأ فتية قوية ، ثم تأخذ تتناقص شيئاً فشيئاً وفي كل مرحلة من مراحلها تنير أكثر ، إلا أنها تتلاشى وتتآكل فالعمر ينسحب من بين يدي الشاعر بعدما كان فتيًّا ليصير إلى هرم فانٍ ، كما أن دقاتِ الساعة (..) التي يظل الشاعر مصرًّا على إثباتها خطيا لترصد حركة التآكل العمري وتبدده فضلاً عن السياق العام للقصيدة الذي يسهم هو الآخر في إنتاج هذا الفضاء ، حيث إن الانتظار في حد ذاته دلالة على ضياع الوقت دون فائدة في ترقب المجيء، تتكثف الصورة الكنائية أكثر في هذا الشعور الحاد بقرب الموت وخاصة في آخر القصيدة " الشمعة تتآكل من دون رجاء.." فيتوازى دلاليا مع " العمر يمر دون أملٍ في إنهاء الغربة ..".

فمن خلال السياق ، وحملة المعلومات والإشارات التي تبثها الصياغة الشعرية يستطيع أن يصل المتلقي إلى الدلالة المقصودة أو معنى المعنى ، وعندها تتكثف الصورة.

تعقيب :

يُعد الوقوف على أدوات تشكيل الصورة وقوفاً على أهم لبنات البناء التصويري في الشعر، إذ به يُعرف منطق الصورة وتحركها الصياغي في النص ، لذا دأب هذا الفصل في التعرف على منطق الصورة الشعرية ، وانطلق من أن المباحث التي أفرزتها البلاغة العربية مباحث صالحة لأن تقدم لنا صيغة مقبولة لدراسة الصورة ، وذلك بعد تطوير هذه المباحث ووضعها على خريطة الدراسات الأسلوبية الحديثة .

عمد المبحث الأول في هذا الفصل إلى دراسة البنى التشبيهية ودورها في إنتاج الدلالة وتشكيل الرؤية . وظهر من خلال استقراء أعمال الشاعر أنه اعتمد على صيغة أثيرة للتشبيه وهي صيغة التشبيه المحمل المحذوفُ وجه الشبه معتمداً على الأداة الحرفية " الكاف " وسمى المبحث

مقولة نقدية ترى في ذكر وجه الشبه تعطيلاً لدور المتلقي . وأثبت في خطوة تالية أن لكل تشبيه حركيته في أداء المعنى ، وأن ليس ثمة تشبيه أفضل من تشبيه ، وأثبت في خطوة أخيرة أن المشبه قد يأتي صورة معنوية ، وأن هدف الشاعر من وراء ذلك هو توضيح ما انطبع في ذاته وما يشعر به في طيات نفسه .

وعمد المبحث الثاني إلى دراسة الأشكال التركيبية للاستعارة ، وقد لوحظ أن الاستعارة الفعلية هي أكثر الأنواع شيوعاً عند بلند ، وذلك بطبيعة اللغة الشعرية الانفعالية التي تتكئ على بنية الأفعال أكثر من البنى الاسمية وغيرها على ما أوضحت معادلة " بوزيمان " ، ثم تطرق في خطوة ثانية لدراسة الأسلوب الاستعاري الرأسي في النص ، وذلك في القصائد ذات الانفعال الحاد، قاصداً من وراء ذلك إقامة حسر من التواصل بينه وبين العناصر غير الحية في واقعه ، ثم توقف أمام تأثر شاعر مصري معاصر ببلند الحيدري في إقامة هذا البناء الاستعاري.

ثم توقف هذا الفصل في مبحثه الثالث أمام شعرية الفن الكنائي . وقام بدراسته في ضوء لغة النص المتشابكة ، وقد تمخضت عن قراءة الشاعر ثلاث صور لاستخدام الفن الكنائي عنده ، هي : الفضاء الدلالي القريب ، والفضاء الدلالي البعيد ، والفضاء الدلالي العائم ، وعن طريق هذه الفضاءات تم اكتشاف الصورة الكنائية في رحم لغتها ، ومن ثم تم الربط بين وشائج المستوى التصويري ، والمستوى التركيبي في محاولة لإقامة "أجرومية" لدراسة الصورة الشعرية بأكملها لا مجرد الوقوف عند " نحو الاستعارة " فحسب .

وبعد التوقف عند أدوات تشكيل الصورة الشعرية يحسن بنا ـ كخطوة ثانية التوقف أمام مصادر هذا البناء وينابيعه عند بلند الحيدري ، وذلك هو موضوع الفصل الثاني من هذا الباب.

*****

الفصل الثاني
مصادر الصورة الشعرية

مدخل :

التعرف على أدوات تشكيل الصورة الشعرية ما هو إلا مرحلة أولى لدراسة المستوى التصويري في شعر " بلند " . إذ إن هذا التعرف يتيح فقط الوقوف على معرفة لبنات البناء التصويري ودورها في إنتاج الدلالة . بيد أنه لا يعطينا صورة متكاملة عن مصادر بنائه وينابيعه . وبعبارة أخرى لا يعطينا تصورا كاملا عن المصادر التي استمدت منها الصورة الشعرية .

إن عزل الصورة عن باقي العناصر الشعرية الأخرى يُعد إجراءً ضروريًّا من أجل دراستها. كما أن الناقد يظل في حاجة للنظرة الكلية إلى القصيدة لاكتشاف هذه العناصر المتبادلة بين عناصر العمل التي تمنحه خصوصيته وتهبه هذه الحيوية والتألق والقدرة على الإيحاء . فالصورة المفردة " قد تظل ناقصة ما لم تقرن إلى صورة أخرى، وإن الصورة النهائية ليست إحداهما . وليست مجموعهما بل هي شيء ثالث لا نقول إنه يتولد منها بل يتولد بينهما "[1].

في هذا الفصل نتوقف عند الصورة الشعرية في شكلها الكلي ، وندرس مصادر بنائها وهي مصادر تقع في بؤرة إدراكات الشاعر المعرفية ، ويستطيع من خلالها أن يصور رؤيته الخاصة للوجود. كما أنه يستطيع أن يعبر عن مشاعره وأفكاره في هذا العالم المليء بالاضطرابات والتناقضات . فالصورة مقوم أساسي من مقومات الشعر " بل هي التي تمنحه كثيراً من خصائصه مثل التركيز والتكثيف ، كما أنها تمنحه خصوصيته كنوع أدبي يتميز عن سائر الفنون التي تتخذ من الكلمات اداة لها. ذلك أن الشعر هو أقدر هذه الفنون على تفجير طاقات اللغة . واستثمار

---

(١) د. محمد حسن عبدالله الصورة والبناء الشعري ، طبدار المعرف بمصر ، ١٩٨١ ،ص٢٠ .

إمكاناتها المختلفة "[1] .ومعنى ذلك أن هذا الفصل – مباحثه الثلاث – ينطلق من الصورة الجزئية إلى الصورة الكلية في النص الشعري وما دمنا ننطلق من هذه الجزئيات فإننا نؤكد بذلك على أن الصورة تربط الشاعر بالتراث البلاغي ، " فهو يستخدم أشكال التشبيه والاستعارة والكناية وما إلى ذلك من العناصر إستخدامًا تكامليًا، بمعنى أنه يقيم منها ومن العناصر الكثيرة الأخرى البناء الشعري المتكامل للقصيدة "[2] .

وقد استمد "بلند الحيدري" صوره الشعرية من عدة مصادر تُعد في مجملها مصادر البناء التصويري عنده ، وهي : الطبيعة ، والرمز، وتراسل الحواس.

ففي الفصل الأول تتم دراسة الصورة الشعرية المستمدة من الطبيعة ، فهي " المصدر الرئيسي لمكونات التصوير الفني في الشعر لما تشتمل عليه من جمال جذاب من ناحية بجانب ما يحيط بها من أسرار من ناحية أخرى" [3] . لكن الملاحظ أن " بلند " لا يهتم بهذا الجانب الجمالي للطبيعة ، بل يقدمها لنا كئيبة الملامح مأساوية الأحداث وذلك بما يتناسب مع حالته النفسية المعتمة . فالشاعر المبدع لا يكتفي بوصف الطبيعة وإنما يستقبل الطبيعة بتفاصيلها المختلفة فيمرحها بمشاعره وأفكاره ويخضعها لتشكيله فتأتي صورة لفكرته ، مرآة لذاته.

وفي الفصل الثاني توقفت الدراسة أمام الصورة المستمدة من الرمز، والرمز " ليس إلا وحياً مقنعاً من وجوه التعبير بالصورة" [4] . فهو أحد الوسائل الإيحائية التصويرية التي ابتدعها الشاعر المعاصر في سعيه الدائب لاكتشاف وسائل التعبير التي تحتوي مشاعره وأفكاره ، وقد تنوعت مصادر الرمز عند " بلند " في أربعة أشكال : رمز معجمي- رمز تاريخي- رمز أسطوري- رمز ديني .

وقد يتطور الرمز كمصدر تصويري إلى مصدر آخر أكثر تقنية وهو " القناع" ، وهو يعتمد

---

(١) د أحمد عبدالحي: شعر صلاح عبد الصبور الغنائي، الموقف والأداة ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨ ص٢٧٢

(٢)مصطفى ماهر الصورة والنغمة والفكرة في رماد الأسلة الحضراء،مجلة فصول،مج١٠،ع٢،١٩٩١، ص٦٩

(٣) د فوزي حصر عناصر الابداع الفني في شعر ابن زيدون، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر ، سلسلة كتابات نقدية (١٤٧)، ٢٠٠٤، ص٢٢٧

(٤) د عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر ، ص١٩٥

على "نسج غلالة رقيقة من الوجوه الوضيئة في صفحة الفكر الإنساني ، واتخاذها شاشة عاكسة يعرض [الشاعر] فوقها حكاياته وأساطيره ومباهجه وشجونه ورؤيته للوجود وطريقته الخاصة في صناعة حقيقته، بحيث يوهم النص بتعدد الأصوات الشعرية بينما أصابع الشاعر هي التي تحرك كل الأوتار وتنطقها بالمعزوفة الدلالية المتناغمة "[1] ولا شك أن في استخدام هذه التقنية طرقاً للتعبير عن ما في الوجدان بلا صدام مباشر مع مؤسسات القمع المتعددة .

ثم يأتي المبحث الثالث ملقيًا الضوء على مصدر من مصادر بناء الصورة عند "بلند" وهو "تراسل الحواس" ، وهو مصدر من مصادر بناء الصورة عند الرمزيين . يتم فيه إلغاء الحواجز بين الماديات المحسوسة والمعنويات المجردة عن طريق عنصري التشخيص والتجسيد . فالرمزيون يرون " أن الانفعالات التي تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسي .فقد يترك الصوت أثراً شديهاً بذلك الذي يتركه اللون أو تخلفه الرائحة ومن ثم يصبح طبيعيا أن تتبادل المحسوسات فتوصف معطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى بل قد يضفي الشاعر خصائص الماديات على المعنويات أو يخلع سمات المعنويات على الماديات" [2]

كل هذا يمثل مصادر بناء الصورة الشعرية عند "بلند الحيدري" على نحو ما سنراه في الصفحات التالية .

---

(١) د صلاح فضل : قراءة الصورة ، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٣ ، ص٥٣ .
(٢) د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ط .دار المعارف ، بمصر ، ١٩٧٧ ، ص٢٥١

المبحث الأول

الصورة الشعرية والواقع

(١/١) يرى " عبد الرازق البصير" أن كل أديب حر لا يستطيع أن ينفصل عن قضايا أمته، وذلك لا يعني أن يبتعد عن الانسجام في بعض الفترات مع جمال الطبيعة أو مع كل جمال أينما وجد . فنفس الأديب حساسة مرهفة تتأثر بالمآسي والأفراح وتزتاح لجمال الطبيعة ومباهجها ".[1] ويمكن اعتبار هذا الأمر صحيحًا في شقه الأول إذ إن انفصال الشاعر عن قضايا أمته يعد قطعًا للحبل السري الإبداعي ، فشاعر ينفصل عن قضايا أمته لا يستحق أن يُقرأ . لأن رسالة الشاعر رسالة تنويرية فلا تنفصل البتة عن قضايا الأمة أما إذا انفصل الشاعر بوجدانه عن واقعه ، وأطلق لخياله العنان للتأمل في محاسن الطبيعة ومباهجها فإن هذا يعد تعطيلاً لإبداعه ، وفقداً لقيمة الرسالة التي يقدمها فالكلمة إذا انفصلت عن الواقع واكتفت بالتهويم والتعزيم عليه تصبح سجناً إذ إنها لا تخلق وعيًا كاملاً للإنسان في مجتمعه .

يختلف الأمر أيما اختلاف عند دراسة الصورة الشعرية عند " بلند" ، هذا الشاعر الذي تفتحت عيناه على الحروب ودمارها ، كذا تفتحت على سيادة الظلم وتسلط الحكام وانتشار الفكر الأحادي المتمثل في الشخص الواحد ، ومن ثم تختلف نظرة " بلند" للطبيعة

التي يحكي عنها " البصير" في الاقتباس السابق ، إن فداحة الوضع الذي دوخ الشعب العراقي وجعله أمثولة لغياب العدل وتحكم الأفراد في مصائر الأوطان لقادرة على خلق واقع كئيب يحياه الشاعر داخليًا وخارجيًا ، ولا شك أن كآبة هذا الواقع تنطبع على شعره وأدواته التقنية المختلفة ، "لقد اهتم الشاعر الحديث بما هو مستمد من حياته وتجربته الإنسانية ، فلم يعد يهتم بانتقاء صورة جميلة منتقاة من المظاهر الجميلة بل صار يهتم بالبحث عن الصور الحية والعميقة

---

(١) عبد الرازق البصير : النقد الأدبي الحديث في العراق ، مقال ضمن كتاب : كلمات من طمي الفرات أضواء على الأدب العراقي الحديث ، ط. مجلة العربي. الكويت (كتاب العربي٥٣) ، ٢٠٠٣، ص٢١٠ .

التي ترتبط ارتباطاً عضوياً بحالته العقلية والعاطفية" (١) وبعبارة أخرى فقد اصطبغت الصورة الشعرية بأساس موقف الشاعر من العالم هذا الموقف الذي اعتمد فيه على ثقافته الخاصة وتجاربه الحية فيه ، فالصورة في شعر"بلند" ليست " تسجيلا فوتوجرافيا للطبيعة ، أو محاكاة لها ، لكن الشاعر يخضع ما في الطبيعة لتشكيله ، لتأتي صوره الفنية صورة لفكره هو ، وليست صورة للطبيعة" (٢)

(٢/١) لعل " الليل" من أهم المصادر الواقعية في تكوين الصورة.

كانت دراسة الليل كدال معجمي مفتاحًا لإدراك أهميته في تجربة " بلند" الإبداعية إلا أن التركيز هنا سيكون على كونه مصدراً للصورة وإيحاءاتها ، يقول:

" ليل يحوك الرعب حول سكينتي.
ويطوف أحلاماً تجن بمسمعي
وخفوق أجنحة الظلام يكيفني
وتنفس الأشباح يقلق مضجعي
حتى حسبت الليل
ليثاً جائعاً
باتت مخالبه تمزق أضلعي" [ص٩٧]

٢-" الليل داج
والعواصف نائحات خلف بابي
ورياح كانون الكئيب
تبادل القلب اكتئابي
عبرى تسطر فوق نافذتي الثلاثات اضطرابي
والساعة الحمقاء تطمر في الدجى ساعاتها
فعلام لم ترجع

(١) د رجاء عيد الإدراك الحسي والقصيدة الجديدة ، مجلة فصول ، مج٧، ع٢٠٠١، ١٩٨٧، ص٥٠
(٢)عصام بهي عرض لكتاب" الصورة في الشعر العربي،د على البطل"،مجلةفصول، مج٤، ع٤ ، ١٩٨٤، ص٢٢٤

ألم تسمع صدى دقاتها " [ص٨٨]

٣-" الليل جاث

والظلام مكشر عن نابه

والرعد يرعد كلما هتف السناء ببابه

فكأن خلف الليل

قلباً مل طول عذابه

سئم السكون ، تعربد الأشباح في محرابه " [ص٨٣]

٤-" الريح لن تخيفنا

إن أعولت

أو ولولت مزمجرة

والليل خلف بابنا المكسرة

يظل أرضاً مقمرة " [ص٥٧٩]

فالسياق الأول يعرض لصورة ليلية كئيبة ، يقوم فيها الليل بدور الفاعل الشعري فيتجسد صورة لكائن يحوك الرعب حول الشاعر، هذا الرعب /الرداء يظل الشاعر يقاسي من سطوته أبد الدهر لعدم إمكانية التجرد منه ، كذا تؤدي الأشباح دورها في المشهد الشعري إذ تقوم بدور المقلق المحطم لشواطئ الطمأنينة والأمان.

يتحول هذا الكائن الأسطوري/ الليل في مخيلة الشاعر إلى ليث جائع يرى في لحم الشاعر وجبة شهية ، فيبيت ممزق الأضلع مدمى الجسد.

أما في السياق الثالث فيشترك الظلام – كمصدر من مصادر العتمة- في بناء الصورة الشعرية ، إذ يتجسد في صورة " وحش " يكشر عن أنيابه ، فيجلس الشاعر إثر هذا المنظر المريب خلف بابه خائفا مَللا من طول عذابه ، ويشترك – كذلك – الرعد في إعطاء موسيقا تصويرية كئيبة لهذا المشهد، تنضبط إيقاعاتها مع إيقاع قلب الشاعر المنصدع ، كذا يفرض " الرعد" سطوته على السنا/ النور بعد تجسيدهما ، فتبدو الصورة – حينئذ – مُظلمة كئيبة جاث على أركانها الليل الطويل.

وتشترك الرياح مع "الليل" في إعطاء صورة متحركة في السياق الثاني، فالعواصف تتحسد في صورة نساء يبحن خلف بابه صارخة على دمامة العالم ، كما تشارك الشاعر كآبته رياح كانون، وترسم اضطرابها فوق نوافذ حجرته ، وهو لم يزل وحيداً في انتظار محبوبته التي لم تسمع صوت الساعة الصارخ المنادي لها.

وفي السياق الرابع يخرج الشاعر عن دائرة خوفه ، فلن تخيفه تلك الرياح المزمجرة المولولة على الرغم من وجود الليل وتعسكره خلف الأبواب المكسرة.

(٣/١) ويشترك " الشتاء" في بناء الصورة عند " بلند" ، وطبيعي أن يأتي الشتاء في صورة تتلاءم مع ما عليه الشاعر من كآبة نفسية حادة ، فشتاء "بلند" يختلف مثلا عنشتاء "أبي تمام" :

" لـــولا الـــذي غـــرس الشـــتاء بكفـــه لاقـــى المصـــيف هشـــائما لا تثمـــر" [1]

فشتاء بلند متعثر في الظلام ، يقول :

" يمشي الشتاء بفرقتي متعثرا بظلامها
والدفء مشلول القوى
جاثٍ على أقدامها
قلقاً يُمَرغ ضوءه المخنوق فوق رغامها " [ص٨٧]

فالشتاء على الرغم من تعثره في قوة أكبر منه (قوة الظلام) ، يقوم على شل حطوات الدفء ، ويعثر من فاعليتها على الشاعر. فيظهر الدفء – نقيض برد الشتاء- في صورة منكسرة جاثيا على قدمه ، قلقاً على حياة الشاعر ، ممرغاً ضوءه في تراب الغرفة المظلمة .

في سياق آخر يقول :

" كان الشتاء يحز أرصفة المحطة
وتموء عاصفة كقطة
وعلى الطريق

---

(١) ابو تمام (حبيب بن اوس الطائي) ديوانه بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق/ عبده عزام ط دار المعارف بمصر ، ٩١/٢

يهتز فانوس عتيق

فيهز قريتنا الضئينة " [ص٢٧٥]

فالشتاء والعواصف عوامل سلب تفرض قواها على عنصر النور في الصورة وهو "الفانوس العتيق" ، فهما يعملان على خلق جو من البرودة المصحوبة بالصوت المخيف الخالق للتوتر النفسي عند المتلقي ، كما أنهما يجسدان صورة لواقع الشاعر الكئيب إثر خروجه من قريته الضئينة معلوداً وانتظاره لقطار الحياة السريع.

(٤/١) إن عين الشاعر كالكاميرا التي تلتقط التفصيلات الصغيرة في الحياة ، وتبني عليها أعمدة لصروح الفكرة المتواجدة في ذهنه ، فهو يلتقط الصورة القروية (الطاحونة والثور) ليحملها تجسيداً لفكره وآلامه ، يقول:

" والأرض ما زالت على عهدها

تدور حول الأبد الأسود

طاحونة أطرها جهدهم

فلم تسل

عن ثورها الجهد" [ص١٩٥]

فالطاحونة والثور ما هي إلا الحياة المستمرة ووضع الإنسان فيها ، فكما أن الطاحونة لا تسل عن جهد ثورها ، كذا الحياة بما فيها من ظواهر سلبية متعددة لا تسل عن انسحاق الإنسان تحت قاطرات أحداثها الأليمة ، ولا شك أن الصورة تعكس الفوران الفكري إبان المرحلة الوجودية الأولى في حياة الشاعر.

فالواقع الأليم المصطبغ بالفكر التشاؤمي يعملان على فك رموز الصورة كما في السياق السابق ، وقد يعمل هذا الواقع الأليم في تكوين صورة دموية كما في السياق الآتي : يقول:

" في تلك الليلة ثمت .....ولما قيل : أفق

قلت أنقت

ألفت وكانت باحة بيتي
ملأى بدمي ..... غرقى بدمي
ورأيت عظامي تسبح فيها
ورأيت كلاب الحي التي تعود إليها
ولتلغق فيها
ورأيت الفئران
والمجرم والديان
والحارس....
والحارس ما زال ينام على صمت رصاصته
الصماء ، ولن يسأل عما صار
وعما كان " [ص٨٢٤]

فالواقع الأليم يرمي بظلاله على الصورة بكل مكونات بنائها ، فالدماء تملأ ساحة البيت كالمحار ، تسبح فيها عظامه كأسماك ، وتقوم الكلاب (= أعوان الاحتلال) بلعق هذه الدماء ، كذا تظهر الفئران(= الجبناء والخونة) في الصورة لتكمل عناصر المشهد المأسوي . كل تلك الأحداث ، وحارس الوطن لم يزل متكئاً على صمت رصاصته متعامياً عما كان ، وعما هو كائن ، تمثل الصورة- إذن- مأساة من مآسي الشاعر في وطنه، وكيف أن السلطة تقدم أبناءها كقرابين لإنجاز مشاريعها وطموحاتها.

قد تكون الصورة المستمدة من الطبيعة غير جذابة وغير ممتعة لكنها – تعبر بلا شك- عن نظرة الشاعر لواقعه المحيط به ، وتخلق لدى المتلقي حالة من التوتر البصري إثر هذه العناصر التي يقدمها له الشاعر كعناصر بنائية للصورة ، ومن ثم يصدق ما يقال إن " حداثة الصورة المعاصرة تعتمد على الفاعلية الشعرية التي تصخب بإحكام درامي وقوده التوتر والغضب والحزن والشحن ، ومن هنا يتعور استبحار الشاعر شمولية الوجود الإنساني ... وينغمس في ديمومته ، ويتبع ذلك

بالضرورة أن تفقد الصورة سكونيتها القديمة ولصوقها البلاغية الخارجية" [1]

لينعم "عبد الرازق البصير" وحده بجمال الطبيعة ومناهجها . ولينعم الشعراء المنفلتون عن الواقع بتأملاتهم الجمالية في الطبيعة ، وأهلا بصورة تتكأ في جثة الواقع أهلا بصورة قبيحة ندرك من وراءها الوجه الكئيب للواقع المعاش فيه ، وأخيراً أهلاً بشاعر يضع أمامنا صورة الواقع بلا تزييف أو تحميل ، لأنه بذلك الصنيع يضعنا أمام صورة للوطن العربي في مرحلة من مراحله بلا خداع ، وبلا غش ، وبلا انسحاب من المواجهة .

*****

(١) د رجاء عيد الأداء الحي والقصيدة الجديدة ، مجلة فصول ، مج٧ ، ع٢٠٠١ ، ١٩٨٧ ، ص٥٤

المبحث الثاني

الرمز وبناء الصورة

(٢/١) يقوم الشعر – في أحد جوانبه – على أسلوب الترميز والتشفير ، إذ يعمد الشاعر إلى المواربة في خطابه ، بحيث يقدمه للمتلقي في إطار مغلف ومفعم من الرموز والإيحاءات التي تظل تشغل ذهنه وتفتح أمام عينيه آفاقا متعددة من التصورات والتخيلات.

نستطيع أن نؤكد – إذن – أن " الرموز وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشاعر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل لغوية يثري بها لغته الشعرية ، ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه." (١)

بيد أن دراستنا في هذا الكتاب يجب أن تنطلق من قاعدة نقدية ، وهي أن " الرمز" قد دخل حدود التفكير البلاغي من أوسع أبوابه ، وذلك حين نظر إليه البلاغيون على أنه نوع خاص من الكناية ، وحدوده من خلال نوعية العلاقة التي تربطها بالمكنى عنه فقد رأى فيه ابن رشيق القيرواني " الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم " (٢) وقد اعتبره صاحب الإيضاح حلقة من حلقات الكناية ، يقول :" فإن كان فيها – يقصد الكناية – نوع خفاء فالمناسب أن تسمى رمزاً لأن الرمز هو أن تشير إلى قريب منك على سبيل الخفية(٣) ".

لكن دراستنا لا تتناول " الرمز" من هذه الزاوية الضيقة ، إنما كان ذكرها ذا أهمية للانطلاق منها فحسب ، يقول أدونيس " يتخلى الشعر عن التفكك البنائي . هناك مضامين قد تعد حديثة تاريخياً ، ولكن التعبير عنها تعبير قديم يقوم على الخطابية خطابية الفكرة حيناً ، وخطابية العاطفية حيناً آخر ، وعلى التركيب المباشر والنعوت والاستعارات التي تخلى عنها الشعر الجديد ،

---

(١) د. علي عشري زايد . عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص١١٨

(٢) ابن رشيق : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ص٣٠٦

(٣) القزويني : الإيضاح ، ص٣٢١

واستعاض عنها بالصورة التركيبية ، الصورة الرمز، أو الصورة الشيء" [1]، والباحث إن يوافق أدونيس على رأيه السابق أم يفرض عليه تحفظاً فإنه يؤكد على دخول الرمز كوجه تعبيري بلاغي لعالم الكتابة الفنية .

مر آنفا أن الرمز "ليس إلا وجهاً مقنعاً من وجوه التعبير بالصورة ، بل إن الصورة قد تتطور لتصبح رمزاً ينتظم القصيدة كلها ، " يختفي المرموز تحت جلدها ، وفي الوقت ذاته لا يكف عن إرسال إشاراته وإيماءاته التي توحي به ولا تقرره ، ومن خلال تتابع هذه الإشارات والإيماءات تبرز صورته وتتحدد ملامحه شيئاً فشيئا"[2] .

الرمز – إذن – مرحلة أكثر تطوراً للصورة الشعرية ، ففي الكناية / الرمز" تجتمع كل العناصر المؤلفة لمدلولها المعياري الأول لتشكل الصورة العقلية التي تنطبع في ذهن القارئ ثم من خلال هذه الصورة بكاملها يتم الانتقال إلى صورة أخرى أو مفهوم آخر هو المرموز إليه وهذا الانتقال يتم بعملية عقلية لأن التقاء الدلالتين يتم في ذهن القارئ[3] " . ويحسن – إذن – التوقف أمام صورة استعارية وصورة رمزية كي يتبين الفرق بين الصور الجزئية والصورة الكلية .

(٢/٢) إن ثمة اختلافات بين الاستعارة والرمز ، إذ إن الأولى تعد في حد ذاتها صورة جزئية ، والثانية صورة كلية لها أسلوبها في أداء المعنى ، ويمكن استنتاج الفرق بينهما حين نتأمل كلمة " الليل " في السياقين التاليين:

١- " سكر الليل

باللظى المخمور

والشعرت معالم الديجور" [ص١٥]

٢- " القاتل لا يولد إلا ظلا في عتمة ليل

وأنا المقتول سابقى صحوة شمس " [ص٦١٢]

---

(١) أدونيس . زمن الشعر، ص١٤ .

(٢) د. أحمد عبد الحي : شعر صلاح عبد الصبور الغنائي . الموقف والأداة ، ص٢٨٢، ٢٨٣.

(٣) د صبحي البستاني : الصورة الشعرية ، ص١٨٣ .

في السياق الأول تأتي كلمة "ليل" حاملة في طياتها الصورة الاستعارية التشخيصية فالعلاقة المتوترة بين المسند والمسند إليه (سكر) ← (الليل) هي التي تنشئ منطق الاستعارة .

أما السياق الثاني فإن كلمة "الليل" تأتي في سياق لغوي طبيعي لا يحمل أية علاقة متوترة . لكن السياق الخارجي يفرض عليها طبيعة رمزية ، إذ إن القاتل / مرتكب الجرائم لا يمارس نشاطه الإجرامي إلا حين يتأكد من غياب العدل وأن ثمة حواجز عدة تحول من الاقتصاص منه ، وأن ثمة حواجز أكثر تمنع من ظهور العدل / النور، فيولد فعليا في رحم الظلم / الليل ، ويمارس نشاطه في هذا الظلم غير عابئ بسلطة العدل (السلطة التنويرية) ، فـ"الليل" في السياق الثاني رمز معجمي مهم يشي بانتشار الظلم وغياب النور/ العدل.

الاستعارة إذن ترتبط بالصورة الجزئية في إطار سياقي ضيق ، بينما الرمز يتعدى ذلك ، إذ إنه يتحرك في إطار سياقي أوسع يقتضي النظر إلى النص بكامله لاكتشاف إشاراته وإضاءاته ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى لاكتشاف أسلوبيته في إنتاج الدلالة الأدبية .

(٣/٢) مصادر الرمز عند " بلند الحيدري" .

تعددت مصادر الرمز عند " بلند " فجاءت في أربع أشكال رئيسية.

(١) الرمز المعجمي. (٢) الرمز التاريخي. (٣) الرمز الأسطوري.

(٤) الرمز الديني.

(١/٣/٢) الرمز المعجمي:

لن يكون الحديث طويلاً عن هذا الشكل من الرمز، إذ إن دراستنا لدال " الليل " كلفظ معجمي قد ألقت كثيراً من الأضواء على تحول هذا اللفظ إلى رمز معجمي ، ولنقرأ السياق التالي :

" **وسأبقى الليل الجاثم في كل دروب الضيعة ..**"

فدال الليل يحقق رمزا لاستمرارية ظلم "الحجاج" ، وذلك لما يحمله الليل من دلالات العتمة والعتمة كما سبق أن قلنا ذلك من قبل .

كذا يأتي رمز "الجد" كرمز للبراءة المفتقدة ، وذلك في قصيدة "زمن البراءة المتهمة" [ص٤٤٣] ، وفيها يستجدي الحفيد وجه الجد كي ينقذه مما في عالمه من متاعب يقول:

" **قل لي :**

هل لك أن تولد ثانية في جلدي ...." [ص٤٤٨]

لكن يجب أن نشير إلى أن الرمز المعجمي كغيره من الرموز قد يفقد دلالته الإيحائية يوافقه د. علي عشري زايد في حديثه عن بناء بكثرة الاستخدام المتكرر من قبل الشعراء وحينئذ يصبح أداؤه الفني أكثر برودة مما كان عليه عند شاعر آخر، أو عند نفس الشاعر الذي يستخدمه ، يقول د.عزالدين إسماعيل : "

إن تكرار الرمز قد أوشك أن يعلن إفلاس الشعراء وإفلاس التجربة "[1] كذا القصيدة الجديدة[2].

---

(١) ـ عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر ، ص١٩٥

(٢) د علي عشري زايد عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص١٤٦

(٢/٣/٢) الرمز التاريخي:

يتعامل " بلند " مع الرموز التاريخية من منطلق أن التراث منجم طاقات إيحائية لا ينفد له عطاء . فعناصر هذا التراث ومعطياته لها القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفد ، وعلى التأثير في نفوس متلقي شعره ، وذلك لأن هذه الرموز " تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجدان النفسي ، هذا بالإضافة إلى أن استخدام الرموز التراثية يضفي على العمل الشعري عراقة وأصالة ، ويمثل نوعاً من امتداد الماضي في الحاضر، كما أنه يمنح الرؤية الشعرية نوعاً من الشمول والكلية حيث يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان ويتعانق في : [illegible] الماضي مع الحاضر[1]".

وحين نتوقف أمام الرموز التاريخية في شعر " بلند " نتريث عند رمزين بنى منهما بناءً تصويريًا متقناً في خطابه الشعري ، وهما : "أبرهة الأشرم" ، " والحلاج" .

(أ) أبرهة الأشرم

لعل ما ذكرته كتب التاريخ عن " أبرهة الأشرم " من ظلم وتجبر وتذليل لشعب اليمن في بناء " كنيسته " التي كان يضاهي بها الكعبة المكرمة[2] ، لعل كل ذلك كان داعياً لـ " بلند" في استخدام هذا الرمز وتوظيفه في قصيدة " أأعود ...لمن ؟؟" [ص٧٩٣] وهي من قصائد الديوان الأخير، وفيه جاءت متشابكة – لحد كبير- مع الواقع ، ومع نظام الحكم في العراق ، يقول :

" ماذا أبقيت لأهلك
يا أبرهة الأشرم
غير ظلال عمياء
تجوس زوايا الحي المهجورة
وغير ليال سود تتآكل
ما بين الوحل وبين الدم
يا أبرهة الأشرم

---

(١) نفسه ، ص١٣٧.
(٢) عن أخبار "أبرهة الأشرم" طالع: ابن كثير(الحافظ عماد الدين بن اسماعيل) : البداية والنهاية ط دار الفكر العربي، (د.ت) ، ٢/١٧٠.

ماذا أورثنا دمنا المطلول
على مر الأيام لعام الفيل
أكثر من وجهك محفوراً
في عيني امرأة لكلى ودماء قتيل" [ص٧٩٤،٧٩٣]

فالقصيدة تمثل مأساة شعب يتحكم فيه حاكم يرتكز على آلام شعبه لتتحقق طموحاته ومشاريعه الخاصة ، فـ " أبرهة " اليمن يرتكز على شعبه لإنجاز كعبته المزعومة و"أبرهة" العراق يرتكز على شعبه لتحقيق أمنه القومي واكتفائه بنفسه فقط . " أبرهة " العراق يورث شعبه الظلال السوداء ، ويفجر أنهاراً من الدماء الممزوجة بوحل أرض السواد ولا يترك – منذ عام الفيل- إلا آثار الخراب والدمار (امرأة ثكلى + دماء) . ومن ثم يتحقق البعد النفي للرمز إذ يربط المرموز والمرموز إليه تأتي عراقة التجربة وأصالتها ، ويمتد التواصل بين الماضي والحاضر أكثر.

لن يتعامل الشاعر – إذن – مع الرمز وكأنه " موميـاء " راكدة ، إنما استطاع أن يربطه بتجربته الإبداعية على نحو ما وضح .

(ب) الحلاج:

حظيت شخصية "أبي المغيث الحسين بن منصور الحلاج" [ت ٣٠٩ هـ] [1] باهمية بالغة في الشعر الحديث ، وكان سبب هذه الأهمية ينبع من نظريته الفنية وأسلوبه السياسي معا " فهو ليس أحد الرواد الأوائل للقصيدة الحرة، ولا صاحب الفتوحات السريالية الأولى فحسب ، لكنه فوق هذه الريادة الفنية التي وسعت من أفق الخيال العربي منذ القرن الرابع الهجري يدحض بقناعاته وأفعاله ونهايته الدموية الفاجعة مزاعم كل من يجرؤ على القول بفصل الفن عن السياسة ، والأدب عن المجتمع ، فهو يقدم من خلال سيرته الجريئة حجة يصعب ردها عن نشوء التصوّف الإسلامي في تربةٍ سياسية متمردة وازدهاره فيها لحقب عديدة قبل أن يتم صرفه بضغوط سلطوية أحالت التصوّف إلى شطح ورقص وحلقات مجاذيب معزولة عن التيار الفاعل في الحياة والمجتمع ".

---

(١) عن أخبار "الحلاج" انظر: الخطيب البغدادي (أبو بكر أحمد بن علي): تاريخ بغداد أو مدينة السلام ط. مكتبة الخانجي، القاهرة ، ١٩٣١، ١١٨/٨ وما بعدها .

والشاعر - أي شاعر- يسعى لأن يقدم رسالة تنوير لمجتمعه . فهو لا يستطيع أن ينفصل عن عالمه بأي شكل من الأشكال. بل إن " الشاعر الذي يستمر في كتابة الشعر صامتا على الطغيان حوله يكون مشاركاً في هذا الطغيان[1] " . ولكن الرؤية الفنية تحتم على الشاعر أن يقدم رسالته المنوط بها في قالب فني إبداعي يضمن لها البقاء الفعال .

ولعل مشهد صلب الحلاج وما كان فيه من تواطؤ سلطوي بجدل حبل من الأحكام ولفه حول عنقه هو جوهر مأساة " بلند " وشعبه بأسره . حيث إن تلفيق التهم والمحاكمة عليها بأقصى سرعة هو ما يميز نظام الحكم في "عراق بلند" . ومثلما جدلت الأحكام للحلاج جدلت الأحكام لـ " بلند" . يقول :

" أكره أن أشنق في مفارق الطرق
تحرق في مفارق الطرق
لن تكون شارة لقرية
أو مرتجى لمدينة " [ص٥١٨]

يتشابه هذا المشهد مع ما قدمه "صلاح عبد الصبور" في بداية مسرحيته " مأساة الحلاج ". يقول : " الساحة في بغداد ، في عمق المشهد الأيمن شجر يتعامد عليه فرع قصر منها ..... معلق عليه شيخ عجوز "[2]. كذا وجود مفردات مثل " تحرق" ، "شارة" فإنها تمثل مفردات صورة الصلب التي حكتها كتب التاريخ العربي . كما يأتي مشهد المحاكمة بما فيه من انحياز قضائي للسلطة وانحياز الشعب الفقير بعد تكميمه بدينار من ذهب في مرحلة ثانية عند بلند . يقول :

" تكذب يا مجنون
تكذب فالمسمار درب المطرقة
جدلت يا ملعون " [ص٥٢١]

فهذه العبارات بعينها قالها القضاة المناوئون للحلاج . كما قالها قضاة محاكمة بلند والتهمة واحدة أيضاً ، وهي تهمة التجديف /الكفر.

---

(١) أدونيس رمز الشعر ، ص٦٥
(٢) صلاح عبد الصبور مأساة الحلاج ، ط الهيئة المصرية العامة ، ١٩٩٦ ، ص٦

ولكن ثمة مفارقة بين مشهدي المحاكمة ، فالحلاج يسكت ولا يتكلم ، بينما بلند يتكلم ويواجه بقوة ردع تجبره على الصمت :

" صه..... لا تحك

لا تحك

لا تحك ..لا "

لكن الشاعر يرفض الصمت ، فهي قضية الحياة :

" لن أسكت

لن أسكت

لن "

وعلى أية حال ، فاستدعاء الرمز التاريخي التراثي يتم عبر طريقة فنية ، يتصرف فيها الشاعر كيفما شاء ، ويستطيع القارئ من خلالها إدراك الروابط الخفية بين الحادثة القديمة والحادثة الجديدة ، ومن ثم يتحقق للتراث حاننه الإيجابي الذي قصده "بلند" بقوله : "وإذا كان التراث هو أحد وجوه الأمة في قوميتها كان لنا بذلك أن نفهمه على أساس من أنه ليس مشحماً نعلق عليه ملابس أجدادنا ولا لوحة نصف عليها أوسمتها ونكتفي بالمرور بها مهللين لها ومعجبين بها ، بينما كان الأجدى أن ندركها في التفاعل معها بأثر من آثارها في العصر الذي نعيش فيه ، وبذلك يتطور التراث ، ويظل لنا منه ما يوسمنا بسمة خاصة تميزنا بقومية التراث[1]".

(جـ) جيفارا:

كان لـ "أرنستو جيفارا" حضور قوي في شعر "بلند" لما تتمتع به سيرته من بطولية استهوت الشباب العربي إبان الزحف الاستعماري على الوطن العربي حيث رأى "بلند" فيه رمزاً لمناهضة القوى الاستعمارية الإمبريالية في كل مكان في العالم.

---

(١) بلند الحيدري . أشرعة على الطريق ، ص٥٠ .

ولعل مشهد سقوط "جيفارا" ومحاكمته وإعدامه رميا بالرصاص عام ١٩٦٧.[1] هو المشهد المفجر لطاقات الصورة الشعرية التي يقدمها " بلند" في السياق التالي :

" جيفارا

-يولد في أعيننا نارا

جيفارا

يولد ثارا

يولد جيلاً جبارا

جيفارا

يضحك خلف الباب الموصد

جيفارا يصعد

جيفارا يوقد في المصعد

قنديلاً أسود

والجسد الموقد

يتململ في ضوء القنديل ظلالاً

تلتف على الدنيا

.....

يحيا .....يحيا

تبعث في أرض أشجارا

تبعث في أخرى نارا

تبعث في أخرى نارا

تبعث حيناً رملاً وأحجارا

---

(١) كذا تحمل سيرة "جيفارا" الملمح السندبادي المترحل عبر عواصم بلاد العالم في ستينات القرن المنصرم مناهضة لنظام الإمبريالية الأمريكية ، وهو ملمح مشابه لسيرة "بلند" المترحل عبر عواصم البلاد العربية والعربية نشرا لرسالته التنويرية . عن حياة " ارنستو جيفارا" وكفاحه ومحاكمته طالع

Henry Butterfield Ryam: The Fall of che Guevara ,Astory of Soldiers, spies and Diplomats,Oxford Universty press ,New York,١٩٩٩,p.p٧٠-٩٥-١٢٠-١٣٠

وتصير هنا
في حانة ضيعتنا قيثارا مبحوحا
فجراً مجروحا
وسكارى
.....
هل أبحث عن جيفارا
كلا .....كلا قريتنا ماتت
لمدينته المهجورة في رحلة شمس
هربت كل شوارعها من بين أصابعي
الخمس" [ص٥٦٠،٥٦١،٥٦٤]

تبدأ الصورة الشعرية باتخاذ الرمز بعدا إنسانيا يحققه من خلال رسالته السامية إذ به تتولد نيران الثورة على الاستعمار الداخلي والخارجي ، ومن ثم يتم تخليق جبل لا يعرف الاستكانة، يأخذ بثأر أهله وذويه.

ثم يأخذ الرمز بعدًا أكثر إنسانية حين لا يكتفي بإشعال القنديل الأسود الذي ينير الطريق الثوري ، بل يتخذ من جسده مرقدًا ينير أرجاء الدنيا.

ثم يتجه الرمز إلى ملمح أسطوري متمثلاً في صورة "طائر الفينيق، ذلك الطائر الذي يحرقُ نفسه، لكنه يبعث من رماده ، ليعود أكثر شباباً بادئاً دورة حياته من جديد فيبعث " جيفارا" – بعد حرق نفسه – أشجاراً للفقراء الكادحين يتفيئون ظلها ، ويبعث ناراً في وجه المد الاستعماري لآمال الفقراء في كل بلاد العالم ، بل يبعث رملاً وحجارة لبناء عالم جديد يخلو من قوى الشر ، بل يبعث ليصير أغانيّ للمجروحين السكارى.

لكن الشاعر سرعان ما يتخلص من هذه الصورة الأسطورية ، ويعود لرمزه "جيفارا" البطل الثوري ، فيطل يتفقده في طرقات المدينة ، فيدرك أنه مات ، ومع موته تموت القرية رمز الخصب والنماء ، بل تهرب مدينته الفاضلة ، وتهرب كل شوارعها من بين يدي الشاعر. كم

تتسرب الماء من بين فروج الأصابع ، كما تسربت ليلى من يد المجنون.

" فأصبحت من ليلى الفداة كقابض على الماء خانته فروج الأصابع[1] ".

إن استدعاء رمز "جيفارا" من شأنه أن يضع أما القارئ ما يجب على الشاعر تجاه وطنه، وتجاه قضيته ، فالثبات على الموقف ، والتضحية في سبيل الخلاص من الاستعمار والظلم من واجبات الشاعر أيضاً ، فليس عجباً – إذن- أن يطرد ، ويشرد عبر العواصم ويعدم رميًا بالرصاص ، أوحتى على " الخازوق"!!

إن استدعاء الرمز التاريخي – بصفة عامة- في بناء الصورة الشعرية يتجاوز بالشاعر لبطل الآنية الزمانية إلى حقيقة تغور في الأمة أبعاداً وأبعاداً ، ومن ثم تتصل بأعمق صفاتها الخلقية والنفسية ومما يقيمه دائماً وعداً في التواصل من خلال واقعه في التاريخ أو بعثه في الرمز بحيث يمتزج التاريخ بالأسطورة ، وبحيث يكون لنا أن نولد دائماً على مستوى طموحنا فيه وطموحه فينا "[2].

(٢/٣/٢) الرمز الأسطوري:

من مصادر بناء الصورة في شعر "بلند" الرمز الأسطوري ، فالأسطورة في حد ذاتها تركيبة درامية ، و" دراما الأسطورة القديمة هي المحاولة الدائمة للربط بين العالمين : الخارجي والداخلي ، بين المرئي المحسوس وغير المحسوس في سبيل خلق نوع من التوازن بين العالمين في ضمير الإنسان"[3].

لكن قبل أن نبحث عن الأسطورة في شعر" بلند" والدور الذي أدته في تشكيله "ينبغي أن نسأل أيضا عن موقف الشاعر من هذه الأساطير، وتشكيله لها في إطار الأدوات المتاحة وتوظيفها جميعاً لبناء رؤية خاصة في الحياة "[4].

---

(١) أبو هلال العسكري: جمهرة الأمثال. تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، ط. دار الفكر، بيروت، ١٩٨٨. ١٤٨/٢

(٢) بلند الحيدري : نقاط ضوء ، ص٢٤٢ .

(٣) د. عز الدين إسماعيل - الشعر العربي المعاصر، ص٢٢٨

(٤) عصام بهي : عرض لكتاب " الصورة في الشعر العربي " ، د. علي البطل، مجلة فصول ، مج٤، ع٤، ١٩٨٤، ص٢٢٤

يرى "بلند" أنه " إذا كتب علينا أن نستورد المحراث من أوربا فعلينا أن نعي كيف نستخدمه وكيف نحرث به أرضنا ، وإذا كان علينا أن نفاد من الرموز الحضارية العالمية توسيع آفاق تجاربنا فإن علينا أن نعرف كيف نوظف تلك الرموز الحضارية في الذي يؤكد سماتنا الحضارية " (١).

معنى ذلك أن الشاعر يتحرك بوعي عبر استخدام الرموز الأسطورية والحضارية يتمثل هذا الوعي في كيفية استخدامها وتوظيفها بحسب القضية المطروحة فيها يقول بلند :

" ولم تزل للصين من سورها
اسطورة تمحى
ودهر يعيد
ولم يزل للأرض سيزيفها
وصخرة
تجهل ماذا تريد" [ص٢١٤]

فاستخدام "سيزيف" كرمز أسطوري للجهد الضائع والعمل الذي لا طائل منه استخدام في إطار جديد ، فإذا كان سيزيف عند " كامي" قد بقي أسيراً للعنة الإغريقية لحدٍّ ما ، وأنه يحاول أن ينتصر بالعمل العابث على سخافة قدره في أن يرفع الصخرة إلى القمة

ليراها تنزلق من بين يديه إلى الهوة فيرجع ليرفعها، إذا كان " سيزيف" كذلك عند "كامي" ، فهو عند " بلند " " قد أدرك نفسه في التشخيص الفاعل الذي وعى مأساته فتجاوزها بأن أسقط دوره على الصخرة ، فهو يعرف ماذا يريد ، أما الصخرة فهي دلوقت

التي تجهل نزوعه العبثي " (٢) ، وعليه فاستخدام الرمز الأسطوري يأتي تبعًا لموقف الشاعر من العالم ووعيه بموقف أرضه ووطنه.

---

(١) بلند الحيدري ، مدخل الى الشعر الحديث في العراق ، مجلة الأقلام العراقية ، ع١٠، السنة العشرون، تشرين الأول، ١٩٨٥، ص١٥

(٢) نفسه ، ص١٦

الرمز الأسطوري – إذن – يفقد فاعليته من شاعر لآخر، بل إنه قد يختلف في مواضع عدة عند شاعر واحد . "وإذا كان استخدام السلف للأسطورة قد وهب شعرهم بعداً أو أبعاداً زمنية لا شك فيها ، فإن الأساطير قد أصبحت على مدى الزمن صوراً ثابتة لقد أصبحت صورة "بروميثيوس" مثلاً صورة محددة لا تتغير للانسان الذي يتحدى الأقدار التي تعصف بإنسانيته (ممثلة في زيوس رب الأرباب) أو بتحمل الآلام في سبيل هذا [٢]"على الشاعر- إذن – أن يطور من الأداء الفني للرمز كي يحتفظ له بوجهه الإنساني النضر. ومن ثم الاحتفاظ به كمصدر متجدد في بناء الصورة.

ولعل من أكثر الرموز الأسطورية تكراراً في شعر" بلند " رمز" النسر" . وهو مستمد من أسطورة " بروميثيوس " . يقول في قصيدة تحمل نفس عنوان الأسطورة.

" وكالذرى
تلك التي لا ترى
في صمتها القارس غير الرعود
أعيش في موتي
وألتات من سري الذي كان فكان
الوجود
لا هاجس
يبحث بي عن صدى
ولا غد
يحلم لي بالخلود
والليل إن مر ولم ينته
لن يسأل الشك
ترى ... هل تعود

(١) د. محمد عناني . التصوير والشعر الإنجليزي الحديث ، مجلة فصول ، مج٥، ع٢، ١٩٨٥، ص٢٩.

تعود
أو لاتعود
فليس في مطرحي ساعة
يحصى بها الوقت خداع الوعود
هذي يدي
لفضت عنها غدي
وألف وعد راسفٍ في القيود
فليحلم " النسر " بأمواته
ولتحلم الموتى بسر الخلود" [ص٢٥٣-ص٢٥٤]

فـ "برميثيوس" بلند لا يتحدى الأقدار. ولا يسرق النار من الآلهة ، إنه يتحدى ذكرياته الماضية، يتحدى أيامه السوداء التي انتشر فيها الليل/ الظلم، ولم يلملم أشلاءه إنه يتحدى ألف وعد راسفٍ في القيود إنه يحلم بالحرية ، ونسره أيضاً يحلم بالموت في سبيل تحقيق تلك الحرية ، قبل أن يلوك الظلم كبد الشعب بأسره . يقول:

" التركيني
أنا النسر الذي ينهش صدري
أنا موتي " [ص٥٢١]

فالنسر رمز للضمير الذي يغذيه المرء بالندم ، " ولكل إنسان نسره ، وتغذية كل امرئ لنسره تزيد من إنسانية المرء ، ولا تنقص منه شيئاً فعلى المرء في سبيل راحة ضميره وتغذيته أن يضحى بحياته إذا لزم الأمر، فرسالة " برومثيوس" الحديثة هي التعالي بمكانة الإنسان عن طريق تربية ضميره". (١).

يخرج رمز "النسر" من هذا الإطار الأسطوري قليلاً بتطور إحساس الشاعر بتجربته وخروجا من التكرار الباهت للرمز يصبح شارة للعلو والشموخ ، ومن الملاحظ أن هذا التطور جاء في

(١) د محمد عبيمي هلال : الأدب المقارن ، ط.دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، ط٣، ١٩٩٨،ص٢٤٨.

نهاية الرحلة الإبداعية ، يقول:-

١-" ألا يا ليل مد لناظري ... مالك لا تنام على أقاح

وقل للريح أن شدي فسر ... تطاول في حماك المستباح

فلا درب يدل إلى خلاصي ... ولا نجم يصار إلى بواح

كأن دناك ملعب راحتيه ... يقبلهن من راح لراح " [ص٨٢٨]

٢-"وإن المجد بيتك يا بلادي ... ودربك في ذرى هوج الرياح

وأنك ملء سمع الأرض نسر ... يسائل عن ملاعبه الفساح [ص٨٣٠]

٣- " يا شاهقاً ما طاله نسر ولا ... دانت ذراه مسالك العقبان " [ص٨٣٣]

ففي السياق الأول يخلق الشاعر لهذا " النسر" حواً من سماء التحدي والإصرار فهو يتطاول في وجه الريح ، ويصل بجناحيه لنجوم السماء ، وتصير الدنيا له ملعباً يقبل أرجاءها بلا خوف.

وفي السياق الثاني يقدم التشبيه البليغ صورة النسر هو يحلق بحرية بلا خوف وبلا ظلم كما ينعم بذلك الوطن على الرغم من وجود "هوج الرياح".

ويأتي السياق الثالث مستفيداً من علو النسر وتحليقه في السماء بوضع الوطن في مكانة مرتفعة أعلى من قمم النسور.ومن شوامخ الجبال.

الرمز الأسطوري يأخذ أبعاداً مختلفة ومع كلٍّ يكتسب دلالة جديدة ، ولا شك أن الشاعر على وعي بذلك كله . فإذا كان الإنسان القديم يستعين بالأسطورة ليجلب الخير ويدفع الشر"[1]. فإنها وعلى يد الشاعر الحديث – استطاعت أن تُخضع غير المدرك وتدخله في نطاق المدرك." كما استطاعت أن تؤكد وضع الإنسان الاجتماعي من خلال وحدة التجربة أو الشعور الإنساني المشترك.. فإذا كانت الحياة شتيتا مختلطا ، فإن الأسطورة قد نظمت هذا الشتيت وحددت للإنسان وضعه ، ورأبت كل صدع كان بينه وبين نفسه[2]

---

(١) د. مصطفى ناصف الصورة الأدبية ، ص٨

(٢) د. عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر ، ص٢٢٩

(٤/٣/٢) الرمز الديني .

تفتحت عين الشاعر الحديث على ثقافات وقراءات متعددة ، فقرأ الأساطير الإغريقية والفرعونية والبابلية ، وقرأ الكتاب المقدس بعهديه القديم والحديث ، وذلك سعيًا لإثراء لغته بالعبارات والصور غير المطروقة للقارئ العربي ؛ لذا اهتم الشاعر الحديث باستدعاء رموز الكتاب المقدس ، وتحميلها أفكاره ، مستفيداً من غرابة صوره ، وأسلوبه في التعبير الأقرب إلى أسلوب الشعر منه إلى أسلوب نص مقدس.

وقد تعامل "بلند" مع الرمز الديني التوراتي ، والإنجيلي في استمداد كثير من صوره الشعرية.

(أ) الرمز التوراتي:

(١/أ) رمز الأفعى:

وهو كغيره من الرموز يبدأ مستمدًّا من معناه في موطنه الأصلي ، ثم يتطور إلى رمز له أسلوبيته في أداء المعنى ، يقول بلند:

" عمرنا من خفقة الطين الحقير
أمنا حواء إثم صارخ
أمسها ما زال ماخور الشرور
رقصة الأفعى التي غنت بها لم تزل
تصرخ في كل الصدور" [ص١١٢]

فالأفعى رمز الخيانة والوسوسة الشيطانية، فهي سبب تفكير حواء في الأكل من الشجرة المنهي عنها ، والصورة تأتي مستمدة من سفر التكوين، " وكانت الحية أحيل الحيوانات البرية، فقالت للمرأة :أحقاً قال الله تعالى لا تأكلا من كل شجر الجنة ، فقالت المرأة للحية من ثمر شجر الجنة نأكل، وأما ثمر الشجرة التي في وسط الجنة فقال الله تعالى لا تأكلا منه ، ولا تمساه لئلا تموتا فقالت الحية للمرأة لن تموتا .. "[1] والشاعر إذ يستمد هذه الصورة فهو يؤكد على الحقيقة

(١) سفر التكوين ٣/١ ؛

الإنسانية التي تظل في صراع مع الأفعى/ الشيطان. ويرى- وهي نظرة مأساوية - أن كل البشر يستسلم لهذه الأفعى . كما استسلمت حواء . لذا فالعمر كله من خفقة الطين الحقير . فلا راحة في الحياة إذ إنها محصلة الشرور والآثام.

والصورة من الديوان الأول، وهي- كما يتضح- تتأثر بالنظرة التشاؤمية في الحياة.

لكن رمز الأفعى . رمز الخيانة /الوسوسة/الشيطان. يتطور في استخدام الشاعر ويستطيع أن يوظفه توظيفا فنيًّا متقنا . يقول :-

" وانصب من دم حر أبيّ مشاعل هديه وصوى فلاح

أخي العربي خضناها صروفاً مشعشعة المسالك والنواحي

فحاذر تارة العمى وأخرى لشد على البقية من سراح" [ص٨٣٠]

وهذه الصورة من الديوان الأخير . وفيها يتخفف بلند من أعباء النظرة التشاؤمية ومن نزعة فقدان المعنى التي كان عليها في السياق الأول، وتصبح " الأفعى " في السياق الثاني رمزاً للاستعمار وألاعيبه المختلفة المحذر منها.

فإذا كانت الحية/الأفعى قد أخرجت بوسوستها آدم من جنته . فإن أفعى الاستعمار لن تستطيع أن تخرج حفيد آدم من أرضه، فهو يحذرها كل الحذر بعد أن خاض صروف الدهر، وتحنك في الحياة.

(٢/أ) مراثي إرميا :

وهي مجموعة من المراثي للمدينة المقدسة " أوشاليم" بعد سقوطها في يد الأعداء وقد استمد " بلند" كثيرًا من صور هذه المراثي . في قصائد الديوان السابع الموجهة إلى بيروت تلك المدينة التي قتلت نفسها بنفسها . وسمحت لعدوها بقطونها . بينما ظل أولادها مطرودين خارج أسوارها. نلمح هذا المعنى في مراثي إرميا:

" بجح أعداؤها ؛لأن الرب قد أذلها لأجل كثرة ذنوبها . ذهب أولادها إلى السبي قدام العدو

وقد حرّ من بنت صهيون كل بهائها[1] " . ونلمح عند " بلند" قوله نثرًا " إنك تتآمرين مع المتآمرين على نفسك وجمالك وأطفالك ... إن بعض أهلك يموتون من الجوع على شواطئ بحرك المؤجر للسياح[2]" يقول:

" هو الزمن الصعب .....بيروت

شفي رداك

وطولي بعرى صباك بلادي" [ص٦١٥]

وهذه الصورة مستمدة من عبارة المراثي :" قد أخطأت أورشليم خطية ؛ من أجل ذلك صارت رجسة ، كل مكرميها يحتقرونها لأنهم رأوا عورتها ، وهي تتنهد وترجع إلى الوراء "[3].

وحين نقرأ قول بلند :

"فنحن بنيك الفقراء ومن لم تمس شفتانا عطاياك " [ص٦١٨]

نتذكر عبارة المراثي : " كل شعبها يطلبون خبزا . دفعوا مشتهياتهم للأكل.."[4]

ولعل مأساة بيروت هي نفسها مأساة بغداد ، تلك المدينة التي ظلت تئن تحت نير التسلط وتحكم القوة والباطل، فآلت امرأة هرمة كسيرة، كما آلت "أورشليم" في تصوير المراثي: " كيف جلست وحدها المدينة الكثيرة الشعب، كيف صارت كأرملة ، العظيمة في الأمم ، تبكي في الليل بكاء، ودموعها على خديها "..[5] نلمح هذه الصورة بوضوح فيقول بلند.

" بغداد

كيف رضيت بهذا الخرس المدمي

كيف رضيت بأن لا يسأل أبناؤك

عن كل محبيك القتلى من أجلك

---

(١) مراثي إرميا . ١/ ٤

(٢) بلند الحيدري على مشارف بيروت ، متأل ضمن الأعمال الكاملة للشاعر، ص٥٩٧.

(٣) مراثي إرميا ١/ ٨

(٤) نفسه ١/ ١١

(٥) نفسه ١/ ١

عن كل المنفيين لأجلك في غير بلاد وبلاد

عن كل الأرصفة الحبلى بخطاهم ودماهم " [ص٨٠٨]

فمأساة بيروت/ بغداد مأساة واحدة ، وإن اختلفت الملابسات ، ولكن يظل الشعب المخلص هو الضحية دائما.

(ب) الرمز الأنجيلي:

(١/ب) يهوذا:- كان "يهوذا الإسخريوطي" أحد تلامذة المسيح " الاثني عشر لكنه خانه وأسلمه إلى اليهود للصلب وقبض ثمنه ثلاثين من الفضة ، وذلك في يوم الفصح "حينئذ ذهب واحد من الاثنى عشر الذي يدعى يهوذا الإسخريوطي إلى رؤساء الكهنة وقال ماذا تريدون أن تعطوني وأنا أسلمه إليكم ، فجعلوا له ثلاثين من الفضة[1] ".

" فيهوذا " رمز للخيانة ، رمز للإنسان الذي يبيع وطنه وأهله من أجل مقابل بخس وقد استخدم "بلند" هذا الرمز الإنجيلي في قصيدتين ، كان الرمز فيهما اللبنة الأساسية في القصيدة الأولى يطالعنا يهوذا تائباً عما اقترفه من إثم تجاه شعبه ووطنه ، يقول :-

" أنا أدري

كلما التف شتاء حول نار

وإذا ما شفة مرت باسم

مثل اسمي

ذكروا إثمي

وإثمي خنجر يوغل في قلب صغاري" [ص٣٠٩]

فيهوذا "العراق" لا ينفصل عن يهوذا المسيح ، بل إن كلا منهما باع غالياً من أجل دراهم معدودة ، إن كلاً منهما باع قضيته الكبرى، وهذا هو جوهر الصورة الرمزية.

يتكئ "بلند" على نفس الرمز "يهوذا" رمز للحبيبة الخائنة ، تلك التي شرته بثمن بخس، وهنا

---

(١) متى : ٢٦/١٤ ١٦ .

تتعمق مأساة الصورة أكثر بناءً على ما عرف عن "يهودا" وخيانته، يلاحظ ذلك من خلال العنوان المعلق على صدر القصيدة ، ومن خلال الحوار الذي دار بين الشاعر ومحبوبته .

" يا من وقفت تشير أنت
يا من وقفت مع العيون القاتمات
تشير أنت
يا من وقفت وراء إصبعك الحزون
تشير أنت .....أجل.....
أجل أنت" [ص٣٤٢]

فهي متنكرة لما فعلته ، ولا تقدر ما قامت به من جرائم نكراء بكت عليها إنسانية الشاعر، يقول:

"هلا ذكرت
وقد رأيت القيد ينهش من يدي
ليثير من أمسي غدي
وقد وقفت مع العيون القاتمات
أجل.....أنت
لتبيعني حياً وميتا
لتهدني
دربا
وإيمانا
وبيتا" [ص٣٤٤]

هنا تتذكر صورة المسيح وهو يحادث يهوذا ، وقد علم أنه سيسلمه : " أقول لكن إن واحداً منكم يسلمني..... ، الذي يغمس يده معي في الصحفة .. فأجاب يهوذا : هل أنا ، قال له : أنت قلت" (١).

---

(١) مت ٢٦/ ٢١ ٢٥

فهذه الصورة على ما جاء في صورة " يهوذا" بلند توضح مدى قرب الخائن من الطرف الثاني . فهو ياكل معه ، يشاركه أفراحه وأحزانه، وتكون الصدمة حين يسلم يهوذا / المحبوبة الشاعر للقتل على صليب الأحزان والمرارة والغربة.

(أ/ب) المسيح :

إن قضية الشاعر في مجتمع ساد فيه الظلم والجور ، كقضية النبي الذي يبعث لأقوام ازدادوا في الجهل والضلالة ، ومن ثم تصبح حياة كل نبي أو شاعر أو فيلسوف لحظات من اليأس المرير على حد تعبير صلاح عبدالصبور.(١)

وقد كان لشخصية "المسيح" حضور قوي في الشعر الحديث ، وذلك لأنها رمز للوجع النبيل، رمز للتضحية والفداء ، فهو يسعى لحتفه مختاراً ، كما يسعى الشاعر الى هلاكه في مجتمع التجبر السلطوي.

يقول بلند:

" وكانت الحياة

تسمر الصليب في الجباه

وتصلب المسيح كل ساعة " [ص٣٩٠]

فالصليب رمز لمواجهة الأخطار والتعرض للمتاعب ونزيف الدماء ، وهذه الصورة الشعرية تستدعي الصور الإنجيلية في مشهد الصلب ، فحياة الشاعر محفوفة بالمخاطر ناصبة للصلبان في وجهه محددة لمصيره المحتوم ، فهي كلما اجهضت حلما أصيب بالإحباط في وطنه في كل ساعة.

(٤/٢) يتطور أسلوب الرمز إلى تكنيك آخر يسهم كمصدر في إنتاج الصورة الشعرية وذلك حين يتخذ الشاعر من أحد الشخصيات قناعاً يتخفى وراءها لينطقها بما يريد وهي أهم الوسائل التي يرى إليوت أنها " السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان في شكل فني " وذلك عن طريق " إيجاد معادل موضوعي، أو بإيجاد مجموعة أشياء أو سلسلة أحداث ومواقف لتصبح قاعدة لهذا الوجدان،

---

(١) صلاح عبدالصبور · حياتي في الشعر ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥ ، ص١٠٢

حتى إذا ما اكتملت الحقائق الحارحية والتي لابد أن تنتهي إلى خبرة حسبة تحقق الوجدان المراد إثارته"[1].

وقد ادكأ بلند على قناع "سعيد بن جبير" في قصيدة "عودة الضحية" [ص٧٩١] وعلى الرغم من أن قشرة القناع فيها رقيقة بحيث يظهر وجه الشاعر من خلالها ، إلا أن القصيدة تؤدي مهمتها الجمالية التي جاءت من أجلها ، وهي إبراز ثنائية (السيف/الكلمة) ، الكلمة متمثلة في سعيد/الشاعر، والسيف متمثل في السلطة /الحجاج.

ولعل أهم الأمور المتشابهة بين سيرة "سعيد" ، و"بلند" هي كثرة الترحال والتنقل هرباً من بطش السلطة ، فسعيد يهرب إلى أصفهان ثم إلى مكة ، ثم منها إلى قصر الحجاج" [2]. يقول بلند:

" ولكني يا حجاج
وكما تعرفني
سأظل بصيصًا يضيء وعدًا في ضوء الشمعة
قد يصبح شمساً
قمراً
نهراً
فجراً يبزغ من عيني مشنوق في باب القلعة
فأنا أعرف أن القاتل
إذ يستنجد بالمقتول
يوسع في ذاكرة الدنيا
خبراً عن زمن مقتول
زمن يتمنى القاتل لو كان هو المقتول" [ص٧٦٢،ص٧٦٣]

فسعيد / بلند على إيمان بأنه سيظل بصيص ضوء في ظلمات الحياة ، قد يصبح هذا البصيص شمسًا ، أو قمرا ، أو نحرا ، إلا أنه سيظل موجودًا في الحياة ، فالمقتول وإن غاب حسديا

---

(١) د. حمد عبد المجلى الحمور العامي ، ص٢٩٠

(٢) عن سعيد بن جبير حياته ومقتله ، انظر ، ابن كثير البداية والنهاية ، ١٠٧/٩

عن الواقع ، إلا أنه يوسع ذاكرة الدنيا لتظل ذاكرة إياه ، ذاكرة صبره وجهاده ضد الظلم ، أما القاتل/الجلاد فحتماً سيذهب إلى قعر التاريخ، ويظل يتمنى لو كان قتل بدلاً من القتيل.

هذه الصورة نلمحها في سيرة "الحجاج" الذي شعر بكثير الندم بعد مقتل "سعيد بن جبير" من خلال قولته " يا قوم مالي ولسعيد بن جبير كلما عزمت على النوم أخذ بخفاقي "وقد روي عن الحجاج أنه مكث أربعين ليلة لا ينام ، فإذا نام رأى سعيداً " آخذاً بمجامع ثوبه ، ويقول :- " يا عدو الله ، فيم قتلتني " [1].

إن سعيدا/ بلند يظل على إيمانه بأنه سيظل في كل مكان ، محتلاً ذاكرة الدنيا ، فإذا كان الحجاج قطع رأس سعيد ، وأسماه " شقي ابن كسير" ، فإنه سيبقى خالداً باسمه لا بموجوه التاريخ، يقول :

" سأظل هنا ... وهناك
في ألف مكان
وعداً ....رعداً ..... غيماً
مطراً تخضر به النعمى
وسأوقظ في موتك حقي
وسيكبر تاريخ من جرح في كفي
من زمن مجهول " [ص٧٦٤]

لن يرحم التاريخ الجلادين ، وسيظل المجلودون شوكة في ظهر جلاديهم ، ستظل سيرتهم تتوارث جيلاً بعد جيل، ستظل حاملة للعزيمة والإصرار ، أما الجلادون الذين صنعوا تاريخهم من الحبر والورق وظنوا أن قتل الأبرياء والقبور الجماعية ستنسأ لهم في أعمارهم فإنهم ذاهبون – لا محالة – إلى " مزبلة التاريخ".

****

(١) نفسه ، ٩/ ١٠٨

المبحث الثالث

تراسل الحواس وبناء الصورة

(٣/١) من مصادر البناء التصويري عند بلند الحيدري ما أطلق عليه الرمزيون " تراسل الحواس" ،الذي يعرفه د. غنيمي هلال بأنه " وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، فتعطي المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاما . وتصبح المرئيات عاطرة، وذلك أن اللغة في أصلها رموزٌ اصطلح عليها لتثير في النفوس معاني وعواطف خاصة ... فنقل صفات الحاسة بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأحاسيس الدقيقة ، وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة فكرة أو شعوراً . وذلك أن العالم الحسي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل "[1]

ويرى د.مصطفى ناصف أن التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس، وكل الملكات والشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية ." [2]

ومن ثم كانت الحواس وتبادل أدوارها مصدرا مهما من مصادر بناء الصورة الشعرية " فعن طريق الحواس يمكن بسرعة إثارة ذهن القارئ وعواطفه[3] " .

(٣/٢) وقد استخدم "بلند" تراسل الحواس بصورتين أساسيتين ، ولعل أكثرها تكراراً استعارة حاسة التذوق لعناصر معنوية متعددة ، ونلاحظ ذلك في السياقات التالية :

١-"والسوط سينبح في لحمي
كالسم
سيوغل في جسمي
في صوتي المر

---

(١) د/ محمد غنيمي هلال - النقد الأدبي الحديث ، ط مكتبة نهضة مصر ، ط٣، ٢٠٠١، ص٣٩٥.
(٢) د مصطفى ناصف الصورة الأدبية ، ص٨
(٣) س هـ بورتون التصوير و لوي نيكرز ترجمة محمد حسن عبدالله ، ضمن كتاب اللغة الثانية ، ط دار المعارف بمصر ، ص٧١

ستصبح : أريد ....أريد ...." [ص٣٠٠]

٢-" لون المساء
داري المخيفة كالوباء
وهناك في الظل الكئيب المر
امرأة مريرة " [ص٢٤٤]

٣- " لكنكم جئتم وكنا هنا
حكاية عن أمسنا المر
وموكباً من السنا
في فجرنا الحر" [ص٢١٥]

٤-" إن ظللت في أرضي خضره
أو زهرة
تتساءل في خجل عني
عن فجر في عيني ابني
فالريح المره
ما زالت تجتاح الدنيا " [ص٤١٦]

٥-" بغداد
يا وجه فتاة سمراء تراود كل مساء أرقي
يا تعبًا مرًا في عرقي " [ص٥٣٨]

في السياق الأول يستعير الشاعر حاسة التذوق لصوته المسموع ، ويستمد من الصفة"مر" حالة هذا الصوت ، فهي حالة متعبة لا تستطيع فيها نفسه أن تفعل شيئاً إثر وجود السوط الناهش للحم، والسم الساري في الجسد بأسره.

ولا تنفصل الموجودات الخارجية عن ذلك أيضاً ، فالطل كئيب ومر، يستمد مرارته من امرأة مريرة، كذا يأتي الأمس/ الماضي في السياق الثالث موصوفاً بصفة تذوقية "المر" وذلك لما

يحمل من ذكريات وعذابات غير مرضية .

وفي السياقين الرابع والخامس تعمق الصفة التدوقية المأساة أكثر . وذلك حين تحتاج الرياح المرة كل الآمال في أن تثبت زهرة في الحياة/الواقع . فرياح السلطة المرة تقتلع كل شيء ، وتأتي على الخضرة رمز النماء فتحيلها .

ومن ثم تصير بغداد بكل كيانها ، وبكل آلامها تعبًا مرًا يسري في عروقه كدمائه .

(٣/٣) من أنواع تراسل الحواس عند " بلند" استعارة حاسة اللمس للشيء المسموع وهذا من شأنه أن يعطي تحسيداً لهذا الشيء المعنوي . يقول:-

١- " أستمضي

لن أبقى ..... لن أبقى

وهمست بصوت مبلول

سأظل لأشقى .....لن أمضي

وبصمت

التفت كفان بكفين

غرقت عينان بعينين

وهمست بصوت مبلول

" أطبق جفنيك " [ص٢٣٧،ص٢٣٩]

٢- " فأنا أعرف أنك لن تأتي الليلة .. لن تأتي

وسأسهر وحدي

وأنازع وحدي

واجفف صوتي قرب المولد وحدي" [ص٦٥١]

في السياق الأول يرسم الشاعر مشهد فراق بينه وبين المحبوبة يتراشق فيه الحوار الخارجي والداخلي في احتراف لغوي عجيب . كما يعمل التوليف /المونتاج على زيادة إيقاع هذا الحوار . فبعده . يأتي مشهد التفاف الكفين والرحيل، ويعمل على ربط هذين المشهدين

قوله " وهمست بصوت مبلول " إذ إن الحاسة التي يدرك بها الصوت هي حاسة السمع ، ولكن الشاعر يريد من وراء ذلك ما في الصوت من بكاء حار إثر هذه اللحظة الحاسمة ، فليس ثمة - إذن- من يواسي جراحه ويخفف عنه ويمسح تلك الدموع يظهر ذلك بوضوح في السياق الثاني الذي يجلس فيه وحيدًا منازعًا من آلامه وأوجاعه فقوله "أجفف صوتي" يرسم صورة الدموع المنسالة في حالة غياب الآخر.

إن الشاعر يجتهد بكل ما أوتي من قوة لغوية في ابتكار تراكيب تتولد في رحمها صور فنية تحتوي مشاعره وأفكاره ، لذا أصبحت الصورة في القصيدة الحديثة تقاس بمدى طاقتها الإبداعية الإيحائية ، ومدى الوظيفة التي تؤديها في توصيل أبعاد الرؤية الشعرية للشاعر، والتعبير عن واقعه النفسي والشعوري الذي لا يمكن التعبير عنه بواسطة الأسلوب التقريري المباشر.

تعقيب :

البحث في مصادر بناء الصورة الشعرية يعد جانباً من جوانب البحث في ثقافة الشاعر، وهذه الثقافة قد تكون مستمدة من الطبيعة ، ومن ثم لا تنفصل صوره عن صور الواقع المليء بالظلم والجور ، فالشاعر الحديث يختلف عن الشاعر الرومانسي في نظرته للواقع والطبيعة ، فالثاني يهرب من الواقع ، والأول يواجه هذا الواقع ويكشف عن وجهه الدميم ، ومن ثم ظهر " ليل " بلند في صورة سلبية مؤسفة ، فهو ليل ظلم ، وقهر، ومرض وخوف ، وأشباح ، وغربة.

وقد تستمد الصورة من عناصر رمزية متعددة ، والشاعر بتعامله مع هذه العناصر يخلق من وراءها واقعًا موازيًا لواقعه الذي يحيا فيه ، ويحاول من خلال اكتشاف علاقات خفية الربط بين هذا الرمز بما يحمله من مدلولات ثقافية معرفية ، وبين المرموز إليه في أرض الواقع ، وكان استمداد الرمز عند بلند من مصادر معرفية عدة ، جاء في بدايتها المعجم ، ثم التاريخ ، ثم الأسطورة ، ثم الكتاب المقدس ، وقد كشفت دراسة هذه المصادر عن حقيقتين :

الأولى أن لكل شاعر رمزه الذي يتكئ عليه لتصوير واقعه الخاص ، بل إن هذا الرمز قد يختلف مرموزه من قصيدة إلى أخرى.

الثانيـة.إن استخدام الرمز عند "بلند" يتطور بشكل ملحوظ إذ يبدأ ملاصقاً بمصدره الأصلي ثم ينفصل عنه شيئا فشيئا ، كما لاحظنا ذلك في رمز " الأفعى".

وفي خطوة تالية لخطوة الرمز. يأتي تكنيك "القناع" في قصيدة "عودة الضحية" كأسلوب تصويري متطور استطاع الشاعر من ورائه أن يبث رسالة تنديد بالظلم والجور الموجودين في نظامه الحاكم ، وأن يعبر-بنجاح – عن ثنائية (السيف/الكلمة).

وكما تخلقت الصورة عبر دلالات متعددة من وراء المنظور الطبيعي ، والمنظور الرمزي نراها أيضًا تتخلق في رحم "تراسل الحواس" ، فتساعدنا في إدراك إحساس الشاعر بشكل دقيق ، فهو من خلال ربطه بين حواس متباعدة يعطي لنا تصورًا عامًّا عما يدور في نفسه من اضطرابات حادة وفوران شعوري إثر عناصر العالم الخارجية ، ومن ثم يمكنه – وبسرعة- إثارة ذهن القارئ وعواطفه.

هذا ، ولا تتم "أجرومية دراسة الصورة" إلا بدراسة خصائص هذه الصورة ، ودرجة تطورها عبر منحنيات الشاعر العمرية ، كذا معرفة مدى استفادتها من الفنون النصرية الأخرى، كل ذلك يمكن معرفته في صفحات الفصل الثالث الآتية.

الفصل الثالث

الخصائص المرئية للصورة الشعرية

مدخل :

بدأت الصورة عند "بلند الحيدري" تقليدية ، تعتمد بشكل مؤقت – على منجزات البلاغة العربية من "تشبيه ، واستعارة ، وكناية " ، ثم تطورت خطوة في الاعتماد على الرموز الأسطورية والتاريخية والدينية ، ثم تطورت خطوة ثالثة حين عمدت لأسلوب القناع لتجسيد رؤية الشاعر في ظل واقع سلطوي كئيب.

يعرض هذا الفصل – بمبحثيه – لخصائص الصورة المرئية في شعر" بلند" ، فقد تمثل القصيدة صورة مرئية خالصة دون اعتمادها على منجز بلاغي ، أو باعتمادها على هذه المنجزات فرادى أو جماعات ، ومن ثم تصبح النظرة – هنا – كلية ، نظرة لعالم النص ومحيطه في آن ، فالصورة المرئية تعتمد على حاسة البصر للدخول من خلالها إلى الشعور " وتطلق طاقتها الإبداعية ليحلق خيال المتلقي ، فيتصور أنه يبصر تلك الصورة بكل جزئياتها " (١).

وإذا كان الشعر "صورة الكلام" المتولدة عبر انسجام أوضاعه وقواعده اللغوية والمتكئة على أشكال إيقاعية جميلة ، والمحققة لمحات متخيلة كأنها مرئية، فإنه أصبح الآن – لدى بعض كبار المدعين – "كلام الصورة" – وذلك " بعد أن أصبح الفن السابع " السينما " وولداه " التليفزيون والفيديو " غذاءً يومياً لكل البشر. لقد خلقا وضعا جديداً احتلت فيه العناصر المرئية بؤرة حافزة في تكوين المتخيل الشعري بحيث تعززت بطريقة حاسمة "ثقافة العين" وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير الفني في الشعر..." (٢).

والملاحظ عند بلند اتكاؤه على عناصر مرئية مستمدة من فن السينما والمسرح وهي عناصر

---

(١) د. نوري حمد عناصر الإبداع الفني في شعر اس ريدون ، ص٢٦١
(٢) د. صلاح فضل قراءة الصورة ، ص٣٧

يمكن أن نطلق عليها خصائص للصورة الشعرية في قمة تكاملها.

يتوقف هذا الفصل - في مبحثه الأول- عند التقنيات المسرحية في بناء الصورة الشعرية، وقد جاءت في شكلين رئيسيين، الأول: الاعتماد على "الجوقة" أو "الكورس" في مطولته "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، وثمة آراء لبلند نعرض لها في موضعها من المؤلف والثاني: هو استخدام "الوثائق التسجيلية"، والاعتماد عليها في بناء صورة كلية للنص والاعتماد على الوثائق التسجيلية تكنيك من أهم تكنيكات المسرح التسجيلي [1]" وقد تعامل "بلند" مع هذا التكنيك بفنية عالية ميزته عن النماذج الإبداعية الأخرى على نحو ما سنرى.

ثم يعرض المبحث الثاني لأهم التقنيات السينمائية في تكوين الصورة المرئية للقصيدة وقد جاءت في ثلاثة أشكال:

أولها: التوليف أو المونتاج "*Montage*"، الذي يمثل في لغة السينما "ما يقوم به النحو في لغة الشعر من تحديد العلاقات بين الأجزاء المختلفة من فاعلية ومفعولية وفضلات مكملة، فهو-إذن - أبرز سطور الأجرومية المرئية"[2].

ثانيها: تقنيات الكاميرا/العين، التي تعتمد على القرب أو البعد من بطل الصورة بحسب حالته ووضعه النفسي، وهي تقنية يمكن أن نطلق عليها مصطلح "التبئير" المعروف في لغة السينما بـ "*zoom In*"، وهذه التقنية تجعل الصورة المرئية أكثر توتراً لعين المتلقي، بقربها أو بعدها من البطل، ثم ارتدادها في حركة معاكسة عما كانت عليه.

ثالثها: تكنيك "الإعداد القصصي" أو ما يسمى بـ "السيناريو" *Sinario*"، وهو "عملية إعداد القصة لتصبح فيلماً، وتحويلها إلى مناظر ولقطات، وتحديد التفاصيل بكل لقطة من ديكورات، وتوقيت، وغير ذلك مما تستلزمه عملية تحويل القصة من عمل مقروء إلى عمل مشاهد"[3]

---

(١) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية، ص٢٢٩

(٢) د. صلاح فضل: قراءة الصورة، ص٤٣

(٣) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة، ص٢٤٧

ويعد الوقوف على هذه التقنيات المرئية رصدًا مهمًا لتطور إحساس الشاعر ورغبته في تجديد أدائه الشعري لاحتواء أفكاره وتجاربه ، ومن ناحية أخرى يُعد رصداً لمراحل تطور التشكيل التصويري عنده وعدم اكتفائه بما تقدمه له ثقافته من معارف بل راح يتتبع بعينه كل ما تقدمه له الثقافات الفنية الأخرى ، ومن ثم ، يعد هذا الوقوف رصداً لتطور ثقافة الشاعر، وانفتاحه على قراءات فنية متعددة ساعدته في تكوين بنائه التصويري ذي الأشكال الفنية المتعددة.

******

المبحث الأول

التقنيات المسرحية في بناء الصورة الشعرية

(١/١) أحب "بلند" المسرح لكنه لم يقدم عملا مسرحيا واحدا . يقول " أحب المسرح جدا ، وأتتبع تطوره ، إلا أنني أضع حدا فاصلا بينه وبين العمل الشعري ، فالجهد الهندسي الذي يتميز به العمل في المسرحية كثيراً ما يقضي على صدق التجربة الشعرية وكثيرا ما يفرض صحواً شديداً عليها ، ينال من الانفعال معها ، وقد لمسنا هذا الجفاف في تجارب الكثيرين ممن مسرحوا شعرهم ، وخاصة عندنا" (١).

ولسنا هنا في صدد مناقشة رأيه الأخير عن المسرح الشعري ، لكن الشاهد أنه تتبع تطور تقنيات المسرح وطرقه في تقديم العرض ، ولا شك أن لهذا التتبع تسربا إشعاعيا لعالم القصيدة الغنائية عنده .

ولعل من أهم نماذجه الإبداعية التي تحمل هذا التسرب الإشعاعي قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" ، التي اعتمدت على الحوار الدائر بين النفس والنفس ، أي رصد علاقة الإنسان بذاته، وحوار النفس مع العالم ، أي علاقة الإنسان بالموضوع ، وحوار النفس مع الله ، أي علاقة الإنسان بالمطلق ، " وكل هذه الأصوات تتداخل ضمن الفرد الواحد أي إن النص الشعري في هذه القصيدة مسرحه الإنسان الواحد عبر نزوعه الداخلي ، وعبر تمزقه مع الخارج ، وعبر تكوينه لخلفيته الذهنية مبدئية كانت أو دينية أو فلسفية .

وعلى الرغم من ذلك ، وعلى الرغم من اعتراف " بلند " نفسه أنه تجنب كتابة قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة " بشكل مسرحي كي يبقى على الطابع الشعري مسيطراً عليها – لعلمه بأن للمسرح كياناً أدبياً وإطارا عاما – نقول على الرغم من ذلك نشعر بغرابة التجربة المقدمة ، وميلها بشق كبير منها إلى التحليل النفسي والفلسفي لدرجة جعلته " يسفح الشعر من أجل

---

(١) بلند الحيدري حوار أجراه معه المخرج السينمائي قاسم حول ، ضمن الأعمال الكاملة ، ص٤٦٥

الفكر"[1] . لقد استثمر " بلند" قراءاته لـ " فرويد" و" دستوفسكي" في " الأخوة كرامازوف" . و" ريلكه" . وآخرين في إنتاج هذا العمل . مما جعله يخرج في ثوب فلسفي بحت . ويبدو أنه أدرك بذكائه الإبداعي عدم نجاح هذه التجربة فعاد إلى مساره الطبيعي في الدواوين التالية إلى آخر حياته الإبداعية .

(٢/١) بيد أن الذي يهمنا هنا هو كيف أسهمت التقنيات المسرحية في إنتاج نص مرئي متعدد الجوانب والشكول.

لقد استعار " بلند " من التقنيات المسرحية تكنيك "الجوقة" أو"الكورس" وهم جماعة المنشدين والمغنيين في المسرحية الإغريقية القديمة . وقد استعار الشاعر المعاصر هذه الوظيفة لتكون بمثابة صوت خارجي يراقب المسار العام للقصيدة . ويعلق على ما يجري[2] ..

وقد جاء استخدام "الجوقة" في القصيدة المشار إليها مفسراً للأحداث . ومعلقاً عليها وليس مشاركاً في نمو الحدث. وقد وزع "بلند" الجوقة على ثلاثة أنماط:

- **النمط الأول:** جوقة مشتركة من رجال ونساء.
- **النمط الثاني:** جوقة نسائية فقط.
- **النمط الثالث:** جوقة رجالية فقط .

وأحسبُ أن هذه الأنماط هي مجرد توزيع للأشكال النمطية للجوقة وشارة على عدم اكتفاء الشاعر بنمط معين . فليس المقصود من هذا التنوع التعبير عن رؤى خاصة على لسان كل مجموعة . وإنما جاءت الأنماط الثلاثة لتراقب المسار العام للقصيدة . وتعلق على الأحداث . ونلاحظ هذا من خلال المشهد المسرحي الذي تؤديه الجوقة فيما يلي :

"-جوقة نسائية.

باسم الرب ولد، باسمه استشهد.

---

(١) د. صلاح فضل : مرايا الخطاب الشعري، ص١٢٤ .

(٢) د. علي عشري زايد : عن بناء القصيدة .....، ص٢٢٤بتصرف.

فكان الإنسان.

– جوقة رجالية:

باسم الرب عدلوا ، وباسمه قتلوا.

فكان الإنسان .

– جوقة مشتركة.

ربنا .....ربنا .....ربنا

لسنا من هؤلاء ، ولا من هؤلاء ، ولا نحن من

شهدائك

ولا نحن من مجاهديك

لسنا إلا الحرف السامع ، لسنا إلا الحرف

الرائي " [ص٤٧٨ ،٤٧٩، ٤٨٠]

فالجوقة بأناملها الثلاثة تأتي معلقة على حدث ولادة الطفل غير معروف الاسم ومعلقة أيضاً على حدث قتل الطفل /الإنسان. ثم تأتي "الجوقة المشتركة" مبرئة نفسها من هذه الجريمة ، فهم ليسوا ممن حكم عليه ، وليسوا ممن قتلوه ، فهم مجرد مشاهدين معلقين على الحدث.

إن هذا الزحم من الأصوات من شأنه أن يخلق لدى المتلقي حسًا متواترًا عبر تعدد الأصوات ، ويجعله متابعاً لحركة الفكر والشعور في القصيدة ، ويجعله – وهذا هو مناط البحث هنا– مشاهداً للقصيدة أكثر منه قارئاً ، وذلك لأن توزيع الأصوات وتعددها يعيد إليه مشهد توزيع الممثلين والمنشدين على خشبة المسرح ، فالقصيدة تقدم له مشهد المحاكمة والصلب بحرفية إخراجية متميزة ، يقول :

" باسم الرب

باسم الشعب

باسم القانون

سنحاكم هذا الوجه المتهجم كالأرض البور

الخالب كاللعنة.

– ما اسمك ؟

– لم أعرف لي اسماً .... لا أذكر ما اسمي

فلقد ماتت أمي

وأنا لم أولد بعد بمعنى لي اسم " [ص٤٨٢ ،ص٤٨٣]

فعلى خشبة المسرح القضاة ، والإنسان المحكوم عليه بالإعدام من قبل أن يولد ومن قبل أن يعرف له اسماً ، ويدور الحوار بين الهيئة القضائية المناوئة للسلطة ، وبين إنسان لا يملك أي سلطة ، ولا يملك أي هوية ، فعدم امتلاك اسم فقد للهوية ، هوية الإنسان في واقع سلطوي مر، فما أن تجدل الأحكام ويسمي الإنسان اسمًا يدنيه من الصلب وتصيح جموع الشعب آمرة بقتله.

"سموه اسمًا يدنيه من الصلب .

فدم المجرم عرس الرب

ماذا قلتم ، وبماذا تفتون.

فليعدم ... يعدم .....يعدم .....فليعدم " [ص٤٨٤]

بل إن هذه الجموع تشارك في عملية الصلب ، في مشهد "إحيلي" آخر من العرض المسرحي، وذلك بعد أن زيفت السلطة كل الحقائق ،ونسبت إلى الإنسان تهمة التجديف "،[1] فيأتي المشهد كما يلي :

"– يا أيها الناس

أيتها المآذن الوهمي ويا أجراس.

من يوقد النار له ..؟!

أنا ...

أنا...

أنا.....

أنا....

(١) ثمة تشابه بين هذا المشهد ، ومشهد محاكمة الحلاج ، وصلبه في مسرحية ، مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور

من يغرز المسمار في كفيه ....من ...؟!

أنا ....

أنا ...

أنا...

أنا ..

من يجمع الحجارة كي يرجمه ؟ !

أنا ...

أنا ....

أنا .....

أنا ....." [ص٥٢٠]

فكل هذه الجموع من الشعب تشارك في قتل الإنسان ، لقد قتل إنسان هذا العصر وشنق ، ورُحم، وحرق في مفارق الطرق"[1] . فالإنسان أنبل ما في الكون سرعان ما يجد من يشعل له النار، ومن يغرز المسمار في كفيه ، ومن يجمع له الحجارة ، وذلك هو الإنسان الذي يتحول في عين الشاعر إلى شيء مقدس ، إلى نبي ، إلى قديس لن يموت في النهاية برغم هذا الحفل المعد لموته ، بل إنه سيكون مسيحاً جديداً يصعد للسماء ويعود[2]" . هنا تأتي الجوقة معلقة على الحدث متابعة لساره الزمني تقول الجوقة المشتركة :

" ربنا ....ربنا .....ربنا

شاهدنا شيئاً لم نفهمه ... ورأينا حقا لم ندركه

رأينا الجسد العاري ، رغم الصقر الجالح

والريح الملعونة ، والليل الدامي

---

(١) لعل ما تقدمه القصيدة في هذا المشهد يعيد إلى أذهاننا مشهد صلب الحلاج وتقطيع أوصاله وحرقها ونثر رمادها على نهر دجلة، والتي قدمته لنا كتب التاريخ ، وقد سبق الحديث عن ذلك في الفترة (٢/٢/٣) من الفصل السابق ، فليبظر هناك

(٢) شمس الدين موسى : وقفة نقدية مع الشاعر بلند الحيدري وقصيدته " حوار عبر الأبعاد الثلاثة " ، مجلة الأقلام العراقية ، ع٦، مارس، السنة الثالثة عشرة ، ١٩٧٨، ص١١٤ .

رغم المسمار، ورغم النار يتحول أرضاً
خضراء
وسمعنا صوتاً لم يأت من أرضك يا رب
صوت امرأة قالت :
ابني لم يشنق .... ابني ما مات ..." [ص٥٢٢]

إنه مسيح الأرض الجديد ،مسيح الأرض الذي تفقدته أمه في قبره فوجدته حيا رغم القتل والتحريق. إنه الإنسان الذي ما مات رغم الموت المترصد له في العيون / ما مات الشاعر /الإنسان ، لأنه يمتلك المفتاح السحري للبقاء ، هذا المفتاح هو الكلمة التي تقهر الموت.

القصيدة – إذن – أشبه بعرض مسرحي تسجيلي تتعانق فيه المشاهد المتعددة عن طريق الجوقة التي تعلق على الأحداث ، وتربط السابق باللاحق ، فتأخذ بيد المشاهد جميعها وهي تراقب المسار العام للحدث المسرحي /الشعري.

(٣/١) ثمة تقنية مسرحية أخرى استخدمها "بلند" ببراعة شعرية، وهي تقنية "الوثائق التسجيلية" ، والاعتماد على هذه التقنية أحد تكنيكات المسرح التسجيلي وهو واحد من التيارات الحديثة في المسرح المعاصر. يعتمد في مادته الدرامية على السجلات والمحاضر والرسائل ، والبيانات الإحصائية ، ونشرات البورصات ، والتقارير السنوية للبنوك والشركات الصناعية والبيانات الحكومية الرسمية ، والخطب والمقابلات والتصريحات التي تدلي بها الشخصيات المعروفة ، والريبورتاجات الصحفية والإذاعية [1]"

وقد اعتمد " بلند" على تقرير إخباري صادر من إذاعة "لندن" في بناء الصورة المرئية لقصيدة " عشرون ألف قتيل " [ص٢٩٣] ، يقول :

" صوت المذيع
متخشب

(١) د. علي عشري زايد عن بناء القصيدة ، ص٢٢٩

شاءوا له ألا يحس بما يذيع

– " لندن.....

عشرون ألف قتيل."

– لا .. كفى خبر عتيق كالمذيع ..."

فالتقرير الإخباري الذي يعلن عن القتلى ، تقرير غير حقيقي ، بفعل قوة سلطوية أكبر متمثلة في مرجعية الضمير الغائبة في الفعل "شاءوا" ، لذا يأتي صوت الشاعر معلقاً على الخبر بقوله: "لا ... كفى خبر عتيق كالمذيع ..." ، ثم يسير العرض المسرحي / الشعري عارضاً لمأساة الشاعر ومزقه في غرفته :

" وحدي أنا

وغداً أموت مع القطيع

وأجر ليلي المنطلقي

وحدي.....رأسي هنا

رجلي هناك

ويدي تشد على يدي

ألم فظيع " [ص٢٩٥]

فيقتطع هذه الحالة اليائسة صوت ساعة "بيك بن" وهي تذيع نفس التقرير الإخباري الذي لا يتغير مع تغير الواقع المأسوي.

" وتدق بيك بن

– دن.....دن

– لندن.....

عشرون ألف قتيل ....

لا كفى خبر عتيق كالمذيع

– " قتلوا ليحيا الآخرون"

وأنا أقتم :

يكذبون ....يكذبون

– "قتلوا لتزدهر السنون...

وأنا أقتم:

يكذبون ..... ويكذبون " [ص٢٩٢٦]

وهنا يبدأ التفاعل بين بطل المشهد الشعري . وبين الخبر المذاع ، إذ يشعر بفداحة ما تقدمه هذه الإذاعات من أكاذيب وأباطيل تبثها عبر جهازها في محاولة لتخدير الشعب فعلى الرغم من أن العدد الذي يبثه التقرير الإخباري عدد كبير ، إلا أن هناك عددًا أكبر لكن الطامة الكبرى حين يأتي الجهاز الإعلامي أداة سهلة في يد السلطة ، فيسمى الأحداث بغير مسمياتها ، فيسمي المجاهدين إرهابيين، ويسمي محاولة استعادة الأراضي المسلوبة إرهاب دولة ، فالخبر المذاع يبرر قتل هؤلاء من أجل الحياة، ومن أجل ازدهار سنين الوطن المجدبة ، هنا يأتي الشاعر – في مشهد درامي حاد – صارخاً : "يكذبون ... ويكذبون... " هنا تأخذ الصور المرئية بعداً آخر، إذ تمثل الأخبار الكاذبة طعنة في صدره ، يظل يعاني منها بجوار معاناته من الغربة ، ثم يختتم هذا المشهد المأسوي :

" وأكاد اسمع من هناك

ومن هنا

صوت المذيع

متخشبا

شاءوا له ألا يحس بما يذيع " [ص٢٩٨]

فصوت الأخبار الملفقة التي يبثها "راديو لندن" يظل محيطاً بالشاعر هنا وهناك فيجلس وحيداً في نهاية العرض:

" وحدي أنا

ويد تشد على يدي

..... الم فظيع " [ص٢٩٨]

يظل صوت المذيع خاتماً للعرض السعري، وهو في جوهره ممثل للمأساة من جانبين

الأول كثرة القتلى . والثاني : تزييف الحقائق . وتسمية الأشياء بغير مسمياتها.

لكن تبقى ملاحظة حول هذا التكنيك الذي قد أثارها" د. علي عشري زايد" وهي أن هذا التكنيك لم يحقق رواجاً يذكر في القصيدة الحديثة . ولعل السبب في ذلك " هو افتقاره لروح اللغة الشعرية التي تعتمد على التركيز والتكثيف . فضلاً عن خلوه من أهم عناصر الشعر، وهو الموسيقى" [1]، والكاتب إذ يوافق على عدم تحقيق رواج لهذه الظاهرة في الشعر . إلا أنه لا يوافق على تعميم افتقاره لروح اللغة الشعرية . وذلك أن هذه الروح تتولد في إطار تركيبي متميز يختلف من شاعر للآخر . وهذا ما يلاحظ في النماذج المقدمة في المرجع المذكور أسفله . أما عند " بلند " – فقد اختلف الأمر، إذ تم تقديم التقرير الإخباري باقتصاد لغوي مثير . فهو لم يقدم مكان " العشرين ألف قتيل..." ، ولم يقدم مترتبات القتل أو مقدماته . إنما ذكر أسباب القتل الملفقة . وهنا تتولد الدلالة الشعرية أضف إلى ذلك تقديمه للتقرير الإخباري بشكل فني . اعتمد فيه على "الموسيقا التصويرية " باعتماده على محاكاة صوت ساعة " بيك بن" ، وبنائه عليه تفعيلاً موسيقيا على النحو التالي :

بيـــــك بن / دن .....دن اه اه / اه .....اه

يختلف الأمر – كما ذكرنا – عن النماذج التي قدمها د. عشري في المرجع آنف الذكر وهي نماذج من شعراء المقاومة الفلسطينية . جاءت بالتقارير كما هي دون أي اقتصاد لغوي مثير للدهشة مما جعلها – بالفعل – فاقدة لروح الشعرية .

لقد بدأ الشعر مسرحيًّا في التراث اليوناني . وارتبط مفهومه بالإطار المسرحي والملحمي . ولكن في العصر الحديث أصبح مفهوم الشعر مفهوماً مستقلاً . واستقلت المسرحية جنساً أدبياً منفرداً . بيد أن الوشائج بينهما لم تنقطع . فظلت المسرحية تعتمد على بنية لغة الشعر في كتابتها. وبدأت القصيدة الاستعانة ببعض تكنيكاتها ووسائلها الفنية التعبيرية . والغرض من ذلك هو تقديم الصورة التي تحتوي أفكار الشاعر وأراؤه وإحساسه بالواقع المحيط به .

*****

(١) د. علي عشري زايد : عن بناء القصيدة ... ...، ص ٢٣٠ .

المبحث الثاني

ـ التقنيات السينمائية في بناء الصورة الشعرية

(١/٢) تأتي كثير من قصائد " بلند " معتمدة على بعض تقنيات "الفن السابع" في تشكيل صورة مرئية للمتلقي ، تجعل من القصيدة نصًّا مرئيًّا أكثر منه مقروءًا ، وقد أشار" د. علي عشري زايد" ، و"د. صلاح فضل" إلى قدرة "بلند" ومهارته في استخدام هذه التقنيات التي قربت كثيراً من قصائده إلى تخوم المشاهد السينمائية .

ولعل أكثر هذه التقنيات المستخدمة عنده ، تقنية "التوليف" ، أو "المونتاج" "*Montage*" ، الذي يقدم " شذرات من عوالم مختلفة يتم قطعها ولصقها بإيقاع محسوب وهي غالباً شذرات متخالفة في الزمان والمكان ، لكن صوغها في سبيكة قولية واحدة وإدراجها في أنساق متعاقبة بهذا الشكل دون سواه ، وهو المكون لبنيتها الجمالية " (١)

(*) في قصيدة "لِمَ لَمْ يعتدروا" [ص٨٠٣] نلاحظ هذا المشهد التصويري المعتمد على التوليف بين مشاهد /عناصر مرئية مختلفة ، فالمشهد الأول يقدم صورة الشاعر وهو يُعد لحفل عيد ميلاده :

" زينت الدارا
أعددت سنادين الورد ورتبت الأزهارا
الخمر على مقربة من أزهار بيض
الزرق بجانب حمر
قلت سأنتظر
كل الأشياء تعد لميعاد ....فلماذا لا أنتظر"

ثم ينتقل بنا المشهد إلى مكان آخر ، وزمان آخر، لنرى الشاعر قلقا منتظرا مترقبا لحركة الساعة التي تمر:

---

(١) د. صلاح فضل قراءة الصورة ، ص٤٣

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

ما من أحد

الرابعة .....الخامسة

ما من أحد...."

يتدخل "التوليف" في اختزال مشهد الانتظار الطويل الممل . ويقطع هذه الصورة لنرى مشهداً آخر:

" منضدة صماء

رأس مرمي فوق المنضدة الصماء

ما من أحد

إلا دقات الساعة تجتاز حدود الوعد

وإلا الرأس المرمي.....

وإلا الشمعة تتآكل دون رجاء ....."

فالمشهد يدين لنا الشاعر، وقد نال منه الإعياء والتعب . وفقد كل أماله في عودة أصدقائه الراحلين. ويصور لنا المشهد عبر انتقالات لغوية متتابعة الحالة التي آل إليها إثر الانتظار الطويل لهؤلاء في المشهد الذي سبقه .

المشهد الأخير – إذن – عمل على صدم القارئ / المشاهد، الذي انتقل دفعة واحدة من مشهد الانتظار إلى مشهد فقدان الأمل والرجاء.

(*) وفي قصيدة "اعترافات من عام ١٩٦١" [ص٥٨٢] يتم توظيف هذا التكنيك بشكل متقن . إذ تأتي القصيدة معتمدة على مشاهد مرئية متحركة أمام عين القارئ/المشاهد.

تبدأ القصيدة بمشهد الجالس على مكتبه ناعياً حياته التي مرت سريعاً وتقدم عمره بسرعة مذهلة .

" لن أذهب

لن أذهب

ما أتعس أن أقضي كل حياتي في عتمة مكتب
نفس الوجه المرمي على الطاولة السوداء
نفس الزمن المترهل
في الظل
ونفس الأوراق الملساء
نفس الحرف المتسائل عن حرف"

فالمشهد يلقي لنا الضوء على أشياء الشاعر الصغيرة ، وهي أشياء تشاركه الكآبة (طاولة سوداء- زمن مترهل- أوراق ملساء – حرف يسأل عن معنى...) في هذا المشهد يطالعنا وجه الشاعر مرمياً على مكتبه ، كما رميت رأسه على المنضدة الصماء في القصيدة السابقة.

يقتطع هذا المشهد ، ويأتي مشهد جديد موازياً للحالة النفسية التي عليها الشاعر وهو مشهد " الخريطة " ، خريطة العراق على حائط المكتب ، فعين الكاميرا تنتقل من منظر الرأس المرمي ، إلى منظر الخريطة المعلقة على الحائط ، وهو انتقال بليغ من جهتين.

الأولى: إدراك العلاقة المتبادلة بين الرأس المرمي على المكتب من الإجهاد والتعب .

الثانيـــــة: معرفة مدى تعلق هذا الوطن في رأسه ومثوله أمام عينيه دائماً حتى في أحلك اللحظات.

" على الحائط
ما زال اسمك يا وطني
يوشك أن يفتح عينيه
يمد ذراعيه
يقول :
تعال إليّ بالمالت باسمي "

وباستحضار هذه الصورة تتكثف صورة الوطن ، وذكرياته ، وأشخاصه ، وأماكنه إلى أن يقتطع هذه الصور- مؤقتاً "فرّاش المكتب" الذي يدور بينه وبين الشاعر حوار يتم فيه الانتقال من

المشهد الحالي إلى مشهد استرجاعي بطريقة "الإرتداد "Flash Back"[1]. فينزوي مشهد الشاعر والفراش ، ويحل محله على شاشة العرض الشعري مشهد " الحي القديم ، والمدرسة ، أستاذ الدين ، والطلاب " وهو مشهد يحمّله الشاعر كثيراً من آرائه وأفكاره ، التي تعد في جوهرها إضاءة للحظة الراهنة التي يتم منها "الارتداد" .

" وتذكرت الحي .....ومدرسة الحي .....وأستاذ الدين

– لاسين في الدين ولا جيم ....أفهمتم يا طلاب...

أسمعتم يا طلاب.....

لكنا ..... لم نسمع ..... لم نفهم

وكبرنا

وصرنا أكبر من أن نخشى الجيم المعقوف

وأكبر من أن يجرحنا سيف السلطة في السين

ورأينا كل أصابع أطفال الحي تشير إلينا

بوركتم يا وجه الثورة"

ثم ينتقل المشهد الاسترجاعي ، إلى المشهد الراهن ، فنجد الشاعر جالساً في الغرفة وحده يشرب قهوته المرة بعد أن خرج الفراش وتركه غارقاً في ذكرياته.

(*) وفي قصيدة "شيوخوخة" [ص٢٤٩] ، يتم التوليف بين مشاهد متعددة ، لتنتج صورة مرئية ماساوية لغريب يعاني من برد الغربة ، ويرد العوز العاطفي المتمثل في غياب الآخر ، هذا الآخر الذي يتمناه الشاعر يأتي في مشهد استباقي يقتطع التسلسل الزمني للحدث ، فالمشهد الأول يأتي مكثفاً لحضور الشاعر:

" شتوية أخرى

وهذا أنا

هنا

---

(١) الإرتداد أو الفلاش باك "Flash Back " هو قطع للتسلسل الزمني للأحداث والعودة من اللحظة الحاضرة الى بعض الأحداث التي وقعت في الماضي ، كإضاءة للحظة الراهنة التي يتم منها الارتداد .

بجنب المدفأة
أحلم أن تحلم بي ...امرأة
أحلم أن أدفن في صدرها
سرا
فلا تسخر من سرها "
ثم يأتي المشهد الاستباقي :

" تقول :
هذا المسا ملكي فلا تقرب إليه
امرأة
ثم يأتي مشهد استباقي آخر:
" أخاف أن تسخر عيناها
من صلعة حمقاء في رأسي
من شيبة بيضاء في نفسي
أخاف أن تركل رجلاها
حبي
فأمسي هنا
أنا
جنب المدفأة
ألعوبة تلهو بها .....امرأة"

لكن هذين المشهدين الاستباقيين سرعان ما ينزويا من شاشة العرض، ويظهر الشاعر وحيداً ، كما في بداية القصيدة/ الفيلم .

" شتوية أخرى وهذا أنا
وحدي
لا حب
لا أحلام

ولا امراة عندي
ولي غدٍ أموت من بردي
هنا
بجنب المدفأة "

إن أسلوب التوليف أو المونتاج يعمل على ربط جزيئات متعددة من العالم ويقدمها متسلسلة بحسب رؤية الشاعر لهذا العالم . وإذا كان الشاعر قد عمد إلى هذا الأسلوب لتقديم واقع بصري لتجربته، فإنه يجعل متلقيه دائم التيقظ لما يقدمه . فالمونتاج يعمل على صدم إدراك المتلقي، إذ به ينتقل من مشهد إلى مشهد رابطاً بين المشاهد ومستنتجاً العلاقات الخفية النصية بين المشهدين المختلفين ، يعمل المونتاج – إذن – على " خلخلة الارتجاء للنمطية المألوفة للأداء . ومجاوزة الاستنامة الجذرية في الشكول التقليدية المتوارثة[1] "-

(٢/٢) من التقنيات السينمائية للصورة المرئية عند " بلند" اعتمادها على إمكانات "عين الكاميرا". حيث يتم "التبئير" "*zoom in*" على أحد العناصر الفاعلة في المشهد الشعري في لحظة زمنية ، ثم تنفرج زاوية الكاميرا " الكدر" شيئاً فشيئاً بحسب الحالة النفسية للشاعر، والمتلقي في ذلك يتابع حركة القرب والبعد مشاركاً لتوتر الشاعر النفسي .

(*) ففي قصيدة " النافذة العمياء" [ص٦٨٥] تتسلط " عين الكاميرا" على صورة الأب الصارخ . فتدخل بؤرة الاهتمام عند المتلقي /المشاهد. يبدأ المشهد بـ " *zoom in* " على وجه الأب :

" صوت أبي
يصرخ بي
يتدحرج بي ... أخطأت ...لقد أخطأت "

فالأب هنا هو بؤرة الحدث الشعري في القصيدة ، إذ يبسط سلطانه على الابن فيطرده ، وعلى الزوجة /الأم ، فتتابعه في قراره ، ثم يأتي تكثيف آخر لصورة الأب الصارخ الممتلئ غضباً إثر الأخطاء المستمرة للابن ، فيدخل " كدر " الكاميرا أكثر لرصد هذه الثورة العارمة :

---

(١) د رجاء عيد : الأداء الفني والقصيدة الجديدة ، مجلة فصول ، مج٧، ع١-٢ ، ١٩٨٧ ، ص٥٧ .

" ثانية .....ثالثة

ألفاً يصرخ بي : أخطأت .....لقد أخطأت .. لقد

شاغلت دروس العلم ولم تتعلم

أدركتك بالوعظ فلم تسلم

ولصحتك لم تصغ ولم تسمع

إلا لفمك الأبكم

يا ولدي كن حطباً لجهنم "

ثم تنفتح " زاوية الكاميرا" فنشاهد الشاعر إنساناً غريباً متسكعاً في الشوارع المظلمة وقد أدرك أن أباه قد باعه في سوق الرقيق ، وأن أمه ما عادت أمه في شرع الغاب الجديد.

(٥) في قصيدة "موت شاعر" [ص١٠١] يتم التبئير على مشهد النهاية للشاعر فالقصيدة تبدأ من النهاية ، وتسرد في سطورها اللاحقة ملابسات موت ذلك الشاعر ، لكن الأهم هو مشهد النهاية الذي جاء بدرجة تبئيرية عالية نرى فيها صورة الشاعر المحتضر الذي :

" أسلم الرأس لكفيه خذولا

وتمطت بازدراء

شفتاه "

فالتبئير يقدم لنا عناصر مرئية لهذا الشاعر الميت ، إذ تمطت شفتاه " بازدراء مسلمًا رأسه مستلقيا على الأرض قد خنقه أسى الأيام.

(٥) وفي قصيدة "مرثية قبل الأوان" [ص٧١٣] ، والتي يعرض من خلالها الشاعر مشهد الفراق بين الحبيبين ، يتم الاعتماد على تقنية التبئير بشكل فني بليغ ، إذ تبدأ القصيدة بمشهد:

" عكازان

واثنان يدبان على الدرب

المقفر إلا

ظلين ....وإلا

من هذين الاثنين

وزبالة ضوء تتحشرج في دكنة عينين"

فالمشهد يعتمد في أدائه البصري على تقنيات الإضاءة التي تركز عليها عين الكاميرا لإبراز الجو العام للمشهد ، فالطريق مقفر ، والضوء داكن متحشرج في العينين.

كذا يأتي مشهد النهاية معتمداً على " الموسيقا التصويرية " التي تتعانق مع التبئير لتقديم رؤية بصرية للمشهد.

" وانشق الدرب

أأقول : وداعاً

كيف سأرجع وحدي .؟!

قف ... لا تبعد ... لا تبـ .....لا"

فالتقطيع الكتابي يرصد حركة الموسيقا التصويرية التنازلية ، على طريقة الخروج البطيء في هندسة الصوت " *Fait out*" ، والتنبير يلقي الضوء على الحالة النفسية المؤلمة التي عليها الشاعر في موقف الفراق .

ولا شك أن مثل هذه التقنيات تقدم القصيدة في عرض بصري يتفاعل مع حس القارئ الذي ينتقل من النص باعتباره صورة الكلام إلى اعتباره كلام الصورة.

(٣/٢) ثمة تقنية سينمائية أخرى أجادها " بلند " ببراعة ، واستطاع من خلالها أن يقدم فيلماً محكم الإخراج والبناء ، وهي تقنية " السيناريو" ، فـ" كثيراً ما يلجأ الشاعر المعاصر على أسلوب السيناريو في قصيدته الشعرية ، حيث يحولها إلى مجموعة من المشاهد واللقطات أو اللوحات ، بحيث يمكن تحويلها إلى سيناريو سينمائي". [1]

(*)ففي قصيدة "حلم في أربع لقطات " [ص٥٥٣] ، يستخدم " بلند" المصطلحات السينمائية ، والقصيدة أشبه بسيناريو سينمائي قصير في أربع لقطات.

---

(١) د على عشري زايد: عن بناء القصيدة..... ، ص٢٤٨ ، وراجع به تحليلا لقصيدة " حلم في أربع لقطات " نفس الصفحة وما بعدها .

فاللقطة الأولى تقدم صورة ابتسامة إنسانية قريرة تنثر البهجة والاخضرار في كل مكان.

" – لقطة أولى :

تفترش الشاشة عينان

انفرجت شفتان

ابتسمت

لمعت أسنان

ويفور اللون الأخضر في كل مكان"

فهذا المقطع الشعري مشهد كامل ، وليس مجرد لقطة ، فهو يتكون من متوالية لغوية متمثلة في عدد من الجمل البصرية ، تستخدم تقنية " التبئير " ،فعين " الكاميرا" تتركز أولاً على شاشة العرض ، وقد افترشتها عينان، ثم تنزلق بتلقائية إلى الشفتين المنفرجتين وتترك المساحة للإسنان بأن تلمع ، والمتوقع أن نرى اللون الأبيض يشع من ثنايا الأسنان " لكن حدقة الشاعر تنبعث من جهاز تصويري أكثر حساسية لرمزية الألوان ، ولا ننسى أننا بصدد حلم ، يعرف كيف يبدل معطيات الواقع " .[1]

أما اللقطة الثانية فتقدم لنا مصرع هذه الابتسامة الإنسانية الوادعة القريرة وهي لقطة يمزج فيها " بلند" بين مفردات الحلم ، ومفردات التعبير التصويري السينمائي يقول:

" – لقطة ثانية

رجلان يجوسان الليل بلا صوت

الظلمة توحي بالموت

تلتمع السكين

تتجمع في النصل رؤى لسنين

وسنين

وبلا صوت

---

(١) د صلاح فضل سرات الخطاب الشعري ،ص١٢٦ راجع به أيضا تحليلا لنص القصيدة المذكورة في المرجع السابق

تنطبق الشفتان
ما من أثر للقبلة في الفم
لا شيء سوى قطرة دم
ويفور اللون الأحمر في كل الألوان"

يمثل المشهد الثاني قدراً كبيراً من الفيلم/ القصيدة . فهو يتكون من جملتين شعريتين تستغرق كل منهما خمسة أسطر تسير على نسق واحد في تمثيل الأشياء على غير طبيعتها فحركة الأقدام بلا صوت، والطعنة التي ينزف منها الدم صامتة أيضاً ، والشفتان المنفرجتان قد انطبقتا ، لكن على العدم ، وذلك بعد أن كانتا تنفثان شهوة الانفراج المسكوت عنها ، وهنا تؤدي لغة النفي دوراً لا تستطيع أن تقوم به لغة السينما ، وذلك لأن " الكاميرا " لا يمكنها ان تقول بسهولة "ما من أثر للقبلة في الفم" ، فالكاميرا إما أن تجسد هذه القبلة بإحضارها ، وإما أن تغيبها بعدم تقديمها لكن من الصعب أن تنفي حدوثها أو ترصد عدم وجود لها مبررة توقع المشاهد ، إلا أن تستخدم " مجازاً بصرياً " مركباً يعتمد

على التورية ، ومقارنة الحضور بالغياب في لقطات متعاقبة .

كذا نلاحظ توظيف عمليات التوازي الفعالة في توليد الشعرية اللغوية بصريا ففي مقابل الرياح اللون الأخضر في المشهد الأول ، يتدفق اللون الأحمر في الموقع ذاته في المشهد الثاني ، مما يجعل تعاقب الرمزين مركبا دلاليا متحركا في الزمن"[1]

ثم تأتي اللقطة الثالثة ، كاشفة عن هوية القاتل والمقتول ، كذا جاءت معرفة لأبطال الفيلم وصانعيه: المخرج، والمنتج، والمتفرج. إلا أنهم جميعا شخص واحد هو الإنسان ، أما القاتل والمقتول فليسا سوى الشاعر نفسه .

– لقطة ثالثة :

اسم المخرج .....أنت .....أنا .....هم

---

(١) نفسه ، ص١٢٧ بتصرف .

اسم المنتج .....أنت .....أنا .....هم

اسم المتفرج .....أنت .....أنا .....هم

والشاشة فسحة حلم

والقاتل والمقتول أنا

لا شيء سواي أنا

معنى يتململ

يتململ في قطرة دم"

هي لقطة تفسيرية تحليلية تنقلنا من التصوير السينمائي إلى الشرح النقدي والتحليل الشعري الذي "يبغي مشاركة المشاهد على طريقة المسرح البريشتي الشهير" فالناس جميعاً شركاء في التصوير والتمثيل والإخراج".[1]

ثم تأتي اللقطة الرابعة. وهي تصوير من الخارج . تصوير لدار العرض السينمائي فتعرض لسقوط الفيلم . وفرار المخرج من الباب الخلفي ، وبصق المتفرج "المشارك" في كف الشاعر/المخرج، والمنتج، والمتفرج، فيقرر المكوث في دار العرض إذ لا بيت يؤويه ، ولا امرأة في حانة يقضي عندها ليلته ، فينتهي العرض بنهاية طريفة:

"لقطة رابعة – تصوير من الخارج:

سقط الفيلم

فر المخرج من باب خلفي

بصق المتفرج في كفي

سقط الفيلم

أربع لقطات غرقت في لقطة دم

.....

لكني وأنا المخرج

والمنتج

---

(١) نفسه ، ص١٢٨

والمتفرج
لا أملك من كل الدنيا إلا .....
فسحة حلم
لا أملك بيتًا لحنيني
صدرًا يؤويني
لا أملك مأوى في اي مكان
لا أعرف مأوى
لا أعرف مقهى
ملهى
مبغى يلقاني
ولا امرأة في حان
سأظل هنا
وسأنتظر الدور الثاني
والصالة خالية إلا من رجل نائم"

فهذه النهاية " الفانتازية " الطريفة تعبر عن إصرار الشاعر على الإبداع مهما واجه من عنت جماهيري ، ومهما صادف من فشل وإحباط ، " إن السينما التي يصنعها " بلند" شعراً تجريبية طليعية ، ليست روائية ولا ترفيهية ، كما أنها ليست غنائية بالرغم من الطاقة الموسيقية المنبعثة منها في إحكام القوافي ، وانسياب الأوزان المتصاعدة ، لأن المناخ الذي تصنعه كابوس ثقيل ليست فيه خفة الرقص، ولا نشوة الإيقاع "[1].

لقد استطاع " بلند" أن يتعامل مع تقنيات الفن السابع من "مونتاج" و" تدثير " و"سيناريو" ، وما يتخلل ذلك من إضاءة ، وموسيقا تصويرية بحرفية جديدة على القارئ العربي إبان تلك الفترة ، لكنه لم يكثر منها على نحو ما رأينا ، وأحسبه أنه كان يجرب أشكالاً حديدة

(١) نفسه ، ص١٢٧

للتطوير في أدائه الشعري . فانتقل بالصورة من مجرد دلالة عابرة إلى الصورة باعتبارها تجسيدا بصريا يتابع فيه المتلقي/ المشاهد كل جزيئات الفكر عند الشاعر بأسلوب فني بديع.

تعقيب

لم يلق مصطلح من الذيوع والشيوع مثلما لاقى مصطلح "الصورة الشعرية"، لكن المثير لدهشة الباحث هو أن هذا المصطلح مع تردده وشهرته وخطره في مجال النقد الأدبي " ما زال من أكثر المصطلحات غموضاً وتهويماً ، بل تضليلاً أيضاً . ويرجع السبب في هذا لغموض مفهوم الصورة من حيث علاقتها بالمدركات الحسية من ناحية ، والفكر الذي استدعاها وأثارها من ناحية أخرى، ناهيك عن اختلاف المذاهب الأدبية في موقفها منها وتفسيرها لها ، ونظرتها إلى قيمتها في الصياغة الشعرية[1]".

لذا دأب هذا الباب – بفصوله الثلاثة – على إعادة تشكيل هيكلية نقدية لدراسة الصورة الشعرية ، ومحاولة إنتاج "أجرومية للصورة الشعرية " ، حيث إنه لا يوجد باحث يتصدى لدرس الشعر ونقده دون أن تكون الصورة ذروة عمله وسنامه وجوهر بحثه ولبابه فانطلقت أولى أبواب هذه " الأجرومية " من منجزات البلاغة العربية (التشبيه والاستعارة والكناية) حيث رأت الدراسة فيها أدوات لتشكيل الصورة عند " بلند" ، وقد خرجت بها من محيطها الضيق ، إلى محيط أوسع ، حيث نظرت إليها نظرة كلية من حيث كونها أداة تسهم في إنتاج الدلالة الأدبية ، ومن حيث كونها لا تنفصل عن موقف الشاعر ورؤيته للعالم.

ثم انتقلت الدراسة – في خطوة ثانية – إلى تحديد المسارات المعرفية المستمدة منها الصورة الشعرية ، فلا شك أن الشاعر يعمد إلى مفردات عالمه ، ومفردات معارفه وقراءاته لتشكيل تلك الصورة، لذا توقف الفصل الثاني أمام مصادر تكوين الصورة الشعرية عند " بلند" والتي جاءت على ثلاثة أنماط كما تناولها الفصل المذكور.

وبما أن الدراسة الأسلوبية تفسح مجالاً لدراسة كل مقومات إنتاج النص فقد توقفت

---

(١) د. عبدالفتاح محمد عثمان الصورة الفنية في شعر شوقي العباني ، مجلة فصول، مج٣، ع١، ١٩٨٢، ص١٤٤

الدراسة أمام التقنيات المسرحية والسينمائية في الصورة الشعرية الحيدرية ورأت في تلك التقنيات مميزات وخصائص للصورة الشعرية ، لذا عمد الفصل الثالث – بمبحثيه – لدراسة هذه الخصائص المرئية المستعارة من الفنون الأخرى ، ولا شك أن مثل هذه الاستعارات الخارجية المتعددة تثري عالم النص وتجعل الناقد ينظر إليها بعين الاهتمام بوضعها تحت مجهر التحليل.

وقد استعار "بلند" من تقنيات العرض المسرحي شكلين أسهما في إنتاج رؤية وإعطاء دلالة للنص، وهما "الجوقة"، و"الوثائق التسجيلية"، لكن الذي جاء بحرفية متقنة – وإن كانت نماذجها قليلة – الاعتماد على التقنيات السينمائية ، فقد مكنته عدة تقنيات (المونتاج- التبئير- السيناريو) من جعل نصه صورة مرئية مكثفة مستفادة من تطور عوالم الفن من حولها .

وأحسب أنه بذلك قد تحددت ملامح "أجرومية الصورة الشعرية" المقترحة فهي تبدأ من جذر عميق ممتد في تربة التراث العربي (البلاغة) ، ثم تتفرع عنها مستفيدة من الثقافات المعرفية الأخرى، ثم تصل إلى الاستعارة من الفنون الأخرى التي تعتمد على حاسة البصر، كأداة لإنتاج المعنى .

إن تشكيل الصورة الشعرية معضل- على حد تعبير عز الدين إسماعيل[1]-وتشكيل القصيدة أكثر إعضالاً ، ونحن ما زلنا في حاجة إلى إضافات علمية تلقي مزيداً من الضوء على هذه العملية الإبداعية.

إن الصورة الشعرية ليست حُلى لغوية طافية على سطح النص ، بل إنها جوهر الشعر، فهي تعمل على تحرر الطاقات الشعرية الكامنة في العالم ، وأحسب أنه لابد لهذا العنصر المتميز في الشعر من منهجية متميزة مرنة تستطيع أن تحتويه بالدرس والتحليل .

وإذا كان لجوء الشاعر إلى الصورة الشعرية يعد إيقاعًا مجازيًا يعمل على توصيل الرسالة اللغوية بصورة فنية متميزة ، فإنّ ثمة جانبًا إيقاعيًا آخر لا يقل أهمية عن الإيقاع البصري، وهو الإيقاع الصوتي ، الذي سنتعرف إلى قضاياه في شعر " بلند" في الباب الثالث من هذه الدراسة .

---

(١) الشعر العربي المعاصر ، ص١٣٩