الباب الأول

المستوى التركيبيّ

obeikandl.com

obeikandl.com

تقـديـم

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

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

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

******

obeikandl.com

الفصل الأول:المعجم الشعري

مدخل

الشعر بنية لغوية من الطراز الأول ، تتعانق فيه كل مكونات اللغة ، من حرف وكلمة وجملة، وصورة ، وموسيقى ، بل إنه بنية لغوية جمالية في آن ،تتحدد فنيته بكيفية استخدامه للمكونات السابقة بجانب كل المحمولات الأخلاقية ،أو الاجتماعية أو السياسية ،أو سواها.

وإذ إننا أمام بنية لغوية ، فلابد لنا أن نتوقف أمام لبنات هذه البنية ، والكلمة من أهم لبنات هذا البناء. فالشاعر البارع "بمثابة المهندس ، يكون حظه من البراعة بمقدار استغلاله لكل الإمكانات في تشييد بنائه"[1]

والكلمة بوصفها مجموعة من الأصوات لا قيمة لها ، وإنما قيمتها بمعناها ومدلولها الذي ارتبطت به ،فإذا ما حاولنا –على الرغم من الجدال القائم– أن نضع تعريفا للكلمة فإننا نصفها بأنها "لبنة لغوية مركبة من مبنى ومعنى " ،أو هي "أداة المعنى ،أو أصغر وحدة من وحدات المعنى التي تتكون منها الوحدات الأخرى كالعبارة والجملة.....وهي فوق كل ذلك تتمتع بقوة سحرية خارقة تؤثر في نفوسنا وتعدل من سلوكنا"[2]

تكتسب الكلمة أهميتها في اللغة عامة وفي الشعر خاصة ، إذ إنها بمثابة المُدية التي تنكأ في جثة التخلف والزيف. فالكلمة هي المسئول الوحيد عن خلق وعي للإنسان في مجتمعه ، فهي "قد تصبح سجنا حين لا تنفتح على التاريخ،ولا تلتقي بالواقع مكتفية بالتهويم أو التعزيم عليه".[3]

و"بلند" نفسه يعي هذه الحقيقة إذ يقرر أن الشاعر الذي يجرد الكلمة من معناها وينفض كل ما علق بها عبر تاريخها الطويل بدعوى الحداثة شاعر مصاب بالغموض وهذا الغموض لا ينتج إلا شعرا مصابا بالشذوذ[1] .

---

(١) د. أحمد طاهر حسنين : المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، مجلة فصول ، مج ٣، ع ٢، ١٩٨٣ ، ص ٢٩.
(٢) د. كمال بشر :مقدمة الترجمة لكتاب "دور الكلمة في اللغة "، ط. مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ٤ .
(٣) د. أحمد عبد الحيّ : الشاعر والسلطة ،ط.مطبعة الشاعر ، طنطا ، ٢٠٠٠ ، ص ٢٠٤ .
(٤) بلند الحيدري : متابعات ثقافية ، مجلة الأقلام العراقية ،ع٢، شباط ١٩٨٥، ص١٢٨.

إن الباحث الأسلوبي في دراسته للمعجم الشعري يسعى نحو تفكيك بنية النص إلى وحدات معجمية تتمتع بنسب تكرار عالية ،وتمثل هذه الوحدات المعجمية مفاتيح للنص ، إذ إنها تقوم بفك شفرته الجمالية وتضع أيدينا على الموقف الشعري المتمثل في أعمال الشاعر ككل.

إن الألفاظ في القاموس "جثث موتى وليس بينها تفاضل جرسي ، ولكن تحيا في البنيان اللغوي فتستمد معانيها وإيحاءاتها من السياق"(٢) .

وعلى هذا نستطيع أن نبتعد عن أهم مآزق الدراسة الأسلوبية –في دراسة المعجم–إذ إن الدراسة ستقوم بزرع (الدال) في وسطه التعبيري "إذ إن الشعرية الحقيقية في التركيب لا الإفراد."

إن الدراسة الأسلوبية تعتمد في جوهرها على رصد الصيغ اللغوية الحاسمة التي يرتكز عليها الأديب في عمله بدرجة تفوق غيرها مما يجذب نظر الباحث "لكن هذا التفوق ينبغي أن يتجاوز نسبة الشيوع إلى الدلالة التي تشكل موقفا وتجسد رؤية" (٣) .

وتبتعد الدراسة عن مزلق آخر من مزالق الدراسة الأسلوبية المتمثل في قضية "موت المؤلف" إذ تسعى الدراسة – من خلال رصد المفردات في حقولها المختلفة- أن تصل إلى رؤية الشاعر لعالمه وواقعه،وموقفه من القضايا المحيطة به على تعدد مستوياتها، لذا فقضية موت المؤلف في الدراسة الأسلوبية عليها كثيرٌ من التحفظات ، وذلك لأن حضور المبدع حضور لذات متكلمة أو فاعلة لدورها الإنتاجي الذي تمارسه من خلال اللغة (٤) .

وعندما تقيم الدراسة معيارا للسياق اللغوي أو النصي - وهو المحدود بحدود النص، ويبدأ ببنية الكلمة المفردة وتركيب الجملة وعلاقات الجمل- فإنها بذلك تبتعد بالكلمة / المفردة عن درجة الصفر البلاغي تصل بها إلى توهجها ،وتضع يدها – أي الدراسة - على المناطق الساخنة في النص(١) .

---

(١) صلاح عبد الصبور : أقول لكم عن الشعر ، الأعمال الكاملة ، مج٩ ، ص٢٠، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب .
(٢) د. أحمد عبد الحيّ : صيغ الأمر والنهي في ديوان أبي نواس . دراسة أسلوبية ، ط.دار الكتب الجامعية ١٩٨٨،ص٥.
(٣) د.محمد عبد المطلب:قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ط.الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٥،ص١٢، بتصرف
(٤) د. عيد بلبع : السياق وتوجيه دلالة النص ، ط. دار بلنسية للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٨،ص٢٠، وعن مصطلح "النصر البلاغي"راجع د.صلاح فضل:بلاغة الخطاب وعلم النص،سلسلة عالم المعرفة ، الكويت (١٦٤)وما بعدها

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

ومن ثم يكتسب المعجم الشعري أهمية عظمى ،إذ إننا حين يكون لدينا معجم شعري "يكون قد تكونت لدينا – بصفة تقريرية – تلك الدوائر التي تشكل نظرة الشاعر للوجود ....،إن معجم أي نص شعري يمثل - في المقام الأول - عالم ذلك النص، أما الكلمات التي يتكون منها فهي التي تملأ فراغ ذلك العالم،ومن العلاقة بين كلا الجانبين تتخلق بنية الوجود الشعري"(٢) .

ودراسة المعجم الشعري تعتمد على نوع من الإحصاء،"لكن هذا الإحصاء لايعمل لحسابه،إنما لحساب الخطاب الذي يتصل به،ثم من الإحصاء تتحدد النواتج الشعرية التي تتجلى على مستوى السطح أو مستوى الباطن"(٣) .

وانطلاقا من العرض السابق تبتعد الدراسة عن المفردات من حيث منظورها اللغوي وصرفها واشتقاقها ، فليس من شأنها وليس من شأنها –أيضا- تقييم خزانة الشاعر اللغوية أو التعرف على جذورها من حيث فصاحتها ،أو عاميتها ،أو نحتها ، أو غير ذلك من قضايا فقه اللغة .

اتكأت الدراسة على المهاد النظري السابق عند دراسة المعجم الشعري عند "بلند الحيدري"فأعدت القوائم للمفردات الأكثر شيوعا في شعره ،والتي تمثل –كما سبق- المفتاح الشعري لعالمه،فلا تكاد تمر صفحة من صفحات أعماله الشعرية الكاملة إلا وجدت هذه المفردات باسطة سلطانها بقوة .

---

(١) يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، ترجمة محمد فتوح أحمد ، ط.دار المعارف بمصر ١٩٩٥،ص١٢٦.

(٢) راجع د. محمد عبد المطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، ص ١٢٤ ، ود.سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، ط. دار الفكر العربي ، ط٢ ، ١٩٨٤ ، ص٤٢، ود. جوزيف ميشال شريم : دليل الدراسات الأسلوبية ط. المؤسسة العربية للنشر ١٩٨٤م، ص٥٥.

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

١- مفردات العتمة

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

٢- مفردات النور:

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

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

مصادر الضوء :

الشمس ، والقمر، والشمعة، والمصباح، والقنديل ، والفانوس والسراج وهذه المفردات – كما ذكرت- قليلة الشيوع لكن "المعجم أو الحقل قد تكون مفرداته محدودة لكن دورها الإنتاجي لا يقل أهمية عن الحقل الموسع"[٢] .

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

٤- مفردات الألوان، ودلالتها الإبداعية في النص.

٥- مفردات الأعداد (التثنية، والعدد ألف)

---

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

المبحث الأول

مفردات العتمة

(١/١) ذكر "إستيفن أولمان" في دراسته للأسلوب والشخصية مقولة لها أهميتها في معرض دراسة المعجم الشعري ،وهي "إنك إذا ما تناولت بالدرس أديبا ما ،فإنما تصل إلى مفتاح أدبه لو أنك وقعت على الكلمة التي ما تنفك تتردد في أدبه أكثر من سواها "[١]

وقد ترددت مفردات العتمة في شعر بلند الحيدري بصورة أساسية ، يستطيع الباحث أن يطلق عليها "كلمة السر" أو الثيمات الأساسية التي يتنوع عليها شعر الحيدري ككل ، فمفردات العتمة كلها قد تكررت مائتين ثلاث وتسعين مرة (٢٩٣) في مقابل مفردات النور التي تكررت مائة وعشرين مرة فقط (١٢٠) وقد توزعت مفردات العتمة على ستة حقول دلالية ،هي :العتمة ، والظلام /الظلمة ،والمساء ،والدجى ،والليلة /الليالي والليل وقد سجلت دوال (الليل)، و (الليلة / الليالي) أعلى معدلات التكرار، بل إن دال (الليل) وحده قد فاقت نسبة تكراره (١٢٤) مرة ،نسبة تكرار مفردات النور كلها (١٢٠) لذا رأى الباحث أن يبتدئ بدال (الليل) لما يتمتع به من حضور قوي في أعمال الشاعر.

يذكر زكريا الأنصاري "أن العرب في أغلب تواريخها تذكر الليالي وإن أرادت الأيام لأن الليل هو الأصل في الزمان، والنهار عارض ،لأن الظلمة سابقة في الوجود على النور..." [٢] ويذكر العلوي في الطراز أن " الظلمة سابقة على النور ،وليست أمرا ثبوتيا" وذلك في تعليله لذكر الظلمات قبل النور في القرآن الكريم.

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

---

(١) إستيفن أولمان : الأسلوب والشخصية ، مقال ضمن كتاب :"الخيال و الأسلوب والحداثة" ، ترجمة د جابر عصفور ، ط. المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٥ ، ص ٢٠٦

(٢) زكريا الأنصاري - فتح الرحمن بكشف ما التبس من القرآن ، تحقيق بهاء الدين عبد الموجود ، ط دار الكتاب الجامعي ، القاهرة (د. ت) ، ص ١٢١

والشعراء - منذ العصر الجاهلي _ يضيقون ذرعا بالليل ، وكثيرا ما تعتريهم الهموم والأحزان فليس كالهم شيءٌ يصهر النفوس .....، والهم يصاحبه القلق ، ويبعثه الوجع والألم ويزجيه الأسى والحزن .. [1] .

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

والليل يمثل عند "بلند" مصدرا لإذكاء الهموم ، وإثارة مشاعر الاغتراب بداخله .

فيذكر أن كل آماله ذهبت هباء ، وقد تساوى الليل والضحى عنده ، فهو يسقط تحت ثقل الليل الذي " يفري " مخفقه ، هذا الليل الذي ليس له آخر ، يقول :

" كل آمالي تلاشت

منذما يتلاشى النور عند الغسقِ..

وتساوى الليلُ عندي والضحى

ربَّ الليلِ فجره لم يفقِ ..

أجرع الحزن كؤوسا

كلما

أفرغت أترعها من أرقي

صوبت من كل صوب بسهم

لست أدري أي سهم أتقي

وإذا استجدت بالوهم

هوت مُدية الأحزان تفري مخفقي .." [الأعمال الكاملة: ص٥١ .٥٢]

---

(١) العلوي (يحيى بن حمزة). كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز ، ط المقتطف مصر ،١٩١٤.٢/ ٩٨ .٥٩ وسنتم الاشارة إليه فيما بعد بكلمة :" الطراز"

فبجانب ضياع "كل"الآمال .في ليل ليس له فجر ،يزداد الشاعر حزنا حين . يُرمى من كل مكان بسهم من الهموم والآلام ، فما من محتمًى ، وما من مأوى ،بل إنه إذ يستنجد بوهمه زادت "مدية الأحزان" تقطيعا في رأسه إذلالا له، ومن ثم يعلن الآثار السيئة لهذا الليل في سياق آخر:

"والليل قد أبرى قلبي وإحساسي

والجوع والعلات يحتضن إيماني" [الأعمال الكاملة :٩٣]

فـ"مدية الأحزان " فاعل في السياق ، ومنبعها الليل ، والليل قد"أبرى" القلب والإحساس ، وهو فاعل – أيضا- له سلطانه القوي ، والشاعر هو "المفعول " / المعذّب.

يقول:

"فكأن خلف الليل

قلبا مل طول عذابه

سئم السكون تعربد الأشباح في محرابه

فهوى على الدنيا يريق لها التمرد والسهوم

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

والليل إذ يترك أشباحه تعيث فسادا في المحراب (رمز الطهارة)فإنه بذلك ليل "ظلوم" (صيغة مبالغة) ، ينال من براءة الشاعر ونقائه .

"فهوى على الدنيا يريق لها التمرد والسهوم .."

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

وفي الليل يزداد الشعور بالوحدة والاغتراب ، فالشاعر يئن من شدة وطأة الليل عليه ويظل خلف أسوار بيروت مخلوعا من وطنه . يسقط ويقوم ، وفي النهاية يعلم مصيره ، يقول

" ها أنا أسقط عند أسوارك

أتعلق بنواتئ أحجارك

أسقط وأقوم ...أسقط وأقوم

ويظل الليلُ وراء الأسوار طويلا

مثل حكايات عجائزنا

ها أنا اسقط وأقوم.... اسقط وأقوم

ويظل الليلُ طويلا

يتخثر في الحجر الناتئ جرحا

يتخثر في الجرح دما

يا ليلُ ...إن صرت فما

خبرها عن هذا المرمي وراء الأسوار

خبرها أن دمي مازال على الأسوار

ليلي لا آخر له

مقطوع في الغربة من يعشق ظله " [الأعمال الكاملة:٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥]

فالليل طويل كحكايات العجائز اللائي يلهثن في أحاديثهن ، والليل قد تحلط (تختر) كالحجر الثقيل ، والشاعر – مع كل ذلك – لم يزل يحاول ، يسقط ويقوم لكنه يظل (مرميا) "اسم مفعول" [1] خلف الأسوار ، غارقا في دمه علّ الليل "الفاعل" يرجع عن قسوته ، ويستحيل فمًا يخبر تلك المدينة عن هذا الغريب ، ولكن هيهات ، فـ "الليل" "الفاعل" ليس له آخر ، ويبقى هو (مقطوعا) " مفعول " في غربته .

" ليلي لا آخر له ..."

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

" وحدي أكفن بالظلام تعاسي

وارى سواد الليل بملأ أدمعي " [الأعمال الكاملة : ٩٨، ٩٩]

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

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

– يقول لطفلته :

"نامي

وخلي الليلَ في مقلق

ينفض أشباح الظلام المريع "

واستنشقي الأحلام من شاطئ لا يعرف الليلَ " [الأعمال الكاملة : ص ١٧٣]

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

يقول بلند :

" الليلُ طويل ....

والصبر على الليل طويل

والشمعة حبلى بضياء لم يخمت قبل الفجر

اليوم اجتزت الستين

بثلاث سنين

ورفاق طريقي كثر

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

ما من أحد

الرابعة .... الخامسة

هل نسي الكل بأني اجتزت الستين

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

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

" أدنى كفيه لعينيه وأغفى

في صمت مر

في ليلٍ قد لا يسأل عن معنى للفجر ... " [ص ٨٠٥]

وقد يكون ليل الوطن مفجرا لهموم الشاعر ، هذا الوطن الذي قتل أبناءه ، وسمح بأن يباعوا بسوق الرقيق بثمن بخس.

يقول :

" وطني يا وطن الجلادين

يا ليلٍ عراق مسكين

يا أنت العالق كالغصة في حنجرتي..

كالدمعة في عيني

يا أنت القاتل والمقتول

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

وهنا يأتي العتاب :

" قل لي يا وطني

كيف أذنت لنخاس قذر

أن يسحبني من أذني

ويطوف بي في كل مكان

عبدا معروضا للبيع

بأبخس ما يعرض من ثمن ؟! " [ص ٦٩٤]

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

ومؤثرات الخوف – عامة – يمكن أن نرجعها إلى كل ما يلحق الأذى بالإنسان " وقد يكون حقيقيا، كما يكون وهميا، والخوف الحقيقي قد يكون ماديا مثل وجود الشخص في منزل يحترق مثلا، وقد يكون معنويا كالخوف من الفشل وغيره، أما الخوف من المؤثرات الوهمية فأساسه الخرافات التي تشيع في الأذهان، مثل الخوف من الأشباح والعفاريت" [1].

والخوف في تجربة بلند خوف وهمي، تثيره مشاعر الاغتراب والنأي عن الوطن :

"مقطوع في الغربة من يعشق ظله .. " [ص ٦٣٥]

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

"ليلٌ يحوك الرعب حول سكينتي
ويطوف أحلاما تجن بمسمعي
وخفوق أجنحة الظلام يخيفني
وتنفس الأشباح يقلق مضجعي" [ص٩٧]

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

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

(١) د. أحمد الأهواني : خلاصة علم النفس، ط المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٤، ص٣٦

التعبيرية تجعل "الليل" وهو رب الجملة.[1]، ويطل المشهد الشعري .

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

" يا ليل إني أخاف ظلمة صمتي

حتى التراب الحقير أراه ليس حقيرا

فالخوف أودع فيه روحا تفيض شعورا

روحا تفيض حياه

ترى أبين ضلالي وجدت هوة نفسي؟ " [ص١٠٨]

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

والجدير بالملاحظة أن "الخوف" في هذا السياق يوازي "الليل" في السياق السابق "ليل يحوك الرعب " [ص٩٧] ، من حيث التركيب النحوي ، على النحو التالي :

ليل (مبتدأ) ←——— فعل+ ضمير مرجعيته تعود إلى المبتدأ

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

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

---

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

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

" أريد أن أزحزح الليلَ فلا تحتل تحت ظله

ألفى

ولا تسمى

وراء رجله

تنفث ألف فكرة محرمة

أريد أن أوقظ دنيا مظلمة

أهتز مصباحا

هنا/هناك

ملء نوره مني

تنير ربوة منحنى

أريد أن أكون مثل الناس

أكون مثل الناس لي متهم

ومدع ومحكمة

لي فجرهم

لي ليلهم

يبذر لي ألجمه

لي درهم ....أحلامهم " [ص ٣٢٨، ٣٢٩]

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

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

والليل قد أبرى قلبي وإحساسي [ص٩٣]

يعكس هذا التكرار الأسلوبي لصيغة" أريد أن ..."اختلاف ليل الشاعر عن ليل سائر الناس ،فهو ليس ليل"قصة أو غنوة أو ملحمة..."[ص٣٢٩] بل إنه ليل كالصخرة لا يتزحزح لذا فهو يتمنى – مجرد تمنٍّ – أن يملأ الدنيا نورا ، ويتمنى أن يكون ليله المخيف كليل الشعراء ليلا رومانسيًّا "تبذر" فيه النجوم، وتسعد الأحلام به . كما أن المقطع الأخير في السياق يعكس غربة الشاعر عن الآخرين ، ويتجلى وجه المفارقة بينه وبين الناس في الليل :

" أريد أن أكون مثل الناس

لي فجرهم

لي ليلهم ...يبذر فيه أنجمه

لي درهم....أحلامهم... " [ص٣٢٩]

(٣/١) يرتبط دال (الليل) في شعر"بلند" بموقف التمرد ، التمرد على أعراف الأب والعائلة الأرستقراطية ذات المزاج الحاد. كان "بلند" نفسه مختلفا عن سواه من [إخوانه] مشاكسا ، غير قادر على الانضواء تحت سلطة الأب .

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

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

(١) أحمد أبو سعد: الشعر و الشعراء في العراق ،(١٩٠٠ -١٩٥٨)،ط. دار المعارف ، بيروت ، (د.ت)، ص ١٧٦

(٢) د. حسين مُروّة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، مقال بعنوان : مع بلند الحيدري في خطوات في الغربة، ط.دار المعارف ، بيروت ، ١٩٨٨، ص٣٧٧.

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

" وهناك بجناح الدجى المصدور

إنسان غريب

هجر المدينة هازئا

بالليل

بالريح الغضوب" [ص٨٤، ٨٥]

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

الأولى: تمثلت في احتلال "الليل" سطرا شعريا مستقلا، وهذا له في الدلالة انفراد مميز إذ يخصه الشاعر بوقفة صوتية في القراءة، عندها تتكثف الدلالة عند القارئ / المتلقي[٣].

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

وهي من ديوانه الأول الذي استطاع فيه أن يضع البذور الأولى لموقف التمرد إعلاءً لقيمة الحرية بالمعنى الوجودي، أو على حد تعبير السعيد الورقي "استطاع أن يبشر بمولد لا منتمٍ عصري يرفض كل المعطيات الخارجية"[١].

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

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

---

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

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

إن وضع التمرد أو الـ " لانتماء "قائم أساسا على انعدام الانسجام بين الشخص الإنساني والعالم"[٢]" وقد مثلت قصيدة " النافذة العمياء" - في الديوان الثامن-هذا الملمح بوضوح ، يقول بلند :

" صوت أبي
يصرخ بي
يتدحرج بي .. أخطات .. لقد أخطات
وأحسست به يكبر سوطا
موتا
مملوءاً بالنقمة والرعبِ
وأحسست بنفسي تصغر حد التوبة
تصغر حتى كدت بأن لا أعرف نفسي
إلا في الذنبِ .. " [الأعمال الكاملة : ص ٦٨٥]

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

وأحسست به يكبر سوطا .. موتا ..... ⇧ " حركة تصاعدية "
وأحسست بنفسي تصغر حد التوبة .....⇩ " حركة تنازلية "

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

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

(٢) نفسه ، ٢٨٣ .

ويواصل الأب خطابه للابن المتمرد قائلا :

"أخطأت لقد أخطأت لقد ...

شاغلت دروس العلم ولم تتعلمْ

أدركتك بالوعظ فلم تسلمْ

ونصحتك .... لم تصغ ولم تسمعْ

إلا فمك الأبكمْ

يا ولدي كن حطبا لجهنم ... " [ص٦٨٦]

وإذا كانت " قد " مع الفعل الماضي تفيد التقريب ، أو بعبارة أخرى "تقرب الماضي من الحال"[1] ، فإن خطاب الأب – في السياق التالي – يأتي مكثفا بحرف التحقيق " قد " مشفوعا بلام القسم ،ليضعنا إزاء حال ثابتة للابن الضال لا تكاد تفارقه [2]وهي حال الخطأ المستمر ،يقول :

" لقد أخطأت

لقد أخطأت "

وبعد التحقيق المكثف لحال الخطأ المستمرة ، بل الثابت عليها الابن ، يسرد الأب سلسلة من الأخطاء المتعمدة تعتمد على إبراز عنصر النفي اللغويّ على النحو التالي :

(١) ابن هشام الأنصاري : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ، ط. دار الطلائع ، ٢٠٠٥ ، ١ / ١٩٢ .

(٢) عن دلالات الحال الثابتة انظر : د. عباس حسن : النحو الوافي ، ط. دار المعارف بمصر ، ط١٤ ، ٣٦٦/٢ .

obeikandl.com

فهذا التكثيف الدلالي للنفي بـ"لم" أربع مرات يؤكد استمرار النفي المطلق في الماضي[1] من قِبَلِ الابن ، بل إن القصر بالنفي و إلا في قوله . " لم تصغ .....ولم تسمع إلا فمك الأبكم " تأكيد للنفي[2]، مما يعكس حال التمرد ،أو اللامنتمي في شعر الحيدري .

إنَّ موقف اللامنتمي يعتمد في جوهره على الفلسفة الوجودية التي كان الحيدري تائها في دروبها "فحين بدأت مباحث الحيدري الفكرية ،بدأت من خلال معاينته للوجود واتجاهه إلى إعادة اكتشاف هذا الواقع من جديد"[3]، وقد عكس هذا التكثيف للنفي فقدان الخضوع نتيجة للتعارض الناشئ بين المعايير المفروضة ، والمفهوم الذاتي أو القيمة أو المكانة .[4]

وإذا كان قانون الطبيعة يؤكد على أن لكل فعل رد فعل ، فإنّ رد فعل هذا الرفض – من قبل الابن والمتمثل في التكثيف الدلالي للنفي – رد فعل مزدوج ، من الأب ومن الأم :

(*) فالأب يستند على التعبير القرآني في خطابه للجاحدين في قوله:

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

فيقول:

"ياولدي كن حطبا لجهنم ..."

(*) والأم لاتنفصل في موقفها عن الأب ، فهي – بتعبير "بلند"-:

" العشق الصحراوي المهور صدى لأبي... "

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

" ياولدي ..ياولدي ..

اهل موتك وابعد عني " [ص٦٨٧]

ويرد الفعل المزدوج من الأب /الأم توصد الأبواب أمام "الابن الضال"، فيُخلع عن أسرته/ قبيلته ، فما يبقى سوى الليل والظلمة "الفاعل" الذي يقوم بدوره – هو الآخر

---

(١) د. خليل أحمد عمايره : في التحليل اللغوي ، ط. مكتبة المنار ، الأردن ، ط١ ، ١٩٨٧ ، ص ١٨٧ .
(٢) د. إبراهيم أنيس : من أسرار اللغة ، ط. مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط٧ ،١٩٨٥ ، ص ١٩٠ .
(٣) د. السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، ص ٢٨٦ .
(٤) د. وليد منير : نزعة النفي عند التوحيدي ، مجلة فصول ، مج ١٤ ، ع ٣ ، ١٩٩٥ ، ص ٨٢ .

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

" الساعة جازت منتصف الليل

والظلمة قد سرقت ظلي

هأنذا وحدي

وهذا الذنب وحيد مثلي ..ها إنا نتسكع مابين شوارع مغلقة

كالغل.. " [ص٦٨٩]

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

تمثل قصيدة " الهويات العشر " ملمحا آخر من ملامح التمرد في شعر الحيدري "لما تكشف عن هجاء فادح لمجتمعات القمع والمؤسسات التي تسحق الإنسان لترتكز على أمن الحكام ، فقد كان هذا الموضوع هو الذي يتيح للشاعر أن يتغنى بمعبودته الأثيرة الحرية "[1].إذ يخرج الشاعر في الليل ويجيبه عشر هويات تشفع له بالخروج والتسكع في الشوارع يقول :

"...وخرجت الليلة

كانت في جيبي عشر هويات تسمح لي

أن أخرج هذي الليلة

اسمي بلند بن أكرم

وأنا من عائلة معروفه

وأنا أقسم لم أقتل أحدا

لم أسرق أحدا

---

(١) د.صلاح فضل : نبرات الخطاب الشعري ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ١٣٠.

وبجيبي عشر هويات تشهد لي

فلماذا لا أخرج هذي الليلة

كان البحر بلا شطآن

الظلمة أكبر من عيني إنسان

.....

ورصيف الشارع كان خلوا إلا من صوت حذائي

طق..

طق..

طق... " [ص٦٢١، ٦٢٢]

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

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

" في اليوم الثاني

كان ببابي شرطيان

سألاني من أنتَ

أنا بلند بن أكرم

.....

ضحكا مني .. من كل هوياتي العشر

ورأيت يدا تومض في عيني

تسقط ما بين الخيبة والجبن

أنت مدان ياهذا

لكني أدركت بأن هوياتي ما كانت إلا شاهد زور

وباتي سأنام الليلة في السجن وباسم هوياتي العشر

في زمن ..في بلد لا يملك أي هوية

لاظل لغير الشرطة في بلدي " [ص٦٢٧]

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

فزمن خروج "بلند" ليلا والظلمة أكبر من عيني إنسان، وزمن خروج المسافر بعد منتصف الليل[1]

وحين يسأل "بلند" عن اسمه يجيب -بلا كذب- عن اسمه غير مستطيع الفرار من اسمه الحقيقي "بلند بن أكرم ، وأنا من عائلة معروفة" وهو بذلك يربط نفسه بتاريخ الأب والعائلة المعروفة ، بينما " مسافر الليل " يجيب باسمه الذي يدل على تاريخ عتيق من العبودية : " بل إني عبده، أقسم لك ، و أبي عبد الله ...."[2].

و"بلند" يخرج بـ "هويات عشر"، "تشفع له بالخروج "، والمسافر حين يسأل عن بطاقته الشخصية ، يقول :

" أحفظها دوما في جيبي الأيمن

أقرب شيء لدي إذ تطلب مني مرات عشر في

اليوم " [3]

---

(١) صلاح عبد الصبور : مسرحية مسافر ليل ، ضمن الأعمال الكاملة، ط الهيئة المصرية العامة ، حـ١ ، ص٤٥١.
(٢) نفسه: ص٤٩٦.
(٣) نفسه: ص٤٦٩.

وحين يخرج "بلند" الهوية /البطاقة يجد نفسه بلا ملامحَ ، قد سرقت السلطة كل ملامحه، والسلطة هنا يرمز لها بـ "توقيع وزير العدل " الذي مد به زهو فـ "حز فمه ، وأطاح بسن من أسنانه"، بل إن الأمر تطرق إلى أن "خدش بعضا من عنوانه" .

" ومددت يدي ...مازالت عشر هويات في جيبي

هذا اسمي

هذا رسمي

هذا ختم مدير الشرطة في بلدي

هذا توقيع وزير العدل وقد مدّ به زهو فحز فمي

وأطاح بسن من أسناني

خدش بعضا من عنواني " [ص٦٢٤]

ومسافر الليل أيضا بلا ملامح ، ولا أبعاد ، فهو إنسان "لا نستطيع أن نصف إلا ملامحه الخارجية"[1]، وحين يحاول أن يدفع عن نفسه تهمة "دماض البطاقة" يقول :

" أوراقي ليست بيضاء

هذا اسمي

هذا رسمي.. "

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

---

(١) نفسه: ص٤٥٢،٤٥١.

بلند : " وأنا....أقسم لم أقتل أحدا

لم أسرق أحدا.. " [ص٦٢١]

مسافر الليل : " أقسم .. أني ..لم أقتل .. لم أسرق

أقسم .. أقسم " (٢)

وينتهي موقف اللامنتمي عند الحيدري ليلا في السجن :

" لكني أدركت بأن هوياتي ما كانت إلا شاهد زور

وبأني سأنام الليلة في السجن وباسم هوياتي العشر " [ص٦٢٧]

بينما ينتهي موقف المسافر العبثي بالموت:

" يفتح العامل السترة الملاصقة للجلد ، ومن بين جلده وثوبه يخرج البطاقة البيضاء ويلوح بها أمام عيني الراكب المحتضر الذي يسقط ميتا بعد نظرته الأخيرة"(١)

إن هذا التقارب بين العملين ليؤكد على ما كان يعانيه المبدعون من مواجهة السلطة الأسرة / العائلة / الدولة الحاكمة تلك السلطة التي كانت تتقوى على الضعفاء الذين ابتلوا بها ،إن فقدان الحرية، إثارة القمع وتنميته داخل النفس لهو البلاء الأعظم الذي يسبب الإحساس بالهوان ، والوحدة ،وضعف التواصل مع الآخرين .

(٤/١) يرتبط دال "الليل"في شعر الحيدري – أيضا- بنظرة الشاعر للمرأة ، وقد شغلت عنده حيزا كبيرا ، يقول : "وبدءا من ديواني أغاني المدينة الميتة كان ثمة إحساس يواكب تجاربي الشعرية ، هو أن الرجل هو الصوت القاطع العرضي، بينما المرأة هي صوت الحضارة والاستمرار"(٢)

---

(١) نفسه: ص٤٩٢.

(٢) نفسه: ص٤٩٣.

(٣) بلند الحيدري:الأعمال الكاملة، ص٤٦٩.

على أن هذا الارتباط بين الليل والمرأة سار على دربين :

الدرب الأول :

المرأة من حيث كونها جليسا للوحدة ، سكنا للمغترب المكدود ،مفرجا للآلام النفسية، فالمرأة "حلوة الحديث ، عذبة العشرة ، يجد فيها جليسها ما ينشده من هدوء وصفاء وسكن "[1]. فالشاعر حين يجلس بجوار محبوبته ليلا يتناسى همومه فـ"عسى " أن ينسيه حديثها همومه وآلامه، يقول :

" حدثيني عن ليالينا الطوال

والهوى ينشر دنياه علينا

حدثيني فعسى أنسى همومي بعض حين " [ص٧٢]

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

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

" وحدي

لا حب

لا امرأة " [ص٢٥١]

حين يتحدث الشاعر إلى محبوبته يرى فيها فيض الطهارة الذي ينقيه من أوزاره التي كانت في الماضي ، يقول:

" هل لي أن اسأل ليلك أن يستر عاري

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

---

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

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

" والليل قد أبرى قلبي وإحساسي

والجوع والعلات يمضغن إيماني " [ص٩٣]

فهو -ليل المحبوبة- ساتر لعاره ، بل إن ظلمتها ظلمة مطهرة للأوزار الثقال ومن ثم تعكس بنية السؤال شوق الشاعر ورغبته في العودة إلى عالم الطهارة والنقاء عن طريق "هل" التي يطلب بها التصديق دون التصور ، كما أنها تبعد بالسياق عن زمن الماضي

- ماضي الشاعر الحزين أيضا – وبذلك يكون الفعل معها مستقبلا[1]

هل ← .... أن يسترعاري، (بعدما كنت في الماضي.....)

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

إن إنتاجية "هل" طلب التصديق[2] ، يستدعي بلا شك الطرف الاخر / المحبوبة التي بها – فقط - يتم إدراك مطابقة النسبة الكلامية للواقع أو عدم مطابقتها.

لكن الشاعر كثيرا ما يفتقد هذه الطهارة المتمثلة في المحبوبة ، فيترك لـ"الليل" يقاسي ويلاته .

" والليل طويل خلف الأسوار

الليل طويل

أطول من برد شتانا

أبرد من عيني امرأة لا تملك سر " [ص٦٣٦]

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

---

(١) السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن) الإتقان في علوم القران، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم ،ط مكتبة دار التراث ، القاهرة،(د.ت)،٢٥٣/٢

(٢) د.محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى ، الشركة العالمية للنشر،القاهرة ،١٩٩٧، ص٢٨٨

الليل طويل خلف الأسوار

الليل طويل ظاهر

(الليل)أطول من.....

(الليل) أبرد من..... مضمر

فهذا التكثيف الدلالي لدال (الليل) في بنيه الجمله الاسميه يهدف إلى غرضين :

الأول: ذكر الدال على جهة الاستبداد بوضعه موضع الصدارة لما يتمتع به المبتدأ من تجرد عن العوامل اللفظية ، وقصد الإتيان به للحديث عنه ، فضلا عن كونه رب الجملة.

الثاني: تمكين المعنى في نفس المتلقي، "بحيث لا يخالجه ريب ولا يعتريه شك"[1]. فوضع الدال بشكليه الظاهر والمضمر في تركيب الجملة الاسمية يؤكد احتلاله مكانة رفيعة في لغة الشاعر ، إذ إن الجملة الاسمية تفيد بأصل وضعها ثبوت شيء لشيء[2].

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

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

وسأسهر وحدي

وأنازع وحدي

وأجفف صوتي قرب الموقد في صمت " [ص٦٥]

يؤكد هذه الوحدة الليلية التي يعاني منها الشاعر- إثر فقد المحبوبة - تكرار النفي الحرفي في"لن" مرتين،والنفي الاسمي "وحدي" مرتين الذي يؤكد على عدم وجود الآخر/المحبوبة حال السهر والمنازعة في الآلام ، فما يبقى سوى الصمت[3] بقرب الموقد/الدفء المادي ، بعدما فقد الدفء المعنوي/المرأة.

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

---

(١) العلوي: الطراز ٢٠/٢٥،٢٦.

(٢) د.عبده قلقيلة : البلاغة الاصطلاحية ، ط. دار الفكر العربي ، القاهرة ، ص١٣٤.

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

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

هذا ما تمثله قصيدة "شيخوخة" [1] التي نوردها مرقمة السطور لأهميتها في هذا السياق ، يقول بلند :

"١- شتوية أخرى

٢ - وهذا أنا

٣ - هنا

٤ - بجنب المدفأه

٥- أحلم أن تحلم بي..... امرأه

٦- أحلم أن أدفن في صدرها

٧- سرا

٨- فلا تسخر من سرها

٩- أحلم أن أطلق في منحنى

١٠- عمري سنا

١١- تقول : .....

١٢- " هذا السنا ملكي فلا تقرب إليه

١٣- امرأه

١٤- هنا

١٥- بجنب المدفأه

١٦- وهذا أنا

١٧- أنسج أحلامي وأخشاها

---

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

obeikandl.com

١٨- أخاف أن تسخر عيناها

١٩- من صلعة حمقاء في رأسي

٢٠- من شيبة بيضاء في نفسي

٢١- أخاف من أن تركل رجلاها

٢٢- حبي ..

٢٣- فأمسي أنا

٢٤- هناك

٢٥- جنب المدفأه

٢٦- ألعوبة تلهو بها .. .. امرأه

٢٧- شتوية أخرى وهذا أنا

٢٨- وحدي

٢٩- لا حب

٣٠- لا امرأه لا / ولا امرأه

٣١- عندي

٣٢- ولي غد أموت من بردي

٣٣- هنا

٣٤- بجنب المدفأه "

الشعور الانفعالي المنبثق من أعماق القصيدة يعكس حالة الفقد العاطفي الذي يحياه الشاعر، فتعكس صيغة "أحلم أنا" ثلاث مرات (٩،٦،٥) على التوالي رغبة الشاعر في التوحد مع الاخر / المرأة التي "يدفن" في صدرها سره / حبه، هذا الشوق الشديد للمرأة جعل الشاعر متذكرا دائما للنهاية بلا امرأة، وحيدا بجانب المدفأة.

وإذا كانت المدفأة في القصيدة رمزا للدفء المادي في ليل شتائي، فإن شة دفئا لم يزل

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

" الليل أبرد من عيني امرأة لا تملك سرا " [صـ١٣٦]

ويقاسي منه في هذه القصيدة:

" وفي غدي أموت من بردي

هنا

بجنب المدفأه "

وكل ذلك بعد أن قرر بلغة تعتمد بنية النفي:

" وحدي

لا حب

لا امرأه لا

ولا امرأه ...عندي "

فتكرار "لا" في السياق يؤكد حالة الفقد الذي يحياه الشاعر بلا امرأة، فالموت الكامن في البرد لن يتركه على الرغم من وجوده "بجنب المدفأة".

تشير بعض السياقات في القصيدة إلى أن بلند كان يعاني من غدر المرأة وإنكارها له وأنها لم تكن حافظة لسره / حبه، لذا تراه ينفي عن امرأته المثال أن تسخر منه "٨- فلا تسخر من سرها ...."، أو تتنكر منه فـ "تركل" الحب بقدميها عابثة لاهية أو أن تسخر من حوادث الدهر وأثرها عليه، كما فعلت محبوبة سلفه "الأعشى" حين أنكرته.

وأنكـــرتني ومـــا كـــان الـــذي نكـــرت ... من الحـــوادث إلا الشّـــيبَ والصّـــلعا[1]

---

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

يقول بلند:

" أخاف أن تسخر عيناها

من صلعة حمقاء في رأسي

من شيبة بيضاء في نفسي "

وهذا يقودنا إلى الحديث عن الضرب الثاني الذي ارتبط به دال (الليل) بالمرأة في الشعر الحيدري ، من حيث كونها جسدا عابثا ، مجرد جسد يقضي معه الشاعر ليله ويرحل عنه غير مكترث بما فعل ، وهذا الجسد يمضي غير مبال بما ارتكب ، فالشاعر يذهب إلى امرأته -ليلا- كما كان يفعل سلفه الجاهلي بعيدا عن أعين الرقباء ، وتمثل قصيدة "جحيم"[1] في ديوانه الأول هذه النظرة الشبقية للمرأة وترتبط أيضا بدال الليل ارتباطا وثيقا .

تبدأ القصيدة بتصوير خارجي محددا الزمان والمكان؛ فالزمان الشتاء ، والتوقيت الليل ، والمكان " منعزل ينفث إثما وشرا "

منزل غافٍ بكف الدجى .

في ليلة صور فيها القدر

ملاعب الريح والمطر

والليل قد لاذ بأردانه

وكللت دياه شتى صور

وسيرني الشوق إلى عالم

منعزل

ينفث إثما وشر

لمنزل غاف بكف الدجى

إلا سنا يخاف أن يستر

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

يكافح الليل ليهدي منابع الشر

ذئاب البشر

يبدأ الشاعر بتكثيف مفردات العتمة بتحديد التوقيت "في ليلة" ويضع دال " الليل " في تركيب جملة اسمية ، خبرها مؤكد بـ " قد "

الليل (مبتدأ) ←——— قد لاذ بأردانه .

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

وقد تسعى المرأة نفسها إلى بيته ، تحادثه فتذكره بما مضى من ليال وأحلام كانت بينهما، تحاول أن توقظ فيه الرجل ، فما تجد سوى باب مغلق وراءه ألف باب ، لا شيء سوى خواء ، فتنصرف هي الأخرى" **باهتة كدهان الباب**" ، يقول في قصيدة بعنوان "وانصرفت...."[1] :

" في عتمة ليل طرقت امرأة

بابي

فانفتحت عن غرفة

تتحرك ما بين الباب وما بعد الباب

كف أدركها البرد فجفت

عين ذابلة

ذكرى لليال فاتت

لامرأة ماتت

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٧٠٥، ص ٧٠٦

وبلهفة

تسألني عن حلم كان لنا

عن شيء في حلم كان لنا

فأجيب :

ليس وراء الباب سوى باب آخر

سكتت

صارت من بعض دهان الباب

باهتة كدهان الباب

وانصرفت...

على كتفيها باب

وسؤال دون جواب "

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

" آه من وجع جف بعيني

ومن ثلج يتسلل في زرقة كفي

وجعي يوغل في جسدي ... يوغل في كفني

قل شيئًا يضحكني .... شيئًا قد ... من يدري قد يخدعني " [٦٧٧]

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

قصيدة ((وانصرفت))	قصيدة ما أقسى برد الليلة ((السياق الثاني))
١- في عتمة ليلٍ ..	١- في ليلٍ عفن [الأعمال الكاملة: ص: ٦٧٥]
٢- تسألني عن حلم كان لنا..	٢- ما رأيك أن نسترجع أمسينا في عتمة فنجان [ص:٦٧٦]
٣- عين ذابلة ..	٣- وجع جف بعيني . [ص: ٦٧٦]
٤- كف أدركها البرد فجفت..	٤- ومن للج يتسلل في زرقة كفي [ص: ٦٧٦]

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

" يا سيدتي

معذرة فأنا لا أملك إلا صمتي

وأنا أعرف أن الصمت شتاء آخر ... برد آخر

يمتد بلا زمن " [ص٦٧٧]

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

" طفت الحي

أسأل عن بيت امرأة يعرفها كل الحي

وطرقت الأبواب ... طرقت الأبوا ..

بابا ... بابا

وكللت سؤالا وجوابا

ما رد عليَّ ... أحد

ودروب الليل تثرثر في الهجس ولا تعد " [ص٥٦٤، ٥٦٤]

(٥/١) إذا كان "بلند" حاول أن يتناسى آلام غربته الداخلية والخارجية والتي تداهمه أكثر في الليل عن طريق المرأة سواء أكانت المحبوبة، أم المرأة اللاهية، فإن ثمة شيئا آخر يرتبط بذلك التناسي. وهو أيضًا يرتبط بدال "الليل".

تأتي كثير من سياقات الشاعر حافلة بذكر "الخمر" كوسيلة من وسائل التناسي أو بعبارة أخرى كأداة من أدوات الانسحاب والهروب من واقعه المرير، على أن يدفن نفسه وهمومه معا في رشفاتها ودنانها وكؤوسها . فهو يشرب منفردا ، أو مع امرأته ، على أن ينسى ،أو يتناسى ما تعرض له أو لقيه، أو سوف يلقاه من مخاطر وهموم[1]، يقول بلند:

" ومضى يستعطف الكأس

فما أنقذته

من دياجير دجاه [ص١٠٢]

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

" فما أنقذته

من دياجير دجاه "

لم يكن لهذه "الكأس " أثر عليه فبقي ذليلا:

" أسلم الرأس لكفيه خذولا

وقعطت بازدراء شفتاه

خانه الحرف ، وها...أحلامه

قد ذوت مخذولة

(١) د. ابراهيم محمد قاسم : الليل في الشعر الجاهلي ، ط١ مطبعة الحسين ، القاهرة ص ٨١، بتصرف

فوق لماه .... " [ص ١٠١، ١٠٢]

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

" لا تبسمي المصباح إن السنا
يؤذي جفون الظلمة الحالمة
يكفي من البدر شعاعاته
تحوم في أرجوحة
فاتنة
يأسرها الليل بظلماته
وقربي الكأس
ففي خمرها
رسوم أيام الصبا جاثمة
فذا شبابي مورق ظله يتيه في أحلامه الناعمة
لا تجهدي المصباح إن السنا
لن يعرف الدرب لقلبي الحزين
لا تبسمي شيئا
.....
والكأس شالاتها
تهيج الشوق فيبكي الحنين
ويهتف اليأس بها
صارخا : ويلك أذويت الشباب الثمين

هجرت دنياك

إلى غربة

يصك أذنيك صراخ الأنين " [ص٥٨،٥٧،٥٦،٥٥]

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

" يأسرها الليلُ بظلماته "

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

" انظر إلى وجهك

ماذا ترى ؟!

تلوي الآلام فوق الجبين

أهرمك الشوق لمأوى الصبا

وأنت مازلت بباب السنين " [ص٥٨]

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

خطوة"[1] وهذا الإحساس هو نفسه الذي يتردد في شعر بلند وخاصة في سياقات الموت وعبثية الحياة[2].

يوقظ بلند أبا نواس من مرقده كي يجمع شمل الأرواح المتناثرة التي حالت الأيام دونها، ليعيد لشفة الكأس ضحكتها ونضارتها، يقول في قصيدة "انتفاضة كأس"[3]

" يا أبا نواس
قم
حي الدجى
حانت الأرواح ... واجمع شملنا
إن تلك الأيام حالت دوننا
فهي لما تغتسل في
كأسنا
شفة الكأس التي صاحبتها
لم تزل
تصرخ
في أيامنا
كلما رنت عليها قبلة
خلتها
تروي لياليك لنا "

---

(١) د. أحمد عبد الحي: صيغ الأمر والنهي في ديوان أبي نواس، دراسة أسلوبية، ص ٢١٧.
(٢) ينظر سياقات الموت في الأعمال الكاملة للشاعر، وهي في صفحات، ٩٧، ١٠٣، ١٦٧، ١٨٠، ١٨٣، ٢٧٧، ٢٣٦، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٦٤، ٢٧٣، ٢٨٢، ٢٨٤، ٣٠٠، ٣١٥، ٣٥٣، ٣٩٤، ٤٣٢، ٤٤٦، ٥٠٨، ٥١٨، ٥٥٣، ٥٦٩، ٦٠٣، ٦٠٨، ٦٤٧، ٦٤٩، ٦٦٤، ٦٨٥، ٦٨٦، ٦٨٩، ٧٠٠، ٧٤٩، ٧٦٣، ٧٦٨، ٧٨٢، ٨١٩.
(٣) بلند الحيدري: الأعمال الكاملة، ص ١٠٥، ١٠٦

يأتي إحساس بلند بضرورة استدعاء أبي نواس في سياق الخمر أكثر حينما يدخل إلى عالمه متكئا على ثلاثة صيغ أمرية (قم) ، (حي) (اجمع) بجانب صيغة النداء "يا أبا نواس" التي تفيد الاستدعاء ، وهذا الاتكاء اللغوي على صيغ حاسمة في شعر أبي نواس [1] يمهد الدخول لعالم الشاعر وتجربته في اقتناص اللذة قبل مرور الزمن .

إلا أن ثمة فارقا بين استدعاء بلند لأبي نواس ، وبين استدعاء "أمل دنقل"[2] له إذ يحمله الثاني هموم عصره وذلك في سبعة مشاهد سمى كل مشهد ورقة ، وهو في المقطع الأخير يقترب من روح أبي نواس كثيرا ، حين يقول :

" فاسقني يا غلام .. صباح مساء

اسقني يا غلام

علني بالمدام

أتاسى الدماء "[3]

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

(٦/١) يرتبط دال (الليل) في شعر الحيدري برمز الاستعمار والطاغية أيضًا فإذا كان الليل يمثل الظلمة ، والعتمة ، وغياب النور ، فإن الاثنين – الاستعمار والطاغية يمثلان غياب العدل والمساواة والحرية إذ إنهما

---

(١) انظر الدراسة الأسلوبية التي قام بها د أحمد عبد الحي في شعر أبي نواس

(٢) أمل دنقل قصيدة "من أوراق أبي نواس"، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، ط مكتبة مدبولي، القاهرة،(د ت)، ص ٣٧٨

(٣) نفسه، ص٣٨٥

" يسلبان حرية الشعوب ، ويخضعانها قسرا وعنوة ويظلان جاثمين على أنفاسها طويلا "[1]

وإذا كان المؤلف يتناول – في دراسة المعجم الشعري – دال (الليل) كرمز فإنه بذلك يؤكد على الجانب الرمزي في الكلمة باعتباره " قادرا على أن يحرك دلالات أخرى غير تلك التي يشير إليها الرمز على أساس أنه بالنسبة للكلمة ما هو إلا نوع من الإشارات العقلية التي يمكن نطقها . فتعمل الكلمات كما يعمل أي رمز آخر ، ذلك أن الرموز اللغوية أو الكلمات هي في الواقع أجزاء من تجارب أوسع ، وهي في نفس الوقت تحوي ذات الأشياء التي يشير إليها الرمز "[2] ، والرمز من جانب آخر لا يشير إلى أشياء محددة محسوسة في الخارج فقط وإنما تشير إلى حالات نفسية غامضة تند عن التحديد[3] .

وإذا كان الرمز يستلزم مستويين : مستوى الأشياء الحسية ، أو الصور الحسية التي تؤخذ قالبا للرمز ، ومستوى الإحالات المعنوية المرموز إليها[4] فإن " بلند " قد اتخذ من " الليل " مستوى الصورة الحسية ، وجعله يبث إشاراته من تحت جلد النص ، بكل ما تحوي هذه الإشارات من هجاء فادح لمجتمعات القمع ومؤسسات سحق الإنسان العربي ، وهذا بعينه ما قصده " دزموند ستيورت " في حديثه عن"بلند"بقوله " إن شعره يعبر عن الشعور بالخيبة يمتاز به العصر الحديث ، وهذا التعبير هو أصدق من قصائد الحماسة المتعمدة التي ينظمها الشعراء السياسيون .. "[5] .

وبقدر ما كانت بدايات " بلند " أقرب إلى الرومانسية ، أصبحت دواوينه الأخيرة مترعة بالهم القومي ، محسوغة بكل ألوان الصراع العربي الكردي الإنساني [6] ، لذا نرى سياقات " الليل " كرمز للسلطة الطاغية يرتبط بسياق قومي ، حماعي ، فحين يعلن يهوذا " تويته يعترف بأنه كان " الليل " على شعبه ، يقول :

---

(١) شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري ، ص ٤٦٢.
(٢) د حلمي خليل الكلمة دراسة معجمية لغوية ، ط . دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ٢٠٠٤ ، ص ٩٨ .
(٣) د علي عشري زايد : بناء القصيدة العربية الحديثة ، ط . مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٩٧، ص١٢٠
(٤) نفسه ص١٢٠
(٥) صمن الأعمال الكاملة لـ "بلند الحيدري" ، ص١٩٠
(٦) د صلاح فضل سرات الخطاب الشعري ، ص١٣٣

" أنا أدري

أن شعبي يأكل الحقد عروقه

كلما أبصر بي الوحش الذي داس حقوقه

كلما أبصر بي الليل الذي سد طريقه

أنا أدري

أي وحش

أي ليل

كنت يا شعبي عليك." [قصيدة توبة يهوذا : ص٣١٠ ، ص٣١١]

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

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

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

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

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

الأول : أن "الذي" يجيء ليتوصل به إلى وصف المعارف بالجمل [1]. فحين يصف الشاعر كلمتي (الوحش / الليل) بكلمة " الذي " وصلتها ، فإنه يؤكد على مجموعة من الآثار السلبية لهذا الحاكم الذي وضع حقوق شعبه تحت قدميه "داس" غير عابئ بآلامه ، أو بأحلامه ، ومن

(١) عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ط دار الإيمان ، المنصورة ، ص١٨٠

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

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

" انا أدري

اي وحش

اي ليل

كنتُ يا شعبي عليك "

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

إلا أن الشاعر يأبى ألا يختم سياقه بتنكير دال (الليل) ليخرجه عن كل قيد من تعريف أو تخصيص[1] ، أو بعبارة أخرى ليعطيه امتياز التفرد ، وتأتي بنية السؤال بـ" أي " لتفيد التهويل من أمره و التعظيم من شأنه . " أيُّ ليلٍ "

إن دلالة التهويل في قوله " أي ليل " تتجه إلى المتلقي أساسا " لأنها تهدف إلى ترهيبه وتخويفه من أمر عظيم "[2] . كما أن أداة الاستفهام " أي " تسعى إلى اكتشاف منطقة مجهولة في

---

(١) العلوي الطراز ، ١٦/٢

(٢) د أسامه البحيري تحولات البنية في البلاغة العربية ، ص١١٢

بنية السؤال[1]، فحين يأتي السؤال على لسان " يهوذا " – في القصيدة – فإنه بذلك يكشف عن تلك المنطقة المجهولة في كونه ليل الظلم والاستبداد والخوف والضياع للشعب ، ومن ثم كانت الاعترافات . فالقصيدة – في الأصل بعنوان توبة يهوذا .

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

" في أرضي

الصمت مرير كالبغضِ

والفجر يجيء بلا ومضِ

والليل يمر ولا يمضي "

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

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

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

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

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

" ستدركون

ما الذي خبأ تحت جفنه السكوتْ

---

(١) د . محمد عبد المطلب . البلاغة العربية قراءة أخرى ، ص٢٩١.

وكيف أن مسربا في الليل قد أضاءه تابوت"

وكيف أن بعضنا يولد إذ يموت" [ص٦٠٦]

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

" عرفت أن الليل لا ينام في خنادق الرجال

وأن كل العار

أن يستيقظ الليل

وأن تغفو بنادق الرجال.." [ص٦٤٠]

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

" يستبطن كل معاني النور .. " [ص٨١٧]

ويصير " الليل في مسالك الرماد

أرض الله والمعاد .. " [ص٤٩١]

تمثل قصيدة "عودة الضحية"[1] ملمحا مهمًّا من ملامح طغيان السلطة ، إذ تقف القصيدة على تربة التشخيص التراثي ، فيستعير بلند لصوت السلطة صوت الحجاج ابن يوسف الثقفي ، ويستعير لصوته صوت " سعيد بن جبير " . ويعلق على صدر القصيدة بطاقة بها المقولة المشهورة " يا قوم مالي ولسعيد بن جبير ، كلما عرمت على النوم أحد بخناقي"،فاستخدام الرموز التراثية هنا يضفي على العمل الشعري " عراقة وأصالة ويمثل نوعا من امتداد الماضي في الحاضر ، وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي ، كما أنه يمنح الرؤية الشعرية من

(١) بلند الحيدري : الأعمال الكاملة ، ص٧٦١، ص٧٦٢

obeikandi.com

الشمول والكلية حيث يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان .... "[1] يبدأ بلند قصيدته بتحديد المكان – كما بدأ في السياق السابق – يقول :

" في أرضي ما اتسعت

إلا

لصدى صوت الحاكم باسم الشيطان

يصيح : ..... بأن لا

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

وبريق السيف المسلول

ودما مطلول .. " [الأعمال الكاملة : ص٧٦١ .]

إن تحديد المكان في بداية القصيدة يحدد من جهة – وعي الشاعر بمعاناة أرضه ومن جهة أخرى يمثل المكان عنده الواقع المادي المحسوس ، فالرمز الشعري " يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليحول هذا الواقع إلى واقع نفسي شعوري "[2] .

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

" لا ظل لغير الشرطة في بلدي " [ص٦٢٧]

كما في سياق آخر ، وإذا كانت الذات الحاكمة قد وصلت إلى ذروة التضخم فإنها تنفي الآخر عن طريق حصر قوتها وتجميعها في أسلوب القصر:

" لا شيء سوى ظلي

لن يبقى إلا ظلي "

هذا الأسلوب يؤكد – من جهة أخرى – حضورها القوي في

---

(١) د. علي عشري زايد بناء القصيدة الحديثة ، ص ١٢٧

(٢) نفسه ص١٢١

" السيف المسلول والدم المطلول .... "

مما يجعلها تؤكد على إنجاز وعيدها " بدلالة تكرار حرف السين الذي يفيد تأكيد حدوث الحدث " – كما سيأتي – وتبسط سلطانها على الحاضر والمستقبل ، يقول الحاكم للضحية:

" لق أني

سأعلق رأسك في باب القلعة

وسأقلع عينيك ..... أقص يدك

ولن أسمح أن تسكب من أجلك دمعة

وسأبقى الليل الجاثم في كل دروب الضيعة "

فألوان العذاب متعددة ، منها ما هو مادي مثل تعليق الرأس ، وفقء العين ، وقص اليدين ، ومنها ما هو معنوي ، إذ سيمنع الطاغية من أن يُذكر الضحية في وسائل الإعلام التي رمز إليها بـ خطب الجمعة .

" وسأقطع كل لسان يسأل عن ابن جبير

في خطب الجمعة .... [ص٧٦٤]

ويرتفع الخط البياني أكثر للطاغية حين يتحكم في مشاعر الشعب الملتاع

" ولن أسمح أن تسكب من أجلك دمعة "

ومن ثم يظل الطاغية حاشا – بكل ما توحي الكلمة من دلالات سلبية – في كل طريق، ولا يخفى ما في "اسم الفاعل" جاثم من ثقل مستمر على كاهل هذا الشعب ففي "لفظ اسم الفاعل إشعار بالتجدد والحدوث"[1]. وهذا ما يؤكده حرف السين الممتد في القصيدة في الأفعال (سأعلق ، سأقلع ، سأبقى ، سأقطع) ، فإذا كان الفعل المضارع في أصل وضعه يدل على معنى مقترن بزمن

(١) العلوي الطراز ، ٦٣/٢

يحتمل الحال أو الاستقبال[٢]، فإن زيادة السين تؤكد استمرار بطش هذا الطاغية في زمنه الحاضر ، ومستقبله ، فحرف السين في الأفعال السابقة له من الدلالات[٣]:

١- توكيد الفعل وعدم التنفيس فيه ، أي عدم جعله للمستقبل البعيد .

٢- التعجيل من هذا العذاب الذي يتوعده الطاغية للضحية .

٣- التأكيد على الوعيد الذي يتوعده هذا الطاغية .

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

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

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

" فأنا وحدي الموقظ في موتك مجدي

وأنا وحدي

سأضيء دروب الحي

بعيني جلاد أو سجان

وأنا وحدي الخارج من معنى / في زمن محكوم بزمن [ص٧٦٣]

يشي هذا الحضور لـ " أنا " الحجاج / الطاغية بـ" أنا " الحاكم للعراق في ذلك الوقت فـ " صدام حسين هذه الأنا المتضخمة التي لا تقوم إلا عبر التفرد المطلق بإلغاء الآخر ويتعاليها الكوني . وبكونها هي الأصح والأصدق حكما ورأيا ، وبكون الظلم عندها علامة قوة وسؤدد . والكذب عندها

---

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

(٢) جلال الدين السيوطي الإتقان في علوم القرآن ، ٢/ ١٩٧ ، ١٩٨

مباح ، وأنها تشعر بما لا يشعر به غيرها ، وترى ما لا يرون والعالم محتاج إليها لأنها هي المنقذ الكوني، ولا يستقر وجودها إلا بسحق الخصم ، وهذا الصوت المفرد الذي لا صوت سواه " [1]

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

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

" أنا وحدي / سأضيء دروب الحي "

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

" أنا وحدي الخارج من معنى

من زمن محكوم بزمان "

و إذا كانت " أنا " صدام ترى الظلم علامة قوة وسؤدد ، فإن " أنا " الحجاج تقول :

" أنا وحدي الموقظ في موتك مجدي "

و إذا كانت " أنا " صدام لا تستقر إلا بسحق الآخر ، فإن " أنا " الحجاج تقول :

" يا جلاد ... اقتله ... اقتله ... اقتله

انثر لحم سعيد بن جبير

في كل دروب الضيعة

للذئاب الضيعة

لكلاب الضيعة

.....

سألتف عليك طحالبَ صفرا كالبهتان

وسأقطع كل لسان يسأل عن ابن جبير

في خطب الجمعة " [ص٧٦٤]

---

(١) د عبد الله الغذامي النقد الثقافي، قراءة في الأنساق العربية الثقافية، ط المركز العربي الثقافي، بيروت، ط١ ، ٢٠٠٠، ص١٩٢

obeikandi.com

هذا كله يلاحظ من تحت جلد القصيدة ، وهو ما قصده " ستيورت " حين ميز أسلوب الحيدري عن أسلوب الشعراء السياسيين ، فلكي يحقق النص غايته الجمالية يجب أن يحمل في الوقت نفسه عبء وظيفة أخلاقية ، أو سياسية ، أو غير ذلك [1] فالكلمة ليست أصواتًا تنطق في الفراغ ، وإنما هي رموز لأشياء أو أفكار في العالم الخارج عن اللغة [2]، وبلند نفسه يعي هذه الحقيقة جيدا فيقرر أن " ما من مفردة ولدت في التاريخ عارية من معنى ، تنهض به غاية من الإشارة أو الرمز[3]" .

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

---

(١) يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ، ص٢٢ .
(٢) د . حلمي خليل . الكلمة دراسة لغوية معجمية ، ص٨٧ .
(٣) بلند الحيدري : إشارات على الطريق .ط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر (د.ت)، ص ٨٥.

obeikandl.com

المبحث الثاني

مفردات النور

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

سلب النور ←ـــــ عتمة

فليس المهم وجود ثنائيات لغوية من حقلين دلاليين مختلفين بقدر ما ترجع الأهمية للسياق الذي ترد فيه هذه الثنائيات ، أو بطريقة النظم على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني [١] .

دراسة مفردات النور - هنا - تأكيد لوجود مفردات العتمة ، ودورها الدلالي في وجود في نص " بلند " ، فإذا اختلف الدالان لفظا واتفقا في المعنى فهذا يؤول إلى إنتاج دلالة واحدة ، يحتهد الشاعر للتأكيد عليها بكل طاقته المعجمية على نحو التخطيط التالي :

احتلاف في الدالين + اتفاق في المدلولين ←ـــــ ترادف [٢]

(لفظا) (معنى)

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

---

(١) د أحمد عبد الحي . صيغ الأمر والنهي في ديوان ابي نواس ، دراسة أسلوبية ، ص٢٣

(٢) د محمد الهادي الطرابلسي خصائص الأسلوب في الشوقيات،ط المجلس الأعلى للثقافةمصر ، ١٩٩٦ ، ص٩٦

obeikandl.com

في الكشف عن دلالات تلك المفردات الكثيرة الورود ، إذ ترتبط بها عن طريق التضاد ، أو التداعي لانتمائها جميعا إلى حقل معجمي واحد "[1].

وهذا التضاد هو تضاد على المستوى السطحي فقط ، لكنه يحمل توافقا دلاليًّا في المستوى العميق للبنية الشعرية - كما سنوضح - فالتداعي الإدراكي ، أو التناسب الشكلي هو أساس تكوين الحقل الصياغي المعجمي ، أو ما أسماه القدماء "الوادي الواحد [2]".

لن تتوقف الدراسة - إذن - عند رصد " التقابل المعجمي "[3] عند " بلند " إذ إنها ستقوم بالكشف عن كيفية تعامل الشاعر مع مفردات تنتمي إلى حقل دلالي مخالف- ظاهريا - لكن الضغط الصياغي يؤول بالمفردة إلى حقل دلالي جديد يتوافق وموقف الشاعر ورؤيته ، وهنا يتنفي دور " الطباق " كقيمة بلاغية ليحل محله "الائتلاف" كقيمة بلاغية أخرى- بين الدالين ليسير كل منهما في اتجاه دلالي واحد ، وليس في اتجاهين معاكسين.

الظلمة ←——X——→ النور اتجاه تضادي لفظيّ.

الظلمة ←—— النور ——→ اتجاه تآلفي دلاليّ.

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

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

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

---

(١) شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري ، .... ص٦٠٥. ويؤكد على ذلك أيضا د . محمد علي الخولي بقوله: "الكلمات التي في تضاد تنتمي إلى حقل واحد " ، ينظر : علم الدلالة (علم المعنى) ، ط . دار الفلاح ، الأردن، ٢٠٠١، ص١٧٦.

(٢) د . محمد عبد المطلب - البلاغة العربية قراءة أخرى ، ص٣٨٢ ، ٣٨٣ بتصرف .

(٣) يقدم المعجم حقول التقابلات المختلفة للمدح ، ثم يدعه ليبدع في التوظيف والتوريع لا في الاختيار ينظر . د محمد عبد المطلب.بناء الأسلوب في شعر الحداثة(التكوين البديعي)،ط دار المعارف ، بمصر ، ١٩٩٣، ص٨

(٢/٢) دال (الصبح / الصباح)

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

" لو عدت لي ثانية ..... يا صباح

لو عدت لي

ألفيتني أحمل كل أذرعي وأوجهي

أشرعة

مشرعة

تنتظر الرياح / تنتظر الإبحار

لشاطئ لا لؤلؤ فيه ولا محار

لا شيء غير الجوع / غير الجوع والدموع والإعصار

لو عدت لي ثانية .... يا صباح

ألفيتني الزورق والشراع والرياح / والإبحار

ألفيتني أضوء ألف موعد في أعين الصغار

كأنني الجذور والأغصان والثمار " [ص٧٨٣ : ص٧٨٥]

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

كلها مشروطة بعودة " الصباح " على الرغم من وجود الجوع ، والدموع ، والإعصار وحلو الشواطئ من اللآلئ والمحار ، إلا أن الشاعر مستعد للخوض في البحار من أجل إطعام الصغار .

وإذا علمنا أن " لو" إذا دخلت على ثبوتين كانا منفيين . نجد أن دلالة النفي تطل برأسها لتؤكد على عدم وجود الصباح ، واستمرار الليل يقاسي فيه الشاعر حوفه واغترابه فما عاد الصباح ، وما تحققت كل الآمال التي كان يرعدها ، فالشرط بـ " لو" حين تفيد امتناع الجواب لامتناع شرط

يحمل في طياته نفيا ضمنيًّا ، وهذا النفي الضمني حالٍ من أداة النفي[1] ، ومن ثم تنشأ دلالة السلب في الدال ويتحول إلى حقل العتمة الدلالي .

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

" ذات صباح من تشرين

غنت لنا أغنية

كان الصبح حزين

كان الصوت حزين

بغداد .... وتلوي صوتك في

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

هنا تسيطر على النص صيغ لغوية تؤكد على سلبية الصبح عنده ، فـ " الصبح الحزين " والصوت الذي يلف الصبح "حزين" ، والنهر "مسكين" فصيغة "حزين" كـ " صفة مشبهة " تدل على ثبات صفة الحزن للصبح ، الأمر الذي يعيد إلى الذهن ارتباط الحزن بالليل كما مر في المبحث الأول ، مما يؤكد على علاقة " التضايف " بين الدالين ، إذ إن الذهن يستحضر الضد على الفور قبل مجيء الطرف الآخر[2]. على النحو التالي :

حضور : الصبح حزين

غياب : الليل حزين

يرتبط " الصبح " في شعر الحيدريّ بصيغةٍ سلبيةٍ تتمثل في ذكر الجراح والدماء مما يضعه في مواجهةٍ عاريةٍ أمام ذاته المشوّهةِ داخليًّا وخارجيًّا .

---

(١) د. ابراهيم أنيس : من أسرار اللغة ، ط. مكتبة الأنجلو المصرية ، ط ٧ ، ١٩٨٥ ، ص١٧٨

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

يقول :

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

٢-" قد غنى الإصباحُ في جرحي الدّامي " [ص:٩١].

٣- " غدًا إذا مرَّ بنا الصبحْ ستلتقي السكين بالجرحْ " [ص: ٤٧٤].

فـ" الفجر " في السياق الأول تنويعة معنوية على دال " الصبح " . وهو لا يأتي إلا على عامل سلبٍ للشاعر " نزيف الجراح " . والنزيفُ دلالة سلبية تأخذ شكلاً آخرَ في السياق الثاني" جُرْحي الدّامي " . فَثَمَّةُ نزيفانِ ، الأول في بداية الصباح (السياق الأول) والثاني في نهاية الصباح (السياق الثاني) ومن ثم تأخذ " السين " في السياق الثالث بعدًا تأكيديًّا على دور " الليل " في تكثيفِ الجراح دون مواربةٍ .

" ستلتقي السكين بالجرح "

- وذلك في حالة ذهاب الصبح ، ومجيء الليل .

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

" وتحت وَطْأةِ المساءِ والصباحِ والظُّهر

تحرّكَ ظِلانْ

فكان فيما كانْ

الموتُ للإنسانْ " [ص: ٤٣٧].

- كذلك يأتي الفعل مشحونًا بطاقاتٍ سالبةٍ يكون لها أثرها في السياق ، فينتقل الدالُّ من مجاله المعجمي إلى مجالٍ دلاليّ مُعْتِمٍ ، وذلك على النحو الآتي . يقول" بلند " :

" كفى الظالم

واهجعي

تعب الزمانُ فلنْ يعي

عبثًا ترومين الصباح، وصبحُ سعدك قد نُعي " [ص ٣٩] .

فتكثيف الدال ووضعه بصيغ مختلفة في مساحةٍ كتابيةٍ ضيقةٍ في سياق سابقٍ "عبثًا" قد نعى " يؤكد على انتقالِهِ من دلالتِهِ إلى دَلالةٍ مضادَّةٍ هي دلالةُ العتمة وأثرها في التجربة الشعورية والشعرية لبلند .

وإذا كان طلب " الصباح " عبثًا ، لأنه " قد نعي " (= مات) ، فالشاعر يؤكد هذا المعنى في سياقٍ آخرَ مشفوعًا بإثبات العتمة / الغسق (= ظلمة الليل)، يقول :

" إن الصباحَ الذي كنتُ آمله

ولّى

ولم أبصرْ سوى الغسق " [ص: ١٣٥].

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

هذا ما أكَّدَ عليه في سياقٍ آخرَ مستبدلا الفعلين " ولّى " ، و " نعي " بفعلٍ يدلُّ على الموت أكثر وضوحًا ، يقول :

" غدًا سينتحرُ الصباحُ

فلا طريق

ولا سنا

ولا ... "[ص: ٣٨٢].

فالفعل" سينتحرُ "مشفوعًا بـ" السين " للتأكيد ، يحمل دلالته السلبية في طيّاته والفاعل هو" الصباح " الذي قد انتهت فاعليته نهاية مأساوية بالانتحار ، ومن ثم تتوالى سلسلةٌ مِنَ النفي اللغويّ الممتد ثلاث مرّات.

وقد تنتج أداة الاستفهام السلب ، فالمعجم يقدم للمبدع مجموعة من الصيغ "التي يمكن أن تنشرَ دلالةَ السلبِ في الوسط الذي تحتله .. كأدوات الاستفهام التي نتخلص من طبيعتها التساؤلية

لتستقبل طاقةً جديدةً سالبةً" (١).

فالشاعر يقول :

" أين ذاك الصباح؟

لا شيءَ منه

غير ذكرى تزيد قلبي حُزنًا وتشيجْ " [ص: ٦٣].

فالسؤال المفرغ من دلالته الأصلية يحمل في طيّاته نفي الصباح الذي لم يبقَ منه سوى الذكرى التي تقوم بدورها السلبيّ فتزيد القلب حزنًا وتشيجًا ، ومن ثم يدخله السؤال في دلالة السلب ليتماس دلاليًّا مع مفردات العتمة .

ونفي الصباح قد يجيءُ صراحةً ،كما في قوله :

" الليلُ

قد يَمُرُّ يا صديقي

ولا يجيءُ الصبح " [ص: ٤٠٧].

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

" إن جاء صباح

اصبَحْتُ قمامةَ زَبْلٍ لا تُعد

ورغيفًا نتنًا في كفي طفل جائع " [ص: ٥٠١].

ويقول :

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

فنفي الصبح في السياق الأول يؤكد استمرار الليل الذي يمُرُّ خارجيًّا، ولا يمرُّ داخليًّا والنفي في السياق الثاني يزيد من عمق الجرح لدى الشاعر إذ يصبح في الصباح قمامةً بعدما كان في الليل رصيفًا لشارعٍ تسحقهُ الأقدام .

---

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

يقول :

" إن جاءَ مساء

أمسيت رصيفًا في الشارع

تسحقني أقدامهم

أبيضُ حينًا .. احيانًا أسودُ " [ص:٥٠٠]

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

... فلستُ لليلٍ ، ولست لصبح " .

(٣/٢) دال (النور/ الأنوار) .

تكررت مفردات (النور) في شعر الحيدريّ (٣٣) مرة ، لكنّ هذا التكرار يأتي – كما سبق – مشحونًا بدلالاتٍ سلبيةٍ ، توضحُ الموقفَ العامّ ، والرؤيةَ الإبداعية للشاعرِ بجوار مفردات العتمة .

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

والنور كالخطيئة ، في قوله :

" ابعد عن الشوارع المضيئة

فالنور كالخطيئة " [ص:٥٧٠]

والنور سيجف في عينيه حين يُرْمى في السجن بعيدًا عن أهله الراحلين

يقول :

" وأذاعوا

بعد ساعاتٍ سينهدُّ شراعْ

سيجفُّ النور في عين وتنشل ذراعْ

بعد ساعات ستنشل ذراعي

ويد من خلف باب السجن تومئ/ بالوداع

ويد صفراء كاليهتان تسعى لانتزاعي " [ص:٣٥١/٣٥٢]

فحرف " السين " في الأفعال" سينهدُّ " ، و" سيجفُّ " ، " ستنشلّ" يُقلّصُ المساحة الزمنية المستقبلية إلى مساحة زمنية أقلّ ، وفضلا عن دلالة هذه الأفعال السلبية نجدُ الصيغ الفعلية الأخرى، والاسمية تؤكد على هذه السلبية " تنشلُّ ذراعي "" الوداع " بل إنّ اللون يسهم بدوره في تعميق دلالة السلب " يد صفراء " فاللون الأصفر يرتبط – في أحد وجوهه – بالتحفز والتهيؤ والنشاط[1]، وإذا ما وضعنا هذه الدلالة اللونية إلى المجاز المرسل عن" السجان " باليد تتضحُ الرؤيةُ السلبيةُ أكثر ، إذ إن " السجان " متحفز للإلقاء به في السجن بعد رؤية أهله الراحلين ، ومن ثم تأخذ الأفعال الثلاثة السابقة بعدًا أكثر مرارة يتضح من خلال تشديد الحرف الأخير في كلٍّ منهم " دّ" ، "فُّ " ، " لُّ ".

في سياق آخر يرى الشاعر التراب سماءً ، والإنسان عليها كوكب معتمٌ يقول :

" هذا التراب سماء نحن فيها كوكب دون نور " [ص: ١٧٧].

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

دون نور ⟵ عتمة

لكن السياقات السابقة يحدد سلبيتها عنصر لغويٌ واحد [اسم الفاعل · "غارق"الفعل · " جَفَّ " ، أداة النفي " دون "] لكن السياقين الآتيين تتضافر فيهما عناصر السلب المتعددة لتخرج " النور "من معناه المعجميّ إلى معنًى أراده الشاعر ليوضح رؤيته للعالم .

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

(١) د أحمد مختار عمر اللغة واللون ، ط دار البحوث العلمية، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٢، ص :١٨

اللغويّ الذي تقع فيه "[1].

يؤكد ذلك تحليلُ المقطعين الآتيين من قصيدتين مختلفتين.

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

" يا طيوفَ الفناءِ هذه حَيَاتي

دمِّريها

فَقَد سمتُ الوجودا

بدّلي النورَ

بالظلامِ

ودوسي

تحت رجليك عمريَ المكدودا " [ص:٦١]

والقصيدة تمثل حالة من السأم الوجوديّ الذي يتمثل في "القرف العام" من الحياة إذ لا فائدة منها – في نظر الشاعر – إذ لم يجنِ منها إلا الدموع والشقاء والهموم ومن ثم يصبح عنوان القصيدة مركزَ ثقلٍ لدلالات السلب، ثم تتضافر صيغ عِدَّةٌ تضع دال "النور" في دلالة العتمة، وذلك على النحو التالي:

١- في بداية المقطع يتم استدعاء عاملٍ من عوامل السلب وهو "الفناء"، والشاعر يقدم "المنفيّ" "الحياة" مشفوعًا بـ "ياء المتكلم" "لبضيق من دائرة السلب على نفسه.

٢- لن يقتصر دور "طيوف الفناء" على إفناء الحياة فحسب، بل إنّ الأمر سيصبح أكثرَ قسوةً يصل إلى حدّ التدمير "دمريها".

٣- ثم يأتي تعليلُ الاستدعاء مؤكدًا بـ "قد" + فعل سلبيّ "سئمت" "محَدِّدًا المسؤومَ منه" الوجود "الذي يتوازى مع "حياتي".

٤- حدود التدمير ستكون مقتصرةً على تبديل "النور" بـ "الظلام". والظلام (المدلَّل) يحتفي

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

به الشاعر أيما احتفاء ، إذ يخصه بسطرٍ شعريٍّ مستقل لتفرّد دلالته وأهميتها في سياق التجربة الشعورية .

٥- لم يكتف الشاعر بسلبية الصيغ السابقة ، إذ يشفع ذلك كله بالفعل " دوسي " محتلا سطرًا شعريًّا مستقِلا ليوضح قوة " طليوف الفناء " – من جهة – ويؤكد وهنه وضعفه – من جهةٍ أخرى – هذا " الوهن "تمثله صيغة " عمريَ المكدودا " المحتلة مكانةً أرضية حقيرة تؤكدها شبه الجملة الظرفية " تحت رجليك " والصفة " مكدودا " التي تؤدي دورًا سالبًا أيضًا في السياق . فالشاعر – كما سبق- لم يجن من عمره إلا الشقاء والتعب .

السياق الثاني:

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

" عمري رماد وابتسام دخان
عصرتهما من خافقي أشجاني
فدعي الرماد يضم أنوار الصبا
ودعي الدخان / يحوك لي أكفاني
قد كان خلفهما فؤاد خافق
غنى فما أصغت له أذنانِ
وبكى سنىً للناس رفافا فما
رفت على خلجاته عينانِ
فأحال ذاك النورَ
رغم بهائه – دنيا رماد قاتم الألوان "

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

ثم يتنامى النص تناميًّا تصاعديًّا فتسيطر على الصياغة أداتا نفي تمهدان للتحول الدلالي الجديد لدال (النور)

غنّى ← فما ← أصغت له أذنٌ

بكى ← رفت على خلجاته عينان

بعد هذا النفي يأتي ردُّ الفعل – كقمة التنامي الدلاليّ – فيحول الشاعر النور إلى رماد أسود ليتناسب مع عمره ((المكدود)) . فالفعل ((أحال)) في هذا السياق يتوازى مع الفعل ((بدلي)) في السياق الأول، إلا أن الجملة الاعتراضية تعمق مأساة الشاعر أكثر إذ على الرغم من بهاء النور إلا أن الشاعر قد ((أحاله)) إلى رمادٍ قاتم الألوان . أسودَ وهذا الفعل هو ما أحدثته طيوف الفناء في السياق الأول، ويحسن – هنا – وضع السياقين في تخطيط جدولي كي تتضح الرؤية أكثر :

السياق الأول	عوامل السلب	السياق الثاني
طيوف الفناء ←	معنوي	← عمري رماد
بدلي / دمريها / دوسي ←	فعلي	← يحوك أكفان / دعي / أحال
المكدودا ←	صفاتي	← قاتم الألوان

مما سبق يؤكد المؤلف على نتيجة مفادها أنَّ دراسة التشكيل اللغويّ للنص الشعريّ وسيلة منظمة للتعبير عن الدلالة المقصودة . إذ إنّ معنى الكلمة يكمن في استعمالها في السياق . أو بعبارة الفيلسوف الألماني " فتجنشتاين " " لا تبحث عن معنى الكلمة بل ابحث عن

استعمالها "[1]، وأن الشاعر – أيّ شاعرٍ – قد يجعل صياغة الجملة وتركيبها عاملاً مغيرًا من دلالة الكلمة القاموسية إلى دلالتها الشعرية والشعورية، هذه الدلالة الشعرية الجديدة – في جوهرها – هي المميز الرئيس لموقف الشاعر من العالم.

(٤/٢) دال" السَّنَا "

تخرج مفردة " السنا "من معناها القاموسي[2] المعتاد عند"بلند الحيدريّ "متحولةً إلى دالٍّ شعريّ شديد الخصوصية . فالشاعرُ على وعْي بأن الكلمةَ المختارةَ والمكان المناسب هما المناخ الطبيعيّ الّذي يهيئ للكلمةِ أن تعطي عطاءها الجديد لتتناسب مع السياق العام لتجربته .

يأتي العطاءُ الجديد – إذن – عن طريق الصياغةِ اللغوية . وموقع الدال في النظم الشعري . هذا العطاء الجديد للدال هو في جوهره منطقة العدول البلاغيّ ، إذ بمجرد زرع الدال في صياغة لغوية سالبة يؤولُ إلى دلالةٍ أخرى غيرِ الدلالة القاموسية ، وهذا ما نراه في سياقات" السُّنا " في شعر " الحيدريّ " ، إذ جاءت في معظمها مرتبطة بـ" الظلام " .

يقول " بلند " :

" هكذا صاحَبَ الظلامُ سناها

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

فإذا صاحبَ " الظلام" " سنا " الشمعة ، فإنه إذن " سنا " بلا جدوى ، إذ تظل القوة / الفاعلية للظلام،هذه الفاعلية تقتضي سحق هذا " السنا " . ومن ثم وضعه في دائرة السلبية، يقول :

" وكشمعة

سحق المساءُ سناءَها فَلَفَتْ

على كف الدُّجى بتفجع " [ص:٩٨]

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

---

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

(٢) السنا - ضوء القمر ، الضوء الساطع ، المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية، ٤٧٤/١

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

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

" وعلى ضفة الظلام

تراءت

خفقتان من السنا الوضاء

عكس القلب فيهما

من دماه

بعض أطياف منية هوجاء " [ص:٢١]

وفي سياق آخر يقول:

" لا تبسمي المصباحَ إن السنا

يؤذي جفون الظلمة الحالمة " [ص:٥٥]

أو بين الليل والظلام والسنا ، كما في قوله :

" الليلُ جاثٍ

والظلام مكشرٌ عن نابه

والرعد يرعد كلما هتف السناء ببابه " [ص:٨٣]

أو بين النور والسنا في سياق سلبي الصياغة ، كقوله :

" لا تجهدي المصباح إن السنا

لن يعرف الدرب لقلبي الحزين

لا تبسمي شيئًا

ففي مهجتي نورٌ غفت في شاطئيه المنون " [ص:٥٧]

فالنفي بـ " لن " يعطي دلالة سالبة في الزمنين الماضي والمستقبل . ويَخْرُجُ الحاضر إليه

obeikandl.com

فالشاعر لم يعرف السنا ويَجْهَلَهُ في حاضره ، وينفيه في مستقبله ، فـ " السنا " لم يدخل قلبه قط فلازمته الصفة المشبه" حزين " ، فضلاً عن أن الموت (= المنون) قد غفى في النور فأحاله لعتمةٍ مقيمةٍ .

وتؤدي الصفةُ السالبةُ دورًا في سياق دالّ " السنا " فتنقله عن منطقة النور إلى مجال العتمة ، أي منطقة السلب ، يقول :

" رغم السنا المطفأ في غرفتي
رغم الغد الفارغ يا أمي
سوف تنسيني
وحدي أنا
ويدي تشدُّ على يدي / .. ألمٌ فظيع " [ص:٢٩٨]

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

وحدي أنا
ويدي تشدُّ على يدي
ألمٌ فظيع "

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

١- وحدي أنا

٢- ألمٌ ...

ففي الأول قُدِّمَ المسند للاهتمام بعنصر الوحدة المضافة إلى ياء المتكلم لتعميق المأساة أكثر وفي الثاني تم حذف المسند إليه ليبقى المسند " ألمٌ " هو المحدد للبعد المأساوي لهذه الوحدة .

إن بلاغة الكلمة متوقفة على إفادتها للمعنى المراد لها من قِبَلِ الشاعرِ وإلا أصبحت مجردَ أصواتٍ تنطلق في الهواء ، وهذه البلاغة مستمدة من علاقة الكلمة مع جاراتها ، وهذا ما قصده عبدالقاهر الجرجانيّ بنظرية النظم

(٢/٥) دال (الضوء / الأضواء) :

ارتدلت دال (الضوء / الأضواء) في شعر الحيدريّ بنزعة الاغتراب ، وهذا – في جوهره – عاملُ سلبٍ أو هدم في نفس الشاعر ، مما يجعلنا نتوقف عند سياقين مهمين ورد فيهما الدّالُّ ، على الرغم من تكراره (١٩) مرة في الأعمال الكاملة ، لكن – كما سبق أن أشرنا – أن البحث يضع يده على المناطق التي تبعد عن درجة الصفر البلاغي .

في قصيدةٍ بعنوان " انتظار " [الأعمال الكاملة، ص: ٨٧] يجلس الشاعر وحيدًا في انتظار امرأته، والانتظار في حد ذاته شاقٌّ . يزيدُ من هذه المشقةِ جوُّ الكآبة الذي يحياه الشاعر ، جوٌّ شتائيٌّ باردٌ يفتقدُ الشاعرُ فيه الدفءَ المعنوي/ المرأة، والدفء المادي[1] وفوق ذلك يتدخل دال " الليل " ليعمق هذه الكآبة بطرقه الأسلوبية التي تم الحديث عنها في المبحث الأول، وهو يؤكد حضوره هنا بثلاث طرق هي:

١- جعل الظلمة عاملاً معرقلاً لحركة الشتاء في الغرفة ، ومن ثم فهو فاعلٌ معنويٌّ.

٢- ذكر دال (الضوء) في سياق سلبيّ مما يعطل من فاعليته .

٣- ذكر دال (الليل) في سياقٍ إيجابيّ . فضلا عن كونه عمدة الجملة وربّها بحكم الإسناد إليه .

وهذا كلُّه في السياق الآتي ؛ يقول " بُلند " .

" يمشي الشتاءُ بغرفتي متعثرًا بظلامها

والدفءُ مشلول القوى

جاثٍ على أقدامها

قلقًا يمرّغ ضوءه فوق رغامها

والليل داجٍ "

يحدد الفعل المضارع " يمشي "حركة الحدث المستمر كلَّ ليلةٍ ، مما يؤكد على أن معاناة

---

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

الشاعر المستمرة ، وأن هذا الشتاء البارد شتاءٌ خارجيٌّ محيط من حوله ، وداخليّ متمثلٌ في كآبته وافتقاده الآخر. هذا الشتاء المتجدد بصيغة " يمشي " يلاقي قوةً أخرى تعثُرُ خطاه . هذه القوة متمثلة في "ظلام الغرفة "، ثم يؤكد الشاعر على جوّ الكآبة بنفي" الدفء " بعوامل سلبٍ تؤكد على عدم جدواه مما يزيد حاجته إلى الدفءِ المعنويّ / الماديّ.

وعواملُ نفي الدفءِ هي :

[أ] مشلول القوى. وهذا يسبب عدم الايجابية وفقدان الفاعلية

[ب] حافٍ على أقدامها ، بكل ما تعطي دلالة الحفو من اعياء وانكسار

ثم يؤكد على وجود الظلمة كدالٍّ من دوال العتمة (تكرر ٤١ مرة) بوضع " الضوء " في سياقٍ سلبيّ عن طريق الفعلِ " يُمرِّغُ " ، فدلالة الفعل تضع الضوء في حركة تتجه إلى أسفل تتساوى مع حركة اسم الفاعل" جائعٍ "

" جائعٍ " ↓ تتابع ←((يُمَرِّغُ))

↓ " انكسار "

فالسهم الأفقي يوضح حركة التتابع والانتقال من الجثوّ إلى الالتصاقِ بالأرض .

والسهمان الرأسيان يوضحان حركة الدلالة المتجهة نحو الانكسار وفقدان الأمل ذلك فضلاً عن كون الفعل مضارعًا " يمرغ " يتوازى مع أسلوبية الفعل المضارع " يمشي" في بداية المقطع.ثم تأتي الجملة الاسمية " الليلُ داج " في نهاية المقطع لتكون بمثابة الإطار الذي يلف الصورة الشعرية محددًا إيقاع عربة الشاعر وافتقاده للآخر وانكساره الشعريّ مؤكدًا على ثبوت الليل وثقله . ومن ثم وحشته في نفس الشاعر ، وذلك لما يتمتع به الاسم من دلالة على الثبوت والتوكيد

في قصيدة " مع الصمت المقرور " [الأعمال الكاملة، ص- ٧٨٧] يؤكد الشاعر على حالة الاغتراب والفقر العاطفي بلغةٍ تعتمد بنية النفي ، فضلاً عن وجود مؤثراتٍ معنوية ومادية تثير الرعب لديه ، مثل إبراز عنصر" الساعة " ودقاتها الذي يعبر عن انسحاب الوقت من بين يديه ومن

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

" لا أحد في الدار سوايا

تك.. تك.. تك

صوتُ الساعةِ ذاتِ الصوتِ المكرور

لا أحد في الدّارِ سوايا

وغير عواءِ الكلب المسعورْ

وراء جدار الدار

وغير الصمت المكرور

تك.. تك.. تك

لا لن أرجعَ للساعة

مليها المكسورين

ولماذا ؟

لا آمل في بحرٍ

يحملني أبعد من مدِّ رؤايا

لا وعد من ضوء لمنار

لن أرجعَ .. لا .. لن أرجعَ للساعة "

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

obeikandl.com

الرثاء، لكان الفجيعة وشدَّة القرح التي يجدها المتفجع[1] وأي رثاء أكثر من أن يجد الشاعر نفسه بلا أملٍ، عمره يتبدد من خلال دقات الساعة فلا أحد يشاركه ، ولا ضوء ينير ظلمة ذاته ، لم يبق إلا عواء الكلب المسعور.

" ولماذا أسألُ عن زمنٍ لا يعنيني

لي زمني

هذا المتوحدُ مثلي في خيبة ظني

هذا المتوزعُ ما بين عواء الكلبِ المسعور

وما بيني "

فلا قيمة للزمن – لديه – لأنه زمنٌ مرتبط بخيبة الظن في الآخر الذي لا يأتي لكن ينبغي ألا نحمل هذا التكرار في النفي إلى مقولة " نفي النفي إثبات " إذ إن تعدد أدوات النفي في السياق السابق تأكيد للنفي / السلب" فقد يريد المتكلم أن ينفي معنى من المعاني ، وقد تدفعه حالته النفسية إلى تأكيد هذا المعنى، فيكرر أداة النفي مثنى وثلاث ورباع " [2] ، وهذا ما لوحظ من خلال تكرار النفي في السياق.

(٦/٢) دال " النهار ":

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

السياق الأول: من قصيدة " حب قديم "[الأعمال الكاملة، ص:٢٥٩] ، إذ يموت النهار بكل أحلامه البكر، ويكبر المحبُّون الصغارْ ، ويندمجون في عالم التخليط والتجريب بعدما فقد كلٌّ منهما الآخر، ويموت النهار / رمز النقاء والبكارة، يطلُّ الشاعر في ليلٍ طويل يحيا

(١) ابن رشيق (أبو علىّ الحسن بن رشيق القيروانيّ) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق د محمد عبد القادر عطا ، ط دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت) ، ٢٧/٢

(٢) د ابراهيم انيس من أسرار اللغة ، ص ١٨٩

منعزلا في غربته، مفتقدًا للآخر، يقول :

" كُنّا صغار

ولعلنا لم ندرك كم كُنّا صغار

هل تذكرين ..

كلُّ النهار يموت في الأفق الحزين

كما تعوّد من سنين " [ص:٢٥٩]

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

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

يقول بلند:

" أعلمُ أن الليل والنهار

لن يسألا أين أنا

في الثلج

أم في النار "

فالجمعُ بين دالين مختلفين في البنية السطحية يؤدي وظيفةً بديعيةً فقط هي وظيفة الطباق، لكنَّ التأمل في جوهر البنية العميقة يؤكد على أن الدّالين – على الرغم من اختلافهما – يؤدّيان نفس الدور السلبيّ في تجربة الشاعر، إذ يتعاونان على إنتاج دلالةٍ شعرية متشابهة ، وهذا ما يظهر في بنية النفي المزدوج " لن يسألا.. "فالطباق إذن – "يمكن بالكشف عن بنيته الحقيقية تبيين حقيقته التكرارية "[1] ودورها في إنتاج الدلالة.

---

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

لكن كي تتم فائدةُ دور مفردات العتمة في إبداع بلند الشعري يحسن التوقف عند دوالّ ليست لها شيوعٌ في النص ، لكنَّ دورها الصياغيّ لا يقل خطورة عن مفردات الحقل المعجمي كثير الشيوع، إذ إن هذه المفردات قليلة الشيوع ترتبط بالمعجم الرئيس عن طريق التداعي المعجميّ، وهذا ما ستتوقف عنده الدراسة فيما يلي :

(٧/أ) مفردات مصادر الضوء:

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

وقد قمنا بإحصاء مفردات مصادر الضوء في شعر بلند الحيدريّ وتمخض عن هذا الإحصاء عدّةُ نتائجَ :

[أ] دال " الشمس " هو أكثر الدّوال استخدامًا ، إذ تبلغ نسبةُ تكراره(٣١) مرةً لكنّ هذا التكرار الذي يفوق – مثلا – دالَّ المساء وهو من دوال العتمة ، تحكمه الصياغة اللغوية السالبة معنويًّ والتي تردُّه إلى مجال العتمة على النحو الذي سنراه وتحكمه أيضًا علاقة المفردات ببعضها، إذ إن السياقات التي سيقوم البحث بتحليلها تترابط فيها المفردات وتقدم ناتجًا دلاليًّا جديدًا للدال ، فالذي يحدد مدلول المفردة علاقتها بجيرانها، وتغير العلاقة يتغير مدلول الدال، فعلاقة: " ١+ ٣" ، مثلاً، تختلف عن علاقة: " ١ x ٣ " وذلك بتغير طبيعة العلاقة بين الرقمين الثابتين ، فالناتج الدلالي للمفردة يتغير بطبيعة العلاقة بينها وبين جيرانها .

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

---

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

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

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

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

[هـ] بينما احتل دال " القنديل" (٤) مرات ، ودال " الفانوس" (٣) مرات ودال " السراج " (مرتين) المراتب الأخيرة على التوالي .

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

(٢/٧/١) دال " الشمس "

تعامل " بلند الحيدريّ " مع مفردة " الشمس " من منطلق وظيفتها المعجمية من حيث كونها نجمًا مضيئًا ملتهبًا ، إلا أن الصياغة اللغوية تفرزُ معطىً دلاليًّا جديدًا يؤول بالمفردة إلى منطلقة الضدّ ، فيتحول إلى دالّ شعري له حضوره الخاص عنده ، ومن ثم تفي بمعناها الجديد ، فالوفاء بالمعنى " هو القيمة الوظيفية للكلمة الذي من أجله اختيرت لتقوم بإيصاله إلى المخاطب، وليس هذا ركنًا مقصورًا على الكلمة، بل هو ركنٌ أساس في بناء الجملة والعبارة " [١].

وحين نتأملُ سياقات دال " الشمس " نجد أن سلبيته أتت عن طريق الصياغة اللغوية ، كما في السياقات الآتية :

(١) – " أمس

كان هو الحدّ الفاصل ما بين النين

النقيا في عتمة ليل

والترقوا في صحوة شمس " [ص:٦١١]

(٢) – " لتصمت الأجراس

والقَ بعقب حذالك الشمس

---

(١) د. منير سلطان بديع التراكيب في شعر أبي تمام (الكلمة والجملة)، ط منشأة المعارف ، الإسكندرية، ٢٠٠٢م، ص١٢٥

فليس في مدينة النعاس

غدٍ ولا أمس " [ص:٥٤٥]

(٣) – " لا أدري

كيف أمدُّ إليكم سرّي؟ لا أدري

فمسافةُ أجيالٍ سقطت ما بين الشّمس

وما بين النور الغارق في الوحل " [ص:٧١٧/ ٧١٨]

(٤) – " حدثتْ ابني

عن شمس تولد في الظلّ

وشمس لا تشرق إلا في الليل

وشمس تتمرغ في كفّي طفل

وشمس تزحف تحت جسور النمل " [ص:٨١٣]

(٥) – " ماذا لك في فجر سيجيءُ بلا شمس

أو شمس ستجيئك من عينيَ سَجّان " [ص:٨٢٣]

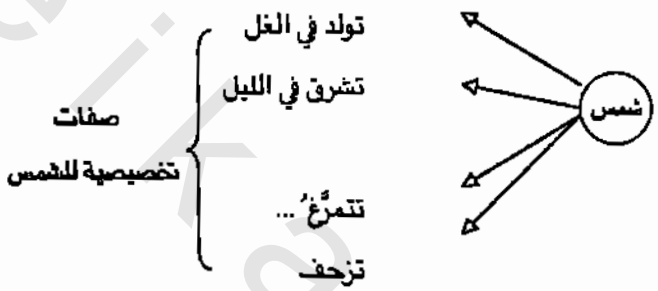
ففي السياق الأول تكون " **الشمس** " هي الشاهد على الافتراق بين الحبيبين بعدما التقيا في " **عتمة ليل** " ، ولا شك أن وضع الدّال بجوار ما يضاده يزيد من تعميق المأساة الأمر الذي جعل الشاعر يضع " **الشمس** " – في السياق الثاني – موضعًا تحتيًّا ويفقأ جذوتها بـ " **عقب حذائه** "، وإذا ما أنزل الشاعر" **الشمس** " هذا الموضع المتدني فلا غرابة إذا وجدنا الشمس تسقط في عتمة بحرٍ من دم قان،

" شمسٌ تغرق في عتمة بحر قان " [ص: ٧١٦].

أو تغرق مع النور في الوحل – كما في السياق الثالث ، ثم يأتي السياق الرابع بصيغة تكرارية تؤكد على وضع الشمس السلبي الذي حدث عنه الشاعر ابنه ، وهذا التكرار يستدعيه السياق النفسي، فالتكرار في حقيقته " إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته

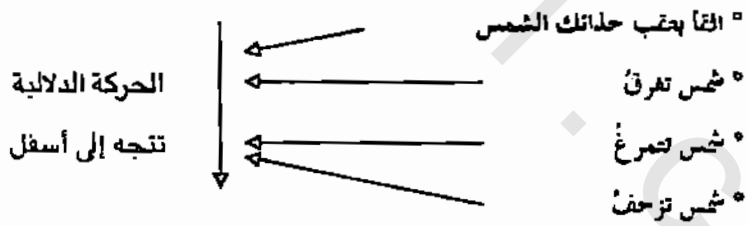
بسواها. فالتكرار يسلط الضوء على نقطةٍ حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها "[1]. وإذا وضعنا كلام " ابن رشيق "في العمدة – وقد سبق – بجوار كلام نازك السابق لتأكد أن الشاعر يرثي الشمس التي لا تشرق إلا في الليل.

ولنلاحظ حركة الجمل الفعلية التي تأتي كصفةٍ تخصصية[2] لدال الشمس في السياق الرابع:



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

فهذا السياق يؤكد على موت الشمس وفاعليتها المفتقدة عنده، ولنضع السياقات مرتبة كي تتضح الرؤية أكثر.



لذا فالسياق الخامس يحملُ نفيًا مزدوجًا للشمس عن طريق أداة النفي" لا " وربطها بعامل هدم / سلب للشاعر، وهو السجان / السجن.

---

(١) نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر، ط دار العلم للملايين، بيروت، ط ١٢، ٢٠٠٢م، ص ٢٦٧.

(٢) ((التعت للتخصيص في النكرات)) ينظر: شرح المفصل في صنعة الإعراب للقاسم بن الحسين الخوارزمي، تحقيق د. عبدالرحمن بن سليمان العثيمين، ط مكتبة الجيكان، السعودية، ٢٠٠٠، ٨٧/٢.

" أو شمس ستجبنك من عينيّ سجان " .

فقد تظهر الشمس لكنّ هذا الظهور لا قيمة له إذ إنها ستشرق من" عيني سجان" .

في سياقات أخرى تأخذ الشمس بعدًا ثانيًا في تجربة الشاعر نستطيع أن نلحظه في السياقات الآتية:

يقول : " الشمسُ لا تشرق في جزيرتي

والشمس لا تغيب " [ص: ٤٣٥]

ويقول: " إننا ضائعون

إننا لا أرض ، لا شمس لنا " [ص: ٥١٢].

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

" من يدري ؟!

قد تولد شمس

حتى لو كانت أصغر من ضيق يدي

في شمس / قد تشرق في يوم ما

وعدًا بالفجر يطلُّ على بلدي"

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

(٢/٧/٢) دال " الشمعة " .

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

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

" يا دمعتي ..
الليلُ قد خيمت أشباحه
في غرفتي البالية
لله خلني إلى وحدتي..
أبث للشمعة أشجانيه
فشمعتي شاعرة طالما
ضنت لي النور بأجوانية
تشكو لي النارَ
وأشكو لها / نارًا / من الحب بخفّاقتيه
تصارعُ الليلَ لما ينتهي
كأنما الظلماء آثامه
صفراء في اللون كطيف الّتي
وهبتها العمرَ وأحلامه
يا شمعتي
أمَسّك الضُرُّ .. أم
سرت بأحشائكِ أدوانيه
هذه الصفرةُ / من وجهها
تذكرة / تلهب / أشواقيه
يا شمعتي

ماتت عهود الهوى

دفنتها في ليل أوهامهْ

لم يبق من حُبّي

إلا صدًى

مشوم

يرثي

لآماليْ " [ص:٣٦/٣٧]

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

كلُّ هذا التكثيف الصياغيّ السالب يفرز دلالة جديدة لدال " الشمعة " ، ويكسبها سماتٍ نصيةٍ أرادها الشاعر ليؤكد موقف وحدته ووحشته الليلية ، لقد أنشأ الشاعر علاقة وُدٍّ بينه وبين الشمعة / جليسه الوحيد ، إذ يضيفُها إلى نفسه ثلاث مرات .

" لشمعتي ...

" يا شمعتي أمسك الضر

" يا شمعتي ماتت ...

فبطلُ القصيدة – إذن – هو الشمعة التي يشكو لها نارَ الحبِّ بخافقه ، بل إنه يسائلها هل أثقل عليها بهمومه وآلامه .

" أمَسَّكِ الضر أم

سرت بأحشائك أدوائها؟ "

وإذا كان الشاعرُ قد وصف ضوء الشمعة في سياقٍ آخرَ بأنه كئيب في قوله :

" ورأى الليل شمعة / تتلاشى / في دموعٍ تآكلت بالنور

أطلقت ضوءها الكئيب " [ص: ١٥]

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

" يا شمعتي

ماتت عهود الهوى

دفنتها في ليل أوهامية "

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

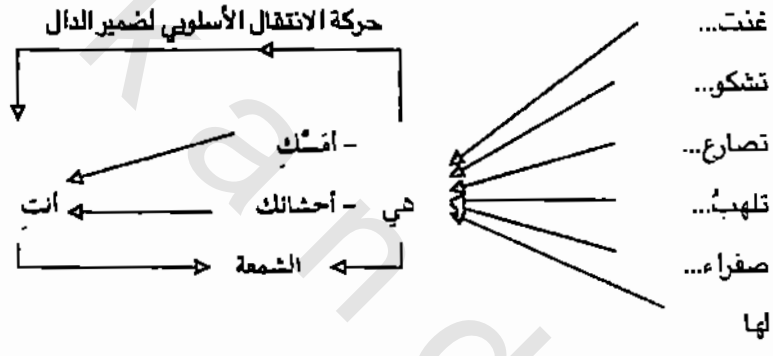
" تُصارعُ الليلَ فما ينتهي "

يؤكد على قوة" الليل " ولا نهائيته على الرغم من كونه مفعولاً. إلا أنه هو الفاعل المعنويّ القويّ الذي لا تغلبه " شمعة "، كذلك يلاحظ دال الظلام كدالٍ من دوال العتمة الذي يقع – أيضًا – عمدةً للجملة بعد إيقاف " كانَ " عن عملها بدخول " ما " عليها فتصير الجملة " الظلماءُ أيامه

"فضلاً عن وجود ألفاظٍ مشحونةٍ بدلالات سالبة مثل " أشباحه " "وحدتي" "أشجاني"، " أدوائية "، " ماتبت " فضلاً عن استدعاء الدال استدعاءً موازيًا لاستدعاء عنصر السلب في بداية القصيدة:

يا دمعتي // يا شمعتي

وهذا التوازي على المستوى المعنويّ والإيقاعيّ على السواء، إذ إن الكلمتين تفعيلة موسيقية واحدة هي " مستفعلن " (= /٥/٥// ٥/) ، والترسيمة التالية ترصد الضمير العائد على الدال في النص كما ترصد حركة انتقال الضمير من الغائب إلى المخاطب كوسيلة من وسائل تلوين الخطاب اللغويّ للدال ووضعه في تشكيلات مختلفة .



التواجد القوي لدال " الليل " كدالٍّ من دوالّ العتمة يمنح " الشمعة " من ممارسة مهامها المعجمية كعنصر من عناصر الضوء / النور، مما يكسبها سمات نصيةٍ جديدة وهذا ما يلاحظ عندما يتحول الليل إلى طاغية[1] ، فإنه أي الليل / الطاغية سيترصد ضوء الشمعة ، ويفقدها فاعليتها ، يقول " بلند " على لسان " الطاغية " :

" وسأبقى الليلَ الجاثم في كلّ دروب الضيعة

لكني يا حجاجُ

وكما تعرفني

سأظلُّ بصيصًا يتفيَّؤ وعدًا في ضوء الشمعة " [ص٧٦٢].

(١) انظر تحليل قصيدة عودة الضحية في المبحث الأول

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

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

" منضدة صماء

رأس مَرْمي فوق المنضدة الصماء

ما من أحد / إلا دقات الساعة تجتاز حدود الوعد

وإلا الرأس المرمي

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

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

(٣/٧/٢) دال " القمر " :

كان للشاعر العربي القديم منظوره الخاص للقمر ، إذ كان بالنسبة له أنيس الليل ينير صحراءه، ويذكره بوجه المحبوبة فيدخل على قلبه البهجة ويبعث في نفسه السرور لكنّ " القمر" في شعر بلند الحيدريّ يكتسب دلالة جديدة ، إذ حوله الشاعر من خلال الصهر الصياغي إلى آلة

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

النموذج الأول :

" ها ذا عصفورٌ أزرق

ينقرُ حالة شبّاكي فأمد له بشبّاكي

ضمّ جناحيه المبلولين وقال :

لم لا تطفئ هذا القمرَ الخائب مثل ثقوب

القرباك

هذا القمر الشاحب كالبهتان

اقتأ عينيه يخنجرك الظمآن لتبحر عبر سموات

لم تدركها شطآن... " [ص:٧٣٩]

النموذج الثاني :

" كان القمر الباهت كالبهتان

الأصفر كالمسل

يغرقُ في بركة ماء وحل

كُنّا نسألُ عن جدوى قمرٍ

لا يكبر حتى في شيء عن ظل

ما جدوى زمن يستلقي

كالجثة في أرض بور

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

يتدخل التشبيه كجهازٍ بلاغي شديد الخصوصية في شعر الحيدري لرصد حركة القول في دال " القمر " ، إذ إن القمر :

* مثل ثوب الغريال
* شاحب كالدهتان

نموذج ١

* باهت كالدهتان
* أصفر كالسل

نموذج ٢

فهذه البنى التشبيهية المختلفة تُعَدُّ إلحاحًا من قِبَل الشاعر لوضع " القمر" موضعًا تحتيًّا – مثل الشمس – يفقده دلالته المعجمية ، فصفتا الشحوب والبهتان صفتان متلازمتان لهذا القمر ، فضلاً عن كونه مثقوبًا كالغربال ، أصفر مثل صفار وجه المريض[1]

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

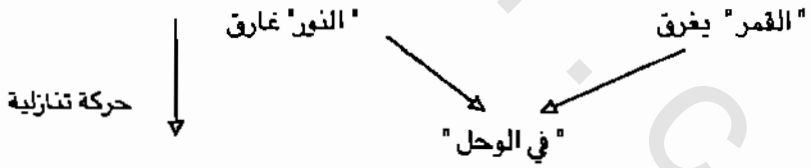
" وافقأ بعقب حذائك الشمس " [ص:٥٤٥] / وافقأ عينيه بخنجرك الظمآن " [ص:٧٣٩].

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

" يغرق في بركة ماء وحل... "

- وهذا السياق يذكرنا بقوله:

" النور الغارق في الوحل "



ومن ثم يفقد القمر جدواه، ووظيفته التنويرية – بسقوطه في الوحل – إذ إنه لم يغيِّرْ شيئًا في ظل امتداد ليل مطلم ، فحلَّ الوطن موبوءًا بسلاطينه العور.

(١) د. أحمد مختار عمر اللغة واللون ، ص ١٨٤

حين يفقد القمرُ فاعليته يحيا الشعبُ في تخطٍ ليليّ طويل على أرض وطن موبوء بسلاطينه وحكامه[1]. فقدان القمر لجدواه معناه أن الشاعر وشعبه يعانون من امتداد ليل الظلم اللانهائي، هذا الظلم الذي حول أرضهم إلى :

أرضٍ بور.

وطن مهجور.

وطن موبوء.

لكنّ الطامة الكبرى هي أن يكون مصدر الوباء هو السلاطين" العور " الذين لا يرون مصالح الشعوب الكادحة الجائية على تراب الفقر والمرض بقدر ما يرون مصالح أرباحهم الطائلة .

النموذج الثاني – على ذلك – وثيقة إدانة ينشرها الشاعر من تحت جلد الكلمات هذه الوثيقة تندد بالظلم (= البهتان)، وبالفقر المتمثل في المرض المزمن (السل) وبتسلط السلطة الحاكمة حين تحول الأرض / الوطن إلى أرضٍ لا جدوى منها ، أو على حدّ قوله: " أرض بور" (٤/٧/٢) تمثل دوال " المصباح " ، و" القنديل " ، و" الفانوس "، و" السراج " تنويعات أخرى على أحادية (النور/ العتمة) ، إذ كلٌّ منهما يرتبطُ بصياغةٍ لغويةٍ ترده إلى عالم يتناقض مع دلالته المعجمية، وحتى لا يصبح الحديث معاداً رأى الكاتب أن يُدْمِجَ هذه الدوال في مرحلةٍ تحليليةٍ واحدة ، إذ إن سياقاتها متشابهة الأوشاج .

فحين يقول الشاعر :

" وكان فيما كان

الليل في المصباح " [ص:٦١٠]

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

---

(١) لعل رؤية بلند الحيدري لوطنه تتشابه مع رؤية صلاح عبد الصبور للعالم، إذ يقول الثاني في إحدى قصائده : ((تعالى الله هذا الكون موبوء ولا برء... / تعالى الله هذا الكون لا يصلحه شيء)) ، ينظر : أحلام الفارس القديم، ضمن الأعمال الكاملة ص٦٣

مبتدأ، لأن مدار الأمر في وقوع الاسم مبتدأ هو قصد الإسناد ونيته "[1]، ثم إن إيحاءات الليل من ألوان تحتم على الشاعر أن يكون اللون الأسود هو اللون المسيطر على رؤية الأشياء من حوله [كما سيجيء في المبحث الرابع من هذا الفصل] لذا يقول:

" جيفارا يوقد قنديلاً أسود

يتململ في ضوء القنديل ظلاماً تلتفُ على الدنيا " [ص: ٥٦١]

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

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

" وقرْب الفانوس المرتجف الأضواء

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

أما السراجُ فهو لا يعدو أن يكون داجيًا لا جدوى منه ، يقول :

" لستُ بأكثر من نافذة عمياء وصماء

في بيتٍ لا يعرفني

وسرير مهجور

وسراج داج " [ص:٦٨٩]

فالصفات " عمياء " ، و" صماء " ، و" مهجور" ، والنفي في " لا يعرفني " يجعل " السراج " معطل الوظيفة ، فيقدمه الشاعر بحملة تعتمد بنيةً موسيقيةً رتيبة ويزيد حرف " الجيم " المتكرر من رتابتها بحكم تركيبه وجهره وخروجه من الغار أو الحنك الصلب[2]" سراج .. داج " .

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

---

(١) د. أحمد عبد الستار الجواري، نحو المعاني، ط مطبعة المجمع العلمي العراقي ، بغداد، ١٩٧٨م ص٢٦ .

(٢) د. عبد الصبور شاهين ، دراسة ضمن كتاب "علم الأصوات" لـ ((بتريل مالمبرج))، ط مكتبة الشباب، القاهرة، (د ت) ، ص٢١٠، ١٢٥

الضوء، لا تنفصل في سياقها عن مفردات العتمة ، فالشاعر يظلُّ يجتهد ليضعنا أمام تجربته ، وموقفه بأكثر من طريقة ، لكن هذه الطرق تؤول – في النهاية – إلى غايةٍ واحدةٍ .

لقد كان بلند الحيدريّ على وعي بحقيقة المفردةِ ، إلا أنه كان يوظفها توظيفًا فنيًّا ليتفق هذا التوظيف مع رؤيته للواقع ، فالمبدعُ – بصفة عامة – لا يخلق الكلمات من عدم إنما يبعثها في شكل جديد، " وهذا الشكل الجديد يحررها من المعنى السابق ، ويعطيها المعنى المراد ، أو يضعها في احتمالات ، وهنا يكمن الإبداع ، أو تكمن العملية الإبداعية التي تعطي النص أبعادًا متجددة من الزمن[1].

لكن هذا التوظيف الجديد لا يفرغ الكلمات من دلالتها المعنوية لاستعمالها كطلقوسٍ سحرية ذات طابع غيبيّ ، بل ينتج شاعريةً جديدة يقف المتلقي أمامها مندهشًا بين خط المعجم وخط الدلالة ، وهذا ما قد قصده بلند حين قال : " إن تفريغ الكلمة من دلالتها المعنوية واستعمالها كطقوس سحرية ذات طابع غيبيّ يختلط فيه الإيحاء بالغموض لتعقيدٌ على غير كثير جدوى ، مما يؤدي إلى شيوع لغةٍ صوتية فارغة من أي مدلولٍ مواضع " [2].

*****

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

المبحث الثالث

مفردات الصمت

(١/٣) كثيرًا ما أشار نقادُ " بلند الحيدريّ " إلى جنوحه الواضح إلى الصمت وشيوع مفرداته عنده ، واتخاذه منه دالا مُشبعًا للتعبير عن قضاياه رؤاه وآرائه الشعرية فقد لاحظ " أحمد أبو سعد " أن بلند " يعمدُ إلى الهمس والإيحاء ، مستعملا الصمت كمكمل للتفعيلة أحيانًا " [١] ، بينما يفرده " صلاح فضل " عن أقرانه – نازك والبياتيّ والسياب – بعزوفه المبكر عن زحمة التنافس اللاهث وجنوحه الواضح إلى هامش الصمت وما يناسبه من قولٍ خافت لطيف " [٢] ، ويقترب " د. حسين مروّة " خطوةً من هذا العالم الشعريّ الصامت، إذ يرى أن سبب هذا الصمت هو اغتراب" بلند " المبكر، فيقول:

" وللصمت شأن ملحوظ في شعر بلند الحيدري!، فهو الرمزُ المفضل عنده للتعبير عن عالمه الداخليّ في سكونه المتحرك، وصمته الناطق " [٣].

لكنّ هذه الإشارات – على تنوعها – لم تكن لترصد مصادر هذا الصمت من مؤثرات خارجية، أو داخلية ، ولم تكن لترصد الدوائر التي يتحركُ فيها الدّالُ لغويًا ووظيفته في إنتاج الشعرية ، لذا سيقف المبحثُ على بيانِ مؤثرات الصمت خارجيًا وداخليًا ، كما أنه سيتعاملُ مع الدال من وجهة نقدية ثقافية تكشف عن أنساق القمع والقهر التي تعرض لها الشاعر / الإنسان ، كما سيوضح المبحث الدوائر السياقية التي يتحرك فيها الدال لغويًا كذلك سيتوقف عند علاقة دال الصمت ، بالموت في شعر الحيدريّ .

(٢/٣) كان للشعر المهجريّ تأثيرٌ خاصٌ في تجربة شعراء الوطن العربيّ ، وذلك لما يتميزُ به من طرافةِ الموضوعات وجدة التعامل مع اللغة كمكوّن للأداءِ الشعريّ ، وقد عبّر الحيدريّ عن تأثره الخاص وتأثر جيله بالشعر المهجريّ بقوله" في تلك الفترة نشأنا بالقرب من تجربة شعراء

---

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

(٢) د. صلاح فضل: تيارات الخطاب الشعريّ مقال بعنوان" بلند الحيدري وشعرية الصمت ، ص ١١٦

(٣) د. حسين مروّة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعيّ ، ط. مكتبة المعارف ، بيروت ١٩٨٨، ص ٣٣٧

المهجر ولاسيما إيليا أبو ماضي ونسيب عريضة "[1]. وذلك لأنهم " ركزوا شعرهم على التجارب الإنسانية الذاتية .... كذلك أدخلوا في الشعر العربيّ موضوعاتٍ وصورًا من الكتاب المقدس فأثروا بذلك الشعر العربيّ ووسعوا أفقه "[2] فهذا الاهتمام بالتجارب الإنسانية خلّص الشعر من الخطابية والنبرة الأدائية المرتفعة ومن ثم كان شعرهم يهمسُ إلى الأذن في رهافةٍ ، الأمر الذي دفع د مندور" إلى تأسيس مصطلح " الشعر المهموس " متكئًا على أعمال أدباء المهجر: نسيب عريضة وأمين مشرق وميخائيل نعيمة ، فهو يرى أن الشعر المهموس " ليس معناه الضعف. فالشاعر القويّ هو الذي يهمسُ فتحس صوته خارجًا من أعماق نفسه في نغماتٍ حارّة.... الهمسُ في الشعر ليس معناه الارتجال فيتغنّى الطبع في غير جهد ولا إحكام صنعة إنما هو إحساس يؤثر في عناصر اللغة واستخدام هذه العناصر في تحريك النفوس .. الهمسُ ليس معناه قصر الأدب أو الشعر على المشاعر الشخصية ، فالأديب الإنسانيّ يحدثك في أيّ شيء ، ويهمس به ، فيثير فؤادك ولو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمت إليك بسبب"[3].

ويرى " بلند " أن هذا التيار المهجريّ بدا واضحًا في أعمال رواد الشعرية الحديثة في العراق إذ يقول: ويمكننا أن نختصر التأثيرات التي بدت واضحة في كلٍّ من الدواوين الثلاثة الأولى: خفقة الطين، وعاشقة الليل ، وأزهار ذابلة بما تواصلوا معه من الشعر المهجريّ "[4]

أن الديوان الأول هو أكثر الدواوين تكرارًا لدالّ الصمت وحقوله الدلالية ، مما يؤكد قصد الشاعر في الاقتباس السابق .

لكن إذا كان هذا التأثر بالشعر المهجريّ قد بدا واضحًا في ديوان الشاعر الأول " خفقة الطين " ، فإنّ ثمّة سببًا آخرَ قد بدا أثره في أعمال الشاعر الكاملة ، ويستطيعُ الباحثُ أن يجعل هذا

---

(١) من محاضرة ألقاها بلند الحيدريّ في المقر المؤقت لاتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين وعرض فيها لملامح من تجربته الشعرية، ينظر نص المحاضرة في كتاب : الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، د. عبد العزيز المقالح ، ط. دار العودة ، بيروت، ط: ١٩٨٢، ص٣٨ .

(٢) بلند الحيدري: مناهل الى الشعر العراقيّ الحديث ، مجلة الأقلام العراقية ، ع ١٠ ، تشرين اول، ١٩٨٥ ، ص١١

(٣) د. محمد مندور في الميزان الجديد ، ط نهضة مصر ، القاهرة، ٢٠٠٤ ، ص ٥٥، ويراجع صفحات ٧٧، ٧٨ على التوالي

(٤) بلند الحيدري . مناهل إلى الشعر العراقيّ الحديث ، ص١١

السبب هو المؤثر الداخليّ في شاعرية الصمت عند بلند وهذا السببُ يتمثل في التاريخ الطويل للقمع والقهر بدايةً من سلطة الأب في منزله ، وصولاً إلى سلطة الحاكم المتجبر.

وإذا كانت الدراسة الأسلوبية قد ارتضت لنفسها أن تُبْعِدَ النصَّ عن الهوامش الخارجية ، لأنها " تدرس النص في ذاته " إلا أنها – هنا – تؤكد على قوة تدخل هذه الهوامش الخارجية في إظهار شاعرية النص إذ إنّ " عزلَ الخطاب عن هوامشه المحيطة به عزلاً كاملاً فوق طاقة أي تحليل ، لأنه بالضرورة سوف يكون هناك تسربٌ إشعاعيّ لمجموعة الهوامش المعزولة حيث تفرض حضورها بوصفها نوعًا من الإضاءة المسلطة على إنتاج المعنى "[1] . فهذه الهوامش تساعد الناقد على إدراك بلاغة اللغة في التعبير عن الربوع الكئيبة التي نشأت في أحضانها هذه النصوص ، ومن ثم تكشف عن القدحيات المستترة تحت جلد النص .

إن الكلام كما يصفه د. عبد الله الغذاميّ – " صفة جوهرية غريزية في الإنسان وعجزه عن الكلام علةٌ تطرأ عليه إمّا لأسباب مرضية ، أو لأسباب قمعية سلطوية أو ثقافية "[2]، وقد نشأ الحيدريّ في عصرٍ كان التأخر والانحطاط فيه " مهيمنين على ربوع العراق ، وليس هناك من يصلحه... فالجارُ يخشى جاره ، والصديق يشكُّ في أعزّ أصدقائه وأهليه "[3]. ونشأ الآباء ومن قبلهم الأحداد في ظل هذا الجوّ الكئيب من السلطة التي تصادر آراء كل من ارتفع صوته ونادى للإصلاح ، والتي كانت تتقوى على الضعفاء من عامة الشعب[4] ، لذا نجد تاريخ الصمت متأصلا في نفوسهم يتوارثونه ، ينتقل إرثًا من الآباء إلى الأبناء ، يقول بلند :

" وبكيتُ

بكيتُ

بكيت

---

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

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

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

(٤) نفسه ص ٢٣٤

ولم أتكلّمْ

وأبي لن يسمح لي إلا أن أبكي

وإلا أن أصمت حتى الموت

ولا أتكلمْ " [الأعمال الكاملة، ص:٦٨٦]

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

لمْ أتكلم ← في الماضي

لا أتكلم ← في الحاضر

لن يسمحَ (هو) ← في المستقبل

} استمرار للصمت المفروض

فما على الابن إلا أن يبكيَ ، لَعَلّ هذا البكاء يخفف من وطأة الصمت المطبق .

سلطةُ الأب هنا تتلخص في أنه يريد أن يكون ابنه صورة له ، وذلك محصلة ثقافة قهرية سلطوية تحرص على توريث ما كان عليه الأب للابن ؛ وإذا كانت هذه السلطة الأبوية حقًّا طبيعيًّا " فإن هذا الحق قد ينحرف عن طبيعته بتأثير العوامل القهرية التي تربّى في أحضانها الأب ، وقد تتحول الأسرة تحت سلطته إلى موضوع يفرغ من خلاله ما تعرض ويتعرض له من قهر " [1].

وإذا كان اللسان هو أداة النطق التي عن طريقها يعبر الإنسان عن مكنوناته، فإننا نرى الشاعر يقطعه إربًا إربا خوفًا من بطش " حراس الوطن " ، ومن ثم يحفظه السكوتُ هذا ما تمثله قصيدة " في طريق الهجرة من بغداد " [الأعمال الكاملة، ص: ٦٧١ وما بعدها] بما تمثله من هجاءٍ فادحٍ لمجتمعات القمع والقهر، يقول بلند :

" تطاردني بغداد

.....

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

تطاردني نفيًا متهمًا بالجبنِ

لأني

خفتُ على وجهي من عيني

فآليتُ على أن أتقيَ عيني

أطفئُ مرآتي

كي لا أبصر وجهي الآتي

ولأني

قطّعتُ لساني إربًا إربًا

سيّرتُ على مدّ الجدران السود

وأسوار سجونِ الوطن

خرَسي ..

ولأني أقسمتُ لكل الحراس

أن أصبح أجبن من وطني

أجبن من أن أسأل ماذا أبقوا من وطني

أجبن من أن أسأل ماذا .. ؟

قلها ... قلها

ماذا أبقوا في وطني

غير الأجداث الحبلى بالطعنِ

ثلاث أبيات حذقها الرقيب

معذرة بغداد

إذا ما جئتك أجذَم ... أبكمَ

فلقد جرّدني حرّاس الوطن المنكر

حق من جلدي ومن لحمي
حق من حلمي في أن أولد في الجرح
لكي لا أكبر في الخنجر
بتروا كلّ أصابع كفي العشر
واحترزوا
بتروا كل أصابع رجلي العشر
ولم أدرِ
لم كرمني حراس حدود الوطن الأكبر
قلمًا مكسورًا وغلافي دفتر
ثلاث أبيات أخرى حذفها الرقيب"

القصيدة تعكس وجهًا كئيبًا للسلطة التي ألزمت الشاعر حالةً من الخوف المرير الخوف الذي يعجز صاحبه عن رؤية الواقع من حوله ، ولأنه " خاف " ، وقرر أن لا ينظر في مرآته ليرى آثار القمع والقهر تتراكم جثثًا على وجهِ " آلى " على نفسه أن يغفأ عينيه حتى يتحاشى بطش " حراس الوطن " ، لقد أصبح أجبن من أن يتفوّه بكلمةٍ واحدة في سبيل الإصلاح ، وهذا بسبب تقطيعه لسانه إربًا .. إربًا ، لذا نراه يعتذر لبغداد " المدينة التي أهلكها الصمتُ " إذ جاءها أجدم.. أبكم مقطّع الأطراف ، ندرك من وراء أستار النص الفعلَ السلبيَّ للسلطة على المستويين الماديّ والمعنويّ . فالمستوى الأول: يظهر من خلال أفعال الدمار الشامل التي تنتشر على وجه النص . فتظهر ثورًا تحمل القيح الدي في حاجة شديدة إلى تطهير . هذه الأفعال هي : (أفقأ – قطّعت لساني – جرّدني – تبتروا مرتين) كما يظهر من خلال صيغ لغوية حاسمة في النص ، هي : (أجداث – عفن – جرح – خرس) أما المستوى المعنويّ: لفعل السلطة السلبي فإنه يظهر في ذاك " الحذف " الدي ادّعاه الشاعر فهذا الحذف هو أفصح تعبيرٍ عن الصمت القهريّ الدي فرض على الشاعر من قبل مؤسسات السلطة المتنوعة . وإذا كان " الحذف " قد وضّح حال الصمت المفروضة على الشاعر .

فإن قوله في سياقٍ آخرَ:

" وخشيتُ على .... فبلعتُ لساني " [الأعمال الكاملة، ص: ٦٢٤].

ليدُلُّ على وعيه الكامل بمأساةِ صمته ، وصمت العراق بأكمله ، إذ إنه من السهل أن يُلقى في غيابات السجون بمجرّد أن يتكلم ، لذا نراه يستغل فضاء النص الكُتابي وتصبح النقاط مفجرة لدلالات شعرية تسهم مع الدال في إنتاج الدلالة الأدبية ، إن هذا الحذف – في هذا الموضع – أفصح من الذكر – بتعبير عبد القاهر الجرجانيّ – " لأنك تجد نفسك أنطق ما تكون إذا لم تنطق "[1] ، إن الشكل الكتابيّ ليعبر عن شلل الشاعر التام في أن يفصح عما يتلجلجُ في صدره ، ومن ثم يصح ما يقال من أنه " عندما تكون فكرة الشاعر كبيرةً ثم يعجز عن إنشادها بالصوت المناسب على المقام المناسب، تخرجُ القصيدة أشبه بالغمغمة المشلولة "[2]، وهذا ما يلاحظ أيضًا في السياق الآتي ، إذ يُكتب الدّالُ بشكلٍ كتابي مقطّع يفجر من طاقاته الشعرية ، يقول بلند :

" أعرف أن السجن وساحات الإعدام

ومنافي الغربة والآلام

وحقائبي المرمية في أرصفة الأعوام

هي البيت

أجل ... كل البيت

وأن الحيَّ هو الميت

وأن الصمتَ

الصمـــ...

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

---

(١) يرى عبد القاهر الجرجانيّ أن الصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وهذا ما نجده في هذا الصمت الذي عبر عنه الشاعر بالشكل الكتابي ((.....)) ينظر: دلائل الإعجاز ، تحقيق خفاجي ، ط. الإيمان المنصورة، ص ١٤٦ .

(٢) سميح القاسم. حياتي وقصيتي وشعري ، ط. دار العودة، بيروت، ١٩٧٠، ص ٩١ ، وسوف يتوقف البحث – فيما يلي من مباحث – عند الجملة الشعرية وشكلها الكتابي وطاقات الشكل الكتابيّ الإيحائية .

لقد عبّر " بلند " عن مأساته الخاصة، ومأساة العراق – كله بنبرةٍ شعرية هادئة لكنها تعكس غليان الوجدان الشعريّ وتطلعه إلى قيم الحق والخير والجمال، نبرةٍ تختلف – أيّما اختلافٍ – عن نبرة الرصافي الخطابية حين تحدث عن مأساة شعبه في قوله :

يـــا قـــوم لا تتكلمـــوا إنّ الكـــلام محـــرمُ
مـــن شـــاء مـــنكم أن يعيـــ ش اليـــوم وهـــو مكـــرمُ
فلـــيمس لا سمـــعٌ ولا بصـــرٌ لديـــه ولا فـــمُ
لا يســـتحق كرامـــةً إلا الأصـــمُّ الأبكـــمُ[1]

لقد كان " بلند " أكثر وعيًا بمأساة الصامتين في بلده – لأنه منهم – فكان أكثر إدراكًا لمعاناتهم من هذا الصمت .

إنّ الشاعر الحديث" يلخص عصره، ويسكبه في قصيدته، فتقطر شعرًا ينفجر ويتفجر يواجه ويجابه، ومن ثم فلغتها مشحونة بالتوتر، ومسكونة بالقلق والتوجس "[2].

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

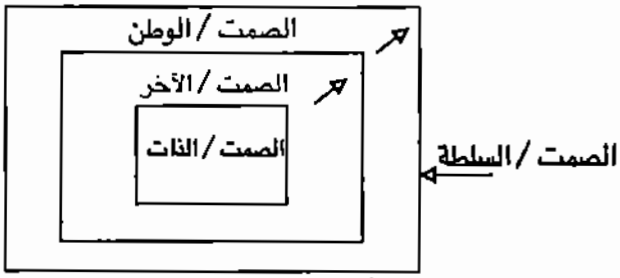
الدراسة – إذن – لن تتوقف عند هذا الذي سبق فحسب – بل حددت من خلال الاستقراء المركز لشعر الحيدريّ – ثلاثَ دوائرَ يتحرك فيها دال " الصمت "ومفرداته لغويًا هذه الدوائر تبدأ بدائرة الذات ، ثم تتسع قليلاً لتشمل الآخر ، ثم تتسع أكثر لتشمل الوطن ككل ، هذه الدوائر تتنامى من الداخل إلى الخارج بحسب تطور أحداث الزمن الخارجيّ للنص ، وبحسب ما يمرُّ الشاعر به من منحنيات في تجربته الشعرية ، وهذه الدوائر – أيضًا – لا ينفصل بعضها عن

---

(١) معروف الرّصافي ديوان الرصافي، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر ، سلسلة آفاق عربية ديسمبر ٢٠٠٤، ص ٤٥٠

(٢) د. رجاء عيد: لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربيّ المعاصر، ط منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ٢٠٠٣، ص ٧ .

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



فالإطار الخارجيُّ " الصمت / السلطة " هو المحدد لعلاقة كل دائرة على حدة ، وهو المحدد لعلاقات الدوائر مع بعضها .

(٤/٣) الصمت / الذات

يرى جبرا إبراهيم جبرا – وهو أحد روافد الثقافة لدى بلند – أن أبرز سمات الشعر المعاصر أنه صوت فرد يتحدث عن نفسه ، بينما كانت السمة البارزة للشعر فيما مضى هو أنه شعر مخاطبة[١]، ويلتقي صلاح عبد الصبور مع جبرا في معرض تعريفه للشعر فيقول : إنه " صوت إنسان مفرد يتكلم، وليس صوت إنسان يخاطب جماعة "[٢].

وهذان التعريفان يكشفان عن أن مفهوم الشعر يقترب من دائرة الـ " أنا "بقدر ما يبتعد عن دائرة الـ " نحن " . وهو عندما يقترب من الدائرة الأولى لا ينأى عن الدائرة الثانية لكنه يكتفها ويبلورها من خلال الـ " أنا " .

وبلند في كثير من قصائده يربط دال الصمت بذاته، ومن ثم يسيطر على السياق ضمير المتكلم، الذي عن طريقه يُعْرَفُ ملازمة هذا الصمت للشاعر بتضييق الدائرة على الذات والسياقات التالية توضح هذه التيمة الأسلوبية في شعر " بلند " :

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة ، ط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط٢ ، ١٩٧٩، ص ٣٥ .
(٢) صلاح عبد الصبور: تجربتي في الشعر ، مجلة فصول ، مج٢، ع١، أكتوبر ١٩٨١، ص ١٦ .

سياق (١) . يقول :

" إيه كم من عالمٍ
في صمتي الدامي يموت
كم أمانٍ
في طريق الوهم أعياها السكوتْ
كم شفاهٍ
في دمي أطبقها اليأسُ المقيتْ
ثم ماذا ..؟
كُلها ولّت ... وظلّ العنكبوتْ
ينسج الموت لصمتي
وَهْوَ مثلي سيموت "

[الأعمال الكاملة، ص:١٦٧]

سياق (٢) . يقول :

" تنسلّ الآلامُ لـ صمتي وينتحبُ اكتئابي
ثاكلةً
أخنق في دمي
تلك البقية من شبابي "

سياق (٣) . يقول :

" أشعرُ أني
أدفن شيئًا مني
في صمتي "

في السياق الأول يحدد الشاعرُ الأثر الفعليّ للصمت . إذ يفقده نضارةَ أيامهِ ملقيًا باستارٍ من اليأس محلبقةٍ على شفته (كأداة من جهاز النطق). بل إن العنكبوت – رمز الخراب –

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

لقد تحولت – تبعًا لظروف متعددة – " لغة التعبير الشعريّ من وصف العالم المادي إلى وصف عالم الشاعر الداخلي، وإلى التعبير عن شجنه النفسيّ باستخدام لغة تعبيرية مكثفة لتلك المشاعر "[1]، لذا فالتشكيل اللغويّ للسياق يبررُ هذا الوصف الداخليّ لمشاعر الأسى، مؤكدًا على البعد السلبي المستمر للصمت ، وذلك عن طريق استخدام اسم الفعل " إيه " في بداية السياق ، فهو اسم فعل مضارع يرصد الحركة المستمرة لصمت الشاعر الذي فيه تنهارُ عوالمُ وأمانٍ ، يعكس هذا الاستمرار أيضًا " كم " الخبرية " ثلاث مرات "التي يجيءُ تمييزُها محددًا للأبعاد المأسوية للصمت .

كم ← من عالمٍ ..... تمَوْتِ.
أمانٍ أعياها السكوت
من شفاه أطبقها اليأس.

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

" هكذا أنتِ غوثي
من سكوتي
من خُطى تعبر ليلي في خفوتِ
من بلى ينسج في الوحلِ بيوت العنكبوت " [ص:٢١٩]

فالوحدة/الغربة قد تشاتـ– بالفعل – في ظل السكوت والخفوت ، وذلك لطول عهده بهما .

---

(١) د. رجاء عيد : لغة الشعر ، ص ٦٣ .

ثمةُ ملاحظةٌ أخيرة على السياق الأول ، وكذا السياق المقتبس، إذ يتكرر حرف " التاء " فيهما بشكل ملحوظٍ (تسع مرات في الأول، وسبع في السياق المقتبس)، وحرف " التاء " حَرْفٌ مهموس يبرزُ ضعف الشاعر، وقواه الخائرة ووقوعه مفعولاً تحت وطأة الصمت المرير وهذه الوطأة لا تنفصلُ في سياقها عن وطأة السلطة ببعديها الخارجيّ والداخليّ .

في السياق الثاني يوضح الشاعر بُعدًا آخر من أبعاد صمته المأساويّ ، إذ فيه تجد الآلام متنفسًا، ويجد الاكتئاب مخرجًا " ينتحب "فيه ، ومن ثم يفقد الشاعر كل مقومات التعايش مع الحياة ويود الخلاص من حياته بوأد شبابه الغض .

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

لقد رأى بلند حياته أطلال صمت وآلامًا وشقاءً، لذا قد سئمها وود الخلاص منها هذا ما نراه أيضًا في قوله :

" لقد سئمتُ الحياة أطلال صمتٍ

ودموعًا

ينسجْنَ حولي الشقاء

وركامًا من الهموم الجوائي / فوق قلبي " [ص:٦٢]

وفي سياق آخر يحتلُّ الصمت موقع الفاعلية في التشكيل اللغويّ والدلاليّ ويظلُّ الشاعر مفعولاً ، تركيبيًّا ودلاليًّا ، يقول :

" ينسجُ الصمتُ في جوانب نفسي

من خطاه الطويلة

المسكونة

عالمًا شامخ الذرى

يأبى أن يرى نفسه حكاية طينة " [ص:١٨٠]

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

" مهجورٌ كالليل أنا

كالصمت أنا مهجور " [ص:٤٥١]

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

" وأنا منفيٌّ لا تعرفني أرض

منفيٌّ إلا من صمت مُرّ "[ص:٧١٩]

هذا النفي يأتي نتيجة لغربة الشاعر وافتقاده الآخر ، يقول :

" لا أحد يطرق بابك يا بيتي

لا أحد مرَّ كفيه على صمتي " [ص:٦٠٣]

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

لا أحد ←------ يطرق في الحاضر

←------ مَرَّ في الماضي

فلا غرو أن يبقى مهجورًا ، مقطوعًا ، ومن ثم ليس بغريب أن نراه في السياق الثالث يدفن أشلاءه في صمته ، تلك التربة التي تتسع للدفن غير لافظةٍ-ما في أحشائها .

(٥/٣) الصمت / الآخر

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

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

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

" حدثيني

قد أطال الصمتُ صمتًا

وارتمى في لجج الوحدة مضنى " [ص:٧٣]

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

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

" آه من وجع جفّ بعيني

ومن ثلج يتسلل في زرقة عيني

وجعي يوغل في جسدي ... يوغل في كفي

قل شيئًا يضحكني ... شيئًا قد ..

من يدري قد يخدعني " [ص:٦٧٧]

يقابل بلند هذا العوز العاطفي ببرود الصمت

" يا سيدتي

معذرة .. فأنا لا أملك إلا صمتي

وأنا أعرفُ أن الصمت شتاء آخر ... برد آخر

يمتد بلا زمن " [ص:٦٧٧]

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

" قد أدركه الهرمُ على دكك المقهى والمبغى والسجن

جيل مملوءٌ بالمهزومين الموتى قبل الموت "(١)

" جيل قد مات ولّما يولد بعد

لا يقدر أن يصنع شيئًا حتى في الحب "(٢)

حين يفقد الشاعر قدرته على الكلام فإنه – إذن – قد فقد قدرته على التواصل مع الآخر بل فقد إنسانيته بحسب المفهوم الفلسفيّ للإنسان الذي يراه حيوانًا مفكرًا ناطقًا ، ومن ثم يزداد الشعور بالمرارة.

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

---

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

" لا تسل عمّا وراء الصمت من زهرٍ وشوكِ

أنا إن سألت

فسوف أبكي " [ص:٣٥٦]

قد يكون وراء الصمت أمور محمودة يستحب السكوت عنها (زهر) . لكنّ سياق القصيدة يشي بأن وراء صمت الأب كثيرًا من (الشوك) . الأمر الذي جعل الشاعر يكثف من تواجد" الشوك " ويضعه موازيًا للفعل " أبكي " مستفيدًا من صوت " الكاف المهموس " الذي يعبر عن ضعفه ووهنه بعد أن طحنه الدهر بكلكله.

هذا التوازي بين (الشوك / أبكي) وإن حقق غرضًا قافويًّا، إلا أنه – وهذا هو الأهم – يسردُ تاريخًا طويلاً من القمع والكبت ، وهنا نتذكر قوله :

" وبكيت ..

بكيت ..

بكيت ..

فأبي لن يسمح لي إلا أن أبكي " [ص:٦٨٦]

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

" يا ابني

لا تسل عمّا أعني

إن سكتت شفتايا ، وإن نطقت شفتايا

فلقد علّمني

زمني

ان لا افصح عمّا أعني

إلا بالظنّ

لكن فاجاني الحاكمُ في الحكمة الكبرى

إذ قال بأن الظنَّ هو الإثم

فجردني حتى من خدعةِ ظني

حتى من كذبي الحالم في عتمة قلبي " [ص:٧٣٤]

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

" أتفكرُ؟ هذي وسوسة استغفر واصرخ / يأهل الإيمان احموني/ داووني من فكري" [(١)].

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

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

وهنا تتسع دائرة الصمت أكثر كي تشمل الوطن بأسره .

(٦/٣) الصمت / الوطن

يقول أدونيس" إنّ الشاعرَ الذي يستمرُّ في كتابةِ الشعرِ صامتًا على الطغيان حوله يكون مشاركًا في هذا الطغيان " [(٢)] . وهذه المقولة تكتسب أهميتها هنا حين يصل الصمت إلى الدائرة الكبرى ، دائرة الوطن، فبقدر ما كانت بدايات بلند الحيدريّ بدايات رومانسية

(١) أدونيس: الكتاب (أمس المكان الآن) ، ط. دار الساقي ، بيروت ، ١٩٩٥ ، ٦٠/١ .
(٢) أدونيس. زمن الشعر ، ط. دار العودة ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ٦٢

انطوت فيها ذاته على صمته " المر " وانسحبت من المشهد العام بضجيجه وتقلباته نجدها في خريفها الأخير تشتبك مع الواقع الخارجيّ تشابكًا حادًّا . فقد تنامى عند الشاعر الشعور بالقهر العام . والكبت الشديد . وانعقد فمه وتصلب جسده في تابوت الصمت . لكنه ما عاد يخشى أذى السلطان وقوته .يقول بلند نثرًا: " ستسألون لماذا لا يتغنى شعري بالأحلام؟ .. تعالوا إذن وانظروا الدم في الشوارع، تعالوا انظروا " [1] لقد خشي الشعراء – فيما قبل أن يصرحوا بأفكارهم خوفا من بطش السلطة . "فانصرفوا إلى تقريع الشعب الذي تحمل الأذي صابرًا " أما بلند فقد أدرك أن الأسباب المؤدية إلى شل حركة التطور في المجتمع هي " استكانة أدبائه إلى رضًا فردي يحيلهم إلى جوقة من المطبلين والمزمرين والمدّاحين"[2] إذن فقد قرر أن يتكلم لكن ستظل القوى الرادعة تسكته لأنه " في عصر الزيف لا يقول الشاعر كل ما في نفسه " [3]. يقول:

" العدلُ أساس الملك

ماذا ؟؟

كذبٌ .. كذبٌ .. كذبٌ

الملكُ أساسُ العدل

إن تملك سكينًا ... تملك حقًّا في قتلي

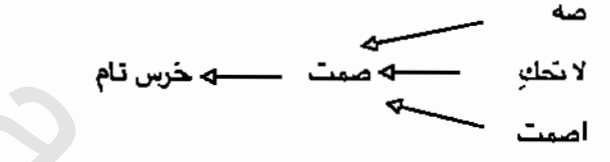
صه .. لا تحك .. لا تحكِ .. لا

اصمت " [ص:٤٨١]

لقد تعجب الشاعرُ من الحكمة الشهيرة " العدل أساس الملك " وعدم فاعليتها في وطنه وذلك عن طريق الاستفهام المفرغ من وظيفته الاستخبارية " ماذا؟!"فهو لا ينتظرُ جوابًا فالجوابُ معروف لديه مسبقًا . الأمر الذي جعله يصرخ"كذبٌ " مسقطًا المسند إليه في جملة اسمية مرددًا المسند ثلاث مرات متتالية تكشف عن وعيه التام بحقيقة العدل في وطنه . فقد أدرك أن " ميزان

(١) بلند الحيدري : إشارات على الطريق ، ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت (د.ت) ص ٦٠
(٢) د. يوسف عز الدين : الشعر العراقي الحديث ، ص ٢٣٤ .
(٣) بلند الحيدري: الأعمال الكاملة . ص٤٣١ .

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



يقول :

" بغداد ماتت من جرح فيها

من خرس أعمى شلّ لسان بنيه " [ص:٧٢٣]

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

" يا أبرهة الأشرم

يا خرسًا في شفتي شعب أبكم

يا جرحًا يلهث في صمتي " [ص:٧٩٦]

لقد أجهز الصمت على بغداد فغيّر ملامحها ، فما عاد فيها غير العتمة (= غربة النجوم) والتخبط الليلي ، **يقول بلند :**

" معذرة

ضيوفنا الأسياد

معذرة يا أنتم الآتون من أقاصي البلاد

لقد كذب المذيع في نشرته الأخيرة

فليس في بغداد

بحر

ولا در .. ولا جزيرة

.....

فليس في بغداد

غير سورها القديم

غير صمتها الدميم

غير غربة النجوم في ....

صمت لياليها " [ص:٧٧٩]

فما عادت بغداد " بحر " العلوم الذي يستخرج منه " دُرُّ " المعرفة في شتّى دروب العلم ، وما عادت " جزيرة " الأمن التي ينعمُ فيها أبناؤها بالخير والسلام ، ما عاد فيها سوى " سور " الجهل القديم، الذي يحاول تسلقه جيل من الصامتين الذين يتخبطون تيهًا في ليل دميم .

بلند في اعتذاره هذا يتناص شعوريًّا مع اعتذار " معروف الرصافي " لـ " أمين مشرق " حين زار – الثاني العراقَ فلم يجدها كما كانت ، فوصف الرصافي العراق الكائن – في عصره – بقوله :

" أأمين جئتَ إلى العراق لكي ترى ... ما فيه من غرر الفُلى وحجوله
عفوًا فذاك النجم أصبح آفلا ... والقوم مُحتربون بعد أفوله
أو ما ترى قطرَ" العراق " بحسنه ... قد فاق مقفره على مأهوله
والليل فيه مكلّلا بمرصع ... وكواكب الإكليل من إكليله
فلقد عفا المجد القديم بأرضه ... وعليه جرَّ الدهرُ ذيلَ طوله
من أين يُرجى" للعراق " تقدمٌ ... وسبيلُ مُتلكيه غيرُ سبيله
لا خير في وطنٍ يكون السيفُ عند ... جبانه والمالُ عند بخيله
والرأيُ عند طريده والعلمُ عند ... غريبه ، والحكم عند دخيله "(1)

الرصافيُّ حين يتساءلُ عن سبيل التقدم للعراق ، فيجد أنه ليس ثمة سبيل للتقدم ما دام السيف عند الجبان ، والمال عند البخيل ، والرأي عند الطريد الذي أُجبِرَ – رغمًا عنه– على الطرد ، وما دام الحكم عند الدخيل ، وهذا الهم الوطني هو ما نجده مصبوغًا بالمرارة في قول بلند :

" بغداد

كيف يكون لمثلك أن تصمت ؟
أن لا تسأل أين أنا من حلم
كيف رضيت بهذا الخرس المدمي ؟
كيف رضيت بأن لا يسأل أبناؤك ..
عن كل مُحيِّك القتلى من أجلك
عن كل المنفيين لأجلك في غير بلادٍ وبلاد
عن كل الأرصفة الحبلى بخطاهم ودماهم " [ص:٨٠٨]

(١) معروف الرصافي : ديوان الرصافي ، ص ٤٢٥

ثمة روابط فكرية بين " بلند " و" الرصافي " ، نصل منها إلى أنه لا خير في وطن يَطردُ أبناءه خارج حدوده فيلازموا الطرقات والأرصفة الحبلى بدماهم بسبب أنهم تكلموا ورفعوا أصواتهم ، أو – بعبارةٍ أخرى وأدقَّ – لأنهم خلقوا للشعب عيونًا كي يرى القبح من حوْله ولأنهم خلقوا للشعب ألسنة فَعبّروا عن هذا القبح بصوت عالٍ .

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

الصمت = الموت ومن ثم : الكلام = الحياة

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

فمن الدائرة الأولى ، يقول الشاعر مخاطبًا طيوف الفناء:

" يا طيوف الفناء

مُرّي سريعًا

قد خبرتُ الحياة في كل دَوْر

فعرفت الهدوء

في الموت يحيا " [ص:٦٤]

فحرف الجر " في " يحدد إقامةَ " الهدوء " في" الموت " ، كما أن الفعل" يحيا " يحدد استمرارية هذه الحياة الصامتة في الموت .

وحين يخاطب الشاعر وحدته يجد أنها نمت واستطالت في ضفة" الموت " تمامًا كصمته الذي نما – هو الآخر – في الصمت ، يقول :

" هكذا أنتِ لموتي
عشبة صفراءَ في ضفة موتي
وحديثًا مسروقًا بالهمس
كالهجس
كصمتي " [ص:٢١٩]

يصل الأمرُ إلى ذروته حين يعي الشاعر أن الصمت والموت وجهان لشيءٍ واحدٍ يقول:

" أتململُ في الحرف لأحرج هذا الصمت
لأحرج هذا الموت
فإن شئت
سكتُّ ... وتمتُّ " [ص:٦٤٩]

لذا نراه يتساءلُ :

" كيف سأبرأ من صوتي
من صمتي
من موتي
لا أدري
لا أعرف " [ص:٧٣٦]

الشاعر في هذا السياق ، والسياق قبل السابق – فضلاً عن جمعه الصمت والموت في سلة واحدة – يُفردُ الدال بسطرٍ شعري مستقل ، وهو بهذا التشكيل البصريّ يعطيه – أي الصمت – جواز المرور لإنتاج الدلالة الشعرية [1].

(١) أعطى شعراء الحداثة للمفردة حقوقًا تساوي حقوق التركيب ، بل تزيد عليها في بعض الأحيان ، فقد أصبحت صاحبة حق مشروع في الاستقلال بانتاج الدلالة ، ومن ثم أصبح لها حق مشروع في الاستقلال بالسطر الشعري، ينظر البلاغة العربية قراءة أخرى د. محمد عبد المطلب ، ص ٨١، ٨٢.

obeikandl.com

وحين تستحثه المحبوبة على الكلام – في الدائرة الثانية من دوائر الصمت – نراها تظهر آثار الموت التي حلّت بها من جفاف اليدين ورقة الأطراف المثلجة ، والوجع الذي يحتل جميع أعضائها .

تأخذ ثنائية (الصمت / الموت) بعدًا أكثر مأساويًّا في الدائرة الأخيرة ، حين يكون كلٌّ من الصمت والموت فاعلاً تركيبيًّا ودلاليًّا في السياق ، يقول :

" بغداد

ويلم غناءَك صمتُ

ويفور بنا في جرح عنائك موتُ " [ص:٢٠٨]

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

حين تقيم الدراسة معيارًا للسياق اللغويّ الذي يردُ فيه الدّال ، فإنها – بذلك – تنأى عن " الجدولة الإحصائية " القاصرة لمفردات المعجم الشعريّ ، إذ إنها لم تعزل الدّال عن سياقه[1] ، وحين تقيم معيارًا للسياق بيئة الكلام ومحيطه ، فإنها بذلك تكشف عن الموقف الشعريّ العام للشاعر في أجلى صوره، فتفصح عن رؤيته للعالم حوله .وهذا أحدُ المطالب الشرعية للدراسة النقدية

****

(١) انظر: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) د. محمد مفتاح ، ط. المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط.٣، ١٩٩٢، ص: ٥٩، ويراجع مدخل هذا الفصل .

المبحث الرابع

مفردات اللون

(٤/١) استطاع الشعرُ – في العصر الحديث – أن يستوحيَ كثيرًا من الفنون والفنون التشكيلية على وجه الخصوص ، " كما استطاعت هذه الفنون، والفنون التشكيلية أن تستوحي الشعر، وأن تقيم بين اللون والكلمة علاقةً وثيقةً يتداخلُ فيها اللامرئيّ بالمرئيّ والرموز بالإشارات والتجريد بالزخرفة " (١).

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

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

---

(١) د. عبد العزيز المقالح : شعرية اللون ، مجلة فصول ، مج١٥، ع٣ ، ١٩٩٦ ، ص ٣٢٠ .
(٢) يورف ستريلكا: العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى ، ترجمة مصطفى ماهر ، مجلة فصول ، مج ٥، ع٢، ص ٢٠
(٣) العلوي الطراز ، ٢/٧٨، ٧٩
(٤) القزويني. الإيضاح في علوم البلاغة ، تحقيق محمد عبد القادر الفاضلي ، بيروت ٢٠٠٤ ، ص ٣٣٧

والتعريفان يكشفان عن مدى وعيّ الناقد القديم لوظيفة اللون في الخطاب الشعريّ إذ يكسب الكلام بلاغة ويزيده حلاوة عند العلويّ ، الذي لم يبين الأصل الراسخ والفرع الناسق له في البلاغة،لذا يقترب القزويني أكثر من بيان هذا الأصل حين يربط "التدبيج " وأثره بالكناية والتورية .

(٣/٤) تصبح مفردات اللون من الدوال الرئيسة للمعجم الشعريّ حين تكشف – في حالة ترددها الواضح – عن جوانبَ من تجربة الشاعر ورؤيته ، " فهي ليست مجرد ألوان تراها العين ، بل هي ترتبط بأحاسيس وذكريات سارّة أو مكدرة "[١]، أو على حد تعريف العلويّ السابق ، حين ربط استخدامها بالذم تارة ، وبالمدح تارةً أخرى .

فللألوان – إذن – علاقةٌ وثيقةٌ بالمعجم الشعريّ ، على اعتبار أنه يشكل الدوائر الرئيسة للعالم الشعريّ ، ففي الوقت الذي تتم فيه عملية اختيار الألفاظ بطريقة معينة " بحيث تثير معانيها، أو يراد لمعانيها أن تثير خيالاً جماليًّا ، فإن ذلك ما يمكن أن يطلق عليه المعجم الشعريّ"[٢] . فالألوان " عنصر من عناصر المعجم الشعريّ الذي يكاد ينغلق على كل شاعر "[٣]، كما يسهم المعجم الشعريّ في " تفسير دلالة اللون مما يعين على فهم التجربة الشعرية بوجه عام . ذلك أننا قد نجد جملة ألوان لدى الشاعر توجّهنا الدلالةُ المعجميةُ عنها توجيهًا ما ... ، وبذلك يقوم هذا التزاوج بين دلالة اللون ، والكلماتِ المنتشرة في النصّ بتقديم مفتاح فهم التجربة الشعرية "[٤]

(٤/٤) وحين يكون مناط الحديث عن الألوان ودلالتها في الخطاب الشعريّ عند " بلند الحيدريّ " لابد أن نذكر – أولاً – أن الشاعر كان فنّانًا تشكيليًّا ، له آراؤه ورؤاه في الفن كما كان له في الشعر، الأمر الذي يجعلنا ندرك مدى وعيه في توظيف مفردات اللون في شعره ، فهو في قصيدةٍ من قصائده كما في لوحةٍ من لوحاته حريصٌ على وضع اللون المناسب بتقنياته المتعددة في الوضع المناسب .

---

(١) شكري الطواسي: مستويات البناء الشعري .. ، دراسة في بلاغة النص ، ص ٥٧٧ .
(٢) د. خالد سليمان خليل حاوي ، دراسة في معجمه الشعري، مجلة فصول، مج ، ع ٢/١، ١٩٨٩، ص ٤٧، ٤٨.
(٣) د. محمد عبد المطلب: شاعرية اللون عند امرئ القيس ، مجلة فصول ، مج ٥ ، ع٢ ، ١٩٨٥، ص. ٥٥ .
(٤) د. يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية واستيحاء الألوان ، ط. دار النهضة العربية ، ط١ ، ١٩٨٥، ص:ك، ل .

ولابد أن نذكر – ثانيًا – أنماط توظيف اللون في خطابه الشعريّ ، وذلك قبل الولوج في تحليل معطيات الجداول الإحصائية.

أنماط توظيف اللون[1] في شعر " بلند الحيدريّ ":

النمط الأول:

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

- الظلال السوداء [ص٣١ ، ٤٣٥]
- سود أيامك [ص١٦٤]
- الليالي السود [ص١٧٠، ٢٧٧، ٣١٣، ٣٣٦]
- الأبد الأسود [ص١٩٥]
- غطاء أبيض [ص٤٤٥]
- كفن أبيض [ص٥٣٨]
- البيت الأبيض [ص٦٥٦]
- أوراق بيضاء وأخرى صفراء [ص٧٢٦]
- الليالي الحمر [ص١٥٢]
- الضحكة الصفرا [ص١٣٢]
- رسالة صفراء [ص٤٢١]
- كتب صفراء [ص٧٨١]

---

(١) انظر في ذلك : د. محمد حافظ دياب ، جماليات اللون في القصيدة العربية ، مجلة فصول ، مج٥ ، ع٢ ، ١٩٨٥، ص٢٤ وما بعدها

obeikandl.com

- الأفق الأزرق [ص١١٩]
- الرؤى الخضراء [ص١٦١]
- الأحلام الخضراء [ص٧٧١]

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

في قوله :

((*For Hope the gentle green*))[٦]

---

(١) انظر: د. محمد الهادي الطرابلسيّ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص ٣١٩ .
(٢) د. أحمد مختار عمر :اللغة واللون ، ط. دار البحوث العلمية ، الكويت ، ط١. ١٩٨٢، ص ٧٠ .
(٣) نفسه: ص ٧٥ .
(٤) نفسه : ص ٧٦ .
(٥) نفسه : ص ٧٤ .
(٦) د. محمد حافظ دياب- جماليات اللون في القصيدة العربية ، مجلة فصول، مج٥ ، ع٢ ، ١٩٨٥، ص ٤٦ .

النمط الثاني :

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

- الحق أبيض كالأحلام [ص٤٩٢]
- ... صفراء كالصمت [ص٢٥٦]
- صفراء كالبهتان [ص٣٥٢، ٤٠٩، ٤٧٥، ٧٦٣]
- المصفرة كالداء [ص٦١٨]
- الأصفر كالسل [ص٨١١]
- مسودة كضميري [ص١٣٩]
- صحيفة سوداء مثل القار [ص٢٤٠]

فاللون الأبيض لون الطهر ، والنقاء والصدق ، فحين يصف الشاعر محبوبته فليس غريبًا أن يشبهها بالهمسة البيضاء [ص:٢٧] ، وليس غريبًا أن يكون الحقُّ أبيضَ كالأحلام لِمَا في اللون الأبيض من دلالات الخيروالصدق، وبما إنه – أي اللون الأبيض – " نَعَمْ في مقابل "لا" الموجودة في الأسود" (١).

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

أمّا اللون الأسود بدلالته السالبة فيضعه الشاعر في علاقة تشابهية مع ضميره / ذاته الخائفة من المجهول ، الجانحة دومًا إلى التكتم والصمت ، كذا الليل بما فيه من ظلمة فإنه يشبهه بصحيفة سوداء مثل القار.

النمط الثالث

---

(١) د أحمد مختار عمر ، اللغة واللون ، ص ١٨٥ .
(٢) نفسه ص ١٨٤

وقد استخدم فيه الشاعر مفردات اللون على مستوى الرمز، حيث استخدم مدلولات اللون لتمثيل دواله، ومن ثم كان هذا الاستخدام أشد تعقيدًا من النمطين الأولين لأنه يتجنب الاقتراب، وإن استحال في أحيان إلى مستوى المجاز التقليدي المجرد الذي قصده القزويني بقوله: "... بقصد الكناية أو التورية"، وهذا ما يتضح في السياقات الآتية :

- المعاطف السوداء [ص٥٠١]
- الأرصفة السوداء [ص٤٤١]
- الجدران السود [ص٦٧٢]
- الخبز الأسمر [ص٦٦١]
- مرآة سوداء [ص٧٣٣]
- أعينها البيضاء [ص٢٤٠]
- الباقات البيضاء [ص٤٨٠، ٥٠١]
- دموعًا بيضا [ص٧٤٢]
- فكرة حمراء [ص٢٢]
- اللون الأحمر في السكين [ص٧٩٩]

فـ " المعاطف السوداء " هي معاطف رجال الشرطة المتربصين للشاعر أينما توجَّهَ و" الأرصفة السوداء " هي أرصفة الشوارع البغدادية التي تصعلك عليها واتخذها فراشًا في شبابه، و " الجدران السوداء " هي جدران السجن بما تحمله من كآبة ويأس، هي جدران السجن التي سلبت منه سني عمره، أما " الخبز الأسود " فهو خبز الفقراء المصنوع من دقيق غير الدقيق الفاخر الذي يصنع منه الخبز الأبيض[1]، بينما كانت " المرآة السوداء " هي العاكسة لهذا الواقع الأليم المحزن الذي كان يحياه .

---

(١) نفسه: ص: ٧١ .

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

" تلهو بأعينها البيضاء ديدان.

فلا تحس

ولا ترثي لما فيها " [ص:٢٤٠]

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

" يُوَشُّون ياقات قمصانهم برياط السكوت "[١]

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

أما " اللون الأحمر في السكين " فهو الدم ، " الأقنعة الحمر " ، هي أقنعة المحتل الأجنبيّ الطامع في الأراضي العربية ، أما الجراد الأصفر في قوله :

" ورأيت دمي في عيني ميت لم يقبر

في خارطة شوهاء على صفحة دفتر

وحزنت لها ... ولأمي

ولوجهي المدمي ... هذا الملفوف كجمجمة

في خبز أسمر

الملقى وعدًا لجراد أصفر " [ص:٦٦٢]

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

---

(١) أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة ، ط. مكتبة مدبولي ، د ت ، ص ٣٢٦

(٢) د أحمد مختار عمر اللغة واللون، ص ١٦٦ .

النمط الرابع :

وهو نمط العدول ، أو " الانزياح " ، الذي يعني – بحسب تعريف " جان كوهين " – البعد عن مطابقة الدال لمدلوله ، فالدوال اللونية استنادًا إلى هذا الأسلوب لا ينبغي أن تكون تعبيرًا أمينًا أو صادقًا لمدلولاتٍ غير عادية ، بل هي التعبير غير العادي لكونٍ عادي" (١)

ومعنى ذلك أن شاعرية مفردة اللون – في هذا النمط الأسلوبيّ – تأتي نتيجة الانحراف عن المعنى الأصلي ، وذلك لأنّ كلَّ انحرافٍ لابد أن يكون مسبوقًا بقاعدة معيارية ينتهكها ويقاس إليها مدى انحرافه " (٢) ، وذلك ما نراه في السياقات الآتية :

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

فالمبسمُ " الثغر المتبسم " بلونه الأبيض بما يوحيه بأجواء الصفاء والإشراق والحب ، يؤول إلى" مبسمٍ أسودَ " لما في السواد من معاني الحزن والألم . كذا الأمر في " الزنبقة " (٣) ذات الرائحة الطيبة، تستحيلُ إلى نبتةٍ سوداء تحمل التشاؤم والانقباض وهذا بلا شك يعكس رؤى الشاعر لواقعه ، إذ إنّ هذا السواد المحيط به يعكس دلالة نفسية أعطت شعره صبغة تشاؤمية مريرة ، امتدت في أحايينَ كثيرةٍ إلى نزعة العدمية والفناء .

أمّا حين يتم العدول من لون الحمرة في الدم إلى السواد ، فهذا يعني أنَّ هذا الدَّمَ – بلونه الأسود جاء نتيجة آلام بدنية ونفسيةٍ قاسية عانى منها الشاعر كثيرًا .

---

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

وتحلل صورة" العار" بلونه الأبيض هي الصورة اللونية الأكثر انزياحًا في هذا التشكيل اللوني، إذ إنّ كلمة " العار" بما فيها من المعاني السلبية يناسبها من الألوان " الأسود " – لا غير– إلا أن الشاعر يقرنها باللون الأبيض ، ومن ثم يتم العدول عن اللون الأسود إلى اللون الأبيض ، كما كان " الماء " و" اللبن " الأسودين عند العرب في الأداء اللغويّ قديمًا[1].

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

ربما كان العدول إلى اللون الأزرق لما فيه من حالات الاغتمام والحزن والكآبة كما في التعبيرات الإنجليزية : ((*Feeling blue-blued evils-blues*))[2]، كما أنه – في إحدى وجوهه – يدلُّ على الخمول والكسل ، والرقود التام ، مما يناسب حال الموتى في الأكفان .

أما" الأوردة " – أوعية الدّماء – فالغالب على لونها الخضرة ، ومن ثمَّ تتحول الخضرة إلى زرقة، لما في الثانية من شعور بالمسؤولية ، والإيمان برسالة ينبغي تأديتها[3] وهذه الدلالة هي المناسبة لسياق اللون ، حيث يخاطبُ " بلندُ " خليلَ حاوي " قائلاً :

" قل للزمن الآتي : لن تأتي
يا أنت الرابضُ ما بين الأوردة الزرق
ولبض العرق " [ص:٦٤٤]

ومن خلال ما سبق يستطيع الباحث أن يقرر أن الشاعر تنوعت استخداماته أسلوبيًّا لدوال اللون، فلم تأتِ على نمط واحدٍ، مما يعكس مدى وعيه بمفردة اللون ودلالتها في الخطاب .

(٥/٤) يسعى المبحثُ – في خطوة ثانيةٍ – إلى التوقف على دوال الألوان وإيحاءاتها بوصفها عنصرًا من عناصر المعجم الشعريّ عند " بلند الحيدريّ " ، لذا قام المبحث بتقسيم الدوال

---

(١) د. أحمد مختار عمر: اللغة واللون ، ص ٧٢
(٢) نفسه: ص ٧٩ .
(٣) نفسه ص ٨٠

اللونية بحسب تقسيم ((ليوهرفتش)) للألوان[1]، فصنع جداول لهذا التقسيم وقام بتحليل معطيات هذه الجداول ليصل في النهاية إلى رؤية شاملةٍ تتسق مع الموقف الشعريّ العام المتمثل في أعمال الشاعر ككل.

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

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

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

بيد أنّ المبحث لا يتوقف عند هذا الحد فحسب،بل سعى- كما هو دأب الدراسة - إلى تحليل معطيات هذه الإحصاءات، بل إنّه يقترب أكثر إلى وضع الدال في سياقه إيمانًا بأن السياق " يساعد على فهم دلالة اللون "[2]. كذا إيمانًا بأن " دوال اللون في الخطاب الشعريّ شأنها مثل غيرها من الدوال تتآلف مع هذا الخطاب تآلفًا غير متوقع وتتحرر نتيجة التراخي في أواصر التركيب، وتنخرطُ في علاقات جديدةٍ تستجيب لمتطلبات الشعرية، ذلك لأن لهذه الدوال رموزًا ومعانيَ، ووظيفة الشاعر هي معرفة استخدام هذه الرموز، وتلك المعاني، ليعيد تشكيل اللغة، ويخلق لها ذاكرة جديدة حدسية تتمكن من استصفائها وتفجير أعماقها "[3]

(٤/٥/١) يعد اللون الأسود أكثر الألوان استخدامًا في شعر " بلند الحيدريّ " إذ يبلغ معدل تكرار اللون الأسود فقط " تسعًا وثمانين " مرةً، هذا بجانب إيحاءاته فمفردات العتمة كلها تبلغ " ثلاثًا وتسعين ومائتين " مرة، ومفردة " الظل "[4] تبلغ " تسع عشرة مرة ومائة " في حين وصل

---

(١) ينظر: جماليات اللون في القصيدة العربية، د. محمد حافظ دياب، مجلة فصول، مج ٥، ع٢، ١٩٨٥، ص٤٣، ٤٤.

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

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

(٤) وذلك لما في كلمة ((الظل)) من غياب للنور عن طريق حجره، فالظل عن السحاب ما وارى الشمس منه أو سواده، والعرب تقول: ليس شيء أطل من حجر، ولا أنفا من شجر ولا أشد سوادا من ظل.
انظر معجم الألوان في اللغة والأدب، جمع وترتيب د. رين الحويسكي، ط مكتبة لبنان ناشرون، ط ١، ١٩٩٢، ص١٣١، باب الطاء

معدل تكرار مفردة " الطين " إلى خمس عشرة مرةً يليها مجموعةٌ من الصفات ، وهي (فاحمة، داكنة، دكنة، قاتمة، قاتم، قاتمات) وصل معدل تكرارها إلى اثنتي عشرة مرة[1] ، تلتها مفردة "الدخان " بمعدل " تسع " مرات ، ثم مفردة " الوحل" ست مرات ، ثم – أخيرًا – مفردة " الأسفلت " التي تكررت مرتين فقط .

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

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

[أ] وصفٌ لموجودات مادية محيطة به ، وهذه الموجودات تجسد الحزن والكآبة والشؤم أمام عينيه، على ما نراه في السياقات الآتية :

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

---

(١) قاتمة ، قاتم، قاتمات: ثماني مرات، صفحات ٥٥، ٩٥، ١٢٥، ٢٢٣، ٢٢٨، ٣٤٢، ٣٤٤، ٤٠٨، ((فاحمة)) مرة واحدة صفحة ٥٧، داكنة، دكنة: ثلاث مرّات، صفحات : ٩٦١، ٧٤٢، ٨١٣ .

- قنديلاً أسود [ص:٥٦١]
- طاولة سوداء [ص:٥٨٣، ٥٨٤، ٧٢٦]
- أرض سوداء [ص:٧٢٣]

فعناصر الكون المادية المحيطة به كلها سوداء ، فالطرقات بما تحويه من أرصفة وجدران وقناديل وأسوار ، ورمال، وأنهار، بل الأرض كلها قد التفت بالسواد أمام عينيه ومن ثم حياته كلها ، يقول:

" حتّى تعودتُ الحياه

سحابة سوداءَ ألقت رحلها بجناني " [ص:٩٦]

فلم يعد السحاب عنده مجازًا عن المطر الذي يحمل الخير، فهي سحائبُ سوداءُ تلقي مطرًا أسودَ على أرضٍ متكلسةٍ صلدة يحيا عليها الشاعر، بين جدران سوداء .

[ب] وصف للموجودات المعنوية التي تحيط بالشاعر كالليل ، والصباح ، والأبد والأحلام وغير ذلك على النحو التالي :

- سواد الليل [ص:٩٩]
- الظلال السوداء [ص:١٣١]
- سود أيامك [ص:١٦٤]
- الليالي السود [ص:١٧٠]
- الأبد الأسود [ص:١٩٥]
- أحلامنا السود [ص:٣١٨، ٤٥١]
- الأعمدة السوداء من جرائد الصباح [ص:٦١٠]
- أغاني سوداء [ص:٦٣٤]
- ألمٌ أسود [ص ٧٤٣]

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

[جـ] وصفٌ أصليٌّ لأشخاص، وفي هذا الاستخدام تخرج دلالة اللون الأسود من الحزن واليأس والتشاؤم، وذلك حين يصف محبوبته " السمراء " بأنها حلمه الطاهر النقيّ، فقد أحبَّ العرب – منذ القدم – اللون الأسمر، وردَّدوه لوصف البشرة أو الشفتين يقول بلند:

" سمراء

يا حلمي المضمخ بالهواجس والظنونِ

يا غفوة / قدمت في واحاتها حتّى جنوني

ولكم تفيّأت السكونَ اعبُّ حبك في سكوني " [ص:١٥٩]

فالمرأة السمراء في هذا السياق امرأة مثال، ذات واحاتٍ مقدَّسةٍ يتفيأ الشاعر ظلها، ينهل الحب في ربوعها الساكنة الوادعة، والفتاة السمراء في السياق التالي هي بغداد يقول:

" بغداد

يا وجه فتاةٍ سمراء تراود كل مساءٍ أرقي

يا تعبًا مرًّا في عرقي

يا بسمة طفلٍ

يا سطوة غلّ

ماذا لك فيّ ... وماذا تركت أيامك لي

أكثر من موتك في جرحي يا بغداد " [ص:٥٣٨]

ويخرج اللون الأسود عن دلالات الحزن أيضًا حين يتحدث " بلند " عن" تشكايا " فحين يُوَدِّعه الوداع الأخير في " أصيلة " . يقول:

" وتشد على كفيك السوداوين يدايا

ونقول: سنرجعُ ... لابد وأن نرجعَ

.....

واصبح ... اصبح

تشكايا

لا تمض

يا من أحيت بوهجك كل الأرض " [ص:٧٤٣]

فالكفُّ السوداء هنا مجاز عن تشكايا الذي استطاع أن يزيحَ بها الجهل عن بني وطنه.

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

" قُلْ كلا .. لن نسمح

أن نذبح

لن نسمح

أن يربح تجار الجلد الأسود من جلدي غلا

من جلدي نعلا

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

إلا أن هذا الاستخدام للون الأسود قليلٌ، ولا يعول عليه الشاعر كثيرًا ، وإنما الغرض من المجيء به هو رصد الدوائر السياقية التي يتحرك فيها اللون .

(٤/٥/٢) يأتي اللون الأصفر في المنزلة الثانية في استخدام الشاعر للألوان ، بيد أن اللون الأصفر لم يُلمح له إيحاءات في أعمال الشاعر ، فضلاً عن كون استخدامه جاء على شكلين فحسب [أ] وصف للماديات. كما في السياقات الآتية :

- شمعتي صفراء في اللون [ص : ٣٦]
- عشبة صفراء [ص:٢١٩]
- ملح مصفر [ص ٤٠٧]
- صفرة كفيه [ص ٤٩٥]

- طحالب صفراء [ص:٧٦٣]
- فلاة صفراء [ص:٧٦٥]
- القمر الأصفر [ص:٨١١]

[ب] وصف للمعنويات. كما في السياقات الآتية :

- اصفرار ظنونك [ص:١٢٧]
- ضحكة صفراء [ص:١٣٢]
- حروفي الصفر [ص:٤٢١]
- كذبة صفراء [ص:٤٤٩]
- شهادة صفراء [ص:٤٧٥]

واللون الأصفر في الاستخدامين السابقين ارتبط بدلالته النفسية من حيث كونه يرتبط بالمرض والسقم والجبن والغدر والخيانة .

(٤/٥/٣) اللون الأخضر هو لون الخصب والرزق والنماء، كما أنه لون الغضاضة وعدم النضج، لكنه في جانبٍ من جوانبه يرتبط بمعاني الدفاع والمحافظة على النفس فهو إلى السلبية أقرب منه إلى الإيجابية .

وقد احتلّ هذا اللون المرتبة الثالثة في استخدام الشاعر للألوان ، بمعدل تكرار (٢٦) مرة وجاء في استخداماته حاملاً الدلالة الأولى، وهي دلالة النضارة وعدم النضج والخير والنماء " يقول " بلند " :

" ولن تموتي

مادام حرفٌ أخضرٌ يومئ وشمس تولَدُ " [ص:٣٧٧]

فهو حين يرثي " سميرة عزام "يرى أن الحرف الأخضر هو الذي يجدد حياتها، بما في الأخضر من معاني الخصب والنماء .

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

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

" اصحيحٌ يا مظفرْ

أن غصنًا طمرته الريحُ في الصحراء

رغم الريح والصحراء

أخضرْ ؟ "

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

" اسكتي يا ريح ... اسكتي يا ريح

فالإنسان ألّى كان

لبعٌ يتفجّرْ

وسيبقى الغصن أخضرْ " [ص:٤٠١]

الشاعر في هذه السياقات وغيرها يعوّل على هذه الدلالة الشائعة للون الأخضر على مستوى وصف المعنويات أو الماديات .

(٤/٥/٤) يمثل اللون الأبيض المرتبة الرابعة في استخدام الشاعر لمفردات اللون ودلالات اللون الأبيض تنحصرُ في الطهر والصفاء والنقاوة والصدق[١].

إلا أن هذه الدلالة تأتي مزدوجة الأداء ، فقد يكون اللون الأبيض بذاته رمزًا للطهر والنقاء والصدق ، كما يكون رمزًا للموت بما فيه من صفاء ونقاوة .

وقد استخدم " بلند " اللون الأبيض بدلالتين مختلفتين .

الأولى بما يوحيه اللون من معاني الطهر والنقاء والصفاء . وذلك حين كان تحدّث فلته قائلاً

" يا طفلتي ...

---

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

نامي بقلب الدُّجى

وانطلقي

أنى يَمُرُّ السحابُ "

وسرّحي دنياك في سجوة بيضاء لم تلتق عليها اكتئاب " [ص:١٧٥]

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

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

يقول " بلند ":

" يا جدي

أنتَ غرست بعيني الوعدَ

بأن لا أنسى وطني

قلت: صن العهدَ

ولا تخذله غدا

يا جدي ...وتُّ كما شئت

ولم تلك ملعونًا

لم تلك سجنًا أو مسجونًا

كنت كما شئت عطاءً أبيض " [ص:٤٤٥]

obeikandl.com

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

" صُنِ العهدَ

ولا تخذله غدا "

لذا بعد أن يموت الجد يبقى الحفيد يلملم ملاءته البيضاء عَلَّهُ وهو في سجنه يولد ثانية في وعدٍ جديد ، يقول :

" أنا يا جدي

ما زلت ألملم نفسي في كل ملاءاتك

تلك البيضاء بلون براءتك يا جدي

ارمِ بوجهك في سجني ... من يدري

قد تولد ثانية في وعدٍ ... في شيءٍ

من عنيد

في شيءٍ من بعض براءاتك ... يا جدي

قل لي:

هل لك أن تولد ثانية في جلدي " [ص:٤٤٨]

فملاءات الجد البيضاء رمز لبراءته ، وهي بما تمثله من علاقة مجازية عن الجد تمثل أهمية براءة هذا الجد وصدقه للشاعر في وقته الحاضر .

الثانية: ما توحيه دلالات اللون الأبيض من معاني الموت .

والذي يؤدي هذه الدلالة مفردة تشع لونًا أبيض ، وهذه المفردة ترتبط بذكر الموت فـ " الكفن " الأبيض دلالةٌ على الطهر والنقاء غير الفعّال لما في صاحبها من فقدان للحياة يقول بلند :

" هل لي إن عدت غدًا لمدينتي

هل لي أن

أسأل عن ..

عن وطنٍ .. لا عن كفن

لا عن كفن " [ص:٤٤٢]

فالعودة إلى الوطن بما فيه من تكتلات القهر والفقر والمرض عودةٌ – بلا شك – إلى الموت (=الكفن) ، ومن ثمَّ يصبح للثنائية الموسيقية (الوطن/الكفن) بعدًا أكثر مرارةً يُلمح من خلال الاستفهام المشحون بمشاعر الرغبة والأمل في العودة إلى الوطن .

بيد أن هذا الوطن يظل فكرة غافية في وجدانه ، يوقظها حنينه الجارف إليه سيظل هذا الوطن خارطة في جيبه الأيسر بجوار قلبه ، حتى وإن عاد في كفنٍ أبيضَ يقول :

" بغداد

إن متُّ وإن عشتُ

فما زلت خارطة في جيبي الأيسر

تحمل عينيكِ العميقتين

طريقين لهذا الهارب منكِ

وذاك العائد محمولاً في كفنٍ أبيض " [ص:٥٣٧- ٥٣٨]

فهو لم يزل يحفظ عهد الجد – كما سبق – حتى وإن مات ، ورجع محمولاً في كفن أبيض .

(٤/٥/٥) بينما يأتي اللون " الأحمر " في المرتبة الخامسة في استخدام الشاعر لمفردات اللون ، وقد استخدم " بلند " مفردة اللون الأحمر عشرين مرة ، منها ما جاء على الأنماط الأسلوبية الثلاثة التي أوضحها المبحث مسبقًا ورصدها هناك ، إلا أنه سيتوقف هنا على دلالة استخدام اللون عنده ، وقد انحصرت هذه الدلالة في ثلاثة أشكال :

[أ] دلالة مبهجة وسعيدة على نحو ما جاء في قصيدة " الزهرة الحمراء " ، حيث تؤدي هذه الزهرة الحمراء دورها الرومانتيكي في التعبير عن مشاعره الحائرة يقول:

" زهرتُكِ الحمراء ... لمّا تزل ترقرق الأعطار
في مخدعي
وترقص الأحلام في غرفةٍ
أرقصت دنياها على أدمعي
كوني كما شئت / فإني هنا
أليمُ في أوراقها مرتعي
وأرتمي في طيبها
قراشة محمومة لا تعي" [ص:٤٣]

فهذه الزهرة الحمراء ، مُحَدَّدٌ مصدرها عن طريق ضمير الخطاب الأنثويّ ، ومن ثم فعطرها دائم مستمرٌّ يحملُ البهجة والسعادة في نفسه ، فهو يظل مقيمًا على أوراقها مرتميًا في عطرها .

يسهم في إنتاج هذه الدلالة – أيضًا – ظلٌّ من ظلال اللون الأحمر ، لكنه لم يأتِ إلا مرة واحدة ، وهو اللون الورديّ بما فيه من رؤى حلمية رومانتيكية ، يقول بلند :

" غدًا إذ يخفق الإعصار
حق بالرؤى الخضرا
وينهب كوخُنا الورديّ من أحلامنا السكرى " [ص:١٦١]

فالكوخ رمزله دلالته في معجم الشعراء الرومانتيكيين ، واللون الورديّ يمثل طزاجة الأحلام ونضارتها .

[ب] دلالة مفجعة حزينة، والذي ينتج هذه الدلالة إيحاء من إيحاءات اللون الأحمر وهو دال " الدم " الذي تكرر بمعدل " مائة " مرّة ، وهذا المعدل يكفي بأن نصف واقع الشاعر بانه واقع دمويّ كئيب، ممتلئ بالآلام والجراح وجاء توظيف هذا الدال – أسلوبيًا – بثلاثة أنماط، أخرجنا منها كونه عنصرًا من عناصر حسم الإنسان ، ورصدنا كونه إيحاءً للون الأحمر ومن ثمَّ جاء وصفًا لماديات ، ووصفًا لمعنويات .

[ب/١] وصف لموجودات مادية . كما في السياقات التالية :

- وتردامٍ [ص:٣٤]
- جرحي الدامي [ص:٦٠٥]
- كسرة الخبز المدماة على الحصيرة [ص:٧٧٧]

فالوتر الدامي يرصد حالة الحزن والكآبة في الموسيقا التي تتردد على مسامعه والتي تذكره بجراحه الدامية ، التي تأبى أن تندمل ، وهذا يقودنا إلى تحليل كسرة الخبز المدماة التي لا تنفصل عن واقعها الدمويّ الكئيب ، فهي لم تأتِ إلا بالجهد والعناء .

[ب/٢] وصف لمعنويات . وهذه المعنويات ترصد عن كثبٍ مشاعرَ بلند الحزينة في واقعه وهذا ما يلاحظ من السياقات التالية :

- يأسك الدامي [ص:١٧]
- صمتها الدامي [ص:٤٦]
- أمسي الدامي [ص:١٦٥]
- صمتي الدامي [ص:١٦٧]
- مشرقي الدامي [ص:١٩٤]
- تاريخه الدامي [ص:٧٠٣]
- الخرس المدمي [ص:٨٠٨]

فهذا الخرس الدامي نتج عن طول عهد الشاعر بالصمت / الخرس الداميين ولا يخفى ما في هذا من معاناة بآلام نفسية وجسدية ألقت بظلالها على تاريخ حياته بأسره .

[جـ] دلالة بصرية فقط. إذ يستخدم الشاعر اللون الأحمر كأداةٍ من أدوات طباعة الصحف، وخاصة في العناوين الرئيسة ، والإعلانات الهامة لما في اللونِ الأحمر من دلالات في الدعاية والتأثير، يقول :

" قف .. قف .. لا تعبر

احلم

ماذا في صحف اليوم

إعلان باللون الأحمر

خذ قرصًا .. قرصًا للنوم

لن أقرأ .. لن أحلم

سأنام بلا قرصٍ للنوم " [ص:٦٥٥]

فوجود الإعلان باللون الأحمر يثير الذهن ، ويلفت انتباه القارئ ، لذا فوجوده في الصحف أمر ضروريّ ، لكنّ الإعلان الذي باللون الأحمر هو المهم ، إذ تعمل السلطة على جعل الشعب في سبات عميق كما فرضت عليهم الصمت كما مرَّ في المبحث السابق تعمل على ترويج أقراص للنوم لجميع فئات الشعب شيوخه وشبابه ، إلا أنه – أي الشاعر يأبى أن يستجيب لهذا الإعلان ذي اللون الأحمر " سأنام بلا قرص للنوم "، ولكن مع ارتفاع الخط البياني للسلطة يقرر النوم بأقراص السلطة .

" ناولني قرصًا ... نأنام ... سأنام

وينام الشارع

شيء رائع ... رائع .. أقراص للنوم " [ص:٦٥٩]

(٤/٥/٦) يعد اللون الأزرق من الألوان قليلة الشيوع في تشكيل الإيقاع اللوني في شعر بلند الحيدريّ ، إذ تبلغ درجة تكراره أربع عشرة مرة فقط ، ويكاد يحصر الشاعرُ اللون الأزرق في إطار الماديات ، مستفيدًا من دلالة اللون حيث الصفاء والنقاء والشفافية والهدوء والارتياح كما في السياقات الآتية :

- الأفق بألوانه الزرقاء مأوى روحي السامية [ص:١١٩]
- أنتِ يا من تحلمين بالدروب الزرق [ص:٢٥٧]
- الحلم في متاهك الأزرق قد أتعب النحار [ص:٣٢١]

- لو ضم صحو سمائي الزرقاء هدبي [ص:٣٨١]

وهذه الدلالة ترتبط بأجواء الأحلام ، والسمو كما يظهر في السياقات السابقة حيث يتحكم في إنتاج الدلالة وضع اللون بجوار ما يناسبه (السماء / الأحلام) .

إلا أن اللون الأزرق قد يرتبط- أحيانًا – بالحزن والأسى والألم ، وهذه الدلالة تنتجها صياغة شعرية مميزة ، كما في قول امرأته.

" سيدتي قالت: آهٍ من وجع جف بعيني

ومن ثلج يتسلل في زرقة كفي " [ص:٦٧٦]

فاسم الفعل " آه " بما فيه من دفقة صوتية متألمة يعطي دلالة وجع العينين اللتين جفتا من الدموع. كذا يظهر ألم مرض" الزراقة "[1] الذي أصاب أطرافها .

(٤/٥/٧) تبلغ نسبة تكرار اللون الرماديّ في شعر الحيدريّ إحدى عشرة مرّة وبها يحتل اللون المرتبة الأخيرة عنده ، وترتبط دلالة اللون الرمادي عنده بدال " الرماد " الذي يشع أجواءً من الكآبة ، والوحشة ، والركود ، يقول:

" ليس لي ماضٍ

ومالي غير يوم

يرسم العمر على سود أغاني

وغدي فوق يد الغيب ثُنى

لتهاويل رماد ودخان " [ص:٣٥]

وفي سياقٍ آخرَ يقول :

" عمري رماد وابتسام دخانِ

---

(١) الزراق: زراق الأطراف «في الطب الباطني ، زرقة تصيب اليدين والقدمين ، تشبه مرض [رينود] ، ولكنه غير مصحوب باختناق موضعي وألم . المعجم الوسيط : ٤٠٧/١ ، ومن الملاحظ أن الشاعر هنا يستخدمه غير استخدامه المعجميّ، إذ يضيف له الألم المتمثل في اسم الفعل ((آه)) .

فدعي الرماد يضم أنوار الصبا " [ص:٩٥]

ويقول:

" بأيّ شيءٍ تحلمين يا مسالك الرماد " [ص:٤٩٠]

فالرماد بما هو عامل ماديّ من عوامل الفناء يعطي دلالة عدمية محزنة تذكر الشاعر بأحزانه وآلامه .

(٦/٤) ذُكِرَ في مدخل الفصل أن مفردات المعجم الشعريّ تتغلغل بقوةٍ في نسيج البناء الشعريّ بمستوياته التركيبية ، والتصويرية، والموسيقية ومن ثم أتت أهميته بما إنه يمثل " لحمة أي نصٍّ كان " [١]، مشكلاً الدوائر التي يتحرك فيها العالم الشعريّ .

ومفردات اللون – بما إنها من مفردات المعجم الشعريّ – تسهم في تكوين صورة بصرية ملونة للنص . فعن طريقها تتحول القصيدة إلى لوحة تتناسق فيها الألوان ، مشكلة رؤية بصرية جمالية، لما في التعامل مع الألوان فرادى وجماعات من غواية في شعر المحدثين[٢] ، حين أدخلوا إلى العالم الشعري كثيرًا من الفنون ، كما سبقت الإشارة .

فالشاعر من خلال وضع الألوان متوائمة بعضها بجوار بعضٍ يخلق رؤية بصرية تختلف دلالتها انشراحًا وانقباضًا بحسب الحالة النفسية ، على نحوٍ يشبه تواؤم الأنغام وهذا التواؤم هو الذي يعنيه المحدثون بانسجام الألوان وائتلافها[٣]

وقد تعامل " بلند الحيدريّ " مع الألوان فرادى وجماعاتٍ . وهذه الأخيرة شكلت عنده صورة بصرية ملونة مختلفة بحسب السياق النفسيّ عنده ، إلا أن هذا الاستخدام قليل غير منتشر في شعره ، ونكاد نلمحه في صورتين فقط . الأولى صورة بصرية ملونة تشعُّ حُزنًا وكآبة وصورة أخرى ظاهرها مفرح . لكن مع تنامي الخط الدرامي للقصيدة تنقلب إلى دلالة حزن وغربة وكآبة .

---

(١) د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ط. المركز الثقافي العربيّ، بيروت ، ط٣، ١٩٩٢، ص ٦١

(٢) د. محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص ٤٢ بتصرف

(٣) د. أحمد مختار عمر. اللغة واللون ، ص ١٣٢

الصورة الأولى :

استخدم فيها الشاعر الأحبار الملونة معادلاً لكل لون طعمًا يميزه عن غيره وهو بذلك يقيم جسرًا بين حاستين مختلفتين ، يقول .

" قالت: هل قرأت خطابي ؟

هل مرّت شفتاك بطعم الحبر؟

قلت لها : أعرفه

ليس سوى شفتي من يعرفه

طعم الحبر الأحمر حلو كدم المقتول بأمري

لا طعم لحبرٍ أخضرَ

طعم الحبر الأزرق مبتذل

كسني العمر

طعم الحبر الأبيض مخفّى خلف بقايا السطر

طعم الحبر الأسود لا أعرفه

إلا في شعري

إلا في الموت بسم مُرّ " [ص ٦٦٩-٧٠٠]

طعم الحبر ودلالته سيان عند الشاعر ، وعن طلال هذه الصورة البصرية الملونة نجد أن الشاعر لا يعرف إلا لونين ، الأول: الأحمر بوصفه إياه " طعم الحبر الأحمر حلو " حيث إنه محيط به، مألوف لعينيه ، يؤكد ذلك ارتفاع معدل تكرار دال " الدم " . والثاني . الأسود الذي قصر معرفته إياه في شعره ، وفي الموت المحيط به ، أما عن الأحبار الأخرى ، فالشاعر لا يرى لها طعمًا ، فهي ألوان إما لا طعم لها كالأخضر ،وإما مبتذلة كالأزرق ، وإما محفاة لا وجود لها إلا خلف السطور كالأبيض

فالشاعر في هذه الصورة يظهر اللونين الأحمر والأسود بتركيزٍ عالٍ ، الأول بإلحاقه بنية تشبيهية " كدم المقتول " ، والثاني: بإلحاقه بنية قصرية قصرت معرفته إياه في الشعر وفي الموت ، من ثم تظهر الدلالة التشاؤمية والدموية في اللوحة البصرية .

الصورة الثانية :

استخدم فيها الشاعر الزهور ، ووضعها في تناسقٍ ، منتظرًا أصحابه ليحتفلوا معه بيوم ميلاده ، يقول :

" زينت الدارا

أعددتُ سنادين الورد ورتبت الأزهارا

الحمر على مقربة من أزهار بيض

الزرق بجانب حمر

وقلت: سأنتظر

كلُّ الأشياء تعد لميعاد.. فلماذا لا أنتظر " [ص:٨٠٣]

وبعد هذا التنسيق الذي بدا من أول نظرة احتفال مفرح ، ينتظر الشاعر أصدقاء عمره وبعد انتظار دام الليل كله يقضي الشاعر ليلته وحيدًا على منضدة صماء بجوار شمعة تتآكل كسني عمره ، بعد أن نسي أصدقاؤه أنه اجتاز الستين بثلاث سنين .

إن تعامل الشاعر مع مفردات اللون بما إنها من مفردات المعجم الشعريّ كشف عن طبيعة رؤيته لواقعه، فكان واقعه أمامه ملتفا بالسواد ، مما يعكس حالة التشاؤم وفقدان الأمل كما كان واقعه واقعًا دمويًا كثرت فيه الصراعات والنزاعات الداخلية والخارجية ، فاللون – إذن – يسهم في إنتاج الدلالة الأدبية ، مشكلاً نواتج دلالية تتفق مع ما توصلت إليه الدراسة فيما سبق.

*****

المبحث الخامس

مفردات الأعداد

(٥/١) من خصائص المعجم الشعريّ عند " بلند الحيدريّ " استخدامه الواضح لمفردات الأعداد، فهي عنده وحدات معجمية تحظى بنسبة تكرار عالية ، ومن ثم يستطيعُ الباحثُ أن يطلق عليها مصطلح الخواص الأسلوبية ((*Stylistic Markars*))، وذلك " لارتباطها بسياقات معينة على نحوٍ له دلالاته "[١].

واستخدام مفردات الأعداد في الخطاب الشعريّ استخدامٌ له دلالته الأسلوبية إذ إنّ للعدد دلالتين:

الأولى : دلالة على معدودٍ حقيقةً ونصًّا .

الثانية: دلالة بيانية ، لا يراد فيها العدد بحقيقته ، وإنما يُراد تأثير التعبير بالأسلوب العدديّ في إبراز المعنى ووضوحه وبلوغه درجةً عاليةً من الدقة والإبانة .

كما لاحظ د. إبراهيم أنيس أن العدد "يستعاض به من تكرار الأسماء الظاهرة "[٢] ومن ثمَّ فالعدد يقوم بدورٍ بلاغيّ في النص ، وذلك عن طريق الإيجاز في الأداء اللغويّ فالكلمة المفردة (الواحدة) تعطي دلالة عددية كثيرة ، مع عدم تكرارها في النص، فحين يقول بلند مثلاً :

" والدرب لبيتي أمسى مقبرةً تمتد لألفي مقبره " [ص:٧٧٢]

فالعدد " ألفي " استعاض به من تكرار كلمة مقبرة ألفي مرة ، كما أنه أعطى دلالة مفجعة لكثرة جثث القتلى في الطرقات .

(٥/٢) تعامل" بلند الحيدريّ " مع طائفة من الأعداد مثل : خمسة، سبعة عشرة، عشرون خمسون، لكنّ هذه الدوال – فضلاً على عدم تكرارها في الخطاب الشعريّ – فإنها لم تكن غير مجرد وصف لموجودات مادية أو معنوية ، على اعتبار أن " أسماء الأعداد تضارع الصفات في

---

(١) د. سعد مصلوح: الأسلوب ، دراسة لغوية احصائية ، ط. دار الفكر العربيّ، القاهرة، ١٩٨٤ ، ص ١٨، ١٩ .
(٢) د. إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة ، ص ٢٩٣

العمل" [1]، لذا أخرجها المبحث من دراسته فهي بهذا الاستعمال اللغويّ لا تتجاوز درجة الصفر البلاغيّ ، في حين كان لمفردات التثنية حضورٌ قويٌّ بأشكالٍ أسلوبية مختلفة ، كما كان لاستخدام العدد " ألف " نفس الحضور القويّ في النص الشعريّ عند بلند ، لذا سيتوقف هذا المبحث عند دراسة ظاهرة التثنية ودورها في إنتاج الدلالة ، كما إنه سيعرض أثر استخدام العدد " ألف " في إنتاج شاعرية العدد في النص الأدبي.

(٣/٥) ظاهرة التثنية :

يدخل المثنى في المقولة الصرفية المعروفة باسم مقولة العدد ((*Number cladegary*))[2] وقد استخدمه الشاعر بثلاثة أنماطٍ أسلوبية .

(١/٣/٥) دلالة إخبارية مجرّدة ، وفيها يكون حديثه عن أعضاء الجسم المزدوجة كالعينين والأذنين، واليدين ، والنهدين ، والشفتين ، وغيرها من أعضاء تتعلق بالمحبوبة – في الأغلب – وهذه الدلالة على إخباريتها تقوم بدورٍ هامٍّ في النص ، إذ إنها تسهم في إنتاج قيم موسيقية مختلفة في النص، على نحو ما نرى في قوله :

" حدّثيني
ودعيني مسلمًا
رأسي المكدود ما بين يديكِ
وارسلي الذكرى لحولًا حُوّما
كطيورٍ أطلقت من شفتيكِ
ضمّ جناحاها
شبابًا أهيمَ

---

(١) د. نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ط. المركز الثقافي العربيّ بيروت، ١٩٩٢، ص٢١٠، إلا أنها ليست صفات في حد ذاتها، يقول الزمخشري: ((اعلم أن ألفاظ العدد ليست – في الأصل – صفات ، وإنما هي أسماء)) ينظر شرح المفصل في صنعة الإعراب للخوارزمي ، تحقيق د. عبد الرحمن العثيمين ، ط. مكتبة العبيكان، ٤٧/٣

(٢) د. محمد العبد سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور ، مجلة فصول ، مج٧ ، ع٢/ ١، ص ٩٠

كم تمشّى حالمًا في ناظريكِ

ولكم...

لامس دنياه الظما

لغرامٍ

فارتوى

من ناهديك " [الأعمال الكاملة ص:٧٤، ٧٥]

فمفردات صيغ التثنية هنا " يديك ، شفتيك ، ناظريك ، ناهديك " ، أسهمت في إنتاج قيمة موسيقية ظلّ بلند محافظًا عليها طيلة إبداعه الشعريّ وهي القافية. هذا من جانبٍ ، ومن جانبٍ آخرَ فالمفردات المثناة المختارة مفردات شديدة الخصوصية في المرأة عن طريقها يسعد الشاعر ، فبين يديها يلقي رأسه المكدود من آلام الغربة والوحشة ومن شفتيها يسمع ألحانًا عذابًا كلحون الطير، كما أنه يلمح في عينيها شبابه ونضارته مرتويًا الغرام من نهديها بعد ما مسه الظما بنصب وآلام ، فلولها لظل الشاعر مع الموتى يطيل الصمتُ صمته الدامي ، لذا بدأ السياق بالصيغة الأمرية " حدثيني " التي تشمل المتحدّث ، والمتحدّث إليه .

إلا أن هذه الدلالة الإخبارية لصيغة التثنية قد لا تنتج دلالةً قافوية فحسب – على نحو ما رأينا في السياق السابق- بل إنها – أي صيغة التثنية – قد تنتج تناسقًا موسيقيًّا معنويًّا في ذات الوقت ، يساعد على إدراك بنية الهندسة الموسيقية في الخطاب الشعريّ يقول بلند :

" عيناكِ

باهتتان في لجج الظلام المفزعِ

تتلمسان عواصفًا

سوداءَ لمّا تهجع

حلمان

قد هربا من الماضي البعيد

وتأرضت لجواهما بتوجع " [ص:٣٩، ٤٠]

فـ " العينان الباهتتان " يتوازيان دلاليًّا مع الحلمين اللذين هربا ولم يتحققا له فالصفة " باهتتان "ترسم صورة الماضي البعيد الذي " تأرضت " فيه الأحلام الوردية الطازجة كذا تتوازى " العينان " مع " الحلمان " موسيقيًّا في النظام التفعيليّ في المقطع على النحو التالي:

عيناكِ با = حلمانِ قَدْ

٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

ومن ثم تصبح العينان الباهتتان حلمين لم يتحققا في الزمن الماضي .

وقد تنتج هذه الدلالة الإخبارية لصيغ التثنية دلالةً مجازيةً في النصّ ، وبذا تسهم في إنتاج الدلالة التصويرية فيه . فحين يقول الشاعر :

" غنّى فما أصغت له أذنان

وبَكى سِنيَ للناس رفاقًا فما

رفت على خلجاته عينان " [ص:٩٥]

فعلى الرغم من إنتاج القافية . إلا أن صيغ التثنية هنا تقوم بإعطاء دلالةٍ مجازية عن المحبوبة التي لم يذكرها السياق . وإنما ذكر أجزاء هامة منها تتعلق بسماعها لشكواه وأنينه (الأذنان)، ورؤيتها لحالته البائسة الحزينة (العينان) . فإطلاق الجزء هنا أبلغ من التصريح بالكل (المحبوبة) .

وكذا تنتج الدلالة الإخبارية لصيغ التثنية دلالة مجازية أخرى في النص . وذلك عن طريق بنية التشبيه البليغ . كما في قوله :

" أمي – كباقي الأمهات

عينان

تنتظران من آتٍ لآت " [ص:٣٦٦]

فالتشبيه البليغ " أمي ... عينان " يعتمد صورة المبتدأ والخبر، وهذا التركيب الاسمي (بنية الجملة الاسمية) يرسم صورة الأم التي لازمت حال الحزن والبكاء على أولادها في الغربة فهي تتنسمُ الأخبار عنهم، وتنتظر عودتهم دائمًا.

(٢/٣/٥) دلالة على أكثر من واحد دلالة مطلقة، وفي هذا النمط يكون الشاعر أحدَ الاثنين معنى ذلك أنه سوف يكون في النص شخص آخر، ومن ثم يظهر في نسيج النص الضميران " أنا "، و" أنت "، وهذا ما نراه في قوله في قصيدة " وحشة "، يقول :

" ويرنُّ الصوت

.. يرنُّ .. يرنُّ .. يرنْ

.. من أنتَ ؟

.. لقد أخطأتَ فنحن اثنان

....

أخطأت / لا أنت أنا

وأنا لا أعرف من نحـ

هل نحن اثنان

أم جيلٌ أم جيلان

أخطأت لقد أخطأت

ويموت الصوتان مع السماعه/ صوتان

- يموتان على ثلج مختفي في السماعة " [ص:٣٩٣]

فالشاعر في وحشة غربته يصطدم بأغرابٍ مثله لا يدرون وجهتهم، وفي هذه القصيدة يصطدم الشاعر بغريب مثله، فهما اثنان يبحثان عن شيء ما، ونهايتهما واحدة، إذ ماتا على ثلج السماعة، أي ماتا في برد الغربة ووحشة البعد عن الأهل، لكنّ هذا الانشطار بين الاثنين قد يتوحد، ويصير الشاعر الاثنين معًا، يقول في سياق آخر:

" ها أنت اثنان

وجه محفور في كل أزقة لبنان

شباكًا في هذا البيت

وسلالمَ في بيت ثان

ها أنت اثنان

وجه محفور في كل أزقة لبنان

والآخر تعرفه الحفان ومسماران " [ص:٦٠٣-٦٠٤]

فالشاعر في غربته لا ينسى أنه عراقيّ ، وإن نأت عنه العراق ، فيظل متوحدًا بقلبه مع العراق تلك البلاد التي تعرف منه الكفين والمسمرين (موضعي الصلب)، وإن كان وجهه لم يزل محفورًا في شوارع لبنان .

(٣/٢/٥) دلالة نفسية ، وهي تعبر عن الرغبة في المشاركة ، والنفور من التوحد وعدم الاكتفاء بالمفرد ، وفي هذه الدلالة يظهر في البنية اللغوية للنص علامات الزمن الماضي مما يدل على أن الشاعر يستفد الألفة في حاضره ، وليس ثمة من يشاركه . يقول :

" كُنَّا اثنين

اثنين

عينان تفوران بعينين

منتظرين

الفجر الفضيّ

والفجرُ يجيءُ بلا ومضِ

في أرضي

....

كُنَّا اثنين

الفت كفان بكفين

أستمضي؟!

لن أبقى ... لن أبقى " [ص:٣٣٥، ٣٣٧]

فوضع الفعل (كُنّا) في بداية السياق يُحَرِّكُ الدلالةَ كلها إلى زمن المُضيّ، الذي كانا فيه اثنين، أما الآن – في الحاضر – فهو وحيدٌ يقاسي آلام الغربة ووحشتها . وهذا ما أكد عليه في سياقٍ آخر، يقول:

" بالأمسِ كم دارت بنا الأيام من بيت لبيت

وكما انتهيتُ أنا ... انتهيتِ

ظلين من ليلٍ

وصمتِ " [ص:٣٠٥، ٣٠٦]

فصيغة" بالأمس " لها نفس الفعل الدلالي لصيغة " كُنّا "في السياق السابق ، فقد انتهى الشاعر ومحبوبته ، وابتعد كلٌّ منهما عن الآخر.

والصورة نفسها يقدمها الشاعر بأداءٍ لغويٍّ مختلف. إذ يعتمد على " تكنيك الحوار الخارجيّ " الذي يفصح عن لحظة الافتراق ، يقول :

" عكازان

واثنان

يدبان على الدرب

وذبالة ضوءٍ تتحشرج في دكنة عينين

وانشق الدرب للربين

أأقولُ وداعًا

كيف سارجع وحدي

قف ... لا تبعد ... لا تبـ " [ص:٧١٥]

فانشقاق الدرب لدربين دَلَّ على افتراق السبل بين الشاعر ومحبوبته . وذلك على الرغم من الطعن في السن الذي يدل عليه صيغة " عكازان" ، وعلى الرغم من النداءات " لا تبعد ... تبـ "

(٤/٥) مفردات العدد " ألف"

يعد العدد " ألف "من أصول الأعداد الاثني عشر التي ذكرها الزمشخريّ في مفصله[١] وقد استخدم الشاعر هذا العدد في ستٍّ وخمسين موضعًا في أعماله الكاملة وهذه النسبة التكرارية العالية بجعلنا نتوقف عندها بالدراسة .

فالعدد " ألف " استخدمه الشاعر بأسلوبين مختلفين .

الأولى: وهي أن العدد لا يدل على معدود حسابيّ بعينه ، إنما يذكره للمبالغة في الكثرة العددية [٢]

فحين يقول :

" فهنا ألف قتيل

وهنا

ألف صغير لم ينل غير سجونِ " [ص:٣١٢]

فليس المراد هنا المعدود الحسابي المضبوط ، وإنما المراد إظهار كثرة القتلى الصغار في العراق، وهو حين يقول :

" فأنا هنا

في السجن يا أمي أجرُّ براءتي في

ألف غلّ "

---

(١) قال الزمخشري: ((من أصناف الاسم أسماء العدد ، وهذه الأسماء أصولها اثنتا عشرة كلمة ، وهي: الواحد ، والاثنان، .. إلى العشرة ، والمائة والألف ، وما عداها من أسماء الأعداد فمتشعب عنها))، ينظر شرح المفصل في صنعة الإعراب للخوارزمي، ٤٥/٣.

(٢) كما في قولنا . زرتك خمسين مرة ، فليس المراد المعدود الحسابي المضبوط ، وانما المراد كثرة الزيارة، ولكن هذا المراد يمتنع اذا وجدت القرينة التي تدل عليه ، ومع انتفاء هذه القرينة يطل المراد المبالغة في الكثرة، ينظر النحو الوافي ٥١٧/٤.

ندرك حجم مأساته ، إذ على الرغم من براءته إلا أنه لم يزل سجينًا مقيدًا بالأغلال الكثيرة التي لم يصل عددها – في أسوأ الظروف – إلى العدد ألف ، وإنما المراد إظهار المبالغة في القيد وشدة إحكامه على الرغم من براءته مما يعمق من قساوة المأساة التي يعانيها ومن ثم يظل المتلقي مستحضرًا صورة ذاك السجين الذي يجرجر أغلاله الألف .

ونفس هذه الدلالة يعوّلُ عليها الشاعر في إظهار مساوئ الحكومات التي لم تستطع أن تأخذ قرارًا واحدًا ينقذ أطفال " كردستان " من الموت ، بل ظلت القرارات كثيرة متعددة تكشف عن ضعف متخذيها، يقول :

" ماذا في الصحف اليوم ..؟
الحاكم باسم البيت الأبيض يخطب
في الكونجرسْ
عن خير للدنيا وسلام
تصدر من ألفي مجلسْ
عن خير للدنيا وسلام
نامي بسلام
حتى الأطفال القتلى في
كردستان " [ص.٦٥٦]

فكلما ازدادت القرارات التي تصدرها المجالس لتحقيق الخير والسلام للدنيا ازدادت حتت الأطفال القتلى ، فالعدد ألفي مجلس هو يرصد حالة التردي التي وصلت لها الحكومة الأمريكية – آنذاك - إذ أن القرار لا يصدر من مجلس واحد مجتمع على كلمة واحدة لتحقيق خير للدنيا وسلام "

[illegible]

ويدق القلب من الرهبة آلاف الدقات "

فهو في غربته يخشى كلَّ شيءٍ ، يخشى حتى دقات الباب التي معها تزداد دقات قلبه آلاف المرات من الخوف والرهبة .

وقد يستخدم الشاعر مركب العدد " ألف " للمبالغة في الكثرة ، يقول :

" وألف ألف مرة كان الطريق ملتقى كثيب " [ص:٣٧٠]

فالغربة التي يحياها وسمت كل الموجودات التي أمامه بالكآبة واليأس ، كما وسمها اللون الأسود كما ظهر في مبحث الألوان .

الثانيـــة: الدلالة الأسلوبية الثانية لا تنفصل عن الأولى في استخدامها ، إلا أن البحث يرى أن تدرس على حدةٍ ، إذ إن لفظ العدد " ألف " – بدلالته على المبالغة في الكثرة – ثابت في الصياغة ، فكلمة " ألف " ملازمة للتذكير دائمًا ، فمادتها الهجائية ثابتة لا يدخلها أي تغيير[1] ، مما يتيح للشاعر تحركًا حرًّا في النظام التفعيلي للسطر الشعريّ على اعتبار أن لفظة " ألف " تساوي عروضيًّا التفعيلة " فعلن " /٥/٥ " مخبونة الثاني ، وهي تفعيلة تدخل الأساس الوزني لعدة تفعيلات أخرى كتفعيلة الرجز " مستفعلن /٥/٥// ٥ " وتفعيلة الكامل المضمرة الثاني " متفاعلن /٥/٥// ٥ " هذا بجانب وزن المتدارك " فعلن /٥/ ٥ " مخبونة الثاني وهذه الأبحر الثلاثة هي أكثر الأوزان استخدامًا عند الشاعر ، كما يظهر في دراسة المستوى الصوتيّ.

فالمفردة " ألف " تؤدي إذن دورين ، الأولى دلالية : للمبالغة في الكثرة ، بحسب السياق التي ترد فيه، والثانية: عروضية: إذ تتيح للشاعر حرية التحرك في النظام التفعيلي على النحو الذي نراه في قوله:

---

(١) كذا لفظ ((مائة))، إلا عند إلحاقها بجمع المذكر السالم ، فيقال: مئون ، ومئين ، ينظر: النحو الوافي ، ٥٣٦/٤، والجدير بالذكر أن لفظ العدد ((مائة)) لم يستخدمه ((بلند)) في أعماله الشعرية قط .

" من ألف ميناءٍ أتيت
ولألف ميناءٍ أصار
وبناظري ألف انتظار " [ص:٣٧٩]

فتكرار العدد " ألف " في الأسطر يوضح مدى اغتراب الشاعر عن وطنه إذ إن الميناء رمز للسفر والترحال ، والشاعر في ذلك مستفيدٌ من شكل العدد " ألف " الثابت ومستفيدٌ أيضًا من دلالته البيانية، مما يساعد على تنسيق النظام التفعيلي على النحو التالي:

من ألف مي ـــ /٥//٥/٥
ولألف مي ـــ ٥//٥///
ألف انتظا ٥//٥/٥/

إلا أن التفعيلة الثانية جاءت غير مضمرة ، وفي سياق آخر يقول :

" وبرغم الموت عاد أبي إليّ
في ناظريه حكاية
عن ألف إيمانٍ وشك
من ألف جرحٍ غائرٍ
كالموت يصمت حين يحكي "

فدلالة المبالغة تظهر لاختفاء القرينة التي تحصر العدد في المعدود الحسابي كما ساعدت المفردة في تنسيق النظام التفعيلي داخل النص على النحو التالي :

عن ألف إي ـــ /٥//٥/٥
. عن ألف جر ٥//٥/٥/ ٦

وبدا تسهم مفردات الأعداد – كمفرداتٍ من المعجم الشعريّ – في التشكيل اللغويّ والموسيقيّ في النص الشعري ، كما تسهم أيضًا في إيضاح بعض الصور المجازية والتشبيهية على نحو ما رأينا في دلالات مفردات التثنية .

تعقيب :

تبنت الدراسة تعريفًا للمعجم الشعري يتمثل في تلك المفردات النشطة التي يشكل منها الشاعر قصائده ومقطوعاته ، وهذه المفردات تتفاعل بقوة في البناء الشعريّ بكل مستوياته: التركيبية والتصويرية والموسيقية ، كما أنها – أي المفردات – تتمتع بنسب تكرار عالية في الإبداع الشعريّ ، وهي مع ذلك تمثل المفتاح الرئيس لعالم الشاعر ورؤيته .

ومن هنا جاءت أهمية هذا الفصل ، إذ إن المعجم الشعريّ هو " لحمة أي نصّ كان" [1]، لذا دأب الباحثُ في بيان تلك المفردات التي تشكل الرؤيا الشعرية عند " بلند الحيدريّ " ، ولم يقتصر على جدولتها ، بل ردها إلى سياقها لأن " السياق هو الذي يساعد على إدراك التبادل بين المعاني الموضوعية والمعاني العاطفية ، والانفعالية " [2] كما سعى البحث إلى تحليل سياقات هذه المفردات ، والتي تمثلت في " مفردات العتمة ومفردات النور، ومفردات الصمت، ومفردات الألوان ، ومفردات الأعداد " وربطها بموقف الشاعر ككل اعتمادًا على التحليل الأسلوبيّ الذي نظر إلى المعجم من زاويتين مختلفتين الأولى: التركيبية ، والأخرى: الدلالية ، فالتركيبية ترى في المعجم مكوّنًا أساسيًّا وجوهريًّا متأسس عليه بنية الجملة النحوية ، وذلك لأن النحو قد ساعد على تحقيق معنى النظم سطحًا وعمقًا – كما ظهر في المبحث الأول – ولذا انطلق الباحث من نقطة ارتكاز ترى أن غياب التعليق النحويّ بالضرورة يؤدي إلى افتقاد الجانب الدلالي ، فتصير الدوال أشتاتًا معجمية لا تقدم أي قيمة إنتاجية ، في حين أنها في التعليق تتحول إلى نسق إبداعي[3] ومن ثمّ كان المبحث الثاني الذي تمت فيه دراسة مفردة النور، وعلى الرغم من تضادها مع مفردات العتمة إلا أن البحث كشف عن طبيعة تعامل الشاعر مع المفردة إذ كانت الصياغة اللغوية تؤول بالمفردة إلى دلالة أخرى غير دلالتها المعجمية ، وهذه الدلالة تتوافق – بلا شك – مع الموقف الشعريّ العام للشاعر .

---

(١) د. محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعريّ ، ص ٦١ .
(٢) إستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة ، ترجمة د. كمال بشر ، ص ٦٤ .
(٣) يراجع : البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، د. محمد عبد المطلب ، ص ١٢٤ .

وإذا كانت الدراسة الأسلوبية قد ارتضت لنفسها أن تنأى بالنص عن الهوامش الخارجية إلا أنها أكدت – في المبحث الثالث – على ضرورة مراعاة هذه الهوامش الخارجية ، إذ إنها تفرض حضورها بوصفها نوعًا من الإضاءة المسلطة على إنتاج الدلالة الأدبية . ومن ثم يصبحُ عزل الخطاب عنها فوق طاقة أي تحليل . فانتهجت الدراسة هذا المسلك في دراسة مفردات الصمت . وآل بها الأمر إلى أن هذا الصمت هو صمت مفروض على الشاعر من قبل مؤسسات القمع والظلم التي ترتكز على سحق الإنسان تحقيقًا لرغباتها وطموحاتها .

وقد قام البحث بدراسة الدوائر اللغوية التي يتحرك فيها الدال . وحقوله المعجمية في محاولة للوقوف على كل ما يتعلق بالصمت في شعر بلند . الذي جاء حديث النقاد عنه في إشاراتٍ خاطفة .

ولمّا كان الشاعر فنّانًا تشكيليًا يعي تقنيات اللون جيدًا في استخدامه اللغوي في نصه الشعريّ كانت دراسة مفردات اللون في شعره . وقد كشفت هذه المفردات – بوصفها عنصرًا أصيلاً من عناصر المعجم الشعريّ عنده – عن أن اللون الأسود وظلاله هو اللون الأكثر استخدامًا ، وقد أسهم هذا الاستنتاج في إيضاح رؤية الشاعر لواقعه . فالكون المحيط به بما فيه من موجودات مادية ومعنوية قد اتسم بالسواد بما فيه من دلالة تشاؤمية يائسة.

وإذا كان المعجم الشعريّ يحتفي بالمفردات التي تتمتع بنسب تكرار عالية مشكلة دائرة من دوائر الإبداع عند الشاعر . فالباحث يفرد مبحثًا خامسًا لمفردات الأعداد ، وكان أكثرها استخدامًا عند بلند " صيغة المثنى " . والعدد" ألف " . وقد كشف التحليل الأسلوبي عن اشتراك هذه الدوال في إنتاج بنى لغوية وموسيقية وتصويرية في الخطاب الشعري عند بلند مما يجعلها ذات أهمية تركيبية متميزة .

الفصل الثاني
أسلوبية الضمير

مدخل :

يسعى هذا الباب – المستوى التركيبي – إلى دراسة البنية اللغوية لشعر بلند الحيدري ، وذلك لما تحققه هذه البنية من فهم لجوهر الشعر ، بما إنه فن لغوي – في المقام الأول – " فأبحاث لغة الشعر تبدو حميمة الصلة به ، والذي يؤكد على هذا أن النقد القديم انتهى في قمةِ تطوره إلى اعتناق نظرية لغوية في تفسير الشعر ، وهي نظرية النظم التي نادى بها عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجريّ " [1] :

معنى ذلك أنّ هذا المستوى التركيبي يتماس بشدة مع مباحث علم النحو بما إنه – أي النحو- المرجعية القاعدية لفهم البنى اللغوية ، الإبداعية وغيرها ، ومن ثمّ " رُبَّما تقدم عناصر نحوية توضيحًا لجوانب دلالية ، وتقدم عناصرُ دلالية تمييزًا لعناصر نحوية ، إذ إن مستويات النص المختلفة تتفاعل فيما بينها، ويجيز التحليل لنفسه أن يفككها ليعيد بناءَها ثانية" [2].

ومن هذه الفرضيه كان هذا الفصل – الفصل الثاني : أسلوبية الضمير– بما أن الضمير من الدوال اللغوية التي تؤدي دورًا مهمًّا بالنسبة للمرسل والمتلقي ، كما أن الضمير واحد من الترابطات التي توحد بين الدوال اللغوية في النص. فالضمير وإن كان دالا لغويًّا مفردًا ، إلا أنه " بنفسه ليست له دلالة مرجعية، إنما تتحدد دلالته بحضور المرجع الحالي أو المقالي أي إنه دال غير مكتمل الدلالة ، ويحوج المتلقي إلى التأمل وتجاوز المستوى المباشر والغوص في البنية التحتية لإدراك المرجع الذي يفسره " [3]. ومن ثم فإن منطلقة الإفراد ليست إلا خطوة أولى للتركيب ، " فكل ملفوظ

---

(١) د. أحمد درويش. مقدمة الترجمة لكتاب بناء لغة الشعر ، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٠، ص١١

(٢) د. سعيد بحيريّ : علم لغة النص ، ص٤٣ .

(٣) د. محمد عبد المطلب : تقابلات الحداثة في شعر السبعينات ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥، ص ٦٦٥ .

كَبُرَ أو صغر صالح للممارسة البلاغية ، وذلك ناتج من صلاحيته للتدخل في توجيه المعنى ، بل ربما كانت أصغر الأدوات أكثرها خطورة في السياق " (١).

وعلى ذلك نستطيع أن نقرر أن إغفال دراسة الضمير يعد إغفالاً لكثير من جماليات العمل الإبداعي، إذ إن الضمير في بنيان النص كالشريان – إن جاز التعبير – في الجسم ، ودراسته بوصفه واحدًا من طرق الأداء البلاغيّ يعد أمرًا مهمًّا في الوقوف على طبيعة الخطاب الشعريّ .

لقد شغل الضميرُ – على قلة حروفه وهمسها(٢) – التفكير اللغويَّ العربيَّ ، بدءًا من علل النحاة ، وصولا إلى الكشف عن بلاغته في الأداء اللغويّ ، فعن طريقه استطاع الكوفيون أن يعللوا رفع المبتدأ، فعلةُ رفع المبتدأ عند البصريين الابتداء ، وعند الكوفيين " ارتفع بما يعود عليه من ذكره"(٣)، والمارد بـ" ما يعود عليه من ذكره " الضمير المستتر العائد على المبتدأ ، كأنه سبب في تذكره واستحضاره.

كما استطاع ابن جني أن يكشف عن الدلالة البلاغية للضمير في منطقة التعبيرية اللغوية وذلك عندما قرر أن استعمال الضمير في البناء اللغويّ عمومًا يكون طلبًا للخفة ودفعًا للإلباس ، هذا من ناحية ، ذلك " أننا إذا قلنا : زيد ضربت زيدًا . لم نأمن أن يكون هناك من يظن أن " زيدًا " الثاني غير الأول ، وأن عائد الأول متوقع ومترتب ، فإن قلت: زيد ضربته ، علم بالمضمر أن الضرب إنما " وقع " بـ " زيد " المذكور لا محالة ، وزال تعلقُ القلب لأجله وبسببه " (٤).

ومن ناحية أخرى رأى ابن جني أن الضمير يحقق نوعًا من الاستخفاف ، والبعد عن الثقل الصوتيّ، " لأنك إذا قلت: العَبَيْثران شممته ، فجعلت موضع التسعة واحدًا ، كان أمثل من أن تعيد التسعة كلها، فتقول: العبيثران شممت العبيثران . نعم ، وينضاف إلى الطول قبح التكرار

---

(١) د. محمد عبد المطلب . البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، ص ٧٣، ٧٤ .

(٢) حروف الضمير : ((التاء)) ، و ((الكاف))، و ((الهاء)) من حروف الهمس ، ومن ثم ناسب أن يكون الضميرُ من قولهم: أصمرت الشيء إذا سترته أو أخفيته، انظر : ابن هشام الأنصاري : شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق. محيي الدين عبد الحميد، ط. دار الطلائع، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ١٦٨ .

(٣) ابن جني الخصائص ، تحقيق: محمد علي النجار ، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩، ١٩/١ .

(٤) ابن جنيّ الخصائص ، ١٩٥/٢ .

الملول "[1]، ويضيف تتمة لما ذكر: " فلما كان الأمر الباعث عليه والسبب المفتاد إليه إنما هو طلب الخفة به، كان المتصل منه آثر في نفوسهم وأقرب رحمًا عندهم"[2].

وإذا كان ابن جني في الناحيتين اللتين ذكرتا سابقًا – يُرجع أسلوبية الضمير في الأداء اللغويّ إلى طلبُ الخفة الدلالية والصوتية، فإن "السيوطيّ"، يقرر" أن أصل وضع الضمير للاختصار، ولهذا قام في قوله تعالى:

﴿.....أَعَدَّ ٱللَّهُ لَهُم مَّغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا﴾ [الأحزاب: ٣٥]

مقام خمس وعشرين كلمة لو أتى بها مظهرة "[3]، وهذه وظيفة أسلوبية أخرى للضمير في النسيج اللغويّ.

يبقى أن نشير إلى أن غرس الضمير في البنية اللغوية يحقق نواتج متعددة بالنسبة لمرجعه ومن ثم قد يدخل المرجع دائرة "الفخامة" نتيجة لتحول عملية المواضعة من الاسم الصريح إلى ما يدل عليه [كما مَرَّ في المبحث الأول من الفصل السابق]، وقد يتحول الناتج إلى دائرة التحقير، أو غير ذلك من الدوائر الدلالية التي تتحملها العلاقات السياقية[4] فعملية الإضمار تعمل على شغل ذهن المتلقي بها أولا، ثم الارتداد إلى مرجعيتها ثانيًا[5].

وإذا جازلنا أن نعتبر هذه الخواص الأسلوبية للضمير خواصٌ داخليةٌ تعملُ على تماسك أجزاء النص، رابطةٌ أوصاله بعضها ببعض، فإنَّ هذا الفصل سوف يوقف في مبحثه الأول عند دراسة الضمير في بنية النص الداخلية، وذلك عن طريق دراسة مرجعية الضمير في الخطاب الشعري عند" الحيدريّ" وقد جاءت على أربعة أنماط أسلوبية:

---

(١) نفسه: ١٩٥/٢، والعبيثران نبت طيب الريح من نبات البادية.
(٢) نفسه: ١٩٥/٢.
(٣) جلال الدين السيوطي. الإتقان في علوم القرآن ٢٦١/٢.
(٤) د. محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص ١٤٣.
(٥) يعلل العلوي هذه الظاهرة بقوله: ((لأن الشيء اذا كان مبهما فالنفوس متطلعة إلى فهمه، ولها تشوق اليه، فلأجل هذا حصلت فيه البلاغة))، انظر: الطراز ١٤٢/٢.

(١) الضمير العائد على لاحق .

(٢) الضمير العائد على سابق .

(٣) اختفاء مرجعية الضمير .

(٤) تعدد مرجعية الضمير .

ولكل نمط أسلوبيته في إنتاج الدلالة الشعرية في النص على النحو الذي سنراه .

ولما كان النص اللغويُّ رسالةً يتوجه بها الشاعر/ المرسل إلى مخاطبٍ / متلقٍّ / مُرْسَلٍ إليه وفق عناصر الاتصال التي حددها جاكوبسون[1]

سياق

مرسل ـــــــ رسالة ـــــــ مرسل إليه

وسيلة

شفرة

فإن المؤلف في المبحث الثاني من هذا الفصل يعتمد على منجزات النظرية السردية ويعتمد فكرة " الفاعل النصيّ " في تصنيف قصائد الشاعر " انطلاقًا من فرضية مفادها أن النصَّ الشعريّ رسالة ينطقُ بها متكلمٌ (المتكلم في النص) . ويتوجه بها إلى مخاطب / مستقبلٍ ، فهو عقد مبرم بين المتكلم والمخاطب، لا ينحل مع غياب المخاطب وعدم حضوره، فالمتكلم يخاطب مستمعًا أو قارئًا بصورة دائمة شاء ذلك أم أبى ذلك لأن القصيدة قول شعريّ موجه لأحدهما بالضرورة، كما

---

(١) فالقول الشعريّ يحدث من (مرسل) يرسل (رسالة) إلى (مرسل إليه) ، ولكي يكون ذلك عمليًا فإنه يحتاج إلى ثلاثة أشياء هي:

(١) سياق، وهو المرجع الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك مادة القول ، ويكون لفظيًا ، أو قابلاً للشرح اللفظيّ .

(٢) شفرة ، وهي الخصوصية الأسلوبية لنص الرسالة ، ولابد لهذه الشفرة أن تكون متعارفة بين (المرسل)، و(المرسل إليه) تعارفا كليًا أو على الأقل تعارفا جزئيًا .

(٣) وسيلة اتصال: سواء حسية أو نفسية للربط بين الباث والمتلقي لتمكنها من الدخول والبقاء في (اتصال) بحسب الرسم الموضح في المتن ، وكل قول يحدث إنما يدور في هذه المدارات الثلاثة مهما كان نوع هذا القول .

- انظر: د. عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨، ص٩ .

أن معناه لا ينتظم إلا بصلة مع مخاطبٍ ما. فالأمر لا يتحقق بمخاطب محدد، وإنما بمستقل لا يملك تداخلاً مع المنطوق" (١).

ومن هذه الفرضية تم تقسيم قصائد الشاعر على النحو التالي :

- قصائد المتكلم.
- قصائد المخاطب.
- قصائد المتكلم / الغائب.
- قصائد غياب الفاعل النصي / المتكلم.
- قصائد متعددة الأصوات.

ثم يأتي المبحث الثالث لدراسة عدة ظواهر أسلوبية نتجت عن دراسة المبحث الثاني وهي ظواهر نحو بلاغية يحققها الضمير في النسيج اللغويّ كالالتفاتِ، والتجريد واستعارة الضمائرِ. والبناء الحواريّ على نحو ما سيعرض المبحث في الصفحات التالية.

(١) شكري الطوانسي: مستويات البناء الشعري، ص ١٩٤.

obeikandl.com

المبحث الأول

دَوْرُ الضَّميرِ في تماسك بنية النص

(١/١) الضمير في حد ذاته ليس له قيمة بلاغية ، وإنما قيمته البلاغية التي يؤديها في مجاري الكلام ما يحققه من ربطٍ لأوصال النص وأجزائه ، وذلك عن طريق مرجعيته سواء أكانت سابقة أم لاحقة ، فالضمير أحد العناصر التي تعمل على تماسك النص فالإحالة النصية ((Text Refrence)) قد تكون بأسماء الإشارة أو أدوات التعريف ، لكنّ الضمير يظل صاحب درجة التماسك العالية التي تدخل القارئ بقوة في البنية العميقة للنص عن طريق اكتشاف مرجعيته .

وقد تكون مرجعية الضمير سابقة عليه ، وهذا هو النمط اللغويّ المعتاد ، وله دوره في إنتاج الدلالة، وقد تكون مرجعية الضمير لاحقة له، وقد عَدَّ د. محمد الهادي الطرابلسيّ النمط الثاني نمطًا من أنماط الضرورة الشعرية عند شوقي[1]، ولكن المتأمل لبنية النص اللغويّ يجد أن اعتبار الضمير العائد على لاحق صحيح على ما قال به النحاة ، واعتباره ضرورة شعرية غير صحيح ، ذلك أن ثمة فارقًا بين عود الضمير على متأخر لفظا ورتبة

– وهذا هو الممنوع – وبين عوده على متأخرٍ في اللفظ دون الرتبة، وهذا لا خلاف في جوازه في الشعر أو في النثر[2].

وقد تتعدد مرجعية الضمير في البناء اللغويّ ، وهذا بدوره يدخل القارئ في دائرة تعدد الاحتمالات، ومن ثم لا يسلم النص نفسه للقارئ بسهولة ويتحقق دربٌ من المعاناة بالنسبة للمتلقي ، والشاعر يعي هذا جيدًا ، وكأنه يضع قارئه أمام معاناته التي عاشها في إنتاج قصيدته .

وقد تختفي مرجعية الضمير تمامًا ، وهنا يسيطر على الصياغة نوعٌ من الغموض المقصودِ وذلك لحجب المعنى المباشر ، ولا شك أن لذلك دلالة ووظيفة كما سنرى .

---

(١) د. محمد الهادي الطرابلسيّ: خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص ٣٩٩ وما بعدها .

(٢) انظر: ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ١٤٩/٢ .

وانظر تعليق د. محمد عبد المطلب على هذا في عرضه لكتاب خصائص الأسلوب ، مجلة فصول، مج٣، ع١، ١٩٨٢، ص٢٧٨ حاشية (٥) ، وانظر: شكري الطوانسي: مستويات البناء الشعريّ، ص ٣٠٦ .

(٢/١) الضمير العائد على لاحق .

الضمائر كلها لا تخلو من إبهام، وغموض[١]، سواء أكانت للمتكلم أم للمخاطب أم للغائب ، فلابد لها من شيء يزيل إبهامها ، ويفسر غموضها ، فأما المتكلم والمخاطب فيفسرهما وجود صاحبيهما وقت الكلام ، فهو حاضر يتكلم بنفسه ، أو حاضر يكلمه غيره مباشرةً ، أما الضمير الغائب فصاحبه غير معرف؛ لأنه غير حاضر ولا مشاهد ، فلابد لهذا الضمير من شيء يفسره ، ويوضح المراد منه ، والأصل في هذا الشيء المفسِّر الموضح أن يكون متقدمًا على الضمير، ومذكورًا قبله ليبين معناه أولاً ، ويكشف المقصود منه ، ثم يجيء الضمير بعده ، وهذا الشيء المفسّر يُسمَّى " المرجعية " ، " فالأصل في مرجع الضمير أن يكون سابقًا على الضمير وجوبًا ، وقد يهملُ هذا الأصل لحكمة بلاغية " [٢].

كما أنّ من شروط استعمال الضمير وضوحه في الذهن بأن يسبق باسم ظاهر معروف مألوف لدى كل من المتكلم والسامع[٣]، لكنّ هذا النمط الأسلوبي (الضمير العائد على لاحق) يتقدم فيه الضمير، وتأتي مرجعيته بعده[٤]، وهذا بدوره يجذب القارئ إلى منطقة العمق في النص ، إذ يظل ذهنه مشغولاً بمعرفة مرجعية الضمير ، وكلما تعمق أكثر في النص توصل إلى مرجعية الضمير، فيعاود قراءة النص تارة أخرى ، فيجد أن الضمير في البداية يعمل على تماسك أجزاء النص إلى نهايته ، فالإحالة اللاحقة ((*Cataphoric Refereconce*)) تعد إحدى الوسائل لاجتذاب اهتمام القارئ ، وقد تمتد عناصر الإحالة لأجزاء كبيرة في النص " [٤]، إي إنّ حركة الذهن تتجه إلى عمق النص عن طريق وضع الضمير أولاً ، ثم ذكر مرجعيته ثانيًا على نحو الشكل التالي :

---

(١) المراد بالإبهام هنا معناه اللغوي ، وهو الخفاء والغموض

(٢) د. عباس حسن : النحو الوافي، ١/٢٥٦

(٣) د. ابراهيم انيس : من اسرار اللغة ، ص ٢٩١ بتصرف

(٤) رصد اللغويون هذه الظاهرة في مباحث علم المعاني تحت عنوان: وضع المضمر موضع المظهر

(٤) Michael Maccarthy: Discourse Analysis for Languag Teachers, Cambndge Universty, Press, ١٩٩١, P.٣٥, ٣٦

الضمير (مرحلة الإبهام)

↓

المرجعية (مرحلة التفسير = لحظة التنوير)

فالوصول إلى نقطة المرجعية في النص أشبه بـ " لحظة التنوير " في البناء الروائي عندها تتكشف الرؤية للمتلقي .

وقد تعامل " بلند الحيدريّ " مع هذا النمط في عدّة نماذجَ إبداعيةٍ نحاول الوقوف عليها بالتحليل في الفقرات الآتية من المبحث .

في قصيدة " ضياع " [الأعمال الكاملة ص: ٢٨٣] . يقول :

" ١- وركضتِ خلف رؤاه ... لكن

٢- ما أضمتِ سوى رؤاه

٣- وبحثتِ في عينيه لم تلقي

٤- سواه

٥- هو نفسه

٦- ما زال يسخر من هواكِ

٧- ومن هواه

٨- ويظل يسخر ما الحياه

٩- ما زالت الدنيا تراه

١٠- ولا تراه

١١- يمشي كما شاءت خطاه

١٢- فلا تحس به خطاه

١٣- لا ...

١٤- لن أراه

obeikandl.com

١٥- هذا الهوى الملعون ... لا

١٦- لن أراه "

يحدد الضمير المخاطب في السطر الأول طبيعة النص . ففيه يخاطب الشاعر محبوبته ويحدثها عن شيء ركضت كثيرًا خلفه ، لكنها لم تنله ، كما أنه لا يرى هذا الشيء في حياته لأنه اختفى ، والذي يجعلنا لا نعرف هذا الشيء هو ضمير الغائب في السطور١، ٢، ٣، ٤، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٤، فالمتلقي حتّى قراءة السطر (١٤) لم يعرف من المتحدَّث عنه ، إلى أن يأتي السطر (١٥) فيزيل النقاب عن هذا الشيء، وهو " هذا الهوى الملعون " فالقارئ للنص يظل ينتقل من سطر لآخر كي يكتشف مرجعية الضمائر المتقدمة (رؤاه – عينيه – سواه – تراه – خطاه – أراه)، فعند قراءة كل سطر لك أن تتوقف وتسأل: رؤى مَنْ؟ عين مَنْ؟ خُطَا مَنْ؟ إلى أن تأتي لحظةُ التنوير في مرجعية الضمير، وهذا البناء اللغويّ لوضع مرجعية الضمير لاحقة عنه وإن حقق تماسكًا بنيويًّا للنص إلا إنه وضع " هذا الهوى الملعون " موضع التهويل بعد ذكر عدة ضمائر عبرت عنه .

في قصيدة" اغتيال " [الأعمال الكاملة: ص:٧٥٣] تتعدد مرجعية الضمير أكثر وكلما ابتعدت زاد اهتمام القارئ للوصول إلى " لحظة التنوير "، وعندها تتماسك أوصال النص بدايته بنهايته، يقول:

" ١- لترصدني

٢- وتطارد خطوي من ظل يفرق

٣- في الوحل

٤- لظل يتلاشى في ألف ظل

٥- وتقولُ: ستقتلُني

٦- لترصدني

٧- حتى في رعشة كفي وفي غمضة جَفْني

٨- حتى في حنجرتي الخرساء

٩- تقوم كبوابة سجن

١٠- ترصدني

١١- من زمن أعلن عبر لسان مقطوع

١٢- كلّ براءته مني

١٣- وإلى زمن يسترجع بي

١٤- خشية عبدٍ قن أو زهوك

١٥- في وجه ألبحّ من ولن

١٦- وتقولُ: ستقتلني

١٧- ترصدني

١٨- حتى في حلم يوشك أن يهربَ من جبني

١٩- وتقولُ وتقسم أن تقتلني

٢٠- عيناكَ تغوران بعيدًا وحدّ الصمتِ

٢١- الآسن في عتمة عيني

٢٢- ما ألسى فوهتي بركالك يا وطني ..! "

يسعى قارئ هذا النص – من أول وهلة – لاكتشاف جريمة الاغتيال التي تحتل مكانة الصدارة في العنوان، والشاعر يبدأ القصيدة وكأنه يعاتب القاتل بقوله: ترصدُني.. وتُطاردُ خطوي.. " وللقارئ أن يسأل: من المخاطب؟ من الذي يترصّد ، ويطارد، ويكرر بأنه سيقتله ويسد طريقه في الحياة كبوابة السجن (١، ٢، ٥، ٦، ٩، ١٦، ١٧) وتزداد الأمور غموضًا حين يأتي السطر (١٩) محمّلاً بثلاثة ضمائر كلها تعود على هذا الذي سيفعل ما سبق (تقولُ تقسمُ ، تقتلني)، وبعد ذلك تأتي " لحظة التنوير " في الكشف عن وجه القاتل في السطر (٢٢) ، وهو الوطن الذي يقدمه الشاعر مضافًا إلى نفسه " يا وطني".

إن تأخير مرجعية الضمير في هذا النص تجعلنا ندرك حجم المأساة التي يعيشها " بلند " فإذا ما قرأنا النص لأول مرة توقعنا أنه يتحدث عن عدوٍ، أو غير ذلك من العناصر السالبة ، لكنَّ الطامةَ الكبرى أن يكون الوطن هو الذي يقوم بعملية القتل ، فتأخير المرجعية أحدث شيئًا أشبه بالصدمة ، زاد الأمرَ سوءًا حين يعترف الشاعر بهذا الوطن وينسبه لنفسه عن طريق (ضمير المتكلم) ، أي إنه لم ينخلع عنه إذ يظل – على الرغم من كل ما سبق – وطنه كل هذا ما كانت مرجعية الضمير لتنتجه إذا تقدمت عليه في النص. وذلك أنه " ليس إعلامك الشيءَ بغتةً مثل إعلامكِ له بعد التنبيه عليه والتقدمة له، لأن ذلك يجري مجرى تكرير الإعلام والتأكيد والإحكام ، ومن ههنا قالوا: إن الشيءَ إذا أُضْمِرَ ثم فُسِّرَ كان ذلك أفخم له من أن يذكر من غير تقدم إضمار"(١).

فتقديم الضمير على المرجعية أعطى الصياغة دلالة تفخيمية لمأساة الشاعر الذي يُطارَد ويُقتلُ من قبل وطنه .

(*) يحقق الضمير العائد على لاحق قمة التماسك النّصيّ حين يتقدم الضمير ليقف عنوانًا للقصيدة، وتأتي مرجعيته في نهاية سطر في القصيدة ، وهذا النمط يجعل القارئ أكثر توترًا وشوقًا للوصول إلى لحظة التنوير في القصيدة فبعد أن يقرأ عنوانها يسعى دؤوبًا للوصول إلى نهايتها ليس فقط لتحقيق جماليات التواصل بل لتحقيق الفائدة المثلى من النص الشعري. ومن ثم يتجه بكل سطر يقرأه إلى أعماق النص .

يقول " بلند الحيدريّ "في قصيدة " غدًا إذا ما انفجرت " [الأعمال الكاملة] :

[ص: ٧٧٥ وما بعدها]:

" ١– يقالُ : إن بيتنا كئيب

٢– وكل ما في بيتنا

٣– وكل من في بيتنا ... غريب

---

(١) عبد القاهر الجرجانيّ: دلائل الإعجاز ، ص ١٣٧ ، العلوي. الطراز: ١٤٢/٢ .

٤- حتى صدى أصواتنا غريب

٥- حتى النجوم لملمت بريقها وهاجرت

٦- بعيدة عن أرضنا

٧- حتى السماءُ انكفأت فليس في لسحتها

٨- لحالم درب

٩- حتى رؤى صغارنا قد صدئت

١٠- فليس في قلوبهم قلوب

١١- وقيل إن ضحكة نسيتها

١٢- عند سرير طفلتي

١٣- قد هرمت

١٤- والتهمت نقاءها الذنوب

١٥- وقيل إنّ الناس في مدينتي

١٦- قد جفّ في أعينها اللهيب

١٧- يُقالُ

١٨- ما أتعس ما يقال

١٩- فبيتنا كئيب

٢٠- تلعب في وحشة الأطلال

٢١- ودربنا

٢٢- قد هجرت سمرته الأطفال

٢٣- وأن صمت أهلينا مريب

٢٤- يُقالُ

٢٥- ما أتعس ما يقال

obeikandl.com

٢٦- أن ليس في مدينتي رجال

٢٧- لكني أعرف يا مدينتي الصغيرة

٢٨- يا عرق الرجال في الظهيرة

٢٩- يا كسرة الخبز المدماة على الحصيرة

٣٠- أعرفُ أن طفلتي لمّا تزل

٣١- تحوك في أحلامها ضفيره

٣٢- لمنية كبيره ... كبيره

٣٣- أعرف يا مدينتي

٣٤- أعرف أن شمسنا لمّا تزل

٣٥- تنتظر الفجر وراء عينيك الضريره

٣٦- أعرف يا مدينتي

٣٧- كم من جراح ثرة... مريره

٣٨- تلوف تحت الأجنح الكسيره

٣٩- لكنني أعرف يا مدينتي

٤٠- ماذا وراء بيتنا الكئيب

٤١- ماذا وراء صمته المريب

٤٢- أي غدٍ يكمن من منعطف الدروب

٤٣- وإنني أعرف يا مدينتي

٤٤- أعرف أن أصيل الرجال في مدينتي

٤٥- لا ترقدُ

٤٦- وأن ملء صمتهم

٤٧- منابعًا تتقدُ

obeikandl.com

٤٨- غدًا إذا ما انفجرت

٤٩- سينحني لها الغدُ "

على الرغم من أن بدايات " بلند الحيدريّ " الشعرية مغرقة في الرومانسية ، إلا إنه في خريفه الأخير اشتبك بقوة مع واقعه المرير ، وهذا النص من ديوانه الأخير " آخر الدرب " يوضح هذا التشابك الحاد ، فعنوان النص " غدًا إذا ما انفجرت " من التي ستنفجرُ غدًا ؟ الشاعر لا يجيب عن هذا التساؤل إلا بعد أن يقدم عرضًا شاملاً لوطنه / بيته بكل ما فيه من عناصر حيّة وغير حيّة ، ومن ثم لم ينشغل القارئ بالضمير المتصدر في العنوان ، راح الشاعر يصف حالة ، فجاءت صورة الوطن صورة باهتة، الكبار فيها صامتون في كآبة شديدة، صارت كل الأشياء حولهم غريبة ، بل لنقل أصبحوا غرباء عن كل شيء حولهم حتى الصغار فقد صدئت أحلامهم ، بل أصبحوا لا يمتلكون القلوب " فليس في قلوبهم قلوب " ، والرجال ما أصبحوا رجالاً، وتشارك عناصر الكون هذا الخواء العام الذي يعم البيت / الوطن ، "تهاجرُ النجومُ عن السماء ويظلون في تخبطٍ في دياجي الليل ، ولم تعد السماء فسحة لأي حالم يتأملُ.

حالة من اليأس المرير تسيطر على كل ما في النص كشفت عنها صيغٌ اسمية نحو: (كئيب- أتعس- وحشة الأطلال – الصمت – كسرة خبز مدماة – منية كبيرة – عينيك الضريرة...) وصيغ فعلية نحو: (هاجرت – انكفأت – صدئت – هرمت – تنعب ..) في أثناء هذه الصورة البائسة التي رسمها الشاعر لواقعه نعاود السؤال : إلى من يعود الضمير المعلق على صدر القصيدة؟ أو بصيغة أخرى ما التي ستنفجر؟ حينما استدرك الشاعر في السطر (٢٧) بقوله " لكنني " ندرك أنه لم يفقد الأمل في المستقبل إذ إن هؤلاء الرجال سوف يكون لهم دور في إزالة الجروح والبثور من على وجه هذا الوطن ، وهذه الإزالة ستكون بالخروج من قوقعة الصمت الذي كان أساس البلاء فيما وصل إليه . وعندئذٍ تأتي مرجعية الضمير في السطر (٤٧) " مناجمًا تتقد " إن التي ستنفجر هي مناجم الصمت المرير الذي فُرِضَ على أبناء الشعب العراقيّ، هذه المناجم الصامتة إذا ما

انعحرت سينحني لها الغد ملبيًا طموحاتها محققًا آمالها ، ويتحول هذا الواقع الأليم إلى واقع أمن وسلام .

الضمير في هذا النص استدعى الحديث - سريعًا - عما قاله النص ، لكنّ الأهم هو أنه عمل على جذب القارئ إليه رويدًا رويدًا إلى أن وصل إلى لحظة التنوير في النص .

(*) هذا النمط الأسلوبي استخدمه " بلند" في مواضعَ أخرى نكتفي الآن بذكرها وذكر حركة الانتقال إلى العمق بعد أن اتضحت القيمة الأسلوبية له في النماذج السابقة .

في قصيدة " فلترقد " [ص:١٧] اعتمد الشاعر على هذا النمط في قوله :

" ١- سرّ وليدًا

٢- إنها تغفو هنا ... تحت الجليد

٣- وتكلم هامسًا

٤- فهي تعي همس الورود

٥- شعرها البراق

٦- قد لونه ليل الصدا

٧- طفلة حسناء

٨- أمسى فوقها يغفر الردى "

فالضمائر في السطور (٢، ٤، ٥) ضمائر تقدمت على المرجعية الموجودة في السطر(٧) "طفلة حسناء".

(*) في قصيدة " ظلال " [ص: ١٥١] ، يقول :

" ١- من أي وادٍ

٢- بعيد الغور كالحلم

٣- أتيتَ تحملُ في عينيك صوت دمي

٤- إني نسيتُ الهوى

٥- والأمس

٦- والتفضتْ الاملُ العمر محو

٧- قصةَ الندم

٨- يا طيفها "

فالضمائر في " أتيت، وتحملُ، وعينيك " في السطر (٣) مرجعها في السطر الثامن "يا طيفها " :

وفي قصيدة "وددت لو" [ص:٧٧] تظل مرجعية الضمير متأخرة إلى السطر الأخير في النص اسمًا ظاهرًا وضع موضع الضمير.

٢٣- سيدتي شكرًا لما قد انتهى.

فكل هذه الضمائر المتقدمة في القصيدة تجعل المرجعية اللاحقة " سيدتي"قابعة في دائرة التحقير على حسب ما اقتضى سياق النص .

رأينا - في النماذج السابقة - أن الضمير العائد على لاحق يجعل ذهن المتلقي / القارئ في حالة توتر دائم ، إلى أن يصل إلى اللحظة التي تتكشف عندها مرجعية الضمير والتي أطلقنا عليها " لحظة التنوير " . كما أنَّ هذا العودَ على اللاحق يكسب النص تماسكًا لغويًّا ودلاليًّا من عنوانه إلى نهايته.

(٣/١) الضمير العائد على سابق :

في هذا النمط الأسلوبي تتقدم مرجعية الضمير عنه ، وهذا النمط المعتاد في الأداء اللغويّ العربيّ، أي إن ذهن القارئ يظل مشدودًا إلى دالٍّ سابق، فحركة الذهن تتجه لأعلى بحسب مرجعية الضمير على النحو التالي:

المرجعية

↑

الضمير

وعندما تتقدم المرجعية تقوم الإحالة السابقة ((Anaphoric Reference)) بوظيفتين أسلوبيتين:

الأولى . تماسك النص بعود آخره على أوله .

الثانية : عدم التكرار وطلب الخفة والإيجاز على نحو ما أوضحنا في مدخل هذا الفصل وإن كان هذا هو المعتاد في الأداء اللغويّ العربي[1]. إلا أن استخدام الشاعر له هو الذي دعا الباحث إلى أن يفرده بالحديث ، لما فيه من بصمة أسلوبية عنده .

يعد عنوان القصيدة أحد العناصر اللغوية الحاسمة في بنية النص عند " بلند الحيدريّ " فهو فيها- أي العنوان في القصيدة – عضو لا يقل أهمية عن سائر أعضاء القصيدة . ومن ثم

---

(١) رصد البلاغيون القدماء ظاهرة استخدام الضمير فيما لديهم من نماذج إبداعية تحت مصطلح ((الاستخدام)) وهو أن يراد بلفظ له معنيان أحدهما ، ثم بضميره معناه الآخر ، أو يراد بأحد ضميريه أحدهما وبالآخر الآخر - انظر: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح. عبد المتعال الصعيدي ، ط. مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٠٧، ٣٦/٤

(٢) د. محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٥٤

يكتسب قيمة بلاغية كبيرة في النص تدخل تحت ما يسمى " براعة الاستهلال" ، " إن العنوان ضرورة كتابية ، فهو بديل من غياب سياق الموقف بين طرفي الاتصال، وهذا يعني أن العنوان بإنتاجيته الدلالية ، أي بنصه ، يؤسس سياقًا دلاليًا يهيئ المستقبل لتلقي العمل " [٢]، لذا كان " بلند " يضع عنوانًا للنص الشعريّ ويجعل ضمائر القصيدة كلها ترجع إليها ، فعندما يمضي القارئ في النص يظل متذكرًا البداية، ولا شك أن هذه البداية تتكشف عندها الدلالة ، وهذا الاستخدام استخدمه بلند سبع مرات[١] في أعماله الكاملة .

ففي قصيدة " ربيع شقية " [ص:٧٩] تؤول كل الضمائر فيها إلى تلك الشقية التي تتواجد في العنوان فقط ، يقول :

" ١- دخل الربيع لوكرها متسللا

٢- وجثا

٣- وعثر ثغره بجبينها

٤- لتسللت من روحه الشهباء أحلام

٥- غفت بين اختلاج جفونها

٦- قالت لها:

٧- قومي ... استفيقي ... وامرحي

٨- إنّ الشباب دنا وقبل لاهديكِ

٩- وأراق دنياه الجميلة

١٠- زهرتي نور

١١- وأحلامًا ترف بوجنتيكِ

١٢- فتململت فوق الفراش كزهرةٍ

---

(١) سبع مرات هي القصائد الاتية : ربيع شقية – وحدتي – إلى ولدي - وجه أحتى وجه أمتي – الشهيد – وأصيلة إذ تحيا تحيا ، وسوف يتوقف البحث عند كل واحدة فيما يلي

١٣- في روضها الفينان

١٤- والمعطار نشوى

١٥- وتململت في صدرها

١٦- دنيا هوى

١٧- وتناءبت في العين أطياف ونجوى

١٨- ضمتْ وسادتها

١٩- وفي شفف هوتْ

٢٠- تبلي الوساد بلثمها تجريحًا

٢١- فكأنها كانت تصب بجسمه

٢٢- روحًا .

٢٣- تبادل روحها التبريحا

٢٤- وإذا استفاقت لم تجد

٢٥- غير التعاسة والأسى تستل روح

٢٦- شباها

٢٧- قدر يسطرها رواية أدمع

٢٨- تتجاوب الآلام طي كتابها

٢٩- ضمت وسادتها

٣٠- وسدت عينها

٣١- لتعود ثانية إلى أحلامها

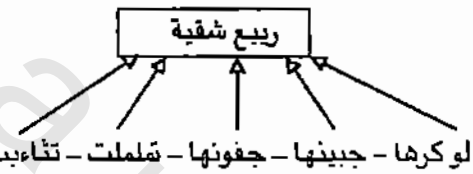
٣٢- دنيا الخيال أرق من دنيا الصبا

٣٣- خفت كوارثها سني أيامها "

obeikandl.com

فالشقية في هذا النص امرأة فرَّ منها الشباب بعد ما كانت في الماضي زهرة في روضها الفينان، وكأنّ الشاعر بهذه الإيماءة يرمز لما في الحياة الدنيا من تغير وتبدد. فالشقية في هذه القصيدة تبدو كالدنيا على ما فيها من مرور سريع وتبدد وتغير، ومن الطريف أن يكون عدد الضمائر التي تعود على الشقية (غائب ومخاطب) هو نفسه عدد سطور القصيدة (٣٣) سطرًا، و(٣٣)ضميرًا، وهذه النسبة المماثلة لتنبئ عن وعي الشاعر ببنائه اللغويّ إذ إنّ ثلاثة وثلاثين ضميرًا غائبًا ومخاطبًا مرجعيته " الشقية " التي في العنوان.

وهذا التقدم لمرجعية الضمير قد حقق تماسك بنية النص، إذ إن مرجعية الضمير تؤول مباشرة إلى العنوان:



وهذا النمط بعينه يستخدمه ((بلند)) في قصيدة ((وحدتي)) [ص:٢١٩] يقول:

((١– هكذا أنتِ لـَمَوْتِ

٢– عشبة صفراء في ضفة موتِ

٣– وحديثًا مسرفًا بالهمس

٤– كالجهس

٥– كصمتي

٦– هكذا أنتِ لـَمَوْتِ

٧– من سكوتي

٨– من خطي تعبر لَيْلي في خفوتِ

٩– من رؤى تضخم ظلي

١٠– من بلى ينسج في الوحل بيوت العنكبوت

١١- هكذا أنتِ نـَمَوْتِ

١٢- قفرة جرداء لم تحلم بنبت

١٣- قفرة جرداء كالحيّة أنتِ

١٤- فالتركيبي

١٥- سئمت وجهَكِ نفسي

١٦- التركيبي

١٧- صخبًا أزحف في الطين وأمسي

١٨- بعد حين

١٩- لي مثل الناس صوتي

٢٠- لي مثل الناس حسي وظنوني

٢١- لي مرعى

٢٢- ومر في درب الشمس أعمى

٢٣- لي ضحكي

٢٤- وجنوني

٢٥- وبيتي

٢٦- صحوتي تغرف لي السكر وتمتص

٢٧- سنيني

٢٨- التركيبي

٢٩- أنا للناس

٣٠- وللنسر الذي ينهش صدري

٣١- أنا موتي !! "

obeikandl.com

فالضمائر في السطور ١، ٦، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، تعود إلى " الوحدة " التي ضاقت على الشاعر فأضافها إلى ياء المتكلم ،وهذا بدوره يضع " الوحدة " في دائرة التفخيم فهي وحدة سلبت من الشاعر تلقائيته ومرحه وانطلاقه بين الناس .

كذا نجد هذا النمط في قصيدة " الشهيد " [ص:٦٠٥] يظل العنوان مركز الثقل في النص وإليه ترجع كل الضمائر . فالشهيد لم يمت ، ولم يفارق الحياة ، فما زالت خطواته تملأ الدروب ، ولم ينل العياء من جفنه، وهو لم يغطِّ جراحه المدماة للحظة واحدة كي تظل شارة النصر الدافعة للتقدم والتضحية ، فالضمائر في السطور ١، ٢، ٣، ٧، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٩، ٢٣، ٢٥، ٢٧، ٢٨، ٣٢، ٣٥، ٣٦، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٤، ٤٦، ٥١، ٥٣، ٥٤ كلها تعود على " الشهيد " في العنوان ، وهذه النسبة العالية لعود الضمير تحقق تماسكًا قويًّا للنص ، فكلمة " الشهيد " تتكرر بذكر الضمير العائد عليه ، ومن ثم يظل له الحضور في النص كله .

في قصيدة " إلى ولدي " نفس النمط الأسلوبي. فالعنوان تؤول إليه كل الضمائر في النص ونكتفي هنا بجزء منها:

" ١- سأعود ثانية إليك

٢- لأقبل النور في ناظريك

٣- لتنام بين يدي صحوة

٤- راحتيك " [ص:٣٥٥]

فالضمائر في " إليك " ، و " ناظريك "، و "راحتيك "تعود إلى الابن مما يجعل القارئ مشدودًا إلى مركز الدلالة التي من أجلها قيل النص .

(*) ولكن هذا التكنيك قد يعدل بعض الشيء إذ يعود الضمير على بطاقة نثرية صغيرة يعلقها الشاعر على صدر القصيدة تحت العنوان بخط كتابي أصغر من العنوان وإلى هذه البطاقة ترجع كل الضمائر في القصيدة . فعل بلند ذلك في قصيدتين الأولى " بين هاحسين " [ص.٣٦٩] . والثانية " وجه أختي وجه أمتي "[ص.٣٧٣] . ففي الأولى يعلق الشاعر بطاقته النثرية تحت

العنوان . يقول فيها " إلى رجل قتلناه وقتلنا " وفي الثانية يعلق مناسبة القصيدة فيها . يقول " ألقيت في مهرجان سميرة عزّام التأبيني "ومن ثم ترجع إليها كل الضمائر في بنية النص .

- بقي أن نشير إلى أن القصيدة السابعة من هذا النمط يقدم لها بمقدمة نثرية طويلة عن الشاعر الإفريقي " تشكايا أوتامسي " وإلى هذا الرجل تؤول كل الضمائر في القصيدة يقول بلند:

- " لوّح لي بيديه ... ومضى
- وشت دموعًا بيضًا تومض في دكنه عينيه
- ولكني لم أدرك معناها " [ص:٧٤٢]

وقد يحقق هذا المنط الأسلوبي - عود الضمير على السابق -نواتجَ موسيقيةً إذ يستخدمه الشاعر كحرف وصل بعد حرف الرويّ في القصيدة . يظهر ذلك في قصيدة " صورة " [ص:٢٢٣]، التي نجتزئ منها المقطع الآتي . يقول :

" ١- القصر

٢- في منعطف المدينة

٣- تخل جنبيه رؤى حزينة

٤- تكاد أن تصرخ في السكينة

٥- وحشته القاتمة اللعينة

٦- تكاد أن تصرخ

٧- ما ألقساه

٨- هذا السنا الفارق في نجواه

٩- غدًا

١٠- إذا ما لملمت دنياه

١١- يد سيبقى مثلما أراه

١٢- يمتد في ابتسامة رهيبة

١٣- يمتد في صفرته المريبة "

السنا في السطر(٨) يعود عليه الضمير في نهاية نفس السطر، كذا في السطور(٩)،(١١) (١٢) يحقق ذلك فضلاً عن وضع السنا الغارق عدم فاعليته - كما ظهر في المبحث الثاني - يحقق غرضًا قافويًّا في النص ، فقافية الهاء بما إنه حرف حلقي تعطي دلالة التوجع والتألم ، يشارك هذه الدلالة وجود بعض الصيغ اللغوية السالبة مثل (حزينة- تصرخ- صفرة) ، وبجانب كل ذلك عمل الضمير على تماسك بنية النص بعود الضمير إلى دالٍّ له ميزته في شعر بلند الحيدريّ.

(٤/١) اختفاء مرجعية الضمير :

في هذا النمط الأسلوبيّ يظلُّ الذهن في حالة توتر دائمة ، إذ إن القارئ يسعى إلى فكّ الاشتباك بينه وبين النص بربط الضمير بمرجعيته ، ولا يُظن أن غياب هذه المرجعية عامل من عوامل تفكك البنية إذ إن القارئ هو الذي يربط بين أوصالها فالقصيدة الحداثية وإن بدت مخلخلة متشظية متشذرة بفراغاتها وغياب روابطها فإن القارئ- وفق نظرية التلقي-"هو الذي يملأ فراغاتها وغياب روابطها ويمنحها تماسكها"[1]

واختفاء مرجعية الضمير أو تعددها (كما سياتي) يُدْخلان النص إلى منطقة الإبهام لا الغموض، إذ إن ثمة فارقًا بين" الإبهام " و" الغموض " ، " فالإبهام صفة نحوية "أي ترتبط بالنحو والتركيب (وهذا هو موضوع هذا الباب) ، في حين أن الغموض " صفة خيالية " تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية[1] ، أي قبل الصياغة اللغوية النحوية ، ومن ثم فإن بيت الفرزدق :

وما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حي أبوه يقاربه

وبيت المتنبي :

وفاء كما كالربع أشجاه طاسمه بأن تسعدا والدمع أشفاه ساجمه

---

(١) د عبد الرحمن محمد القاعود الابهام في شعر الحداثة ، ط المجلس الوطنيّ للثقافة والأداب ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٧٩، مارس ٢٠٠٢ ، ص ٢٠٩

(٢) د عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر ، ط دار العودة ، ودار الثقافة ، بيروت، ط٢، ١٩٧٢، ص ١٨٩

ليسا غامضين ، ولكنهما مبهمان ، لأن المشكلة الأساسية فيهما لا ترتبط بالخيال أو بشيء منه، وإنما هي قبل كل شيء مشكلة لغوية قائمة في طبيعة التركيب اللغوي نفسه وفهم البيت (الأول) على هذا الأساس يتطلب منّا حل هذا التركيب اللغويّ لا أكثر ولا أقل فبمجرد أن نحدد عائد الضمير في البيت تكون كل المشكلة قد حلت ، ويكون المعنى قد اتضح تمامًا[1].

وفي هذا النمط الأسلوبيّ – اختفاء مرجعية الضمير – نتوقف عند عدة نماذج إبداعية عند " بلند " تختفي فيها مرجعية الضمير ، وهذا بدوره " يدفع المتلقي إلى دائرة الاحتمالات التي تحيط بالنص وتشكّل فضاءه " [2]

في قصيدة" قال لنا شيئًا ومَرَّ " [ص: ٣٤٧] ، يقول :

" ١– بالأمس

٢– مَرَّ من هنا

٣– قال لنا شيئًا وَمَرَّ من هنا

٤– فانساب في قريتنا

٥– فجر

٦– وأينعت مُنى

٧– واستيقظت كرومنا

٨– لتنحني

٩– حبًا

١٠– وظلا

١١– بالأمس

١٢– مَرّ من هنا

---

(١) نفسه: ص ١٨٩ .

(٢) د. محمد عبد المطلب - هكذا تكلم النص، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧، ص ٩٨

١٣- قال لنا شيئًا ومَرَّ من هنا

١٤- وكان في نظرته

١٥- وعد

١٦- وفي بسمته

١٧- رعد

١٨- وفي قبضته

١٩- جراح وآلام تفجر السنا

٢٠- للأرض

٢١- للتاريخ

٢٢- للدنيا ... لنا

٢٣- بالأمس مَرَّ من هنا

٢٤- قال لنا شيئًا ومَرَّ من هنا

٢٥- في رجله

٢٦- أغلاله

٢٧- في عينه

٢٨- لضاله

٢٩- في قلبه آماله

٣٠- وما له للناس للدنيا جنى

٣١- وفي غد

٣٢- إذ تشرق الأنوار في بيوتنا

٣٣- ألف يد

٣٤- ألف فم

obeikandl.com

٣٥- يرفع من حياتنا

٣٦- تحية لعابر

٣٧- بالأمس مَرّ من هنا

٣٨- أبقى لنا شيئًا ومر من هنا "

يقف هذا النص متفردًا في أعمال الشاعر بما يتمتع به من نسبة تكرار لضمير الغائب المختفي المرجعية. فالتأمل لبنيته اللغوية يجد أن خمسة وعشرين ضميرًا قد شكلوا محيطه الشعريّ منذ بدايته (العنوان) إلى نهايته، فاختفاء مرجعية هذا العدد من الضمائر أسهم في إنتاج دلالة شعرية متماسكة - على النقيض مما يظن - فالشاعر وإن ابتعد عن الغموض، إلا إنه لم يقدم قصيدته معطية سهلة للقارئ، " بل أتاح للمتلقي حضورًا طاغيًا في إتمام الدائرة الدلالية للصياغة وتحقيق وظيفتها الجمالية[1] بالتساؤل " من؟! " من الذي مَرَّ؟ وقال؟ هل هو الشاعر نفسه؟! يتحدث عن نفسه بصيغة الغائب على طريقة التجريد، هل هو شخص آخر؟ وهل هذا الشخص موجود أصلاً أم إنه من وحيّ خيال الشاعر، أم إنه الإنسان، الإنسان بكل آماله وطموحاته ونزوحه نحو المستقبل، لنعد إلى القصيدة علنا نجد إجابة لهذه التساؤلات.

زمن القصيدة هو زمن الماضي، والشاعر يؤكد على هذا بتكرار دال " الأمس " أربع مرات في السطور[١، ١١، ٢٣، ٣٨]، فهل معنى ذلك أن الشاعر يشتاق إلى عالم الماضي بما فيه من البراءة والنقاء؟ هذا ما نراه عندما يربط مرور هذا (المار) بمجيء الفجر، بعد ليل طويل كئيب له دلالته على نحو ما رأينا في الفصل الأول. وعندما يأتي هذا المار تتفاعل معه عناصر معنوية ومادية :

" أينعت مُنَى

استيقظت كرومنا "

معنى ذلك أن هذا " المار " مجيئه مجيء خير على أهل القرية كلهم، وإذ إنه جاء مع الفجر فليس عربيًا - إذن - أن يتفجر النور / السنا فينتشر على أنحاء الأرض والدنيا لكن على الرغم من ذلك فإنه جاء وهو مقيد الأقدام، عيناه تشعُّ النضال والآمال..

---

(١) د. أسامة الحيري تحولات البنية في البلاغة العربية، ص ٧٧

بيد أننا نصطدم بالسؤال " من هذا المار؟ " ، لم تجب القصيدة ، لكنْ ليست هذه المشكلة بالنسبة للشاعر ، إن الغرض من هذا هو أنه لم يزل ثمة أمل مخلّصه ومخلص ذويه من حالة الليل الطويل الذي يئنون تحت وطأته ، لكن الأمر قد يختلف في قصائد مثل " ستبقى " [ص:١٣١] ، وقصيدة " نقمة " [ص:١٧١] ، وقصيدة " لن أراها " [ص:٢٠٣] وقصيدة " القسم " [ص:٦٤١] ، إذ إننا نستطيع أن ندرك مرجعية الضمير وإن اختفت عن الصياغة إلا أنها حاضرة سياقيًّا من خلال التجربة الشعرية المتكاملة للشاعر فالضمير في قصائد: ستبقى ، ونقمة ، ولن أراها يعود إلى امرأةٍ ليس لها حضور صياغيّ ولكن حضورها السياقيّ من خلال خطاب الشاعر لها وإن لم يفصح السياق عن كون هذه المرأة، إلا أننا نستطيع أن نربط الضمير بمرجعيته .

أما في قصيدة " القسم " فالضمير فيها يعود على القارئ المخاطَب ، وبما أن القارئ مبهم بالنسبة للشاعر ناسب أن يكون مرجعية الضمير مختفية .

في قصائدَ أخرى تختفي مرجعية الضمير لعامل من العوامل الخارجية عن النص يرتبط في سياقه بداليّ الليل والصمت ، وهذا العامل هو الخوف ، وهذا الخوف قد آل بالصياغة إلى نوع من الإبهام " خوف الشاعر من السلطة سياسية كانت أم دينية أم اجتماعية فالخوف ظلمة، والشاعر المسكون بالخوف يعيش داخل هذه الظلمة لا يتبين الأشياء بوضوح ، وبسبب هذا الخوف يواري رأيه وموقفه وأفكاره في لغة كثيفة مراوغة "[1]

وتعد قصيدة " نصب الحرية " [ص:٦٧٩] نمطًا من هذه القصائد ، يقول بلند :

" ١- أعرف أن جوادًا لن يرسم بعد اليوم

٢- لا قمرًا ألقا

٣- لا سيفًا شبقًا

٤- لا مهرًا يصهل في البرية

٥- وجوادٌ إذ لا يرسم

٦- يقسم

---

(١) د عبد الرحمن محمد القعود الإبهام في شعر الحداثة، ص ٢١٢، ٢١٣

٧- أن الرسم كما قال الإسلام

٨- حرام

٩- في بلدٍ فقأوا عينيه فلن

١٠- يبصر إلا الجدران الحجرية

١١- إلا الأحلام المهرية

١٢- عن قمر ألق

١٣- عن سيف شبق

١٤- عن مهر

١٥- عن عهر يتناسل في صور مرئية "

ونصب الحرية هو أحد الأعمال الفنية الخالدة لـ " جواد سليم "[١]، وكان الشاعر باستدعاء هذا العمل الخالد يمهد ذهن المتلقي لاستحضار " جواد سليم " نفسه ، لكنّ الأمر يأخذ بعدًا آخر أعمق من ذلك، وذلك بالوصول إلى السطر التاسع " في بلدٍ فقأوا عينيه "فلنا أن نسألَ من الذين فقؤوا عين الرسم / الفن؟! هل الشاعر باستدعاء كلمة " الحرية" ووضعها عنوانًا للنص يقدم وثيقة إدانة جديدة عن السلطة بما يعطيه الفعل " فقؤوا "من دلالة سلبية للعين التي هي أداة الاستمتاع بالرسم بما إنه فنٌّ بصريّ؟

إن استدعاء كلمة " الحرية " في عنوان النص يمهد لمأساة جديدة تحددها مرجعية الضمير في الفعل " فقؤوا " . وكأن الشاعر يوجّه رسالة إلى " جواد سليم " صديقه مفادها أنهم قد فقئت أعينهم فلم يروا نصب الحرية ، ولن يروا الرسم فلا جدوى من أعمالك .

إن شاعر الحداثة أكثر وعيًا بمفهوم الحرية . ويعيش في عصر يتردد فيه هذا المفهوم في خطابه الفكريّ والسياسيّ ، كما يتردد فيه مفهوم الديمقراطية ، ويُمارس عمليًّا في كثير من المجتمعات . ومن هنا كان تطلعه إلى مجتمع تطلق فيه هذه المفاهيم ، ويخلو من الكبت والإرهاب (والفقء) . مجتمع مفتوح شفاف يطرح فيه رأيه وموقفه دون خوف غير أن شاعر الحداثة

(١) منى مطر جواد سليم ، صفحات مطوية من حياته ، مجلة الأقلام العراقية ، ع٢ ، شباط / ١٩٨٥ ، ص ٢٣

العربية المعاصرة لا يزال يحس بقمع السلطة له ولفكره ، ومن هنا اضطراره إلى إخفاء مرجعية الضمير مما يؤدي لإخفاء فكره وتطلعاته[1].

في قصيدة " الوليمة " [ص:٦٠٩] تمثل مرجعية الضمير أحد الجوانب المهمة التي تؤكد على قدرة الشاعر على استشراف مستقبل وطنه – يقول :

" ١– وعندما قالت لنا جرائد الصباح

٢– بأنهم قد صلبوا اللاتَ وأن حمه

٣– يوزع الآن على هياكل المدينة

٤– وأنهم فقأوا عينيه

٥– كي يولدوا في واحدة مصباح

٦– يضيء في أوجهنا المنسية

٧– بقية من ضحكة دفينة

٨– وكي تصير عينه الأخرى بأمر سادة المدينة

٩– بحيرة نفسل في مياهها أحذية السياح

١٠– وتنتشي الأدعية السخينة

١١– وعندما قالت لنا: بأنهم .. وأنهم .. وأنهم

١٢– لم نبكِ .. لم نضحك .. ولم

١٣– قلنا لهم :

١٤– مبارك هذا الذي يضوء في المصباح

١٥– مبارك هذا السُّنا اللامع في أحذية السياح

١٦– ما أعظم اللات الذي يصير عند موته

١٧– وليمة لأمة حزينة

.....

(١) د. عبد الرحمن محمد القاعود: الإبهام فى شعر الحداثة ، ص ٢١٤ بتصرف .

obeikandi.com

.....

٢٣- وكان فيما كان

٢٤- الليل في المصباح

٢٥- وكان فيما كان

٢٦- بعض دمي يزر من أحلية السياح "

إن التأمل في الواقع قد ينبئ بقليل مما سيحدث في المستقبل، وحين يقرر الشاعر أن الوطن سيصبح وليمة بعد سقوط الحاكم فإنه لا يستطيع أن يذكر هذا مباشرة بل يعمد إلى أسلوب الرمز كما لجأ الصوفيون ، خوفًا من الاتهام بالكفر والزندقة ، كذا " بلند " يُوَري عن الحاكم باسم " اللات " ، وقد سقط تمثال " اللات " في العراق كما تنبأ فعند قراءة هذا النص الذي كتب قبل سقوط بغداد – السقوط الثاني - بسنوات طوال ندرك مدى صواب رؤية الشاعر لعالمه ولواقعه ، لكن هل له أن يعبر عن ذلك مباشرة؟ لقد عمد " بلند " إلى تغييب مرجعية الضمير في قوله " أنهم .. صلبوا .. فقؤوا .. يوقدوا .. إلخ " ونهاية القصيدة تعبر عن حال العراق اليوم ، إذ ظَنَّ الشاعر أن المصباح بنوره سيبدد الليل الطويل ، لكن – المؤسف – أن الليل كامن في المصباح ، ومن ثم استمرّ العراق في ليل طويل قبل سقوط "اللات " وبعده .

إذا كان الضمير في الفعل " فقؤوا " في قصيدة " نصب الحرية " يعود على السلطة الغائبة صياغيًا الحاضرة سياقيًا ، فإنه – نفس الفعل في السياق الثاني – يعود على سلطة أكبر سلطة المستعمر المستبد، الذي استطاع أن يستغل صمت الشعب وقهره لتعزيز موقفه الاستعماريّ، فبعد السقوط يدرك الشاعر أنه – ووطنه – تحت سلطة غاشمة أخرى أشد قسوة واستبدادًا .

إن مرجعية الضمير الغائبة تقوم بإنتاج دلالات شعرية مختلفة بحسب السياق الواردة فيه ومن ثَمَّ فهي شكل من أشكال البناء اللغويّ المتماسك للنص ، عن طريقها يظل ذهن المتلقي في حالة تيقظ دائمة، ومن ثم يتواصل شعوريًا مع الشاعر .

(٥/١) تعدد مرجعية الضمير

حين تتعدد مرجعية الضمير يدخل النص دائرة العتمة والضبابية ، وهي منطقة أثيرة لدى شعراء الحداثة مع اختلاف درجاتها علوًّا وانخفاضًا .

في هذا النمط الأسلوبيّ يظل الضمير بين عين المتلقي ، وفي ذهنه عائمًا جوَّالاً لا يرسو على مرجع محدد مما يخلق عتمة دلالية في النص ، ومن ثم ينفتح على دوائرَ تأويلية متعددة وهذا النمط يحتل المرتبة الأخيرة في استعمال " بلند " للضمير ، إذ اعتمد عليه في نموذجٍ إبداعيّ واحد ، وهو الذي سنتوقف عنده بالدراسة .

في قصيدة " نداء الخطايا السبع " [ص:٥١] يقول " بلند " :

" كررتُ

ألف مرة

بأننا زائفون .... زائفة أيامنا

وزائف إلهنا

وإن لقلب بابنا

ليس له مفتاح

وأنه

ما حبلت شمس به ولا زلت رياح

وأنه ما كان

إلا طريق الموت والنسيان "

هذا النص من ديوان " حوار عبر الأبعاد الثلاثة " وهو في مجمله يُعد أكثر دواوين الشاعر التباسًا على القارئ ، إذ إن الشاعر كتبه بعد قراءة متعمقة في فلسفة هيجل وغيره فهذا النص أكثر

obeikandl.com

قريبًا من تخوم الغموض الحداثي، وخاصة أن الشاعر في هذا الوقت كان يؤسس مع " أدونيس " مشروعه الحداثي الذي أرسى قواعده الأولى في مجلة شعر[1].

وهذا يذكر من أجل الصدمة التي أحدثها قوله في السياق السابق " وزائف إلهنا " فهذا التركيب الاسمي يصدم دائقة القارئ المتشبع بالأفكار الدينية في صورتها السنية فالشعرا في هذه الحقبة يتناولون كلمة " الإله " بما يخالف العقيدة الإسلامية " كأما هي ما تزال عندهم كلمة بمعناها الوثني ولم تتخذ في الإسلام معنًى خاصًا يجب احترامه مهما كان السياق الذي يردد فيه"[2] ولكن الشاعر لا يترك قارئه مصدومًا فقط . بل إنه يضعه في دائرة تأويلية عميقة . ومصدر هذه الدائرة اشتباك مرجعية الضمير في السياق . فالضمير في قوله" له " يعود على ثقب الباب . لكن ما مرجعية الضمير في قوله:

" وأنه

ما حملت شمس به ولا زنت رياح

وأنه ما كان

إلا طريق الموت والنسيان "

أين تقع مرجعية الضمير ؟ أفي قوله: " ثقب بابنا " ؟ أم في قوله: " زائف إلهنا "؟!

فإذا كان على التقدير الأول فهذا ينتج دلالة شعرية مفادها أن هذا الباب ظلّ مهجورًا لفترات طويلة. وهذا نتيجة هجرة الشاعر لوطنه .

وعلى التقدير الثاني فإننا ندخل في دلالة تأويلية جديدة تخضع لنزعة الفلسفة الوجودية التي كان بلند متعلقًا بأفكارها في هذه الحقبة من حياته . فالقلق والمسئولية وموقف الإنسان من العالم والحرية والفعل الخالق هي المعاني الكبرى التي تنطوي عليها الوجودية[3]. وهي معانٍ

---

(١) انظر بلند الحيدري: من كانت تلك المرأة ؟ حوار ، مجلة الكرمل ، ع ١٠ ، قبرص ، ١٩٨٥، ص ٢٩٤ .

(٢) د احسان عباس . اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ط المجلس الوطني للثقافة والآداب ، الكويت، سلسلة عالم المعرفة ١٩٧٨، ص ٢٤ .

(٣) د عبد الرحمن بدوي : دراسات في الفلسفة الوجودية، ط دار الثقافة ، بيروت ، ط٣، ١٩٧٣، ص ١٤

حاضرة بقوة في شعر بلند، لقد كان بلند كغيره من شعراء جيله يشعر باليأس في قرارة ذاته وقد زعزعت التقدمات العلمية الكبرى ما في نفوس هذا الجيل من طمأنينةٍ راضية فأحالتها إلى نفوس قلقة بائسة. لقد دكت الحروب قلاع العقيدة الراسخة في نفوس الشعراء والمفكرين ، ومن ثم شعر الشاعر أنه ((يعيش في كون غابت فيه الألوهية فلابد أن يعيد النظر في كثير من القيم التي كانت تتصل بالنواحي الغيبية[1] ومن ثم كان تناولهم لكلمة ((الإله)) على النحو السابق ، فلا غرابة – إذن – أن يعود الضمير بمتعلقاته في السياق على التركيب الاسمي ((زائف إلهنا)).

عدم تحديد مرجعية الضمير في السياق يفتح النص على دلالات تأويلية متعددة وهذا بدوره يجعل المتلقي أكثر شوقًا لتحديد الدلالة التي ينتجها التأويل على أقرب تقدير.

*****

(١) د. احسان عباس اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ٢٢٣ .

obeikandl.com

المبحث الثاني

الضمير والفاعل النصي

(٧/٢) يعرّف صلاح عبد الصبور الشعر بأنه "صوت إنسان مفرد يتكلم وليس صوت إنسان يخاطب جماعة"[١] ، ويرى جبرا إبراهيم جبرا أن أبرز سمات الشعر الحديث أنه صوت فرد يتحدث عن نفسه ، بينما كانت السمة البارزة للشعر فيما مضى أنه شعر مخاطبة[٢] ويتفق د. رجاء عيد مع الرأيين السابقين إذ يرى أن ((الشاعر الحديث لا يخاطب آخرين ، وإنما يتحاور مع داخله فشعره ذاته في معاناته ، وحتى لو توجه ظاهريًا إلى الخارج ومخاطبة الآخرين باستخدام ضمائر المخاطبة وأدواتها، فهو لا يعنيها بصورتها المباشرة ، فهذه المخاطبة تكون متجاوزة دلالاتها النحوية لتتحول إلى ما يشبه تجسيدًا لانشطار الذات إلى الذات))[٣].

ومعنى ذلك أن الشاعر الحديث يعبر عن معاناته الخاصة ، أو أسطورته الخاصة على حد تعبير ((ييتس))[٤]. ومن ثم يظهر ضمير المتكلم الذي يبدو حاكيًا عن حال صاحبه وهذا المبحث يقوم على فرضية المتكلم / الفاعل النصي . إذ تبدو القصيدة قولاً شعريًا ينطق به الشاعر / الباث / الفاعل؛ ليرسم لنا صورة من معاناته وطموحاته وتوقعاته ونزوحه نحو المستقبل ، ومن ثم تبدو القصيدة حالة من حالات البوح الذي يمارسه الشاعر مع قارئه . إذ إن القول الشعريّ رسالة موجهه لقارئ ما غير محدد – على نحو ما وضحنا في مدخل الفصل – وانطلاقًا من ذلك تم تقسيم قصائد الشاعر إلى خمسة أقسام[٥].

---

(١) صلاح عبد الصبور: تجربتي في الشعر ، مجلة فصول ، مج٢ ، ع١ ، أكتوبر ١٩٨١ ، ص ١٦ .
(٢) جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة ، ط المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، ط٢، ١٩٧٩ ، ص ٣٥ .
(٣) د. رجاء عيد : لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص ٨ .
(٤) يقول ييتس: ((هناك أسطورة واحدة لكل إنسان لو عرفناها فهمنا كل أقواله وأفعاله))، انظر: د. شكري محمد عياد: دائرة الإبداع ، مقدمة في أصول النقد ، ط دار الياس المصرية ، القاهرة ، (د.ت) ، ص٩٩ ، ص ١٥٨
(٥) استفاد الباحث كثيرًا من دراسة شكري الطوانسي: مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة دراسة في بلاغة النص في هذا المبحث واختلف عليه في هذا المحال بحسب مقتضيات المادة الشعرية موضوع الدراسة.

قصائد متكلم .

قصائد مخاطب .

قصائد المتكلم والغائب .

قصائد غياب المتكلم .

قصائد متعددة الضمائر.

وهذه الأشكال سنتوقف عندها في هذا المبحث بشيء من التفصيل في الصفحات التالية .

(٢/٢) قصائد المتكلم :

وهي قصائد يظهر فيها الفاعل النصي بعدة صيغ لغوية ، أشهرها وأهمها صيغة الـ ((أنا)) فهي دائمًا ((تحمل معنى الفاعل Agent))[١]، ثم صيغة الـ ((نحن)) التي تعبر عن الشعور الجماعي لـ ((أنا)) الشاعر ، وقد تأتي صيغ أخرى للفاعل النصي كصيغة الـ ((هو)) ، والـ ((أنتَ)) وفيها يعبر الشاعر عن أناه بطريقة التجريد))[٢] .

والجدول رقم (١٨) بالملاحق يوضح الأنماط الأسلوبية لقصائد المتكلم في شعر ((بلند)) إذ إن نسبة ٤٨٪ بواقع ٨٩ قصيدة من إجمالي أعمال الشاعر يمثل قصائد المتكلم، لكن هذا العدد لم يأتِ بصيغة واحدة ، إذ تنوعت الصيغ اللغوية المعبرة عن المتكلم جاء في بدايتها صيغة ((أنا)) بنسبة (٦٥) قصيدة كان نصيب الديوان الأول منها (٢١) قصيدة، وهذا يعطي دلالة أكد عليها الباحث مرارًا، وهي أن الديوان الأول بدا رومانسيًا صرفا يتحدث فيه الشاعر عن حبه الضائع وسني عمره التي تناثرت دون أن يحقق شيئًا إلى غير ذلك... ثم جاءت صيغة المتكلم ((نحن)) في المرتبة الثانية بإجمالي (١٠) قصائد من مجموع (٨٩) قصيدة متكلم، بينما جاءت قصائد بين

---

(١) أحمد طاهر حسين المعجم الشعري عند حافظ ، مجلة فصول ، مج٣ ، ع٢، ١٩٨٣، ص ٣٠ .

(٢) التعبير عن الذات بضمير الغائب أو المخاطب من مباحث التجريد ، لذا أرجأ الباحث الحديث عنها إلى المبحث الثالث من هذا الفصل ((ظواهر أسلوبية في استخدام الضمير)) فليطلب هناك .

النمطين الـ ((أنا)) والـ ((نحن)) بواقع (٥) قصائد من إجمالي قصائد المتكلم، وجاءت قصيدتان فقط بصيغة المثنى على نحو ما سنرى في الصفحات الآتية.

(١/٢/٢) تعد صيغة الـ ((أنا)) الصيغة الأكثر تكرارًا في قصائد المتكلم (٦٥) مرة بما أن الـ ((أنا)) في التحليل النفسي يعد جزءا من الجهاز العقلي الذي يعد الوسيط بين الشخص والواقع[1]، ومن خلالها يمكن التعرف على السيرة الحياتية للشاعر مارِّين من خلالها على منحنيات شخصيته، ومنعطفات حياته، فعن عام ميلاده يقول:

" في عام من أعوام
سمتها كتب التاريخ بأعوام الخبز الأسمر
في عامٍ ليالٍ لهمات كجراد أصفر
ولدت أمي
وجهي المدمي
وكبرتُ مع الحرب ... وخراب الحرب
جراحًا ما زالت تبحث في لون دماها
عن حمد الخنجر
ولعقتُ دمي ... مرات ... مرات
في ألف درب
وكبرتُ وصار اسمي رقمًا
وعرفتُ حروبَ الأرض ... أجل ... كل الأرض
في معنى للحب وألفي معنى للبغض" [ص:٦٦١]

---

(١) أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، ترجمة وفاء إبراهيم، ورمضان بسطاويسيّ، ط المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة (٦٠٢)، ٢٠٠٣، ص ١٦٠

لم يكن – إذن – عام الميلاد سعيدًا . فهو وُلِدَ في عام الفقر والخبز الأسود ، عام امتداد أيدي المحتلين إلى البلاد ، لقد شاهد الشاعر الحروب وحرابها ، ومن ثم فهو لم يعرف إلا خراب الجراد، ودمار القتل ، فليس بغريب – إذن – أن يعرف ألفي معنى للحقد والكراهية في مقابل معنًى واحدٍ للحب ، في ظل هذه الظروف – التي تبدو ظروفًا استثنائية للحياة – يفقد الشاعر المتعة الحياتية ، وتسيطر عليه نزعة تشاؤمية تتساوى لديه فيها الحياة والموت ، يقول :

" ماذا جنيتُ؟

لتقذفي بي في جحيم حياتكم

متمردًا

مستاءَ

وغدًا سأرجع للفناء كأنني

ما جئت إلا كي أكون فناءَ

ولأشتري كفنًا

أضمُّ بجوفه

أدوار عمر قد مضين هباءَ

ماذا جنيت لأحمل النير الثقيل

ثمنًا

ورجاءً" [ص.١٤٣، ١٤٤]

فصيغة السؤال ((ماذا جنيتُ)) تحمل دلالة التمرد على الحياة ، وعدم جدواها بالنسبة له . فهو يرى أن وجوده كعدمه ، إذ إنه في غدٍ يؤول – حتمًا – إلى فناء ، لذا نراه يصرخ في قصيدة ((عبودية)) [ص.٢٦٣] قائلاً

"عَبْدٌ

أكاد ألوذ... لكني

أحِسُّ الظلّ في أذني

يولول هازئًا

مِنّي

ويصرخ ضاحكًا ... عبدُ

عَبْدٌ

أكادُ أجنُّ يا نفسي

أأنتِ؟

أأنتِ يا حسي

أهذا العالمُ الحسي الذي ألقى به

المهدُ

ويطوي شعثه اللحدُ

هو الصارخُ ... يا عبد

عَبْدٌ

أنا العائش في ظلي

أنا الموت بلا شكلِ

ترى من أنتَ يا ظلي

فعاد الصوتُ يشتد

كأن عواصفًا تعدو

بأذني

وترتد

أنا

أنت

obeikandl.com

أنا العبدُ"

فهو يحاول الخلاص من عبوديته التي كانت بمثابة الغل في عنقه ، إلا إنه لا يخلص ويظل الخطاب الخبري يتردد على مسامعه بصورة مكثفة محذوفة المسند إليه ((عبد)) ويظل هو كالثور الدائر في طاحونة:

"والأرض ما زالت على عهدها
تدور حول الأبدِ الأسودِ
طاحونة
أطرها جهدهم
فلم تسل
عن ثورها المجهدِ" [ص: ١٩٥]

لذا فحياته بأسرها لحظات من اليأس المرير، والاختناق المميت ، يقول:

" رغم الغد المفتوح في الأفق
احسُّ بي
سأختنق
كأنني ابتلعت كل أرضنا
هواءها
وماءها
فليس في عروقها إلا عروقي تحترق" [ص:٤١١]

فهذا الاختناق يأتي نتيجة إحساسه بعبثية الحياة، وعدم جدواها ، وكثرة شرورها، ومن ناحية أخرى يأتي نتيجة إحساسه بالغربة في نفسه وبيته ومدينته ، فهو لم ينتهِ من أسفاره قط . بل يظل مسافرًا أبدا.

obeikandi.com

"هنا

أنا

ملقى – هناك حقيبتان

وخطى تجوس على رصيف لا يعود إلى مكان

من ألف ميناء أتيت

ولألف ميناء أصار

وبناظري ألف انتظار

لا ...

وما انتهيت" [ص:٣٧٩]

فقد تحول الشاعر بكل كيانه إلى حقيبتين عن طريق التركيب الاسميّ المحض ((أنا .... حقيبتان)) لقد أصبحت الحقيبتان هما بطاقته وهويته على أرصفة الموانئ بهما يسير إلى اللامكان، وما انتهى، ومن ثمّ يبقى معانيًا من فقر شعوره بالمكان . بل لنقل يبقى منفلتا لا يحده مكان :

"فليس وراء الفلاتي

مكان

وتقلصت الأرض في خطوتي

وضاعت بعينين

تستجديان

وما زالت

أمشي على جبهتي

وينسل خلف خطاي الهوان " [ص: ٢٨٥، ٢٨٦]

فالأرض على اتساعها قد تقلصت مسافاتها في خطوته . كما تعكس صيغة ((ما زالت)) استمرارية ترحاله وتنقله مجبرًا مكبًّا على وجهه، ذليلا مهانًا من مكانٍ لآخر إذ إنّ الجبهة مجاز عن العزة والكرامة.

ومن ناحية ثالثة يأتي الاختناق نتيجة لحزنه الشديد ، فهو إنسان رأى الحروب وخرابها منذ أن تفتحت عيناه ، فمن أين له الضحك ؟!

" استجمعُ نفسي
وألمعُ أسناني
وأنظف كل أصابعي الخمس
من درن الأمس
وأقولُ: اضحكْ
كي أصبحَ أكبر من يأسي
أكبر من وعدٍ لا يكبر إلا
في رمس لا يملك ظلا" [ص:٧٢٩]

فعلى الرغم من أن أسباب الضحك مهيئة : استجماع شتات النفس ، وتلميع الأسنان، ونسيان الماضي، إلا أن الضحك لم يتحقق ، لكنّ المؤسف أن يجد نفسه قد فَقَدَ القدرة على البكاء:

" أنا لا أعرف أن أضحك أو أبكي
إنسان مجنون
في قرنٍ مجنون
يبحث في الوردة عن حقد الشوك
أنا لا أسأل لم تيبس غصن الزيتون
ولذلك لا أعرف أن أضحك
لا أعرف أن أبكي" [ص ٥٥٩، ٥٦٠]

في عصر الجنون لم يعد ثمة ثوابتُ. فقوى الشر تنتصر على الخير، ويستطيع المحتل أن يغتصب أيةَ بقعةٍ من أراضي الوطن العربي، ومن ثم يفقد الشاعر القدرة على الضحك وعلى البكاء أيضًا، ولا يرى إلا أغصان الزيتون المتيبسة، ولا يرى في الوردة إلا الشوك أو الأوراق الذابلة:

" لا يرى من بهاء الحديقة إلا

وردة ذابلة

أترى هذي لها عادلة" (١)

ويكون الاختناق نتيجة لنزعة النفي التي تتردد كثيرًا في أعماله:

" لكنني وأنا في أرذل ما أملك من عمري

أخشى أن يدرك عيني الغمضُ

وأنا منفي لا تعرفني أرضٌ

منفي إلا من صمت مر

إلا من وحشة ميْت يبحث عن قبر" [ص.٧١٨، ٧١٩]

فالنفي عنصرٌ سالبٌ لإنسانيته ينمي بداخله الإحساس بالموت والتآكل، ويصل حد الاختناق إلى دروته حين يرسم نفسه إذ لم يبع الأشياء :

" أنا أرفض نفسي في وهمٍ

يختزل الأشياء وليس يعيها

أنا أرفض لوني

إن لم يعكس دكنة نفسي

أنا أرفض وجهي

ما لم يتشكل في عتمة رمسي" [ص: ٦٩١]

---

(١) أدونيس الكتاب، أمس المكان الآن، ٣٧٨/١

يأتي هذا الرفض / النفي لكسر ((روتين)) الحياة الملة . لقد تعب الشاعر من نفسه تلك التي توقعُ على كذبٍ صباح مساء ، ومن ثم راح يرفض كل شعاراته الجوفاء :

" لن أذهب

لن أذهب

ما أتعس أن أقضي حياتي في عتمة مكتب

نفس الوجه المرمي على الطاولة السوداء

نفس الزمن المترهل

في الظل

ونفس الأوراق الملساء

نفس الحرف المتسائل عن حرف

.....

فلقد أرهقني وجهي المرمي على الطاولة السوداء

وتعبت من التوقيع على كذب سيداع صباح مساء

وكرهت شعاراتي الجوفاء

ما أقسى أن أذهب

ما أتعس أن أقضي كل حياتي في عتمة مكتب" [ص:٥٨٣]

لقد بدت نفس الشاعر في النماذج السابقة نفسًا متعبة فكريًّا وحسديًّا فهو لم يقدّم لنا ((أنا)) متعالية متحدية، بل قدّم لنا ((أنا)) مرهقة بائسة شاهدت الموت منذ نشأتها ، عاشت لحظات الفقر المدقع ، والصمت المرير ، والسفر المفروض عليها ، فعاشت محتنقة مكسورة الظهر لا تستطيع أن تفعل شيئًا، على الرغم من إحساسها بالمسؤولية تجاه ما يحدث في العالم ، لأنها – بلا شك – تمتلك سلطة تنويرية لابد أن تمارسها ، وإن لم تستطع ، فسوف تظل الحارس الأمين للعالم، الحارس الذي حُرم النوم

".. أنامُ ..؟! ولم تزل تحرق كل لحظة برلين
يُسرقُ كل ساعة سور من الصين
أخاف أن أنام
فالنوم عند الحارس الحزين
يظل مثل حافة السكين" [ص:٥٨٢]

(٢/٢/٢) تأتي صيغة ((نحن)) في المرتبة الثانية في قصائد المتكلم عند ((بلند)) بنسبة (١٠) قصائد، وحين يظهر هذا الضمير في قصائد المتكلم يأتي مخالفًا لدلالة العظمة التي قد تظن، بل إنه يعبر عن عدم انشغال ((أنا)) المتكلم بذاتها فحسب، فذات الشاعر تتوحد بالجماعة، ثم تتسامى بهذا الشعور وتضعه في إطار تجربة إبداعية، فذات الشاعر تعيش مع الجماعة واقعًا واحدًا، واقعًا مؤلمًا حزينًا، تعيشُ مع الجماعة شعورَ الغم والضياع والتضليل السلطويّ، تعيش مع الجماعة الشعور بالغربة والظلم والضيق والاحتناق والخيبة، فمن خلال الضمير ((نحن)) نعرفُ أنّ ذات الشاعر تنطق بهموم ورغبات الجماعة، ونفهم من ذلك أيضًا أن الذات الناطقة لا تصوغ تجربة خاصّة بها، وإنما تجعل من التجربة العامة - قضية الجماعة - قضيتها الشخصية.

ومن ثم تختلف صيغة المتكلم ((أنا)) عن صيغة المتكلم ((نحن))، فالقضايا التي تعالجها الصيغة الأولى نصفها بأنها ذاتية ((بمعنى أنّ التجربة التي تعالجها لا تخرج من دائرة الهموم الفردية للشاعر))[1]، في حين أنّ الصيغة الثانية ((تعالج قضايا عامة خاصة بوضع الإنسان في المجتمع أو الكون بأسره، لكنّ الشاعرَ يصوغ هذه القضية العامة أو تلك من خلال تجربة شخصية، وحينئذٍ يصطنع لنفسه همزة وصل بينه وبين العالم المحيط به، أو يحول القضية من مستواها السياسيّ أو الاجتماعي المباشر إلى المستوى الشعريّ المتفرد، أي إن الفكرة السياسية أو الاجتماعية لا تصبح مجرد هيكل عقائديّ أو نظريّ أو إخباريّ، وإنما تمتزج بوعي الشاعر ولا وعيه وثقافته والمناخ الاجتماعي الذي يعيش فيه، وخبراته الجمالية في استخدام أدوات التعبير، ثم

(١) د. غالي شكري شعرنا الحديث الى أين ؟، ط دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩١، ص ١٨٧

تتحول بعد هذا الامتزاج الحار إلى تجربة شعرية بعد أن كانت تجربة اجتماعية أو سياسية أو نفسية فحسب))[1]. وهذا ما يظهر من النماذج الإبداعية التي بين أيدينا في هذا النمط . والتي تظهر فيها الذات الفرد معبرة عن وضع الجماعة في المجتمع بما ينتابها من شعور وإحفاقات مختلفة: أولها: الشعور بالتضليل والزيف والخيبة . وهذا ما توضحه النماذج الآتية :

١ – " قالوا لنا :

لله ... ما أكثر ما قالوا

لله ... ما أكثر ما يكذبون

أولئك الرجال

قالوا لنا :

غدًا إذا صرنا كما شاءوا لنا أن نكون

نزحفُ في الليل كما يزحفون

نُخبِّئُ الخنجر خلف الظنون

ونقتل الصدق الذي في العيون

فما بها ظلال

كأنها بعض زجاجات

وليست عيون

غدًا إذا صرنا كما شاءوا لنا أن نكون

ستشمخ التلال

ستنحني الجبال

لأننا صرنا رجال

صرنا كما شاءوا لنا أن نكون

---

(١) نفسه ص ١٨٧

لله ... ما أكثر ما يكذبون"

٢- " ارجع لنا

يا عصر أختام من المطاط

يا بحة السياط

في جلودنا

يا أيها القيد بلا جريمة

ارجع لنا

عيوننا القديمة

أبوابنا الكئيبة السوداء

مفتوحة لليل والأنواء

ارجع لنا / ما هزت الشموع من ظلالنا

في عتمة المساء

ارجع لنا / أطفالنا العراة تحت غضبة الشتاء

أيديهم الصغيرة النود لو / تمزق السماء

يا عصرنا

يا عصر أختام من المطاط

يا أيها القيد بلا جريمة

ارجع لنا / لنعرف النصر الذي يلوحُ في الهزيمة

وانصب لنا / من أرجل الجراد في صحرائنا

من يبس الصبار في بلادنا

من أذرع الأموات من أبنائنا

مشانقا"

obeikandl.com

في النمـــوذج الأول يتضح الشعور الحاد بالتضليل الذي تمارسه السلطة على الشعب إذ إنها تسمي الأشياء بغير مسمياتها ، فقد حولتهم إلى أداةٍ ليِّنة في أيديها فأصبح الشاعر وجيله يهيئون الخناجر لقتل الظنون والأفكار فقتلوا بذلك كل قيم الصدق والبراءة ، وذلك كله نتيجة وعدٍ وعدتهم إياه .

" ستشمخ التلال

ستنحني الجبال"

لكن الشاعر ورفاقه يدرك مدى خداعهم وتضليلهم قائلاً :

" لله ... ما أكثر ما يكذبون

أولئك الرجال "

في النموذج الأول تقف ذات الجماعة المتكلمة موقف المفعول به دائمًا [قالوا لنا – شاءوا لنا – صرنا كما شاءوا] ، أي إن السلطة هي التي تقوم بدور الفاعل ، فهي القائل ، والآمر كذبًا وضلالاً .

وثانيها: انتشار التزييف والتزوير ، فالشاعر في النموذج الثاني يخاطب عصر الأختام المطاطية تلك الأختام التي كانت توثق قرارات كاذبة مخادعة، فهي – أي القرارات – لم تعط الجماعة الحياة الآمنة المستقرة ، لم تعطهم حريتهم في مجالات متعددة، فما أضاءت شموعًا في دجى ((الليل)) ، وظل الأطفال ((العراة)) في الشتاء يتخبطون يعانون قسوة البرد والفقر، فكانت هذه الأختام المطاطية المغروزة في التراب وفي الجريمة قيدًا في أحيان وسياطًا يمزق الجلود في أحايين أخر .

وقد مَرَّ من قبل قوله

" وعندما قالت لنا جرائد الصباح

بأنهم قد صلبوا اللات"

فهذا نموذج ثالث يوضح الشعور بخيبة الأمل والإحباط . خيبة الأمل في إصلاح البلاد والإحباط نتيجة انتقال السلطة من يد مستبد إلى يد جلاد فهذا النموذج – الذي سبق ذكره – يبدأ كما بدأ النموذج الأول ((قالوا لنا)) . و((قالت لنا)) . فما كان على الشاعر إلا أن يصدق هو ورفاقه . ويباركوا ما فَعَلَ صالبو اللات لأنه فَقَد القدرة على تقييم الموقف :

" وعندما قالت لنا : بأنهم .. وأنهم .. وأنهم
لم تبك ... لم تضحك ... ولم "

فكانت النهاية بخيبة الأمل والإحباط :

" وكان فيما كان
الليل في المصباح
وكان فيما كان
بعض دمي يمرُّ من أحذية السياح " [ص:٦١٠]

ومن ثمَّ يأتي – ثانيًا – الشعور بالظلم والقهر . يقول واصفًا حال جيله :

" لن تشرق الشمس
من أين ؟!
لن تأتي
فسجننا أعمى بلا كوّه
ودربنا يوغل في الهوّه
ونحن لا حول لنا ولا قوّه " [ص: ٣١٥]

فأداة النفي المستقبلية " لن " تؤذن بغياب الشمس / النور / العدل . ومن ثم استمرار العتمة / الظلم . ويظل الشاعر وشعبه في غيابات السجون المظلمة تائهة حطامهم فما من عودة . ولا من سبيل . هنا ندخل المقولة الشهيرة " لا حول لنا ولا قوة " لتعبر عن الإرادة المسلوبة للشعب / الجماعة في ظل تحكم الظلم والطغيان

وثالثها: الشعور الحاد بالغربة والضياع الذي ينتاب الجماعة بما فيها الذات الشاعرة فأرضهم صماء ، ومياهها مياهٌ مرّة ، يقول :

" من يدري

قد نرحلُ عند الفجر

لا تلقِ / مرساة / لا تبذر / بذرة

فالأرض هنا صماء كالصخرة

عمياء كالصخرة

ومياه الجرف مياه مُرّة

لا تلقِ / مرساة / لا تنصب خَيْمَة

سنموتُ ولن تصير خَيْمَة

لتصير حياة في زهرة

لا تلقِ / مرساة / لا تبذر / بذرة

من يدري / قد نرحل عند الفجر / عن أرض صماء كالصخرة " [ص:٣٢٥،٣٢٦].

فما أن يصلوا لأرض إلا رحلوا عنها ، لأنها أرض كالصخرة لم تنشق تربتها عن أحلامهم وطموحاتهم ، فما عليها – أي الأرض – سوى الخراب والجدب فما تعبر غيمة لتنبت الزهور / الحياة، وما فيها من مكان وطيء يتخذ بيتا / خيمة لأنها أرض صماء ومن ثمّ تظل حياتهم تنقلاً وترحالاً ، وهذا ما تمثله قصيدة ((ضياع)) [ص:٢٧٣] ، يقول :

" ومن خلال

عطش الرمال

كانت تلوح لنا الحياة

أطياف آل

فنظل نغرق في الضلال

والدرب / يبدو كما نراه /

تعب مقيت

والدرب يبدو كما نراه

ماذا وراه " [ص:٢٧٣، ٢٧٤]

فعناصر الضياع والغربة تبدو في بعض الصيغ اللغوية المشحونة بطاقة سالبة لأحلام الجماعة تنفي وجودهم وتؤكد على انسحاقهم مثل ((عطش الرمال – الـ (سراب) – نغرق – عطش مميت – تعب مقيت)) ثم يأتي الاستفهام المشحون بطاقة السلب في بنية عميقة تجيب: ((لا شيء وراءه)) لتؤكد على هذا الضياع في صيغة النفي .

رابعها: عبثية الحياة وعقمها، الأمر الذي يصيبهم بالضيق والاختناق وقد عبّر الشاعر عن حالة العقم التي تنتاب الجماعة بقوله :

" نفس الطريق

نفس البيوت يشدها جهد عميق

نفس السكوت

كُنّا نقول:

غدًا يموت ونستعيد

من كل دار

أصوات أطفال صغار

كنا نقول

غدًا سندرك ما نقول

ولسوف تجمعنا الفصول " [ص:٢٠٥، ٢٠٦]

فحالة العقم التي يحياها الشاعر مع الجماعة تبدو من هذا الإيقاع الرتيب للحياة ولنفس الطريق، ولنفس السكوت الذي لم ينفك عن المدينة ، حالة العقم تجعل الشاعر مذابًا في الجماعة يحلم بحلمهم ويئن لأنينهم غير منفصل عنهم .

فالنماذج السابقة في هذا النمط تدل على أن ذات الشاعر ، الـ ((أنا)) إن تقبل أن تشارك الجماعة قضاياها وتتوحد معها على المستوى اللغويّ باستخدام صيغة الجمع في الضمير المتكلم ((نحن)) فإنها ترفض أن تتخلى عن دورها الفردي في إطار الجماعة حتى ولو كان دورًا غير فعالٍ يقف عند حدود التقرير والوصف لحالات الإحباط والشعور الحاد بالهزيمة النفسية ، كذا يعكس عدد قصائد هذا النمط (١٠) قصائد رفض الذات الشاعرة الانصهار في بوتقة الجماعة ، ((فالذات الفرد ترغب مع تواصلها مع الجماعة أن تحتفظ بوجودها الفردي))[1] فعدد هذا النمط من القصائد بالقياس بالنمط السابق ليؤكد على هذه الدلالة ، ويؤكد على ما ذهب إليه ((عبد الصبور)) و((جبرا)) و((عيد)) كما أوردنا في الفقرة (٢/١) من هذا المبحث .

(٣/٢/٢) قصائد يمتزج فيها الضميران ((أنا)) و((نحن))[2]

وهي خمس قصائد جاء فيها ضمير المتكلم متراوحًا بين صوت الفرد ((أنا)) وصوت الجماعة ((نحن)) ، وهي قصائد تعبر عن حالة الاضطراب الحاد الذي يجتاح الفرد والجماعة على السواء .

من هذه القصائد ثلاث قصائد بدأت بضمير المتكلم ((نحن)) ، ثم العدول عنه إلى صيغة المتكلم ((أنا)).

أما القصيدتان الأخريان فقد بدأتا بضمير المتكلم ((أنا)) ثمَّ تمَّ العدول عنه إلى صيغة المتكلم ((نحن)).

---

(١) شكري الطواسي مستويات البناء الشعري ، ص ٢٠٣

(٢) رأى الباحث دراسة هذا النمط هنا ، على الرغم من أنه صورة من صور الالتفات في العدد ، لكنّ المناسبة به هنا أليق، خاصة ونحن بصدد الحديث عن ضمير المتكلم وصوره

قصائد النمط الأول:

نداء الخطايا السبع [ص:٥١١]

بين مسافتين [ص:٥٧٩]

غدًا إذا ما انفجرت [ص:٧٧٥]

ففي ((نداء الخطايا السبع)) يبدأ الشاعر بضمير المتكلم ((نحن)) بقوله :

" كررتُ

ألف مرةٍ

بأننا زائفون ... زائفة أيامنا

وزائف إفكنا

.....

قُلْتَ لنا : بأنه لن يكون

وعدًا لنا في الصباح

وإننا زائفون

وإننا لا أرض لنا ولا شمس لنا

وإننا حالمون " [ص:٥١١، ٥١٢]

ثم يتم العدول إلى صيغة المتكلم ((أنا)) ، فيقول:

" إن خِفْتُ

سترتُ بجوعي عن خوفي

وكبرتُ على ضعفي

إن جعتُ

اقتتُ بجوعي

ومددت ذراعي لجياعِ خلقي

وكبرتُ على ضعفي

وإذا جئت شفتي يبست كظهيرة صيفٍ

أوسعت لها جرحًا في كفي

وانتظرتُ أن تندى في زمن الرفْ " [ص:٥١٥]

فضمير الجمع المتكلم في بداية القصيدة يؤول إلى ضمير المفرد المتكلم ويتحول الشعور الجمعي إلى مأساةٍ خاصة به هو لكنها لا تنفصل في سياقها عن مأساة الجماعة فهو بضمير الجمع ((نحن)) يعطي رؤية عامة واسعة لمأساة الجيل بأسره . ثم يضيق من الدائرة . ويتم التبئير على مأساته الخاصة التي يكبر فيها على ضعفه على الرغم من الخوف والجوع والصمت . الثالوث المفجر لطاقات الشعر عنده أما عن قصيدتي النمط الثاني فهما:

مسيرة الخطايا السبع [ص:٥٠٥]

المدينة التي أهلكها الصمت [ص: ٧٢٣]

ففي ((مسيرة الخطايا السبع)) يبدأ الشاعر بشعور فرديّ من خلال صيغة الضمير ((أنا)). يقول:

" ومرة ركضتُ خلف ظلي

حاولت أن أمسكه

حاولت أن أصيّرَ فيه كُلّي

وعندما انحنيت كان

منحنيًا مثلي

محدقًا مثلي

في كسرة عتيقة من وجهي الطفلِ " [ص:٥٠٥]

ثم يتم العدول إلى الشعور الجمعي بضمير ((نحن)) تحسبدًا لمأساةٍ عامّة . يقول :

" وعندما نفيقُ أو ننام

لا نحفر الأرض ولا نبحث في الركام

عن وجهنا المطمور بين كومة العظام

ولن يقيس عمرنا

جمجمة تبست في قبحها الأعوام

نحن هنا

مسافة تجهل أن تطول أو تقصر في أرقام "

فاليأس والانحناء الذي يسيطر على الذات الشاعرة في بداية القصيدة ، قد تنامى ليعم محيط الذات الجماعي ، فالجماعة المتكلمة جماعة مرهقة ليس لها القدرة على إنجاز شيء ، يؤكد ذلك عناصر النفي المنتشرة في بنية النص [لا نحفر – لا نبحث – لن نقيس – نجهل] فَهُمْ كما قال الشاعر من قبل ((لا حول لهم ولا قوة)) فالانتقال من صيغة إلى أخرى تعطي دلالة عميقة لما فيه الذات وما تشعره في ذاتها، وما تشعره في سياق الجماعة على نحو ما وضح .

(٤/٢/٢) قد تأتي الذات الشاعرة ناطقة بضمير الجمع المعبر عن ((اثنين)) وهذا النمط الأسلوبيّ قد تحقق في قصيدتين فحسب ، الأولى: قصيدة ((ثلاث علامات وضوء)) [ص:٢٣١] ، وقصيدة ((أود لو كنت)) [ص: ٢٥٥] . وفيهما كان الشخص الثاني هو المحبوبة ، يقول بلند :

" والتقينا

كان ود بارد بين يدينا

كان شيء مضحك في ناظرينا

قلتُ في همس :

تغيَّرتِ

وتلفت لنفسي

وتألمت لأمسي

أترى جار علينا

أترانا

قد أخطأنا خطانا .... فالتقينا

.....

واغتربنا

والتقينا

كان حس ليس منا في يدينا

كان شيء مؤلم في ناظرينا

كان صمت

وحديث خلف صمتينا

كان للعالم صبر / وحدود

.....

أترانا؟

قد أخطأنا خطانا

فالتقينا / واغتربنا

!

واغتربنا " [ص:٢٢١ وما بعدها]

فالقصيدة حالة من حالات السرد عن حبيبين يسردها راوٍ عليم بكل شيء مستخدمًا الضمير المتكلم ليعبر عن حالة التوحد التي لم تدم طويلا بعد أن جار الزمان وتكسرت النصال على النصال فينتهي الحبيبان بالنهاية المتعجب منها (!) ((وافترقنا))، فالشاعر حين يعبر عن هذه الحادثة يضم إليه المحبوبة في الصيغة اللغوية ((نا)) فيجسد مأساة الانشطار وتشتت هذه الوحدة بـ ((الحس البارد)) بين اليدين و((الشيء المؤلم)) في الناظرين . فما عاد في العيون وجدها . وظل الصمت مقيمًا في السياق عن طريق ((كان)) التامة التي وضعت دال الصمت موضع اللزوم

والثبات[1] فلم يعد ثمة حديث متبادل ترتاح إليه النفس بل أصبح الحبيبان كالأصدقاء القدامى يسلمون في فتور وينصرفون في فتور.

(٢/١/٣) قصائد المخاطب :

في هذه القصائد يخرج المبدع عن دائرة الذات والتقوقع فيها ، ويتجه القول الشعريّ إلى مخاطبٍ (بفتح الطاء) حقيقيّ له حضور لغويّ في النص عن طريق ((كاف الخطاب)).

وتحتل قصائد هذا النمط المرتبة الثانية في تصنيف قصائد الشاعر حسب نوعية الضمير المستخدم فيها ، وذلك بنسبة ٤٤٪ بواقع (٨٤) قصيدة من إجمالي قصائد الشاعر (١٨٩) قصيدة ، وقد تمّ تصنيف المخاطب بعد استقراء قصائد الشاعر إلى ستة مجالات وقد كشف هذا الاستقراء ، والذي كشف عن النتائج الآتية :

١- يمثل ضمير المخاطب الأنثويّ ((أنتِ)) الجزءَ الأكبر لقصائد هذا النمط متمثلا في (أربعٍ وثلاثين) قصيدةً ، معنى ذلك أن الخطاب العاطفي عند الشاعر قد تمحور حول قضية الحب بما فيها من شوقٍ وحيرةٍ واضطراب ولومٍ وعتاب وغير ذلك .

٢- تمثل البلدان الأبعاد المكانية لتجربة بلند الشعرية ، إذ إنه تنقل بين العواصم العربية طريدًا من العراق ، ومن ثم كان من الطبيعيّ أن تأتي البلدان مخاطبًا يناجيه الشاعر ويبث له شوقه لأهله ولوطنه الأم ((العراق)) ،وقد مثل هذا النمط (ثلاث عشرة) قصيدةً .

٣- ولما كان الشاعر في غربة أبدًا ، واغتراب مكاني ونفسي ، كان لأقاربه حضور خطابيّ في هذا النمط ، وقد كشف استقراء أعماله عن أنّ (اثنتي عشرة) قصيدةً جاءت في محملها خطابًا لأمه وأخته، وأبنائه ، وجده ، وأصدقائه .

---

(١) ((كان)) التامة بمعنى ((وُجد)) فعل لازم ، ومن ثم تكسب فاعلها نوعًا من اللزوم والثبات المعنويّ كدلالة الفعل الماضي.

٤- وعندما يكون الخطاب موجهًا لقارئ لا تعلم هويته حتى وإن كان محددًا اسمًا إلا إنه ينأى عن التحديد والتعريف ، كانت قصائد المرتبة الرابعة تمثل مجموعة من المجهولات الخطابية ، لها دلالتها في إنتاج الدلالة الشعرية، وقد جاءت قصائد هذا النمط بمعدل (إحدى عشرة) قصيدة .

٥- وقد مثلت تسع قصائد نمطًا مغايرًا للنمط السابق ، إذ إن الشاعر يخصُّ مخاطبًا بالذكر محددًا معروفا معلنا عنه خلال اسمه ، وهذا ما نجده في قصائد الأعلام وسنوضحها فيما يلي .

٦- وقد يكون المخاطب شيئًا معنويًّا ، ويكون خطاب الذات الشاعرة له خطابًا هامسًا دافئًا ، كأن يكون الخطاب للقلب أو النفس أو الوحدة، أو يكون خطابًا يشعُّ بالبوح والخلاص كخطاب الصباح أو الحروف الهجائية ، وقد مثل هذا النمط (خمس قصائد) فحسب على النحو الموضح في الصفحات التالية.

(١/٣/٢) ضمير المخاطب الأنثويّ

وصف د. صلاح فضل شاعرية ((بلند الحيدريّ)) بانها شاعرية من وحي الصمت تعتمد بنية القول الخافت اللطيف ، وتمتلك دائمًا مخاطبها بضمير الشخص الثاني الأنثوي تناجيه ، وتشحذ القراء تحت عباءته لتشهدهم على تقلبه وفتنته ، تترفع بكبرياء لافت عن التهافت الرومانسيّ الذائع دون أن تفقد نضارة العواطف[1]. فضمير المخاطب ((أنتِ)) يشكل بعدًا ذا أهمية كبيرة في تجربة بلند الشعرية، إذ إنه لا يأتي في اتجاه إيجابيّ واحد ، بل إنه يأتي في اتجاهات متضادة متداخلة متشابكة ، فقد يكون الضمير ((أنتِ)) أنيسًا لوحدته ، شريكًا لرحلة كفاحه وقد يكون عاملَ سلب وهدم ، وذلك بخيانته أو هجرانه ، ومن ثم يأخذ تشكيلاً لغويًّا مخالفًا لما كان عليه .

فهو لن يخجل أن يصرح بهواها قائلاً:

* أنا أهواكِ ولكن

غير ما تهوين أهوى

---

(١) - صلاح فضل ، سلطة الخطاب الشعري، ص ١١٦

أنا أهواكِ جراحًا في حياتي تتلوى

كلما هدهدتها

أهدت إلى العالم نجوى

أن أهواكِ نشيدًا

أزليا

يتغنّى

فيه ذوبت شبابي الرائع الألحان لحنا

ولتفن بعده

فالحب عمرٌ ليس يفنى " [ص: ٢٩]

إنّ طريقة عشقه طريقة صوفية تتلوى جراحًا في أيامه ، يلاقي من أجلها الكثير بل إنّ هواه هوًى أزليٌّ ذابت فيه كلماته وأشواقه إلى حدِّ الفناء ، وإن كان الحبُّ – في نظره – ليس يفنى .

بل إن متعلقات المحبوبة متعلقاتٌ تضفي بهجة وسعادة على حياته ، بل إن هذه المتعلقات تطهره وتجعله يحيا حياة وردية طازجة ، فزهرة المحبوبة تعطر أيامه ، وتجعل أحلامه تتراقص أمامه فرحةً سعيدة ، بينما هو يقول :

" وارتمي

في طيها

فراشة محمومة لا تعي

من بسمة حالمة

من رؤى تقفو على أجفاني الساهمة

أطلقت شفتي زهرتك الحالمة

وكلما هممت بتقبيلها

خفقة إنسانيتي الآثمة

ارتعشت

بالله ... لا

قد أودع الطهرُ هنا عالمه " [ص:٤٤]

لقد كانت زهرتها الحمراء بمثابة عالم الطهر الذي قيد انفلات الشاعر، ومن ثم فالزهرة / المحبوبة تمثل لديه عالم الطهر والنقاء، فثمّ شعور ينتابه خوفًا عليها من دنس الواقع وقذارته، ويطش الماضي الذي كان غارقًا فيه بآثامه، ومن ثم فإن خوفه عليها من الحياة بعسفها، ومن ماضيه بما فيه من آثام. لذا يخاطبها بقوله :

" أنا لا أخاف من الحياةِ

وعسفها

إلا عليكِ

فلقد تركتُ الأمسَ أشلاءً وجئتُ بناظريكِ

هاكي يدي لنعبر الدنيا

مدي لي يديكِ

وإذا تلفت عابر ورنت به ذكرى إليك

قولي له: إني نسيت ماضيك

فاطوِ على جرح الأسى لياليكَ " [ص:١٥٣]

فالمحبوبة هي عالم الطهر والنقاء الذي يطهر الشاعر من الأمس وأدرانه وهي التي تدعوه إلى أن يطوي صفحة الأمس بما فيها من أسًى وحزن.

هذا التشكيل اللغويّ يختلف تمامًا حين تأخذ التجربة العاطفية بعدًا آخرَ إذ تظهر فيها انفلات المحبوبة وادعاءاتها الباطلة الموجهة للشاعر. ومن ثم يظهر ضمير المتكلم بصورة لافتة، ويشكل حضورًا قويًّا موازيًّا لحضور ضمير المخاطب ((أنتِ)) على النحو الذي نراه في النماذج الآتية. يقول

" لا تمسي كبريائي

لا تمسي ذلك الجرح المرائي

أنا أدري

أنا أدري أين من نفسي دائي

أنا أدري

لا تقولي :

لِمَ لَمْ يأتِ إلينا

لا تقولي :

قد تكبرتَ علينا

أنتِ تدرين

وأدري

هكذا نحن انتهينا

بإباءِ

أنا لا أملك إلا كبريائي " [ص: ٢٣٥]

فعندما تحتدم الأمور ويصل الحب إلى طريقٍ مسدودة تصبح كبرياء الشاعر بمثابة الجرح الذي يأبى أن يندمل . وتكون النتيجة ((هكذا نحن انتهينا بإباءِ))، لقد فقد الحبيبان ما كان عليه من ود وصفاء، وأصبحت المحبوبة متجاهلة لأحلامه وآماله ، يقول :

" أنتِ التي لا تدركين

ماذا أريد

ولعل لو أدركتِ قلتِ للآخرين

وبضحكة رعناء مثل الآخرين

ماذا يريد

obeikandl.com

وصوتِ هاتيكِ السنين

وتصلب الوجه الحزين

ولعدتُ أزحفُ من جديد

في مدفني الرطب الوحيد

في خافقٍ كملاجئ المتشردين

كفد اللصوص الخائفين

أنتِ التي لا تدركين

ماذا أريد

لِمَ تسألين

عما أريد

أنا لا أريد

أنا لست مثل الآخرين "

لقد نسيت المحبوبة آماله وطموحاته ، وأصبحت كالآخرين ،تسأل: ((ماذا تريد)) فبنية الاستفهام هنا تعطي دلالة السخرية والتهكم والتذمر عليه بضحكة يصفها الشاعر بالرعونة ، لقد نسيت سني الحب ، ومحت ما بها من ذكرى طيبة ، وزعمت أنه لا يدري له وجهة ، فتصبح ((هي)) جرحًا في ذاته ، وصمتًا مطبقًا على شفتيه :

" يا أنتِ

يا جرحًا في الذاتِ

يا أنتِ

يا صمتَ الكلماتِ " [ص: ٢٠٩]

وعندما يدور الزمان دورته ، وتتكسر النصال على النصال يكون اللقاء ، ويذكرها الشاعر بما مضى معاتبًا إيّاها

" هل تذكرين

وخجلت مما تذكرين

أمّا أنا

" فلقد ضحكت .. ضحكت مما تذكرين

أمّا أنا

فلقد خجلت

خجلت من حبي المهين

هل تذكرين " [ص: ٢٩٥، ٢٦٠]

فبنية الاستفهام في ((هل)) في بداية المقطع ، وآخره على طريقة فتح الأقواس وغلقها تفحر دلالة العتاب واللوم على موقفها السابق ، وضحكتها الرعناء مع الآخرين أما ((هو)) [مع ملاحظة ((أنا)) في مقابل ((أنتِ))] فقد ضحك من نفسه ومن إهانة حبه على أعتاب بابها .

عند هذا الحدّ يتخذ الخطاب العاطفي بعدًا أكثر صرامةً ، يتمثل في النية الأكيدة بعدم العودة ، والقرف منها مباشرة ، ومن ثم يطهر الضمير ((أنتِ)) في صورة حقيرة ذليلة يقول :

" يا أنتِ

... إني لن أعود

لن أتبع الزمن الحقود يمر بي

دون اعتذارِ

يا أنتِ

إني قد عبثت ولم أزل طربًا بعاري

وغدًا أمر عليكِ معتذرًا فيخدعك ...

اعتذاري " [ص: ٢٧١]

فالنداء ((يا أنتِ)) يرسم صورة حقيرة ذليلة للمحبوبة ، إن إنها بعيدةٌ مشارٌ إليها بـ ((أنتِ)) متجردة عن اسمها وهويتها ، ومن ثم فهي نكرة لم يشغل باله بأن يعتذر إليها وإن مرّ عليها يومًا معتذرٍ

وبعد احتدام التجربة يصل الأمر إلى أن يصبح حبها عارًا فيقرر عدم العودةِ إليها معتذرًا . وإن عادت هي ، ومن ثمَّ كان الشعور بالقرف :

" وعدتِ إليّ
وبين يديّ
رجعتِ وقلتِ:
وعن أي شيّ
أتقسو علي " ؟
لماذا ؟
لماذا رجعتِ إلي ؟
لماذا؟
أأسكت ؟
إنّ بقلبي قي
رجعتِ إلي
وجوعُكِ حي
وقلت بجسمكِ شوقٌ إلي
دعيني ... دعيني
اذهبي
ففي مغربي
أريد من الأرض شبرًا إليّ "

فعلى الرغم من شوقها الشديد إليه ، وحوعها الحي ، وافتقادها الجسمي له إلا أنه يقرر ألا يعود إليها مؤكدًا قرره منها بالجملة المؤكدة بـ ((إن)): ((إن بقلي قيْ)) ومن ثم كانت الأفعال الأمرية [دعيني – ادهبي] بمثابة دوالٌ طردٍ لها من عالمه ، لأنها كانت ((الجيفة)) التي ((نَتَّنتْ)) حياته ، وهنا يأخذ الخطاب العاطفي بعدًا أكثر حدَّةً وضراوة يقول :

" يا جيفة
نتنت حبي وأحلامي
لم تتركي بشبابي غيرَ آثامي
لم تتركي بشبابي غير عاصفةٍ
سوداء
تصرخ في ظلماءِ أيامي
هذي كتوس أمانينا سأسحقها
حتى تبعثر من آثار أقدامي
يكفيكِ ما شربت دنياكِ من كبدي
فما تركتِ بعمري ما يثير غدي
يا من سرقتِ شبابي دونما عوضٍ
لله رثّي بما أبقيت من بددي
يا من عبثتِ بقلبي دونما عوضٍ
ماذا ترومين
بعد القلبِ والكبدِ " [ص:١٣٣، ١٣٤]

فالخطاب العاطفي يضع الضمير ((أنتِ)) موضع سفلي للغاية ، فهي جيفة تركت أثرها على حياته وأحلامه بأسرها ، فالفعل الماضي ((نتنت)) يعطي ثباتًا للوضع الذي عليه الشاعر ، يؤكد ذلك بنية القصر المتكررة في السطرين الثالث والرابع ، فهما بنيتان تؤكدان الحالة

السلبية التي تحياها نفس الشاعر من ظلام ومرض ، وتآكل نفسي وجسماني . فـ ((الجيفة)) لم تدن حياته فحسب ، بل ((سرقت)) شبابه ، وما أبقت من عمره شيئًا. بل إنه عاش حياته موجوع القلب ، محرّق الكبد .

لقد كانت هذه النماذج وغيرها نمطًا غير مألوفٍ لمعاصري ((بلند)) لمّا كان يعيش واقعًا محتدمًا مليئا بالأحداث الجسام ، لكنه استطاع بشجاعة أن يواجه صخب الخارج الاجتماعي الثوري ، يؤسس بتواضع لشعرية عربية تبتعد عن العالم بضجيجه وتقلباته .

(أ/٣/أ/أ) مخاطبة الأماكن والبلدان :

كانت المدينة وموقف الذات الشاعرة منها أحد الموضوعات الشعرية الأثيرة لدى شعراء الحداثة في دفقتها الشعرية الأولى ويتمثل ذلك في إيضاح وجهها وجدلية التعامل معها ، وموقف الذات السياسي منها[1]، ومن ثم قد يقف الشاعر مخاطبًا إياها وقد يكون هذا الخطاب خطاب المحب لحبيبته ، أو خطاب الثائر على أوضاعها الفاسدة وحينئذٍ يكتنف الخطاب اللغويّ شعور اللوم والعتاب على وضعها وعلى ما فيها .

وقد احتلت مدينة ((بيروت)) مكانة خاصّةً في تجربة ((بلند)) الشعرية والحياتية معًا ، إذ إنها كانت مرحلة الاستقرار الثانية في حياته ، حيث استمرَّ بها وأسهم مع أدونيس في مشروع الحداثة وتأسيس مجلة ((شعر))، أمّا على محيط التجربة الشعرية فقد خصص ((بلند)) ديوانه السابع ((إلى بيروت مع تحياتي)) لرصد هذه الحقبة من حياته ، يقول في مقدمة هذا الديوان : ((كثيرون هم الذين عرفوا بيروت في تلك الصبية المتسكعة بكل عريها طوال ساعات الليل والنهار في شارع ((الحمرا)) وقد أحذها زهوها بنفسها لحد العبادة كلما كان لها أن تتأمل وجهها في مرايا الدكاكين الأنيقة ، وكثيرون هم الذين كانوا يقولون لها : إن بعض أهليك يموتون من الجوع على شواطئ بحرك المؤجر للسياح ، وإنهم يريدونك غير هذا ... إنك تتآمرين على نفسك مع المتآمرين على نفسك وحمالك وأهليك ... وذات صباح أدركت بيروت أن محبيها هم الذين يموتون من

---

(١) انظر د عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٢٢ .

أحلها وأن الجديرين بالحياة هم الذين يموتون من أجل حياتها . أما هؤلاء الذين حسبوا الوطن حقيبة ففروا بها وظنوه سلعة فاتجروا بها وأن أرضهم قد تحمل على كتف مسافر فسافروا بها فقد كانوا من بعض قاتليها))[1]. في هذه المقدمة النثرية للديوان يوضح ((بلند)) عن كثب مأساة بيروت ، تلك المدينة التي ((فتحت صدرها للاغراب)) بينما تركت بنيها جوعى فقراء ، فكانت بذلك تتآمر على نفسها من حيث لا تدري . وعندما احترقت فرَّ مدَّعو حبها وبقي بنوها يموتون من أجلها . لذلك يعاتب ((بلند)) الفارّين في موضعٍ آخرَ من كتاباته النثرية قائلا: ((لماذا تنصلوا فجأة من بلد الإشعاع الذي تشدقوا به وملؤوا الدنيا بالتبشير بعبقرياته وأفذاذه))[2] . لقد كانت مأساة بيروت حين احترقت وكان لحريقها ألف اسمٍ ، والذي دفع ثمن هذا بنوها ، يقول ((بلند)) موجهًا إليها الخطاب :

" مشينا إليكِ مسافةَ أجيال
ويوم وصلناكِ كُنتِ بعيدة
وكان بأعيننا لا يزال اشتياق إليكِ
وكنا
هرمنا
فأرجلنا المتعبات تساقطن جزءًا جزءًا
وانّ غبار الطريق أضلّ سرانا سنينا
وأنا دمينا
وجال بنا ألف درب ودرب
وفي كل درب نقول بحب ونحيا بحب
ويوم وصلناكِ كنتِ بعيدة "

---

(١) بلند الحيدري الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٥٩٧، ٥٩٨
(٢) بلند الحيدري " نقاط ضوء ، ط الموسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت (د ت) ص١٩٠

فالشعور الجماعي المتمثل في صيغة المتكلم ((نا)) يوضح مأساة فقراء بيروت المحبين لها، وعلى الرغم من الرغبة والشوق الشديدين ، وكذا التعب والهرم كانت بيروت بعبدةً ، لأنها ما أقامت لهم حائطا يستندون عليه ، بل راحت ترحب بـ ((سياح بحرها)) وتركت بنيها المتساقطي الأرجل يموتون جوعًا فيها، ومن ثم كان نداؤه الحميم لها بقوله :

" فيا سيدتي
إذا ما تناهى إلى صمت ليلكِ صوتي
وكنتِ
على بعض خطو لبيت قمادى جرح
فذلك بيتي
فكوني إليّ
فإني تعبتُ " [ص:٦٠٠]

يتوحد الشعور الجماعي في هذا السياق في صيغة الضمير المتكلم ((أنا))، ومن ثمّ يدخل الشاعر بؤرة التجربة الخاصة ، إذ يخاطب ((بيروتَ)) مستعطفًا إياها بنداءٍ حارٍّ ((يا سيدتي)) يستدعي كلَّ معاني الحب والاحترام ، ثم تأتي الجملة الاسمية ((إني تعبت)) لتؤكد على رغبته الملحة في أن يكون له بيت أو مأوى فيها بدلاً من زوّارها الذين تركوها وسافروا .

" فبيروت قد أكلت ثديها
وبيروت مات بنوها على صدرها " [ص:٦١٥]

فما أقسى أن تسقط بيروت ، وتكون هي سبب هذا السقوط ، إنه – إذن – الزمن الصعب ((هو الزمن الصعب ... بيروت

" شقي رداكِ
وطوفي بعرى صباك
بلادي

obeikandl.com

وقولي : اشهدوا أهلَ بيتي اشهدوا

فإني سبيت بأيدي حُماتي

وإني أتيت لأعلن موتي " [ص: ٦١٥، ٦١٦]

فكاف الخطاب في هذا السياق حالة من حالات المواجهة الصارخة مع الذات فالشاعر يضع ((بيروت)) أمام نفسها بالأفعال الأمرية [شقي – طوفي – قولي..] ، شقي رداءك على مصيبتك لن تستطيعي أن تردي الأبصار عن عريك ، وأعلني موتك!!

الفقراء – الجوع – الموت – العري – التابوت ، دوالٌ معجمية تتردد بصورةٍ أساسية في قصائد المخاطب التي خصَّ الشاعر فيها بيروت ، وهي دوالٌ تمثل بؤرة المأساة البيروتية ، تلك المدينة المنهوش لحمها :

" غغرانكِ بيروت

فنحن بنيكِ الفقراء نموت من العطش المرّ

ومن زرقةِ عينيكِ تفور بعيدًا ولتروي ألفي بحر

ها نحن نموت

والطاغي

الباغي

والناهش لحم بنيكِ ، والمالي دربكِ بالنارِ والعار

وباللهب

قدّمْتِ لهم رأسكِ في صحن من ذهبِ

غغرانكِ بيروت

يا موتًا أكبر من تابوت

أكبر من أن يدفن أو يعفن تحت صليبِ

من خشبِ

يا موتًا لا يعرف كيف يموت

لن يعرف كيف يموت " [ص:٦١٨، ٦١٩]

نصبُ كلمةِ ((بنيك)) على الاختصاص بجانب الضمير الجمعي المتكلم في القصيدة مع وجود دوالٌ معجمية سالبة : [العطش المرّ – الطاغي – الباغي – الناهش لحم – النار والعار واللهب – الموت – العفن] تشكيلات لغوية تسهم في تجسيد المأساة الوطنية لبيروت تلك المدينة التي انفعل بها ((بلند)) شعريًا وشعوريًا .

إن ثمة خيطًا شعوريًا يربط هذه النماذج الإبداعية بعضها ببعض ، وهو الشعور الحاد باللوم والعتاب ، وقد ألقى هذا الشعور بظلاله على الأداء اللغويّ الذي اعتمد بنية الخطاب لبيروت وكأنها امرأة خدعها أحباؤها وتركوها ((تأكل ثديها)) حقدًا وحسرة .

وإذا كانت ((بيروت)) هي المحطة الثانية في حياة الشاعر ، فلنا أن نسألَ فما بالُ المحطة الأولى ((الوطن الأم)) بغداد ؟! لقد كانت غربة ((بلند)) في بغداد وليدة ظروف سياسية واجتماعية . فهي غربة على صعيد النضال السياسي وإن بدت في بعض أعماله – أحيانًا – غربة ميتافيزيقية[1] .

لقد بدت بغداد كئيبة الوجه أمام الشاعر ترسف في أغلال العبودية ، أو تمارس مع أهلها الظلم والاستبداد ، ومن ثمّ نقم الشعراء العراقيون عليها وغادروها بحثًا عن لحظة إنصاف وعدل ، ومن ثم فسوف يكون للتشكيل اللغوي شأن آخر في السياقات الآتية يقول بلند :

" بغداد

يا أنت الغصة في عيني مصلوب

يسأل في الموت

الممتد على الحبل الخانع كالذل

---

(١) عن الفارق بين الغربة الاجتماعية والغربة الميتافيزيقية انظر: د. غالي شكري: شعرنا الحديث.. إلى أين، ص٢١٤

يسأل عن وعدٍ في الميلاد

بغداد

يا بيتًا مهجور

يا زمنًا مأجور

يا رجمًا مأسور

يا وحشة امرأةٍ لكلى تنحب

في أرضٍ بور

بغداد

قد كذبت نشرات الأخبار

عن نصرٍ ما كان سوى وجهنا في الهبة والعار

وأضلكِ عن نفسكِ شاهد زور

في خطبة ربانٍ أعمى .. وهتاف رجال عور

آهٍ بغداد

ما أكبر كذبة ما قال به الشعراء الدّجالون

الشعراء الأوغاد

فأنا لم أنسَ

ولن أنسى متسعًا في صدركِ

في أجمل ما أعرف من دفءٍ وحنان

قد نتعب

قد نندب

قد نغضب

قد يغتربُ الواحدُ منّا في الثاني

قد نشعر أنّا منبوذان

لكنّا سنظل كما كنّا " [ص:٥٣٥ وما بعدها]

ثمة شعور بالثورة والغضب يسيطر على بداية المقطع السابق يتمثل في أسلوب النداء محذوف الأداة لتظل الدفقة الشعورية في حالة انفعالها هذا من ناحية ، ولتكون كلمة ((بغداد)) هي أول ما تصدم قارئ السياق دون أن يسبقها شيء خطا كذا يرسم الضمير المخاطب ((أنتِ)) صورة من صور المخاطبة الشاخصة باستحضار المخاطب مباشرة ووضه رأي العين . فالبداية الغاضبة من الشاعر لما آلت إليه بغداد من خواء وخراب ، فهي ((البيت المهجور)) النازح عنه أهلوه مجبرين ، وهي ((الزمن الماجور)) الذي عربد فيه تجار الحروب وسماسرة الدماء ، وهي ((الوجع المأسور)) الذي لم ينفك قائمًا في ضلوع بنيها ، لقد صارت بغداد امرأة ثكلى [في بنية التشبيه البليغ] تنحب على ((بور أبنائها)) الذين شاخت أحلامهم ، فما اهتزت طربًا بشبابها وما طربت برؤاهم الوردية الطازجة .

سرعان ما يتحول هذا الشعور الحاد بالثورة والغضب إلى شعور بالحزن والأسى العميقين إذ إنّ ما ذاعته نشرات الأخبار من خطب ربّانة يتفوّه بها قائدٌ أعمى لا يرى مصالح بلاده حوله ، ويرددها رجالٌ ((عورٌ)) لا يقلون عنه في الرؤية تعتيمًا وجهالة ، إذ قد ((عورت)) أعينهم عن رؤية الجروح والبثور المتقيحة على وجه المدينة الزاوي في الخراب إن ما ذاعته نشرات الأخبار ما هو إلا إفكٌ وقد لاكته أشداق الشعراء الأوغاد الدجالين ((كهان الكلمات)) الذين أدّوا دورهم في تعمية الشعب وتكميمه . الشعراء الأوغاد عند ((بلند)) يتساوون مع ((كهان الكلمات)) عند صلاح عبد الصبور القائل :

" كهان الكلمات الكتبة

جهالُ الأروقة الكذبة

وفلاسفة الطلسمات

والبلداء الشعراء

جرذان الأحياء

وتماسيحُ الأموات " [1]

حين يفقد الوطن شعراءه – بفعل فاعل – تكون الطامة الكبرى ، ذلك لأن للشاعر سلطة تنويرية يبثها لشعبه : أهله وجيرانه وأصدقائه ، فهو يخلق لهم عيونًا كي يروا واقعهم كما هو دون زيف أو تجميل ، فإذا ما فقد الشاعر هذه السلطة التنويرية تصبح كلماته أشبه بزبد البحر الذي لم يلبث إلا أن يصير جفاءً أو تصير لغته كالتويل التي تساعدنا على ابتلاع الأطعمة الأكثر فسادًا كما يقول رد ونسون[2] .

وإذا ما وصل الشاعر من خلال ضمير المخاطب إلى الشعور الحاد بالحزن والأسى يأتي شعوره بالحنين إلى الوطن والرغبة في التوحد وإلغاء حالة الانشطار.

" قد يغترب الواحد منا في الثاني

قد نشعر أنا منبوذان

لكنا سنظل ، وكما كنا "

يحس الضمير الجمعي المتكلم ((نا)) في هذا المقطع حالة الرغبة في التوحد ، وإن شعرا – الاثنان معًا – أنهما مغتربان ، لكن سيظل العهد على ما كان .

إن غضب الشاعر وثورته في بداية القصيدة يحركه حبه لوطنه ، ورغبته الشديدة في تقدمه وإصلاحه، فهو – إذن – غضب إيجابيّ وليس تدميريًّا سلبيًّا .

يوظف الشاعر البنى الاستفهامية في سياق آخر ، وهي بنى تضع المخاطب مباشرة أمام حالةٍ من حالات البوح ، فما عليه – أي المخاطب – إلا أن يجيب عن وابلٍ من الأسئلة المتعددة ، وحين لم يجب يدرك حجم مأساة بنيه ، يقول بلند :

" بغداد

---

(١) صلاح عبد الصبور ليلى والمجنون ، ط الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٠ ، ص ٩٦

(٢) يقول مكسيم رودنسون ((ما أسوأ اللغة التي لا تعمل بها سوى فعل التوابل حتى تساعد على ابتلاع الأطعمة الأكثر فسادا)) انظر مكسيم رودنسون في بيت الشعر ، مجلة فصول ، مج ١٦ ، ع٢ ، ١٩٩٧ ، ص ٢٢٦

كيف يكون لمثلك أن تأوي

شاهد زورٍ

ضدك في شعراء وقصائد

مثل أيادي الأوغاد ؟

كيف يكون لمثلكِ أن تكبر

في ظلمة كهف

في عيني زمن أعمى

في كفيّ جلاد

بغداد

هل شاهت أحلامُكِ فانتحرتْ

بين يدي جلاد؟

هل جئت كل لياليكِ فما عادت

إلا أرضًا بورًا وجرادا؟ " [ص:٨٠٧، ٨٠٩]

تأتي وخزات العتاب واللوم عن طريق اسم الاستفهام ((كيف)) الذي يستفهم به عن حال بغداد ، فكيف رضيت بإواء شهداء الزور والعور من الشعراء ، كيف يليق بها وهي مركز إشعاع الثقافة العربية في مرحلتها الأولى بأن تصبح كهفًا مظلمًا يتأمّرُ عليها أعمى لا يملك قدرة على الرؤية ، أو جلاد لا يمتلك القدرة على إقامة العدل .

ومن ثم يأخذ حرفُ الاستفهام ((هل)) بعدًا تحقيقيًّا عن طريق معناه العميق ((قد))[1] ، فقد شاهت أحلام بغداد عندما انسحقت أحلام بنيها ورؤاهم وقد آلت إلى أرض بور ينعب فيها الخراب ، وينتشر الجراد الأصفر فيأكل خيراتها ولا يخفى علينا ما في كلمة ((الجراد)) من رمزية سبق الإشارة إليها سابقا.

(١) د محمد عبد المطلب: البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، ص: ٢٨٩

البنى الاستفهامية هنا تستحضر المخاطَب بصورةٍ من الصور، وتستحضر – أيضًا – صورة ذلك المشرّد عبر العواصم العربية لائمًا ومعاتبًا ومتشوقًا.

إن استخدام هذه البنى الاستفهامية في قصائد المخاطب يعد ((تيمة)) أسلوبية يوظفها الشاعر توظيفًا يمنح النص حركية وتواصلاً حميمًا مع القارئ. وينفس الأسلوب يخاطب بلند ((العراق)) بقوله:

" وطني يا وطن الجلادين
يا ليل عراق مسكين
يا أنت الخالق كالخمرة
في حنجرتي
كالدمعة في عيني
يا أنتَ الثاكل والثكول
وأنتَ الجرح وأنت السكين
قل لي يا وطني:
كيف أنمت لنعاسٍ قلبٍ
أن يسخر من أنيني
ويطرّك في كل المدن
صنمًا معروضًا للبيع
بأبخس ما يطرح من ثمن
الأني أكبرتك في الظنّ
قاليت على نفسي
الا أعرف لي وطنًا غيرك؟ " [ص:٦٩٣-٦٩٤]

فالشعور الانفعالي المنبثق من التشكيل اللغويّ يسير بين خطيّ العتاب واللوم من جانب ، والحبُّ والشوق من جانبٍ آخر ، فاسم الاستفهام ((كيف)) يجسد حالة من اللوم الشديد يكتنفها شعور حاد بالتعجب مع استنكار الموقف.

" قل لي يا وطني

كيف ..... "

كيف وأنت الوطن الحامي لأبنائك تسمح بأن يباعوا في أسواق الرقيق بأبخس الأثمان؟! ولِمَ كان ذلك ألأنهم أكبروكَ في نفوسهم ووضعوا على هامتك كل هالات التقدير والعز؟! استفهامان يضعان المخاطب (العراق) في مأزق تاريخيّ ، ويطالبانه بالرد ، هذا بجانب الفعل الأمري ((قل لي..))، وعندما تكون الحالة ((لا إجابة)) يمثل أسلوب النداء – بما إنه يستحضر أيضًا مخاطبًا قريبًا كان أم بعيدًا – شعورًا عارمًا بالغضب والثورة ، يقول :

" وطني

يا ذاكرة من رمل عفنٍ

يا وجه ابني المنفي بلا وطنٍ

يا خيبة تاريخ

ما قام لها وعد من زمن

يا زيف وريقة تين " [ص:٦٩٥]

فأسلوب النداء المتكرر في السياق أربع مرات يعكس وجهًا كئيبًا للوطن بما فيه من إحباطات وزيف وخيبة ، وهذا الثالوث كفيل بأن يجعل الوطن كالمنفى ، كفيل أيضًا بأن يجعله كالغصة في الحلق والدمعة في العين، كفيل بأن يجعل الوطن كالمقبرة من كثرة الجثث المنتشرة في أرجائه .

" يا أرض الأموات

يا رعب فلاةٍ لم تعرف غير

جماجم قتلانا

وسيول دمانا

تمتد ... وتمتد

ومن رعب فلاة جرداء لرعب فلاة

صفراء ... ومن ماضٍ سينوح على الآتي "

لقد أصبح الوطن أرضًا للأموات ، ممتدًا ما بين صحراء الرعب الجرداء وصحراء الفقر الأكثر جدبًا ، ومن ثم فهي لم تعرف غير الجثث وسيول الدماء .

تفاعل الشاعر بالمدينتين ((بغداد)) و ((بيروت)) جاء تفاعلاً حادًا ومتشابهًا في الوقت ذاته، إذ إن مأساة المدينتين متشابهة وهي نبذ الأبناء المخلصين في مقابل سيادة الجلاد والأعور، ومن ثمّ جاء التشكيل اللغويّ محملاً بدلالات العتاب واللوم وإن اكتنفه – بعض الأحيان – شعور بالشوق والحنين .

(٢/٣/٣) مخاطبة الأقارب

من الطبيعيّ والشاعر في غربةٍ دائمة أن يشتاقَ لأهلِهِ ونويه، وبخاصة تلكم الذين كانوا على مقربةٍ منه ، وفي هذا النمط من القصائد يتوجه الشاعر بالخطاب إلى شخصياتٍ يمثلون له العالم البكر الذي يبغي التواصل معه والعيش بين أرجائه ، فحين تسلب حريته يوضع في ظلمات السجن تراه يشتاق لأمه، يبث لها شكواه وآلامه . يقول :

" واهتز ظل من بعيد

لا ليس ظلي

ويلوح ظل من جديد

لا ..

ليس ظلي

فأنا

هنا

في السجن يا أمي أجرُّ براءتي

في ألف غلّ

.....

لا ليس ظلي

فأنا

هنا في السجن يا أمي

هنا ..... رقم

يشد يدي بغلّي " [ص:٢٦٥،٢٦٦]

فالقصيدة تبدأ بصورة تلك الأمم المنتظرة – بلهفةٍ – رجوع ابنها ، لكنه يقطع عليها هذا الأمل في الرجوع ، فإذا ما رأت ظلا من بعيدٍ قادمًا فلن تحسبه ابنها:

" لا ..

ليس ظلي "

ثم يأتي الأسلوب الخبريّ ليعتمد بنية التأكيد على وضعه الراهن ، واستحالة مجيئه ، إذ إنه يجرُّ براءته لا جرمه في ألف غلٍّ مقيد به ، وقد آل إلى رقمٍ بعد أن جُرِّدَ من أقل حقوقه ((اسمه)) ، يقول :

" أنا

هنا

في السجن يا أمي "

فالبنية الخبرية تقطع حبائل الأمل التي تتعلق بها الأم المسكينة الراغبة في عودة بنيها عن طريق تقرير الوضع الراهن ((أنا .. هنا .. في السجن)) تلك العبارة التي يعتمدها الشاعر للتعبير عن سجنه باحتزال لغوي مدهش.

في قصيدةٍ أخرى يعمق الشاعر الرؤية المأساوية أكثر. إذ يعطي أمه صورة صادقة عن حالته النفسية والبدنية المتردية في الغربة . يقول :

" أمّاهُ

يا أمي

.....

لا تبعدي عنّي

كالكلب ها أنيَ

أموت من أجلك يا أمي

لا تبتعدي عني

وحدي أنا

وغدًا أموتُ مع القطيع

وحدي

وأجرُّ ليلي المنطفي

وحدي ... رأسي هنا

رِجْلي هناك

ويدي تشد على يد

ألم فظيع "

[ص:٢٩٤، ٢٩٥]

فالنداء الاستعطافي في بداية السياق يعتمد على صيغةٍ لغويةٍ تتوازى موسيقيًّا ودلاليًّا مع اسم الفعل المضارع ((أوّاهُ)) ، ومن ثم فقد عبر النداء ((أماه)) عن استحضار الأم ومخاطبتها كذا استعطافها وإيضاح ما به من ألمٍ لها في دفقة شعورية واحدة . ثم يأتي المنادى ((أمي)) لتحديد المخاطب الموجه إليه الصورة التالية . تلك الصورة التشبيهية التي يفقد فيها الشاعرُ إنسانيته بعد أن جُرِّد من اسمه . فيصير كالكلب الحانع الذي يموت مع القطيع في السجن

ثم تأتي صورة أخرى توضح حالة التمزق والتشرد التي يعاني منها ، والتي يبثها بعد أن استعطف أمه ((لا تبعدي عني)) ، فالرأس ملقًى في مكان ، والرِّجل في مكانٍ آخر واليد تشد على اليد الأخرى من قسوة الألم جرّاء ما يلاقيه في السجن .

ولما كانت ((الأخت)) هي الصدر الثاني بعد الأم حنانًا وعطفًا يخاطبها الشاعر في قصيدة واحدة يصور فيها مأساته مع الصمت ، ولن نتوقف عندها كثيرًا، إذ إن هناك مبحثًا تناول دال الصمت وحقوله في الفصل الأول ، يقول بلند :

" صليت يا أختاه
صليت حتى صارت الذنوب في مجاهلي
صلاه
وصمت حتى خفت الشفاه
وقلتُ :
في الشفاه
في الخشب المعدلي
إله " [ص: ٣٨٩]

أما ((الجد)) فهو رمز الطهارة وبكارة العالم – في الماضي – والشاعر يخاطبه ويستجلي وجهه في واقعه البغيض ، فالجد يوصي بعدم ترك الأرض ، والتضحية من أجلها حتّى الموت ، لكن ((الحفيد)) لا يستطيع تنفيذ هذه الوصية لأنه يسجن ويهان ، ومن ثم يستدعي الشاعر وجهه ليشهده على ما آلت إليه الحياة ويطلب منه العفو عما فعله، يقول :

" ارمِ بوجهكَ في سجني ... من يدري
قد تولد ثالية في وعدٍ ... في شيءٍ
من عهدِ
في شيءٍ من بعضِ براءتكَ يا جدي

قل لي :

هل لك أن تولَدَ ثانيةً في جلدي " [ص:٤٤٧]

فوجه الجد يمثل البراءة المفتقدة في زمن السجنِ وحصارِ الفكر ومصادرته ومن ثم كانت المحاولة لاستحضار براءته في زمن الغدر بالفعل الأمري ((ارمِ)) وبنية الاستفهام ((هل لك أن.....)) التي تستدعي المخاطب وتضعه في دائرة طلب التصديق .

وإذا ما كان وجه الأم والأخت والجد يمثل الربوع الدافئة التي يأوي إليها الشاعر فإن ثمة وجوهًا أخرى يطلب منها الكثير ، كوجه ابنته التي يطلب منها أن تنام ولا تخاف الليل الذي قد ((أبرى قلبه وإحساسه)) ، يقول:

" يا طفلتي

نامي ...

وخلّي الليل في مقلتي

ينفض أشباح الظلام المريع

واستنشقي الأحلام

من شاطئ

لا يعرف الليل ولا ما يذيع " [ص:١٧٣]

إن مخاطبة الطفلة في هذا السياق جاء أشبه بهدهدة قبل النوم ، وهذا ما نلاحظه من خلال طمأنته إياها من الليل وأشباحه ورسمه لها صورة حسية للأحلام وشواطئها .

هذا التشكيل اللغويّ لن نراه في مخاطبة الشاعر لابنه إذ إن المسؤولية الملقاة على عاتقه أكبر ، فهو مطالب بالتضحية من أجل الوطن :

" مُتْ يا ولدي

مُتْ في الساحةِ يا ولدي

كن درعي للوطن

فلعلك ميتا
يمتد دهورًا في عيني
وستحيا
رغم الموت مع الخضرة
في تلك الزهرة
في فجر غدٍ
مت يا ولدي
ما دمت تموت لكي تحيا " [ص: ٤١٧،٤١٦]

إذا كان الشاعر في مخاطبته لابنته قد اعتمد على الفعل الأمري ((نامي)) فإنه هنا يعتمد نفس البنية لكنّ ناتجها الدلالي يختلف أيما اختلاف عن الناتج الدلالي للفعل ((نامي)) ، فالفعل الأمري هنا ((مُتْ)) لكن الشاعر لا يلقيه هكذا دون أن يظهر حيثياته كما فعل أبوه من قبل حين قال له : ((يا ولدي كن حطبًا لجهنم)) ، بل إنه يضيق الدائرة أكثر بالبنية الأمرية الثانية ((مت في الساحة يا ولدي)) كي يخفف صدمة القارئ الذي قد يظن أنه يدعو عليه بالموت ، إنه الموت في سبيل الحياة ، الموت في سبيل الوطن، فعلى الرغم من موته في الساحة إلا إنه سيظل حيًّا مع الخضرة والنماء ، مع الزهر مع الفجر المتجدد في كل يوم ، ومن ثم فالموت هنا حياة .

" مت يا ولدي
ما دمت تموت لكي تحيا "

هي الوصية – إذن – وصيةٌ تحمل تجاربَ الزمن وأحداثه ، يقول في قصيدة ((الوصية)) [ص:٨٢٥] وهي في محملها خطابٌ موجه إلى الابن :

" خافِ إلا من جلدي
يعملني كحذاء مثقوب الجبهة
من أرض كانت بلدي

ولأرضٍ تبحث لي عن بلدِ

يا ولدي

غيِّر لون حذائك

أعتق تاريخك من قيدي

من خطوة رجل ما عادت تبحث

عن وعدِ

من موتي الأبدي

من يدري ..؟

قد تولد في شمس

حتى لو كانت أصغر من ضيق يدي

في شمس

قد تشرق في يوم ما

وعدًا بالفجر يطل على بلدي " [ص:٨٢٥، ٨٢٦]

فالقصيدة من ديوانه الأخير ((آخر الدرب)) الذي يمثل آخر منعطفات تجربته الشعرية، فهو يلقى مصيره مجردًا عاريًا ، لكنه يعدل عن مفهوم العري ليستخدم مكانه وصف ((حافٍ)) كي يوحي بأمرين :

أولهما: اختزال جسده كله إلى مجرد قدم عارية من حُفها ، وهذا الشعور الباطن بمهانة الذات في الغربة هو الذي يكمن وراء الصورة المتولدة على التوالي ، فهو لا ينتعل سوى جلده ، ومن ثم أصبح جسده كله حذاء مثقوب الجبهةِ بالعينين ، ومن ثم فهو لا يعرف سوى الحركة السفلية من أرض كانت له إلى أرض لا تود أن تصبح بلده .

أما الثاني : الذي يؤدي إليه هذا الوصف ((حافٍ)) فهو يتبثق في الحركة الثانية عندما يتجه الخطاب في امتداده الطبيعي إلى الابن إذ لا يلبث أن يسفر عن الوصية / النصيحة في

كناية بليغة تذكرنا بقول إبراهيم – عليه السلام – لابنه : ((غيِّر عتبة بيتكِ)) أي غير زوجتك ، لكن ((بلند)) يقول لابنه: ((غير لون حذائك)) وهنا تتجلى ثورة الذات الشاعرة ، وتنهض كبرياء الشاعر ، فلسنا أحذية للسلطان ، بل إنه لونٌ أسود لوطننا يتعين علينا أن نُغيره بالعتق والحرية .

ولنمعن النظر فيما ينبغي للابن أن يغيره ، ليس هو الحذاء المعادل للجلد والهوية والوطن ، بل لونه فحسب. صبغته القاتمة التي تحصر خطوة الرّجل وتمنعها عن البحث عن الغد الواعد في المستقبل.

وهنا يمارس ((بلند)) من خلال خطابه لابنه – ما كان يعف عنه في شبابه من تبشير بالأمل وغناء للغد. ((إنه لا يقول ذلك الآن من قبيل التكرار الآلي للأناشيد الأيديولوجية الفارغة، بل يقوله بذوب روحه وخلاصة تجربته ووهج أمله في الحياة بعد الموت))[1].

وصية((بلند)) تختلف كُليًا عن وصية((نزار)) التي يرفض فيها كل ميراث أبيه : " افتح صندوق أبي

أمزق الوصية

أبيع في المزاد ما ورثته "[2]

ووصية ((بلند)) وصية منقوعة في الهم الوطني إلا إنها – على الرغم من ذلك – لم تفقد الأمل في المستقبل :

" في شمس

قد تشرق في يوم ما "

وقد يتجه الخطاب – أخيرًا – إلى الصديق ، إذ إنه يمثل رفيق كفاحٍ أو – إن شئت فقل – رفيق تصعلك في شوارع بغداد .

---

(١) د. صلاح فضل ، مرايا الخطاب الشعري ، ص: ١٣٥ ، وقد استفاد الباحث كثيرًا من تحليله لقصيدة الوصية ، انظر نفس المرجع ص: ١٣٣ .

(٢) انظر قصيدة ((الوصية)) في كتاب إيليا حاوي ، نزار قباني ، ط. دار الكتاب اللبناني، بيروت،(د.ت) ص: ١٩٧

" يا صديقي

لم لا تحمل ماضيكَ ، وتمضي عن طريقي

قد فرغنا والتهينا

وتذكرنا كثيرًا ونسينا ما تذكرنا

سنينًا وسنينًا

ورمينا

بيدينا

كل ما صنّاه من حبٍّ قديم

كل ما صنّاه من الماضي السحيق " [ص:٢٦٧]

فتذكر الصديق ارتداد إلى ماضٍ بعيد أُنكِرَ فيه الشاعر وتبدد فيه كل ما كان يأمله ومن ثم يحمل ضمير المخاطب حالة من النوح وتفريغ لشحنة الحزن والأسى في واقع مرٍّ وأليم.

وقد يكون الصديق رفيقًا يبثُّ له الشاعر آلامه الليلية واشتياقه دومًا إلى الصبح الذي لا يجيء.

" الليلْ

قد يمرُّ يا صديقي

ولا يجيء الصبح " [ص: ٤٠٧]

وقد يغدر الصديق ولا يصون الود بينه وبين الشاعر، ومن ثم يتمنى لو يقتل ويعلق في أعمدة الطريق :

" وددت لو

قتلتَ يا صديقي

وددتَ لو

شنقت ... لو

علقتَ في أعمدة الطريق

وددت لو

صمتَ حتى الموت يا صديقي " [ص:٤٢٩، ٤٣٠]

لكن إذا كان الخطاب في هذه النماذج السابقة يتوجه إلى أشخاص لها مكانة القرب للشاعر، فإن ثمة خطابًا يوجّه لمجهولات، وهذا ما نناقشه في الفقرة الآتية من البحث.

(٤/٣/٢) مخاطبة مجهولات

قد تتجه الذات الشاعرة إلى مخاطبة عدد من المجهولين الذين يندون عن التحديد، لكنّ عناصر الخطاب متوافرة في النص عن طريق ضمير الخطاب، وحينئذ ندرك أن الذات تتجه بالخطاب إلى القارئ مباشرة أو إلى مخاطب يمثل وجوده دلالة شعرية متميزة.

ففي قصيدة ((فلترقد)) [ص:٤٧] يتجه الخطاب مباشرة إلى القارئ، ومن ثم يتحول إلى مشارك في العملية الإبداعية وليس مجرد متلقٍّ، يقول:

" سِرْ وليدًا

إنها تنتظر .. هنا .. تحت الجليد

وتكلم هامسًا

لربي تهمي الحس الورود "

فالذات الشاعرة تلقي ببعض همومها في كنف القارئ لتحدث حضورًا قويًّا للمتلقي في النسيج اللغويّ.

نكاد نلمح هذا النمط الأسلوبيّ في قصيدة ((القسم)) [ص:٦٤١] وهي في مجملها أحد عشر سطرًا يعلن فيها الشاعر ولا يعلن، يعلن عن اشتراكه في صفوف المجاهدين ويطالب قارئه بعدم إعلان هذا الأمر، يقول:

" أطبق شفتيكَ ولا تخبر

أحدًا

لا اليوم ... ولا تفضحه غدًا

للقد سجلت اسمي

في قائمة القتلى

ونشرتْ على الأعمدة الأولى

من الصحف الكبرى

رسمي ... ودموع أمي الثكلى

وحلفت

بأن أبقى ميتا

مالم أغسل بدمي أحزانك يا بيروت الخجلى "

إنّ الخبرَ لا يحتمل الإفشاء وإن كان قد نشره في كل الصحف الكبرى، لكن كما سبق فهو يعلن عن تسجيل اسمه ضمن من يصيرون قتلى – باعتبار ما سيكون – وإن طلب من قارئه عدم إفشاء الخبر، لكن تظل القصيدة وحزة شعورية يحركها حبّ الجهاد والكفاح .

هذا المجهول قد ينتج دلالة شعرية تعتمد على الخطاب الحواريّ ، وهذا الشكل يتمثل في قصيدة ((وحشة)) :

" يرنُّ الصوت

يرنُّ ... يرنُّ

من أنتَ؟

أما أنتَ ...

لقد أخطأتَ

... وتموت على كفي السماعة

سأظل لأني
ابحث عن صوت متّي
محبوس في صمت السماعة
في موت السماعة " [ص: ٣٩٣، ٣٩٥]

فالمخاطب المجهول إنسانٌ ما يبحث في غربته عن صديق ، كما يبحث الشاعر عن صديق له ، بيد أن السبل تفترق بهم وينتهي النص بالنهاية المأساوية ، موت الاثنين معًا ، ((صوتان بموتان على ثلج مخفي في السماعة)) [ص:٣٩٦]

وقد يأتي المجهول محدد الاسم ، إلا إنه يندُّ عن التحديد ، وهو على ذلك ينتج دلالة شعرية متميزة ، كأن يكون الخطاب ، موجهًا للسجان ، كقوله :

" أدري
ستعودُ لتحرق لي شعري
ستعود
لتقلعَ لي ظفري
لن تقتلني
ستشد الحبل ولن تقتلني " [ص:٢٩٩]

فهو يعرف مسبقًا حجم العذاب الذي يلقاه ، فيبدأ بالصيغة التقريرية ((أدري))، لكنه ينفي عنه القتل حتى ولو واجه أفعال الدمار ((تحرق – تقلع)) .

أو قد يكون الخطاب موجهًا لـ ((ساعي البريد))، فالشاعر في غربته مقطوع عن كل أقاربه وأحبائه ، ومن ثم فليس ثمة رسائل تبعث له فهو مقطوع .

" ليلي لا آخر له
مقطوعٌ في الغربة من يعشق ظله " [ص:٦٣٥]

- يقول ((بلند)) مخاطبًا ساعي البريد :

" ساعي البريد
ماذا تريد
أنا عن الدنيا بمنأى بعيد
أخطأت ...
لا شك فما من حديد
تحمله الأرض لهذا الطريد "

هبلند لم تأته رسائلُ فما من جديد تحمله إليه الأنباء ، لذا تأتي البنية التقديرية ((أخطأتَ)) في خطابه لساعي البريد الواهم .

هنا يختلف ((بلند)) عن ((مارك إستراند)) الذي يأتيه ساعي البريد لكن بأخبار سيئة فيحزن ويتألم بعد أن سمح لنفسه أن يفتح الرسائل ويطّلع عليها ، يقول :

" يأتي عبر الممشى
في منتصف الليل
ويقرع بابي
أسرع لأحييه
يقف بعيدًا يبكي
ويمدُّ إليّ خطابًا
وينبئني أن به
أخبارًا مفزعة لي
يجثو ويناشدني
سامحني ... سامحني " (١)

---

(١) مارك إستراند همس الماس، قصائد مختارة ، ترجمة بشير رفعت سعيد ، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر ، ٢٠٠٥ ، ص: ٤٥ قصيدة ((ساعي البريد))

الشاعرية عند ((مارك إستراند)) يفجّرها ساعي البريد نفسه ، وليس الموقف الشعوريّ بينه وبين الشاعر ، في حين أن شاعرية الموقف عند ((بلند)) يحركها الموقف الشعوريّ العام للشاعر، وهو الاغتراب. ((بلند)) أكثر مأساةً من ((إستراند)) حيث إن الأول لم تأته أخبار ، ومن ثم يظل مقطوعًا ، في حين أن الثاني أتته الأخبار والساعي هو المنفعل الأول بها، ((بلند)) أكثر مأساة إذ يظل جهده ضائعًا في البحث عن أهله وأخبارهم ، ومعرفة أي شيء عنهم .

" ولم يزل للأرض سيزيفها

وصخره

تجهل ماذا تريد " [ص:٢١٤]

أما ((إستراند)) فهو يعرف عنهم أخبارًا حتّى لو كانت سيئة .

(٥/٣/٢) مخاطبة أعلام

تعد الأعلام أحد العناصر المعجمية التي تشارك في إنتاج شاعرية النص ، فهي تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية ، وتشير قليلاً أو كثيرًا إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان))[1]، وهذا النمط الأسلوبيّ من القصائد يختلف عن النمط السابق ، إذ تأتي القصيدة محددة الطرف الثاني المخاطب صراحةً حيث يحدده الشاعر من خلال بطاقة صغيرة يعلقها على صدر القصيدة أو يذكره مباشرة داخل النسيج اللغويّ للنص .

يمثل هذا النمط تسع قصائد هي :

١- انتفاضة كأس [ص:١٠٥] يخاطب فيها ((أبا نواس)) وقد تم تحليل هذه القصيدة في المبحث الأول من الفصل الأول .

٢- وجه أختي وجه أمي [ص٢٧٣] يخاطب فيها ((سميرة عزام)) في مهرجان تأبينها ، وهي قصيدة أشبه بقصائد الرثاء في معناه التقليدي، يقول .

" وهوت يدٌ

---

(١) د. محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص ، ص ٦٥

يذكِ التي كانت تقيت وترفد

لا كنت يا هذا الصباحُ الأسودُ

لا كنت يا هذا الغدُ

أخاه

لو علقت شفاهي

لسكت مثلك ما نطقت بغير آه

أذكى بها ألم الرجال العاشقين بلا جباه " [ص:٧٣٥]

يعبر الفعل الماضي ((هوت)) عن دلالة السقوط والتداعي ، كذا اكتساء الصباح باللون الأسود . وأيضًا كتم الألم . الـ ((آه)) في الصدر ، كل هذه معاني الحداد والرثاء التي تتردد في أرجاء القصيدة .

٣- غصن وصحراء ومظفر [ص:٣٩٧] يخاطب فيها صديقه ((مظفر النوّاب)) الشاعر العراقي ، الذي كان رفيق دربه وكفاحه . إلا أن ((مظفرًا)) استطاع أن يشق طريقه إلى عالم الشهرة باستخدامه معجمًا سليطا في معظم قصائده في حين كان ((بلند)) يعبر عن هجائه الفادح للسلطة بأسلوبه الخاص والقصيدة سبق تحليلها في مبحث الألوان في الفصل الأول .

٤، ٥، ٦- قصائد ((رسالة من بيروت)) [ص:٦٢٩] ، و ((إلى خليل حاوي)) [ص:٦٤٣] ، و ((ثم رحل عنا)) [ص:٦٤٧] ، وهي قصائد في ديوانه السابع ((إلى بيروت مع تحياتي)) في الأولى والثالثة يخاطب شخصين كانا رفيقيه في بيروت ، في الأولى يخاطب المطران كنوجي قائلاً :

" أتقول : حزين أنتَ

يا أكبر من كل الحزن

أتقول : بأنك لن تعرف موتك إلا ساعة موتي

وبأنكَ لن تنكر صوتك إلا حين يذبل صوتي

وبأنك بي

وبأرضي ... وبشعبي .. وبحبي

تبقى أكبر من كل الموت

يا أكبر من كل الموت

لبيك ... أجل ... لبيك

فها إني أقرب من كفيك إليك فلا تحزن " [ص:٦٢٩، ٦٣٠]

فالخطاب ينمُّ عن نوع من التوحد الذي صار عليه الشاعر مع صديقه الذي مات وما مات ، فهو لم يصدق حادث موته.

" هيهات فمثلك ما مات

ومثلي يبقى حيًّا " [ص: ٦٣١]

وفي الثالثة يخاطب أحد أصدقائه في بيروت الذين رحلوا عنه ، وهو ((قتيبة الشيح نوري الذي رحل عنه فجأة ، ومن ثم يظل حاملاً ذكراه العطرة في أماسي الشعر والموسيقى .

وفي القصيدة الثانية يخاطب ((بلند)) ((خليل حاوي)) واصفًا إياه بالنخلة الفارعة يقول :

" يالواقف كالنخلة فارعه

يالمائت كالنخلة فارعه

ما أروع صمتك

إذ يعلن موتك " [ص:٦٤٤]

فعلى الرغم من موته إلاإنه لم يزل واقفًا كالنخلة يعلن موته في صمته وإن لم يمت .

٧- قصيدة ((حوار ما بين الوحه والمرآة)) [ص: ٧٠٥] يكون الخطاب موجهًا لرجلٍ من الحكماء يدعى ((الأعشى دن ضبارة)) يحاوره الشاعر، ويحاطبه الحكيم بعبارات حزلة

تبدأ بالنداء الأبويّ ((يا ولدي)) ، ويمثل صوت الشاعر عصر التجريب والتخليط ، بينما صوت الحكيم هو صوت الحكمة والنقاء.

٨. ٩- قصيدتا ((أعود لمن)) [ص:٧٩٣] ، و((حوار الألوان)) [ص:٨١١] وهما من ديوانه الأخير وفيه أصبحت القصائد مترعة بالهم القومي ، مصبوغة بكل ألوان الصراع العربيّ الكرديّ الإنساني))[١]. ففي القصيدة الأولى يخاطب ((بلند)) ((ابرهة الأشرم)) قائلا:

" ماذا أبقيتُ لأهلك

يا أبرهة الأشرم

غير ظلالٍ عمياء

تجوس زوايا الحي المهجورة

وغير ليالٍ سود تتآكل

ما بين الوحل وبين الدم " [ص:٧٩٣]

فالمأساة هنا عامة ، هي مأساة الشعب بأسره ، هذا الشعب الذي يعيش في ظلال عمياء وليالٍ سود ووحل ودماء ، فأداة الاستفهام ((ماذا)) تكون مهمتها كشف حقيقة الذل المسلطة عليه[٢]، ومن ثم يكون ((ابرهة)) مطالبًا بالكلام ، ولأنه طاغية ، فهو لا يتكلم بقدر ما يفعل ، ومن ثم يظل الشاعر يئن من جراحه وتنساب دماؤه على أرجاء العراق بكامله .

لكن ((بلند)) يضيق من هذه الدائرة المتسعة ، ويرصد عن كثب مأساته الخاصة مع ((ابرهة))، يقول:

" يا أبرهة الأشرم

ها أني إذ أهجر أرضك

أسترجع عبر خطى تتناثر في الغربة

---

(١) د. صلاح فضل ، صرخات الخطاب الشعري ، ص. ١٣٣

(٢) د. محمد عبد المطلب ، البلاغة العربية قراءة أخرى ، ص ٢٩٠

أرضي
ها أني إذ أحل رجلي
بكفي
وأهرب من بعضي فيّ إلى بعضي
أتلمس في زمنٍ آخر
عمرًا لن يعرف وجهك في الجرمِ
ولا في البغضِ
ولا في حروف السين الممتدة
في السيف وفي السكين وفي السهم " [ص:٧٩٤]

فالشاعر يرصد هنا مأساته في الغربة السياسية التي أكلت سني عمره ، فهو إذ يطرد من أرض ((أبرهة)) يسترجع وجه أرضه النضر في غربته ، ويتلمس زمنًا آخرَ وأرضًا أخرى لم تعرف وجه ((أبرهة)) . ومن ثم فسينسى هو الجرم والبغض ، وسينسى أيضًا حدة حرف السين الممتدة في ثالوثٍ سلبيّ [السيف – السكين – السهم] ، والتي تختلف أيما اختلاف عن حدتها في بيت شوقي :

نفـذن علـى اللـبِّ بالسـهم مرسـلا وبالسحر مقضـيًّا وبالسـيف قاضـيا[1]

حدة حرف السين حدة سالبة عند ((بلند)) قد فتكت بأحلامه ، ويددت سني عمره فلمن يعود :

" أعود لبيتي
الطفل ميتِ
أعود لأبحث عن بقايا خدعه
أحلام في فله
عن ضحكة امرأة لكلى في عيني طفله

(١) أحمد شوقي الشوقيات ، ١٤٣/٢

obeikandl.com

كلا ... كلا

يا أبرهة الأشرم

مُت فيّ لأحيا " [ص:٧٩٧]

فالسطر الأخير يبدو وكأنه بيت القصيد . فقد تمكن ((أبرهة)) من نفس الشاعر وأصبح يرهبه في نفسه ، فإن مات رجع لأهله وبنيه .

وفي القصيدة الثانية ينعش ((بلند)) ذاكرة الشعر بأطياف ((سنغور)) ، يقول :

" ما أرفع مجدك يا سنغور

ما أروع شعرك يا سنغور " [ص:٨١٢]

وفيها يقف ((سنغور)) كالمأوى يحتمي به الشاعر من تجار الجلد الأسود ويخاطبه بقوله :

قل : كلا

لن نسمح

أن نذبح

لن نسمح

أن يربح تجار الجلد الأسود من جلدي

قل : كلا

لن يصبح موتي قمحًا

بل ملحًا " [ص:٨١٥]

لن يكون الجلد الأسود سببًا لثراء التجار ، بل إنه سيصبح ملح حياتهم ملحًا لا تستسيغه الحلوق.

(٦/٣/٢) مخاطبة معنويات

تتجه الذات الشاعرة إلى مخاطبة بعض المعنويات محسِّدةً إياها شخصًا تتجه إليه ببث الهموم والأفكار ، وقد مثل هذا النمط خمس قصائد فحسب توجّه فيها الشاعر بالخطاب إلى

عناصرَ معنويةٍ ليُشْرِكَهَا نصبًّا – في همومه وأفكاره ، كأن يخاطب قلبه أو نفسه أو وحدته ، أو حروفه بما إنها أداة تعبيرية للمشاعره ، أو يخاطب الصبحَ عندما استبد به الليل .

في قصيدة ((صدى الخريف)) [ص: ٣١] يقف الشاعر مخاطبًا قلبه بعد أن ذكره أولاً بضمير الغائب قائلاً :

" قلبٌ توكأ على عكازة الذكرى

وراح يبحثُ في أنقاض

ما مرّا "

- ثم يخاطبه ثانيًا بقوله :

" يا قلبُ

دعك من الماضي

وأشلائه "

فبما إنه قلب قد شاخ ، وتوكأ على عكازته ، فلم ينفعه تذكر ما مضى فالتذكر يؤلمه لأن الحياةَ لا جدوى منها بعدما ولّى الحب ، وماتت همسة القبل ، يقول :

" إن كنتَ تبحثْ

عن حُبي

وعن أملي

فالحب أغفى وماتت همسةُ القبل

من بعد ما ملأت

صاب الأسى .. جامي " [ص:٣٢]

فما من جدوى للتذكر بعدما مرّت هذه الأحداث ، فالأفعال الماضية في السياق [أغفى – ماتت – ملأت] تعيد إلى ذهنه تلك الأحداث التي مَرَّ بها وتقرّها في نفسه ، فتنشأ حالةٌ من العشية الحيانيه ، أو حالة من اليأس الحياتي الذي يلقي بظلاله على حياة الشاعر بكل أفكاره وطموحاته

وقد يقف الشاعر مخاطبًا حروفه تلك الأداة التي ينقل بها أفكاره ومشاعره ، كما في قصيدة ((الرحلة)) ، يقول :

" وتنتهي الرحلة يا حروفي

الصفراء "[ص ٤٤٩]

وما يخفى ما في اللون الأصفر من دلالة على السقم والمرض والصعف على نحو ما سبق في مبحث الألوان ، فهي حروف عليلة سقيمة لا تسعفه في التعبير والبوح عمَّا يريد .

أما عن قصيدتي ((وحدتي)) [ص: ٢١٩] ، و ((لوعدت لي)) [ص:٧٨٣] ففي الأولى يخاطب وحدته ، وفي الثانية يخاطب الصباح ، وقد تناولهما البحث في مواضعَ أخرى ولا داعيَ لتكرار الحديث عنهما هنا ، بقي أن نشير إلى أن الشاعر في قصيدة ((صورة قديمة)) يقف مخاطبًا نفسه بصيغة المخاطب ثم ينتقل إلى الحديث عن نفسه بصيغة المتكلم، إلا أن هذا النمط سوف نتوقف عنده بالدراسة في المبحث الثالث من هذا الفصل

(٤/٢) قصائد المتكلم والغائب :

يمثل هذا النمط من القصائد نسبة ضئيلة في أعمال ((بلند الحيدري)) بنسبة ٥/ تواقع (١٠) قصائد، وفيها تقف الذات الشاعرة مخبرةً عن شخصٍ غائبٍ ، مُعَبَّر عنه بضمير الغائب[1] ((هو)) ، أو ((هي)) ، أو ((هما)) .

وهي قصائدُ تعتمد في بنيتها على الطابع السرديّ ، وتشتمل على بعض أركان العمل القصصيّ كالحوار والشخصيات والصراع . فالشاعرُ يتولى الإخبار عن شخصٍ ثالث غائبٍ ، يعتنق قضيته ، ويتحدث عنها ، وغالبًا ما يكون هذا الغائب الذي يتحدث عنه هو الشاعر نفسه ، فاستعمال ضمير الغائب ((وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار

(١) التعبير بصيغة ((ضمير الغائب)) أدقُّ من صيغة ((ضمير الشخص الثالث)) المستعارة من النحاة الفرنسيين ، إذ انه لا يفهم من الصيغة الثانية أن هذا الثالث غائب ، على حين صيغة النحاة العرب تقتضي غيابه حتما . انظر في اسداد عدم دقة الصيغة الثانية د. عبد الملك مرتاض ، نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، ط. المجلس الأعلى للثقافة والفنون ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ٢٤٠ ، ١٩٩٨ ، ص ١٨٣

وأيديولوجات وتعليمات وتوجيهات وآراء ، دون أن يبدو تدخله صارخًا ولا مباشرًا ، إن السارد – في هذا النمط – يغتدي أجنبيًّا عن العمل السردي ، وكأنه محرد راوٍ له))[1]

فالشاعر في هذا النمط كالسارد ، يروي أحداثًا رآها بعينيه، كما في قصيدة : ((متهم ولو كنت بريئًا)) [ص.٥٤١] ، إذ يقف شاهدًا على لقاء حبيبين ما خطّطوا لثارٍ أو لثورةٍ ، لكنَّ السلطةَ تجدل لهم حبلا من التُّهم وتقدمهما للقتل شنقًا وصلبًا بحجة أنهما يقومان بتخطيط ثوريّ!! إلا أن قصد الشاعر من وراء سرد هذه القصة هو أن يكشف عن الوجه الكئيب للسلطة في أرض السواد بخاصة، والوطن العربيّ عامةً ، يكشف حجم الظلم والمعاناة التي يتعرض لها الحب في زمن الحرب ، في بلدٍ تئنُّ تحت نير البغض والحقد والكراهية ، يقول :

" أبحثُ في الهمسة والضحكة والحوار

عن موعدٍ للثار

عن غضب الثوار

عن منيةٍ تصير في عنقيهما حبلاً

وفي كفيهما مسمار

معذرة سيدي

كانا بريئين بإصرار

كانا بريئين بإصرار " [ص:٥٤٣، ٥٤٤]

فهو يقف شاهدًا عليهم ، وما وجد في كلامهما شيئًا يدلُّ على تآمرهما ضد السلطة لكنّ السلطة المريفة تزيف الحقائق في صحفها ، وتعدم الحبيبين بتهمة التآمر وإشعال الثورة ، يقول :

" وعندما استيقظ في مدينتي النهار

تسربت في نشرة الأخبار

حكاية عن غرفةٍ في الطابق السابع

---

(١) المرجع السابق ص ١٧٧

عن موعدٍ للثأر

عن غضبٍ للثوار

وكان في عنقيهما حبل وفي كفيهما

مسمار " [ص:٥٤٤]

إن الضمير الغائب ((هما)) في هذا السياق ليعبر عن ضعف الشعب وهوانه وغيابه من حسابات السلطة ومخططاتها، والشاعر من خلاله يقدم وثيقة إدانة لهذا التعسف السلطويّ الغاشم دون أن يكشف عن وجهه مباشرة .

هذا النمط نراه في قصيدة ((الشاهد المقتول)) [ص:٥٧٥] ، إذ تقصُّ الذات الشاعرة شاهدًا على قتل المقاوم الأخير ، ولكنّ الشاعر يأبى أن يفصح عن شخص القاتل :

" أعرف من ..

من قتل المقاوم الأخير

أعرف من

قل من هو ؟!

لو قلت من

لصرت – يا عطوفة الأمير –

الشاهد المقتول في المقاوم الأخير" [ص:٥٧٥]

وقد تعبر الذات الشاعرة عن اثنين غائبين ، كما في قصيدتي ((حوار بين زمنين)) [ص:٦١١] ، و((مرثية قبل الأوان)) [ص: ٧١٣] ، إلا أن الباحث يرجئ تحليلهما إلى موضع متقدم من البحث .

(٥/٢) قصائد عياب العاعل النَّصي

في هذا النمط الأسلوبيّ تختفي الذات الشاعرة من نسيج النص ، ويظل القول الشعريّ بلا فاعل حينئذٍ يبدأ الخطاب في صنع نفسه بنفسه أي إن الذات حاضرة غائبة، حاضرة متخفّ

لعدم وجود قول بلا قائل ، وغائبة تعبيريًّا أونحويًّا[1]، ومن ثم تقترب هذه القصائد من اللوحات التشكيلية ، كما سيتضح فيما يلي من نماذج .

ويعد هذا النمط أقل ضآلةً في شعر ((بلند)) إذ تبلغ نسبته ١/ بواقع قصيدتين الأولى ((النهر الأسود)) [ص: ٦٩] ، والثانية ((صورة)) [ص:٢٢٣] ، ففي الأولى يقدم الشاعر صورة متحركة عناصرها امرأة ونهر وسماء ، وعمل على التركيز على عناصر جسدية في المرأة : الشَّعر والنهد ، فبدت القصيدة وكأنها لوحة مرئية ، يقول :

" زنبقة سوداء
في لفرها الذاهل قد نام احتضار السماء
فمر تمشّى الليلُ
في لجه
مسترسلاً
يسبح فيه الصفاء
تقلصت أمواجه
شهوة
تكونت
فهذا يناجي السماء
كأنّ أحلام الصبا
جمدت
في قدحي لحم
وكأسي دماء ..
وانقضى المغرب

---

(١) شكري الطوانسي مستويات البناء الشعري ، ص ٢٢١ بتصرف

في حلمتي لهدين بل

أنشودتي

اشتهاء" [ص:٦٩، ٧٠]

ولن نخوض في تحليل الصورة هنا – فهذا ليس مجاله – إنما المراد تبيين أن النصّ يتحرك بلا فاعل ، أو قائل ، إنما تتحرك جملُ النص في متوالية لغوية[1] تخضع لمنطق الصورة الشعرية التي تعتمدها القصيدة .

في قصيدة ((صورة)) [ص: ٢٢٣] يبدو القول الشعريّ ناطقًا بلا متكلم / فاعل نصيّ ، يقول:

" القصرُ

في منعطف المدينة

تكاد أن تصرخ في السكينة

وحشته القاتمة اللعينة "

فالمقطع يقدم صورة باهتة للقصر تعبر عن أفكار ساكنيه الذين يتعذبون في أوهامهم ومخاوفهم، ثم يقول :

" في النار في المنعتق الكبير

من قسوة الروح في الضمير

إذ يصرخُ الإنسان

ما مصيري " [ص:١٢٥]

---

(١) عن مصطلح متتاليات الجمل في علم النص انظر د صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، ط المجلس الأعلى للثقافة والفنون ، الكويت، ١٩٩٢، ص ٢٥٥ وما بعدها .

فالسؤال عن المصير يعبر عن الروح القلقة المضطربة لساكني تلكم القصر الزاوي المنعطف ، وهكذا يستمر القول الشعريّ دون متكلم ، أو فاعل نصيّ ، بل تصير القصيدة صورة مرئية تعتمد على كثير من التقنيات التي سيتم دراستها في الباب الثاني من هذه الدراسة .

(٢/١) قصائد متعددة الضمير

يمثل هذا النمط أربع قصائد بنسبة ٢٪ من أعمال الشاعر ، وهي قصائد تند عن التقسيم السابق ، إذ تختلط فيها الضمائر ، فتجمع نوعين أو أكثر من الأنواع السابقة .

ففي قصيدة ((سميراميس)) [ص:١٥] تكون البداية بغياب الفاعل النصيّ ويبدو القول الشعريّ جملاً متوالية لغويًا ، مكونة صورة تشكيلية ، يقول :

" سكر الليل
باللظى المخمور
واقشعرت معالم الديجور
وسرت نسمة
فهش ستار
واستخفته ضحكة التفرير
فتوّى عن غرفة
وسريرٍ كان يجثو في قلبها المخدور
ورأى الليل شمعة
تتلاشى
في دموعٍ تآكلت بالنور
أطلقت ضوءها الكئيب فأغفى
فوق ظلين
هوُما في السرير

وتحاول لمسح الصمت همس

شنج النهار

في الفراش الوثير " [ص:١٥،١٦]

فالجمل الشعرية ترسم صورة ليلية كئيبة ، يختفي فيها المتكلم/ الفاعل النصي تمامًا حتى لتظهر صورة مرئية مظلمة قد لفها الليل .

ثم يظهر الفاعل النصي / المتكلم ، يسرد أحداثًا عن شخصٍ غائب ، فتتجه القصيدة إلى نمط قصائد المتكلم والغائب ، يقول :

" لملمت طفلة السكون الأمانيّ

وتناهت في كهفها المسحور "

ثم تأخذ بعدًا آخرَ خطابيًا ، فيقول :

" سميراميس ذياك الذي أدريه عن قلبك

سميراميس من هذا الذي يغفو إلى جنبك "[ص:٢٠]

هذا التنوع الضمائريّ في القصيدة ساعد ((بلنْد)) على تحقيق مكاسب شعرية في معركته الأولى، ذلك لأنه أخضع طاقة الشعر ((الأصولي)) للتعبير الوافر الغني عن مضامين شعرية أسطورية من تراث بابل العريق فهو في هذه الأسطورة ((خلق روحًا غنائية جديدة حافلة بالصور الموحية المكتنزة بالشحنات العاطفية الحادة ذات العبق الحار الدافق المشع ، حتى أحيا سميراميس من جديد في دنيا الشاعرية المترفة لعلها أروع وأمتع من دنياها القديمة وفي رؤية ((أوديبية)) لعلها أشهى من لذاذة الإثم في مخدعها المدنس))[1].

لقد ساعد تنوع الضمير في القصيدة على تكوين بناءٍ شعريّ أسطوريّ محكمٍ ، هذا بجانب تكوين صورة بارعة ترصد خلجات الإنسان عند ذروة انفعاله العاطفيّ .

---

(١) د حسين مروّة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ط مكتبة المعارف ، بيروت ، ١٩٨٨ ، ص ٣٤٦

كذا تمثل قصيدة ((نشيج)) [ص: ٣٥] هذا النمط الأسلوبيّ بوضوح، إذ بدأت بحديث الشاعر عن غائب بضمير ((هي)) ، يقول :

" نامت على أجفاني الغافية
تذيع بين الصمت أحزانية
ذوبتها
من مهجة ذوبت في لجة من نار آلاميه
عصرتها من أمل خائبٍ
.....
حق التي سقيتها
مهجتي غمامة
باحت بأسراريهْ "

ثم يعدل عن هذا الضمير الغائب ، ويوجّه خطابه مباشرة لدمعته ، وذلك بضمير المخاطب ((أنتِ))[1]

" يا دمعتي
الليل قد خيمت أشباحه
في عرفتي الباليه " [ص:٣٦]

- ثم إلى شمعته :

" يا شمعتي ماتت عهود الهوى
دفنتها في ليل أوهاميهْ " [ص:٣٧]

هذا التنقل من صيغةٍ لأخرى يتيح للمتلقي دلالات تتولد من سياق القصيدة إذ إنها تعبر عن الغربة والوحدة المرة التي قاسى منها الشاعر طيلة سني عمره ، كما أشرنا من قبل في تحليل هذا السياق في مبحث مفردات النور

(١) العدول من أسلوب لآخر في الضمائر سنذر سه في المبحث الثالث من هذا الفصل ، فليظر هناك

obeikandl.com

كذا تعد قصيدة ((عودة الضحية)) [ص:٧٦١] مثالاً لهذا النمط الأسلوبيّ . إلا أن الباحثَ يرجئها لموضوع متقدم من الدراسة . وقد تعرض لبعضٍ منها في مبحث مفردات العتمة . لكن بقي أن نشير إلى أن قصيدة ((حوار عبر الأبعاد الثلاثة)) . وهي إحدى القصائد الطوال كتبها الشاعر متفلسفة متعمقة في قضايا الإنسان وأبعاد المطلق . نشير إلى أنها قد خرجت في بنائها عن الأسلوب التقليديّ . فقد حقق تنوع الضمير فيها نمطًا تسجيليًّا عالي الإتقان[1]. يقول في بدايتها :

" يا كلكم
يا شبية الحاضرين
يا أنتم المارُّون كل لحظة ببيتي المنكفئ / الأضواء
والحاملون ليلي الثقيل في صمتكم المرائي
أنا ... هنا ... أموت من سنين
أزحفُ من سنين
خيطًا من الدماء بين الجرح والسكين
ثم أيها الجنون ... نريد أن تنام
نريد أن يحتفنا الظلام
يا أيها العدل المعلق في رقاب المائتين
يا أنت / يا ملاءة سوداء في الأقبية العتيقة
اصرخ بهم : قد كذبوا
فليس بين الدم والحقيقة
إلا دم جَفَّ على الأسفلت من سنين " [ص:٤٧٣، ٤٧٤]

---

(١) راجع في تحليل هذه القصيدة : شمس الدين موسى: وقفة مع الشاعر بلند الحيدري وقصيدته حوار عبر الأبعاد الثلاثة، مجلة الأقلام العراقية ، ع٦ ، ايار ١٩٧٨ ، ص١١١ وما بعدها ، وقد استفاد منه الباحث في هذا الموضع وفي مواضع عديدة من البحث

فالقصيدة تبدو خطابية عن طريق الضمير أنتم – أنتَ . والمخاطِب هو الشاعر إلا إنه يتوارى عن نسيج النص اللغويّ ، ويظهر مخاطبٍ آخرَ ، هو الكورس أو الجوقة النسائية والرجالية ، وصوتها ينم عن إيمانٍ داخلي مترسب بنفس الشاعر ، كما أنها تمثل عبثية اللحظة المتسائلة والمجيبة في نفس الوقت عن حاجة الإنسان للحرية . فالحرية لدى الشاعر كانت هدفًا مقدسًا أحاطها بعبارات دافئة ذات طابعٍ جنائزيّ على لسان الجوقة الرجالية :

" عرفوك في المسافة فكنت الرب وكانوا العبد
فمن رغب في حريتك جرّدك منها وقتلك
فليقتل بما رغب
اللهم الحرية حاجة
من أدرك نفسه في عبدٍ فيه تجاوزها في حرفيك
لتكون المسافة في الوصل كل الوعد في
الوصل بين الرب
وبين العبد " [ص: ٤٧٨، ٤٧٩] .

والمخاطب هنا هو الله ، وقد اكتنف هذا الخطاب كثير من العبارات الطقوسية كتراتيل الكنيسة تعلق على البعد الحزين بداخل بنفس الشاعر.

يمثل كل ذلك أحد الأبعاد الثلاثة التي كانت تتحاور في القصيدة ، وهو البعد المترسب في داخل الشاعر ، بعد الإيمان بالإنسان الذي قتل ويقتل كل يومٍ .

لقد كتب بلند هذه القصيدة بعد تبحر في قراءة هيجل وفرويد ، وتحدث فيها عن قتل الأب وثورة الإنسان وأبعاد المطلق ، فبدت القصيدة مغرقة في التفلسف لتعبر عن الصراع الدرامي بداخله . ولكنّ المشكلة أنه سمح الشعر بالفلسفة ولذا أدرك بذكائه الشعريّ عدم نجاح هذه التجارب . فعزف عنها فجاءت أعماله بعدها في مسارها الأسلوبي الذي قد رسمه لنفسه طيلة إبداعه الشعريّ

المبحث الثالث

ظواهر أسلوبية في استخدام الضمير

(٣/١) كشفت دراسة الضمائر في المبحثين السابقين عن بعض الظواهر الأسلوبية في استخدام الضمير في نص بلند الشعريّ، هذه الظواهر في مجملها تعد أهم عناصر بلاغة النص عنده، كما أنها ترتبط أيضًا بنحو النص، ومن ثم كانت دراستها في هذا المبحث ضمن باب ((المستوى التركيبيّ)) لشعر بلند.

يلقي هذا المبحث ضوءًا على ظواهر نحو بلاغية في نص بلند كان من أهمها ((الالتفات)) وبخاصة في الضمائر، فظاهرة الالتفات أو التلوين – بالمصطلح الأسلوبي القديم / الحديث – ((تتصل أكثر بنحو النص أكثر من اتصالها بنحو الجملة))[1] وهذا الزعم يحاول الباحث إثباته عن طريق دراسة العلاقات النحوية والدلالية التي تنشأ في النص نتيجة المغايرة بين الأساليب.

كما يدرس المبحث أيضًا ظاهرة انشطار الذات ومحاورتها بضمير المخاطب وهو ما عرف في البلاغة العربية بـ ((التجريد))، فالتجريد ((يجسد انشطار الذات إلى شطرين متحاورين فيما بينهما، ومن خلال التحاور تتجلى خفايا الشاعر وأفكاره))[2].

إلا إنه ينبغي التفريق هنا بين بنية الالتفات وبنية التجريد، ((إن بنية الالتفات تعتمد على المفارقة الظاهرية في المستوى السطحي والموافقة الدلالية في المستوى العميق بينما بنية التجريد تتجه إلى تعميق المفارقة في المستوى السطحيّ والمستوى العميق بإثبات المجرد والمجرد منه، فمبنى الالتفات على ملاحظة اتحاد المعنى، ومبنى التجريد على اعتبار التغاير ادّعاءً))[3].

كما سعى المبحث – في خطوة ثالثة – إلى دراسة ظاهرة أكثر عمقًا من التجريد وهي

---

(١) د. طه رصوان: تلوين الخطاب في القرآن الكريم، دراسة في علم الأسلوب وتحليل النص، ط. دار الصحابة للتراث، طنطا، ٢٠٠٦، ص ٤٦، ٤٧

(٢) د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص ٢٦٩

(٣) انظر: عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح، ٢/٤٢، و د. أسامة البحيري: تحولات البنية في البلاغة العربية ص ٣٦٢ وما بعدها

ظاهرة ((استعارة الضمائر)) . وفيها يتم الارتكاز على صيغة متكلم مخالفة . كأنْ يستعير الشاعر الضمير المتكلم الأنثويّ . أو يستعير ضمير المتكلم ((أنا)) للتعبير عن المخاطب ((أنت)) وعندئذٍ لا يخلو الأمر من امتداد ظلال الدلالة إلى المنطقة الجديدة التي انتقل إليها الخطاب.

وفي خطوة أخيرة قام هذا المبحث بدراسة الحوار الدرامي في النص بما إنه ينشأ نتيجة تصادم ضمائريّ بين الذات الشاعرة والمتلقي / المخاطب النصي . على النحو الذي سنراه في الصفحات الآتية.

(٢/٣) يمثل أسلوب الالتفات – وبخاصة في الضمائر – أحد سبل جذب انتباه المتلقي إلى النص . فعن طريقه يعيد قراءة النص ويتعمق في بنيته اللغوية من أجل اكتشاف تثني الكلام وتلفته . والمجال الدلاليّ الذي انتقل إليه إثر انتقال حركة الضمائر من صيغة إلى أخرى .

وقد فطن بلاغيو العرب إلى أسلوبية الالتفات . إذ وجدوا أن التزام نسقٍ لغويّ واحد في القصيدة أو القطعة الأدبية كلها يحدث مللاً للقارئ أو السامع . ويوحي إليه – أي إلى القارئ – أن القائل لا يصدر قوله عن تجربته أو رؤيته الخاصة . ومن ثم كرر ((حازم القرطاجنيّ)) في منهاجه على أن الاستمرار على طريقة واحدةٍ في بناء النص قد لا يحسّن في كثير من المواضع . وذلك لأن ((مراوحة الأسلوب بين فنٍّ وآخر من فنون النظم يدفع الملل عن السامع . وكلما كان الكلام مقتصرًا على فنٍّ واحد من الإبداعات وإن كان حسنًا في نفسه لم يحسن . لأن ذلك مُؤدٍّ إلى سآمة النفس . فإن شيمتها الضجر مما يتردد والولع بما يتجدد [1]. ولذا تراهم ((يسأمون الاستمرار على ضمير متكلم أو ضمير مخاطب فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة . وكذلك يتلاعب المتكلم بضميره . فتارة يجعله ياءً على جهة الإخبار عن نفسه . وتارة يجعله كافًا أو تاءً فيجعل نفسه مخاطبًا . وتارة يجعله هاءً فيقيم نفسه مكان الغائب. فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير متكلم أو مخاطبًا لا يستطاب . وإنما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض))[2].

---

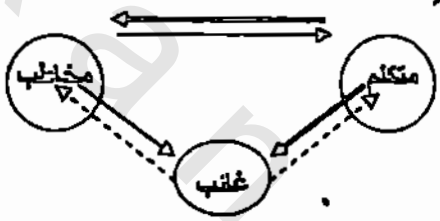
(١) حازم القرطاجني (أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن ٦٠٨، ٦٨٤هـ) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق. محمد الحبيب بن الخوجة، ط دار الكتب الشرقية ، ١٩٦٤ ، ص ١٨٠

(٢) نفسه ص ٣٤٨

فالالتفات – إذن – له دلالته النفسية عند متلقي النص ، إذ إنه يدفع عنه الملل والسآمة لما يتميز به من كسر آلية التواصل النمطي ، وذلك لأنه ((يحدث اهتزازًا في مرجعية الضمير على المستوى السطحي للصياغة ، فينتبه المتلقي ويعيد للضمير استقراره في مستوى البنية العميقة ، وإذا لم ينتبه لهذا العدول عن مقتضى الظاهر حدث خلل لديه في مرجعية الضمير وفَقَدَ تواصله مع النص، وقلَّ – بالتالي – انفعاله به وإدراكه لمراميه وجماليّاته))[1].

كما يسهم الالتفات – في الضمائر – في خلق مساحة من التوتر عن طريق الانتقال من صيغة إلى أخرى ، وهذه المسافة تضفي على النص حيوية من خلال تعدد رؤى الشاعر ومواقفه .

(*) ينتج الانتقال من إحدى صيغ الضمائر (المتكلم والمخاطب والغائب) إلى صيغة أخرى مغايرة ستُّ صور يمكن استخلاصها من المخطط الآتي :



مخطط صور الالتفات في الضمائر في البلاغة العربية

(١) الانتقال من المتكلم إلى المخاطب .

(٢) الانتقال من المتكلم إلى الغائب .

(٣) الانتقال من المخاطب إلى المتكلم .

(٤) الانتقال من المخاطب إلى الغائب.

(٥) الانتقال من الغائب إلى المتكلم .

(٦) الانتقال من الغائب إلى المخاطب .

---

(١) د. أسامة البحيري : تحولات البنية في البلاغة العربية ، ص ٣٠٦

وقد كشف استقراء أعمال ((بلند الحيدري)) عن استخدامه لخمس صور أسلوبية من الست السابقة، يوضحها الجدول التالي :

الصورة	عدد القصائد	أسماء القصائد	صفحاتها في لديوان
الأولى	٣	ما اصعب دربك - النافذة العمياء - الموت بين الأصوات.	٦٠٣ - ٦٨٥ - ٨١٩
الثانية	٢	لِمَ لمْ يعتدروا - فإذا العراق وليمة لجرادها-	٨٠٣ - ٨٣١
الثالثة	٢	صورة قديمة - حوار المنعطف	٣٠٣ - ٥٨١
الخامسة	٣	ستبقى - بعد ساعات - ماذا سيقول الوالي	١٣١ - ٣٥١ - ٧٣٧
السادسة	١	الطبيعة الغاضبة	٨٣
المجموع	١١		

ويكشف استقراء الجدول عن أن الصيغة الأولى ، والصيغة الخامسة هي الأكثر استخدامًا(٣) مرات لكل منهما ، ثم تأتي الصيغتان الثانية والثالثة في الدرجة الأقل استخدامًا ، قصيدتان لكل صيغة، ثم تأتي الصيغة السادسة ، وهي الأندر استخدامًا بواقع قصيدة واحدة بينما اختفت الصورة الرابعة من الالتفات في أعمال بلند، وسنتناول دراسة كل ذلك في الفترات الآتية :

الصُّورة الأولى: الانتقال من المتكلم إلى المخاطب .

في هذه الصورة يتم الانتقال من صيغة المتكلم ((أنا)) إلى صيغة المخاطب ((أنت))، وعلى الرغم من اختلاف الضمائر على مستوى البنية السطحية ، إلا إنه ثمة حالة من التوافق في البنية العميقة ، وهذا الانتقال يحقق كثيرًا من الإثارات الدهنية إذ يعمل على توتر الذهن ، ورغبته في معرفة مرجعية الضمير المخاطب التي تكشفها البنية العميقة .

يبدأ بلند قصيدته ((النافذة العمياء)) بضمير المتكلم الذي يبرزلنا ((أنا)) منكسرة مقهورة من قبل سلطة الأب ، الذي لا يكف عن توجيه اللوم والعتاب :

" صوتُ أبي

يصرخُ بي

يتدرج بي : أخطأت لقد أخطأت " [ص:٦٨٥]

وتتنامى الأحداث بضمير المتكلم إلى أن يتم طرد الابن الضال من البيت بعدما كثرت أخطاؤه ، فيظل في الطرقات وحيدًا

" هأنذا وحدي

وهذا الذنب وحيد مثلي ... ها إنّا نتسكع ما بين

شوارع مغلقة

كالغل " [ص:٦٨٧]

وهذا الجزء المعبَّرُ عنه بضمير المتكلم ((أنا)) يُعَدُّ ذكرياتٍ سوداءَ ألقاها إلينا الشاعر ليبرز للمتلقي النشأة القاسية المتوترة المتشردة التي نشأها ، ومن ثم تخلّق في طيّات نفسه شعورٌ بالإحباط ، واليأس، ثم يعدل عن هذه الصيغة إلى صيغة المخاطب قائلاً :

" يا أنتَ

يا من عُدْتَ بلا وعدِ

يا عتمة غيم لم تحلم بالغيث

ولا بالرعد

يا أنتَ

يا من أخطأتَ وأذنبتَ وما تبتَ

أو لم تعرف

أنّ أباكَ

قد باعك في زمن الضيم لكذابْ

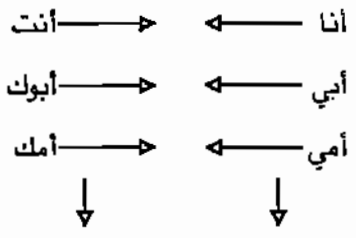
وأملكَ ما عادت أمك في شرع الغاب

فاحمل بعضك في بعضٍ وارحلْ

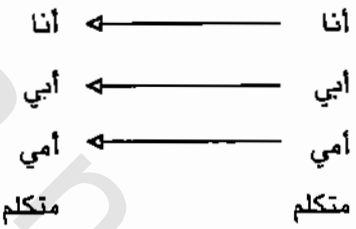
في ذرة رملْ " [ص. ٦٨٨]

تمثل صيغة المخاطب ((أنتَ)) هنا الوضع الراهن للشاعر (حال قول القصيدة) بعدما فتح لنا غرفة ذكرياته السوداء، هذا الانتقال من حالٍ إلى أخرى صاحبه انتقال في مستوى الصياغة اللغوية

البنية السطحية :



البنية العميقة :



انتقال الصياغة في الحال الجديدة إلى ضمير المخاطب يؤول بالذهن إلى أن الشاعر قد أصبح غريبًا عن كل شيء، عن أبيه وأمه، حتّى عن نفسه، ومن ثم كان خطابه لنفسه وكأنها شخص آخر يحدّثه ويصبّره على ما حدث له، كذا يعمل الالتفات من صيغة إلى أخرى إلى إثارة انتباه المتلقي، وذلك في محاولة لإيجاد المشار إليه / المخاطب في الضمير ((أنت))، ومن ثم يعاود القراءة ليجد أن هذه الـ ((أنت)) هي الـ ((أنا)) في مستوى البنية العميقة.

الصورة الثانية : الانتقال من المتكلم إلى الغائب

وهذا النمط أكثر جذبًا لذهن المتلقي، إذ إن القصيدة تبدأ بصيغة المتكلم ((أنا)) ثم تؤول إلى صيغة الغائب ((هو))، ويجد المتلقي نفسه أمام ضمير غائبٍ، فيظل يبحث عن مرجعيته، وهي قابعة في ضمير المتكلم.

في قصيدة ((لم لم يعتذروا)) يبدأ بلند حطامه بضمير المتكلم ((أنا)) الذي يبدو منتشيًا

سعيدًا للاحتفال بعيد ميلاده .

" زينت الدار

أعددت سنادين الورد ورتبت الأزهارا "[ص: ٨٠٣]

وظلَّ منتظرًا أصدقاء دربه فهم ((كثر)) ، لكنْ – لحظه – لم يأتِ أحدٌ منهم ، ومن ثم كان السؤال الذي يحمل دلالة تأكيد الحزن والأسى :

" هل نسيَ الكل بأني قد اجتزت الستين

بثلاث سنين " [ص: ٨٠٤]

هنا، ويتكشف الوضع بحلول دلالة التحقيق لأداة الاستفهام ((هل)) تتغير نفسية الشاعر عمَّا كانت عليه في بداية القصيدة ، ويصاحب هذا التغير تغيرٌ على مستوى الصياغة اللغوية يحققه الضمير ، فينتقل إلى صيغة الغائب التي توازي حالة غياب الوعي التي تعرض لها الشاعر بعد أن مضى ليلته وحيدًا في انتظار أصدقائه ، يقول .

" أدنى كفيه لعينيه وأغفى

في صمتٍ مرّ

في ليلٍ قد لا يسأل عن معنى الفجرْ " [ص: ٨٠٥]

فالصورة توحي بغياب الوعي تعبًا وملالاً من الانتظار ، وهنا يقف المتلقي ليتساءل : من الذي أدنى كفيه لعينيه وأغفى في صمت مر ؟! إنه ((هو)) الشاعر المتكلم نفسه ، لقد كان ضميرُ الغائب والالتفات إليه تمثيلاً لحالة الحزن القابع في نفس الشاعر التي نتجت عن غربته عن أصدقائه على الرغم من أنهم ((كثر)) .

الصورة الثالثة: الانتقال من المخاطب إلى المتكلم

في هذا النمط يبدو القولُ الشعريّ خطابًا موجهًا إلى مخاطبٍ ما ، ثم تتحول الصياغة إلى المتكلم بصيغته ((أنا)) . يقول بلند :

" ألم تنم .. يا حارس الحزين

متى تنام

يا أيها الساهرُ في مصابنا من ألف عام

يا أيها المصلوبُ بين فتحتي كفيه من سنين

ألا تنام؟!

للمرة العشرين أريد أن أنام

أسقط في النوم ولا أنام

للمرة الخمسين

سقطت في النوم ولا أنام

أخاف أن أنام

ليحرقوا روما .. ليحرقوا برلين

ليسرقوا السور من الصين

أخافُ أن أنام

فالنوم عند الحارس الحزين

يظل مثل حافة السكين " [ص:٥٨١، ٥٨٢]

يبدأ بلند القصيدة بصيغة المخاطب متكئًا على أسلوب التجريد الذي يمثل انشطار الذات تجاه ما تواجه من مسؤولية في العالم، فهو الحارس الأمين الذي لم ينم من ألف عامٍ، ثم تمّ الانتقال إلى صيغة المتكلم ((أريد أن أنام)) لتؤكد على إزاحة نقاب التجريد، ومن ثم تدخل الذات الناطقة لتعبر عن رأيها وموقفها ومسؤوليتها تجاه العالم فهو يحاول أن ينام، لكنّ المسؤولية الملقاةَ على عاتقه تمنعه النومَ

" أخاف أن أنام

ليحرقوا روما ... ليحرقوا برلين

ليسرقوا السور من الصين "

فقد زلزل الوجود الصهيوني في الوطن العربي روح الشاعر وعقيدته ، فهو يعي أن ثقافة المحتل ضد الحضارات الإنسانية، ومن ثمَّ تسعى لسرق حضارات غيرهم ، وإن لم يستطيعوا حرقوها، إن انتقال الصياغة من المخاطب - والذي بدا وكأنه خطاب من آخرين للشاعر – قد أتاح للذات الشاعرة الدخول إلى بؤرة السياق اللغويّ بقوة لتعبر عن آرائها والتزاماتها في ظل عالمٍ يموج بالتغيرات.

الانتقال من صيغة إلى أخرى هنا يُوقِفُ المتلقي على تطور الانفعالات لذات المبدع ، إذ إنه يريد النومَ ، وإن سقط فيه لا ينام ، ويظل في مناورات متعددة ((خمسين مرّة)) لكنه يدرك أن: ((النوم عند الحارس الحزين يظل مثل حافة السكين)) فمجرد القرب من النوم بمثابة الموت / السكين ، ومن ثم كانت هذه الصفة ((الحزين)) التي لم تأتِ عبثًا أو طلبًا لقافيةٍ ، إنما جاء بها الشاعر ليوضح لنا مأساته في واقعه.

الصورة الخامسة: الانتقال من الغائب إلى المتكلم

إذا تقدم الضمير الغائب يظل ذهن المتلقي أكثر انشغالاً بمرجعية هذا الضمير ويمضي في قراءة النص متعمقًا في بنيته اللغوية لكي يحقق غايته الجمالية ، وفي هذا النمط تكون مرجعية الضمير قابعة في ضمير المتكلم الذي يلتفت إليه الشاعر ، ولا شكَّ أن لهذا الانتقال من صيغة لأخرى دلالته ، ففي قصيدة ((بعد ساعات)) يبدأ الشاعر بتقريرٍ يذيعه أفراد السلطة الذين يعملون على تغييب الشاعر على كل المستويات المستوى الحسي بوضعه في السجن ، والمستوى اللغويّ بالتعبير عنه بصيغة الغائب ((هو))، يقول :

" وأذاعوا

بعد ساعاتٍ سيتهد شراعُ

سيجفُّ النورُ في عينٍ وتنشل ذراعُ

وأشاعوا

جائعًا كان

فآوت صوته المرّ الجياعُ

ضائعًا كان

فلمت به أرجلٍ الضياعُ

مجرمًا كان وفي نظرته

يلتقي دربٌ وفجر

ورعاعُ " [ص: ٣٥١]

لكن بعد مرور تلك الساعات يصبح الشاعر حاضرًا في غيابات السجن ، ويصبح حضوره في النص حضورًا لغويًّا ضعيفًا إذ تظهر ذاته المتكلمة منهوكة القوى . مأخوذة معتولة بيد السجان إلى قعر السجن ، يقول :

" بعد ساعات ستنشل ذراعي

ويدٌ من خلف باب السجن تومي / بالوداع

ويد صفراء كالبهتان تسعى لانتزاعي " [ص: ٣٥٢]

فالانتقال إلى ضمير المتكلم ((أنا)) يحقق للمتلقي لحظة تنويرية ، فهو لم يزل يسأل أين تقع مرجعية الضمير الغائب في بداية النص ، وما إن يصل إلى هذا السياق تتكشف ذات الشاعر المعذبة الممزقة بين يدين ، الأولى : يد زائريه الذين يومئون له من خلف باب السجن بالوداع ، والثانية: يد السجان النشطة المتحفزة لانتزاعه من أحضان زائريه .

انتقال الصياغة من الغائب إلى المتكلم تجعل الذات الشاعرة مشاركة في الحدث الشعريّ على مستويين لا مستوًى واحدٍ ، مستوى الغياب عن طريق مرجعية الضمير ((هو)) ، ومستوى الحضور عن طريق الضمير ((أنا)) ومن ثم تتكثف مأساتها لدى القارئ .

الصورة السادسة : الانتقال من الغائب إلى المخاطب .

يعمل الليل كأداة سلبية في تجربة ((بلند)) الشعرية على إرهابه وتفتيته وتغييبه في حالة

اللاوعي، ومن ثم كان هذا النمط من الالتفات في نموذج واحدٍ عنده ، إذ يبدأ ((الليل)) بتغييب الذات الشاعرة، أو إن شئت فقل: بتفتيتها . ومن ثم تصبح غائبة في النص جسديًّا لكنها حاضرة في ضمير الغائب لغويًّا ، يقول:

" الليل جاثٍ

والظلام مكشر عن نابه

والرعد يرعد كلما هتف السناء ببابه

فكأن خلف الليل

قلبًا ملّ طول عذابه

سئم السكون .. تعربد الأشباح في محرابه

فهوى على الدنيا

يريق لها التمرد والسهوم

ويصبُّ في خلجاته نوح العواصف والغيوم " [ص:٨٣]

فجثو الليل وثقله جعل القلب – الذي هو مجاز عن الشاعر – يئن تحت وطأة العذاب ومن ثم راح يريق دماء التمرد والسهوم ، ويصب على العالم المتلدد بالغيوم نواح العواصف.

فالضمائر الغائبة في : سئم – هوى – يريق – يصب ، تتأول إلى القلب / الشاعر ومن ثم كان حضوره حضورًا لغويًّا ، وإن عملت الأفعال على وضعه مستترًا ذائبًا منهك القوى ، خائفًا من الظلام المكشر عن نابه ، عليلاً من جثو الليل على صدره .

ثم ينتقل النص من هذه الصيغة إلى صيغة المخاطب تماشيًا مع تنامي القصيدة إذ إن القلب / الشاعر يخلع عنه بُردَ الخوف ، ويهزأ بالليل ، إنه الشاعر الذي عمره أعاصير مريرة ، يقول:

" من أنتَ ؟

يا من ترهبُ الظلماء خطوته الرهيبه

يمشي كما شاءت عتاه

كأنما حفظت دروبه

تتنفس الأشباح في عينيه حالمةً

كئيبة

من أنتَ؟ " [ص:٨٥]

فالشاعر بهذا الانتقال إلى صيغة المخاطب يمارس حيلة تجريدية ، إذ إنه يسعى إلى امتلاك الجسارة المفتقدة في نفسه عن طريق تعليق القول على مخاطبٍ ما، وهو يريد نفسه ، إلا إنه غير مستطيعٍ التعبيرِ عن هذا فتستّر وراء قناع التجريد ، وأخذ يبث لنا ما يريده .

" لا .. لن تموتَ لشائدي ما دام في قلبي وتر

إني انفجرت من السحاب

وجئت من قلب القدر " [ص:٨٦]

لقد كثّفَ الالتفات من حضور الذات الشاعرة ثلاث مرات : الأولى في ضمير الغائب ، والثانية في ضمير المخاطب المجرد ، والثالثة في ضمير المتكلم الذي يفصح الشاعر عن نفسه من وراء قناع المخاطب، ولا شكَّ أن كل هذا يقدم صورة الذات الناطقة بطريقة غير نمطية مما يجعل المتلقي متحفزًا للنص ، أكثر وصولاً إلى مراميه وجمالياته .

(٣/٣) كان من نتاج فرضية الفاعل النصيّ – التي عرضنا لها في المبحث الثاني – ظاهرة أسلوبية تعرف في مباحث البلاغة العربية بـ ((التجريد)) ، وهو ((فصل من فصول العربية ، طريف حسن .. ومعناه أن العرب قد تعتقد أن في الشيء من نفسه معنًى آخر كأنه حقيقته ومحصوله ، وقد يجري ذلك إلى ألفاظها لما عقدت عليها معانيها .. وعلى هذا يخاطب الإنسان منهم نفسه حتى كأنها تقابله أو تخاطبه))[1].

وقد جرى تقسيم البلاغيين لهذه الظاهرة إلى قسمين :

الأول . التجريد بواسطة حروف مخصوصة، وهي: ((الباء)) ، و((من)) ، و((في)) إلا أن

(١) ابن جني الخصائص، ٢/٤٧٥، ٤٧٦، ٤٧٧

النماذج الإبداعية التي عرضوا لها جعلت بعضهم الآخر يدخله في باب التشبيه البليغ[1].

أما الثاني . فقد قسّموه إلى تجريد محض ، وتجريد غير محض ، التجريد المحض : هو أن يخاطب الشاعر نفسه وكأنها تقابله أو تخاطبه ، وهو ما يعنيه ابن جني في الاقتباس السابق، أما غير المحض فهو أن يتوجه الشاعر بالخطاب إلى نفسه ذاكرًا إياها في النسيج اللغويّ[2].

وقبل الولوج في تحليل النماذج الإبداعية نذكر أن التجريد يسهم في الكشف عن خفايا الشاعر وطموحاته وأمانيه من خلال قناعٍ واقٍ يحميه من المساءلة ، لأن التصريح المباشر بهذه الخفايا قد يكون وخيم العاقبة .

فالقناع التجريديّ يتيح للشاعر فرصة التنفيس عن كل مشاعره الدفينة في أسلوبٍ يمنعه من المؤاخذة.

وقد اعتمدت النماذج الإبداعية في شعر بلند على التجريد المحض الذي فيه تظهر الذات الشاعرة منشطرة إلى شطرين متحاورين فيما بينهما ، ومن خلال التحاور تتجلى خفايا الشاعر وأفكاره ، يقول بلند :

اعرف كم أنت حزين أيها الحارسْ

اعرف كم أنت متعب أيها الحارسُ

وأن الفجر الذي تنتظر ما زالَ

بعيدًا ... ولكن

حذارِ من أن تنام ، فالشوارع

المضاءة بآلاف المصابيح ما زالت

ملأى بالجريمة والزيف والخداع

---

(١) انظر - الإيضاح للقزويني ص ٣٥٧، ٣٥٨

- بغية الإيضاح في تلخيص المفتاح ٤٢/٤ وما بعدها

- البلاغة الاصطلاحية ص ٣٢٨

- تحولات التشبيه في البلاغة العربية ص ٣٦٢

(٢) انظر المراجع السابقة ، والمقصود ذكر كلمة النفس في الخطاب كأن يقول - يا نفس ، او يا نفسي

وعليك أن ترصد كل شيء بكثير

من الحذر

لكَ أن تغني أغانيك الحزينة

طوال الليل ... ولكن

إيّاك أن تنسى أنك مسؤول

عن كل هذا العصر، وربما سيطلب

منك النجدة " [ص:٥٣٣، ٥٣٤]

فالشاعر يبدو مخاطبًا شخصًا آخر يبثُّ إليه طموحاته وأفكاره ومخاوفه عن طريق ((كاف الخطاب)) التي تحتل مساحة واسعة على سطح النص، لكن الشاعر يتخذها قناعًا يمرر لنا من خلاله مسئوليته تجاه العالم دون لوم أو مؤاخذةٍ من السلطة إنه لا يحدد فقط مسئولية الشاعر عن العصر، فبلند الحيدريّ ((كان يعلم قبل غيره بذلك لأنه كان محرمًا عليه أن يمارس مسئوليته هو شخصيًّا في أرض وطنه العراق، فهاجر إلى بيروت، ولكنه يطالب الشاعر في الوقت ذاته أن يكون على استعداد لنجدة العصر))[1]

فعدم إتاحة الفرصة لإبداء الرأيّ، ومصادرة الأصوات المنادية بالحرية والإصلاح سببان لأن يلجأ ((بلند)) إلى قناع التجريد الذي أخذ يبث من وراءه إشارات لاسلكية عن طموحاته ومسئوليته.

معنى ذلك أنه ((شاهد على عصره)) حاملٌ أبعاده يمتلك سلطة تنويرية لخلق عيون للناس ليروا القبحيات التي تحيط بهم، ينكأ بمديته في جثة الواقع الكئيب، يُطَهِّرُ بمشرطه جسد المجتمع من البثور والتقيحات المنتشرة، ومن ثم هو مسئول عن العالم، وليس مسئولاً عمَّا فيه، ومن هنا كان إحساسه دومًا بالمسؤولية يمنعه من النوم:

" فالنوم عند الحارس الحزين

يظل مثل حافة السكين " [ص: ٥٨٢]

---

(١) معين بسيسو مقدمته لديوان ((أغاني الحارس المتعب)) ضمن الأعمال الكاملة لبلند الحيدري، ص ٥٢٩.

يقول في نفس المعنى اعتمادًا على أسلوب التجريد :

" أيها المستيقظ الوحيد كالألم

علّق على مشجبك الصدئ

ما تحمل من أتعاب

ونم " [ص: ٥٤٥]

قناع التجريد هنا ينأى بالشاعر عن التعبير المباشر عن نفسه، الأمر الذي لن يستدعي المدح والثناء من الناس، لكنه وهو الحارس الحزين يعي حجم مأساة بلده فليس يعنيه مدح أو ثناء بقدر ما يعنيه تحقيق الأمن والرخاء لأهله وبني وطنه ، ولذا تراه ترفع عن الانخراط في تناول ((أقراص النوم)) التي تروج لها السلطة في صحفها اليومية في محاولة لجعل الشعب في ((نوم عميق)) .

" قف ... قف... لا تعبرْ

احذرْ

ماذا في صحف اليوم

إعلان باللون الأحمر

خذ قرصًا للنوم ... قرصًا للنوم " [ص:٦٥٥]

يتيح التجريد للشاعر – هنا – التعبير عن الصفات المثالية دون حرج ، ومن أين يأتي الحرج، وهو يخاطب غيره لا نفسه ، فليكن المدح والثناء للمخاطب لا للمتكلم!!

يصل أسلوب التجريد إلى ذروته حين يندمج المبدع في حواره الداخلي مع نفسه ويتجرّع – باستغراق – مشاعره الداخلية؛ الأمر الذي يجعل المتلقي مقدرًا لحجم مأساته ومعايشًا له فيها . يقول ((بلند)) .

" يا أنتَ

تُرى لِمَ لا تبحثُ عن نفسك

في ظل لا يلتفُّ
بعكس الشمس
في يوم يأتيك بلا أمس
في رقمٍ ما دلّ إلى بابِ
في أرض قفراء
واقفر من أن يغزوها المحل
يا أنتَ
لِمَ لا تبحث عن نفسك
في ظل لا يرتحلُ * [ص: ٧١١، ٧١٢]

قلنا : إن القناع التجريديّ يكفي الشاعر مؤونة المساءلة ، وخاصة أن بلند كان محرَّمًا عليه ممارسة مسؤوليته تجاه بني وطنه ، ومن ثم يسهم التجريد في التعبير عن السلطة السياسية ، فوطنه يذوب وتتفتت حضارته التليدة على أيدي الغزاة فأصبح بلا أمسٍ ، وبلا حاضر ، فالأرض قفرٌ ، حتى إن الجدب ليعف عنها ، لذا كان عنوان القصيدة ((رحلوا)) ، والذين رحلوا هم بنو وطنه .

* حملوا في علبة كبريت أرضهم
وارتحلوا * [ص: ٧١١]

ارتحلوا من أرض الظل والظلم والعتمة . القصيدة – إذن – ومن خلال قناعها التجريديّ – وثيقة إدانة جديدة لسالبي الحرية ، ولتجار الدماء والحروب والخراب .

(٤/٣) قد يلجأ الشاعر إلى المناورة في خطابه الشعريّ . فيقدم الأشياء بغير مسمياتها ، والقارئ الناقد يستطيع أن يردَّ هذه الأشياء إلى مكانها المؤلوف ، وفي هذه المناورات بعدٌ عن المباشرة والسطحية ، ومحاولة لجذب القارئ إلى عمق القول الشعريّ .

وعلى ذلك قد يستعير الشاعر أحد الضمائر يمرر من خلالها خطابه الشعريّ وهو يريد

ضميراً آخرَ. ويتلك المناورة الاستعارية يبعدُ خطابه عن المباشرة والسطحية ويدخل النص في دائرة من الاحتمالات التي تبدو – في ظاهر الأمر – غموضًا، ولكنه غموض طبيعي على اعتبار أنه ((ملمحٌ لازم للشعر))[1].

أو قدْ يتقصص الشاعر صوت امرأة، وحينئذ يأتي الخطاب بضمير الأنثى المتكلم فظاهرة ((استعارة الضمائر))[2] أشد عمقًا من التجريد، إذ إنها في جانب من جوانبها تعتمد بنية العدول، العدول من صيغة إلى أخرى، وفي جانب آخر تكون أكثر عمقًا إذا استعارت ضمير المتكلم الأنثويّ لوضع الخطاب الشعريّ على لسان المرأة مباشرة دون المجيء بالفعل ((قالت)).

وقد جاءت ((استعارة الضمائر)) في شعر ((بلند)) على ثلاث صور أسلوبية نعرض لها فيما يلي:

الصورة الأولى: استعارة ضمير الغائب ((هو)) للضمير المتكلم ((أنا)).

فحينما تسيطر صيغة الغائب ((هو)) على الصياغة يدخل المتلقي في دائرة من التعتيم، إنها دائرة الاحتمالات، ومن ثم يبتعد الخطاب عن المباشرة والسطحية ويشارك المتلقي لحظة إبداع الشاعر المتعسرة. يقول ((بلند)):

" أسلم الرأس لكفيه خذولا
وتمطت بازدراء
شفتاه
خنقت بسمتهُ دنيا أسى
كنهارٍ شربَ الهيمُ سناه
هزأ القرطاس من أطرافه
مُذ رأى الحبرى تودي برجاه
مذ رأى أجفانه مخمورة

---

(١) روماں یاکبسون: قصایا الشعریة، ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون، ط دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، ص ٥١

(٢) استعار البحث مصطلح ((استعارة الضمائر)) من د صلاح فضل شفرات النص، قراءة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، سلسلة كتابات نقدية ٨٢، يناير ١٩٩٨، ص ١١٧.

بلحون

لم ترتلها الشفاه

أحلامه

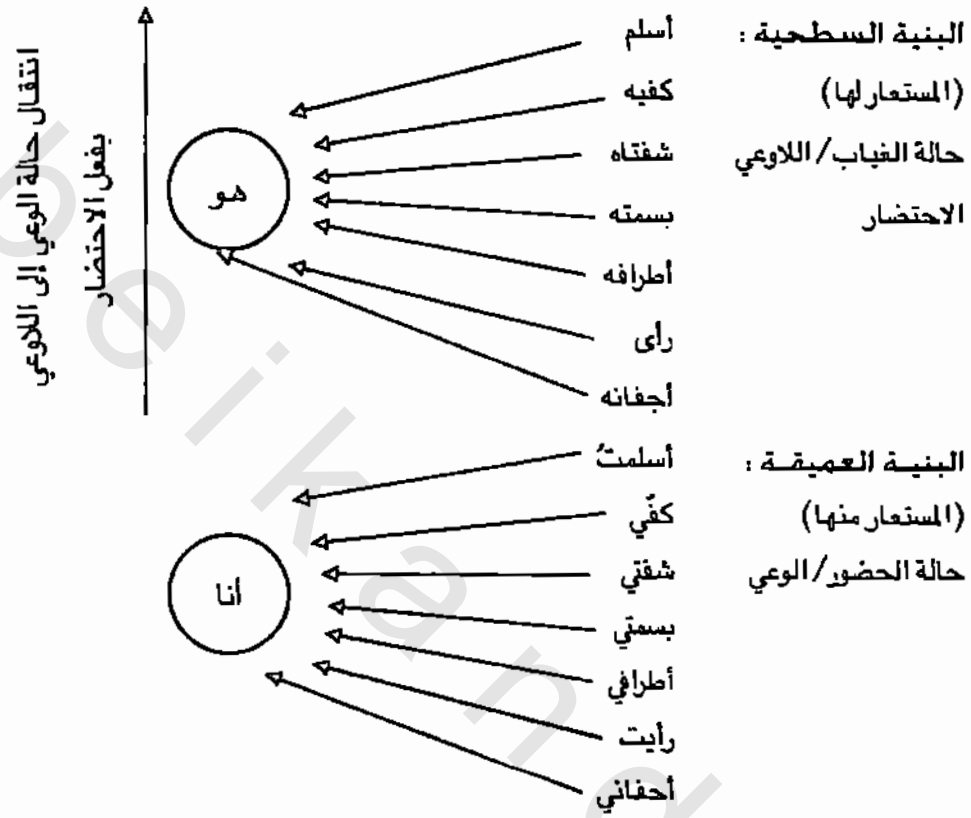
قد هوت تعبى وما حاذت ذراه

ورأى فيما رأى

أسفارَه

كقبورٍ جثمت تحت كواه * [ص:١٠١]

يبدأ النصُّ وكأن الشاعر يرثي شخصًا غائبًا يتحدث عنه ، يعرفه هو فحسب لكنَّ قارئ النص يتساءل : من الذي أسلم ؟ مَنْ كذا ... مَنْ كذا ..؟! ، فتأتي البنية العميقة معتمدة على ضمير المتكلم ((أنا)) لتجيب عن هذه التساؤلات ، ومن ثم ندرك أن الشاعر يرثي نفسه بضمير الغائب ، إذ إنه يمثل حالة الغياب التي يحياها، ومن هنا كانت البنية العميقة ((المستعار منها)) بنية الوعي، فهي - إذن - المفجرة للدلالة الشعرية الجديدة دلالة اللاوعي / الغياب / الاحتضار ، كما توضحها الترسمة الآتية:



فلما كان ضمير الغائب يمثل عدم الوجود الجسماني للمتكلِّم منه ناسب أن يعبر به الشاعر عن ضياعه وتيهه وتفتته واستعداده للفناء .

نفس الدلالة – أيضًا – لضمير الغائب يؤديها في قوله :

" يا حارس النار

اتركه للنيار

يحمل للأغوار ما يحمله في يديه

في عينيه

• من أغوار

يحمل للبحار

لتيهها المقلق

مرارة الضياع في البحار

مرارة الصبار

فاتركه / لن تقلق " [ص: ٣٢٣]

فالضمير الغائب الذي يدخل المتلقي في دائرة من الاحتمالات يقبض على دلالته من خلال معرفة النية العميقة التي تعتمد بنية الضمير المتكلم ((أنا)) والتي تعبر بوعي عن حالة اللاوعي والضياع .

الشاعر في استعارته ضمير الغائب يعبر عن غيبته وتيهه في عالم منغلق على نفسه منفتح على قضايا متعددة يحدد الشاعر موقفه منها ومسؤوليته تجاهها .

الثانية : استعارة ضمير المتكلم ((أنا)) للمخاطب ((أنت)) .

عندما تزداد السلطة قوةً ونفوذًا يلجأ الشاعرُ بكل ما أوتي من قوة إبداعية لغوية إلى أن يضع الطاغية أمام صورته الحقيقية علّه يدرك فظاعتها وبشاعتها .

وفي هذا النمط الأسلوبيّ وسيلة من وسائل ((بلند)) لمواجهة الطاغية بطريقة غير مباشرة، إذ إن المواجهة العارية وخيمة العواقب . وتمثل هذا النمط قصيدة((توبة يهودا))، يقول :

"يا صفاري

أن أدري أن عاري

قصة تنساب من دارٍ لدارِ

أنا أدري

كلما التفَّ شتاء حول نارِ

وإذا ما شفةٌ مرّت باسمٍ

مثل اسمي

ذكروا إثمي

وإثمي خنجرٌ يوغل في قلب صغاري

يا صغاري

أيُّ جدوى لاعتذاري

بعد أن أحرقت حتى بيت جاري

إنّ حُكمَ الموتِ لن يمسحَ عاري

عن جبيني

فالكروني يا صغاري

فالتركوني / لعنة ترحف في التاريخ

من نارٍ لنارٍ / علّها / تغسل / عاري " [ص:٣٠٩، ٣١١، ٣١٢]

إن التعامل مع اللغة في بلد كالعراق إبّان فترةٍ زمنيةٍ من حكمها كان تعاملاً حذرًا لأبعد الحدود، فقد عاش بلند طريدًا عن وطنه لفترات زمنية طويلة ، ومن ثم كان يحمل المسؤولية في جوانحه تجاه بلده، لذا لجأ لأسلوبٍ استعاريّ ضمائريّ لكي يضمن لقصائده أن تلج أرض السواد بسهولة، فالضمير المتكلم ((أنا)) ما هو إلا ضمير مخاطب ((أنتَ)) ومن ثم تتحول القصيدة إلى مواجهة شعرية محتدمة مع الطاغية – في بنيتها العميقة – فكان ضمير المخاطب ((أنتَ)) كالمحاسِب ، المواجه لأخطاء الطاغية والمعدد لها في ذات الوقت ، على النحو التالي :

البنية العميقة : أنتَ تدري أن عارك

(بنية مواجهة) .....

وإذا ما شفة مرت باسمكَ

مثل اسمكَ

ذكروا إثمكَ

.....

أي جدوى لاعتذارك

إنّ حكم الموت لن يمسح عارك / عن جبينك .

البنية العميقة / المستعار منها بنية مكاشفة محاسبة مواجهة تضع الحاكم بجوار إلهه فلا تذكره ضمن أسماء الأبطال والشهداء . إنها بنية المواجهة التي تصدر حكمها على الطاغية بالموت .

الثالثة: استعارة ضمير المتكلم الأنثويّ

في هذه الصورة الأسلوبية لاستخدام الضمير يوضع الخطاب الشعريّ على لسان امرأة مباشرةً ، دون اللجوء إلى المجيء بالفعل ((قالت)) لتعبر المرأة عن نفسها ، فالفعل ((قالت)) يبقي الخطاب موضوعًا على لسان الرجل ، وحينما يستعير الشاعر هذا الضمير يعطي للأنثى الدور الرئيس للتعبير عن قضاياها وخلجاتها النفسية في ظل عالمٍ يموج بالخطابات الذكورية المعبرة عن آمالها وطموحاتها . ومن ثم كان الخطاب الذي ترسله المرأة محملاً ببعض ملامح ((الأيروتيكا)) الملتهبة ((حيث يتحول التوق الشبقيّ المجسد في كل أبعاده وبصوت طرفيه معًا إلى موضوع جماليّ يمترج فيه العشق بالشعر ، وتتجلى فيه لحظة النشوة في فورة الجسد واللغة معًا ، فيصبح تجليًا حارقًا لحرية الإنسان وهو يخترق سقف المجتمع وحصار لغته))[1].

وقد جاء هذا النمط في شعر بلند قليلا جدًّا بواقع قصيدتين بالمقارنة مع صديقه الشاعر ((نزار قباني)) الذي تشير بعض النتائج الإحصائية لهذه الظاهرة عنده إلى أن سبعًا وستين قصيدة من مجموع أشعاره البالغة إحدى وخمسين ومائتي قصيدة ((أي بنسبة تتجاوز ستًّا وعشرين بالمائة تنطلق من هذا النمط (وذلك في الجزء الأول من أعماله الكاملة)))[2]، مما يدل على أن بلند كان مشغولاً بقضية مسئوليته تجاه العراق ، وما هاتان القصيدتان إلا لتوضيح فكرةٍ بعينها يقصدها الشاعر تخدم موقفه وتعزز رؤيته .

---

(١) د صلاح فضل تحولات الشعرية العربية ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣، ص٤٨ .

(٢) انظر د صلاح فضل تحولات الشعرية العربية، ص٤٧ وأساليب الشعرية المعاصرة ط دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨، ص٧٣

في قصيدة ((منها .. إليك)) تظهر هذه الصورة الأسلوبية جيدًا ، بداية من العنوان الذي يظهر الضمير المتكلم الأنثوي ((منها)) ويظهر أيضًا ضمير المخاطب الذكوري ((إليك)) وهذا الاقتصاد اللغوي على قدر كبير من الأهمية ((إذ إنها ستفترض أعلى فاعلية تلقٍّ ممكنة))(١)، يقول :

" عد مرة ثانية لدارنا ... يا سيدي ...

عد أيضًا كعارنا

ككذبة الصباح في تحية لجارنا

يا سيدي ... / عُدْ مثلنا

فإننا نريد أن نعبد فيك ظلنا

شموخنا وذلنا / يا سيدي ...

لن نوقد الشموع كي تعود

لن نغسل الدروب بالدموع كي تعود

ولن نحب ربك المسئول مثل الجوع / كي تعود

عد مثلما نريدْ / ككل شيء كاذب يضحك ملء دارنا

ككذبة الصباح في تحية لجارنا

لأننا نريد أن نعرف في الخطيئة الإنسان

لأننا ، نريد أن نعبد فيك الله

يا سيدي ...

لو مرة نمت معي

دسست رجليك دمًا محترقًا في مضجعي

لو مرة عرفت يا إفي الكسيح

---

(١) د. محمد فكري الجزار ، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص ١٠

كيف الزنا يصير؟

كيف تصير ليلة هوها ؟

كيف أنا أصير

وكيف ... كيف ، سيدي أصير

بليلي المصلوب عبر مخدعي

أكبر منك يا إلهي الكسيح

ضُد مرة ثالية كوجهي القبيح

كجسمي القبيح

ضد مثلنا / لأننا / نريد أن نعرف في عيونك الإنسان

نحب فيك ذلنا / نحب فيك ظلنا

لأننا ..

يا سيدي ...

كن مرة إنسان " [ص:٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١]

يجسد الفعل ((عُدْ)) بدلالته الاستدعائية الحالة ((الأيروتيكية)) الحرجة التي تصل إليها المرأة الغائب عنها زوجها ، إذ تظل في توقٍ شديد إليه تستمد قوتها من قوته كي تواجه واقعًا أليمًا ، فهي تعيش في عالم يموجُ بالكذب والرياء حتى في تحية الجيران التي تحفي وراءها – بلا شك– تندرًا وتهكمًا .

وإذا كان الفعل الأمريُّ ((عُدْ)) يمثل حالةً استدعائيةً ، فإنَّ النداءَ المتكررستَّ مرات ((يا سيدي...)) المتبوعَ بثلاثِ نقاطٍ كتابية يعكس تلك الرغبة الشديدة لحاجة هذه المرأة لزوجها الغائب عنها كما تقوم هذه النقاط ((...)) باستدعاء صورة تلك المرأة التي تقول ((يا سيدي)) ثم تتبعها بإطالةِ النَّفَس تحسرًا على ما فاتها من أيام وليالٍ طوال في انتظار عودة الغائب .

كما تعكس سلسلة النفي المتكرر ((لن نوقدَ الشموع ... ، لن نغسل الدروب ...، ولن نحب

ربك...)) حالةٌ من الهشاشة وانعدام القوى التي تحياها المرأة في غياب ((ربّها)) وربّ عيالها ، ثم يصلُ الأمرُ لحدِّ المكاشفةِ والتصريح بخبايا النفس عندها ، وتوقها الشديد لجسد الرجل ، وما يحققه ذلك من لذةٍ لها ، الأمرُ الذي يجعلها تعبر عن ذلك بفراغات كتابية في جسد النص . هذه الفراغات تحمل دلالات شعرية لا تقل بلاغةً عن المسطور :

" لو مرة نمت معي

دسست رجليك دمًا محترقا في مضجعي

لو مرة عرفت يا إلهي الكسيح

كيف الزنا يصير ؟

كيف تصير ليلة هوها ؟

كيف أنا أصير ؟

وكيف .. كيف سيدي أصير "

لقد كشفت أداة الشرط ((لو)) ما تعانيه هذه المرأة من جلافة الواقع وقسوته عليها ، إذ إن إلهاها / ربها / زوجها اله كسيح قد نالت منه الخطوب والأحداث ، فهو لا يستطيع أن يفعل أيّ شيء سوى أن يتسكع في حجرات الوطن السوداء !!

كذا يأتي اسم الاستفهام ((كيف)) المتكرر خمسَ مراتٍ في مساحة إبداعية ضيقةٍ معبرًا من حالةٍ نفسيةٍ متردية إزاء عجز إلهاها وتكسيحه ، فهي تدعوه إلى تخيل حالها وما بها في بعده عنها .

وعلى الرغم من تكسيحه فهي تناشده العودة حتى وإن عاد بوجهٍ قبيح وبجسدٍ متهالك ، فهي لن تختلف عنه كثيرًا !!

" عُدْ مرة ثانية كوجهي القبيح

كجسمي القبيح "

القصيدة على ذلك صوتٌ نسويٌّ يعبر عن أصوات النساء في ذلك الوقت اللاتي يعانين من

بعد أزواجهن عنهن لسجن أو نفي أو اغتراب ، ولا شك أن هذا الصوت يعبر – في جانب – عن موقف الشاعر ورؤيته لعالمه .

لكن قد تتخفف الأنثى من هذه الأعباء النفس جسدية ، وتركز اهتمامها على معاناتها النفسية فحسب، يقول ((بلند)) على لسان إحداهن :

" أنا امرأة
ولدت في ليلٍ شتائي طويل المدى
فكان أن سددت باب غرفتي
أغلقت شباكي على الرياح والنجوم والصدى
فصار بيتي مدفأة
وغتُ كي أولد كلّ لحظة في موت " [ص: ٥٠٨]

فالليل الشتائي على طوله ، هنا يزداد طولاً ، وقد مَرَّ بنا في المبحث الأول كيف تعامل الشاعر أسلوبيًا مع دال الليل ، فالليل الشتائي يجعل الأنثى تتقوقع على ذاتها وتجلس بجوار المدفأة تنتظر الموت، كما كان حاله من قبل.

" وفي غدٍ أموت من بردي
هنا
بجنب المدفأة " [ص: ٢٥١]

إنها الحالة نفسها التي يحياها الشاعر في غربته ، تعيشها المرأة مغلقة على نفسها الأبواب والنوافذ في بلدها ، تنتظر الموت مغلقة عينيها عن الاستمتاع بالنجوم والصدى والرياح .

(٥/٣) تتميز كثير من قصائد ((بلند الحيدريّ)) ، بوجود تشكيل حواريّ سواء أكان حوارًا داخليًا أم خارجيًا مع المحبوبة أو غيرها . والحوار يُعدُّ ((أحد التكنيكات الفنية في القصيدة، وهو مستعارٌ من المسرحية ، وهو أحد التعبيرات عن الطبيعة الدرامية للرؤية الشعرية الحديثة ، الحوار تكنيك مرتبط ارتباطًا وثيقًا بتكنيك تعدد الشخصيات في القصيدة ، حيث يفترض الحوار

وجود أكثر من صوت[1]، ومن خلال ذلك الحوار الدائر بين اثنين تتفجر بعض المواقف الدرامية التي تلقي بظلالها على الموقف الشعريّ العام ففي قصيدة ((الخطوة الضائعة))، والتي تبدو من عنوانها حاملة ملامح الغربة والنفي تقف المحبوبة متحاورة مع الشاعر تحثه على عدم السفر، إذ إن الغربة ظلامٌ وليلٌ لا صديق فيه ورفيق:

" وسألتني

ماذا ستفعل في المدينة

ستضيع خطوتك الغريبة في شوارعها / الكبيرة

ولسوف تسحقك الأزقات الضريرة

ولسوف / ينمو الليل في أعماقك الصماء آملاً حزينة

ماذا ستفعل في الـ...

وبلا صديق

لا ... / ليس في تلك المدينة من صديق " [ص:٢٧٥،٢٧٦].

فالمحبوبة وإن أعطت رؤيةً، إلا أن الشاعر يدعها تنطق بلسانه، لتجعل الأمور أكثر مأساةً، فعلى الرغم من معرفته لآثار الغربة إلا إنه مضطرٌ إليها، لذا يقول مصدقًا على كلامها.

لا ... / ليس في تلك المدينة من صديق "

وتعد لحظة اللقاء موقفًا يتفجر بمشاهد درامية يؤديها الضميران المتكلم والمخاطب، يقول:

" وأشرتِ ... أنتَ ؟

أأنا .. ؟!

أجلْ

وبلا خجلْ

---

(١) د. على عشري زايد. بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ٢٢٢

كانت تشير يداك .. أنت ؟

أجل

وأنتِ " [ص:٢٤١]

فمشهد اللقاء بعد سِني الغربة موقفٌ مشحونٌ بالاضطراب والشوق . فالاضطراب لرؤية الغائب . فهل سيبقى متذكرًا ما كان عليه من عهودٍ ، وشوق في التوحد والتلاقي بعد طول غياب . فالحوار يبدأ بالرؤية من بعيد ، يبدأ بالعينين ((وأشرتِ)) ثم تضيق المسافة فيبدو حوارًا كلاميًّا معتمدًا على بنية السؤال بتحديد الهوية وطلب التعيين ((أنت؟)) ، ثم يأتي الجوابُ حاملاً في طيّاته سؤالاً آخرَ ،وكأن الشاعر يستفهم أتسألين أأنا ؟ نعم ((أنا)) ، أجل ثم يردُّ السؤال ((وأنتِ؟)) ، فهذا التراشق في الحوار وإن كان في لحظة زمنية قصيرة ، إلا إنه يثير دلالة نفسية تتصارع فيها المشاعر وتتلاحق فيها الأفكار ، يؤدي هذا التراشق كما هو واضح في النص الضمائر ((أنا – أنتَ – أنتِ)) ليعبر عن هوية قائله بما في الضمير من ثنائية في التعبير عن الذات وما يدور في خلجاتها[1]

في قصيدة ((ثلاث علامات)) [ص:٢٣١] يجسد الشاعر مأساة ذلك الموقف أكثر يقول :

" والتقينا

كان ودٌّ باردٌ بين يدينا

كان شيء مضحك في ناظرينا

قلتُ في همس :

تغيّرتِ

وأنتَ ...

---

(١) من علامات شعرية النحو العربيّ اختباره الدال للكلمات التقنية التي تشير إلى أجزاء الجملة وأدوات الكلام، فثنائية المعنى في كلمة ((ضمير)) المتراوحة بين الوعي الكامن في داخل الإنسان من جانب والأدوات التي تشير للفاعلين أو المفعولين من أشخاص من جانب أخر تتيح الفرصة لاتصال المجالين في مستوًى دلاليّ عميق ويصبح توظيف هذه الأدوات في فن الكلام للدلالة على القوى الكامنة في الوعي الفردي والجماعي للمتحدثين امتدادًا مشروعًا لهذا الاختيار الصائب انظر . د صلاح فضل: شفرات النص ، ص: ١٢٤ .

وتلفت لنفسي

وتألمت لأمسي

أترانا ؟ / قد أضلتنا خطانا ... لانتهينا " [ص: ٢٢١]

فالمشهد يعكس حالة من برودة اللقاء بعد الغربة . فقد تغيَّر الحبيبان و ((جار)) عليهما الدهر بتقلباته . فكان الودُّ بينهما باردًا . وكان الحوار بينهما هادئًا اعتمد على جملتين الأولى تعتمد على بنية كاملة (فعل + فاعل) = تغيّرتِ ، والثانية: اعتمدت على بنية شاركت النقاط الكتابية في تكميلها (مبتدأ + ...) = وأنت ... . وهذه النقاط تحمل ما قاله الشاعر لها ، أي ((وأنتِ تغيرتِ أيضًا)) ولكنْ لما كان اللقاء باردًا كان الحديث مختصرًا ، لانتهاء قصة الحب بينهما ، فجاء الحوار شحيحًا .

ويشكل الحوار أحد أبعاد رؤية الشاعر لعالمه وواقعه . فهو عن طريق حواره مع آخرَ يكشف لنا عمَّا يدور في طيَّات نفسه بطريقة غير مباشرة. ففي قصيدة ((اعترافات من عام ١٩٦١)) يخاطب الشاعر ((فرَّاش)) مكتبه ، ومن خلال الحوار ندرك كم يقاسي الشاعر من مرض ((السكر)) ، وكم أنه مرغم على شرب القهوة مرّة . كما أنه مرغم على التوقيع على كذب يذاع صباح مساء ، يقول:

" صباح الخير..

القهوة

أخذها في الشرفة

أغلق باب الشرفة

القهوة ... لا تنس .. مُرّة

وأنا أكرهها مرّة

مُرّة

أجل

فمصاب السكري لا يأخذ قهوته إلا مرّة

كيف أصبت به ومتى ؟

لا تسأل " [ص:٥٨٦]

فالحوارُ – وإن بدا طبيعيًّا – لكنه ذو بعدٍ مأساويّ، حين يفجر سؤال الفراش مشاعر الحزن بداخل الشاعر ((مُرّه..؟!))، ويتابع أسئلته التي كانت بمثابة ((غيبوبة من غيبوبات مرض الشاعر، كيف أصبت به، ومتى؟ هذه الأسئلة تدخل الشاعر في ((غيبوبة)) تجعله يتذكر رواسب الماضي، فقد شبَّ على القهر، والكبت، والصمت المر، يقول :

" تذكرت الحي .. ومدرسة الحي .. وأستاذ الدين

لا سين في الدين ولا جيم... أفهمتم يا طلاب؟

أسمعتم يا طلاب

لكنّا لم نسمع .. لم نفهم

وكبرنا / صرنا أكبر من أن نخشى الجهل المعقوف

وأكبر من أن تجرحنا سيف السلطة في السين " [ص:٥٨٧]

فالحوار يشكل بعدًا مأساويًّا آخرَ غير البعد المرضيّ . إنه بعد الداء العضال الذي أصاب الشاعر، إنه الصمت المفروض عليه من ((أستاذ الدين)) الذي كان من المفترض أن يكون داعمًا لروح الحرية في نفوس طلابه، معلمًا إياهم عدم الخضوع والذل .

الحوار – إذن – أداة تعبيرية يفصح الشاعر من خلالها عن رؤيته بجانب ما يتيحه من تشكيل درامي للنص يسهم في الكشف عن رؤيته وموقفه .

تعقيب:

يمثل الضميرُ أحد الدوال اللغوية التي تقوم بوظائف متعددة في النص الشعريّ ومن ثم فإن إغفال دراسته يعد إغفالا لجوانبَ عديدةٍ في فهم النص .

ومن ثمَّ دأب هذا الفصل ((أسلوبية الضمير)) للوصول إلى كيفية استخدام الضمير في

شعر ((بلند الحيدري)) ، فجاء المبحث الأول منه ملقيًا الضوء على دور الضمير في ترابط النص بما إنه دالٌّ نحويّ ، فمن وظائف النحو الرئيسية ، وإن لم تكن هذه وظيفته الرئيسية أن يعيّن لنا ترابط أجزاء النص ، وأن يحدد بأي كلمة أو جملة أو عبارة تتصل هذه الكلمة ، أو هذه العبارة داخل توالي أو تتابع وحدات النص ، أو كما يعبر ((جان كوين)) : ((إن واحدةً من الوظائف الرئيسة للنحو هي أن يحدد داخل التتابع الامتدادي للرسالة بأي جزئية تتصل تلك الجزئية ... النحو هو الركيزة التي يرتكز عليها المعنى ، فبدءًا من درجة معينة في المجاورة بالعلاقة إلى قواعد الترتيب والموافقة تتهاوى العبارة ، تختفي القابلية للفهم))[1]، فكان ضمن مباحث هذا الفصل دراسة عود الضمير على لاحق وعود الضمير على سابق، كما قام بدراسة ظاهرة تعدد مرجعية الضمير وخفائها ، وقد كشف لنا تحليل النماذج الإبداعية أن الضمير قام بدورٍ ذي أهميةٍ في جذب المتلقي للتواصل مع البنية اللغوية الجمالية للنص دون عناءٍ أو ملل ، وإن أصاب بعضَ النماذج الغموض الشعريّ ، لكن المبحث أوضح أن الغموض لازمة من لوازم الشعر الجمالية .

ولما كان النقد الأسلوبيّ تذوب عند أعتابه الاتجاهات المتعددة في النقد الأدبيّ لتصبَّ في مجرًى واحدٍ يحدم النص في المقام الأول ، كان الاعتماد في المبحث الثاني على منجزات النظرية السردية لدراسة العمل الروائي ، وقد قام المبحث بتقسيم قصائد الشاعر بحسب فرضية الفاعل النصي ، وهو الضمير المتكلم الفاعل في النص ، فجاءت القصائد موزعة على خمسة أنواع ، وتم دراسة كل نوع على حدة في فقرات مستقلة وقد كشف المبحث أن ضمير المتكلم ضمير متقوقع حول ذاته يقدمها لنا بكل منعطفاتها في الحياة ممثلاً بصدق منحناها الشخصيّ التاريخي بكل محنه ومنحه ، أما ضمير الغائب فقد بدا متجهًا نحو الماضي البعيد ، فالشاعر في القصائد التي بدا فيها هذا الضمير يبدو ساردًا لأحداث رآها وأشخاص تعامل معها أو سرد قصتها ، فهو مجرد راوٍ لها ولقصتها ، أما ضمير المخاطب فقد يتقدم نحو المستقبل وقد يرتد إلى الماضي ليحاوره ويحادثه ، مسترجعًا الذكريات المتعددة .

---

(١) جان كوين: بناء لغة الشعر ، ترجمة د. أحمد درويش ، ص ١٨٤، ١٨٥ .

ضمير متكلم متقوقع حول ذاته ضمير غائب متجه نحو الماضي ضمير مخاطب يتقدم نحو المستقبل أو يرتد إلى الوراء ولما كان الضمير يتمتع بمهامٍ نحو بلاغية يؤديها في النص كان المبحث الثالث ، لدراسة عدة ظواهر ضمائرية لها بلاغتها في بنية النص . كان من أولها الالتفات – وبخاصة في الضمائر – وكشفت الدراسة عن أن بلند استخدم خمس صور من صوره الست ، وكانت هذه الدراسة بعد التنويه عن الالتفات في العدد أثناء دراسة بعض النماذج الإبداعية .

كما قام ذات المبحث بدراسة ظاهرة التجريد وبخاصة التجريد المحض ، وقد كشف عن جماليات استخدامه وأسبابها في النص .

ومن خلال ما مضى وجد المبحث أن الشاعر قد يستعير بعض الضمائر لتقوم بدور غيرها، فكانت دراسة ظاهرة ((استعارة الضمائر)) ودورها في إضفاء حيوية على النص عن طريق إيجاد العلاقة بين البنية السطحية والبنية العميقة .

ولما كان الحوار من شكول البنية الفنية الشديدة الحداثة للنص ، وهو في جوهره يعتمد على طرفين يعبر كل منهما عن نفسه بضميره . كانت الفقرة الأخيرة من المبحث لدراسة ظاهرة الحوار، ودورها في إضفاء نزعة درامية للنص ، ندرك من خلالها موقف الشاعر من العالم ، ونتعرف على رؤاه المتعددة .

وإذا كان الباب الأول يقوم بدراسة البنية اللغوية في شكلها التركيبي لشعر بلند الحيدري ، فإن دراسة الجملة وتركيبها وأسلوبها وشكل كتابتها لا يقل أهمية عن دراسة الضمير ودراسة المعجم . فالجملة الشعرية هي قمة الإبداع التركيبيّ الشعريّ ، وهي محصلة ما يقوله الشاعر بصور متعددة ، ولذا كان الفصل الثالث ((أسلوبية الجملة الشعرية)) الذي سنتوقف عنده في الصفحات التالية من الدراسة.

****

الفصل الثالث : أسلوبية التركيب

مدخل

تُعنى الأسلوبية بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثير فني ، فهي كما عرّفها جاكبسون " بحث عمّا يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا".[1]

والعمل الأدبي – أيًا كانت صورته – خَلق لغويٌ يستقل بمواصفات فنية وجمالية خالصة تميزه عن اللغة المعيارية الآلية.[2] ، والشاعر على وجه الخصوص – كما يقول ت.س . إليوت – " لا يملك شخصية ليعبر عنها . ولكن يملك واسطة معينة (يقصد اللغة) إنما هي واسطة وليست شخصية واسطة تنضم الانطباعات والتجارب فيها بطرق متميزة وغير متوقعة "[3]. اللغة الشعرية – إذن – ليست نوعاً من اللغة المعيارية " وإن كان هذا لا يعني إنكار الارتباط الوثيق بينهما ، والذي يتمثل في حقيقة أن اللغة المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المتعمد للمكونات اللغوية للعمل أو بعبارة أخرى ، الانتهاك المتعمد لقانون اللغة المعيارية" [4]

إن اللغة الشعرية نظام لغوي جمالي داخل نظام أكبر . بل إن هذا النظام اللغوي الجمالي يُعد في حد ذاته قمة الأداء اللغوي . فالصياغة الشعرية بنحوها المتميز " تمثل قمة الأداء الفني بخصوصيتها في الصياغة وإمكاناتها الدلالية الوفيرة وطبيعتها التصويرية هذا فضلاً عما يغلف ذلك

---

(١) د. عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية ، ط. الدار العربية للكتاب ، ط٢، ١٩٨٢ ، ص ٩٢ .

(٢) المراد باللغة المعيارية اللغة التي تلتزم مجموعة من القواعد الصوتية والصرفية والنحوية المتواضع عليها التي تستخدم في الكتابة غير الفنية ، وهي تتسم بالانضباط والالتزام والاستمرار لتحقق هدفا أساسيًا هو التواصل . . . ، إن اللغة المعيارية هي التي تشكل الخلفية التي تعكس الانحراف الجمالي المتعمد في اللغة الشعرية ، فوجود اللغة الشعرية – أس- مرتهن بوجود هذه اللغة المعيارية – ينظر : ياں موكاروفسكي : اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، ترجمة أنت كمال الزوبى ، مجلة فصول، مج ٥، ع١ ، أكتوبر ١٩٨٤ ، ص٤٠

(٣) شكري محمد عياد مبادئ علم الأسلوب العربي ، ط دار الياس ، القاهرة ، ط١، ١٩٨٨ ، ص٣٣

(٤) ياں موكاروفسكي اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، . . . . . ، ص٤٢ .

كله من إيقاع موسيقي يؤكد حقيقة التميز والتفرد ".[1]

نرجع إلى تعريف جاكبسون السابق ، الذي يلقي الضوء على دراسة الخصائص والظواهر التي تنتقل بالكلام من مرحلة السكون إلى مرحلة حركية الإبداع ، وهي مناط الاهتمام في الدراسة الأسلوبية ، فلا شك أن دراسة هذه الظواهر تمثل جوهر العملية النقدية ، إذ إن " دلالة أي نص شعري ليست معنى افتراضيًّا مسبقا له ، وإنما هي محصلة لكل وسائله الإشارية والمجازية وتكنيكه في التعبير والرمز ، من هنا تصبح طريقة القول جزءًا جوهريًّا وعنصرًا مكونًا للقول الشعري ذاته "[2]، وإذ إننا ندرس الوسائل التي تنتقل بالكلام من مستوى معياري إلى مستوى إبداعي فيجب علينا – أولا – أن نعرف الكلام وتركيبه ، ثم الوسائل المعينة على انتقاله ، وهذا – بالطبع – يقتضي النظر في هياكله الداخلية ، لأنها مناط التفرقة بين المعياري والإبداعي ، لذا فالنظر في هياكل الكلام " هو نظر في أجهزة ارتكاز مواد اللغة ، وطرق توزيعها على شبكة الإرسال وكيفية تعايشها وتعامل أطرافها المختلفة بعضها مع بعض"[3] . ومن ثم كان عنوان هذا الفصل " أسلوبية التركيب " الذي يدرس الوسائل التي انتقلت بالتركيب من مرحلة المعيارية إلى مرحلة الشاعرية في خطاب " بُلند الحيدري " الإبداعي .

يعرّف ابن جني الكلام بأنه " كل لفظ مستقل بنفسه ، مفيد لمعناه ، وهو الذي يسميه النحويون الجمل "[4] . ويعرف الجملة بقوله " كل كلام مفيد مستقل بنفسه ..."[5] ويعرف الزمخشري الكلام بأنه " المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى .... "[6]، ويبدو أن فكرة إسناد كلمة إلى أخرى، أو بعبارة ثانية ، تركيب كلمة مع أخرى هي التي تميز الكلام اللغوي عن غيره ، وأن مصطلح " الكلام " مصطلح مرادف لمصطلح " الجملة " ، فالإسناد هو " تركيب الكلمتين

---

(١) محمد عبد المطلب النحو بين عبد القاهر وتشومسكي، مجلة فصول ، مج٥ ، ع١ ، أكتوبر ١٩٨٤ ، ص٢٩.
(٢) د صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية ، قراءات في الشعر والمسرح والقص ، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، سلسلة كتابات نقدية (٢٣) ، القاهرة ، ١٩٩٣، ص١٥ .
(٣) د محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب . ، ص٢٣٧ .
(٤) ابن جني : الخصائص ، ١٨/١
(٥) ابن جني اللمع في العربية ، تحقيق حامد مؤمن ، ط عالم الكتب ومكتبة النهضة ، ١٩٨٥ ، ص٧٢
(٦) الخوارزمي شرح المفصل في صنعة الإعراب ، ١٥٧/١

أو ما جرى مجراهما على وجه يفيد السامع ، كنحو : "عرف زيد" ، وسمي هذا جملة فعلية ، أو " زيد عارف " أو " زيدٌ أبوه عارف " ويسمى هذا جملة اسمية"[1]. فالتركيب المفيد – على ذلك – إما جملة اسمية أو فعلية [2]. وإذا ما وصلنا إلى هذه المرحلة البحثية نجد أن دراسة هياكل الكلام ، هي دراسة هياكل الجملة بنوعيها ، ومدى الانحرافات الداخلية في هذه الجمل كي تتحول إلى نطاق اللغة الشعرية ، ومن ثم إلى قمة الأداء الفني ، ومن ثم يصبح " وصف التشكيل اللغوي لنص ما وسيلة منظمة للتعبير عن الدلالة المقصودة"[3].

لكن علماء لغة النص من أمثال " بيتوفي " ، و" هاريس " وغيرهما رأوا أن الجملة ليست كافية لكل مسائل الوصف اللغوي ، إذ لابد أن يتجه الوصف في الحكم على وحدة الجملة من وضعها في إطار وحدة كبرى هي النص ، " لقد عنى علم اللغة النصي في دراسته لنحو النص [4] بظواهر تركيبية نصية مختلفة ، منها علاقات التماسك النحوي النصي وأبنية التطابق والتقابل والتراكيب المحورية ، والتراكيب التابعة ، والتراكيب المجتزأة وحالات الحذف ، والجملة المفسرة والتحويل إلى الضمير والتنويعات التركيبية وتوزيعها في نصوص فردية ، وغيرها من الظواهر التركيبية التي تخرج عن إطار الجملة المفردة والتي لا يمكن تفسيرها تفسيرًا كاملاً دقيقاً إلا من خلال وحدة النص الكلية " [5]. والمتأمل لتراثنا النقدي يرى أنه قدم دراسة لكثير من مسائل وأبواب " نحو النص " ويمكننا من خلال استقراء مصدر مهم مثل " دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني " أن نصنف هذه المسائل والأبواب –على اختلافها – إلى ثلاثة مستويات :

الأول: الأبواب التي تعالج " معاني الجمل " أو كما يسمونها " أساليب الجمل " كمباحث الإسناد وصوره ، وأنماط تركيبه ، كالإسناد الخبري والإسناد الإنشائي .

---

(١) السكاكي (أبو يعقوب بن يوسف بن محمد) : مفتاح العلوم ، تحقيق د . عبد الحميد هنداوي ، ط ، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط١ ٢٠٠٠ ، ص١٢٠

(٢) الصبان (محمد بن علي): حاشية الصبان على شرح الأشموني ، ط.مكتبة محمد علي صبيح ، مصر (د.ت)،١/٢

(٣) د. سعيد بحيري : علم لغة النص ، ص٢٥

(٤) المقصود بـ "نحو النص" مجموعة المعايير الدلالية والنحوية معًا، ويضاف اليهما تداولية النص، أو ما أطلق عليه عناصر التفاعل الإبلاغي أو الاتصالي ، ينظر المرجع السابق ، ص١١

(٥) د. محمد العبد اللغة والإبداع الأدبي ، ط . دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة ، ط١، ١٩٨٩، ص٣٣

الثاني : المسائل المتعلقة بالظواهر التركيبية النصية الصغرى ، كوجوه التعبير التي تعرض للإسناد من حذف أو تقديم أو فصل أو إضمار أو التفات ، أو خروج بأساليب الإنشاء عن غرضها كدلالة الاستفهام على التقرير أو الإنكار.

الثالث: المسائل المتعلقة بالظواهر التركيبية النصية الكبرى التي يدور الكلام فيها على جملة الكلام، كالإيجاز الذي ينتج عن الحذف : حذف المفرد .. ، أو حذف الجملة ، لكفاية المذكور عن المحذوف" [1].

ومن ثم اتكأ هذا الفصل بمباحثه الثلاثة على التحليل النحو بلاغي لأساليب التركيب في شعر "بلند الحيدري" اعتمادًا على جوهر التحليل التركيبي الذي هو " تفجير لهياكل اللغة مع إبراز كيفية الانتقال من الدال إلى الدلالة ، ومن هذا المنظور تكون القصيدة بنية تعتمد في جانب كبير منها على التركيب "[2] ، ومن ثم يتحقق للنحو جمالياته بشقيقته البلاغة عن طريق علم المعاني الذي هو " تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة " [3].

يأتي المبحث الأول من هذا الفصل بعنوان " الأنماط النحو بلاغية للتركيب الشعري " ويقوم على دراسة هياكل الجملتين الاسمية والفعلية ، فإذا كان النحاة قد انصرفوا إلى تقعيد البنية اللغوية الثابتة للجملة ، فإن البلاغيين " قد تجاوزوا بمباحثهم في علم المعاني قواعد النحاة بتطويرها في ضوء الاستخدام اللغوي الفني وتأسيس قواعدهم الخاصة " [4] ، فكل من النحوي والمتأدب – إذن – يهتم بالجملة ، ولكن النحوي يقف عندها والمتأدب يتجاوزها إلى تحليل نص بكامله ، ليكشف أبعاده المختلفة مما يحتم عليه الاستعانة بقنوات معرفية متعددة وطرق إجرائية محتلفة " [5] ، وقد توقف هذا المبحث أمام أهم وسائل تحول التركيب إلى قمة الأداء الإبداعي ، فتوقف عند التقديم والتأخير والحذف والاعتراض .

---

(١) نفسه ، ص٣٤

(٢) توفيق الزيدي . أثر اللسانيات في النقد الحديث ، ط. الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٤ ، ص٨١

(٣) السكاكي. مفتاح العلوم ، ص٢٤٧

(٤) د. محمد العبد . اللغة والإبداع الأدبي ، ص١٤.

(٥) د. محمد مفتاح . تحليل النص الشعري ، ص٥٨.

أما المبحث الثاني فكان بعنوان " التركيب الشعري بين جماليات الأسلوب الخبري وتحولات الأسلوب الإنشائي " وقام بدراسة الإسناد الخبري في خطاب " بلند " الشعري حيث لوحظ – من خلال الاستقراء – أن كثيرًا من نصوصه تسير في اتجاه واحد خبري لا يعترضه أسلوب واحد إنشائي . فتصدى البحث لهذه الظاهرة .

ونظرًا لأن الشاعر لا يطرح رؤيته للعالم بطريقة واحدة . وإنما يعمد إلى استغلال إمكانية أخرى للغة، وهي الأسلوب الإنشائي ، فقد عمد البحث إلى دراسته في شكله الطلبي (تمنٍّ ، استفهام ، أمر ، نهي). واستبعد غير الطلبي نظرًا " لقلة الأغراض البلاغية المتعلقة بها، ولأن أكثر هذه الأنواع أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء"[1].

ولما كان للشكل الكتابي أثر كبير في التعبير عن أشياء لم يقلها التركيب الشعري عمد المبحث الثالث إلى دراسة الجدلية القائمة بين التركيب الشعري والشكل الكتابي الطباعي إذ إن "القصيدة العربية انتقلت من العهد الشفوي إلى العهد الصناعي من قصيدة الإنشاد أو الإلقاء إلى قصيدة الكتابة"[2]. ومن ثم كانت أهمية النظر في هذا التكنيك الإبداعي وخاصة أن " بلند " قد دأب على إعطاء نصه شكلا كتابيًّا يسهم في إنتاج دلالات شعرية إضافية لا تقولها الكلمات إنما يمكن أن نلمحها من خلال النسق الشكلي الطباعي على نحو ما سنراه في الصفحات الآتية.

---

(١) ينظر – عبد السلام هارون : الأساليب الانشائية في النحو العربي ، ط مكتبة الخانجي ، ط٢، ١٩٧٩، ص١٣ – محمد أبو موسى - دلالات التراكيب ، دراسة بلاغية ، ط. مكتبة وهبة ، ط١ ، القاهرة ١٩٨٧ ص٢٣٠

(٢) شربل داغر- الشعرية الحديثة ، تحليل نصي ، ط. دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٨ ، ص١٦٢

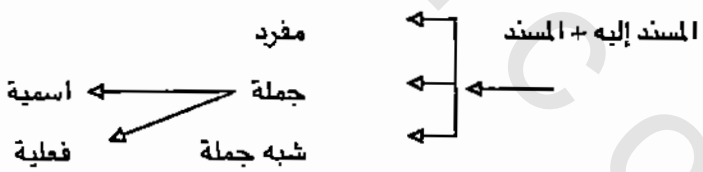
المبحث الأول

الأنماط النحو بلاغية للتركيب الشعري

(١/١) لا ينعقد التركيب إلا بوجود المسند والمسند إليه ، بل هما " ما لا يغني واحد منهما عن الآخر ولا يجد المتكلم منه بدًّا "[١] ، ومن ثم توقف البحث عند دراسة أشكال التركيب في شعر " بلند " دراسة لا تعنى بمجرد الوصف فحسب ، لكنها تُعنى بأثر هذا التركيب في النص ، وذلك انطلاقا من فكرة مفادها أن "القاعدة النحوية التي تستخدم في اللغة استخداما عفويا – وربما دون وعي – تتحول في الشعر – وعلى قلم المبدع – إلى بنية ذات مغزى ، ومن ثم تحظى بما لم يكن معتادًا فيها من طاقة تعبيرية ، وما ذلك إلا بفضل اندراجها فيما ليس معتادًا من التقابلات " .[٢]

وسيتم التوقف أمام البنية التركيبية للجملة الاسمية والفعلية في شعر "بُلند" للتعرف إلى قدرة توظيفه للتراكيب للتعبير عن رؤاه وأفكاره .

(١/١/١) الجملة الاسمية هي التي يتقدم فيها الاسم ، ويخبر عنه باسم مفردٍ أو بفعل ، أو بجملة اسمية ، أو شبه جملة ، وذلك هو رأي البصريين ، أما نحاة الكوفة فقد جوزوا إعراب الاسم المتقدم على الفعل فاعلا مقدمًا ، لكن الملاحظ أن البلاغيين في تحليلاتهم – في معظم الأحيان- يعتمدون على آراء المدرسة البصرية في النحو واللغة " إذ إن تلك المدرسة مما شاع عنها من الضبط والصرامة في تعميم القاعدة وتطبيقها أنسب لتقديم نمط راسخ يمكن أن يجد البلاغيون فيه مجالاً للانحراف والخروج عليه " [٣] ومن ثم كانت أنماط الجملة الاسمية كما يوضحها الشكل الآتي :-



(١) سيبويه (أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر) الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ط. دار القلم بيروت ١٩٦٦، ٢٣/١.

(٢) يوري لوتمان تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، ص١١٢.

(٣) د. عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، ط. مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٩٨٠، ص٣٤٣.

أ- جملة اسمية خبرها مفرد [مسند إليه + مسند (مفرد)] :

وهذا النمط ينتج تركيبا اسميا محضا ، والاسم موضوعه "إن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدده شيئاً بعد شيء"[1]. فحين يقول بُلند :

" الغربة
ذاكرة عمياءُ تمنت لو كان لها
وطنٌ في تُربة
ما أكبر ذل الغربة
ما أتعس أن تعرف نفسك إنساناً
إلا
في الغربة " [ص ٨٢٢]

فغربة الشاعر دائمة لا تبدد ، ولا تتغير ، بل إنها "ذاكرة عمياء" تبحث عن وطن مفقود فالمسند إليه (الغربة) يكتسب أهميته عن طريق عدة طرق :-

الأولى : وضعه في سطر شعري مستقل مما يخصه بوقفةٍ صوتية عند القراءة، عند هذه الوقفة تتكثف دلالة في ذهن المتلقي ، إذ إنه سرعان ما تنتابه الرغبة في معرفة المسند (الخبر) فينزلق مباشرة إلى السطر الثاني "ذاكرة عمياء ...." لتتعمق الدلالة النفسية الانفعالية للشاعر أكثرعند المتلقي .

الثانية : دخول المسند مشفوعا بصفةٍ سلبية " عمياء " يعكس مدى الظلمة الروحية التي يئن فيها الشاعر ، ومن ثم كان لأسلوب التعجب شأن في تعميق الإحساس بالذل والتعاسة في الغربة .

الثالثة : ختم السياق بنفس كلمة المسند إليه (الغربة) ، وكأن الشاعر يوضح خبرًا مهما فيضعه داخل معكوفين ، أو حاصرتين . ولذا يهتم قارئه بمدى ما تقدمه هذه الغربة وأثرها

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص١٦٤

السلبي عليه – أي على الشاعر. فالشاعر وإن وضع " الغربة" مسندا إليه بنى عليه كلامه [1]، فإنه لا يتركنا إلا ونحن نردد أول كلمة " الغربة " في آخر السياق ، تارة أخرى وإن اختلفت الرتبة الإعرابية .

وإذا ما كان التركيب الاسمي المحض يؤكد على صفة الثبات وعدم التجدد فالشاعر يقدم لنا صورته في هذه الحياة صورة كئيبة ، وهي صورة لا تتغير بحكم وضعها في تركيب اسمي خالص يعكس مدى فقره وعوزه للآخر ، يقول :

" وتساءلت ما الحياه

فدبت كلمات صفيقةٌ في شعوري

إنها جيفة، وأنا عليها نتنٌ غارق بحلم كبير " [١٧٧]

فاختصار الحياة بكونها جيفة وهو نتنٌ غارق ، في تركيب اسمي يعكس ما يعانيه الشاعر في غربته من فقد للآخر وعوز عاطفي ، ومن ثم ظل دائم التفكير في الخلاص من الحياة ، إذ إنها لا قيمة لها ، ولا فائدة منها ما دام الفناء بعدها .

هذا ، وتنتج دلالة الثبات – ايضاً – التركيب الاسمي المزدوج ، وهذا ما نجده في النمط التالي.

ب- جملة اسمية خبرها جملة اسمية [مسند إليه + مسند (مسند إليه + مسند)]

وهذا النمط يجعل التركيب أكثر ملاصقة لتخوم الثبات ، ويتحقق في شعر "بُلند" بوجود الضمير المتوسط بين المسند إليه والمسند [2]. وهو بذلك يعلي دلالة اختصاص المسند إليه بالمسند – أي يجعل العلاقة بينهما أكثر التحاما وإحكاما، يقول بُلند :

---

(١) المبتدأ كل اسم بُدئ به ليبنى عليه كلام .. ، سيبويه الكتاب ، ١٢٦/٢.

(٢) الكسائي وغيره من نحاة الكوفة يسمونه العماد، وسيبويه وغيره من نحاة البصرة يسمونه الفصل ، ينظر، العلوي: الطراز ١٤٣/٢، ١٤٤

" أعرفُ
أن السجن وساحاتِ الإعدامِ
ومنافي الغربةِ والآلام
وحقائبي المرميةَ في أرصفةِ الأعوام
هي البيتْ
أجل كلّ البيتْ
وأنّ الحيّ هو الميتْ " [ص٧٣٥]

فالمسند إليه المنسوخ بـ " أن" وكل معطوفاته [ساحات الإعدام + منافي الغربة + الآلام + الحقائب المرمية] قد اختصت بخبرٍ واحدٍ فحسب ، وهو "البيت" المؤكد بدخول الضمير " هي " ، ومن ثم تعرف مدى شوق الشاعر لوطنه ورغبته الأكيدة في الرجوع إليه كما يعكس هذا التركيب الاسمي الغربة الحياتية المتكررة للشاعر . إذ إن المسند إليه ومعطوفاته السالبة لحريته ، الحارقة لأفكاره ورؤاه هي بيته الوحيد الذي ليس له مناص غيره فقد اختص بهذا البيت الذي دعائمه من سجان وسجن وساحات للغربة ومنافي للإعدام !!

ولذا كان قوله التقريري "أجل كل البيت" بمثابة صدمة للقارئ الذي ظل يبحث عن حملة المسند "هي البيت" بعد سلسلة طويلة من المعطوفات على المسند إليه .

يعمق دلالة الغربة أكثر نفس التركيب الاسمي المنسوخ " وأن الحي هو الميت.. " إذ إن الأحياء حوله لا يمثلون له أدنى شيء فَهُمْ كعدمهم في غربته ، لذا كانت النزعة التشاؤمية التي ظل يعرف عليها من حين إلى آخر ، وهي نزعة تعتمد على بنية التركيب الاسمي المركب بما فيه من دلالة التأكيد والتخصيص ، يقول

" أنا هو الدّم الذي جف على الأسفلت من سنين
يعرفه الجرحُ
ولن تنكره السكين

أنا هو الموت الذي يجيء كالميلاد ...." [ص٤٩٤]

فهو حين يسرد تاريخه بضمير المتكلم " أنا " [المسند إليه] يذكرنا بماضيه الذي قضاه مطرود من بيت أبيه ، منبوذ من قلب أمه ، فجاءت جملة المسند " هو الدم " كي تؤكد على آلامه النفسية والجسدية ، إذ تحول كله بشخصه إلى دم على الطرقات إثر ملازمته إياها كما ذكر في قوله "والطرقات هي البيت"، ولما كان مفتقدًا في كل ذلك للآخر توحد بالموت في تركيب اسمي آخر "أنا هو الموت..." يعكس رغبة أكيدة للخلاص من الحياة لما فيها من عذابات وآلام .

(جـ) جملة اسمية خبرها جملة فعلية[مسند إليه+مسند (فعل + فاعل)] :

وهذا النمط من التراكيب يفيد التجدد " لا مجرد الثبوت ولا الثبات " [1]، إذ إن الفعل موضوع لإفادة تجدد المعنى المثبت به شيئاً بعد شيء ، ومن ثم يدخل هذا التركيب في نطاق الجملة الفعلية على رأي الكوفيين [2] ، لكن نحو النص الذي قدمه عبد القاهر الجرجاني وتلامذته يرى أنك إذا قدمت الاسم على الفعل ، فإنك بذلك قد أشعرت قلب المتلقي بالحديث عن الاسم ، " فإذا قلت "عبد الله"، فقد أشعرت قلبه – أي المتلقي – أنك قد أردت الحديث عنه ، أي عن عبد الله – فإذا جئت بالحديث فقلت مثلا . قام ، أو خرج فقد جئت بما عُلِمَ به، وقد وطأت له ، وقدمت الإعلام فيه ، فدخل على القلب دخول المأنوس به ، قَبلهُ – أي المتلقي – قبول المتهيئ له ، والمطمئن إليه ، وذلك لا محالة أشد لثبوته ... وأدخل في التحقيق [3]. هذا ما نلاحظه في قول بلند الآتي :-

" ليلٌ يحوك الرعب حول سكينتي

ويطوف أحلامًا تجن بمسمعي

وخفوق أجنحة الظلام يخيفني

وتنفس الأشباح يقلق مضجعي " [ص ٩٧]

---

(١) أحمد الحملاوي . زهر الربيع في المعاني والبيان والبديع ، ط.مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر، ط٧ ، ١٩٧١ ، ص٢١

(٢) د علي فنداوي . بناء الجملة الشعرية عند حافظ إبراهيم ، مجلة فصول ، مج٣ ، ع١، ١٩٨٣ ، ص٦٦ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص١٢٧ .

يعد " الليل " (المسند إليه) أحد الدوال المركزية في تجربة " بُلند" الإبداعية ومن ثم كانت التوطئة له بوضعه متقدمًا مجردًا من أي وسيلة تعريف للتوسيع من دائرة تهويله وتخويفه ، ثم يتبعه الشاعر بتراكيب فعليةٍ تدل على استمرارية الحالة التي يؤديها هذا الدال (الليل) ، ومن ثم تنشأ حالة من الثبوت كدلالة في النص ككل ، فضلاً عن وجود ضمير عائدٍ على المسند إليه (=الليل) في الفعل "يحوك" يزيده تهويلا في النفس ، كذا يزيده ثبوتا وتحقيقا بذكره مرتين ، مرة باسمه الظاهر (ليلٌ) ومرة بعود الضمير عليه (يحوك هو).

كذا يلمح هذا التركيب في قوله .

" كآبـــــة خـــــرساءْ تزفـــــرّ في قلبـــــي
فتنشـــــــــر الأرزاء شـــوكاً علـــى دربـــي
ولـــــرقص الأنـــــواءْ سكْرى على هدبي "[ص٩١]

فبداية المقطع بالمسند إليه (كآبة خرساء) يجعل ذهن المتلقي مشدوداً ليرى أثر هذه الكآبة على الشاعر، وكيف أنها تمثل له عناء وشقاء في حياته . فتأتي جملة الخبر لتعطي دلالة ديناميكية حركية لهذه الكآبة الخرساء إذ إنها [تزفر في قلبه + تنشر المصائب (الأرزاء) في طريقه + تحفز الرياح بأن تعبث في حياته] ، فالمسند إليه " كآبة خرساء " بوضعه المتقدم هذا ينتج دلالتين :-

الأولى : أن الكآبة الخرساء تقوم بالفعل على جهة الاختصاص دون غيرها.

الثانيـــة : تحقيق الدلالة الأولى بحيث لا يخالب عقل المتلقي شك في أن المسند إليه (الكآبة الخرساء) هي العامل السلبي الأوحد في حياة الشاعر.

إن التعبير بالجملة الفعلية فقط يفيد مجرد الإخبار " فإذا قلت : قام زيد ، فليس فيه إلا الإخبار بمطلق القيام مقروناً بالزمن الماضي ، من غير أن يكون هناك مبالغة أو توكيداً "[1]، معنى ذلك أن دلالة المبالغة والتوكيد تنتج بجوار دلالة الإخبار بدخول الجملة الاسمية ، فهي إذن – تخبر ،

---

(١) العلوي: الطراز ، ٣١/٢

وتعطي دلالة المبالغة والتوكيد . وإذا ما حاولنا أن نقرأ قول بُلند الآتي :-

" أذناي عمهما من الماضي البعيد صدى شبح

وخيال أغنية .

تفجر من برحْ " [ص ٦٥]

في ضوء هذا المنطق نجد أن التركيب الاسمي لا يخبر فقط عن إصابة الشاعر بالصم بل يقدم دلالة توكيدية بدخول الفعل الماضي " عمّهما " الذي يدل على السيطرة الكاملة على أذنه كلها ، ومن ثم ثبات هذه الصفة السلبية للأذن بلا تغير أو زوال . وهنا نستجلي وجهاً آخر من وجوه التجربة الشعرية عند بلند ، إذ إنه كما أصيب من قبل بالبكم – بقطع اللسان – فإنه أيضاً يصاب بالصمم ، ومن ثم يصبح إنساناً ممزق الحواس ، ومثالاً متكاملاً لمنجزات السلطة الغاشمة التي صنعت منه تمثالاً مجموعة فيه تماثيل القرود الثلاثة [لا تسمع – لا ترى – لا تتكلم] .

كل ذلك نستطيع أن نلحظه من خلال إشارات ضوئية خاطفة يقدمها لنا الخطاب الشعري بلغة مختزلة مدهشة في أبسط صور التركيب اللغوي .

إن الشاعر وحده هو القادر على إنتاج الشعرية التي هي الخصائص التي تجعل من لغة ما نصا إبداعيا ، وهي – أي الشعرية " لا تعيش إلا داخل التشكيل الصياغي ، وتنفر من الأطر الدلالية الموسعة كالفخر والغزل والمديح أو غيرها من الأطر السياسية أو الاجتماعية "[١]

(٢/١/١) يعرف النحويون الجملة الفعلية بأنها " المصدرة بفعل " . أو هي المكونة من فعل وفاعل ، أو مما كان أصله الفعل والفاعل . والجملة الفعلية مرتبطة دائماً بزمان محدد لا تتجاوزه على النقيض من الجملة الاسمية فإن الأصل فيها عدم ارتباطها بفترة زمنية معينة "[٢].

والجملة الفعلية تدخل في كثير من هياكل التراكيب عند " بلند" رأينا طرفاً منها في الفقرة السابقة . كذا فإن لها أنماطاً أخرى نرجئ الحديث عنها في الفقرات الآتية من الفصل . لكن

---

(١) د. محمد عبد المطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، ص١٩٨ .
(٢) د. علي أبو المكارم . الجملة الفعلية ، ط. مكتبة دار العلوم ، القاهرة ، ص٣٥ ، ص٤٣

الاهتمام هنا سوف يكون منصبا على الشكل البسيط للجملة الفعلية المكون من :مسند (فعل) + مسند إليه (فاعل).

لنرى كيف تعامل بلند مع هدا النمط في هيكلية بنائه الشعري بغية تفجيره دلالات إبداع لا نمطية.

من المعروف أن الجملة الفعلية تفيد التجديد في زمن مخصوص مع الاختصار أو بعبارة السكاكي – حين ذكر الحالة التي يكون فيها المسند فعلاً – وذلك إذا كان " المراد تخصيص المسند بأحد الأزمنة على أخصر ما يمكن مع إفادة التجديد " [1] ، ومن الملاحظ في شعر بلند الحيدري أن الجملة الفعلية البسيطة تأتي بزمن المضي ، وهذا يرد ذهن المتلقي إلى ما لاقاه الشاعر في ماضيه من قسوة وإهانة وطرد وتصعلك في طرقات بغداد ، فارتبط هذا الماضي الأليم في تجربة الشاعر بالوحدة والضياع ، ومن ثم إكتسب " الفاعل " في بنية الجملة أهمية بالغة نلاحظها في مثل قوله :

" اتكأ الماضي على أحلامه
يلعن الصمتَ
ويشكو الزمانا
وسيمضي اليوم محموم الخطى
يتمطى
فوق رجليه الضنى
توغلُ الظلمةُ في أيامه " [ص٥٠]

فالفاعلان "الماضي" و"الظلمة" المسند إليهما فعلان مختلفان قد شكلا التجربة الإبداعية عند " بلند " برمتها ، فالماضي وضع الأحلام واتكأ عليها كعصا غير عابئ بتحقيقها ، لاعنا الصمت البغيض دي التجربة السلبية ، كدا فهذا الماضي لا يرضى عن حاضره فراح يشكو الزمان ، ومن ثم فإن خطواته المستقبلية خطوات محمومة عليلة إلى جانب سيطرة الظلمة "الفاعل الجديد" على

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص٣٠٨

كل الأيام . فما من أمل . وما من سبيل .

السياق السابق من ديوان الشاعر الأول . وهذا الديوان يمثل المرحلة الوجودية الحرجة التي عاشها الشاعر ، لذا نستطيع أن نوجزها في عبارة واحدة . وهي " إنه له ماض أليم ، وليس لديه حاضر ، وقد فقد الأمل تماماً في المستقبل ، لذا فصياغة المقطع توحي بكآبة شديدة ، وعدم توافق مع الحياة .

يكتسب الفاعل أهمية بالغة في تركيب الجملة الفعلية . إذ إنه يرتفع بفعله أي بإسناد الفعل إليه . ومن ثم يصبح " صاحب الحديث وأقوى الأسماء " [1]. ولما كانت العرب تستثقل الضمة [2]. جعلت أقوى الحركات لأقوى الأسماء [3]، وهذا ما نلحظه في كثير من تراكيب بلند الشعرية . وربما لوحظ في السياق السابق أن الفاعل دائما يأتي في دوالٌ لها ثقلها الدلالي في تجربته الإبداعية .

وعلى افتراض القول بأن الفاعل أقوى الأسماء في التركيب . وأن " الضمة " تستثقلها العرب . نجد أن دال " الظلمة " في السياق السابق بوضعها فاعلاً قد حقق غرضين :

الأول : أنها عنصر له ثقله الدلالي في تجربة الشاعر على اعتبار أن الفاعل أقوى الأسماء لإسناد الفعل إليه .

الثاني : أن حركة الإعراب " الضمة " – التي يستثقلها العرب – تسهم – هي الأخرى – في إنتاج دلالة ثبوتية للفاعل ، إذ إن استثقالها الصوتي يجعل الشاعر ناطقاً للفاعل القوي (الظلمة) بمرارة وضيق نفسي شديد .

تكاد تتحقق هذه الفرضية – أو تحققت بالفعل – في مثل قول الشاعر:

" الليلُ جاثٍ

والظلامُ مكشرٌ عن نابه

---

(١) ابن جني : الخصائص ، ١٧٤/١ .
(٢) نفسه : ٧٢/١ .
(٣) نفسه ١٧٤/١

والرعدُ يرعدُ كلما هتف السناء ببابه " [ص٨٢]

إن المشتقات الاسمية العاملة عملَ الأفعالِ في مسلكها الوظيفي أفعال، وإن كانت في تحديدها النوعي أسماء . فالأسماء " الليلُ" ، و" الظلامُ" ، و" الرعدُ" وإن كانت مبتدآتٍ إلا إنها قد امتلكت صفة الفاعلية المعنوية في النص عن طريق إسناد الأفعال لها " جاءت - جثا " و" مكشر- كشر" ، " يرعد " ، ومن ثم يتحقق لهذه الفواعل " الليل والظلامُ والرعدُ " ثقلها الدلالي عن طريقين :

الأول : كونها فواعل ، والفاعل أقوى الأسماء .

الثاني : الثقل الصوتي الناتج من حركة الضمة ، فجعل الأثقل للأقوى .

ولا شك أن الأسماء الثلاثة [الليل – الظلمة – الرعد] أسماء ارتكز عليها الشاعر في تشكيل عدد من مقطوعاته بما إنها عناصر لغوية سالبة . في سياق آخر يقول :

" سكرَ الليلُ
باللظى المخمور
واقشعرت معالمُ الديجور
ورأى الليلُ شمعة
تتلاشى
في دموع تآكلت بالنور " [ص١٥]

فالتراكيب الفعلية بشكلها البسيط تضع الفاعل – بإسناد الفعل إليه – موضع القوى والفاعل في السياق السابق عنصر سلب يرتكز عليه بلند طيلة إبداعه [الليل – معالم الديجور] والملاحظ أن وضع هذه الدوال في قالب الفاعل يحقق – بنجاح – ما ذهبت إليه الفرضية السابقة .

ولكن السؤال الآن – هل كان الشاعر يعي ذلك وهو يكتب قصيدته ؟ إن الشاعر يستخدم هياكل لغته دون وعي ، وهذه الهياكل التركيبية تتحول في الشعر إلى هياكل إبداعية خالصة ، وعلى الناقد أن يكشف عن هذه الطواهر بشكلها الفني الجديد .. وإن كانت غير مقصودة – فتظهر وكأنها متعمدة من قِبل المبدع ، " إن القصيدة هي كيمياء الكلمة ، والتي من خلالها تلتحم في العبارة كلمات

تعد متنافرة في قانون الاستعمال العادي للغة "[1]، وعلى الناقد – أيضاً – أن يوضح خصائص هذا الالتحام وما ينتجه من دلالات محاولاً تعليل جماليات هذه الخصائص بما لديه من دوائر معرفية متعددة . وإذا كانت الدراسات الأسلوبية تعنى بدراسة قواعد التقديم والتأخير والحذف والاعتراض وغير ذلك من أشكال التغاير في هيكل الجملة . فإن الباحث في الفقرة السابقة قد حاول التوقف على شكل الجملتين في شعر " بلند الحيدري" قبل أن يتطرق للأشكال المذكورة آنفاً كمحاولة لاستقراء جماليات الجملة وأهميتها في أداء المعنى قبل دخول عامل من عوامل التغير عليها .

(٢/١) إن الجملة العربية في حقيقة وضعها لا تتميز بحتمية في تركيب أجزائها ولا شك أن أي تغيير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغيير في الدلالة وانتقالها من مستوى إلى مستوى آخر، فـ " التغاير في شكل التركيب يقتضي تغاير الناتج الدلالي "[2].

ومن ثم فإن تحريك الدوال بوظائفها النحوية من مكانها الأصلي إلى أماكن أخرى في السياق يؤدي دور إضافيا نتيجة لحلولها في وسط مكاني مخالف لوسطها الأول وهذا ما أطلق عليه " التقديم والتأخير" أو قواعد الترتيب *rearrangement rules* " التي هي " من الخصائص الكلية المهمة في اللغات الإنسانية ، ذلك لأن لكل لغة ترتيبها الخاص ولكن المهم هو أن نعرف الترتيب في البنية العميقة أولاً ، ثم نبحث عن القوانين التي تحكم هذا الترتيب إلى أنماط مختلفة في الكلام الفعلي السطحي "[3].

فالنحو يتيح إمكانيات متعددة تهيئ للمبدع بشكل أو بآخر أن يقدم المعنى بطرق مختلفة في الوضوح والخفاء ، في الزيادة والنقصان ، وهي أمور تجسد على المستوى السطحي التشكيل اللغوي بالتقديم والتأخير وغيره من الإمكانيات .

---

(١) جان كوهين : بناء لغة الشعر ، ص١٢٢

(٢) د محمد عبد المطلب. بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، ص٣٢١

(٣) د عبده الراجحي : النحو العربي والدرس الحديث ، بحث فى المنهج ، ط .دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ١٩٩٦، ص١٥٤.

يدخل مبحث التقديم والتأخير في صميم البحث الأسلوبي على مستوى التركيب إذ إنه أحد الخصائص المهمة للخروج من دائرة السكون اللغوي إلى آفاق اللغة الإبداعية وهو من ناحية أخرى يرجع إلى فنية الأديب " وهذه الفنية تتدخل في التركيب اللغوي للعبارة "[1]. ومن ثم تحدث الفائدة الشريفة والمعنى الجليل على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني "[2]

هذا وسوف يتم دراسة التقديم والتأخير في التركيبين الاسمي والفعلي في الخطاب الشعري عند "بلند" على النحو التالي :

(١/٢/١) بنية التركيب للجملة الإسمية يخضع لوضع المسند إليه أولاً ، ثم المسند ثم المكملات، على النحو التالي :المسند إليه + المسند + المكملات وقد تتغير هذه البنية فينتج عن هذا التغيير تغاير معنوي ، وهذا التغيير البنائي جاء في الصور الآتية :

(أ) تقديم المسند على المسند إليه :

ذكر ابن جني أنه يجوز تقديم خبر المبتدأ عليه ، وذلك طلبا للاتساع في الأداء اللغوي [3]، وقد ذكر السكاكي أن تقديم المسند قد يكون للتبرك ، أو غير ذلك من الأسباب المسوقة للشواهد ، لكن " بلند " حين يعمد إلى تقديم المسند ، فإنه يعمد إلى إبراز دلالة تهكمية ممرورة ، وذلك إثر ما تقوم به سلطة الاحتلال في بلاده ، يقول :

" وعندما قالت لنا جرائد الصباح

بأنهم قد صلبوا اللات

وعندما قالت لنا بأنهم ...وأنهم .. وأنهم

لم نضحك .. لم نبكِ ... ولم

قلنا لهمْ :

---

(١) د رجاء عيد : في البلاغة العربية ، ط موسسة كليوباترا ، ١٩٨٣ ، ص٤٩

(٢) يقول عبد القاهر الجرجاني "ان لتقديم فائدة شريفة ومعنى جليلا لا سبيل إليه مع التأخير. " ينظر دلائل الاعجاز، ص٢٣٥

(٣) ابن جني اللمع في العربية ،ص ٧٦

مباركٌ هذا الذي يضوء في المصباح

مباركٌ هذا السنا اللامع في أحذية السياحْ " [ص٦١٠]

فتقديم المسند في الجملتين " مبارك " يعكس قوة اجتياح السلطة الجديدة بعد أن زالت سلطة اللات ، ومن ثم سارع الشعب العراقي بتقديم التهاني مجبرين ، وذلك بعد أن فقدوا إحساسهم وتساوت لديهم الفرحة بالدمعة .

لم نبك ... لم نضحك ... لم

إنهم لم يستطيعوا إلا أن يقدموا المباركة المسرورة ، لأنهم يعلمون أن السلطة قد انتقلت من يد سجان إلى يد جلاد والذي ذهب ضحية هذا الوضع المؤسف هو الشاعر نفسه ، يقول :

" وكان فيما كان

الليل في المصباح

وكان فيما كان

بعض دمي يمر من أحذية السياح " [ص ٦٣]

فما زاد الاحتلال المصباح إلا ليلاً وظلمة ، وما كان الشاعر وشعبه إلا خدما للسياح المأجورين .

(ب) تقديم الظرف :

يتقدم الظرف بنوعيه في تركيب الجملة الاسمية في شعر بلند بصورة متكررة ويسحب الظرف المكاني أو الزماني من وضعه الطبيعي في الجملة ووضعه في بداية المقطع يعكس الاهتمام به ، والتأثير عليه . هذا التقديم لعنصر أصله التأخير يتشابك مع حس المبدع الشعوري ، واللاشعوري، كما إنه ينتج دلالة الاختصاص بالزمان أو المكان ، فمن نماذج تقديم الظرف الزماني قوله :

" أمس

كان هو الحد الآخر ما بين اثنين

القيا في عتمة ليل

وافترقا في صحوة شمس " [ص٦١١]

فتقديم الظرف "أمس" على جملة "كان وخبرها" يفرد زمن المضي سكانة دلالية؛ إذ إن هذا "الأمس" بما فيه من عوامل سلبية هو الحد الذي فصل بين اثنين . ومن ثم التفرد عن الآخر والانفراد بالذات. تقديم الظرف إذن يضع دائرة الحدث في زمن المضي والارتداد لهذا الزمن ارتداد كئيب بحجم كآبة الأحداث التي لاقاها الشاعر فيه .

يقول في سياق آخر:

" ما بين الذاكرة التعبى من وله الأمس

وبين خطابك

جرحٌ يتآكل كالرمس في صدري

وحديث يتآكل من فمر يسري " [ص ٦٩٩]

فالتقديم يحصر حدث تآكل الجرح بين عاملي سلب ((الأمس ، وخطاب المحبوبة)) والظرف المتقدم (مرتين) من شأنه أن يفجر شوق المتلقي لمعرفة ما الحدث الذي وقع ما بين هذا الأمر وذلك ، ومن ثم يتقدم خطوة نحوه بؤرة النص التي عندها تتفجر الدلالة الشعرية .

" جرح يتآكل .. حديث يتآكل . .."

أما الظرف المكاني فإنه يتقدم بالإشارة إليه . ولا شك أن في تقديمه شوقا للمكان/ الوطن الذي يرغبه الشاعر . يقول

" ملءُ الطريق

صمت عميق

ينهد في قلق وضيق

وهناك في الأفق السحيق

سبلٌ تنام

وتستفيق

أما أنا

فلقد تعبت وها هنا سأنام " [ص٢٤٧]

تعد بغداد ذاك الأفق البعيد المشار إليه ، إنها البيت والمأوى على الرغم من أنها قد ضيعته إلا إنه يظل في تشوق لها دوماً، وهو هنا يذكرها بالإشارة "هناك في الأفق السحيق ." ويحد طبيعة الحياة فيها ، إذ إنها حياة بلا تعب ، والسبل فيها – أي أهلها على سبيل المجاز- ينامون ويستفيقون ، أما هو فقد تعب من غربته ، وفي مكانه – مهما كانت هيئته – سينام إن أتاه النوم.

(٢/٢/١) يدخل التغاير بالتقديم في بنية الجملة الفعلية ، وقد جاء في شعر بلند على ثلاث صور:

(أ) تقديم المفعول :

وهذه الصورة تأتي محققة لغرض قافوي في المقام الأول ، بجانب ما تنتجه من تكثيفات دلالية ، انطلاقا من مبدأ تقديم ما هو أهم وأولى بالعناية ، يقول بلند :

" تفترش الشاشة عينان

انفرجت شفتان

ابتسمت

لمعت أسنان

ويهور اللون الأخضر في كل الألوان "[ص٥٥٣]

فتقديم المفعول في السطر الأول يأتي محققاً لغرض قافويّ في المقام الأول ، كما أن كلمة "الشاشة" تستدعي تكنيكا سينمائيا في التصوير من شأنه أن " يحول القصيدة إلى مجموعة من المشاهد واللقطات أو اللوحات "[1]. فالقصيدة تقدم ثلاث لقطات على " شاشة " سينمائية ، الأولى

---

(١) د. علي عشري زايد . بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص٢٤٨

منها هي ابتسامة إنسانية قريرة تنثر البهجة والاخضرار في كل مكان . أما الثانية فتقدم لنا مصرع هذه الابتسامة، والثالثة تقدم صورة القاتل [1] إذن المتقدم "الشاشة" تثير لدى المتلقى دلالة لا ينفك عن طلب معرفتها مع مضي كل سطر من القصيدة .

في سياق آخر يقول :

" وقيل إن ضحكة نسيتها

عند سرير طفلتي

قد هرمت

والتهمت لقاءَها الذنوب

وقيل إن الناس في مدينتي

قد جف في أعينها اللهيب " [ص٧٧٦]

يعمل تقديم المفعول "نقاءها" على الفاعل "الذنوب" على تقديم تسلسل قافوي ظاهر في السياق ، لكنه . في ذات الوقت – يجسد قوة تلك الذنوب (الفاعل الدلالي والنحوي) على الشاعر وإفقادها إياه النضارة والنقاء المتمثلان في الضحكة عند سرير طفلته.

(ب) تقديم شبه الجملة على الجملة الفعلية .

ينتج تقديم شبه الجملة على الفعل والفاعل دلالة تقوم بتحديد اتجاه ذلك الفاعل ولا شك أن هذا الاتجاه غير مرغوب فيه ، والشاعر يقدمه ليضع القارئ أمام مأساته الخاصة التي لا مناص منها .

لقد ظل الموت يطارد بلند في بلده وفي منفاه ، لذا ظل شبح الموت شاخصًا أمام عينيه دائمًا ، يقول:

" وغدًا للقبر تسعى قدمي

كي أريق العمر في مظلمه " [ص ٥٣]

---

(١) سيتم التوقف بالتفصيل عند هذه القصيدة في مباحث باب المستوى التصويري.

فتقديم شبه الجملة" للقبر"يحدد اتجاه سعي القدم . كما أن الفعل المضارع "تسعى"يحدد مأساة الفاعل " قدمي " كل حين عن طريق توقع حدوث الموت في المستقبل القريب .

يقول في سياق آخر:

" في عام من أعوامٍ

سمتها كتب التاريخ بأعوام الخبز الأسود

في عام ليالٍ فحمات كجراد أصفر

ولدت أمي

وجهي المدمي " [ص٦٦١]

فتقديم شبه الجملة الزمني يرسم واقعا تاريخيا أليماً . وخلفية مظلمة لحدث ميلاد الشاعر، هذا المولود الذي تفتحت فيه عيناه على الحرب وخرابها .

(جـ) تقديم شبه الجملة على المفعول:

يسهم تقديم شبه الجملة على المفعول- في نص بلند – في جذب القارئ إلى منطقة عمق الخطاب الشعري، في هذه المنطقة – التي تعتبر بيت القصيد – تكمن الوظيفة الانفعالية للنص . فعدم وجود المفعول ، أو تأخيره لحين من الوقت يدخل المتلقي إلى دائرة من الاحتمالات المتعددة وهذه الاحتمالات تقل كلما بدا المفعول في الصياغة .

يقول بلند :

" ولأني

قطعت لساني إربًا .... إربًا

سَمّرتُ على مد الجدران السود

وأسوار سجون الوطن / خرسي " [ص٦٧٢]

يظل قارئ هذا السياق عند بدايته يبحث عن الشيء الذي " سمّره" الشاعر على الجدران السجون، فالمتوقع أن يكون هذا الشيء شيئا ماديًّا يعلقه كصورة أمه أو زوجته أو غير ذلك . لكـ

المدهش أنه يعلق " حَرَسه" هذا الذي قاده إلى غيابات السجون- بعد أن قطع لسانه- مجبرًا ، وكأنه بتعليق هذا الخرس المتأخر ووضعه على الجدران تميمة حظ نحس- ينعي لنا نفسه ، بعدم قدرته على الكلام ((فماذا يفعل وهو المحكوم عليه بالصمت الدائم والعزلة والجبن))[1].

تتحقق القيمة الجمالية لتأخير المفعول – إذن – في هذه الدهشة التي تحدثها الصياغة اللغوية بتقديم شبه الجملة التي يظل القارئ على حدودها غير متوقعٍ ما تؤول إليه الصياغة ونكاد نلمح هذه الدهشة – أيضا- في قوله :

" رحلوا

حملوا في علبةٍ كبريت أرضَهم

وارتحلوا

لم يبق لهم أثر ولا ظل " [ص٧١١]

يوحي تقديم شبه الجملة " في علبة كبريت " أن هؤلاء الراحلين يحملون أشياء صغيرة كمتعلقات شخصية مثلاً، لكن المدهش أن يكون المحمول في "علبة كبريت" الأرض/ المفعول، التي أصبحت – على اتساعها – شيئا صغيرا يحمل في حيز مكاني صغير ، إن أرض الوطن قد صغرت في عين الراحلين لما لاقوه فيها ، ومن ثم أقنعوا أنفسهم بأقل قليلها ورحلوا غير نادمين على فعلتهم .

(٣/١) قد يأتي التغاير في البنية التركيبية للجملة بإدخال عنصر جديد فيها هذا العنصر يقتطع التسلسل المنطقي لأجزائها ، وهذا التغاير بلا شك له دلالاته الإبداعية .

ويعد الاعتراض"– كما يعرفه أبو هلال العسكري–" إدخال كلام في كلام لم يتم ثم يرجع إليه فيتمه"[1]، من أهم عناصر الإدخال التي تقتطع التسلسل الطبيعي لأجزاء الجملة بنوعيها والإعتراض " جار عند العرب مجرى التأكيد ، فلذلك لا يشنع عليهم ، ولا يستنكر عندهم أن يعترض

(*) صبيحة بشر: قراءة في ديوان أبواب إلى البيت الضيق لبلند الحيدري، مجلة الهدف الثقافي العراقية ، عدد ٢٠٠٤/٣/٢٨ عبر الموقع الإلكتروني : www.tahayati.com

(١) أبو هلال العسكري. كتاب الصناعتين، تحقيق د. مفيد قميحة، ط دار الكتب العلمية ، بيروت ط١٩٨٤،٢، ص٤٤١

بين الفعل وفاعله ، والمبتدأ وخبره ، وغير ذلك مما لا يجوز الفصل فيه بغيره "[1]

لكن الناظر لتعريف " الاعتراض" عند البلاغيين يرى اضطرابا شديدا لفهم وظيفته في الجملة، وأسلوبيته في أداء المعنى، ففي تعريف العلوي للاعتراض يذكر أنه " كل كلام أدخل في غيره أجنبي بحيث لو أسقط لم تختل فائدة الكلام "[2]، كما يعرفه السكاكي بقوله : "ويسمى الحشو، وهو أن تدرج في الكلام ما يتم المعنى بدونه "[3]

نفهم من التعريفين السابقين أن الاعتراض زيادة في بنية الجملة ليس لها فائدة بحيث لو أسقطت تتم فائدة الكلام وتحصل ، ومن ثم عُدَّ الاعتراض من أنواع الإطناب لكن المتأمل لحركية جملة الاعتراض في النص الشعري ككل يرى غير ذلك من جهتين :

الأولى :أن الزيادة في المبنى تقتضي زيادة في المعنى ، وأن هذه الزيادة تؤدي معنى جديدا لم تكن لتؤديه الجملة بدونها .

الثانية : الاستغناء عن جملة الاعتراض – بما إنها حشو- يُذهب جزء كبير من المعنى الذي يقصده الأديب . إذ إن جملة الاعتراض بما فيها من تركيب لغوي داخل تركيب أكبر يولد دلالة أدبية جديدة داخل الدلالة التي تنتجها الجملة الكبرى . فالاعتراض " دال على فصاحة المتكلم وقوة نفسه ، وامتداد نفسه " [4].وسنلاحظ ذلك فيما لدينا من نماذج إبداعية من شعر بلند.

(١/٣/١) تأتي أكثر صور الاعتراض في شعر" بلند" في الجملة الاسمية المنسوخة حيث يتم الاعتراض بين اسم الحرف الناسخ وخبره ، يقول :

" ولكنني

ومثلما أردتني ... ومثلما خلقتني –

---

(١) ابن جنى : الخصائص ، ٣٣٦/١ .
(٢) العلوي : الطراز ، ١٦٧/٢
(٣) السكاكي مفتاح العلوم ، ص٥٣٨.
(٤) ابن جني : الخصائص ، ٣٤٢/١.

لم أفهم الحوارَ

لأنني علوتُ عن حبهما الرائع " [ص٥٤٣]

تأتي الجملتان الاعتراضيتان بين اسم " لكن " وخبره لتؤكد على سلب إنسانية الشاعر، وعمل السلطة المستمر لتدجينه وجعله أداة قمع في يديها .

فالمقطع السابق من قصيدة بعنوان " متهم ولو كنت بريئاً " وفيها يُطلب من الشاعر كمواطن عادي أن يكون شاهداً على تواطؤ اثنين من المحبين على السلطة ، فحين يُطلب منه الشهادة على لقائهما يقول:

" أبحث في الهمسة والضحكة والحوار

عن موعد للثار

عن غضب الثوار

.....

معذرة سيدي

كانا بريئين بإصرار

كان بريئين بإصرار " [ص٥٤٣، ص٥٤٤]

فهو لم يجد في حديثهما دليل إدانة يدينهما أمام محاكم السلطة ، بل إنهما كانا بريئين في زمن فُقِدَت فيه البراءة ، لكنّ على الرغم من هذه العلاقة البريئة – ينفذ في الحبيبين حكم الإعدام .

" وعندما أستيقظ في مدينتي النهار

تسرب لي نشرة الأخبار

حكاية عن غرفة في الطابق السابع

عن موعدٍ للثار

عن غضب الثوار

وكان في عنقيهما حبلٌ ولي كفيهما

مسمار" [ص٥٤٤]

إن هذه القوة الرادعة التي جبلت الشاعر على الصمت هي نفسها القوة التي سفحت حب الحبيبين وجَدَلَت حول عنقيهما حبلاً من الأحكام الملفقة .

الجملتان المعترضتان – إذن – أدتا من المعنى ما لم يؤده التركيب " ولكنني / لم أفهم .." ، إن الاعتراض أضاف دلالة جديدة أسهمت في إيضاح وجه التجربة الشعرية في النص ومن ثم دلالة إبداعية كبرى للتجربة الشعرية ككل .

في قصيدة "هل كنت صديقي" [ص٧١٧] تفرق السبل بين الشاعر وأصدقائه فيخاطبهم قائلاً:

" أنتم / يا من شتت بكم الأرض

شت بكم حب كالبغض

كيف سألقاكم ...."

ويطل يسرد آلامه وعذاباته وخوفه الشديد من الموت خارج وطنه ، يقول :

" لكنني

وأنا في أرذل ما أملك من عمري –

أخشى أن يدرك عيني الغمض

وأن منفي لا تعرفني أرض " [ص ٧١٩]

فالاعتراض بالجملة الاسمية بين اسم " لكن " وخبره يعكس مدى ما يقاسيه الشاعر من آلام ، إذ إنه في مرحلة عمرية هي أدعى أن يكون وسط أهله وأحبائه فالجملة المعترض بها تستدعي قوله تعالى :-

﴿ وَمِنكُم مَّن يُرَدُّ إِلَىٰٓ أَرْذَلِ ٱلْعُمُرِ ..... ﴾ (١)

فمرحلة " أرذل العمر" بما فيها من كبر وعجز وخوف تعمق مأساة الشاعر المغترب عن

---

(١) جزء من الآية ٧٠ سورة النحل.

وطنه وتجسد – تجسيدا حيا – مدى احتياجه لأهله وذويه ، جملة الاعتراض – إذن – من الأهمية بمكان إذ بدونها يفقد السياق كثيراً من الدلالات الانفعالية النفسية.

جملة الاعتراض – كما قلنا- نظام لغوي له أسلوبيته في أداء المعنى داخل الجملة الكبرى ، ومن ثم تكون أهميته في السياق أهمية كبيرة.

وفي قصيدة " صورة في كأس " [ص٥٥] ينعي الشاعر نفسه بعد أن تبددت أيام غربته في المنفى – منفى السجن ومنفى الصمت ، فيقول :

" أنظر إلى وجهك
ماذا ترى ؟!
تلوى الآلام فوق الجبين
وأنت ما زلت بباب السنين
تقطع الأيام
في غرفة
جاثية فوق شفاه السكون
كأنها – والصمت ثاوٍ بها –
جمجمة تخفق فيها الدجون " [ص٥٨]

والاعتراض هنا بين اسم كأن وخبره بالجملة الاسمية " والصمت ثاوٍ بها " التي تعتمد على المبتدأ وخبره اسم الفاعل " ثاوٍ" الذي يوحي بطول المكث والملازمة على أساس أن اسم الفاعل " صالح للأزمنة الثلاثة "[1] ، وهذه إضافة جديدة لدلالة الجملة الاسمية التي تقوم على أساس الثبات. فالشاعر بعد أن مرّ عمره هباء يحيا في غرفةٍ مظلمة صامتة ينتظر أجله ، فهو بمثابة يائس من الحياة ينتظر رصاصة الموت.

---

(١) الكرماني (محمود بن حمزة بن نصر) : البرهان في توجيه متشابه القرآن ، تحقيق عبد القادر أحمد عطا ط. دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١، ١٩٨٦ ، ص٢٠٤

(٢/٣/١) يدخل الاعتراض في بنية الجملة الفعلية عند " بلند " بقلةٍ ، لكن نستطيع أن نتوقف عند سياقٍ دي أهمية بالغة ، إذ إن جملة الاعتراض تمثل لحمته وسداه يقول :

" يُراودني – وكما في كل ليالّ –
عواء الذئب القابع فيّ
وأسألُ من أين ؟
ومن أي صحاريّ
ساهربُ من نفسي " [ص٨١٩]

إن جملة الاعتراض في هذا السياق تؤدي دورًا شديد الأهمية من عدة وجوه .

الأول : أنها قطعت التسلسل المنطقي بين الفعل ومفعوله من جهة وبين الفاعل من جهة أخرى – وهذا بطبيعتها – وهذا بدوره يجعل المتلقي يتوقف عند حدودها ويتساءل عن الطرف الثاني للمراودة . وتكون المفاجأة في أن الطرف الثاني لفعل المراودة هو "عواء الذئب" (الفاعل) – أي إن مراودة كل ليلة ليست مع امرأة ، وإنما هي مع عنصر سالب للحظات الحالمة في حياة الشاعر.

الثاني : في جملة الاعتراض نفسها ، حيث إنها تجسد المعاناة الإنسانية المستمرة التي يتعرض إليها الشاعر في كل ليلة ، إذ إن عواء الذئب القابع في النفس عواء متجدد مستمر كلما نشر ليلٌ ظلامه.

الثالث :- وضع جملة الاعتراض بهذه الإستراتيجية يسهم في إنتاج قيمة موسيقية لها طابعها الدرامي من ناحيتين .

(أ) ناحية الوزن حيث إنها حققت تفعيلة ذات طابع درامي هي تفعيلة المتدارك المتراوحة بين الحركة والسكون[1] ، على نحو التقطيع الآتي :-

---

(١) يطالع مقال د أحمد مستجير: بحر الحبب في الشعر الحر، مجلة إبداع ، ع١١، السنة الأولى ، نوفمبر ١٩٨٣، ص٨٢

يرا	ودني	وكما	في كل	ل ليا ليا
٥//	٥///	٥///	٥/٥/	٥/٥/٥//
عوا	ءذاء	بل قا	بع فيّا	
٥//	٥/٥/	٥/٥/	٥/٥///	

(ب) ناحية القافية ، حيث استغل الشاعر الياء المشددة في الكلمات [ليالي – فيّ – صحاريّ] والياء حرف جهر يخرج من غار الحنك ، وحرف الجهر هنا يناسب حالة البوح التي يبثها لنا الشاعر إثر انسحاقه كل ليلة تحت وطأة عواء الذئب القابع في النفس فضلا عن أنّ صوت الياء يعطي صورة صادقة ((للانفعال المؤثر في الداخل، كما أنه ينطق وكأنه يصعد من حفرة بشيء من المشقة والجهد)) [١]، فضلا عن أنّ حركة التشديد المتكررة من شأنها أن تصنع ثقلا صوتيًا يناسب الثقل المعنوي في السياق، كذا من شأنها أن تجسد حالة من التوتر المسموع عن طريق النبر / الضغط على بعض المقاطع دون سواها[٢] "فالصوت أو المقطع المنبور ينطق ببذل طاقة أكثر نسبيًا ، ويتطلب من أعضاء النطق مجهودًا أشد " [٣]، وهذا يناسب الحالة النفسية التي يحياها الشاعر إثر انسحاقه تحت عواء الذئب القابع وإثر الاستفهامات المتعددة .

تسهم جملة الاعتراض في إنتاج كل هذه القيم ، فما من شك أن جعلها فضلة أو حشوًا يتم الكلام بدونها إنما هو إغفال لطبيعة الشعر التركيبية ، وإغفال لدور السياق في إبراز الدلالة الأدبية كاملة بشكلها اللغوي والموسيقى.

(٤/١) يعد "الحذف" أحد آليات التعبير الشعري التي تعمل على خرق قوانين اللغة العادية ، خالقة للشعر قوانينه الخاصة به بما إنه تعبير غير عادي عن عالم عادي ، وقد كان ابن جني

---

(١) د. حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها . ط. اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٨، ص: ٩٨، ٩٩

(٢) عن علاقة النبر بالتوتر المسموع ، والمسمى " نبر التوتر" – انظر : برتيل مالمبرج : علم الأصوات ، تعريب ودراسة د. عبد الصبور شاهين ، ط. مكتبة الشباب ، القاهرة (د.ت) ، ص١٨٧ .

(٣) د.كمال بشر: علم اللغة العام ، القسم الثاني (الأصوات) ط. دار المعارف ، مصر ، ط٢ ١٩٧١ ، ص٢١١

يعدّه من أبواب شجاعة العربية ، وقد توقف كثير عند صوره في الأداء الشعري[1]، كذا توقف عنده عبد القاهر ووصفه بأنه "باب دقيق المسلك ، لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت على الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ..."[2] ولعل الشيخ يشير في هذا التعريف إلى أسلوبية الحذف ، وحركيته في أداء المعنى ، إذ إنه – أي الحذف – وإن كان إنقاصًا على المستوى السطحي للصياغة ، إلا أنه – في مستواها العميق- عنصر إضافة، " إذ إنه يثري دلالة الجملة ، ويزيد من طاقتها الإيحائية [3]" ومن ثم يظل المتلقي مشدودًا إلى تخوم النص في محاولة لاستكمال الدائرة الفكرية المفقودة ، ومن ثم يصبح أكثر قربًا من عالم عملية الإنتاج الأدبي بما إنه مشارك فيه .

سار البحث في دراسته لظاهرة الحذف في شعر بلند في اتجاهين:

الأول : الحذف كوسيلة لغوية ، حيث يعلق الشاعر القول ، ولا يكاد يبين ، أي دراسته كقيمة تركيبية في النص ، مع دراسة دلالة هذه القيمة التعبيرية ، ومن ثم كانت دراسته على ثلاث مراحل :

(أ) حذف حرف .

(ب) حذف كلمة .

(جـ) حذف جملة .

الثاني: الحذف كوسيلة كتابية للتركيب الشعري ، وهذه الوسيلة تسهم – بقدر كبير- في إنتاج دلالة، وتشكيل رؤية ، لكن البحث سيرجئ هذا الاتجاه الثاني في مرحلة بحثية متقدمة [4] .

يعرف العلوي "الحذف" بأنه "عبارة عن التجنب لبعض حروف المعجم عن إيراده في الكلام"[5]، وقد ذكر من قبل أن أي تغيير يطرأ على التركيب اللغوي بالزيادة أو النقصان

---

(١) انظر : الخصائص ، ٣٦٢/٢ وما بعدها .
(٢) عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ، ص١٤٦.
(٣) شكري الطواسي مستويات البناء الشعري، ص٣١١
(٤) انظر المبحث الثالث من هذا الفصل
(٥) العلوي الطراز ، ١٧٥/٣

أو التقديم والتأخير يتبعه بالضرورة تغيير في المعنى ، ومن ثم إنتاج دلالة أدبية أكثر شمولاً لموقف الشاعر.

(أ) حذف حرف:

يعد حذف حرف العطف من أهم أشكال حذف الحروف عند بلند الحيدري [1] وعن طريقه يأتي التشكيل اللغوي للجمل متواليًا بعضه في إثر بعض " إن من حق الجمل إذا ترادفت وتكرر بضعها في إثر بعض لابد فيها من رابط الواو لتكون متسقة منتظمة .... اللهم إلا أن تكون الجملتان بينهما امتزاج معنوي . وتكون الثانية موضحة للأولى مبينة لها كأنما أفرغا في قالب واحد[2]، ومتى كانت محذوفة – أي الواو- فإنها تدل على البلاغة والإيجاز وتصير الجملة جملة واحدة "[3] . وهذا ما لاحظناه في النماذج الآتية :

" وبألف كان

ستظل تحتلى السنين

وتظل توغل في الزمان

وستذكرين

وككل أمسية تعود

ستذكرين

تلك العهود

تلك الوعود

تلك السنين الضائعات من السنين" [ص٢١٧]

٢- " هكذا أنتِ تموتِ

من سكوتي

---

(١) ثمة أشكال أخرى لحذف الحرف ، كحذف همزة الاستفهام وحذف " يا" النداء ، وسيتم دراستهما فيما يلي من مباحث

(٢) العلوي الطراز ، ٢/٤٥، ٤٦ ، ١١٠

(٣) نفسه

من خطى تعبر ليلي في خفوتٍ

من رؤى تضخم ظلي

من بلى ينسج الوحل بيوت العنكبوت " [ص٢١٩]

٣- " في غرفةٍ في الطابق السابع

التقيا

تحدثا

تصارعا..... تمانعا

نما معا

وأسدل الستار

في غرفة في الطابق السابع " [ص٥٤١]

٤- " وجواد إذ لا ينحت

إذ لا يرسم

يقسمُ أن يرجم نصبَ الحريةْ

يقسمُ أن يهدم نصب الحريةْ

يقسم ... يقسم

أن لا يكذب بعد اليوم " [ص ٦٨٠]

٥- " بغداد

كيف رضيت بهذا الخرس المدمي

كيف رضيت بأن لا يسأل أبناؤك

عن كل محبيك القتلى من أجلك

عن كل المنفيين لأجلك في غير بلادٍ وبلاد

عن كل الأرصفة الحبلى بخطاهم ودماهم " [ص٨-٨]

obeikandl.com

ففي السياق الأول تظل المحدوبة مترفعة عن تذكر ما كان بينها وبين الشاعر من هوًى وتحاول تناسيه . والشاعر يؤكد لها أنها لن تنساه ، وأنه سيظل عالقا في ذهنها ومن ثم يأتي مفعول الفعل " ستذكرين" – الذي هو بؤرة الحدث الشعري- في دفقة شعورية انفعالية واحدة ، ويستوعب ثلاث جمل لا يفصل بينهما حرف العطف ، وإنما جيء بها وكأنها أفرغت في قالب واحد.

" تلك العهود

تلك الوعود

تلك السنين الضائعات من السنين "

إن حرف العطف في حالة وجوده يبطئ من حركة الاندفاع الخطابي الذي يواجه به الشاعر امرأة متنصلة من كل ذكرياتها معه ، وبما أن هذه الذكريات لا زالت عالقة في ذهنه متزاحمة في أفكاره تراها ظهرت بصورة متتالية وبشكل سريع لم يدعا فرصة لظهور حرف العطف " الواو".

وفي السياق الثاني يقف الشاعر مخاطبا وحدته ، تلك التي نشأت نتيجة عوامل عدة مترسبة متراكمة:

" من سكوتي

من خطى تعبر ليلي في خفوتِ

من رؤى تضخم ظلي

من بلى ينسج في الوحل بيوت العنكبوتِ "

هذه العوامل المتراكمة عوامل نفسية متشابكة – في المقام الأول- ظهر أثرها على التشكيل اللغوي في حذف حرف العطف فعند وجوده – أي العطف – يصنع فاصلاً بين كل عاملٍ ، لكن الشاعر يقدم لنا تلك العوامل في وحدة لغوية واحدة ، أو كتلة لغوية لا فاصل فيها ولا فصل بين أجزائها ، إنها كتلة من الصمت والخوف والموت والوحل ، كتلة من عوامل سلبية شكلت بقوةٍ وحدته وتعاسته التي هي جوهر مأساته .

إن حذف " الواو" بين التراكيب الأربعة ساعد على تخليق إيقاع سريع متوتر يسهم في إبراز صورة تكوين تلك الغربة التي هي مناط التجربة الإبداعية عند بلند.

في السياق الثالث يتخلى الشاعر عن حرف العطف أربع مرات، ومن ثم يندفع إيقاع السياق ليشكل صورة مفعمة بالتصوير الحركي ، فكان السياق أشبه بصورةٍ متحركةٍ.

" التقيا

تحدّثا

تصارعا .....تعانقا

غدا معًا "

هذا الانتقال السريع من حدثٍ للآخر عن طريق إسقاط حرف العطف يسهم في إنتاج موقف درامي لهذين الحبيبين ، بدأ هذا الموقف الدرامي باللقاء، ثم الحديث ثم ارتفع إلى حد الصراع الذهني بين الرغبة ومنعها ، بين الإقدام والإحجام ، إلى أن ينتهي بالتوحد "نحا معا" هذا الموقف الدرامي يُعَبر عنه بتشكيل لغوي موسيقي على درجة عالية من الدقة والإحكام ، وذلك عن طريق رد بداية السياق على نهايته ، حيث بدأ الشاعر بقوله :" في غرفةٍ في الطابق السابع " وينتهي السياق بنفس الجملة تذكيرًا للقارئ الذي تابع بسرعة حركة الانتقال المشهدي السريع لما بين البداية والنهاية .

في السياقين الرابع والخامس يعمل حذف حرف العطف على إبراز حالة من الثورة والغضب تتوالى فيها الجمل الخبرية والإنشائية بشكل سريع ومتوتر، فحرف العطف – عند وجوده- " يعمل على تهدئة الإيقاع وتقييد حرية التعبير وانطلاقه بدرجةٍ ما، وهذا لا يتناسب مع حالة الشاعر النفسية"[1] فجواد سليم – صديق الشاعر- تصادر أعماله فيموت ، إثر انحسار الحرية في بلاده ، ومن ثم يصبح "نصب الحرية" – وهو أهم أعماله – أكبر كذبةٍ في التاريخ ، ومن ثم تأتي جُمل القسم في متوالية توترية صارخة

---

(١) شكري الطوانسي . مستويات البناء الشعري ، ص٣١٦

" يقسم أن يرجم نصب الحرية

يقسم أن يهدم نصب الحرية

يقسم .... يقسم / أن لا يكذب بعد اليوم "

نصب الحرية في بلدٍ لا حرية فيه يعد كذبة كبيرة ، لذا كان هذا السيل من الجمل المتوالية في السياق الخامس ، إذ يحاول الشاعر الخلاص من طوق السلطة الذي أدمى رقبته ، إذ يتزاحم في خلده كثير من الأفكار التي تعبر في مجملها عن عذاباته ، وعذابات شعبه ، فتجد الجمل منفذا للظهور في إيقاع سريعٍ لا يعوقه حرف العطف ، فتأتي متوالية الجمل طلقات موجهة صوب السلطة وبطشها.

(ب) حذف كلمة :

يعد حذف كلمة من بنية التركيب اسميًا كان أم فعليًا أحد القواعد النحوية التي أفاض فيها النحاة ، يقول سيبويه: "هذا باب المبتدأ فيه مضمراً ،ويكون المبني عليه مظهرًا ونلك أنك رأيت صورة شخص فصار آية لك على معرفة الشخص ، فقلت ، عبد الله وربي كأنك قلت : ذاك عبد الله " (١).

والحق أن التركيب اللغوي لا ينعقد إلا بوجود مسند ومسند إليه – وهذا بديهي– لذا كان العنصر المحذوف في حكم الموجود ، أو بعبارة أخرى هو محذوف صياغة موجود حقيقة إذ لا تركيب بدون جزأين ، ومن ثم كان احترازابن جني ، في قاعدة الحذف بقوله: "ونلك إنا كان في الكلام دليل على المحذوف"(٢). فالقارئ – إذن – يقوم بإكمال الحلقة المفقودة في البنية التركيبية كمشارك في العملية الإبداعية ، وفي هذا الصدد تكون للبنية العميقة للجملة أهمية بالغة ، إذ إن البنية العميقة " بوصفها إفرازًا للمعنى تعكس أشكال الفكر الإنساني ، ومن ثم لابد من إدراك كيفية تحولها إلى السطح "(٣).

---

(١) سيبويه الكتاب ، ٢/٢٣٠

(٢) ابن جني: اللمع في العربية ، ص٧٧

(٣) د. محمد عبد المطلب : النحو بين عبد القاهر وتشومسكي، مجلة فصول ، مج٥ ، ع١ ، أكتوبر ١٩٨٤ ، ص٢٧

وقد جاءت أكثر صور الحذف عند بلند في بنية الجملة الاسمية ، وهذا ما يلاحظ في السياقات الآتية :

١- " قدمان مرّا يضربان الليلَ في رفقٍ

ولين

يتجاذبان مطارف الخفقات في قلب

السكون

.....متعثران كأنما/ شدت وثاقهما الدجون" [ص ١٦٩]

٢- " في الأربعين

وعلى يدي

أكداس أحلامٍ تموت بلا غدِ " [ص٣٦١]

٣- " معذرة سيدي

مثلما حذّرتني

الناس مجرمون

الكل مجرمون

حتى الهوى البريء في العيون ...." [ص٥٤٣]

في السياق الأول يتم حذف المسند إليه مرتين ، مرة في بداية السياق ، " قدمان مرا....." ومرة أخرى يتم حذفه والتعويض عنه بالنقاط الكتابية "...." ويحذف المسند إليه / المبتدأ يتم التركيز على المسند / الخبر، ومن ثم يصبح بؤرة الجملة ، وتتأكد دلالته بحضوره صياغيا . فالقدمان يمرّان في لينٍ وقد رقتا ووهنتا بفعل قوة كبرى يتوجهان إليها بالفعل "يضربان" . إن دال "الليل" في هذا السياق وإن كان مفعولاً نحويا إلا أنه يتحول إلى فاعل معنوي في البنية التحتية للسياق . وتأتي الجملة الثانية لتؤكد على هذه الدلالة إذ يتم حذف المسند إليه ، ويبقى الخبر " متعثران .... "، ويبدو مشدود الوثاق بفعل "الدجون" الفاعل النحوي والمعنوي.

على أن حذف المسند إليه لا يُفقِدُ أهميته ، بل يسعى الخبر الحاضر إلى رصده فغيابه في حد ذاته دلالة على أهميته ، إذ يظل المتلقي مشدوداً إليه دون أن يشعر ، ويلاحظ هذا جيدا في السياق الثاني، حيث يبدأ " بلند " بتكثيف العنصر الزمني (المسند) وتأكيد حالته بجملة اسمية أخرى مقدمة المسند. فالمسند إليه في الجملة الأولى "أنا" يحذف للتركيز على العنصر الزمني له "في الأربعين" كبداية للسياق، ولا شك أن القارئ يظل مشدوداً – بهذا التشكيل – من جهتين :

الأولى : إكمال الدائرة بتأويل المسند إليه "أنا" .

الثانية : تأكيد حال الخبر بجملة اسمية أخرى يتقدم فيها المسند "على يدي" على المسند إليه "أكداس أحلام ...." ، فالقارئ من ناحيةٍ يدرك المسند إليه "أنا" ، ومن ناحيةٍ أخرى يدرك مأساة هذه الـ"أنا".

في السياق الثالث يتغير تكنيك التركيب الاسمي ، إذ يحذف المسند ، وبحذفه تتكثف دلالة ينتجها تأويل هذا المحذوف ، وعندما يتحول الشاعر إلى مطيةٍ سهلةٍ للسلطة لا ينفك عن ترديد قواعدها التي تعمل مؤسساتها على تلقينها إياه ، وهي قواعد تتمحور حول إجرام كل الناس ، وأنه ليس ثمة بريءٌ واحد إلا الحاكم ، فحين يُطلب منه الشهادة على موقف ما ، تراه يردد قواعدها كدرس التهجي.

" الناس مجرمون

الكل مجرمون "

لكنه حين يأتي عند ذكر الهوى البريء تراه لا يستطيع أن يخبر عنه بكلمة " مجرم" مثلاً . ومن ثم تظل الصياغة معلقة فاقدة خبرها / المسند ، السلطة تؤكده بالحضور والشاعر ينفيه بالغياب أو الحذف.

- حتى الهوى البريء في العيون .....◄ غياب عند الشاعر

- حتى الهوى البري في العيون ◄ مجرم حضور عند السلطة

حذف "الخبر" هنا يذكرنا بقصدية الاحتراز عن العبث التي ذكرها السكاكي في قاعدة

"ترك المسند"[1]. إذ إن من العبث أن يكون الهوى البريء مجرما كما تثبته مؤسسات السلطة التي ترتكز على آمال الإنسان وآلامه لتحقيق منجزاتها.

(جـ) حذف جملة :

يعد حذف الجملة من المناطق التي يشتبك فيها الشاعر – بقوة – مع المتلقي بل يتوحد فيها الاثنان في بنية عميقة للنص تتحول بفضل قواعد الحذف "reduction rule" إلى بنية سطحية إبداعية . وبعبارة أخرى تكون ثمة قناة تواصل بين المتلقي والشاعر، الأول يتحاور مع الثاني، يعرض عليه الأسئلة في البنية التحتية – فيجيب الثاني – في البنية السطحية للنص، وهذه الأسئلة ، وتلك المناوشات تلمح من تحت جلد النص كما سيأتي شرحه .

تكوّنُ هذه القناة التواصلية جملٌ استفهامية محذوفة ، ومن ثمَّ كان من أشاد حذف الجمل "حذف جملة من صدر الكلام ، ثم يؤتى في آخره بما له تعلق به فيكون دليلاً عليه"[2] وقد قدم السكاكي هذه القاعدة في باب الاستئناف ، وقدم كثيراً من النماذج الشعرية والقرآنية التي ظهر من تحليلها ظاهرة حذف الجملة الاستفهامية ، ففي تعليقه على قول الشاعر:

زَعَمَ العَواذِلُ أنّني في غَمْرَةٍ صَدَقُوا ، ولكِنْ غَمْرَتي لا تَنْجَلي

فقال " لم يعطف "صدقوا" على " زعم العواذل" للاستئناف ، وذلك أنه حين أدى الشكاية عن جماعات العذل بقوله " زعم العواذل" فكان مما يحرك السامع عادةً ، ليسأل . هل صدقوا في ذلك أم كذبوا ؟ صار هذا السؤال مقتضى الحال، فبنى عليه تاركاً العطف على ما عليه إيراد الجواب عقيب السؤال".[3] المتلقي – إذن – في ذهن الشاعر ، يحاوره ويناوشه بأسئلته التي لها – بلا شك – أثرها في توليد الدلالة . وهذا ما نلاحظه في السياقات الآتية من شعر بلند

١- " من ألفِ ميناء أتيت

من ألف ميناء أصار

---

(١) السكاكي مفتاح العلوم ، ص٣٠٦

(٢) العلوي: الطراز ، ٩٣/٢ وما بعدها

(٣) السكاكي مفتاح العلوم ، ص٣٧٢ .

وبناظري ألف انتظار

لا .....

ما انتهيت " [ص ٣٧٩]

٢- " سنلتقي

حيث يموت الظل والضوء

وحيث

لا يدركنا شيء

وحيث

لا يجمعنا نوء " [ص٢٥٥]

في السياق الأول يعرض بلند لأهم ملمح في تجربته الشعرية ، يتمثل في تلك الغربة الدائمة ، والانتقال عبر عواصم البلاد ، فيبدأ السياق بتكثيف عد دي للرحلات المتعددة له ثم ينقطع هذا التكثيف بأداة النفي "لا" التي تجيب على جملة استفهامية محذوفة من البنية السطحية لكنها قابعة في البنية العميقة، وهي "وهل انتهيت من هذا السفر بعد كثرته؟" فيكون الجواب على هذه الجملة المحذوفة ببنية النفي "لا" و"ما" .

" لا .....

ما انتهيت "

فهذه البنية بتكثيفها لعنصر النفي تؤكد على اغترابه الدائم ورغبته الشديدة لإنهاء هذه الغربة بالعودة إلى وطنه ، فالجملة الاستفهامية المحذوفة تعمل على توليد طاقات النص على مستوى البنية السطحية والعميقة ، ومن ثم تتحقق علاقات التبادل الرأسية بين البنيتين .

في السياق الثاني يبدأ "بلند" بتأكيد حالة اللقاء المرتقب بالسين ، وهي أداة تقلص المساحة الزمنية المستقبلية ، لكن تأتي جملة الاستفهام في مستوى عميق "أين يكون اللقاء وأنتما بعيدان كل البعد؟" فتكون هذه الجملة المحذوفة بمثابة العامل الحفاز لكيمياء التركيب ، فتتوالى

obeikandl.com

أماكن اللقاء المحتملة للقاء القريب :

" حيث يموت الظل والضوء

وحيث / لا يدركنا شيء

وحيث / لا يجمعنا لوء "

فإن كانت الجملة الاستفهامية المحذوفة – هنا – تقال بنبرة استعادية تفرض حالةً من الحصار المادي الكثيف. فإنه – بلغة راقية مقتصدة – يستطيع أن يخترق كثافة الوجود المادي ليصل إلى ركنه الهادئ في الماوراء [1]، حيث يموت الظل والضوء وحيث .....وحيث .....إن حذف الجملة ليفجر طاقات إبداعية خلاقة للنص ومن ثم يتم تخليق تواصل حادٌ بين المرسل والمتلقي في إشارات لغوية في حاجة للكشف عنها ، والكشف عن جماليتها .

*****

(١) د. صلاح فضل : نبرات الخطاب الشعري : ص١١٨ بتصرف.

المبحث الثاني

التركيب الشعري بين جماليات الأسلوب الخبري، وتحولات الأسلوب الإنشائي

(١/٢) يتم التواصل بين أفراد المجتمع الواحد عن طريق الإخبار، فالمتكلم يخبر عن نفسه أو يخبر المخاطب بما يدور في خلده كي تتحقق له المنفعة، ويستخدم في ذلك شتى وسائل التعبير كالإيماء والحركة البدنية وتعبيرات الوجه والكلمة.

وتعد الكلمة من أهم وسائل الإخبار، فهي تستخدم في اللغة المعيارية التي تعبر عن المنفعة العامة، وترتقي إلى المستوى الفني بحسب ثقافة مستخدميها.

ومن ثم ينقسم التركيب الإخباري إلى قسمين

إخبار مباشر — إخبار فني

فالإخبار المباشر يؤدي وظيفة نفعية، ويخلو من أية آلية تعبيرية جمالية، ومن ثم فهو يمثل درجة الصفر البلاغي، أما الإخبار الفني فعن طريقه يتم التعايش الوجداني مع الفنان.

إن المتتبع لتعريف البلاغيين للتركيب خبريا كان أم إنشائيا يجد أن ثنائية الصدق والكذب هي التي تحدد هوية التركيب، فالخبر عندهم "الكلام الذي يحتمل الصدق والكذب" وبخلاف ذلك الإنشاء، فهو الذي لا يحتمل الصدق والكذب، لكنا نرى أن هذا التعريف يمكن أن ينطبق على الجملة الخبرية المباشرة، إذ إن جملة "محمدٌ في الدار" أو جملة "أمحمدٌ في الدار" قد تكون إحداهما إجابة عن سؤال "أين محمد؟" فيكون لزاما عليه أن يخبر عن مكان وجود محمد بالقول، أو بالإشارة إلى الدار، وقد تكون سؤالا استخباريا عن كون الموجود في الدار أهو محمد أم علي أم غيره.

أما الجملة الخبرية الفنية فلا حاجة لها بأن تطابق الواقع المعيش فيه "لأن لها واقعا

خاصا بها هو واقع العمل الفني نفسه المستقى من التجربة الفنية التي خاضها الفنان"[1]

يكون مناط البحث البلاغي — إذن — دراسة التركيب الفني الذي ينقسم إلى قسمين -

تركيب فني خبري — تركيب فني إنشائي

التركيب الفني الخبري يعبر به الشاعر عن واقعه الخاص وعذاباته فيه ، وإن اختلف ظاهريا عن الواقع المعاش ، ومن ثم يحدث التعايش الوجداني مع الشاعر اعتمادا على مؤكدات يبثها إلينا عبر تركيبه الشعري.

التركيب الفني الإنشائي يتكئ عليه المنشئ في إقامة جسور تواصلية بينه وبين القارئ الذي يستطيع أن يتعايش معه حتى ولو كان الذي يبثه الشاعر من أحداث ليس لها وجود حقيقي.

في بنية التركيب الفني الإنشائي يتحقق أكبر قدر من التناغم والتوفيق بين الوظائف الأربع الرئيسية في عملية الاتصال الأدبي: الوظيفة الشعرية والوظيفة الانفعالية والوظيفة الطلبية والوظيفة المرجعية [2].

وقد جرت عادة الدارسين في الدراسات الأسلوبية على تخطي دراسة الأسلوب الخبري ، على اعتبار أنه يتسم بثبات الدلالة وجفافها [3]، متناسين أن الجملة الخبرية في المستوى الفني المعنية به البلاغة – " تؤدي أغراضا جمالية وبلاغية يصعب حصرها وهي أغراض دينامية غير ثابتة تتغير بتغير السياقات المختلفة ، وتفاعل الوظيفة الشعرية مع الوظائف اللغوية الأخرى "[4].

إن وجود الأسلوب الخبري بجوار الأسلوب الإنشائي – وهذا ما يغفل عنه الكثيرون- من شأنه أن يحدث تلوينا في أسلوب النص ، فيبعث فيه الحيوية والجدة عن طريق الالتفات من بنية أسلوب لبنية أسلوب آخر، وهذا – لعمري- يجعل النص الشعري- على وجه الخصوص – في قمة

---

(١) د. منير سلطان : بديع التراكيب ، ص٢١٧

(٢) د. أسامة البحيري : تحولات البنية في البلاغة العربية، ص٩٣ .

(٣) يرى د. محمد الهادي الطرابلسي :أن الخبر يمثل اللغة في جانبها القار" ، أما الإنشاء فيمثلها في جانبها المتحرك . ومن ثم تابعه كثير من الدارسين مهتدين بأرائه غير مراعين للفروق الأسلوبية بين شاعر وآخر، ينظر خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص٣٤٩ .

(٤) أسامة البحيري : تحولات البنية ..... ، ص٦٧ .

إبداعه الفني فتتحقق قيمته الإنسانية في نفس المتلقي ، وذلك على أساس أن المراوحة بين الأساليب يدفع الملل عن السامع ، على حد تعبير حازم القرطاجني الذي مرّ بنا من قبل.

وإذا كان البحث قد توقف عند أحوال التركيب الخبري بأحواله من ذكرٍ وحذفٍ وتقديم وتأخيرٍ واعتراضٍ ، فإنه في هذا المبحث سوف يتوقف عند وسائل توكيد الخبر ودوره في تخليق دلالات إبداعية في الخطاب الشعري عند بلند، ثم يتوقف – في خطوة ثانية – أمام التركيب الإنشائي وتحولاته ، على نحو ما نراه في الفقرات التالية.

(٢/٢) تتبعُ قواعد اللغة طاقاتٍ عدةٍ للمبدع من أجل تأكيد الخبر الذي يلقيه إلينا هذه الطاقات منها ما يخص الأدوات، ومنها ما يخص التركيب، فالذي يخص الأول: قد ولقد، والسين، وسوف[1]، وإنما،والذي يخص الثاني:

التقديم والتأخير، واسمية الجملة، وأسلوب القصر بصوره المتعددة التي منها النفي والاستثناء[2] وسيقتصر الحديث في هذا المبحث على صورة القصر بالنفي والاستثناء نظرًا لشيوعه بصورة تلفت النظر في أعمال بلند الحيدري ، الأمر الذي يجعلها تدخل ضمن ما نسميه الدراسة الأسلوبية بـ " البصمة " ، وقد اتكأ بلند على هذا الأسلوب بصيغه المختلفة اتكاءً يكاد يدخله ضمن أهم أساليب التعبير عنده ، حيث تردد بنسبة تكرار مائة وعشرين مرة (١٢٠) بصور مختلفة فهذه الصور الأربع عشرة.

– تتيح للشاعر مجالين هامين :

الأول: حرية التحرك بطرح أكثر من أداة للنفي ، وأكثر من أداة للاستثناء ، ومن ثم إنتاج جانب دلالي جديد تنتجه كثرة الصيغ ، حيث إن استخدام أية أداة نفي مع أي أداة استثناء أخرى ينتج دلالة مخالفة عما ستنتجه أداة نفي مع أي أداة استثناء أخرى وبالعكس ، هذه الحرية كما قلنا سببها وجود أكثر من أداة للنفي ، وأكثر من أداة للاستثناء.

---

(١) السين وسوف إذا دخلتا على أمر محبوب أكدت وقوعه ، ينظر السيوطي الاتقان ، ١٩٧/٢ ، ١٩٨

(٢) انظر د عبده قلقيلة البلاغة الاصطلاحية ، ص١٣٤ ، وما بعدها .

أدوات النفي

أدوات الاستثناء

ما
لن
لم
لن
لا
ليس

+

غير
إلا
سوى

= أسلوب قصر

الثاني: تنوع صيغ النفي والاستثناء تتيح للشاعر حركة أكثر حرية في بناء الوزن الشعري بنظامه التفعيلي ، حيث إن الشاعر يستخدم الأداة الأنسب لبناء موسيقى يخلو من النشاز أو الكسور.

يسير هذا المبحث في اتجاهين تحليليين:

الأول: وصف أسلوب القصر في مستوى أفقي ، بوصف أدواته ودورها في إنتاج المعنى.

الثاني: وصف أسلوب القصر في مستوى رأسي، أي دراسة أهميته في النص وطاقاته في توليد المعاني والدلالات.

إن بنية القصر بنية تدخل في صميم التركيب الإسنادي ، إذ إن منطقة عملها " الفعل والفاعل، والمبتدأ والخبر، والمفعول والظرف والحال وغيرها من الوظائف النحوية أي إن القصر يمارس مهمته الإنتاجية في منطقة الإسناد وما يتعلق بها من فضلات "[1]

تستمد بنية القصر مهمتها الإنتاجية من جمعها بين وظيفتين على صعيدٍ واحدٍ هما الإثبات والنفي أي إثبات الحكم للمذكور ونفيه عما عداه ، أي إن المهمة تمارس فاعليتها في الحضور والغياب ، وهذا ما يؤكد ما يلاحظ عن اتكائها- أساسا – على البنية العميقة في أداء مهمتها[2]، فحين يقول بلند :

---

(١) د. محمد عبد المطلب ، البلاغة العربية ، ص٢٦١

(٢) نفسه ، ص٢٦١ بتصرف يسير

" لم يك شيء لك في التوبة
أو شيء في الجرم
لم يك إلا الموت
والموت طهارة " [ص٧٠٧]

نجد الصياغة الشعرية اتجهت إلى نفي جميع الموجودات في عالم الشاعر، وأثبتت الموت ، الذي هو في حد ذاته طهارة من أدناس الحياة ، ومن ثم تكون البنية العميقة للنص هي المفجرة للدلالة الشعرية، فالبنية العميقة هي :

" لم يك شيء موجود إلا الموت ....."

حيث تتسلط الصفة "موجود" على الموصوف "الموت" ، وكأنه لا موصوف سواه بالوجود ، إن إنتاج هذا المعنى يتطلب النظر إلى البنية العميقة وتحولاتها التي تقدم البنية السطحية في شكلها الأخير على النحو التالي :

١- الموجودات في الدنيا كثيرة منها الموت.

٢- الموجودات في الدنيا كثيرة أهمها الموت.

٣-الموجودات الموت.

٤-لم يك إلا الموت.

فالبنية في مستواها الأول تطرح صورًا عدة للموجودات في عالم الشاعر ثم يأتي المستوى الثاني الذي يحصر هذه الموجودات في أهمها ، وهو الموت - في نظر الشاعر- ثم يأتي المستوى الثالث ليؤكد على انحصار هذه الموجودات في الموت ، ثم يأتي المستوى الرابع الذي يتم فيه إنتاج الدلالة في البنية السطحية ، في شكلها الحصري.

وحين تنحصر الموجودات كلها في الموت – في نظر الشاعر- نعلم مدى ما تمثله الحياة له ، إذ قد استفحل فيها أمر الشرور والمفاسد ، وتساوى فيها الجرم مع التوبة وليس ثمة خلاص من هذه الحياة إلا الموت الذي جاء التعبير عنه في بنية حصرية اعتمدت على "لم" كأداة نفي مركزة من

[لا + ما] . والتي هي بلا شك آكد في النفي وأقوى[1]، وأداة الاستثناء "إلا" التي هي أم الباب ، ثم يؤكد الشاعر هذا المعنى بالتركيب الاسمي المردوف لأسلوب القصر "الموتُ طهارةٌ" ، وهو يؤكد بذلك على انسحابه من عالم "النجاسة" بكل صورها وأشكالها في واقعه المحيط به .

تذكرنا هذه النزعة التشاؤمية بأبي العلاء المعري القائل:

" تعـــالى رازق الأحيـــاء طـــرًا ... لقـــد وهـــتِ المـــروءة والحيـــاءُ

وأن المـــوت راحـــة هبـــزريّ ... أضـــرّ بِلُبّـــهِ داءٌ عيـــاءُ "[2]

فالموت راحة من شرور الدنيا ، ومن أهلها المتحزلقين الأشرار، يذكرنا هذا السياق أيضاً بزميل ((بلند)) ومعاصره صلاح عبدالصبور القائل :

" تعالى الله هذا الكون موبوء ولا برء

لو ينصفنا الرحمن عجل لحونا بالموت "

فالنجاسة ، وانحطاط المروءة ، والوباء ، عواملُ محيطةٌ بالشعراء الثلاثة لا يكادون ينفلتون منها ، ومن ثم كانت الدعوة للخلاص من الحياة بالموت.

" لم يك إلا الموت / والموت طهارة "

وإذا كان الموت في السياق السابق يعد أحد وسائل التطهر عن الوباء الموجود في الواقع فإنه في سياق آخر يكون على النقيض ، أي يكون هو الملكُ الجبارُ الذي يعصف بكل شيء حوله ، حتى أحلام الصغار، وهذه الرؤية المختلفة للموت تخضع لمنحنى فكري وثقافي مر به "بلند" خلال تجربته الحياتية ، التي كانت في بدايتها منغلقة على ذاتها بالقدر الذي تشابكت فيه مع الواقع تشابكاً حاداً في خريفها الأخير، وهنا نتوقف عند سياق من الديوان الأخير للشاعر ، يقول :

" في كردستان

لا شيء سوى الموت وظل الموت

ما من نرجسةٍ تحلم أن تكبر في كردستان

---

(١) د إبراهيم أنيس : من أسرار اللغة ، ص١٨٥ .

(٢) أبو العلاء المعري . شرح لزوم ما لا يلزم ، تأليف د طه حسين ، وإبراهيم الإبياري ، ط. دار المعارف بمصر، سلسلة ذخائر العرب (١٣) (د.ت) ، ٩٤/١٠

ما ترك الأوغاد

إلا القتلى ورماد القتلى وسواد دخان " [ص٧٧٢]

وهذا السياق يقدم أسلوبي قصرٍ بصيغتين(أ) لا + سوى (ب) ما + إلاّ

في الصيغة الأولى يتمّ قصر الموجودات على موصوف واحدٍ "الموت" وظلاله وفي الصيغة الثانية "ما + إلا" يقدم القصرُ دليلَ إدانة لوجود هنا الموت دون سواه على يد "الأوغاد" الذين سفحوا الأحلام، وقطعوا كل سبل الحياة الكريمة على الشعب ، وإذا ما وصلنا إلى هذه المرحلة التي قادنا إليها أسلوب القصر الثاني نجد أن مفهوم الموت قد تغير إذ إنه قتل قتل لكل شيء ، ومن ثم تحويل " كردستان " إلى جثثٍ وأشلاء أحلامٍ ، الموت هنا يصبحُ قتلاً للبراءة والطهارة بل قل قتلٌ لحياة الصغار (=النرجسة)، "ما من نرجسة تحلمُ أن تكبر..."

وبما إن القتل هو الخطر المحدق دائما في الواقع . فما أتعس الشاعر الذي يحيا في ظل الأشلاء ، وهذه التعاسة تُقدم إلينا – أيضا – في بنية قصرية ، كقوله :

" ما أتعسني رجلاً .....بيتًا .....وطناً

لا يولد إلا في الموت

ولا يكبر إلا في النسيان " [ص ٧٢٤]

تقدم بنيتا القصر الأسلوب الخبري في صياغة شعريةٍ تجعل المتلقي أكثر انجذابا لتخوم معاناة الشاعر ، تلك المعاناة التي تبدأ من دائرة الذات "رجلا" ثم الدائرة الأكبر "بيتا" ثم الدائرة الأكثر كبرا واتساعًا "وطنا" ، إن هذه المعاناة المتسعة الدوائر لترسم إيقاع الشعب بأسره ، وهي معاناة بدأت من دائرة الصمت وتصل حتما إلى دائرة الموت / الإعدام.

في سياق آخر يقول :

"لا شيء لديّ ..... إلا جُبني

وبكائي المشدود إلى أذنيّ" [ص٥٠٣]

في هذا الأسلوب القصري تتجلى بوضوح الممارسات السلطوية على الشاعر فهو

لا يملك إلا "الجبن" تلك الصفة المكتسبة التي ألزمته الصمت المرور، لذا كان بكاؤه المستمر لما يراه في نفسه من دمامة القمع . يقول :

" بغداد
ما كانت إلا سجناً
يلتف بجدران سوداء " [ص٧٢٤]

إن احتراف "الجبن" يؤول حتما إلى نتيجة سلبية ، وبخاصةٍ إذا كان جبنا مكتسبا لذا كانت بغداد في عين "بلند" سجنًا كبيرًا ملتفًا بجدران سوداءَ ، هذه الفكرة لا يضعها الشاعر أمام أعيننا بمباشرة آلية ، إنما يعمد إلى بنية القصر "ما + إلا" التي تؤكد على أمرٍ قد ينكره المخاطب ويشك فيه [1] بما إنها وطنه ، فكيف يتحول الوطن إلى سجن كبير؟ !

يتكئ بلند على بنية القصر بصورة (النفي + الاستثناء) لإثبات الشعور بالكهولة والسقوط والانكسار ، ومن ثم يتلبسه إحساس بعدم الفاعلية والفناء ، وهذا ما يلاحظ في السياقات الآتية:

١- " أنتَ ما أنتَ
غير كومة طين .
فيك
ما في التراب الحقير من أشياء " [ص٢٥]

٢- " أبغي سموا ولكن
حوّاء فيّ وآدمْ
ولست إلا ظلالاً .... لرقصة تتقادم
ولست إلا ترابًا
قد لثته السنون " [ص١٠٩]

---

(١) يرى عبد القاهر أن "إنما" تنكر بأمر ثابت ومعلوم وليس موضع إنكار ، أما استعمال النفي والاستثناء نحو " ما هذا إلا ....." فيكون لأمر ينكره المخاطب ويشك فيه .

٣- " سأرجع للفناء كأنني
ما جئت إلا أن أكون فناء
ولأشتري كفنا
أضم بجوفه
أدوار عمر قد مضين هباء " [ص١٤٤]

فالسياق الأول يدخله عنصر تعبيري له دلالته . وهو التجريد ، وعن طريقه يخاطب الشاعر نفسه، موضحا حقيقته التي تنحصر في بنية قصرية ترتكز على " ما" التي تكون مهمتها محددة بمساحة زمنية محددة هي الحال ، و"غير" كأداة استثناء ، والتي تم إردافها بأسلوب خبري أيضا يعتمد على حركية التقديم والتأخير.

" فيك ما في التراب الحقير من أشياء"

ومن ثم يتلبس الشاعر إحساس بالخيبة في عدم السمو والعيش في عالم الطهر، وهذا ما يؤكده السياق الثاني الذي يؤكد فيه على كونه ترابا منتنا قد نتنته سنون الآثام ، التي ما جاءها إلا ليكون فناء كما يقول في السياق الثالث.

يسهم أسلوب القصر بصورة واضحة في التأكيد على معاناة الشاعر العامة وهي الغربة . وبما أن القصر يقدم بنية النفي وبنية الإثبات بما فيهما من دلالة الحضور والغياب فيُعد استخدامه في هذا الشأن أمرا ذا أهمية كبيرة ، وذلك على ما في الغربة من إثبات للذات في مكانٍ ونفيها من مكانٍ آخر، يقول :

" لكني يا جدي
وبما أورثني حبك لي
سأموت غداً ، لأظل أموت .
وفي ألفِ غدٍ
ويدي لن تحملني إلا في هذا القيد أو ذاك القيد
لن تحملني إلا وطنا ملعونا

إلا اسما ملعونا

يتململ في الغل وفي رقم من أرقام

السجن

إلا الغربة تبحث عن معنى للوطن " [ص٤٤٤]

فبنى القصر المتعددة في السياق السابق تنفي في شطرها الأول الوجود الفعلي للشاعر في وطنه " لن تحملني " والنفي بـ "لن" هنا يؤكد على شدة قسوة الوجود الفعلي ومرارته على أساس أن النفي بـ " لن" آكد من النفي بـ "لا" [1] . وتثبت الوجود الفعلي للغربة – في شطرها الثاني – ، وهذا الوجود المثبوت بالفعل هو :

- القيد
- الاسم الملعون
- السجن

وإثبات هذه العناصر في النص تؤكد على مأساته التي ظل يوضحها طيلة إبداعه الشعري.

(٣/٢) لا يطرح الشاعر رؤيته لواقعه في شكل إخبار وتقرير ، بمعنى أن الأسلوب الخبري بتنويعاته المختلفة لا يصبح الأداة التعبيرية الوحيدة في يد الشاعر، وإنما يعمد إلى استغلال طاقات أخرى للغة ، وهي ما يسمى الأسلوب الإنشائي.

وعلى الرغم من أن ثماني عشرة قصيدة من قصائد بلند تسير في اتجاه واحد خبري أي تخلو تماما من أي أسلوب إنشائي[2]، إلا أن هذا العدد من القصائد لا يكاد يمثل نسبة صادقة لنبني عليها مقولة نقدية مفادها أن ثمة قصائد خبرية وأخرى إنشائية . ولكن – كما أوضحنا من قبل – أن ظهور الأساليب الإنشائية في النص من شأنه أن يحدث تلوينا في أسلوب النص ، فيبعث فيه

---

(١) د. ابراهيم انيس : من أسرار اللغة ، ص١٨٥ .

(٢) القصائد هي : (١) النهر الأسود [ص٦٩]، (٢) انتظار [ص٨٧] ، (٣) شكاية مهمل [ص٩٧] ، (٤) عبث [ص١٩٧]، (٥) عقم [ص ٢٠٥] ،(٦) شيخوخة [ص٢٤٩] ، (٧) أولئك الرجال [ص٣١٧]، (٨) غدا هنا [ص٣٣١] ، (٩) قال لنا شيئا [ص٣٤٧] ، (١٠) بعد ساعات [ص٣٥١] ، (١١) بين هاجسين [ص٣٦٩]، (١٢) اختناق [ص٤١١]، (١٣) التكوين [ص٤٣٥] ،(١٤) مسيرة الخطايا السبع [ص٥٠٥] ، (١٥) نصب الحرية [ص٦٧٩] ، (١٦) قطرة دم [ص٦٨٣]، (١٧) إلى حنظلة [٧٠٣] ، (١٨) وانصرفت [ص٧٢١]

الجدة والحيوية ، ودراسة الأسلوب الإنشائي في مرحلة بحثية مستقلة لا يؤكد على هذه المقولة الجائرة ، لكن طبيعة الدراسة الأسلوبية هي التي اقتضت هذا التقسيم ، على اعتبار أنها – أي الدراسة – تسعى إلى تفتيت بنية النص لوضعها تحت مجهر التحليل، ومن ثم التعرف على أهم لبنات البناء الشعري.

تتمثل أهمية الأساليب الإنشائية في أنها أساليب ذات تأثير شديد على المتلقي لأنها تدفعه نحو المشاركة في إنتاج النص ، فالمتلقي يقف متلقيا أوامر الشاعر ونواهيه وتساؤلاته ومن ثم يتحول دوره إلى مشارك في صناعة النص ، لذا تراه قريبا من انفعالات الشاعر وأزماته العاطفية الحادة ، وهنا يؤكد الأسلوب الإنشائي – مرة أخرى – على الطابع التخاطبي الخاص للغة الشعرية "بمعنى حضور مخاطب حقيقي محتمل في ذهن الشاعر عند تشكيله لرسالته"[1]

كما أن الأساليب الإنشائية – الطلبية على وجه الخصوص- لها القدرة على إنتاج دلالات متعددة تجاوز دلالتها الأصلية التي تسهم في إضفاء حيوية على الصياغة الشعرية وكسر عناصر الثبات التي قد تسيطر على الصياغة الخبرية في بعض مستوياتها الأسلوبية.

يرى د. الطرابلسي أن عنصر الحيوية في الأساليب الإنشائية ينتج عن أربعة عوامل رئيسة لا تستغني عنها – أو عن بعضها- الأساليب الخبرية، ولكنها لا تقوم عليها أساسا كما تقوم الأساليب الإنشائية :

أول هذه العوامل : العامل الصوتي، فمن مقومات التراكيب الإنشائية وبخاصة الطلبية النغمة الصوتية ، فهذه لا تنخفض في آخرها لبقاء الكلام في حاجة إلى جواب القول ، أو استجابة بالفعل ، أو تعليق ، أو ما من شأنه أن يجعل الكلام منفتحا غير منغلق.

وثانيها : العامل النحوي أو الصرفي : فالتراكيب الإنشائية ترتكز على أدوات خاصة كالأداة في الاستفهام ، أو صيغ معينة تبنى عليها بعض عناصرها (كصيغة الأمر).

وثالثها: العامل المعنوي البلاغي: فمن مقومات هذه الأساليب - في ظاهرها - الترجمة عن

---

(١) شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري، ص٢٥٩

الانطباعات العاطفية دون المقررات العقلية، فهي لا تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل أكثر من حقيقة العلم وصادق الرأي.

رابعها: العامل النفسي المنطقي ، فهذه الأساليب تنبئ بقيام حوار وقد تفضي إليه ، وقد لا تفضي، وبحسب ذلك تتلون معانيها ودلالتها[1].

إن هذه العوامل تعمل على تنشيط النص إذا دخلته ، وتفصح أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة الشاعر إلى مساهمة المتلقي الذي يتحول فيها من مجرد متلقٍّ إلى طرفٍ مشاركٍ.

ونظرا لقدرة الأساليب الإنشائية على نسج خيوط اتصال متينة بين المبدع والمتلقي فقد صنفتها الدراسات البلاغية الحديثة ضمن ما يعرف بـ " أشكال الاستعانة " وهي تشمل الأشكال التي كانت الخطابة الكلاسيكية تفهمها على أنها أشكال مواجهة للجمهور"[2].تسير هذه المرحلة البحثية في خطوتين :

الأولى: رصد الأساليب الإنشائية اعتمادا على الحصر والإحصاء .

الثانية : الكشف عن قيم هذه الأساليب البلاغية ، وذلك انطلاقاً من أن التحليل النقدي لنمط من الأساليب لا يقتصر على عمليات الحصر والإحصاء " بل لابد أن يبين أوضاعها المحددة ، ويكشف عن علائقها المتناغمة أو المتنافرة بالتركيز على مظهرين أحدهما : معرفة التوظيف البلاغي لهذه الأشكال، وقياس مداه ووصفه ، والآخر محاولة اكتشاف الأهمية النسبية لبعض هذه الأشكال في نص معين على ما سواه ودورها في تكوين بنيته "[3].

سنتوقف – إذن – عند دراسة خمس بنى إنشائية في شعر بلند الحيدري محاولين الكشف عن معدل تكرار استخدامها ، وكيفية التعويل عليها لإنتاج أدبية النص.

---

(١) د. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص٣٠.
(٢) د. أسامة البحيري : تحولات البنية في البلاغة العربية ، ص٩٦ .
(٣) د.صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص٢١٧

(١/٣/٢) تعد بنية التمني من أولى البنى التي تناولها البلاغيون في مبحث الإنشاء الطلبي "وأولويتها تتأتى من مؤشرها الإعلامي (التمني) الذي يشير إلى بعدين متلازمين فيها، البعد الداخلي، أو كما يقول البلاغيون "الأحوال القلبية"، والبعد الخارجي المتمثل في الإنتاج الصياغي"[1]

فالبعد الداخلي: يحتوي على الرغبة المحبوبة الدفينة (الأحوال القلبية).

والبعد الخارجي: وهو الواقع الخارجي الفعلي الذي يحتوي على الشيء المحبوب الذي لا يطمع فيه لأنه مستحيل، أو بعيد الحصول.

وقد قمت الدراسة بإحصاء الصيغ التي اعتمد عليها "بلند" في إنتاج بنية التمني، فجاءت "ليت"، وهي الأداة الرئيسة لأسلوب التمني مرة واحدة، و"لو" المفرغة من دلالة الشرط ست مرات، و"عَلّ" المفرغة من دلالة الترجي مرة واحدة، كما أسهمت صيغة "أريد أن" في إنتاج هذه البنية ست مرات.

ومن الملاحظ أن الأداة المختصة لإنتاج التمني "ليت" شحيحة الاستخدام في شعر"بلند" والمرة الوحيدة التي استخدمها الشاعر، استخدمها مضافة إلى ياء المتكلم.

يقول:

" حدثيني
قد أطال الصمتُ .....صمتا
وارتمى في لجج الوحدة مضنى
وابعثي
من جدث الغابر مويّ
هي أجدى أن تعيش الآن منا
فبعينيك
من الأطلال شتّى

---

(١) د. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، ص٢٨٠.

اطلقيها ملء أذني تتغنّى
ليتني أصبح فيها اليوم صوتا
يرقص الأيام /حبا
وهو يغني " [ص٧٣،ص٧٤]

تنتج الأداة "ليت" دلالة النفي في مستواها العميق، أي إن الشاعر لم يكن متكلمًا في وقت التمني، بل كان صامتاً ، أي إن التحول من العمق إلى سطح الصياغة يمر بثلاث مراحل:-

(أ) ليس لي صوتٌ في الليالي.

(ب) أتمنى أن يكون لي صوت.

(جـ) ليتني أصبح صوتًا.

تنتج بنية التمني بـ " ليت" دلالة شعورية انفعالية مفادها أن المتمنى شيءٌ لا يمكن وقوعه، وليس هناك مطمع فيه ، ومن ثم يظل " بلند" في دائرة الصمت المطبقة ولذا كان الأمر في بداية السياق "حدثيني" الذي يبث الشاعرُ من خلاله رغبته في الانعتاق من الصمت الذي أطال صمتا آخرَ أشد وطأة من الصمت الأول.

وإذا كان " بلند" قد استخدم أداة التمني الرئيسة مرة واحدة ، فإنه يستخدم "لو" - على الرغم من وضعيتها الشرطية – في إنتاج بنية التمني ست مرات ، لكن ذلك الإنتاج الجديد يكون بعد عدة تحولات تجري في المستوى العميق " وهي تحولات تحررها من شرطيتها أولا ، وتهيئُ لها إنتاج التمني ثانياً"[1]، يقول :

" أطفئي مصابيحك .....ولنفرق
يا حارس المنار
فالحلم في متاهك الأزرق
قد أتعب البحار
فود لو تنتهي

(١) نفسه ، ص٢٨٢

حكاية البحار

حكاية الطواف في البحار

حكاية اللؤلؤ والمرجان

وود لو يفرق" [ص٣٢١]

لكي تتحقق المهمة الجديدة لـ "لو" فلابد من تحقق بعض المواصفات السطحية حيث ينتصب الفعل بعدها ، وهذه العلامة الإعرابية ترتد إلى المستوى العميق الذي تُضْمَرُ فيه "أن" محدثة هذا الانتصاب ، ومن ثم يأتي التحول لإنتاج التمني على التالي:

١-إن أطفأت المنار ياحارسُ ، فإنه يقع مني انتهاء للسفر.

٢- أتمنى أن يقع منك إطفاء للمنار.

٣- ليتك تطفئ المنار فأنتهي من الأسفار.

٤- أودُّ أن تنتهي.

تسهم "لو" إذن – في تكثيف استحالة الحصول على الشيء المحبوب نتيجة لسطوة الواقع الخارجي، فالحلم الأزرق قد أتعب البحار/ الشاعر، فتمنى لو تنتهي أسفاره "حكاية البحار، وحكاية الطواف في البحار" ، وتمنى أيضاً لو يغرق حتى يتم العناق الحبيب بينه وبين الموت الذي يمثل له عالم الطهارة – كما مر من قبل – ومن ثم يعكس التمني حالة من الرغبة الشديدة في العودة إلى الوطن ، وإنهاء حالة الطواف في البحار وإلا فليكن الموت.

تأتي صيغة "عَلَّ" [(١)]، لتنتج بنية التمني ، وعَلَّ ولَعلَّ من الأدوات التي تنتج الترجي وهو ترقب المحبوب أو المكروه ، " لأن الترجي ليس من أنواع الطلب في الحقيقة لأن المكروه لا يطلب ، ولذا لا ينتصب الجواب بعد لعلّ كما ينصب بعد أنواع الطلب " [(٢)].

---

(١) " عَلَّ " بلام مشددة مفتوحة أو مكسورة لغة في "لعل" ، وهي أصلها عند من زعم زيادة اللام ، وهما بمنزلة عسى في المعنى ، وبمنزلة " أنّ" المشددة في العمل ، انظر مغني اللبيب :١/١٧٤ .

(٢) د. محمد عبد المطلب : البلاغة العربية ، ص٢٨٢ .

وعندما تستخدم "عَلّ" في التمني فإنها تزود بنيته بمعانٍ جديدة تكشف الرغبة الداخلية . وتوحي بإمكان التغلب على الواقع الخارجي المستحيل وتحويله إلى شيء يمكن الحصول عليه . يقول :

" يا سيدتي
إذا ما تناهى إلى صمت ليلكِ صوتي
وكنتُ
على بعض خطو لبيت تقاوى لحالة جرح
فذلك بيتي
فكوني إليّ
فإني تعبتُ
وإني سقطت فلست لليل ولست لصبح
ومسي جراحي عَلّ لنا
لقاء هنا
يصير بنا الموطنا " [ص٦٠٠]

فالشاعر يترقب موعد اللقاء الحميم بينه وبين المحبوبة . وذلك إذا وصل إليها وهي المحبوبة النائية التي يظل واقفا عند أسوارها العالية يسقط ويقوم . منتظرا أحضانها الدافئة في لقاء حميم يصيرُ موطنا له، ومن ثم يدرك بعثه بعد موته.

وإذا ما كانت هذه الصيغ اللغوية تنتج دلالة التمني ، فإن ثمة صيغة خبرية أثيرة يستخدمها " بلند" لإنتاج بنية التمني، وهي صيغة "أريد أن" التي تعكس الرغبة في الانعتاق من شيء مكروه ، وتمني حدوث شيء محبوب . فصيغة "أريد أن" وإن كانت خبرية لفظاً إلا إنها في بنيتها العميقة تنتج معنى التمني ، وهذا ما تمثله قصيدة "أريد أن" [ص ٣٢٧] التي نجتزئ منها السياق الآتي :

" أريد أن
أمد أذني لكل ضحكة
وقهقهة
أريد أن
ألهم ما يبتل ملء دمعة
مبتسمة "

فصيغة "أريد أن" تنتج معنى الإنشاء "ليتني أمدُّ ....." التي تنبئ عن الرغبة الملحّة في التوحد مع الواقع الخارجي لعالمه ، إذ إنه منطوٍ على ذاته ، لا يكاد يخرج عنها ولا يكاد ينخرط بين بني جنسه في الشوارع المزدحمة.

" أريد أن أغور في شوارع مزدحمة
حكاية
أو غنوة
أو ملحمة "

فهذه الصيغة المتكررة في القصيدة ست مرّات تعكس كل واحدة منها رغبة حديدة في الانعتاق من عالمه الكئيب ، في أسلوب التمني – في ضوء ما سبق – " يحتلُّ التعبير عن عاطفة المتكلم مركز الثقل، وإن اقترن بطلب يدركُ مقدمه نفسه صعوبة واستحالة تنفيذه "[1]

(٢/٣/٢) تأتي البنى الاستفهامية في التناول الثاني للبلاغيين ، وتأتي عند بلند في المرتبة الأولى للبنى الإنشائية ، وذلك لأنها من أكثر البنى الإنشائية ربطا بين المبدع والمتلقي ، "إن أقصى درجات التماشج بين أطراف الدائرة (المبدع – المتلقي – العمل الفني) تتحقق حين يوضع المتلقي أمام سؤالٍ لا شك في اختلافه عن الأساليب التقريرية الإخبارية – من ناحية – أو الأساليب التصويرية البيانية – من ناحية أخرى. لأن تلك الأخيرة لا تختلف عن سابقتها في كونها

(١) د. صلاح فضل : علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة ، مجلة فصول ، مج٥ ، ع١ ، أكتوبر ١٩٨٤ ، ص٥٥.

تراكيب جاهزة مهما كانت جدتها وطرافتها ومهما توافر لها من القدرة على الخلق والابتكار فإنها تمنح المتلقي شيئا في بؤرة الخلق ولكن دون أن تضعه هو بذاته في الشيء أو مواجهته "[1]

إن البنى الاستفهامية من أكثر التراكيب اللغوية استدعاء للمثيرات عند المتلقي فهي تقطع رتابة التلقي ، وتمارس إحداث المفاجآت التي تنتهك جمود التوقع لتنشئ جدلية حيوية حركية بين المبدع والمتلقي ، ومن ثم يصبح الثاني فاعلاً أصيلاً في التجربة الصياغية .

وقد قامت الدراسة بإحصاء أدوات الاستفهام ومعدلات تكرارها في شعر بلند الحيدري ، ونتج عن هذا الإحصاء نتائجُ مهمة هي :

١- أكثر أدوات الاستفهام استخداما "ماذا"[2] ثمان وستين مرة. وهي أداة مهمتها طلب التصور، وهي أداة تتفرع عن "ما" المستخدمة خمس عشرة مرة.

٢- تأتي الهمزة في المرتبة الثانية بمعدل ستين مرة ، والهمزة أصل أدوات الاستفهام[3] والبلاغيون يعدونها أم الباب ، إذ إنها تعمل على محوري التصور والتصديق [4] في أن مركز الثقل الإنتاجي لها يختلف تبعا للبعد المكاني للدوال. أي بحسب التقديم والتأخير في بنية السؤال ، وهذا يتيح للشاعر حرية الحركة لإنتاج الدلالة الأدبية .

٣-كما تأتي "هل" في المرتبة الثالثة بمعدل تكرار أربع وأربعين مرة ، وهي أداة إنتاجيتها طلب التصديق ، أي وقوع النسبة التي تجمع بين طرفي الإسناد أو عدم وقوعها كما أنها تتخلص من هذه الإنتاجية في بعض السياقات لتنتج بنية التمني على النحو الذي سنراه.

٤-كذا تأتي "مَنْ" كأداة استفهام عن جنس الأعلام في المرتبة الرابعة ، بمعدل تكرار ثمانٍ وثلاثين مرة.

---

(١) د. عيد بلبع : أسلوبية السؤال ، رؤية في التنظير البلاغي ، ط. دار الوفاء المنصورة، ١٩٩٩ ، ص٧٧.

(٢) أخذت الدراسة هنا بالرأي القائل بأن " ماذا " كله استفهام على التركيب ، انظر مغني اللبيب: ٣١٤/١ .

(٣) نفسه ، ٣٦/١

(٤) إذا كان المستهدف طلب إدراك وقوع نسبة أو علاقة بين أمرين في الخارج أو عدم وقوعها فذلك يعني أن الذي هو التصديق، أما اذا كان المستهدف هو تصور الموضوع أو المحمول أو تصور العلاقة بينهما فهو التصور ينظر البلاغة العربية ، ص٢٨٦.

٥- ثم تتوالى أدوات الاستفهام التي مهمتها طلب التصور بنسب متفاوتة فجاءت "كيف" بمعدل تكرار تسع وعشرين مرة ، تليها "لِمَ" بمعدل تكرار إحدى وعشرين مرة ، ثم "أين" بمعدل عشرين مرة، ثم "لماذا" ثماني مراتٍ ، ثم "متى" سبع مرات فحسب.

٦- ينتج السياق بنية الاستفهام عن طريق التنغيم " Intonation "[١] في مستوى الحوار ، ومن ثم تأتي بنية الاستفهام دون أداةٍ، وقد استخدم "بلند" هذا النمط بمعدل عشر مراتٍ كان أكثرها استخداما في الديوان الثالث بنسبة تكرار أربع مراتٍ.

بيد أن فائدة هذه النتائج لا تتم إلا عند النظر لبنى السؤال في سياقاتها وهي سياقات تحمل شحنات انفعالية وجدانية تعكس فوران العقل وعدم استقراره فالسؤال – بكل تشكيلاته- " يعكس حرارة الشك ، ووهج البحث ، كما إنه هو السبيل إلى برد اليقين "[٢].

(أ) ماذا

يرى خليل عمايره أن "ماذا" كتلة لغوية واحدة وليست مكونة من "ما" + "ذا" ولا علاقة لها بـ "ما" الاستفهامية " ، زيادة على أنهما من بابٍ نحوي واحدٍ وهو الاستفهام وأنها ليست باسمٍ ، ولا علاقة لها بالاسمية ، فهي عنصرٌ استفهام ليس غير ، يدخل على الجملة اللغوية التوليدية ،أو على التحويلية القائمة على التحويل بعنصر الحذف كما يلي :

ثم جرى تحويل بالزيادة عن موضوع الجملة الذي هو مجهول أصلاً ، فجاء عنصر التحويل (ماذا) لِنقل الجملة من الإخبار إلى الاستفهام .[٣]

---

(١) التنغيم مصطلح يشير إلى ارتفاع الصوت وانخفاضه في الكلام ، ويسمى أيضا موسيقى الكلام ، إذ إننا نلاحظ أن الكلام تختلف نغماته ولحونه وفقا لأنماط التركيب والموقف ، ويساعد هذا الاختلاف على فهم المعنى المقصود ، ينظر ، د كمال محمد بشر : علم اللغة العام ، القسم الثاني (الأصوات) ص٢١٢

(٢) د عيد بلبع أسلوبية السؤال ، رؤية في التنظير البلاغي ، ص٩.

(٣) د خليل أحمد عمايره في التحليل اللغوي ، ص١٣٢

يحاول بلند في استخدامه لهذه الأداة أن يخترق الواقع الكثيف الذي يحيط به ذلك الواقع الذي يئن تحت سطوته لتساويه – في نظره- والفناء ، يقول:

" ما جئت إلا كي أكون فناءَ
ولأشتري كفنا
أضم بجوفه
أدوار عمر قد مضين هباءَ
ماذا جنيت لأحمل النيرَ الثقيلَ
ليمنا
ورجاء " [ص١٤٤]

فبنية السؤال ، تنم عن مدى المعاناة ، التي تدفعه نحو التحسر على الحال ، فهو لم يجن شيئا لتضعه تلك الجناية تحت وطأة النير الثقيل ، وهو لم يقترف جُرما في حياته إن جرمه الوحيد – في نظره – هو بقاؤه ضمن الأحياء ، ومن ثم كانت أداة الاستفهام بما إنها تستفهم عن مجهول دعوة لمشاركة المتلقي للشاعر في إيجاد تفسير لما فيه من حال.

تعبر الأداة "ماذا" عن الضياع والقلق ، وعدم تحديد الهدف المنشود ، ومن ثم هي أشبه بأداة استكشاف في يد الشاعر، يقول اعتمادا على أسلوب التجريد.

" ماذا تريد ؟
ماذا تريد ؟
أيها الظل الشريد
ماذا تريد ؟ " [ص ٢٧٧]

فتكرار الأداة في مساحةٍ إبداعية ضيقة من شأنه أن يعكس قلق الشاعر وعدم تحديده الهدف الذي يسعى إليه ، ومن ثم ضياعه في طرقات الغربة ، ومن ناحية أخرى يثير هذا التكرار ذوق المتلقي الذي ينفعل وجدانيا مع الشاعر لاستكشاف ما الذي يريده في هذا الواقع المرير.وهذه الدلالة – أيضا – تحددها في السياق الذي

obeikandl.com

" كأس
وأغنية
وامرأة عربية
ماذا تحاول أن تكون
... ماذا تحا...." [ص٣٠٣]

فعلى الرغم من اجتماع النشوة الحسية (الكأس/ المرأة) إلا أن الشاعر لا يعرف له وجهة ، فالسؤال يعبر عن قلق مستمر، وإحساس بالضياع ، هذا الإحساس المتلبس بداخله يعيد بنية السؤال تارة أخرى ، لكن مع اقتصادٍ في شكله الكتابي " .....ماذا تحا ....."

ولما كانت الأداة " ماذا " تحمّلُ المسؤول مهمة الإجابة ، ومن ثم وضعه موضع الحاضر الكائن ، فإن "بلند" يتكئ عليها لإنتاج نزعة استنكارية من موقف "بغداد" منه يقول :

" بغداد
يا سطوة غل
يا وجلاً أسودَ .....يا خجلاً يغرق في الوحل
ماذا لكِ فيّ.....وماذا تركت أيامك لي ....؟!
أكثر من موتك في جرحي يا بغداد " [ص٥٣٨]

وحين يضع الشاعر "بغداد" موضع المسؤول . فهو لا يطلب إجابة صراحة واضحة وإنما الشأن تبيين التراكمات السلبية التي تركتها بغداد في نفسه وهنا تتولد دلالة الاستنكار لما فعلته به ، مما يجعله يفر منها بعد ما رأى فيها الموت في كل مكان.

إن أهم التراكمات السلبية التي زرعتها " بغداد" في صدر"بلند" الصمت . ذلك المرض الفتاك الذي أصيب به وقومه عن عمدٍ ، لذا تراه يتساءل ماذا أبقى حراس الوطن له يقول:

" ولأني أقسمت لكل الحرس
أن أصبح أجبن من وطني
أجبن من أن أسأل ماذا .....؟

قلها ...قُلها
ماذا أبقوا من وطني
غير الأحداث الحبلى بالعفنِ
للآلة أبيـــات حذفها الرقيـــب" [ص٦٧٢]

يخرج بلند – هنا – عن دائرة صمته عن طريق أداة الاستفهام "ماذا" ، فيبدو – في بادئ الأمر – مترددا في طرح السؤال "ماذا ....؟" إلا إنه يمتلك الجسارة المفتقدة وأكمل سؤاله "ماذا أبقوا من وطني ....." ، ويبدو أنه حين خرج عن اللغة الإخبارية وعمد إلى السؤال الذي هو من زخارف القصيدة ، يبدو أنه ارتكب فعلا فاضحا في الطريق العام ، لذا يتدخل "مقص الرقيب" ويقطع سلسلة من التساؤلات النارية فيقوم بقص ثلاثة أبيات يعبر عنها الشاعر باختزال لغويّ مدهش أكبر تأثيرا من ذكرها ، فيكتب الجملة بخط كتابي أصغر من خط القصيدة "ثلاثة أبيات حذفها الرقيب" ، إن هذا الحذف ليعبر عن مأساة الأديب في الوطن العربي بأسره ، فمقص الرقيب يرى بعينين تختلف – بلا شك – عن عين المبدع أيما اختلاف، فالمبدع يكشف عن الحقائق وإن كانت قبيحة ، والرقيب يقدم للمتلقي كل ما هو متالي وجميل في محاولة لتدجين القارئ وتمرينه على الصمت ، يبتعد الشاعر – إذن – عن الكلام المأفون ، ويضع أمام المتلقي وطنه بصورته القبيحة

" ماذا أبقوا من وطني
غير الأحداث الحبلى بالعفن"

والرقيب يأبى إلا الكلام المأفون الذي يصيب الذهن بحالة من الاستقرار والطمأنينة الزائفة – إن السؤال الذي يقدمه "بلند" في هذا السياق وخزةٌ في جنب حراس الوطن الذين يعتبرون الإبداع فعلاً فاضحا، فيمارسون هوايتهم في مصادرته وحجبه عن الناس.

(ب) الهمزة:

للبلاغيين حديث طويل عن الهمزة كأداة استفهام من حيث إنها أم الباب وإنتاحها للتصور والتصديق ، ودخولها على الواو والفاء وثم ، وإمكانية حذفها من السياق اعتمادا على القرينة ، وتركيب الجملة الاستفهامية بعدها من حيث التقديم والتأخير ودخولها على الاس

والفعل ، إلا إنها بالفعل أولى [1]. وخروجها عن الاستفهام الحقيقي إلى ثمانية معانٍ ذكرها ابن هشام في المغني [2]، لكنّا – من محصول كل ذلك – نتوقف عند فاعليتها في النص الشعري ومدى نجاحها في إنتاج الدلالة ، يقول بلند :

" جئتم مع الفجر
وكنا هنا
نُقتل في صمتٍ ولا ندري
أيصلبُ الإنسان
أتحرقُ النيرانُ
بيوتنا
صغارنا
لأننا نحلمُ بالفجر" [ص٣١٤]

تنتج الهمزة هنا دلالة الإنكار التوبيخي الذي يقتضي وقوع ما بعده ، ومن ثم يُلام فاعله ، وهذه الدلالة تعبر عما واجهه الشاعر من بطش سلطوي عمل على سفح الأحلام وقتل الحياة بتقتيل الصغار وحرق البيوت ، تتكثف دلالة الإنكار التوبيخي أكثرَ عندما نقرأ قول الشاعر: "لأننا نحلمُ بالفجر..." هل مجرد الحلم بالنور ، وبالفجر رمز النقاء والبكارة جريمة تعاقب عليها السلطة ؟ لذا كان الإنكار الذي عن طريقه يواجه " بلند" سلطة غاشمة ، وكان التوبيخ على ما تراه السلطة من جرم ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فالشاعر بوضع بنية السؤال هكذا :

* الهمزة فعل ← أ + يُقْتَلُ
* الهمزة فعل ← أ + تحْرقُ

يكثف من حدة اللوم عن طريق الشك في حدوث الفعلين أصلا (يقتل/ تحرق) وكأنّ قتل الإنسان وصلبه شيء عظيم الضرر لا يحدث أبدا في ظل دين يدعو إلى عدم سفك الدماء وفي ظل

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص١٨٠
(٢) ابن هشام الأنصاري : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ١/٣٩، ٤٠ ، تحقيق محيى الدين عبد الحميد.

عالم يموج بالنداءات التي تحفظ للإنسان – أيًّا كان – حقه في الحياة .

من الدلالات الأسلوبية التي تنتجها الهمزة دلالة التهكم ، والتهكم قد يكون صادرا عن نفسٍ مثقلةٍ بالهموم ، وهنا يكون التهكم أشبه بالبكاء وإظهار التحسر ، فحين يأمر "أبرهة الأشرم" برجوع الشاعر لوطنه ، تسيطر على الثاني روحٌ تهكمية تكتنفها دلالة تعجبية ، إذ إن الأمر بالرجوع جاء بعد فوات الأوان ، يقول بلند :

" – أتقول : تعود غدًا ؟!
أأعودُ لمن .....؟!
ألبيتي ؟
أجثة طفل ميت؟
أكومة أحجارٍ مُسِخَتْ أطلالاً
تجهش في الصمتِ
الطفلة
أأعود لأبحث عن بنتي
في كومةِ أحجار
الطفل ميتٍ
أأعود لأبحث عن بُقيا خدعه " [ص٧٩٥ – ص٧٩٦]

فبعد أن فقد بيته فصار إلى أحجار ممسوخة ، وبعد أن فقد ابنته تحت تلك الحجارة وبعد أن مات طفله، لمن يرجع إذن؟! ، فالسياق بما يحويه من تسعة أسئلةٍ يقدم دلالة تهكمية مريرة. كذا تتكثفُ دلالة تعجبية من أمر الرجوع بعد مضي الوقت ، لمن يرجع إذن بعد فقد الأهل والمال والولد ليبقى – إذن – وحيدا في غربته.

(جـ) هل :

وهي أداة استفهام إنتاجيتها طلب التصديق أي وقوع النسبة التي تجمع بين طرفي الإسناد أوعدم وقوعها ، وهي صالحة للتعامل مع الجملة الفعلية والجملة الاسمية [1].

وقد اعتمد "بلند" على أداة الاستفهام "هل" في التعبير عن الإحساس بالقلق وعدم التحديد والخوف والضياع ولا شك أن ذلك قيمٌ نفسية مؤثرة ، فقصيدة "حب قديم" [ص ٢٥٩] تقوم على بنية السؤال "هل تذكرين" التي تتكررُ راسياً في القصيدة أربع مراتٍ ، ومن خلال هذا التكرار وتوزيعه الإستراتيجي على جسد القصيدة [مرة ← مرتين ← مرة] يكشف عن حالة من القلق وعدم الثقة في المحبوبة كما إنه يعبِّرُ عن انفلاتها منه ونسيانها له رغم ما كان بينهما من حب ، يقول:

" وأتى القطارْ
وتصالحت أيدٍ كثار
إلا .....يدي
هل تذكرين .....إلا .....يدي
كانت هناك مهيأة لأجلِ موعدِ
لكنّ عبرتِ
عبرتِ لم تتلفتي
لم تنشدي سري الدفين
وضحكت مثل الآخرين
أما أنا
فلقد خجلتُ
خجلتُ من حبي المهين " [ص٢٦٠]

تأتي بنية السؤال "هل تذكرين" لتقطع حبل تنامي الأحداث المسرودة ، وجاء هذا القطع كوسيلة اتصال مع المحبوبة الناسية التي انسحبت من أمامه دون أن تلتفت لسلامه ، كان السؤال

---

(١) د. محمد عبد المطلب - البلاغة العربية ، ص٢٨٨

بمثابةِ دعوةٍ للتذكر وإعادة الود المنصرم بينهما .

إن شعور "بلند" بالغربة يتنامى أكثر حين تنهار قممٌ تحررية شكلت فكره في مرحلة من عمره ، وحين تنهار إحدى هذه القمم بالقتل يفقد الشاعر اتجاهه ، ويظل متخبطا لا يدري له وجهة ، لذا تراه بعد قتل "جيفارا" قائد الحركات التحررية في العالم يسقط في حالة من التخبط وعدم تحديد الهدف ، يقول :

" هل مات جيفارا

كلا ....كلا قريتنا مائت

هل أبحث عن تروتسكي

كلا .....كلا

فمدينته المهجورة في رحلة شمس

هربت كل شوارعها من بين أصابع الخمس)) [ص٥٦٤]

إن موت زعماء التحرر يمثل انسحاب لمدنهم الفاضلة من وجدان الشباب العربي ومن ثم كانت بنية السؤال كاشفة عن دلالات الحيرة والقلق وفقدان الإتجاه ، كذا كان الأمر حين مات الشاعر الإفريقي"تشكايا" يقف بلند مبهوتاً لايصدق موت صديقه ، يقول :

"هل مات تشكايا ....؟!

أقلمل في ألف سؤال عن معنى الموتِ.

أقلمل في الحرف لأحرج هذا الصمتِ" [ص٧٤٥]

فالسؤال على ما يحمل من دهشة وعدم تصديق لحقيقة الأمر، إلا إنه يمثل حالة من حالات التخبط، لذا أردفه الشاعر بالجملتين الخبريتين:

أقلملُ .....

أقلملُ .....

تتميز " هل" بإمكانية إنتاج دلالة التمني في بنيتها العميقة ، وذلك حين تفرغ من دلالة الاستفهام ، وذلك ما نلحظه في السياق الآتي .

" هل لي أن أسألَ ليلك أن يستر عاري
هل لي أن أغسلَ في الظلمة أوزاري؟ [ص٦٣٦]

فدلالة التمني تتولد من خلال عدة تحولات من العمق إلى السطح:

ليس لي ما يستر عاري.
أتمنى أن يكون لي ما يستر عاري.
ليت لي ما يستر عاري.
هل لي أن أسأل ـــلي يستر عاري.

فالتحولات تنتج تراكيب صحيحة نحويًا أولا ، وتتيح لـ "هل" أن تمارس فاعليتها في التخلص من الاستفهام إلى التمني ثانيا ، ثم تدفع التمني إلى إطار الممكن ثالثاً، وخاصة أن الشاعر في هذا السياق كان واقفاً على أسوار بيروت يستحثها لتأوبه "[1].

من الخصائص الأسلوبية لأداة الاستفهام "هل" اعتمادها بنية تحتية خبرية مؤكدة وفيها يتخلص السؤال من دلالة الاستفهام الحقيقي الذي يطلب الإجابة بـ "نعم" أو "لا" وينتج دلالة خبرية مؤكدة بـ "قد"[2] ، وحين تكون البنية التحتية مؤكدة بـ "قد" فإنها تحقق الحال التي ينشأ فيها النص ، عن طريق دخولها على الفعل الماضي ، يقول :

" بغداد
هل شاهت أحلامُك فانتحرت
بين يديّ جلاد
هل جفت كل لياليك فما عادت
إلا أرضا بورا وجرادْ " [ص٨٠٩]

فالبنية العميقة تعتمد على الإثبات بتوظيفة " قد" التحقيقية ، ومن ثم يكون الهدف من السؤالين السابقين تأكيد الحال التي آلت إليها بغداد - في نظر الشاعر- وتكون الإنتاجية الجديدة

---

(١) قصيدة إلى بيروت الحجر الباني ، ص٦٣٣ ، وما بعدها من الأعمال الكاملة
(٢) يأتي "هل" بمعنى "قد" ، وعلى هذا فسر أكثر المفسرين قوله تعالى﴿ هَلْ أَتَىٰ عَلَى ٱلْإِنسَٰنِ حِينٌ مِّنَ ٱلدَّهْرِ....﴾ [الإنسان ١] على معنى " قد" ، ينظر الإتقان في علوم القرآن ٢٥٣/٢

للسطرين السابقين كالآتي: "بغداد ، لقد شاهت أحلامك ، وقد جفت لياليك ....".

(د) مَنْ :

تأتي "مَنْ" للسؤال عن جنس الأعلام" فهي عند النحاة اسم استفهام عن العاقل ولما كانت "مَنْ" للعاقل فلا يجوز أن يستفهم بها عن شيء ، ولا يجوز أن تقع موقع الصفة ويستفهم بها عن النكرة والمعرفة [1] ، ولما كان إنتاج "من" استفهاما عن عاقل ، فهذا يعني غيابه صياغيا من السياق ، ومن ثم فهو بعيد عن عالم النص يسعى الشاعر بإدخاله إليه وهذا العاقل المستفهم عنه يمثل حالة من حالات السكون النفسي ، وإلا لماذا يستفهم عنه يقول :

" واليوم كفنا السكون ولم نزلْ

نربيع عمرينا

فمن يرثي لنا " [ص ٤٥]

فعدم وجود الآخر المستفهم عنه د "من" يمثل الوحدة القاتلة التي يحياها الشاعر تلك الوحدة التي أكلت سني عمره ، وهو لم يزل بباب السنين ، إن وجود الآخر من شأنه أن يواسي وحشة الشاعر ، ويضمد جراحه ، لذا كانت الحاجة إليه بعد أن فُقِدَ صياغيا وحضوريا عن الشاعر.

(هـ) كيف :

تخرج "كيف" عن دلالتها التي يستفهم بها عن الحال إلى دلالة تعجبية تتخلق عن طريق التنغيم الصوتي الذي تتعرض له بنية السؤال ، ومن ثم يحمّلها الشاعر دلالات الدهشة التعجبية لما يراه في واقعه من أوضاع غير صحيحة ، فالبراءة في معجم السلطة تُعد تهمة يحاسب عليها من يتمتع بها ، لذا كانت دلالة التعجب التي تكتنفها الدهشة المرورة يقول :

" قل لي :

كيف غدتْ في جبل النقمة

كل براءاتك تُهمة

كيف غدوتُ الرقم المطعونا

---

(١) د. خليل عمايره في التحليل اللغوي ، ص١٣٣ .

الاسم الملعونا
والوطن المطعونا"
كيف غدوت – وباسم براءاتك – يا جدي
الوطن المطعونا " [ص ٤٤٧]

إن البراءة التي كان يحملها الجد أصبحت في ظل الوطن المطعون تهمة ، وهنا تكمن الرغبة في الارتداد لعصر الجد / الإنسان .

" يا جدي
هل لي أن أبعث في أمسك ....." [ص٤٤٧]

(و) لِمَ :

وهي أداة استفهام يستفهم بها عن السبب ، سبب حدوث الفعل ، سواءً أكان فعلا إيجابيا أم سلبيا ، وتمثل – في يد الشاعر- رأسَ حربةٍ يحاول أن يخرج بها عن دوائر الأحداث غير المعللة ، نلاحظ ذلك بوضوح في قصيدة "لِمَ لمْ يعتذروا" ، إذ يتكرر السؤال ثلاث مرات بدءًا من العنوان ، ومع كل مرة يتكثف الإحساس بالمواجهة الفادحة مع الغربةِ حتى في يوم احتفاله بعيد ميلاده ، يقول :

" منتصف الليل ..... الواحدة .....الثانية .....الثالثة
ما من أحد
الرابعة .....الخامسة
ما من أحد
هل شتّ بهم وعد عن وعدي
هل نسي الكل بأني اجتزت الستين
بثلاث سنين
وبأن الموعد
قد لا يصبح مرئي في وعد
الشمعة تجمع آخر ما بقي منها

وسؤال يلتف على شفتي
ويفور بعيدًا في الصمت
لِمَ لَمْ يعتذروا.....؟!
لِمَ لَمْ يعتذروا.....؟! " [ص٨٠٤]

سلسلة من التساؤلات الممزقة بين النطق والصمت يحاول الشاعر من خلالها إيجاد العلة في عدم مجيء الأصدقاء على كثرتهم . لكن النتيجة تبقى هي القائمة بعد طول انتظار ، ونصادف صورة رأس مرماة على منضدةٍ ، والشمعة تتآكل بجوارها.

(ز) أين :

ويستفهم بها عن المكان ، وحين يفقد الشاعر تحديد المكان ، فإنه – بالضرورة – يفقد اتجاهه ، ومن ثم يسير بلا هدفٍ أو هويةٍ . وقد يفقد مكان وجود الأشياء ، ومن ثم يفتقد وجودها الفعلي في حياته، يقول:

" وكنا
نسألُ من أين ستأتي المنى
من أين
لن تأتي
لن تشرق الشمس
ولي بيتي
تهور في الموتِ
أقدام أطفالي بلا صوتِ
من أين
لن تأتي " [ص ٣١٤، ص٣١٥]

السؤال عن مكان "المنى" يقتضي السؤال عن كنهها نفسها ، ومن ثم فقدانها في حياته تمامًا ، لكن من أين ستأتي تلك المنى ، وعناصر النفي المستقبلي متواحدة في النص وبقوةٍ ثلاث

مراتٍ [لن تأتي- لن تشرق - لن تأتي] فهذا الوجود المكثف لعنصر النفي يعيد بنية السؤال تارة أخرى بنبرة مريرة "من أين ...." إن المنى والشمس أشياء ليست لها حضور في عالم الشاعر الفعلي ، فهو يستفهم عنها ، أما الموت ، والصمت فهي عناصر حاضرة بعيدة عن الاستفهام .

(ح) أي :

تعتمد بنية السؤال بـ " أي " التمييز بين أحد المتشاركين في أمرٍ يعمهما ، " ولابد في هذه البنية من وجود منطقة مجهولة تسعى الأداة للكشف عنها " [1]. فحين يقول بلند :

" أيّ سر كروعة الخوفِ
جاثٍ
بين جفنيك موغل في شجونك
كلما أدلف المساء تمطى
ألعوان الذهول فوق جفونك " [ص ١٢٥]

نجد أن " السر" منطقة دلالية مجهولة تسعى الأداة لتخصيص طبيعتها ، ومن ثم ترتد البنية إلى العمق على نحو تمييزي ، أي : " ما الذي يميز السر الذي كروعة الخوف في عيونك ....." إن هذا السر المسؤول عنه سرٌّ ليلي يولد في الظلماء ممارسا سلطته كالأفعوان.

(ط) الاستفهام بلا أداة :

على الرغم مما تحققه أدوات الاستفهام من اقتصادٍ في التعبير اللغوي [2]، إلا أن بنية السؤال قد تأتي بلا أداةٍ ، والذي يؤدي هذه البنية في شكلها الأكثر اقتصادا النغمة الصوتية أو التنغيم "*Intonation*"[3]، والنغمة الصوتية " أصل في اللغة المنطوقة واللغة المنطوقة أصل اللغة "[4].ولما كانت النغمة الصوتية هي التي تنتج بنية السؤال المحذوف الأداة ، فإن مكان تواجدها –

---

(١) د. محمد عبد المطلب : البلاغة العربية ، ص٢٩١ .

(٢) يرى ابن جني أن أدوات الاستفهام ، وأسماء الشرط تحمل في طياتها الإيجاز ، فمن ذلك قولك: كم مالك؟ ألا ترى أنه قد أغناك ذلك عن قولك : أعشرة مالك أم عشرون أم ثلاثون.....ينظر : الخصائص ، ٨٣/١.

(٣) يعد التنغيم أهم وسيلة للتفريق بين حالتي الإثبات والاستفهام. ينظر: علم اللغة العام القسم الثاني (الأصوات) ص٢١٢.

(٤) د.خليل عمايره : في التحليل اللغوي ، ص١٤٨.

إذن – يكون ضمن أسلوبٍ حواريٍ بين طرفين ، وذلك اعتمادا على ما ينتجه التنغيم وتعبيرات الوجه من دلالات . التنغيم – إذن – ((تغييرات موسيقية تتناوب من صعودٍ إلى هبوط أو انخفاض إلى ارتفاع حسب المشاعر والأحاسيس التي تنتابنا ... فنغمة الاستفهام تختلف عن نغمة الإخبار، ونغمة النفي تختلف عن نغمة الإثبات)) [1]

ونلاحظ ذلك في السياقات التالية :

١- " وأشرتِ .....أنتَ
أأنا
أجَلْ
وبلا خجل
كانت تشيرُ يداكِ .....أنتَ
أجلْ
وأنتِ....." [ص٣٤١]

٢-" وأنتَ.....
أمّا أنا .....ما زال مجدافي في زورقي " [ص٤٢٢]

٣-" أمؤلمٌ أن تلبس الحذاء كل يوم
أجل .....أكره أن أنزعَهُ
أكره أن البسه
تكرهه..." [ص٥٦٨]

٤- " قالت : وخطابي
قلت لها : صحراء ربداء
توجزها نقطة حبر" [ص ٧٠٠]

في هذه السياقات يأتي القول الشعري في أسلوب حواري بين الشاعروآخر ومن ثم يأتي

(١)عبد الكريم محمد الدلالة اللغوية عند العرب . ط دار توبقال، الدار البيضاء (د ت)، ص١٧٨

الاستفهام بلا أداةٍ اعتمادا على التنغيم الصوتي القائم في لغة الحوار، ففي السياق الأول يكون الحوار بين الحبيبين حواراً بالعينين فحسب بعد تعطل لغة الكلام إذ إن عودة الحبيب تمثل دهشة كبرى للمحبوبة الأمر الذي يجعلها تقف متسائلة : أهو؟ أم شخص آخر،والعجيب أن يكون نفس الشعورقد تلبس الشاعر في نهاية السياق"وأنت ".

وفي السياق الثاني نجد أن السؤال من الجانب الآخر يأتي محملاً بشحنةٍ يكتنفها الحزن والأسى على هذا الحبيب الراحل . وفي السياق الثالث يكون الحوار بين الأب والطفل العنيد الذي يرى حذاءه عامل بعدٍ بين قدميه وبين أرض الوطن . ولذا يكره أن يلبسه ، كذا يأتي السياق الرابع بنفس الأسلوب الحواري الذي يعتمد على السرعة والراشقة الأدائية.

يدخل الاستفهام إذن في المنظور البلاغي عندما يتجاوز دلالته الأصلية التي هي طلب الفهم إلى دلالات متعددة ينتجها السياق في إطار التجربة الإبداعية ، كالإنكار أو التقرير أو النفي أو التعجب أو ما إلى غير ذلك .

إن السمة الأسلوبية لبنى الاستفهام في إطار فن الشعر ليست سمة استخبارية فالشعر لم يكن فناً تقريريا حتى يأتي الاستفهام فيه للاستخبار عن أمر بـ " نعم " أو " لا " ولكن النص الأدبي كما يقول "ريفاتير" فريد من نوعه دائماً . وهذا التفرد أبسط تعريف يمكن أن نقدمه للأدبية.[1]

(٣/٣/٢) عنى البلاغيون ببنية الأمر عناية لا تقتصر على كونها بنية إنشائية طلبية وإنما تجاوزها إلى كونها بنية توليدية كغيرها من البنى الإنشائية ، وذلك لأنها لا تعرف الالتزام بأصل المعنى الموضوع لها وهو "طلب حصول الفعل بصيغ محددة على سبيل الاستعلاء " بل إنها بنية تحاول أن تنتج ما لم تتعود اللغة إنتاجه ، وهذا الإنتاج يعتمد على تحول موضوعي يخرج البنية من درجة الصفر البلاغي، ويتيح لها إنتاج خمسة وعشرين ناتجاً ليس من مهمتها الأصلية إنتاجها.[2].

---

(١) نقلا عن . د محمد سيد أحمد المسوقي : البنية اللغوية في النص الشعري . درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب ، ط مطبعة الشوربجي، طنطا ، ٢٠٠٧ ، ص١٦٤

(٢) د محمد عبد المطلب : البلاغة العربية ، ص٢٩٣ وقد نقل هذه المعاني السيوطي في الإتقان ٢٤٢/٢ ، ٢٤٣ عن بهاء الدين السبكي

هذا ، وتعود المعاني السياقية الجديدة المولدة لبنية الأمر وخروجها عن درجة الصفر البلاغي إلى الوظائف الثلاث : " الوظيفة الانفعالية (المتكلم) ، والوظيفة الطلبية (المتلقي) ، الوظيفة الشعرية (الصياغة) ، وقد لا تنفرد كل دلالة بوظيفة لغوية مستقلة ولكن قد تتدخل وظيفة أو أكثر في الدلالة الواحدة "[1].

وقد تعامل "بلند الحيدري" مع بنية الأمر تسع وثلاثين وثلاثمائة مرة (٣٣٩) موزعة على صيغ بنية الأمر فجاءت كالآتي:

(أ) فعل الأمر= ٢٩٩ مرة .

(ب) المضارع المقرون بلام الأمر= ١٥ مرة.

(حـ) اسم الفعل الأمري = ١٢ مرة

(د) المصدر النائب عن فعل الأمر= ٣ مرات.

وقد كان الديوان الأول – تبعًا للإحصاء – أكثر الدواوين تكرارا لبنية الأمر[(٧٦) مرة لصيغة فعل الأمر، و(٦) مرات للمضارع المقرون بلام الأمر، و(٧) مرات لاسم فعل الأمر، و(٣) مرات للمصدر النائب عن فعل الأمر] وهذا يبرز مُعْطى أسلوبيا مفاده أن الشاعر، وهو في بداية طريقه الإبداعي – كان قد استخدم طاقات لغوية متعددة كي يعبر عن موقفه ورؤيته للعالم ، ومع الوقت يتقلص هذا الأسلوب المتعدد ليرتكز على صيغة واحدة لإنتاج تلك البنية ، ومن ثم جاء في الترتيب الثاني لإستخدامها الديوان التاسع والأخير بمعدل تكرار (٣٩) مرة لفعل الأمر، ومرة واحدة للمضارع المقرون بلام الأمر ومرة واحدة لاسم الفعل الأمري.

وقد خرجت دلالة الفعل الأمري عن المعنى الاصطلاحي لتنتج بنى إنشائية يتكئ عليها الشاعر في إنتاج نصوصه الإبداعية ، ففي قصيدة والنافذة العمياء" [ص٦٨٥] يأتي صوت الأب ناهراً على ما اقترفته يد الابن الضال ، الذي يأبى أن يسمع إلا رأيه فحسب يقول:

---

(١) د. أسامة الحيري تحولات البنية .....، ص١١٧

" شاغلتُ دروسَ العلم ولم تتعلمْ
أدركتك بالوعظ فلم تسلمْ
ونصحتُك... لم تصغ ولم تسمعْ
إلا فمك الأبكمْ
يا ولدي كُن حطباً لجهنم" [ص ٦٨٦]

فبنية الأمر " كن حطباً لجهنم " تأتي مكثفة للإهانة التي يلقاها هذا الابن من أبيه حيث إن المقصود تصغير شأنه ، وقلة العناية به.

وتخرج بنية الأمر أيضًا من درجة الصفر لتنتج دلالة الدعاء ، وعندئذٍ تنزلق دلالة الاستعلاء لتصبح في جانب المأمور (المتلقي المباشر) وتحل محلها دلالة الخضوع والتضرع في جانب الآمر/ المتكلم، وبذلك تنعكس حركة الدلالة لتصير من الأدنى إلى الأعلى على عكس الحركة الدلالية في مرحلة الصفر للأمر . يقول:

" ربّاهُ
احفظ لي حياتي
أنا لا أريد سوى حياتي " [ص ٢٩٤]

فالسطر الأول يحملُ دفقة شعورية تكتنفها حالة من التكتم على الألم ، إذ إن صيغة النداء المحذوف الأداة "رباه" تتوازى موسيقيا مع اسم الفعل " أوّاهُ " الذي بمعنى أتوجع ومن ثم كان الدعاء الحارّ إلى الله – عزوعلا- بأن يحفظ له حياته ، وهو في غربته ثم يعدل عن هذا الأسلوب الإنشائي إلى الأسلوب الخبري الذي يقدم تعليلاً لهذه الرغبة فيأتي في بنيته الأثيرة بنية القصر "أنا لا أريد سوى حياتي".

تنتج بنية الأمر – في إحدى تحولاتها- دلالة التمني، وتقوم الوظيفة الانفعالية والوظيفة الشعرية بإنتاج هذه الدلالة التي يكون فيها المتكلم في حالة طلب شيء محبوب يطمع في حدوثه ، فوجه الجد يمثل وجه البراءة في عالم الشاعر الحاضر، لذا كانت الرغبة في العودة لهذا العالم المكرر (ماضي الجد) ، لكن حين يتعذر هذا اللقاء الحميم يتمنى الشاعر أن يتقدم وجه الجد إلى الحاضر

– إذ قد فشل الارتداد إلى الماضي– علّه يخفف من تخليط الواقع ودمامته . يقول:

" يا جدي

قل لي :

هل لي أن أبعث في أمسك ؟!

فأنا يا جدي

ما زلت أملمُ نفسي في كل ملاءاتك

تلك البيضاء بلون براءاتك

يا جدي

ارم بوجهك في سجني .....من يدري

قد تولد ثانية

في شيء من بعض براءاتك

يا جدي

قل لي :

هل لك أن تولد ثانية يا جدي " [ص٤٤٨]

فالفعل "ارم" يشترك مع السؤال " هل" في إنتاج دلالة التمني، عن طريق الارتداد إلى البنية العميقة: "أتمنى أن ترمي بوجهك في سجني" ، إلا أن الفعل الأمري يكثف الحاجة الماسة في تحقيق هذه الأمنية ، ومن ثم تحقيق الخلاص من عاملي سلب : السجن ودمامة الواقع.نفس الدلالة ينتجها فعل الأمر في سياق آخرَ ، يقول بلند:

" يا أيها العدلُ المعلق في رقاب المائتين

يا أنتَ

يا ملاءة سوداء في الأقبية العتيقة

اصرخ بهم

قد كذبوا

فليس بين الزيف والحقيقة

إلا دمٌ جف على الأسفلت من سنين
اصرخ هم
غداً إذا مرّ بنا الصبح
ستلتقي السكين بالجرح
اصرخ هم" [ص٤٧٤]

يعكس تكرار الفعل "اصرخ" في السياق السابق الرغبة الجامحة في أن يدخل العدل – كقيمة إنسانية كبرى- في حيز التنفيذ ، يدخل إلى دائرة الفعل بدلاً من دائرة اللافعل كما ينتج الفعل (اصرخ) دلالة على الرغبة في تحقيق تلك الأمنية العزيزة التي عن طريقها يخرج العدل من " البراويز" العتيقة إلى "براويز" الفاعلية والتحقيق. الشاعر يريده حقا متحررا غير مقيد ، يريده صارخا وإن قصرته السلطة على شعاراتها الجوفاء ، لا يريد بلند للحق أن يتحول خمرا في كؤوس السلطة ، إنما يريده صارخاً لا يهدأ ، وإن هدأ فقد مات.

يتحول الأمر إلى الأمر السلطوي حين يقدمه الشاعر كأداة سلب تنتجه الصياغة الشعرية ، فالقارئ لقوله

" – اصغ .....اصغ
وأصغيتُ وأرهفتُ السمع ، ولكني
لم أسمعْ شيئا
– اصغ ....اصغ " [ص٧٢٥]

يجد أن صوتا يجيء آمرا بالإصغاء ، ورغم أن الشاعر يصغي – بل يرهف السمع نتيجة لضغوط الأمر- تفشل كل محاولته لسماع شيء معين ، يجيئه الصوت الآمر تارة أخرى "اصغ ... اصغ" ، أهذه محاولة تضليل تمارسه السلطة كي توهم أبناءها بأشياء ليس لها وجود ؟ أم إن هذا الصوت يمارس فاعليته بالاتكاء على دلالة الاستعلاء في فعل الأمر فحسب ، يقول:

" اعلمْ ...كي لا تُعدَمْ .....اعلم كي تسلمْ
ممنوع أن تقرأ .....أن تكتب

أن تحكي.....أن تبكي.....أن تسأل حق
ما معنى بغداد
ما معنى أنك إنسان أو حيوان
أو أنك أكثر من حجر منسي في بغداد
ممنوع أن تصبح أكثر من سائق لعاهرة
أو كفين لقوّاد" [ص٧٢٨]

فالتكثيف الدلالي والصياغي لفعل الأمر المتبوع بتعليلين مختلفين على النحو التالي :

اعلم ← كي لا تعدم
اعلم ← كي تسلم

يكشف عن المشهد السلطوي الكئيب لعالم الشاعر، إن قائمة الممنوعات الواردة في السياق السابق – فقط – من شأنها أن توضح المناخ الثقافي الذي كان يحياه " بلند" لقد كانت بغداد في عصره رئة مسدودة ، لا تقدر أن تتعايش معه بشكل من الأشكال ، ومن ثم كان الصدام ، الصدام بين مؤسسة قومية للقمع ، وبين شاعر يسعى للإصلاح.

ما جدوى الحياة –إذن- في وطن كالرئة المسدودة ؟! ، لذا كانت دلالة الالتماس متولدة من بنية الأمر في السياق التالي:

" ما أقسى هذا الوهج الأسود
في عينيك يا وطني
يا أنت المترصدُ لي
من خلف شفاعة خنجرك المسموم
اقتلني
اقتلني
اقتلني
ولكن ، قل لي :
ما جدوى نصرٍ في زمنٍ مهزوم

ما جدوى أن تقتل إنساناً مقتولاً

ياوطني" [ص٧٥٥]

ففي دلالة الالتماس التي تنتجها البنى الأمرية تقلصُ عن الاستعلاء والتضرع ،والدعاء إنما هي دلالة ينتجها التواصل الحواري مع متحاورين ، حيث يكون بينهما تساوٍ في المكانة ، وهذا ما نلحظه ، فالوطن مهان أيما إهانة ، كذا أبناؤه مهانون ، فما جدوى نصر تتحدث عنه وكالات الأنباء ، ما جدوى نصرٍ والإنسان يقتل في وطنه المقتول مثله.

من الدلالات التي تنتجها بنية الأمر دلالة "النصح" ، وهي دلالة تتجه مباشرة إلى المتلقي " وتتحرك فيها الدلالة من أعلى - اعتباريا - إلى الأدنى ، ويكون الاستعلاء مصحوباً بدلالات الحكمة ، والرغبة في إفادة المتلقي ، والحرص على مصلحته ، وذلك يجعله يمتثل للأمر ويقبله راضيا عن طيب خاطر" [1]. فدلالة الحكمة تكون حين يرغب الشاعر في توصيل معنى من المعاني إثر تجاربه المتعددة في الحياة ، يقول :

" واشحذ بفكرك راندا وحلقا

لك لا بغيرك يكبر الإنسانُ" [ص٨٤٠]

فبلند في القصيدة كلها يوضح مهمة الشاعر في الحياة ، ويدعوه للالتزام بقضيته ويظل مجاهدًا في سبيلها حتى يهلك دونها ، ومن ثم كانت مهمته العظيمة ، يقول:

بعظيم شعرك يعظم الإنسانُ

وعلى يديك لكم تطاول شانُ " [ص٨٣٧]

فهذا الخطاب الموجه للشاعر- أيّ شاعر- يحمله مسؤولية كبرى تجاه العالم ، إذ إن أيّ شاعر هو أداة التنوير لعالم لفّهُ الظلام ، وهو الواحة الخضراء الذي يؤول إليها كل إنسان قد أرهقته الكلمات الجوفاء.

---

(١) د. اسامة البحيري تحولات البنية ، ص١١٩

ثمة ملاحظة أخيرة على هذين البيتين ، وهما أنهما من آخر ما كتب الشاعر أي إنه يلقى برماد تجاربه للقادمين من بعده كي يدركوا حجم مهمتهم التي تأبى وضع الإنسان العربي تحت نير التخلف والجهل والظلم.

أما عن الرغبة في إفادة المتلقي والتي تحققها دلالة النصح والإرشاد ، فإنه يمكن ملاحظتها في الأوامر الملقاة إلى المحبوبة، حيث إن الشاعر يسعى أن تكون دائماً معه في في عالمٍ " يوتوبي " خارج حدود الزمان والمكان ، يقول:

" نامي
على صدري ، اسندي مخمور جسمك
وامجحي
ودعي جدائل شعرك الزاهي
تقبل أدمعي
إنا انطلقنا عن مدار الأرضِ
فابتسمي معي " [ص٤٠]

فالسياق على ما فيه من خمس بنى أمرية يوضح حالة شديدة الخصوصية عند بلند فهو يعمد إلى إدخال المحبوبة لعالمه عن طريق أفعال أمرية متتالية ، الأول منها حثها على النوم على صدره ، وعندئذٍ تتخلص من همومها وآلامها التي أثقلتها ، وحينئذٍ تدخل عالمه الأثير هاجعة من عالمها الدميم ، مفكوكة الجدائل بعدما أسقطت من عليها الهموم وإذا ما يتم ذلك يكون اللقاء خارج نطاق الأرض، ويكون الابتسام ، أي إن الإبتسام لا يتحقق إلا في عالم غير العالم المعيش فيه . إن هذا العالم اليوتوبي تنتجه الصيغ الأمرية في السياق.

إن بنية الأمر تخرج عن دلالة الاستعلاء لتنتج دلالات شعرية متعددة لا يمكن حصرها إذ إنها متنوعة بتنوع السياق على نحو ما رأينا.

(٤/٣/٢) وضع ثعلب بنية النهي في الترتيب الثاني لقواعد الشعر بعد بنية الأمر[١] إذ إن دلالة النهي سالبة ، لأنه طلب الامتناع عن الفعل بعكس دلالة الأمر الموجبة وعندما تزول دلالة الاستعلاء الحقيقي من بنية النهي فإنها تنتج دلالات كثيرة باختلاف السياقات التي ترد فيها ، " ولكنها توزع على وظيفتين رئيستين هما : الوظيفة الانفعالية والوظيفة الطلبية "[٢]، فتنتج الوظيفة الأولى الدعاء والالتماس والتمني والثانية تنتج النصح والإرشاد والتوبيخ والإهانة والتعجيز.

للنهي صورة وحيدة هي [لا الجازمة + الفعل المضارع] ، وهذه الصيغة اعتمد عليها بلند سبعين مرة ، وتكاد تنحصر إنتاجية هذه البنية عنده في دلالة الالتماس، وفيها تزال دلالة الاستعلاء ليحل محلها التساوي بين طرفي الاتصال المرسل والمتلقي ، ويكون النهي متوجها إلى متلقٍ حقيقي هو المحبوبة ، أو الأم أو الجد، أو الابن ، أو الابنة.

تأتي قصيدة "أعماق" [ص ٢١١] معتمدة على تكرار صيغة النهي "لا تهابي" ثلاث مرات، ولا تتعدى سطور القصيدة ستة وعشرين سطرا ، يقول في بدايتها :

" لا تهابي
هذه الريح التي تطرد من بابِ
لبابِ
ذلك الأفق الذي ينمو برعبٍ واضطرابِ
والدروب
إنها ملعب أحلام شبابي
هي بعضي
إنها تلتف كالأفعى ....ولكن
لا تهابي " [ص٢١١]

---

(١) ثعلب (أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب) قواعد الشعر ، تحقيق د محمد عبد المنعم خفاجي ط الدار المصرية اللبنانية ط١ ، ١٩٩٦ ، ص٣ فيها يقول " قواعد الشعر أربعة أمر ونهي وخبر واستخبار . " ولا شك أن ذلك لا يختص بالشعر وحده بل بالنثر مثله ، ينظر مقدمة التحقيق ص٥٤

(٢) د أسامة البحيري تحولات البنية ،ص١٢٢

فبنية النهي تأتي في مفتتح السياق كعامل طمأنينة يبثه الشاعر لمحبوبته فهو يطالبها بعدم الخوف رغم وجود الريح كعامل سلبٍ مادي، ورغم امتلاء الأفق بالرعب والاضطراب، ورغم ضياعه في الدروب التي تلتف عليه كالأفعى ، على الرغم من وجود هذه العوامل السلبية ، فهو يدعوها بعدم الخوف أو الرهبة ، ولما كان مفتتح السياق بنية نهي ناسبَ أن يكون مختتمه بنية نهي تارةً أخرى وهذه المناسبة تحقق غرضين :

الأول: غلق السياق بما افتتح به على طريقة فتح الأقواس وغلقها، وهي طريقة لغوية تضع ما بينهما موضع الاهتمام والتمييز كما نقوم نحن بوضع جملة داخل قوسين هكذا: [ ]، لإبراز أهميتها وتميزها عند الكتابة.

الثاني: وهو غرض قافوي بالمحافظة على الباء المكسورة في السياق.

تبقى دلالة الالتماس قائمة ، وإن اختلف السياق العام للقصيدة ، ففي قصيدة "الجرح المرائي" [ص٢٣٥] تكون بنية النهي ركيزة أساسية يعتمد عليها الشاعر في إنتاج خطابه الموجه للحبيبة ، يقول :

" لا تمسي كبرياتي
لا تمسي ذلك الجرح المرائي
أنا أدري أين من نفسي دالي
وغدًا ألقاك في دربي
كأنا مالتقينا
هكذا نحن التهينا
بإباءٍ
فاتركينا " [ص٢٣٥]

فالنبرة الخطابية التي ترتكز على الإعلاء من شأن الذات تلك التي دابت فترة في ذات المحبوبة. هي التي تتملك زمام الأمور في النص، ذلك لأن الآخر المخاطب قد مسّ كبرياء الشاعر لدا

سعى الثاني جاهداً بتكثيف دلالات الـ "أنا" التي حاول المخاطبُ أن يحقر من شأنها .

لا نكاد نلحظ هذه الأنا المتعالية في سياق آخر يعتمد أيضا بنية النهي لتوليد الدلالة بل نلمحها "أنا" ذليلة كسيرة كالكلب ، يقول :

" يا أمي

.....لا تبعدي

.....لا تبعدي عني

كالكلب ها أني يا أمي

لا تبعدي عني " [ص ٢٩٤]

فتتابع بنى النهي ثلاث مرات تعكس رغبة الشاعر في الاحتضان بأمه / بغداد إذ إنه يحيا حياة الكلاب في الغربة.

قد تسيطر على دلالة الالتماس حالة من حالات المفارقة " Irony " التي هي " نوع من الممارسة النقيضة لطبيعة الأشياء ، مما يفضي إلى ظهور وجهين متعارضين للحقيقة الواحدة "[1]. وذلك يتحقق حين يرسل الشاعر أحداثاً مخيفة ومرعبة ، وينهي متلقيه بألا يقلق ، وهذا من شأنه أن يجعل المتلقي الحقيقي في دوّرة القلق والمخاوف، وقد تحقق هذا النمط في أول سياق تعرضنا له بالتحليل في هذه البنية الإنشائية، ويتحقق أكثر حين ننظر إلى السياق التالي:

" لا تقلقي

سترجعُ الذئاب

سترجعُ الذئاب

ومرّة ثانية

ثالثة

رابعة

سيولد الإنسان خلف الباب

---

(١) د وليد منير جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ ، ص٧٣

وإنا

– لا تقلقي –

نظل في الوليمة الصغيرة الحضور في الغياب " [ص٥٧٤]

إن عودة الذئاب المستمرة [ثانية ...رابعة – خامسة] . واستمرار تهميش الإنسان على الولائم ومحاولات المؤتمرات من أجل تحقيق أهداف ليس هو من المستفيدين منها أشياءُ تدعو إلى الثورة والقلق، ومن ثم تنشأ المفارقة . إذ يطلب الشاعر من محبوبته/ العراق بألا تقلق – وهذا على سبيل السخرية- لكنها سخرية مرة.

(٥/٢/٣) تؤكد بنية النداء- كإحدى البنى الإنشائية – على الطبيعة التخاطبية للنص الشعري . وقد توقف البحث في الفصل الثاني من هذا الباب أمام قصائد تعتمد على بنية النداء في إنتاج شاعريتها . حيث إن النداء يتطلب منادى سواء أكان له حضور صياغي في السياق أم لم يكن له حضور، كما إنه بنية لغوية تتجه من المبدع / الباث إلى المخاطب / المتلقي أيا كان وجوده.

والنداء يتم إنتاجه بأدوات مختصةٍ ذكرها البلاغيون والنحويون على خلاف بينهما فيما يخص القريب أو البعيد . لكن الملاحظ أن أداة النداء "يا" هي الأكثر استخداما في شعر بلند الحيدري حيث ترددت بنسبة خمسين وثلاثمائة (٣٥٠) مرة . إن هذا الكم الهائل لهذه الأداة دون سواها ليس بغريب . إذ إن "يا" هي أمُّ الباب . ولذا تراها " تدخل في النداء الخالص . وفي النداء المشوب بالندبة والاستغاثة . أو التعجب "[١]. ذلك فضلاً عن أن "يا" أداة مزدوجة السياق بمعنى صلاحيتها لنداء القريب والبعيد "[٢]. وحين تكون الأداة "يا" معبرة عن القريب أو البعيد فإننا هنا نخلص بنتيجة عامة لأسلوب الشاعر، وهي أنه غير عابئ بقربٍ أو ببعد مخاطبه سواء أكان إنسانا أم جمادا . ومن ثم فقربه عند كبعدِهِ . ليس ثمة فارق كبير فهو يشعر باغتراب مع الأشياء كلها من

---

(١) عبد السلام هارون الأساليب الإنشائية في النحو العربي ، ص١٣٧

(٢) د محمد عبد المنعم البلاغة العربية ، ص٣٠٠

حوله ، يقول:

" يا صديقي

لِمَ لا تحمل ماضيك وتمضي عن طريقي " [ص٢٦٩]

فاستحضار الصديق هنا بالأداة "يا" هو استحضار مؤقت لهذا الصديق الغادر وهو استحضار من أجل الطرد لا من أجل المؤانسة.

وقد يكون النداء لغير العاقل . وهذا يضفي الحياة على مظاهر الوجود التي تحيط بالشاعر، ولا شك أن هذا النوع من النداء يشير إلى عمق نفسي في ذاته يدفعه لأن يندمج مع الأشياء في محاولة اقتراب منها وبث فيها روح الحياة.

ففي قصيدة "غصن وصحراء ومظفر" [ص٣٩٧] يقف مظفر النّواب – صديق الشاعر- كالغصن الأخضر في صحراء – وهذه هي المفارقة العجيبة – بالرغم من عوامل السلب المتعددة فيها وبرغم وجود الريح التي تسعى لاقتلاعه ، يقول :

" أصيحُ يا مظفر

أن غصنا طمرته الريح في الصحراء

– رغم الريح والصحراء–

أخضر"

وفي نهاية القصيدة : ينادي "بلند" الريحَ في محاولةٍ لاستئناسها وخلق جانبٍ روحيٍ فيها، يقول:

"اسكتي يا ريح ..... يا ريحُ اسكتي

اسكتي يـا ريحُ ، فالإنسـان أنّى كان

نبع يتفجر

وسيبقى الغصن أخضر" [ص٤٠١]

فهذا النداء المكثف يعتمد على التنويع في التركيب ، في شكلين " أمر + نداء " ثم يعكس " نداء + أمر"

إن هذا التنوع محاولة من قِبَل الشاعر لخلق قناة من المشاركة الوجدانية بينه وبين الريح ، وبين مظفر ، وذلك لتكون قادرة على الإحساس بما يعانيه تجاه صديقه من مشاعر مختلفة ، إن الشاعر هنا " يحرص على إحياء الأشياء من حوله ، وتأنيسها ومخاطبتها وخلق الإحساس الإنساني فيها ، فتبكي لأوجاعه ، وتحن لحنينه ، وتسمع أقدس عواطفه وأنبل اختلاجاته"[1].

وقد ينتج أسلوب النداء بلا أداة اعتمادا على السياق ، والوظيفة الانفعالية التي يتحرك فيها التشكيل اللغوي في النص ، وهذا الاختفاء للأداة ، اختفاء مؤقت على المستوى السطحي ، إذ إنه متواجدٌ في بنية العمق التي تمرُّ بعدة تحولات ، يقول بلند :

" وعرفت أن المجد في الحرفِ الأبيّ
إذا استظل بفيئــــه مجــدان
عفوا أبا الشعراء إن شلت فمي
غصص وكنت أريدهن أغاني " [ص٨٣٤]

فنداء العراق بـ " أبا الشعراء " نداء قد مّر بثلاث مراحل :

(أ) أدعو أبا الشعراء أن يعفو.....

(ب) يا أبا الشعراء اعفو إنْ.....

(جـ) أبا الشعراء عفو.

فإسقاط الأداة في البنية السطحية للصياغة يعمل على زيادة إيقاع النص سرعة فالأداة من شأنها أن تعطل تدفقات الشاعر الحميمة تجاه العراق ، فالشاعر يقدم له أبلغ ما قال ، وفي ذات الوقت يعتذر له إذ لم يوفه حقه ، لأنه – أي العراق كالدم الساري في جسده ، يقول:

" وعلمت أن " أبا فرات " في دمي
فجرٌ أبى أن ينتهي لزمانِ " [ص٨٣٢]

" أبا الشعراء " ، " أبا فرات " ، " وطني " ، " العراق" ، صيغ لغوية يتكئ عليها بلند في

---

(١) د محمد أبو موسى : دلالات التراكيب ، دراسة بلاغية ، ص٢٦٦

خطابه لوطنه ، سواء أكان هذا الخطاب ينمُّ عن فخر بالانتساب إليه ، أم كان الخطاب يحمل في طياته اللوم والعتاب، يقول :

" وطني
يا وطن الجلادين
يا ليل عراق مسكين
يا ألت العالق كالغصةِ
في حنجرتي
كالدمعة في عيني
وطني
يا ذاكرة من رملٍ عفنِ
يا وجه ابني المنفي بلا وطنِ
يا خيبة تاريخ
ما قام لها وعد في زمنِ
يا زيف ورَيْفةِ تين " [ص٦٩٥]

فالسطران الأول والسابع يحملان في بنيتهما التحتية أداة النداء ، والمنادى والمنادي في اختزال لغوي مدهش (وطني)، هذا الاختزال يتبعه – على المستوى السطحي – عدد من النداءات ، كلها تتجه صوب منادى واحدٍ هو العراق ، الذي يقف متواريا ، يلومه الشاعر على ما فرّط في حق أبنائه ، لكن على الرغم من هذه النزعة اللائمة المكبوتة نجد الشاعر يعتز به أيما اعتزاز ، ولا يخلعه عن نفسه قط ، وهذا ما توضحه صيغة " وطن " المضافة إلى ياء النفس/ ياء المتكلم.

تكاد تنحصر – إذن- دلالات النداء عند بلند في الوظيفة الانفعالية ، فعن طريقه يبث انفعالاته لآخر في دعوة للمشاركة الوجدانية الحميمة التي ظل محروما منها طيلة سني غربته.

إن البنى الإنشائية كانت بمثابة " محطات إشعاعٍ في النص"[1]. إذ إنها تأخذ بيد

---

(١) د محمد السيد الدسوقي البنية اللغوية في النص الشعري ، ص١٧٥

obeikandl.com

المتلقي وتغرس فيه علائق الاتصال فيظل على علاقة مستمرة مع النص، فضلاً عن أنها كانت بالنسبة له – أي المتلقي – عوامل تخفيف لإزالة ما قد يترسب في ذاته من شعور بالملل نتيجة لطول العمل الشعري، ومن ثم كانت تمثل له دفعات النشاط ، ليبقى أمام النص يتأمله ويعيه .

إن الدنى الإنشائية في حد ذاتها علامات إبداعية على مستوى النص، إذ إنها تمثل كثافة للدلالة واستمرارية تظل تتنامى كما أنها كانت بمثابة عناوين أو مفاتيح يتكئ عليها الشاعر، أو أقساما داخل الخطاب يلتفت كل قسم إلى الآخر آخذا بالدلالة نحو تحقيق الغاية.

obeikandl.com

المبحث الثالث

التركيب والشكلُ الكتابيّ

(١/٣) تمتع شعر" بلند الحيدري" برؤية بصرية متقنة على صعيد الشكل الكتابي أسهمت مع تحرك الدوال في إبراز الرؤية الفنية الإبداعية لديه، وقد أشار "د. صلاح فضل" إلى قدرة " بلند" في خلق مساحات نصية وأشكال طباعية تسهم في إنتاج الدلالة الأدبية عنده "[١].

وإذا كانت بعض الدراسات الأسلوبية الإحصائية تشيد بلغة الشعر إذا كانت مفعمة بكمية كبيرة من المفردات المتنوعة القادرة على خلق جو شعوري شعري متميز فإن التحليل التطبيقي لنماذج الشعر الرفيع يشهد بأن هذا اللون من الثراء خارجي بحت يسهم – بشكل كبير- في خلق أقصى الطاقات الشعرية إيقاعيا ودلاليا.

بيد أننا – وقبل الولوج في متابعة هذه الظاهرة نظريا وتطبيقيا – في شعر بلند- نودُّ أن نشير إلى ملمح مهم جدًّا، وهو أن الشكل الكتابي أو الطباعي للنص قد يكون من عمل الناشر، وأنه ليس للشاعر يدٌ فيه على الإطلاق ، ولكننا نؤكد هنا على أن الأعمال الشعرية الكاملة التي اعتمد عليها الباحث طيلة فترة البحث قد طبعت في حياة الشاعر أي إنه رأى هذه الأشكال الكتابية ووافق عليها ، وإنه من قبل قد اعتمد عليها اعتمادا يظهر في كثير من السياقات – فالطبعة المعتمد عليها صدرت عام ١٩٩٢ ، في إصدارها الأول والشاعر – كما هو معروف – قد توفي عام ١٩٩٨ ، هذا فضلاً عن أن الشاعر " قد هجر الشعر في مرحلة متأخرة من حياته ، وذلك بعد أن أدرك أن كثيرا من التجارب الشعرية أصبحت مفتعلة ومسطحة "[٢]، مما يتيح النظر في أعماله الكاملة مرات بعد مرات ، ولو كان ثمة خلل في الشكل الكتابي لكان استدركه في الطباعات التالية ، نخلص من ذلك إلى أن الشكل الكتابي للتركيب الشعري عنده ، على ما جاء من تقطيع ومساحاتٍ بيضاء ونقاط كتابية كله من عمله – وليس للناشر دخل في إعادة تشكيل طباعة الصفحة ، مما يجعلنا نتوقف عند

---

(١) د. صلاح فضل : تيارات الخطاب الشعري ، ص١٢٣

(٢) راجع مقال . ملامح صغيرة من تجربة الشاعر الكبير بلند الحيدري ، ضمن كتاب : الشعر بين الرؤيا والتشكيل د. عبد العزيز المقالح ، وبخاصة ص٤٤

هذا الشكل في محاولةٍ بربطه بالمضمون الشعري توقفا مطمئنا.

(٢/٣) بداية يجب أن نذكر أن محاولة ربط الشكل الكتابي للكلمة بدلالتها المعنوية محاولة ضاربة في التراث المعرفي العربي ، إذ حاول علماء رسم المصحف القدامى إيجاد علل لبعض الأشكال الكتابية لبعض كلماته وربطها بدلالتها ، وذلك في مواضع نذكر منها محاولة تفسير كتابة " امرأة " تارة بالتاء المربوطة ، وتارة بالتاء المفتوحة ، معللين كتابتها بالتاء المربوطة إذا لم يذكر معها زوجها ، وكتابتها بالتاء المفتوحة إذا ذُكر معها زوجها[١].

وليس المراد هنا عقد مقارنة بين الشكل الكتابي للمصحف برسمه العثماني والشكل الكتابي لبنية الشعر، وإنما المراد ذكر محاولة الربط بين الشكل والدلالة وخلق نوع من التواصل السيميولوجي الذي يرسم صورة واضحة للدلالة ، وكيف أن هذه الظاهرة قد التفت إليها علماء العربية متكئين على ما لديهم من نصوص.

هدا ، وقد اقترح " إنكفست" نموذجاً لتحليل النص اللغوي ، وجعله قسمين ، وجعل ضمن دراسة القسم الأول دراسة " علامات الوقف وطريقة الكتابة "[٢]. وقد أكد "يوري لوتمان" على أهمية دراسة الشكل الكتابي للتركيب الشعري ، إذ إن " تنظيم الكتابة الشعرية يتيح إمكانية رصد عدد من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية والبنية اللغوية العامة "[٣].

إن الشكل الكتابي /الخط على وجه العموم جزء من النظام العام للغة ، فهل بهذا الاعتبار دلالة ما؟ يمكن القول إنه عندما يتطابق النظامان الكتابي والنطقي للغة ، بحيث يتجليان في وعي حامل اللغة نسقا كاملا موحدا ، فإن الخط نادرا ما تكون له قيمة شعرية في ذاته أما حين تنهار العلاقة التلقائية بينهما بحيث يتجلى التناقض بين النظامين ، فقد يتيح ما كان كامنا من إمكانية إشباع الكتابة بالمعنى الشعري، " ومثلما لا تكتمل الحياة الشفهية للنص الفني إلا بالإلقاء

---

(١) السخاوي (علم الدين أبي الحسن علي بن محمد) كتاب الوسيلة إلى شرح العقيلة ، تحقيق د مولاي محمد الادريسي الطاهري ، ط. مكتبة الرشد ، السعودية ، ط١، ٢٠٠٣ ، ص٤٤٨ .

(٢) انظر اللغة والابداع الأدبي ، ص٣١ ،ص٥٤

(٣) يوري لوتمان تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، ص١٠٦

أو الإنشاد ، فإن بنية النص التحريري لابد أن تحظى بما يطابقها من علامات وهو الدور الذي تنهض به عملية الكتابة "[1].

ويميّز "لوتمان" بين نوعين من التشكيل الكتابي للتركيب الشعري.

الأول: الكتابة الإيقاعية ، وتندرج تحتها مساحات الفراغ وطريقة توزيع الأبيات الشعرية .

الثاني: الكتابة المعجمية ، والمراد الرسم الإملائي.

ينطلق هذا المبحث لدراسة الأشكال الكتابية للتشكيل اللغوي الشعري عند بلند الحيدري إذ على الناقد ألا يتعامل مع القصيدة كأعمى أي دون النظر إلى هيئتها الخارجية وخاصة أن " الشاعر العربي الحديث" لم يكسر عمود الشعر فقط ، بل تفتحت عيناه أيضا وراح يتفنن في كيفية مثول قصيدته فوق الحامل الطباعي"[2]، وسوف يتم دراسة ثلاثة أشكال كتابية تتحقق بقوة في شعر"بلند" ، وهي:

(١) النقاط الكتابية

(٢) التقطيعات الكتابية.

(٣) فضاء النص الكتابي.

(٣/٢) يعد زرع النقاط الكتابية في الصياغة الشعرية أحد أهم الوسائل التي تعامل معها بلند بكثرة مفرطة منذ ديوانه الأول وحتى ديوانه الأخير، وهو بذلك قد اكتسب خطوةً حريئة لتأسيس شعرية بصرية لم تكن معهودة في عصره ، وقد تعامل شعراء الحداثة بعده مع النقاط ووزعوها على نحو يحقق لهم أكبر ناتج دلالي " ولكن على نحو آخر يمكن أن تعد هذه النقاط خطا دلاليا في فضاء النص الشعري، على معنى أن كل الإسقاطات التي يعتمد عليها الشاعر الحداثي تمثل إضافة أساسية في تكوين فضاء النص من تتابعها يتشكل في إطاره النهائي"[3].

ولنقرأ السياق التالي.

---

(١) نفسه ، ص١١٠

(٢) شربل داغر الشعرية العربية الحديثة ، تحليل بصري ، ص٢٩

(٣) د محمد عبد المطلب ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة، مجلة فصول، مج٨، ع ٤/٣، ديسمبر ١٩٨٩ ، ص١٣

" ومددت يدي..... ما زالت عشر هوياتي في جيبي
هذا رسمي
هذا اسمي
هذا ختم مدير الشرطة في بلدي
هذا توقيع وزير العدل وقد مدّ به زهو حز فمي
وأطاح بسن من أسناني
خدش بعضا من عنواني
وخشيت على ..... فلمعتُ لساني" [ص٦٢٤]

إن زرع النقاط بهذا الشكل الكتابي في السطر الأخير ليحقق أبعادًا جمالية أكثر مما يحققه ذكر الدال المحذوف المعوض عنه بالنقاط ، وذلك لإنها تحقق بعدين لا يقل الأول منهما أهمية عن الثاني:

الأول:- تمثل النقاط بهذا الوضع أحد الوسائل التي تعبر عن خوف الشاعر من السلطة وخشيته من الكلام ولزومه الصمت ، إذ الكلام بمثابة تهمة كبيرة يحاكم عليها القانون فكانت النقاط أشبه بصمت / سكوتٍ مُجْبَرٍ عليه الشاعر بعد أن عدد بعض مساوئ وزير العدل الذي جار على صورته وحزّ فمه وأطاح بسن من أسنانه.

الثاني: تنتج النقاط فاعليتها في ذلك التأثير البصري الذي يتأثر به قارئ النص فكانت بمثابة دعوة صريحة له لأن يشارك في العملية الإبداعية ، وذلك بتقدير الغائب الصياغي أو المسكوت عنه ، ومن ثم يدخلُ القارئ في دائرة احتمالات كلها تؤول إلى إنتاج دلالة أدبية أرادها الشاعر ، ومن ثم يصح ما يقال "إن الواقع التطبيقي يؤكد على أن زرع النقاط في الصياغة الشعرية يكشف عن رغبة حميمة في الالتحام بالمتلقي على المستوى الإبداعي ، بل ربما وصل إلى المستوى الوجودي"[1].

(١) السابق، ص٧٤

في سياق آخر يقول:

" وتشبثت بالموت.....

عينان

وتشبثت بالأرض .....

رجلان" [ص٢٢٩]

فوضع النقاط بهذا الشكل الكتابي ينتج دلالة لا تقل أهمية عن دلالة التركيب الشعري إذ إنها توحي بحركة الصراع الدائر بين العينين والموت، وبين الرجلين والأرض وهو صراع بين الإقدام والإحجام ، هذا الصراع يولّد حالة من التوتر النفسي يظهر على الصياغة بالنقاط على النحو الواضح في السياق السابق.

في قصيدة "وحشة" [ص ٣٩٣] يعتمد الشاعر على النقاط الكتابية في إيضاح رغبة في التوحد مع الآخر وصراعه المستمر لإنهاء حالة الغربة التي يقاسي منها ، فتنامي الحدث الدرامي فيها من مقطع لآخر ترصده النقاط الكتابية رصدا متقنا . وسنكتفي هنا بذكر بداية كل مقطع منها برقمه .

١-

...يرنُّ .....يرنُّ.....

٢-

.....ويرنُّ الصوت

..يرنُّ....يرنُّ... يرنُّ

٣-

.....ويرنُّ الصوت

....يرنُّ.....يرنُّ....يرنُّ.....يرنُّ

٥-

...يرنُّ...يرنُّ.....يرنُّ....يرنُّ...يرنّ

فكل مقطع في القصيدة يمثل خطا من خطوط الدرامى، ويتصاعد كل خط في حركة مستمرة متزايدة من مقطع لآخر، ويصاحب هذا التصاعد كما هو ملاحظ تصاعد في الشكل الكتابي للنقاط يبدأ بمرتين إلى أن يصل لخمس مرّات على النحو السابق فالمقطع الخامس يبين حالة الصراع التي دامت عن سابقتها من أجل أن يتواصل الشاعر مع الآخر ولو عبر الهاتف.

تتنامى هذه الظاهرة – ظاهرة النقاط الكتابية- وزرعها في الصياغة الشعرية إلى أن تصل إلى افتتاحية القصائد ، فالشاعر يبدأ بها بعض القصائد ، ولا شك أن لهذه البداية دلالة شعرية ، يقول:

" .....وخرجت الليلةْ
كانت لي جيبي عشر هويات تسمح لي
ان أخرج هذه الليلةْ " [ص٦٢١]

فهذه النقاط الكتابية المشفوعة بواو العطف – والتي تفتقد للمعطوف- توحي بأن الأمر بالنسبة للشاعر أمر معتاد ، معتاد أن يخرج كل ليلة بعشر هويات ، معتاد أن يُلقى القبض عليه ، معتاد أيضاً أن يرمى في السجن ، كل ذلك – وربما أكثر- يتكثف عند القراءة البصرية لبداية القصيدة . فإذا كانت البلاغة تحتفي بحسن الاستهلال وبراعته فإنه لابد أن تحتفي بهذا الثراء الكتابي كوسيلة من وسائل حسن الاستهلال عند بلند .

في سياق آخر يقول:

" ..... وككل عشيات الأيام الأخرى
يلج المقهى
ذات المقهى المعتاد
وبخشية من يعرف كل وشايات الأضواء
وكل نوايا الصياد
ينتبذ الكرسي المرمي إلى أقصى عتمة مقهاه
ليأخذ قهوته المرة " [ص٧٢٧]

فالنقاط الكتابية في مطلع القصيدة تمثل حالة الروتين القاتل الذي يحياه الشاعر في غربته، إذ إن أحداث كل ليلة تتكرر وتتشابه الأشخاص، والأماكن فما من جديد في حياةٍ مملةٍ كئيبة.

تمثل النقاط – إذن- الحالة الآلية التي عليها الشاعر، فهو ترس في آلة الزمان الدوّارة يؤدي مهامه دون تغيير، ودون إحداث أي منجزٍ جديد، هذه كلها عوامل تعمل على تشيُّؤ الشاعر، وتفقده إنسانيته.

(٤/٣) يعد تقطيع الكلمة والجملة أحد الوسائل الكتابية الهامة في التركيب الشعري على المستوى البصري، وذلك لأنها تنتج دلالة صوتية تجعلنا نتواصل مع الشاعر سمعيًّا ، إذ إننا نشعر بأن صوته في آذاننا حاضرٌ أمامنا ينشدنا ، ومن ثم نكون قريبين من تخوم القصيدة ، وأكثر معرفة لمعاناته الإنسانية ، أي إن هذا التقطيع على مستوى الكلمة والجملة يسعى -بنجاح كبير- في توضيح انفعال الشاعر حالة القول الشعري.

(أ) تقطيع الكلمة.

يتكئ بلند" على تقطيع الكلمة في الشكل الكتابي مما يجعل المتلقي حين قراءته يتمثل حالته الانفعالية الصوتية، يلاحظ ذلك فيما يلي من سياقاتٍ ، يقول:

" ما أقسى برد الليلة
هذا البرد القادم من ألف شتاءٍ لينا
هذا البرد القاتل في صمتينا
هذا البرد ...شـــ .ـــد .. يد " [ص٦٧٨]

فهذا التقطيع الكتابي لكلمة " شديد " يوحي بشدة البرد الذي يحيط بالشاعر ومحبوبته الأمر الذي يجعله غير قادرٍ على فتح فمه إثر حركة الارتعاد المستمرة، فتصل الكلمة مقطعة بحسب مقدرته على النطق " شـــد ..يد " في مقطعين صوتيين:

شـــــ / ديد

ص ح / ص ح ح ص

فالمقطع الأول يتكون من صوت صامت تتلوه حركة قصيرة (ص ح) [1]. وهو يمثل حركة الارتعاد إثر البرد الشديد وهو مقطع صوتي قصير والمقطع الثاني يتكون من حرفٍ صامت فحركة طويلة فحرف صامت وهو يمثل حالة أكثر ارتعادا من البرد المحيط به إذ إنه مقطع صوتي زائد الطول.

وعلى ذلك يسهم الشكل الكتابي في إنتاج دلالة صوتية لا تقل أهمية عن الدلالة المعنوية في النص.

يمثل الفراق حالة انشقاق بين الحبيبين ، كذا يمثل حالة من انقطاع الصلات وتبددها، والشكل الكتابي للكلمة المقطعة يساعد على إبراز هذه الدلالة أكثر في سياقها هذا ما نلحظه في قوله.

" وانشق الدرب لدربين
–أالول : وداعا.
– كيف سأرجع وحدي....؟!
قف ...لا تبعد ..لا تبـ ....لا " [ص٧١٥]

فانقطاع الكلمة الثانية يجعلنا نتمثل هذه الحالة الواهنة التي عليها الشاعر إثر انشقاق الدرب، وافتراق السبل بينه وبين المحبوبة، فهو غير قادرٍ على أن يكمل الكلمة من شدة ما أصابه من هول الفراق[2]، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يعمل التقطيع في هذا السياق على صنع موسيقى تصويرية لمشهد الفراق. إذ تكون الموسيقى عالية حادة ثم تأخذ في الانخفاض شيئا فشيئا كلما ابتعد الحبيبان كل منهما عن الآخر.

---

(١) يرمز علماء الصوت للصوت الصامت برمز (ص)، ويرمزون للحركة القصيرة برمز(ح) . ينظر : د/ احمد محمد كشك من وظائف الصوت اللغوي، محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي ، ط . مطبعة المدينة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٣ ، ص٢٢ وما بعدها .

(٢) استفاد الباحث هنا من قراءة علي بن أبي طالب –رضي الله عنه- لقوله تعالى: ((وقالوا يا مال ليقض علينا ربك. .)). " مال" وتعليل ابن جني لها بأن المعذبين في النار من هول العذاب لا يستطيعون أن يكملوا الكلمة " مالك" فهذا العذاب الشديد أفقدهم القدرة على الكلام ، انظر . المحتسب في تبيين وجوه القراءات الشاذة لابن جني ٢٥٧/٢ والباحث يؤكد – تارة أخرى- على عدم عقد مقارنة بين القرآن والشعر.

(أ) تقطيع الجمله

تعريف النحويين للجملة – كما رأينا – يهتم بأمرين هما : استقلال اللفظ بنفسه أو حسن السكوت عليه ، أو وجوب الفائدة للمخاطب ، ووجوب الفائدة للمعنى مقرونة بحسن السكوت على نهاية اللفظ ، ومن ثم " ليس أي سكوت دليلا على إكمال الجملة وليس عدم السكوت أيضا دليلا على عدم انتهاء الجملة ، وإذا استبدلنا "الوقف" بالسكوت عليه ، كان الكلام السابق صحيحا، ويبقى أن وجوب الفائدة للمخاطب هو المحك في تحديد الجملة والفيصل في معرفة أطرافها"[1].

ومن ثم كان تعريف الجملة الشعرية القائل بأنها " هي الجملة التي وضع ضوابطها النحاة، وحين وظفها الشعراء أضفوا عليها قدرا من المرونة كي تستوعب دفقتهم الشعرية"[2].

ومن هذه المرونة اللغوية ما قدمه "بلند" في كثير من تراكيبه الشعرية من تقطيع للجملةِ على المستوى الكتابي ، إذ من المفترض أن تكتب الجملة على سطر واحدٍ، فليس هناك ما يستدعي كتابتها على أكثر من سطر، ولكن تقطيعها على أكثر من سطر من شأنه أن ينتج دلالة أكثر شعرية من وضعها على سطر واحدٍ ، ونلاحظ ذلك في السياقات التالية:

يقول:

" لن أراها
كان حُلمًا ذلك الوعد الذي شد خطاها
بخيالي" [ص٢٣]

فمن الملاحظ أن السطر الثاني جملة شعرية واحدة ، دلاليًا وموسيقيًا على النحو التالي:

كان حلمن	ذالك لوع	دللذي شد	د خطاها	بخيالي
٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	٥/٥///	٥/٥///

(١) د محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ، ط. مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط١، ١٩٩٠، ص٢٤، ص٢٥

(٢) د منير سلطان بديع التراكيب ، ص١٩٤ وما بعدها .

ولكن تقطيعها بالشكل الذي أتى في السياق يجعل المتلقي يقف حائرًا إذ إن الجملة لم تنتهِ عند نهاية السطر الثاني ، ولذا يتكثف السؤال عن الطرف الثاني الذي شد الخطوة وبقراءة السطر الثالث يجد القارئ إجابة تساؤله السابق "بخيالي" وهنا تكمن الدهشة الشعرية التي يحدثها تقطيع الجملة.

في سياق آخر يقول :

- " اليوم احتزت الستين
- بثلاث سنين " [ص٨٠٤]

فالقارئ للسياق لا يقف عند السن الحقيقية للشاعر إلا حين ينزلق إلى قراءة السطر الثاني "بثلاث سنين".

(٥/٢) يعد استغلال فضاء النص الشعري أحد المناطق الشعرية الخاصة بشعر التفعيلة، وذلك لما يقدمه هذا الشعر من حرية توزيع الكلمات على الصفحة . فهذا التوزيع الطباعي "أدى لبروز شعرية بصرية كانت تخنقها في المهد قسوة النظام العروضي العربي"[1] ، ولا شك أن استغلال الشاعر لفضاء النص الكتابي يولد دلالات ما كان ليقولها التركيب الشعري في بنيته اللغوية ، وإنما تلمح من خلال تحركها الرأسي في النص بما يبثه من إشارات ضوئية لا يغفل عنها الباحث.

ومن أبرز أمثلة استخدام فضاء النص الشعري قصيدة "الهويات العشر" [ص٦٢١] التي ترصد حالة إبداعية خاصة عند الشاعر، إذ إنها تتوزع على موقفين شعريين الأول : حالة الانتشاء والفرحة إثر تسكعه في الطرقات دون مراقبة ، ودون رصد من أجهزة الأمن أي تمثل الحالة الأولى حالة من التمتع المؤقت بالحرية. الثاني: حالة الانحباس انحباس هذه الحرية بمراقبة رجال الشرطة ، وتتبعها له.

يسهم استغلال فضاء النص في إبراز هذين الموقفين بأسلوب مدهش يولد دلالة بصرية صوتية تجعلنا نرى الشاعر، ونسمع صوت صفيره ، وحركته ووقع أقدامه على الأسفلت ، وسوف

---

(١) شربل داغر ـ الشعرية العربية الحديثة ،ص٢٨

نجتزئ من القصيدة ما يمثل الموقفين ويدعم ما ذهبنا إليه.

الموقف الأول ، يقول:

" ....ورصيف الشارع كان
خلواً إلا من صوت حذائي
طق...
طق...
طق...
أجمع ظلي في مصباح حينا ... وأوزعه حينا
وضحكت لأني
أملك ظلي
وبأني أقدر أن أرميه ورائي
أن اغرقه في بركة ماءٍ وحلٍ
أن أسحقه تحت حذائي
أن اخنقه طي ردائي
طق...
طق...
طق...
غنيت
صفرتُ
صرختُ
ضحكتُ ....ضحكتُ....ضحكتُ
واحسستُ بأني أملك كل البحر وكل الليل
وكل الأرصفة السوداء
وأني أجبرها الآن على أن تصغي لي
أن تصبح رجعا لندائي

أن تصبح جزءاً من صوت حذائي

طق...

طق...

طق..."

يبدو الشاعر في الموقف الأول سعيدًا منتشيًا مصفرًا مغنيًا ، وهذه الحالة المزاجية تبدو في مشيته الراقصة المدندنة التي فيها يمشي في عرض الطريق غير عابئ بشيءٍ من حوله لأن الشارع كان خلوًا إلا منه . هذه المشية الراقصة المدندنة يعبر عنها باستغلال فضاء النص بشكل يوحي بعدم الانتظام في المشية فتارة على الجانب الأيمن من الطريق، وتارة في وسطه . وتارة ثالثة على يساره ، وهذا ما نلمحه في الشكل الكتابي المتكرر ثلاث مرات:

" طق ...

طق...

طق..."

وهي مشية تناسب حالة الانتشاء التي عليها الشاعر وتناسب أيضًا حالة الامتلاك الذي امتلكه الشاعر لفترة مؤقتة . لكن إيقاع هذه المشية المدندنة الراقصة يختلف عن مشية الشرطي المراقب للشاعر، وهذا هو الموقف الثاني في القصيدة ، وفيها يقول :

" ..... وسمعت خطاه ورائي

طق .. طق.. طق

كان البحر له .....والليل له ... وجميع الأرصفة

السوداء.

طق .....طق ...طق

لا ظل لغير الشرطة في بلدي "

تنقلب الحالة المنتشية التي كان عليها الشاعر إلى حالةٍ من الانكسار والكبت إذ تسحب منه الحرية المؤقتة ، ويصل إلى حقيقة لا مناص منها وهي "لا ظل لغير الشرطة في بلدي".

فطبيعي أن يختلف استغلال فضاء النص الكتابي . إذ إن خطى الشرطي تختلف عن خطى الشاعر أيما اختلاف ، خطى الشرطي في خط مستقيم " طق.. طق.. طق.." يحكمها إيقاع الخطوة العسكرية . وهذا الإيقاع المنتظم السريع نجده قد تحقق في وضع نقطتين بعد صوت الخطوة ، فهذا إيقاع منتظم متلاحق يعرف ماذا يريد، أمامه هدف يسعى لتحقيقه.

إن استغلال فضاء النص هنا يحقق هدفين: الأول: ما يستنتج من الكتابة العرضية أو المستقيمة، على نحو ما أوضحنا، والثاني: هو إمكانية سماع الخطوة واستحضارها في الأذن ، فعندما يتضافر الإيقاع الصوتي مع رسم الخطي ، فإن الأمر يصبح أكثر اكتمالا ((وذلك عندما يتم التراسل النغمي بين الصوت والبصر))[1].

دراسة استغلال فضاء النص الكتابي- إذن – لا تقل أهميةً عن دراسةِ التركيب الشعري في مستواه اللغوي ، بل إن عدم التطرق إليه يعد – في نظر الباحث- قصورًا لفهم طبيعة الشعر الحديث ، وإهمالا لطاقة دلالية كبيرة ، ودلك لما ينتجه من دلالات أدبية لا تقل أهمية عن الدلالات التي ينتجها التركيب .

إن إنتاجية اشكل الكتابي إنتاجية مزدوجة يتضافر فيها الإيقاع الصوتي مع الرسم الخطي ، وهذه سمة للشكل الحتابي ليست للتركيب الشعري.

النص الشعري ليس إلا بناء لغوي ، بناء له قوانينه الخاصة المتميزة ، ومن ثم سعى هذا الباب بفصوله الثلاثة إلى التعرف على أشكال لبناته اللغوية الجمالية ، اعتمادًا على أن التحليل اللغوي للشعر يؤدي – غالبًا إذا أحسن استخدامه -- إلى نتائج أكثر موضوعية وحيادية، لأنه في جوهره يعتمد على قيم موضوعية ملموسة ومنزّهة عن كل فرض، ومن ثم كانت أهمية مباحث علم النحو، وذلك لأنها " تمد المحلل بمجموعة من الإمكانيات الموضوعية التي تساعد في ضغوط الدلالة التركيبية ، وتعمل على أن يتخطى الناقد ذاتيته وإقامة أساس كشفي يساعد على فهم البنية من خلال مدخلها الأصيل أي اللغة ، بحيث تبدأ التجربة النقدية من النص وتنتهي به . فترصد

---

(١) د أحمد عبد الحي صنيع الأمر والنهي في ديوان أبي نواس ، دراسة أسلوبية ، ص١٣٣

الخواص التركيبية التي تتصل بالتعبير وتكشف عنها وتقيم علاقة وثيقة بين حركة الذهن وشبكة العلاقات الكائنة في صور الكلام

أما مباحث البلاغة فإنها تمدُّ الناقد بمجموعة من التقاليد والمواصفات الجمالية التي تتعلق بالمفردات والمركبات ، وتحوّلها من منطقة المواضعة إلى منطقة الإبداع ، وترصد ما فيها من اتساع كمّا وكيفا، كما تساعده على ملاحظة الخطوط الإضافية التي تشكل المعنى تشكيلاً خاصًّا»[1].

ولّما كانت اللغة في الشعر "هي الشعر ذاته" على حد تعبير أحد النقاد [2]، فقد انطلق هذا الباب اعتمادًا على التحليل الأحادي للنص [3]، حيث تمت الدراسة فيه دراسة لغوية جمالية مستقلة ، فجاء فصله الأول لرصد الكلمات المركزية التي تشكل دوائر النص عند بلند الحيدري وقد لوحظ أنها دوال دائمة الحضور في نصوصه ، حية تسعى في إطار رؤيته للعالم وموقفه على مستويات عدة ، وقد تمت دراستها في إطار سياقاتها اللغوية المختلفة دراسة تعتمد على إبراز الخصائص اللغوية الجمالية حسب ما يدرسها علم التركيب »[4].

ثم جاء الفصل الثاني لدراسة دور الضمير في إنتاج الدلالة الأدبية ، ودوره في إقامة روابط تساهمية تجعل النص كتلة لغوية واحدة مهما كان طوله ، كذا عمد الفصل لدراسة ظواهر أسلوبية تنتج عن استعمال الضمير كالالتفات والتجريد واستعارة الضمائر.

أما الفصل الثالث فجاء لدراسة أشكال التراكيب الشعرية على الصعيدين الأول دراسة أجزاء التراكيب وأساليبها ، والثاني دراسة الشكل الكتابي لهذه التراكيب في محاولة لربط الشكل الطباعي بالدلالة الأدبية ، انطلاقاً من قاعدة نقدية تطبقها الدراسة وهي دراسة النص بكل صوره ،

---

(١) د محمد عبد المطلب : البلاغة العربية قراءة أخرى ، ص١١٢ .

(٢) د أحمد الحوفي: القصيدة العربية ليست مغامرة في الشكل ، مجلة الكاتب ، ع١٩٤ ، مايو ١٩٧٧ ، ص٦٤ ، حيث يقول "إن اللغة في الشعر هي الشعر ذاته، والشعر بالتأكيد حالة من التوحد "في" أو" مع"وليس تعبيرًا "عن"

(٣) يوري لوتمان تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ،ص ٢٦

(٤) علم التركيب يهتم بدراسة الدوال في نطاق المحور السياقي الواردة فيه دراسة تعتمد على إبراز الخصائص اللغوية الجمالية لتلك الدوال ، ينظر ، توفيق الزيدي : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، ص٧٣

وأشكاله ، وبخاصة أن الشكل الكتابي يمثل أحد آليات الشعر الحديث بعامة ، وأحد المكاسب التي أحرزها " بلند" في نصه الشعري بخاصة.

إن العملية النقدية – إذن – ليست تطبيقا آليا لمنهج مرسوم ، ولا تنظيما عقليا لمقدمات تحددت نتائجها سلفاً ، ولا تبريرا مزينا لأحكام تعسفية ، وإنما هي مغامرة محسوبة ومحاولة منظمة لاكتشاف عالم النص الأدبي والقوانين التي تحكم حركته "[1]

هذا ، ويقوم الشعر على عناصر ثلاثة لا تنفك عن بعضها ببعض ، وإذا كنا قد توقفنا عند أهم عناصر بنائه، وهي اللغة ، فإنه يجب علينا التوقف أمام أحد عناصره ، وهي الصورة الشعرية ، وتكوينها وأسلوبيتها ، وهذا هو موضوع الباب الثاني .

****

(١) د صلاح فضل - إنتاج الدلالة الأدبية ، ص١٤

obeikandl.com