

## الباب الثاني

### المستوى التصوري

obeykandi.com

## تقديم :

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

وهذا الباب يعرض لقضايا التصوير المختلفة ، من حيث تعرف الصورة الشعرية ودلالاتها واختلاف الآراء حولها ، ومدى قربها وبعدها من علوم البلاغة ، ومن ثم يقوم بدراسة أدواتها ومصادر استمادها في شعر بلند ويختتم الباب بدراسة الخصائص المرئية للصورة الشعرية عند وهذا ما نناقشه في الصفحات التالية .

## الفصل الأول

### أدوات تشكيل الصورة الشعرية

#### إنتاج الصورة .

ويعرف "دي . سي . لويس" الصورة الشعرية بأنها "صورة رُسمت بكلمات وربما تحدث من وصف واستعارة وتشبيه ، أو تقدم إلينا في تعبير أو فقرة هي حسب الظواهر وصفية خالصة للوصف"<sup>(١)</sup>، وهذا التعريف يربط إنتاجية الصورة الشعرية بوجود الأشكال المجازية كالاستعارة والتشبيه ، مع احتمال وجودها في تعبير وصفي خالص .

ويبدو أن ثمة احتمالاً في الخلط بين الصورة على اعتبار أنها تعبير لغوي عن حالة من التماثل ، والصورة على اعتبار أنها تصور ذهني يُنتجه العقل أو الفكر الصافي.<sup>(٢)</sup>

نتج عن هذا الخلط في مصطلح الصورة خلط في كيفية تناولها بالدراسة ، ففريق يرى أن الصورة لها منطلقها الخاص ، وفلسفتها المميزة ، وهما يبعدان عن الأشكال المجازية كالتشبيه والاستعارة والكناية، كما سبق في قول "ريغريدي" ، بل إن "ادونيس" يؤكد على هذا الرأي بقوله : "يخلط الكثيرون بين التشبيه والصورة ، حتى ليندر بين قراء الشعر الجديد وناقديه من يميزون تمييزاً صحيحاً بينهما ، التشبيه يجمع بين طرفين محسوسين إنه يبقى على الجسر الممدود فيما بين الأشياء ، وهي إذ تتيج الوحدة في العالم تتيج امتلاكه"<sup>(٣)</sup> .

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

(١) دي . سي . لويس طبيعة الصورة الشعرية، ترجمة د محمد حس عبد الله، ص ٤٦ ، ط دار المعارف بمصر ، (د ت) ، ص ٤٦ .

(٢) د جوريف ميشال شروم دليل الدراسات الأسلوبية ، ص ٧٠ ، تصريف

(٣) ادونيس رمز الشعر ، ص ٢٢٠

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلُند الخيدريّ

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

نعود ونقول إن هذا الفريق استند على رأي – وأراه رأياً يميل إلى واقع الشعر الحديث- وهذا الرأي قد أثاره "نورمان فريدمان" ، يقول : " على الرغم من أن العديد من القصائد الجيدة لا تحتوي إلا على قليل من الصور، أو قد لا يكون به صور، فإن الصورة قد أصبح ينظر إليها باعتبارها وسيلة شعرية خاصة"<sup>(١)</sup>. فقد لا تحتوي القصيدة على أحد عناصر بناء الصورة لكنها في حد ذاتها صورة ، كما يقول " دي سي لويس " :

" الصورة هي الشيء الثابت في الشعر كله ، وكل قصيدة إنما هي في ذاتها صورة"<sup>(٢)</sup> صورة لواقع يعيشه الشاعر ، سواء أكان هذا الواقع خارجياً أم داخلياً.

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

(١) نورمان فريدمان: الصورة الفنية، ترجمة د. جابر عصفور، ضمن كتاب: الخيال . الأسلوب . الحدائق ، ص ١٨٥ .  
(٢) دي . سي . لويس : طبيعة الصورة الشعرية ، ص ٢٥ .

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

يتكاملان دون أن يتقابلا ، وهذا الخطأ مسئول إلى حد كبير عن المازق التي حوصرت فيه الدراسات الشعرية<sup>(١)</sup>

ولما كان للتحليل النصي دوره المتميز في التعرف على خصائص الشعر أسلوبياً عند شاعر ما ، وسعبه الدؤوب إلى وصف آليات التعبير وتقنياته ، طهر الفريق الثاني من النقاد داعياً إلى ضرورة خلق علم أسلوب على أسس لغوية فلسفية جديدة<sup>(٢)</sup> ، علم يدرس الصورة الشعرية بكل تفرعاتها بدءاً من صورتها الجزئية النواتية وصولاً إلى أدوارها في تشكيل الرؤية ، وإنتاج الدلالة .  
إن دراسة الصورة الشعرية تبدأ من التركيب الأسلوبى لتصل إلى التصور الفلسفي والأبنية ذات الأنماط العليا على حد تعبير " فراي " وتحاول اكتشاف النماذج الكامنة تحت الصورة الشعرية<sup>(٣)</sup> .  
يرى المؤلف أنه من التعسف أن يتم الفصل بين الصورة الشعرية وبين أشكال المجاز في البلاغة العربية ، إذ إن " البلاغة الجديدة ، بلاغة الصورة الشعرية تعد أوسع نطاقاً وأخصب من مجرد تشبيه أو استعارة وإن أفادت منهما ، فليس بين الصورة – إذن والتشبيه أو الاستعارة جفوة فقد يصل التشبيه أو تصل الاستعارة في بعض الأحيان إلى درجة من الخصب والامتلاء والعمق إلى جانب الأصالة والإبتداع بحيث تتمثل الصورة وتؤبى دورها<sup>(٤)</sup> ، وعلى افتراض أنه لا يوجد منهج عالمي لدراسة الصورة الشعرية " فإنه من المثمر في هذا الصدد الإفادة من المحصلة البلاغية الماثلة في التمييز بين أنواع المجاز المختلفة من استعارة وكناية ومجاز مرسل وبقية الأشكال المعروفة الأخرى تشبيه ، وصور صوتية وحوية بعد تعديلها طبقاً للخرائط الجديدة وملاحظة الفوارق القائمة فيما بينها خلال تكوينها للصور المستدعاة ، ثم تصنيف هذه الصور ذاتها طبقاً لمصادرها المجازية والموضوعية من جانب وطبقاً للوظائف التي تسهم بها في تكوين الصورة الكلية للعمل الأدبي من جانب آخر"<sup>(٥)</sup> .

(١) جان كوهين: بناء لغة الشعر ، ص ١٢١ .

(٢) د صلاح فصل: نظرية النائية في النقد الأدبي ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٢ ، ص ٢٢٩ ، تنصرف

(٣) نفسه ، ص ٢٤٢ .

(٤) د عر الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر ، ص ١٤٣ .

(٥) د صلاح فصل : بلاغة الخطاب وعلم النفس . ط المجلس الوطني للتقنية والنو ، الكويت ، سلسلة علم

المعرفة (١٦٤) ، ١٩٩٢ ، ص ١٨٨

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

ومن هذا المنطلق النقديّ تمثّل دراسة الصورة الشعرية منقلقة اتصال وشماس بين الأسلوبية والبلاغة ، تختص الأسلوبية منها بالجانب الحسي المباشر في التشكيل اللغوي للنص ، وتقوم البلاغة كأداة نقدية بتحليل تداخلها - أي الصورة - وتصنيف أشكالها ومحاولة تحديد وظائفها وشرح الفلسفة الكامنة وراءها في الرؤية العامة " وإذا كانت الدراسة الأسلوبية للصور والرموز تواجه صعوبة رئيسية خاصة في النصوص الطويلة فإنها تكمن في تحديد واختيار الوقائع الأسلوبية التي يتركز حولها التحليل ، وهنا تبرز أهمية الصور البلاغية من مجازية وصوتية لسهولة التعرف عليها والربط بين خواصها ووظائفها مما ييسر بنتائج مشجعة في البحث ويعزّي باستكشاف أبعاد الصور الأخرى التي لم تحدد من قبل" (١).

إن الصورة لا تشكل وحدها كلا متكاملًا بذاته إذ إنها " ينبغي أن تتكامل مع باقي العناصر الأخرى في القصيدة مثل الوزن والقافية والعناصر الأسلوبية والبلاغية والتركيب النحوي ، وطرائق الاختيار والحذف ...، إن الصورة عندئذ - سواء أكانت مادة [ ذهنية ] أم تكنيكاً [ لغوية ] - هي شيء أكبر من مجرد شكل" (٢).

وإذا كان الفريق الأول من النقاد يرون أن الصورة في الشعر صورة مشهدية تعتمد على التصوير العام فإن الدراسة - من المنطلق النقدي السابق - ترى أن إيقاع الصورة والمشهد يعتمد على إدراك القارئ للتفاعل بين العلاقات التي تنظم جوهر الشعر وأنساقه الداخلية والخارجية ، وهذا الإدراك بدوره يحول الصورة والمشهد إلى جوهر متحقق من خلال اللغة بصفة عامة . وتعمل الأنساق الداخلية من استعارات وتشبيهات بالحركة العامة في السرد وتعمل الأفعال والأسماء على تتابع واختلاف هذه الحركة من جزء لآخر ومن وحدة فعلية إلى وحدة اسمية" (٣).

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

(١) نفسه ، ص ١٨٨.

(٢) نورمان فريمان : الصورة الفنية ، (مرجع سابق) ، ص ١٨٥.

(٣) د. محمد زيدان: إيقاع الصورة الشعرية عند صلاح عبدالصور، مجلة الشعر القاهرية، ع ١٠٦٤، أبريل ٢٠٠٢، ص ٩٢.

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

الصورة الشعرية إحدى لينات النص ، وجرء من الطبقة الأسلوبية له ، ومن ثم يجب ألا تدرس في عزلة عن الحلقات الأخرى . بل كعنصر لا ينفصل عن مجموع " الكل " / النص الأدبي . كما أنها تسعى في محور ثانٍ إلى دراسة عناصر استمداد الصورة بعد التعرف على أدواتها ، كما أنها لا تنسى أن تقف على مجموع الكل في محور ثالث لدراسة خصائصها في النص .  
يقوم هذا الفصل بدراسة أدوات تشكيل الصورة في شعر " بلنند الحيدري " من خلال ما جاء في مباحث ثلاثة :

المبحث الأول : التشبيه

المبحث الثاني : الاستعارة وبناء النص .

المبحث الثالث : شعرية الفن الكنائي .

ولم يتوقف الفصل أمام المجاز المرسل لعدم وجود كثير من نمادجه ، فالباحث يتوقف أمام كل ما من شأنه توليد الصورة وتشكيل الظلال دون إقحام للقواعد البلاغية على بنية النص ، فالنص الشعري هو الذي يستدعيها ، وليست هي التي تستدعيه .  
وأحسب أنه بهذا الصنيع – من ربط بين المستوى التركيبي والمستوى التصويري – قد خرجنا من المأزق الذي حوصرت فيه الدراسات الشعرية على حد زعم " جان كوهين " .

## المبحث الأول

### التشبيه

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

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

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

" هو إلحاق أمر بأمر آخر في صفة أو أكثر بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو ملحوظة<sup>(٤)</sup> .

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

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

" المشبه + الكاف + المشبه به "

(١) العلوي : الطراز ، ٢٦٣/١ .

(٢) القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ، ص ٢٠٩ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، تحقيق د محمد عبد المنعم خفاجي ، ط . مكتبة الإيمان ، المنصورة ( د.ت ) ، ص ٢٠٠ .

(٤) د. عبدالعزير قلقيلة : البلاغة الإصطلاحية ، ص ٣٧ .

(٥) ينظر : محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص ١٤٢ .

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

وهذا البناء المتكرر بصورة أساسية يعده الباحث "نصمة أسلوبية" في شعر بلنند وفيه يخفي وجه الشبه ، وتختفي العلة التي من أجلها كان التقريب بين طرفي التشبيه ومن هنا جاءت تسميته بـ "التشبيه غير المعلل" وعندما تختفي في التشبيه الوحدات المعنوية المشتركة بين طرفيه يكتسب أبعاداً دلالية وإيحائية غير متوافرة في التشبيه المعلل<sup>(١)</sup> ، والمؤلف إن وافق على أن وجه الشبه - عند غياب - يكسب أبعاداً دلالية وإيحائية ، فإنه لا يوافق على غياب هذه الأبعاد الإيحائية من التشبيه المعلل وذلك لأن لكل صورة تشبيهية أسلوبيتها في أداء المعنى وإنتاج الدلالة على نحو ما سنرى لاحقاً على أية حال ، غياب وجه الشبه من شأنه أن يوسع من دائرة التفكير عند المتلقي وهذه الدائرة المتسعة تستدعي عدة احتمالات قد يتشابه فيها المشبه والمشبه به ، ولا شك أن هذا الغياب في بعض السياقات ينتج دلالة أكثر قرباً لواقع الشاعر الذي يحياه ، يقول بلنند:

"أهربُ من عين تتوعد كالسهم

من ألم

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

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

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

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

(١) د. صبحي للبستاني : الصورة الشعرية ، ص ١٠٩

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

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

ولما كان استحضار صورة السهم السالبة ، ناسب أن يستحضر الشاعر صورة القوس ولكن ليس في دلالتها السالبة للملازمة السهم ، لكنه استحضرها لرسم صورة لظهره المحني هذا الظهر الذي كسر إثر امتداد ألم السهم في جسده ، إنها صورة توضح مدى ملازمة هذا السهم / الألم للظهر المحدودب مثل القوس ، فكما أن العلاقة الذهنية تقوم بين السهم والقوس في ذهن القارئ ، فالألم أيضاً موطنه في ظهر الشاعر عن طريق العلاقة التلازمية بين السهم والقوس ، ومن ثم ندرك تبعه وشقاءه المستمر ، وانسحاقه تحت وطأة الوجع اليومي المتكرر، لذا يصح ما يقال " إن معالجة الشاعر للصورة من خلال اختياره للتفاصيل وانتقائه للتشبيهات تفيد في إقناع القارئ سلباً أو إيجاباً بالعناصر المتنوعة من الموقف الشعري"<sup>(١)</sup>.

في سياق آخر يقول :

° تنلى ساقاه - على مذنين - كضوب الفربال  
يتهدل جفناه لليلاً ظهلاً ويام  
لبرواد حلماً آخر عن بيت كان له ° [ ٨٣٧ ]

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

(١) نورمان فريمان : الصورة الفنية ، (مرجع سابق) ، ص ١٩٠ .

التشبيويات الأسلوبية في شعر أبو نؤاس الجديري

ساقاه ... ك ... + ...  
 فثقوب الغريال ...  
 مشبه ... أداة التشبيه ...  
 فثقوب الغريال الكثيرة من شأنها أن تعطينا صورة أكثر قرباً من تلك القدم المتشققة

الفقيرة إثر ما بها من جروح ، فليس لهذا الغريب إلا أن يرمي بجثته في أي زاوية من زوايا المقهى  
 حالماً بالعودة إلى وطنه " إن الشاعر عندما يتطور فيصير بإدراكه إلى الجوانب المعنوية واللامادية  
 من الكون ، يضطر إلى التعبير عن هذا الإدراك الجديد بالكلمات الدالة على الأشياء المادية ؛ لأن  
 لغته تقتصر عن تلبية حاجاته ، وتعجز عن الوفاء بمطالب إدراكه الجديدة للكون ، ويصبح  
 طابعها الحرفي غير محدد أو كامل أو فعال وهذا يعني أن الصورة الحازية لا تستخدم إلا بهدف  
 الوصول إلى تعبير أعظم تحديداً (1)

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

يقول بلند :

" غفرانك بيروت [ ٧٦٨ ] ما ذلت تبارك به آملك ، عاهداً

فنحن نيك الفقراء ومن لم تجسر شفطانا عطايك  
 ولا خير أرحك  
 ومن لم تبلغ فيك  
 بغير جلود أيدينا المروثة كالجوع  
 المصفرة كالداء

(١) نفسه ، ص ١٦٣

٢٠٠٢ ، (رقم ٤٥٤) ، طبعة قسطنطينية ، ص ١٠٤ (٢)



## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحمدرى

ها نحن نمرت

ومنا خضرة كفيك ومد يدك غلالاً منابع ماء" [ص ٦١٨]

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

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

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

يقول في سياق آخر:

" لون المساء

كالداء يزحف في أزقتنا الضريرة

لون المساء

داري المخيفة كالوباء" [ص ٢٤٤]

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

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

على محيط الدائرة المتسعة ، وعلى محيط دائرة الهم الشخصي ، فالسواء في داره كالوواء الذي يُرحى منه الشفاء ، ولا يحفى ما لدال المساء من دلالة سلبية درست بالتفصيل ضمن دوال العنمة .

لا يجب النظر - إنن - إلى الصورة التشبيهية من خلال طبيعة الطرفين (المشبه)

و(المشبه به) ، وإنما من خلال عملية التقريب والجمع بحد ذاتها ، ومع موقع هذا الجمع داخل السياق العام ، وما يمكن للعلاقة الجديدة المستحدثة بين طرفي التشبيه أن تولد من إحياءات ومدلولات<sup>(١)</sup> .

(٤/١) كانت الأداة الاسمية "مثل" ذات النصيب الأقل وروداً في بناء الصورة التشبيهية

عند بلنّد ، يقول :

" ومظما

يتمم القاتل إذ يمسخ عن خنجره

كل أصابع تومي للضحية

فليس من قاضٍ لها

وليس من قضية

يتمم الوطن " [ ص ٧٠٣ ] العلاقة بين القاتل والوطن علاقة مماثلة ، ووجه المماثلة هنا

هو في ذلك التضليل الذي يصنعه الوطن حين ينفي عن نفسه كل أدلة إدانته وذلك كما يفعل القاتل الذي يجتهد في محو كل الأدلة التي تدينه ، فليس من قاضٍ ليحكم وليست ثمة قضية .

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

المشبه + أداة + مشبه به + وجه الشبه

↓ ↓ ↓ ↓

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

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

(١) د صبحي النسي - صورة الشعرية ، ص ١١٢

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

تفنناً خاصاً<sup>(١)</sup>، لكننا نرى أن بلند قدمه بطريقة ميزته بصنعة كبيرة وبدلالة شعرية متميزة على عكس ما ذكره الطرابلسي، وذلك من وجهين :

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

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

إن الصورة التشبيهية التي قدمها بلند في السياق السابق لتتفي مقولة<sup>٢</sup> ذكر وجه الشبه يدعى القارئ سلباً إلى حد ما ، فيقدم إليه كل شيء بسهولة ووضوح<sup>(٣)</sup> إذ إن وجه الشبه في هذا السياق ليفجر دلالات معنوية كبرى ما كان المتلقي ليدركها إلا إذا ذكرت فضلاً عن أن الصورة التشبيهية بأقسامها الكاملة لتعمل على إنتاج صدمة شعرية للمتلقي بوضع الحقيقة كاملة أمام عينيه ، هذه الحقيقة لا نقدم بصيغة لغوية معيارية لكنها تقدم بلازم الشيء<sup>٤</sup> الذي هو المجاز فيحصل دغدغة نفسانية<sup>(٥)</sup> ، هي ما أسميناها الصدمة الشعرية الكبرى ، إن القيمة الحقيقية للصورة التشبيهية لتتجلى من انصهار العلاقات الداخلية لأطرافها ومدى تفجيرها للأحاسيس والمشاعر التي تربط النص بوصفه وحدة حية متنامية<sup>(٦)</sup> ، وهذه الوحدة الحية لها تحركها من سياق لآخر ، فقد لا تنتج صورة تشبيهية بارعة ، وقد تنتج صورة تشبيهية تسهم في إبراز موقف وتشكيل رؤية .

(١) د محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب ... ، ص ١٤٣ .

(٢) د . صبحي البستاني : الصورة الشعرية ، ص ١٠٧ .

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

(٤) د. محمد السيد أحمد الموسوي: البنية التكوينية للصورة الفنية، درس تطبيقي، ط. مطبعة الشوربجي، طنطا، ٢٠٠٧، ص ١٧٣ .

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

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

" هل لي أن أعود يا مدينتي  
هل لي أن أحلم بالرجوع  
لكل ما في قلبك المقروح من دموع  
للهلك المطروح في الزقاق  
صحيفة سوداء مثل القار  
معتمة كشرة الأخبار  
يحملها الأفاق  
وتاجر الرقيق  
والسمسار  
من دعة لدعة  
من غربة لغربة " . [ ص ٤٤٠ ]

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

فالصورة التشبيهية – إذن – تنتقل مما هو تقليدي إلى ما هو غير ذلك ، وذلك بقنامي الشعير الانفعالي الحاد في طبقات الشاعر " إن الشاعر العظيم هو من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها ، وأن سبب مرية الشاعر أن يفول لك عن الشيء ما يرضه ،

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنَد الحيدريّ

وإما مريته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبانه وصله الحياة به " (١) إن القيمة الجمالية للتشبيه – كما يرى العقاد هو أن " تلنع في جدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطلع في ذات نفسك ، ما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس ... " (٢)

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

(١) العقاد (عيسى محمود) و. ر. جيم عبد ، نثر امازي الحيدري في انقد والأدب، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠ ص ٤٥

(٢) نفسه . ص ٤٥ ، ص ٤٦



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

في اللغة . " وإنما يخلق علاقات جديدة تتصف بالانحرافية واللاملاءمة<sup>(١)</sup>، وعلى ذلك فقد جاءت الاستعارة في شعر بلنند " في ثلاثة أنماط تركيبية .

(أ) استعارة فعلية .

(ب) استعارة اسمية .

(ج) استعارة بالصفة .

### (٢/٢) الاستعارة الفعلية

وهي أكثر البنى الاستعارية تكراراً في شعر بلنند . وتكون الإستعارة فيها عندما نلمح لا ملاءمة بين الفعل والفاعل من ناحية ، وبين الفعل والمفعول من ناحية أخرى وتؤدي هذه العلاقة المضطربة بين أركان الجملة الفعلية إلى حدوث دغدغة نفسانية – على حد تعبير السيوطي – ولا تزول هذه العلاقة المضطربة إلا من خلال عملية عقلية تزيل الانحراف بواسطة تشبيه مضمّن، وهنا يكون التشبيه هو بنية الأساس للاستعارة وتتأكد مقولة أنها – أي الاستعارة – منحوتة عن التشبيه بالضرورة<sup>(٢)</sup>.

يقول بلنند : " قد سممت الحياة أطلال صمت

ودموعاً

ينسجن حولي الشقاء " [ ص ٦١ ]

يتطلب الفعل " ينسجن " في اللغة مسنداً إليه أو فاعلاً حياً متحركاً (إنسان مثلاً) لكن الشاعر يسند الفعل إلى الدرع (عامل سلبي) ، وهي فاعل غير حي ، ومن ثم تنشأ هذه العلاقة المضطربة التي تخلق انحرافاً لا يمكن إزالته إلا من خلال المشابهة المضمرة الآتية :

(أ) الدموع → (ج) إنسان ← (أد)  
(ب) تنسال بكثرة ← (د) ينسع

(١) د صبحي السندي مرجع سابق ، ص ٨٢

(٢) يسر ، دغدغه انحرافى سرا ، البلاغة ، ص ٩٣

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

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

في سياق آخر يقول :

" إلى أين ... ؟... "

وبحك ... لا تسالي

لرجلاي مثلك تستفهمان

وأصحو ولا شيء غير الزمان

يلف الليلي على مفزلي

خيوطاً رقاقاً بلون الدخان " [ ص ٢٨٥ ]

فلاستعارة تنشأ من حلال العلاقة المضطربة بين الفعل والفاعل :

رجلاي تستفهمان = (أ) + (د)

الزمان يلف الليلي = (أ) + (د)

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى تنشأ من حرس نفس العلاقة المضطربة بين الفعل

والمفعول : الزمان يلف الليلي على مفزلي .

إن عدم معرفة الطريق ، وفقدان الاتجاه والضلال أشياء لا يمكن تصورها مريرة إلا حين

شخص الشاعر قدميه وإنطاقه لها بأنها مستفهمة عن طريقها ، فهي لا تدري لها وجهة أيضاً ، ولما

كان الزمان بدورته يلف الليلي على مغزل حياته ندرك ما يعيشه من كآبة مستمرة في النهار

(أصحو) ، وفي الليل (الليلي) ، ولذا كانت حياته معتمة ، ولذا كان السؤال المشحون بالحيرة "إلى

أين ..؟"

## أهم سمات الأسلوبية في شعر بلنند الحيدري

في سباق أحريقول - لا أحد مرر كفيه على صمتي  
لا أحد" [ص ٦٠٢]

هذا البيت غني بالآخر من الحياة من شأنه أن ينتج دلالة الوحدة والغربة ، حتى داخل الوطن هذا  
الخيال يخلص ويفقد الشاعر من يشاركه آماله وآلامه .

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

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

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

إن هذا النمط من الاستعارات - وهو كثير في شعر بلنند - يمثل أداة تصويرية مناسبة  
لطبيعة اللغة الشعرية التي تعتمد على الأفعال بحسب ما أكدته معاملة "بوريمان"<sup>(١)</sup> ، ومن ثم يسهم  
في بناء نثره بجمالية عالية .

(١) وهي معاملة موضوعية يمكن عن طريقها التمييز بين لغة الأدب ولغة العلم ، وتمييز لغة الشعر من لغة النثر  
وكان أول من استخدم هذا المصطلح الألماني "أ. بوريمان" وخلاصة ما ذهب إليه أنه من الممكن تمييز النص الأدبي عن  
غيره من النصوص بواسطة تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير : أولهما التعبير بالحدث "Active  
Aspect" ، ومظهر التعبير بالوصف "Spect Qualitativ" ، ويعني بوريمان بأولهما الكلمات التي تعبر  
عن حدث أو فعل ، وبالتالي الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة لشيء ما ، أي تصف هذا الشيء وصفا كليا  
وكيفيا ، ويتوقف تمييز النص الأدبي عن غيره من النصوص على النسبة بين الكلمات المعبرة عن الحدث (الفعل)  
والكلمات المعبرة عن الصفة ، ويتم حساب هذه النسبة بإحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول ، وعدد  
كلمات النوع الثاني ، ثم إيجاد قسمة المجموعة الأولى على الثانية ، ويفضلنا حاصل القسمة قيمة عددية تزيد  
وتنقص تبعا لزيادة ونقص عدد كلمات المجموعة الأولى على الثانية ، وتستخدم هذه القسمة باعتبارها دالا على  
أنسية الأسلوب ، فكلما زادت كان طبع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي ، وكلما نقصت كان أقرب إلى الأسلوب  
العلمي ، لمزيد من الاطلاع انظر : د . سعد مصلوح الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، ط. دار الفكر العربي  
١٩٨٤ ، الفصل الخامس ، ص ٥٩ إلى ص ٦٨

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

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

(٣/٢) الاستعارة الاسمية

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

" يا قلب "

دعك من الماضي

وأحلامه

كف السنين أهدت كل لآلئه

ولن ترى / غير أشباحي وأوهامي " [ص٣١]

فالعلاقة المتوترة بين المضاف (كف) ، والمضاف إليه (السنين) سجع الاستعارة التي يمكن

إدراكها بالحدس، ويتحدد بنية التشبيه المضمن.

(أ) كف ← (ج) السنين ← (أج)

(ب) إنسان (د) زمان

فالـكف عنصر إنساني بعيد عن العنصر الزمني (السنين) ، وإنشأ أدت علاقة الانحراف

بينهما إلى خلق كائن جديد تولد في ذهن الشاعر الذي أحس العمر يمر هباءً وأحس أن تلك السنين

كالإنسان المستبد الذي يدد - ظلماً - كل الذكريات الجميلة ، ولم يبق له سوى الأشباح والأوهام.

تتكفل السنين - إذن - بإبادة كل ما كان للشاعر من نور وتركه في ظلام اشباحه .

يقول في سياق آخر :

" وكان للفتى

- ألف يد تسرق من ذهني

- ومن دمي الحر

شوق الليالي السود للفتى " [ص٣١٢]

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

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

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

"ألت نظارها ، وأدارت عينها

في عينه

غارت فيه

في العين المبتلة بالموت " [ ص ٧١٤ ]

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

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

(٤/٢) الاستعارة بالصفة أو النعت

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

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّد الجبدريّ

يقول :

" في الغرفة ، ذات الغرفة

سيمر السبت

وبلهفه

قد تذكرني

قد تسأل عني

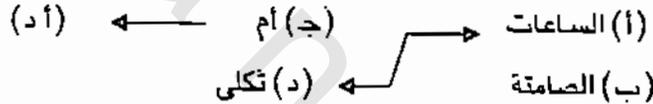
قد تصخر من صوتي

مني

من كل الساعات التكلّي في سري" [ص ٢٥٩]

فالعلاقة التي بين الصفة "التكلّي" وبين الموصوف "الساعات" هي علاقة لا ملاءمة وذلك

لأن "تكلّي" نعت للأُم التي فقدت ولدها ، وقد وصفت بها "الساعات"



فساعات الصحت تمر على الشاعر ، وهو في غرفته التي لا يبرحها (ذات الغرفة) متذكراً ما

كان من لقاء مع ابنه الذي أودعه السر/ الوصية بالأ يترك أرضه ولا يلجأ لمنل مالجأ إليه هو من

اغتراب وغربة . تناسب هذه الصفة "التكلّي" في بعدها المعجمي حالة الشاعر الذي فقد أرضه

وأبناءه ، ومن ثم تتناسق الصورة الشعرية - في بعدها المجازي- مع الواقع الحقيقي للشاعر.

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

الرؤى الرعاء	[ص ٢٣]	- ليالٍ نهّمت	[ص ٦٦٣]
ربيع فني	[ص ٢٤]	- الأجدات الحبلى	[ص ٦٧٢]
الخطيئة العمياء	[ص ٢٥]	- النافذة العمياء	[ص ٦٨٥]
الغرفة الصماء	[ص ٢٦]	- حرس أعمى	[ص ٧٢٢]
الليالي الصمونات	[ص ٢٨٠]	- حب مشفوق الفم	[ص ٧٥١]

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

- بسمتها الغاشمة [ص ١٥٦] - زمن ذا كف حذماء [ص ٧٥١]

- أنواننا الكئيبة [ص ٤٢٥] - الأرصعة الحلى [ص ٠٨]

- بيروت الخجلي [ص ٦٤١] - الرصاصة الصماء [ص ٨٢٢]

وغير ذلك مما قد تعرضنا إليه بالتحليل في كثير من السياقات في غير هذا البحث (٥/٢)  
تعتمد كثير من قصائد " بلند " على الأسلوب الاستعاري في شكله الرأسي أي إن القصيدة تقوم على استعارة كبيرة بهدف التشخيص ، أو إنطاق العناصر غير الحية في واقع الشاعر .  
يظهر هذا جلياً في قصائد يخاطب فيها الشاعر المدينة ، أو الوطن ، أو الطرقات أو بيروت ، أو بغداد ، وغير ذلك من العناصر غير الحية ، التي تقوم الاستعارة بأحيائها ومن ثم إقامة جسرٍ من التواصل بين الواقع الخارجي والواقع الداخلي للشاعر ، والنماذج متعددة ، نتوقف عند أكثرها استعارة ، يقول بلند :

\* أيتها الحبيبة التي تحييء كأعمر الليل

مثقلة بموم العشاق الخوذيين إلا من حلم

آت ليل الصبح

أيتها الحبيبة المستيقظة في الألم كالجرح \* [ص ٦٣٣]

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

يقول : \* شقي رداءك

وطولي بغرى صباك

بلادي

بيروت أكلت لديها

بيروت مات بنوها على صدرها \* [ص ٦١٥]

يكف الأسلوب الاستعاري الصورة الانتوية لبيروت في هذا السياق وتنتج عن تحركه

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

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

ويبدو أن هذا الأسلوب الاستعاري قد استهوى الشعراء بعد بلنّد ، فها هو الشاعر المصري

" فاروق جويدة " يستخدم نفس التكنيك الاستعاري ، يقول :

" برغم الصمت والأناض يا بيروت

ما زلنا نناجيك

برغم القهر والظلم يا بيروت

ما زالت أغانيك

وكل لصالح الأحرار يا بيروت

لا تكفي لنبيك " (١)

إن الأسلوب الاستعاري من شأنه أن يلغي الحدود المادية بين الأشياء المحيطة للشاعر.

ومن ثم يحدث بينه وبين العالم انسجاماً فردياً. " حين يحس الشاعر هذا الانسجام

يكون في قلب الحقيقة ، وغالباً ما يكون في قلب الإدراك الاستعاري " (٢) إن الاستعارة في

الشعر شأنها شأن أي عنصر مجازي تقدمه لنا مباحث البلاغة العربية له أسلوبيه ، وله حركيته في

أداء المعنى ، وليس ثمة فارق بين عنصر وعنصر آخر ، فالدراسة

من خلال ما سبق من نماذج – لا تقيم مفاضلة بين التشبيه والاستعارة ، وتسعى في خطوة

مستقبلية إلى إقامة " أجموية " لدراسة الصورة الشعرية في جميع أبعادها ولوضعها على خريطة

الدراسات الأسلوبية كعنصر أصيل من عناصر الشعر ، أو على حد تعبير عبد الفتاح عثمان – إنها

ذروة الشعر وسنائه. (٣)

(١) فاروق جويدة : ديوان " شيء ميبقى بيننا " ، طر دار غريب للطباعة ، القاهرة ، (د.ت) ، ص ٩٥ ، ص ٩٦ .

(٢) د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ص ٧ .

(٣) د. عبدالفتاح محمد عثمان : الصورة الفنية في شعر شوقي الغناني ، مجلة فصول ، مج ٣ ، ع ١٤ ، ص ١٩٨٢ ، ص ١٤٤ .

## المبحث الثالث

### الكناية

(١/٢) بدأ التفكير البلاغي في الكناية باعتبارها بنية محايدة بين الحقيقة والمجاز لذا عرفها السكاكي بقوله: "هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك"<sup>(١)</sup>، ونستنتج من هذا التعريف أن المعنى الحقيقي والمجازي متواجدان في السياق، وقابلان للقصدية، سواء أكانت علاقة للزوم هنا عرفية أم عقلية.

"إن الكناية بنية ثنائية الإنتاج، حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي مواز له بحكم المواضع، لكن يتم تجاوزه بالنظر إلى المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللوازم والمزومات، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز، فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة"<sup>(٢)</sup>.

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

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

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

(١) السكاكي مفاتيح العلوم، ص ٥١٢.

(٢) د محمد عبدالمطلب البلاغة العربية، ص ١٨٧.

(٣) د صبحي السندي الصورة الشعرية، ص ١٦٨.

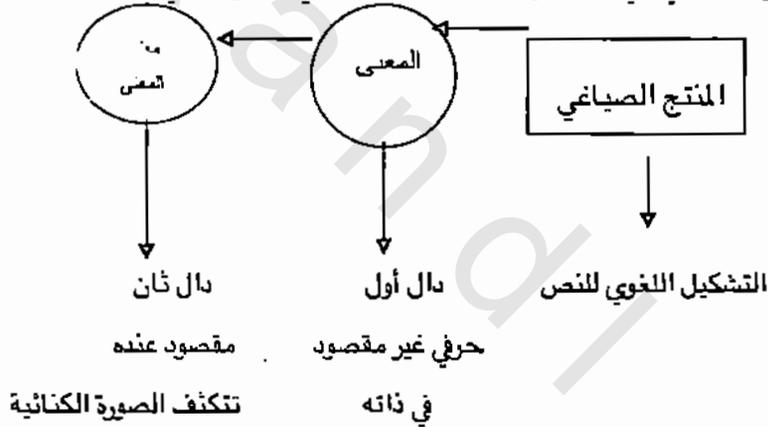
(٤) د مصطفى ناصف الصورة الأدبية، ص ١٨.

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

ذاتها ولأجل ذاتها ، إنها اللغة المسهدة التي ' يتناهى بها المزار وهي تتحلل إلى معنى فوق المعنى على أجنحة الخيال وتقتنص اليقظة من طريق الأحلام<sup>(١)</sup>

تعتمد الصورة الكنائية عند توليدها على الانفلات من المعنى المعجمي إلى معنى المعنى ، أو الفضاء الدلالي المنتج ، ومن ثم تعمل اللغة الشعرية على تأكيد الصورة المجازية فـ " التعبير الكنائي لبنة أدبية وسط بناء أدبي ، وهذا يدعونا بالضرورة إلى الوقوف على سمات الشاعرية التي تولد منها التعبير"<sup>(٢)</sup> ، وبتعبير آخر " إن مجازية الكناية أمر أكدته اللغة الشعرية ، أكدته طبيعة السياق ومناخه القوي ، أكدته المناخ الاجتماعي والظرف الثقافي"<sup>(٣)</sup>

يشترط وجود الصورة الكنائية وجود المتلقي الذي يقوم باستنطاق التشكيل اللغوي أو المنتج الصياغي كي يصل إلى مراد الشاعر الكامن في المعنى الثاني ، أي معنى المعنى<sup>(٤)</sup> .



وقد يكون الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى انتقالاً مباشراً قريباً إلى الذهن عبر وسيط

(١) د. لطفي عبد البديع : دراما المجاز ، مجلة فصول ، مج ٦ ، ٢٤ ، ١٩٨٦ ، ص ١٠٥ .  
 (٢) د. محمد السيد أحمد النسوي : شعرية الفن الكنائي بين البعد المعجمي والفضاء الدلالي المنتج ، ط دار العلم والإيمان ، كفر الشيخ ، ٢٠٠٧ ، ص ٩٠ .  
 (٣) نفسه ، ص ١٠٥ .  
 (٤) المعنى : المفهوم من ظاهر اللفظ الذي تصل إليه بغير واسطة .  
 معنى المعنى : أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفرض بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ، " فإلك في هذا لا تريد غرضك من مجرد اللفظ ولكن ينل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره ، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانياً من غرضك ... " . انظر : عبدالقاهر الجرجاني ، دلالات الإعجاز ، ص ٢١٩ .

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

واحد . وهذا ينتج " الفضاء الدلالي القريب " .

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

وقد يخفي معنى المعنى ويطل غائماً في المنتج الصيائي ، لكنه يظل مرسلأ إشارات ضوئية دالا عن وجوده في منطقة عميقة في النص يدركها المتلقي بالتعامل مع الصياغة وما تحويه من إشارات دلالية<sup>(١)</sup> .

وهذه الأشكال السابقة<sup>(٢)</sup> هي مستويات الفضاء الدلالي في التعبير الكنائي عند بلند الحيدري ، وسيتم دراستها في الصفحات التالية من هذا البحث ملقبن الضوء على أهميتها في إنتاج الدلالة وتشكيل الرؤية .  
(٢/٣) الفضاء الدلالي القريب

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

غداً

هنا

في هذه اللقطة من أرضنا

سيسال التاريخ عنى أنا

عن ذلك المقطع من أرضنا

عن غرفة ما مر فيها السنا

لكننا

كنا

(١) د محمد عبدالمطلب البلاغة العربية ، ص ١٩٤

(٢) استناد الباحث كثيراً من دراسة د محمد النسوقي لشعرية المعنى الكنائي في لغة النص ، ومنها اعتمد هذه الفضاءات التي تعد دليلاً على ما موجود من محطحات تتداخل أحياناً كثيرة ، كالتهريض والتلويح والإشعر والترمز وغير ذلك ندراسته في شعر الحيدري

وكان السا

لينا

ينبع من صمت ليالينا

من رلة القيد بأيدينا

تشليني

تبعدي

عن قصة يسردها ابني

عن زهرة تدلّ لي بيتي

وأعين يرعها مويّ

وعن يد

مثل يدي

معروفة ترسم لي الصمت

مدّ زراعين

لفجر غدٍ \* [ص ٢٢٢]

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

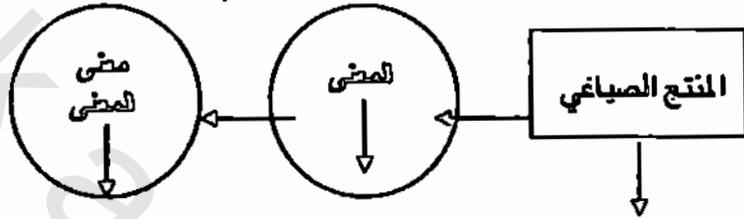
أما قوله: " سيسأل التاريخ عني أنا " فتعميق للصورة السابقة ، فهو تعريض بعدم ذكر  
التاريخ لجلاده . هذا الجلال الذي سل النور وأقام الجدران وفرض الصمت على الألسنة هذا الجلال  
لن يذكره التاريخ بل إنه - لا محالة - سيذهب إلى " مزيلة التاريخ ، أما المجلود / الشاعر / الشعب ،  
فسوف يدخلون دفاتر التاريخ . وتظل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

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

## المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في شعر بلند الحيدري

مدهش يعرض الشاعر من خلاله أفراد أسرته ويصور معاناتهم النفسية تصويراً بارعاً اعتمداً على شعرية الصورة الكنائية، فابتته تلك " الزهرة " التي تغبل إثر فقدما لمن يرعاها (الأب)، وابنه تلك " العين " التي تحمل بين أحقادها رعب موت الأب وتحمل مسؤولية أسرة، وزوجته تلك " اليد المعروفة " التي ترسم في ترقب صورة اللقاء (مد الزراعين) في فجر الضد المرتقب.

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



- |                                    |               |                                |
|------------------------------------|---------------|--------------------------------|
| - زهرة تغبل في بيتي.               | - زهرة نابلة. | - البنت بما تحتاجه من رعاية.   |
| - عين يرعياها موتي.                | - عين خائفة.  | - الابن المرتقب حمل المسؤولية. |
| - يد معروفة ترسم في صمت - يد عليلة | -             | - الزوجة المنتظرة للقاء.       |

فالمعنى الكنائي يدرك بعد ما يتم تقشير المعنى للوصول إلى لب المعنى، وعنده تتضح

معالم الصورة وتتشكل الرؤية.

(٣/٣) الفضاء الدلالي البعيد

في هذا النمط يتم الانتقال إلى الفضاء الدلالي أو معنى المعنى بطريقة غير مباشرة أي عبر

الانتقال من عدة وسائط، هذه الوسائط تمثل العواثر التي يتحرك فيها نحن المتلقي للوصول إلى

مراد المبدع، ولا شك أن استعمال هذا النمط أيضاً يجيء بسبب الظرف السياسي والثقافي الذي

يحياه الشاعر، يقول بلند:

" ولم أدر "

لم كرمي حراس حلود الوطن الأكبر

قلما مكسوراً وغلالي دثر \* [ص ٦٧٣]

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

القلم المكسور قائد للفاعلية

القلم المكسور لا يتج إلا كتابة مائلة .

الكتابة المائلة تدل على ميل كتابها فكراً .

يتوقف الكاتب لعدم صلاحية القلم وعدم وضوح الكتابة .

ينتشر الجهل وتعود القوضى بكسر العلم / القلم .

ومن الواضح أن هذه الوسائط تتخذ طبيعة تداخلية لا يتم فصل دائرة عن دائرة أخرى إذ

مركزهن جميعهن واحد :

فالتحول يبدأ من المستوى الصياغي الذي يقدمه الشاعر، ثم يضيق تدريجياً عبر دوائر الوسائط للوصول إلى الصورة دروة السياق "انتشار الجهل" ، وهذا تبرز الدلالة التهكمية التي سبق الإشارة إليها "حراس الوطن" . إذ إنهم يحرسونه خوفاً عليه من العلم ومن ثم ينتشر الجهل ، ويظل الشعب في عمّة معرفية وتضليل سياسي إثر تعطل القلم / الشاعر .  
(٣/٤) الفضاء الدلالي الغائم

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

وهذا النمط نلاحظه في قصيدة "بِمَ لَمْ يعتدروا" ٩ [ص ٨٠٣] ، التي يجتزئ منها المقاطع

التالية . يقول بلند . " الليل طويل

والصر على الليل طويل

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

والشمعة حُلِي بضياءٍ لن يخفت قبل الفجر

اليوم اجتزت الستين

بثلاث سنين

فلماذا لا أنتظرُ

ورفاق طريقي كُثُرُ

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

ما من أحدٍ

الرابعة .. الخامسة ..

ما من أحدٍ

هل شتّ بهم وعد عن وعدي

هل نسي الكل بأني اجتزت الستين

بثلاث سنين

الشمعة تجمع آخر ما أبقى منها الزمن

ما أبقى من ظل سد جدارا

من ظل ملم في جتحيه نارا

وظلال أخرى باهتة

وسؤال يلف على شفقي

ويفور بهدأ في الصمت

لَمْ نَمَّ يعتلروا ؟

لِمَ نَمَّ يعتلروا ؟

.....

منضدة صماء

رأس مرهمي فوق المنضدة الصماء

ما من أحدٍ

إلا دقائق الساعة تجاز حدود الوعد

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

وإلا الشمعة تتآكل من دون رجاء " [ ص ٨٠٢، ص ٨٠٤، ص ٨٠٥ ]

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

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

### تعقيب :

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

عمد المبحث الأول في هذا الفصل إلى دراسة النسي التشبيهية ودورها في إنتاج الدلالة وتشكيل الرؤية ، وظهر من خلال استقراء أعمال الشاعر أنه اعتمد على صيغة أنثيرة للتشبيه وهي صيغة التشبيه المحمل المحدوف وحده الشبه معتمداً على الأداة الحربية " الكاف " وهي المبحث

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

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

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

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

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

\*\*\*\*\*

## الفصل الثاني

### مصادر الصورة الشعرية

#### مدخل :

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

إن عزل الصورة عن باقي العناصر الشعرية الأخرى يُعد إجراءً ضرورياً من أجل دراستها ، كما أن الناقد يظل في حاجة للنظرة الكلية إلى القصيدة لاكتشاف هذه العناصر المتبادلة بين عناصر العمل التي تمنحه خصوصيته وتهنه هذه الحيوية والتألق والقدرة على الإحياء ، فالصورة المفردة " قد تظل ناقصة ما لم تقرن إلى صورة أخرى ، وإن الصورة النهائية ليست إحداهما ، وليست مجموعهما بل هي شيء ثالث لا نقول إنه يتولد منها بل يتولد بينهما" (١)

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

(١) د محمد حسن عده ، الصورة والبناء الشعري ، ط. دار المعارف بمصر ، ١٩٨١ ، ص ٢٠ .

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

إمكاناتها المختلفة<sup>(١)</sup>. ومعنى ذلك أن هذا الفصل - مباحثه الثلاث - ينطلق من الصورة الحزنية إلى الصورة الكلية في النص الشعري وما دما ننطلق من هذه الجريئات فإننا نؤكد بذلك على أن الصورة تربط الشاعر بالتراث البلاغي ، " فهو يستخدم أشكال التشبيه والاستعارة والكناية وما إلى ذلك من العناصر إستخدامًا تكامليًا، معنى أنه يقيم منها ومن العناصر الكثيرة الأخرى البناء الشعري المتكامل للقصيدة"<sup>(٢)</sup> .

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

ففي الفصل الأول تتم دراسة الصورة الشعرية المستمدة من الطبيعة ، فهي " المصدر الرئيسي لمكونات التصوير الفني في الشعر لما تشتمل عليه من جمال جذاب من ناحية بجانب ما يحيط بها من أسرار من ناحية أخرى"<sup>(٣)</sup> . لكن الملاحظ أن " بلنْد " لا يهتم بهذا الجانب الجمالي للطبيعة ، بل يقدمها لنا كثيبة الملامح مأساوية الأحداث وذلك لما يتناسب مع حالته النفسية المعتمة . فالشاعر المدع لا يكتفي بوصف الطبيعة وإنما يستقل الطبيعة بتفاصيلها المختلفة فيمرحها بمشاعره وأفكاره ويخضعها لتشكيله فتأتي صورة لفكرته ، مرآة لذاته.

وفي الفصل الثاني توقفت الدراسة أمام الصورة المستمدة من الرمز، والرمز " ليس إلا وحياً مقنعاً من وجوه التعبير بالصورة"<sup>(٤)</sup> ، فهو أحد الوسائل الإيحائية التصويرية التي ابتدعها الشعراء المعاصر في سعيه الدائب لاكتشاف وسائل التعبير التي تحتوي مشاعره وأفكاره ، وقد تنوعت مصادر الرمز عند " بلنْد " في أربعة أشكال : رمز معجمي - رمز تاريخي - رمز أسطوري - رمز ديني . وقد يتطور الرمز كمصدر تصويري إلى مصدر آخر أكثر تقنية وهو " القناع " ، وهو يعتمد

(١) د أحمد عبدالحى: شعر صلاح عبد الصور الغنابي، الموقف والأداة ، ط.الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨ ص ٢٧٢

(٢) مصطفى ماهر الصورة والنعمة والنفرة في رماد الأسئلة الحضراء، مجلة فصول، مع ١٠، ٢٠٠١، ١٩٩١، ص ٦٩

(٣) د هوري حصر عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر ، سلسلة كتابات نقدية (١٤٧)، ٢٠٠٢، ص ٢٢٧

(٤) د عز الدين سماعيل الشعر العربي المعاصر ، ص ١٩٥

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

على "نسج غلالة رقيقة من الوجوه الوضيئة في صفحة الفكر الإنساني ، وإتخاذها شاشة عاكسة يعرض [الشاعر] فوقها حكاياته وأساطيره ومباهجه وشجونه ورؤيته للوجود وطريقته الخاصة في صناعة حقيقته، بحيث يوهم النص بتعدد الأصوات الشعرية بينما أصابع الشاعر هي التي تحرك كل الأوتار وتنطقها بالعزوفة الدلالية المتناغمة"<sup>(١)</sup> ولا شك أن في استخدام هذه التقنية طرقاً للتعبير عن ما في الوجدان بلا صدام مباشر مع مؤسسات القمع المتعددة .

ثم يأتي المبحث الثالث ملقياً الضوء على مصدر من مصادر بناء الصورة عند "بلند" وهو "تراسل الحواس" ، وهو مصدر من مصادر بناء الصورة عند الرمزيين . يتم فيه إلغاء الحواجز بين الماديات المحسوسة والمعنويات المجردة عن طريق عنصري التشخيص والتحسيد ، فالرمزيون يرون " أن الانفعالات التي تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسي ، فقد يترك الصوت أثراً شبيهاً بذلك الذي يتركه اللون أو تخلفه الرائحة ومن ثم يصبح طبعاً أن تتبادل المحسوسات فتوصف معطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى بل قد يضفي الشاعر خصائص الماديات على المعنويات أو يخلع سمات المعنويات على الماديات"<sup>(٢)</sup>

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

(١) د صلاح فصل : قراءة الصورة ، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٣ ، ص ٥٣ .  
(٢) د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ط. دار المعارف ، بمصر ، ١٩٧٧ ، ص ٢٥١ .

## المبحث الأول

### الصورة الشعرية والواقع

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

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

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

(١) عبد الرزاق البصير : الندد الأدبي الحديث في العراق . مقال ضمن كتاب : كلمات من طمي الفرات أضواء على الأديب العراقي الحديث ، ط. مجلة العربي . الكويت (كتاب العربي ٥٢) ، ٢٠٠٣ ، ص ٢١٠ .

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

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

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

كانت دراسة الليل كدال معجمي مفتاحاً لإدراك أهميته في تجربة "بلند" الإبداعية إلا أن

التركيز هنا سيكون على كونه مصدراً للصورة وإحياءاتها ، يقول:

" ليل يحوك الرعب حول سكينتي.

ويطوف أحلاماً تخن بمسمي

وختفوق أجنحة الظلام يخيفني

وتنفس الأشباح يقلق مضجعي

حق حسبت الليل

ليلاً جانماً

بانته مغالبه تمزق أضلعي " [ص ٩٧]

٢- " الليل داج

والعواصف نالحات خلف باي

ورياح كانون الكتيب

تبادل القلب اكتابي

عبري مسطر فوق نالفتي الضلالت اضطرابي

والساعة الحمقاء تطمر في الدجي ساعانما

فعلام لم ترجع

(١) د رجاء عيد الإداء الفني والتصيدة الجديدة ، مجلة فصول ، مح ٧ ، ٢٠٠٦ ، ١٩٨٧ ، ص ٥٠  
(٢) عصام بهي عرض لكتاب الصورة في الشعر العربي ، د على البطل ، "محلقة فصول" ، مح ٤ ، ع ١ ، ١٩٨٤ ، ص ٢٢٤

[ص ٨٨]

الم تسمع صدى دقاتها \*

٣- الليل جاث

والظلام مكشر عن نابه

والرعد يرعد كلما هتف السناء بابه

لكأن خلف الليل

قلبا مل طول عذابه

[ص ٨٣]

سم السكون ، تعربد الأشباح في صحابه \*

٤- الريع لن تخيفنا

إن أعولت

أو ولولت مزججة

والليل خلف بابنا المكسرة

[ص ٥٧٩]

يظل أرضاً مقمرة \*

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

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

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

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

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

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

(٢/١) ويشترك "الشتاء" في بناء الصورة عند "بلند"، وطبيعي أن يأتي الشتاء في صورة تتلاءم مع ما عليه الشاعر من كآبة نفسية حادة، فشتاء "بلند" يختلف مثلاً عن شتاء "أبي تمام":  
" لولا الذي غرس الشتاء بكفه لالسى المصيف هشاماً لا تثمر" (١)

فشتاء بلند متعثر في الطلام، يقول:

" يمشي الشتاء بفرقي متعثرًا بظلامها  
والدفاء مشلول القوى  
جاث على أقدامها

قلقاً يُمرغ ضوءه المخنوق فوق رغامها " [ص ٨٧]

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

في سياق آخر يقول:

" كان الشتاء يحز أروصفه المحطة  
وتوء عاصفة كقطعة  
وعلى الطريق

(١) أبو تمام (حبیب بن وسن الطائی) دیوانه شرح نخطیب الحریری، تحقیق/ عبده عزم ط دار المعرف بمصر، ٩١/٢

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بَكنَد الحيدريّ

يهتز فانوس عتيق

ليهز قريتنا الضئيلة " [ص ٢٧٥]

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

(٤/١) إن عين الشاعر كالكاميرا التي تلتقط التفاصيل الصغيرة في الحياة ، وتبني عليها أعمدة لصروح الفكرة المتواجدة في ذهنه ، فهو يلتقط الصورة القوية (الطاحونة والثور) ليحملها تجسداً لفكره وألامه ، يقول:

" والأرض ما زالت على عهدنا

لدرر حول الأيد الأسود

طاحونة أطربها جهدهم

للم تسل

عن ثورها المجهد" [ص ١٩٥]

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

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

" لي تلك الليلة ثمت ..... ولما قيل : ألقى

قلت ألقى

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

أفقت وكانت باحة بيتي  
ملايى بدمي ..... غرقى بدمي  
ورأيت عظامي تسبح ليها  
ورأيت كلاب الحمي التي تعود إليها  
وتلطق ليها  
ورأيت الفئران  
والخجرم والديان  
والخارس....  
والخارس ما زال ينام على صمت وصاصته  
الصماء ، ولن يسأل عما صار  
وعما كان " [ ص ٨٢٤ ]

فالواقح الأليم يرمي بظلاله على الصورة بكل مكونات بنائها ، فالدماء تملأ ساحة البيت كالنحار ، تسبح فيها عظامه كاسماك ، وتقويم الكلاب ( = أعوان الاحتلال ) بلعق هذه الدماء ، كذا تظهر الفئران ( = الحبناء والخونة ) في الصورة لتكتمل عناصر المشهد المأسوي . كل تلك الأحداث ، وحارس الوطن لم يزل متكنأ على صمت وصاصته متعامياً عما كان ، وعما هو كائن ، تَمْتَل الصورة - إذن - مأساة من مآسي الشاعر في وطنه، وكيف أن السلحة تقدم أبناءها كقرايين لإبجاز مشاريعها وطموحاتها.

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

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

بالضرورة أن تفقد الصورة سكونيتها القديمة ولصوقها البلاغية الخارجية<sup>(١)</sup> لينعم "عند الرازق البصير" وحده بجمال الطبيعة ومناحها . ولينعم الشعراء المنقلتون عن الواقع بتأملاتهم الجمالية في الطبيعة ، وأهلاً بصورة تتكأ في جثة الواقع أهلاً بصورة قبيحة ندرك من وراءها الوجه الكئيب للواقع المعاش فيه . وأخيراً أهلاً بشاعر يضع أمامنا صورة الواقع بلا تزييف أو تحميل . لأنه بذلك الصنيع يضعنا أمام صورة للوطن العربي في مرحلة من مراحل بلا خداع ، وبلا غش . وبلا انسحاب من المواجهة .

\*\*\*\*\*

(١) د. رجاء عبد الإداء اعلى والنصيدة الجديدة . مجلة تصور . مج ٧ ، ٢٠٠٦ ، ١٩٨٧ ، ص ٥٤

## المبحث الثاني

### الرمز وبناء الصورة

(٧٢) يقوم الشعر- في أحد جوانبه - على أسلوب الترميز والتشفير ، إذ يعتمد الشاعر إلى المواربة في خطابه ، بحيث يقدمه للمتلقى في إطار مغلف ومفعم من الرموز والإيحاءات التي تظل تشغل ذهنه وتفتح أمام عينيه أفاقاً متعددة من التصورات والتخيلات.

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

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

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

(١) د. علي عشري رايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص ١١٨

(٢) ابن رشيق : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ص ٣٠٦

(٣) القروي : الإيضاح ، ص ٣٢١

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلّند الحمدريّ

واستعاض عنها بالصورة التركيبية ، الصورة الرمزيّة ، أو الصورة الشّيء<sup>(١)</sup> ، والباحث إن يوافق أدونيس على رأيه السابق أم يفرض عليه تحفظاً فإنه يؤكد على دخول الرمز كوجه تعبيريّ بلاغيّ لعالم الكتابة الفنيّة .

مرّ أنفاً أن الرمز " ليس إلاّ وجهاً مقنعاً من وجوه التعبير بالصورة ، بل إن الصورة قد تتطور لتصبح رمزاً ينتظم القصيدة كلها ، " يختفي الرمز تحت جلدها ، وفي الوقت ذاته لا يكف عن إرسال إشارات وإيماءاته التي توحى به ولا تقره ، ومن خلال تتابع هذه إشارات والإيماءات تبرز صورته وتحدد ملامحه شيئاً فشيئاً"<sup>(٢)</sup> .

الرمز - إذن - مرحلة أكثر تطوراً للصورة الشعرية ، ففي الكنية / الرمز تجتمع كل العناصر المؤلفة لدلولها المعيارية الأولى لتشكّل الصورة العقلية التي تنطبع في ذهن القارئ ثم من خلال هذه الصورة بكاملها يتم الانتقال إلى صورة أخرى أو مفهوم آخر هو الرمز إليه وهذا الانتقال يتم بعملية عقلية لأن التقاء الدالتين يتم في ذهن القارئ<sup>(٣)</sup> . " ويحسن - إذن - التوقف أمام صورة استعارية وصورة رمزية كي يتبين الفرق بين الصور الجزئية والصورة الكلية .

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

١ - " سكر الليل

باللظى المخمور

والشعرت معالم اللجور" [ ص ١٥ ]

٢ - " القاتل لا يولد إلا ظلاً في عتمة ليل

وأنا المقتول سابقى صحوة شمس " [ ص ٦١٢ ]

(١) أدونيس . زمن الشعر ، ص ١٤ .

(٢) د . أحمد عبد الحي : شعر صلاح عد الصبور الغلاني . الموقف والأداة ، ص ٢٨٢ ، ٢٨٣ .

(٣) د صبحي النستاني : الصورة الشعرية ، ص ١٨٢ .

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّديّ

في السياق الأول تأتي كلمة "ليل" حاملة في طياتها الصورة الاستعارية التشخيصية فالعلاقة المتوترة بين المسند والمسند إليه (سكر) - (الليل) هي التي تنشئ منطق الاستعارة .  
أما السياق الثاني فإن كلمة "الليل" تأتي في سياق لغوي طبيعي لا يحمل أية علاقة متوترة . لكن السياق الخارجي يفرض عليها طبيعة رمزية ، إذ إن القاتل / مرتكب الجرائم لا يمارس نشاطه الإجرامي إلا حين يتأكد من غياب العدل وأن ثمة حواجز عدة تحول من الاقتصاص منه ، وأن ثمة حواجز أكثر تمنع من ظهور العدل / النور، فيولد فعليا في رحم الظلم / الليل ، ويمارس نشاطه في هذا الظلم غير عابئ بسلطة العدل (السلطة التنويرية) ، فـ "الليل" في السياق الثاني رمز مجسم مهم يشي بانتشار الظلم وغياب النور / العدل .  
الاستعارة إذن ترتبط بالصورة الجزئية في إطار سياقي ضيق ، بينما الرمز يتعدى ذلك ، إذ إنه يتحرك في إطار سياقي أوسع يقتضي النظر إلى النص بكامله لاكتشاف إشارات وإضاءاته ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى لاكتشاف أسلوبيته في إنتاج الدلالة الأدبية .

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

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

تعددت مصادر المرمر عند " بلند " فحاءت في أربع أشكال رئيسية.

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

(٤) الرمز الديني.

(١/٢/٢) الرمز المعجمي:

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

" وسأبقى الليل الجاثم في كل دروب الضيعة .. "

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

كذا يأتي رمز "الجد" كرمز للبراءة المفقدة . وذلك في قصيدة " زمن البراءة المتهممة " [ص٤٤٢] ، وفيها يستجدي الحفيد وجه الجد كي ينقذه مما في عالمه من متاعب يقول:

" قل لي :

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

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

إن تكرار الرمز قد أوشك أن يعلن إفلاس الشعراء وإفلاس التجربة " (١) كذا القصيدة

الجديدة (١) .

(١) - د علي عشري إسماعيل شعر العربي المعاصر ، ص١٩٥

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

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

(٢/٣/٢) الرمز التاريخي:

يتعامل " بلند " مع الرموز التاريخية من منطلق أن التراث منجم طاقات إيحائية لا ينفد له عطاء . فعناصر هذا التراث ومعطياته لها القدرة على الإحياء بشاعر وأحاسيس لا تنفد . وعلى التأثير في نفوس متلقي شعره . وذلك لأن هذه الرموز تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجدان النفسي ، هذا بالإضافة إلى أن استخدام الرموز التراثية يضيف على العمل الشعري عراقية وأصالة ، ويمثل نوعاً من امتداد الماضي في الحاضر، كما أنه يمنح الرؤية الشعرية نوعاً من الشمول والكلية حيث يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان ويتعاقب في : "ما الماضي مع الحاضر"<sup>(١)</sup> .  
وحين نتوقف أمام الرموز التاريخية في شعر " بلند " نترتب عند رمزين بنى منهما بناءً تصويرياً متقناً في خطابه الشعري ، وهما : "أبرهة الأشرم" . " والحلاج" .  
(أ) أبرهة الأشرم

لعل ما ذكرته كتب التاريخ عن " أبرهة الأشرم " من ظلم وتحرق وتذليل لشعب اليمن في بناء " كنيسته " التي كان يضاهي بها الكعبة المكرمة<sup>(٢)</sup> . لعل كل ذلك كان داعياً لـ " بلند " في استخدام هذا الرمز وتوظيفه في قصيدة " أأعود ... لمن ؟؟ " [ ص ٧٩٣ ] وهي من قصائد الديوان الأخير، وفيه جاءت متشابكة - لحد كبير- مع الواقع ، ومع نظام الحكم في العراق . يقول :

" ماذا أهدت لأهلك "

يا أبرهة الأشرم

غير ظلال عمياء

تجوس زوايا الهي المهجورة

وغير ليال سود تتاكل

ما بين الوحل وبين الدم

يا أبرهة الأشرم

(١) نفسه ، ص ١٣٧ .  
(٢) عن أخبار "أبرهة الأشرم" طالع: ابن كثير(الحافظ عماد الدين بن اسماعيل ) : البداية والنهاية ط دار الفكر العربي، (د.ت) ، ١٧٠/٢ .

ماذا أورثنا دما المطول

على مر الأيام لعام الفيل

أكثر من وجهك محفوراً

في عيني امرأة لكلي ودماء فيل [ ص ٧٩٤، ٧٩٣ ]

فالقصيدية تمثل مأساة شعب يتحكم فيه حاكم يرتكز على آلام شعبه لتتحقق طموحاته ومشاريعه الخاصة ، فـ " أبرهة " اليمن يرتكز على شعبه لإنجاز كعبته المزعومة و" أبرهة " العراق يرتكز على شعبه لتحقيق أمنه القومي واكتفائه بنفسه فقط . " أبرهة " العراق يورث شعبه الظلال السوداء ، ويفجر أنهاراً من الدماء الممزوجة بوحل أرض السواد ولا يترك - منذ عام الفيل - إلا آثار الخراب والدمار ( امرأة تكلي + دماء ) . ومن ثم يتحقق النعد النني للرمز إذ يربط الرموز والرموز إليه تأتي عراقية التجربة وأصالتها ، ويمتد التواصل بين الماضي والحاضر أكثر .  
لن يتعامل الشاعر - إذن - مع الرمز وكأنه " مومبائ " راكدة ، إنما استطاع أن يربطه بتجربته الإبداعية على نحو ما وضع .

#### (ب) العلاج:

حظيت شخصية " أبي المغيث الحسين بن منصور الحلاج " [ ت ٣٠٩ هـ ]<sup>(١)</sup> بأهمية بالغة في الشعر الحديث ، وكان سبب هذه الأهمية ينبع من نظريته الفنية وأسلوبه السياسي معا " فهو ليس أحد الرواد الأوائل للقصيدية الحرة ، ولا صاحب الفتوحات السريالية الأولى فحسب ، لكنه فوق هذه الريادة الفنية التي وسعت من أفق الخيال العربي منذ القرن الرابع الهجري يدحض بقناعاته وأفعاله ونهايته الدموية الفاجعة مزاعم كل من يجروء على القول بفصل الفن عن السياسة ، والأدب عن المجتمع ، فهو يقدم من خلال سيرته الجريئة حجة يصعب ردها عن نشوء التصوف الإسلامي في تربة سياسية متمردة وازدهاره فيها لحقب عديدة قتل أن يتم صرفه بضغوط سلطوية أحالت التصوف إلى شطح ورقص وحلقات مجاذيب معزولة عن التيار الفاعل في الحياة والمجتمع " .

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

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

والشاعر - أي شاعر- يسعى لأن يقدم رسالة تنوير لمجتمعه ، فهو لا يستطيع أن يفصل عن عالمه بأي شكل من الأشكال. بل إن " الشاعر الذي يستمر في كتابة الشعر صامتاً على الطغيان حوله يكون مشاركاً في هذا الطغيان"<sup>(١)</sup> ، ولكن الرؤية الفنية تحتم على الشاعر أن يقدم رسالته المنوط بها في قالب فني إبداعي يضمن لها البقاء الفعال .

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

" أكره أن أشق لي مفارق الطرق

تخرق لي مفارق الطرق

لن تكون شارة لقرية

أو مرتجى لمدينة "

[ ص ٥١٨ ]

يتشابه هذا المشهد مع ما قدمه "صلاح عبد الصبور" في بداية مسرحيته " مأساة الحلاج " ، يقول : " الساحة في بغداد ، في عمق المشهد الأيمن شجر يتعامد عليه فرع قصر منها ..... معلق عليه شيخ عجوز"<sup>(٢)</sup> .. كذا وجود مفردات مثل " تخرق " ، " شارة " فإنها تمثل مفردات صورة الصليب التي حكتها كتب التاريخ العربي ، كما يأتي مشهد المحاكمة بما فيه من انخياز قضائي للسلطة وانخياز الشعب الفقير بعد تكميته بدينار من ذهب في مرحلة ثانية عند بلنّد ، يقول :

" تكذب يا مجنون

تكذب فالمسار درب المطرقة

جدلت يا ملعون "

[ ص ٥٢١ ]

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

(١) أدونيس ، رسم الشعر ، ص ٦٥

(٢) صلاح عبد الصبور ، مأساة الحلاج ، ط الهيئة المصرية العامة ، ١٩٩٦ ، ص ٦

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

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

" صه..... لا تحك

لا تحك

لا تحك .. لا "

لكن الشاعر يرفض الصمت ، فهي قضية الحياة :

" لن أسكت

لن أسكت

لن "

وعلى أية حال ، فاستدعاء الرمز التاريخي التراثي يتم عبر طريقة فنية ، يتصرف فيها الشاعر كيغما شاء ، ويستطيع القارئ من خلالها إدراك الروابط الخفية بين الحادثة القديمة والحادثة الجديدة ، ومن ثم يتحقق للتراث حانته الإيجابي الذي قصد "بلند" بقوله : "وإذا كان التراث هو أحد وجوه الأمة في قوميتها كان لنا بذلك ان نفهمه على أساس من أنه ليس مشحناً بعلق عليه ملابس أجدادنا ولا لوحة نصف عليها أوسمتها ونكتفي بالمرور بها مهللين لها ومعجبين بها ، بينما كان الأجدى أن ندرکها في التفاعل معها باثر من آثارها في العصر الذي نعيش فيه ، وبذلك يتطور التراث ، ويظل لنا منه ما يوسمنا بسمه خاصة تميزنا بقومية التراث<sup>(١)</sup> .

(ج) جيفارا:

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

(١) بلند الحيدري اشارات على الطريق ، ص ١٠٠ :

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

ولعل مشهد سقوط "جيفارا" ومحاكمته وإعدامه ربما بالرصاص عام ١٩٦٧<sup>(١)</sup> هو المشهد

المفجر لطاقت الصورة الشعرية التي يقدمها "بلنْد" في السياق التالي :

" جيفارا

يولد في أعيننا نارا

جيفارا

يولد نارا

يولد جيلاً جبارا

جيفارا

يضحك خلف الباب الموصد

جيفارا يعبد

جيفارا يوقد في المعبد

قنديلاً أسود

والجسد الموقد

يتلملم في ضوء القنديل ظلالاً

تلتف على الدنيا

.....

يغيا.....يغيا

تبث في أرض أشجارا

تبث في أخرى نارا

تبث في أخرى نارا

تبث حيناً رملاً وأحجارا

(١) كذا تحمل سيرة "جيفارا" الملمح السنديادي المترجل عبر عواصم بلاد العالم في ستينيات القرن المنصرم مراهضة لنظام الإمبريالية الأمريكية ، وهو ملمح مشابه لسيرة "بلنْد" المترجل عبر عواصم البلاد العربية والغربية نشرها لرسائله التتويرية . عن حياة "ارنستو جيفارا" وكفاحه ومحاكمته طالع

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

وتصر هنا

في حانة ضيقتنا قيثارا مبجوحا

فجرأ مجروحا

وسكارى

.....

هل أبحث عن جيفارا

كلا.....كلا قرينتا ماتت

لمديته المهجورة في رحلة شمس

هربت كل شوارعها من بين أصابعي

الخمس"

[ ص ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٤ ]

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

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

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

لكن الشاعر سرعان ما يتخلص من هذه الصورة الأسطورية ، ويعود لرمزه "جيفارا" الحطل الثوري ، فيطل يتفقد في طرقات المدينة ، فيدرك أنه مات ، ومع موته تموت القرية رمز الحصب والنماء ، بل سرب مدينته العاضلة ، وتهرب كل شوارعها من بين يدي الشاعر. كم.

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

تسرب الماء من بين فروع الأصابع ، كما تسربت ليلي من يد المجنون.

" فأصبحت من ليلي المداة كقبايض على الماء خاتمه فروج الأصابع<sup>(١)</sup> .

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

إن استدعاء الرمز التاريخي - بصفة عامة- في بناء الصورة الشعرية يتجاوز بالشاعر لبطل الأنية الزمانية إلى حقيقة تغور في الأمة أبعاداً وأبعاداً ، ومن ثم تتصل بأعمق صفاتها الخلقية والنفسية ومما يقيمه دائماً وعداً في التواصل من خلال واقعه في التاريخ أو بعثه في الرمز بحيث يمتزج التاريخ بالأسطورة ، وحيث يكون لنا أن نولد دائماً على مستوى طموحنا فيه وطموحه فينا<sup>(٢)</sup> .

(٣/٣/٢) الرمز الأسطوري:

من مصادر بناء الصورة في شعر "بلند" الرمز الأسطوري ، فالأسطورة في حد ذاتها تركيبة درامية . و" دراما الأسطورة القديمة هي المحاولة الدائمة للربط بين العالمين : الخارجي والداخلي ، بين المرئي المحسوس وغير المحسوس في سبيل خلق نوع من التوازن بين العالمين في ضمير الإنسان"<sup>(٣)</sup> .

لكن قبل أن نبحث عن الأسطورة في شعر "بلند" والدور الذي أدته في تشكيله "ينبغي أن نسأل أيضاً عن موقف الشاعر من هذه الأساطير، وتشكيله لها في إطار الأدوات المتاحة وتوظيفها جميعاً لبناء رؤية خاصة في الحياة"<sup>(٤)</sup> .

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

(٢) بلند الحيدري: نقاط ضوء ، ص ٢٤٢ .

(٣) د عز الدين إسماعيل - الشعر العربي المعاصر، ص ٢٢٨

(٤) عصام بهي : عرض لكتاب " الصورة في الشعر العربي " ، د. علي البطل، مجلة فصول ، مج ٤ ، ع ٤٤ ، ١٩٨٤ ، ص ٢٢٤

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

يرى "بلنّد" أنه "إذا كتب علينا أن نستورد المحراث من أوروبا فعلياً أن نعي كيف استخدمه وكيف نحرت به أرضنا ، وإذا كان علينا أن نفاذ من الرموز الحضارية العالمية توسيع آفاق تجارينا فإن علينا أن نعرف كيف نوظف تلك الرموز الحضارية في الذي يؤكد سماتنا الحضارية" (١).

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

" ولم نزل للصين من سورها

أسطورة قعي

ودهر يعيد

ولم يزل للأرض سيزيفها

وصخرة

تجهل ماذا تريد"

[ص ٢١٤]

فاستخدام "سيزيف" كرمز أسطوري للجهد الضائع والعمل الذي لا طائل منه استخدام في إطار جديد ، فإذا كان سيزيف عند "كامي" قد بقي أسيراً للعنة الإغريقية لحد ما ، وأنه يحاول أن ينتصر بالعمل العايب على سخافة قدره في أن يرفع الصخرة إلى القمة ليراها تنزلق من بين يديه إلى الهوة فيرجع ليرفعها ، إذا كان "سيزيف" كذلك عند "كامي" فهو عند "بلنّد" "قد أدرك نفسه في التشخيص الفاعل الذي وعى مأساته فتجاوزها بأن أسقط دوره على الصخرة ، فهو يعرف ماذا يريد ، أما الصخرة فهي دلوقت التي تجهل نزوعه العبيثي" (٢) ، وعليه فاستخدام الرمز الأسطوري يأتي تبعاً لموقف الشاعر من العالم ووعيه بموقف أرضه ووطنه.

(١) بلنّد الحيدري ملك إلى الثمعر الحنث في العراق ، مجلة الأعلام العراقية ، ع ١٠٤ ، السنة العشرية ، تشرين الأول ، ١٩٨٥ ، ص ١٥

(٢) نفسه ، ص ١٦

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

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

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

" وكالذرى

تلك التي لا ترى

في صمتها القارس غير الرعود

أعش في موتي

وألتأت من سري الذي كان فكان

الوجود

لا هاجس

يبحث بي عن صدى

ولا غد

يعلم لي بالخلود

والليل إن مر ولم يتنه

لئن يسأل الشك

ترى ... هل تعود

(١) د. محمد عتاني . التصوير والشعر الإنجليزي الحديث ، مجلة فصول ، مح ٥ ، ٢٤ ، ١٩٨٥ ، ص ٢٩ .

تعود  
أو لا تعود  
فليس في مطرحي ساعة  
بعضى بها الوقت خداع الوعود  
هذي يدي  
لفضت عنها غدي  
وآلف وعد راسف في القبود  
فليحلم "النسر" بأمواته  
ولتحلم الموتى بسر الخلود"

[ص ٢٥٢-٢٥٤ص]

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

" التركيبي "

أنا النسر الذي ينهش صدري

أنا موتي " [ص ٥٢١]

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

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

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

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

نهاية الرحلة الإبداعية ، يقول..-

١- "ألا يا ليل مد لناظري  
وقبل للريح أن تُسِرَ فسر  
فلا درب يدل إلى خلاص  
كان ذلك ملعب راحتيه

ممالك لا تنام على أقاح  
تطاول في حراك المسبح  
ولا نجم يصار إلى بسواح  
يقبلهن من راح لراح" [ص ٨٢٨]

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

وأنتك ملء سمع الأرض نسر      يسائل عن ملاعبه الفساح [ص ٨٣٠]

٣- "يا شامخاً ما طاله نسر ولا  
دانت ذراه ممالك العُصيان" [ص ٨٣٣]

ففي السياق الأول يخلق الشاعر لهذا "النسر" حوًّا من سماء التحدي والإصرار فهو ينطاول في وجه الريح ، ويصل بجناحيه لنجوم السماء ، وتصير الدنيا له ملعباً يقبل أرجاءها بلا خوف. وفي السياق الثاني يقدم التشبيه اللطيف صورة النسر هو يخلق بحرية بلا خوف وبلا ظلم كما ينعم بذلك الوطن على الرغم من وجود "هوج الرياح".

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

الرمز الأسطوري يأخذ أبعاداً مختلفة ومع كلِّ يكتسب دلالة جديدة ، ولا شك أن الشاعر على وعي بذلك كله ، فإذا كان الإنسان القديم يستعين بالأسطورة ليحلب الخير ويدفع الشر<sup>(١)</sup> . فإنها وعلى يد الشاعر الحديث - استطاعت أن تُخضع غير المدرك وتدخله في نطاق المدرك ، كما استطاعت أن تؤكد وضع الإنسان الاجتماعي من خلال وحدة التجربة أو الشعور الإنساني المشترك... فإذا كانت الحياة شتيتنا مختلطة ، فإن الأسطورة قد نظمت هذا الشتيت وحددت للإنسان وضعه ، ورأيت كل صدع كان بينه وبين نفسه<sup>(٢)</sup>

(١) د. مصطفى ناصف الصورة الأنبية ، ص ٨

(٢) د. عر النجيب اسماعيل الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٢٩

## المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ شعر بلنْد الحيدري

(٤/٣/٢) الرمز الديني .

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

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

(١) الرمز التوراتي:

(١/١) رمز الأفعى:

وهو كغيره من الرموز يبدأ مستمداً من معناه في موطنه الأصلي . ثم يتطور إلى رمز له

أسلوبيته في أداء المعنى ، يقول بلند:

" عمرنا من خفقة الطين الحفير

أما حواء إثم صارخ

أمسها ما زال ماحور الشرور

رلصة الأفعى التي غنت بما لم تزل

تصرخ في كل الصدور"

[ص ١١٢]

والأفعى رمز الخيانة والوسوسة الشيطانية، فهي سبب تفكير حواء في الأكل من الشجرة

المنهي عنها ، والصورة تأتي مستمدة من سفر التكوين . " وكانت الحية أحيل الحيوانات البرية .

فقالَت للمرأة : أحقاً قالَ اللهُ تعالى لا تأكلا من كل شجر الجنة ، فقالت المرأة للحية من ثمر شجر

الجنة ناكل . وأما ثمر الشجرة التي في وسط الجنة فقال اللهُ تعالى لا تأكلا منه ، ولا تمسأه لئلا تموتا

فقالَت الحية للمرأة لن تموتا .. " (١) والشاعر إذ يستمد هذه الصورة فهو يؤكد على الحقب

(١) سفر التكوين ١/٣ :

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

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

والصورة من الديوان الأول، وهي- كما يتضح- تتأثر بالنظرة التشاؤمية في الحياة. لكن رمز الأفعى . رمز الخيانة / الوسوسة / الشيطان. يتطور في استخدام الشاعر ويستطيع أن يوظفه توظيفاً فنياً متقناً ، يقول :-

" وانصب من دم حمر أبى " مشاعل هديه وصوى فلاح  
أخي العربي خضناها صروفاً مشعبة المسالك والنواحي  
فحاذر تارة العى وأخرى لشد على البقية من سراج" [ص: ٨٣]

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

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

(أ/٢) مرآتي إرميا :

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

" ببح أعداؤها ؛ لأن الرب قد أذلها لأجل كثرة دنوبها ، ذهب أولادها إلى السبي قدام العدو

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

وقد حرح من ببت صهيون كل بيائها<sup>(١)</sup> ، ونلمح عند " بلنّد " قوله نقرأ " إنك تتأمّرين مع المتأمّرين على نفسك وجمالك وأهلك ... إن بعض أهليك يموتون من الجوع على شواطئ بحرك المؤجر للسياح<sup>(٢)</sup> " يقول:

" هو الزمن الصعب ..... بيروت

شفي رداك

وطوي بعري صباك بلادي " [ص ٦١٥]

وهذه الصورة مستمدة من عبارة المراثي : " قد أخطأت أورشليم خطية ؛ من أجل ذلك صارت رجسة ، كل مكرمها يحتقرونها لأنهم رأوا عورتها ، وهي تتنهد وترجع إلى الوراء " <sup>(٣)</sup> .  
وحيث نقرأ قول بلنّد :

" لنحن بنيك الفقراء ومن لم تمس شفتانا عطاباك " [ص ٦١٨]

نتذكر عبارة المراثي : " كل شعبها يطلبون خبزاً . دفعوا مشتبهاتهم للاكل .. " <sup>(٤)</sup> .

ولعل مأساة بيروت هي نفسها مأساة بغداد ، تلك المدينة التي ظلت تئن تحت نير التسلط وتحكم القوة والباطل ، فالت امرأة هرمة كسيرة ، كما الت " أورشليم " في تصوير المراثي : " كيف جلست وحدها المدينة الكثيرة الشعب ، كيف صارت كارملة ، العظيمة في الأمم ، تبكي في اللب بقاء ، ودموعها على خديها " <sup>(٥)</sup> . نلمح هذه الصورة بوضوح فيقول بلنّد .

" بغداد

كيف رضيت هذا الخرس المدمي

كيف رضيت بأن لا يسأل أبناؤك

عن كل محبك القتلى من أجلك

(١) مراثي إرميا . ٤ / ١  
(٢) بلنّد الحيدري على مشرف بيروت ، مقال ضمن الأعمال الكاملة للشاعر ، ص ٥٩٧ .  
(٣) مراثي إرميا ٨ / ١  
(٤) نسه ١١ / ١  
(٥) نسه ١ / ١

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

عن كل المنفيين لأجلك في غير بلاد وبلاد

عن كل الأرصفة الحلبى بظاهم ودهامم \* [ص ٨٠٨]

فماساة بيروت/ بغداد ماساة واحدة ، وإن اختلفت الملابسات ، ولكن يظل الشعب المخلص هو الضحية دائماً.

(ب) الرمز الأنجيلي:

(١/ب) يهونا:-- كان "يهودا الإسخريوطي" أحد تلامذة المسيح " الاثني عشر لكنه خانه وأسلمه إلى اليهود للمصلب وقضى ثمنه ثلاثين من الفضة . وذلك في يوم الفصح "حينئذ ذهب واحد من الاثني عشر الذي يدعى يهونا الإسخريوطي إلى رؤساء الكهنة وقال ماذا تريدون أن تعطوني وأنا أسلمه إليكم ، فجعلوا له ثلاثين من الفضة<sup>(١)</sup> ."

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

" أنا أدري

كلما التف شتاء حول نار

وإذا ما شفة مرت باسم

مثل اسمي

ذكروا إثمى

وإثمى خنجر يوغل في قلب صفاري \* [ص ٣٠٩]

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

يتكئ "بلند" على نفس الرمز "يهونا" رمز للحبيبة الخائنة ، تلك التي شرته بئمن بخس، وهنا

(١) متى : ٢٦/١٢ . ١٦ .

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

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

" يا من وقتت تشير أنت

يا من وقتت مع العيون القاتمات

تشير أنت

يا من وقتت وراء إصبعك الخؤون

تشير أنت .....أجل.....

أجل أنت" [ص ٢٤٢]

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

"هلا ذكرت

وقد رأيت القيد ينهش من يدي

لينير من أمسي غدي

وقد وقتت مع العيون القاتمات

أجل.....أنت

لبيعي حياً وميتاً

لتهديني

درباً

وإيماناً

وبيتاً" [ص ٣٤٤]

هنا نتذكر صورة المسيح وهو يحدّث يهودا، وقد علم أنه سيسلمه: " أقول لكن إن واحداً

منكم يسلمني.....، الذي يغمس يده معي في الصلحفة... فأجاب يهودا: هل أنا، قال له: أنت

قلت" (١).

(١) مـ ٢١ / ٢٦ ٢٥

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

فهذه الصورة على ما جاء في صورة " يهوذا " بلنْد توضح مدى قرب الخائن من الطرف الثاني ، فهو يأكل معه ، يشاركه أفراحه وأحزانه ، وتكون الصدمة حين يسلم يهوذا / المحبوبة الشاعر للمقتل على صليب الأحران والمرارة والغربة .  
( ٢ / ب ) المسيح :

إن قضية الشاعر في مجتمع ساد فيه الظلم والجور ، كقضية النبي الذي يبحث لأقوام ازدادوا في الجهل والخلالة ، ومن ثم تصبح حياة كل نبي أو شاعر أو فيلسوف لحظات من اليأس المرير على حد تعبير صلاح عند الصبور<sup>(١)</sup> .  
وقد كان لشخصية " المسيح " حضور قوي في الشعر الحديث ، وذلك لأنها رمز للوجع الذليل ، رمز للتضحية والفداء ، فهو يسعى لحتفه بختاراً ، كما يسعى الشاعر الى هلاكه في مجتمع التجبر السلطوي .

يقول بلنْد:

" وكالت الحياة "

تسر الصليب في الجباه

وتصلب المسيح كل ساعة " [ ص ٣٩٠ ]

فالصليب رمز لمواجهة الأخطار والتعرض للمتاعب ونزيف الدماء ، وهذه الصورة الشعرية تستدعي الصور الإنجيلية في مشهد الصلب ، فحياة الشاعر محقوفة بالمخاطر ناصبة للصلبان في وجهه محددة لمصيره المحتوم ، فهي كلما اجهضت حلما أصيب بالإحباط في وطنه في كل ساعة .  
( ٤ / ٢ ) يتطور أسلوب الرمز إلى تكنيك آخر يسهم كمصدر في إنتاج الصورة الشعرية وذلك حين يتخذ الشاعر من أحد الشخصيات قناعاً يتخفى وراءها لينطقها بما يريد وهي أهم الوسائل التي يرى إليوت أنها " السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان في شكل فني " وذلك عن طريق " إيجاد معادل موضوعي ، أو بإيجاد مجموعة أشياء أو سلسلة أحداث ومواقف لتصبح قاعدة لهذا الوجدان ،

(١) صلاح عند الصبور - حياتي في الشعر ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥ ، ص ١٠٢

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

حتى إذا ما اكتملت الحقائق الحارجية والتي لا بد أن تنتهي إلى خبرة حسبة تحقق الوجدان المراد إنثارنه<sup>(١)</sup>.

وقد انكا بلند على قناع 'سعبد بن جببر' في قصيدة 'عودة الضحية' [ص ٧٩١] وعلى الرغم من أن قشرة القناع فيها رقيقة بحيث يظهر وجه الشاعر من خلالها ، إلا أن القصيدة تؤدي مهمتها الجمالية التي جاءت من أجلها ، وهي إبراز ثنائية (السيف/الكلمة) ، الكلمة متمثلة في سعبد/الشاعر، والسيف متمثل في السلطة/الحجاج.

ولعل أهم الأمور المتشابهة بين سيرة "سعبد" ، و"بلند" هي كثرة الترحال والتنقل هرباً من بطش السلطة ، فسعبد يهرب إلى أصفهان ثم إلى مكة ، ثم منها إلى قصر الحجاج<sup>(٢)</sup> ، يقول بلند:

" ولكني يا حجاج

وكما تعرفني

سأظل بصيصاً يضيء وعدداً في ضوء الشمعة

قد يصبح شمساً

قمرأ

قمرأ

فجرأ يزغ من عيني مشوق في باب القلعة

لأنا أعرف أن القاتل

إذ يستجد بالمقتول

يوسع في ذاكرة الدنيا

خبرأ عن زمن مقتول

زمن يمتن القاتل لو كان هو المقتول<sup>٣</sup> [ص ٧٦٢، ص ٧٦٣]

فسعبد / بلند على إيمان بأنه سيظل بصيص ضوء في ظلمات الحياة ، قد يصبح هذا البصيص شمساً ، أو قمرأ ، أو فجرأ ، إلا أنه سيظل موجوداً في الحياة ، فالمقتول وإن غاب حسدياً

(١) د. حمد عبد الحى شعر صلاح عبد الصبور العنسي ، ص ٢٩٠  
(٢) عن سعبد بن جببر حياته ومثله ، بطر ، ابن كثير النديّة والنهاية ، ١٠٧/٩

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

عن الواقع ، إلا أنه يوسع ذاكرة الدنيا لتظل ذاكرة إياه ، ذاكرة صيره وجهاده ضد الظلم ، أما القتال/الجلاد فحتماً سيذهب إلى قعر التاريخ، ويطل يتمنى لو كان قتل بدلاً من القتل.

هذه الصورة تلمحها في سيرة "الحجاج" الذي شعر بكثير الندم بعد مقتل "سعيد بن جبير" من خلال قوله " يا قوم مالي ولسعيد بن حدير كلما عزمت على النوم أخذ بخفاقي "وقد روي عن الحجاج أنه مكث أربعين ليلة لا ينام ، فإذا نام رأى سعيداً " أخذاً بمجامع ثوبه ، ويقول :- " يا عدو الله ، فيم قتلتي " (١) .

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

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

لن يرحم التاريخ الجلادين ، وسيظل المجلودون شوكة في ظهر جلادهم ، ستظل سيرتهم تتوارث حياً بعد حيل، ستظل حاملة للعزيمة والإصرار ، أما الجلادون الذين صنعوا تاريخهم من الحبر والورق وظنوا أن قتل الأبرياء والقبور الجماعية ستنسأ لهم في أعمارهم فإنهم ناهبون - لا محالة - إلى " منزلة التاريخ".

\*\*\*\*

### المبحث الثالث

#### تراسل الحواس وبناء الصورة

(١/٢) من مصادر البناء التصويري عند بلنْد الحيدري ما أطلق عليه الرمزيون " تراسل الحواس " ، الذي يعرفه د. غنيمي هلال بأنه " وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، فتعطي المسموعات ألواناً ، وتصير المشمومات أنغاماً ، وتصبح المرئيات عاطرة ، وذلك أن اللغة في أصلها رموزٌ اصطلح عليها لتثير في النفوس معاني وعواطف خاصة ... فنقل صفات الحاسة بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأحاسيس الدقيقة ، وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة فكرة أو شعوراً . وذلك أن العالم الحسي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل " (١)

ويرى د. مصطفى ناصف أن التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس ، وكل الملكات والشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية . (٢)

ومن ثم كانت الحواس وتبادل أدوارها مصدراً مهماً من مصادر بناء الصورة الشعرية " فعن طريق الحواس يمكن بسرعة إثارة ذهن القارئ وعواطفه (٣) "

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

١- "والسوط سينبح في لحمي

كالم

سيوغل في جسمي

في صوتي المر

(١) د/ محمد غنيمي هلال - النقد الأدبي الحديث ، ط مكتبة نهضة مصر ، ط٣ ، ٢٠٠١ ، ص٣٩٥ .

(٢) د مصطفى ناصف الصورة الأدبية ، ص٨

(٣) من مديون التصوير ولون نحر، مترجم محمد حسن عبدانه ، ص١٠ كتاب اللغة الفنية ، ط دار المعارف بمصر ، ص٧١

المستويات الأسلوبية ◊ ◊ في ◊ ◊ شعر بلند الحيدري

صحيح : أريد.... أريد...." [ص ٣٠٠]

٢- " لون المساء

داري المخيفة كالوباء

وهناك في الظل الكتيب المر

امراة مريرة " [ص ٢٤٤]

٣- " لكنكم جنتم وكنا هنا

حكاية عن أمنا المر

وموكباً من السنا

في فجرنا الحر" [ص ٢١٥]

٤- " إن ظلت في أرضي خضره

أو زهرة

تساءل في عجل عني

عن فجر في عيني ابني

فالريح المره

ما زالت تجتاح الدنيا " [ص ٤١٦]

٥- " بغداد

يا وجه فتاة سمراء تراود كل مساء أرقني

يا تمباً مرّاً في عروقي " [ص ٥٣٨]

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

ولا تنفصل الموجودات الخارجية عن ذلك أيضاً ، فاعطل كئيب ومر، يستمد مرارته من

امراة مريرة، كذا يأتي الأمس/ الماضي في السياق الثالث بوصفها نصفة تدوقية "المر" وذلك لما

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

يحمل من دكريات وعذابات غير مرضية .

وفي السياقين الرابع والخامس تعمق الصفة التدوقية المأساة أكثر . وذلك حين نحتاح الرياح المرة

كل الآمال في أن تثبت زهرة في الحياة/الواقع . فرياح السلطة المرة تقتلع كل شيء ،

وتأتي على الخضرة رمز النماء فتحيلها .

ومن ثمّ تصير بغداد بكلّ كيانها ، ويكلّ آلامها تعباً مرّاً يسري في عروقه كدمائه .

(٢/٢) من أنواع تراسل الحواس عند " بلنّد" استعارة حاسة اللمس للشيء المسموع وهذا

من شأنه أن يعطي تحسّياً لهذا الشيء المعنوي . يقول:-

١- " أستمضي

لن أبقى ..... لن أبقى

وهمست بصوت مبلول

سأظل لأشقى ..... لن أمضي

وبصمت

الثفت كفان بكفين

غرقت عينان بعينين

وهمست بصوت مبلول

· أطيع جفتيك \* [ص.٢٢٧، ص.٢٣٩]

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

وأسهر وحدي

وانازع وحدي

وأجفف صوتي قرب المولد وحدي" [ص٦٥١]

في السياق الأول يرسم الشاعر مشهد فراق بينه وبين المحبوبة يتراشق فيه الحوار الخارجي

والداخلي في احتزال لغوي عحيب . كما يعمل التوليف /المونتاج على زيادة إيقاع هذا

الحوار ، فبعده . يأتي مشهد التفاف الكفين والرحيل، ويعمل على ربط هذين المنهدين

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

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

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

### تعقيب :

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

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

الأولى أن لكل شاعر رسره الذي يتكى عليه لتصوير واقعه الخاص ، بل إن هذا الرمز قد يختلف مرموره من قصيدة إلى أخرى .

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

الثانية، إن استخدام الرمز عند "بلنْد" يتطور بشكل ملحوظ إذ يبدأ ملاصقاً بمصدره الأصلي ثم ينفصل عنه شيئاً فشيئاً ، كما لاحظنا ذلك في رمز "الأفعى".

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

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

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

## الفصل الثالث

### الخصائص المرئية للصورة الشعرية

مدخل :

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

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

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

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

(١) د بوري حصر عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون ، ص ٢٦١

(٢) د صلاح فصل قراءة الصورة ، ص ٣٧

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

يمكن أن نطلق عليها خصائص للصورة الشعرية في قمة تكاملها.

يتوقف هذا الفصل - في مبحثه الأول- عند التقنيات المسرحية في بناء الصورة الشعرية . وقد جاءت في شكلين رئيسيين . الأول : الاعتماد على "الجوقة" أو "الكورس" في مطولته " حوار عبر الأبعاد الثلاثة " . وثمة آراء لبلنّد نعرض لها في موضعها من المؤلف والثاني : هو استخدام "الوثائق التسجيلية" ، والاعتماد عليها في بناء صورة كلية للنص والاعتماد على الوثائق التسجيلية تكنيك من أهم تكنيكات المسرح التسجيلي<sup>(١)</sup> وقد تعامل " بلنّد " مع هذا التكنيك بفتية عالية ميزته عن النماذج الإبداعية الأخرى على نحو ما سنرى.

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

أولها- التوليف أو المونتاج "Montage" ، الذي يمثل في لغة السينما " ما يقوم به النحوي لغة الشعر من تحديد العلاقات بين الأجزاء المختلفة من فاعلية ومفعولية وفضلات مكملة ، فهو- إذن - أبرز سطور الأجرومية المرئية<sup>(٢)</sup> .

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

ثالثها : تكنيك "الإعداد القصصي" أو ما يسمى بـ " السيناريو " Sinario ، وهو "عملية إعداد القصة لتصبح فيلماً ، وتحولها إلى مناظر ولقطات ، وتحديد التفاصيل بكل لقطة من ديكورات، وتوقيت، وغير ذلك مما تستلزمه عملية تحويل القصة من عمل مقروء إلى عمل مشاهد<sup>(٣)</sup>

(١) د علي عسري رايد عن بناء القصيدة العربية ، ص ٢٢٩

(٢) - صلاح فصل قراءة القصيدة ، ص ٤٣

(٣) د علي عسري رايد عن بناء القصيدة ، ص ٢٤٧

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

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

\*\*\*\*\*

## المبحث الأول

### التقنيات المسرحية في بناء الصورة الشعرية

(١/١) أحب "بلند" المسرح لكنه لم يقدم عملاً مسرحياً واحداً ، يقول " أحب المسرح جدا ، وأتبع تطوره ، إلا أنني أضع حداً فاصلاً بينه وبين العمل الشعري ، فالجهد الهندسي الذي يتميز به العمل في المسرحية كثيراً ما يقضي على صدق التجربة الشعرية وكثيراً ما يفرض صحواً شديداً عليها ، ينال من الانفعال معها ، وقد لسنا هذا الجفاف في تجارب الكثيرين ممن مسرحوا شعرهم ، وخاصة عندنا" (١) .

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

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

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

(١) بلند حيدريّ حرر جزءه مع المخرج السيماسي قاسم حور ، ضمن الأعمال الكاملة ، ص ٦٥ :

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

الفكر<sup>(١)</sup>، لقد استثمر "بلنند" قراءاته لـ "فرويد" و"دستوفسكي" في "الأخوة كرامازوف"، و"ريلكه"، وآخرين في إنتاج هذا العمل، مما جعله يخرج في ثوب فلسفي بحت، ويبدو أنه أدرك بذكائه الإبداعي عدم نجاح هذه التجربة فعاد إلى مساره الطبيعي في الدواوين التالية إلى آخر حياته الإبداعية.

(٢/١) بيد أن الذي يهمنا هنا هو كيف أسهمت التقنيات المسرحية في إنتاج نص مرثي

متعدد الجوانب والشكول.

لقد استعار "بلنند" من التقنيات المسرحية تكنيك "الجوقة" أو "الكورس" وهم جماعة المنشدين والمغنين في المسرحية الإغريقية القديمة، وقد استعار الشاعر المعاصر هذه الوظيفة لتكون بمثابة صوت خارجي يراقب المسار العام للقصيدة، ويعلق على ما يجري<sup>(٢)</sup>.

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

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

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

"جوقة نسائية".

باسم الرب ولد، باسمه استشهد.

(١) د. صلاح فضل: سرات الخطاب الشعري، ص ١٢٤.  
(٢) د. علي عشري رايد: عن بناء القصيدة.....، ص ٢٢٤ بتصرف.

فكان الإنسان .

— جوقة رجالية:

باسم الرب عدلوا ، وباسمه قتلوا .

فكان الإنسان .

— جوقة مشتركة .

ربنا ..... ربنا ..... ربنا

لسنا من هؤلاء ، ولا من هؤلاء ، ولا نحن من

شهدائك

ولا نحن من مجاهديك

لسنا إلا الحرف السامع ، لسنا إلا الحرف

الرائي " [ص ٤٧٨ ، ٤٧٩ ، ٤٨٠ ]

فالجوقة بأناطها الثلاثة تأتي معلقة على حدث ولادة الطفل غير معروف الاسم ومعلقة

أيضاً على حدث قتل الطفل / الإنسان . ثم تأتي "الجوقة المشتركة" مبرئة نفسها من هذه الجريمة ، فهم ليسوا ممن حكم عليه ، ولبسوا ممن قتلوه ، فهم مجرد مشاهدين معلقين على الحدث .

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

" باسم الرب

باسم الشعب

باسم القانون

سحاكم هذا الوجه المهجم كالأرض البور

الخالب كاللعة .

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

– ما اسمك ؟

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

فلقد ماتت أمي

وأنا لم أولد بعد بمعنى في اسم \* [ ص ٤٨٢ ، ص ٤٨٣ ]

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

"سموه اسماً يدنيه من الصلب .

لعم المجرم عرس الرب

ماذا قلتم ، وماذا تفنون .

فليعدم ... يعدم ..... فليعلم \* [ ص ٤٨٤ ]

بل إن هذه الجموع تشارك في عملية الصلب ، في مشهد "إنجيلي" آخر من العرص المسرحي، وذلك بعد أن زيفت السلطة كل الحقائق، ونسبت إلى الإنسان تهمة التجديف " (١) فيأتي المشهود كما يلي :

"- يا أيها الناس

أيتها المآذن الوهي ويا أجراس .

من يوقد النار له ..!

أنا ...

أنا...

أنا.....

أنا....

(١) ثمة تشابه بين هذا المشهد ، ومشهد محاكمة الحلاج ، وصلبه في مسرحية ، مأساة الحلاج لصالح عدد الصور

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

من يفرز المسمار في كفيه .... من ... ١٩

أنا ....

أنا ...

أنا ...

أنا ..

من يجمع الحجارة كي لرمحه ! ؟

أنا ...

أنا ....

أنا .....

أنا ..... [ ص ٥٢٠ ]

فكل هذه الجموع من الشعب تشارك في قتل الإنسان ، لقد قتل إنسان هذا العصر وشنق ،  
ورُحم، وحرق في مفارق الطرق<sup>(١)</sup> ، فالإنسان أنبل ما في الكون سرعان ما يجد من يشعل له النار،  
ومن يفرز المسمار في كفيه ، ومن يجمع له الحجارة ، وذلك هو الإنسان الذي يتحول في عين الشاعر  
إلى شيء مقدس ، إلى نبي ، إلى قديس لن يموت في النهاية برغم هذا الحفل المعد لموته ، بل إنه  
سيكون مسيحاً جديداً يصعد للسماء ويعود<sup>(٢)</sup> ، هنا تأتي الجوقة معلقة على الحدث متابعة  
لساره الزمني تقول الجوقة المشتركة :

" ربنا .... ربنا .....

شاهدنا شيئاً لم نفهمه ... ورأينا حقاً لم ندركه

رأينا الجسد العاري ، رغم الصقر الجائع

والرياح الملعونة ، والليل الدامي

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

(٢) شمس الدين موسى : وقفة نقيية مع الشاعر بلنّد الحيدري وقصيدته " حوار عبر الأبعاد الثلاثة " ، مجلة الأكلام  
العرانية ، ع ٦٦ ، مارس، السنة الثالثة عشرة ، ١٩٧٨ ، ص ١١٤ .

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

رغم الممار، ورغم النار يتحول أرضاً  
خضراء  
وسمعا صوتاً لم يأت من أرضك يا رب  
صوت امرأة قالت :

ابني لم يشق .... ابني ما مات ... [ ص ٥٢٢ ]

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

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

(٢/١) ثمة تقنية مسرحية أخرى استخدمها "بلند" ببراعة شعرية، وهي تقنية "الوثائق التسجيلية" ، والاعتماد على هذه التقنية أحد تكتيكات المسرح التسجيلي وهو واحد من التيارات الحديثة في المسرح المعاصر. يعتمد في مادته الدرامية على السجلات والمحاضر والرسائل ، والبيانات الإحصائية ، ونشرات البورصات ، والتقارير السنوية للبنوك والشركات الصناعية والبيانات الحكومية الرسمية ، والخطب والمقابلات والتصريحات التي تدلي بها الشخصيات المعروفة ، والريبورتاجات الصحفية والإناعية<sup>(١)</sup>

وقد اعتمد " بلند" على تقرير إخباري صادر من إذاعة "لندن" في بناء الصورة المرئية

لقصيدة " عشرون ألف قتيل" [ ص ٢٩٢ ] . يقول :

" صوت المذيع

متخشب

(١) د علي عطري رايد عن بناء القصيدة ، ص ٢٢٩

## المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّذ الحيدريّ

شاءوا له الا يحس بما يذيع

- " لندن.....

عشرون ألف قتيل."

- لا .. كفى خبر عتيق كالمذيع ..."

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

" وحدي أنا

وغداً أموت مع القطيع

وأجر ليبي المنطقي

وحدي.....رأسي هنا

رجلي هناك

ويدي تشد على يدي

الم فظيع " [ص ٢٩٥]

فيقتطع هذه الحالة اليائسة صوت ساعة "بيك بن" وهي تذيع نفس التقرير الإخباري

الذي لا يتغير مع تغير الواقع المأسوي.

" وتدق بيك بن

- دن.....دن

- لندن.....

عشرون ألف قتيل ....

لا كفى خبر عتيق كالمذيع

- " قتلوا ليحيا الآخرون"

وأنا أتمم :

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

يكذبون.... يكذبون

– "قتلوا لتزدهر السون..."

وأنا أقم:

يكذبون ..... ويكذبون " [ص ٢٩٢٦ ]

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

" وأكاد أسمع من هناك

ومن هنا

صوت المديع

متخسبا

شاعوا له ألا يحس بما يلديع " [ص ٢٩٨ ]

فصوت الأخبار الملققة التي يبثها "راديو لندن" يظل محيطاً بالشاعر هنا وهناك فيجلس

وحيداً في نهاية العرض:

" وحدي أنا

ويد تشد على يدي

..... الم لظيع " [ص ٢٩٨ ]

يظل صوت المديع حائماً للعرض الشعري ، وهو في حوهره ممثل للمأساه من حائنين

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

الأول كثرة القتلى ، والثاني تريف الحقائق ، وتسمية الأتياء بغير مسمياتها.

لكن تنفى ملاحظة حول هذا التكنيك العبي قد أثارها د. علي عشري زايد<sup>(١)</sup> وهي أن هذا التكنيك لم يحقق رواجاً يذكر في القصيدة الحديثة ، ولعل السبب في ذلك " هو افتقاره لروح اللغة الشعرية التي تعتمد على التركيز والتكثيف ، فضلاً عن خلوّه من أهم عناصر الشعر، وهو الموسيقى"<sup>(١)</sup> ، والكاتب إذ يوافق على عدم تحقيق رواج لهذه الظاهرة في الشعر ، إلا أنه لا يوافق على نعميم افتقاره لروح اللغة الشعرية ، وذلك أن هذه الروح تتولد في إطار تركيبى متميز يختلف من شاعر لآخر ، وهذا ما يلاحظ في النماذج المقدمة في المرجع المذكور أسفله ، أما عند " بلنّد " - فقد اختلف الأمر ، إذ تمّ تقديم التقرير الإخباري باقتصاد لغويّ مثير ، فهو لم يقدم مكان " العشرين ألف قتيل... " ، ولم يقدم مترتبات القتل أو مقدماته ، إنما ذكر أسباب القتل الملفةقة ، وهنا نتولد الدلالة الشعرية أضف إلى ذلك تقديمه للتقرير الإخباري بشكل فني ، اعتمد فيه على "الموسيقا التصويرية" باعتماده على محاكاة صوت ساعة " بيك بن " ، وبناءه عليه تفعيلاً موسيقياً على النحو التالي :

بيك بن / دن ..... دن                      اه / اه ..... اه

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

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

\*\*\*\*\*

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

## المبحث الثاني

. التقنيات السينمائية في ساء الصورة الشعرية

( ١/٢ ) تأتي كثير من قصائد " بلنْد " معتمدة على بعض تقنيات "الفن السابع" في تشكيل صورة مرئية للمتلقى ، تجعل من القصيدة نصاً مرئياً أكثر منه مقروءاً ، وقد أشار " د. علي عشري زايد" ، و"د. صلاح فضل" إلى قدرة "بلنْد" ومهارته في استخدام هذه التقنيات التي قريت كثيراً من قصائده إلى تخويم المشاهد السينمائية .

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

( \* ) في قصيدة "لَمْ لَمْ يعتدروا" [ ص ٨٠٣ ] نلاحظ هذا المشهد التصويري المعتمد على التوليف بين مشاهد /عناصر مرئية مختلفة ، فالمشهد الأول يقدم صورة الشاعر وهو يُعد لحفل عيد ميلاده :

" زينت الدارا

أعددت سنادين الورد ورببت الأزهارا

الحر على مقربة من أزهار بيض

الزرق بجانب حمر

قلت سأنتظر

كل الأشياء تعد لميعاد .... فلماذا لا أنتظر "

ثم ينتقل بنا المشهد إلى مكان آخر ، وزمان آخر، لنرى الشاعر قلقاً منتظراً مترقباً لحركة الساعة التي تمر:

(١) د صلاح فضل قراءة الصورة ، ص ٣٣

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

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

ما من أحد

الرابعة.....الخامسة

ما من أحد....."

يتدخل "القوليف" في اختزال مشهد الانتظار الطويل الممل ، ويقطع هذه الصورة لنرى مشهداً

آخر:

" منضدة صماء

رأس مرمي فوق المنضدة الصماء

ما من أحد

إلا دقائق الساعة تجاز حدود الوعد

وإلا الرأس المرمي.....

وإلا الشمعة تاكل دون رجاء....."

فالمشهد يدين لنا الشاعر، وقد نال منه الإعياء والتعب ، وفقد كل أماله في عودة أصدقائه

الراحلين. ويصور لنا المشهد عبر انتقالات لغوية متتابعة الحالة التي آل إليها إثر الانتظار الطويل لهؤلاء في المشهد الذي سبقه .

المشهد الأخير – إذن – عمل على صدم القارئ / المشاهد، الذي انتقل دفعة واحدة من

مشهد الانتظار إلى مشهد فقدان الأمل والرجاء.

( \* ) وفي قصيدة "اعترافات من عام ١٩٦١" [ص ٥٨٢] يتم توظيف هذا التكنيك بشكل

متقن ، إذ تأتي القصيدة معتمدة على مشاهد مرئية متحركة أمام عين القارئ / المشاهد.

نبدأ القصيدة بشهد الجالس على مكتبه ناعياً حياته التي مرت سريعاً وتقدم عمره بسرعة

مذهلة .

" لن أذهب

لن أذهب

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

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

فالشهد يلقي لنا الضوء على أشياء الشاعر الصغيرة ، وهي أشياء تشاركه الكآبة ( طاولة سوداء - زمن مترهل - أوراق ملساء - حرف يسأل عن معنى... ) في هذا المشهد يطالعنا وجه الشاعر مرمياً على مكتبه . كما رميت رأسه على المنضدة الصماء في القصيدة السابقة .  
يقطع هذا المشهد ، ويأتي مشهد جديد موازياً للحالة النفسية التي عليها الشاعر وهو مشهد " الخريطة " ، خريطة العراق على حائط المكتب ، فعين الكاميرا تنتقل من منظر الرأس المرمي ، إلى منظر الخريطة المعلقة على الحائط ، وهو انتقال بليغ من جهتين .  
الأولى : إدراك العلاقة المتبادلة بين الرأس المرمي على المكتب من الإجهاد والتعب .  
الثانية : معرفة مدى تعلق هذا الوطن في رأسه ومثوله أمام عينيه دائماً حتى في أحلك اللحظات .

" على الحائط

ما زال اسمك يا وطني

يوشك أن يفتح عينه

بعد ذراعيه

يقول :

تعال إليّ يا مالمت باسمي "

وباستحضار هذه الصورة تتكشف صورة الوطن ، ودكرياته ، وأشخاصه ، وأماكنه إلى أن  
يقطع هذه الصور - مؤقناً " فراش المكتب " الذي يدور بينه وبين الشاعر حوار يتم فيه الانتقال من

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

المتشهد الحالي إلى مشهد اسنرحاعي بطريقة "الإرتداد" Flash Back<sup>(١)</sup>. هينزوي مشهد الشاعر والفراس ، ويحل محله على شاشة العرض الشعري مشهد " الحي القديم ، والمدرسة ، أستاذ الدين . والطلاب " وهو مشهد يحمله الشاعر كثيراً من آرائه وأفكاره ، التي تعد في جوهرها إضاءة للحلقة الراهنة التي يتم منها "الارتداد" .

" وتذكرت الحي ..... ومدرسة الحي ..... وأستاذ الدين  
- لاسين في الدين ولا جيم .... أفهمتم يا طلاب ...  
أسمعتم يا طلاب .....  
لكننا ..... لم نسمع ..... لم نفهم  
وكبرنا  
وصرنا أكبر من أن نخشى الجيم المعقوف  
وأكرم من أن يجرحنا سيف السلطة في السين  
ورأينا كل أصابع أطفال الحي تشير إلينا  
بوركتكم يا وجه الثورة"

ثم ينتقل المتشهد الاسترجاعي ، إلى المشهد الراهن ، فنجد الشاعر جالساً في الغرفة وحده يشرب قهوته المرة بعد أن خرج الفرّاش وتركه غارقاً في ذكرياته.  
(\* ) وفي قصيدة "شيوخوخة" [ص ٢٤٩] ، يتم التوليف بين مشاهد متعددة ، لتنتج صورة مرئية مأساوية لغريب يعاني من برد الغربة ، ويرد العوز العاطفي المتمثل في غياب الآخر. هذا الآخر الذي يتمناه الشاعر يأتي في مشهد استباقي يقطع التسلسل الزمني للحدث ، فالمشهد الأول يأتي مكثفاً لحضور الشاعر:

" شعوية أخرى  
وهذا أنا  
هنا

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

بجنب المدفأة

أحلم أن تعلم بي ... امرأة

أحلم أن أدفن في صدرها

سرا

فلا تسخر من سرها "

ثم يأتي المشهد الاستباقي :

" تقول :

هذا الصنا ملكي فلا تقرب إليه

امرأة

ثم يأتي مشهد استباقي آخر:

" أخاف أن تسخر عيناها

من صلعة حقاء في رأسي

من شيبة بيضاء في نفسي

أخاف أن تركل رجلاها

حبي

فأمسي هنا

أنا

جنب المدفأة

الهوة تلهو بما .... امرأة"

لكن هذين المشهدين الاستباقيين سرعان ما يتزويما من شاشة العرض، ويظهر الشاعر

وحيداً ، كما في بداية القصيدة/ الفيلم .

" شتوية أخرى وهذا أنا

وحدي

لا حب

لا أحلام

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

ولا امرأة عندي  
ولي غدٍ أموت من بردي  
هنا  
يجنب المدفأة \*

إن أسلوب التوليف أو المونتاج يعمل على ربط جزئيات متعددة من العالم ويقدمها متسلسلة بحسب رؤية الشاعر لهذا العالم ، وإذا كان الشاعر قد عمد إلى هذا الأسلوب لتقديم واقع بصري لتجربته، فإنه يجعل متلقيه دائم التيقظ لما يقدمه ، فالمونتاج يعمل على صدم إدراك المتلقي، إذ به ينتقل من مشهد إلى مشهد رابطاً بين المشاهد ومستنتجاً العلاقات الخفية النصية بين المشهدين المختلفين ، يعمل المونتاج - إذن - على " خلخلة الارحاء للنمطية المألوفة للأداء . ومجاورة الاستنامة الجذرية في الشكول التقليدية المتوارثة<sup>(١)</sup> " .

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

( \* ) ففي قصيدة " النافذة العمياء " [ ص ٦٨٥ ] تتسلط " عين الكاميرا " على صورة الأب الصارخ ، فتدخل بؤرة الاهتمام عند المتلقي / المشاهد . يبدأ المشهد بـ " zoom in " على وجه الأب :

" صوت أبي

بصرخ بي

يتدحرج بي ... أخطأت ... لقد أخطأت "

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

(١) د رجاء عيد · الأداء الفني والقصيدة الجديدة ، مجلة فصول ، مج ١٧ ، ع ٢-١٤ ، ١٩٨٧ ، ص ٥٧ .

"ثانية.....ثالثة"

الفأ بصرخ بي : أخطأت .....لقد أخطأت .. لقد

شاغلت دروس العلم ولم تعلم

أدركتك بالوعظ فلم تسلم

ولصحتك لم تصغ ولم تسمع

إلا لمك الأبكم

يا ولدي كن حطياً لجهنم "

ثم تنفتح " زاوية الكاميرا " فنشاهد الشاعر إنساناً غريباً متسكعاً في الشوارع المظلمة وقد

أدرك أن أمه قد باعه في سوق الرقيق ، وأن أمه ما عادت أمه في شرع الغاب الجديد.

( \* ) في قصيدة "موت شاعر" [ ص ١٠١ ] يتم التبئير على مشهد النهاية للشاعر فالقصيدة

تبدأ من النهاية ، وتسرد في سطورها اللاحقة ملابسات موت ذلك الشاعر ، لكن الأهم هو مشهد

النهاية الذي جاء بدرجة تبئيرية عالية نرى فيها صورة الشاعر المحتضر الذي :

" اسلم الرأس لكفيه خلولا

وتقطت بازدراء

شقاه "

فالتبئير يقدم لنا عناصر مرئية لهذا الشاعر الميت ، إذ قطعت شقاه " بازدراء مسلماً

رأسه مستلقيا على الأرض قد خنقه أسى الأيام.

( \* ) وفي قصيدة " مرثية قبل الأوان " [ ص ٧١٣ ] ، والتي يعرض من خلالها الشاعر مشهد

العراق بين الحبيبين ، يتم الاعتماد على تقنية التبئير بشكل فني بليغ ، إذ تبدأ القصيدة بمشهد:

" عكازان

وإثنان يدبان على الدرب

المقفر إلا

ظلين .... وإلا

## المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ ◊ ◊ شعر لُند الحيدريّ

من هذين الاثني

وزيالة ضوء تحشرح في دكنة عينين"

فالمشهد يعتمد في أدائه البصري على تقنيات الإضاءة التي تركز عليها عين الكاميرا لإبراز الجوال العام للمشهد ، فاللحريق مقفر ، والضوء داكن متحشرح في العينين .

كذا يأتي مشهد النهاية معتمداً على " الموسيقى التصويرية " التي تتعاقب مع التثبيير لتقديم رؤية بصرية للمشهد .

" وانشق الدرب

أقول : وداعاً

كيف سأرجع وحدي . ١٩.

قف ... لا تبع ... لا تب ..... لا"

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

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

(٣/٢) شمة تقنية سينمائية أخرى أجادها " بلند " ببراعة ، واستطاع من خلالها أن يقدم فيلماً محكم الإخراج والبناء ، وهي تقنية " السيناريو " . فـ " كثيراً ما يلجأ الشاعر المعاصر على أسلوب السيناريو في قصيدته الشعرية ، حيث يحولها إلى مجموعة من المشاهد والقطات أو اللوحات ، بحيث يمكن تحويلها إلى سيناريو سينمائي " .<sup>(١)</sup>

( \* ) ففي قصيدة " حلم في أربع لقطات " [ ص ٥٥٣ ] ، يستخدم " بلند " المصطلحات السينمائية ، والقصيدة أشبهه بسيناريو سينمائي قصير في أربع لقطات .

( ١ ) د علي عسري رايد: عن بناء القصيدة..... ، ص ٢٤٨ ، وراجع به تحليلاً لقصيدة " حلم في أربع لقطات " نفس الصفحة وما بعدها .

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

فالقطة الأولى تقدم صورة انتسامة إنسانية قريبة تنثر البهجة والاحضرار في كل مكان.

" - لقطه أولى :

تفرش الشاشة عينان

انفرجت شفتان

ابصمت

لمت أسنان

ويغور اللون الأخضر في كل مكان"

فهذا المقطع الشعري مشهد كامل ، وليس مجرد لقطه ، فهو يتكون من متواليه لغوية متمثلة في عدد من الجمل البصرية ، تستخدم تقنية " التبئير " ، فعين " الكاميرا " تتركز أولاً على شاشة العرض ، وقد افترشتها عينان ، ثم تنزلق بتلقائية إلى الشفتين المنفرجتين وتترك المساحة للإسنان بأن تلمع ، والمتوقع أن نرى اللون الأبيض يشع من ثنايا الأسنان " لكن حدقة الشاعر تنمعت من جهاز تصويري أكثر حساسية لرمزية الألوان ، ولا ننسى أننا بصدد حلم ، يعرف كيف يبدل معطيات الواقع " (١)

أما اللقطه الثانية فتقدم لنا مصرع هذه الانتسامة الإنسانية الوادعة القريبة وهي لقطه

يمزج فيها " بلند" بين مفردات الحلم ، ومفردات التعبير التصويري السينمائي يقول:

" - لقطه ثانية

رجلان يجوسان الليل بلا صوت

الظلمة توحى بالموت

تلمع السكين

تنجمع في النصل رؤى لستين

وستين

وبلا صوت

(١) د صلاح فصل سرات الخطاب الشعري ، ص ١٢٦ راجع به أيضاً تحليلاً لفصل النصية المنكورة في المرجع السابق

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

تنطبق الشفتان

ما من أثر للقبلة في الفم

لا شيء سوى قطرة دم

ويغور اللون الأحمر في كل الألوان"

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

على التورية ، ومقارنة الحضور بالغياب في لقطات متعاقبة .

كذا نلاحظ توظيف عمليات التوازي الفعالة في توليد الشعرية اللغوية بصرياً ففي مقابل الرياح اللون الأخضر في المشهد الأول ، يتدفق اللون الأحمر في الموقع ذاته في المشهد الثاني ، مما يجعل تعاقب الرمزین مركباً دلاليّاً متحركاً في الزمن<sup>(١)</sup>

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

— نقطة لالة :

اسم المخرج ..... أنت ..... أنا ..... هم

(١) نفسه ، ص ١٢٧ بتصرف .

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

اسم المنتج ..... أنت ..... أنا ..... هم

اسم المخرج ..... أنت ..... أنا ..... هم

والشاشة فسحة حلم

والقاتل والمقتول أنا

لا شيء سواي أنا

معنى يتحمل

يتحمل في قطرة دم"

هي لقطة تفسيرية تحليلية تنقلنا من التصوير السينمائي إلى الشرح النقدي والتحليل الشعري الذي "يعني مشاركة المشاهد على طريقة المسرح البريشني الشهير" فالناس جميعاً شركاء في التصوير والتمثيل والإخراج".<sup>(١)</sup>

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

"لقطة رابعة - تصوير من الخارج:

سقط الفيلم

فر المخرج من باب خلفي

بصق المخرج في كفي

سقط الفيلم

أربع لقطات غرقت في نقطة دم

.....

لكني وأنا المخرج

والمنتج

(١) نصح ، ص ٢٨

والضـرـج  
لا أملك من كل الدنيا إلا .....  
فمحة حلم  
لا أملك بيتاً لخبتي  
صدراً يؤوبني  
لا أملك ماوى في أي مكان  
لا أعرف ماوى  
لا أعرف مقهى  
ملهى  
مبى يلقاني  
ولا امرأة في حان  
سأظل هنا  
وسأنتظر الدور الثاني  
والصالة خالية إلا من رجل نائم"

هذه النهاية " الفانتازية " الطريفة تعبر عن إصرار الشاعر على الإبداع مهما واجه من عنق جماهيري ، ومهما صادف من فشل وإحباط ، " إن السينما التي يصنعها " بلنـد " شعراً تجريبية طليعية ، ليست روائية ولا ترفيحية ، كما أنها ليست غنائية بالرغم من الطاقة الموسيقية المنبعثة منها في إحكام القوافي ، وانسياب الأوزان المتصاعدة ، لأن المناخ الذي تصنعه كابوس ثقيل ليست فيه خفة الرقص، ولا نشوة الإيقاع " (١).

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

(١) نصح ، ص ١٢٢

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

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

### تعقيب

لم يلق مصطلح من الديوع والشيوع مثلما لاقى مصطلح "الصورة الشعرية" ، لكن المثير لدهشة الباحث هو أن هذا المصطلح مع تردده وشهرته وخطره في مجال النقد الأدبي " ما زال من أكثر المصطلحات غموضاً وتهويماً ، بل تضليلاً أيضاً ، ويرجع السبب في هذا لغموض مفهوم الصورة من حيث علاقتها بالمدرجات الحسية من ناحية ، والفكر الذي استدعاها وأثارها من ناحية أخرى ، ناهيك عن اختلاف المذاهب الأدبية في موقفها منها وتفسيرها لها ، ونظرتها إلى قيمتها في الصياغة الشعرية<sup>(١)</sup> .

لذا دأب هذا الباب – بفصوله الثلاثة – على إعادة تشكيل هيكلة نقدية لدراسة الصورة الشعرية ، ومحاولة إنتاج "أحرومية للصورة الشعرية" ، حيث إنه لا يوجد ناخذ يقصدى لدرس الشعر ونقده دون أن تكون الصورة دروة عمله وسنامه وحوهر بحثه ولدائه فانطلقت أولى أبواب هذه "الأجرومية" من منحزات البلاغة العربية (التشبيه والاستعارة والكناية) حيث رأت الدراسة فيها أدوات لتشكيل الصورة عند "بلنند" ، وقد خرحت بها من محيط الضيق ، إلى محيط أوسع ، حيث نظرت إليها نظرة كلية من حيث كونها أداة تسهم في إنتاج الدلالة الأدبية . ومن حيث كونها لا تنفصل عن موقف الشاعر ورؤيته للعالم.

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

وسا أن الدراسة الأسلوبية نفعح محالاً لدراسة كل مقومات إنتاج النص فقد توقفت

(١) د عبدالفتاح محمد عثمان الصورة السبية في شعر تنوفى العاني ، مجلة فصول، مح ٣، ع ١٤، ١٩٨٢، ص ١٤٤

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

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

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

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

إن تشكيل الصورة الشعرية معضل - على حد تعبير عز الدين إسماعيل<sup>(١)</sup> - وتشكيل القصيدة أكثر إعضالاً ، ونحن ما زلنا في حاجة إلى إضافات علمية تلقي مزيداً من الضوء على هذه العملية الإبداعية .

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

وإذا كان لجوء الشاعر إلى الصورة الشعرية يعد إيقاعاً مجازياً يعمل على توصيل الرسالة اللغوية بصورة فنية متميزة ، فإن شمة جانباً إيقاعياً آخر لا يقل أهمية عن الإيقاع البصري، وهو الإيقاع الصوتي ، الذي سنتعرف إلى قضاياه في شعر "بلند" في الباب الثالث من هذه الدراسة .

(١) الشعر العربي المعاصر، ص ١٣٩