جامعة مؤته
عمادة الدراسات العليا

ظواهر أسلوبية في شعر بلند الحيدري

إشراف الدكتور
إبراهيم عبد الجواد

إعداد الطالب
هشام حمد الكساسبة

رسالة مقدمة إلى عمـــادة الدراسات العليـــا
استكمـــالاً لمتطلبات الحصـــول على درجـــة
الماجستير في الأدب والنقد قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤته، 2006م

بسم الله الرحمن الرحيم

MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب هشام حمد الكساسبة الموسومة بـــ:

ظواهر أسلوبية في شعر بلند الحيدري

استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في **اللغة العربية.**

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
د. إبراهيم عبدالله البعول		2006/11/7	مشرفاً ورئيسا
أ.د. محمد أحمد المجالي		2006/11/7	عضواً
أ.د. سامح عبدالعزيز الرواشدة		2006/11/7	عضواً
د. خالد مسعود شقير		2006/11/7	عضواً

عميد الدراسات العليا
أ.د. حسام الدين المبيضين

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي :61710
تلفون :03/2372380-99
فرعي 5328-5330
فاكس 03/2 375694
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهداء

إلى والديَّ اللذين أرى فيهما ومض الحياة، المتطلعيْن إليَّ دائماً بأملٍ وألـــم، إلى هذا الوطن الممتد من القلب إلى الرّوح، إلى شهداء الأمّة الذّين خضّبوا بدمائهم تراب مدائننا الحبيبة في القدس والكرامة وبغداد وبيروت إلى أزهار العُمر: يـــزن، عمر، مالك، محمد، علاء، وراشد.

هشام حمد الكساسبة

الشكر والتقدير

أتوجه بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى أستاذي الدكتور إبراهيم عبد الجواد الذّي أشرف على هذه الرسالة لجهوده الكبيرة ومتابعته الدائمة التي يصعب عليَّ وصفها, كما أتوجه بعظيم الامتنان والشكر إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور محمد المجالي والأستاذ الدكتور سامح رواشدة، والدكتور خالد شقير– قسم اللغة الإنجليزية– الذّين تشرفتُ بوضع هذا العمل بين أيديهم.

كما أتقدم بالشكر إلى العاملين بمكتبة جامعة مؤته لِمَا قدَّموه لي أثناء دراستي هذه من عون، ولا يفوتني أن أتقدّم بالشكر إلى الإخوة والأخوات العاملين في مؤسسة رام للتكنولوجيا والكمبيوتر لتسهيلهم مهمة الطباعة، ولكلّ من ساهم في المساعدة لهم مني جميعاً جزيل الشكر.

هشام حمد الكساسبة

فهرس المحتويات

المحتـــــوى	الصفحة
الإهداء	أ
الشكر والتقدير	ب
فهرس المحتويات	ج
الملخص باللغة العربية	هـ
الملخص باللغة الإنجليزية	و
الفصل الأول: التوازي والتكرار.	1
1. 1 المقدمة	1
1. 2 تمهيد	5
1. 3 التوازي الصوتي.	15
1. 4 التوازي الصرفي.	20
1. 5 التوازي النحوي.	30
1. 6 التوازي والقافية.	40
الفصل الثاني: التناص.	46
2. 1 التناص الديني.	51
2. 2 التناص التاريخي.	60
2. 3 التناص الأدبي.	70
2. 4 التناص الأسطوري.	78
الفصل الثالث: المفارقة.	88
3. 1 المفارقة اللفظية.	93
3. 1. 1 تضاد بين لفظين.	94
3. 1. 2 تضاد بين ثنائيات لفظية.	100
3. 1. 3 تضاد اللفظ مع السياق.	103

المحتـــــوى	الصفحة
3. 2 مفارقة الموقف	105
3. 2. 1 المفارقة الرومانسية.	105
3. 2. 2 مفارقة التقابل.	110
3. 2. 3 مفارقة الاستحقاق.	112
3. 2. 4 مفارقة السخرية.	113
3. 2. 5 مفارقة التحول.	115
3. 2. 6 مفارقة الأدوار.	118
3. 2. 7 مفارقة الفجاءة.	119
3. 2. 8 مفارقة المخادعة.	119
3. 2. 9 المفارقة بين طرفين تراثيين.	122
الفصل الرابع: الانزياح (الانحراف).	127
4. 1 الانزياح الإسنادي (المنافرة).	129
4. 1. 1 التنافر الإسنادي.	131
4. 1. 1. 1 التنافر الاسمي.	131
4. 1. 1. 2 التنافر الفعلي.	140
4. 1. 1. 3 التنافر الإضافي.	144
4. 1. 1. 4 التنافر النعتي.	150
4. 2 الانزياح التركيبي	159
4. 2. 1 التقديم والتأخير.	160
4. 2. 2 الحذف.	172
4. 2. 3 الالتفات.	177
الخاتمة.	183
المراجع.	185

ملخص

ظواهر أسلوبية في شعر بلند الحيدري

هشام الكساسبة

جامعة مؤته، 2006

تحرّى الباحث في أطروحته هذه دراسة بعض الظواهر الأسلوبية في تجربة بلند الحيدري، والتي أسهمت في تشكيل سماته الشعرية، وملاحقتها والغوص في سبر أغوارها، معللةً الأبعاد الدلالية من ورائها.

تضمنت الدراسة مقدمة وتمهيد وأربعة فصول، إذ عرض الباحث في التمهيد لنشأة الأسلوبية وتطورها في النقد الغربي والعربي، وتناول الفصل الأول ظاهرة التوازي والتكرار، وقد جاءت هذه الظاهرة موزَّعةً على ثلاثة أنماط, يمثل النمط الأول التوازي الصوتي-الفونولوجي، ويمثل النمط الثاني التوازي الصرفي-المورفولوجي، وجاء الأخير ليمثل التوازي النحوي- التركيبي، وأنهت الدراسة هذا الفصل بالدور الذي تلعبه القافية في تحقيق إيقاع النَّص.

أمَّا الفصل الثاني: فقد تناول التناص الذي أخذ أربعة نماذج: الديني والتاريخي والأدبي والأسطوري, وتناول الفصل الثالث ظاهرة المفارقة حيث بدأ بالمفارقة اللفظية، وتم رصدها كالتالي: تضاد بين لفظين، وتضاد بين ثنائيات لفظية. وتضاد اللفظ مع السياق.

بعد ذلك درسَ هذا الفصل مفارقة الموقف, وقد وزعت على أنماط شتى.

وجاء الفصل الأخير ليتناول ظاهرة الانزياح، إذ قُسِّمت هذه الظاهرة إلى قسمين تناول القسم الأول الانزياح الإسنادي (المنافرة) وقد شمل: التنافر الإسمي، والتنافر الفعلي، والتنافر النعتي، والتنافر الإضافي، في حين تطرق القسم الثاني للانزياح التركيبي، وقد ضمَّ التقديم والتأخير، والحذف، والإلتفات.

وقد أنهى الباحث الدراسة بخاتمةٍ تضمنت أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة، ثم عرض لقائمة المصادر والمراجع التي أفادت منها.

Abstract

Stylistic Atrict Of Poetry Poland Al- Haydari

Hesham Hamed AL- Kasasbeh

Mu'ta University, 2006

The researcher discussed in this thesis some patterns in blend alheedree experiment which contribute in shaping his poelry attributes and in the follow of it and in studying it throughly by justifying the symbols of it.

This study includes: an intreduction and preface and fear chaptes. In perface the researder present the styling development and in its develping in arabic and western criticize.

The first chapter deal with the phenomena of parallel and repetition and this phenomena is divided into three patterns the first pattern: the phonics parallel- phonology, the secend pattern: the inflect parallel- morphology, and the third represents the grammeratical parallel- the construction and this study ends with the role that the rhyme can play in the text.

The secnd chapter deals with fear models: the religans, histerical, literatare and fable.

The third chapter discuss the difference pheomena which begin with pronounce difference which was observed as fellows:

a. Contradict beteeen tow expels.
b. Contradict between expel pairs.
c. The expel oppose with the context.

Then the study discuss, the situations difference which was divided into many patterns.

The last chapter discuss the displacement phenomena which was divided into two parts the predication displacement which include: noun displacement verbal displaceement, adjective displacement and additicnal displacement while the second part discusses the construction displacement which includes: advancement, delaying, delefing and looking around.

The research ends his study with a conclusion that include the impertant result then presentation for references and study rescurces.

الفصل الأول

التوازي والتكرار

1. 1 المقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على رسول الله وبعد....

بالرّغم من تجاهُل الدراسات التي تناولت الشعر عراقياً وعربياً لاسم بلند الحيدري- لاعتبارات لا أُدركها- إلا أنه يعدّ بحق رائد الحداثة المنسي، فقد أصدر الحيدري عام 1946 ديوانه الأول"خَفْقة الطين" قبل أن يُصدر كلٌّ من السَّيَّاب ونازك والبياتيّ- ممَّن اعتُبِروا من الرواد- دواوينهم الأولى، نتعرف ذلك من خلال تحديد العام الذي صدرت فيه الدواوين الأولى للأسماء المذكورة، إذْ صدر أول دواوين بدر شاكر السَّيَّاب (أزهار ذابلة) في النصف الثاني من شهر كانون الأول لسنة 1947. وفي صيف 1949 صدر أول دواوين نازك الملائكة (شظايا ورماد). أما عبد الوهاب البياتي فقد صدر ديوانه الأول في بيروت سنة 1950.

ومع أنَّ هذه الدراسات قد اكتفتْ بذكر أسماء أنداده، إلا أنهم كانوا أنفسهم يشيدون به، يقول السَّيَّاب: "بلند الحيدري، هذا الشاعر الممتاز الذي اعتبِرُ العديد من قصائده الرائعة أكثر واقعية من مئات القصائد التي يريد منها المفهوم السطحي للواقعية أن نعتبرها واقعية".

وكتب عنه البياتي في جريدة الأهالي، بعد صدور ديوانه "أغاني المدينة الميتة" قائلاً: "إنّ بلند شاعر مبدع في أساليبه الجديدة التي حقّقها، وفي طريقته التي لا يقف فيها معه إلا شعراء قلائل من العراق" ويقول مارون عبود: "ليس فينا من قدّر الصّمت واستواحاه كما استوحاه هذا الشاعر، وقلَّ في الأدب العربي من أوحت إليه الطريق ما أوحت إلى بلند الحيدري، وأشهد أنَّ ديوان"خفقة الطين" أحفل ما رأيت من دواوين الشَّباب بالشعر، ولعلّه الشاعر الذي تحلم به بغداد".

وكثيرة هي الشهادات التي أدليت بحق هذا الرجل، ولا مجال لحصرها في هذا المقام.

إذاً ثمّة حقيقة هامة أغفلها جلُّ النقاد الذين تناولوا الحداثة الشعرية وهي أنَّ بلند وكما يرى ياسين رفاعية في مقدمة الحوار الذي أجراه معه في 1977/8/4

(ملحق الثورة الثقافي) بقوله: "هذا الحوار مع الشاعر يكشف لنا أشياء عن شخصية كانت غافلة عن معظم متابعيه، وهو واحدٌ من الرواد، بل إنه كان أول المجددين في الشعر قبْل السَّيَّاب، ونازك الملائكة، لكنَّ الضجيج الذي رافق السَّيَّاب ونازك آنذاك غطّى على بلند الذي كان يؤثر ذلك الحين العمل بصمت".

ولد بلند في 26 أيلول 1926 في مدينة السليمانية، في أسرة أرستقراطية، معروفة بشغف أبنائها بالعلم، ومنذ نعومة أظفاره، كان بلند يرى نفسه مختلفاً عن سواه، مشاكساً، غير قادر على الإنضواء تحت سلطة الأب البطريركية، على الرغم من أنّ كلّ أسباب المعيشة والسعادة كانت مهيأه في قصور أبيه، إلا أنه آثر الانفصال عنه، مستأثراً العيش على غِرار العامة والبسطاء، ولعلّ نزعة التمرد هذه هي التي قادت سعدي يوسف لأنْ ينعته بالابن الضّال، وأن يعترف هو بشكل شخصي إذْ يقول عن سوء علاقته بأبيه: "لم أكن أفهم أبي، ولم يكن يفهمني فتركت القصور".

وتُعتبر بغداد المحطة الثانية في تجربته، إن لم تكن بحق مرحلة التأسيس لموهبته في الرسم، والكتابة باللغة الأم (الكردية) التي نظّم الشِّعر من خلالها لأول وهلة، منذ طفولته الأولى، وفي هذه المدينة تعرف على المبدعين والمثقفين الأوائل كجواد سليم، وفائق حسن، وعبد الملك نوري، وغيرهم.

إلا أنّ بيروت تُعتبر المحطة الثالثة في تجربة بلند حياتياً وإبداعياً، إذْ استمرّ فيها فترة طويلة من الزمن، وأسهم هناك في إرساء اللبنات الأولى لمشروع الحداثة الشعرية في مجلة شعر إلى جانب أدونيس وغيره ممن كان بلند قد سبقهم أصلاً عبْر مشروعيه البلندي، بيْد أنَّ أعاصير المنفى القسري، رمت به فيما بعد بعيداً عن بيروت، وقد اضطرّ منذ العام 1982 للإقامة في لندن التي بقي فيها إلى أن توقّف قلبه عن الخفقان بعد أن تعرض لأزمة شديدة أُدخل على إثرها غرفة العناية المشددة في أحد المستشفيات البريطانية، في السادس من آب 1996، إثر عملية جراحية أُجريت دون جدوى لقلبه، ليشيّعه المثقفون العرب في قلوبهم، وليصدق فيه قول سَعْد البزاز: "سيجد النجاة والبناة والرواة في بلند شاعراً عظيماً من أُولئك الرواد الذين شقّوا نهر الشِّعر العربي الحديث، وسيفتقد القُرَّاء ناشراً عذباً كان يطلّ عليهم

بأحاديثه الممتعة في الثقافة والفلسفة والتّاريخ والسّياسة، وسيرتاح المخبرون بغلق ملف مشاكس راحل آخر".

رحلَ بلند بعْد أنْ تركَ نتاجاً شِعْرِيًّاً بلَغ تسعة دواوين، أكّدت على إبداع الشّاعر، وتفرّده كصوت ذي خصوصية هي: خفقة الطّين 1946، أغاني المدينة الميتة 1951، خطوات في الغربة 1965، رحلة الحروف الصُّفر 1968، حوار عَبْرَ الأبعاد الثلاثة 1972، أغاني الحارس المتعب 1973، إلى بيروت مع تحياتي 1989، أبواب إلى البيت الضّيّق 1990، آخر الدرب 1993.

ونظراً لِمَا تميّزت به هذه الأعمال من طاقة فنيّة عالية، ورؤى دلالية أسعفت التجربة على النّهوض والانطلاق فقد رأيت في دراستها، وتقصّي خباياها أمراً أصبح بمثابة الهاجس الذي ما انفكّ يغريني بالغوص في سبر أغوارها، وعلى هذا الأساس تناولتُ الأعمال المذكورة في دراسة أسلوبية، معتمداً المنهج الوصفي التّحليلي في أطروحتي الموسومة بـــ "ظواهر أسلوبيَّة في شِعْر بلند الحيدري"، وقد قُسِّمتْ مادّة الدّراسة إلى تمهيد وأربعة فصول: عرض التمهيد لنشأة الأسلوبية، وأهم الدّراسات النقديّة التي لعبت دوراً بارزاً في نشأتها وتطورها.

وتناول الفصل الأول التوازي والتكرار، وقد تمّ دراستهما عَبْرَ التّقسيم التّالي: التّوازي الصّوتي–الفنولوجبي، والتوازي الصّرفي–المورفولوجي، والتّوازي النّحوي – التّركيبي. وأختُتِم هذا الفصل بالدور الذي يلعبه التوازي في تحقيق إيقاع النص.

وجاء الفصل الثاني ليدرس التناص الذي شكل أربعة نماذج هي: التّناص الدّيني، والتّناص التّاريخي، والتّناص الأدبي، والتّناص الأسطوري.

ودار الفصل الثالث حول المفارقة التي قُسِّمتْ بدورها إلى قسمين: أ. المفارقة اللفظية، وقد تمّ تناولها حسب الأنماط التّالية:

1. تضاد بين لفظين.
2. تضاد بين ثنائيات لفظيّة.
3. تضاد اللفظ مع السّياق.

ب. وتناول القسم الثّاني مفارقة الموقف، التي أخذت أنماطاً شتّى هي:

المفارقة الرومانسيّة، مفارقة التّقابل، مفارقة الاستحقاق، مفارقة السخرية، مفارقة التّحول، مفارقة الأدوار، مفارقة المخادعة، المفارقة بين طرفين تراثيين.

أمّا الفصل الرّابع والأخير فقد جاء لدراسة ظاهرة الانزياح التي قُسِّمت إلى قسمين:

تناول الأول الانزياح الإسنادي وفْق الأشكال التّالية: تنافرُ الإسناد الاسمي، وتنافرُ الإسناد الفعلي، والتّنافر الإضافي، والتّنافر النّعتي.

أمّا الثّاني فقد نهضَ بدراسة الانزياح التّركيبي، وقد انحصر فيما يلي: التّقديم والتّأخير، والحذف، والالتفات.

وأُنهيت الدراسة بخاتمة، عرضت أبرز النتائج التي توصلتْ إليها، ثم بقائمة المصادر والمراجع التي اعتمدتَها، وأُؤكد أنّني مدين لَها، لما قامت به من إثراء الدّراسة وإسعافها.

وأخيراً يبقى العلماء هم رَوْنق الحياة، ومعنى روعتها، ويبقى وجودهم هو الزاد الجميل، لذا، أتقدم بعظيم الشكر والامتنان لأستاذي الدكتور إبراهيم عبد الجواد لِمَا أولاه عليَّ من نِعَم بيضاء إبّان دراستي هذه، فكان بمثابة الناصح والمرشد الذي ما هان يوماً من إسداء النّصيحة التي شكّلت لديَّ ماءً فراتاً لا ينضب، فجزاه الله عن متابعته الحثيثة المتواصلة لهذا العمل خير جزاء.

ولا يفوتني أن أتقدّم بجزيل الشُّكر والتّقدير لأعضاء لجنة المناقشة التي تجشمت عَنَاء قراءة هذه الدراسة، الأستاذ الدكتور سامح رواشدة، والأستاذ الدكتور محمّد المجالي، والدكتور خالد شقير– قسم اللغة الإنجليزية، الذين تشرفتُ بوضع هذا الجهد بين أيديهم، مقدّراً ملاحظاتهم القيّمة، وآراءهم السَّديدة، التي ستكون صوب عنايتي واهتمامي.

اللهم هذا جهدي، أضعه بين أيديكم، فإن أصبتُ فللّه الحمد والشكر، وإن قَصّرتُ فحسبي أنّي اجتهدتُ، ولا حول ولا قوة إلا بالله.

1. 2 تمهيد:

الأسلوبية والأسلوب:

اتجهت الدراسات النقدية الحديثة إلى علم الأسلوب كأداة لتحليل الخطاب الأدبي، جاء ذلك نتيجة إحساس الدارسين بضرورة الدرس الأسلوبي، مستندين في ذلك إلى أنَّ البلاغة القديمة لم تستطع مجاراة التطور الفني واللغوي الذي ساد النّصوص الأدبيّة في الآونة الأخيرة.

أما ظهور هذه الكلمة(الأسلوبيّة)، فكان خلال القرن التاسع عشر، لكنها لم تأخذ معنى محدّداً إلا في السّنوات الأولى من القرن العشرين، ليفهم منها أنّها طريقة نوعيَّة لدراسة الأعمال الأدبية من حيث أسلوبها، أي الأنموذج الأمثل الذي تصاغ فيه اللغة وتُستخدم، لذلك فإنّ علْم الأسلوب وثيق الصّلة بعلم اللغة[1].

فقد نشأ علم الأسلوب الحديث أو(الأسلوبية) الحديثة استناداً إلى نشأة علم اللغة الحديث وتطوره، فالأسلوبية لم تكن في أول أمرها سوى منهج من المناهج اللغويَّة المستخدمة في دراسة النّصوص الأدبيَّة، ولا يزال كثير من الباحثين يعتبرون الأسلوبيَّة منهجاً مستوحى من المناهج اللغوية، الأمر الذي جعلهم يعدونها فرعاً من فروع علم اللغة العام[2]، يقول"آريفاي" في هذا الصدد:"إن الأسلوبية وصف النَّص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"[3].

وهذا ريفاتير يعرّفها على أنّها منهج لغوي، مؤكّداً صلتها الوثيقة بالدراسة اللغويّة، عندما ربط بين منهجها ومناهج البحث اللغوي بشكل عام[4].واستناداً إلى ذلك يقول الدكتور محمود عيّاد:"ويقودنا هذا الرّبط بين الأسلوبيّة والدراسة اللغوية إلى الفرضية الأساسية للعلْم نفسه. وتقوم هذه الفرضيَّة على أساس أنَّ النّص الأدبي

---

(1) العطار(سليمان)، الأسلوبية علم وتاريخ، مجلة فصول، م1، ع2 ، 1981، ص133.

(2) عياد(محمود)، الأسلوبية الحديثة-محاولة تعريف، مجلة فصول، م1، ع2 ، 1981، ص124.

(3) المسدي(عبد السلام)، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982، ص48.

(4) عياد(محمود)، السابق، ص124.

نصّ لغوي، لا يمكن سبْر أغواره دون تحليل العلاقات اللغويَّة التي ينطوي عليهـا، ذلك لأن هذا التحليل هو الذي يقودنا إلى تفَّهم الشّحنة الدّلالية والعاطفيّة الكامنة فـي النّص، والتّي تؤثر في المتلقين. ولا يعني هذا كلّه شيئاً أكثر من أنّنا قرّاء ونقّاداً، لا يمكن أن ننفذ إلى قيمة العمل الأدبي إلا من خلال النَّص ذاته"[1].

أمّا بالنسبة إلى شيوع هذا المصطلح في اللغة العربية، فقد جاء كنوع من التَّرجمة لكلمةStylistics، التي يترجمها البعض بعلم الأسلوب، في حين يترجمها البعض الآخر بالأسلوبيَّة، ويتكون المصطلح الغربي من لفظة Stylus وتعني أداة الكتابة، أو القلم باللغة اللاتينية، ومن اللفظة اللاحقة Isties التي تشير إلى البعد المنهجي للعلم الذي يدرس موضوع الأسلوب، ومن هنا فقد أشاد الدكتور محمود عياد بترجمة المصطلح بالأسلوبيات أو"الأسلوبيّة"عند عبد السَّلام المسدي، حين وصفها بأنها ترجمة موفّقة[2]؛ انطلاقاً من قدرتها على إيجاد"دال مركّب جذره (أسلوب) ولاحقته (Istics). وخصائص الأصل تقابل انطلاق أبعاد لاحقته، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتّالي نسبي، واللاحقة تختص – فيما تختص به – بالبعد العلماني العقلي، وبالتّالي الموضوعي. ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة: علم الأسلوب، لذلك تُعرّف الأسلوبيّة بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعيّة لإرساء علم الأسلوب"[3].

وللإنصاف لا بد من الإشارة إلى أنَّ (شارل بالي)–1865–1947– تلميذ (دي سوسير) هو المؤسّس الأوّل لعلم الأسلوب في العصر الحديث؛ إذ نقل– وللمرة الأولى في تاريخ الثقافة الغربيّة– الدّرس الأسلوبي من الدرس البلاغي بتأثير اللسانيات فيه منهجاً وتفكيراً إلى ميدان مستقل، هو ميدان الدّرس الأسلوبي أو الأسلوبيّة) [4]. وليس هذا فحسب وإنما يُعّد الأب الرّوحي والمؤسّس الرّئيسي

---

(1) عياد (محمود)، السابق، ص124.

(2) نفسه، ص123.

(3) المسدي (عبد السلام)، السابق، ص34.

(4) عبد الجواد (إبراهيم)، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، ط2، 1996، ص25.

للأسلوبيَّة التَّعبيريَّة، ويظهر ذلك من خلال كتابه"الأسلوبيَّة الفرنسيَّة" الذي نُشر عام 1902م، وكتابه"الوجيز في الأسلوبيَّة"، ثم كتابه"اللغة والحياة" الذي اشتمل على مقالة بعنوان(علم الأسلوب وعلم اللغة العام)[1].

كما برزت جهود طيبّة لواحد من أهم رواد الأسلوبيَّة الفرديَّة (ليوشبيتزر 1887-1960)، فقد علَّق أهميَّة كبيرة على اللغة الأدبية في الدراسة الأسلوبيَّة، وأولى اهتماماً كبيراً بالمتكلم أو الكاتب الذي يستعمل اللغة بطريقة خاصَّة به[2].

على أية حال فإن الهدف الأساسي الذي سعى إليه(ليوشبيتزر) هو إقامة حلقة اتّصالٍ بين اللغة وتاريخ الأدب، وهيكلها هو علم الأسلوب[3].

ولعل منهج (ليوشبيتزر) يُعدُّ من أهمِّ الاتجاهات في التَّحليل الأسلوبي[4] الذي"يعتمد على التّذوق الشَّخصي، ويحرص على عكس المميزات الأسلوبيَّة للنّص الأدبي التي تصل من النّص إلى القارئ. ويحاول أنْ يحدِّد نظام التحليل الأسلوبي الذي ابتدعه، وأطلق عليه اسم (الدائرة الفيلولوجية) أو(الدائرة اللغوية)كما ترجمها شكري عياد، التي تطبق على مراحل متعددة "[5].

أما النقاد العرب المحدثون فقد ظهرت لديهم جهود لا تنكر في هذا المجال، إذ يُعدّ كتاب (الأسلوبيّة والأسلوب) للدكتور عبد السلام المسدي والصّادر سنة 1977 واحداً من أهمِّ الدّراسات التي سعت إلى بسط مبادئ التفكير الأسلوبي في أوروبا وفرنسا، وقد كشف الكتاب عن التّيارات الأسلوبيَّة، وروادها البارزين من خلال قضايا المخاطِب والمخاطَب والخطاب.

ويركِّز كتاب (الأسلوب) للدكتور سعد مصلوح الصَّادر سنة 1972على الدِّراسات اللغويّة الإحصائية، وقد أقرَّ المؤلّف بأنّ الأدب ما هو إلا فن، بيد أنَّ دراسة هذا الفن يجب أن تكون عِلْماً منضبطاً، كما نادى المؤلف بأهمية العمل الأدبي

---

(1) عبد الجواد (إبراهيم)، السابق، ص25.

(2) نفسه، ص30.

(3) نفسه، ص30.

(4) نفسه، ص30.

(5) نفسه، ص30.

على توطيد منهج لغوي في نقد الأدب العربي يكون فيه النّص أو الخطاب الأدبي أولاً- قبل كلّ شيء- هو موضوع الدراسة على أن يكون منهج الدّراسة فيه لغويّاً بالمفهوم العلمي لهذا المصطلح. كما تناول هذا الكتاب موضوعات شتّى منها:ماهية الأسلوب، والإحصاء ودراسة الأسلوب، ومعادلة بوزيمان لتشخيص الأساليب، والأسلوب في المسرحيَّة والرِّواية.

كما برز كتاب(علم الأسلوب) للدكتور صلاح فضل الصّادر سنة 1982- كواحد من الكتب الهامّة لدراسة علم الأسلوب، وقد قام المؤلِّف بنقل كل ما يتعلَّق بالأسلوبيَّة البنيويَّة في النقّد الغربي إلى النقد العربي المعاصر؛ إذ عرض لنشأة الأسلوبيَّة في أوروبا، واتجاهاتها في المدرستين الفرنسيَّة والإسبانيَّة، موضّحاً مفهومها، ومحدّداً علاقتها بعلْم اللغة والبلاغة، وتعرَّض لأهداف البحث الأسلوبي ومناهجه؛ الانحراف والتَّضاد اللغوي، والوظيفة الإحصائيَّة، والخواص الأسلوبيَّة من خلال التّحليل الوظيفي للمجاز ومشكلة الصّورة.

ولا تُنكر جهود الدكتور شكري عيّاد، إذْ إنَّ كتابه (مدخل إلى علْم الأسلوب) شاهد على ذلك، وقد صدر هذا الكتاب سنة1982، وقسَّم عياد كتابه هذا إلى قسمين، جاء الأول نظريّاً، في حين أخذ الآخر المنحى التطبيقي، وبحث في القسم الأول نظريَّة الأسلوب، وفكرته لدى الأدباء، والعلاقة التي تربط علم الأسلوب بعلم اللغة والنَّقد الأدبي وتاريخ الأدب والبلاغة، وبعد ذلك عرَّج على ميادين الدّراسة الأسلوبيَّة، أمَّا القسم الثاني فقد عمد فيه إلى تطبيق كلّ ما ورد في القسم الأول على قصائد من الشِّعر الوجداني.

ولم يقف عياد على تأليف الكتاب المذكور فحسب بل إنَّ كتاب (اللغة والإبداع- مبادئ علم الأسلوب العربي) الصّادر سنة 1988، وكتاب(اتجاهات البحث الأسلوبي) الصّادر سنة 1985، شاهدان على اهتمام هذا الرجل بعلْم الأسلوب.

ولا يخفى اهتمام الدكتور إبراهيم عبد الجواد بعلْم الأسلوب ويتجلَّى ذلك من خلال كتابه (الاتجاهات الأسلوبيَّة في النقد العربي الحديث) الصّادر سنة 1997، إذْ تصدَّى فيه لنشأة الأسلوبية، ومحاولات التَّجديد عند العرب، ومن ثم عرض عبد الجواد بشكل مفصّل للاتجاهات الأسلوبيَّة في النّقد العربي الحديث.

مناهج الأسلوبية:

لقد قسَّم الدكتور محمود عياد المناهج الرئيسة للأسلوبيَّة إلى ثلاثة مناهج صنعت ثلاثة اتجاهات رئيسة، يمكن حصرها فيما يلي:

أولاً: "النظر إلى الأسلوب الأدبي باعتباره خرقاً للأسلوب المعياري أو انحرافاً عنه.

ثانياً: التعامل مع الأسلوب باعتباره نوعاً من التكرار المتوافق لأنماط لغوية بعينها في النصوص الأدبية.

ثالثاً: التعامل مع الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطَّاقة الكامنة في اللغة، ومحاولة وضع قواعد (أجرومية) لإمكانيات هذه الطاقة"[1].

كما أنَّ هنالك ثلاثة اتجاهات أيضاً في التَّحليل اللغوي للنص على حدِّ قول الدكتور عبده الراجحي الذي حصرها فيما يلي:

أولاً: اتجاه نفسي نابع من الإيمان بأن"الأسلوب هو الرجل" وهو يؤمن بأنّ دراسة الأسلوب لا تكون صحيحة إلا في ضوء دلالتها على خصائص المؤلّف النفسية.

ثانياً: اتجاه إحصائي وهو الاتجاه المهيمن في الوقت الحاضر على الدرس الأسلوبي، وهو نابع من الاقتناع بضرورة الوقوف على درجة حدوث ظاهرة لغوية معينة في أسلوب شخصي معين وقوفاً دقيقاً، لا يُكتفى فيه بالملاحظة العابرة.

ثالثاً: اتجاه وظيفي وهذا الاتجاه يرفض تحليل العمل الفني على مستويات جزئية، وإنَّما ينبغي أن يُحلَّل على أساس السِّياق؛ إذْ إنَّ دراسة الأسلوب هنا تؤكدّ أنَّ كلَّ كلمة هي جزء في جملة، وإنَّ كل جملة جزء في فقرة، وإن كل فقرة جزء في موضوع[2].

على أن ما يهمَّنا من ذلك كلّه هو طبيعة الأسلوب عند بلند الحيدري، ذلك الأسلوب الذي عكس بنية بلند النفسية، إذ أسهمت عدّة عوامل في تشكيلها نذكر منها:

---

(1) عياد (محمود)، السابق، ص125.

(2) الراجحي (عبده)، علم اللغة والنقد الأدبي، فصول، م1، ع2، 1981، ص118، 117.

العوامل البيئية، والعائلية، والذاتية، والسياسية، فالفنّ كما يقول فتحي أبو مراد:"ما هو إلا صدى وقع الوجود على صفحة النَّفس، ومرآة الروح"[1].

وبعد، فإنَّ الدراسة ستقوم برصد الظواهر الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، وتتبع سماتها الجمالية، وإظهار خباياها، من خلال الفصول الآتية:

التوازي والتكرار:

لقد أخذ مصطلح التوازي رواجاً واسعاً عندما واجه استحساناً وقبولاً كبيرين من قبل النقاد المحدثين، ولا شكَّ أن جذور هذا المصطلح كانت ضاربة في الشعر العربي، حيث كان متداولاً ومعروفاً لدى النقاد العرب القدماء تحت أسماء مختلفة "كالمساواة والطباق والموازنة والتناسب والمقابلة والمشاكلة والترصيع والتّصريع وردّ العَجْز على الصَّدر"[2].

وقد عُرِّفت الموازاة لغةً في لسان العرب على أنَّها: المقابلة والمواجهة، يقول ابن منظور: "الأصل فيه الهمزة، يقال: آزيته إذا حاذيته"[3].

أمَّا أصل هذا المصطلح فهو المجال الهندسي، إلا أنه نقل إلى ميادين أخرى، ومنها الميدان الأدبي والشِّعري على الخصوص[4].

وبالرَّغم من أنَّ المعاجم اللغوية والمصطلحية والتاريخية للأدب قد تفاوتت في تعريفها للتوازي وتحديد خصائصه إلا أنها تكاد تتفق على أنه[5]:

---

(1) أبو مراد (فتحي)، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، د ط، 2003، ص32.

(2) انظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، ط2، 1955، ج1، ص174، 250، 326، وج2، ص5، 9، 19، وانظر أيضاً: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1985، ص343- 390.

(3) انظر ابن منظور، لسان العرب، تحقيق:عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، م3، مادة " وزي"، ص922.

(4) مفتاح(محمد)، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص97.

(5) نفسه، ص97.

1. التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري، أو أبيات شعرية.
2. التوالي الزمني الذي يؤدي إليه توالي السلسلة اللغوية المتطابقة أو المتشابهة.
3. يشمل العناصر الصوتية والتركيبية والدلالية، وأشكال الكتابة وكيفية استغلال الفضاء.
4. يفرض عادةً أنَّ الطرفين متعادلان في الأهمية".

وتؤكد دراسة (التوازي في شعر يوسف الصائغ) على أنَّ التوازي سِمَة إيقاعية لا يكاد يخلو أيُّ شِعْر منها، بل تتجاوز ذلك إلى كثير من صيغ الخطاب الأخرى من مثل النثر والخطابة والنصوص الدينية، كما رأت هذه الدراسة في عبارة أكتافيوباز) القائلة: "إنَّ الشاعر يمنح الحرية لموادّه أما الناثر فيسجنها" مدخلاً مناسباً للحديث عن دور التوازي في الشعر، معلِّلةً ذلك في أنَّ التوازي يتولّد من الآفاق الحرة التي يمنحها الشاعر لموادّه[1].

وقد تمثَّلت بعض مظاهر التوازي في المقولات المنطقية الأرسطية والعربية[2]، فكتاب الخطابة لأرسطو-مثلاً- يتوقف على الجوانب المهمة في هذا النسق تحت تسميات مختلفة كالتقابل والمضارعة والسَّجع[3].

وذهب الناقد الأمريكي (غي ولسن ألن) إلى أنَّ الباحثين في العصور الوسطى قد تنبَّهوا إلى أهمية التوازي في الإنجيل، وبيَّن أنَّ أول من شرح ظاهرة التوازي شرحاً مفَّصلاً هو الأسقف لوث) عام 1953 محاولاً استخلاص بعض ضروب التوازي في الأسلوب الإنجيلي[4].

---

(1) الرواشدة (سامح)، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، م16، ع2، 1988، ص9.

(2) تامر (فاضل)، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغدادة، ط1، 1987، ص230.

(3) انظر طاليس (أرسطو)، الخطابة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الرشيد للنشر، العراق، د.ط، 1985، ص217، 232.

(4) تامر(فاضل)، السابق، ص230.

كما يرى (ألن) أنَّ الشاعر الأمريكي (وولت وتمن) قد كرَّس ضرب التوازي في تجربته الشعرية، مستفيداً من الأسلوب الإنجيلي، ومستعيضاً به عن الوزن التقليدي الذي يفتقر إليه شعره[1].

وقد كان لدراسة الإعجاز القرآني الفضل الكبير في مثل هذا الالتفات إلى التكرار؛ لأنَّ القرآن الكريم قد جمع بين طيَّاته نماذج طيبة من التكرار[2]؛ مما دفع بالنقاد والبلاغيين في محاولة تبرير مثل هذه النماذج، ولعلَّ ابن قتيبة من أوائل الذين تناولوا هذه الظاهرة من العرب، عندما تعرَّض لبيان أسلوب التكرار في بعض سور القرآن الكريم، ويفسر ابن قتيبة ذلك بقوله: "إنَّ هذا التكرار جاء على مذهب العرب وأن الغرض منه التوكيد والإفهام"[3].

ويوافق الباحث ابن قتيبة في قوله هذا؛ إذْ إنَّ التكرار غايته غرس الفكرة في ذهن المتلقي لأهميتها وسيطرتها. فهي تشكِّل بؤرة رئيسة داخل خلايا النص.

وقد نقل أبو هلال العسكري كلام ابن قتيبة ولم يضف بما هو جديد سوى استشهاده برأيه في أنَّ سورة الرحمن لتنوع المتعلّق بشطرين من الشعر، وثمة إضافة أخرى له تتمثل في جعله التكرار صورة من صور الإطناب في الكلام[4].

أما ابن رشيق فيُعدُّ من أكثر البلاغيين والنقاد العرب التفاتاً إلى هذه الظاهرة؛ إذ إنَّ كتابه(العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده) شاهدٌ على ذلك، فقد خصَّص فيه باباً كاملاً سماه:"باب التكرار"[5] . مما يعطي الدليل القاطع على أنَّ هذه الظاهرة لم

---

(1) تامر (فاضل)، السابق، ص231.

(2) الربابعة (موسى)، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مؤتة للأبحاث والدراسات، م5، ع1، 1990، ص160.

(3) انظر: ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح: أحمد صقر، إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط2، 1994، ص235-238.

(4) انظر أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984، ص213.

(5) انظر ابن رشيق القيرواني، السابق، ج1، ص174.

تكن بمعزل عن أذهان النقاد العرب القدماء، وإنْ اختلفت التسميات عبر عصور الأدب إلا أنَّ المعنى واحد.

وفي العصر الحديث برزت جهود (سيِّد قطب) فقد أدّى دوراً نشطاً وفعالاً لمّا قال: "إنّ النَّص القرآني قد جمع بين مزايا النثر والشعر جميعاً، فقد أعفى التعبير من قيود القافية الموحَّدة، والتفعيلات التامة، فنال بذلك حرية التعبير الكاملة عن جميع أغراضه العامة، وأخذ في الوقت ذاته من الشعر الموسيقى الداخلية و(قرائن) الفواصل المتقاربة في الوزن والتي بدورها تغني عن التفاعيل والتقفية (الفواصل) التي تُغني عن القوافي"[1].

ولقد تنبهت القصيدة الحديثة للدور البارز الذي يلعبه التكرار في طبيعتها "فهو يقوم بوظيفة إيحائية بارزة، وتتعدّد أشكاله وصوره بتعدد الهدف الإيحائي الذي ناط الشاعر به، وتتراوح هذه الأشكال ما بين التكرار البسيط الذي لا يتجاوز تكرار لفظة معينة، أو عبارة معينة، وبين أشكال أخرى أكثر تركيباً وتعقيداً يتصرف فيها الشاعر في العنصر المكرّر بحيث تغدو أكثر وأقوى إيحاءً"[2].

ومهما يكن من أمر، فإن التكرار يمنح المعنى غنىً وعمقاً دلالياً على أن يحسن الشاعر توظيفه والتصرف به، وإلا ما زاد على أن يكون مجرد زخرفة لفظية لا تستسيغها الأذهان، ولقد تنبهت نازك الملائكة لهذا الأمر عندما قالت: "إنَّ اللفظ المكرَّر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام وإلا كان لفظة متكلّفة لا سبيل إلى قبولها، وأنه لا بد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وبيانية وجمالية"[3].

---

(1) انظر: قطب(سيد)، التصوير الفني في القرآن، دار المعارف بمصر، ط2، 1956، ص74.

(2) زايد علي (عشري)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1978، ص60.

(3) الملائكة (نازك)، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط7، 1983، ص26.

أما الغربيون فقد رأوا كل ما يخصّ البنية الإيقاعية والموسيقية خاضعاً للتوازي[1]، وهذا ما نستشفه عندما ينقل (رومان ياكبسون) وجهة نظر (جيرارد مانلي هوبتكر) التي تقول: "إنَّ الجانب الزخرفي في الشعر، وقد لا نخطئ حين نقول بأن كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي، إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر الذي يمتد مما يسمَّى بالتوازي التقني للشعر العبري، والترنيمات التجاذبية للموسيقى المقدسة إلى تعقيد الشعر اليوناني والإيطالي والإنجليزي"[2].

وتظهر جهود (رومان ياكبسون) في أوج ذروتها حينما وضع أنماطاً مختلفة للتوازي، جعلها تتمحور في أربعة مستويات، أولها: "مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، وثانيها: مستوى تنظيم الأشكال والمقولات النحوية، وثالثها: مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة، وجعل رابعها: مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية"[3].

وبعد، إنَّ التوازي ليس مجرد زخرفة أو حلية يلبسها الشاعر قصيدته، وإنما هو وسيلة لغوية بمقدورها أن تؤدي في القصيدة دوراً تعبيرياً لا يمكن تجاهله، فالتكرار بشتى أنواعه أول ما يوحي به هو سيطرة هذا العنصر المُكرّر وإلحاحه على فكر وخَلَد الشاعر أو شعوره أو لا شعوره[4].

وبلند الحيدري منذ فجره الشعري وهو يطالعنا بشتّى ضروب التوازي الصوتي- الفنولوجي والصرفي- المورفولوجي والنحوي- التركيبي، أما الصوتي فقد اكتضت به دواوينه بلا استثناء، والحق أنني عانيت في سبيل كشف الديوان الذي يحتلّ حصة الأسد من هذا الضرب، حتى انتهيت إلى ديوانيه الأولين" خفقة الطين" "وأغاني المدينة الميتة" فقد بدا التوازي الصوتي فيهما واسعاً، وبلند في هذه المرحلة كان مقلِّداً لشعراء سابقين، كما أنَّ معظم قصائد هذين الديوانين جاءت تعبّر عن

---

(1) الرواشدة (سامح)، السابق، ص10.

(2) ياكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، 1988، ص105-106.

(3) انظر المصدر نفسه، ص106.

(4) زايد(علي عشري)، السابق، ص106.

خَلَجَات بلند النفسية، وما يشعر به من فروق بينه وبين الآخرين، وشعوره القاتل بالعزلة، وتمرُّده القائم على خلافه مع المجتمع الذي يعيش فيه، أي أنهما عملان يعبران عن تجربة ذاتية، رأت في الصوت وأسراره عوناً لها في إظهار ما يعتريها من اضطرابات نفسية.

كما أن التوازي الصرفي رافق تجربة بلند منذ ولادتها إلى أن اكتملت وترعرعت،إلاّ أنَّ هذا الضرب من التوازي غطَّى مساحة واسعة من ديوان (خطوات في الغربة)، عندما حاول بلند أن يمنح أبعاداً جديدة لمضامين قضايا معاصرة ضمن الأشكال الشعرية.وديوان "أغاني الحارس المتعب" الذي صدر بعد هزيمة 1967، فعكس التوازي وضع الأمة المتردّي من جهة، والمسؤولية الملقاة على عاتق أبنائها تجاه هذا الوضع من جهة أخرى.

أما التوازي النحوي فكان سَنَد بلند طوال رحلته الشعرية المتشعبة، فلا يكاد يخلو منه أيٌّ من دواوينه، إلا أنه شكل تزايداً ملحوظاً في ديواني: (آخر الدرب) و(إلى بيروت مع تحياتي)، إذ بدا الهمُّ الوطني والقومي كالدم الذي يسيل في شراييه؛ فجاء التوازي صدىً لهذا الأمر. وستقوم الدراسة بتوضيح كيفية استغلال بلند لضروب التوازي عبر التقسيم التالي:

1. 3 التوازي الصوتي:

إن من بين الخصائص التي تتمتع بها العربية أنها لغة أصوات ومخارج، فالصوت فيها مرتبط بالمعنى، ويؤدي دلالاته، "فالأصوات" ذات طابع سماعي، وسماعها هو الذي يثير في النفْس استجابة مع ذلك الجو الذي ترد فيه، ففيما يتعلق بأسلوبية الصوتيات يرى (بالي) أنَّ المادة الصوتية تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة؛ فالأصوات وتوافقها وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والفواصل الصامتة، كلّ هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذَّة"[1].

---

(1) الربابعة (موسى)، السابق، ص164.

وقد عرف الشعر العربي القديم هذا الضرب من التوازي، إذ درسه النقاد العرب القدامى تحت اسم تكرار الحرف، فالبحتري والمتنبّي وأبو تمام- مثلاً- من الشعراء الذين اهتموا بهذه الظاهرة، ممَّا حدا بالشعراء أن يسيروا على خطاهم في تحقيق هذا الأمر.

على أية حال فإنَّ التوازي الصوتي يحدث نغمة موسيقية لافتة، ويخدم النص دلالياً، كما يسهم في تهيئة السامع للتعايش في أعماق اللفظة الشعرية.ومن أمثلة هذا الضرب من التوازي في شعر الحيدري قوله:

"وتحسَّست ملئ ذاتي
عملاقاً تهاوت عواطف الناس دونهْ
مرَّ بالمجدِ
فاستهان ذراه
ورأى فجره فداس جبينهْ
وتسمَّرت في سكينة نفسي
فإذا الأرض
كلّها في سكينهْ
وإذا الأفق مطرح لخيالي
أتبنّى فيه رؤى مجنونهْ
إنْ تراءى الوجود
يوماً بدربي، عقَّ وجهي فلم أصافح يمينهْ
صرت كالموت عابثاً
أتنزَّى حيثما شئت ضحكة ملعونهْ
ينسج الصَّمتَ في جوانب نفسي
من خطاه الطويلة المسكونهْ
عالماً شامخ الذرى

يتأبّى أنْ يرى نفسه حكاية طينة"[1].

لا ريب أنَّ تكرار حروف معينة في النص الشعري السابق قد ألبسه جواً إيقاعياً أخاذاً من مثل صوت الألف ولعلَّه من الأجدى أن أورد الكلمات التي ورد فيها صوت الألف وهي:(استهان، ذراه، رأى، داس، إذا، كلها، خيالي، أتبنى، رؤى، تراءى، أصافح عابثاً، أتنزَّى، حيثما، جوانب، خطاه، عالماً، شامخ، الذرى، يتأبَّى، يرى، حكايةْ).

إنَّ صوت الألف يتناسب مع موقف الشاعر، وينسجم مع الحالة التي يشعر بها، فالشاعر يعمد إلى تضخيم عالمه الشخصي، وهو بذلك يعتقد أنّه في غنى عن البشر وعالمهم الخدَّاع، الذي هو أشبه بسراب، وهو يشيِّد لذاته عالَماً جديداً شامخ الذُّرى، أرفع من الوجود، وأسمى من عواطف الناس، لا يأسره الليل، ولا تسمو لدنياه الخطوب.

ولعلَّ تكرار حرف الألف بهذه الهيئة اللافتة للنظر يتناسب والعالم الضخم الذي شيَّده الشاعر لنفسه؛ فالألف فيها إطلاق لمجرى النَّفَس، بحيث نشعر أنَّ فيها رفعةً وعلواً يناسب العلوّ الذي طمح إليه الشاعر.

كما تتضمن هذه المقطوعة حروفاً أخرى أدَّت دوراً طيِّباً في إثراء الإيقاع أدونها في التصنيف التالي:

الحرف	عدد التكرارات
التاء	19
الياء	21
الواو	13
الراء	13
السين	13

---

(1) الحيدري (بلند)، الأعمال الشعرية الكاملة، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط2، 1993، ص179، 180، وسيشار إليه فيما بعد بـــ الحيدري(بلند)، السابق، ص....

وثمة مثال آخر على هذا الضرب في شعر بلند يقول:

"صلّيتُ
صمتُ
صرتُ في متاهتي إلهْ
وصارتِ الذنوب في مجاهلي صلاهْ
وجفتِ الشفاهْ
وها أنا أموت يا أختاهْ
كما يموّت الرّبُّ في منفاهْ"[1].

تكشف المقطوعة السابقة بشكل جليٍّ تكرار حروف معينة من مثل" التاء" التي تكرَّرت عشر مرات، إضافة إلى اعتناء الشاعر بحرف" الصاد" في بداية المقطوعة الذي تكرر خمس مرات، في مقطوعة ضئيلة.

أما التاء فقد وردت ضميراً متصلاً في محل رفع فاعل، ثلاث مرات (صليتُ، صمتُ، صرتُ) ووردت للتأنيث مرتين (صارت، جفّت) أما ورودها أصلية فجاء في الألفاظ التالية (متاهتي، أموت، أختاه، يموت). وحرف التاء من حيث المخرج هو (أسناني لثوي، شديد (انفجاري) مهموس من حيث الصفات)[2] ولعل تكرار هذا الحرف ينسجم مع موقف أو حالة الاغتراب الوجداني التي يحياها الشاعر. وساند حرفُ الصّاد، حرفَ التاء في إبداء الدلالة، فالصّاد "حرف لثويٌّ من حيث المخرج، رخو (احتكاكي) مهموس صفيري، مطبق في صفاته"[3].وهو حرف يتسم بالقوة المتمثلة بالانفعال الذي قد يكون صدىً لانفعال الشاعر إزاء حالة الاغتراب تلك.

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص390.

(2) شاهين (عبد الصبور)، أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1987، ص226.

(3) نفسه، ص228.

لذا، لم يأتِ تكرار هذين الحرفين عبثاً، وإنّما تدخل موقف الشاعر النفْسي في اختيارهما، محققاً بذلك انسجاماً مع السياق العام للنص الشعري. ومن الأمثلة الأخرى على ذلك قوله:

".... وسيلتفُّ الحبل على عنق الجلادْ
وستلعن أمسك كردستانْ
وستبرأ من رجسك بغدادْ
وسترجع للأرض الحلوة كل بساتين
النرجس والأورادْ
وسيولد ثانيةً ولدى في كل الأولادْ "[1].

لا يخفى على القارئ المساحة الواسعة التي احتلّها حرفا (اللام) و(السين) من المقطوعة المدونة أعلاه، وكلاهما ساهم في خدمة إيقاع النص وإبداء دلالته، فاللام "حرف مجهور متوسط الشِّدة، يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق"[2]، وقد تكرر تسع عشرة مرة وجاء في واحدة لاماً شمسية (النرجس) في مقطوعة لا تتجاوز ستة أسطر يتضح هذا من خلال الألفاظ التالية (سيلتف، الحبل، على، الجلاد، ستلعن، للأرض، الحلوة، كل النرجس، الأوراد، سيولد، ولدى، كل، الأولاد).

أما السين فهو حرف مهموس رخو وهو أحد الحروف الصفيرية[3]. وقد تكرر عشر مرات، حيث ورد في خمسة أفعال مضارعة، مما أكسبها صيغة المستقبل وهي:(سيلتف، ستلعن، ستبرأ، سترجع، سيولد)، كما ورد في خمسة أسماء (أمس، كردستان، رجس، بساتين، النرجس). ولعلَّ استخدام الشاعر لهذين الحرفين بشكل مكثَّف قد ساعد كثيراً في إظهار حالة الحَنَق والغضب المسيطرة على بلند من السُّلطات التي قامت بتدمير قريته، وقتْل سكانها، لا سيَّما تكرار حرف السين، بما

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص773.

(2) عباس (حسن)، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. ط ، 1998، ص79.

(3) نفسه، ص110.

يتمتع به من نبْرة صفيرية قادرة على إبراز حالة الانفعال، إلا أنَّ هذا الانفعال رافقه حالة من الأمل في الخلاص الذي سيشق طريقه فجاء الحرفان يحملان دلالتي النقمة والأمل في اندثار ليلٍ بهيمٍ طال مداه، ليبزغ فجرٌ طال انتظاره.

وثمَّة حروف أخرى كان لها دورٌ رائدٌ في إثراء الإيقاع يبينها التصنيف التالي:

الحرف	عدد التكرارات
التاء	8
الراء	5
الياء	4
الجيم	4

1. 4 التوازي الصرفي:

سبق وأن تحدث البحث عن جهود (رومان ياكبسون) عندما وضع أنماطاً مختلفة للتوازي، جعل من بينها مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة[1]، التي تمثل عنصراً مهماً فيه. وهذا النوع من التوازي يعتمد على تكرار بنى لفظية ذات صفات متشابهة، كأن تتكرر المفردة نفسها في بداية الأبيات، أو في جزءٍ منها، أو تتكرر مفردات ذات خصائص متشابهة نوعاً ما من مثل الصيغ الاشتقاقية اسم الفاعل مثلاً، أو اسم المفعول، والجموع، وأسماء وأفعال على وزن واحد[2].وأمثلة هذا الضرب كثيرة في شعر الحيدري منها قوله:

"أريد أن أغور في شوارع مزدحمهْ
حكايةً، أو غنوةً، أو ملحمهْ
أريدُ أنْ أمدّ أذني لكلّ ضحكةٍ وتمتمهْ
أريدُ أنْ أفهم ما يبتلّ ملئ دمعةٍ مبتسمهْ
أفهم ما

---

(1) ياكبسون (رومان)، السابق، ص106.

(2) الرواشدة (سامح)، السابق، ص16.

في شهقة تتشج كالريح خلال أضلع مهدمهْ
أريدُ أنْ أسأل من يحلم عن أجلامه
أريد أن اسأل من يألم عن آلامه
عن قطرةٍ مسمومة في جامه المحطمهْ
أريدُ أنْ ازحزح الليل فلا تختل تحت ظله
أفعى، ولا تسعى وراء رجلهْ
تنفث ألف فكرةٍ محرمهْ
أريدُ أنْ أوقظ دنيا مظلمهْ
اهتزُّ مصباحاً
هنا
وهناك
ملئ نوره منى
تنير ربوةً ومنحنى
أريدُ أنْ أكون مثل الناس لي
متهمٌ، ومدّعَ، ومحكمهْ"[1].

يتردد في النص الشعري السابق صيغ متشابهة تشابهاً حرفياً من حيث الشكل وعدد الحروف، وهي الفعل "أريد" الذي تكرر ثماني مرات في نصٍّ شعريٍّ قصير نسبياً، هادفاً الشاعر من ذلك إلى أن يقرَّ هذا الفعل في أذهاننا، وجاء هذا الفعل في كلِّ مرّة على صيغة المضارع في سياق المستقبل؛ لأنَّ هذا الفعل مقترن بأن المصدرية، وممَّا لا شك فيه أن تكرار هذا الفعل قد كشف عن الحالة النفسيَّة التي تسيطر على الشاعر، فهو يمثل نقطة جوهرية ارتكز عليها النص الشعري، إذْ كشف عن الرغبة العظيمة والملحَّة في نفْس الشاعر والمتمثلة في تبني هموم الآخرين، والتوغّل في عالمهم، وهو متضامن مع الناس الذين يصارعون العذاب في هذا العالم.

---

(1) الحيدري(بلند)، السابق، ص 327-329.

كما يمكن اعتبار تكرار لفظة- أسأل-مرتين وفي كلتا الحالتين جاءت مقترنة بالاسم الموصول-مَنْ- ليكشف كذلك عن الجانب الدلالي، فالشاعر سيكرّر حالة السؤال ليؤكد على تبنيه هموم الآخرين.

لذا يحقُّ لنا القول: إن هذا التكرار لم يأتِ عبثاً أو مِن أجل تحقيق طاقة صوتية إيقاعية فحسب، لكنه جاء ليكشف عن الجانب الدلالي، والإحساس الذي سيطر على خَلَجات الشاعر. وثمَّة مثال آخر:

"أبحث عن نفسي في عنوانٍ ضائع
مرَّت آلافُ الأسماءْ
لوحاتٍ
ألواناً
أضواءْ
أسماء تخنقها ياقات بيضاءْ
أسماء تعرق تحت معاطف سوداءْ
أسماء بيوت
أسماء شوارع لا يحصيها عدد
مرَّت... لم يسألني أحد
من أبكاك..؟ من أين أتيت وأي حليب
بلَّل فاك...؟" [1].

إن التكرار المثير لكلمة أسماء في المقطوعة الشعرية السابقة يخدم غرضاً أساسياً، حيث جاء هذا التكرار من أجل إيصال فكرة إلى القارئ... فهنالك أسماء- قد تكون مدناً...ولكن أيّ مدن؟ هل هي تلك المدن التي تكلَّلت بعلامات النصر والبهجة بدليل جملة- ياقات بيضاء-؟ أم هي تلك المدن ذات الشعارات والمبادئ الزائفة بدليل كلمة تخنقها...؟؟

وهنالك أسماء-مدنٌ- بائسة تعاني الحداد والخيبة والقهر والتسلط، كما أنَّ هناك أسماء بيوت... قد يكون الشاعر يعرفها ويعرف أصحابها، وهنالك أسماء

---

[1] الحيدري (بلند)، السابق، ص501-502.

شوارع كثيرة.. لكنْ كل هذه الأسماء التي ذكرها الشاعر لم تعره انتباهاً ولم تسأله من أبكاه. ولعلَّ بلند يتحدث هنا عن همٍّ ذاتي يعكس نفيه وتشرّده وضياعه في هذا العالمَ الذي لم يشاطره محنته، فظلَّ صريع الألم والخيبة.ومن الأمثلة الأخرى على هذا الضرب من التوازي عند الحيدري قوله:

"يا عتمة بيت المقدس

نامي بسلامْ

فالدنيا تتحدث عن خير وسلامْ

جثث الأطفال القتلى في الفيتنامْ

نامي بسلامْ

فالخط الأحمرْ

كاللون الأحمرْ

كالضوء الأحمرْ

تتساءل عن قرصٍ للنوم"[1].

لعل التوازي في هذه المقطوعة لا يحتاج إلى مشقةٍ وعناء لكشفه، فهو يتجلَّى بكلِّ شفافية ووضوح في كلمتي سلام، والأحمر، فأول شيء يثير القارئ في هذه الأسطر الشعرية هو تكرار كلمة "سلام" ثلاث مرات، وتكرار كلمة "الأحمر" ثلاث مرات أيضاً، هذا التكرار جاء مثيراً لحسِّ السَّامع، إذْ إنَّ كلمة "سلام" شكَّلت إيقاعاً موسيقياً متناسقاً يشكل الانفعال الإنساني ويجسده، وهذا ما ينطبق على تكرار كلمة "الأحمر" كذلك.

ومن ينعم النظر في تكرار هذه المفردة يجده قد أبرز انفعال الشاعر وهذا الانفعال قد أخذ بالتطور بفضل التكرار الذي خلق جواً موسيقياً واضحاً، ولو أنَّ الشاعر أتى بكلمة أخرى فإنَّ المعنى أو إحساس السامع سيتغير لا محالة.

إنَّ الشعور الطَّاغي أو المسيطر على الشاعر لم يدفعه إلى اختيار الكلمة فقط، بل إلى تكرارها، لذلك فقد استطاع الشاعر بهذا التكرار أن يثير إحساساً لدى المتلقي، ويبدو من هذا التكرار لكلمة "سلام" أنَّ الشاعر ساخر، فبيت المقدس يئنُّ

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص656-657.

تحت وطأة الاحتلال، في حين أنَّ الدنيا كلها تتحدث عن الخير والسلام متناسية العتمة التي تسدل ستائرها على بيت المقدس، ومتناسية أشلاء الأطفال المتناثرة في فيتنام، والعتمة مقترنة بالنوم؛ لِمَا فيهما من ظلمة حالكة، فكيف يكون السلام والاطمئنان إزاء كل ذلك، ولا اعتقد أنني مسرف إذا ما قلت: إنَّ هذه المقطوعة الساخرة أو هذا التكرار الساخر قد كشف عن حالة العجز التي تعيشها الأمة.

أمَّا الكلمة الثانية فهي كلمة "الأحمر" التي استطاعت من خلال تكرارها أن تحمل دلالات وإيحاءات قادرة على كشف التحرُّق واللهفة التي يشعر بهما كلٌّ من الشاعرُ والمتلقي، كما أبرز هذا التكرار الهاجس الذي ما انفكَّ يلحُّ على الشاعر ويضغط عليه، وجَعْل القارئ متفاعلاً مع الشاعر في أحاسيسه وانفعالاته، وجَعْل حسّ المشاركة بينهما ينمو ويكبر، فتكرار كلمة الأحمر في المرات الثلاث يمثل الإحساس بالموت، إذْ إنَّ الخطّ الأحمر يمثل خطراً لمن يحاول أن يجتازه، ومن يصمِّم على اجتيازه سيغدو لوناً أحمر (الدم) وهو دلالة الموت، والخطورة كذلك تكمن في الضوء الأحمر الذي سيهلك من تجرأ عليه.

ومن الأمثلة الأخرى، قوله:

"قلتُ لكم سيموت... لقد...

إلا، إلا... جيفارا

يولد في أعيننا نارا

جيفارا يولد نارا

يولد جيلاً جبَّار"[1].

لقد سيطر الفعل المضارع- يولد- على خَلَجات الشاعر ليكرره ثلاث مرات، ولأنَّ جيفارا[2] هو ذاك الثائر المناضل الذي قُتل من أجل مبدأ حق، فإنَّ هذا الأمر

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص560.

(2) أوستوكشي جيفارا دي سيرينا ولد عام 1928م في بويتس أيريس عاصمة الأرجنتين في عائلة برجوازية عريقة، وهو ثوري كان رفيق فيديل كاسترو، ويعتبر شخصية ثورية فذة في نظر الكثيرين وهو أيضاً شخصية يسارية محبوبة قتل في بوليفيا أثناء محاولة

سيساندنا في معرفة مغزى هذا التكرار، إذْ إنَّ الشاعر يُنكر النهاية التي آلَ إليها جيفارا (الموت)، ويقرُّ بأنه سيولد من جديد، وإذا أخذنا الأمر على هذه الهيئة فإنه يمثل استحالة مطلقة، إلا إذا اعتمدنا التأويل التالي: إن موت جيفارا بعث للأجيال القادمة المكافحة من أجل الحرية التي دفع جيفارا حياته ثمناً لها.

وقد أدى تكرار هذا الفعل مدلولاً معيناً هو الأمل والبعث والخلاص والتمرد في وجه الطغاة المساومين على الحقِّ، فإذا كان جيفارا قد مات، فإن هنالك جيلاً بأكمله سيحذون حذوه، وهذا ما جعل بلند يكرر (يولد) غير مرة، تأكيداً على مواصلة الدرب التي كانت حلم ذاك الثائر في اجتيازها.

ودعنا نتأمل هذا المقطع وكيف لعب التكرار دوره في إبداء الدلالة:

"أماه
يا أمي
هنا..... بلا حُبِّي ولا بسمتي
أغور في الطين
أغور في الجرح
أغور لا أنت معي
أغور لا شمس معي
ولا الهوى العالق في صبحي
وسوف تنسينني
رغم السَّنا المطفأ في غرفتي
رغم الغدِ الفارغ يا أمِّي
فسوف تنسينني"[1].

هذا مقطع يصور حالة إنسان جريح ملقى على الأرض بعد أن خرج من المعركة، ويبدأ المقطع بلفظة (أماه) التي يخاطبها الابن الجريح، بالرَّغم من عدم

= لتنظيم ثورة على الحكومة هناك، وكان ذلك عام 1967م، انظر: www. google .com. شخصيات سياسية، وسام الدويك، 2001/11/17م.

(1) الحيدري(بلند)، السابق، ص297-298.

حضورها على المستوى الفيزيائي إلا أنها موجودة على المستوى المعنوي، فنجده يبثها شكواه، مصوراً حاله التي أمسى عليها، فهو في هذا المكان بلا حُبٍّ ولا بسمة، بعد ذلك يلعب التكرار دوره عبر توظيف الفعل المضارع" أغور" أربع مرّات لتأكيد الحالة البائسة التي ما برحت تلازمه، ويلاحظ على تكرار هذا الفعل أنه جاء في كل مرّة مقوياً للحَدَث عن طريق توظيف صوراً جديدة، فتارة نرى هذا الجريح يغور في الطين، وتارةً نراه يغور في الجرح، وتارةً يغور من غير أمّه، وأخرى يغور من غير شمس، صورٌ غرست في ذهن المتلقي حِدَّة المعاناة التي سيطرت على الابن الجريح، والتي كان لتكرار الفعل (أغور) الفضل الأكبر في مجيئها على هذه الشاكلة. من هنا نجد أن التكرار قد أدى دوراً نشطاً في تنسيق الأحداث ونموها وتماسكها.

ويرجّح الباحث أن الجريح هنا هو بلند نفسه والجرح الذي يعانيه ليس جرحاً جسدياً، وإنما جرحٌ روحيٌ، وقد جَلَب كلّ هذه الصور للدلالة على الغربة والنفي اللتين يعانيهما بعيداً عن الأهل وطعم الوطن. فأبدع في تصوير ذاته من خلال هذا المشهد.

وثمَّة مثالٌ أخير على تكرار الكلمة نلمحه في قوله:

"حدثتُ ابني
عن شمسٍ تولد في الغلِّ
وشمسٍ لا تشرق إلا في الليلِ
وشمسٍ تتمرّغ في كفيْ طفل
وشمسٍ تزحف تحت جسور النَّملِ"[1].

شكَّل التكرار المثير لكلمة" شمس" توافقاً صوتياً، لأنها تتطابق في الشكل وعدد الحروف، ممَّا أعطى النَّص إيقاعاً موسيقياً داخلياً زادت من جاذبيته، يضاف إلى ذلك أن تكرارها أربع مرات بشكل متلاحق يوحي ببعد دلالي لهذه الكلمة، فبدت عنصراً ملحّاً في ذهن الشاعر من جهة، وإثارة شعور المتلقي من جهة أخرى.

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص813..

وممَّا يلاحظ على هذه الكلمة أنها أدَّت دلالة جديدة في كل مرَّة، إذْ جاءت في الأولى لتؤدّي دلالة الحقد والنقمة المتولدتين في النفوس على الطغاة والسفاحين والظلم، وأدت في الثانية دلالة الكفاح الذي يتستَّر بالليل، وأدَّت في الثالثة دلالة غضب الأجيال القادمة الذي يتهيأ للإعلان عن نفسه، حَسْبما يتَّضح من دلالة الفعل المضارع (تتمرغ)، كلّ ذلك سيولِّد الحريَّة المنشودة من جُنْح الظلام، لتشهد فجراً طال انتظاره، وهذا ما أدته دلالة كلمة شمس في المرة الأخيرة.

لقد جاء التكرار بهذه الصورة، ليؤكد بوادر الثورة التي أوشكت أن تنذر نفسها في سبيل معبودتها الأثيرة "الحرية"، والحقّ أنَّ الشاعر بَرَعَ في توظيف تكرار هذا الاسم، لِمَا يؤدِّيه من دلالة التَّحرُّر التي يكون مبعثها الثورة، فجاء مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بسياق النص الشعري.

ولم يقتصر التكرار عند الحيدري على الكلمة فحسب، وإنما يأخذ مداه ليشمل صِيَغاً صرفية كان لها الدور الفعال في خدمة إيقاع النص، نأخذ على سبيل المثال قوله:

"عرفتهم

حببتهم

أرخيتَ في قلوبهم.... كفيكْ

أدرتَ عن عيوبهم.... عينيكْ"[1].

لعلَّ البنى الصرفية في النص المدون أعلاه تظهر دوراً إيقاعياً أخاذاً، فكلمة قلوبهم توازيها كلمة أخرى عيوبهم، وكلمة كفيك توازيها كلمة عينيك. والشاعر هنا يرثي الزعيم جمال عبد الناصر معتمداً على صيغة الخطاب الحاضر التي توحي وكأن المرثي ماثل أمام عينيه، (أي حاضر على المستوى الفيزيائي). يقول: لقد عرفت جميع الناس، غمرتهم بالحُبِّ.مددت لهم يد العون، فملكت قلوبهم، تجاوزت عن عيوبهم، وتمثل الأخيرة هنا ما كان يتصف به هذا الرجل من حِلْم وعفو عند

---

(1) هذه مقتطفات أخذت من قصيدة (بين هاجسين) قيلت في وفاة الرئيس جمال عبد الناصر، انظر القصيدة كاملة، ص429-432.

المقدرة. والذي يهمنا في هذا الصَّدد أنَّ هذه الأسطر الشعرية جاءت ذات سمة إيقاعية بما تكرر فيها من صيغ صرفية. ومثله:

"وستبتغين.... وترفضينْ

وستضحكين.... وتحزنينْ"[1].

تبدو البنى الصرفية في كلمة ستبتغين التي توازيها كلمة أخرى في السطر الثاني هي ستضحكين، وهما كلمتان متوازيتان سواء من حيث عدد الحروف أو الدلالة، والكلمة الثانية ترفضين التي توازيها كلمة في السطر الثاني كذلك هي تحزنينْ وهما متساويتان في عدد الحروف، كما أنهما تؤديان الدلالة نفسها.

فالشاعر هنا يشخِّص (النَّفْس) بفتاة تحمل صفات متناقضة موزَّعة ما بين القبول (ستبتغين) والرَّفض، وبين الضَّحك والحزن، وهي سمات ملازمة للنَّفْس الإنسانية، أوضَحَها الشاعر من خلال استغلاله للتوازي.

ومن ينعم النظر في هذه الكلمات سيجدها متقاربة إلى حدٍّ بعيد من ناحية الشكل والوزن، فقد جاءت لفظتا ستبتغين وستضحكين على وزن واحد (ب–ب–ْ)

في حين جاءت لفظتا ترفضين، تحزنين على وزن (–ب–ْ)، فصفة القبول تولِّد الضَّحك، وصفة الرَّفض تولِّد الحزن، لذلك اتَّفقت كل كلمة مع قرينتها في الوزن. وسنعرض لنموذج آخر، إذْ يقول:

"... لنْ يصبح موتي قمحاً

بل ملحاً

سيئزُّ جراح القاتل والسَّارق والمارق

والطَّاغي والباغي

جرحاً... جرحاً"[2].

لم تتكرر في هذه الأسطر الشعرية كلمة بعينها، وإنما جاء هذا التكرار ليدخل ضمن صيغة لغوية هي اسم الفاعل، ويظهر ذلك في(القاتل، السَّارق، المارق، الطَّاغي، الباغي)، وربَّما كثَّف الشاعر توظيف صيغة اسم الفاعل هنا، للتأكيد على

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص256.

(2) نفسه، ص 815.

أنَّ موته الذي سيحول إلى ملح لا قمح، سيكون مصدر عذاب ونقمة لوجوه الشرّ المتمثلة في القاتل والسَّارق والمارق والطَّاغي والباغي...وهي صفات تلتقي في بؤرة القتل والفساد والنفاق والاستبداد، وكأن في موته تطهيراً للمجتمع من هذه الآفات.

ومن الملاحظ على هذه الأسماء أنها صيغت من أفعال ثلاثية، لذلك جاءت بأكملها على وزن (فاعل) ممَّا زاد من حِدّة تدفُّق إيقاع النص. ولنأخذ هذا النموذج لنرى الإيقاع الذي كونته الأفعال، يقول:

"فكبرتُ على ضعفي
ما هنتُ
ولا شنْتُ
ولا كنت
إلا الموت النَّاظر في حدِّ السيف"[1].

انبثق الإيقاع عبر توظيف الشاعر لـــ (هنْتُ، شنْتُ، كنْتُ) ويلاحظ عليها أنها تلتقي في الوزن(–ب) إضافة إلى اتّصالها بضمير متصل في محل رفع (تُ)، وقد أدّى تتابع هذه الأفعال إلى تيسير الدلالة التي يرمي إليها الشاعر، فبالرغم من ضعفه وعدم قدرته على تغيير الوضع السَّائد في بلده، إلا أنَّ التَّحدي كان قرينه عندما كابر على ذاته فلم يتعب، ولم يشنْ، وما كان إلا الموت المتولِّد من السيف، ولعلَّه هنا يتحدث عن شعره الذي يقدح به وجوه الزيف والتسلط.

وسنعرض لنموذج جديد

"بغداد
يا بيتاً مهجورْ
يا زمناً مأجورْ
يا وجعاً مأسور"[2].

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص517.

(2) نفسه، ص 535.

أمامنا نموذج آخر من نماذج التوازي الصرفي يمثله الإيقاع المنبثق من صيغة اسم المفعول(مهجور، مأجور، مأسور)، ويلاحظ أنها تتفق في الوزن(--ْ)، كما أنها جاءت متلاحقة بغية خدمة المعنى، فبلند يتحدَّث عن الوضع المأساويّ الذي آلتْ إليه(بغداد)، بسبب جَوْر السُّلطات وأصحاب المصالح الذاتية عليها، وعلى سكانها، حتى غَدَتْ أشبه بالبيت المهجور، والزمن المأجور، والوجع المأسور، والمتمِّعن في هذه الصيغ يجد أنها منسجمة مع بعضها البعض، فجميعها تؤدي معنى العزلة والمهانة، فلفظة مهجور منسجمة مع لفظة مأسور، لِمَا يجمع بينهما من علاقة التَّوحُد والانفلاق والانقطاع عن الخارج، كما أنَّ لفظة مأجور تنسجم نوعاً ما مع لفظة مأسور، والرَّابط بينهما هو الذلّ وفقدان الكرامة، فهما مملوكان للغير.

1. 5 التوازي النحوي

تُعدُّ البنى المتكئة على التركيب النحوي من أهم العناصر المكونة للتوازي، لأنَّ هذه البنى تساعد على تحديد السِّمات النحوية الأساسية في اللغة وأنظمتها، كما أنها تعين على إدراك أبعادها الدلالية، والتعمق للفكر اللغوي[1]، ويهدف هذا الضرب من التوازي إلى تبليغ الرسالة بواسطة تعادل التراكيب النحوية، حيث تصبح هذه التراكيب في الشعر ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية[2]. وستبدأ الدراسة بهذا النمط من أنماط التوازي النحوي والمتمثل في المثال التالي:

"وكنْتُ... وكان ابني
وحديث يمتدُّ لغير حديث
عن فجرٍ قد يبزغ من بين يديكْ
عن مجدك... ما أرفعَ مجدك يا سنغورْ
عن شعرك... ما أروعَ شعرك يا سنغور"[3].

---

(1) الرواشدة (سامح)، السابق، ص19.

(2) تامر (فاضل)، السابق، ص238.

(3) الحيدري (بلند)، السابق، ص 812.

يمثل التركيبان الأخيران نموذجاً من نماذج التوازي النحوي، حيث بدأ كلا التركيبين "بشبه جملة "عن والاسم المجرور المقترن بكاف المخاطب، ثم جملة تعجبية مبدوءة بحرف التعجب" ما"ثم فعلها، وفاعلها المقترن بكاف المخاطب، ثم حرف نداء " يا" ومنادى اختص في كلا التركيبين.

وقد جاء التركيبان يؤديان الدلالة نفسها، فهو قد حدَّث ابنه عن مجد سنغور، وعن شعره، وأخذ يتعجَّب من علوّ مجده، وروعة شعره، ومن الملاحظ على ألفاظ هذين التركيبين أنَّها جاءت متشابهة إلى حدٍّ المطابقة من ناحية الإيقاع: مجدك، شعرك، أرفع، أروع، ناهيك عن تطابق الشكل والحروف في (عن، ما، يا، سنغور) الذي زاد من وتيرة موسيقى التركيبين.

ولأنَّ التركيبين يؤديان الدلالة نفسها، تعظيم مجد سنغور، وروعة شعره، فقد اتفقا في الوزن الشِّعري. واعتماداً على ما سبق يمكننا القول: إن التوازي هنا قد حقق إيقاعاً عذباً كما أنه خدم المعنى، فجاء على صِلَة وثيقة بالسياق العام، ومن الأمثلة الأخرى قوله:

"الغرفة مظلمة... كما تعرفها

في بلدٍ مأسورْ

في بلدٍ مهجور"[1].

يظهر التوازي في السطرين الأخيرين اللذين بدءا بشبه جملة من الجار والمجرور تطابقتا في حرف الجر والاسم المجرور(في بلدٍ) ثم صفة(مأسور، مهجور)، وفي كلتا الحالتين جاءت ساكنة لتناسب حالة الأسر والهجر. فالشاعر هنا يتحدث عن ذاك البلد المأسور والمهجور(العراق)، وهما صفتان توحيان بانقطاعه عن العالم، وانغلاقه الأسيان على ذاته، وتقوقعه فيها.

وقد أدى اتفاق التركيبين في تشكيلة عروضية واحدة إلى تأكيد هذه الفكرة الناجمة عن علاقة التوازي ببنية الخطاب الشعري، ولعلَّه من الأجدى أن نبيِّن ذلك

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 799.

عبْر التوضيح التالي:

ـب ب ـــ

ـب ب ـــ

هذا الأمر يؤكِّد براعة الشاعر في توظيف أشكال التوازي داخل النص، فيصبح جزءاً لصيقاً به، معنىً ودلالة، إضافة إلى إكساب النص قدراً عالياً من الشعرية. ويظهر هذا الضرب من التوازي كذلك في قوله:

"كان الصبح حزينْ

كان الصوت حزينْ

بغداد... وتلوى صوتك في

شاطئ

نهرٍ مسكينْ"[1].

يتصدر هذه الأسطر الشعرية تركيبان لعب التوازي فيهما دوراً واضحاً، حيث بدءا بفعل ماضٍ ناقص "كان"، ثم اسمها "الصبح، الصوت" ثم خبرها "حزين" الذي جاء ساكناً ليمثل قافية تتلاءم وحالة الحزن المنبثقة عن لفظتي الصبح والصوت. وقد جاء هذان التركيبان متشابهين لفظاً وصوتاً إلى حدِّ المطابقة، إذا استثنينا لفظتي الصبح، الصوت، اللتين اختلفتا في بعض الحروف، ومع ذلك فقد شكلتا إيقاعاً متشابهاً عندما توحدا في الوزن:

يظهر ذلك من خلال التقطيع التالي:

ـــب ب ـ

ـــب ب ـ

ويلاحظ هنا أنَّ التركيبين قد اتفقا في الوزن الشعري على غرار اتفاق الصبح والصوت في صفة الحزن، ممَّا أدى إلى خَلْق جرس موسيقي سار على وتيرة واحدة.

وللتوازي النحوي أنماط تتمثل فيما يلي[2]:

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 801.

(2) تامر(فاضل)، السابق، ص 231- 232.

النمط الأول: التوازي الترادفي:

وفيه يقوم البيت الثاني بتقوية الفكرة المطروحة في البيت الأول عن طريق التكرار أو المغايرة من أجل خلق تأثير مباشر على الأذن وتحقيق الإقناع الذهني ومن أمثلة هذا النمط عند الحيدري قوله:

"وتشبّثتْ بالموتِ عينانْ
وتشبّثتْ بالأرض رِجْلانْ
تكْ... تكْ
وأظلُّ أزحف في الصراعْ
يهوي شراعْ
وتموت في جنبي ذراعْ
وأكادُ أومئ بالوداعْ"[1].

يكشف المثال السابق نمطاً من أنماط التوازي النحوي وهو الترادفي، القائم على أنَّ الفكرة في البيت الثاني لا تتماثل مع الفكرة في البيت الأول، ولكنه جاء موازياً له. فالبيتان متقابلان في الشكل متغايران في المعنى، إذْ إنَّ هناك عينين تتشبثان بالموت- السَّطر الأول- وهناك رِجْلان تتشبثان بالأرض- الحياة- السطر الثاني.

فالشاعر في البيت الأول يدرك حالة الخيبة والعبث التي يعيشها؛ فينظر إلى الموت أو الانتحار إن صحَّ التعبير على أنه الوسيلة الأجدى للخلاص، إلا أننا نستشفُّ في البيت الثاني أنه يرفض هذا الانتحار رفْضاً قاطعاً كحلٍّ لحالة الخيبة والعبث التي يعيش، وأنه سيساير هذا الواقع مهما كان.

وثمة مثال آخر على هذا النمط:

"يا وجه أمي المنفي بلا كسرة خبز أو قطرة ماءْ
لِمَ عدتَ
أو مَا أدركتَ

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 229.

بأنك متَّ ككلِّ الأشياءْ
وصدئت ككلِّ الأشياء"[1].

إنَّ من ينعم النظر في السطرين الأخيرين يلمح أنهما يمثلان توازياً ترادفياً يكمن في أنَّ فكرة السطر الثاني تقوي فكرة السطر الأول، أو تشابهها بصورةٍ أو بأخرى، فالشاعر يسأل وجه أمه–لم عاد– ويقول: ألم تدرك بعد أنك متَّ ككلِّ الأشياء الجميلة التي ماتت واندثرت، وأنك صدئت كما الحديد؟ والصَّدأ يعني انتهاء الشيء وموته– فالبيتان يؤديان الدلالة نفسها. وتجدر الإشارة هنا إلى أنَّ (وجه أمه) قد يكونُ كناية عن قلب الشاعر.

مثال آخر:

"وكان البحر بلا شطآنْ
والظُّلمة كانت أكبر من عيني إنسانْ
أعمق من عيني إنسان"[2].

لا يخفى التوازي الترادفي في المقطع الشعري السابق، فالفكرة في السطر الثالث تقوي الفكرة في السطر الثاني. إذْ إنَّ الظلام كان أشدّ سواداً من اللون الأسود في عيني الإنسان (بؤبؤ العين)، وهو أشدّ عمقاً كذلك من السواد المتمثل في العينين.

ولعلَّ الظلمة هنا كناية عن الخوف والضَّياع والظلم.

نأخذ مثالاً آخر على هذا النمط من التوازي في شعر الحيدري:

"وسألتني
ماذا ستفعل في المدينةْ
وبلا صديق
لا.....
ليس في تلك المدينة من صديقْ

---

(1) الحيدري(بلند)، السابق، ص503.

(2) نفسه، ص 621–622.

وضحكتِ منّي
وهزئت منّي"[1].

إنَّ قول الحيدري: وضحكتِ منّي، وهزئتِ منّي، ما هو إلا ضرب من التوازي الترادفي. فهذان التركيبان قريبان إلى حدِّ المطابقة شكلاً ومضموناً، حيث بدأ كلا التركيبين بفعل ماضٍ مقترن بتاء المخاطب (المؤنث)، فحرف جرّ اتصلت به ياء المتكلم.

وبلند في هذا المقطع إنّما يشخِّص قريته الضئّينة بفتاة، هذه الفتاة سألت الشاعر وهو يسير بخطواته الضائعة قائلة: ماذا ستفعل في المدينة الكبيرة بلا صديق لا تعرف فيها أحداً وهذا ما جعلها تضحك منه وتهزأ...

إنَّ هذين السطرين متفقان دلالياً، فهي تضحك منه ساخرة، وتهزأ به ساخرة. وثمَّة نمط ثانٍ هو التوازي المتضاد (الطباقي)، وفي هذا الضرب يقوم البيت الثاني بمعارضة البيت الأول أو إنكاره ومن أمثلته عند الحيدري قوله:

"حتى التراب الحقير
أراه ليس حقيراً
فالخوف أودع فيه ..... روحاً تفيض شعورا
روحاً تفيض حياة"[2].

يظهر التوازي المتضاد من خلال السطرين الأول والثاني، إذْ جاء الأخير معارضاً للأول، فالتراب الحقير يأخذ صفة مغايرة عند الشاعر، عندما نفى أن يكون حقيراً، ولعلَّه يقصد بالتراب هنا: (الإنسان) لأنَّه الأصل الذي خُلق منه، وإليه سيؤول يوماً، لا سيما إن هذه الأسطر مقتبسة من ديوان "خفقة الطين" الذي حمل منذ العنوان هذا المدلول.

---

(1) الحيدري(بلند)، السابق، ص 276.

(2) نفسه، ص 107-108.

مثل آخر:

"وتظلُّ أمي
قَلَقاً يهمهم في السّكون وحفنةً
من ذكريات
ورؤى تهوم حول اسمي
ويلوح ظلٌّ من جديدْ
لا.....
ليس ظلّي
فأنا... هنا
في السّجن يا أمّي
هنا وحدي أعيش بدون ظلٍّ"[1].

هذه مقطوعة أُخذت من قصيدة بعنوان "إنها تنتظرني" وقد أوضح الشاعر منذ البداية أنَّ ضمير المتكلم يدل على نفسه فقد دار حوله صوت القصيدة.

يبدأ المقطع بإيراد صورة تبرز حالة الأم التي ما زالت تترقب قدوم الظِّل (الإبن المرتقب) في قلق وصمت مشوبين بذكريات دفينة، ولكنْ كلما برز ظلٌّ جديد، خاب رجاء الأم، فالشاعر نفى أن يكون ظلَّه، لأنه ما زال رهن السجن الذي يمثل هنا الغربة والتشرد، كما أنَّ الأم هنا قد تكون تمثِّل وطن الشاعر المتلهف للقائه، والذي ما انفكَّ ينتظر قدومه، ويتضح هذا من خلال توظيف الشاعر الفعل المضارع" تظل".

وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذا المقطع قد تكرر أربع مرات في نصٍّ قصير نسبياً، وفي كل مرة حمل الظلُّ دلالة اليأس (في عدم قدوم الإبن) وأنَّه ظلٌّ لغيره، الأمر الذي عزَّز رأي الباحث في أن بلند صارع غربةً وتشرداً طال أمدهما، لذلك نراه كيف أخرج نفسه من دائرة الحياة (أعيش بدون ظلٍّ) بسبب بعده عن الأم (الوطن).

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 367.

وبعد، فإن التوازي المتضاد المتمثل في قوله: "ويلوح ظلٌّ من جديد، لا.. ليس ظلي" دعم هذا الرأي، حينما أكَّد حالة الأم (الوطن) المعلَّقة ما بين الخيبة والرَّجاء في عودة الإبن من جهة، وحالة الشاعر المزرية بعيداً عن أمه من جهة أخرى.

مثال آخر:

"يا بلداً من حجرٍ
يا حجراً أقسى من وجه امرأةٍ
لا تملكُ سراً
سيجيء الصبح
وستعبر بي مرمياً خلف الأسوارْ
ومدمياً خلف الأسوارْ
ولكن... لن تعرفني
لن تعرفني
فأنا ممحو في ظلِّي...." [1].

يمثل التركيب "ولكن لن تعرفني" نفياً لِمَا سبقه من موقف، فالشاعر يتحدث عن مدينة "بيروت"[2] التي ستعبر به مرميَّاً خَلْف الأسوار، ومدميّاً خَلْف الأسوار، وإن دلَّ هذا على شيء فإنما يدلُّ على المعاناة التي يحياها بلند بعيداً عن هذه المدينة، بعد ما اضطرته ظروفه إلى الرحيل عنها، وبالرغم من كونها ستمرُّ به، إلا أنها لن تعرفه، فقد كدَّحته الغربة ليغدو ممحواً في ظله، وهذا دلالة عبثية الحياة التي يعيشها في الغربة. ومن الأمثلة الأخرى قوله:

"والناس
تتمتم في أرضي
في بيتي
كنَّا اثنين

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 636- 637.

(2) انظر المصدر نفسه، القصيدة كاملة.

وبصمت
التفت كفَّان بكفين
أستمضي.....؟
لن أبقى... لن أبقى
وهمستُ بصوتٍ مبلول
سأظلُّ لأشقى.... لن أمضي
وبحبِّي
وببغضي
سأحيلُ حقولي
فجراً ينساب على أرضي"[1].

يطالعنا التوازي المتضاد في قوله: "التفت كفَّان بكفين، أستمضي..؟ لن أبقى، وهمست بصوت مبلول، سأظل لأشقى... لن أمضي".

من الملاحظ أنَّ هنالك شخصية أخرى وظَّفها الشاعر في النص لتفعيل الخطاب الشعري، ويبدو أنَّ حواراً دار بين الشاعر والشخصية المجهولة، عندما التفت كفاهما ببعض(تصافحتا)، ولكن من الذي سأل الآخر أستمضي؟ أهو الشاعر...أم الشخصية الموظفة...؟ وعندما قام الباحث بالتفحص الدقيق للنص، استشفَّ أن السائل هنا هو الشاعر، يتضح ذلك حينما سأل الشاعر تلك الشخصية بقوله: أستمضي...؟ فأجابت: لن أبقى.... لن أبقى...أي أنها ستمضي، ولكن الشاعر يهمس بصوتٍ مناقض لِمَا جاءت به تلك الشخصية، معلناً بأنه سيظلّ ليشقى ولن يمضي، وبحبِّه لوطنه، وبغضه للمتسلطين، سيبعث من شعره فجراً (الثورة أم الحرية والسكينة) من خدر الليل هديةً لوطنه.

لقد دلَّ هذا التوازي على الفروق السحيقة بين الشاعر والشخصية الأخرى، التي عبَّرت عن الآخرين، فبلند يستوطن نفسه الحبُّ والشعور بالمسؤولية تجاه وطنه وأمته، فهو ليس كالآخرين الذين لا يعنيهم من أمور وطنهم وأمتهم شيئاً، حقاً لقد شقي بلند بوعيه وسعد الآخرون بجهلهم.

---

(1) الحيدري(بلند)، السابق، ص337– 338.

أما النمط الأخير فيسمى بالتأليفي أو التركيبي: وفيه يكون السطر الأول ناقصاً دلالياً، فيأتي السطر الثاني لاستكماله، ومن أمثلة هذا الضرب عند الحيدري قوله:

"بالأمس إذْ كنَّا صغار

كم كانت الدنيا صغيرة"[1].

ليس عسيراً على الدارس كشف التوازي التأليفي أو التركيبي المتمثل في هذين السطرين، فالنقص الدلالي في السطر الأول واضح؛ لأنه لم يتمم معناه، فجاء السطر الثاني ليتمم هذا النقص.

والشاعر هنا يسترجع الماضي فيقول: عندما كانوا صغاراً عند هذه النقطة نلمح مدى الغموض الذي خيَّم حول السطر، ليأتي السطر الثاني كاشفاً النِّقاب عن هذا الإبهام، عندما قال: كم كانت هذه الدنيا الكبيرة صغيرة في نظرهم، وهذا دلالة الأحلام البريئة والحياة الجميلة البعيدة كل البعد عن عالم الزيف، بما كان يسودها من ألق الطفولة الطاهر، ومن الأمثلة الأخرى قوله:

"بغداد

إن متِّ وإن عشتِ فما زلتِ

خارطةً في جيبي الأيسر"[2].

فالدلالة لم تكتمل في السطر الأول، وظلَّ الموقف غامضاً مبهماً، فهو يخاطب مدينة بغداد قائلاً: إنْ متِّ وإنْ عشتِ، في كلتا الحالتين ما زلتِ، هنا لم نتبيَّن ما زالتْ ماذا...؟ حتى يأتي السطر الثاني ليزيل هذا الإبهام ويكمل الدلالة فهي ما زالت خارطة يحملها في جيبه الأيسر.

ولعلَّ المقصود بجيبه الأيسر هو قلبه، لأنه يميل إلى جهة اليسار في جسم الإنسان، وهذا يعني أن مدينة-بغداد- ما زالت تسكن قلب بلند في جميع حالاتها.

---

(1) الحيدري(بلند)، السابق، ص243.

(2) نفسه، السابق، ص 537.

1. 6 التوازي والقافية:

بدأ اهتمام العرب بالقافية منذ البواكير الأولى للشِعْر، بل عدّوها أساساً فيه، وجزءاً لا يتجزأ من لحمة النَّص، واعتبروا الخروج عليها بدعة وظلالاً؛ لأنها الوحيدة القادرة على إكساب الشِّعر موسيقيّة تُخرِج الشعر من صفة النثرية، فظلَّت القافية ملازمة للشعر العربي، في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام، والعصر الأموي، إلى أن جاء الأدب الأندلسي، فنشأ الموشح والبند وفنون الشعر الشّعبي، وشاعت الأغاني التي تستعمل أكثر من قافية واحدة.

أمّا في العصر الحديث، فقد راجت الرّباعيات والثّنائيات وخطط القوافي المُعقّدة؛ فأخذ عددٌ غير قليل من الشّعراء ينادون بنبْذ القافية أسوةً بالشِّعر الغربي، الذي عرف الشعر المُرْسَل وهو لون يفتقر إلى القافية[1].

وتؤكد نازك الملائكة على ضرورة القافية للشعر الحُرّ بالذّات تقول: "ومهما تكن من فكرة نبْذ القافية وإرسال الشِّعر فإنَّ الشِّعر الحُرّ بالذّات يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً، وذلك لأنَّه شعرٌ يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شِعْر الشّطريْن الشائع. إنَّ الطّول الثّابت للشّطر العربي الخليلي يساعد السّامع على التقاط النَّبْرة الموسيقيّة ويعطي القصيدة إيقاعاً شديد الوضوح، وأمّا الشِّعْر الحُرّ فإنّه ليس ثابت الطول وإنّما تتغيّر أطوال أشطره تغيّراً متّصلاً، فالقافية رُكْن مهمٌّ في موسيقيّة الشِّعر الحُرّ لأنّها تُحدِث رنيناً وتثير في النَّفْس أنغاماً وأصداء، وهي فوق ذلك فاصلة قويَّة بيْن الشَّطر والشَّطر"[2].

وثمَّة دور تلعبه القافية ببنية الخِطاب الشِّعري، إذْ أقرّت دراسة التّوازي في شِعْر يوسف الصائغ بأنَّ الوزن الشِّعري وثيق الارتباط بمبدأ التوازي، كما أكّدت الدّور العظيم الذي تؤدِّيه في تشكيل الإيقاع، وهي وثيقة الصِّلة بالقضيَّة المعالَجة[3]،

وستجلب الدِّراسة بعض النَّماذج الدّالة على دور القافية وعلاقتها بالنَّص الشِّعري. يقول الحيدري:

---

(1) الملائكة(نازك)، السابق، ص188.

(2) انظر نفسه، ص 190- 192.

(3) الرواشدة(سامح)، السابق، ص10.

"وتظلُّ كانْ
بالأمس كانْ
واليوم كانْ
وتظلّ تمتلئ السِّنينْ
ونظلُّ نوغِل في الزمانْ
وغداً نعودْ
لكي نُعيدْ
ومن جديدْ
وبذلك السَّأم العنيدْ
نفْس الحديث عن العهودْ
وعن الوعودْ
وعن السِّنين الضَّائعات من السِّنينْ
وتظلُّ كانْ
واليوم كانْ
وتظلّ تمتلئ السنينْ
ونظلُّ نوغل في الزمان"[1].

ضمَّ النّص قوافي عِدَّة أدّتْ دوراً طيّباً في إثراء الإيقاع وإبداء الدلالة، فقد جاءت لفظة "كانْ" قافية ست مرات، لتوازيها- إلى حدٍّ ما لفظة "الزَّمان" التي وردت قافية مرَّتين، لأنَّ الأخيرة تنتهي بنون ساكنة مسبوقة بحرف لين مثل سابقتها، ولفظة"سنين" التي شكّلت قافية خارجية ثلاث مرات، لتشكل في المرَّة الرابعة قافية داخلية، أمَّا لفظة نعود فتوازيها-العهود والوعود، وجميعها تنتهي بدال ساكنة مسبوقة بحرف لين، أمَّا اللفظة الأخيرة "نُعيد" فتشابهها "جديد، عنيد"، وهي كذلك تنتهي بدال ساكنة مسبوقة بحرف ليْن.

---

(1) الحيدري(بلند)، السابق، ص218.

وقد جاءت هذه القوافي ساكنة "ممَّا يجعل الوقفة ذات دور بنيوي في النَّص، لأنَّ التَّسكين يدفعنا إلى التّوقّف القَسْري ممَّا يحيل الكلمة الأخيرة قافية بارزة في النَّص"[1].

ويُلاحظ من هذا النَّص أنَّ بلند يتحدث عن دورة عجلة الزّمان التي لَمْ تأتِ بما هو جديد، وكأنَّي به "ما أشبَه اليوم بالأمس"حتى غدا السَّأم رفيقه في هذه الرِّحلة التي تتشابه أحداثها، وبالرّغم من ذلك فإنَّ المَثَل السَّائر" مُكْرهٌ أخاك لا بطل" باتَ شعار بلند، فحركة الزَّمان مستمرَّة مما يدفعه أنْ يوغل فيه.

ولا يخفى هنا طابع التشاؤم الذي سيطر عليه، تشاؤمه من الزَّمان، ومن الآخرين....الخ، وهذا الطّابع أحتلَّ مساحةً غير قليلة من ديوان (أغاني المدينة الميتة) الذي اقتُبس منه هذا النَّص.

لذا، يحقّ القول: إنَّ هذه القوافي اتَّسمتْ بهدوء النّبْرة التي فسَّرت حالَة الشَّاعر، ساندها في ذلك حروف المدَّ– الألف، الواو، الياء، التي توالت مثلما يتوالى سأم الشاعر وضيقه، ومثلما يتكرر الحديث عن العهود والوعود وعن السِّنين الضَّائعات.

---

(1) الرواشدة(سامح)، السابق، ص25.

ومن الأجدر أن نتعرف ذلك من خلال التقطيع التالي:

" وتظلُّ كانْ
ب ب ب-
مُتَفاعلانْ

بالأمس كانْ
--ب-
مُتْفاعلانْ

--ب-

واليوم كانْ
مُتْفاعلانْ

ب ب ب-/ ب ب ب-

وتظلّ تمتلئ السنينْ
مُتَفاعِلُن / مُتَفاعِلانْ

ب ب ب -/ ب ب ب-
مُتَفاعِلُن / مُتَفاعِلانْ

ونظلُّ نوغل في الزمانْ
ب ب ب-
مُتَفاعِلانْ

وغداً نعودْ
ب ب-
مَفاعِلانْ

لكي نعيدْ
ب- ب-
مَفَاعِلانْ

ب ب ب-/ ب ب ب-

ومن جديدْ
مُتَفاعِلُن / مُتَفاعِلانْ

--ب-/ ب ب ب-

وبذلك السأم العنيدْ
مُتْفاعِلُن/ مُتَفاعِلانْ

ب ب ب-
مُتَفاعلانْ

نَفْس الحديث عن العهودْ
ب ب ب-/ --ب-/ ب ب ب-
مُتَفاعِلُن / مُتْفاعِلُن / مُتَفاعِلانْ

وعن الوعودْ

وعن السّنين الضّائعات من السّنين"

واعتماداً على هذا النموذج تظهر لنا براعة بلند في استغلال الضّرب "متفاعلان" وهي إحدى صور تفعيلة " مُتَفاعِلُن" الدّارجة في البحر الكامل.

وقد رصد هذا الضّرب خَلَجَات بلنْد النّفسيَّة، كما أنَّه نجح في تجسيد الرَّتابة والتكرار المُمليْن اللذّيْن يُصَارعهما الشاعر.

ولا يقتصر الأمر على ذلك، وإنما تلعب القوافي الداخلية دوراً رائداً في خدمة إيقاع النّص، لا يقلّ شأناً عن الدور الذي تؤّديه القوافي الخارجية، وستسوق الدّراسة نموذجيْن داليْن على ذلك، يقول:

"هلْ ليَ أنْ أعود يا مدينتي....؟

هلْ لي أنْ أحلم بالرّجوع...؟

لكلِّ ما في قلبك المقروح من دموغ

لليْلك المطروح في الزّقاقْ"[1].

إنَّ من ينعم النَّظر في هذه الأسطر، يجد تشكّلاً لقافيتين داخليتين تجلبان الأنظار، هما: المقروح، المطروح، وسنستوضح ذلك من خلال هذا العرض:

لكلِّ ما في قلبكِ المقروح من دموغْ ب -ب-/--ب-/--ب-/ب-ْ

لليلـــك المطـــروح فـــي الزّقـــاقْ ب-ب-/--ب-/ب-ْ

من هنا فقد اشتركت هاتان القافيتان في تشكيل إيقاعي واحد تام" مستفعلن" على غِرار اشتراك القلب والليل بصفتين سلبيتين(المقروح، المطروح) والشاعر يتحدّث هنا عن مدينة بيروت التي اضطُرَّ على هجرتها، واصفاً المأساة التي حلت فيها إبَّان الحرب الأهلية.

ومن الأمثلة الأخرى كذلك، قوله:

"عرفتُ أنَّ الليلَ لا ينامُ في خنادق القتالْ

وإنّ كلَّ العارِ

---

(1) الحيدري(بلند)، السابق، ص440.

أنْ يستيقظ الليلُ

وأن تغفو على البنادق الرِّجالْ"[1].

إنَّ من يتأمل في لفظ الليل خاصّة، يجده قد شكّل قافيتين داخليتين تثيران الانتباه، ولعلّه من الأجدى أن نستوضح ذلك من خلال التقطيع العروضي التالي:

عرفتُ أنّ الليلَ لا ينامُ في خنادقِ القتالْ

ب-ب-/--ب-/ب-ب-/ب-ب-/ب-

وإنَّ كلَّ العارِ ب-ب-/--ب

أنْ يستيقظ الليلُ -/--ب-/-ب

وأنْ تغفو على البنادقِ الرِّجالْ ب-/--ب-/ب-ب-/ب-

من خلال هذا العرض نلاحظ أنَّ لفظ الليل جاء وفْق تشكيلين إيقاعيين أحدهما تام"مُستَفْعلن" والآخَر كان مطويّاً "مُفْتَعِلُن"، ولعلَّ ذلك ينسجم مع التّحول الذي قد يرافق الليل الذي يرمز إلى الظلم حينما ينتشر، بينما المقاتلون استوسدوا البنادق".

---

(1) نفسه، ص639-640.

الفصل الثاني

التّناص

لم يكن هذا المصطلح متداولاً لدى النقاد العرب القدماء بهذا الاسم، وإنما عرفوه تحت أسماء مختلفة: كالأخذ والسرقة والاقتباس والتضمين والعقد والحل والتلميح والسّلخ والمسخ[1]. واعتبروها من أبرز القضايا التي تعيب القصيدة العربية، ممّا دفعهم أن يخصّصوا لها أجزاء كبيرة من مؤلفاتهم يحظرون على الشعراء استخدامها واللجوء إليها.

أمّا في النقد الحديث، فقد خضعت القصيدة الحديثة إلى كثير من التغيرات التي طرأت على شكلها وبنيتها ومضمونها، فقد أصبحت تتحاور مع غيرها من النصوص الأخرى، ولا سيما النثرية منها، آخذة ما يخدم تجربتها المعاصرة؛ لتعبّر بذلك عن رؤية ما، الأمر الذي أدى إلى شيوع المصطلح وقبوله لدى النقاد المحدثين الذين وجدوا فيه مجالاً أسلوبياً لتحليل الخطاب الشعري، كاشفين من خلاله عن رؤية الشاعر.

وقد ورد مصطلح التّناص في لسان العرب تحت مادة "نَصَصَ" وتعني لغةً: "النصُّ رفعك الشيء، نصَّ الحديث ينصّ نصاً: رفعه. وكل ما أظهر فقد نصَّ، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلاً أنصَّ للحديث من الزهري، أي أرفع له وأسند، يقال: نصَّ الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك: نَصَصه إليه"[2].

---

(1) انظر أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، بيروت، ط2، 1984، ص217- 257، حيث أفرد للأخذ باباً وقسمه إلى قسمين تناول في الأول حسن الأخذ وفي الثاني قبح الأخذ، وانظر أيضاً: الخطيب القزويني، السابق، ص411-438، حيث ذكر الاقتباس والتضمين والعقد والحل والتلميح تحت باب السرقات، وانظر كذلك ابن رشيق القيرواني، السابق،ج2، ص 283؛ وانظر كذلك: الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق جعفر الكتاني، بغداد، 1997م، ج2، ص 58.

(2) ابن منظور، لسان العرب، ج7، مادة " نصص"، ص109.

أمَّا من حيث المعنى الاصطلاحي، فقد ذهب محمد مفتاح إلى القول من أن التّناص يعد عملية تواصل بين الموروث القديم، والنص الحديث، وهذا يعني أنَّ التناص" وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أيِّ خطاب لغوي بدونه، إذْ يكون هناك مرسل بغير متلق، متقبل مستوعب مدرك لمراميه"[1].

ولا يبتعد هذا التعريف عمَّا ذهب إليه مارك أنجينو (Mark Angenot) وهو من النقاد المحدثين المهتمين بنظريات التّناص فهو يرى:" أنَّ كل نصّ يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى، وبذا يصبح نصَّاً في نصّ، تناصّاً"[2].

وتتوالى تعريفات هذا المصطلح، فنجده عند أحمد الزعبي هو: "أن يتضمن نصّ أدبي ما، نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النَّص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"[3]، وهو بهذا يصهر مفهوم بعض المصطلحات النقدية القديمة التي نمت في بيئة قضية السرقات الأدبية في هذا التعريف، فالتضمين والتلميح والاقتباس تعيش في بيئة قضية السرقات الأدبية القديمة.

ولعلَّ رولان بارت (Roland Barthes) من أوائل الباحثين الذين رأوا أنَّ انفصال النص عن ماضيه ومستقبله، يجعله نصَّاً عقيماً لا خصوبة فيه[4].

ومهما يكن من أمر فإنَّ التعريفات التي أوردها الباحثون لهذا المصطلح كثيرة، ومن ينساق وراءها سيجد أن جميعها تصب في بؤرة واحدة، وقد تصدّى لها

---

(1) مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992م، ص 132- 135.

(2) تودوروف (تزفتان) وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987، ص102.

(3) الزعبي (أحمد)، التناص، نظرياً وتطبيقياً، مكتبة الكتاني، ط1، 1995، ص9.

(4) انظر: بارت (رولان)، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، (د.ط)، 1988، ص37.

من أقام دراسته النظرية على التناص فحسب[1]، إلا أنَّ الدراسة ستتوقف هنيهة عند الموقع الصحيح لهذا المصطلح الأدبي والمتمثل في تعريف الباحثة التي اشتُهرت بأنها أبرز من قدمه للنقد الحديث" جوليا كرستيفا" إذْ تقول: "إنَّ الدلالة الشعرية تحيل إلى معاني القول المختلفة ومن حسن الحظ أننا يمكن أن نقرأ أقوالاً متعددة في الخطاب الشعري نفسه، وبهذا يتخلّق حول الدلالة الشعرية فضاء نّصي متعدد الأبعاد، يمكن لعناصره أن تتطابق مع النص الشعري المعين، ولنطْلِق على هذا الفضاء اسم التّناص، ومن هذا المنظور يتضح أن الدلالة الشعرية لا يمكن أن تعتبر رهينة شفرة وحيدة بل تتقاطع فيها عدة شفرات لا تقل عن اثنتين وكل منها ينفي الآخر"[2].

وهذا ما جعل محمد عبد المطلب يقول: بأن التّناص عند كرستيفا يعني: " التقاطع داخل النص، لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى"[3].

ولا بد من الإشارة إلى أن الفضل في ظهور هذا المصطلح يعود إلى الباحثة الآنفة الذكر، حيث اتُّفق على أنه ظهر للمرة الأولى على يدها، في عدة أبحاث لها كتبت بين عامي 1966-1967م[4]، وقد أخذت كرستيفا في قراءة أعمال "باختين" بعمق وتدبُّر، وتمكّنت من تحويل مفهوم الحوارية إلى نظرية متماسكة تحدد أوليات التّناص[5]، ليس هذا فحسب وإنما ميزت ثلاثة أنماط من الترابطات بين المقاطع الشعرية للأشعار والنصوص الملموسة والقريبة من صيغتها الأصلية لشعراء سابقين، أول هذه الأنماط: النفي الكلي وفيه يكون المقطع الدخيل منفياً كلياً، ومعنى

---

(1) انظر: الشمايلة (معتصم)، التناص في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤته، 1999م، ص 21-88.

(2) انظر كرستيفيا (جوليا)، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، راجعه عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991، ص 78.

(3) عبد المطلب (محمد)، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1995م، ص134.

(4) تودوروف (تزفتان) وآخرون، السابق، ص102.

(5) ترو(عبد الوهاب)، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، الفكر العربي المعاصر، 0406-6، ك2، شباط 1989م، ص97.

النص المرجعي مقلوباً، وثانيها: النفي المتوازي حيث يبقى المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، وآخرها: النفي الجزئي وفيه يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفياً[1].

كما ترى كرستيفا: "أنَّ النصوص الشعرية الحداثية تتمّ صناعتها عبر امتصاص، وفي نفْس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيًّا، ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة"[2].

أما بالنسبة إلى تسمية المصطلح فإن النقاد المحدثين لم يتفقوا حوله، فبعضهم يميل إلى استخدام لفظة التّناص، والبعض يفضل التّناصيَّة أو النصوصيَّة، في حين يميل بعضهم الآخر إلى تداخل النصوص، وإن كان أولها أكثر شيوعاً وانتشاراً"[3].

ويقابل هذا المصطلح بتعدد ترجماته(التّناص أو تداخل النصوص أو النصوصيَّة) في العربية و(مصطلحintertextuality بالإنجليزية، و intertextualite بالفرنسية. إذْ عرف النقد الفرنسي هذا المصطلح، واستخدمته بصورة منتظمة جماعة tel- quel الأدبية النقدية بغية طرح صيغة النص المتعدد الذي يتولد من عدة نصوص سابقة[4]. وهو ما أشار إليه كثير من الباحثين العرب، الذين جعلوا التّناص يندرج تحت استعادة النص المعاصر لمجموعة من الخصائص التي تعود إلى فنون تعبيرية أخرى.

وتتعدّد أشكال التّناص بتعدد الوظيفة التي يؤديها، حيث جعلها محمد مفتاح في كتابه" تحليل الخطاب الشعري" استراتيجية التّناص، ضمن ثلاث وظائف أجْمَلَها فيما يلي: مجرد موقف لاستخلاص العبرة، وتصفية حساب ودعوة لاستخلاص العبرة، وموقف التقاليد السائدة أو التوفيق بينها[5]. ويرى أن التّناص إما أن يكون

---

(1) انظر: كرستيفيا (جوليا)، السابق، ص 78- 79.

(2) مفتاح (محمد) تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، ص 79.

(3) عبد المطلب (محمد)، السابق، ص125.

(4) الزعبي (أحمد)، السابق، ص9.

(5) انظر: مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص132- 133.

اعتباطياً يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي، وإما أن يكون واجباً يوجه المتلقي نحو مضانّه، وقد يكون معارضة مقتدية أو ساخرة أو مزيجاً بينهما[1].

لذا يمكننا القول بأن أساليب التّناص قد تعددت بتعدد الغاية منه، ورافق هذا التعدد في شكل التّناص وأسلوبه تعدد في جنس المادة المستحضرة، حيث أصبح للأسطورة حضور بارز في القصيدة الحديثة لدى الغالبية العظمى من شعراء الحداثة، لا يقلّ شأناً عن حضور النّصوص الدينيَّة والأدبيَّة والتاريخيَّة.

وقبل أن تعيش هذه الدراسة في عالم- بلند الحيدري- لا بد من وقفة متأنية توضّحُ الدّوافع التي حدت بالشعراء إلى توظيف هذه الظاهرة الأدبية في شعرهم، "فقد كان للمرحلة التاريخيَّة والحضاريَّة التي عاشتها أمتنا في الحقبة الأخيرة، وإحباط الكثير من أحلامها وخيبة أملها في الكثير مما كانت تأمل فيه الخير، وسيطرة بعض القوى الجائرة على بعض مقدراتها، والهزائم المتكررة التي حاقت بها رغم عدالة قضيتها، سبباً في لجوء غالبية شعراء الحداثة إلى توظيف التّناص الذي يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم ونقلها إلى المتلقي"[2].

إنَّ التّناص محكوم بالتطور التاريخي، سواء كان في مواقف المتناصين، أو في مواقف المهتمين من الدارسين، فالقدماء على مختلف أجناسهم وأمكنتهم وأزمنتهم كان يغلب عليهم الدعوة إلى اتّباع سُنَن السَّلَف، فالخروج عليه إبداع وابتداع، والمبدع هو الله وحده، والمبتدع ضال[3].

وقد ظهر التّناص في شعر بلند الحيدري منذ بواكيره الأولى، ومع أنه في البدايات كان متأثراً ببعض الشعراء الآخرين كما نجده في ديوانه الأول (خفقة الطين)، إلا أنَّه بعد ذلك كون له منهجاً مستقلاً كما هو واضح في دواوينه الأخيرة ولا سيَّما في ديوانه السادس (أغاني الحارس المتعب)، وقد جاء ديوان بلند

---

(1) نفسه، ص131.

(2) زايد (علي عشري)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1978، ص151-152.

(3) مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص132.

الحيدري شاملاً لجميع نماذج التّناص- الديني والتاريخي والأدبي والأسطوري، وستتناول الدراسة كل نموذج على حدة بأمثلة دالة.

2. 1 التّناص الديني

كان التراث الديني في كل العصور مصدراً سخيّاً من مصادر الإلهام الشّعري، حيث يستمد منه الشعراء نماذج وموضوعات وصوراً أدبيه، والمهتم بالأدب العالمي يدرك كم هو حافلٌ بالأعمال الأدبية العظيمة التي محورها شخصية دينية أوْ موضوع ديني[1].

وإذا كان الكتاب المقدس هو المصدر الأساسي الذي استمدّ منه الأدباء الأوروبيون شخصياتهم ونماذجهم الدينية، فإنَّ عدداً كبيراً منهم تأثر ببعض المصادر الدينية الإسلامية، وفي مقدمتها القرآن الكريم، واستمدوا منها الكثير من الموضوعات والشخصيات، التي كانت محوراً لأعمال أدبية عظيمة من مثل الشاعر الإيطالي "دانته" والشاعر الألماني "جيته" والشاعر الفرنسي "فيكتور هيجو"[2].

أمَّا الشعراء العرب فقد رأوا في الاستقاء من الموروث الديني- وعلى رأسه القرآن الكريم- المنبع الأصيل في إثراء تجاربهم الشعرية، فاعتبروه مصدراً هاماً عكفوا عليه، واستحضروا منه شخصيات تراثية، عبَّروا من خلالها عن تجاربهم المعاصرة، وعن مأساة الإنسان المعاصر في القرن الذي يعيش.

وشاعرنا كغيره من الشعراء المعاصرين الذين فتنهم هذا النموذج من التّناص، والدارس لشعره لا بد أن يلمح النَفس الديني في بعض القصائد، وستتوقف الدراسة عند بعض الأمثلة الدالة على هذا النموذج في شعره يقول:

"فلقد علَّمني زمني
أن لا أفصح عمَّا أعني
إلا بالظن
لكن فاجأني الحاكم في المحكمة الكبرى

---

(1) زايد (علي عشري)، استدعاء الشخصيلا التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص95.

(2) انظر: المصدر نفسه، ص96.

إذْ قال:

بأنَّ الظن هو الإثم"[1].

لا يخفى التّناص الموجود في الأسطر الشعرية السابقة، ويتجلى ذلك في السطر الأخير من المقطوعة" بأنَّ الظنَّ هو الإثم" وهذا إشارة إلى قوله تعالى: ﴿ يأَيُّهَا الَّذِينَ امَنُواْ اجْتَنِبُواْ كَثِيراً مِّنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمٌ.....﴾[2].

تحذر الآية السابقة من اتّباع الظن، فهو في أحيان كثيرة يخون صاحبه، ليصبح نقمة عليه؛ لأنه يلحق الإثم به؛ والحيدري علَّمه زمنه ألا يتحدث عن الأوضاع السائدة في مجتمعه بشتّى أنواعها ولا سيَّما السياسية منها إلا(بالقِناع) لكنه يفاجأ بأنَّ الظَّنَّ (القناع) هو الإثم بعينه، ولعله يقصد بالمحكمة الكبرى كلام ربّ العزة بدليل التّناص القرآني الذي لجأ إليه.

ومن الأمثلة الأخرى التي تظهر تأثره بالقرآن الكريم قوله:

"يا أنتَ الآتي من أيِّ مكانٍ كانْ

ومن أيِّ زمانْ

علمني أن أترك باب الدار مشرعةً

فادخلها يا أنت الآتي من أيِّ مكانٍ وزمانْ

ادخلها بسلام وأمان"[3].

يمثل السطر الشعري الأخير تناصّاً مع قوله تعالى:﴿ ادْخُلُوهَا بِسَلامٍ آمِنِينَ﴾ [4]، فالآية الكريمة تبيِّن لنا كيفية دخول المؤمنين الجنة، إذْ إنَّ دخولهم مقرون بالسَّلام والأمان، جزاء إيمانهم بوحدانية الله.

والحيدري في مقطوعته تلك يتحدث عن بيته في قرية (حلبجة) قبل القصف، وكيف أنه يترك بابه مشرعاً ليدخله القاصي والداني آمناً مطمئناً، وهذا كناية عن

---

(1) الحيدري(بلند)، السابق، ص 743، 735.

(2) سورة الحجرات، آية 12.

(3) الحيدري (بلند)، السابق، ص 270- 271.

(4) سورة الحجر، آية 46.

صفة الأمن التي كانت تتحلى بها تلك القرية، وقد خصَّص الحيدري على سبيل العموم، عندما ذكر بيته قاصداً حلبجة وما كان يسودها من سكينة.

وثمة مثال آخر:

"لكني ... وأنا في أرذل ما أملك من عمري

أخشى أن يدرك عيني الغمضُ

وأنا منفيٌّ لا تعرفني أرضُ" [1].

يشير السطر الشعري الأول إلى قوله تعالى:﴿ وَمِنكُمْ مَّن يُتَوَفَّى وَمِنكُمْ مَّن يُرَدُّ إِلَى أَرْذَلِ الْعُمُرِ لِكَيْلاَ يَعْلَمَ مِن بَعْدِ عِلْمٍ شَيْئاً...﴾ [2].

تشير الآية القرآنية إلى أعمار البشر فمنهم من يتوفاه الله قبل أن يصل مرحلة الهرم، ومنهم من يمدّ في عمره ليرجع أشبه بطفل غرٍّ لا يدرك شيئاً، ويبدو أن الأخيرة قد أرّقت شاعرنا، وسيطرت على خَلَده، فقد تقدم في السِّن، وأشرف على الهلاك، وهذا ما جعل الخوف يأكل صدره، ويجوش في عقله، فقد يموت في منفاه بعيداً عن أرضه.

ويمضي شاعرنا في تناصه مع الذكر الحكيم إذْ يقول:

"وعرفتُ السجانين الثوارْ

وعرفتُ المسجونين الثوارْ

وعرفتُ بأن الثورة

قد تقلع ظفري

قد تولج شرطياً في صدري

ولمستُ أصابعهم في عينّي تقول:

أنت الملعون فكنْ طُعماً للنار

صرنا طُعماً للنار"[3].

---

(1) الحيدري(بلند)، السابق، ص718-719.

(2) سورة الحج، آية 5.

(3) الحيدري (بلند)، السابق، ص588- 589.

إن السطر الشعري القائل:أنت الملعون فكن طُعماً للنار" يذكرنا بقصة إبراهيم عليه السلام مع قومه حينما ألقوه في النار[1]، غير أن الله سبحانه وتعالى نجّاه من هذه المحنة، عندما صيّر النار برداً وسلاماً عليه، وقد أشار القرآن الكريم إلى تلك الحادثة قال تعالى:﴿ قَالُواْ حَرِّقُوهُ وَانصُرُواْ آلِهَتَكُمْ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ ۝ قُلْنَا يَنَارُ كُونِي بَرْداً وَسَلاَمًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ﴾ [2].

والحيدري إذْ يثور على الظلم ومعطياته، يدرك حجم المأساة التي ستحلُّ به، فالثورة قد تقلع ظفره، ويُلقى به في النار- مثلما حصل لإبراهيم عليه السلام- وهذا كناية عن العذاب الذي سيلحق به.

أما المثال الأخير الذي يُظهر التّناص مع القرآن الكريم فيبدو في قوله:

"بغدادْ

من قال بأن الموتى ليسوا أحياء

في ذاكرة الأولاد وذاكرة الأحفادْ

من قال بأنَّ القتلى من أجلك

ماتوا؟....." [3]

يمثل قول الشاعر "من قال بأن الموتى ليسوا أحياء" تناصّاً مع قوله تعالى: ﴿ وَلاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللهِ أَمْوَاتاً بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾ [4].

فالشاعر يخاطب مدينة بغداد بصيغة الاستفهام الاستنكاري التعجبي قائلاً: مَنْ قال بأن الذين سقطوا على أسوارك، لأجلك، ولأجل الحق، ليسوا أحياء..؟!

إننا نلمح ما في هذه الصيغة من نفي؛ لأنَّ الشاعر يقرُّ كما أقرَّ ربُّ العزَّة بأن الشهداء أحياء عند ربهم، كما يقرّ بلند بأنَّ الشهداء ستحتضنهم ذاكرة الأجيال القادمة بكل إكبار وفخارٍ، فهم أنبل بني البشر، وأكرم من في الأرض.

---

(1) انظر القرشي (إسماعيل بن كثير)، قصص القرآن، جمع وترتيب: أحمد بن شعبان بن أحمد، مكتبة الصفا، ط1، 2003، ص 94- 95.

(2) سورة الأنبياء، الآيتين 68-69.

(3) الحيدري(بلند)، السابق، ص809.

(4) سورة آل عمران، آية 169.

ومما لا يدع مجالاً للشك، فإن الأمثلة التي ساقتها الدراسة توضح مدى تأثر شاعرنا بالقرآن الكريم، إذْ أسهمت في تشكيل رؤيته الشعرية، وأثْرت التجربة التي يعيش، وأكملت الدلالة التي يقصد، فكوَّن تناصاً بارعاً ينمِّي عن مدى قدرته على التوظيف الذي يخدم المعنى.

كما لجأ الحيدري إلى أقوال الأنبياء المأثورة لتتناص مع تجربته الشعريَّة، ولتخدم البعد الدلالي الذي يطمح إليه، وقد ارتأت الدراسة أن تسوق نموذجين دالين على ذلك، يبدو الأول في قوله:

".....ٌ وسنُعدَم في ساحة بغدادْ

وعلى صدرينا لافتة أكبر من بغدادْ

اعلمْ.... كي لا تُعدمْ ... اعلمْ... كي تسلَمْ

ممنوع أن تقرأ ... أن تكتب

أن تحكي... أن تبكي... أن تسأل حتى ما معنى بغدادْ؟"[1].

إن عبارة (اعلم كي تسلم) مشابهة إلى حدٍّ ما لمطلع رسالة الرسول- صلى الله عليه وسلم- إلى هرقل- ملك الروم: "اسلم تسلم"[2] مع اختلاف الدلالة أو عكسها في قياس مع الفارق.

إذاً فالرسول صلى الله عليه وسلم في رسالته لهرقل يدعوه إلى الإسلام ليسلم من غضب الله وناره، ويكون آمناً مطمئناً، بينما الحيدري سَيُعْدَم ورفيقه في ساحة بغداد، بعد أن تعلقّ على صدريهما لافتة كتب عليها:

اعلم كي لا تُعْدم... اعلم .. كي تسلم... ممنوع أن تقرأ..... ما معنى بغداد؟"

وهذا يوحي باضطهاد الحريات وكبتها، ومحاربة الفكر النيِّر، فلكي تسلم لا بد أن تصمت، وتكون عبداً مملوكاً للأمر الواقع.

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص227.

(2) انظر: خطاب (محمود شيث)، سفراء النبي صلى الله عليه وسلم، مؤسسة الريان للطباعة والنشر، دار الأندلس الخضراء، ط1، 1996، ج1، ص80.

أما النموذج الثاني، فيبدو في قصيدته المعنونة بـــ "الوصية" يقول:

"يا ولدي
غيِّر لون حذائك
اعتقْ تاريخك من قيدي
من خطوة رِجلٍ ما عادت تبحث
عن وعد ....." [1].

لا تلبث هذه المقطوعة أن تُسفر عن الوصية النصيحة في كنايةٍ بليغة تذكِّرنا بمأثورِ الأقوال، عندما قال إبراهيم الخليل لابنه: "غيِّر عتبة بيتك"[2] أيْ بدّل زوجتك، ولكن مع اختلاف الدلالة يقول بلند لولده:(غيِّر لون حذائك، اعتق تاريخك من قيدي) هنا تتجلى انتفاضة الذات، وينهض كبرياء الشاعر، لسنا أحذية للسلطان، بل هو لون أسود لوطننا، يتعين علينا أن نغيره بالعتق والحرية[3].

وتقودنا أعمال بلند الحيدري إلى نماذج أخرى من التناص التراثي ويتجلى ذلك في استدعاء الشخصيات التراثية، انظر إليه يستحضر شخصية هابيل، إذْ يقول:

"يا أيها المنبوذ في النَّدمْ
انزع جلود الناسْ
دَعْها لهم وليمة في الغابْ
في مدينة النعاسْ
غدٌ ولا أمسْ
ولن ترى في قطرات الدمْ
هابيل
أو بغيّك العجوز أو بكارة العرسْ"[4].

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص825.

(2) انظر حول هذه الوصية، القرشي، (إسماعيل بن كثير)، السابق، ص103.

(3) فضل (صلاح)، نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د. ط)، 1998، ص132- 133.

(4) الحيدري (بلند)، السابق، ص 546.

إذا ذُكر هابيل ذُكر شقيقه قابيل[1]، وكيف قام الأخير بقتل الأول ليتولَّد عن ذلك ظلم وقتل الإنسان لأخيه الإنسان إلى أن يرث الله الدنيا ومن عليها.

وقد اتخذ الشعر الحديث من شخصية قابيل رمزاً لكل سفاح، ولكل آثم، في حين اتخذ من شخصية هابيل رمزاً لكل ضحية، ولكن من المقصود (بالمنبوذ في الندم)؟ هل هو قابيل القاتل؟ ثم ماذا يقصد الحيدري بـــ "بغيك العجوز أو بكارة العرس"؟ هل هي تلك الفتاة التي كانت سبب اقتتال الشقيقين، مستنداً في ذلك إلى شبه الجملة (بكارة العرس...)؟ وهنا نصطدم بإشكالية التأويل، وقد لا يسعفنا الحظّ في تخطيّها.

إلا أن هذه الدراسة ترجّح في أن يكون المقصود بالمنبوذ في الندم، هو قابيل؛ لأنَّ الشعراء المعاصرين صنفوه ضمن الشخصيات المنبوذة، بسبب ارتكابه ذاك الجرم، وتمرُّده على الشرائع[2].

ويستحضر شاعرنا كذلك قصَّة صلْب المسيح- عليه السلام- في قوله:

"... كما تشائين اصرخي
كذبتم.... لم يكذبوا..
لم يصلبوا الحقّ وإنْ قد صلبوا
مسيحنا
فدربنا ليس زقاقاً أسود

---

(1) قابيل وهابيل إبنا آدم- عليه السلام- قام قابيل بقتل هابيل ليمنعه من الزواج من أخته التوأم، ويقال إن حواء كانت تنجب من كل حملٍ توأماً ولداً وبنتاً، فكان كل ولد لا يتزوج أخته التي ولدت معه وإنما يتزوج فتاة التوأم الآخر، ولقد تمرد قابيل على الشرائع لأن الفتاة التي ولدت معه كانت أجمل من التي ولدت مع هابيل، ومن ثم أراد أن يحتجزها لنفسه، ولما احتكما إلى أبيهما طلب منهما أن يقدما قربانين والذي يقبل قربانه يتزوج الفتاة المتنازع عليها، فقبل الله قربان هابيل، فقتله قابيل ليمنعه من الزواج بأخته، انظر حول ذلك: القرشي (إسماعيل بن كثير)، السابق، ص37.

(2) انظر: زايد (علي عشري)، السابق، ص 97، 124، 127.

ولا دماً على زقاقٍ أسود"[1].

تمثل المقطوعة السابقة إشارة إلى قصة صَلْب المسيح- عليه السلام- وفدائه للعالم، أو حياة الأجيال من خلال موته، فبالرغم من أنَّ المسيح-عليه السلام- قد صلب إلا أنهم لم يصلبوا الحقَّ المتمثَّل في الموروث المسيحي: الصَّلْب والفِداء والحياة من خلال الموت، وقد استغل بلند شخصية المسيح- عليه السلام- في الإفصاح عن تجربته الذاتية، وفنائه في سبيل بعث أمته، متحمِّلاً في سبيلها شتى ألوان العذاب.

ويستحضر بلند شخصية يهوذا وخيانته للمسيح في المقطع الذي يقول:

"يا مَنْ وقفتَ تشير ... أنت

يا مَنْ...

يا مَنْ وقفت مع العيون القاتمات

تشير .... أنت

يا مَنْ وقفت وراء إصبعك الخؤون

تصرُّ... أنت... أجل وأنت

هلاّ ذكرتَ بأننا

رغم القيود تشدّنا

رغم الليالي الحالكاتِ تدور في داري ضنى

رغم الخطى المتنصّتات

تلصُّ من بيتي السَّنا"[2].

أمامنا نصّ شعري يتناص مع قصة خيانة يهوذا الأسخريوطي-تلميذ المسيح- الذي وشى به بتحريض من اليهود وأسلمه للرومان الذين أرادوا قتله، وهو

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، 491-492.

(2) نفسه، ص 242، 243.

شخصية اتخذها الشعر المعاصر رمزاً للجريمة، وللخيانة والسقوط[1].

إنَّ من يتفحص النص الشعري يجد أن المتكلم هو المسيح الجديد-بلند- يعاتب ويؤنِّب يهوذا على خيانته، وهنا يصبح يهوذا رمزاً لرفاق الشاعر الذين خذلوه، إذْ إنهم عاهدوه فخانوا ووعدوه فنكثوا، وعلى هذا الأساس يكون بلند قد حقَّقَ تعبيراً لافتاً للنظر عن منعطفات السّقوط والخِسَّة والجريمة في تجربة الإنسان المعاصر.

ولم يقتصر الحيدري على استحضار الشخصيات الدينية بل يستحضر أيضاً بعض الأماكن التي تحمل بعداً دينياً حيث يستحضر"سدوم"[2] مثلاً إذْ يقول:

"ويوم أن غادرتُها
كانت "سدوم" امرأةً لعينةْ
تسقط في كآبة خرساءْ...."[3]

إنَّ سدوم الواردة في الأسطر السابقة هي إحدى البلدان التي سكنها النبي لوط عليه السلام، والتي لحق بها الدمار تماماً جرَّاء الأفعال القبيحة التي كان يقترفها قوم لوط، وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك في قول ﴿ وَإِنَّ لُوطاً لَّمِنَ الْمُرْسَلِينَ * إِذْ نَجَّيْنَاهُ وَأَهْلَهُ أَجْمَعِينَ * إِلاَّ عَجُوزاً فِي الْغَابِرِينَ * ثُمَّ دَمَّرْنَا الآخَرِينَ:﴾[4].

فعندما أراد بلند أن يصف الدمار الذي حلَّ بمدينة بيروت إثر الحرب الأهلية الشعواء لم يجد إلا "سدوماً" ليعبر بها عن بيروت، وسدوم القديمة دُمرت بسبب

---

(1) زايد (علي عشري)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص130.

(2) تقع هذه البقعة إلى الشمال من البحر الأحمر، وقد دلت الدراسات الأثرية أن تلك المدينة في منطقة البحر الميت، على طول الحدود الأردنية الفلسطينية، وقد أصابت ما أصابت من القلب الصوري والمعنوي والقذف بالحجارة حتى صارت بحيرة خبيثة، ومن الجدير بالذكر أنها سميت بهذا الاسم لأن قاضيها كان يقال له سدوم، انظر حول ذلك: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج2، ص 226.

(3) الحيدري (بلند)، السابق، ص610.

(4) سورة الصافات، الآيات 133- 136.

أفعال أهلها المشينة، وهاهي سدوم المعاصرة تُدمَّر بأيدي أهلها، والمتأمل في هاتين العبارتين يجد أن الطرفين قد اشتركا في عملية الدمار، وإن كان الطرف الأول لم يقم فعلاً بعملية الدمار إلا أنه جاء جزاء بما كان يقوم به من أعمال.

وقد شكل هذا تناصاً دينياً خدم البعد الدلالي بشكل مثير، مما يسَّر على المتلقي عملية الفهم وإدراك المغزى الذي يهدف إليه الشاعر.

2. 2 التّناص التاريخي:

يُعدُّ التّناص التاريخي أحد نماذج التّناص الهامة التي تثري النص، وتغني التجربة المعاصرة، وهذا النموذج يعني: "تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للقصيدة، تبدو مناسبة ومنسجمة لدى الشاعر مع السِّياق العام للنص الشعري"[1].

وقد عرف شعر الحيدري هذا النموذج من التّناص، وستتناول الدراسة نصوصاً شعرية بدا فيها التّناص جلياً بكل ما تؤديه الأخيرة من دلالة، ففي قصيدة له بعنوان "عودة الضحية" يقول:

"في أرضٍ ما اتَّسعتْ
إلا
لصدى صوت الحاكم باسم الشيطان
يصيح: بأن لا
لا شيء سوى ظلي... لن أبقي شيئاً.
إلا ظلي
وبريق السيف المسلول
ودماً مطلول
وصدى صوتي: ثق أني
سأعلق رأسك في باب القلعة

---

(1) الزعبي (أحمد)، السابق، ص25.

وسأقلع عينيك
أقص يديك
ولن أسمح أن تسكب من أجلك دمعة
وسأبقى الليل الجاثم في كل دروب الضيعة
لكني يا حجاج
وكما تعرفني
سأظل بصيصاً يتفيؤ وعداً في ضوء الشمعة
قد يصبح شمساً، قمراً، نهراً
فجراً يبزغ من عيني مشنوق في باب القلعة
فأنا أعرف أن القاتل
إذ يستنجد بالمقتولْ
يوسع في ذاكرة الدنيا
خبراً عن زمنٍ مجهولْ
زمنٍ يتمنّى القاتل لو كان هو المقتولْ
يا جلاد... اقتله.... اقتله... اقتله
انثر لحم سعيد بن جبير
في كل دروب الضيعة
لذئاب الضيعة
لكلاب الضيعة
فأنا وحدي الموقظ في موتك مجدي
وأنا وحدي
سأضيء دروب الحي
بعيني جلادٍ أو سجانْ
سأمدّ بأرض من عتمة الفي قبر
ولألف مكان
وأنا وحدي الخارج من معنى

في زمنٍ محكوم بزمانْ
وسألتفّ عليك طحالب صفراً كالبهتان
وسأقطع كل لسان يسأل عن ابن جبير
في خطب الجمعة
لكني يا حجاج
وكما تعرفني... سأظلّ هنا... وهناك
وفي ألف مكان
وعداً.... رعداً.... غيماً
مطراً تخضرُّ به النّعمى
وسأوقظ في موتك حتفي
وسيكبر تاريخ من جرح في كفي
من زمن مجهولْ"[1].

هذه قصيدة تتناص في مضمونها مع قصة الحَجّاج بن يوسف الثقفي وقتله سعيد بن جبير... ففي الوقت الذي يصبح فيه الحجاج القديم معادلاً تراثياً لشخصيَّة الحَجَّاج المعاصر، يكون سعيد بن جبير معادلاً تراثياً للشاعر، ولكل المضطهدين من أبناء شعبه.

وقد استدعى الحيدري شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي-والي العراق- وقتله سعيد بن جبير، لتتداخل وتتناص مع قصيدته التي تجسد ظلم السلطات، وبطشها بالشعب، وسفكها الدماء.

وكان سعيد بن جبير قد خرج على الحَجَّاج بن يوسف وحاربه بسيفه أولاً في صفوف عبد الرحمن بن الأشعث، ثم لمَّا قُضي على ابن الأشعث ظلَّ ابن جبير يحارب الحجاج بكلماته، مقدِّماً حياته قرباناً على مذبح كلمة الحقّ في وجه الحَجَّاج، ومقتنعاً من أن جهاده لن يذهب سدى، وأنه إذا استُشهد فإنّ كلماته ستبقى بعده سيفاً يصرع كل حجاج[2]، على مرِّ الزَّمان.

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص761- 764.

(2) زايد(علي عشري)،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 341.

ومن الملاحظ أن القصيدة تبدأ بصوت الشاعر، وكأنه يتهيأ لسرد رواية حدثت في زمنٍ ما، يبدو هذا واضحاً في مطلع القصيدة، فها هي الأرض تضيق ولا تتَّسع إلا لذلك الصدى المرتد جَرَّاء الصَّوت الذي يطلقه الحاكم الظالم المستبد، بأن لا حاكم غيره، ولن يُبقى غيره، إلا السيف المهلك الصارم الذي يولِّد الدِّماء المسفوكة، وإلا صدى صوته القائل: "سأعلِّق رأسك في باب القلعة، وسأقلع عينيك، أقصُّ يديك جاعلاً منك عِبْرة للآخرين، ولعل كلمة صدى هنا تنمِّي عن مدى الخرس الأبله الذي يعيشه الشعب.

ويظهر صوت سعيد بن جبير معلناً التحدي بأنه سيظل كبصيص الضوء المنبعث من الشمعة؛ أي أملاً منشوداً يبعث الحرية المنشودة للأجيال المقهورة، وهذا ما ينطبق على شخصية سعيد بن جبير المعاصر، فهو يتحمل أي شيء في سبيل ميلاد عهد جديد يبعث الأمل الدفين في نفوس الآخرين.

ويعود صوت الحجاج من جديد آمراً جلاده بقتل ابن جبير، هاتفاً بألفاظه المألوفة: يا جلاد اقتله، أو يا جلاد اقطع عنقه، ولا يكتفي الحجاج بذلك، وإنما يأمر بأن يُنثَر لحم ابن جبير في كل دروب البلدة، وبموت الأخير يوقظ الأول مجده، فموته رهبة للآخرين، ويمضي الحجاج بقوله: "سأضيء دروب الحي بعيني جلادٍ أو سجَّان، سأمدّ بأرضي من عتمة الفيْ قبر..."إلى غير ذلك من عبارات وتهديدات الحَجَّاج المرعبة.

ويعود صوت ابن جبير معلناً من جديد، بأن في قتله ولادة للأمل الذي يصبو إليه الآخرون، وسيزرع الخوف في قلب الحَجَّاج، وهذا ما حدث فعلاً، لأن سعيد بن جبير، وقبل أن يُقتل بلحظات، كان قد دعا ربَّه قائلاً: "اللهمَّ لا تسلطه على أحدٍ من بعدي" وبقتله تحولت حياة الحَجَّاج إلى جحيم، حيث كابده الندم والخوف لسفكه دم ابن جبير، وتشير الروايات إلى أنّ الحَجَّاج مات بعد أربعين يوماً من قتله ابن جبير، أمضاها في صراعٍ مع الخوف والندم.

وكما أسلفت فإن الحَجَّاج ما هو إلا قِناع استدعاه بلند من عمق التاريخ، ليعبر به عن ظلم وسخط وقهر السلطات وقتلها شيوخها وعلمائها ووعاظها؛ فالحَجَّاج المعاصر ما هو إلا صورة مستنسخة عن حَجَّاج العصر الأموي، في حين

يكون سعيد بن جبير رمزاً لكل واعظٍ ومرشدٍ ومثقف يبحث عن الحقّ والعدالة فَيُحاسَب ظلماً وبهتاناً.

فإذا كان سعيد بن جبير القديم قد استبدل السيف بالكلمات في محاربة الحجاج، فإنَّ سعيد بن جبير المعاصر- الحيدري- ظلَّ يحارب الحَجَّاج المعاصر بالسِّلاح نفسه- الكلمات- وهي سلاح اشترك الإثنان في حمله.

وثمَّة مثالٌ آخر على هذا النموذج يظهر في قصيدته المعنونة بـــ "أأعود لمن" يقول:

"ماذا أُبقيتَ لأهلك
يا أبرهة الأشرمْ
غير ظلالٍ عمياء
تجوس زوايا الحي المهجورهْ
وغير ليالٍ سودٍ تتآكلُ
ما بين الوحل وبين الدمْ
يا أبرهة الأشرمْ
ماذا أورثنا دمنا المطلول
على مد الأيام لعام الفيلْ
أكثر من وجهك محفوراً
في عيني امرأةٍ ثكلى ودماء قتيلْ
يا أبرهة الأشرمْ
ها إني إذ أهجر أرضكْ
استرجع عبر خطى تتناثر في الغربةِ
أرضي
ها إني إذ أحمل رجليَّ بكفي
وأهرب من بعضٍ فيَّ إلى بعضي
أتلمّس في زمنٍ آخر
عمراً لن يعرف وجهك في الجرمِ

ولا في البغضِ
ولا في كل حروف السين الممتدهْ
في السيفِ وفي السكينِ وفي السهمِ
ولا في جرحِ غارٍ بعيداً... حتى العظم
العظم المتهرئ المعلن
عن موتي
عن حنجرك المتلبس بالجرمِ
قُربَ شهادة قبر هرمِ
أتقول: تعود غداً...؟!
أأعود لمن...؟! ألبيتي...؟!
ألجثة طفلٍ ميت...؟!
ألكومة أحجار مُسخت أطلالاً
تجهش في الصمت...؟!
ألطفلهْ...؟!
بالأمسِ هنا... أدركتُ بها الدنيا
يقظة فله
ردة خصلهْ
دمعة امرأة ما زالت تحلمُ
أن تبقى عالقة في ضحكة طفلهْ
يا أبرهة الأشرمْ
يا خرساً في شفتي شعبِ أبكمْ
يا جرحاً يلهثُ في صمتي
أأعود لأبحث عن بنتي
عن بيتي
في كومة أحجارِ...؟!
في غمرة نار ودخان، لن أعرف وجهي فيها

إلا فيك... وإلا في عاري
أتركني يا أبرهة الأشرمْ
هاإني ... أحمل رجلي بكفيّ
وأرحل عبر بحارٍ... وبحارِ
عبر سماءِ
لن أسأل فيها من أين يجيء نهاري؟
أأعود لبيتي؟
ألطفل ميت...؟!
أأعود لأبحث عن بقيا خدعهْ
أحلام في فلّهْ
عن ضحكة امرأة تكلى في عيني طفلهْ...؟
كلاّ ... كلاّ
يا أبرهة الأشرمْ
متْ فيَّ لاحيا
متْ فيَّ لكي أصبح أكبر من موتي
أكبرَ
من بعض خطى تتآكل ما بين الوحل
وبين الدمْ
وخطايا أبرهة الأشرمْ"[1].

يمثل النص الشعري السابق تناصاً مباشراً مع قصة أبرهة الأشرم وغزو الكعبة المشرفة[2]، عندما أخذ برأيه في غزوها وهدمها، فجاء على رأس جيش جرار، يمتطون الفيلة (لذلك سُمّوا أصحاب الفيل) ولمّا وصل جيش أبرهة البيت العتيق، أرسل الله سبحانه وتعالى عليهم طيراً ترميهم بحجارة ملتهبة بالنار. حتى

---

(1) الحيدري(بلند)، السابق، ص 793-797.

(2) هو حاكم اليمن واسمه (أبرهة الحبشي) تابع للنجاشي حاكم الحبشة، انظر حول غزوه الكعبة: القرشي، (إسماعيل بن كثير)، السابق، ص153- 158.

آلوا إلى مصير العَدَم، وقد ذكر القرآن الكريم هذه القصّة، قال تعالى:﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ ۞ أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ ۞ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْراً أَبَابِيلَ ۞ تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ ۞ فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ﴾ [1].

لذلك يحقّ لنا القول: إنّ شخصية أبرهة الأشرم تُمثّل رمزاً لكل حاكم لا يُخلِّف إلا ويلات الحرب والدَّمار والدِّماء والنكبات على شعبه، وأبرهة الأشرم بفعلته تلك، قد هدم مملكته، وحفر في عينيه قبور شعبه، وأورثه ذُلاً ومهانة لا تمحوهما السنون.

أما ضمير المتكلم في النص الشعري فيبدو أنه الشاعر نفسه، يخاطب أبرهة الأشرم- المعاصر-الذي لم يخلِّف وراءه إلا المدن الخراب، وجثث القتلى، والدموع المترقرقة في عيني امرأة ثكلى، بفضل حروبه التي لا تنتهي.

ويظهر صوت-بلند- بكل شفافية عندما يهجر أرض أبرهة- المعاصر- فارّاً بجِلْده إلى زمن لا يعرف جرائم أبرهة- المعاصر- المتمثلة بالقتل والخراب والدمار والأسر والنفي والتشرد.

إن همّ- بلند- هنا ليس همّاً فردياً، وإنما هو هم جمعي، وإن كان يتحدث بضمير المتكلم المفرد، وهذا الأمر يمكننا أن نستشفه في أجزاءٍ غير قليلة من النص الشعري، فها هو يعلن باسمه وباسم المشردين المنفيين المضطهدين الذين غُمِرت وجوههم بغبار التطواف والترحال والمنفى، والذين لم يعد لهم في وطنهم ما يتلهفون عليه- يعلن ألا عودة إلى وطن أمسى أطلالاً، تعطّلت لغة كلامها، فأخذت تنتحب في صمتها.

وتشير الدراسة إلى أن هذا التّناص قد خدم النص الشعري دلالياً، كما أنه خدم الفكرة التي سيطرت على الحيدري، فأوصلها إلى المتلقي بكل دلالاتها وأبعادها، وبناءاً على هذا؛ فإن استدعاء الحيدري لشخصية أبرهة من عمق التاريخ لم يكن هامشياً، وإنما رأى- بلند- حِدّة التقارب بين الشخصية القديمة، والشخصية

---

(1) سورة الفيل.

المعاصرة، بكل ما فيهما من معاني التعسف وعشق الحروب التي لا طائل منها إلا النكبات والموت والدمار والخراب.

ويمضي بلند في استدعاء الشخصيات من عمق التاريخ فثمة مثال أخير يبدو في قوله:

"وأصيلة إذ تحيا ... نحيا
صارت تفهم سرَّ الدمعة والضحكة في عينيك
وصارت تعرف من قطَّع كلَّ أصابعي العشر
ومن ألقى في النهر الحلاج
ومن دارس رؤايا"[1].

إن من ينعم النظر في هذه المقطوعة يجد أن الشاعر قد شخَّص من مدينة "أصيلة"[2] فتاةً حسناء، أخذت تدرك الأمور شيئاً فشيئاً... والذي يهمنا في هذا الصدد هو قوله: "ومن ألقى في النهر الحلاج".

فقد لجأ الحيدري إلى التراث الصوفي ليستلهم من مأساة الحلاج الدلالة التي يودّ إيصالها إلى المتلقي، فالحلاج شخصية تاريخية صوفية لها أفكار في إصلاح المجتمع، وفي سبيلها أُدين ظلماً وحكم عليه بالموت، بعد أن قُدِّم للمحاكمة التي استمرَّت تسع سنوات، وقد وُصِفت تلك المحاكمة بأنها ظالمة، فوقَّع الخليفة المقتدِر قرار إعدامه، وكان ذلك يوم الثلاثاء في الرابع والعشرين من ذي القعدة سنة 309هـ الموافق 26 مارس سنة922م، وجيء بالحلاج فضُرب ألف سوط، وصُلب

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص744.

(2) أصيلة هي مدينة في المغرب، كانت ملتقى لأدباء وشعراء من بينهم شاعرنا- بلند الحيدري- الذي أقيمت باسمه حديقة في القصبة (وهي من معالم أصيلة السياحية) والشاعر الكونغولي تشكايا أوتامسي والذي أقيمت باسمه كذلك حديقة تقع في المكان الذي كان يتمدد فيه مطعم بيبي، وفي هذه القصيدة يرثي بلند صديقه تشكايا أوتامسي، انظر: www.googel.come مؤسسة منتدى أصيلة، أصيلة، طلحة جبريل. 2005/8/10.

أياماً وهو لا يزال حياً بعد أن قُطِّعت أطرافه، وصُبَّ الزيت على جسده وأُحرق بالنار ثم أُلقي برماده من أعلى المئذنة في نهر دجلة[1].

والحيدري إذْ يوظّف شخصية الحلاج في هذا النص الشعري يعلن أن قرية أصيلة صارت أكبر مما كانت عليه، فقد أصبحت تفرّق بين الحقّ ونقيضه، وأصبحت تعرف القَتلة، والظّلمة، والمراوغين الذين يصلبون كلمة الحق، ليمنعوها أن تولد في النور.

إذاً، فالحلاج معادل تراثي لكلِّ ذي فكرة نيِّرة، يذوق صاحبها العذاب والهوان في سبيل بقائها وخلودها، فمتى ما ذُكر الحلاج ذُكرت مأساته، التي أصبحت ذات بعد دلالي في الأدب العربي، فهل يمكن اعتبار "تشكايا أوتامسي" صاحب الكلمة المفعمة النيِّرة... هو الحلاج المعاصر الوارد ذكره في المقطوعة الآنفة الذِّكر...؟ أم أنّه قناع للحيدري بعينه؟ بدليل السطر الشعري الأخير "ومن دارس رؤايا"... ربَّما كان ذلك.

ولم يقتصر بلند الحيدري على استدعاء الشخصيات القديمة بل قام باستدعاء شخصيات حديثة عبَّرت عن تجربته الذاتية كما عبَّرت عن تجربة الآخرين، فقد لجأ إلى استدعاء شخصية جيفارا يقول:

"ضحك تروتسكي
رُزِمت ضحكته الخرساءْ
شُحِنت في علبِ ملساءْ
خُتِمت
يحيا... يحيا
زارت كل موانيِ الدنيا
صارت في هذا الميناءْ
بيتاً
صارت في عُنْف مدينتنا قديسة حُبٍّ

---

(1) انظر ابن زنجي، ذكر مقتل الحلاج، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 1998، ص 15-24.

وفداءْ
يحيا تروتسكي .. يحيا... يحيا
يُبعث في أقداح الويسكي
فشربنا نخب تروتسكي
وسكرنا
صرنا أغنية
حانات، قيثارا
لنغني فِي موتك، جيفارا
ولنضحك من موتك، جيفارا"[1].

من الملاحظ أن الشاعر قد اختار شخصية جيفارا لأنها مرتبطة بالثورة ضدّ الظُّلم والتَّسلط، فهي شخصية أشعلت لهيب الثورة في أمريكا اللاتينية من أجل تحقيق العدالة والمساواة؛ وبسبب هذا المبدأ قُتل جيفارا ليغدو بعد ذلك رمزاً من رموز الثوار على الظلم.

لقد اعتبر بلند الحيدري- جيفارا-التجسيد الحي لعالَمه المثالي ولعالَم الأحرار والشُّرفاء من كلِّ بقاع الأرض الذين يكونون مستعدين للموت في سبيل إرساء الحرّية ومحاربة الظلم وتحقيق العدالة للأجيال القادمة مؤمنين بالخلاص لأن "الثورة عُبور من خلال الموت"[2].

2. 3 التّناص الأدبي:

يُعدّ التّناص الأدبي من النماذج المحبَّبة لدى الشعراء المعاصرين، الذين شُغفوا به إلى حدّ الإنبهار، ممَّا جعل شعرهم يشغل حيزاً واسعاً منه.

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، انظر القصيدة كاملة، ص557- 565.

(2) الرواشدة (سامح) شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1996م، ص85.

وهذا التّناص يعني: "تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة شعراً أو نثراً مع النص الشّعري الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر أو الحالة التي يجسّدها ويقدمها في شعره"[1].

وليس غريباً أن تكون شخصيات الشعراء- من بين الشخصيات الأدبية- هي الأقرب إلى نفوس الشعراء وأفئدتهم، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية وعبَّرت عنها، وكانت ضمير عصرها وصوته[2].

ولم يفتقر شعر- بلند الحيدري- إلى هذا النموذج من التّناص، بل استطاع أن يوظّفه في بعض قصائده توظيفاً ينسجم ورؤياه الشعرية، وستعرض الدراسة لبعض النماذج الشعرية الدالة على ذلك، ففي قصيدة له بعنوان "إلى خليل حاوي"[3] نجده قد ضمَّن فيها بعضاً من الأسطر الشعرية المقتبسة من قصيدة "البحار والدرويش"[4] لخليل حاوي، وترى الدراسة أن تعرض هذا التناص على شكل مقاطع، حيث يمثل المقطع الأول قول الحيدري:

"واجمعْ في فوهةِ سوداء لبركانٍ صارخ
صوتك...
وأعلن موتك
لِمَ ماتْ...؟!

---

(1) الزعبي (أحمد) السابق، ص42.

(2) زايد (علي عشري)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 173.

(3) الحيدري (بلند)، السابق، ص 643.

(4) حاوي (خليل)، ديوان نهر الرماد، دار الطليعة، بيروت، ط3، ص9، وفي هذه القصيدة رسم خليل حاوي الشكل التخطيطي لشخصية السندباد، فالبحار يحمل الكثير من ملامح السندباد، المغامرة، والبحث عن الذات، والشعور الدائم بعدم الاستقرار، أما الدرويش فقد رمز به إلى ما في الشرق من عراقة وفي نفس الوقت من ثبات وعزوف عن المغامرة وخوف من خوض المجهول، فهو المقابل الرمزي للبحار رمز المغامرة المتجددة الحية، والارتياد الدائم للمجهول، انظر: زايد (علي عشري)،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 308-309.

لن تغاويني المواني النَّائياتْ
بعضها طين محمَّي
بعضها طين مواتْ"

إنَّ الأسطر الشعرية الثلاثة الأخيرة اقتباس من قصيدة خليل حاوي الآنفة الذكر حيث يقول:

"خلِّني أمضِ إلى ما لستُ أدري
لن تغاويني المواني النَّائيات
بعضها طينٌ محمَّي
بعضها طين مواتْ"

لا بدَّ من ذِكْر أنَّ قصيدة بلند الحيدري هي رثاء لخليل حاوي، فبعد أن يقول بلند الحيدري: "وأعلن موتك، لِمَ مات؟!" يعمد إلى اقتباس بعضٍ من الأسطر الشعرية للمرثي، وهذه الأسطر الشعرية جاءت عند حاوي على لسان البَّحار، الذي يشكل وليد نزعة الفنّان إلى الكشف وإلى الارتياد، وإلى الإبحار الدائم في بحار المجهول[1]، دون خوف من المصاعب التي قد تواجهه.

أما المقطع الثاني فيظهر في قول الحيدري:

"ما أروع صمتك
إذ يعلن موتك
لِمَ مات...؟!
خلِّني للبحر، للرِّيح، لموتٍ
ينشر الأكفان زُرقاً للغريقْ
مُبحرٌ ماتت بعينيه منارات الطريقْ"

وهذا يمثل اقتباس من قصيدة حاوي الآنفة الذكر يقول:

"خلِّني للبحر، للرِّيح، لموتٍ
ينشر الأكفان زُرقاً للغريقْ

---

(1) زايد (علي عشري)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص309.

مبحرٌ ماتت بعينه منارات الطريقْ".

فالبحّار عند حاوي ينشد حرارة التجربة الحية ومعاناتها، ومن ثم فإنه ينطلق حاملاً خيبة أمله، بعد أن انطفأت في عينيه هذه المنارات الجديدة التي كان يمنّي ذاته بأن يجد عندها شيئاً يروّي ظمأه، ويُشبع تطلّعه الدائم، ولكنه يمضي إلى غير غاية[1].

أما المقطع الأخير الذي يحدد الاقتباس فيتمثل في قول بلند:

" ... فأنا إذْ أرفض موتك

أعلن موتي

لِمَ مات...؟!

شرَّشت رجلاه في البحر وباتْ

ساكناً

يمتصُّ ما تتضحه الأرض الموات

في مطاوي جلده ينمو طفيليُّ النباتْ"

وهذا ما نجده عند حاوي في قوله:

" ... حَلَقاتٌ حلقاتْ

حَولَ دَرويشٍ عتيقْ

شرَّشتْ رِجْلاه في الوحْلِ وباتْ

ساكناً، يمتصُّ ما تتضحه الأرض الموات

في مطاوي جلده ينمو طفيليُّ النباتْ".

لقد جاء هذا المقطع على لسان الدرويش، فبعد أن قدّم لنا البحّار في تلك الصورة المتدفّقة بالحياة والمعاناة الحية، يقدم لنا الدرويش في هذه الصورة المقابلة– كما يظهر في الأسطر الشعرية – فنحن نرى أن الدرويش قد تقوقع على ذاته داخل صدفة القيم الثابتة التي بلغ يقينه بها حدّ الجمود، محتمياً بهذه الصَدَفة من رياح

---

(1) زايد (علي عشري)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 310.

التّجدد التي تعصف بالخارج، وممّا تضطرم به الحياة حوله من عرامة وجَيَشَانَ لا يهدأ لهما أوار[1].

من خلال ما سبق يمكننا أن نستشف السِّرَّ الذي توارى خلف هذا الاقتباس، يكمن في أن شاعرنا قد رأى في تجربة خليل حاوي المتمثلة في "التعبير عن مرحلة من أهم مراحل تطوره الشِّعري والفكري وهي مرحلة بحثه عن ذاته عَبْر مجموعة من المغامرات الوجودية"[2] تجربته.

ويبدو أن بلند قد أُعجب بفكرة البحَّار والدرويش التي رأى فيها بُعْدَين من أبعاد ذاته المتصارعة، فالبحَّار يمثل الكشف والاطّلاع والخوض في غياهب المجهول، أمَّا الدّرويش فيمثل محصِّلة المواريث التي أسهمت في تكوين الشاعر عاطفياً وفكرياً وروحياً فأصبح بحكم ما في هذه المواريث من قِيَم ثابتة عَزوفاً عن المغامرة[3].

ومثلما تمزَّق خليل حاوي بين هذين البُعْدين من أبعاد ذاته، بلغ به حدَّ الانشطار إلى شخصيتين: الأولى متمثلة في البحَّار، في حين تتمثل الأخرى في الدَّرويش[4]، نجد أنَّ التَّمزّق ذاته قد غزا شاعرنا لينشطر هو الآخر إلى شخصيتين متناقضتين، إلا أننا نرى أن شخصية البحَّار، هي الأقرب إلى نفسية بلند، يعززنا في ذلك أنه اقتبس مقطعين للبحار، ومقطعاً واحداً فقط للدرويش. وثمة نموذج يتمثل في قوله:

"أسمع صوت الباعة

تعلن

عن تاريخٍ معروضٍ للبيعِ وعن زعماء

تألق أوجههم كالأحذية اللماعة

---

(1) زايد(عشري)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص309-310.

(2) نفسه، ص 307.

(3) نفسه، ص 309.

(4) نفسه، ص 309.

عن قتلى تسأل عن مقبرةٍ

وسبايا

وخطايا

تتململ في خطب الحَجَّاج وسيف السَّفاح"[1].

يبدو التّناص واضحاً في السطر الأخير من المقطوعة المدونة أعلاه، ففي ذلك إشارة إلى خُطَب الحَجَّاج بن يوسف الثقفي، فمن يرجع إلى تاريخ الحَجَّاج يدرك مدى عشقه للدماء ورائحتها، كما يدرك مدى سطوته وجبروته- قولاً وفعلاً- فكان إذا ألقىً خطبة على رعيته أيقظ من قلوبهم سبات الخوف، وليس أدل على ذلك من خطبته المشهورة التي ألقاها في مسجد الكوفة[2]، عندما ولاّه عبد الملك بن مروان العراق، وتحبّذ الدراسة أن تسوق جزءاً منها للدلالة لا غير.

لقد دخل الحجَّاج مسجد الكوفة معتماً بعمامة قد غطَّى بها أكثر وجهه، متقلِّداً سيفاً، متنكِّباً قوساً، يؤم المنبر فقام الناس نحوه حتى صعد المنبر ومكث ساعة لا يتكلّم، وبعد انقضائها، حسر اللثام عن فيه، ونهضَ فقال:

أنـــا ابـــنُ جـــلا وطـــلاّع الثّنايـــا متـــى أضـــع العمامـــة تعرفـــوني

ثم قال:" يا أهل العراق، أمَا واللهِ إنِّي لأحمل الشَّر بحمله، وأحذوه بنعله، وأجزيه بمثله، وإني لأرى أبصاراً طامحة وأعناقاً متطاولة ورؤوساً قد أينعت وحان قطافها، وإني لصاحبها، وكأني أنظر إلى الدماء بين العمائم واللحى تترقرق..." إلى أن ينتهي بقوله:"وإنَّ أمير المؤمنين أمرني بإعطائكم أعطياتكم، وأن أوجهكم لمحاربة عدوكم مع المهلب بن أبي صفرة، وإنّي أقسم بالله لا أجد رجلاً تخلّف بعد أخْذ

---

(1) الحيدري(بلند)، السابق، ص220.

(2) انظر حول هذه الخطبة: صفوت (أحمد زكي)، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)، ص288- 291.

عطائه بثلاثة أيام إلا سفكت دمه، وأنهيت ماله، وهدمت منزله"، إلى غير ذلك من خطبه المرعبة[1].

وهاهي خطب الحَجَّاج المعاصر القاسية المنفِّرة تعجّ بالدماء والخطايا والسبايا مثلما كانت تطفح منها خطب الحَجَّاج القديم الذي لجأ الحيدري إليه ليكون قناعاً لشخصية الحجاج المعاصر الذي يقصد، لأنَّه رأى أنَّ هاتين الشخصيتين متقاربتان في صفة التهديد والترهيب والوعيد قولاً وفعلاً.

وسنعرض لنموذج آخر: يقول بلند في قصيدة له بعنوان "السبي":

"هو الزمن الصعب .... بيروتْ
شقِّي رِداكِ
وطوفي بعري صباكِ
بلادي
وكل بيوت كرام بلادي
وكل الصحارى
وكل البوادي
وقولي: أشهدوا أهل بيتي اشهدوا
فبيروت قد أكلت ثديها
وبيروت مات بنوها على صدرها"[2].

على الرغم من أن السطر الشعري ما قبل الأخير ورد في حالة الإثبات فإنه

---

(1) انظر: المصدر نفسه، خطبته بمكة بعد مقتل ابن الزبير، ص287، وخطبته وقد سمع تكبيراً في السوق، ص291، وخطبته وقد قدم البصرة، ص292، وخطبته بعد وقعة دير الجماجم، ص293، وخطبة له بالبصرة، ص295، 296، وخطبة في أهل العراق يصارحهم بالكراهية، ص297، وخطبته حين أراد الحج، ص 298، 299.

(2) الحيدري (بلند)، السابق، ص615.

يمثل إشارة إلى المثل القائل "تجوع الحرة ولا تأكل بثديها"[1] أي لا تكون ظئراً وإن آذاها الجوع[2].

ولكن مدينة بيروت أصبحت ظئراً فقد أكلت ثدييها المؤجرين للسياح، بينما يموت بعض أهلها على شواطئ بحرها، هل يقصد الحيدري أنَّ بيروت قد تآمرت مع المتآمرين على نفسها دون أن تعلم، فأصبحت فريسة غَضَّة بين أيديهم..؟

ربّما....! إنَّ الحيدري أراد أن يوصل دلالة إلى المتلقي محورها الأساس هو الذل الذي أسدل ستاره على هذه المدينة ولا سيَّما زمن الحرب الأهلية التي نشبت فيها والتي أدت بدورها إلى احتراق المدينة، لتدرك بعد ذلك كل المتآمرين الذين استضعفوها فوصفوها، لذا فقد وُفِّق الحيدري في توظيف هذا المثل الذي أعانه على إبداء الدلالة.

ويرد التّناص الأدبي كذلك في سياق قصيدة بعنوان "موت شاعر"[3] التي ترجّح الدراسة أنَّ الشاعر المقصود هو أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبي؛ لاحتواء القصيدة على قرائن كثيرة دالة على مقتطفات من حياته وشعره، نأخذ على سبيل المثال قوله:

"ومضى يستعطف الكأس فما
أنقذته
من دياجير دجاه".

---

(1) الميداني (محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري)، مجمع الأمثال، حققه وضبط غرائبه وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، ص122، وأول من قال ذلك هو الحارث بن سليل الأسدي وكان حليفاً لعلقمة بن خصفة الطائي، فزاره فنظر إلى ابنته الزباء، فأعجب بها، وتقدم لخطبتها، للمزيد انظر الصفحة نفسها وما بعدها.

(2) نفسه، ص122.

(3) الحيدري (بلند)، السابق، ص102- 104.

وفي ذلك إشارة إلى قول المتنبي:

أصخرةٌ أنا مالي لا تغيّرني هذي المـــدام ولا هـــذي الأغاريـــد[1]

هنا نلمح التشابه الذي يصل إلى حدّ المطابقة بين القولين.

وقوله:

أين الجرح الذي كان له

مدية لم تدر ما طعم دماهْ

كيف أصبحت نشيداً خالداً

ليست الدنيا سوى بعض صداهْ

إنَّ السطرين الأخيرين يشيران إلى قول أبي الطيب:

وما الدهر إلا من رواة قلائدي إذا قلت شعراً أصبح الدهر مُنشدا[2]

ولعلّ الحيدري قد رأى في حياة المتنبي مرآة لحياته لذا نحسّ أنه يتحدث عن ذاته في بعض ثنايا القصيدة مستفيداً من تجربة المتنبي الشعرية التي كانت كسجلٍّ حافل لحياته.

2. 4 التّناص الأسطوري:

لا بدّ أولاً من توضيح مدلول كلمة أسطورة لغةً: "فالأسطورة والجمع أساطير هي الأباطيل، والأساطير: أحاديث لا نظام لها، واحدتها إسطار أو إسطارة، والأساطير: هي الأباطيل والترهات أيضاً"[3].

أما في الاصطلاح فيمكن أن تُعَرَّف على أنها: "قصة أو حكاية رمزية بسيطة ومؤثِّرة، تلخِّص عدداً لا ينتهي من المواقف المتشابهة قليلاً أو كثيراً، وبالمعنى

---

(1) المتنبي (أحمد بن الحسين)، ديوانه، بشرح أبي البقاء العكبري، المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ج1، ص40.

(2) نفسه، ص 290.

(3) ابن منظور، لسان العرب، م4، مادة " سطر"، ص 363– 365.

الضيّق للكلمة تترجم الأسطورة قواعد السلوك عند جماعة اجتماعية أو دينية بعينها، وتنتمي بالتالي إلى العنصر المقدّس الذي تكونت حوله هذه الجماعة، والأسطورة لا مؤلّف لها، ويتعين أن يكون أصلها غامضاً إلى حدٍّ ما"[1].

وقبل أن ندرس التناص الأسطوري في شعر بلند الحيدري–لا بدّ من توضيح معنى التناص الأسطوري وهو: "استحضار الشاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياقات قصيدته، لتعميق رؤية معاصرة يراها الشاعر في القضية التي يطرحها، فيستعين بأسطورة ما تعزز هذه الرؤية، بحيث يأتي هذا التناص أو التوظيف أو الاستعانة بالأسطورة منسجماً مع سياق القصيدة وفيه إثراء وتجديد وتعميق للأبعاد الفكرية والفنية فيها"[2].

لقد ظهر التناص الأسطوري في شعر بلند الحيدري منذ بواكيره الأولى، وستقوم الدراسة بجلب الأمثلة التي تدلّل على هذا النوع.

نأخذ مثلاً قوله في قصيدةٍ له تحمل عنوان "برومثيوس"[3].

---

(1) هلال (هيثم)، أساطير العالم، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص6.

(2) الزعبي (أحمد)، السابق، ص95.

(3) ابن الطبطان لابيتوس من الأوقيانوسة كليميني، اسمه يعني" الفكر المتقدم" شقيق أطلس وابيميثيوس ومينوتيوس، عندما عهد زيوس إلى بروميثوس وابيميثيوس بخلق البشرية والحيوانات، صنعا البشرية من طين وماء على شاكلة الآلهة، منح أبيميثيوس الحيوانات الأخرى كل مل يملكه الإنسان، فعمد برميثيوس إلى منح الإنسان النار حتى يتفوق على الحيوانات، تبنى برميثيوس قضية الإنسان ضد الآلهة، ولذلك انتزع زيوس النار من الإنسان، ولكن برمثويوس قام بسرقة النار من السماء في قصبةٍ وأعادها إلى الناس وطلب زيوس أثر ذلك من ميفيستوس أن يصنع باندورا كعقاب للإنسان، وكبل زيوس برومثيوس على صخرة في جبل، وجعل نسراً يلتهم كبده كل يوم، مر به هرقل وأنقذه من ربقته، ويعتبر برمثيوس واهب الفكر العميق والحكمة، للمزيد انظر: شابيرو (ماكس)، وآخرين، معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود، منشورات دار علاء الدين، (د.ط)، 1999، ص209.

"وكالذّرى
تلك التي لا تُرى
في صمتها القارس غير الرعودْ
أعيش في موتي
وأقتاتُ من سرّي الذي كان فكان
الوجودْ
لا هاجس
يبحث بي عن صدى
ولا غد
يحلم لي بالخلودْ
والليل إن مرّ ولم ينته
لن يسأل الشّكّ
تُرى... هل تعودْ؟
تعود أو لا تعودْ
فليس في مطرحي ساعة
يحصى بها الوقت خداع الوعودْ
هذي يدي
نفضت عنها غدي
وألف وعدٍ راسفٍ في القيودْ
فليحلم النّسر بأمواته
ولتحلم الموتى بسر الخلود"[1].

لقد أعاننا عنوان القصيدة في كشف التناص الذي يشغل حيزاً كبيراً، فالحيدري حينما أراد أن يعبّر عن الغربة التي يعانيها وشعوره القاتل بالعزلة، وليس أدل على ذلك حينما شبه ذاته بالذّرى التي تعاني مرارة التّوحد والصمت والبرد لا يشاطرها في معاناتها أحد، على الرغم من التضحيات الجمّة التي قدمها

---

[1] الحيدري (بلند)، السابق، ص 253- 254.

للآخرين، لجأ إلى توظيف أسطورة بروميثوس، لأنها تلائم في تجربتها تجربته، فوجد في هذه الأسطورة حظّاً طيباً في إثراء تجربته، لأن برومثيوس قدَّم للبشرية خدمة تنعم بها، تتمثل في منحه الإنسان النار، ومع ذلك فقد ظلَّ برميثوس يصارع العذاب وحده، فلم يعره الآخرون انتباهاً، على الرغم مما قدم لهم.

وثمَّة مثال آخر يقول:

"من يدري يا بغدادْ

قد نولد ثانيةً في حلم

عن عنقاء ستُبعث من بعض جذى

ورمادْ

قد نُبعث ثانيةً في أمل يَنتظر الميعادْ"[1].

إنَّ التنّاص الأسطوري في المقطوعة المدونة أعلاه لا يحتاج إلى عظيم جهد ومشقَّة لكشفه فهو يتجلَّى في قوله: "عن عنقاء ستُبعث من بعض جذى ورماد" فالعنقاء[2] التي تحترق فيخرج من رمادها امتداد لها أسطورة أسعفت الشاعر في توضيح الدلالة التي يرمي إليها، إذْ إن هذه الأسطورة كوّنت أملاً في نفسية الشاعر ومدينته، فهما قد يُحرقان(يموتان)، ولكن في موتهما حياة أخرى، عندما يبعثان أملاً للأجيال القادمة في الحُلم بالخلاص.

---

(1) الحيدري(بلند)، السابق، ص339.

(2) نوع من الطيور انقطع نسلها فلا توجد اليوم في الدنيا، وفي آخر ربيع الأبرار في باب الطير عن ابن عباس قال: إن الله تعالى خلق في زمن موسى عليه الصلاة والسلام طائراً يسمى العنقاء لها أربعة أجنحة من كل جانب ووجه كوجه الإنسان وأعطى الله تعالى من كل شيء قسطاً وخلق لها ذكراً مثلها وأوحى إلى موسى أني خلقت طائرين عجيبين وجعلت رزقهما في الوحوش التي حول بيت المقدس وجعلتهما زيادةً فيما وصلت به بني إسرائيل فتناسلا وكثر نسلهما فما توفي موسى عليه الصلاة والسلام انتقلت فوقعت بنجد والحجاز، فلم تزل تأكل الوحوش وتخطف الصبيان إلى أن نبئ خالد بن سنان العبسي من بني عبس قبل النبي صلى الله عليه وسلم فشكو إليه ما يلقون منها فدعا الله عليها، فانقطع نسلها وانقرضت، انظر: الدميري، حياة الحيوان الكبرى، مطبعة المعاهد، ج2، ص 164.

ويمضي الحيدري في توظيف الأسطورة التي تتوافق مع أفكاره ومبادئه والمعاناة التي يصارعها الإنسان المعاصر وهذا ما نلمحه في قصيدته المعنونة بـــ "أوديب"[1].

---

(1) تتلخص هذه الأسطورة في أن لايوس ملك طيبة- اليونانية- وزوجته يوكاستا تخبرهما عرافة معبد دلفي أن ابناً لها سيولد، وقد قدر الله له أن يقتل أباه، ثم يتزوج بأمه، وبعد ولادته قرر أن يتخلصا منه مباشرة، ويأمر الملك أحد اتباعه أن ينبذ الصبي في العراء كي يموت في الفلاة غير أن هذا المأمور قد أدركته رأفة بالصبي فلم يمتثل لأوامر سيده، فأودعه عند راعٍ من مدينة كورنثة فيهرع الراعي إلى ملك المدينة بوليبوس الذي لم يرزق بذريه من زوجه ميروبي، ويقوما بتربيته ويسميانه أوديب ويبلغ الصبي أشده، ويشير إليه بعض شبان المدينة بأنه ليس ابناً حقيقياً للملك والملكة، ويحاول أوديب أن يسبر صحة ذلك، فذهب إلى معبد دلفي ليتعرف على ميلاده، غير أنه يتلقى بنبوءة قتله لأبيه ثم زواجه من أمه، فيهرب من القدر الذي سيلاحقه، فيترك البلدة معتقداً في قرارة نفسه أنه ابن ملك كورنثة وملكتها، ويصل إلى مفترق طرق ثلاثة، إحداهما مفضية إلى مدينة طيبة، فيصادف عربة فيها راكب ومعه تابعوه، فينشب نزاع حول حق الطرق بين أوديب وبين هؤلاء، وفيه يقتل أوديب الراكب وتابعيه إلا واحداً، وهنا كان الراكب أباه الحقيقي، دون أن يدور في خلد أوديب شيء من هذا، ويواصل أوديب المسير إلى طيبة، ولدى وصوله إلى أبواب المدينة تفاجئه مخلوقة أسطورية نصفها بشر ونصفها لبؤة، وكانت تفرض لعنتها على المدينة، ثم تعترض طريق القادمين إليها سائلة إياهم سؤالاً فإن أجابوا وإلا قتلتهم والسؤال هو أحجية من الأحاجي، وحين تسأل أوديب يستطيع حل الإجابة مما يسهم في أن تقذف هذه المخلوقة بنفسها من صخرة كانت فوقها فتموت ويدخل أوديب المدينة ويحتفي به أهلها، لأنه قد خلصهم من تلك المخلوقة، وقد زالت اللعنة عن المدينة ويجعلون أوديب ملكهم، ليزوجوه من أرملة الملك الراحل دون أن يدري أنها أمه بوكاستا، وتنجب له ذكرين وانثيين، وتحل لعنة جديدة على المدينة، فيعم الجفاف والوباء الذي يسبب عقم النسوة، فيهرع الناس إلى قصر أوديب يستنجدون به، وحين استشار عرافة دلفي يعرف أوديب كما أهل المدينة أن الوباء بسبب جريمة ارتكبت، وأن البلاء النازل إنما هو بالتخلص من قاتل الملك ويشرع أوديب في = استكشاف القاتل، وتحدث حوادث مفاجئة، إذ يظهر عراف قد كشف له الحجب، ثم يظهر التابع الذي نجا من القتل، كما يظهر الراعي الذي أعطى أوديب صغيراً إلى ملك كورنثة، وتتجلى الأمور عن الحقيقة فتشنق يوكستا نفسها، ويفقأ أوديب عينيه، ويبتعد

وتصيح يداه
وتطلُّ على ليلِ عيناهْ
وتغور خطاهْ
أحلام سوداء... ومتاهْ
يا ألف سماءٍ... أين اللهْ
أوديب..
مهجور كالليل أنا...
كالصمْت أنا مهجورْ
وهنا
قرب يدي
ملئ غدي
دنياي دجى مقرورْ
بيداء ربداء ونداء مبتورْ
ودهور تتساقط، تجرفها أمواهْ
وأنا الإنسان المغرورْ..
أغور أغور أغورْ
فأين الله...؟!
الجوقة
يا صمتاً في الروح المقرورهْ
يا مدة أيد مبتورهْ
اتركنا
لمِلْمِ خطواتك...
اتركنا....
أغرز آهاتك

= عن طيبة وقد قادته انتيجونا ابنته ليصل إلى كولونوس، إحدى ضواحي أثينا ويموت فيها، وللمزيد انظر: هلال (هيثم)، السابق، ص148-150.

في ذاتك
اتركنا....
يا قرفاً من دنيا مهجورهْ
اتركنا اتركنا اتركنا
الصورة
وتغور خطاه
وتصيح يداه
يا ألفَ سماءٍ أين الله؟!
الجوقة
من أي الأبواب المهجورهْ
ستعود حكاياتٍ، أحلاماً.
أسطورهْ
أو لوناً منفياً في صورهْ
أو ضحكة مخبول مبتورهْ
أوديب:
آه لو تدري
ما أطول رحلاتي في صدري
في عيني المبقورهْ
رحلات تمتد طوال اليوم
في اليقظهْ
في النوم
لا الضحكة تغفو في صدري
لا الرغبة مَدّت رِجْليها
واستلقت سِراً في سِرّي
لا الصورة
درب في الرحلة للفجر

آه لو تدري
ما أتعب رحلات لا تطلب ميناءْ
.... وتغور خطاهْ
وتصيح يداهْ
يا ألف سماء.... أين اللهْ؟![1].

عند التأمل الدقيق في النص الشعري المتقدم، نجد أنَّ بلند قد تقمّص بعض ملامح أوديب، فقد شقي أوديب بمعرفته للحقيقة المفجعة التي غرست في قلبه عذاباً لا يزول وجرحاً لا يلتئم، والمتمثلة في قتله أبيه وزواجه بأمه دون أن يعلم ذلك، ممَّا جعله يفقأ عينيه، ويهيم على وجهه حاملاً مأساته دون أن يشاركه أحد في حملها، حتى أصبح في حالةٍ من العزلة لا يعلم بها إلا الله جلّ جلاله.

وإذا أنعمنا النظر في المقطع الثاني-من النص الشعري- نجد أنَّ أوديب هو بلند نفسه، ويتجلى ذلك في قوله: "مهجورٌ كالليل أنا، كالصمت أنا مهجور" إلى أن يقول: "ودهور تتساقط تجرفها أمواه"، فهو يقدم لنا موقفه- أو موقف الفرد من الآخرين في حالة العزلة، ومع ذلك فإنَّ عُزلة الفرد عن الآخرين عند بلند تخضع لمسبِّبات اجتماعية، وأنَّ ثمّة أسباباً سياسية هي التي تُشكك الإنسان في الإنسان وتعزله عنه.

ويبدو أن غربة بلند سببها أنه يعلم ما هم فيه ولا يعلمون ما هو فيه كما حصل لأوديب القديم.

كما يستحضر بلند أسطورة "سيزيف"[2] ليعبِّر من خلالها عن معاناته يقول في قصيدة له بعنوان "ساعي البريد":

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص451- 455.

(2) ابن ايلوس وملك كورنثة وشقيق أطماز ووالد غلوكوس من ميروني، أراد زيوس أن يحكم بالموت على سيزيف لأنه أفشى سر زيوس الذي خطف ريجينا لأبيها فتمرد سيزيف، إلا أن هاديس قاضاه وعاقبه في العالم السفلي، بأن جعله ينقل صخرة إلى أعلى هضبة، ما أن تصل حتى تتدحرج إلى السفح ثانية، انظر: شابيرو (ماكس)، وآخرين، السابق، ص229.

"ولم يزل للأرضِ سيزيفها
وصخرة
تجهل ماذا تريد"[1].

لقد استغلَّ بلند أسطورة سيزيف وما فيها من صراع وعذاب طويلين، وبُعدٍ وغربة للتعبير عن معاناته وعذابه ونفيه وتشرده وحظّه البائس، فكانت شخصية سيزيف بالنسبة للشاعر مرآة رأى من خلالها ذاته.

ومن يرجع إلى النص الشعري يلاحظ أن بلند قد ابتعد عن الهمِّ الجمعي ليتقوقعْ في الذات، فبدا الهمّ الشخصي في القصيدة طاغياً على الهمّ الجمعي، ليصبح سيزيف هو بلند نفسه وليس إنساناً آخر.

ويرى بلند ذاته في شخصية السندباد، وستدون الدراسة نموذجاً دالاً على ذلك من قصيدة "الرحلة الثامنة" يقول:

" أطفئ مصابيحك...ولنغرقْ
يا حارس المنارْ
فالحلم في متاهك الأزرقْ
قد أتعب البحَّارْ
فودَّ لو تنتهي
حكاية البحَّار"[2]
حكاية الطّواف في البحار
حكاية اللؤلؤ
والمرجان
والمحارْ
وودَّ لو يغرق
أطفئ له الأنوارْ

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 214.

(2) نفسه، ص321- 323.

أطفئ ولا تقلق
واتركه للتيار".

لقد أراد بلند أن يعبِّر عن طول غربته وضياعه وما بهما من الآم ومصاعب، فرأى في شخصية السندباد عوناً له في هذا التعبير.

فالسِّندباد شخصية أسطورية عرفها التراث العربي في حكاياته الأدبية الشعبية (ألف ليلة وليلة)، جابَ بسفينته البلدان بحثاً عن الطرائف، وتعرَّض في رحلاته السبع لمواقف شاقّة لا يخرج منها إلا بعد عناء ومغامرة[1].

ومن يدقِّق النَّظر في النص الشعري يلمح همّ بلند الفردي، فهو السندباد الذي ما زال رهن البحر والتشرد، فهاهو يستغيث بحارس المنار-البحر- كي يطفئ مصابيحه ليغرقا، فقد أتعبه الحلم في البحر، وقد يكون الحُلم هنا كناية عن أمله المفقود بالعودة إلى وطنه، ممَّا جعل السندباد الجديد يفضل الموت على ما هو فيه من نفي وضياع، طال أمدهما، لذلك اختار شاعرنا "الرحلة الثامنة" لتكون عنواناً لقصيدته، ومن ينساق وراء خفايا النص يدرك أن السندباد الجديد قد خسر ذاته في الغربة بعد أن خانه بريق الأمل في العودة.

وأخيراً لا بد من الإشارة إلى أننا لم نلمح من شخصية السندباد القديم في النص الشعري-إلا مقتطفات ضئيلة وإنما كانت شخصية السندباد الجديد- بلند- مسيطرة على النص الشعري تماماً.

---

(1) إسماعيل (عز الدين)، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، ط5، ص175.

الفصل الثالث

المفارقة

تُعدُّ ظاهرة المفارقة من الظواهر اللغوية البارزة في شعر بلند الحيدري، التي وَشتْ ببعضِ سماته الأسلوبية، وعكست أبعاد تجربته المعيشة، لِما تنطوي عليه من إظهار الخبايا النفسية الدفينة لدى الفنان، وقبل أن نبدأ بتحليل هذه الظاهرة في شعره لا بد من التعرُّف إلى طبيعة هذا المفهوم وتطوره وأبعاده، فقد شقَّ مصطلح المفارقة طريقه إلى البلاغة العربية القديمة تحت مسميات شتّى: كالتهكم[1]، والتورية[2]، في عكس الظاهرة[3]، تجاهل العارف[4]، باب المقلوب[5]، مخالفة الظاهر[6].

---

(1) الأتيان بلفظ البشارة في موضع الإنذار، والوعد في مكان الوعيد، والمدح في معرض الاستهزاء، انظر: ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، المجموعة الخاصة، الجامعة الأردنية، ص122.

(2) أن يذكر المتكلم لفظاً مفرداً له معنيان حقيقيان، أو حقيقة ومجاز، أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفية، فيريد المتكلم المعنى البعيد ويورّي عنه بالمعنى القريب، فيتوهم السامع أول وهلة أنه يريد القريب وليس كذلك.انظر: ابن حجة الحموي، خزانة الأب وغاية الأدب، ص27.

(3) وهو نفي الشيء بإثباته.انظر:ابن الأثير، المثل السائر، مكتبة محمود توفيق، ط1، 1935، ص192.

(4) اخراج ما يعرف صحته مخرج ما يشكك فيه ليزيد بذلك تأكيداً. انظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، ت:علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار احياء الكتب، ط1، 1952، ص396.

(5) أن يوصف الشيء بضد صفته.انظر: ابن قتيبه، تأويل مشكل القرآن، ت:أحمد صقر، دار إحياء الكتاب، ص142.

(6) لقد ذكر ابن قتيبه هذا الباب في كتابه تأويل مشكل القرآن، ص213. وذكره السيوطي الذي رأى أن من سنن العرب مخالفة ظاهر اللفظ معناه كقولهم عند المدح:قاتله الله ما أشعره. انظر: السيوطي، المزهر في علوم اللغة، المكتبة العربية، بيروت،1986، ج1، ص231.

المدح في معرض الذم والعكس[1].

أمَّا من حيث المعنى المعجمي لهذا المصطلح فقد أورده ابن منظور في لسان العرب تحت مادة فَرَقَ "والفرق خلاف الجمع، فرقه يفرقه فرقاً، وفارق الشيء مفارقة وفراقاً: باينه، وفارق فلان امرأته مفارقة وفراقاً: باينها"[2].

كما أورده الجوهري صاحب الصِّحاح تحت مادة فَرَقَ كذلك: "فرقتُ بين الشيئين أفرق فرقاً وفرقاناً، وفرقت الشيء تفريقاً وتفرقةً فانفرق وافترق وتفرَّق، والفرقة: الاسم من فارقته مفارقة وفراقاً والمِفرق والمفرَق: وسط الرأس، وهو الذي يُفرق فيه الشَّعر، وكذلك مفرق الطريق ومفرقه للموضع الذي يتشعَّب منه طريق آخر، وفرق له الطريق، أي اتّجه له طريقان"[3].

أمّا في الإصطلاح فقد أرتأت الدّراسة أن تسوق التعريفات التالية لهذا المصطلح، وستبدأ بتقديم أهم تعريفات المفارقة في النقد الأجنبي فهي عند أفلاطون (Plato) في كتابة الجمهورية تعني:"الأسلوب الناعم الهادئ الذي يستخف بالناس"[4].

وهي عند ميويك (Muecre) "قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيراً واحداً بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغايرة"[5]. ويرى شليجل (Schlegel) "أنها تأخذ شكلاً من أشكال النقيضة"[6].

وإذا ما ذهبنا إلى معجم أوكسفورد نجده يسوق التعريف التالي للمفارقة: "هي إمَّا أنْ يعبِّر المرء عن معناه بلغة توحي بما يناقض هذا المعنى أو يخالفه، ولا سيَّما

---

(1) أن يأتي المتكلم بكلام يتضمن مدحاً أو ذماً أو اثبات صفة أو حدث أو نفي صفة أو حدث ويتبعه بكلام يبدؤه بما يشعر بإستثناء أو استدراك على كلامه السابق. انظر: الميداني، البلاغة العربية، دار القلم–دمشق، ط1، 1996، ج2، ص392.

(2) ابن منظور، لسان العرب، م10، مادة "فرق"، ص 300.

(3) الجوهري، الصحاح، رتبه: محمود خاطر، مطبعة دار الفكر، بيروت، مادة"فَرَقَ"، ص500.

(4) ميو يك (د.س)، المفارقة وصفاتها، ترجمة:عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية\ للدراسات والنشر، ط1، 1993، ص27.

(5) نفسه، ص43.

(6) نفسه، ص35.

بأن يتظاهر المرء بتبني وجهة نظر الآخر، إذْ يستخدم لهجة تدل على المدح ولكن بقصد التهكم أو السخرية، وإمَّا هي حدوث حدث أو ظرف مرغوب فيه ولكن في وقت غير مناسب البتة، كما لو كان في حدوثه في ذلك الوقت سخرية من فكرةِ ملائمة الأشياء، وإما هي استعمال اللغة بطريقة تحمل معنى باطناً موجهاً لجمهور خاص مميز، ومعنى آخر ظاهراً موجهاً للأشخاص المخاطبين أو المعنيين بالقول"[1].

وربّما بدت رؤية هذا المصطلح أكثر وضوحاً عند بوث (Booth) فهو يراها: "لعبة لغوية ماهرة وذكية بين عنصرين: أحدهما صانع المفارقة، والآخر قارئها، بطريقة يقدِّم فيها صانع المفارقة النَّص بأسلوب يستثير القارئ، ويدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي لصالح المعنى الخفي الذي هو غالباً المعنى الضِّد، والقارئ في أثناء ذلك يجعل اللغة يصطدم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ له بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يريده ليستقر عنده[2]".

وهكذا بعد أن ساقت الدِّراسة أهم التعريفات للمفارقة في النقد الغربي، بات من المفروض أن تجلب بعضاً من تعريفات النقاد العرب المحدثين الذين اهتموا بهذا المصطلح فنجده عند سيزا قاسم أنه: "طريقة لخداع الرقابة حيث أنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدّلالة"[3].

ويأخذ مصطلح المفارقة هذا التعريف عند نبيلة إبراهيم في بحثها عن المفارقة فهي: "تعبير لغوي بلاغي يرتكز على العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما

---

(1) سليمان (خالد)، نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك، م9، ع2، 1991، ص57.

(2) شوقي(سعيد)، بناء المفارقة في الدراما الشعرية، ايداك للنشر والتوزيع، ط1، 2001، ص27.

(3) قاسم (سيزا)، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، م2، ع2، مارس 1982، ص143.

يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية"[1]، وعند محمد العبد نجد أنها تتدرج تحت هذا التعريف "أداة أسلوبية فعالة للتهكم والاستهزاء"[2].

ويمضي النقاد العرب المحدثون في طرح التعريفات لهذا المصطلح فنراه عند علي عشري زايد أنَّه: "تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض"[3].

وينهي الباحث تعريفات النقاد العرب المحدثين للمفارقة بتعريف أمينة رشيد إذ إنها ترى المفارقة: "نظْرة إلى العالم وموقف من حقيقة الأشياء"[4].

أمَّا بالنسبة للتطور التاريخي لهذا المصطلح فقد ذكر ميويك أنَّه ورد للمرة الأولى في جمهورية أفلاطون تحت اسم (إيرونيئيا)- eironeia- حيث أطلق الكلمة على سقراط أحد الذين كان سقراط يهاجمهم[5].

ولم تظهر كلمة- irony- في الإنجليزية إلا بعد عام 1502م، كما أنها لم تأخذ موقعها في الاستعمال الأدبي إلا في بداية القرن الثامن عشر. إلا أن اللغة الإنجليزية كانت غنية بمفردات سائرة في الاستعمال اللفظي، يمكن اعتبارها "مفارقة جنينية"[6].

وقد أخذ هذا المصطلح يتطور بشكل غير سريع، إلى أن أصبح يُنظر إليه على أنه صيغة بلاغية. فأصبح تعريف اللفظة "قول المرء نقيض ما يعنيه" ثم صارت تُستخدم لتفيد التظاهر حتى في ما لا ينطوي على مفارقة[7]، ومع بدايات القرن التاسع عشر اكتسبت الكلمة عدداً من المعاني الجديدة، مع ابقائها على المعاني

---

(1) ابراهيم (نبيلة)، المفارقة، مجلة فصول، م7، ع3، 4، 1987، ص132.

(2) العبد (محمد)، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1994، ص18.

(3) زايد (علي عشري)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص147.

(4) رشيد (أمينة)، المفارقة الروائية والزمن التاريخي، مجلة فصول، م11، ع4، 1993، ص157.

(5) ميويك (د.س)، السابق، ص27.

(6) انظر: المصدر نفسه، ص28.

(7) نفسه، ص29.

القديمة. ويرى ميويك أن هذه المعاني الجديدة التي اكتسبتها اللفظة قد شكَّلت مُنعطفاً هاماً في دلالتها. فإذا كان يُنظر إلى هذا المصطلح على أنه أساس مقصود، أي يُقصد به تحقيق غرض واضح في ذهن القائل، فقد أصبح بالإستطاعة رؤية المفارقة على أنها شيء غير مقصود، وشيء تتم ملاحظته من قِبَل القائل فيقوم بالتعبير عنه[1].

كما ظهرت جهود طيِّبة لمجموعة من العلماء أسهمت في تطور هذا المصطلح ومن أبرزهم "فريدريك شليجل"– Friedrich Schligel– الذي سبق ذكره في هذا البحث والذي بدوره طوَّر مفهوم "المفارقة الكونية"[2].

كما يظهر بين النقاد الإنجليز "كونوب تروول"–Connop Thirwall – الذي درس المفارقة عند "سوفوكليس" وكانت دراسته هذه على حدِّ قول ميويك: "آخر خطوة كبرى في التاريخ الطويل لمفهوم المفارقة"[3].

ومهما يكن من أمر فإن للمفارقة أهمية لا يمكن تجاهلها في الأدب حين "تغرس في وجداننا فرصة التأمل فيما تقع عليه أبصارنا، أو يتنبه عليه إدراكنا من مظاهر التناقض والتغاير؛ ممَّا يشدنا للتبصر به، والبحث عن العلاقات التي تجمع عناصر المتشكِّل أمامنا، وما بينها من اتِّساق أو تنافر، فهي تمنح فرصة لاجتماع المتضادات في إطار واحد، فيبدو حُسْن أحدهما بإزاء قُبْح الآخر، أو العكس، وهذه سِمَة من سمات الأدب الناجح، مثلما يرى "كلينث بروكس"– Cleanth Brooks– حين يؤكد ضرورة وأهمية التناقض باعتباره أساس اللغة الشاعرة"[4].

---

(1) انظر: ميويك (د.س)، السابق، ص31.

(2) وتعرف على أنها مفارقة العالم أو الكون الذي يقع الإنسان فيه ضحية، انظر: سليمان (خالد)، نظرية المفارقة، ص63.

(3) انظر: المصدر نفسه، ص63.

(4) الرواشدة (سامح)، فضاءات الشعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، 1999، ص14.

أنواع المفارقة:

لقد قسمَّت الدراسات النقدية الحديثة المفارقة إلى أنواع متشعبة، فوقف هذا التقسيم حجر عثرة في وجه الدارس إذا ما أراد حصر هذه الأنواع، فمنها ما انطلق في تقسيمها للمفارقة من ناحية درجاتها، ومنها ما انطلق من ناحية طرائقها وأساليبها، وبعضها من ناحية تأثيرها، في حين انطلق بعضها الآخر من ناحية موضوعها[1].

ويبدو أنَّ هذا ما جعل ميويك–Muecke– يلجأ في دراساته (مجال المفارقة)– The compass irony– إلى طرح التقسيمين التاليين[2]:

1. المفارقة اللفظية.
2. مفارقة الموقف.

وستتناول الدراسة التقسيمين السابقين كلاً على حدة بادئةً بالمفارقة اللفظية:

3. 1 المفارقة اللفظية

لقد أجمعت الدراسات الحديثة على أنَّ المفارقة اللفظية: "نمط كلامي، أو طريقة من طرائق التَّعبير يكون المعنى المقصود فيها مناقضاً أو مخالفاً للمعنى الظاهر"[3].

ينشأ هذا النمط من المفارقة من كون الدال يؤدي مدلولين نقيضين: الأول: مدلول حرفي ظاهر، والثاني: مدلول سياقي خفي، وفي هذه الحالة تأخذ المفارقة درجة تقترب من الاستعارة أو المجاز، وكلاهما في حقيقته بنية ذات دلالة ثنائية، إلا أنَّ المفارقة إلى جانب كون المعنى الثاني نقيضاً للأول، تشتمل على علاقة توجِّه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول[4].

---

(1) سليمان (خالد)، السابق، ص67.

(2) ميويك (د.س)، السابق، ص42–52.

(3) سليمان (خالد)، السابق، ص68، 69.

(4) نفسه، ص69.

وقد ميز ميويك بين نمطين من أنماط المفارقة اللفظية يتمثل النمط الأول بما أسماه المفارقة الهادفة، في حين يتمثل النمط الثاني بالمفارقة الملحوظة، ويرى ميويك أن صاحب المفارقة الهادفة"يقول شيئاً من أجل أن يُرفض على أنه زائف مُساء استعماله من جانب واحد" في حين أنَّ صاحب المفارقة الملحوظة يُظهر شيئاً ما يتصف بالمفارقة، ليبدو- مما يمكن ملاحظته مستقلاً عن العرض[1].

وهكذا، بعد أن قدَّم البحث أهم التعريفات التي ساقها الباحثون لهذا المصطلح وتطوره وخصائصه وطبيعته، سيعرِّج الآن في وقفة متأنية على عالم المفارقة في شعر- بلند الحيدري- الذي حفل به كثيراً، ويرجع سبب ذلك في اعتقادي إلى طبيعة الحياة التي عاشها شاعرنا، وما فيها من تناقضات، عكست مِثل هذه المفارقات في شِعره، لأنَّ الأدب ما هو إلا مرآة لروح وحياة صاحبة. وكما أسلفت ستبدأ الدِّراسة بعالم المفارقة اللفظية عند الحيدري، وارتأت الدِّراسة أن تسوق التصنيف التالي لها:

3. 1. 1 تضاد بين لفظين:

احتلَّ هذا التضاد كثيراً من مساحة الديوان وستجلب الدراسة بعض الأمثلة الشعرية التي تُعزز ذلك، يقول الحيدري:

"اسم المخرج... أنت... أنا...همْ
اسم المنتج... أنت... أنا...همْ
اسم المتفرِّج... أنت... أنا...همْ
والشاشة فسحة حُلم
والقاتلُ والمقتول، أنا
لا شيء سواي أنا
معنى
يتململ في قطرة دمْ"[2].

---

(1) ميويك (د.س)، السابق، ص67-69.

(2) الحيدري (بلند)، السابق، 554، 555.

تظهر المفارقة بين اللفظين، اسم الفاعل القاتل، واسم المفعول المقتول، وقد فسَّرت المفارقة حالة الشاعر النفسية، فهل يُعقل أن يكون الشاعر قاتلاً ومقتولاً في الوقت نفسه....؟!. لأنَّ من يرجع إلى النص الشعري كاملاً سيجده لا ينم على أن شاعرنا قد قام بعملية انتحار ليكون هو ضحيتها، وليكون مُبرراً له مثل هذا القول.

إنَّ بلند يبين لنا من خلال النص الشعري السابق أنَّ كافة أطياف المجتمع تشترك في التصوير والإخراج والتمثيل، إلا أنَّ المفارقة بين اللفظين القاتل، المقتول، قد صورت لنا كيفية انحصار الشاعر في ذاته في محاولة لاستيعاب الكون كله في حالة صوفية أدت بدورها إلى دمج القاتل والمقتول في هيئة واحدة.

ومن الأمثلة الأخرى على هذا النوع من المفارقة قوله:

"كلُّ آمالي تلاشت

مثلما يتلاشى النّور عند الغسق

وتساوى الليل عندي

والضحى.....

ربَّ ليلٍ فجره لم يفق"[1].

من الملاحظ أنَّ المفارقة انبثقت عبر استخدام الشاعر لـــ (الليل، الضّحى) وهما لفظان تقف الإستحالة عائقاً في التأليف بينهما، إلا في عالم الحيدري الذي وفَّق بينهما، حينما جعلهما متساويين، والتساوي الذي يصفه ليس تساوياً زمنياً أي(تساوي الليل والنهار زمنياً) إنما تساوي دلالي، والتأويل التالي يبين لنا ذلك، فها هي آمال الشاعر وطموحاته قد تلاشت مثلما تسرق العتمة النور، والنور هنا اسم حلَّ محلَّ الآمال المتلاشية، بسبب ذلك أصبح نهار شاعرنا كليله، وليله كنهاره، والعتمة قرينة الليل، والليل قرين العتمة، وكأني به"وهان فما أبالي بالرزيا".

إن الضغوطات النفسية التي كبَّلت بلند سواء كانت نابعة من إحساسه بالضياع، وموقفه من الآخرين، وعدم القدرة على التأقلم مع واقعة الساذج- على حد قوله في بعض قصائده- هي التي دفعته إلى هدم الحقائق أو بعبارة أقرب إلى الأذهان إلى عكس الحقائق، ليدخل المتلقي إلى عالمه المتناقض المتشعب.

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص51.

وتتوالى المفارقات الضدّية عند بلند ففي قصيدته (حوار الألوان)[1]:

"قُل: كلا

كي أولد

قُل: كلا ياربَّاً أسودْ

يا عبداً أسودْ

كُن نسراً كي تُعبدْ"[2].

إن من يستعيد مرجعية النص يجد أن بلند قد استحضر شخصية أخرى من الخارج لتؤدي دلالة وظيفية صنعت دوراً رائداً في الخِطاب الشعري، وهي شخصية الإبن الذي يخاطب سنغور، والحق أنني أطلت الوقفة عند هذا الرمز لمعرفة الدلالة التي يؤديها، إلا أنَّ غموض هذا الرمز جعلني لم أفلح في أن استقرّ على تأويل بعينه..

ومع ذلك فقد أرتأيت أن أطرح التأويلين التاليين لهذا الرمز يمثل الأول (الوطن الجريح الباحث عن الشفاء)، في حين يمثل الآخر (الإنسان المضطهد الباحث عن الحرية). بصرف النظر عن الدلالة التي تتوارى خلف هذا الرمز فقد صور الشاعر في هذا المقطع فتى يخاطب أباه (سنغور) خطاباً ضم لفظين متناقضين ليخلقا جواً من المفارقة، ويتضح ذلك في (ربَّاً) و(عبداً) فمن المُحَال أن يكون(الّربّ) الذي يمثل السيادة والعِزة، (كالعبد) الذي يمثل المهانة والمذّلة. فكيف جمع بلند بينهما لينصهرا في جسد واحد؟ قد نخرج بإجابة تُعلّل ذاك الدّمج بين المتناقضيْن. إذْ يبدو لي أنَّ شاعرنا أراد بذلك أن يمنحنا لمحة شاملة بلفظين موجزيْن متناقضيْن عن الصِّفات التي يتحلى بها"سنغور" فالعزة والأَنَفة والكرامة والشجاعة ملازمات لشخصه، وفي المقابل نجد أنَّ التضحية والتواضع والفداء ملامح تأخذ موقعها من ذاك الجسد أيضاً. من هنا يقرّ الباحث أنَّ بلند قد ألبس دلالة العبودية بُعداً جديداً إيجابياً، مبتعداً بذلك عن البعد السّلبي لهذه الصفة.

ومن الأمثلة الأخرى قوله:

---

(1) القاها بلند الحيدري في المغرب أثناء الحفل الذي أقيم تكريماً لإليبولد سنغور.

(2) الحيدري (بلند)، ص815، 816.

"ولكم كان البيتُ صغيراً
كان صغيراً كالقلب
وكان كبيراً كالقلب
غنياً بالدفء وبالحُب"(1).

لا تخفى المفارقة المنبثقة عن اللفظين(صغيراً، كبيراً) وهما لفظان لا يلتقيان معنى ودلالة، كما لا يمكن أن يتوحدا في شيءٍ بذاته إلا في قول الحيدري هذا، فهو يسترجع صورة بيته في قريته الوادعة، بادءاً "بكم الخبرية" التي تبرهن لنا مدى صِغَر هذا البيت، فهو كالقلب حجماً، وهذا مقبول على حدّ التشبيه، ولكن ما يفاجئنا هو السطر الثالث (وكان كبيراً كالقلب) فكيف يكون البيت صغيراً، كبيراً في آنٍ معاً، وهنا يدين الباحث لكلمة (القلب) التي أسعفته في تأويل ذلك، إذْ إن القلب كما هو متداول عضوٌ صغير داخل الجسد الإنساني، ومع ذلك يُعدُّ منبع الحياة فيه، فالبرغم من صِغَر بيت شاعرنا حجماً، إلا أنّه يمثل لديه عالماً رحْبَاً يضمُّ الحُبَّ والعطف والرحمة بين جدرانه.

وثمة مثال آخر:

"بغدادْ
قد كذبت نشرات الأخبارْ
عن نصرٍ ما كان سوى وجهينا في الخيبة والعارْ
وأضلّك عن نفسك شاهد زورْ
في خطبة ربَّانٍ أعمى وهتاف رجالٍ عورْ"(2).

تأخذ المفارقة موقعها من خلال(نصر، خيبة، عار) وكما هو واضح فإنَّ اللفظتين الأخريين(خيبة، عار) لا تنسجمان مع اللفظة الأولى (نصْر) بل يحول التنافر بينهن، لأنَّ النصْر دلالة ذروة النجاح، في حين أنَّ الخيبة والعار دلالة الفشل والإخفاق والذل، ونحن نرى أن بلند قد أحال النَّصْر إلى خيبة وعار، وهذا يخالف القانون الثابت لمفهوم النصر، بل أكثر من ذلك فهو يلقي به في الحضيض، لتخرج

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص771.

(2) نفسه، السابق، 536.

الأشياء عن طبيعتها المتعارَف عليها، وإذا ما أراد المتلقي تعليل ذلك، ففي المقطوعة السابقة ما يعينه على إدراك ذاك المغزى، فالخطاب مُوجَّه لبغداد التي يخبرها بلند زيْف وكذب نشرات الأخبار عن نصرٍ تحقق، أو نصر آتٍ لا محالة، وفي حقيقة الأمر أنَّ هذا النصر المزعوم لم يكن إلا وهماً أعلنه المظللون ليواروا خلفه الحقيقة المفجعة، الهزيمة والخيبة والسقوط، وممَّا يدعم هذا التأويل أنَّ القصيدة التي أُقتبس منها هذا المقطع مأخوذة من ديوان"أغاني الحارس المتعب" الذي صدر سنة 1973- أي بعد نكسة 1967، فلا مناص إذاً في أن تكون الأسطر الشعرية الآنفة الذِّكر تتحدثُ عن النكسة والشعارات الزائفة عن نصر زائف، ليُصدم العالم العربي بانكسار وخيبة، وصمتين لا تلتئمان.

وثمَّة مثال آخر يتبدى في قوله:

"متْ يا ولدي
متْ في الساحة يا ولدي
كنْ دربي للوطن
فلعلَّك ميتاً
يمتد دهوراً في عيني
وستحيا
رغم الموت مع الخضرةْ
في تلك الزهرةْ
في فجر غد
مت يا ولدي
ما دمت تموت لكي تحيا"[1].

تتجلى المفارقة اللفظية في السطر الشعري الأخير ويبدو ذلك واضحاً في فعلي المضارع: تموت، تحيا، فهما فعلان متضادان. فالشاعر يوجِّه خطاباً لولده- والولدُ هنا رمزٌ لكافة الأحرار الشرفاء في هذا العالم- داعياً إياه لمواصلة درب النضال بغية تحقيق غاية الخلاص الذي يطمح إليها كلُّ حرٍّ أبي، وفي حالة موته

---

[1] الحيدري (بلند)، السابق، 416، 417.

يكون قد حقّق بذلك حياة كريمة لوطنه وللأجيال الباحثة عن الحرية والأمل في الخلاص، زِدْ على ذلك أنه يكون قد نال الوعد-الحقّ الشهادة- ليدخل من باب الشهداء الذين قال الله سبحانه وتعالى في حقهم﴿ وَلاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللهِ أَمْوَاتاً بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ ﴾[1].

ومن المفارقات التي يظهر فيها التضّاد بين لفظين قوله:

" ..... ما كان

ما زالِ على عهده

يحلم

أو يدفن

أو يستعيد

ولم تزل للناس أعيادهم

ومأتمٌ يربط عيداً بعيد"[2].

لا يخفى على الدَّارس الفرق الواضح بين لفظتي مأتم، عيد، فالمأتم يمثل حالة حزنٍ وألم وتفجع، في حين يمثل العيد حالة من السعادة والبهجة، فهاتان اللفظتان متعلقتان بنوازع نفسية فطرية تنم عن حقيقتين مغروستين في خَلَد الإنسانية(الفرح، الحزن). ومن المثير للاستغراب هنا، كيف تجرأ بلند على ربط المأتم بالعيد وهذا ما لم تألفه الذاكرة في ثقافتها.....؟!. إلا أنَّ معرفتنا لحياة- بلند- قد يسعفنا بعض الشيء في تأويل ذلك.

لقد عاش بلند ثلثي عمره في المنفى والغربة، وهو في هذا المقام يتحدَّث عن غربته ونفيه وتشرده، ممَّا جعل السوداوية تطغى على نفسه الشّاعرة، لتختل موازين الحياة عنده، إذ يغدو العيد مأتماً، والمأتم عيداً، وكأننا به يقول (لا وجود للفرح عنده، وإذا ما وجد فإن المنغصات كفيلة بأن تتسلل لتحتل موقعها من ذلك الفرح).

---

(1) سورة آل عمران، آية 169.

(2) الحيدري (بلند)، السابق، ص213، 214.

3. 1. 2 تضاد بين ثنائيات لفظية:

ومن أمثلتها قوله:

"وستبتغين..... وترفضينْ

وستضحكين..... وتحزنينْ

ولكم سيحملك الخيال.....

فتحلمينْ"[1].

يوضح لنا المثال السابق المفارقة القائمة على تضاد بين ثنائيات لفظية. وفي هذا النوع "تتجمع ألفاظ ثنائية على أساس من التضاد لتوليد المفارقة"[2].

وتتجلى المفارقة عن طريق التضاد بين "ستبتغين-ترفضين/ستضحكين-تحزنين". وقد أسهم هذا التضاد في الإفصاح عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، فهو يشخّص"النَّفْس" بفتاة يخاطبها، هذه الفتاة(النَّفْس) موزَّعة ما بين الابتغاء والرفض، والضحك والحزن، أي أنها تعيش في حالة صراع بين هذا وذاك، من هنا نرى أن المفارقة قد عكست حالة التشتّت والاضطراب المسيطرة على نفسية الشاعر.

ومن الأمثلة الأخرى، قوله:

"وغداً

تبلي غدي ..... ولتبله

لن أُبالي بغدٍ لم يولد

كله عمري

غابرٌ أحيا به

حاضري ماضٍ وماضي غدي"[3].

تصور هذه الأسطر الشعرية مأساة الشاعر مع الحياة، التي تترصَّد له كي تبلي غده، مثلما أبلت ماضيه وشبابه، "فلقد أفنيت فيها قطعاً من شبابي ونضاً من

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص197.

(2) شوقي (سعيد)، السابق، ص191.

(3) الحيدري (بلند)، السابق، ص157، 158.

جلدي" لذلك نراه غير مبالٍ بذلك الغد- المستقبل المجهول الذي لم يحن أوانه بعد- وهنا نجد أن شاعرنا ما هو إلا مستهترٌ من ذاك المستقبل المجهول الذي لم يكن يراه إلا كماضيه البائس، ويؤكد هذا التشابه بين ماضيه وحاضره ومستقبله عَبْر توظيف الثنائيات اللفظية في السطر الشعري الأخير "حاضري ماضٍ وماضي غدي". وهو بهذا قد أشْعَرَنا بجمود الحياة التي يعيشها، فكان لا مناص له إذاً من اللامبالاة، وعدم الاقتراث، فلتفعل به الحياة ما تشاء. ولقد كشفت المفارقة عن ضياع الشاعر في هذه الحياة، وتلاشي الأمل لديه، مشكِّلاً بهذه المفارقة حِدَّة السوداوية التي عكست للمتلقي سوداوية الحياة التي عاشها الشاعر، ويقول في موضع آخر:

"أعرف كي لا أعرف
أن السجن وساحات الإعدام
ومنافي الغربة والآلام
وحقائبي المرمية في أرصفة الأعوام
هي البيتُ
أجل كل البيت
وأنَّ الحيَّ هو الميتُ
وأن الصمت.....
الصمـــ.....
مت..... هو الصوت
القائلُ..... والصارخ: إني أعرف"[1].

لا يخفى على دارس هذا النص ما به من مفارقات لفظية قائمة على تضاد بين لفظين، والمفارقات المتولِّدة هنا موجودة بين الألفاظ: (الحي- الميت، الصمت- الصوت) والتساؤل الذي ينتج جرَّاء هذه المفارقات اللفظية هو كيف يكون الحيُّ ميتاً؟! وكيف يكون الصمت صوتاً.....؟! سؤال يتحدَّى الإجابة حقاً.

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص735، 736.

إنها صورٌ لا تستسيغها الأذهان، إذ إنَّ الحيَّ هو الذي ما زالت نَبَضَات الحياة تروّي جسده، وتقطن روحه الجسد، يمارس نشاطاته بكل حيوية، في حين الميت هو الذي جفَّت الحياة في جسده، وفارقته الروح، فكيف يمكن التوفيق بينهما....؟!.

وإذا ما أخذنا اللفظين الأخريين، (الصمت، الصوت) نجد أنَّ بينهما حداً فاصلاً، فالصمت يمثل السكون بل أكثر من ذلك، أمَّا الصوت فيمثل الحركة والتحدث، أمَّا أنْ يُشبَّه الصَّمت بالصَّوت فهذا ما لا يمكن أن تستسيغه الألباب.

إنَّ المفارقات الآنفة الذِّكر قد بينت حالة الشاعر الرافضة لسلطات عصره، فبلند يدرك تماماً أنَّ رضى السلطات متوقّفٌ على سكونه وجموده (موته) في الحياة، وعدم ممارسة أي نشاط بوسعه إثارة حَنَق السلطات، والأمر الآخر كذلك متوقف على صمته، فهو في رأيها أبلغ من الصوت الذي من شأنه إثارة الفتن حسب ما يفهم من سياق النص الشعري.

ولنتأمل هذا المقطع لنرى ما فيه من مفارقات كانت عوناً للشاعر في إبداء الدلالة التي يقصد يقول:

"هلْ تأمَّلت دمعةً في جفون.....؟
إنّها ضحكةُ الفناءِ
المريرْ
هل لمحت الشقاء يعصر قلباً.....؟
كي تروي الدِّماء
عطر الزهورْ
هلْ تبيّنت في كآبة شيخٍ
بسمةً غضةً لطفلٍ غريرْ.....؟[1].

لقد تحقَّقت المفارقة من خلال اللفظين (دمعة، ضحكة) و(كآبة، بسمة)، هذه المقطوعة أُقتُبست من قصيدة بعنوان "الإله الغول" وعند التَّمحص الدقيق في سطورها استشفَّ الباحث أن "الإله الغول" هو الصَّمت الذي دارت حوله القصيدة. والذي بدوره أعان الباحث في تأويل هذه المفارقات التي ظهرت بشكل لا يتلاءم مع

---

[1] الحيدري (بلند)، السابق، ص140.

العُرْف، فالدمعة لا تنسجم والضحكة، والذي زاد درجة الاستغراب إضافة خبر إنَّ(ضحكة) لـــ(الفناء) ليزيد بذلك من حِدَّة المفارقة وتناقضها.

فهل يُعقل أن تكون الدمعة هي ضحكة الفناء؟! ولا أخالُ أنني ابتعدت عن التأويل إذا ما قلت أنَّ بلند قد أحالَ الحياة إلى موت، والموت إلى حياة. يعززنا في ذلك المعنى الخفي لكلمة دمعة (الذي يفهم من سياق النص الشعري) فهي تؤدي معنى الحياة البائسة الرَّاكدة التي هي أشبه بالموت، لتكون ضحكة الفناء هي البعث والخلاص اللذين يرتجيهما، لا سيَّما أنَّ هذه القصيدة أُخذتْ من ديوانه الأول(خفقة الطين) الذي يأخذ طابع الهم الذاتي في أقصى درجاته مبتعداً ما أمكن عن الهم الجمعي، وفيه أيضاً يتحدث عن ذاته المتصارعة، وعمره الذي يسفح هباءً، فجاء الديوان يعج بالكآبة السوداوية التي صنعت مثل هذه المفارقات.

وتظهر مفارقة الأضداد كذلك في لفظتي(كآبة، بسمة) فلا يخفى التضاد بين اللفظتين المذكورتين، إذْ كيف تستحيل الكآبة إلى بسمة؟ إلا إذا أراد بلند بذلك أن يدلِّل على التناقضات التي تنطوي عليها حياة الإنسان.

3. 1. 3 تضاد اللفظ مع السياق:

وفي هذا النمط يؤدي إطلاق لفظ واحد–على الأقل– في سياق النص الشعري إلى توليد المفارقة، ويتم ذلك عبر توظيف ألفاظ معاصرة في سياق تاريخي[1]، ومن الأمثلة عليها في شعر الحيدري، قوله:

"ويوم أن غادرتُها
كانت "سدوم" امرأةً لعينةْ
تسقط في كآبة خرساءْ"[2].

لا يخفى على القارئ كيفية توظيف الشاعر الاسم "سدوم" في الأسطر الشعرية السابقة، إذْ إن "سدوم" هي إحدى البلدان القديمة التي سكنها النبي لوط عليه السلام، والتي لحقها الدمار جرَّاء أفعال أهلها المشينة، وقد وظَّف الشاعر هذا الاسم

---

(1) شوقي (سعيد)، السابق، ص195.

(2) الحيدري (بلند)، السابق، ص610.

التراثي في نص شعري حديث ليصور الدمار الذي حل بمدينة بيروت إبَّان الحرب الأهلية، ممَّا جعل الأسطر الشعرية تتسم بطابعين، يمثل الأول طابع المعاصرة، ويمثل الثاني طابع التراث، من هنا تأتّت بنية المفارقة لتلعب دورها في النص بأكمله.

ومن الأمثلة الأخرى قوله:

"لا شيءَ غير أرجُل الرِّجالْ
تغور حتى الموت في الأوحالْ
تغور خلف الليل والنهارْ
كأنها
تريدُ أنْ تبين من عروقها
الجذور والأغصان والثمارْ.
تريد أن
تضوء ملئ موعدٍ في أعين الصغارْ
أسطورةً
عن أرجل تتبتُ في الأوحالْ
في شاطئٍ لا لؤلؤ فيه ولا محار"[1].

لقد زجَّ الشاعر بلفظة أسطورة داخل لحمة النص الشعري الذي يوحي بالحداثة، فالشاعر في هذه الأسطر الشعرية يمثل شخصية السندباد-رمز الترحال والتجوال والمغامرة والمخاطر، ونحن نعرف أنَّ السَّندباد شخصية أسطورية، لذلك جاء توظيف هذه اللفظة منسجماً مع حياة الشاعر في الغربة، بما فيها من غربة ومشقَّة وتقشّف.

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص784.

3. 2 مفارقة الموقف:

وسيتم دراسة المفارقة في الموقف الشعري عند بلند الحيدري-عبْر التقسيم التالي:

3. 2. 1 المفارقة الرومانسية:

وفيها يقوم الشاعر" بخلق وهم جمالي على شكل ما، وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم وتحطيمه من خلال تغيير أو انقلاب في النبرة أو الأسلوب، أو من خلال ملاحظة ذاتية سريعة وعابرة، أو من خلال فكرة عاطفية عنيفة ومناقضة"[1].

وقد بدت المفارقة الرومانسية في شعر الحيدري بشكل واضح، وتمثل قصيدة "الهويات العشر"[2] خير مثال على ذلك، ولأنَّ القصيدة مبنيّة بأكملها على مفارقة، فقد تعذَّر حذف بعض منها... لذلك اضطر الباحث إلى نقلها كاملة يقول:

"..... وخرجتُ الليلةْ
كانت في جيبي عشر هوياتٍ تسمح لي
أن أخرج هذي الليلةْ
إسمي... بلند بن أكرمْ
وأنا من عائلة معروفةْ
وأنا... أقسم لم أقتل أحداً
لم أسرق أحداً
وبجيبي عشر هويات تشهد لي
فلماذا لا أخرج هذي الليلةْ؟
كان البحر بلا شطآنْ
والظُّلمة أكبر من عيني إنسانْ
أعمق من عيني إنسانْ
ورصيف الشارع كانْ...
خلواً إلا من صوت حذائي

---

(1) سليمان (خالد)، السابق، ص75.

(2) الحيدري (بلند)، السابق، ص621.

طق...

طق...

طق.

أجمع ظلي في مصباح حيناً... وأوزعه حيناً

وضحكتُ لأنّي

أدركتُ بأنّي

أملك ظلّي

وبأنّي أقدر أن أرميه ورائي

أن أغرقه في بركة ماءٍ وحلِ

أنْ أسحقه تحت حذائي

أنْ أخنقه طي رِدائي

طق...

طق...

طق.

أجمع ظلي في مصباح حيناً.. وأوزعه حيناً

وضحكتُ لأنّي

أدركتُ بأني

أملكُ ظلّي

وبأنّي أقدر أنْ أرميه ورائي

أنْ أغرقه في بركة ماءٍ وحلِ

أنْ أسحقه تحت حذائي

أنْ أخنقه طي ردائي

طق...

طق...

طق.

والظّلُّ ورائي

الظِّلُّ ورائي... ورائي ... ورائي
ما أكبر ظلك إنساناً يملك عشر هوياتِ
في زمنٍ... في بلدٍ لا يملك أي هويهْ
غنيتُ
صفرتُ
صرختُ
ضحكتُ... ضحكتُ... ضحكت
وأحسستُ بأنّي أملك كلَّ البحر وكل الليل
وكل الأرصفة السوداءْ
وأنّي أُجبرها الآن على أن تصغي لي
أنْ تصبح رجعاً لندائي
أن تصبح جزءاً من صوت حذائي
طق...
طق...
طق.
ومددتُ يدي... ما زالت عشر هوياتي في جيبي
هذا اسمي
هذا رسمي
هذا ختم مدير الشرطة في بلدي
هذا توقيع وزير العدل وقد مدّ به زهو حزَّ فمي
وأطاح بسنٍّ من أسناني
خدّش بعضاً من عنواني
وخشيتُ على ... فبلعتُ لساني
ومعي سبع هوياتٍ أخرى
أقسم لو مرَّ بها جبل أحنى قامته ولقال:
هي الكبرى

عن شعري
عن أدبي
عن علْمي
عن فنّي
ولأنّي أحملُ عشرَ هوياتٍ في جيبي
غنيتُ
صفرتُ
صرختُ
ضحكتُ .... ضحكتُ.... ضحكت
ما أكبر ظلك إنساناً يملك عشر هوياتٍ في عتمة ليل
عشر هوياتٍ في زمنٍ... في بلدٍ لا يملك أي هوية
في اليوم الثاني
كان ببابي شرطيان
سألاني من أنت..؟
أنا...؟!
بلند بن أكرم
وأنا من عائلة معروفة
وأنا لم أقتل أحداً... أقسم لم أقتل أحداً
وأنا لم أسرق أحداً
وبجيبي عشر هوياتٍ تشهد لي
وبأني... فلماذا ...؟
ضحكا مني.. من كل هوياتي العشر
ورأيت يداً تومض في عيني
تسقط ما بين الخيبة والجُبن
أنت مدان يا هذا
يا هذا

ماذا فعلا باسمي... وبرسمي وبتوقيع وزير العدل
لمْ أدرِ... لم أدرِ
لكنّي
أدركت بأنَّ هوياتي ما كانت إلا شاهد زور
وبأني سأنام الليلة في السِّجن وباسم هوياتي العشر
وضحكتُ ... ضحكتُ.. ضحكت!
في زمنٍ... في بلدٍ لا يملك أي هويهْ
مزّقها... مزّقها يا سجَّاني
اسحقها... اسحقها يا سجَّاني
... وسمعتُ خطاه ورائي
طق.. طق.. طق
كان البحر له... والليل له... وجميع الأرصفة السوداء
طق.. طق... طق
لا ظلّ لغير الشرطة في بلدي".

أمامنا نص شعريٌّ قائم على مفارقة رومانسية، فالشاعر يسرد بشكل قصصي حكايته مع هوياته العشر التي يحملها، والتي يظاهي بها الدنيا، وبدورها جعلته يجرؤ على الخروج إلى الشارع في ليلة ليلاء دون خوف، فهاهو رصيف الشارع خلوٌ إلا من صوت حذائه، وهنا نستشفّ الأمن والاستقرار اللذين تنعم بهما المدينة، أضف إلى ذلك الحريَّة التي بدت ملازمة للشاعر، وهذا ما توحي به الأسطر الشعرية التالية: "أجمع ظلي في مصباح حيناً...وأوزعه حيناً... وبأنّي أقدر أنْ أرميه ورائي، أنْ أغرقه في بركة ما وحلٍ، أنْ أخنقه طي ردائي.... "

ثم يمضي صوت شاعرنا فنراه يغنّي ويصفّر ويضحك متلذّذاً بشعوره الذي غَمَرَ نفسه عندما أحسَّ بتحقيق ذاته، فقد أصبح صوت حذائه يضاهي صوت حذاء الجُنْد، وكلَّما نظر إلى هوياته العشر ورأى عليها ختم مدير الشرطة وتوقيع وزير العدل زاده ذلك أمناً وسكينة.

من هنا تلعب المفارقة الرومانسية دورها لتأتي في النص الشعري أثرها.. عندما يأخذ الشاعر في هدم العالم الإيجابي الذي شيَّدهُ لذاته ومدينته رويداً، رويداً، نلحظ ذلك حينما حزَّ توقيع وزير العدل فمَ شاعرنا ولم يكتفِ بذلك وإنما أطاحَ بسنٍّ من أسنانه، وخدَّش بعضاً من عنوانه، وهذه صورة مؤلمة ومنفِّرة للمتلقي.

وهنا يفجع شاعرنا عندما أحسَّ في خَلَجَات صدره أنَّ اعتداده بذاته وشعره وأدبه وعلمه وعائلته لم تشفع له، فقد سخر منه الشرطيان ومن هوياته العشر، فأدرك تمام الإدراك أنَّ هوياته ما كانت إلا شاهد زور، وبسببها سيكون السجن مصيرهُ، وهذا ما حدث بالفعل، فقد أُدين وقُبض عليه، ومزِّقت هوياته العشر، ليحلَّ صوت حذاء الشرطة محلَّ صوت حذائه المتوهم، وهنا يعلن بلند الحقيقة المفجعة بأن لا ظل لغير الشرطة في بلده. وقد كشفت هذه المفارقة أعمال الاضطهاد والقمع التي تمارسه السلطات على إنسانية الإنسان وحريته، في سبيل الحفاظ والهيمنة على سلطانها ومصالحها وأمنها.

3. 2. 2 مفارقة التقابل:

"يقوم هذا النمط من المفارقة على موقفين متضادين تماماً، يتبنى كل واحدٍ منهما نظْرة تنقض النَّظْرة الأخرى وتلغيها"[1] ومن الأمثلة على هذا النوع عند الحيدري قوله:

"بعد ساعاتٍ ستنشلّ ذراعي
ويد من خلف باب السجن تومي
بالوداع
ويد صفراء كالبهتان تسعى لانتزاعي
غير أنّي
سوف أبقى
صرخة الإنسان في كل مكان

---

(1) الرواشدة (سامح)، فضاءات الشعرية، ص25.

وسأبقى
صورةً في كل عينين
وفي كلِّ جِنان
وسأبقى
ثورةً تزحف في الصمّت
ومن موتي
سيبقى
للغد الطّالع
للفجر
ذراعٌ وذراعٌ وذراعْ
وسينساب شراعٌ
وشراعٌ
وشراعْ"[1].

ينطوي النص السابق على موقفين متضادين، يتمثل الأول في ذراع الشاعر التي ستُشلّ بعد ساعات، ويده القابعة خلف قضبان السجن وقد باتت تومئ بالوداع، ويد السجان المعادية للشاعر وقد أخذت تسعى لانتزاعه وقتله، والقارئ يدرك ما بهذه الصورة من بؤس وذل وكآبة، حتى تأتي الصورة المقابلة لتناقضها، فبالرغم ممَّا سيحلّ به في الصورة الأولى، إلا أنّه أعلن في الصورة الثانية بأنه سيبقى "صرخة الإنسان في كل مكان، وصورة في كل عينين، وفي كل جنان" أي رمز يقتدي به كلّ الأحرار الشرفاء في هذا العالم، وسيبقى ثورة يقتدي بها الثوار، وسيبعث من موته أملاً للأجيال القادمة في تحقيق حلمها بالحرية والخلاص على يد الثوار الذين سيحذون حذوه والذين نذروا أنفسهم لهذه الغاية لِمَا توحي به لفظتا ذراع، وشراع من معنى الثورة التي تبعث الحرية، وقد عبَّرت هاتان الصورتان –بالرغم من تناقضهما– عن فكرة واحدة، تتمثل في نهوض الحق حتى بعد موته.

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص352، 353.

3. 2. 3 مفارقة الاستحقاق:

وهذا النمط من المفارقة قائم على أنَّ "الحقّ لا يؤول إلى أصحابه، أو من هو جدير به، لكنه يؤول إلى أقلِّ الناس جدارة به"[1]. وخير مثال على ذلك قول الحيدري:

"غفرانك بيروت
فنحن بنيك الفقراء ومن لم تمسس شفتانا عطاياكِ
ولاخير أراضيك
ومن لم نتبلغ فيك
بغير جلود أيادينا المعروفة كالجوع
المصفرَّة كالداءْ
ها نحن نموت
ومنا خضرة كفيك ومدّ يديك غلالا
ومنابع ماءْ
غفرانك بيروت
فنحن بنيك الفقراء، نموت من العطش المر
ومن زرقة عينيك تغور بعيداً ولتروي ألفي بحرْ
ها نحن نموت
والطَّاعني
والباعني
والناهش لحم بنيك، المالئ دربك بالنار وبالعار وباللهب
قدمت لهم رأسك في صحنٍ من ذهبِ"[2].

أمامنا نص شعري قائم على مفارقة الاستحقاق فالشاعر يعاتب مدينة بيروت التي لم تمنحهم خيرها، بالرغم ممَّا قدَّموا لها من إيجابيات، كانت على حساب جوعهم وعريهم وكدِّهم، لتتحول إلى مروج خضراء زاخرة بالخيرات وكل

---

(1) الرواشدة (سامح)، فضاءات الشعرية، ص32.

(2) الحيدري (بلند)، السابق، ص618، 619.

ضروريات الحياة، ويستمر هذا العتاب الذي وصل إلى حدّ التوسل، فهاهم أهل بيروت الفقراء يموتون ظمأً بالرغم من وجود الماء في مدينتهم، التي تنكرت لهم عندما روَّت ماءها غيرهم مع أنهم هم محبوها الحقيقيون الذين يموتون لأجلها، ليصبح هذا الماء وكل خيرات المدينة حقاً للطاغي والباغي والناهش لحم أبنائها والمالئ دربها بالنار وبالعار وباللهب، أيْ أعداءها وأعداء ساكنيها والمساومين عليها، الذين لا يهمهم شيء من أمرها، سوى مصالحهم الفردية فما كان منها إلا أن "قدمت لهم رأسها في صحن من ذهب".

وبما أنَّ الماء يمثل العنصر الأساس للحياة فإنَّ فقده يعني الموت وبالتالي فإن حرمان أهل بيروت الفقراء الذين شغفوا بها حباً من هذا العنصر يعني حرمانهم من الحقّ في العيش الكريم في مدينتهم، ليؤول هذا الحق إلى أقل الناس جدارة به، وهم شريحة المفسدين والمحتكرين والقتلة وأولي المصالح الذاتية الذين لا يسعون إلا إلى دمارها وانحطاطها.

3. 2. 4 مفارقة السخرية:

وهذا النوع من المفارقة يقوم على "موقف يناقض فعله تماماً، إذْ يأتي الفعل مغايراً تماماً للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها"[1] ومن أمثلتها عند الحيدري، قوله:

"قفْ ... قفْ

ماذا في صحف اليوم

الحاكم باسم البيت الأبيض يخطب في

الكونجرسْ

تصريح يصدر عن ألفيْ

مجلسْ

بنك يفلسْ

---

(1) الرواشدة (سامح)، فضاءات الشعرية، ص18.

رقصٌ في ساحاتِ الإعدامْ
والدنيا في صحف اليوم
تتحدث عن خيرٍ وسلامْ
عن قرص للنومْ
للقتلى في كردستان.. في
لبنان
في بيت المقدسْ
في غيْر مكان""[1].

لا يمكن تجاهل المواقف الساخرة التي تزخر بها المقطوعة، فها هو الحاكم باسم البيت الأبيض يخطب في الكونجرس- وقد وشى النص الذي أقتبست منه هذه المقطوعة بأن هذا الحاكم إنما يخطب عن الخير والسلام الذي ينعم به العالم- وهذا تصريحٌ يصدر عن ألفيْ مجلس، وهذا بنك يعلن إفلاسه، وساحات الإعدام لم يُعَّطل دورها، بل كان فعَّالاً عندما عُلِّق آلاف الأحرار على أعواد مشانقها، وبالرغم من كل ذلك تعلن الدنيا في صحف اليوم عن الخير والسلام الذي يعم الأرض، متجاهلةً جثث القتلى في كردستان، ومتجاهلة الويلات والنكبات في لبنان وبيت المقدس وفي كثير من بقاع العالم.

وثمَّة مثالٍ آخر، إذ يقول:

"فلقد جردني حرّاس حدود الوطن المنكر
حتى من جلدي ومن لحمي
حتى من حلمي في أن لا أولد في الجرح
لكي لا أكبر في الخنجر
بتروا كل أصابع كفّي العشر
واحتروا
بتروا كل أصابع رجلي العشر
ولم أدرِ

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص657، 658.

لِمَ أكرمني حرّاس حدود الوطن الأكبر
قلماً مكسوراً وغلافيْ دفترْ.....؟![1].

من غير المستغرب أنْ يُجرد بلند من جلده ولحمه وحلمه في أن لا يُولد في الجرح، وكي لا يكبر في الخنجر، ومن غير المستغرب كذلك أن تبتر أصابع كفيه ورجليه؛ لأنه ثوري يهاجم سلطات وطنه المتعسفة بشعره، رغبةً منه في الإصلاح وتغيير الوضع المأساوي السائد، وهو إذْ يُجرَّد من ذاته وهويتها يستغرب عندما أكرمه هؤلاء الحرَّاس قلماً مكسوراً وغلافيْ دفتر، ونحن نرى ما بهذين السطرين من مُفارقة قائمة على السخرية، لأنَّ الحراس أكرموه قلماً مكسوراً، وهي صورة توحي بتعطيل الدور الذي يلعبه القلم، لأنه مكسور، فأصبح فاقداً لقيمته، ولم يتوقف الإكرام عند هذا الحد، وإنما تجاوز القلم المكسور، ليكرم غلافيْ دفتر، وهي صورة توحي بما أوحت به صورة القلم، من تعطيل الدور الذي يلعبه الدفتر؛ لأنه تحول إلى غلاف لا قيمة له، واعتماداً على ما سبق يمكننا القول: إن المفارقة قد كشفت عن الحرب التي شُنَّت على شعر بلند من قبل السلطات، عندما طالت يدها ذات الشاعر، والعبث بشعره ومحاربته.

3. 2. 5 مفارقة التحول:

وينطوي هذا النوع على كون "الصورة تبدو بدلالات معينة، لكنها تتحول إلى دلالات جديدة مغايرة لِمَا بدأت به، كأن تكون الدلالة إيجابية فتتحول سلبية، أو تكون سلبية ثم تتحول إيجابية"[2].

ومن أمثلتها عند الحيدري قوله:

"..... واستقبلتني غادة بضَّة
ماج بنهديها شعاع السحر
وأطرقت في ثغرها
بسمةٌ

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص673.

(2) الرواشدة (سامح)، فضاءات الشعرية، ص22.

تخفي بظليها جراح القَدَر"[1].

تتحدث هذه الأسطر الشعرية عن الحياة التي استقبلت شاعرنا غادة بضة، ماج بنهديها شعاع السَّحر، وهذا دلالة حلاوة الحياة وطلاوتها وطيبتها، ولكن هذا البعد الإيجابي للحياة سرعان ما يتحول إلى بُعدٍ سلبي، حين أطرقت في ثغر الحياة بسمةٌ صفراوية تتوارى خلفها جراح القَدَر الذي لا يعلم شاعرنا ما يكمن له، ومع ذلك فإننا نرى السوداوية مسيطرة عليه، إذ تدل لفظة جراح على حِدْسه بسوء الطالع الذي ينتظره.

وثمة مثال آخر، إذ يقول:

"ونقول

سوف نرى الصَّباحْ

نصير في لألائه

شرعاً

رياحاً

ولسوف نحمل شمسه بيتاً أبى أن

يُستباحْ

ونقول:

سوف يرى الشروق عمٍ

ويفصح أعقدُ

والرقدُ

سيرون في عيني السماء توردُ

لابدَّ أن يأتي الصباحْ

لابدَّ أن.....

وأتى الغدُ

فإذا الصَّباح تلفت يستنجدُ

وهوت يدُ

---

[1] الحيدري (بلند)، السابق، ص118.

يدك التي كانت تقيتُ وترقدُ
لا كنت يا هذا الصَّباحْ
لا كنت يا هذا الصباح الأسودُ
لا كنت يا هذا الغدُ"[1].

أخذت الدلالات الإيجابية تتصدر المقطوعة التي بدأت بالفعل المضارع "نقول"، الذي جاء مبشراً بالخير والأمل والتفاؤل، فالشاعر والمرثية كانا متفائلين برؤية الصَّباح، الذي رمز هنا إلى الحرية التي سينعم المضطهدون في إشراقتها بعد غيابها الطويل ليستحيلوا شرعاً- أحراراً، ورياحاً- قوةً تهدّد من يمسّ أمنها، وليس هذا فحسب، وإنما سيحملون شمس هذا الصباح بيتاً أبى أن يُستباح، ألا يصحُّ أن نعدّ الشمس هنا رمزاً للحق الذي وُلِد بولادة الصَّباح- الحرية؟

أرجِّح ذلك من كونهما مظهرين لصيقين ببعضهما، هذا الحق أحاله الشاعر إلى بيت أبي، يأبى الاستكانة والخنوع أمام الطامعين والمساومين عليه، ثمَّ يكرر شاعرنا مرة ثانية الفعل المضارع المبشِّر بالخير والتفاؤل "ونقول: سوف يرى الشروق عمٍ، ويفصح أعقدُ، والرقدُ، سيرون في عيني السماء توردُ". حقاً إنها صورٌ زاخرة بالأمل المشرق الذي يطمح إليه كلُّ مَنْ أبى الذُّلَّ والهوان، ويأخذ الأمل مداه الواسع في نفس الشاعر وقرينته في مجيء الصباح- الحريَّة، عندما عمد إلى التكرار الذي أدَّى إلى تأكيد هذه الفكرة المسيطرة على الأذهان، ويتبدَّى هذا في قوله:"لابدَّ أن يأتي الصَّباح، لابدَّ أن يأتي الصَّباح فقد جفَّت من النزف الجراح"، ولعلَّ عبارة"فقد جفت من النزف الجراح" تدلّ على مدى المعاناة التي عاشها الشاعر وقرينته- اللذان يمثلان كافة المضطهدين من أبناء الأمة- هذه المعاناة جاءت نتيجة غياب هذا الصَّباح، لأنَّ غيابه يعني انتشار ليلٍ بهيم، والليل يمثل الظُّلم والخوف وغياب الأمن وانعدام الرُّؤية التي تمثِّل انعدام الحرية، ولكنَّ هذا الأمل المبشِّر بالخير سرعان ما يضمحل، فقد جاء الغد، وأعلن الصَّباح عن نفسه، الصَّباح الذي لطالما اشرأبت الأبصار لرؤيته، والذي كان سيغير وجه الحياة- في نظر الشاعر وقرينته- لكننا نُفاجأ بأن موازين الأمور قد بُدِّلت، حين أخذ الصَّباح يستنجد طالباً

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص774، 775.

المساعدة، في الوقت الذي كان يُنتظر منه العون والخلاص، فبمجيئه توفيت سميرة عزام "وهوتْ يد، يدك التي كانت تقيت وترقد" ممَّا حدا بالشاعر إلى ذمِّ هذا الصَّباح، حتى وصل به الأمر إلى القول:" لا كنت يا هذا الصباح، لا كنت يا هذا الصباح الأسود"، وهنا نلحظ من خلال توظيف الشاعر للمفارقة اللفظية قمة الذَّم للصباح بعد أن انجلى بهاؤه فهو أسود.

وخلاصة القول: لقد تحولت دلالة الصَّباح الإيجابية المبشِّرة بالخير إلى دلالة أُخرى مفرطة في سلبيتها، صحيح أنَّ الصباح الذي انتُظر قدومه طويلاً قد حلَّ، ولكنهْ ما كاد أن يبزغ حتى انجلى بهاؤه بوفاة رفيقة شاعرنا سميرة عزام.

3. 2. 6 مفارقة الأدوار:

وفي هذا النوع من المفارقة "يتخلَّى صاحب الموقف الطَّيِّب، عن موقفه الذي اقُترن به في ذاكرة الثقافة ليؤدِّي دوراً جديداً مفارقاً لِمَا عُرِف به"[1]. ومن أمثلتها عند الحيدري قوله:

"حتى الدّجى القاسي استجاب لشكوتي
لكنَّ .....
خِلاً ما بكى ساعاً معي"[2].

لقد استحال الظلام الدامس إلى إنسان يشارك الشاعر مآسيه وأحزانه عندما استجاب لشكواه، فأخذ يتفاعل معه، فكان على النقيض من صورة ذاك الخليل الذي بدت أنانيته بشكلٍ لا يخفى، إذْ لم يشاطر خليله الشاعر مآسيه وهمومه البتة، من هنا نجده قد تخلَّى عن دوره الذي اقُترن به في ذاكرة الثقافة، ليلعب دوراً جديداً مناقضاً لما عُهِدَ به.

---

(1) الرواشدة (سامح)، فضاءات الشعرية، ص23.

(2) الحيدري (بلند)، السابق، ص99.

3. 2. 7 مفارقة الفجاءة:

وهي مفارقة قائمة على "مخالفة ما يتوقعه المرء في الموقف الذي يمرّ به، فيفاجأ بحالة مناقضة تماماً للموقف المرسوم في ذهنه"، يقول الدكتور سامح رواشدة: "وأعطيها اسم الفجاءة لأنَّ البرهة الزمنية التي تفصل بين التوقع والنتيجة قصيرة"[1] ومن أمثلتها:

"تفترشُ الشاشة عينانْ
انفرجت شفتانْ
ابتسمتْ
لمعتْ عِدّة أسنانْ
ويغور اللون الأخضر في كل الألوان"[2].

يصور المشهد السابق عينين قد افترشتا الشَّاشة، لتتفرج الشفتان اللتان أعلنتا ابتسامة عريضة ممَّا حدا بالأسنان أن تلمع، عند هذه النقطة يتوقع المرء سطوة اللون الأبيض، إلا أنه يفاجأ بسطوة اللون الأخضر، بل أكثر من ذلك، فاللون الأخضر أخذ يغور فيها، معلناً سيطرته على كل الألوان، إلا أنَّ غموض هذه المفارقة جعلني لم أفلح في كشف الدلالة المنبثقة عنها.

3. 2. 8 مفارقة المخادعة:

" تكشف هذه المفارقة خيبة الأمل ممّا يتوقعه صاحب الفعل، حيث يقدم موقفاً أو مواقف إيجابية، فيفاجأ بأن فعله لم يقابل إلا نكراناً وجحوداً"[3]، ومن أمثلة هذا النوع في شعر الحيدري قوله:

"نامت على أجفاني الغافية
تذيع بين الصَّمت أحزانية
ذوبتها

---

(1) الرواشدة (سامح)، فضاءات الشعرية، ص28.

(2) الحيدري (بلند)، السابق، ص553.

(3) الرواشدة (سامح)، فضاءات الشعرية، ص17.

من مهجةٍ ذوبت في لجةٍ من نار آلاميَهْ
عصوتها من ألمٍ خائبِ
كزهرةٍ ديست بأقداميهْ
..... حتى التي سقيتها
مهجتي
نمّامهْ
باحت بأسراريه"[1].

لقد أعلنت نهاية الأسطر الشعرية عن مفارقة المخادعة والمتمثلة في قوله:" حتى التي سقيتها مهجتي نمّامة باحت بأسراريه" فالحيدري يتحدث عن قصائده التي نبعت من الحزن والأسى والخيبة، والقارئ يستشفُّ ما بهذه المفارقة من خيبة الأمل التي اعترت شاعرنا، عندما قوبل الإحسان بالإساءة، فبعد أن سقى القصائد مهجته، يفاجأ بأن فعله لم يقابل إلا نكراناً وجحوداً، بعد أن اكتشف أنها نمّامة أخذت تبوح بأسراره، التي كان يؤثر عدم الإفصاح بها.

مثال آخر، يقول:

"الأنِّي
أكبرتك في الظّنّ
فآليتُ على نفسي
أن لا أعرف لي وطناً
كفناً.... مشنقةً وجماجم مشنوقينْ
آليتُ على نفسي
أن أعرف لي وطناً
لا سجناً.... لا امرأةً ثكلى
لا شهقة غلٍّ
أن أعرف لي وطناً
لن يولد مذعوراً في عيني تنينْ

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص35.

الأنّي.... يا وطني
أكبرتك في الظنّ
أغلقتَ نوافذ بيتي دوني
وسرقت حدودك.... كلَّ حدودك منّي
كي أُصبح مثلك يا وطني
عبداً معروضاً للبيع
بأبخس ما يطرح من ثمن....؟!"[1].

تصور الأسطر الشعرية السابقة نموذجاً دالاً على مفارقة المخادعة، فلأنَّ بلند أكبر وطنه في الظن، فأبى ألا يرى وطنه ساحات للمشانق والجماجم، أي أشبه بالمقبرة التي لا حياة فيها إلا الموت، ولأنه أبى إلا أن يكون وطنه حُراً أبيّاً، لا سجناً، ولا امرأة ثكلى، وهذا دلالة رفضه التنكيل والقتل اللذين يُرتكبان بحقِّ أبناء هذا الوطن(العراق)، ولأنه أبى كذلك أن يرى وطنه خائفاً مضطرباً من السلطات كما تشي لفظة تنين بذلك، فلأنه أبى إلا أن يرى وطنه حُرَّاً كريماً أبياً، أغلق هذا الوطن(العراق) نوافذ بيت بلند دونه، أي حُرِّم عليه العودة بعد ما نُفي نفياً قسرياً بعيداً عن وطنه.

لقد دلَّل النص الشعري القائم على مفارقة المخادعة على نكران وجحود الفضل، بعدما قوبل حُبّ بلند لوطنه بالنفي والحرمان، وبلند هنا ما هو إلا واحدٌ من أولئك الآلاف الذين فُرض عليهم النفي القسري، إلا لأنهم عشقوا العراق.

والشاعر، إذْ يقول" أغلقت نوافذ بيتي دوني"، إنَّما يقصد السلطات التي ألقت به في غياهب المنفى، لأنه أراد الخير والسكينة لهذا البلد فأين هم من قوله تعالى: ﴿ هَلْ جَزَاءُ الإِحْسَانِ إِلاَّ الإِحْسَانُ ﴾[2].

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص695-697.

(2) سورة الرحمن، آية 60.

وثمَّة مثالٍ آخر يقول:

أوقفــتَ عمــرك مــوروداً لعطاشــهم وإذا عطــشتَ فــوردك الحرمــانُ[1]

لقد أُقتبس هذا البيت من قصيدة بعنوان (الشاعر أيّها المنبع الضمآن)، فبلند يبجّل الشاعر أنَّى كان، ذاك الشاعر الذي حمل على عاتقه رسالةً خالدة، كما أنه نذر نفسه لنصرة أمته في شعره، فحارب القمع والتسلط، ونادى بالحرّيَّة والكرامة، ولكن قلَّما من يعترف بذلك، إذْ يمثل عجز البيت نكراناً وجحوداً لِمَا جاء في صدر البيت، فبعد جميع التّضحيات الجمَّة من قِبَل الشعراء في سبيل بعث الأمَّة، لا يجدون نصيراً لهم إذا ألمت بهم ضائقة -على حد قول الشاعر-.

3. 2. 9 المفارقة بين طرفين تراثيين:

يقوم هذا النمط على توظيف طرفي المفارقة من التراث، وبالتالي يكتسب أحد طرفيها أو الإثنان معاً دلالات معاصرة، يتمكن الشاعر من خلالها إجراء المفارقة، وإيراد التناقضات بين الدلالات المعاصرة والدلالات التراثية[2]. يقول علي عشري زايد: إنَّ هذا النمط من المفارقة" أكثر تركيباً وعمقاً من المفارقة ذات الطرف التراثي الواحد؛ إذْ في هذه المفارقة التصويرية ذات الطرفين التراثيين يكون لطرفي المفارقة، أو لأحدهما أكثر من مستوى دلالي، بأن يحمل مع دلالته التراثية دلالة أُخرى معاصرة رمزية. وهكذا تتم عملية المقابلة في هذه المفارقة على مستويين؛ إذْ تتم أولاً بين الدلالة التراثية للطرفين، وتتم ثانياً بين الدلالة التراثية لأحدهما، والدلالة المعاصرة الرمزية في الآخر، وبهذا تزداد المفارقة عمقاً وتأثيراً عن طريق هذه المقابلة المزدوجة التي تبرز التناقض بين الطرفين مرتين"[3].

ولعلَّ قصيدة "يهوذا" تمثّلُ ذلك، إذ يقول:

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص839.

(2) أبو مراد (فتحي)، شعر أمل دنقل دراسة اسلوبية، عالم الكتب الحديث، الأردن-اربد، 2003، ص297.

(3) زايد (علي عشري)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص155.

"وأشرتَ.... أنت
أأنا....؟!
أجل
وبلا خجل
كانت تصرُّ يداك.... أنت
أجل
وأنت
فكأنناً لم نبنِ في أحلامنا بالأمس بيتاً
ليضمَّنا
درباً
وإيماناً
وصمتاً
وكأننا بالأمس لم نُقْسم
وما شدّت يداك على يدي
لتثير من أمسي
غدي
يا مَنْ وقفتَ تشير.... أنت
يا مَنْ
يا مَنْ وقفتَ مع العيون القاتمات
تشير.... أنت
يا مَنْ وقفتَ وراء إصبعك الخؤون
تصرّ.... أنت.... أجل
وأنت
هَلا ذكرت بأننا
رغم العذاب يهدّنا
رغم القيود تشدّنا

رغم الليالي الحالكات تدور في داري

ضنى

رغم الخطى المتنصّتات

تلصّ من بيتي السَّنا

هلاّ ذكرت بأنّنا

لا.... لم نقُلْ أبداً:

هنا

بيتٌ عرفتك فيه....أنت

لا.... لم نقل

ليظلَّ ذاك البيت في أحلامنا

درباً

وإيماناً

وصمتاً

لا.... لِمْ نقل أبداً:

هنا

بيتٌ عرفتك فيه.... أنت

لنظلَّ في المصباح زيتاً

هَل ذكرت؟

وقد رأيت القيد ينهش من يدي

لينير من أمسي

غدي؟

هَلا خجلت؟

وقد وقفتَ مع العيون القاتمات

مع الأيادي الآثمات

تشير.... أنت

وتصرُّ.... أنت.... أجل

وأنت
لتبيعني.... حيَّاً وميتاً
لتهدني
درباً
وإيماناً
وبيتاً
لكنني
– وأفْرحتاه–
ما كنت.... أنت"[1].

لقد تعذر على الباحث نقل جزء معين من هذا النص الشعري، لأن النص كله مبني على المفارقة، لذلك كان ملزماً عليه نقل النص كاملاً. فمن ينعم النظر في سطوره يجده مبنياً على مفارقة بين طرفين تراثيين، يتمثل الطرف الأول في شخصيَّة المسيح–عليه السَّلام–، في حين يمثل الطرف الثاني شخصية يهوذا الأسخريوطي– تلميذ المسيح– الذي وشى به وأسلمه للرومان[2].

ومن الملاحظ على طرفي المفارقة، في هذا النص أنهما أديا أكثر من مستوى دلالي، فالمسيح بشخصيته الدينية التراثية يعد رمز التضحية والإقدام والوفاء والفداء في سبيل بعث العالم وخلاصه، وتحقيق حياة حرة كريمة قائمة على الفضيلة لكافة الأجيال، هذه الشخصية التراثية الإيجابية المناضلة المعذبة في سبيل خلاص البشرية، تقابلها شخصية معاصرة– لم يغفل دورها في النص–هي شخصية المسيح المعاصر– بلند الذي قدَّم التضحيات الجمَّة في سبيل أمته، فالشخصيتان– التراثية والمعاصرة– اشتركتا في التضحية التي لم تقابل إلا بالنكران والجحود وعدم الوفاء، بل أكثر من ذلك حين قوبلت بالخيانة بدلاً من العرفان والامتنان والحفاظ على العهد، وهذا ما نلمحه في شخصية يهوذا التراثية التي خانت اليد التي مُدَّت إليها (المسيح عليه السلام) في الوقت الذي كان ينتظر منه الوفاء والعون، وقد انسحبت هذه

---

(1) الحيدري(بلند)، السابق، ص341–345.

(2) انظر فصل التناص– التناص الديني، وقد سبق الحديث عن الشخصيتين.

الشخصية لتؤدي دلالة أخرى معاصرة- حسبما يُفهم من سياق النص- هي شخصية يهوذا المعاصر- الذي رمز إلى أقران الشاعر الذين خيبوا أمله، عندما خذلوه وخانوه، ولعلهم قد وشوا أمره إلى السلطات فحوسب وعوقب، متناسين وفاءه وإخلاصه وتضحياته لأجلهم ولأجل الحق، ولكم كانت فرحة المسيح بدلالتيه (التراثية- المعاصرة) كبيرة حينما كان على النقيض من شخصية يهوذا بدلالتيها.

الفصل الرابع
الانزياح الشعري (الانحراف)

تُعدُّ ظاهرة الانزياح من أبرز السِّمات الأسلوبية في القصيدة الحديثة بشكلٍ عام، إذْ تنحرف اللغة الشعرية عن المعيار المتعارف عليه لدى المتلقين، ونظراً لطغيان هذه الظاهرة في القصيدة الحديثة، فقد عدَّها جان كوهن السِّمة التي تخلق شعرية الشعر من حيث هي (الشرط الضروري لكل شعر)[1].

ولم يكن الانزياح وليد الأسلوبية الحديثة، فقد عرفته البلاغة القديمة تحت ما يُسمَّى بالمجاز والاستعارة والتقديم والتأخير والحذف والزيادة[2]، وغيرها من المحسنات البلاغية، التي كانت محور اهتمام العديد من النقاد والبلاغيين القدماء.

أمَّا مِنْ حيث المعنى المعجمي للانزياح فقد أورده ابن منظور في لسان العرب تحت مادة (زَيَحَ) "زاح الشيء يزيح زيحاً وزُيُوحاً وزِيوحاً وزيحاناً، وانزاح: ذهب وتباعد، وأزحته وأزاحه: غيَّره، وفي التهذيب الزيحُ: ذهاب الشيء"[3] فيكون بذلك المعنى المعجمي للكلمة الابتعاد عن الأصل أو مخالفته.

ونظراً للدور البارز الذي يقوم به الإنزياح في الدرس الأسلوبي، فقد عرَّف جان كوهن الأسلوب بأنه: "انحراف" إذْ يقول: "الأسلوب كلّ ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار العام المألوف، ويبقى مع ذلك أنَّ الأسلوب كما مورس في الأدب يحمل قيمة جمالية، إنّه انزياح بالنسبة إلى معيار، أي أنّه خطأ، ولكنه خطأ مقصود، إنَّ الانزياح إذن مفهوم واسع جداً يجب تخصيصه، وذلك بالتساؤل عن عِلَّة كون

---

(1) كوهن(جان)، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، (د.ط)، والسنة، ص20.

(2) انظر: الجرجاني(عبد القاهر)، أسرار البلاغة، شرح وتعليق وتحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص44، 329، 368.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة (زَيَحَ).

بعض أنواعه جمالياً، والبعض الآخر ليس كذلك"[1]، وكوهن بهذا يشير إلى الناحية الجمالية والدّلالية التي يؤدّيها الانزياح في النص.

وقد مَثَّل كوهن" للأسلوب بخط مستقيم يمثِّل طرفاه قطبين، القطب النثري الخالي من الانزياح، والقطب الشّعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة، ويتوزع بينهما مختلف أنماط اللغة المستعملَة فعلياً، وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى كما تقع لغة العلماء، بدون شك قرب القطب الآخر"[2].

وعلى الرغم من أنَّ كوهن قد حدَّد المعيار الذي يقاس به الانحراف بلغة النثر العلميْ وقواعد النحو والإلفْ والعادة، فإنَّ عدداً من النقاد قد شعروا بصعوبة تحديد النمط المعياري في التعبير، لأنَّ هذه سمة نسبيَّة[3]، فشكري عياد مثلاً يرى أنّه لا يوجد قانون ثابت يحدد طبيعة الانحراف، فلكل ناقد قانونه الخاص، وإنَّ ما يمكن أن يعدّه قارئ ما انحرافاً لا يكون كذلك عند قارئ آخر[4].

ويتخذ بعض النقاد من النص الأدبي معياراً للانحراف، يكشف عنه بعدَّة مقاييس وذلك" باعتماد الحسّ اللغوي عند المتلقين، وبهذا فإنَّ معيار الانحراف فضفاض غير محدَّد، إذْ يختلف الحسّ اللغوي عند المتلقين باختلافهم أصلاً ولهذا، فقد حاول (ريفاتير) أن يخرج بهذا المعيار إلى دائرة الموضوعية باعتماد القارئ العمدة في تحديد الانحراف"[5].

ويلتقي كمال أبو ديب مع كوهن في تحديد طبيعة الانحراف بما أسماه "الفجوة أو مسافة التوتر"[6] ولعلّه يقصد بها المسافة التي تفصل اللغة الشعرية عن لغة النثر العلمي، فكلما تباعدت المسافة أو اتسعت الفجوة كانت اللغة أكثر شعرية.

---

(1) كوهن (جان)، السابق، ص15.

(2) نفسه، ص23-24.

(3) المسدي (عبد السلام)، السابق، ص104.

(4) عياد (شكري)، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1982، ص46.

(5) عبد الجواد (إبراهيم)، السابق، ص115.

(6) أبو ديب(كمال)، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص13.

ويحدّد شكري عياد وظيفة الانزياح داخل اللغة الشعرية بأنّ" الكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارءه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة، أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه... فكذلك وسائل اللغة التي يُراد بها جذْب الانتباه إنما تحدث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج على سياق الكلام العادي، أي بفضل ما فيها من انحراف".

وقد عَرَف شعر الحيدري هذه الظاهرة منذ بواكيره الأولى، ممَّا أكسب نصَّه الشِّعري بُعداً دلالياً لا يقل شأناً عن البعد الجمالي الذي يضفيه الانزياح داخل خلايا النصْ، والدراسة معنية بتحديد ورصد نمطين من أنماط الانزياح (الإسنادي والتركيبي)، وستقوم بتتبع كل نمط على حِدة، بادءة بالانزياح الإسنادي.

4. 1 الانزياح الإسنادي (المنافرة):

إنَّ من أهمِّ الوظائف النحوية التي تؤديها الألفاظ في الجُمل هو الإسناد[1]، فالألفاظ تصنع" وظيفتها بعلاقاتها لمجاوراتها ممّا سبق عليها، وممّا لحقها من كلمات"[2] من هنا تؤدي العلاقات الإسنادية بين الألفاظ إلى العمل على تحقيق التلاحم والانسجام بين عناصر التركيب اللغوي.

إلا أنَّ لغة الشِّعر قد تفقد مثل هذا التلاحم والانسجام اللذين يُعّدان شرطاً أساسياً في لغة النثر، عندما تعمد إلى خلْق فجوة وعدم الانسجام بين المصاحبات اللفظية، طامحة من وراء ذلك إلى تحقيق شعرية الشِّعر، ومن هذا المنطلق فقد عدَّ

---

(1) هو أحد المصطلحات البلاغية الذي يعني" ضم كلمة أو ما يجري مجراها إلى أخرى بحيث يفيد أن مفهوم إحداهما ثابت لمفهوم الآخر، أو منفي عنه، وصدقه مطابقته للواقع وكذبه عدمها" انظر: مطلوب (أحمد)، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1983، ج1، ص201-202.

(2) الغذامي (عبد الله)، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية في نموذج إنساني معاصر، مقدمه نظرية ودراسة تطبيقية)، كتاب النادي الثقافي، ط1، 1985، ص31.

جان كوهن "اللغة الشعرية باعتبارها انحرافاً عن قواعد قانون الكلام"[1]، وليس هذا فحسب وإنما أعتبر الخطاب الشعري خطاباً ناقص النحوية، بالمقارنة مع النثر وذلك في مستوى النحوية الخاص الذي تمثله الملاءمة الدلالية"[2]. وهو يسمي الانزياح الناجم عن عدم ملاءمة المسند للمسند إليه انزياحاً إسنادياً أو منافرة أو مصطلح النحوية المأخوذ من المعنى المضاد للنحوية[3]، وبهذا تغدو اللانحوية" تعجيز الكلمات عن إنجاز تلك الوظائف التي يسندها النحو إليها، والتي تتحقق على مستوى الإسناد Predication والتحديد Determination وغير هذه المستويات"[4]

على أية حال فإنَّ المنافرة تصنع فجوة سحيقة بين الألفاظ وتوقعاتها لدى المتلقي، ممَّا يؤدِّي إلى إثارة عنصر المفاجأة لديه، وبفضل هذه المفاجأة يكتسب الشِّعر سمته الخاصّة، يقول ريفاتير: "إنَّ قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حِدَّة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً، بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبل أعمق"[5].

وقد شكّلت المنافرة ملمحاً بارزاً في تجربة بلند الحيدري الشعرية بشتَّى أشكالها، إذْ أمكن للدراسة أن تحصرها ضمن الأشكال التالية:

1. التنافر الإسنادي.
2. التنافر النعتي.
3. التنافر الإضافي.

وستقوم الدراسة بتقصي كل قسم على حِدَة:

---

(1) كوهن (جان)، السابق، ص105.

(2) نفسه، ص106.

(3) الرواشدة (أميمة)، شعرية الانزياح (دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشعرية)، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2005، ص140.

(4) ناظم (حسن)، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص120.

(5) المسدي (عبد السلام)، السابق، ص86.

4. 1. 1 التنافر الإسنادي

لقد قسَّمت الدِّراسة هذا الشكل من التنافر إلى قسمين:

4. 1. 1. 1 التنافر الاسمي:

من المعروف أنَّ الجملة الاسمية في الدرس النحوي تبدأ باسم يأخذ موقع المبتدأ من حيث الإعراب على أن يكون ما بعده (سواء أكان مفرداً أو متعلقاً به) خبراً له، في هذه الحالة لابدَّ للخبر أن يكون ملائماً للمبتدأ دلالياً، وهذا ما تعرفه اللغة المعيارية (درجة الصفر للكتابة)[1] كأن تقول: الشمس ساطعة، هنا نلحظ مجانسة الخبر للمبتدأ من حيث الدلالة.

أمَّا الشِّعر فإنّه يتّخذ منحىً آخر في العلاقة القائمة بين المبتدأ والخبر، حينما يعمد إلى خلْق فجوة بينهما قائمة على التنافر وعدم التجانس كأن تقول: البدر ناطق، من هنا نلحظ المنافرة واللاتجانس بين المبتدأ والخبر في خرق نظام اللغة المعيارية.

والدارس لشعر الحيدري يدرك أنه لم يغفل عن هذا الأمر، فقد راجت دواوينه بالمنافرة الاسمية (ولا سيما دواوينه الأولى، خفقة الطين، وأغاني المدينة الميتة، وخطوات في الغربة)، وستسوق الدراسة أمثلة دالة على ذلك، يقول:

"والليلُ طويل....

والصَّبر على الليل طويل

والشّمعة حُبلى بضياءٍ لن يخفت قبل الفجر"[2].

إنَّ المتمعن في قول بلند" والشَّمعة حُبلى" يدرك عدم ملاءمة الخبر للمبتدأ فقد أسند إليه كلمة ليست من متعلقاته(حُبلى)، فالشَّمعة من الجمادات، في حين أنَّ كلمة "حبلى" صفة لصيقة بالأنثى التي تمثِّل العاقل، فمِن المُحال أن تنساب هذه الصفة لتسكن الجماد.

لكن بلند يدرك سرَّ هذا التنافر واللاتجانس بين المبتدأ وخبره، فهو يصور لنا الأمل الذي ما زال يشعّ قلبه في العودة إلى وطنه بعد هذا النفي الطويل، فالشّمعة تمثِّل هذا الأمل، وكلمة حُبلى تمثِّل توسّم الخير في تحقيق حلم العودة والخلاص.

---

(1) كوهن (جان)، السابق، ص24.

(2) الحيدري (بلند)، السابق، ص803.

إضافة لذلك فالشَّمعة بضوءها الخافت تمثّل حالة من الأمل لم يكتمل بعد، ولكنها في طريقها إلى الانبثاق فهي "حُبلى" لابدّ أن تحققّ ذاتها يوماً ما.

وثمّة مثالٍ آخر إذ يقول:

"يقال إنّ بيتنا كئيب

وكلّ ما في بيتنا

وكلّ مَنْ في بيتنا.... غريب

حتى صدى أصواتنا... غريب

حتى النجوم لملمت بريقها وهاجرت

بعيدةً عن أرضنا"[1].

هاهي النجوم تتحول إلى مجموعة من الفتيات أخذت تلملم بريقها(جمالها) وتهاجر بعيداً عن أرض الشاعر، وهنا نلمح عدم التجانس بين المبتدأ (النجوم) والخبر الذي جاء جملة فعلية (لملمت بريقها) والذي زاد من حِدّة التنافر توظيف الشاعر الفعل الماضي(هاجرت) المختص بالكائن الحي، وإسقاطه على المبتدأ (النجوم) وهو من غير لوازمه.

ويبدو أنَّ هذه الفجوة بين المبتدأ والخبر (النجوم لملمت بريقها وهاجرت بعيدة) كشفت لنا حسرة- بلند- على أولئك المثقفين من أبناء العراق الذين آثروا الرحيل والهجرة عن وطنهم بعدما تنكَّر لهم، وبعدما اضطُهدت حرياتهم ونُكِّل بهم، فهم نجوم لامعة لم تجد من يصُنْها، بل حوربت وحوصرت، فوجدت في الرَّحيل فرصتها الأخيرة في الخلاص، ليحلَّ محلّها ظلام دامس يحلِّق في سماء العراق.

ويظهر تنافر الإسناد الاسمي كذلك في قوله:

"يمشي الشّتاء بغرفتي متعثِّراً بظلامها

والدفء مشلول القوى

جاثٍ على أقدامها

قلقاً يمرّغ ضوءه المخنوق فوق رغامها

والليل داجٍ

---

[1] الحيدري (بلند)، السابق، ص 775.

والعواصف نائحات خلف بابي"[1].

جسَّد– بلند– الدفء بكائن حي مشلول القوى، بعد أن أخذ الشتاء يمشي بخطواته– المتعثرة –في غرفته المظلمة.

والذي يهمنا هنا هو التنافر بين المبتدأ والخبر حيث أسند للمبتدأ "الدفء" خبراً لا يتلاءم معه، إذْ إنَّ الدّفء شيء محسوس لا يمكن رؤيته بصرياً، في حين أنَّ الخبر" مشلول" ينم عن حالة مرضية تصيب الكائن الحي، كأن تتعطل إحدى وظائف أجزاء جسمه، كاليد والقدم، واللسان...الخ، فإذا ما أصاب الشَّلل أياً من أجزاء الجسْم، فإنه بالإمكان رؤية الجزء المصاب بهذا الداء، إذاً هو حالة مختصَّة بالكائن الحي دون سواه، أمَّا أن يخبر عن الدّفء بالشّلل فهذا يشكل حد الاستحالة.

ويبدو أنَّ توظيف الشاعر للفظة " بغرفتي" ستعيننا في كشف السِّر القابع خَلْف تنافر الخبر مع المبتدأ، فبعد التَّقصّي والتأويل استشفَّ الباحث أنَّ هذه اللفظة إنّما يقصد بها –بلند– حياته الخاصَّة معتمداً في ذلك على إضافة" ياء المتكلم" إليها، واعتماداً على هذا فإنَّ الدّفء هنا يمثل" الأمان" المفقود لأنه مشلول، فبلند يفتقر إليه في هذه المرحلة من عمره (الشباب)، وسبب ذلك هو إحساسه بالغربة في مجتمعه الراكد، وإحساسه بضياع الذات.

ولم تقف مأساة– بلند– عند هذا الحدّ، وإنما انسحبت على تخوفه من الغيب والمجهول، وقد عبَّر عن ذلك من خلال الجملة الاسمية التي تنافر خبرها مع المبتدأ (والعواصف نائحات) فها هي ذي العواصف تُشخَّص على أنَّها نساءٌ نائحات، لأنَّ النَّواح صفة تتسحب على المرأة في حالة الحزن والتفجَّع، ويمكن أن تنسحب إلى العواصف على حدِّ التشبيه، لِمَا بين صوت العواصف والنواح من حالة تُشْعر المرء بالشَّجَن والخوف، أمَّا قانوناً ثابتاً فلا.

وقد أدى التنافر بين الخبر والمبتدأ إلى الإفصاح عن حالة الخوف المتشبّثة بالشاعر من الأقدار والسنين المقبلة (خلف بابي) التي يكاد أن يقرأ فيهما ضياعاً وغربة وعذاباً في طريقها إليه، ومع أنه يعيش هذا الشعور في الوقت الحاضر، إلا

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 78.

أنه سيتضاعف مستقبلاً، لذلك جاء الخبر نائحات (جمع المؤنث السالم) مشتقاً من اسم الفاعل الذي هو شبيه بالفعل المضارع، كما أنه يدل على استمرارية الحدث.

ومن الأمثلة الأخرى قوله:

"الليل جاثٍ
والظَّلام مكّشرٌ عن نابه
والرّعد يرعد كلَّما هتف السّناء ببابه
فكأنَّ خلْف الليل
قلباً مْل طول عذابه
سئم السكون تعربد الأشباح في محرابه
فهوى على الدنيا
يريق بها التمرد والسموم"[1].

من غير المعقول أن يكون الليل (الذي هو بعد زمني) كائناً حياً (جاثٍ) إلا على سبيل التشبيه والتجسيد، ونحن نرى مقدار الانحراف الذي صنعه الشاعر في هذا التركيب (الليل جاثٍ) عندما أسند الخبر(الذي جاء اسماً منقوصاً حذفت ياؤه وعوض مكانها بتنوين الكسر)إلى المبتدأ (الليل)، علْماً بأنَّ(جاثٍ) من متعلقات الكائن الحي (رابض)، ولكن هذا الانحراف الذي طرأ على الجملة الاسمية في عدم ملاءمة الخبر للمبتدأ قد أعان– بلند– في إبداء الدلالة، فالليل يمثّل التخلّف والانحطاط والقيم المهدورة التي غدَت آفات ارتضاها مجتمع بلند لنفسه، ولم يسعَ إلى قرضها، حتى اصبحت واقعاً معيشاً لا تنفك تلازمه، لذا جاء الخبر"جاثٍ" ليؤكد على تغلغل هذه الآفات وسيطرتها على المجتمع، ممَّا حدا بالظلام أن يكشّر عن نابه، لينحرف بلند بالخبر عن المبتدأ مرّة أخرى، لأن "كشَّر" لا تمت للظلام بأية صلة، إلا في عالم بلند فالظلام ناجم عن الليل، ويعني انعدام أو صعوبة الرؤية، فهو بعد زمني، وهو بهذا الانحراف يخيّب توقّع المتلقي، فالظلام قد يكون شديد، دامس، بهيم...الخ، أمّا أن يكشِّر عن نابه فهذا لا يُعقل، لأنَّ " كشَّر" من مستلزمات الكائن الحي، وفي ظني أن بلند هنا يؤكد الحقيقة المفجعة السابقة التي غزت المجتمع، وأخذت موقعها منه،

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص83.

فالظلام الناجم عن الليل يمثل شِدَّة تغلغل الآفات السابقة، لتصبح كحيوان مفترس يكشف عن نابه (سيطرته على المجتمع) لذا انحرف بلند بالخبر" مكشِّر" عن المبتدأ.

ومن هذا التنافر قوله في إحدى قصائده العمودية:

"فإذا العراقُ وليمةُ لُجرادها

والدّارُ نهب براثن الغربان"[1].

يمثّل هذا البيت درجة من الانحراف عن اللغة المعيارية، عندما أسند الخبر "وليمةٌ" إلى المبتدأ " العراق" إذْ إنَّ الخبر "وليمة" وجبة طعام، وتُعرَف عادةً بطعام اللحم، فكيف يكون العراق وجبة يأكلها الجراد...؟! إنَّ الردّ على هذا التساؤل ليس عسيراً، يكشفه لنا التنافر المذكور الذي جاء معلناً عن الوضع المأساوي الذي آل إليه هذا الوطن، عندما مُدّت إليه يد الطمع لتنهب خيراته (وليمة لجرادها) سواء من الداخل أو من الخارج، وبلند لا يقصد بالجراد هنا الإقطاعيين والمتسلطين من داخل العراق فحسب، وإنما يقصد به كذلك الإقطاعيين ممَّن هم من غير أبنائه، أي من الخارج، والذي جعلني اعتمد هذا التفسير- هو أنَّ هذا البيت مقتبسَ من قصيدة بعنوان "فإذا العراقُ وليمةٌ لجرادها" الواقعة في ديوانه الأخير" آخر الدرب" الذي صدر سنة 1993، أي بعد الغزو الأمريكي للعراق، ومساندة كثير من دول العالم للغزو الظالم والمارق، بغية تحقيق غايتهم في النيل من خيرات وطن-بلند- الآسر.

ولم يقف التنافر الاسمي عند المبتدأ والخبر فحسب في تجربة الحيدري، وإنما تعداه ليشمل التنافر الواقع بين اسم إنَّ وما يعمل عملها، واسم كان وما يعمل عملها، نأخذ على سبيل المثال قوله:

"وعلمتُ أنّ أبا فراتٍ في دمي

فجر أبى أن ينتهي لزمان"[2].

يتحدث-بلند- في هذا البيت عن وطنه العراق (أبا فرات) نسبةً إلى نهر الفرات، فقد أيقن أنَّ وطنه فجرٌ يشرق في دمه، ونحن نرى ما بهذه الصورة من انحراف عن المألوف، إذْ أخبر عن اسم أنَّ "أبا فرات" بخبر لا ينسجم معه دلالياً

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 830.

(2) نفسه، ص 832.

"فجرٌ" فقد يكون الوطن كبيراً، أو صغيراً، أو جميلاً ....الخ، أمَّا أن يكون فجراً فهذا شذوذ عن العُرْف، ويبدو لي أنَّ الغاية التي قصدها بلند من هذا التنافر هو تأكيد حتمية أصبحت تسير في شريانه سَيْر الدماء وهي حرية هذا الوطن، لأنَّ الفجر وما به من نورٍ وبهاء وانطلاق وتجدد يعطي انطباع الأمل والتفاؤل والحرية. ومن الأمثلة الأخرى على عدم التجانس بين اسم إن وخبرها، قوله:

"وإنَّ المجد بيتك يا بلادي

ودربك في ذرى هوج الرياح

وإنَّك ملئ سمع الأرض نسرٌ

يُسائل عن ملاعبه الفساح"[1].

لقد جاء خبر إنَّ المقترن بكاف المخاطب المؤنث في البيت الأول "بيتك" غير مطابق دلالياً لاسم إنَّ "المجد" فالمجد شيء معنوي، بينما البيت شيء مادي، وبلند أحال المجد بيتاً، وهو أمرٌ لا يمكن الحدوث، إلا إذا أُريد بذلك دلالة معينة، وهذا متوقع بنسبة كبيرة، فبلند يفخر ببلاده" العراق" المتوجة بالمجد والإباء، بل أصبحت هي المجد ذاته.

كما يُظهِر البيت الثاني عدم التجانس القائم بين اسم (إن) وهي "كاف المخاطب التي حلت محل كلمة "بلادي" وبين خبرها "نسرٌ" فالبلاد هي معطى مادي ومعنوي فكيف يتلاءم مع الخبر" نسرٌ" وهو كائن حي، فالقانون الثابت للأشياء يرفض ذلك، إلا على سبيل التجسيد كما فعل شاعرنا هنا، إذْ جسَّد البلاد بنسر، متجاوزاً بذلك القانون الثابت لطبيعة الأشياء، مُظهراً حدَّة التنافر بين الخبر والمبتدأ، ولكن هذا التنافر لم يأتِ عبثاً، فبلند كما أسلفت يفخر ببلاده، فهي قوية الشكيمة، أبيَّة، عصيَّة لا تلين، عزيزة مفطورة على الأنَفَة والعزة والكرامة، وقد صَهَر بلند جميع هذه الصفات في خبر (إنَّ) "نسرٌ" لأنها صفات لصيقة بهذا الطائر.

وثمَّة مثالٍ آخر على منافرة خبر إن لاسمها عند الحيدري، إذْ يقول:

"ارقصي

يا زوابع النار حولي

---

[1] الحيدري (بلند)، السابق، ص 830.

واستحمِّي بقلبي المخمور
إن هَجْسَ السكون أدمى لحوناً
كُنَّ سرّ الحياة في ماخوري"[1].

لقد تحول الاسم (هَجْس) من كونه ذاك الخوف القابع في نفسية-بلند- والذي يمثِّل الجمود وعدم الحياة، المنصهر في ذاته، كما يوحي بذلك المضاف إليه "السكون" ليتحرر وينطلق في عالم الأحياء المتمردين، يتضح هذا من خلال تلاعب- بلند- بالألفاظ فهي طوع يديه، مثلما فعل في هذه الأسطر الشعرية، عندما أسند إلى اسم إنّ "هجسَ" خبراً لا ينسجم معه دلالياً (أدمى) وكما هو ملاحظ فقد جاء هذا الخبر جملة فعلية فاعلها ضمير مستتر يقدره الموجود (أدمى هو لحوناً).

وقد يعجب المتلقي أول وهلة من هذا التنافر، إذْ كيف يغدو الهجس كائناً حياً يسفك الدماء؟، لاسيَّما أنَّ هذا الهجْس هو هجس السكون (الصمت) القابع في ذاته، الذي هو أشبه بالميت، ولكن العجب يسقط من ذهن المتلقي حينما يدرك أنَّ -بلند- أراد إرساء حقيقة في خَلَد المتلقي تتمثل في أنَّ "هجْس السكون" هذا قد ولَّد "ثورة جامحة "، أي إشعاراً- على حزنها- إلا أنَّها مثَّلت سَنَداً لكل ما هو حق، ووقفت نِدّاً لكلِّ ما هو باطل وزيْف.

وثمَّة مثال آخر يبدو فيه منافرة اسم كان لخبرها، يقول:

" أخي العربي خضناها صروفاً
مُشعَّبة المسالك والنواحي
نحاذر تارةً أفعى وأخرى
تشدّ على البقية من سراح
وكانت عينك اليقظى مناراً
توهج بالمزيد من الكفاح"[2].

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 137.

(2) الحيدري (بلند)، السابق، ص830. اقتبست هذه الأبيات بعنوان (باسم قومي أقول) التي ألقيت في الذكرى العشرين لعمر فاخوري.

إنَّ من يمعن النظر في صدر البيت الأخير لابدَّ أن يلمح التنافر بين اسم كان "عينك" وخبرها "مناراً" فالعين عضو من أعضاء الجسم، في حين أنَّ المنار هو الضوء المشتعل، وهو بهذا قد سلخ العين عن وظيفتها، وزجَّ بها في بيئة أخرى لا تمت لها بصلة، مشكّلاً بذلك فجوة شاسعة بين المسند والمسند إليه، بْيد أنَّ هذه الفجوة قد أسهمت بشكل كبير في إيصال الفكرة الدلالية إلى المتلقي، إن لم تكن زادت من جاذبيتها، فقد كشف هذا التنافر عن أمَد الكفاح الطويل الذي لم يهن يوماً لدى عمر فاخوري، لِمَا يؤدّيه الخبر "منار" من دلالة القوة والصَّبر والاستمرارية والهدايّة.

ومن الأمثلة الأخرى التي يتبدى فيها التنافر بين اسم كان وخبرها قوله:

"في تلك الليلهْ

كانت بيروت بلا قلبِ

اختنقت شوارعها بالعتمة والنقمة والرّعب

كانت بيروت امرأة عارّية تتمرأى

في عينيْ ذئب"[1].

ورد عدم التجانس بين اسم كان وخبرها في موضعين، يمثل الأول قوله: "كانت بيروت بلا قلب"، حيث أسند للاسم "بيروت" خبراً جاء شبه جملة في صيغة النفي (بلا قلب).

فهاهو بلند يشخّص بيروت بامرأة بليدة خرج قلبها عن سائر قلوب البشر، بعْد أن صار قاسياً فضاً على أبنائها، وقبل أن أبيِّن الدلالة التي رمى إليها-بلند- بهذا الانحراف، لابد من ذكر أنني اقتصرت في قولي: أن بلند شخَّص بيروت بامرأة، ولم أقل جسَّدها بكائن حي، على اعتبار أنَّ هذا العضو متعلّق بجميع الكائنات الحية، لأن الدلالة هنا مقتصرة على الإنسان دون سواه من كائنات، يتضح ذلك من خلال السياق.

وقد أدى هذا التنافر بين الاسم والخبر إلى الإفصاح عن رؤية-بلند- الغاضبة والشجية لِمَا حلَّ ببيروت من حرقٍ وهدمٍ وقتلٍ جرَّاء الحرب الأهلية التي نشبت

---

[1] الحيدري (بلند)، السابق، ص617.

فيها، والتي امتدَّت لسنين طوال، حتى كادت بيروت أن تكون أطلالاً درست يحق رثاءها.

أمَّا الموضع الثاني الذي ورد فيه الانحراف وعدم التجانس بين اسم كان وخبرها، قوله: "كانت بيروت امرأة عرَّى تتمرأى في عينيْ ذئب" وهنا لا يخفى الانحراف بين اسم كان" بيروت"وخبرها "عرّى" فها هي بيروت المرأة القاسية البليدة تتجول بكل عريها وتسكّعها "عرّى" فقد أصبحت فاقدةً لكل القيم من حياء وعزة وكرامة، وهي فوق ذلك كله لا تحفظ عهداً ولا تصون وداً عندما أصبح الغدر من شيمتها" تتمرأى في عيني ذئب"، وقد جاء التنافر بين الاسم والخبر ليؤدي الدلالة التي ذكرت فقد لبست بيروت ذلاً ومهانة وقِيَماً مهدورة زمن الحرب الشعواء.

وثمّة مثال يظهر فيه منافرة اسم" ما دام" وخبرها في شعر الحيدري، إذْ يقول:

"فلتعصف الأحداث ما شاءت

وما شاءت غيرْ

ولينقل القمري آهات العرائش والشجرْ

ولتتفجر محمومة الخَلَجات في الدنيا سقرْ

لا.... لن تموت نشائدي ما دام في قلبي وترٌ"[1].

يعلن بلند الخلود لنشائده متكئاً في ذلك على ما صنعه من انحراف بين الاسم والخبر في عبارة: "ما دام في قلبي وترٌ" إذْ جاء اسم مادام المؤخَّر وجوباً " وترٌ" لا يتلاءم مع الخبر المقدم وجوباً لأنه شبه جملة من الجار والمجرور" في قلبي"، بل إنَّ بنية الخطاب العادي لا تقبل هذا الأمر، لأنَّ القلب يتصاحب مع ألفاظ تدخل في نطاقه، كأن تقول: مادام في قلبي دمٌ، أو حبٌّ، أو وفاءٌ، أو كرهٌ... إلى غير ذلك من الصفات المعهودة لهذا الجزء.

أمَّا اللغة الشعرية فتأخذ مذهباً آخر، إذْ تُجيز مثل هذا الانحراف الذي يعين الدلالة على الانعتاق والانبثاق، إضافة إلى ما يضفيه عليها من جمالٍ ورونق، وهذا ما طمح إليه- بلند- فنشائده لن تموت ما دام في قلبه نبض الحياة، ولكن أي

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص86.

حياة...؟إنها حياة الحزن والألم والشكوى والتمرد التي تولّد الشِّعر من منبعه لتفجره، لذا فقد وفّق بلند في اختياره لفظة "وتر" لتكون اسماً لـــ "ما دام ".

4. 1. 1. 2 التنافر الفعلي:

من المعروف أنَّ الجملة الفعلية في اللغة العربية تقسم إلى قسمين، يتمثل الأول في تلك الجملة التي يأخذ فعلها فاعلاً ومفعولاً به، وتسمَّى بالجملة المتعدية، في حين يتمثل الثاني في تلك الجملة التي يكتفي فعلها بالفاعل، وتُسمَّى بالجملة اللازمة، واللغة المعيارية تستوجب الانسجام بين الفعل والفاعل ومفعوله، وقد أكد- جان كوهن- ضرورة هذا الأمر إذْ قال: "ينبغي للمسند إليه أن يندرج في مجال تناله دلالة المسند"[1].

لكن اللغة الشعرية قد تعمد إلى تجاوز هذا الأمر عندما تخلق نوعاً من اللاتجانس بين ألفاظ الجملة الشعرية، وهذا ما وجده الباحث في أعمال بلند الحيدري الشعرية، فقد خَرَق القانون الثابت لطبيعة كثير من الجمل الفعلية، عندما أخذ يسند الفعل اللازم إلى فاعل لا يتوافق معه دلالياً، أو إسناد الفعل المتعدي لفاعل ومفعول لا يتطابقان مع دلالة الفعل، ومن الأمثلة التي توضح ذلك قوله:

"وأصيحُ... أصيحُ...تردّ الريحُ
تشكايا
لا تمضِ
يا من أحييت بوهجك كلّ الأرضِ
لا تمضِ"[2].

هاهو بلند يصيح بأعلى صوته، وكأني به يتوسّل إلى صديقه تشكايا[3] الذي رحل عن هذه الدنيا كيلا يرحل، مِمَّا جعل الريح تتفاعل معه لتردد هذا النداء...

---

(1) كوهن (جان)، السابق، ص108.

(2) الحيدري (بلند)، السابق، ص 743-744.

(3) سبق الحديث عن هذه الشخصية في فصل التناص.

تشكايا لا تمضي، لتخرج عن طبيعتها وتستحيل إلى إنسان ناطق، يتفاعل مع الآخرين في أحاسيسهم ومشاعرهم، وقد لعب الانحراف المتمثل في إسناد الفعل المضارع"تردّ" إلى الفاعل" الريح" ومن ثم إلى المفعول به " تشكايا"، ليس فقط إلى التعبير عن حالة بلند الآسفة لفقد هذا الرجل، وإنما كذلك للثورة "الريح" التي فقدت بريقها برحيل تشكايا، وكيف لا تكبر حزناً وتشكايا قد أحيا بوهجه الأرض ليواجهنا هنا انزياح آخر، إذْ أسند الفعل الماضي المقترن بكاف المخاطب"أحييت" إلى مفعولين لا تنالهما دلالة ذاك الفعل" بوهجك كل الأرض" جاعلاً من الوهج " النور" الذي أخرجه من دائرة الفاعلية إلى المفعولية، مطراً كان السبب في إحياء هذه الأرض، وقد بين هذا الانزياح سبب حزن كلٍّ من الشاعر والريح- الثورة- لموت تشكايا.

ومن الأمثلة الأخرى على تنافر الإسناد الفعلي قول الحيدري:

" كرّرت

ألف مرةٍ

بأننا زائفون ..... زائفة أيامنا

وإنَّ ثقب بابنا

ليس له مفتاحْ

وأنَّه

ما حبلت شمس به ولا زنت رياحْ

وأنه ما كانْ

إلا طريق الموت والنسيان""[1].

لقد استحالت الشمس إلى امرأة لم تحبل بعد بالمفتاح الذي استحال هو الآخر إلى جنين مفقود، وليس هذا فحسب وإنما استحالت الرياح كذلك إلى امرأة لم تزنِ لتنجب هذا المفتاح- الجنين- ولعلّه حَذَف المفعول به هنا- مفتاح- للدلالة على عدم وجوده- أي أنه لم يتحقق بعد.

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص511.

ونحن نرى- هنا- كيف أسند بلند الفعل إلى فاعل لا يتصاحب معه ثم عدَّاه إلى مفعول لا تناله دلالة هذا الفعل، انظر إليه وقد أسند الفعل" حبلت" إلى الفاعل" شمس" الذي لا يتلاءم معه، ولا يكتفي بذلك وإنما يعديه إلى مفعول بواسطة حرف الجر الباء" به" يقف التنافر عائقاً بين دلالتيهما، ثم يسند الفعل الماضي المنفي "ولا زنت" إلى فاعل" رياح" لا ينسجم معه دلالياً، فالشمس والرياح مظهران ثابتان من مظاهر الطبيعة، ولكنهما في عالم بلند يقتحمان عالم الإنس لينتحلا شخصية امرأة ولكنها امرأة عاقر فاقدة للحياة.

وفي ظنِّي أنَّ بلند أجاد فأبدع في توظيف هذا الانحراف بين الفعل وفاعله ومفعوله، يتضح ذلك من خلال الدلالة المنبثقة من الانحراف واللاتجانس، فالباب يمثل الوطن، والمفتاح يمثل الأمن والاستقرار والسكينة، وتمثل الشمس الحرية والحق، في حين تمثل الرياح الثورة والغضب والتمرد، وعن طريق ربط هذه العناصر والمقومات بعضها ببعض سندرك الغاية من هذا اللاتجانس، فقد بَّين افتقار العراق للأمن والاستقرار اللذْين يُعدان من مقومات الحياة الأساسية، إذْ إنَّ وجودهما مرهون بالحرية- وهي مفقودة في هذا الوطن، لأنَّ رياح التجدّد والبعث- الثورة- لم تولد بعد.

ويستمر بلند بالتلاعب بالألفاظ خالقاً بذلك أعلى درجة من الانحراف الذي يشكِّل الأساسِ في شعرية الشعر، انظر إليه إذْ يقول:

" أطبق شفتيكَ ولا تخبر
أحداً
لا اليومَ.... ولا تفضحه غداً
فلقد سجلتُ اسمي
في قائمة القتلى
ونشرتُ على الأعمدة الأولى
من كلِّ الصّحف الكبرى
رسمي ودموع أمِّي الثَّكلى
وحلفتُ بأن أبقى ميتاً

ما لم أغسل بدمي أحزانك يا بيروت الخجلى"[1].

يطلب بلند من رفيقه أن يطبق شفتيه كيلا يخبر أحداً إنْ حاضراً أو مستقبلاً، عمَّا قام به من فعلٍ، فقد سجل اسمه في قائمة القتلى، ونشر في مقدمات الصحف الهامة صورته ودموع أمه الثكلى" بيروت"، وأقسم أنْ يبقى ميتاً، طالما أنَّه لم يغسل بدمه أحزان بيروت الحبيبة.

ولكننا نفاجأ بشيئين لم تألفهما الذاكرة، بل خرجا عن طبيعتهما المعهودة، إذْ كيف ينشر دموع أمه الثَّكلى على مقدمات الصحف الرئيسيَّة...؟!، ثم كيف يغسل بدمه أحزان مدينة بيروت الغارقة في الحياء؟! صور ما عهدتها الذاكرة البشرية من قبل، بل خيَّبت حدس المتلقي الذي كان يتوقع مثلاً نشر قصة أو أسماء أو أخبار... الخ في الصّحف، والذي كان يتوقع أن يغسل بالماء أشياء مادية قابلة للغسل، أمَا وقد أسند للفعل الماضي المقترن بتاء الفاعل" نشرت" مفعولاً لا يتلاءم معه" دموع" لأنه نشرها في مقدمات الصّحف وهذا من المستحيلات، وأسند للفعل المضارع المجزوم "أغسل" مفعولين لا تقتضيهما دلالة ذاك الفعل" بدمي أحزانك" فقد شكَّل بذلك انزياحاً لا يمكن تجاهله، ولكنه أدى دلالة واضحة، فبلند قد نشر في مقدمات الصحف كلاماً ينم عن الحالة البائسة التي خيَّمت على مدينة بيروت" ودموع أمي الثكلى" فلم يجد خيراً من كلمة "دموع" التي تولّدها تلك الحالة، لتكون مفعولاً للفعل "نشر"، ولا يكتفي بنشر الوضع المأساوي لمدينة بيروت في الصُّحف، بل إنَّه يعاهد الله أن يبقى أشبه بالميِّت"أي لا كيان له" ما لم يقتل في سبيل إعادة الحياة لتلك المدينة" نصرتها في شعره"، وهكذا فقد أسهم الانحراف على غرْس الدلالة في وجدان المتلقي، مِمَّا أكسبها وقعاً كبيراً على نفسيته.

وثمّة مثالٍ آخر، يقول:

" ولأنّي لم أحمل اسماً
لم أعرف من كانت لي أمّاً
صيّرتُ حليب الثّدي اليابس سماً"[2].

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 641.

(2) الحيدري (بلند)، السابق، ص 499.

يتحدث بلند عن غربته ونفيه وتشرده، فهو لم يحمل اسماً، والاسم دلالة معرفة الذات، وفقده يعني فقد الذات وهويتها، كما أنه لم يعرف من كانت له أمّاً، والأم مصدر الحنان والعطف، ويمثل فقدها- فقدان الوجود والشعور بالضياع- فما بالك إذا كانت الأمّ هنا رمزاً لوطن بلند الذي أصبح فاقداً له.... بسبب ذلك صيَّر حليب الثّدي اليابس سمّاً، مشكِّلاً بذلك انحرافاً عن المعهود عندما أسند للفعل "صيَّر" وللمفعول الأول"حليب" مفعولاً ثانٍ، لا يتصاحب معهما، ولمعرفة مغزى هذا الانحراف لابدَّ من معرفة ما ترمز إليه لفظة "الثّدي" إذْ يمكن اعتبارها رمزاً للحرف في اللّغة، ليصبح التأويل أنه بسبب فقده الشيئين المذكورين "الانتماء والوطن" جعل من معنى الحرف الساكن "اليابس" نقمة على من كان السبب في غربته وضياعه بعيداً عن أبي الحضارات العراق، أي أشعاراً مسلَّطة – كالسيوف- على أعناقهم تفضح تجبرهم وزيفهم ورياءهم.

4. 1. 1. 3 التنافر الإضافي:

تستوجب اللغة المعارية ملاءمة المضاف للمضاف إليه، ممَّا يجعل التركيب اللغوي يتَّسم بالتجانس والانسجام، إلا أنَّ لغة الشعر قد تعمد إلى كسر بنية التوقعات بين المضاف والمضاف إليه، من خلال خلْق فجوة بينهما قائمة على عدم الملاءمة واللاتجانس، محققة بذلك شعرية الشعر.

وقد راجت دواوين الحيدري بهذا النمط من التنافر، ممَّا حقّق لقصيدته شعرية لا تُنكر، نتبينها من خلال الأمثلة التالية:

يقول في قصيدة بعنوان "غصنٌ وصحراءٌ ومظفرٌ":

" أصحيحٌ.... يا مظفّرْ

أنَّ ذاك الغصن رغم البرد

رغم الريح

أخضر ....؟!

اصحيحٌ....؟

ما تقصُّ الرّيحُ.... قالت:

أنا لملمتُ دروبي فالربيعْ
مثلما ضاع ربيعٌ
وربيعٌ
سيضيعْ
أنا جوعُ اليبس الملتاع في الغصن
الصغير"[1].

لابد من الإشارة إلى أن مظفر الوارد ذكره في المقطوعة هو "مظفر النوابْ"[2] الشاعر العراقي الثائر، الذي حارب بشعره كل أشكال الجريمة والقمع والظلم والاستبداد وسوء استغلال السلطات لنفوذها في محاربة الحريات وطيِّها، ممَّا أدخله في متاهات المنفى والغربة والتشرد والسجن والتعذيب.

فبعد أن استحالت "الريح" عن طريق التنافر بين الفعل والفاعل ومفعوله إلى إنسان نابض بالحياة، امرأة أخذت تتبجح بما قامت به من طمر الأحرار والثوار ونفيهم وتعذيبهم "أنا لملمت دروبي فالربيعْ مثلما ضاع ربيعٌ وربيعٌ سيضيعْ" تعلن الآن بأنها " جوع اليبسِ الملتاع في الغصن الصغير" لنضع الإصبع على محور هذا القسم من أقسام التنافر الإسنادي، وهو الإضافي حين أضاف الجوع لليبَس، فالجوع حالة شعورية تصيب الكائن الحي، فكيف يتحول المضاف إليه "اليبس" من حالة الجمود والسُّكون والحياد، إلى عالم الكائنات الحية المُفْعم بالحياة والتجدد، إلا إذا أراد بهذا التحول إبراز دلالة ما كان لها أن تؤدي وظيفتها إلا عن طريق تلك المنافرة بين المضاف والمضاف إليه، ونحن لا نستطيع تحديد هذه الدلالة إلا إذا وضعنا يدنا على الدلالة التي يؤديها رمز الريح، لأنها ذات صلَة وطيدة بالمضاف والمضاف إليه، والتي جاء ضمير المتكلّم المفرد"أنا" دالاً عليها، فالريح هي جوع اليبس الملتاع في الغصن الصغير، فهل تكون الريح رمزاً للثورة والتمرد اللَّذْين كانا سبب ما تعرض له مظفر من نفي وقمع...؟ أم أنها رمز للسلطة الغاشمة التي حاربت الفكر النيّر الباحث عن الحرية والخلاص...؟ وهنا تتنابنا الحيرة في اختيار

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 398-399.

(2) انظر: المصدر نفسه، ص397.

أياً من الرمزين المذكورين يصلح أنَّ يكون دلالة للريح، وبالرغم من الحيرة المتأرجحة بين الرمزين، إلا أنني أرجح أنَّ الريح جاءت رمزاً للسلطة الغاشمة لِمَا لها من دلالة سلبية في المقطوعة، مستبعداً بذلك أن تكون رمزاً للثورة ذات البعد الإيجابي، بما فيها من معاني البطولة والفداء والتضحية التي تولد الحرية.

واعتماداً على ما سبق يكون الانزياح الإضافي قد عبَّر عن قمْع السلطة للحريات، وحق التعبير في الرأي، ومطاردة الأحرار الذين حاربوها بالكلمة النابضة بالحق، من مثل –مظفر النواب– وزجّهم في غيابات السجن والمنفى.

ومن الأمثلة الأخرى، قوله:

"يا طيوف الفناء هذي حياتي

دمريها

فقد سئمت الوجودا

بدّلي النُّورَ

بالظَّلامِ

ودوسي

تحت رجليك عمريَ المكدودا"[1].

لقد جاء ديوان (خفقة الطين) يعجُّ بالضبابية السوداء والكآبة والسأم وضيق العيش التي كانت تؤتي أكلها في نفسية بلند، وتمثل الأسطر الشعرية المدونة أمامنا ذروة التشاؤم الذي وصل إلى حدِّ الرغبة في الخلاص من هذه الحياة، ولعلَّ السَّطر الشعري الأول يمثل هذا التشاؤم خير تمثيل، ساندَه في ذلك التنافر الإضافي المتمثل في "طيوف الفناء"، وهو بهذا يتجاوز حدود المألوف في بنية الخطاب العادي، فلفظة "طيوف" لا تنسجم مع لفظة "الفناء" لأنَّ الطيوف تعني الأخيلة، وهي من مصاحبات الأشياء المادية، أما الفناء– الموت– فهو شيء لا يمكن رؤيته، وبالتالي من المحال أن يكوّن خيالاً له.

ولعلَّ هذا الانزياح قد عبَّر عن رغبة الشاعر في الخلاص من هذه الحياة، ناظراً إلى الموت على أنه الوسيلة الأجدى للخلاص، فهو تواقٌ إليه في كلِّ لحظة.

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 61.

وثمَّة مثال آخر، إذْ يقول:

"يا قلبُ...

دعك من الماضي

وأشلائهْ

كفُّ السنين أبادت كل لألائهْ

ولن ترى

غير أشباحي وأوهامي"[1].

لقد خرج القلب من الوظيفة التي يؤدّيها من كونه ذاك العضو الجسدي الذي يضخّ الدم إلى باقي أجزاء الجسد، ليتحول إلى إنسان يحسن الاستماع إلى الآخرين، فها هو بلند يناجيه ويطلب منه أن ينسى الماضي ومزقه ومآسيه، لأنَّ كفّ السنين أبادت كل لألائه والقارئ لا ينكر بما في هذا التركيب من تنافر إضافي، يتمثل ذلك في إضافة "كفّ" لـــ"السنين" ممَّا أدّى بهذا التنافر إلى أنسنة السنين القادرة على الإبادة، ولعلَّ اختيار بلند لهذا التنافر جاء نتيجة التشابه بين ما تصنعه السنين بتقلباتها وأحداثها، وما تصنعه يد الإنسان.

ويبدو أنَّ هذا التنافر جاء للدلالة على تقلبات هذا البعد الزمني–السنين– التي سحقت ماضي بلند، ويظهر أنه غير آبهٍ بذلك الماضي الذي لا يخلو من جدب وقحط.

ويقول في قصيدةٍ له بعنوان "في الأربعين":

"أنا من سنين

لو تعلمين

غاباتُ أحقادٍ تنام لموعدٍ

قد لا يجيء مع الغدِ"[2].

لا يخفى التنافر الإضافي الوارد في السطر الثالث، فقد أضاف غابات إلى أحقاد الأمر الذي فاجأ المتلقي وأثار دهشته، فالغابات تتصاحب معجماً وعرفاً مع

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 31.

(2) نفسه، ص 363.

الأشجار، أو الأعشاب، فهي عنصر من عناصر الطبيعة الملموسة، في حين أنَّ المضاف إليه أحقاد يمثِّل حالة شعورية محسوسة، وقد أدى هذا بدوره إلى انحراف بين مطابقات الألفاظ والأشياء، وهذا الانحراف ترفضه بنية الخطاب العادي رفضاً مطلقاً، إلا أنَّ الشِّعر يلجأ إلى مثل هذا الانحراف لما يجد فيه من عونٍ على انبثاق الدلالة، فالحيدري عندما أعلن أنَّه غابات من الأحقاد، إنّما أراد أن يكشف للمتلقي مدى سخطه وغلّه على المتسلطين أو السلطات التي كانت سبب نفيه ونفي غيره من الأحرار، وقد كشفت لفظة (غابات) زخم هذا السَّخط وكثرته وتغلغله في نفسية الشاعر، ومع ذلك فإنَّ هذه الأحقاد تتحين الفرصة المناسبة لتستيقظ من سباتها، بحيث تغدو ثورةً ونقمة على أولئك المتسلطين عاجلاً أم آجلاً.

مثال آخر، يقول:

" ومن خلالْ
عطش الرِّمال إلى المياهْ
كانت تلوح لنا الحياهْ
أطياف آل
فنظلُّ نغرق في الظَّلالْ
والدّرب
يبدو كما نراهْ
عطشى مميت
والدّرب يبدو كما نراهُ
تعبى مقيتْ
والدّرب يبدو كما نراهْ
ماذا وراهْ....؟
هذا التلفت للحياه.... ماذا
وراهْ....؟" [1].

---

[1] الحيدري (بلند)، السابق، ص273-274.

يطالعنا التنافر الإضافي في هذه المقطوعة، ويتبّدى ذلك في قوله: "ومن خلال عطش الرِّمال إلى المياه كانت تلوح لنا الحياة" فقد أضاف "عطش" لـــ "الرِّمال" جاعلاً فجوة بين المضاف والمضاف إليه، فالعطش حالة شعورية محسوسة من خصائص الكائن الحي، بينما الرمال عنصر من عناصر الطبيعة الجامدة، إن لم تكن أم الجمادات الملموسة، وهو بهذا الانحراف خيَّب حدس المتلقي الذي كان يتوقّع- مثلاً: قوله: عطش الإنسان، أو الحيوان، أو النبات، ومهما يكن من أمر هذا التنافر إلا أنَّه خدم البعد الدلالي الذي أرّق الشاعر، فعطش الرمال يعني السَّراب الخادع، الذي هو أشبه بسراب الحياة الخادعة الزائفة التي لم تمنح بلند وغيره ما يصبون إليه.

ومن الأمثلة الأخرى على التنافر الإضافي قوله في قصيدة "جحيم":

"يا أخت حواء التي آدم
باع جنان الخلد من أجلها
وجاء للأرض
صريع الأسى
وأسكن الدنيا على وحلها
ونقمةً لما نزل
نحتسي كأس الأسى والمرَّ من ظلها"[1].

تظهر نقمة بلند على الدنيا بشكلٍ مقيت من خلال الأسطرة الشعرية المدونة أعلاه، حتى وصل به الأمر أن جعلها شقيقة حواء التي كانت سبب خروج آدم - عليه السلام- من الجنة دار الخلد، وهبوطه إلى الأرض دار الفناء.

﴿ وَقُلْنَا يَاآدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلاَ مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَـذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الْظَّالِمِينَ ۞ فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ ﴾[2].

---

(1) نفسه، ص 124.

(2) سورة البقرة، آية 35-36.

على أنَّ ما يهمنا من ذلك كلّه هو التنافر الإضافي الوارد في السطر الأخير والمتمثل في قوله: "كأس الأسى والمر" ونحن نرى الفجوة القائمة بين المضاف "كأس" والمضاف إليه "الأسى والمر" ممَّا خيَّب بنية التوقعات لدى المتلقي الذي كان يتوقع–مثلاً– كأس الماء، الشراب،أو غير ذلك من المصاحبات المعجمية للمضاف، إلا أن هذا التنافر بين المضاف والمضاف إليه قد عبَّر عن قسوة الحياة وضنكها، ليس على بلند فحسب، وإنما على البشرية بأكملها، ولعلَّ لفظة كأس هنا تخفي معنى بعيداً هو فناء الحياة ممَّا يزيدها وهماً وعبثاً.

4. 1. 1. 4 التنافر النعتي:

لقد أجمع النُّحاة على أن النعت هو "التابع المكمِّل متبوعه ببيان صفة من صفاته"[1]، وعلى هذا الأساس لابد للموصوف أن يكون ملائماً للصفة، وهذا ما تعرفه لغة الخطاب العادي، كأن تصف الإنسان بالذكاء أو الحِلْم... الخ، ولكن لغة الشعر قد تتمرد على هذا القانون الثابت لبنية الخطاب، عندما تسند للصفة موصوفاً لا يتلاءم مع دلالتها، مشكّلة بذلك انزياحاً وانحرافاً بينهما، كقولك في وصف النهار بالشيب، أو الليل بالسفاح، وقد أكّد "جان كوهن" هذا الأمر إذْ قال: "إنَّ النعت يلعب عادةً دور التحديد بطبيعته وأنَّ كل نعت لا ينجز هذا الدور يعتبر انزياحاً أو صورة"[2].

وتجربة بلند الشعرية مليئة بهذا الانحراف الذي أدى دلالته على أكمل وجه، نأخذ منها قوله:

"لكن بقلبي لم تزل ريحٌ تبث أنينها
وعواصف مجنونةٌ
تملي عليَّ جنونها

---

(1) ابن عقيل (بهاء الدين عبد الله)، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج2، ص178.

(2) كوهن (جان)، السابق، ص108.

شك يداهمها فتنثر في الجفون

دفينها"[1].

يأخذ الانحراف النعتي موقعه في التركيب الثاني بشكلٍ ملفت للنظر، فقد أسند للنعت" عواصف" منعوتاً من غير خصائصه" مجنونة"، الأمر الذي أثار استغراب المتلقي، وهو بهذا قد أخرج العواصف من طبيعتها الثابتة والمحايدة، وألقى بها في بيئة جديدة " الكائنات الحية" ولعلَّ همجية العواصف وطيشها، هما ما أغريا الشاعر بنعتها بالجنون لوجه الشبه الجامع بينهما، وقد ساند هذا الانحراف الشاعر في التعبيرٍ عمَّا ينتابه من شعورٍ بالتمرد على الدنيا، وأوضاع مجتمعه الساكنة الرافضة للانطلاق والتجدد.

ولنمعن النظر في هذه الأسطر المقتبسة من قصيدة " اعتذار" وفيها يقول:

" معذرةً

معذرةً يا أنتم الآتون من أقاصي البلادْ

معذرةً ضيوفنا الأسيادْ

فليس في بغداد

بحرٌ ولا درٌّ ولا جزيرهْ

وليس غير ظلنا ما يحجب الشَّمسَ

عن المدينة الصغيرهْ

وليس غير ذّلنا الغارق في السواد

في كذبةٍ كبيرهْ

كالبحر....كالدر وكالبعث وكالميلادْ

في كذبة كبيرة كان اسمها بغدادْ"[2].

يتصدر الأسطر الشعرية الاعتذار الشديد الذي قدَّمه شاعرنا لضيوفهم الأسياد الآتون من أقاصي البلاد، ويبدو أنَّ هؤلاء الضيوف يمثلون هنا الغزو الأمريكي- بمساندة كثير من دول العالم له- والذي جاء يتستر بنية البحث عن تلك الأسلحة

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 89.

(2) نفسه، ص 782.

المدّمرة التي أُذيع بامتلاك العراق لها، فهل يصح أن تكون الألفاظ بحرٌ، درٌ، جزيره، رمزٌ لتلك الأسلحة التي نفى شاعرنا وجودها في بغداد...؟ لتأخذ بذلك رمز القوة المفقودة...، وهو إذ ينفي وجودها في بغداد، يعلن أن "ليس غير ضلّنا ما يحجب الشمس عن المدينة الصغيرة" والظل دلالة البرود والاستكانة والخضوع للأمر الواقع، وعدم الثورة والتمرد في وجه السلطة، مِمَّا أدى إلى حجب الشمس -الحرية- أن تشرق في المدينة، وليس هذا فحسب، وإنما ليس في بغداد غير ذلّهم الغارق في السواد، وهنا نلاحظ التنافر النعتي في قوله: "ذلّنا الغارق" إذْ نسب للنعت "ذلّنا" منعوتاً لا يتلاءم معه في بنية الخطاب العادي "الغارق"لأنَّ الغرق يتصاحب دلالياً مع الكائن الحي، وهو بهذا قد أحال الذل إلى كائن حي غارق، ولا أعتقد أنني مبتعد عن الدلالة المنبثقة من هذا التنافر إذا ما قلت: إنه دلَّ على شِدّة تقوقع الذل الذي سكن نفوس أبناء بغداد، حينما ارتضوه لأنفسهم بصمتهم وخوفهم، وعدم مجابهته، حتى غدا كالموت الذي كُتب عليهم.

ومن الأمثلة الأخرى، قوله:

"كيف رضيتِ بهذا الخرس المدمى؟
كيف رضيت بأن لا يسأل أبناؤك
عن كلِّ محبيك القتلى من أجلك
عن كلِّ المنفيين لأجلك في غير بلاد وبلادْ؟
عن كلِّ الأرصفة الحُبْلى بخطاهم ودماهم"[1].

يأخذ بلند بمخاطبة بغداد بصيغة الاستفهام الاستنكاري التعجبي الذي ورد غير مرة في المقطوعة، حيث يبدأ بقوله: "كيف رضيت بهذا الخرس المدمى" ليواجهنا أول انزياح بين النعت والمنعوت، وكما هو ملاحظ فقد أسند النعت"الخرس" لمنعوت لا ينسجم معه دلالياً "المدمى" لأن الخرس حالة مَرَضيَّة تختص بالإنسان العاجز عن النطق، وهو شيء محسوس، لا يمكن رؤيته، بينما كلمة "مدمى" التي تعني سيلان الدم، فهي حالة فيزيائية ملموسة يمكن رؤيتها بصرياً، وهو بهذا الانزياح قد شخَّص من الخرس إنساناً أُريقت دماؤه، وقد بلغ هذا الانزياح ذروته،

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 808-809.

فهو لا يكتفي بذكر هذه الصفة السلبية العاجزة عن النطق، بل يصفها بكلمة سلبية أخرى زادت سوداوية الموقف، وهنا تظهر براعة شاعرنا في توظيف الانزياح القادر على إيصال الفكرة إلى المتلقي، فقد جاء هذا الانزياح ليعطي صورة شاملة عمَّا آلت إليه مدينة بغداد، التي رضيت بظلم السلطات وبطشها وتعسفها، فأصبحت عاجزة عن الدفاع عن نفسها قولاً وفعلاً، حتى غَدَت أشبه بالإنسان الأخرس المدمى، فما كان منه إلا أن تقبَّل هذا الأمر ولم يَثُرْ.

وهي فوق ذلك كله قد آوت في كنفها أبناءها الذين لم يعد لهم هم سوى التفكيرْ بذاتهم، متناسيين أولئك الذين روّوا بدمائهم أرض أُمهم الطهور، ومتناسين جميع المنفيين الذين شُرِّدوا إلى كافة أنحاء المعمورة في سبيل حبهم لأُمهم بغداد حتى أصبحت أرصفة الشوارع أشبه بالمرأة الحُبلى بخطاهم، وهنا نتوقف عند انزياح آخر بين النعت ومنعوته، إذْ أسند للنعت" الأرصفة" منعوتاً من غير خصائصه، يرفضه التوافق المعجمي، فالأرصفة قد تكون كبيرة، جميلة، مزخرفة، محطمة، أمَّا أن تكون حبلى فهذا مرفوض البتة، سواء من حيث المعجم، أو من حيث القانون الثابت لطبيعة الأشياء، ولكن بلند يخرج الأرصفة عن طبيعتها الجامدة والساكنة، ويؤنسنها بامرأة حُبلى تمتلك كل مقومات الحياة، ولعلّه أراد بذلك أن يدلل على مدى المعاناة التي يحياها أولئك المنفيين "والذي هو واحد منهم" وضياعهم وجوعهم وعريهم في بلدان العالم.

وتتوالى المنافرة بين النعت والمنعوت عند الحيدري فلنتأمل هذا المثال يقول:

"لكنني أعرفُ يا مدينتي الصغيرهْ
يا عرق الرجال في الظهيرهْ
يا كسرة الخبز المدماة على حصيرهْ
أعرفُ أن طفلتي لمَّا تزلْ
تحوك في أحلامها ضفيرهْ
لمنيةٍ كبيرة.... كبيرهْ"[1].

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص777.

لقد أخذ بلند يؤمن بأشياء الناس النبيلة بعد أن كان يراهم أشبه بالقطيع الذي لا يدرك من أمرها شيئاً، وهو في مخاطبته لمدينته إنَّما يخاطب قاطيها، فها هو ينجذب إلى صفات مجتمعه النبيلة البسيطة، عرق الرجال في الظهيرة، بما يمثِّله من كدٍّ وعمل بغية استمرارية الحياة، قاتلين اليأس بالرغم من الظروف الصعبة المحيقة بهم، التي صنعتها السلطات، هذا العَرَق الذي يطفح من جباه الرجال هو الوحيد القادر على جلْب كسرة الخبز (التي تمثل الأساس في حياة الإنسان) ولكنها مدماة، لتصنع انزياحاً وانحرافاً بينها وبين منعوتها (كسرة الخبز)، صحيح أنَّ هنالك علاقةٌ حميمة بين الخبز والدم، في كون الخبز مصدر من المصادر التي تولّد الدّم وتنمّيه في جسم الكائن الحي، فلو قال: الدّم خبزٌ لكان هذا مقبولا معجماً وعُرْفاً، أمَا وقد جسَّد كسرة الخبز بكائن حي، فهذا مخالفٌ للإلْف والعادة، ولعله أراد عَبْر هذا الانزياح التأكيد على ضنى الناس وشقائهم في سبيل الحصول على كسرة الخبز التي تمثّل استمرارية العيش، والتي غَدَت صعبة المنال في بلد- بلند-، لا تُطال إلا بالدم الذي يمثِّل هنا الكدح والضنك، بعد انحصارها في يدِ الإقطاعيين والمحتكرين من ذوي الشأن والنفوذ في هذا البلد.

ويقول في قصيدة بعنوان" الاسم الضائع في رقم":

"يا أمّي
قد كبرتْ عينايا
وصارت دنيايا حديثاً أكبرْ
.... أكبر
من فرحة طفلٍ
بجناح طار به في حلم... أكبرْ
من وجهي المدمى فأنا.... يا أمّي
يا عتمة ظلٍّ لقتيلٍ لم يُقبرْ
ما زلتُ... وكما كنت ... اتململ في رقمٍ
لا يعرف ما اسمي
في خبزي الأسمر

في جوع ليالٍ نهماتٍ كجرادٍ أصفرْ"[1].

لأنَّ بلند واحدٌ من الذين عشقوا بيروت إلى حدِّ الشَّغَف، نجده قد اتخذها أمّاً، يناجيها ويبث لها ما بقلبه من ألم الحنين، وأسى البيْن، بعد ما اضطُرَّ مرغماً على هجرتها، وهذا ما تشي به المقطوعة المدونة أمامنا، والذي يهمنا من أمر المقطوعة هو الانزياح النعتي الوارد في السطر الأخير" في جوع ليالٍ نهمات لجراد أصفر"، إذْ أخرج النعت" ليالٍ" عن الدلالة التي يؤديها كونه بعدٌ زمنيٌّ يعقب بعداً زمنياً آخر" النَّهار"، وأدخله إلى عالم الأرواح" الجراد- مثلاً- أو الكائنات الحية بشكل عام" (نهماتٌ كجراد أصفر)، جاعلاً بذلك خَلَلاً في الوظيفة الطبيعية للأشياء، ولكن كما أسلفت في مقدمة هذا القسْم من أقسام التنافر فإنَّ بلند يعي تماماً هذا الخَلَل والتنافر، إلا أنّه يأمل بهذا التنافر أن يكون عوناً له في تقوية الدلالة المسيطرة على خَلَجاته، ولاستيضاح هذا التنافر رأى الباحث أن يسوق ما ترمز إليه لفظة ليالٍ هنا، فهي سنين الغربة والتشرد التي تأكل من عمر شاعرنا، وتضيع هباءاً منثوراً، وقد رمز لهذه السنين ذات البعد السلبي بالليالي؛ لِمَا يتمتَّع به الليل من صفةِ الظُّلمة المرعبة الفاقدة للنور والبهاء، واستناداً على ذلك يكون الانزياح قد عَبَّر عن سنوات الغربة والتشرد التي يحياها شاعرنا بعيداً عن بيروت، والتي استحالت إلى كائنات حية تلتهم عمره (نهمات كجراد أصفر).

ويقول كذلك:

"أمسِ
وإذ كانت كلُّ عيون صغارِكَ يا بيتي
يا بلدي
تسْبحُ في ألَق الشَّمس
وتطلّ ندى من كلّ زهيرات النرجس والورد
هبَّت ريحٌ مسمومة

---

[1] الحيدري (بلند)، السابق، ص 662-663.

نفّتها عينا بومهْ
لتسمِّمَ كلَّ صغارك يا بيتي... يا بلدي"[1].

تبدأ المقطوعة بظرف الزمان"أمس" الذي يعلن منذ الوهلة الأولى عن استرجاع الذكريات، وبلند هنا يسترجع ذكريات مدينة "حلبجة" الواقعة في كردستان العراق، فهي كانت تسبح في ألَق الشَّمس، وهذا يدل على الحرية والاستقرار والأمن التي كانت تسود المدينة المذكورة، وهي أخَّاذة جميلة تشعّ أمَلاً وبهاء" وتطلّ ندى من كلِّ زهيرات النرجس والورد" ولكن دوام الحال من المحال، فها هي نُذُر الشّرّ قد بدأت، يعبِّر عنها الانزياح التالي: "هبّت ريح مسمومة" إذْ أسند للصفة "ريح" موصوفاً لا يتلاءم ودلالتها "مسمومة" وهو بهذا ينحرف بالريح عن طبيعة وظيفتها ويدخلها إلى بيئة أخرى قابلة للتسمم كالطعام والشراب-مثلاً- وغنيٌّ عن التعريف ما تفعله هذه الأشياء بحقِّ الكائن الحي إذا ما سُمِّمت.

وقد توسَّم بلند بهذا التنافر خيراً في إيصال الفكرة الشجيَّة التي تعتريه، وقد تحقق له ذلك، إذْ عبَّر هذا التنافر عن المأساة التي حلَّت بمدينة حلبجة عندما قُصِفت بالقنابل الكيماوية من قِبَل السُّلطة، لتخلِّف آلاف القتلى من أبناء المدينة. وتأخذ الريح هذه الدلالة السلبية كذلك في قصيدة " نداء أُمَّة"، إذْ يقول:

" امضِ
متْ في السَّاحة يا ولدي
ما قيمة أن نحيا
والدّنيا
لا تبني بيتاً في عيني
لا تحمل لي شيئاً
لا درباً للوطن
لا خضرة أرضٍ من بلدي
من يدري؟
إن ضلَّت في أرضي خضرهْ

---

[1] الحيدري(بلند)، السابق، ص 771.

أو زهرة
تتساءل في خجلٍ عنّي
عن فجر في عيني ابني
فالريح المرة
ما زالت تجتاح الدنيا
من يدري....؟
إن كانت قد تركت بُقيا
مِمَّا غرسته يديْ
يحيا
في بلدي"[1].

يحث بلند ولده على المضي إلى ساحة البطولة والفداء"- والولد هنا رمز لكافة أبناء الأمة" فالموت خيرٌ من الحياة التي لا أمل فيها، والتي لم ترجع هذا المنفي إلى وطنه" وبالرغم من أنَّ بلند يتحدث هنا بضمير المتكلم المفرد- إلا أنه صَهَر جميع المنفيين والمشردين في همِّه الذاتي، وكأنه يتحدث بلسانهم"، وهذه الدنيا لم تحرم بلند ورفاقه من فسحة الأمل في العودة إلى أوطانهم فحسب، وإنما حرمتهم من خيرات أوطانهم التي هي حقٌ شرعيٌ لهم.

والذي يهمنا هو التنافر النعتي القابع في هذا التركيب "فالريح المرة" إذ خرجت الريح عن وظيفتها المحايدة وزُجَّت في بيئةٍ أخرى قابلة للمرار، وقد كشف هذا التنافر مدى تسلُّط القوى الظالمة على خيرات ومقدرات العراق، كما انسحب هذا التسلط ليطول الإنسان بذاته.

ولنأخذ هذا المثال المقتبس من قصيدة "الخطوة الضائعة"، يقول بلند:

"وسألتني
ماذا ستفعل في المدينة...؟!
ستضيع خطوتك الغبية في شوارعها
الكبيرة

---

(1) الحيدري(بلند)، السابق، ص 415-416.

ولسوف تسحقك الأزقات الضريرة"[1].

لقد حارب –بلند– كمعظم شعراء الحداثة –المدينة– التي تحكمها المادة والزيف، وهذا ما تشي به الأسطر الشعرية السابقة، بيْد أن ما يهمّنا في هذا الصَّدَد هو التنافر النعتي المتمثل في قوله: "الأزقات الضريرة" فالقارئ لا يعسر عليه ملاحظة الفجوة الحادة بين الصفة وموصوفها.

لأنَّ الأزقات تمثل الجمود والسكون، ولا تنسجم مع لفظة ضريرة الدالة على الكائن الحي، وهو بهذا قد حرر الموصوف من جموده وسكونه وزجَّ به في عالمَ الأحياء، ولكن مِن المؤكَّد أنَّ الذي دفع بلند إلى توظيف مثل هذه اللاملاءمة بين الصِّفة والموصوف هو نظرته السلبية لمجتمع المدينة الزائف، والفاقد لكل صفات الإنسانية من طِيبة ووفاء وصداقة، فهو كالأعمى الذي لا يشعر إلا بذاته. وثمَّة مثال أخير على هذا التنافر، يقول:

"يا أرض الأمواتِ
يا رعب فلاةٍ لم تعرف غير
جماجم قتلانا
وسيول دمانا
تمتد... وتمتدُّ
من رعب فلاةٍ جرداء لرعب فلاةٍ
صفراء.... ومن ماضٍ سينوح على الآتي"[2].

يبدو أن بلند غاضبٌ من أرضه" العراق"، التي لم تسعَ إلى كبح جِماح الظلم والتسلط والاضطهاد، إلى أن أصبحت أشبه بالصحراء المرعبة التي لم تعرف غير جماجم القتلى، وإراقة الدماء التي امتدت لتشمل كل الصحارى في هذه الأرض، وهذا يشير إلى كثرة التنكيل، وسفك الدماء في تلك الأرض، إنَّ هذه الدماء ليست وليدة الزمن الحاضر، نتبيَّن ذلك من خلال التنافر النعتي في قوله: "ومن ماضٍ سينوح على الآتي"، فالماضي الذي خرج عن دلالته الزمنية يستحيل إلى امرأة

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 275.

(2) نفسه، ص 765.

ستنوح على الزمن الآتي المجهول، الذي قد يكون أشدَّ وطأة من سلَفه، لأنَّ النّواح يدلّل على سوء الطالع لذاك الزمن الآتي، لقد كشف هذا التنافر عن المستقبل السّلبي الذي ينتظر العراق وأهله، هذا المستقبل إنْ لم يكن أشدّ هوْلاً من الماضي البائس، فهو على الأقل سيكون مرآة له.

4. 2 الانزياح التركيبي

يُعدّ الانزياح التركيبي من الملامح الأسلوبية البارزة التي تصبّ في باب الشعرْية[1]، وتقوم هذه الظاهرة على "خَرْق القوانين المعيارية للنحو بغية تحقيق سِمات شعرية جديدة"[2].

إنَّ هذه الظاهرة لم تكن وليدة النقد الحديث، بل تصدَّى لها النقد العربي القديم، فقد حدّد ابن جنّي في كتابه الخصائص بعضاً من أشكال الانزياح التركيبي من مثل الحذف والزيادة والتقديم والتأخير[3]، ولا تخفى جهود كل من عبد القاهر الجرجاني والزمخشري وابن الأثير في هذا الشأن، وسيتم الحديث عن جهودهم فيما بعد.

أمَّا في النقد الحديث، فقد نظر تودوروف إلى الأسلوب اعتماداً على هذه الظاهرة من الانزياح الذي عرَّفه بأنه:" لحن مبرَّر ما كان يوجد لو أنَّ اللغة الأدبية كانت تطبيقاً كلياً للأشكال النحوية الأولى"[4].

ويعدّ جان كوهن الانزياح التركيبي نوعاً من أنواع الانزياح السياقي" الذي يحدث على مستوى الكلام بمفهومه السوسيري"[5].

---

(1) الرواشدة (سامح)، فضاءات الشعرية، ص53.

(2) الرواشدة (أميمة)، السابق، ص183.

(3) ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، ت: محمد علي النجار، ط2، ج2، انظر: ص360.

(4) المسدي (عبد السلام)، السابق، ص102-103.

(5) ناظم (حسن)، السابق، ص121.

وخلاصة القول إن الانزياح التركيبي " لا يكسر قوانين اللغة المعيارية ليبحث عن قوانين بديلة، ولكنه يخرق القانون باعتنائه بما يعد استثناء، أو نادراً فيه"[1].
وستقوم الدراسة بتناول هذه الظاهرة كالآتي:

4. 2. 1 التقديم والتأخير

تتطلب قوانين الكلام تنسيقاً معيناً للوحدات الكلامية، إلا أنَّ ظاهرة التقديم والتأخير في الشعر تعمد إلى خَرْق هذا التنسيق مِمّا يؤدّي إلى إشاعة اضطرابات منظَّمة بين روابط تلك الوحدات[2]. وهذا ما نجده عند كوهن لمَّا قال: إن التقديم والتأخير قائم على أساس "الانزياح عن القاعدة التي تمس ترتيب الكلمات"[3] كأن يقدِّم الشَّاعر ما حقه التأخير من مثل المفعول به أو الخبر، أو يؤخِّر ما استوجب تقديمه كالفعل والمبتدأ، لغاية فنية أو زخرفية يطمح إليها الشاعر، يقول محمد عبد المطلب في هذا الشَّأن: إنَّ " تحريك الكلمة أُفقياً إلى الأمام، أو إلى الخلْف يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي"[4].

ولابدَّ لنا ونحن بهذا الصَّدد أن نتطرق إلى الجهد الكبير الذي أولاه الناقد القديم عبد القاهر الجرجاني لظاهرة التقديم والتأخير، إذْ إن كتابه "دلائل الإعجاز " خير شاهد على ذلك، فقد خصَّص فيه باباً كاملاً لهذه الظاهرة، انظر إليه إذْ يقول: "هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف

---

(1) الرواشدة (سامح)، فضاءات الشعرية، ص53.

(2) ناظم (حسن)، السابق، ص121.

(3) كوهن (جان)، السابق، ص180.

(4) عبد المطلب (محمد)، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مكتبة لبنان الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1995، ص161.

ليدك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[1].

وبعد، فإنَّ ظاهرة التقديم والتأخير ظهرت بشكل جليٍّ في أعمال بلند الحيدري، مِمَّا حقّق لها قيمة فنية لا تُنكر. وستسعى الدراسة لجلْب بعض الأمثلة على ذلك. يقول:

" هذا

أنا

-ملقىً- هناك حقيبتان

وخطى تجوس على رصيف لا يعود إلى مكان

من ألف ميناء أتيت

ولألف ميناء أصارْ

وبناظري ألف انتظارْ

لا.....

ما انتهيت

لا..... ما انتهيتُ فَلمْ تزلْ

حبلى كرومك يا طريق ولم تزل

عطشى الدِّنان""[2].

لقد أضحى قدر بلند أن يظلّ غريباً بعيداً عن وطنه الذي يحب، ليصارع الألم والحسرة، ويجرع كؤوس المرارة والنقمة، انظر إليه كيف يصف ذاته في بداية المقطوعة وصفاً يفيض ألماً وحسرة، مِمَّا يجعل القارئ يتفاعل معه ويشاركه همَّه، فلم يعد بأكثر من حقيبتين ملقاتين-هناك- ولعلَّ اسم الإشارة "هناك" يوحي إلى الأرصفة التي تنم عن قسوة العيش والتقشف في أرض الغربة، كما أنَّ كلمة حقيبتان قد توحي إلى ذات الشاعر الذي يحمل وطنه في قلبه أينما حل، ولم يعد كذلك بأكثر

---

(1) الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص83.

(2) الحيدري(بلند)، السابق، ص379-380.

من خطى تجوس على الأرصفة...، لتعرفه كلّ موانئ الدنيا، وهذا دلالة كثرة الترحال الذي لم يكن عن طِيْب خاطرٍ لدى شاعرنا، لأنَّ الميناء يذكّرنا دائماً بدلالتين متناقضتين، عندما يحمل بعدي السّلْب والإيجاب، يتمثل الأول بالرحيل والوداع، في حين يتمثل الثاني بالقدوم واللقاء، ويبدو أنَّ هذين البعدين قد لعبا دورهما في حياة بلند، إضافة إلى الانتظار الذي أرّقه في حُلم العودة.

بعد ذلك يعلن شاعرنا عن طريق توظيف حرف النفي (لا) أنه لا ينته بعد مستنداً في ذلك إلى تكراره مرتين للتأكيد، فلم تزل حبلى كروم الطريق، ولم تزل عطشى الدّنان، وهنا يستوقفنا الانزياح التركيبي القائم على التقديم والتأخير، إذْ قدّم خبر لم تزل "حُبلى" على اسمها " كروم" متجاوزاً بذلك القاعدة النحوية، فالأصل في هذا التركيب، فلم تزل كرومك حبلى يا طريق، كما أنه يعمد إلى هذا التقديم في قوله: "ولن تزل عطْشى الدّنان" حيث قدَّم خبر لم تزل "عطْشى" على اسمها "الدّنان" مُخْرجاً بذلك الاسم عن وظيفته وزجّه في دائرة المضاف إليه، وقبل أن نتعرف الأسباب التي دفعته إلى مثل هذا التقديم، دعونا نتعرف ما الذي يعنيه تحدّي شاعرنا هنا، هل هو تحقيق ذاك الحلم المتمثّل في العودة...؟ أم أنه يمثل مواصلة الترحال والتجوال والتشرد إلى ما شاء الله له أن يكون...؟ إنَّ الباحث يستبعد الأمر الأول، ويرجّح الأمر الثاني؛ لِمَا له من ارتباط وثيق الصّلة بالنص الشعري، فهو عندما أعلن أنه لم ينته بعد، إنما رمى بذلك إلى أن ترحالاً وترحالاً في انتظاره، يؤكّده الانزياح المذكور عندما أنسن كروم الطريق بامرأة حُبلى، والحَبَل يعني انتظار المولود الذي لم يأتِ بعد، ومع أنَّ الحَبَل يمثل الأمل والخير والعطاء، إلا أنه خرج عن دلالته هذه- في المقطوعة- ليلبس دلالة سلبية أخرى يمثله الانزياح القابع في هذا التركيب، إذْ قدَّم الخبر "حُبلى" على الاسم للدلالة على أنَّ تشرده ورحيله إلى غير بلاد لم ينته بعد، وإنما ينتظره رحيل مجهول إلى غير بلادٍ وبلاد... .

ويؤكّد هذه الفكرة عَبْر الانزياح الآخر:" ولم تزل عطْشى الدّنان" فبعدَ أن أخرج الدّنان من جمودها وسكونها وزجّها في عالم الأحياء، يعمد إلى تقديم الخبر الواجب تأخيره هنا"عطْشى" على الاسم الواجب تقديمه" الدّنان"، ولكن ما دلالة الدّنان هنا، والتي جعلها بلند عطْشى مع أنها الأماكن المخصَّصة لجمع الماء الذي يُمثّل

عنصر الحياة، إن لم يكن هو الحياة، هل هي الأحلام الميتة، أم هي أيام وسنين الترحال والتشرد التي يعانيها شاعرنا، أم هي تلك الطرق والموانئ والمسافات المُعدَّة لالتهام غربةٍ أخرى يصارعها بلند...؟.

لقد رأى الباحث أنَّ جميع ما ذُكر يصلح أن يؤدي دلالة الدّنان لأنَّ جميعها يصبُّ في بيئة واحدة، فلم تسعفه أحلامه وآماله في العودة إلى وطنه، ولم تثمر بعد لأنها عطْشى، وامتدَّ هذا العطش ليشمل سنين الترحال والغربة التي أخرجها من نطاق عمره، لأنها لا حياة فيها، كما انسحب العطش ليطول الموانئ والطرق والمسافات التي لم تزل ضامئة لهجرةٍ جديدة تسحق بقسوتها خطوات بلند المتعثِّرة بضياعها وغربتها وضَنكها، لذلك قدَّم الخبر عطْشى على الاسم للدلالة على ما ذكرت.

وإليك هذا النموذج الذي يبدو فيه تقديم خبر ما زال عليها وعلى اسمها يقول:

"وعلى الحائط
ما زال اسمك يا وطني
يوشك أن يفتح عينيه
يمد ذراعيه
يقول:
تعال إلي يالمائت باسمي
يتدلى الألفان الكوفيان
يتدلى الموت بحرفين من السَّقف
بحبلين من السَّقف
من المصلوب بحبليه..... من المصلوبُ...؟" [1].

قدَّم الشاعر خبر ما زال الذي جاء شبه جملة من الجار والمجرور"على الحائط" عليها وعلى اسمها "اسمك" والأصل في هذا التركيب النحوي ما زال اسمك على الحائط يا وطني، ويبدو أنَّ أهمية هذا التقديم في إبداء الدلالة هي التي دفعت شاعرنا إلى تجاوز القاعدة النحوية لهذا التركيب، فالشاعر أراد أن يبرِز الحقيقة

---

[1] الحيدري (بلند)، السابق، ص583-584.

المفجعة لهذا الوطن، إذْ إن الخبر" على الحائط" يعني الصَّلْب، وبالتالي فإن العراق يتحول إلى إنسان مصلوب، وهذا دلالة المعاناة التي عاشها هذا البلد، والجرائم التي ارتُكبت بحقه سواء من الداخل أو من الخارج.

كما يظهر تقديم خبر أنَّ على اسمها، إذْ يقول:

"لكنّني
أعرف يا مدينتي
ماذا وراء بيتنا الكئيبْ
ماذا وراء صمته الرهيبْ
أي غدٍ يكمن في منعطف الدّروبْ
وإنني أعرف يا مدينتي
أعرف أنَّ أعين الرِّجال في مدينتي
لا ترقدُ
وأنَّ ملئ صمتهم
مناجماً تتقدُ
غداً إذا ما انفجرت
سينحني لها الغدُ"[1].

تأخذ مدينة بلند صفة الإنسان القابل للخطاب والمناجاة، حيث أدلى لها بما استقرَّ في قلبه من أمل النّهوض من جديد، المتمثّل في نهوض الوطن الكئيب وخروجه من صمته، متوسِّماً الخير لهذا الوطن في المستقبل، لأنَّ أعين الرِّجال الطامحة للحق لا تنام قبل أن ترى الحرية والعدالة، ويؤكّد هذه الفكرة عَبْر الانزياح التركيبي المتمثِّل في قوله: "أنَّ ملئ صمتهم مناجماً تتقدُ"إذْ قدَّم خبر أنَّ "ملئ صمتهم" على اسمها "مناجماً" متجاوزاً بذلك القانون الثابت لهذا التركيب، فالأصل فيه، وأنَّ مناجماً ملئ صمتهم تتقد، وقد عمد إلى هذا التقديم لأهميته، فالصَّمت بما يمثّله من سكونٍ وحياد وخنوع أمام السُّلطة، يَخْرج من هذه الصفة السلبية عندما أصبح يكظم غيظاً وحنقاً وتمرداً وثورة لابد أن تنفجر ذات يومٍ كالمناجم المتوقدة، لتحقق مبدأ

---

[1] الحيدري (بلند)، السابق، ص 778.

حقٌّ أبى إلا أن يبزغ نصرةً للمظلومين، الذين لطالما اشرأبت أعناقهم للحرية والخلاص.

ومن نماذج التقديم والتأخير كذلك، تقديم الخبر على المبتدأ، نجد هذا في قوله:

"أتقول: حزين أنت
يا أكبر من كلِّ الحزنِ
أتقول: بأنَّ الأسوار السود، وأنَّ الأبواب المرصودهْ
امتصَّت ظلّك حتى مِنْ باحات السِّجن؟
وبأنك رغم الأسوار
ورغم الأغلال ورغم الأبواب المسدودهْ
لم يوهنك سوى حزني"[1].

يطالعنا في هذه الأسطر الشعرية التقديم والتأخير الماثل في السطر الأول، إذْ قدَّم الخبر"حزين" على المبتدأ الذي جاء ضميراً منفصلاً"أنت" مخالفاً بذلك القاعدة الثابتة لمثل هذا التركيب، فالضمائر لها حق الصدارة في الكلام، ولا أخال أنَّ شاعرنا قد قدَّم وأخَّر لغاية جمالية زخرفية، وإنّما لغاية دلالية فرضت سيطرتها على خَلَده. فالخِطَاب موجَّه إلى المطران كبوجي، الذي أغرقه الحزن والألم لِمَا حلَّ بمدينة بيروت وأهلها إثرْ الحرب الأهلية، وعلى هذا الأساس جاء تقديم الخبر ليعبِّر عن الحالة الشجيّة التي استقرّت في نفسية كبوجي جرَّاء هذه الأحداث، الأمر الذي أعطى الخبر اهتماماً أكبر من المبتدأ ليصبح تقديمه أمراً مباحاً، طالما أنَّ الدلالة الشعرية تتمحور حوله.

ويأخذ تقديم المفعول به على فاعله موقعه في شعر الحيدري، نأخذ على سبيل المثال قوله:

" وتُصيح يداهْ

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص629، وقد اقتبست هذه الأسطر من قصيدة (رسالة من بيروت) التي تصدرتها جملة للمطران كبوجي تقول:" حزينة نفسي حتى الموت لهذه المذبحة".

وتطلُّ على ليلِ عيناهْ
وتغور خطاهْ
أحلام سوداء.... ومتاهْ
يا ألف سماء..... أين اللهْ"[1].

لقد شكّل قول الشاعر "وتطلُّ على ليلِ عيناهْ" نوعاً من أنواع الانزياح التركيبي القائم على تقديم شبه الجملة من الجار والمجرور، والتي أخذت موقع المفعول به من حيث الإعراب على فاعلها "عينان"، وقد انسجم هذا التقديم مع الدلالة التي تؤّديها الأسطر الشعرية المقتبسة من قصيدة "أوديب"، وقد تطرّق لها البحث في حديثه عن التناص الأسطوري[2]، وأوضح البحث أنَّ بلند تقمَّص بعضاً من ملامح أوديب كان من بينها هذه الأسطر التي ظهر فيها صوت أوديب الجديد بشكل لا يُنكر، فليس غريباً إذاً أن يُقدّم المفعول به ذا البعد السلبي على فاعله، لإظهار حياة الضنَّك السوداء التي تفتحت عيناه عليها، وليس غريباً كذلك أن يختار شبه الجملة " على ليلٍ" لتكون مفعولاً به، لِمَا يتمتَّع به الليل من ظُلمة حالكة، كحلكة الحياة التي عاشها شاعرنا.

وثمَّة مثال أخير على تقديم المفعول به على فاعله يتبدى في قوله:

" يا من سرقت شبابي دونما عوضٍ
لله رفقاً بما أبقيت من بددي
يا من عبثت بقلبي دونما عوضٍ
ماذا ترومين
بعد القلب والكبد...؟
عشرون عاماً
مصصت الصفوَ من دمها
حتى تثاءب في أعماقها الضَّجَرُ"[3].

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 451.

(2) انظر: فصل التناص- التناص الأسطوري.

(3) الحيدري (بلند)، السابق، ص 133-134.

يطالعنا في هذه المقطوعة الخِطاب الذي يوجّهه شاعرنا للدنيا في نبرة لا تخلو من عتاب، وكأنها إنسان يدرك ذلك، ويتجلى هذا العتاب في أنها سرقت شبابه الثمين دون أن تمنحه عِوضاً عن هذه الخسارة.

وإن كان الشباب قد سُرِق، فلا مناص إذاً من تقبل هذه الخسارة، ولكن الخوف متأتٍ ممَّا بقي له من عُمر، ممَّا جعله يتوسّل الدنيا أن ترفق بما بقي له من بدد، كما يبدو أنَّ الدنيا لم تسرق الشّباب فحسب، وإنما امتدت يدها لتطول القلوب، كما فعلت بقلب شاعرنا حينما عبثت به دونما عِوَضٍ، وغنيٌّ عن التعريف العلاقة التي تجمع القلب والشَّباب، فالقلب في هذه الفترة يتمتَّع بأعلى درجة من نَبَضَات الحياة بكل معانيها، فإذا ما اندثرت هذه الفترة، انعكس ذلك على القلب الذي يسقط بريق الحياة فيه، وعن طريق الاستفهام الاستنكاري التعجبي يسأل شاعرنا الحياة ماذا تريدين أكثر من القلب والكبد...؟!

ويمضي هذا العتاب المرير للدنيا بقوله" عشرون عاماً مصصت الصّفْوَ من دمها" ويبدو أنَّ العشرين عاماً تدلُّ على ما قطع الشاعر من عمر، ولكن لا يعني هذا أنَّ عمر شاعرنا كان عشرين عاماً فقط، ولكن يمكننا القول: إنَّها مرحلة العشرين التي أوشكت على الانتهاء، التي لم تسلم من قسوة الحياة عندما امتصَّت زهوتها وبهاءها، وممَّا يُعزّز هذا الرأي، أنَّ شاعرنا بدأ كتابة الشعر عندما كان له من العمر عشرين عاماً، إضافة إلى أنَّ هذه المقطوعة مقتبسة من قصيدة طويلة في أول دواوينه "خفقة الطين".

ولأنَّ الحياة–الدُّنيا– امتصت رحيق هذه السنين العشرين كان لابد أن يتثاءب في أعماقها الضَّجَرُ، وهنا يبرز الانزياح التركيبي القائم على التقديم والتأخير، إذْ قدَّم المفعول به الذي جاء شبه جملة من الجار والمجرور "ي أعماقها" على الفاعل الذي له حق التقديم هنا، "الضَّجَر" لأنَّ الأصل هو (حتى تثاءب الضَّجَرُ في أعماقها)، ويبدو أنَّ الدلالة المسيطرة على شاعرنا هي التي دفعته إلى مثل هذا التقديم، فهو بعد أن شخّص الضَّجر بإنسان يتثاءب عن طريق التنافر الفعلي، عمد إلى تأخيره وتقديم مفعوله عليه، للدلالة على مدى تغلغل هذا الضَّجَر في تلك السنين، وليؤكّد على عبثيتها وعدم جدواها.

كما لجأ الحيدري إلى تقديم الفاعل على فعله، ليتسنَّى له كشف الدلالة المسيطرة على نفسه، انظر إليه إذ يقول:

"الشّمسُ لا تشرق في جزيرتي
الشَّمس لا تغيبْ
والظِّلُّ لا يعرف أن يطولَ
أو يقصر
أو يصيرَ غير لونه الغريبْ"[1].

يعمد شاعرنا إلى مخالفة قاعدة الجملة الفعلية التي تبدأ بفعل ثم فاعل ثم مفعول به، من خلال تقديمه الفاعل "الشَّمس" على الفعل المضارع المنفي "تشرق" في التركيب الأول: "الشّمس لا تشرق في جزيرتي"، وتقديمه الفاعل "الشّمس" كذلك على الفعل المضارع المنفي "تغيب" في التركيب الثاني: "الشّمس لا تغيب"، ويمتدّ هذا التقديم ليشمل التركيب الثالث الذي قدّم فيه الفاعل "الظّلّ" على فعله المنفي" يعرف" " والظّلّ لا يعرف أن يطول أو يقصر"، وهو بهذا قد أحال التراكيب الثلاث من صيغة الجمل الفعلية إلى صيغة الجمل الاسمية التي تبدأ باسم يأخذ موقع المبتدأ من حيث الإعراب، ليتحول الفاعل في التراكيب الثلاث " الشمس، الظل" إلى مبتدأ، والفعل ومتعلقاته خبراً له.

ويبدو أنَّ الفكرة والدلالة المسيطرتين على شاعرنا هما اللتان دفعتاه إلى مثل هذا التقديم، فالشَّمس أخذت دلالتين مختلفتين، تتجلّى الأولى في الحرّية والحق المفقودين في وطن الشاعر، والثانية في الحِقد والنّقمة المتولدتين في نفوس أبناء هذا الوطن على التّسلط وأهله.

أمَّا الظّل، ففي اعتقادي أنّها دلالة الأمل المتأرجح ما بين اليأس والجمود من جهة، والانطلاق والتجدد من جهةٍ أخرى، لذا نجد أنَّ الشاعر معنيٌّ بتقديم الفاعل على فعله، لأنَّ الفاعل في التراكيب الثلاثة شكّل هاجساً مُلّحاً ما انفكَّ يلازمه.

كما يعمد إلى تقديم أشباه الجمل والظروف على عواملها، نستوضح ذلك من خلال النماذج التالية، يقول:

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 436.

"كلُّ آمالي تلاشت
مثلما يتلاشى النُّور عند الغسقِ
وتساوى الليل عندي
والضُّحى
رُبَّ ليلٍ فجره لم يفقِ"[1].

يأخذ الانزياح التركيبي موقعه في السَّطر الأول، وجاء ذلك عَبْر تقديم شبه الجملة الظرفية "كلُّ آمالي" على الفعل المتعلِّق بها "تلاشت" لأنَّ الأصل فيه (تلاشَت كلُّ آمالي)، وقد أحال هذا التقديم صيغة التركيب الفعلي إلى اسمي فأصبح الفاعل الظَّرف" كلّ" مبتدأ، والفعل الماضي ومتعلقاته خبراً له، وهذا مخالف لبنية الخطاب العادي التي تستوجب تقديم الفعل على فاعله، ولكن يبدو أنَّ مقولة يحقّ للشاعر ما لا يحق لغيره لم تأتِ عبثاً، فكثيرٌ من الأحيان تفرض الدلالية الشعرية على صاحبها التلاعب بالألفاظ والتراكيب، وهذا ما لجأ إليه بلند بغية إظهار الدلالة التي تعتريه فقد أسعَفَه هذا التقديم على إبراز حالة الانفعال المشوبة باليأس عندما اندثرت وانتهت كلُّ آماله وطموحاته، وهو باندثار هذه الآمال أصبح فاقداً لكلِّ معاني الحياة، لأنَّ الأمل يدعو النَّفْس البشرية إلى المضي للأمام، فلا حياة لمن فقده. ويقدم ظرف الزمان وشبه الجملة من الجار والمجرور على عاملهما في قوله:

"وغداً للقبر تسعى قدمي
كي أريق العمر في مظلمهْ
ويبيد القدر الغافي على
قلبي المحموم بقيا حلمهْ"[2].

قدَّم بلند ظرف الزمان "غداً" وشبه الجملة من الجار والمجرور "للقبر"على عاملهما الفعل المضارع" تسعى" ومع أنَّ اللغة المعيارية تستوجب تقديم الفعل على الظّرف وشبه الجملة، إلا أنَّ بلند حُقَّ له مثل هذا التقديم، لطبيعة الدلالة التي يؤديه، فهذه الأسطر تتحدث عن الحتمية الكبرى التي لا مناص منها- الموت- الذي لابد أن

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 51.

(2) نفسه، ص 53-54.

يشرب من كأسه كلُّ مَنْ في هذه البرية، إنْ آجلاً أو عاجلاً، فجاء هذا التقديم متوافقاً مع الفكرة التي تؤديها هذه الأسطر الشعرية.

ومثل ذلك قوله:

"وغداً
سأرجع للفناء كأنني
ما جئت إلاّ كي أكون فناء
ولأشتري كفناً
أضمّ بجوفه
أدوار عُمْرٍ قد مضين هباء
ماذا جنيت لأحمل النير الثقيل؟
تيمناً
ورجاء"[1].

مرَّة أُخرى يعود بلند ليذكّرنا بالحتمية الكبرى –الموت– وكأنَّها لم تفارق خَلَده لحظة، وقد أكثر من ذكره لهذه الحتمية في ديوانه الأول (خفقة الطين)، وهذا ما أوضحته سابقاً، نظراً للتشاؤم الذي سيطر عليه في هذه الفترة من سني عمره، فها هو يكرر عن طريق تقديم ظرف الزمان"غداً" على عامله الفعل المضارع الذي جاء في سياق المستقبل ليلائم الظرف الزمني الذي يدل على المستقبل "سأرجع" يكرر على أنَّ الموت ينتظره يوماً ما، ليعود من حيث أتى.

ومن الأمثلة الأخرى، قوله:

" كنتُ بالأمسِ إنْ بكيتُ
تمشَّتْ
فوق جفني كفّها بحنان"[2].

بالرَّغم مِن أنّ طفولة بلند لم تكن خلواً من أرق، إلا أنه يعقد مقارنة بين عالم اليوم، وعالم الأمس، كما يظهر من خلال سياق السطرين المدونين أعلاه، فالحياة

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 143–144.

(2) نفسه، ص 62.

الماضية التي رمز إليها بظرف الزمان الأمس كانت كأمٍّ رؤوم، ما إنْ يبكي ابنها الصغير، حتى تسارع لتكفكف دموعه، وهذا يدل على بساطة الحياة الماضية وطيبتها، الأمر الذي دعاه إلى تقديم ظرف الزمان" الأمس" على عامله الفعل الماضي المقترن بتاء الفاعل" بكيتُ".

ويوضّح المثال التالي تقديم شبه الجملة من الجار والمجرور على عاملها، وعلاقة هذا التقديم بالبعد الدلالي يقول:

"وبُحبّي
وببغضي سأحيلُ حقولي
فجراً ينساب على أرضي"[1].

لا يخفى الانزياح التركيبي المتمثل في تقديم شبهي الجملة "وبحبي وببغضي" على عاملهما الفعل المضارع "سأحيل"، وهنا نلمح تمرد شاعرنا على اللغة المعيارية التي توجب تقديم الفعل على شبه الجملة المتعلقة به.

ولكن يبدو أنَّ الشاعر كان مرغماً على مثل هذا التقديم، لإبراز الدلالة التي تعتريه، فحبه لوطنه يحتّم عليه كرهه للمتسلطين ومحاربتهم، وبالتالي فإن هذا الحبّ للوطن، وهذا البغض للمتسلطين، هما القادران على نشوب الثورة ضد عناصر الفساد، لينتج عنها الحرية والخلاص اللذان يحلم بهما أبناء العراق، لذا فإن الدلالة الشعرية هي التي فرضت على الشاعر مثل هذا التقديم، فلا سبيل إلى خلاص الأُمّة من الظلم والفساد، إلا بالتمرد والرفض، وحب الوطن الذي هيمن عليه مثل أولئك المتسلطون، وِفْق رأي الحيدري.

وثمّة مثالٍ آخر، إذْ يقول:

"كذب العرّافْ
فوراء ضفاف الموت تظلّ ضفافْ

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 338.

والرّحلة إن شتَّ بها السرّ
فأنت البحرُ"[1].

قدّم الشاعر شبه الجملة "فوراء ضفاف الموت" على عاملها الجملة الفعلية" تظلُّ ضفاف" وهذا مخالف للمستوى المعياري للغة، إذْ إنّ أصل هذا التركيب: (تظلُّ ضفاف وراء ضفاف الموت)، ويبدو أنَّ الشاعر أراد عَبْر هذا التقديم أن يجذب الأذهان إلى الفكرة التي تعتريه، فلم يعد الموت -وفْق رأي الشاعر- هو النهاية المطلقة للإنسان، بل إن ذكراه ومواقفه النبيلة تجعله وكأنه لم يفارق هذه الحياة، حقاً لقد رُحل قتيبة الشيخ نوري تاركاً في قلب بلند جرحاً يصعب التئامه، إلا أنّ ذكراه وأفعاله النبيلة تخفّف بعض الشيء عن نفسية بلند، ممَّا يجعل قتيبة كأنه ماثل أمام عيني الشاعر.

لقد كشف هذا التقديم أنَّ الصفات والمواقف النبيلة لا تموت بموت صاحبها، وإنما يُعلن لها الخلود ما شاء الله لها ذلك.

4. 2. 2 الحذف

يُمثِّل الحذف إحدى الوسائل الشعرية البارزة التي تعين المبدع في إثراء نصّه أدبياً، وتقوم هذه الوسيلة على حَذْف أحد عناصر البناء اللغوي، الذي غالباً ما يكون أحد طرفي الإسناد[2]، "وذلك من منطلق أنَّ النظام اللغوي يقتضي في الأصل ذِكْر هذه الأطراف، ولكن التطبيق العملي من خلال الكلام قد يسقط أحدها اعتماداً على دلالة القرائن المقالية أو الحالية"[3].

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 647، اقتبست هذه الأسطر من قصيدة بعنوان " ثم رحل عنا" التي قيلت في وفاة قتيبة الشيخ نوري.

(2) الرواشدة (أميمة)، السابق، ص207- 208.

(3) عبد المطلب (محمد)، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1994، ص313.

وقد لعب الحذف دوراً بارزاً في العمل الأدبي انطلاقاً من "أنَّ بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبي بغيابها أكثر من حضورها"[1]، على أنَّ شرطين يحكمان الحَذْف، وقد حددهما البلاغيون بنقطتين "وجود ما يدل على المحذوف من القرائن، ووجود السياق الذي يترجح فيه الحَذْف على الذِّكْر"[2].

ولم يُغفل عبد القاهر الجرجاني دور هذه الوسيلة الإيجابية في خدمة النص الشعري، إذْ قام برصد بعض النماذج الشعرية والقرآنية التي تجلَّت فيها هذه الوسيلة في كتابه دلائل الإعجاز، إلى أن انتهى بقوله عن الحذف: "هو باب دقيق المسلك، لطيفٌ المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسِّحر، فإنك ترى به ترك الذِّكر، أفصح من الذِّكر، والصَّمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بياناً إذا لم تبنْ"[3].

وقد برزت هذه السِّمة في شعر بلند الحيدري، حتى شملت الغالبية العظمى من دواوينه، فكانت ذات ارتباط وثيق بالدلالة الشعرية، ويمكننا التعرف على ذلك من خلال المقتطفات الشعرية التالية:

يقول:

"وسألتني
ماذا ستفعل في المدينةْ...؟!
ستضيع خطوتك الغبيّة في شوارعها
الكبيرةْ
ولسوف تسحقك الأزقات الضريرةْ
ولسوف
ينمو الليل في أعماقك الصماء آمالاً حزينةْ
ماذا ستفعل في الـــ.....
وبلا صديق

---

(1) عبد المطلب (محمد)، جدلية الإفراد والتركيب، ص159.

(2) عبد المطلب (محمد)، البلاغة والأسلوبية، ص322-323.

(3) الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص112.

لا.....

ليس في تلك المدينة من صديق"[1].

لقد حذف الشاعر الاسم المجرور المعلن عنه بالتنقيط في قوله: "ماذا ستفعل في الـ"ومن المؤكَّد أنَّ المحذوف هنا هي كلمة المدينة التي دارت حولها أسطر المقطوعة، وقد انسجم هذا الحذف مع الصِّفات السلبية التي أخذتها المدينة في الأسطرة الشعرية" ستضيع خطوتك الغبيّة في شوارعها الكبيرة، تسحقك الأزقات الضريرة، ينمو الليل في أعماقك الصماء آمالاً حزينة". ويبدو أنَّ انعدام الصَّداقة في المدينة ذات الطابع المادي، يعني انعدام الحياة الاجتماعية فيها، لذلك عكس حَذْف الاسم المجرور" المدينة" تلك الصفات السلبية بما فيها من قسوة الحياة أو انعدامها.

وثمَّة مثالٍ آخر على الحَذْف يتبدَّى في قوله:

" وددتُ لو
قُتلتَ يا صديقي
وددتُ لو
شُنقتَ .... لو
عُلِّقتَ في أعمدة الطَّريقِ
إذن لقلتُ:
ذلك الشّامخُ ألف رايةٍ
صديقي
وددتُ لو
لو لم تكن موتك في أصبعك الخؤونْ
تحمله في عتمة السّجون
وشايةً
بكل ما نكن من تلفت عميقْ
لأذرع تصرخُ في الطَّريقْ"[2].

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 275-276.

(2) الحيدري (بلند)، السابق، ص 429-430.

لقد أخذ صديق الشاعر هنا رمزاً لكلِّ رفاقه الذين خذلوه وخانوه، والذي كان يتمنَّى الشاعر لو أنّ صديقه-رفاقه- لم يكن على هذه الشّاكلة، بل ودَّ لو يُقْتَل أو يُشْنقَ أو يُعلَّق على أعمدة الطريق، عندها سيفخر الشاعر بأعلى صوته"ذاك الشامخ ألف رايةٍ صديقي، وهذا دلالة العِزَّة والوفاء والكرامة، أمَا وقد سرت الخيانة في دم ذاك الصديق كان لابدَّ من حَذْف الفعل والفاعل المُشَار إليهما بالتنقيط في قوله: " ... لو عُلّقت في أعمدة الطريق"والتقدير" وددت لو علقت في أعمدة الطريق" فلأنَّ الشّيء المُرتجى لم يحدث، بل سدَّ مسدّه نقيض سلبي، لجأ الشاعر إلى هذا الحذْف، ومن جهةٍ أخرى جنّب النَّص التكرار الذي قد يؤدّي في هذه الحالة إلى خَلَل في بنية النَّص، وهذا ما تطرّق إليه عبد القاهر الجرجاني لمَّا قال: "رُبَّ حذفٍ هو قلادة الجيِّد وقاعدة التجويد"[1].

ويؤكِّد ذلك حذْف المبتدأ في قوله: "إذن لقلت: ذاك الشامخ ألف رايةٍ صديقي" والتقدير: (ذاك الشامخ ألف رايةٍ هو صديقي)، وقد توافق حذف المبتدأ مع فقدان الصِّفات الإيجابية التي كان من المفروض أن يكون عليها صديق شاعرنا، لكنَّه كان موته في إصبعه الخؤون، وكيف لا وقد عمد إلى الوشاية عن أصدقائه الطامحين للحرية والحق.

ولنأخذ هذا المثال المقتبَس من قصيدة" لهاث الوحدة" يقول الحيدري:

"يا حُبَّ...

قد مات الشَّباب وكنت من خلانه

فاجرض حياتك

واندثر في ذاهبات زمانه

أخشى عليه لهاث وحدته

وصمت مكانه

فهناك

لا حلمٌ يهدده

ولا نجوى أملْ

---

(1) الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص116.

وهو الذي قطع الحياة على عوالم من قُبَل
ارجع إليه... وخلِّني أحيا بماضيه الثَّملْ"[1].

حذف الشاعر حرف النداء المنادى في السطر الشعري الأخير، ومن خلال سياق النص تبيَّن أنَّ المحذوف هو- يا حبُّ- ليصبح التقدير: (ارجع إليه يا حبُّ وخلِّني أحيا بماضيه الثَّمل)، لأنَّ الضمير الهاء في "إليه" يعود على الشباب، ولأنَّ الشاعر أعلن موت الشباب منذ البداية، وكان الحبُّ من خِلانه، يأمره بأن يجرض حياته، ويندثر باندثار الشباب، فجاء حذف حرف النداء والمنادى-يا حبّ- صدىً لاندثارِ الحُبّ الذي قَرَنه الشاعر بالشّباب، فمِن المُحال أن يعود الشيء إلى آخَر زائل، فموت الشَّباب بالنسبة للحيدري يعني موت الحُبّ، لأنَّ كلاهما لصيق بالآخَر.

ويقول في قصيدة " موت شاعر":

"خانه الحرف وها..... أحلامه
قد ذوت مخذولة
فوق لماه"[2].

لقد تطرَّق البحث إلى هذه القصيدة في فصل التناص الأدبي، وذكر أنَّ الشاعر المقصود هنا هو أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبي، موضِّحاً سبب ذلك، وقد لجأ الحيدري إليه لأنه رأى في تجربة المتنبي، تجربته، من هنا يمكننا أن نتعرّف سرّ الحذف في السطر الأول، فقد حذف الشاعر المبتدأ"هي" والتقدير وهاهي أحلامه، فبعد أن خان الحَرْف" القصائد" -الحيدري المتنبي-، انعكس ذلك على أحلامه فقد" ذوت مخذولة فوق لماه" فجاء هذا الحدث عاكساً تلاشي الأحلام واندثارها وعدم تحقّقها.

ويتبدَّى الحذْف كذلك في قوله:

"لابدَّ أن يأتي الصَّباحْ
لابدَّ أنْ يأتي فقد جفّتْ من النزفِ
الجراحْ

---

(1) الحيدري(بلند)، السابق، ص 66-67.

(2) نفسه، ص 102.

لابدّ أنَّ.....
وأتى الغدُ
فإذا الصّباح تلّفت يستنجد
وهوتْ يدُ
يدك التي كانت تقيت وترفدُ
لا كنت يا هذا الصَّباح الأسودُ"[1].

من المؤكّد أنَّ التنقيط الوارد في السطر الثالث قد دلَّل على حذف ما، واعتماداً على السِّياق يمكننا تقدير المحذوف الذي يشي بالفعل المضارع يأتي، وفاعله الصباح، ليصبح التقدير: (لابدّ أن يأتي الصَّباح)، وقد انسجم هذا الحذْف مع الحقيقة السلبية للصَّباح، الذي ما إن بزغ توفيت سميرة عزَّام، فيكون حذف الفعل والفاعل قد عكس رغبة الشاعر الشّديدة في عدم مجيء هذا الصَّباح.

4. 2. 3 الالتفات.

يُعرِّف البلاغيون هذه الظاهرة على أنّها: "العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول"[2]، وتتمثّل هذه الظاهرة على حدّ قول الرواشدة عَبْر "تحويل الأفعال وأزمنتها والضمائر بين الإفراد والجماعة أو الحضور والغياب"[3].

وقد يؤدّي هذا العدول في الكلام بين ما سبق إلى خيبة توقعات المتلقي، خالقاً فجوة بين المرتقب والمتشكّل فعلياً، لتلعب هذه الفجوة الدور الأمثل في تحقيق السِّمة الشعرية في النص[4].

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 374-375، وقد تناولت الدراسة هذه الأسطر الشعرية في فصل المفارقة وذكرت أنها أُلقيت في مهرجان سميرة عزام التأبيني.

(2) عبد المطلب (محمد)، البلاغة والأسلوبية، ص276.

(3) الرواشدة (سامح)، قصيدة "إسماعيل" لأدونيس، صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، م30، ع3، 2003، ص468.

(4) الرواشدة (أميمة)، السابق، ص231.

ويبدو أنَّ إدراك العلوي لظاهرة العدول عن النّسَق اللغوي في التطابق هو ما حدا به أنْ يؤثِر الحديث عن الالتفات ضمن "شجاعة العربية" فالشجاعة تتطلب الإقدام، وبالتالي فإنَّ مخالفة النمط المألوف يمثِّل إقداماً من المتكلم. وقد كان ابن الأثير السباق إلى هذا المفهوم لدرجة أنه جعل الالتفات خلاصة علم البيان[1].

ومع ذلك فقد خالف ابن الأثير وجهة نظر الزمخشري المتمثلة في "أنَّ الكلام إذا نُقل من أسلوب إلى أسلوب كان أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد"[2].

إذْ رأى ابن الأثير أنَّ الكلام لو كان متّسماً بالفصاحة لم يكن مملولاً، على أننا نجد من انتصر للزمخشري عندما بيّن أنّ هذا الاعتراض من قِبَل ابن الأثير ما هو إلا خطأ وجهل، لأنَّ هذا لا يُعطِّل فصاحة الكلام ولا ينقص من بلاغته، ولهذا فإنه لو هُمِّش فيه الالتفات فإنّه باقٍ على الفصاحة، ولكن الغرض أن عدوله من الخطاب إلى الغيْبة يزيد في البلاغة ويحسِّنها، ويكون الخطاب أشدّ وقْعاً على المراد[3].

ومهما يكن من أمر، فإنَّ الدراسة ستتوقف عند بعض النماذج الحيدرية الدالة على ظاهرة الالتفات وإظهار صلتها بالدلالة الشعرية.

انظر إليه إذ يقول:

"وأضلُّ أزحفُ في الصّراغْ

يهوي شِراغْ

وتموت في جنبي ذراغْ

وأكاد أومئ بالوداغْ

ياللجبانْ

ياللجبانْ

وخجلت من ضعفي المُهانْ

---

(1) عبد المطلب (محمد)، البلاغة والأسلوبية، ص278.

(2) الزمخشري (الإمام محمد بن عمر)، الكشاف عن حقائق وغوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1، ص14.

(3) عبد المطلب (محمد)، البلاغة والأسلوبية، ص279.

ضعفي المُهانْ
ما زال يضحك في ارتياعْ
وهناك
في البهو المغبَّر كالزَّمانْ
كانت تعدُّ لي الثَّواني
تلك العجوز بلا جنانْ
تك... تك...
ويدورُ فيها العقربان
باللجبان، متى سيومئ بالوداعْ
وأظل أزحف في الصِّراعْ"[1].

من الملاحظ أنَّ الحادثة في هذا النص الشعري قد بدأت بحالة استمرارية أوحت بما قبلها، إذْ أعلنت عن معاناة الشاعر وإدراكه الفاجع لعبثية الوجود، غير أنَّ ذلك لم يُحل دون مواصلة الصِّراع، ويرفض الانتحار كحلٍّ أبدي لحالة الخيبة والعبث اللتين يعيشهما، وما إن تبلغ هذه الحالة الاستمرارية مداها الأخير تراجعت ليظهر ما وراءها، فتنهض الذكريات القديمة من سباتها في تداعٍ حدسي لتنتقل الحادثة إلى الماضي بعد أن كانت استمرارية:" وهناك، في البهو المغبَّر كالزَّمان، كانت تعدّ لي الثّواني، تلك العجوز بلا حنان" وهو في هذه الحادثة الماضية إنّما يستذكر عبثية تلك العجوز- الحياة- القاسية التي لم يرها شاعرنا إلا وهماً ورياءً، وكأنّي به قد صبَّ جامَّ غضبه على ماضيه الكئيب "البهو المغبَّر" ولكنه يعود من جديد معلناً رغبته في مواصلة الصراع، وتقبّل الواقع مهما كان، وذلك من خلال عودة الحادثة إلى طورها الأول- الاستمرارية- ليعلن في ختام قصيدته: "وأضلُّ أزحف في الصِّراع" معلناً تحدِّيه وصبره بالرغم من كل السَّلبيات التي يعانيها.

وثمَّة مثالٍ أخير على هذه الظاهرة يبدو في قوله:

" إيه يا فجر صباباتي.... انته
لملم الآن صبابات المنى

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 229- 230.

كل شيءٍ قد طوى تاريخه
وانطوى في ظلِّ عهدِ
موهناً
إتكأ الماضي على أحلامه
يعلن الصمت
ويشكو الزمنا
وسيمضي اليوم محموم الخُطَى
يتمطّى
فوق رجليهْ الضنَّى
توغل الظُّلمة في أيامه
وهو كالأمس يصلِّي للسَّنا
كل ما في حاضري يصرخ بي
أيها المجنون... لا شيء هنا
هاهو الحُب يولِّي
هرباً
بعدما أودى بدنيا السأمْ
لم يعد كالأمس
إن غارت به
مدية الحزن تغنَّى بالألم
ومضى ينسج من تلك الدما
خفقة النور وأحلام الظلم
وإذا ما الدهر أبلى أملاً
كانت التوبة في جرحٍ
ودم
كيف أمسى طللاً كابي الردى
وصحارى؟

من رمالِ.... وعدم
كلّما لّذت بدنيا أمَّحت
غير سطرٍ قال: لا شيء هنا
كل آمالي تلاشت
مثلما يتلاشى النور عند الغسقِ
وتساوى الليل عندي
والضُّحى
رُبَّ لّيلٍ فجره لم يفقِ
أجرعُ الحزن كؤوساً
كلّما
أفرغت أترعتُها من أرقى
صُوّبت من كل صوبٍ أسهمٌ
لست أدري
أي سهمٍ أتّقي
وإذا استنجدت بالوهم
هوت
مدية الأحزان تفري مخفقي"[1].

لقد استهلَّ الشاعر هذا النص بالتحدث بضمير المخاطَب، ثم يلتفت إلى الحديث بضمير الغائب، بعد ذلك يلتفت إلى الحديث بضمير المتكلِّم، وقد أسهم هذا التحول في الضمائر إلى خدمة الدلالة التي يؤدِّيها النص، ومن يمعن النظر في هذا النّص يجد أنّ الشاعر قد تحدّث بضمير المخاطَب عندما أعلن رغبته الملحَّة في انتهاء "فجر صباباته" أي أحزانه التي وُلدتْ بمولده، وكأنهما توأمان ما انفكّا يلازمان بعضهما، وقد أشْعَرَنا ضمير الخِطَاب هذا باستمرارية هذه الأحزان، فهي موجودة وما زال أرقها يجوس في نفسه الشاعره، لذلك أخذ يخاطبها بضيعة الأمر وكأنها تتراءى أمام ناظريه، ثم يلتفت إلى الحديث بضمير الغائب الذي جاء منسجماً مع

---

(1) الحيدري (بلند)، السابق، ص 49-52.

زوال وغياب ذاك الماضي، وهو ماضي شاعرنا الذي لم يحقّق فيه أحلامه، بل استحالت إلى وسائد صماء لم يشأ لها الحظّ أن تعلن نفسها، ممَّا حدا به أن يلعن الصَّمت، ويشكو زمنه، إنَّ هذه الكآبة السوداء لم تقتصر على ماضي الشاعر، بل انسحبت إلى حاضره، فما أشبه يومه بأمسه! فها هو الحاضر سيمضي كالإنسان المحموم بعد أن تتسلّل إليه المنغِّصات، وكأنّ ماضي شاعرنا يعود مرة أخرى، فلا يتغيّر شيء في حاضره، وقد انسجم التكلّم بضمير الغائب هنا للإفصاح عن التشابه الكبير بين ماضي الشاعر وحاضره، فكلاهما يمثّلان الفراغ والعبث، ويستمر التكلم بضمير الغائب في حديثه عن الحُبِّ الضائع-إن صحَّ التعبير- الذي ولّى فاندثر باندثار الشباب "لم يعد كالأمس إن غارت به مدية الحزن تغنّى بالألم" وتظهر حسرة الشاعر الغارقة في حزنها في الاستفهام الاستنكاري التّعجبي عن المصير الذي آلَ إليه هذا الحبّ، فهو كالطلّل الكابي الرؤى، وكالصّحارى المليئة بالرِّمال التي لا فائدة منها، وقد دلّت هذه الصور على موت الحُبّ وزواله، لِمَا في لفظتي طلل، وصحارى من الشعور بالزوال والموت، وقد وُفِّق شاعرنا في مثل هذا الالتفات في التكلم بضمير الغائب الذي انسجم تماماً مع غياب هذا الحُبّ وزواله، وأخيراً يلتفت للحديث بضمير المتكلّم المفرد في لوحة شجيَّة كانت خلاصة ما آلتْ إليه حال الشاعر، فقد تلاشت آماله، مثلما تشرب الظلمةُ النورَ، حتى تساوت لديه أبعاد الزّمن، فلا فرق بين صبحٍ وليل، وهذا يدلّ على عدم التجدّد في حياته، بل أخذ السواد (الليل) الذي يمثل الانفلات وعدم التجدّد وضياع الأمل والسَّأم حِصَّة الأسد في حياته" رُبَّ ليلٍ فجره لم يفق" فكان من الطبيعي أن يشرب شاعرنا كؤوس الحزن التي لا تنضب، لا سيما وأن الرَّزايا قد تكالبت عليه، حتى اختلط عليه الأمر، فلم يعد درياً أياً من تلك المصائب يتّقي، وهذا يدلّ على كثافتها وطيشها.

وبعد، إنَّ هذا الالتفات في الضمائر من المخاطَب إلى الغائب ثم إلى المتكلّم المفرد، قد كشف عن حياة ذات الشاعر البائسة والهشة، في ماضيها وحاضرها، بل أكثر من ذلك، إذ كان بمثابة مرآة عكست حياته الذّاتيّة.

الخاتمة:

كان لبعض الظواهر الأسلوبية في لغة بلند الحيدري الشعرية حضور لافت في تشكيل أبعاد رؤيته الشعرية، إذْ أسهمت في التعبير عن خَلَجَات بلند النفسية، فكانت صدىً لحياته المتشعِّبة بما فيها من آمال وطموحات، وانكسارات وتمرد على ما هو سائد، وعكست هذه الظواهر صورة بلند الوطني- القومي، المُعذَّب في سبيل خلاص البشرية ممَّا يسودها من جهل وتخلُّف من جهة، وظُلْم وتعسُّف يُمارَسَان ضدَّها من جهة أخرى، ولما يبرح فؤاده رؤية إنسانية الإنسان على امتداد هذه المعمورة.

وقد سعت الدراسة وراء هذه الظواهر، وتمَّ رصدها إلى أنْ خلصت إلى النتائج التالية:

1. شكَّل التَّوازي حضوراً بارزاً في القصيدة الحَيدريَّة، ممَّا أكسبها قدراً عالياً من الشعرية، وحقَّق لها دوراً كبيراً من الإيقاع والموسيقى، كما لوحظ أنَّ التَّوازي جاء مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالدلالة الشعرية، فلم يكن ذو منحنى جمالي وزخرفي فقط، وإنما أسْهَمَ بشكل كبير في إسعاف القضية المُعالَجة على الظهور والانبثاق، الأمر الذي يسَّر على المتلقِّي عملية الفهم والإدراك.
2. كان للتناص بشتَّى أشكاله الديني والتاريخي والأدبي والأسطوري رواجٌ واسع المدى في شعر الحيدري، فقد استطاع أن يوظِّفه وفْق ما يتماشى مع مبادئه وأفكاره دون أن يؤثِّر النَّص الدَّخيل سَلْباً على النَّص الأصلي، بل أصبح مكمِّلاً وسنداً لتحقيق الرُّؤى الدلالية التي ما كانت لتؤدِّي أكلها لولاه.
3. أدَّت ظاهرة المفارقة دوراً طيِّباً في إثراء تجربة الحيدري الشعرية، إذْ أسهمت وبشكلٍ مثير في عكس التناقضات والمفارقات التي حفلت بها حياته، وحياة مجتمعه، فكانت كسجلٍّ تاريخي لروح وأحداث ذاته وزمنه، وتؤكِّد الدراسة على أنَّ هذه الظاهرة لم تأتِ لغاية جمالية رونقية، وإنَّما كانت ذات مغزى دلالي لافت وشَتْ عن خبايا بلند الدفينة.
4. وجدت الدراسة في أعمال بلند الحيدري الشعرية حظاً وافراً من ظاهرة الانزياح التي صبغت النص الحيدري بصبغة خاصة زادت من شاعريته،

فبالإضافة إلى الناحية الجمالية التي أكسبها الانزياح للنص الحيدري، إلا أنَّه لَمْ يغفل الجانب الدلالي أيضاً، فكان ذا ارتباط وثيق الصِّلة بسياق النص العام، الأمر الذي دلَّل على قدره الحيدري في توظيف الانزياح الذي يخدم المعنى، ويدعم الفكرة على الانطلاق والنُّهوض.

خلاصة القول:

لقد استعمل الحيدري ألفاظ اللغة، وتأمّلَها حتى طوّعها بين يديه، ليحركها بعد ذلك كيفما شاءت شاعريته الفذَّة.

من هنا، جاءت هذه الظواهر لتكشف عن جراح الشاعر العراقي الذي ذابَ في تراب وطنه (العراق) أولاً، وغيره من الأوطان المُستَعْبدة، حاملاً في شعره لوائي الألم من واقعه المُعَّذب، والأمل في النّهوض من جديد.

المراجع

القرآن الكريم.

إبراهيم، نبيلة، (1987)، المفارقة، **مجلة فصول**، م7، ع3–4، ص 132.

ابن الأثير، ضياء الدين، (1935م)، **المثل السائر في أدب الكاتب**، مكتبة محمود توفيق، ط1.

ابن جني، أبو الفتح عثمان، (د.ت)، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، ط2.

ابن حجة الحموي، (د.ت)، **خزانة الأدب وغاية الأرب**، المجموعة الخاصة، الجامعة الأردنية.

ابن رشيق القيرواني، (1955م) **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، ط2.

ابن زنجي، (1998م)، **ذكر مقتل الحلاج**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط).

ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله، (د.ت)، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.

ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، (1994م)، **تأويل مشكل القرآن**، شرح أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط2.

ابن منظور، جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم المصري، (د.ت)، **لسان العرب**، تحقيق عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

أبو مراد، فتحي، (2003م)، **شعر أمل دنقل**، دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، الأردن، (د.ط).

إسماعيل، عزالدين، (د.ت)، **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، المكتبة الأكاديمية، ط5.

بارت، رولان، (1988م)، **لذة النص**، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، (د.ط).

تامر، فاضل، (1987م)، **مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1.

ترو، عبد الوهاب، (1989م)، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، **الفكر العربي المعاصر**، 604-6، ك2، شباط.

تودوروف، تزفتان وآخرون، (1987م)، **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ط).

الجرجاني، عبد القاهر، (1988)، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.

الجرجاني، عبد القاهر، (1991م)، أسرار البلاغة، شرح وتعليق وتحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط1.

الجوهري، محمد بن أبي بكر، (د.ت)، **الصِّحاح**، رتَّبه محمود خاطر، راجعه وحققه: لجنة من علماء العربية، دار الفكر، بيروت، (د.ط).

الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن، (1997م)، **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، تحقيق جعفر الكتاني، بغداد.

الحيدري، (بلند)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط2.

خطاب، محمود شيث، (1993م)، **سفراء النبي صلى الله عليه وسلم**، مؤسسة الريان للطباعة والنشر، دار الأندلس الخضراء، ط1.

الدميري، الشيخ كمال الدين، (د.ت)، **حياة الحيوان الكبرى**، مطبعة المعاهد، ج2.

الراجحي، عبده، (1981م)، علم اللغة والنقد الأدبي، **مجلة فصول**، م1، ع2، ص 117- 118.

الربابعة، موسى، (1990م)، **التكرار في الشعر الجاهلي**، دراسة أسلوبية، مؤته للأبحاث والدراسات، م5، ع1.

رشيد، أمينة، (1993م)، المفارقة الروائية والزمن التاريخي، **مجلة فصول**، م11، ع4، ص 157.

الرواشدة، أميمة، (2005م)، **شعرية الانزياح**، دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشعرية، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، (د.ط).

الرواشدة، سامح، (1988م)، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الايقاع والدلالة، **مجلة أبحاث اليرموك**، سلسلة الآداب واللغويات، م16، ع2، ص 9، 16، 19، 25.

الرواشدة، سامح، (1996م)، **شعر عبد الوهاب البياتي والتراث**، وزارة الثقافة، عمان، ط1.

الرواشدة، سامح، (1999م)، **فضاءات الشعرية**، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، (د.ط).

زايد، علي عشري، (1978م)، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلام، طرابلس، ط1.

زايد، علي عشري، (1978م)، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، ط1.

الزعبي، أحمد، (1995م)، **التناص نظرياً وتطبيقياً**، مكتبة الكتاني، ط1.

الزمخشري، الإمام محمود بن عمر، (د.ت)، **الكشاف عن حقائق وغوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1.

سليمان، خالد، (1991م)، نظرية المفارقة، **مجلة أبحاث اليرموك**، م9،ع2، ص57.

السيوطي، (1986)، **المزهر في علوم اللغة**، المكتبة العربية، بيروت، ج1.

شابيرو، ماكس وآخرون، (1999م)، **معجم الأساطير**، ترجمة حنا عبود، منشورات دار علاء الدين، (د.ط).

شاهين، عبد الصبور، (1987م)، **أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1.

الشمايلة، معتصم، (1999م)، **التناص في النقد العربي الحديث**، رسالة ماجستير، جامعة مؤته.

شوقي، سعيد، (1994م)، **بناء المفارقة في الدراما الشعرية**، أيراك للنشر والتوزيع، ط1.

صفوت، أحمد زكي، (د.ت)، **جمهرة خطب العرب في العصور العربية الزاهرة**، المكتبة العالمية، بيروت، لبنان، د.ط.

طاليس، أرسطو، (1985م)، **الخطابة**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الرشيد للنشر، العراق، د.ط.

عباس، حسن، (1998م)، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط).

عبد الجواد، إبراهيم، (1996م)، **الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، وزارة الثقافة، ط2.

عبد المطلب، محمد، (1984م)، **جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم**، مكتبة الحرية الحديثة، (د.ط).

عبد المطلب، محمد، (1994م)، **البلاغة والأسلوبية**، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1.

عبد المطلب، محمد، (1995م)، **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1.

العبد، محمد، (1994م)، **المفارقة القرآنية**، دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1.

العسكري، أبو هلال، (1984م)، **الصناعتين**، تحقيق مفيد قميحه، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2.

العطار، سليمان، (1981م)، الأسلوبية علم وتاريخ، **مجلة فصول**، م1، ع2، ص 33، 68، 69، 97.

عياد، شكري، (1982م)، **مدخل إلى علم الأسلوب**، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1.

عياد، محمود، (1981م)، الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، **مجلة فصول**، م1، ع2، ص 123، 124، 125.

الغذامي، عبد الله، (1985م)، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية في نموذج إنساني معاصر- مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)**، كتاب النادي الثقافي، ط1.

فضل، صلاح، (1998م)، **نبرات الخطاب الشعري**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط).

قاسم، سيزا، (1982م)، المفارقة في القص العربي المعاصر، **مجلة فصول**، م2، ع2، مارس، ص 143.

القرشي، إسماعيل بن كثير، (2003م)، **قصص القرآن**، جمع وترتيب أحمد بن شعبان بن أحمد، مكتبة الصفا، ط1.

القزويني، الخطيب محمد بن عبد الرحمن، (1985م)، **الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.

قصيدة إسماعيل لأدونيس، (2003م)، صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، **مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية**، الجامعة الأردنية، م30، ع3، ص 168.

قطب، سيد، (1956م)، **التصوير الفني في القرآن**، دار المعارف بمصر، ط2.

كرستيفيا، جوليا، (د.ت)، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، راجعه عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1.

كوهن، جان، (1986م)، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1.

المتنبي، أحمد بن الحسين، (1985م)، **ديوانه، بشرح أبي البقاء العكبري، المُسمَّى بالتبيان في شرح الديوان**، ضبطه وصححه ووضع فهارسه، مصطفى السقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ج1.

المسدي، عبد السلام، (1982م)، **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، ط2.

مطلوب، أحمد، (1983م)، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، مطبعة المعجم العلمي العراقي، (د.ط)، ج1.

مفتاح، محمد، (1992م)، **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1.

مفتاح، محمد، (1996م)، **التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1.

الملائكة، نازك، (1983م)، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، ط7.

الميداني، محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري، (د.ت)، **مجمع الأمثال**، حققه وضبط غرائبه وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، ج1.

ميويك، د.س، (1993م)، **المفارقة وصفاتها**، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1.

ناظم، حسن، (1994م)، **مفاهيم الشعرية**، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1.

هلال، هيثم، (2004م)، **أساطير العالم**، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1.

ياقوت الحموي، الإمام شهاب الدين أبي عبد الله، (د.ت)، **معجم البلدان**، تحقيق فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج3.

ياكبسون، رومان، (1988م)، **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1.

بسم الله الرحمن الرحيم

سيرة ذاتية

*** المعلومات الشخصية :**

الاسم : هشام حمد عطا الكساسبة.

الحالة الاجتماعية : أعزب .

مكان الولادة: الكرك .

تاريخ الولادة : 1981/11/17م.

العنوان: الكرك- عي.

الهاتف: خلوي 0777205383

أرضي: 03/2365788

***المؤهلات العلمية :**

- بكالوريوس لغة عربية- جامعة مؤته- 2003م.
- ماجستير لغة عربية- جامعة مؤته- 2006م.

*** المهارات:**

- دورة ICDL.