بسم الله الرحمن الرحيم

جامـعة اليرموك

كليـــة الآداب

قسم اللغة العربية

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

رسالة ماجستير بعنوان

النزعة الدرامية في ديوان بلند الحيدري "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"

"The Dramatic Trend in Buland al-Haydari's Dīwān Hiwār 'Abr al-Ab'ād al-Thalātha"

إعداد الطالب: إسماعيل محمود محمد إحطوب

إشراف الدكتور: نايف خالد العجلوني

الرقم الجامعي: ٢٠٠٧١٠١٠٠٦

العام الدراسي: ٢٠٠٩-٢٠١٠ م

بسم الله الرحمن الرحيم

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

إحطوب, إسماعيل محمود محمد (النزعة الدرامية في شعر بلند الحيدري) إشراف الدكتور : نايف العجلوني.

بكالوريوس لغة عربية- جامعة اليرموك- ١٩٩٦

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في تخصص : الأدب والنقد ٢٠١٠

أعضاء لجنة المناقشة

د. نايف خالد العجلوني .....مشرفا.
أستاذ الشعر الحديث, جامعة اليرموك.

أ.د.علي أحمد الشرع .....عضوا.
أستاذ الأدب الحديث, الجامعة الأردنية.

أ.د.خليل محمد الشيخ .....عضوا.
أستاذ الأدب المقارن, جامعة آل البيت.

د.حامد كساب عياط .....عضوا.
أستاذ الشعر الحديث, جامعة اليرموك.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الإهداء:

إلى ديونيسيوس: ملهمي ومعذبي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشكر والتقدير

بعد إتمام هذا العمل يطيب لي أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذي الدكتور نايف العجلوني الذي لم يتوان لحظة عن تقديم الفائدة التي رافقت إعداد هذه الرسالة. إضافة إلى ملاحظاته التي أثرت البحث وكان لها الأثر الكبير في إخراجه بهذا الشكل. كما أتقدم بوافر الشكر والامتنان للأساتذة الفضلاء الذين تكرموا بمناقشتي وهم: الاستاذ الدكتور علي الشرع والاستاذ الدكتور خليل الشيخ والدكتور حامد كساب.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المحتويات

- ملخص باللغة العربية

- المقدمة ..... ١ - ٨

الفصل الأول: بلند الحيدري: التكوين الثقافي والتطور الفني ٩ - ٦٢

تقديم ١٠

أولا: المكونات الثقافية للشاعر بلند الحيدري

١- نشأته ..... ١١ - ١٤

٢- ثقافته ١٥- ٢٩

ثانيا: بلند الحيدري من الغنائية إلى الدرامية

تقديم ..... ٣٠ - ٣٤

١- الغنائية والدرامية ..... ٣٤ - ٣٦

أ- القصيدة الغنائية ..... ٣٦ - ٣٨

ب- القصيدة الدرامية ٣٨- ٤١

٢- مسيرة بلند الحيدري الشعرية ٤١ - ٤٢

أ- ديوان "خفقة الطين" (١٩٤٦) ..... ٤٢ - ٤٨

ب- ديوان "أغاني المدينة الميتة" (١٩٥١) ..... ٤٨ - ٥٤

ج- ديوان "خطوات في الغربة" (١٩٦٥)..... ٥٤ - ٥٧

د- ديوان "رحلة الحروف الصفر" (١٩٦٨) ..... ٥٧ - ٦٢

هـ- ديوان "أغاني الحارس المتعب"(١٩٧١) ..... ٦٢ - ٦٧

الفصل الثاني. التقنيات والملامح الدرامية ٦٧ - ١٤٣

مقدمة ..... ٦٧ - ٧٦

أولا: تقنية الأصوات الثلاثة..... ٧٧ - ٨٤

ثانيا: تقنية الحركة..... ٨٤ - ٨٧

ثالثا: تقنية القناع الدرامي ..... ٨٧ - ٩٧

رابعا: تقنية اللون ..... ٩٧ - ١٠٥

خامسا: تقنية البناء الموسيقي ..... ١٠٥ - ١٠٨

١- التكرار

أ- التكرار الهندسي ..... ١٠٨ - ١١٠

ب- التكرار الشعائري ١١٠

ج- التكرار الشعوري ١١١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

د- التكرار الوظيفي ..... ١١١ - ١١٤
هـ - التكرار الإيقاعي ..... ١١٤ - ١١٧
و- التجانس الصوتي .....١١٧ - ١٢١
٢- الجوقة (الكورس) ....١٢١ - ١٢٥
٣- الحذف والبياض ..... ١٢٥ - ١٢٨
سادسا: الصراع .....١٢٨ - ١٣٦
سابعا: المكان .....١٣٦ - ١٤١
ثامنا: الزمان.....١٤١ - ١٤٦
تاسعا: الحبكة.....١٤٦ - ١٥١
الفصل الثالث: أبرز القضايا في الديوان ١٥٢ - ١٩٣
أولا: قضية الموروث.....١٥٣ - ١٥٥
أ- الموروث العربي. .....١٥٥ - ١٥٨
ب- الموروث الغربي: ديستويفسكي, برشت, هيجل.....١٥٩ - ١٨٣
ثانيا: قضية الالتزام والثورية.....١٨٣ - ١٨٩
ثالثا: قضية الوجودية.....١٨٩ - ١٩٣
الخاتمة .....١٩٤ - ١٩٥
المصادر المراجع ..... ١٩٦ - ٢٠٢
ملخص باللغة الإنجليزية .....

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ملخص

إحطوب, إسماعيل محمود محمد (النزعة الدرامية في شعر بلند الحيدري) إشراف الدكتور : نايف العجلوني.

هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن النزعة الدرامية في شعر بلند الحيدري من خلال ديوانه الموسوم بـ " حوار عبر الأبعاد الثلاثة".

ولتحقيق أغراض الدراسة فقد اشتملت على ثلاثة فصول وعدة مباحث, تناول الفصل الاول: التكوين الثقافي والتطور الفني للشاعر بلند الحيدري, بينما اشتمل الفصل الثاني على دراسة التقنيات والملامح الدرامية في الديوان المذكور, أما الفصل الثالث فقد تناول أبرز القضايا في الديوان.

وقد توصلت الدراسة إلى أن الشاعر بلند الحيدري قد أثرت فيه الظروف الاجتماعية المحيطة به. إضافة إلى وجود بذور الصراع والتمرد في شخصيته, مما نمّى فيه حب التجريب والثورة والتطلع إلى صناعة المستقبل. وقد انعكس ذلك من خلال سيرته الشخصية وأعماله الشعرية, فقد انتقل بشكل سريع من القصيدة الغنائية إلى القصيدة الدرامية. لكنَّ طموحه لم يقف عند هذا الحد, فقد أخذ يطور قصيدته الدرامية ويستعير لها التقنيات الجديدة من الفنون الأخرى كالملاحم والمسرحيات والفن القصصي والفن التشكيلي.

وأوصت الدراسة بدراسة تجليات الفكرة الوجودية الثورية في دواوين الشاعر التي أنتجها بعد ديوانه "حوار عبر الأبعاد الثلاثة".

الكلمات المفتاحية: النزعة الدرامية, بلند الحيدري, حوار عبر الأبعاد الثلاثة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقدمة

تطور الشعر العربي الحديث في القرن العشرين تطورا كبيرا، ولا نغالي حين نقول إن نقلة نوعية حصلت فيه، سواء أكانت هذه النقلة في الشكل أم في المضمون. فقد ظهرت قصائد جديدة طويلة تمتاز ببناء معماري جديد، يختلف عن بناء القصيدة العربية التقليدي، وتسيطر على هذا البناء نزعة درامية. فالقصيدة الطويلة، مثلا، تقترب من فنون السرد والقص، وتستعير الكثير من التقنيات المسرحية والملحمية. ومع أن النزعة الدرامية هي من أهم وأبرز سمات القصيدة الطويلة، إلا أنها لا تتناقض مع نظام القصيدة الغنائية التقليدي. بل على العكس تماما نجد أنها تحتويها، وأن القصيدة ذات النزعة الدرامية هي وجه جديد من وجوه تطور القصيدة الغنائية. وقد برع في هذا النوع من القصائد كبار الشعراء المجددين في القصيدة العربية في القرن العشرين أمثال: بدر شاكر السياب، وبلند الحيدري، وأدونيس، وعبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور، ومحمد الفيتوري، وخليل حاوي، وغيرهم.

أهمية البحث

سيقوم البحث بتحليل ظاهرة القصيدة الدرامية من خلال ديوان الشاعر بلند الحيدري "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، الذي يشكل معلما بارزا من معالم الدراما الشعرية العربية الحديثة.وقد تم اختيار هذا الديوان ليكون شاهدا على تطور القصيدة العربية من الغنائية إلى الدرامية، ومثالا حيا للطراز المعماري الجديد للقصيدة العربية. ويؤكد هذا الرأي الكثير من النقاد ومن بينهم محسن أطيمش إذ يقول: إن ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" من النماذج الرفيعة في الشعر العراقي والعربي الحديث. وتبدو قصائده مختلفة عن القصائد الغنائية بسبب عمقها وتغلغلها في

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

معطيات الفن الدرامي بأجلى صوره. لأن الشاعر يبتعد فيها عن صوته الخاص إلى خلق الموضوع والحدث المتطور الذي يكتمل من خلال الصراع والتضاد والحركة الدائمة التي تتضح بها القصيدة – هذا الابتعاد عن الغنائية هو إحدى السمات الفنية التي يتميز بها عمل الشاعر بلند الحيدري. [1]

وبالرغم من أن الشاعر الحيدري من أوائل المجددين في الشعر العربي في القرن المنصرم، إلا أنه لم يحظ بالاهتمام الذي يليق بمكانته الشعرية، ولم تجد سيرته الشخصية أو أعماله الأدبية من يحفل بها: دراسة وتحليلا، إلا القليل القليل من الدراسات المقتضبة. ولعل هذه الدراسة تقدم لهذا الرائد المنسي جزءا من حقه في الوجود، وتكون فاتحة لقراءات نقدية أخرى لسيرته ولأعماله الأدبية.

مشكلة البحث وأسئلته

كان تطور الأعمال الأدبية في القرن العشرين جذريا على مستوى الآداب العالمية جمعاء، لذلك لا نستغرب التطور الهائل في بناء الشعر العربي الحديث. فالقرن العشرون كما وصفه الناقد الألماني فالتر بنجامين "عصر توالد الأعمال الفنية بتقنيات جديدة".[2]

فقد أصبح الشاعر يقترب من فنون النثر والمسرح ويستعير منها، وبالمثل أصبح الناثر يكتب بلغة شعرية، وأصبحت الحدود مفتوحة بين الأجناس المختلفة, ما يهدد عملية الحفاظ على

---

[1]– محسن أطيمش، **دير الملاك، دراسة للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٢، ص ١٠٢.

[2] – حسين مروة، **دراسات في ضوء المنهج الواقعي**، ط٣، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ١٩٨٦، ص ١٠٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سلامة النوع أو الجنس الأدبي الواحد، وقد أنتج هذا التقارب أجناسا أدبية جديدة ناجحة في الأدب العالمي والعربي ، كالمسرواية،[1] وقصيدة النثر، وأنواع جديدة من المسرح.

يشتمل ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة " على تجربة شعرية جديدة في بنائها الفني، فبناؤه يختلف عن بناء القصيدة العربية التقليدي, إذ إن فيه الكثير من التقنيات الحديثة المستعارة من الفنون الأخرى، فقصائده تستعير من المسرح: تعدد الأصوات، والحوار الدرامي. ومن التراجيديا اليونانية القديمة: الأساطير والأقنعة والجوقات. ومن القصص: أسلوب السرد والقص. وكذلك: تستخدم لغة الموروث العربي والقرآن الكريم والكتاب المقدس. لكنها في إطارها العام لا تخرج من إطار الشعر العربي المعاصر. والأسئلة التي يواجهها البحث هو مدى التقارب والترابط بين عناصر القصيدة الدرامية وكيفية انتقال الشاعر من النمط التقليدي للقصيدة الغنائية إلى النمط الدرامي الجديد، وأثر الموروثات الثقافية العربية والغربية، ودورها في صياغة لغة الديوان وبنائه الفكري والتقني.

أهداف البحث

١- تعريف القارئ بنموذج مهم من نماذج القصيدة العربية الطويلة في القرن العشرين.

٢- رصد عملية تطور الشاعر بلند الحيدري من الغنائية إلى الدرامية.

٣- إبراز النزعة الدرامية في شعر بلند الحيدري، وتحليل الروابط النسيجية بين عناصرها.

٤- الكشف عن أثر الموروث الثقافي العربي والغربي في الديوان.

---

[1] - المسرواية جنس أدبي جديد يجمع بين فن المسرحية وفن الرواية, وهو عبارة عن رواية على شكل مسرحية, ومن المسروايات المشهورة: مسرواية توفيق الحكيم (بنك القلق), ومسروايات حنا مينا(النجوم تحاكم القمر, القمر المحاق).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٥- مناقشة أهم القضايا في الديوان.

حدود البحث

يحاول الباحث، ما استطاع، تركيز الدراسة وتكثيفها في ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة " كي يتمكن من الدخول إلى أعماق النصوص، وسبر أغوارها بدقة، واستكناه ما في داخلها من مضامين خفية، نظرا لغنى هذا الديوان بالعناصر الدرامية والغنائية التي تستحق الوقوف عندها طويلا. لكن حدود البحث تمتد إلى دواوين سابقة لـ "حوار عبر الابعاد الثلاثة"، ودواوين لاحقة له، لرصد عملية تطور الشاعر من الغنائية إلى الدرامية. فالخط الدرامي للشاعر بلند الحيدري متصل منذ ديوانه الأول "خفقة الطين" حتى بلوغه منتهى الطريق في "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، وكذلك تظهر تجليات الخط الدرامي في دواوينه اللاحقة. لذلك لا بد من الوقوف عند دواوين الشاعر السابقة، والاطلاع على المكونات الثقافية والمؤثرات العربية والأجنبية التي أثرت على الشاعر بلند الحيدري في مسيرته الشعرية، وشاركت في تكوين رؤيته الفلسفية وتصوره لقضايا الإنسان المعاصر، التي كان ثمرتها ديوانه "حوار عبر الأبعاد الثلاثة".

منهج البحث

سيحاول الباحث التركيز على الانطلاق من داخل النصوص، خاصة في الفصول التحليلية. لكن هذا الأمر لن يمنع من الإفادة من المناهج النقدية جميعا، سواء أكانت تركز على داخل النص أم على خارجه. لأن تاريخ الشاعر والظروف المحيطة به والموروثات

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الثقافية والدينية لا بد أن يكون لها دور في تكوين خلفيته الذهنية، التي ينعكس أثرها- في نهاية المطاف- داخل النصوص.

الدراسات السابقة:

١- رسالة ماجستير بعنوان "**بلند الحيدري شاعرا**" تقدمت بها نازه نين علي إلى كلية الآداب في جامعة صلاح الدين في العراق عام ١٩٨٩م. والرسالة موجودة في الجامعة الأردنية. وهي على النحو التالي:

الفصل الأول: سيرة الحيدري – دوره في ريادة الشعر الحر في العراق.

الفصل الثاني: شعر الحيدري – استعراض لشعره ودواوينه(إلى بيروت مع تحياتي- حوار عبر الأبعاد الثلاثة- أغاني الحارس المتعب- رحلة الحروف الصفر – خطوات في الغربة- جئتم مع الفجر – أغاني المدينة الميتة – خفقة الطين)

– أبرز سمات شعره (الحوار- الألوان- الصورة الشعرية)

الفصل الثالث: الخصائص الفنية لشعره (التكرار- الوحدة العضوية- البتر- العامية- البساطة- الأوزان والقوافي).

إن دراسة الباحثة "نازه نين علي محمد" المشار إليها سابقا لها أهمية في دراسة تطور الخط الدرامي في شعر بلند الحيدري, باعتبارها مرجعا تاريخيا مهما عن حياة الشاعر بلند الحيدري, نظرا لشح الدراسات التاريخية التي تتناول هذا الرائد المنسي, ويمكنني كباحث توظيف المعلومات الواردة فيها عن نشأة الشاعر بلند الحيدري وثقافته في عملية تطور الخط الدرامي في دواوينه, وكذلك في رصد نمو بذور الصراع الداخلي التي كانت تختلج شخصيته.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لكن – في حقيقة الأمر – دراسة "نازه" لا تحتوي على أطروحة محددة, ويبدو – من خلال دراستها – أنها تهدف إلى التعريف بالشاعر بلند الحيدري, وتقديم أبرز الملامح العامة لشعره دون الخوض في جزئياتها أو سبر أغوارها. أي أن هذه الدراسة تتجه في الاتجاه الأفقي, إذا لا يمكن أن تستعرض سمات سبعة دواوين من دواوين بلند في أربع عشرة صفحة.(من ص ٣٤ إلى ص ٤٨)

أيضا إن هذه الدراسة تتعرض إلى بلند الحيدري من الناحية التاريخية باعتباره الرائد المنسي للشعر العربي الحر, لأنه أصدر ديوانه الأول "خفقة الطين" في عام ١٩٤٧ أي أنه قد سبق نازك والسياب معا. لكن الدراسة التي سيجريها هذا البحث سوف تقوم بتقديم بلند الحيدري باعتباره رائدا للحداثة الشعرية العربية, من خلال رفده للقصيدة الجديدة بالتقنيات الحديثة من بداية انطلاقها في النصف الأول من القرن العشرين وحتى نهاية الحقبة السبعينية منه.

أما بالنسبة للقضية الوجودية فقد تعرضت الباحثة لها بشكل مقتضب, لذا ظلت دراستها تدور في إطار المرحلة الأولى من وجودية بلند, وهي الوجودية التشاؤمية مع العلم أن الوجودية شمس لا تغيب عن قصائد بلند الحيدري, ولها تحولات كثيرة في شعره, ومن أجل توضيحها بشكل كامل سيقوم البحث برصد تحولاتها, ودراسة مدى ارتباطها بالنمو الثقافي والتطور الفكري للشاعر بلند الحيدري, الذي بدوره ينعكس على جانب الصراع الدرامي في قصائده.

أما بالنسبة لبعض الظواهر الأسلوبية التي تظهر في شعر بلند كالتكرار والبتر واللون فإن دراسة "نازه" لها كانت على نفس المنوال السابق, أي مقتضبة, وفي سبعة دواوين للشاعر بلند, وسيتم دراسة هذه الظواهر فقط في ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" وبشكل مختلف كليا, فستقوم دراستي بتوضيح دور هذه الظواهر في رسم الصورة الدرامية الشعرية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢- رسالة ماجستير بعنوان: "**ظواهر أسلوبية في شعر بلند الحيدري**". تقدم بها الطالب : هشام حمد الكساسبة. إلى كلية الآداب، قسم اللغة العربية و آدابها، في جامعة مؤتة (الكرك، الأردن)، عام ٢٠٠٦م.

وتقوم الرسالة على تناول أهم الظواهر الأسلوبية في شعر بلند الحيدري وهي: الانزياح، الحذف ،الالتفات، اللغة.

وهذه الدراسة تقوم بدراسة تفصيلية لهذه الظواهر, وهي لا تلتقي مع النزعة الدرامية التي سوف تقوم دراستي برصدها.

٣- محسن أطيمش، **دير الملاك،دراسة للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٢. تناول هذا الكتاب ظواهر في الشعر الحر: الرمز والأسطورة، والصورة الشعرية، والملامح القصصية، والقصيدة القصيرة والطويلة. وقد أشار أطيمش في هذا الكتاب إلى الملمح القصصي في قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة". وقد عدها القصيدة الأبرز من القصائد الدرامية الشعرية العربية الحديثة, ولكن دراسته ظلت في إطار الإشارة النظرية, وستقوم دراستي بتطوير أطروحته هذه, والعمل على توسعة أفاقها ما أمكن.

٤- فاضل ثامر، **معالم جديدة في أدبنا المعاصر، كتابات نقدية في الشعر والقصة والرواية**، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥. تناول هذا الكتاب واقع القصيدة الستينية، والتحولات من الغنائية إلى الدرامية في شعر صلاح عبد الصبور، والشاعر بلند الحيدري وصوت الشاعر الملتزم. وهذه الدراسة مهمة بالنسبة لما سيقوم به البحث لأنها توضح معالم القصيدة الستينية,

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومن المعلوم أن بلند الحيدري أصدر ديوانه "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" في عام ١٩٧٢. أيضا فكتاب "ثامر" هذا يتعرض إلى جانب الالتزام الثوري في شخصية بلند, وهو جانب مهم بالنسبة لقضية ركوبه لموجة التجريب والتحديث في قصيدته على مستويي: الشكل والمضمون.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الأول

بلند الحيدري: التكوين الثقافي والتطور الفني

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تقديم

إن بلند الحيدري شاعر ذو ثقافة عالية ومتنوعة، ولها يعود الفضل في تطوره التدريجي من الغنائية إلى الدرامية، فقد عمل على تثقيف نفسه بشكل مكثف، ولم يألُ جهدا في ملاحقة مصادر المعرفة، العربية منها والأجنبية. وقد كان لنشأته الأسرية والعوامل الاجتماعية والسياسية آنذاك أثر مهم في تدعيم بنيته الثقافية، وتنمية بذور الصراع الوجودي التي اكتنفت تجربته وعصره.

في هذا الفصل سيتناول الباحث التكوين الثقافي للشاعر بلند الحيدري، وتطوره الفني. وذلك في مبحثين، أولهما: المكونات الثقافية للشاعر. وهي: نشأته وثقافته، والعوامل الاجتماعية والسياسية المؤثرة فيهما. وثانيهما: تطور الشاعر من الغنائية إلى الدرامية، حيث سيتناول هذا المبحث مفهوم الغنائية ومفهوم الدرامية بالتحليل. ثم سيقوم بدراسة تسلسلية للتطور الدرامي في دواوين بلند الحيدري، التي أصدرها قبل ديوانه "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" (١٩٧٢)، وهي: "خفقة الطين" (١٩٤٦)، و"أغاني المدينة الميتة" (١٩٥١)، و"خطوات في الغربة" (١٩٦٥)، و"رحلة الحروف الصفر" (١٩٦٨)، و" أغاني الحارس المتعب" (١٩٧١).

ومن المهم في بداية البحث الإشارة إلى أن الباحث سوف يعتمد النصوص الشعرية الواردة في كتاب "الأعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري"، ط١، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢. وذلك لعدة أسباب منها: حداثة الطبعة، وجودتها، وشموليتها لكافة دواوين الشاعر، و لعدم توفر دواوين الشاعر مستقلة، كل على حدة، في الأسواق والمكتبات الأردنية والعربية المجاورة.

كذلك يشير الباحث إلى أن هذه النسخة، وإن كانت الأكثر ملاءمة للبحث، فقد حصل فيها خطأ في ترتيب و تأريخ ديواني: "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" و " أغاني الحارس المتعب". فالمفروض أن يظهر ديوان "أغاني الحارس المتعب" قبل ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، لأنه

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صدر في عام ١٩٧١ وليس عام ١٩٧٣، وأما الثاني فقد صدر في عام ١٩٧٢ وليس في عام ١٩٤٦.

أولا: المكونات الثقافية للشاعر بلند الحيدري

١- نشأته

ولد بلند بن أكرم بن حيدر في السادس والعشرين من أيلول عام ١٩٢٦ في مدينة بغداد، وهو كردي الأصل، واسمه يعني "شامخ" في اللغة الكردية. والدته فاطمة بنت إبراهيم أفندي الحيدري. أما والده فقد كان ضابطا في الجيش العراقي، وهو من عائلة كبيرة، أغلبها كان يقطن في شمال العراق، ما بين أربيل وسلسلة جبال السليمانية. ومن عائلته برز الزعيم الشيوعي المعروف جمال الحيدري، الذي قتل في انقلاب الثامن من شباط عام ١٩٦٣ مع أخيه مهيب الحيدري. وهناك إلى جانب بلند الأخ الأكبر صفاء الحيدري، وهو شاعر بدأ كتابة الشعر قبل بلند، وله دواوين شعرية عديدة، مطبوعة في العراق، وكان يتصف بنزعة وجودية متمردة، ذهبت به للقيام بنصب خيمة سوداء، في بساتين بعقوبة، لغرض السكنى فيها. وفي بعقوبة، تعرّف صفاء على الشاعر الوجودي المشرد حسين مردان، ومن ثم عرّفه على أخيه بلند. وقد كانت بين الأخوين، بلند وصفاء، منافسة واضحة؛ فعندما كان صفاء، على سبيل المثال، ملاكما، كان بلند ملاكما، أيضا. وعندما برز اسم صفاء الحيدري في ساحة الشعر العراقي، ظهر اسم بلند؛ ليتجاوزه، وينال حظوة وشهرة في العراق، والعالم العربي. [1]

---

[1]- "بلند الحيدري"، http://ar.wikipedia.org . تم الاستفادة من الموقع بتاريخ ١٦-٧-٢٠٠٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفي بداية حياته، تنقل بلند مع والده بين مدن شمال العراق وهي: السليمانية وأربيل وكركوك، وقد عاش "طفولة بائسة، نتيجة إيثار أبيه لابنته " أفسر" ، وهي أصغر من بلند، وإيثار أمه لابنها الأكبر صفاء، فأحس بلند بضياع الشخصية في البيت، الأمر الذي دفع به إلى التحدي. ومن جانب آخر، كان والده على خلاف مستمر مع زوجته "فاطمة". فقد كان والده ذا مزاج حاد، مفرطا في التبذير والخمرة، قاسيا في معاملة أبنائه. وعندما بلغ بلند الرابعة عشرة من عمره، هجر والده البيت، وذهب ليعيش مع والدته، على حين بقي بلند مع والدته، التي سرعان ما توفيت بسكتة قلبية في عام ١٩٤٣، فرجع بلند إلى كنف والده، الذي توفي، هو الآخر، في عام ١٩٤٥." ثم انتقل إلى بيت جدته، والدة أبيه. [١]

كانت طفولة بلند غير سعيدة، وغير مستقرة، وكذلك مراهقته، فقد كان انطوائيا مرهف الإحساس يعيش في عالمه الخاص، فلم ينسجم مع محيطه وقوانينه الصارمة، لذلك حاول الانتحار، وترك دراسته، قبل أن يكمل المتوسطة في ثانوية "التفيض". وخرج من البيت، مُبتدئا تشرده في سن المراهقة المبكر، وهو في السادسة عشرة من عمره. نام تحت جسور بغداد لعدة ليال، وقام بأعمال مختلفة منها كتابة العرائض، أمام وزارة العدل، حيث كان خاله داوود الحيدري وزيرا للعدل آنذاك، وذلك تحدٍ كبير للعائلة.[٢]

في عام ١٩٥٢، تزوج بلند من الفنانة التشكيلية السورية الأصل "دلال المفتي"، فقد تعرف عليها في بيت خاله "داوود الحيدري"، عن طريق شقيقته "أفسر الحيدري"، حين كانت تدرس معها في كلية البنات البيروتية. وكان بلند في تلك اللحظة كما وصفته "دلال": " شخصًا بوهيمياً متسكعًا

---

[١] – نازه نين علي محمد، "بلند الحيدري شاعرا"، "رسالة ماجستير" غير منشورة، جامعة صلاح الدين، العراق، ١٩٨٩، ص ص٦-٧.

[٢] - المصدر السابق. ص ص ٧ – ٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بلا نقود ولا مأوى". لكنها، بالرغم من ذلك، انجذبت إليه، وإلى شِعره، بالدرجة الأولى. [1] وفي ذلك الوقت كان بلند يسكن في بيت خاله، نتيجة تمرّده المبكر على القيم الاجتماعية، وخاصة عائلته المتمثلة بسطوة الأب، الذي لم يكن يتفهمه كثيرًا. وعائلته محافظة، فجد بلند لأمه كان رجلَ دين معروفا، وهو إبراهيم أفندي الملقب بشيخ الإسلام، وأم بلند جاءت من تركيا، لكنها من العائلة الحيدرية ذاتها.[2]

عملت زوجته "دلال المفتي" مدرّسة في ثانوية الأعظمية للبنات، بينما وجد له خاله وظيفة بسيطة، وهي محاسب في شركة المنصور لسباق الخيول، ثم تدرج في وظائف أخرى منها نائب المدير العام لمعرض بغداد الدولي. وفي أعقاب الخمسينات من القرن الماضي عمل مديرا للمركز الثقافي السوفييتي.[3]

بعد الانقلاب العسكري الذي قام به حزب البعث العربي العراقي، في الثامن من شباط عام ١٩٦٣، بثلاثة أيام، سجن بلند في سجن "خَلْف السدة" المشهور، لمدة أربعة شهور، بتهمة الشيوعية. ثم اعتقلت زوجته في اليوم السابع للانقلاب، وبقيت لمدة شهرين في سجن النساء في بغداد. تعرض بلند خلال سجنه للتعذيب الجسدي والنفسي معا، فقد كان الشخص الذي يطفئ السجائر في جسده صديقا قديما، كان بلند قد ساعده للحصول على وظيفة في شركة المنصور لسباق الخيول. وقد ازدادت حال بلند سوءاً عندما بُلّغ بالإعدام، الذي كان يتم في ساحة مبنى الإذاعة آنذاك. [4]

---

[1]- دلال المفتي، "حديث شامل مع الفنانة التشكيلية دلال المفتي عن الشاعر الراحل بلند الحيدري"، أجراه ماهر العراقي، http://www.furatuna.com. تم الاستفادة من الموقع بتاريخ ٢٠٠٩/٧/١٩.

[2] - المصدر السابق.

[3]- المصدر السابق.

[4]- المصدر السابق.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وبعد خروجه من السجن ترك وزوجته العراق، وهاجر إلى لبنان، وأقام فيها خمسة عشر عاما، متنقلا بين مدارسها الثانوية؛ ليعمل مدرسا فيها، ثم أصبح مديرا لمدرسة ثانوية "برمانا"، إضافة إلى ذلك فقد كان يعمل في مختلف الصحف والمجلات البيروتية. [١]

وفي عام ١٩٧٧ عاد بلند إلى العراق بدعوة رسمية من الحكومة العراقية؛ ليشارك في مهرجان الاحتفال بذكرى (أبو تمام)، الذي أقيم في مدينة الموصل. ولما رجع إلى بيروت وجد أن الحرب الأهلية قد استعرت، فشد الرحال إلى بغداد؛ ليعمل في وزارة الإعلام كمسؤول في مجلة "آفاق عربية". لكنه لم يحتمل صعوبة الأوضاع السياسية، فهاجر إلى لندن، وأخذ فيها بممارسة نشاطاته الثقافية والسياسية في صفوف المعارضة العراقية، وقد أسس مع مجموعة من المثقفين تنظيما ديمقراطيا من أهدافه تأصيل الغد الديمقراطي لعراق المستقبل. وقد عاصر بلند سلسلة من الهزائم والحروب في المنطقة العربية، حيث أصبح من أكثر الشعراء المعاصرين ازدراءً للعنف ونقمة على الإرهاب. [٢]

والجدير بالذكر أن المصادر تتوقف بعد عام ١٩٨٩ عن ذكر أية معلومات عن حياته الاجتماعية. باستثناء إشارة واحدة من الباحثة "نازه نين علي محمد" تفيد أنها أجرت مكالمة تلفونية معه عام ١٩٨٩ في لندن، وكان حينها مازال يقطن هناك. [٣] توفي في السادس من آب عام ستة وتسعين وتسعمئة وألف. [٤]

---

[١]– نازه نين علي محمد، "بلند الحيدري شاعرا"، ص١١.

[٢]– نجم عبد الكريم، "بلند الحيدري: الغربة بهذا المعنى" http://www.Alhayat.com. تم الاستفادة من الموقع بتاريخ: ٢٨-٩-٢٠٠٩.

[٣]– نازه نين علي محمد، "بلند الحيدري شاعرا"، ص١١.

[٤]– هشام حمد الكساسبة، "ظواهر اسلوبية في شعر بلند الحيدري"، "رسالة ماجستير" غير منشورة، جامعة مؤتة، الاردن، ٢٠٠٦. ص١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢ – ثقافته

لم يستطع بلند أن يكمل دراسته المتوسطة؛ "لأنه لم يكن طالبا نابها، ولعدم حرص عائلته على إتمام دراسته، إلا أن هذا لم يمنعه من القراءة المستمرة، والانشغال بالتثقيف الذاتي، ومتابعة الحركات الثقافية، والفكرية والفنية، العربية والعالمية، حيث كان يقرأ بنهم شديد ما كانت تنشره المجلات والصحف اللبنانية، لاسيما مجلة "الأديب" بين سنة ١٩٤٠ و ١٩٤٧، وهو يقول، بشأن هذه الفترة من حياته: "إن ما تستوعبه ذاكرتي، بكثير من الأمانة، هو أنني كنت منذ سن مبكرة، مولعا بالمطالعة الجادة، ولم أقع على ما وقع عليه زملائي، من كتب أرسين لوبين، بل إلى كتب المنفلوطي وجبران، مما أنضج لدي خيالاً مبكرًا وانجذابًا مبكرًا نحو الأدب".[١]

فبالرغم من تشرده، كان بلند حريصا على تثقيف نفسه، إذ كان يذهب إلى المكتبة العامة ويبقى فيها حتى ساعات متأخرة من الليل. ولهذا كوّن صداقةً مع حارس المكتبة، الذي كان يسمح له بالبقاء بعد إقفالها. وقد كانت ثقافة بلند انتقائية؛ فدرس الأدب العربي، والنقد، والتراث، وعلم النفس. وكان معجبا بفكر عالم النفس "فرويد"، وقرأ من الفلسفة، وتبنّى الوجودية لفترة، ثم الماركسية، علاوة على اطلاعه على حزء غير يسير من الأدب الغربي، من خلال الترجمات.[٢]

أما مراحل احتكاكه بالأفكار الفلسفية الغربية، فهي ثلاث مراحل، الأولى منها غير مباشرة تماما، يعبر عنها روحها البودليري المحض، كما في ديوانه الأول "خفقة الطين" (١٩٤٦) خاصة وقصائد في مجموعات لاحقة. والمرحلة الثانية تنبض بروح وجودية وتوحي باستفادة مباشرة أو شبه مباشرة من نصوص لِـ: جان بول سارتر أو ألبير كامو المتأثرين بهيغل. وتندرج في هذا الإطار الوجودي، المتمركس بحذر، بين حين وحين، معظم قصائد مجموعاته "أغاني المدينة

---

[١] – نازه نين علي محمد، "بلند الحيدري شاعرا"، ص١٢.

[٢]– "بلند الحيدري"، http://ar.wikipedia.org ، تم الاستفادة من الموقع بتاريخ: ١٦-٧-٢٠٠٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الميتة" (١٩٥١) و"جئتم مع الفجر" (١٩٦١) و"خطوات في الغربة" (١٩٦٥) و "رحلة الحروف الصفر" (١٩٦٨). أما المرحلة الأخيرة، فهي مرحلة تأثير نصوص هيغلية محضة في شعره، كخيار فكري جمالي واعٍ ومعلن وخلاق بذاته، وهي تتماهى مع مرحلة النضج العليا من شعره – إذا جاز القول – وخاصة في مجموعتيه: "أغاني الحارس المتعب" (١٩٧١) و "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" (١٩٧٢). [١]

لكن بلند، أيضا، تأثر في شبابه بالتيار البودليري داخل الشعر العربي نفسه، ممثلا بقصائد: إلياس أبو شبكة، وعمر أبو ريشة، وسعيد عقل. إلى جانب التأثر المبكر بقصائد شعراء المهجر، التي تنبض بوجدانية حارة وذاتية، وعواطف رومانسية طافحة بالمرارة والغربة والضياع والمنفى، والدائرة حول موضوعات فلسفية مجردة وغامضة كالحياة والفناء والروح والخلود والزمان والعدم، لا سيما قصائد نسيب عريضة، وإيليا أبو ماضي. [٢]

كما تعرف بلند على الشاعر المجدد معروف الرصافي، الذي كان "أول من انشق على التقليد الشعري الموروث، إذ أخرج الشعر إلى وهج الحياة ... فسجل بذلك نصرا كاسحا للفن الحر الأصلي." [٣]

فقد أرشده الرصافي إلى أن يحفظ شعر المتنبي، وعلى الرغم من قصر الفترة التي التقيا فيها، إلا أنها كانت مهمة في تقويم لغته، وتوسيع مداركه. وكان بلند يحضر حلقات الجمع، التي كانت تعقد في دار اللغوي الأب أنستانس الكرملي، الذي كان يرشده وينبهه إلى أخطائه اللغوية.

---

[١] – حسين الهنداوي، " **بلند الحيدري وإغراء الفلسفة** "، http://www.nizwa.com. تم الاستفادة من الموقع بتاريخ: ١٦– ٧ –٢٠٠٩.

[٢]– المصدر السابق.

[٣] – محي الدين إسماعيل، **من ملامح العصر**، ط٢، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ١٩٨٣، ص١٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأعجب بلند في الأربعينات بأبي العلاء المعري، وأغرم بتشاؤمه وحكمه وفكره ووجوديته، ويظهر ذلك في قصيدة "إلى أين".[1] التي يقول فيها:

"وما زلت
أمشي على جبهتي
وينسلُّ خلف خطاي الهوان
كأني
على شفتي ميّت
أدبُّ
وأمتصُّ ما توحيان
وأطوي حياتي
على ضحكةٍ
تمتع في خلقها يانسان."[2]

وقد لمس بلند الحيدري التيارات الحديثة التي وفدت على العراق من لبنان، و"قرأ بنهم شديد ما كانت تنشره الصحف والمجلات اللبنانية من شعر وبخاصة "الأديب" اللبنانية، و" الثقافة" المصرية أحيانا. وقد سحره الغموض في الشعر، كما سحر الكثيرين من زملائه، كرد فعل للمناهج التقليدية الغابرة، فأغرم بمطالعة سعيد عقل و إلياس أبي شبكة ومحمود حسن إسماعيل. ونجد أن معظم قصائد ديوان " خفقة الطين" تمت إلى أبي شبكة بنسب قريب. فقصيدة " سمير أميس " مثلا معارضة واعية لقصيدة " شمشون" في ديوان " أفاعي الفردوس"."[3]

---

(1)- نازه نين علي محمد، "بلند الحيدري شاعرا"، ص١٤.

(2)- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري**، ط١، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢، ص٢٨٦.

(3)- محي الدين إسماعيل، **من ملامح العصر**، ص٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كما قرأ بلند الكتاب المقدس بعهديه: القديم والجديد، وتأثر به، ويبدو هذا التأثر واضحا في ديوانه الأول "خفقة الطين"، و كذلك ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة".[١]

ولكتاب مارسيل بروست "البحث عن الوقت الضائع" حظ وافر من التأثير على بلند، ما دفعه ومجموعة من أصدقائه منهم: الفنان نزار سليم، وبدر شاكر السياب، والدكتور حسين هدّاوي، أستاذ الأدب الإنكليزي في جامعة نيفادا، إلى تأسيس مجلة " الوقت الضائع"، التي صدر عنها ديوانه الأول"خفقة الطين". يقول بلند عن هذا التأثير: " كنا أحسسنا بالفعل، أننا كنا نبحث عن الوقت الضائع، نزار تبرّع يومذاك بفكرة إصدار مجلة اسمها "الوقت الضائع", وبالفعل أسسنا هذه المجلة، وصدر منها عددان فقط لقيا هجوما عنيفا من كل النقاد الذين رأوا أن هذه المجلة جاءت لإفساد الذوق العام، إلى آخر التسميات. وكان من الصعب،أيضا، أن نجد لا أنا ولا بدر مجالا في أي جريدة عراقية تنشر نتاجنا، لذلك لجأنا حينها إلى الصحف والمجلات اللبنانية، وعلى رأسها طبعا كانت "الأديب" ومن ثم "الآداب".[٢]

كما أنه في عام ١٩٤٨، التقى بالفنان "جبرا إبراهيم جبرا"، ولم يكن مضى على وصول جبرا إلى بغداد، سوى عدة أيام، وبذلك كان بلند أول شاعر عراقي يلتقيه ببغداد، وأول شاعر يحمل إليه بواكير التجربة الشعرية الحديثة. وعن طريق جبرا مباشرة، وعن طريق الترجمة تعرف على التجربة الشعرية الانجليزية، وقرأ (إليوت) وتأثر بتقنياته الفنية في بناء قصائده، خاصة تقنية الأصوات الثلاثة.[٣]

---

[١]– نازه نين علي محمد، "بلند الحيدري شاعرا"، ص ١٧.

[٢]– بلند الحيدري، "تعلمت من الموسيقى والنحت والسينما"، حوار أجراه معه: هاشم شفيق، http://www.alimbaratur.com. تم الاستفادة من الموقع بتاريخ: ٢٢-٩-٢٠٠٩.

[٣]– نازه نين علي محمد، "بلند الحيدري شاعرا"، ص ص١٩– ٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد كان للظروف السياسية والاجتماعية العربية، في بدايات القرن العشرين، تأثير جذري على الحياة العربية، في مختلف الصعد، منها الصعيدان: الفني والأدبي. فقد كانت بدايات القرن العشرين بداية صحوة الوعي القومي وانبعاث الثقافة العربية من جديد خاصة بين المثقفين الواعين. ومع انتشار الوعي، بدأت التيارات العالمية الاشتراكية والماركسية تتسرب إلى العالم العربي. ففي أواخر العشرينات من القرن الماضي، كانت تصل إلى العراق مجلة الحزب الشيوعي البريطاني وصحيفة (اللومانيتيه) لسان حال الحزب الشيوعي الفرنسي. [1]

وكان المثقفون والشعراء أولى الناس بتبنيها، والقيام عليها، وفي الجانب المقابل، بدأت آثارها تظهر في أعمالهم الأدبية والفنية. ما أدى إلى بروز "عدد من المثقفين الذين شغفوا بتلك الأفكار، وانكبوا على دراستها، من خلال ما يصلهم من الكتب والنشرات الماركسية من سوريا ولبنان، وكانوا يعيرونها إلى بعض أصدقائهم ممن يميلون إلى قراءتها والاطلاع على مضمونها." [2]

في هذه الحقبة، ولد بلند الحيدري، وبدأ ينمو ويترعرع، مع ترعرع الأفكار القومية، والاشتراكية، والماركسية. وقد كان للأكراد، خصوصا، حظ وافر منها، فقد شهدت مدينة أربيل وتوابعها "تحولات فكرية وسياسية غاية في الأهمية، تمثلت في نشاط عدد من التنظيمات السرية الكردية. التي تزامن ميلاد قسم منها مع سنوات الحرب، وفي تلقف عدد غير قليل من مثقفي أربيل للفكر الماركسي باندفاع، مما خلق حركة فكرية لم تعرف المنطقة نظيرا لها من قبل ... وهناك إشارات عن النشاط الشيوعي في أربيل." [3]

---

[1]- هادي حسن عليوي، **الأحزاب السياسية في العراق السرية والعلنية**، ط١، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠١، ص٧٥.

[2] – فاضل محمد حسين البدراني، **الفكر القومي لدى الأحزاب والحركات السياسية في العراق ١٩٤٥– ١٩٥٨**، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ص ص٨٥ – ٨٦.

[3]- مغديد حاجي، "النضال الفكري والسياسي للأربيليين"، http://www.alitthad.com.
تم الاستفادة من الموقع بتاريخ ٢٦-١٠-٢٠٠٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد "أصبحت الشيوعية في الأربعينيات عاملا من عوامل الحياة في العراق, ولم تزرع نفسها في معاقل قوة مرئية فقط, بل تجاوزتها أيضا إلى قلوب الشباب وعقولهم. واندفعت الشيوعية, استمرارية وتنظيما وعدد مؤيدين, إلى الصف الأول بين الحركات السياسية."[1] وقد كان للحزب الشيوعي أثره الواضح في الحركة الثقافية والأدبية العراقية؛ إذ يذكر حنا بطاطو أن ثقل هذا الحزب في الأربعينات – من القرن العشرين– كان يتأتى من المعلمين والطلبة وأنه اكتسب قوتة من مثاليتهم وحماستهم.[2] فقد كان "منذ نشأته، في أواسط ثلاثينات القرن العشرين، مؤسسة تنويرية، إلى جانب كونه مؤسسة سياسية طليعية، تستهدف تعبئة قوى الجماهير الغفيرة، من عمال وفلاحين وكسبة وحرفيين ومثقفين ثوريين في النضال، من أجل تحقيق الاستقلال الوطني الناجز والديمقراطية، ورفع مستوى الجماهير المعيشي والثقافي، وتخليصها من الأمية المستشرية، التي كانت تلف الغالبية الساحقة من أبناء الشعب ... ولعل الصفة التنويرية للحزب تبرز بوضوح من خلال المبادرات التي قام بها في المجال الثقافي. منها: خلق المسرح الوطني العراقي الجاد، وتحريض المسرحيين التقدميين على تقديم مسرحيات هادفة، والتجديد في مجال الأدب والشعر، و رعايته لرواد الشعر الحر وإصدار مجلة "الثقافة الجديدة"، وتشجيع الفنانين التشكيليين في مجالي الرسم والنحت ودعم تنظيماتهم." [3]

وقد ظهرت بعض الوجوه اللامعة، في المجال الثقافي والفني والأدبي من اليسار: ففي مجال الشعر ظهر محمد مهدي الجواهري، ومحمد صالح بحر العلوم، وكاظم السماوي. وأما من رواد الشعر الحر، فقد ظهر بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وبلند الحيدري، ورشدي

---

[1] – حنا بطاطو, **العراق: الحزب الشيوعي**, تر: عفيف الرزاز, مؤسسة الأبحاث العربية, بيروت, ١٩٩٢, ص١٠٩.

[2] - حنا بطاطو, **العراق: الحزب الشيوعي**, ص٣٠٤.

[3]– عبد الرزاق الصافي، " دور الحزب الشيوعي العراقي التنويري"، http://www.althakafaaljadeda.com تم الاستفادة من الموقع بتاريخ ٢٨-١٠-٢٠٠٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العامل، ومظفر النواب، والفريد سمعان، وعريان السيد خلف. وفي مجال القصة والرواية، ظهر عبد الملك نوري، وشمران الياسري، وذو النون أيوب، وغائب طعمة فرمان، و فؤاد التكرلي، ومحيي الدين زنكنه، وعبد الخالق الركابي.[1] وقد دفع بلند ثمنا باهظا، نتيجة مواقفه السياسية، وانتمائه للحزب الشيوعي، تمثلت في تجربة السجن والغربة، لكنه لم يخسر، في الجانب الإبداعي، لأن المعاناة لديه كانت حافزا للإبداع ووقودا للصراع.

وقد كان للحرب العالمية الثانية تأثير على المجتمعات البشرية، بشكل عام، وعلى نتاجها الثقافي بشكل خاص، ولعل الجيل الجديد من الشعراء، في تلك الحقبة، "لم يملك إلا أن يركب موجة الأحزان واليأس والشعور بالضياع والتمرد على أوضاع الأمة، سياسية واجتماعية وفكرية وهو يجد في الجواهري وجيله منافسا خطيرا يسد الأبواب إلى الجمهور والشهرة." [2] يقول بلند الحيدري وهو أحد أبناء هذا الجيل وشعرائه:" كان ثمة أنين وصراع وعويل يتسلل إلينا من خلال ركام أوربا الجريحة، شعرا ونثرا وقصصا، فيها ثورة وفيها نقمة، وفيها ما يلفت النظر، من غرابة وإثارة. وهنا كان الفنان، أو الشاعر منا يحاول أن يجد ما تراكم في نفسه، من قلق وهلع وخيبة متسعا جديدا في الأدب والفن، يثبت فيه قيما جديدة ونظرة جديدة إلى الحياة تتناسب مع أحاسيسه وتفهمه العاطفي لمشاكل العالم المحيط به. وكان العالم في تلك الأثناء يتحدث عن جريمة قتل مرعبة، حدثت في هيروشيما، وعن انتحار كاتب ألماني في البرازيل، وعن رجل مجنون جر العالم إلى كارثة فظيعة، وعن طالب بعث برسالة إلى الرئيس الأمريكي يسأله: أترى يجب علي أن أتم دراستي بعد أن اخترعتم القنبلة الذرية؟ وعن تاجر هنا يخلط الدقيق بنشارة الخشب، وعن مجاعة هنا

---

[1]- عبد الرزاق الصافي، " دور الحزب الشيوعي العراقي التنويري"، http://www.althakafaaljadeda.com تم الاستفادة من الموقع بتاريخ ٢٨-١٠-٢٠٠٩.

[2]- علي عباس علوان، **تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج**، سلسلة الكتب الحديثة، بغداد، ١٩٧٥، ص٥٤٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهناك، وفي كل مكان، كل ذلك كنا نسمعه في كل ساعة من إذاعات مختلفة، ونقرؤه مشدودا إلى أحرف بارزة سوداء، في الصحف، يبدو إلى جانبها ما يقال من شعر ونثر أدبي، باهتًا لا معنى له، فالعالم، كل العالم يركض وراء قبضة من أخبار بسطرين، فقد كانت الصحف تخبرك بمقتل ألف شخص وفناء مدينة كاملة، في هذا الجزء أو المقطع من عصرنا القاسي ولد شعرنا الحديث."[١]

ويؤكد محي الدين إسماعيل رأي الحيدري في تأثير الأوضاع السياسية والاجتماعية، المحلية والعالمية، على الشعر العراقي، بقوله:" في الشعر العراقي الحديث ثلاث ركائز تاريخية. استند إليها في انفلاته من إسار الفترة المظلمة، وبروزه إلينا، في الصورة التي تزدهينا اليوم. وهذه الركائز الثلاث هي: إعلان الدستور العثماني (المشروطية) عام ١٩٠٨، والثورة العراقية ١٩٢٠ – ١٩٢١، وأخيرا، الحرب الكونية الثانية ١٩٣٩ – ١٩٤٥." [٢]

وقد كان لطول غربة بلند في بيروت أثر واضح في شخصيته، فبعد خروجه من السجن عام ١٩٦٣ مباشرة، استقر فيها خمسة عشر عاما، عمل فيها في سلك التعليم بالإضافة إلى مزاولته للصحافة، وقد كانت بيروت آنذاك خير ملاذ للمثقفين والمضطهدين العرب. فقد شكل لبنان منذ بداية عصر النهضة وصولا إلى وقتنا الراهن بيئة أدبية وثقافية خصبة، نمت فيها حركات وتيارات وظواهر تجاوزت لبنان إلى سواه من الأقطار العربية، وأثرت أيما تأثير في الثقافة والآداب والفنون على أنواعها. [٣]

---

[١]– علي عباس علوان، **تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجمال النسيج**، ص ص ٥٤٩ –٥٥٠، نقلا عن: بلند الحيدري، "خواطر في الشعر العراقي الحديث"، **مجلة الأديب العراقي**، العدد الأول، بغداد، شباط ١٩٦٢، ص٣٩.

[٢]– محي الدين إسماعيل، **من ملامح العصر**، ص١٣.

[٣]– مسعود ضاهر، "الحياة الثقافية في بيروت خلال القرن العشرين"، **مجلة المستقبل العربي**، العدد ٢٥٣، سنة ٢٠٠٠، ص ص ٨٤– ٨٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ففي مطلع القرن العشرين، تحولت بيروت إلى ظاهرة مهمة "في تاريخ المدن في المشرق العربي الحديث والمعاصر، فقد استوعب مثقفوها الاتجاهات الأساسية للسياسة الدولية تجاه السلطنة العثمانية، واستفادوا من العلوم الأوروبية العصرية لبناء حركة ثقافية من نوع جديد تكون منطلقا للتفاعل الثقافي بين أوروبا والمشرق العربي بكامله بعد الانهيار المرتقب للسلطنة العثمانية، وانتعاش جميع الحركات القومية بداخلها." [1]

وفي الحقبة التي هاجر فيها بلند إلى بيروت حتى خروجه منها، لم يتغير وجهها المشرق؛ إذ لم تكن حينها دار غربة للأدباء، الذين قدموا إليها، حيث قدمت لهم الكثير، ووفرت لهم الملاذ الآمن، لما تتمتع به من حرية رأي وديمقراطية وانفتاح. لم ينس بلند فضلها، فحين رآها تحترق بنار الحرب الأهلية كتب لها ديوان "إلى بيروت مع تحياتي" (١٩٨٩) اعترافا بفضلها. وعن تجربته أثناء إقامته في بيروت – التي يعتبرها المنحنى الأهم في تجربته الشعرية–يقول: " في بيروت وقعت في البيت ذي الأبواب العديدة، كان لكل منا أن يجد نفسه في الباب التي يريد عبورها .. المسلم مسلم، والمسيحي مسيحي.. في بيروت أدركت أهمية أن أكون ديمقراطيا وأن أفهم الآخر، وأن أؤكد على كل الأبواب المفتوحة على بعضها بعضاً. طريقي إلى بيت يوسف الخال كان مفتوحاً، وطريقي إلى بيت حسين مروه كان مفتوحاً وطريقي إلى بيت أدونيس كان مفتوحاً، ومن خلال بيتنا خرجت "مواقف" يومذاك: وكل هذا الكلام على التوجهات المتناقضة التي تعودت أن أتعامل معها علمني أن أكون ديمقراطيا ... في هذا البيت الكبير عقدت الصداقات ما بين أدونيس والشيوعيين، وفي هذا البيت عقدت صداقات مابين القوميين وخليل حاوي.. وبين الآخرين المناوئين

---

[1]– المصدر السابق, ص٨٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لتوجهاته.. إذاً تشكل في بيروت المنحى الأهم في تجربتي الشعرية وتجربتي السياسية في الآن ذاته." [1] يقول في قصيدة "غفرانك . . بيروت":

"غفرانك بيروتْ
يا موتاً أكبر من تابوتْ
أكبر من أن يُدفن أو يعفن تحت صليبٍ
من خشبٍ
يا موتا لا يعرف كيف يموتْ..
لن يعرفَ كيف يموت" [2]

وقد كان لأصدقاء بلند تأثير مباشر في تكوين ثقافته، لا يقل أهمية عن العوامل السابقة، فقد ترك بلند المدرسة مبكرًا، وتشرد مع الشاعر الوجودي "حسين مردان" في شوارع بغداد، وعاش مع الفنان التشكيلي "جواد سليم" في بيته وحارته الشعبية، بموجوداتها التراثية، وناسها، وتعرف على الفنانين المحليين والأوروبيين في المقاهي. فكانت ثقافته ثقافة حياة واقعية معيشة، لا ثقافة الشهادات العليا. وهذه العلاقات المتشعبة، كان لها أثر واضح في ثقافته، وبالتالي، انعكست في تشكيله لقصائده ومعمارها.

وكان بلند الحيدري صاحب علاقات اجتماعية وفنية وسياسية متشعبة، على مستوى العراق، والوطن العربي، والعالم. لذلك من الصعب على الباحث تحديد كل صلاته الاجتماعية ورصدها، لكن هنالك من الأصدقاء، من كانت له ببلند صلة ظاهرة، لا تخفى على العيان، ولها تأثير مباشر في شخصيته وثقافته. فقد تأثر بأصدقاء كثيرين، من مختلف الاختصاصات، فكان منهم الشعراء والأدباء والفنانون التشكيليون والأساتذة اللغويون، نذكر منهم: جبرا إبراهيم جبرا، وأدونيس، ويوسف

---

[1]- نجم عبد الكريم، "بلند الحيدري: الغربة بهذا المعنى" http://www.Alhayat.com. تم الاستفادة من الموقع بتاريخ: ٢٨-٩-٢٠٠٩.

[2]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٦١٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

الخال، وبدر شاكر السياب، ومعروف الرصافي، والأب أنستانس الكرملي، وحافظ الدروبي، وأكرم الوتري، وعدنان رؤوف، وفائق حسن، وسعدي يوسف، ورشدي العامل، ومحمد سعيد الصكار وغيرهم.[1] وقد كان هؤلاء الأصدقاء جزءًا من تكوينه الثقافي، لكن الشاعر حسين مردان والفنان التشكيلي جواد سليم كان لهما الأثر الأبرز في التأثير على مسيرته الشعرية.

أ- حسين مردان

حسين مردان (١٩٢٧- ١٩٧٢) شاعر عراقي متمرد وحالم كبير، مهووس بشخصه، مهووس بشعره، تلبّسَ في الخمسينيات من القرن العشرين معطف "الوجودية" ووجد فيها، على وفق فهمه الخاص، "محميَّته" للبوح الصادم بما يكتب من شعر ونثر مركّز ومقالات، وعلّق على شمّاعة "الوجودية" ما يخفف من التزامه ببعض الأعراف الاجتماعية السائدة، وكان هذا وغيره من الأسباب مسّوغاً لتقديمه إلى المحكمة، والحكم عليه بالسجن عاماً واحداً في ١٩٥٢بتهمة العمل على قلب النظام. أما علاقته ببلند الحيدري، فيخبرنا عنها بلند بقوله: "وفي يوم ما دقّ باب البيت، وكنت أسكن في قصر كبير للعائلة، ودخل حسين مردان الفقير، القادم من عائلة فقيرة جدا، دخل ونصف حذائه مهترئ، ولم يعرف كيف يجلس في هذا البيت. قدم لي رسالة يحملها من أخي صفاء الحيدري توصيني خيرا بحسين مردان، وبالفعل سعيت إلى تعيينه في مديرية الزراعة العامة، حيث كان عمي يشغل منصب المدير العام فيها، وتوطدت العلاقة بيننا. في يوم ما بدأ حسين مردان يغريني بأن أهجر العائلة. كان ذلك يعتبر تمردا على البيت. يومها تركت البيت والعائلة، فأخذنا

---

[1]- دلال المفتي، "حديث شامل مع الفنانة التشكيلية دلال المفتي عن الشاعر الراحل بلند الحيدري"، حوار أجراه: ماهر العراقي، http://www.furatuna.com تم الاستفادة من الموقع بتاريخ ٢٠٠٩/٧/١٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نبيت في الشوارع وتحت الجسور. وكانت تلك الحياة مأساة كبيرة. وكانت أيضا مملوءة بالمغامرات الجميلة." [1]

ب-جواد سليم

فنان تشكيلي عراقي ونحات ولد في ١٩٢٠، كان من أعز أصدقاء بلند، وقد أثر فيه كثيرا. فبسبب التواصل المستمر بينهما، انعكست ثقافة جواد وما اكتسبه من معارف وخبرات تشكيلية فنية على بلند، خصوصا عندما جاء جواد من لندن. فجواد كان يحبّ الموسيقى، ويرسم، وينحت. كل ذلك انعكس فيما بعد على رؤية بلند، فسرعان ما وظفت موهبة بلند هذه المعارف، لصالح شعره وثقافته التشكيلية. إضافة إلى ذلك، فجواد كان أستاذ زوجة بلند "دلال المفتي"، في معهد الفنون الجميلة، و كانت لوحة "الذبيحة" من أجمل اللوحات، التي أهداها جواد سليم إلى بلند الحيدري. [2] وقد كان جواد سليم أول من عقد صلة الوصل مع معاصريه من الشعراء، وأدخل الفن إلى دواوينهم، خلال الأربعينيات من القرن العشرين. [3]

ويؤكد بلند الحيدري تأثير جواد سليم، فيقول في مقابلة أجريت معه: "وهذا التأثير كان في اتجاهات عديدة برأينا: تمثل الأول في رفد الجرأة على التجديد الفني الواعي في القصيدة عبر الاقتراب أكثر فأكثر من الأشكال الجديدة في القصيدة الأوروبية الغربية، فيما تمثل الثاني بالتوجه

---

[1]- بلند الحيدري، " تعلمت من الموسيقى والنحت والسينما"، حوار أجراه: هاشم شفيق، http://www.alimbaratur.com. تم الاستفادة من الموقع بتاريخ: ٢٢-٩-٢٠٠٩.

[2]- دلال المفتي، "حديث شامل مع الفنانة التشكيلية دلال المفتي عن الشاعر الراحل بلند الحيدري"، حوار أجراه: ماهر العراقي، http://www.furatuna.com تم الاستفادة من الموقع بتاريخ ٢٠٠٩/٧/١٩.

[3]- مي مظفر، "جواد سليم الحاضر الغائب"، **مجلة عالم الفكر**، المجلد٢٦، عدد٢، ١٩٩٧، ص١٤٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى استلهام وتجريب تقنيات الفنون الأخرى، وخاصة الفن التشكيلي والموسيقى في بناء القصيدة."
(١)

ويمكن تصور أهمية التأثير بين بلند وجواد سليم، إذا عرفنا أن الأخير كان أول فنان عراقي يبذل جهودا جادة لإدخال الفكر والتقنيات الغربية في الفن التشكيلي العراقي الحديث، لا سيما بعد عودته من أوروبا الغربية إلى بغداد، حيث كان قد درس فن النحت الأوروبي لسنوات عديدة في باريس وروما ولندن، واكتسب خبرات عدد من كبار الفنانين العالمين أمثال: بابلوبيكاسو، وهنري مور، ومارينو ماري، وغيرهم. (٢)

وإلى جانب الرسم والنحت، اهتم جواد سليم بالسيراميك وبرسم الكاريكاتير، وكان يصنع التحف الفضية والنحاسية، وله تصاميم عديدة لأغلفة الكتب منها ديوان الجواهري الأول، وديوان "قصائد عارية" للشاعر حسين مردان, ومجموعة "أغاني المدينة الميت" لبلند الحيدري, وعن طريق جواد سليم تعرف بلند على الفنان النحات الإنجليزي "هنري مور" واستفاد منه في كيفية استخدام الفراغ في القصيدة. (٣)

أما دار الحاج محمد سليم التي نشأ فيها ابنه جواد، فهي نفس البيئة التي احتضنت بلند أيام تشرده، فهي تقع في "بيئة غنية بالموروث الشعبي، إذ تقع... مقابل جامع الحيدر خانه، وهي من المناطق السكنية العريقة آنذاك... فقد كانت مليئة بالعناصر الفنية كالزخرفة (الجصية والخشبية)، والشناشيل والأبواب القديمة ... وقد كانت الدار ملتقى النخبة من المثقفين، وهواة الفن من مختلف الاختصاصات. ففي مساء كل خميس كانت تعقد فيها لقاءات يتم فيها تقديم مسرحية

---

(١)- بلند الحيدري، " تعلمت من الموسيقى والنحت والسينما"، حوار أجراه: هاشم شفيق، http://www.alimbaratur.com. تم الاستفادة من الموقع بتاريخ: ٢٢-٩-٢٠٠٩.

(٢)- المصدر السابق.

(٣)-المصدر السابق.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أو أداء للمقامات العراقية، أو قراءات شعرية. وفضلا عن ذلك كانت تدور مناقشات حول فن الرسم وتقنياته. [1]

في نهاية عام ١٩٤٨ تزامنت عودة جواد سليم إلى العراق، مع عودة عدد آخر من المثقفين العراقيين، الذين أنهوا دراستهم في أوروبا وأمريكا، من مختلف الاختصاصات، "كما أن حقبة الأربعينات، في بغداد، شهدت نشاطا متزايدا في مجال الإبداع الفني والأدبي والفكري عموما، وهو نشاط لم يقتصر على نشاط المبدعين المحترفين فحسب، بل ساهم به مثقفون من مختلف الاختصاصات سواء عن طريق ممارستهم في هواية الفن والأدب، أو بمشاركتهم في النقاشات، التي كانت تدور في أثناء لقاءات هؤلاء المثقفين، كتلك التي كانت تعقد في مقهى البرازيلي أو مقهى ياسين مثلا... وكانت هذه المقاهي تضم بين جوانحها الفنان والموسيقي والرسام والشاعر والفيلسوف والقاص ورجال الأعمال والصحفي والسياسي ورجل القانون وحتى رجل الشارع ... في هذه الفترة بالذات تمت ولادة أكبر مشروعين ثقافيين: أولهما التوصل إلى صيغة فنية جديدة للقصيدة العربية، منبثقة من جذورها الكلاسيكية. والثاني قيام مشروع الحداثة في الفن التشكيلي العراقي".[2] وقد كان بلند الحيدري واحدا من القائمين على هذين المشروعين.

---

[1]- مي مظفر، "جواد سليم الحاضر الغائب"، ص ص١٤٩-١٥٢

[2] - المصدر السابق، ص١٥٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النتاجات الأدبية للشاعر (بلند الحيدري)

أ- الشعرية:

١- "خفقة الطين"، ١٩٤٦.

٢- "أغاني المدينة الميتة"، ١٩٥١.

٣- "خطوات في الغربة"، ١٩٦٥.

٤- "رحلة الحروف الصفر"، ١٩٦٨.

٥- "أغاني الحارس المتعب"،١٩٧١.

٦- "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ١٩٧٢.

٧- "إلى بيروت مع تحياتي"، ١٩٨٩.

٨- "أبواب إلى البيت الضيق"، ١٩٩٠.

٩- "آخر الدرب"، ١٩٩٣.

ب- النثرية

١- "زمن لكل الأزمنة"، ١٩٧٩.

٢- "إشارات على الطريق و نقاط ضوء"، ١٩٨٠.

٣- "مداخل إلى الشعر العراقي الحديث"، ١٩٨٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثانيا: بلند الحيدري من الغنائية إلى الدرامية

تقديم

سبق لنا أن ذكرنا أن الظروف الاجتماعية في العراق، وظروف الحرب العالمية الثانية، كان لهما أثرٌ في تطور مسيرة "بلند الحيدري" الشعرية، لكن هذا الأثر كان عامًا، فقد امتد ليشمل كل الشعراء في العراق. لأن الشاعر – في تلك الحقبة – وجد نفسه يقع في التناقض بين جدة المضامين التي تطرحها الظروف المحيطة، وبين الشكل والمضامين الشعرية القديمة، فلم تعد قصيدة المديح – التي احتلت حيزا كبيرا في تراثنا العربي– أو غيرها من القصائد، ذات الأغراض التقليدية، قادرةً على أن تعبر عن هموم الشاعر وقضاياه، التي أصبح يلتزم بها أمام نفسه، وشعبه، في الصحف والمجلات وسواها.

كذلك توسعت الفجوة في الموقف الاجتماعي بين الشاعر وجمهوره، فالشعب الذي يعيش صراعا مع المستعمر الإنجليزي وأتباعه ليس بحاجة إلى شاعر يتحدث عن أحلامه الرومانسية، والعالم يتطور في غيابه. إنه بحاجة إلى شاعر يخوض غمار التجربة، في ميدان المعركة، لذلك وجد الشاعر نفسه في صراعٍ "ما بين الموقف الكلاسي والرؤية الموروثة عن السلف وبين هذه الرؤية الجديدة التي أغنتها قصيدة الشعر الأوربي وأساليبها الفنية المركبة الشديدة التنوع والاغتناء بسبب تعقد مشاكل العصر وتنوع تجارب الشعراء." [1] هذه الفجوة لم يكن بالإمكان تخطيها، وإعادة الشاعر الرومانسي الحالم إلى واقعه المكتظ بالأحداث والأحزان والمشاكل المعقدة، إلا عبر بناء هياكل شعرية عصرية، وتركيب جسور أدبية متينة، بين الحاضر بمشاكله وتأزماته، وبين الموروث القديم بأصالته. و"كان الحل في هذه القصيدة الجديدة التي ولدت أعقاب الحرب الثانية والتي عرفت

---

[1]– علي عباس علوان، **تطور الشعر العربي الحديث في العراق**، ص٥٥٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فيما بعد بقصيدة الشعر الحر."[1] وبذلك قدر لحركة التجديد للشعر العربي في القرن العشرين أن تبدأ في العراق على يد جيل من الشعراء الشباب.

لذلك فقد استنتج محي الدين إسماعيل أن الشعر العراقي الحديث هو نتاجٌ أملاه الواقع الجديد، ونتاج الانفتاح على الآخر، والتفاعل معه، سواء أكان التفاعل عدائيا، من خلال الثورات ومقاومة الاستعمار الإنجليزي، أم سلميا، من خلال الاطلاع على ثقافة الغرب، والتواصل معها. فلم يعد الشاعر العربي يقنع بالجدوى التي تحققها القصيدة العربية التقليدية، في التعبير عن حالة التشرذم التي يعيشها، في حين كانت القصيدة الأوروبية الجديدة بقوالبها المتشظية، تقدم نفسها بديلا للقوالب العربية الجاهزة. لذلك لا نعجب عندما نعرف أن رواد قصيدة التفعيلة، أمثال السياب، الحيدري، والبياتي، وعبد الصبور، أخذوا يحذون حذو الشاعر الأنجلوسكسوني " ت.س إليوت" في قصيدته "الأرض اليباب" وقصيدة "الرجال الجوف" وقصيدة "جريمة في الكاتدرائية". إذن فالشعر الحديث ثمرة من ثمار رد الفعل المباشر على المدرسة القديمة في الشعر، "فقد رفدت القنوات الفكرية الحديثة، الشعر العراقي وبدأت تؤثر في شخصيته ومقوماته الفنية، فأحالت هذه الرجة الروحية الزخرف اللفظي والعبث الفني إلى تجارب حية دمغت الأدب بميسم لا يحول. وقد استطاعت هذه الحركة أن توائم بين الموضوعية والذاتية على أيدي نفر من شعراء الشباب، وأن توسع من آفاق الشعر... فجددت في موضوعات وأغراض لم تكن معهودة في التراث الموروث، كانت حصيلة التجارب بين الشاعر وعصره. فرفضت كثيرا من التقاليد المقدسة في الشعر، والعريقة في الزمن، تلك التي بقي الشعر العراقي مكرها عليها."[2] وقد كان بلند الحيدري واحدًا من

---

(١) – علي عباس علوان، **تطور الشعر العربي الحديث في العراق** ، ص٥٥٧.

(٢)– محي الدين إسماعيل، **من ملامح العصر**، ص٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

جيل السياب والبياتي ونازك، إن لم يكن أولهم، الذين جددوا في شعرنا المعاصر.[1] ولكن قصيدة الشعر الحر أو التفعيلة كانت مجرد فاتحة لحركة التطور والتجديد في الشعر العربي، أو بعبارة أخرى، العتبة الأولى من عتبات التطور في القصيدة العربية الجديدة. ويبدو أن الشعراء لم يتوانوا عن دفع عجلة التطور والتحديث. فقد أخذت قصائدهم تنمو وتتطور وتبتعد عن الذاتية الفردية وتتجه نحو الدرامية. ويمكن لأي دارس لأعمال بلند الحيدري الشعرية أن يلحظ اهتمامه بالقصيدة الدرامية، التي أخالني لا أجافي الحقيقة، إن قلت، إنها من أهم خصائص شعره. وقد بدأ ذلك في باكورة أعماله الشعرية في ديوانه الأول "خفقة الطين". ومن خلال متابعة أعماله، يظهر هذا الاتجاه راسخًا فيها، من بداياتها وحتى بلوغه ذروته في ديوانه الموسوم بـ " حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ليشكل ذلك الاتجاه علامة مميّزة لفنه الشعري.

لكن من المستحيل أن يظهر شاعر عربي في منتصف القرن العشرين ليكتب قصيدة درامية طويلة كاملة النضج، دون مقدمات وإرهاصات متدرجة. لأن القصيدة الدرامية العربية لم تكن ولدت بعد، ولأن الشكل الجديد للقصيدة العربية (قصيدة التفعيلة) كان حينها في طور التجريب. ففي تلك الحقبة نجح الشعراء في خلق الشكل الشعري الجديد، الذي يلائم تلك المضامين الجديدة. لكن النمط الذاتي الغنائي ظل مسيطرًا، "ولا شك في أن الوصول إلى الدراما عبر الشعر الغنائي، لا يتم فجأة وأن الأمة التي اعتادت الشعر الغنائي لا بد لها من طريق طويل للتحول إلى الدراما بضبط انسياب القصيدة الغنائية بحدث، وتطويق الانبساط الزمني فيها بالصراع. والتخلي عن المطلق إلى المقيد، واختفاء الذات وراء الموضوع ونجاحها في تحقيق هدف إنساني

---

[1]- عبد العزيز المقالح، **الشعر بين الرؤيا والتشكيل**، ط١، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٠، ص٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفني في وقت واحد بأداء شعري فذ"[1]. صحيحٌ أن بعض النقاد يزعم أن "بلند الحيدري" تأثر بالتيارات نفسها التي تأثر بها كتاب الغرب كما يرى دزموند ستيوارت [2]. إلا أن التقنيات الدرامية لم تنزل عليه وحيًا من السماء، دفعة واحدة. بل على العكس تمامًا، إن بلند أخذ وقتا كافيا للانتقال من الشكل التقليدي الغنائي إلى البناء الدرامي المعقد. فقد بدأ بداية طبيعية، كغيره من الشعراء، فبدأ بقصيدة الشطرين، ثم انتقل إلى قصيدة التفعيلة ذات الشكل الغنائي البسيط، ثم طورها إلى قصيدة طويلة ذات بناء درامي معقد. ومما ساعد بلند على تطوير قصيدته أنه أخذ يبتعد عن بؤرته الذاتية، ويقترب من الموضوعية، بإدخال أكثر من صوت في القصيدة، فقد أخذ يطلق الصوت، ويجمع ترددات وانعكاساته وصداه. وأصبح للفكر حضور بارز في تجربته الشعرية، دون أن يعبر عن نفسه بطريقة مباشرة، أي "أن الفكرة صارت تتلبس بلباس حسي ملموس، وصار المجرد مجسما ليس من خلال الصور الجزئية في القصيدة، ولكن من خلال الإطار العام لها." [3] وبالمقابل، فإن موضوعيته اتجهت إلى تصوير الصراع الوجودي، المتجدد في الحياة، منذ الأزل، بطريقة تبرز التوتر القائم بين ظواهر الحياة، والتناقض الكامن فيها.

وسيقوم هذا المبحث برصد لتطور الشاعر، وانتقاله من الغنائية إلى الدرامية، من خلال تحديد العناصر الشعرية وغير الشعرية، أي المستعارة من الفنون الأخرى، الواردة في دواوينه الخمسة الأولى، وملاحظة كيفية تطورها من ديوان إلى آخر، بدءا بديوانه الأول "خفقة الطين"، ثم "أغاني المدينة الميتة"، ثم "خطوات في الغربة"، ثم "رحلة الحروف الصفر"، وأخيرا ديوان "أغاني

---

(1)- جلال الخياط، **الأصول الدرامية في الشعر العربي**، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢، ص٣٢.

(2)- "دزموند ستيوارت" في: بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص١٨٩.

(3)- شلتاغ عبود شراد، **تطور الشعر العربي الحديث، الدوافع والمضامين**، ط١، دار مجدلاوي، ١٩٨٨، ص٢٩٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الحارس المتعب" الذي تلاه ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، حيث عده بعض النقاد نقطة مضيئة في عالم الدراما الشعرية العربية.[1]

١- الغنائية والدرامية

قد يبدو للوهلة الأولى عند قراءة هذا العنوان وجود تناقض بين الغنائية والدرامية، أو أنهما على طرفي نقيض، لا يجتمعان. وقد يعتقد البعض أن الانتقال من الغنائية إلى الدرامية، كالانتقال من طور إلى آخر، يشبه الفراشة في تحولات نموها الأولى، كل طور منها ينتج مخلوقا جديدا يختلف، كليا، في صفاته عن سابقه. لكن عملية نمو القصيدة الغنائية ليست كذلك، البتة. فالجنس الشعري يبقى كما هو، يحتفظ بصفاته الأصلية، لكنه ينمو ويكبر ويتعقد.

وقد رأى صبحي حديدي أن كثيرا من الباحثين يجزمون بأن القصيدة الغنائية هي أم الفنون الشعرية والمسرحية، لأنها حاضرةٌ في أشعار كلّ الشعوب، أيّاً كان العصر واللغة والمكان، ولا يكاد شاعر واحدٌ يفلت من سطوة الميول الغنائية، فالشعراء العرب الذين أخذوا على عاتقهم تطوير القصيدة الجديدة أمثال: السياب، والبياتي، والحيدري، والفيتوري، وأدونيس، وصلاح عبد الصبور، وغيرهم، كلهم بدؤوا غنائيين. كذلك فإن النفس البشرية جبلت على حب الطرب والغناء العذب، لما له من دور في راحتها وتسليتها. ولا تعني عذوبة القصيدة الغنائية، بموسيقاها التقليدية، أن القصيدة الغنائية مفرغةٌ من الفكر، لذلك فإنّ "الكثير من الغموض ما يزال يكتنف تعريف المصطلح، وثمة الكثير من الفقر في أدوات تشخيص الغنائية، وتحليل أنماطها التعبيرية وأنساقها الأسلوبية ... ولعلّ أوضح أسباب هذه الحال، وأبسطها ربما، هو حقيقة أنّ القصيدة الغنائية كانت منذ البدء وما تزال حتى اليوم (أمّ الشعر) في كلّ ثقافات العالم، وليس في معظمها فحسب...

---

[1]- محسن أطيمش في: بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٦١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السبب الثاني يعود إلي أنّ شكل القصيدة الغنائية صمد على مرّ الدهور، في جميع الثقافات الشفوية والمكتوبة."[1] فقد كان كتّاب المسرحية في عهد الإغريق، أمثال سوفوكليس، ويوربيدوس، واسخيلوس، شعراء، وظل الأمر كذلك إلى العصور الحديثة، وما تزال بعض الآداب الأوروبية تسمي المؤلف المسرحي شاعرًا، حتى إن كان في كل مسرحياته ناثرا.[2] وفي أدبنا العربي، "ولد الشعر الجاهلي نشيدا."[3] فلم يكن الشاعر ينظم قصيدته باستخدام القوالب الخليلية الجاهزة، لأنها لم تكن قننت بعد، بل كان يترنم بها وهو يُحَكِّكُها حتى يستقيم وزنها ولحنها. فقد كان الشعر في الجاهلية يغنى غناء، والدليل على ذلك أن الشاعر الكبير "الأعشى" سمي صناجة العرب لجمال صوته. وقد كانت النائحات في الجاهلية تقيم طقوسا شعرية للنواح والندب. وفي العهد الأموي، تهافت المغنون والمغنيات، على شعر عمر بن أبي ربيعة والغريض والأحوص، وظل الأمر كذلك، حتى عصرنا الحديث، إذ نجد مئات القصائد يغنيها المطربون.

إن شعرنا العربي ظل على غنائيته هذه على مدار القرون، مع أنه "اقترب أحيانا من مرحلة السرد والحكاية والحدث، ولكن التقاليد الشعرية السائدة والموضوعات المحددة كانت أقوى من أي تغيير، أو أن الوظيفة السياسية، الاجتماعية، الفردية للشعر لم تفرض البحث عن أنواع شعرية مغايرة ما دامت تحقق الأغراض التي يسعى إليها الشاعر ومن يتوجه إليه بشعره."[4] فنجد في القصيدة العربية الجاهلية من القصص: الحديث عن الطلل وتحولاته، والحديث عن الرحلة والظعائن، ثم الحديث عن صراع الحيوان والصياد. وهذه الأحاديث ليست أحاديث عابرة أو مشاهد طبيعية متفرقة، إنما، هي أعمدةٌ من صلب القصيدة العربية الجاهلية، ترتبط مع بعضها برباط

---

[1]- صبحي حديدي، "**دراسات نظرية**" http://www.jehat.com. ، تم الاستفادة من الموقع بتاريخ: ٨-١٠-٢٠٠٩.

[2]- توفيق الحكيم، **فن الأدب**، ط٢، (د.م)، بيروت، ١٩٧٣، ص٤.

[3]- أدونيس، **الشعرية العربية**، ط٢، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩، ص٥.

[4]- جلال الخياط، **الأصول الدرامية في الشعر العربي**، ص١٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

رمزي خاص يؤلف لها وحدتها.[1] وهنالك شعراء اشتهروا بقصصهم كقصص امرئ القيس مع محبوباته، وقصص عمر بن أبي ربيعة، وقصة الحطيئة مع ضيفه، وقصة البحتري مع الذئب، وغيرهم. وهنالك قصص كاملة، حفظها لنا الشعر، كأيام العرب وحروبها، و قصة "مشتار العسل" وقصة "القوس".[2]

لذلك علينا قبل البدء بتتبع مسيرة الشاعر بلند الحيدري، وتطورها من الغنائية إلى الدرامية، التعرف على معنى القصيدة الغنائية وكذلك القصيدة الدرامية، والتعرف على طبيعة العلاقة القائمة بينهما، ومدى صلاحية كل منهما لتمثيل المشاعر والمواقف الإنسانية المختلفة.

أ- القصيدة الغنائية

يُعرف محمد زكي العشماوي القصيدة الغنائية بقوله: "القصيدة الغنائية في أبسط تحديد لها هي وسط من الأوساط الأدبية، يصور لنا تجربة معينة، عاشها شاعر معين، أهم خصائصها أنها تجسد لموقف إنساني واحد، وتعبر عن الحالة النفسية والشعورية لشاعر واحد. ومن ثم فهي تجربةٌ

---

[1]- انظر: وهب رومية، **شعرنا القديم والنقد الجديد**، وكذلك: مصطفى ناصف، **نظرية المعنى**. ففي هذين الكتابين محاولات جديدة في تفسير شعرنا القديم وإنصافه، وإبراز وحدته الرمزية.

[2] - قصة القوس: هي قوس الشماخ في قصيدته "القوس العذراء", إنها قوس صياد فقير مدقع تكفل له ولأسرته الرزق, وقد صنعت هذه القوس من شجر الضال الطيب الرائحة, وقد ظل القواس يسقيها الماء حولين كاملين حتى تقوست. وعندما كان صاحبها الصياد يتباها بها في موسم الحج, عرض له تاجر خبير بالقناس, فمد يده إليها فرازها, فعرف حسنها, فأخذ يغري صاحبها بالمال الكثير والحلي والثمار حتى باعه إياها, فلما فارقت القوس صاحبها فاضت عينه بالدمع, ونهض في صدره شوك الندم والحسرة, واتقد فيه حب ممض فكأنما هو يحز قلبه ويقطعه. أنظر: وهب رومية، **شعرنا القديم والنقد الجديد**, سلسلة عالم المعرفة, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, الكويت, ١٩٩٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يخضع فيها الشاعر لأجواء خلقها لنفسه بمحض اختياره. فهي خلاصة عناصر الفكر والشعور والوجدان المتصلة بنفسية الشاعر وذهنيته وحده." [1]

وأما عز الدين إسماعيل فيقول: "فالقصيدة الغنائية المعاصرة ينتظمها خيط شعوري واحد يبدأ في العادة من نقطة ضبابية ثم يتطور الموقف في سبيل الوضوح شيئا فشيئا حتى ينتهي إلى إفراغ عاطفي ملموس... وحدة العاطفة إذن، وتطور هذه العاطفة في اتجاه واحد هما السمتان المميزتان للبنية الداخلية للقصيدة القصيرة المعاصرة أو لنقل أنها تشكل رؤية ممتدة في اتجاه واحد يوجهها شعور موحد." [2]

والملاحظ أن هذين التعريفين يلتقيان في نقطة مشتركة، تعتبر من أهم خصائص القصيدة الغنائية، وهي الذاتية، أو التمحور حول الذات، أي أن القصيدة الغنائية، بسيطة التركيب، سهلة وغير معقدة، ليست بحاجة إلى تفكير طويل، من قبل الشاعر، أو القارئ، على حد سواء، وتكمن مهمتها، في أن تطلعنا على وجدان الشاعر، وأحاسيسه في لحظة مخاض معينة. لكنهما يغفلان، في تعريفيهما، الجوانب الموسيقية للقصيدة الغنائية. وهو ما يكمله عبد العزيز المقالح، الذي يركز على الجانب الموسيقي في تعريفه للقصيدة الغنائية، فيعرفها بقوله: " قد نشأ للغنائية مصطلح عربي مستقل هو مصطلح " الإنشاد" الذي ربط الشعر بالغناء. وما أقصده في هذا السياق وأعني به إجمالا " البنية الإيقاعية" أو الجانب الصوتي في القصيدة. والغنائية في القصيدة العربية، بعامة، وفي قصائد هذا الاتجاه، بخاصة، حوار مرتبط بالوزن والإيقاع ارتباطه باختيار المفردات ومراعاة قدر من المواءمة والتناسب ينتج عنهما نوع من الموسيقية العذبة صارت تدعى في المصطلح

---

[1]- محمد زكي العشماوي، **دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن**، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٤، ص٤٢.

[2]- عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط٥، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤، ص ص٢٥١- ٢٥٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المتداول والشائع بالغنائيةُ." [1] والمقالح في تعريفه للقصيدة الغنائيةُ، هنا، وتركيزه على الجوانب الموسيقية، يفصل بين القصيدة الغنائية، ذات الوزن والإيقاع، والأنواع الشعرية الأخرى، التي ظهرت حديثًا، كقصيدة النثر، وأنواع المسارح الشعرية أو القصائد التي تعمد إلى المزج بين الإيقاع الشعري والإيقاع النثري.

ب- القصيدة الدرامية

يُعرّف فايز ترحيني الدراما بقوله: "بأنها اصطلاحٌ يطلق على أي موقف أدبي ينطوي على صراع ويتضمن تحليلا له عن طريق افتراض وجود شخصين على الأقل... وهي شكلٌ من أشكال تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث معينة، وهذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات... والفن الدرامي هو الذي تكون فيه الكلمات وسيلةً للتعبير عن أفكار الأشخاص الذين تخيلهم الكاتب." [2] لكن القصة موجودة في القصيدة الغنائية، كما ذكرنا، والصراع موجود في القصيدة الغنائية، لكنه صراعٌ يسير في اتجاه واحد، أو بصوت واحد،هو صوت الشاعر، أما في القصيدة الدرامية، فالصوت صوت الموضوع، وهذا فرق مهم بين القصيدتين.

وأما الدراما في تعريف عز الدين إسماعيل فهي في بساطة وإيجاز: "الصراع في أي شكل من أشكاله. والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرةٍ تقابلها فكرةٌ، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطنٌ، وأن التناقضات

---

[1]- عبد العزيز المقالح، **ثلاثيات نقدية**، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ٢٠٠٠، ص٣٠.

[2]- فايز ترحيني، **الدراما ومذاهب الأدب**، ط١، المؤسسة الجامعية لدراسات النشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٨، ص ص٦٧ – ٦٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإن كانت سلبيةً في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب. ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات." [1]

إذن فالدراما في تعريفه نمطٌ معينٌ من التفكير، يختلف عن ذلك التفكير الذي يكتنف القصيدة الغنائية. فإن كان الشاعر الغنائي يهدف إلى إطلاق صوته إلى أبعد مدى، فإن الشاعر الدرامي محكومٌ بأصواتٍ أخرى، تدعوه إلى دخول حلبة الصراع. وقد يكون سبب تعلق القارئ بالقصيدة الغنائية، وسر استمرارها على مدى العصور، أن المتلقي يحس فيها بالطرب والنشوة والراحة، أو الانفعال والحماس، لكنه في القصيدة الدرامية قد يقع في التناقض والحيرة، ويجد نفسه أمام صراع رهيب، متعب، مرهق للتفكير، وقد يكون أحد أطرافه. لذلك تجد الشاعر الدرامي يتأرجح بقصيدته بين الدراما والغناء. ولعل ما يؤكد هذا الزعم أن الجوقة ظلت الشطر الثاني للقصيدة اليونانية على مر العصور، إلى أن جاء إسخيلوس، وأدخل فيها الصوت الثالث أو الممثل الثالث. [2]

أما نيكول ألارديس فالدراما لديه عبارة عن" فقرة مقتبسة من الحياة"، وهي أيضا، "تمثيل لإرادة إنسان في صراع مع القوى الغامضة للعوامل الطبيعية التي تحوطنا وتستخف بنا." [3] وهو في تعريفه هذا يركز على جانب الصراع، سواء أكان الصراع داخليا أم خارجيا، أو بين بني البشر أنفسهم، أو بينهم والقوى الغامضة. لكن هذه التعريفات لا تقدم لنا صورة عن هيكلية القصيدة الدرامية، ونسيجها البنائي، وهو ما سيظهر في العلاقة بين القصيدة الغنائية والدرامية.

ثمة علاقة تزاوج، تربط بين الشعر والدراما، بكافة أنواعها، وهذه العلاقة لم تضعف خيوطها إلا في حقب متأخرة، ويبدو أن الشعراء المعاصرين، بدؤوا بإعادة صلة الرحم بينها،

---

[1]- عزالدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص٢٤٠.

[2]- عبد العزيز حمودة، **البناء الدرامي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص٢٦ – ٢٧.

[3]- نيكول ألارديس، **علم المسرحية**، تر: دريني خشبة، ط٢، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢، ص٣٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فأخذت المسرحيات الشعرية تعود من جديد، كمسرحية: "جريمة في الكاتدرائية" لإليوت، و "سولارا" للفيتوري، و"مأساة الحلاج" لعبد الصبور. وكذلك تظهر الدراما في القصائد الطويلة، كقصيدة: "السماء الثامنة" لأدونيس، وقصيدة "المومس العمياء" للسياب، وقصيدة "سقوط دبشليم" للفيتوري وغيرها. إذن هنالك عدم انفصالٍ بين القصيدة الدرامية والغنائية، و"غالبا ما يمكن للتجربة الواحدة أن تكون غنائيةً ودراميةً معا".[١]

لكن الفرق بينهما يكمن في عملية الولادة والتطور، فالقصيدة الغنائية "وليدة الفورة الأولى من الإحساس في صدر الشاعر".[٢] وتقوم على فكرة واحدة، بسيطة التركيب. أما القصيدة الدرامية، فلا تتكون من خيط شعوري بسيط، "وإنما أصبحت نسيجا شعوريا متشابك الخيوط، سداه ولحمته مزيج غريب من المشاعر والأحاسيس والرؤى المتشابكة المعقدة." [٣] فهي ليست تعبيرا عن تجربة عاطفية منجزة أو منتهية في لحظات. وبناؤها يتم " على مستويين، مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها." [٤] ويمكن للقصيدة الغنائية أن تكون المستوى الأول من مستويات البناء الدرامي، فالشاعر الدرامي لا يستطيع الإفلات من ذاتيته في عملية الخلق الشعري، لكنه في نفس الوقت "يضع في اعتباره قبل كل شيء أنه يصور أفعال الإنسان ممثلة، ومرئية ومنظورة، وأنه حينما يحرك جمعة من الممثلين على خشبة المسرح لا يحرك لك أفرادا يتغنى كل منهم عواطفه الذاتية، وإنما يريك وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر، كما يتفاعلون في الحياة، وتصل بينهم وشائج وعلاقات تحددها سلوكهم ونفسياتهم وأحداث حياتهم، ويلونها الصراع الذي يكون بين الفعل

---

(١)- علي جعفر العلاق، "البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، دراسة في قصيدة الحرب"، **مجلة فصول**، ع٧، ١٩٨٧، ص٣٩.

(٢) - عبد العزيز المقالح، **ثلاثيات نقدية**، ص٣٤.

(٣)- علي عشري زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، دار الفصحى، القاهرة، ١٩٨٧، ص ص٢٤-٢٥.

(٤)- عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص٢٨٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ورد الفعل، أو بين الفرد والجماعة، أو بين إرادة تكافح مجتمعا للوصول إلى غاية، أو تصارع القوى الغامضة للطبيعة." [١]

وقصارى القول، إن القصيدة الدرامية واسعة المساحة، وهي بحاجة إلى عناصر بنائية كثيرة: شعرية وغير شعرية، وقد تكون هذه العناصر مستعارة من الفنون الأخرى، كالنثر، والموسيقى، والفن التشكيلي، والنحت. وهي بحاجة أيضا إلى مهندس شعري، خبير، يرسم مخططا دقيقا لخيوطها المتشابكة، ويحدد ارتفاع كل طابق من طوابقها، ويزودها بطاقة فكرية وعاطفية. لذلك، يعد البعض الشعر الدرامي أكمل أنواع الشعر، لأنه لا يزدهر إلا في أرقى الشعوب. [٢] وهو أكثر فنون الأدب استعصاءً على كاتبه، وأشدها حاجةً إلى مهارة فنية خاصة، تستطيع أن تؤلف بين عناصره المتشعبة. [٣]

٢- مسيرة بلند الحيدري الشعرية

بلند الحيدري واحدٌ من أبرز رواد حركة الشعر الحر التي انطلقت في العراق، وهو كما يصفه عبد العزيز المقالح "من أبرز قادة الثورة الشعرية المعاصرة،" [٤] ركب الأصوات الشعرية الثلاثة، التي سيطرت على حركة الشعر العربي منذ ولادته، حتى الآن.[٥] فبدأ غنائيًا، ثم انتقل إلى

---

[١]- محمد زكي العشماوي، **دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن**، ص٤١.

[٢]- جلال الخياط، **الأصول الدرامية في الشعر العربي**، ص١٢. نقلا عن: حياة شرارة، "بيلنسكي والأجناس الأدبية"، **مجلة الثقافة**، العددان ١١، ١٢، بغداد، ص٨٩.

[٣]- علي جعفر العلاق، "البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، دراسة في قصيدة الحرب"، ص٣٨.

[٤]- عبد العزيز المقالح، **الشعر بين الرؤيا والتشكيل**، ص٣٥.

[٥]- **"الأصوات الشعرية الثلاثة"** عند عبد العزيز المقالح تعبر عن "ثلاثة مستويات في الشعر العربي نجحت في تمثيل الرؤية أو الحساسيات الشعرية الجديدة التي أخذت في التكوين ثم التبلور منذ الخمسينيات حتى صارت في السبعينيات وفي الثمانينيات أصواتا متميزة تكسب عناصرها ومكوناتها العامة المشتركة. وهذه الأصوات هي: الصوت الغنائي، والصوت الفكري، والصوت التجريبي، وهي تختلف عن أصوات ت.س.إليوت التي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إعمال الصوت الفكري في قصائده، فتناقصت فيها المسافة بين الشعر والنثر، بسبب إيثار الفكر على الخيال. ظل خلال مسيرته الشعرية منذ عام ١٩٤٦ إلى أن أصدر ديوانه الأخير "آخر الدرب"(١٩٩٣) يعيش مرحلة التجريب والتحديث، ويؤثر عدم الوقوف عند نمط معين. ويبدو أن التجريب كان هاجسا يؤرقه، لأن تكرار النمط، كما يبدو، يعني: الجمود، وبالتالي الموت. فقضية التجريب في القصيدة العربية المعاصرة تحتل "أهمية كبرى لما تمثله عند شعراء هذا الصوت من رفض دائم لأنماط البناء الثابتة المستقرة، والقصيدة عند هؤلاء الشعراء عملية إبداعية متجاوزة باستمرار، وهي من منظور مصطلح التجريب فضاء مفتوح وتجربة مناهضة للمألوف السائد." [١]

أ- ديوان "خفقة الطين" (١٩٤٦)

يعلق محي الدين إسماعيل على هذا الديوان بقوله: "لقد حاول "بلند الحيدري" أن يثور، في تجربته الشعرية على الرومانطيقية المألوفة في الشعر العربي، فما أفلح في ديوانه الأول.. أراده أن يكون إعصارًا فلم يكن غير خفقة ريح." [٢] والواقع أن محي الدين إسماعيل كان محقا في ذلك، فالظاهر من خلال مطالعة الديوان أن بلند بدأ إرهاصاته الشعرية الأولى بكتابة القصيدة التقليدية (قصيدة الشطرين)، ثم سرعان ما تحول إلى قصيدة التفعيلة. وهو يؤكد هذا الرأي في لقاء صحفي أجري معه بقوله: "بدأت شاعرًا كلاسيكيًا، وأخذت بعض علومي في الشعر على يد الشاعر

عنى بها: صوت الشاعر وهو يخاطب نفسه، وصوت الشاعر وهو يخاطب الآخرين، وصوت الشاعر وهو يحاول أن يخلق شخصا مسرحيا يتكلم شعرا. عبد العزيز المقالح، **ثلاثيات نقدية**، ص١١.

[١]- عبد العزيز المقالح، **ثلاثيات نقدية**، ص٦٩.

[٢]- محي الدين إسماعيل، **من ملامح العصر**، ص٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

معروف الرصافي، وفجأةً، لا أدري كيف حدث ذلك، بعد الحرب العالمية الثانية، بدأت أتوجس [كذا] خيوطا جديدة." [1]

لكن بلند الحيدري، حتى في قصائده التقليدية، كان ينزع نحو التجديد، شأنه في ذلك شأن المجددين من الشعراء الذين بذلوا جهدا كبيرا في محاولتهم خلق شكل هندسي جديد، يستوعب مضامينهم الجديدة. ومن ذلك قصيدة "اختناق" التي يلتزم فيها نظام الشطرين، والوزن والقافية التقليدي، لكنه، مع تقليديته، يعمد إلى تقطيع القصيدة إلى عدة مقاطع شبيهة بالموشحات.

يقول:

" كآبة خرساءُ تزفر في قلبي
فتنشر الأرزاء شوكاً على دربي
وترقص الأنواء سكرى على هدبي
إن مسَّت الأهواء انهدت إلى جنبي
وعافها الماضي
رعشات خذلان
يا خفقة المصباح يا ضوءه السامي
يا رعشة المفتاح في باب أحلامي
يا وهمي الملحاح خنقت أنغامي
فأطلق بها الأشباح تنحت أيامي
فقد غفى الإصباح في جرحي الدامي
يرقص أنقاضي
في قبوه الفاني." [2]

أما في قصيدة "شكاية مهمل" فمن الواضح أن بلند توخى في النشر توزيع الأبيات طبقا لوحدة التفعيلة، فحاول التخلص من نظام التوازن والتماثل الشطري للبيت التقليدي، فعمد إلى كتابة

---

[1]- بلند الحيدري، "تعلمت من الموسيقى والنحت والسينما"، حوار أجراه معه: هاشم شفيق، http://www.alimbaratur.com. تم الاستفادة من الموقع بتاريخ: ٢٢-٩-٢٠٠٩.

[2]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٩١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قصيدته على شكل تفعيلات منفصلة، فنجح ظاهريا في ذلك، لكنه لم ينجح في تطويع القصيدة للنظام التفعيلي الجديد، فعليًا. فالناظر إلى الأبيات السبعة الأولى من القصيدة، يجد أنها مخادعةٌ في طريقة كتابتها، فهي لا تعدو أن تكون ثلاثة أبياتٍ شطريةٍ، كتبت على هيئة التفعيلة، إذ يتكون كل منها من ثلاث تفعيلات (متفاعلن):

"ليل يحوك الرعب حول سكينتي
ويطوف أحلاماً تجن بمسمعي
وخفوق أجنحة الظلام يخيفني
وتنفس الأشباح يقلق مضجعي
حتى حَسِبت الليل
ليثاً جائعاً
باتت مخالبه تمزق أضلعي." (١)

وفي قصيدة "سمير أميس" يلجأ بلند الحيدري إلى تقنية جديدة، هي الأسطورة، لكنه يتورط في تكديس عدد كبير من الأساطير في القصيدة، واستخدامها بطريقة غنائية، فهو لم يكن بعد قد تشرب روح الأسطورة، ووظفها، كعنصر مساعد من عناصر العمل الفني، شأنه في ذلك شأن مجايليه من الشعراء، الذين لجؤوا إلى استخدام الأساطير، طمعا في الاستفادة من قدراتها الإيحائية، لكن استخدامهم ظل بدائيا، بسيطا. يقول:

"أين نينوس؟
زوجها المتشهي
أين لذات أمسه المأثور؟
كلُّ عزق في جسمها
يتَلوَّى
... ...
سمير أميس ذيَّاك الذي أدريه عن قلبك

---

(١)–بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص٩٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سمير أميس من هذا الذي يغفو إلى جنبك؟

... ...

إيه آشور

ذاك تاجك جاثٍ

يتفانى

على صديد اشتهاءِ

تلك... راميس

دودةً

تتشهى جيفة الأرض

.....ثورة الأنواء

....

نيناس..تلك أمُّكِ

فاسكر

برحيق الخطيئة العمياء

دنِّس الماضي المسيء

وحطم

تحت رجليك عفة الأبناء." [1]

ومن الظواهر اللافتة للانتباه في هذا الديوان سيطرة الفكر الوجودي، فالفكرة الوجودية تربةٌ خصبةٌ لنمو البذور الدرامية، لأن فكرة الجبر، لا الاختيار، وضعت الإنسان، منذ الأزل، في صراع درامي مرير معقد، لا حل له. [2] والحق أن الفكر الوجودي لا يغيب في قصائد "بلند الحيدري" عامة، وتظهر الفكرة الوجودية، في هذا الديوان، بسيطةً، بساطة الشاعر نفسه، وجودية شابٍ في

---

[1]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص١٧- ٢٧.

[2]- لويس عوض، **دراسات في أدبنا الحديث، المسرح- الشعر- القصة**، ط١، دار المعرفة، القاهرة١٩٦١. ص ٦٣ -٦٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مقتبل العمر، ثائر على الظلم، ثم ما تلبث أن تتطور من ديوان إلى آخر، حتى تصل إلى وجودية معقّدة، تناقش وتناطح غيرها من الأفكار. وتظهر هذه الوجودية البسيطة في قصيدة "لعنة التراب":

" أي سر كروعة الخوْف
جاثٍ
بين جفنيك ، موغِلٍ في شجونك
كلّما أدلف المساء تنطيَّ
أفعوان الذُّهول فوق جفونك
فكأن الظَّلام جاء بدهر
من أمانٍ
تحطَّمت في يمينك
أو كأنَّ النّجُومَ تحفَظ سراً
قاتم اللَّون
قاتلا كعيونك
. . . إيه يا لعنة التُّراب . . . رُوَيْداً
ضلّ مسراك في دروب سكونك
فالحياة . . فالحياة
قيثار آثم
... ...
نحن طين
وأي طين حقير . . . ؟ ! "[1]

الحركة ركنٌ أساسٌ من أركان الدراما، ولا يمكن أن يكون هناك دراما بدون حركة متعددة الاتجاهات، خاصة إذا كانت هذه الحركات تسير في اتجاهات متضاربة، لكن الحركة في هذا الديوان ليس لها نصيب وافرٌ من التضاد أو التنافر، فتظهر على شكل مشاهد متعددة نابضة بالصور، تقوم على محور واحد، موزعة بين الارتفاع و الهبوط. كما في قصيدة "النهر الأسود":

[1]– بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ص ١٢٥ – ١٢٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"زنبقةٌ سوداء

في ثغرها الذاهل قد نام احتضار

السماءْ

نهر تمشّى الليل

في لجّه

مسترسلاً

يسبح فيه الصفاء

تقلّصتْ أمواجُهُ

شهوةً

تكّونت

نهداً يناجي السماء

كأن أحلام الصبا

جُمّدت

في قدحي لِحم

وكأسي دماء

وانتفض المغرب...

في حلمَتَيْ نهدين...بل..

أنشودتي

اشتهاء." [1]

إن الإطار العام الذي تدور فيه قصائد ديوان "خفقة الطين" هو الإطار الغنائي، وفيه يعبر الشاعر عن وجدانه الخاص، ومشاعره الذاتية، في قصائد قصيرة، تعبر عن دفقة شعورية واحدة، بصوت واحد، يخرج من أعماق الشاعر، كما يظهر في قصيدة " أهواك":

"أنا أهواك ولكن

غيرَ ما تهوين أهوى

أنا أهواك جراحاً في حياتي تتلوّى

---

[1]- بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص٦٩-٧٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كلّما هدهدتها

أهوت إلى العالم نجوى،

أنا أهواك نشيداً

أزلياً

يتغنّى." [1]

ب- ديوان "أغاني المدينة الميتة" (١٩٥١)

إن من يطالع ديوان بلند الحيدري "خفقة الطين" ثم ينتقل إلى ديوانه الثاني "أغاني المدينة الميتة" يلاحظ أن الشاعر لم يبتعد عن ذاتيته كثيرًا، ولم يترك النمط الغنائي في كافة قصائده وقد ظلت قصائده قصيرةً ومكثفةً، أو كما أطلق عليها جبرا إبراهيم جبرا، "القصيدة البرقية".[2] لكن التحول، على الصعيد الفني والفكري، قد حصل، نتيجة تغيرات نفسية في دخيلة الشاعر، بحكم الزمن وتوالي الخبرات. [3] فبلند في هذا الديوان، يحاول الاقتراب من القصيدة الأوروبية، يعتمد كثيرًا على التقنيات السردية، وتظهر قصيدته مترابطة متماسكة من الداخل، تنمو نموا عضويا، لها أول ووسط ونهاية، "لا سلسلة من الأبيات يتلو الواحد الآخر رغم أنفه... وكلها تستهدف وحدة الموضوع وقوته وبروز جماله. لذلك لن تستطيع أن ترفع بيتا واحدا من مكانه في قصائده دون أن تترك فجوة ظاهرة في المعنى والتركيب." [4] ومع ذلك، فإنه لم يستغن عن موسيقية القافية التقليدية،

---

[1]-بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٢٩.

[2]- عبد العزيز المقالح، **الشعر بين الرؤيا والتشكيل**، ص٤٠.

[3]- نازه نين علي محمد، "بلند الحيدري شاعرا"، ص٣٦. نقلا عن: داود سلوم، "المدارس الجديدة في الشعر العراقي"، **مجلة الأديب**،ع١١، ١٩٥٥، ص١٩.

[4]- جبرا إبراهيم جبرا في: بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص١٩١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لكنه أخذ يقدمها ممزوجة بتقنيات لغوية وموسيقية جديدة، كالتكرار والتضاد والحذف والمفارقة وتدوير القصيدة. يظهر ذلك في قصيدة "عبث":

"و ستبتغين... وترفضين
و ستضحكين ... وتحزنين
ولكم سيحملك الخيال ...
فتحلمين
لكن .. هناك
هناك في العبث الذي لا تدركين
ستظل ساعتك الأنيقة
تلهو بأغنية عتيقة
ولن ترى
ما تبصرين
ستتكتك اللحظات فيها كل حين
ستتكتك اللحظات
في المفعى الصغير
ولا مصير
وتمر عابثة بما تتأملين
لكنما
أنت التي لا تدركين
فستبغين ... وترفضين
وستضحكين ... وتحزنين
ولكم سيحملك الخيال ...
فتحلمين." [1]

ومن التقنيات الدرامية الجديدة التي تطل برأسها في قصائد "أغاني المدينة الميتة": الحوار الداخلي (المونولوج) كما في قصيدة "كبرياء" :

"ماذا أريد...!؟

---

[1] – بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ص١٩٧– ١٩٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لصرخت بالظل الذي يهتز في خجل مهين

لصرخت بالوجه الحزين

ويكلّ ما حمّلت هاتيك السّنين:

ماذا تريد.. !؟

ولعدت أضحك مثلهم..

كالآخرين

أنت التي لا تدركين

ماذا أريد؟

لِمَ تسألين

عما أريد

أنا لا أريد

أنا لست مثل الآخرين." [1]

وفي قصيدة "صراع" يظهر تطوّر جديدٌ، هو استخدام عنصر الحركة وتعدد المشاهد، لكنه في هذه المرة، يظهر مقترنا بمؤثرات بصرية وسمعية، شبيهة بتقنية النص الموازي في المسرح. [2]

يقول:

"وتشبثت بالموت.....

عينان

وتشبثت بالأرض.....

رجلان

---

[1] – بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ٢٠٢.

[2]– النص الموازي: "نص غير منطوق... يتضمن تصورات المؤلف لبيئة النص، والديكور، والأثاث، ومكملات الديكور، وشكل الملابس والأزياء... والمؤثرات الصوتية الصناعية كأصوات الطائرات والسيارات أو إطلاق النار، وانفجار القنابل، وتخطيط الإضاءة، والمؤثرات الضوئية الطبيعية كالتي توحي بالليل والنهار أو البرق" راجع: أحمد إبراهيم، **الدراما والفرجة المسرحية**، ط١.الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.٢٠٠٦، ص٤٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تكْ ... تكْ

وأظلُّ أزحف في الصراغْ

يهوي شراغْ

وتموت في جنبي ذراغْ

وأكاد أومئ بالوداغْ

يا للجبان." [1]

وفي تطور جديٍّ، تدخل تقنية السرد القصصي، كواحدة من العناصر التقنية الشعرية الجديدة، التي يستخدمها "بلند الحيدري"، والتي لها دورٌ مهمٌ في عملية الانتقال من القصيدة الغنائية القصيرة إلى القصيدة الطويلة الدرامية، فالقصة عنصرٌ مستعارٌ من النثر، وفي نفس الوقت، ركنٌ أساسٌ من أركان البناء الدرامي في القصيدة الطويلة، لأن القصيدة الطويلة جنسٌ شعريٌ، تدخل في نسيجه عناصر نثريةٌ متنوعةٌ: كالقص والحبكة والحوار وغيرها. يقول في قصيدة "ثلاث علامات":

"والتقينا

كان ود بارد بين يدينا

كان شيءٌ مضحكٌ في ناظرينا

قلت في همس:

- تغيرت

- وأنت

وتلفت لنفسي

وتألمت لأمسي

أترى جار علينا..؟" [2]

وتظهر في قصيدة "عبودية" ثورةٌ فلسفيةٌ وجوديةٌ، تعكس تأثر الشاعر بالتيارات الفلسفية الغربية، إذ لم تعد قصائده مجرد تساؤلات ذاتية بسيطة، أواستنكارات واحتجاجات لرجل متشائم. فالقضية أصبحت قضية هموم إنسانية عامة، والشاعر أخذ يعبر عن قضايا تشغله، وتشغل

---

[1] - بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص٢٢٩.

[2]-بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص٢٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مجتمعه المحيط، وأحيانا تشغل العالم بأسره، كقضية الزنوج، ومأساة هيروشيما. وقد لعب هذا الموقف التاريخي والاجتماعي للشعراء في حقبة الخمسينات دورا مهما في تحديد رؤيته الفكرية والفنية، لذا جاءت القصيدة تعبر عن هذا الوعي للعالم، وعن العلاقات الاجتماعية والتاريخية، التي يتعامل معها الشاعر.[1] وهذا الصراع الوجودي المتأجج، يظهر في قصائده من خلال التطور في استخدام عنصر المفارقة خاصة. يقول :

"عبدٌ...!
أكاد أثور.... لكنّي
أحس الغلّ في أذني
يولول هازئاً
منّي
ويصرخ ضاحكاً: ..... عبدٌ

عبدُ ...
أنا الخالق إنساني
أنا الهادم
والباني
أنا ربي و شيطاني." [2]

في قصيدة "الخطوة الضائعة" يبدأ تحول الصراع في قصائد "بلند الحيدري" من صراع بسيط، أحادي الصوت، إلى صراع درامي ذي طرفين، والشاعر يظهر موزعا بين صراعين (القبول والرفض)، وزمنين (الماضي والحاضر)، ومكانين (القرية والمدينة). أيضا، تظهر في القصيدة عناصر درامية وقصصية كثيرة، منها: السرد، والوصف المكاني، وتصوير المشاهد، ونمو الحدث

---

[1]- انظر: فاضل ثامر، **معالم جديدة في أدبنا المعاصر، كتابات نقدية في الشعر والقصة والرواية**، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥، ص١٨٩.

[2]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ص٢٦٣ - ٢٦٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتطوره، والحوار الداخلي. وهذا الاستخدام الناجح لهذه العناصر مكن محي الدين إسماعيل من القول: إن بلند الحيدري بدأ يدخل عالم القصيدة الدرامية, "بعد أن اتصل بالمفاهيم الحديثة في الفكر والفن، فطبعت أجواءه النفسية بطابع متميز خاص."[1] يقول:

"كان الشتاء يحَزّ أرصفة المحطه
وتموء عاصفة كقطة
وعلى الطريق
يهتز فانوس عتيق
فيهز قريتنا الضنينه
ماذا سأفعل في المدينه..؟
وسألتني
ماذا ستفعل في المدينه .. ! ؟
ستضيع خطواتك الغبية في شوارعها
الكبيره
... ...
مرت سنون
كبرت بعيني الليالي السود والتهبت
غيومك يا دجون
فلمن أعود . ؟ !
لقريتي
أو للشتاء يحز أرصفة المحطه
أو للفوانيس الصغار تهز قريتنا الضنينه
أو للنساء المائتات من الحياء
لا...
لن أعود....
لمن أعود وقريتي أمست مدينه ؟"[2]

---

[1]- محي الدين إسماعيل، **من ملامح العصر**، ص٣١.

[2] - بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ص ٢٧٥- ٢٧٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ج- ديوان "خطوات في الغربة" (١٩٦٥)

ديوان "خطوات في الغربة" محطة مهمة يقف عندها الباحث عن الدراما طويلا. فإذا عددنا قصيدة "الخطوة الضائعة" من ديوان "أغاني المدينة الميتة" أولى الخطوات التي خطاها "بلند الحيدري" نحو الدرامية، فإن في ديوان "خطوات في الغربة"، خطوات مهمة في معمارية القصيدة الدرامية. فقد كتبت ملاحظات مهمة حوله من قبل النقاد. من ذلك ما يذكره محي الدين إسماعيل من أنه حين سألته شاعرة بلجيكية باستغراب عن معمارية القصيدة العربية- لأنها كانت تشعر بأن القصيدة العربية محض صور ممزقة، ليس فيها من فن العمارة الشعرية شيءٌ- استعان بقصيدة "عقم" من ديوان "خطوات في الغربة" كي يدلل لها على تخطي القصيدة العربية تلك الأزمة. ويعلق إسماعيل نفسه على هذا الديوان بقوله: "وعلى أية حال فإن الطور الأخير الذي سجله لنا هذا الشاعر، في ديوانه "خطوات في الغربة" أقوى شهادة، على أن هذا الشاعر قادر على أن يخطو الخطوات الأولى، مع القلائل من شعرائنا، لتخطي "أزمة اللفظة الشعرية"، والبدء بالتركيب المعماري في القصيدة العربية." [١]

وقد لفت هذا الديوان نظر حسين مروة، الذي علّق عليه بقوله: "الجديد في هذا البناء الشعري الأسطوري ليس هو التماسك المحكم البناء، وليس هو التصوير البارع لدقائق الخلجات الإنسانية عند ذروات التوتر العاطفي، إنما الجديد – رغم القيمة الفنية الفائقة لهذين الأمرين – هو

---

[١]- محي الدين إسماعيل، **من ملامح العصر**، ص٣٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قدرة الشاعر على إدارة الصراع الداخلي، بحيث استغنى الشاعر عن أسلوب السرد كليا.. وهذا ينم عن طاقة إيحائية زاخرة." [1]

أما نذير العظمة، فيضيف إلى ما سبق براعة الحيدري في التخلص من الخطابية والتقرير، وبناء القصائد بناءً عضويًا، يعتمد على الهمس والإيحاء، والتعبير بالصور، والاهتمام بالحداثة الداخلية، وخلق التوتر النفسي، والتعبير عن قصيدته بشكل هندسي، وتوزيعها على أزمانٍ مختلفة، لخلق العمق في الصورة، واستعمال تقنية الحذف أو الصمت، لتكميل التفعيلة، أحيانا، والاستناد على القوافي المتداخلة، مع بقاء القافية الأصيلة، مسيطرة على القصيدة. [2] وبالفعل تظهر أكثر هذه التقنيات في قصيدة "عشرون ألف قتيل" يقول:

" صوت المذيع
متخشب
شاءوا له ألاَّ يُحِسَّ بما يذيعْ
"لندن"
وتدق بيك بن
دن ... دن
"عشرون ألفاً"
– لا .. كفى خبر عتيق كالمذيع
"قتلوا ليحيا الآخرون"
وأنا أُتمتمْ :
يكذبون . . . يكذبون
وتقول أنت:
من الحفاه
"قتلوا لتزدهر السُّنون"

---

[1]– حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ط٣، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦٠، ص٩٢.

[2]– بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص٢٩٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأنا أتمتم :

يكذبون ... ويكذبون

وتقول أنت :

من القطيع." [1]

ويبدو أن تجربة السجن في العراق، والرحيل عن الوطن إلى بيروت، كان لهما أثرٌ في إخراجه من حيز التقوقع الذاتي إلى موقف ثوري ملتزم.[2] فوجد "بلند" نفسه "يجتاز مرحلة الرافض السلبي إلى الرافض الإيجابي الثائر." [3] هذا التحول الفكري رافقه تحول في حجم القصيدة وبنائها، لأن "بنية القصيدة لا تعكس المضمون الشعري فحسب، بل إنها تولد فيه."[4] فأصبحت قصيدته أطول نفسًا، تحمل في ثناياها روحا تموزية، مناضلة، لها أملٌ في المستقبل. يقول في قصيدة "بعد ساعات" :

"بعد ساعات ستنشل ذراعي

ويد من خلف باب السجن تومي

بالوداع

ويد صفراء كالبهتان تسعى لانتزاعي

غير أني

سوف أبقى

صرخةَ الإنسان في كلّ مكان

وسأبقى

صورة في كلّ عينين

وفي كلّ جنان

وسأبقى

ثورة تزحف في الصمت

---

[1]–بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٢٩٥ – ٢٩٦.

[2]– نازه نين علي محمد،" بلند الحيدري شاعرا"، ص٣٩.

[3]– طراد الكبيسي، **شجر الغابة الحجري، كتابات في الشعر الجديد**، مطبعة الشعب، بغداد، ١٩٧٥، ص٣٣٧.

[4]– كمال خير بك، **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٦،ص٥٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن موتي

سيبقى

للغد الطالع

للفجر

ذراعٌ وذراعٌ و ذراعْ

وسينساب شراعٌ

وشراعْ

وشراعْ." [1]

ورغم ميل بلند في قصيدته إلى خلق تشكيلٍ بنائيٍ يعتمد على الصورة الإيحائية، والحدث، والمونتاج، و الحوار، والحكاية، والشخصية، ورغم استخدام الأسطورة و الرمز، إلا أنها ظلت في جوهرها قصيدةً غنائيةً، غالبًا ما تعتمد كثيرًا على الصورة الرومانسية، والتجربة الذاتية، بالإضافة إلى منطلقاتها الاجتماعية. وهذا هو واقع القصيدة الستينية في العراق. [2]

د- "رحلة الحروف الصفر" (١٩٦٨)

في هذا الديوان، يطل علينا بلند الحيدري برؤية جديدة متميزة، مختلفة، فلم يعد ذلك الرومانسي الحالم أو الوجودي الناقم، كما عرفناه في دواوينه السابقة. إذ يختفي صوت الوجودي الناقم، المنطوي تحت عباءة النقمة، ليظهر صوت الشاعر الثوري المتفاعل، ويكشف عن نضجٍ فني وفكري واعٍ، مدعوم بأدوات تعبيرية وتكنيكية جديدة في بناء التجربة الشعرية. فعبر ديوان "رحلة الحروف الصفر"، يطل علينا وجه آخر للحيدري "كان يبدو باهتا، مذعورا، مترددا في رحلته الشعرية الطويلة قبل "رحلة الحروف الصفر"، هذا الوجه الذي يطل علينا شامخا، عنيفا و مقاتلا،

---

[1]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ص ٣٥٢- ٣٥٣.

[2]- انظر: فاضل ثامر، **معالم جديدة في أدبنا المعاصر**، ص١٨٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأبيا هو وجه الشاعر الثوري و الشاعر الواعي الملتزم بقضية الإنسان، بمصيره لهمومه، بانتصاراته وهزائمه وأشواقه. إن بلند الحيدري هنا يتخطى أوجهه القديمة: وجه الشاعر البودليري الذي عرفناه في مطلع حياته الشعرية في "خفقة الطين"، ووجه الشاعر الرومانسي الذي كان يجوب في أعماقه ويفرض رؤياه في "أغاني المدينة الميتة"، كما شحبت هنا صورة الشاعر العبثي السيزيفي بهمومه الذاتية والوجودية، وراح إحساس الشاعر بالغربة والانسحاق المهزوم، الذي جسدته تجاربه الشعرية التشاؤمية في "خطوات في الغربة" يكتسب نكهة جديدة تمامًا. فبدلاً من التشاؤمية المرعوبة، والإحساس بالهزيمة والعجز أمام جدار المستحيل، اكتسب إحساس الشاعر بالغربة نبرة التطلع والتفاؤل الثوري المفعم من الغضب والتحدي والانفتاح على الإنسان الثوري." [1]

في ديوان "رحلة الحروف الصفر" رؤيا جديدة، لرحلة جديدة، فلم تتوقف خطوات بلند عن المسير في رحلتها نحو الدرامية، إذ يطور تقنياته السابقة، ويضيف إليها سنة جديدة سنها شعراء عصره، هي استخدام مقدمات نثرية تمهيدية في بداية القصيدة، كما يظهر في قصيدة "رسالة الرجل الصغير" وقصيدة "اختناق" و قصيدة "حلم الثلج" وغيرها من القصائد. وتتوالى التجديدات، ففي قصيدة "وحشة" يظهر تطور جديد مستعار من عالم السينما وهو المشاهد، أي تقطيع القصيدة إلى عدة مشاهد منفصلة عن بعضها، إذ تأخذ القصيدة شكلا جديدا، عن طريق تقسيمها إلى خمسة مقاطع مرقمة، على النحو التالي:

"١

..يرنُّ ...يرنْ..

- من أنتَ .. ؟

- أما أنت

– لقد أخطأتَ

... وتموت على كفي السمّاعة

---

[1] – فاضل ثامر، **معالم جديدة في أدبنا المعاصر**، ص٢٦٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢

... ويرن الصوتُ

..يرن ... يرن ... يرن

من أنتَ... ؟

- أنا أنتَ

لقد أخطأتَ ، فنحن اثنانِ

... . إلخ." [١]

أما في قصيدة " في زمن البراءة المتهمة" فيبلغ الصراع "البلندي" ذروته الدرامية، ويبرع بلند في خلق المنطقة التي أطلق عليها كمال أبو ديب اسم: الفجوة الشعرية أو مسافة التوتر بين الأشياء، [٢] حيث يظهر بلند كمن بلع سكينًا، وهذه السكين تقف في حلقه، لا هو يستطيع بلعها، ولا هو يستطيع إخراجها. فالوطن هو القاتل، والوطن هو المقتول، والوطن هو الجرح، والوطن هو السكين. هذه هي الدراما، الوقوف في المنطقة الحرجة "حيث تنشأ مسافة بين الانتماء واللاانتماء"،[٣] يقف فيها الاثنان (الشاعر والقارئ) مشدوهين، مكتوفي الأيدي، لا يجدان حلا لهذا الصراع المتراكم المتضادات: بين الطاعن والمطعون، والقاتل والمقتول، والجرح والسكين. يقول :

" يا جدِّي

يا كُلَّ براءاتكَ في الوعدِ

وفي العهد

بألاّ تصبحَ لا جرحاً أو سكينا

قل لي:

كيف غدتْ في جيل النقمهْ

كلُّ براءاتك تهمهْ

كيف غدوتُ بك الرقم المطعونا.. ؟!

---

[١]– بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ص٣٩٣ – ٣٩٤.

[٢] – انظر: كمال أبوديب، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث، بيروت، ١٩٧٨، ص٢٠.

[٣]– المصدر السابق، ص٢٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الاسم المطعونا ؟!

الأمس المطعونا.. ؟!

كيف غدوتُ وباسم براءاتك يا

جدّي

الوطن المطعونا .. ؟ !

الوطن الملعونا .. ؟ !

الوطن القاتل والمقتول . الطاعنَ و المطعونا

...؟ !

يا جدّي

قل لي : هل لي أن أبعث في يوم ما .. في

زمن ما ؟

هل لي أن أبعث في أمسك ؟

أن أولد ثانيةً في فرحة عرسك؟

في حلم أبي المتنسك؟

هل لي أن أولدَ لا جرحاً ؟

لا سكينا ؟

لا سجناً .. لا سجاناً .. لا مسجونا ؟ "[1]

أما قصيدة "أوديب"، آخر قصائد هذا الديوان، فهي علامةٌ بارزةٌ من علامات التطور الدرامي للشاعر، ففيها يقترب "بلند" من خشبة المسرح، ويستعير بعض التقنيات من الملاحم اليونانية، فيستخدم عدة شخوص أو عدة أصوات هي: الصورة وأوديب والجوقة. وبذلك، تبدو هذه القصيدة على أنها الجنين الذي تَوَلّدَ عنه ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، إذ يتناص الديوان معها: فكرة وبناء؛ لأن ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" يأتي على شكل مسرحية تجريدية، تقوم على تعدد الأصوات، وعلى فكرة رئيسية، هي فكرة الجبرية الوجودية التي تستشف من أوديب سوفوكليس.

---

[1]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ص٤٤٦ – ٤٤٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والظاهر أن الحيدري خطط لإنتاج قصيدة طويلة، فأضمر هذه القصيدة في رأسه عامًا، على الأقل، حتى اختمرت، ثم طورها فكرةً وبناءً، فنقلها من قصيدة بسيطة التركيب تقوم على فكرة واحدة، إلى قصيدة طويلة ممتدة الأبعاد، متشابكة الأفكار، ومن بعدها ظهر ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة". لننظر في قصيدة "أوديب":

"الصورة :

وتصيح يداهْ
وتطل على ليل عيناهْ
وتغور خطاه
أحلام سوداء ... ومتاهْ
يا ألف سماء ... أين الله ؟

أوديب:

مهجور كالليل أنا..
كالصمت أنا مهجورُ
... ...
وأنا الإنسان المغرور ..
أغورُ
أغورُ
أغورُ
فأين الله ... ؟!

الجوقة :

يا صمتاً في الروح المقرورهْ
يا مدة أيد مبتورة
اتركنا
لملم خطواتك ..
اتركنا ..
اغرز آهاتك

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في ذاتك

اتركنا ..." [1]

إن تجربة بلند الحيدري في هذا الديوان كانت معاصرةً لتجربة الهزيمة العربية عام ١٩٦٧، التي أخرجت كل رومانسيي العرب من قواقعهم، ودفعت واقعييهم إلى العبث والاستهزاء بكل القيم. فلم يعد بلند ذلك الشاعر العاجز، الذي يكتسحه طوفان تشاؤمي، كما كان يرى دزموند ستيوارت. ولم يعد ذلك الشاب الرومانسي الحساس، الذي ترتجف مشاعره الصغيرة وأحلامه الطفولية الخضراء، و ديوانه " رحلة الحروف الصفر" يأتي ليكون شهادة ميلاد صوت عميق في الشعر العربي الحديث، و يبشر بمرحلة شعرية جديدة، وخصبة في رحلة بلند الحيدري الشعرية. [2]

هـ- ديوان "أغاني الحارس المتعب"(١٩٧١)

قيل عن هذا الديوان، أنه من أنضج الاندفاعات الشعرية التي صدرت في السنين الأخيرة بعد هزيمة ١٩٦٧.[3] ففيه تجد الموقف الصارخ، بعيدا عن الرومانسية، وتمتاز قصائده "بالبساطة والعفوية والعمق مع تقنية عالية، وتمتاز كذلك بأنها مركزة مكثفة لدرجة الاختزال، خالية من السرد، تتسم بطابع فكري قوامه صراع الإنسان في داخله ومعاناته" ويعبر فيها، أيضا، عن الهموم السياسية والوطنية والفكرية، وذلك التعبير عن الأحلام والأماني وعن مسؤولية الفنان العربي تجاه مجتمعه." [4]

---

[1]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ص٤٥١ – ٤٥٣.

[2]- فاضل ثامر، **معالم جديدة في أدبنا المعاصر**، ص٢٦٢-٢٦٤.

[3]- معين بسيسو في: بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٥٢٩.

[4]- نازه نين علي محمد، "بلند الحيدري شاعرا"، ص٤١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والحارس هنا هو الشاعر والأديب والفنان، وقد يكون بلند نفسه، يلبس قناع الحارس، فـ "للشعر دور بطبيعته يقوم به في الكفاح ... والواقع يقرر بالشواهد أن كثيرين كانوا شعراء مناضلين وسياسيين في وقت واحد، بل ربما كان نضالهم نابعا من قوة الكلمة الشاعرة التي يملكونها." (١) ومع أن بلند يختبئ وراء الحارس، إلا أنه – في بعض قصائد هذا الديوان – يظهر عاريا من رمزيته المعهودة. فقد واجه تجربة السجن، وعبر عنها بالرموز. عاش تجربة الغربة في بيروت، وعشقها. لكنه لم يستطع سماع خبر الهزيمة، فقد كانت ثقيلة، أثقل من أن يعبر عنها بالرموز، فانفجرت جراحه القديمة، وأخذ يكشف أوراقه بجرأة مفرطة، غير معهودة، وأخذت قصائده تظهر على شكل بيانات ثورية صريحة، فلا شيء بعد اليوم يخاف عليه. يقول في قصيدة "من يدري يا بغداد":

" بغدادْ
يا أنت الغصة في عيني مصلوب
يسأل في الموت
الممتد على مدّ الحبل الخانع كالذل
يسأل عن وعد في الميلادْ
... .
بغدادْ
إن متُّ وإن عشتُ
إن متِّ وإن عشتِ فما زلتِ
خارطة في جيبي الأيسر
تحمل عينيك العمياوين
طريقين لهذا الهارب منك
وذاك العائد محمولاً في كفن أبيض." (٢)

---

(١) – عز الدين إسماعيل، **الشعر المعاصر في اليمن،"الرؤية والفن"**، مطبعة الجبلاوي، القاهرة، ١٩٧٢، ص٤٩.

(٢)– بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ص٥٣٥ – ٥٣٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هذا التطور المضموني رافقه تطور في التقنيات، لأن التجديد في الشعر لا يتم انطلاقا من البحث عن مضامين جديدة وحسب، وإنما يسعى للبحث، كذلك، عن شكل جديد، [1] لأن "بنية القصيدة لا تعكس المضمون الشعري فحسب، بل إنها تولد فيه، كما أن الشكل يكف أن يكون رداء الفكرة، ليشكل بعدها التعبيري." [2] والجديد الذي يدخله بلند في التقنيات هو تكثيف السرد، مما يسهم في تنويع المشاهد الدرامية وتحريكها إلى الأمام. يقول في قصيدة "متهم ولو كنت بريئًا" :

"في غرفة في الطابق السابع
التقيا...
تحدثا
تصارعا..تمانعا
ناما معا
وأسدل الستار
في غرفة في الطابق السابع،
لكنني بقيت مصلوباً لدى الجدار
ومثلما أردتني
بقيت كالمسمار." [3]

ثم إن أجواء القصيدة تنخفض، وترتفع، وتتنقل بين الخطابية والدرامية، لتعبر بشكل مباشر، ومكثف عن مدى الانشطار الذي تعانيه شخصية الحارس. ومن المؤكد أن نزوع القصيدة الدرامية نحو التكثيف يزيد في عمقها. [4] يقول في مقطع خطابي لاحق:

"لكنني
ومثلما أردتني ... ومثلما خلقتني
لم أفهم الحوار

---

[1] – عبد العزيز المقالح، **ثلاثيات نقدية**، ص٧٥.

[2]– كمال خير بك، **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، ص٥٣.

[3]– بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ص٥٤١ – ٥٤٢.

[4]– علي جعفر العلاق، "البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، دراسة في قصيدة الحرب"، ص٣٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لأنني علوت عن حبهما الرائع

عن جسد كالنار

ومثلما حذرتني:--"الناس مجرمون" ،

"الكلُّ مجرمون"

"حتى الهوى البريء في العيون"

معذرة يا سيدي

كانا بريئين بإصرار

كانا بريئين بإصرار." [1]

ومع وجود هذه التقنيات الحركية، يختتم بلند قصيدته بتقنية جديدة وهي الثبات، أو إيقاف السرد عند المشهد الأخير، مشهد الصلب، بحيث يعطي المتلقي فرصة للتوقف وتصور المشهد، ثم الشعور بمرارة الظلم، الذي وقع على الضحايا وعلى الحارس الأمين نفسه. يقول:

"وعندما استيقظ في مدينتي النهار

تسربت في نشرة الأخبار

حكاية عن غرفة في الطابق السابع

عن موعد للثأر

عن غضب الثوار

وكان في عنقيهما حبل وفي كفيهما

مسمار." [2]

أما قصيدة "حوار في المنعطف"، فإن ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" يتناص معها من حيث العنوان، ومن حيث تعدد الأصوات. فالقصيدة تظهر بصوتين: صوت الحارس الداخلي، وصوته الخارجي. وهذان الصوتان مشتركان بين القصيدة والديوان، فصوت أوديب في ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" يحمل نبرات الحارس وزفراته، والصوت الآخر الذي يخاطب الحارس ينتقل

---

[1]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ص٥٤٢ – ٥٤٤

[2]- المصدر السابق، ص٥٤٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

معه إلى الديوان. لكن ظهور الصوتين لم يكن مكرورًا، بل كان ظهورًا متطورًا، بالإضافة إلى أن الحيدري أدخل عليهما صوتًا ثالثًا. يقول في قصيدة "حوار في المنعطف" :

" ألم تنمْ ... يالحارسُ الحزينْ
متى تنامْ
يا أيها الساهرُ في مصباحنا من ألف عامْ
ياأيها المصلوب بين فتحتي كفّيه من سنينْ
ألا تنام..؟!.

-للمرة العشرين .. أريد أن أنامْ
أسقط في النوم ولا أنامْ
للمرة الخمسينْ
سقطت في النوم ولا أنامْ
فالنوم عند الحارس الحزينْ
يظل مثل حافة السكين .
أخاف أنْ أنامْ
أخاف أن أفيق في الأحلامْ
-ليحرقوا روما... ليحرقوا برلين
ليسرقوا السور من الصين
عليك أن تنام...
آن لهذا الحارس الحزينْ
أن يتكي للحظة .. ينامْ." [1]

ويقول في قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة":

"- نم أيها اللعين
أتعبتنا .. أرهقتنا .. قتلتنا
نم أيها اللعين ... نريد أن ننام
نريد أن يعتقنا الظلام

---

[1]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ص٥٨١ – ٥٨٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا توقظ السّجّان في السّجين.

...

أقسم لن أنامْ

تموت عيناي ولن أنامْ." [1]

وفي نهاية هذا الفصل، يمكن القول بأن بلند الحيدري، بفضل ثقافته الواسعة وحبه للتطوير، انتقل فعليا إلى القصيدة الدرامية، وأنه أصبح يمتلك الكثير من التقنيات التي تؤهله لإنتاج قصيدة درامية طويلة متفردة. فقد تم العثور على قصائد درامية متميزة في دواينه، وبعض هذه القصائد تشكل الإرهاصات الأولى لولادة ديوانه "حوار عبر الأبعاد الثلاثة".

---

[1]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٩٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثاني

التقنيات والملامح الدرامية في ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مقدمة

تناول الفصل السابق المكونات الثقافية للشاعر بلند الحيدري وتطوره من الغنائية إلى الدرامية، وقد بيّن البحث كيفية وصول الحيدري إلى محطة القصيدة الدرامية، من خلال مكوناته الثقافية المتنوعة، ومراسه الشعري، وتصميمه وثوريته.

في هذا الفصل سيقوم الباحث بدراسة التقنيات والملامح الدرامية في ديوانه "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، الذي صدر عام ١٩٧٢ عن وزارة الإعلام العراقية، "وفاز بجائزة أصدقاء الكتاب في لبنان، كأفضل عمل شعري، خلال عامي ١٩٧٢-١٩٧٣." [١] وقد عده بعض النقاد محطة مضيئة في مسيرة الدراما الشعرية، ليست لبلند، أو الشعر العراقي فحسب، وإنما لمسيرة الدراما الشعرية العربية. ولا شك أن قيمة هذا الديوان تكمن بما يحويه من عناصر تقنية وشعرية متنوعة، سواء أكانت هذه العناصر شعرية أم مستعارة من الفنون الأخرى.

يتكون هذا الفصل من تقديم وتسعة مباحث هي: تقنية الأصوات (الأصوات الثلاثة)، تقنية الالتفات، تقنية القناع الدرامي، تقنية اللون، تقنية البناء الموسيقي، الصراع، المكان، الزمان، الحبكة.

إن تحليل العناصر الفنية والتقنية، والكشف عن ارتباطاتها التشعبية في تجربة بلند الحيدري الشعرية، ينطلق من مسارين. الأول: الاتجاه نحو الماضي، عن طريق الكشف عن العناصر القصصية والدرامية في قصائده الغنائية، التي كتبها في الحقبة الواقعة ما بين عام ١٩٤٧ وعام ١٩٧١، أي بدءا بديوانه "خفقة الطين"، وانتهاءً بديوان "أغاني الحارس المتعب". وقد قام البحث برصد العوامل الثقافية والاجتماعية والسياسية التي كانت تشكل البنية الثقافية للشاعر في الفصل الأول، وتوصل إلى أنه استطاع أن يخطو خطوة ممتازة عبر مسيرته الشعرية، بانتقاله لكتابة

---

[١]- نازه نين محمد علي، "بلند الحيدري شاعرا"، ص٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

القصيدة الدرامية. وفي هذا الفصل سيتابع البحث السير في الاتجاه الثاني، وهو المتمثل في ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة". فقد ذكر البحث سابقا أن بلند اتخذ من التجريب سبيلا لا يحيد عنه، لذلك سيقوم البحث بمتابعة الواقع المؤثر في قصائده، في حقبة السبعينيات، ثم الكشف عن مميزاتها ومكوناتها التقنية وتشكيلاتها، خاصة أن قصيدة السبعينيات أخذت تتشكل بوجه جديد يختلف عن وجه القصيدة الجديدة التي ظهرت على أيدي الشعراء الرواد كثورة على القصيدة التقليدية.

وقد كانت ولادة القصيدة العربية الجديدة – كما رأت سلمى الخضراء الجيوسي – طبيعية، ولم تكن قسرية أو مفتعلة، وليست، حسب رأي آخر، نتيجة للعوامل الاجتماعية والسياسية، التي كانت قائمة في الوطن العربي بشكل خاص؛ لأن محاولة تغيير شكل القصيدة العربية بدأت منذ بدايات القرن العشرين، واستمرت حتى النصف الأول منه. [1] فقد ولدت القصيدة الجديدة على مستوى الموضوع والفكرة والصورة قبل أن تولد على مستوى الإيقاع والقافية، وكان شكل القصيدة نتيجة، وليس سببا، أو قالبا مستعارا من الغرب، كما يتصور البعض، إذ حق على القصيدة العربية أن تتطور. وقد بدأ تطورها مضمونيا، ثم اقتضى هذا المضمون تشكيلا جديدا، وبناء جديدا بكل التفاصيل التي حدثت. [2]

ففي الخمسينيات من القرن العشرين رسخ الشعراء القيم الفنية والفكرية والبنائية للقصيدة الجديدة، وكان هذا إنجازا مهما في تاريخ الشعر العربي، لأنه كان يعبر عن حاجة ضرورية، تاريخية وفنية، وعن مشكلات وتطلعات الإنسان الجديد. [3] لكن من المستغرب أن يقف نمو هذا المولود (القصيدة الجديدة) وتطوره، عند مرحلة معينة، وإلا لأصبح متخلفا، بعيدا عن الواقع، وهذا

---

[1] – سلمى الخضراء الجيوسي في: عبد العزيز المقالح، **أزمة القصيدة الجديدة، دراسة ومناقشات**، ط١، دار الحداثة، صنعاء، ١٩٨١، ص٤٧

[2] – حسين مروة في: عبد العزيز المقالح، **أزمة القصيدة الجديدة**، ص٩١.

[3] – فاضل ثامر، **معالم جديدة في أدبنا المعاصر**، ص١٨٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ما لم يحدث، لأنه لو حدث فسوف يقع أصحاب القصيدة الجديدة، في المأزق الذي وقع فيه أصحاب القصيدة التقليدية، في بدايات القرن العشرين، حين بدت قصائدهم عاجزة عن تمثيل الواقع، وسوف نكون، عندئذ، بحاجة إلى ثورة جديدة على القصيدة الجديدة، مرة أخرى.

إن الإصرار على الغنائية الذاتية وموضوعاتها الرومانسية، في قصيدة الخمسينات، أحدث عند المتلقي إحساسا بالظلم العاطفي، لذلك طرحت الحركة الشعرية الجديدة في الستينيات، خاصة في العراق، الكثير من الآراء لتجاوز هذه المعضلة. فقد أعلن ممثلو هذا الاتجاه من الشعراء رفضهم لمنطق القصيدة الخمسينية، وأكدوا قدرتهم على تجاوز كتابات شعرائها الذين أصبحوا – في نظرهم – تقليديين ومحافظين. [1]

وتجسيدا لهذه الرؤية فقد انتفض بعض الشعراء، ومنهم بلند الحيدري، على القوالب، التي عدوها قديمة، يحاولون أن يغيروا من أحجامها وهيئاتها، ونزعوا إلى أنماط جديدة مبتكرة، كالقصائد المطولة، التي تتداخل فيها أجواء متنوعة. لأن الشعر الغنائي، بأسلوبه المتوارث، لم يعد قادرا على تمثيل تجربة الإنسان المعاصر، فقد أصبحت تزاحمه مرحلتا السرد والتجسيد، فكان لا بد للمسرح أن يصبح امتدادا له، وللقصيدة أن تقترب من الروح الدرامية أكثر فأكثر. [2]

وقد حقق الشعراء إنجازات طيبة وجادة لإثراء القصيدة الحديثة وتطويرها، والسير بها نحو مواقع الفن القصصي بشكل عام، فأصبحنا نقرأ قصائد تتقلص فيها المسافة بين الشعر والقصة، وتطمح إلى تقديم الفن القصصي متكاملا وناضجا داخل البنية الشعرية. [3] وكان من أهم إنجازات الشعراء في بناء القصيدة، وتطويرها وتوسعة آفاقها " توظيف الأسلوب الدرامي الملحمي والقصصي

---

[1] – المصدر السابق، ص ١٨٣.

[2]– جلال الخياط، **الأصول الدرامية في الشعر العربي**، ص٦.

[3]– محسن أطيمش، **دير الملاك**، ص٣٦-٣٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

السردي في قصائدهم، واستعارة عناصرها لخلق جنس أدبي عربي متطور، يتسم ببناء درامي محكم و يحافظ على خصائصه الموسيقية والغنائية." [1]

ولا يفوتنا التذكير أن حضور العناصر القصصية ليس جديدا على الشعر العربي، "فقد ارتبطت القصة – في شكلها العربي التاريخي – بالشعر، فكانا رفيقين متلازمين، يقف أحدهما إلى جوار الآخر، يعضده ويؤدي نفس الوظيفة، وهي " الحكي"."[2] فأقدم الأشعار الجاهلية تحوي عناصر قصصية كثيرة، وثمة قصائد تشكل القصة عمادا رئيسا لها. لكن الاستخدام الحديث للقصة لم يكن لذات القصة أو طرافتها، بل بطريقة الاستفادة من تقنياتها، كالقص والسرد والمكان والزمان والحبكة والصراع وغيرها من التقنيات، التي طالما احتكرها فن القص.

إن تداخل الأجناس الأدبية قد فتح سوقا حرة لتبادل التقنيات البنائية بين الفنون، لذلك أصبح الشاعر الماهر أو الأديب الحاذق هو الذي يلم بأكثر من فن، ويستطيع توظيف أكثر من فن في عمله الأدبي. وقد أشار الناقد والشاعر "ت.س.إليوت" إلى أن الشاعر لا يستطيع أن يكتب قصيدة طويلة إلا إذا كان ملما بفن النثر. [3]

لقد كانت القصيدة الطويلة التي ذكرها "إليوت" النتاج الأبرز لشعراء الستينيات، وهي تختلف عن القصائد الدرامية القصيرة، فهي على قدر من التركيب والتعقيد، والإحكام المعماري، لأنها لم تكتف بالاتكاء على التقاليد الشعرية الموروثة، وإنما انطلقت إلى الفنون الأخرى، تستعير من أدواتها وتقنياتها، ما ساعدها على تجسيد الرؤية الشعرية الحديثة. ثم إن حدود استعارتها لم

---

[1] – محمود جابر عباس، "مملكة الأصوات ومرآة الفتوحات، مقاربة نقدية في البنية الدرامية والسردية والقصصية في شعر عبد الوهاب البياتي"، **مجلة عالم الفكر**، ع٣٠، ٢٠٠١، ص١٥٩.

[2] – عبد العزيز المقالح، **الشعر بين الرؤيا والتشكيل**، ص١١٩.

[3] – ت. س. إليوت، **الشعر والشعراء**، ط١، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩١، ص٣٣-٣٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تقف عند الفنون الأدبية، إنما تجاوزتها إلى الفنون غير الأدبية، كالسينما والتصوير والموسيقى والفن التشكيلي والرسم، وغيرها من الفنون. [١]

أما بالنسبة لبلند الحيدري، فإنه، في تلك الحقبة، لم يضف قيما فنية جديدة إلى شعره، فالصورة الفنية المكثفة، واللقطة السريعة المؤثرة، واعتماد التكرار في الألفاظ والصور، والقوافي المترادفة والمتتالية والداخلية، ثم الحذف والبتر، والمعمارية الهندسية المسبقة والحدث النفسي، هي نفسها أهم ما يميز شعره منذ البدايات. لكن التطور الملموس في شعره الستيني هو الانفتاح الاجتماعي، لأن تجاربه وقتها لم تكن ذاتية، أوغنائية محضة، بل كان يتوصل إلى تصوير الواقع المرير من خلال ذاته. [٢] وهذه الخطوة ترفع من مكانته الشعرية، وتجعله صوتا مهما من أصوات القرن العشرين. وتجدر الإشارة هنا إلى أن شعر بلند ينتسب في جذره الحقيقي الأصيل، إلى المدرسة الواقعية مع كونه يتحلى بسمات رومانسية أصيلة.[٣] ورومانسيته ظلت على الدوام ممزوجة بالواقعية، ولم تكن فردية هروبية، فضلا عن أنه كان ينزع نحو "اللاشخصانية في العمل الفني، وهي الابتعاد عن التعبير المباشر والاتجاه إلى الموضوعية." [٤]

فكان يبتعد كثيرا عن ذاته، ويحاول ما استطاع استخدام غير صوت في قصيدته. وقد تجلت محاولاته للوصول إلى أكبر قدر من الموضوعية في ديوانه "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" الذي يقدم فيه تجربة شعرية متميزة، في الهروب من الذات، وتقديم الموضوعية بأوسع صورها، من خلال أبعاد قصيدته أو أصواتها الثلاثة.

---

[١]- علي عشري زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، دار الفصحى، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٢٤-٢٥.

[٢]- طراد الكبيسي، **شجر الغابة الحجري(كتابات في الشعر الجديد)**، مطبعة الشعب، بغداد، ١٩٧٥، ص٣٣٥.

[٣]- حسين مروة، **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي**، ط٣، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦، ص٩٨.

[٤]- خليل الموسى، **بنية القصيدة المعاصرة المتكاملة**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣، ص٧٤ - ٧٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" عنوان عام، يتألف من ثلاث قصائد، تستقل كل قصيدة بعنوان منفرد هي على النحو التالي: "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" و "مسيرة الخطايا السبع" و "نداء الخطايا السبع". وهذه الثلاث تشكل قصيدة واحدة طويلة. تمتاز بأنها جنس أدبي جديد، متعدد في تقنياته، متداخل في تشكيلاته، يختلف عن القصيدة التقليدية الغنائية، ويختلف، أيضا، عن القصيدة الدرامية القصيرة. إذ إنه يستعير تقنياته من الفنون الأخرى، ما يجعله قريبا من المسرحية الشعرية، ولكنه يختلف عنها.

ويحتاج الباحث أن يتوقف عند قضية الطول والقصر، لأنه ليس كل قصيدة طويلة "هي درامية بالضرورة, فليس الطول وحده ميزة للعطاء الدرامي، ويقودنا هذا إلى القول بأن صفتي الطول والقصر وحدهما ليستا كافيتين لمعرفة ما إذا كانت هذه القصيدة أو تلك ذات نزعة درامية أو لا."[1] فقد ظهرت تسميات كثيرة للقصائد المعاصرة، تعتمد الحجم مقياسا لها، فظهرت أسماء جديدة كالقصيدة الصاروخية، والقصيدة البرقية، والقصيدة القصيرة، والقصيدة الطويلة، والقصيدة المتكاملة. فليس مهما أن تطول القصيدة، ويكثر عدد أبياتها حتى تسمى قصيدة طويلة، بل المهم أن تكون محكمة البناء، وإن لم تطل، وهذا هو المقياس الفني المرجح على المقياس الكمي، الذي اتخذ في التفريق بين الشاعر الكبير والصغير. ويتفق الناقدان "ت. س. إليوت" و "كولردج" على أن طول القصيدة سبب مهم في تفاوت أجزائها، وأنه لا يمكن لقصيدة على شيء من الطول أن تكون كلها شعرا، فلا بد من وجود مقاطع قوية ومقاطع ضعيفة أشبه بالنثر، ولكي تصبح القصيدة كلا

---

[1]- محسن أطيمش، **دير الملاك: دراسة للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٢، ص٧٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

متناسقا، يجب أن يتم تناسب وتلاؤم بين الأجزاء الشعرية وغير الشعرية، وهذا لا يتم إلا بعد دراسة واختيار وترتيب هندسي، تتحقق من خلاله الوحدة الموسيقية الشاملة للقصيدة.[1]

أما الناقد الإنجليزي "هربرت ريد"- كما يرى علي الشرع- فقد جعل الفرق بين ماهية القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة مرهونا بالعلاقة القائمة بين الشكل والمحتوى حين يندمجان في عملية الخلق الأدبي. "فإذا كان التصور الفكري (أو العملية الذهنية في مراحل الخلق الشعري) محدودا بحيث يمكن احتواؤه بوحدة معمارية أو بشكل بيّن المعالم، كان الناتج قصيدة قصيرة." [2] "في حين عندما يكون المحتوى (الفكرة أو التصور الفكري) معقدا جدا لدرجة أن يلجأ العقل إلى تقسيمه على شكل سلسلة من الوحدات الجزئية، وذلك ليخضعه لترتيب ما من أجل استيعابه في إطار كلي، عندها يمكن القول إننا إزاء ما يسمى بالقصيدة الطويلة." [3]

إذن، يبدو أن تسمية القصيدة الطويلة ليس نابعا من طولها الكمي، وامتدادها على صفحات الورق فقط، بل توجد أسباب أخرى دعت النقاد إلى تسميتها بالقصيدة الطويلة، منها: امتداد فكرتها، إذ تقوم القصيدة على هيمنة فكرة رئيسية، غاية في التعميم والشمول، على أجزاء القصيدة، ترتبط معها مجموعة من الأفكار العنقودية، بخيوط خفية، لتشكل في النهاية، لحمة فكرية واحدة يشد بعضها بعضا، فالأفكار الصغيرة تتماسك مع بعضها لتدعم الفكرة الرئيسية، وبالمقابل

---

[1]- يوسف بكار، **بناء القصيدة العربية**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٩، ص٣٥٢.

[2]- علي الشرع، **بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، دراسة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٧، ص٥٤.

[3]- المصدر السابق، ص٥١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فإنها تستمد قوتها من الفكرة الرئيسية. ومن الجودة، ومن قدرة الشاعر على تشكيل القصيدة، بما استعار لها من الفنون الأخرى.[1]

وقصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" تنطبق عليها كل شروط القصيدة الدرامية الطويلة، إذ تتأتى دراميتها من خلال التعبير بالأصوات والأقنعة والحدث والصراع، وقد وظف فيها بلند بعض العناصر الغنائية كالجوقة (الكورس) والقافية، بصفتها أحد عناصر الشعرية الدرامية. والغنائية في هذه القصيدة غير مباشرة، وتخاطب الإحساس والعقل معا، وتعتمد الانقسام والتوتر والصراع والتصاعد حتى الذروة. أما بناؤها فقد كان نتيجة تصميم مسبق، وقد كان تأثير جواد سليم في هذا كبيرا. يقول بلند: "وعلمني صديقي جواد سليم – أيضا – كيف تبدأ القصيدة من التخطيط العام إلى الجزئيات. وقد ظلت هذه الشكلية طاغية على كل محاولاتي لحد الآن."[2] فقد بنى الحيدري هذه القصيدة بشكل حلزوني، تدور فيه القصيدة ثلاث دورات، أو ثلاث جولات صراعية بين أصواتها، تبدأ كل حلقة منها بمحاكمة للصوت الأول وتنتهي بإعلان نتيجة.

علاوة على ما سبق، فهي قصيدة صراع مرير متشابك، تتفاعل فيها الأصوات والعناصر تفاعلا عضويا بحيث يصعب الفصل بين عناصرها المشتجرة، وهي متصلة بالتراث الإنساني والتاريخ، وتستمد منهما أصواتها وأقنعتها، لكن بلند يوظف ما استعاره من التراث الملحمي توظيفا معاصرا، لذلك تبدو قصيدته مركبة، يتداخل فيها الزمن بين الماضي والحاضر واستشراف المستقبل، وتتلاقى فيها الأصالة والمعاصرة، والذات والموضوع، للتعبير عن تجربته الجديدة.

---

[1]– انظر: عزالدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط٥، المكتبة الأكاديمية، القاهرة.١٩٩٤، ص٢٣٧. انظر أيضا: علي الشرع، **بنية القصيدة القصيدرة في شعر أدونيس**، ص ص ٥١– ٥٤.

[2]– طراد الكبيسي، **شجر الغابة الحجري**، ص٣٣٢. تاريخ كلام الحيدري المشار إليه في المتن هو العام ١٩٧٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أولا: تقنية الأصوات الثلاثة

تعود بنا مسألة تعدد الأصوات في القصيدة إلى مسألة القصيدة الغنائية والقصيدة الدرامية. فالقصيدة الغنائية – كما بدا سابقا- أحادية الصوت تحمل فكرة بسيطة، مشحونة بعواطف الشاعر الذاتية. وأما القصيدة الدرامية، ففيها صوتان، يتوزعان بين ذات الشاعر وموضوعه. أما في قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" فمع أن القصيدة من النوع الدرامي إلا أن الأصوات تَتَعدد فيها لتصل إلى ثلاثة، وكل منها يحمل منظومة فكرية تختلف عن الأخرى. وقد كان الناقد والشاعر الإنجليزي "ت. س.إليوت" أول من نبه إلى هذه الأصوات، وهي على النحو التالي: "أولا، صوت الشاعر وهويتحدث إلى نفسه . أو لا يتحدث إلى أحد، والثاني صوت الشاعر يتحدث إلى جمهور، صغيرا كان أم كبيرا ، أما الثالث فهو صوت الشاعر وهو يحاول خلق شخصية درامية تتحدث بالنظم، صوته لا عندما يقول ما يستطيع هو شخصيا أن يقول، بل ما يستطيع فحسب أن يقول في حدود شخصية وهمية تخاطب أخرى وهمية." [1]

وأصوات "ت. س. إليوت" هذه تشكل الدعامات الأساسية التي تقوم عليها قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، والأصوات الثلاثة هي القسم الخارجي من المنظومة الحوارية التي بنى عليها الحيدري هذه القصيدة، وتظهر على شكل هيئة محكمة، فوق خشبة مسرح، في قاعة مغلقة، لتحاكم بعضها بعضا، فكل منها متهم، وكل منها قاض. وخشبة المسرح هذه تقنية شعرية جديدة مستعارة من الفن المسرحي. والجدير بالذكر أن المسرح الذي يقف عليه أصحاب الأصوات وهمي متخيل، يختلف عن المسرح الحقيقي، فلا ستائر ولا مدرجات ولا جمهور. إنما "مسرحه الإنسان الواحد،

---

[1]– ت. س. إليوت، **مقالات في النقد الأدبي**، تر: لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دت، ص٦١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عبر نزوعه الداخلي، وعبر تمزقه مع الخارج وعبر تكوينه لخلفيته الذهنية مبدئية كانت، أو دينية أو فلسفية." [1]

ثم إنّ هذه الأصوات، وإن كانت تنطلق من بؤرة واحدة، إلا أن كلا منها يمثل بعدا مختلفا عن الآخر، فالصوت الأول يمثل "علاقة الإنسان بذاته، والصوت الثاني علاقة الإنسان بالموضوع، والصوت الثالث علاقة الإنسان بالمطلق." [2] ومن خلال هذه الأصوات يتجسد التصدع، وتتولد المأساوية من إرادة مزدوجة تتأرجح بين الانفصام والالتئام، حيث يتداخل العنف الرافض في صورة قتل الأب الأوديبية، والحنين إلى الالتئام بالتشبث بالمجتمع وتقاليده، من خلال استحضار لاهث صاخب لتجليات الوجوه الثلاثة وكل منها يحاكم الآخر. [3] وقد تكشفت أبعاد الأصوات الثلاثة في القصيدة على النحو التالي:

أولا- الصوت الأول: صوت لا يستطيع أي باحث أن يعبر عنه كما تعبر عنه الصورة، بكافة أبعادها: "**خيط من الدماء بين الجرح والسكين**"، فهو صوت الحقيقة الضائعة، صوت يبحث "عن راحة البال...sophrosyne"،[4] صوت يتشرذم بين الثورة والقنوط، صوت الإنسان الذي يعاني منذ الأزل، في بحثه عن حقيقة الوجود الإنساني، وهو مفعم بالحركة، لا ينام، ولا يدع غيره ينام، ثائر لا يخاف، مخالف لعصره. لذلك، يوصف بالمجنون تارة، وبالملعون تارة أخرى. يُخشى أن ينفث سمومه في أفكار الآخرين، فتصيبها حُمّى التفكير، والبحث عن الحقيقة، أو مواجهتها إذا لزم الأمر.

---

[1]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٦٦.

[2]- المصدر السابق، ص٤٦٦.

[3]- خالدة سعيد في: بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٦٢.

[4]- "sophrosyne" كلمة تعني "سلامة العقل"، أوما يمكن أن يسمى "راحة البال"، وبذرة هذا المعنى تبدأ عند هوميروس بما يسميه التوقير، وقد تطور هذا المعنى في الثقافة الإغريقية إلى ضبط النفس وطاعة القانون، سواء أكان قانون دولة أم قانون المبدأ الداخلي للإنسان. عز الدين إسماعيل، **قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر**، دار الفكر العربي، ١٩٨٠، ص٧٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تخرج صرخات هذا الصوت من مكمن صراعه: القوة والإرادة والقدرة على التجاوز. فهو من سنين يصرخ بلا كلل أو ملل، في وادٍ غير ذي مجيب به أو صدى، و في نفس الوقت، هو ضعيف يتأرجح "بين السقوط في اليأس وبين الثورة، بين الخيبة والتفاؤل، بين الحلم والواقع."[1] يقول:

"يا كلّكم
ياغيبةَ الحاضرين
يا أنتمُ المارون كل لحظة ببيتي المنكفئ
الأضواءِ
والحاملون ليلِي الثّقيلَ في صمتكم المرائي
أنا .. هنا .. أموت من سنين
أزحف من سنين
خيطا من الدّماء بين الجرح والسكين." [2]

ولا شك بأن هذا الصوت أقرب الأصوات إلى ذات الشاعر، وهو في بحثه عن الحقيقة، وفي دعوته للثورة، لا يستطيع إخفاء أبعاده الثورية، ومضامينه السياسية. وكأن الحيدري عاتب على الكل (الجمهور)، أو المجتمع، الحاضر النائم، المؤمن بقدره، والمتوكل على ولي أمره، المستسلم تحت نير إبليسه الموجِّه له كيف يشاء. يقول:

"ومشيت دروب النّاس
لملمت خطاهم
لملمت رؤاهم
ما يسقط منهم في رقمٍ أو حرف
فعلمت ،
بأن السّراق هم الوجه الآخر للحرّاس
وعلمت بأني بين الناس

---

[1]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٦٦.

[2]- المصدر السابق، ص٤٧٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وجهان لهذا العبدِ

وذاك النحاسْ .

وعلمت بأنّي في الجبل الشّامخ حدبة كهف

فكبرت على ضعفي

ما هُنتُ

ولا شئت

ولا كنتُ .

إلاّ الموت النّاظر في حدِّ السّيف

والمقت المترصد في الجوع

وفي الخوف

فاعتقني يا زمن النّزف

أنزل إبليسك عن كتفي

سأدكّ جبالهمُ

سأهد كهوفهمُ

سأوقظ في موتهمُ حتفي." [1]

ثانيا- الصوت الثاني: يظهر هذا الصوت جليا من خلال تضاده الكلي مع الصوت الأول، وكل ما ذُكر من صفات للصوت الأول تجده مقلوبا في مرآة الصوت الثاني. فهو صوت اللامبالاة والضعف والخنوع والراحة والاستسلام والتسليم. فقد آثر أن ينام ساكنا في زنزانته، ولا يزعج سجانه بهمسة، خوفا من عقابه. علاوة على ذلك، فهو يمتلك شجاعة لا مثيل لها في قمع الصوت الأول، وشل خطاه. يقول:

"- نم أيها المجنونْ

- نم أيها اللعينْ

قد تعب الصّدى ، وانغلق المدى

على صراخك الحزينْ

واستيقظ السّجان في السّجينْ

---

[1]- بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص٥١٦-٥١٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- نم أيها المجنون

نريد أن ننامْ

نريد أن يعتقنا الظلامْ." [1]

فقد استقى الحيدري هذا الصوت – كما أشار هو نفسه في مقدمة ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" – من خلال علاقته مع الموضوع ضمن وجوه سبعة، كناية عن الخطايا السبع المميتة أو الوجوه السبعة،[2] التي تشكل حدود السجن للفرد في ذاته. "لأننا في الخارج نسقط في التملق، ونسقط في الخوف من الزمن، ونسقط في رعب المكان، ونسقط في المجاملة،" إلى غير ذلك من الوجوه التي تمنعنا من تجاوز المرحلة، وصنع المستقبل بوجه جديد.[3]

وقد وزعت هذه الوجوه السبعة على شكل أناس نائمين في سجن ذاتي، يخافون من اليقظة، أو من أي صوت قد يؤدي إليها، أي أن رغبتهم في الاستمرار في الحياة، وخوفهم من المستقبل، ومن دفع أثمان التغيير، دفع بهم إلى نوع من التطبع على خلق زمن خاص بهم، و

---

[1]–بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٧٥–٤٧٦.

[2]– **الخطايا السبع المميتة**: مجموعة من الخطايا وضعتها الكنيسة الكاثوليكية في العهد الروماني، من أجل بسط سيطرتها على المجتمع الأوروبي الذي كان يمر بمرحلة سيئة من الفساد والانحطاط الأخلاقي. وهذه الخطايا لم توضع كلها معا في وقت واحد، بل شرعت على فترات مختلفة من الزمن، فقد أُخذ بعضها من أرسطو الذي قسم خطايا الإنسان إلى ثلاث خطايا، وهي: النهم والانقياد إلى الشهوة في مختلف أشكالها، والبهيمية التي تجعل المرء منافيا لأعراف الطبيعة، والمكر الذي يشمل كافة صنوف المخاتلة والخداع والغش. وقد قررت الكنيسة إقرار سبع خطايا، ومعاقبة فاعلها بالإعدام شنقا في ميدان عام، أمام جموع غفيرة من الشعب، حتى يكون عبرة لمن يعتبر. وقد سارت هذه الأحكام على جميع طوائف المجتمع. وقد تحدث عنها الشاعر الإيطالي دانتي إليجيري في كتابه: "الكوميديا الإلهية"، وسخر من الكنيسة وظلمها، وشبهها بأنها عربة يجرها وحش له سبعة رؤوس وهي تلك الخطايا، وتتلخص الخطايا السبع في: الغرور، والحسد، والشراهة، والغلمة، والغضب، والكسل، والطمع. أي "الحالات الممقوتة في بلاط السماء" كما سماها دانتي. انظر: مقدمة المترجم كاظم جواد في: دانتي إليجيري، **الكوميديا الإلهية**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢، ص ص٤٥– ٤٦. أنظر أيضا: عزالدين إسماعيل، **قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر**، ص٤١.

[3]– بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٦٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بعاداتهم وتقاليدهم وموروثاتهم وأنظمتهم المنزهة. لذلك، فإنهم يئدون أي ولادة لمستقبل جديد، لأنهم عاجزون عن الخروج من بوتقة الحاضر.[1]

ثالثا- الصوت الثالث: صوت المطلق، ويتمثل "بالخلفية الذهنية التي تتكون عند الفرد وتكون مذهبيته والتي قد تفسره إلى حد ما، إلا أنها لا تستطيع أن تبرره تبريرا مطلقا، فثمة تمزق بين هذه الخلفية وبين التحرك اليومي للحياة."[2] فحين فشل الصوت الأول في الالتحام مع الصوت الثاني، وعجز عن تحقيق مراده، بضم الجماهير الأرضية إلى صف الثورة، وتغيير الواقع المرير، وتجاوز المرحلة، وصناعة المستقبل المشرق، توجه إلى الصوت الثالث، إلى المطلق، أو الوجود، يطلب العدل. وقد استعار الحيدري تقنية جديدة مستعارة من فن الملحمة، وهي (الكورس اليوناني) أو (الجوقة)، للتعبير عن هذا الصوت، إذ تتوزع الجوقات على ثلاثة أدوار. هي:

أ – جوقة رجالية، تصب جام غضبها على الصوت الأول، وتطالب بإنزال أشد العقوبة به:

"اللّهُم . . . اسمعنا
لا عذر لهذا الإنسانْ
سدت أذناه فلم يبصرك وراء الصلبانْ . . .
أجل يا ربّ
جحدت شفتاه عطاياك فكان الخاسر في
النكران
وكان . . . وكان . . . وكانْ
لا عذر لهذا الإنسانْ
فلقد شفناه
ورأينا خنجره الغائر في قلب أبيه
وسمعنا دم ذاك المظلومْ
ينعب مثل البومْ

---

[1]- بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص٤٧١.

[2]- المصدر السابق، ص٤٦٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يسأل عنك وفيك." [1]

ب- جوقة نسائية، تطلب الرحمة والمغفرة، وتتوسل من أجل الصوت الأول، وتلتمس له كل العذر:

"باسمك ولد
وباسمك استشهد في أزمنة الضيق
يوم أن عرفك في الحر المطلقْ
ويوم أن عرف نفسه في العبد الموثق
رغب فيك
ورغب عنك
فكان أن ثار بك عليك ، فقُتل ،
فاستشهد." [2]

ج- الجوقة المشتركة، وهي جوقة محايدة في موقفها من الصوت الأول، تسهم في نمو الحدث، وتوسّع من آفاق الصراع في القصيدة، إذ من خلال دورها يتسنى للمتلقي سماع قول المدعي والمدَّعى عليه وصوت ثالث يعلق على الأحداث، ويلتزم موقف الحياد:

"ربنا ... ربنا ... ربنا
تعلم أننا لسنا من هؤلاء ولا من هؤلاء
وأنّنا وجهك في الرّجاء
وأمرك في البقاء
فلا تأخذنَّ الرّائي بجريرة ما رأى
ولا السّامعَ بجريرة ما سمع
فبالأذن التي أعطيت سمعنا
وبالعين التي وهبت رأينا والعين لا تشبع
من النّظر
والأذن لا تمتلئ من السّمع

---

[1]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٩٦- ٤٩٧.

[2]- المصدر السابق، ص٤٧٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويمشيئتك القائمة على الحق ..

نقول الحق."[1]

إن هذه الأصوات الثلاثة في انقسامها وتعددها، واختلاف أبعادها، ومواقفها الفكرية، من أهم الوسائل الدرامية التي تلعب دورا كبيرا في بناء الحدث الدرامي وتصعيده، نحو الذروة، سواء أكانت هذه الأصوات مشاركة في الأحداث، أم مفسرة لها، فهذه الأصوات إذ تتعدد وتتقاطع، تسهم جميعا في النهوض بكثافة الحركة الدرامية، وإكمال زواياها وظلالها، للوصول بها إلى أكبر تأثير درامي ممكن. [2]

ثانيا: تقنية الحركة

إذا كانت الدراما – كما يرى عز الدين اسماعيل– تعني الصراع وفي الوقت نفسه تعني الحركة، أي "الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة"[3] ، فإن ذلك يعني أنه لا يمكن أن تقوم عملية درامية على مشهد ثابت، و يعني أيضا أن الحركة هي ما يصنع الدراما، ويحول الموقف العادي إلى موقف درامي، من خلال استحضارها الموقف والموقف المضاد له. لذلك فإن الشاعر الدرامي يعمل دائما على تحريك المشاهد والتلاعب بها بين الصعود والهبوط، والقبول والرفض، بين القوة والضعف، بين الحضور والغيبة، وكذلك الإتيان بها من زوايا مختلفة، بغية إثارة المشاهد الدرامية.

---

(1)– بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٧٦.

(2)– انظر: علي جعفر العلاق، "البنية الدرامية في القصيدة الحديثة"، ص٤١.

(3)– عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص٢٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن الحركة عنصر تقني أساسي في قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" فهي بمثابة الوسيط الدرامي الذي يحرك أجزاء المنظومة الحوارية، المتمثلة بالحوار الخارجي بين أصواتها الثلاثة، والحوار الداخلي "المونولوج" داخل الصوت الأول. فهي تظهر المونولوج بعفوية، من خلال التعاقب السريع بين الأصوات الداخلية، أو المباشرة في إطلاق الصوت والصوت المقابل من نفس البؤرة. يقول بلند :

"كما تشائين اصرخي:
كذبتم . . . لم يكذبوا
لم يصلبوا الحق وإن قد صلبوا
مسيحنا." [1]

والحركة، أيضا، كفيلة بتحويل الصور العادية إلى صور درامية من خلال الجمع بين صورتين أو مشهدين، واحد من داخل الصوت والآخر من خارجه، فهي بذلك بمثابة آلة العرض السينمائي، التي تحرك المشاهد أمامنا، فترينا الصورة والصورة المقابلة بنوع من التلقائية. وتظهر الحركة بشكل لافت للنظر في عدة مواطن من القصيدة. لننظر إلى تحرك الصورة الدرامية في المقاطع التالية :

"رينا . . . رينا . . . رينا (مشهد)
إن تقبله شهيداً من أجلك في الحق ، اقبلهم
في القتل طريقا للحق
. . . .
بأي شيء تحلمين الآن يا مسالك الرّماد (مشهد جديد)
أي رؤى قد صيرت عينيك أرض الله والميعاد
فامتدتا دربين أخضرين. (مشهد جديد)
وكنت (مشهد جديد)
كل الأرض ،

---

[1]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٩١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كل الجنة السّمحاء في الدّربين

طوبَى لكم (مشهد جديد)

ما أرحبَ السّماء بين غمضتي جفنيْ.

ما أبخس الجنة إذ نبتاعها بالدِّين

نامي إذنْ (مشهد جديد)

فاللّيل في مسالك الرّمادْ

يصير أرض الله والميعادْ. [1]

فلا شك أن التقابل بين الصور الطبيعية والأحلام الذاتية والتنقل من مشهد إلى مشهد آخر بهذه الكثافة والسرعة قد أثرى اللوحة الدرامية، وساهم في بناء المفارقة الشعرية، وعمق فينا ما يكفي من دلالات الشعور بالضياع والتمزق والتوزع التي يعيشها الشاعر، فالحيدري يعمد في المقطع السابق إلى تحريك أكبر عدد من الصور أو المشاهد في أقل مساحة "زمكانية" من النص.

ثم إن دور الحركة لا يقف عند تحريك العناصر الدرامية الشعرية في القصيدة، إنما ينتقل ليكون محركا للبنية السردية أيضا، ويعمل على مدها بطاقة درامية كبيرة، ويبعدها عن الرتابة أو الملل. يقول:

"ساعة أن ولد في الرّغبة

نسيك في الوعد القائم في النّار

وفي القار وفي

الرّهبه

فتيبس ثدياها (مشهد جديد)

جفت شفتاه على ثدييها

سأل عنها فيهم (مشهد جديد)

وتساءل عنها فيهم

وتساءل عن وجه أبيه ليعرف قاتل أمه

صرخوا في وجهه : (مشهد جديد)

---

[1]- المقاطع الشعرية من: بلند الحيدري **الأعمال الكاملة**، ص٤٩٠-٤٩١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ما اسمك ... ما اسمك ... ؟ من لا اسم له

لا أمَّ له.

من لا اسم له نكرته أبوته

- اعطوني اسماً لأصير به حبكم في الأرض

لأصير به وعدَ محبةْ

قالوا له : أسماؤنا صلباننا

نتعذب فيها ...

نحلم فيها ...

وسيعرفنا الرّب بها يوم الدينونه

لن نعطيها ما لم نعرف وجهك في القاتل

أو وجهك ،

في المقتول." [1]

ثالثا: تقنية القناع الدرامي

ثمة خاصية مهمة درج عليها الشعراء العرب في العصر الحديث، وهي كثرة استخدام الأساطير والرموز الدينية والقصص الموروثة من حضارات الشرق والإغريق، بالإضافة إلى الرموز العبرانية والمسيحية والإسلامية، وكذلك أساطير العرب الجاهليين. وحين بدأ الشعراء يستخدمون هذه الرموز والأساطير لم يستخدموها ليعبروا عن تجربة دينية، بل لينقلوا معاناتهم الذهنية والجسدية. فالغاية الأساسية من هذه الرموز هي تجسيد الحالة النفسية للشاعر، الذي أصبح يحس بأنه مضطهد وغريب في مجتمعه، لأن جهوده لإصلاح الوضع السياسي والاجتماعي ضاعت سدى، ولهذا فإن معظم الرموز المستخدمة هي رموز مأساوية، كسيزيف، وتموز، وأوديب، والفنيق،

---

[1]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ص٤٨٧-٤٨٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإيزيس، وأوزوريس، وغيرها. [1] وقد اختار الشعراء من هذه الأساطير ما يخدم غرضهم المعاصر، في حياتهم الجديدة، بكل تطلعاتها وتناقضاتها، السياسية والاجتماعية، ولم يهمهم أن ينقلوا الأساطير بكل تفصيلاتها وأسمائها إلى قصائدهم، لأنهم، فقط، كانوا بحاجة ملحة إلى توسيع طاقات التعبير، التي تعينهم على الدخول في فضاءات جديدة، لم يلتفت إليها الشعراء العرب في القرون الماضية. [2]

إن اتكاء الشعراء على الرمز والأسطورة أمد أعمالهم بمنحى درامي جديد، ساهم في توسيع فضاء قصائدهم وأمدهم أيضا ببعد إنساني عميق، وقد تعددت أنماط استخدام الشخصية الأسطورية، و "تنوعت ما بين استخدامها عنصرا في صورة جزئية عابرة، واستخدامها كمقابل تراثي موضوعي لبعد من أبعاد تجربة متعددة الأبعاد، تشتمل عليها قصيدة واحدة، واستخدامها إطارا كليا لقصيدة، بحيث تكون الشخصية محور القصيدة الذي تدور حوله كل عناصرها ومكوناتها الأخرى، واستخدامها عنوانا على مرحلة كاملة من مراحل حياة شاعر، سواء كانت مرحلة فكرية أو عاطفية."[3]

ومن أنماط استخدامهم الشخصيات والرموز الأسطورية، كمحور أساس من محاور القصيدة، كان القناع الدرامي، وهو تقنية متقدمة، من تقنيات عديدة، استخدمها الشعراء المعاصرون. ففي قصيدة الخمسينات وقع الشعراء في مأزق استحضار الأساطير والرموز

---

[1] – صموئيل موريه، **أثر التيارات الفكرية والشعرية الغربية في الشعر العربي الحديث**، تر: سعد مصلوح وشفيع سيد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٢٩٨- ٣٠٤.

[2] – جبرا إبراهيم جبرا، "من المرجعية الغربية إلى المرجعية العربية: الأسطورة وتحولاتها في القصيدة العربية" في: **"المؤثرات في الشعر العربي المعاصر"**، تحرير: فخري صالح، ط١، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥، ص٣٥.

[3] – علي عشري زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ١٩٧٩، ص ٢٧٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التاريخية وتكديسها، دون أن يتمكنوا من توظيفها بشكل فعال. أما في قصيدة السبعينات، فقد كان القناع الدرامي ثمرة خبرة ومراس في كيفية تفعيل الأساطير وتوظيفها كبنية في العمل الفني.

والقناع في إطاره العام تقنية فنية مرتبطة بفن المحاكاة. ومن الراجح، أنها ظهرت عندما بدأ الإنسان في متابعة الظواهر الكونية حوله، وإدراك خصائصها وميزاتها. لذلك أخذ في تقليدها، وتقمص شكلها ودورها، لأنه كان يعتقد أن لها صلة بالقوى الخارقة. ففي الحضارة الفرعونية، والحضارة اليونانية والرومانية من بعدها، وحتى في المسرح الآسيوي الفانتازي، كانت الأقنعة ودهانات الوجه بالألوان الصاخبة جزءا أساسيا من حضاراتهم. وليس عجيبا أن بعض القبائل البدائية مازالت إلى يومنا هذا تلون وجوه أفرادها في المناسبات والاحتفالات المختلفة. [1]

أما في حقل الدراما الشعرية الحديث، فقد ظهر نوع جديد من الأقنعة، هو القناع الدرامي، وهو "حالة من التماهي أو التلبس بشخصية أخرى، تختفي فيها شخصية الشاعر، وتنطق من خلال النص بدلا منه." [2] حيث يقوم الشاعر باختيار شخصية تاريخية أو أسطورية، قادرة بما ارتبط بها من دلالات ومواقف، أن تضيء تجربته المعاصرة، وإنطاقها نيابة عنه لتعبر عن الموقف الذي يبتغي أن يقدمه للمتلقين. [3] فيقوم بالاختباء وراءها، ونفخ الروح فيها مرة أخرى، ومن ثم يمنحها الفرصة كي تنوب عنه في التعبير عن موقفه من أحداث عصرنا. [4]

وما يهمنا في هذا المجال هو كيفية توظيف القناع الرمزي والأسطوري في تشكيل القصيدة تشكيلا بنائيا، وفي نموها عضويا، وذلك عن طريق استخدامه في البناء الداخلي. أي استلهام الأسطورة، أو تقمص الشخصية تقمصا كليا، حين يتخذها الشاعر قناعا ليعبر به عن تجربته

---

(١)- أحمد إبراهيم، **الدراما والفرجة المسرحية**، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٦، ص٧٧.

(٢)- سامح الرواشدة، **القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق**، ط١، جامعة مؤتة، الكرك، ١٩٩٥، ص١٠.

(٣)- المصدر السابق، ص٧.

(٤)- المصدر السابق، ص١٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المعاصرة. "فتغدو الأسطورة رمزا تراثيا يتكئ عليه الشاعر للتعبير، تعبيرا غير مباشر، عن إحساساته، ويحاكي الشاعر الفعل الأسطوري، لا ماضيه الاعتقادي."[1]

وقد رأى بلند الحيدري أن ثمة شخصية تاريخية وأسطورية، تصلح للتعبير عن محنته الاجتماعية والسياسية، وهي شخصية الملك "أوديب"، وذلك لسماتها القابلة للدخول في غير زمنها، ولكونها تعِينه على أن يعبِّر عما في داخله من أفكار. فالشخصية الأسطورية – كما يرى سامح الرواشدة – ذات سمة دالة، تحمل من السمات ما يمكنها لأن تكون شاهدا أو مؤشرا على تجربة الشاعر المعاصرة، وتتوفر فيها سمات الحداثة المتجددة، فهي قادرة بملامحها على أن تحمل أبعاد تجربة الشاعر.[2] لذلك عمد الحيدري إلى إعطائها الدور الأبرز في قصيدته "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، كي تشكل بما تختزنه من دلالات تاريخية متراكمة عبر القرون، وما يضيفه إليها من مضامينه الخاصة، المحور الرئيس في القصيدة، وهو صوتها الأول.

إن شخصية "أوديب" لسوفوكليس "ليست مجرد عمل فني كبير لشاعر عظيم، وليست كذلك شخصية كلاسيكية تمثل العصر الذي نشأت فيه وحسب، بل إن "أوديب"، إلى جانب ذلك، هو واحد من سلسة طويلة من أبطال التراجيديات الذين يعدون رمزا لطموح الإنسان ويأسه، وتصويرا لموقف الإنسان الحقيقي، ومكانه في العالم."[3]

---

(1)– خليل الموسى، **بنية القصيدة المعاصرة المتكاملة**، دط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣، ص١٩.

(2)– انظر: سامح الرواشدة، **القناع في الشعر العربي الحديث**، ص١٢ – ١٣.

(3) – محمد زكي العشماوي، **دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن**، ص١١٠.

* لقد حظيت أسطورة "أوديب ملكا" (٤٣٥، ٤٢٥ ق.م)، قديما وحديثا، باهتمام كبير، فقد وظفها عدد غير قليل من المؤلفين للمسرح، والمشتغلين بالدراسات المسرحية، وعلى مستوى الفن عالميا. وفي أدبنا العربي، نجد أن هذه الأسطورة قد اعتمد عليها كتاب كثيرون، منهم: توفيق الحكيم في "الملك أوديب"، ثم على أحمد باكثير في " مأساة أوديب"، ثم علي سالم في " كوميديا أوديب أو أنت اللي قتلت الوحش". أنظر: سعد أبو الرضا، **التعبير الدرامي، دراسة نصية كيف تكتب المسرحية**، ط١، شركة عكاظ للنسر والتوزيع، بريدة، ١٩٨٣، ص ٦٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويتضح من خلال استحضار الحيدري لشخصية الملك "أوديب" حقيقة، هي أن مشاكل الإنسان الجوهرية هي هي، لا تتغير بتغير الأزمان. فمثلا، مشاكل القدر كالحب أو الحرب أو التأزمات النفسية والاجتماعية والاقتصادية إنما تعد مشاكل أزلية أبدية، ترافق الإنسان ما دامت قدمه تدب على الأرض، وهي إن اختلفت شكلا ومضمونا، فهذا لا يغير في الأمر شيئا.[1] وإن أوديب سوفوكليس يتكرر في كل زمان ومكان، وهو مادة خام يستطيع كل فنان تشكيلها والإفادة منها.

أما "أوديب" في "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" فقد انتهى زمنه الأسطوري، وبدأ صراعه مع الزمن الجديد، بحلة فكرية جديدة، فالحيدري يبدأ حيث انتهى سوفوكليس. فإذا كانت أقدار "أبولون" حكمت على "أوديب" باللعنة والغربة والنفي والظلمة، فإن الحيدري يقدم استئنافا لهذا الحكم الجائر، في محكمة جديدة، بقوانين القرن العشرين، علّها تنصف أوديبه.

لقد كان آخر حديث أوديب في "ثيبة": "نعم. أبولون- أيها الصديق- هو مصدر آلامي التي لا تطاق، ولكن لم يفقأ عينَيَّ إلا أنا وحدي، أنا الشقي، لماذا كان علي أن أبصر، بعد أن قضى علي ألا أرى شيئا يجلوه النظر."[2] من هنا، من الظلمة، يظهر أوديب سوفوكليس، في أوديب الحيدري ليبدأ حياته الجديدة بقوله:

"أنا .. هنا .. أموت من سنين
أزحف من سنين
خيطا من الدّماء بين الجرح والسكين." [3]

---

[1] – انظر: سعد عبد العزيز، **الأسطورة والدراما**، دم، ١٩٧٠، ص٣.

[2] – طه حسين، **من الأدب التمثيلي اليوناني**، ص ٢٤٦.

[3]– بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٧٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والحقيقة أن بلند الحيدري في قصيدته لا يتورط في سوء تَمَثُّل الأسطورة واستحضارها، كما

فعل في بداياته الشعرية، كقصيدة "سميرأميس" التي تطرق إليها البحث سابقا. علاوة على ذلك، يبدو أن "أوديب" كان هاجسا يطارد الحيدري منذ سنين، وأن شعوره بالظلم والخيبة، والعيش في الغربة، وصراعه الاجتماعي والفكري مع القدر، كان يقربه من شخص "أوديب"، أكثر فأكثر. لذلك نجد أن الحيدري استخدم أسطورة "أوديب" في عدة قصائد، وألح عليها أكثر من غيرها من الأساطير، وقد تعرض البحث، سابقا، إلى قصيدة له باسم: "أوديب"، وذكر أنها شكلت نواة مبدئية، قامت عليها قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة".

أما الاستخدام الأسطوري في "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" فقد جاء بشكل فني مختلف، عن قصائد الشاعر السابقة، وعما درج عليه الشعراء من تقنيات متقدمة لتوظيف الأسطورة، فالحيدري لا يذكر اسم أوديب أو قصته، ولا يجعله معادله الموضوعي، لكنه يستخدم شيئا من لوازمه، وهي فكرة قتل الأب. وهو في فعله هذا، يستخدم القناع التراجيدي، ويختبئ وراءه، وإن خالف شعراء عصره، الذين نصوا على من تقنعوا بهم، رغبة منهم في الالتصاق بهذه الشخصيات، والاستفادة مما تختزنه من جاذبية وتأثير، كأدونيس الذي تقنع بعبد الرحمن الداخل، والبياتي حين تقنع بوضاح اليمن، وصلاح عبد الصبور الذي تقنع بالحلاج، والفيتوري الذي تقنع بدبشليم، وغيرهم. يقول بلند:

"يا رب
قتل الأب.
أكبر من كل خطاياهم ، السبع .
يا ربّ." [1]

ومن لوازم شخصية "أوديب" الأسطورية، أيضا، أنه لم يكن له اسم، لأن "أوديب" لقب و"معناه ذو القدمين المتورمين." [1] وكذلك يظهر الصوت الأول عند الحيدري بلا اسم. يقول:

---

[1]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٩٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

" ولأنّي لم أحمل اسما

لم أعرف من كانت لي أمًّا

صيرتُ حليب الثّدي اليابس سُمّا

متُّ به يومًا

عشتُ به يومًا

وكَبرت سؤالاً . . ما اسمي . . ؟

من كان أبي . . ؟

يا ناس هبوني اسما." (٢)

ويقول، أيضا، وقوله مستل من قول "أوديب" اليائس في آخر عهده بثيبة، حين فقأ عينيه، وهم بالرحيل:

"أصبحت قمامة زبل لا تعد . . .

ورغيفا نتناً في كفي طفل جائع

وبكيت هنا

وبكيت هناك

وتسكعت هنا

وتسكعت هناك.

أبحث عن نفسي في عنوان ضائع." (٣)

لكن فكرة قتل الأب، التي حاكها سوفوكليس في القرن الخامس قبل الميلاد، وظلت تشغل الناس إلى يومنا هذا، وأثارت اختلافهم وشجونهم، وجعلتهم يغرقون في صراع درامي، وهم يتساءلون أكان أوديب ضحية للأقدار المحتومة؟ أم أن سبب مأساته يكمن في سقطاته وإلحاحه؟ كانت تتحدث عن قتل حقيقي للأب على يد أحد أبنائه. وقد تكررت هذه الفكرة، حديثا، في رواية

---

(١)- طه حسين، من الأدب التمثيلي اليوناني، ص٢٣٤.

(٢) – بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص٤٩٩.

(٣) – بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص٥٠١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الكاتب الروسي "دوستويفسكي" (الإخوة كارامازوف)، وفيها يتهم الابن الأكبر "ديمتري" بقتل والده "فيدور بابلوفتش"، ويحكم عليه، ظلما، بالأشغال الشاقة المؤبدة. وبلند الحيدري يستفيد من الأبعاد الفلسفية الجديدة التي وضعها "دوستويفسكي"، ويؤكد ذلك من خلال استخدامه لمقولة دوستويفسكي: " حذار .. حذار .. فإن قتل الأب أكبر جريمة في التاريخ"[1] كمفتاح لقصيدته، وهو بذلك يستفيد من الأبعاد الفكرية، القديمة والحديثة، التي صاغها كل من سوفوكليس و ديستويفسكي.

وفي الجانب الآخر، فإن بلند الحيدري أخذ يُحمّل الفكرة أبعادا رمزية جديدة. ففكرة قتل الأب في "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" تحمل دلالات مختلفة، وإن كانت رائحة أوديب تفوح من صوتها الأول، إلا أنه صوت مخادع، يظهر خلاف ما يبطن، ويحمل في ثناياه دلالات مختلفة كليا، عن جريمة قتل الأب فيزيائيا، لأن الجريمة في "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" لم تقع فعلا، كما أشار الحيدري نفسه. [2] وإنه كان يرمي من طرحه لها إلى مفهوم عصري، وهو التجاوز، أي الخروج من الوضع الراهن لصناعة مستقبل جديد مشرق، أوهي رسالة اجتماعية للأمة كلها بعد سلسلة الهزائم، التي حاقت بها على أيدي الأعداء ما بعد نكسة عام ١٩٦٧. يقول:

" – **أقتلت أباك ... ؟!**
– **أقتلت أباك .. قت .. ؟!**
– **تُ أبي.**" [3]

ومع ما في هذا الصوت الجديد من يأس، فإنه لا يحتمل تلك الجبرية القاسية، التي فرضها "أبولون" على "أوديب"، فقد عاش الصوت في السجن طويلا، وأصابه السأم، وحان خروجه، فعليه نفض الأتربة، والتسلح برؤية عصرية، تقاوم الذل والخنوع والاستسلام، بالرغم من الظلمة والهزيمة.

---

[1]– بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٧٣.

[2]– المصدر السابق، ص٤٦٩.

[3]– بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٨٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لذلك يظهر "أوديب" في "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" بصوت هجومي، فلم يعد ذلك الشخص الطيب، المستسلم للأقدار. إنه أوديب شرس، كافر بكل ما أصابه، وبكل الخطايا. يقول:

"كررت
ألف مرة
بأننا زائفون . . . . . زائفة أيامنا
وزائف إلهنا ،
وأن ثقب بابنا ،
ليس له مفتاح
وأنه
ما حبلت شمس به ولا زنت رياح
وإنه ما كانْ
إلا طريق الموت والنسيانْ." [1]

ومن الرؤى الجديدة التي سلح بها الحيدري أوديبه فلسفة الحق، ونسبيته، إذ لم تعد القضية قضية أقدار محتومة، أو قضية وجود بحتة، فالقضية أصبحت بين أخذ ورد، وأصبحت الوجودية تتفاعل مع غيرها من الأفكار، تختلف عن تلك الوجودية الجهنمية التي ابتدأ بها الحيدري مسيرته الشعرية في ديوانه "خفقة الطين"، فالوجودية في "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" لا تنطلق من فلسفة الوجود وحدها، إنما تناقش مسألة نسبية الحق كما طرحها "هيجل".[2] وسوف يتناول البحث هذه القضية في فصله الأخير.

إن القناع الدرامي في هذه القصيدة يتلون بعدة ألوان، فالحيدري يجمع فيه بين عدة أصوات فلسفية متضادة، هي صوت أوديب اليائس المستسلم للأقدار، وصوت تموز بما يحمل من خصب

---

[1]- المصدر السابق، ص٥١١.

[2]- انظر: بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٧٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وخير للحياة وأمل، وواقعية "دوستويفسكي" النبوئية "[1] أو "الانسجام العالمي القادم."[2] وكأن الحيدري، على أرض الواقع، سئم غربته وسجنه، وسئم حتى أوديب الرابض في أحشائه، وسئم الأنظمة التسلطية المهزومة وتحول من الوجودي اليائس إلى التموزي الثوري. يقول:

"رينا . . . رينا . . . رينا
شاهدنا شيئًا لم نفهمه ... ورأينا حقاً لم
ندركه.
وجه امرأة محفوراً في جبل قرب المفرقْ
ورأينا في عينيها نبعي ماء
قمراً
ونجوماً
وسماء
ورأينا الجسد العاري ، رغم الصّقر الجائع
والرّيح الملعونة واللّيل الدّاجي ،
رغم المسمار ورغم النّار يتحول أرضا
خضراء." [3]

وأما نبوئية دوستويفسكي فتظهر في قول بلند:

"غداً إذا مرّ بنا الصّبحُ
ستلتقي السّكين والجرحُ
وبقعة الدّم التي تحملها أحذية العابرينْ
خطيئة بلا خاطئينْ
أصرخ بهم:
غداً إذا ما استيقظت زنزانة السجينْ
إذا التقى المسجون والسّجانْ
يسقط في عينيهما وجهانْ

---

(1) – دوستويفسكي، **الأخوة كارامازوف**، تر:سامي الدروبي، دط، دار رادوغا، موسكو، ١٩٨٨، م١، ص٩.

(2)– المصدر السابق، ص١٠.

(3)– بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ص٥٢٢-٥٢٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الله

والشيطان

وليس إلاّ قسوة الجدران

شهادة صفراء كالبهتان

وليس كوّةٌ كأن لها إنسان." [1]

لقد كان القناع واحدا من عدة تقنيات استخدمها بلند في بناء قصيدته، ليكسبها بعدا دراميا، من خلال الهروب من جفاف الذاتية إلى خصوبة الدرامية. وقد انفرد الحيدري بطريقة جديدة لاستخدامه للقناع، تختلف عن طرائق الشعراء المعاصرين له، فالقناع، في هذه التجربة، يبدو شفافا، لأن الحيدري لم يتقمص شخصية "أوديب" وأفعالها، ولم يجعلها معادلا يتستر بردائه، إنما استحضر روحه، ووظفها كبنية شعرية أصيلة، تقف عليها القصيدة، فأخذ من ملامحها ما يناسب طبيعة تجربته، وأضاف إليها من ثقافته وخبرته وفلسفته في الحياة، وبذلك تمكن من إعادة صياغة أوديب جديد ذي أبعاد دلالية، تفي بحاجاته، وتفي بمتطلبات اللحظة التاريخية التي يعيشها.

رابعا: تقنية اللون

لقد تناول البحث مجموعة من التقنيات الحديثة التي استخدمها الحيدري في قصيدته رغبة منه في إثارة الصراع الدرامي وتحريكه. وأما تقنية اللون فهي تقنية هامة لأنها تدخل في تشكيل الصورة الفنية، والصورة الدرامية هي نتاج تفاعل العناصر كلها في ذات المتلقي، لذلك "قالوا عن الشعر إنه ضرب من التصوير أو أنه الرسم بالكلمات... وفي ضوء هذا المفهوم اللوني الإيقاعي المستمر للشعر لا يكون الشاعر شاعرا إلا بمقدار ما يجعل تجربته الشعرية تقترب من هذا المعنى

---

[1]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ص٤٧٤-٤٧٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والتشابك معه في سياقات تعبيرية مشحونة بدلالات اللون وتوتر الإيقاع." [1] وقد تحدث الكثير من النقاد عن علاقة الرسم بالشعر، منهم يونس شنوان إذ يقول: "إن هذه العلاقة التوحيدية بين الرسم والشعر أصبحت في ضوء النظريات النقدية الحديثة شيئا يستعصي على النكران، بل قد صرح بها مجموعة من مشاهير الرسامين والشعراء في الغرب من مثل القول: على الرسام في أسلوبه الراقي أن يكون شاعرا... على الرسم أن يفعل بالعين ما يفعله الشعر بالأذن." [2]

وقد يتفاجأ الباحث في أعمال بلند الحيدري حين يجد أن كثيرا من أعماله النثرية تختص بالحركة النقدية للفن التشكيلي وفن العمارة الإسلامي، ومن هذه الأعمال كتابه: "زمن لكل الأزمنة"، ١٩٨١. ويذكر عبد العزيز المقالح: أن بلند الحيدري عندما زار مدينة صنعاء في عام ١٩٨١، للمشاركة في مؤتمر نقدي، كان يحاول التهرب أو الانشغال بموضوعات أخرى، غير الأدب، فقد كان يغرق في عوالم جمالية خلقها المعمار الصنعاني، ولا عجب، فعلاقة بلند بالتصوير والفنون ليست جديدة، فقد ترأس تحرير مجلة للفنون التشكيلية فترة غير قصيرة. [3] وتعدد مواهب الشعراء واهتماماتهم ليس بالأمر الغريب، فقد كان جبرا إبراهيم جبرا، الذي التقاه بلند في بغداد، وأقام معه صلة ود وصداقة، كاتبا وفنانا تشكيليا ونحاتا، وكذلك كان فيكتور هوجو، الذي قال عنه تيونيل غوتيه: "لو لم يكن فيكتور هوجو شاعرا، لكان رساما من الطراز الأول." [4]

إضافة إلى تعدد مواهب بلند واهتماماته، فقد كان لجواد سليم تأثير عليه في عملية رسم الصورة الشعرية. يقول بلند عن ذلك: "كنا أنا وجواد نؤمن بشيء واحد رئيسي: أن القصيدة التي لا

---

[1]- عبد لعزيز المقالح، **ثلاثيات نقدية**، ص ص ١٨٨ - ١٨٩.

[2]- يونس شنوان، **اللون في شعر ابن زيدون**، إربد، جامعة اليرموك، ١٩٩٩، ص١١.

[3]- عبد العزيز المقالح، **الشعر بين الرؤيا والتشكيل**، ص٣٥.

[4]- روجرز فرانكلين، **الشعر والرسم**، تر: مي مظفر، ط١١، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠، ص٤٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صورة فيها، ليست بقصيدة، والصورة التي لا شعر فيها ليست بصورة." [١] فلا عجب أن يتفق الشاعر و الرسام في عملية خلق الصورة وتشكيلها لـ"أن الرؤية ذاتها هي الصلة الجوهرية والضرورية التي تجمع بين الرسم والشعر." [٢] والشاعر الذي يحاول التميُّز في رسم صورته الشعرية بحاجة إلى مهارة في استخدام "تكنولوجيا اللون، في محاولة لتكثيف التأثيرات البصرية للصورة الشعرية، واستهدافا لتطعيم النص بتكنيكات حداثية." [٣]

ومع أن بلند كان يتواصل مع الفنون التشكيلية عن كثب، عن طريق زوجته الفنانة التشكيلية" دلال المفتي" وأصدقائه الفنانين، إلا أن المصادر، التي تحدثت عن علاقته بالفن التشكيلي، لا تفيد بأنه مارس عملية الرسم بالريشة، ولكن نصوصه الشعرية تشي ببراعته في استخدام تقنيات اللون، وتشكيلها داخل النص لمؤازرة الصورة المأساوية الصاخبة، إذ يعتمد – كغيره من شعراء جيل الخمسينيات – على "الصورة الإيحائية التي تخلق مناخا شعريا دون أن تسقط في مباشرة المخاطبة المنطقية أو الإثارة الحماسية للانفعال المترسب في الأعماق." [٤] يقول بلند:

"أنا .. هنا .. أموت من سنين
أزحف من سنين
خيطا من الدماء بين الجرح والسكين." [٥]

---

[١]– بلند الحيدري، " تعلمت من الموسيقى والنحت والسينما"، حوار أجراه: هاشم شفيق، http://www.alimbaratur.com.، تم الاستفادة من الموقع بتاريخ ٢٢-٩-٢٠٠٩.

[٢]– روجرز فرانكلين، **الشعر والرسم**، ص٤٨.

[٣]– محمد حافظ دياب، "جماليات اللون في القصيدة العربية"، **مجلة فصول**، مجلد ٥، عدد ٢، سنة ١٩٨٥، ص٤٣.

[٤]– فاضل ثامر، **معالم جديدة في أدبنا المعاصر**، ص١٨٣.

[٥]– بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٧٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ليس الهدف من دراسة تقنية اللون في قصيدة بلند الحيدري التعرف على الدلالات اللونية الواقعية أو المنزاحة، بقدر التعرف على العلاقة بين اللون، بصفته عنصرا من عناصر الصورة، وبين الإيقاع العام للقصيدة وصراعها، وترددها بين الصعود والهبوط، بين اليأس الوجودي في بدايتها والأمل التموزي في نهايتها. إن أول لون يطالعنا في القصيدة هو اللون الأسود. يقول بلند:

"يا أنتم المارون كل لحظة ببيتي المنكفئ
الأضواء
والحاملون ليلي الثقيل في صمتكم المرائي." [1]

يقال إن اللون الأسود في الفيزياء يعني "فقد اللون. أي كل شيء لا تبلغ منه موجات إلى العين يرى أسود. هذا اللون هو لون الظلام، الصمت، اليأس والخيبة والفناء ورمز الحزن والهم والموت الإخفاق و... اللون الذي يمثل الظلم، الضلالة، الغضب، الإثم، الكفر، الشرك."[2] والأسود لون الظلمة والليل يطغى على صورة المكان أو السجن الذي يقبع به الصوت الأول من سنين، فالصوت الأول يريد التخلص منه، وأما الصوت الثاني فهو يتشبث به بقوة. يقول:

" نريد أن ننام
نريد أن يعتقنا الظلام." [3]

في هذه الصورة والصورة السابقة يستخدم الحيدري اللون الأسود استخدامين مختلفتين، ففي الأولى يكون مكروها، على حين يكون في الثانية محبوبا، وهذا الاستخدام الضدي للون الواحد يعمق من مسافة التوتر في القصيدة، ويرفع من مستوى الصورة الفني، لأن الفنان الحقيقي هو الذي

---

[1]- المصدر السابق.

[2]- " جماليات اللون في القرآن الكريم" http://www.balagh.com. ، تم الاستفادة من الموقع بتاريخ : ٢٠- ٢-٢٠١٠.

[3] - بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٧٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"يمتلك قدرة خلاقة على المزج بين الشيء ونقيضه." [1] ومن الملاحظ في الصورتين السابقتين أيضا أن الحيدري يستخدم تقنية الضوء ولا يستخدم اللون استخداما مباشرا، أي أنه لا يضعنا وجها لوجه أمام اللون وإنما يبعث فينا اللون من خلال الرمز الصغير الذي يدل به وهو (الظلام، الليل). [2] إذ يبدو أن الحيدري أفاد، في هذا المجال، من مجيء رسامين بولونيين لاجئين إلى العراق بسبب الاحتلال الألماني والروسي لبلادهم إبان الحرب العالمية الثانية، فقد درس هؤلاء البولونيون الفن في باريس، وتتلمذوا على يد الفنان "بونار"، وكانوا مفتونين بمسألة الضوء واللون. وكان لوجودهم في العراق تأثير واضح على عجلة الفن. فقد التقى بهم جواد سليم صدفة، ثم أخذ يتواصل معهم هو وبلند، مساء كل يوم في المقهى البرازيلي في بغداد، حيث كان هذا المقهى ملتقى الشعراء و الفنانين آنذاك. [3]

وكما أفاد بلند من الفنانين البولونيين في مسألة الضوء، أفاد من الفنانين في عملية مزج الألوان، وطلائها. يقول:

"فدربنا ليس زقاقا أسود
ولا دما على زقاق أسود." [4]

وكأن الحيدري هنا فنان تشكيلي، يستخدم مواد البناء الأولية فيرسم صورة الزقاق، وهي صورة مأساوية مخيفة، تنبئ عن عالم ضيق غامض، بسبب طغيان اللون الأسود، ثم يطليها بمادة خام، هي الدم، بلونه الأحمر القاتم المسود، فتصبح الصورة دموية مقززة كريهة الرائحة. ومن خلال الألوان الأحمر المتخثر فوق الأسود ينجح الحيدري في تجسيد الصورة، ورسمها أمام المتلقي بطريقة بصرية مخيفة مرعبة، لأن القارئ يقرأ ويتخيل الصورة بألوانها.

---

(١) – عبد العزيز المقالح، **ثلاثيات نقدية**، ص١٩٣.

(٢)– انظر: يونس شنوان، **اللون في شعر ابن زيدون**، ص١٣.

(٣)– مي مظفر، **"جواد سليم الحاضر الغائب"**، ص١٥٣.

(٤)– بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٩٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وصورة الدم بلونها الأحمر، في موضع آخر، تثير الرعب حين يمزجها الحيدري بمؤثرات صوتية أو سمعية، كالترديد الإيقاعي، صوت الصدى وصوت اللحن (دم ، دم، دم) وكأنه يريد أن يشغل جميع الحواس. يقول:

"لا تغسل كفيك فلن تندم
فالجرم يطهره الدم.
لا شيء سوى الدم ... دم ... دم ...
دم ... دم.
..... ."[1]

لقد ظهر اللونان الأسود الليلي والأحمر الدموي في القصيدة بشكل بارز، لا بوصفهما حلية تزينية تزدان بها الصورة، إنما كان استخدامهما دعامةً دلاليةً تحمل شحنات إيحائية كثيفة، تتناغم مع البنية الفكرية للقصيدة، وتتناغم، أيضا، مع بنية التضاد التي يقوم عليها الصراع الدرامي، فلا شك أن المقاطع التي تتصارع فيها قيم الوجود والثورة والتمرد والحياة والتشاؤم يحضر معهما اللونان الأسود والأحمر. لما فيهما من دلالات متناقضة، فالأسود لون الظلمة والجمود والخوف، والأحمر "لون القوة والحياة والحركة و...لون الحب الملتهب والتفاؤل والقوة والشباب." [2]

وفي مواضع متأخرة من القصيدة تختفي المجموعة اللونية القاتمة المكونة من الأسود والأحمر (مجموعة الصراع الوجودي بين اليأس والثورة)، ويحل محلها اللون الأخضر، "لون الحياة والحركة والسرور لأنه يهدئ النفس ويسرها وهو تعبير عن الحياة والخصب والنماء والأمل والسلام

---

[1]- المصدر السابق، ص٤٨٥.

[2]- "جماليات اللون في القرآن الكريم" http://www.balagh.com.، تم الاستفادة من الموقع بتاريخ : ٢٠-٢٠-٢٠١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والأمان والتفاؤل، وهو لون الربيع، الطبيعة الحية، الحدائق، الأشجار، الأغصان والبراعم."[1] يقول بلند:

"بأي شيء تحلمين الآن يا مسالك الرماذ
أي رؤى قد صيرت عينيك أرض الله والميعاذ
فامتدتا دربين أخضرين.
وكنت
كل الارض
كل الجنة السمحاء بين الدربين." [2]

لا شك أن اللون الأخضر في هذه الصورة لا يخرج عن دلالاته التقليدية، ولا شك أيضا، أن الدربين لا تظهر دلالتهما التموزية دونه. وفي موضع آخر تتحول صورة الليل إلى دربين أخضرين، وتنتصر الحياة ويعيش الأمل. يقول بلند:

"فالليل في مسالك الرماد
يصير أرض الله والميعاد
يصير في عينين
دربين أخضرين." [3]

وفي استخدام لوني جديد يستخدم الحيدري للمرة الأولى اللون وضده بشكل صريح، وهما اللونان الأبيض والأسود في مونولوج داخلي يعكس عملية سقوط الصوت الأول وقمة انحداره. يقول:

" أمسيت رصيفاً في هذا الشّارعْ
تسحقني أقدامهم

---

[1]- المصدر السابق.

[2]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٧١.

[3] - بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٩١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أبيض بها حيناً. . . أحيانا أسودُ." [1]

لقد كان أرسطو يعتقد أن تصميم الفعل المأساوي أشبه بالتصميم في التصوير، وأما التصوير فقد أشار إلى أن "استخدام أعظم الألوان جمالا استخداما مضطربا بلا ترتيب، لن يولد في النفس نفس المتعة التي يولدها تخطيط بسيط لصورة ما، باللونين الأسود والأبيض." [2] ويبدو أن حديث أرسطو هذا يمكن قراءة بعض ملامحه في اللوحة السابقة، فلوحة الحيدري هذه تشتمل على الاثنين اللذين تحدث عنهما أرسطو: المشبه والمشبه (الفعل المأساوي – التصوير). فالفعل الدرامي موجود ويكمن في انقلاب الحال "التحول". وكذلك التصوير موجود ومرتبط بتصميم الحدث الدرامي وتصعيده. إذ أصبح اللون هو الذي يعكس الحال ويقدم صورتها، من خلال تناوب اللونين الأبيض والأسود في الظهور بين الحين والآخر، وتكمن المفارقة في أن هذين اللونين – على ما بينهما من بعد رمزي كبير– أصبحا يقدمان دلالة واحدة، فالأسود يعكس حال الانحطاط وكذلك الأبيض يعكس نفس الحال.

وفي مشهد آخر فتزداد حدة الصراع عند اجتماع المواد الخام للألوان الثلاثة (الإسفلت الأسود، الدم الأحمر، الدرب الأخضر) في لوحة واحدة، تعبر عن مدى التوتر والانقسام الداخلي والصراع العنيف بين الأصوات الداخلية. إذ تظهر حميمية الصلة بين اللون والإيقاع التوتري للقصيدة بشكل واضح، فلا يمكن تخيُّل الصورة دون ألوانها أو موادها الخام. يقول:

" – أقسم لن أنامْ
تموت عيناي ولن أنامْ
وإنني أسخر من دربين أخضرين في
مسالك الرّماد

---

[1]– المصدر السابق، ص٥٠٠ – ٥٠١.

[2]– أرسطوطاليس، **فن الشعر**، ص٣٠..

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أنا هو الدّم الذي جف على الأسفلت من سنين
يعرفه الجرح
ولن تنكره السكين
أنا هو الموت الذي يجيء كالميلاد." [1]

خامسا: تقنية البناء الموسيقي

إن اهتمام الشعراء بالإيقاع الشعري وموسيقاه قديم قدم الشعر نفسه، لأنهم أدركوا أن تأثيرهما لا يقف عند حدود الأذن، إنما يتغلغل داخل أنفسنا بواسطة التموجات الصوتية المتواترة، فيجعلنا نشعر بالفرح أو الغضب أو الحماسة أو الطرب. ثم إن عنصر الإيقاع الصوتي الموسيقي موجود في كل القصائد، سواء أكانت غنائية أم درامية، والإيقاع موجود في النثر أيضا. لذلك لا يتجه البحث إلى الكشف عن هذه العناصر في قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، إنما يتعداه إلى توضيح الدور الدرامي الذي تلعبه عناصر الموسيقى والإيقاع في خدمة الصورة الدرامية ونمو الأحداث وتطورها.

لقد ذكر البحث مرارا أن بلند الحيدري استدرج لقصيدته عناصر تشكيلية وبنائية من شتى الفنون، كالفن التشكيلي والموسيقي، وغيرها من الفنون. ونتيجة لذلك امتازت قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" بالثراء والتنوع، ومن ذلك: التنوع الموسيقي. وتبدو هذه المسألة جلية من خلال الكم الموسيقى الذي تزخر به أجواؤها، فهي تزخر بالإيقاعات الموسيقية المتنوعة، منها ما هو تقليدي ومنها ما هو جديد. وهذه التقنيات لا تظهر للترنم أو التغني، إنما كل منها مرتبط بصورة أو فكرة معينة، يحاول الحيدري رسمها وإضاءتها. ومع ذلك، يجب عدم إنكار الأثر الجيد للإيقاع المتنوع

---

[1]- بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص٤٩٣ – ٤٩٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في ذهن المتلقي، لأن الإيقاع كما يقول مايكوفسكي: "هو قوة الشعر الأساسية، وهو طاقته الأساسية... إن الإيقاع عامل أساسي في الشعر، بل هو أساس البناء الشعري، وقد يكون مضمون الشعر بسيطا لا غرابة فيه ولا جدة، فيعطيه الوزن والإيقاع حلاوة يستجاد بها ويطرب له بها." [1]

وقد أكد "ت. س. إليوت" العلاقة بين الموسيقى والمعنى الشعري، ورأى: " أن موسيقى الشعر ليست شيئا يوجد مستقلا عن المعنى. وإلا لكان في وسعنا أن نحصل على شعر ذي جمال موسيقي عظيم ولا معنى له... فهناك قصائد تهزنا فيها الموسيقا ونستخف فيها بالمعنى، وهذا يطابق تماما وجود قصائد ننتبه فيها إلى المعنى ونحن نهتز للموسيقا دون أن نلاحظها." [2]

وذهب الرمزيون إلى أبعد من ذلك حين رأوا أن النغم أساس القصيدة ومفتاحها، لأن "النفس تمتلئ، أولا، بمناخ موسيقي. أما الأفكار الشعرية فما تأتي إلا نتيجة للإيقاع الذي يشحذ الألفاظ ويشحنها بالحرارة التي ينجم عنها الإيحاء. وقد وجدوا أن أثر الصوت في النفس لا يقل عن أثر اللون أو العطر أو غيرهما، وحاولوا أن يوقظوا في الكلمة حسها الإيقاعي، فأصبحت الموسيقا، عندهم، ضرورة أولية." [3]

إن استخدام الشاعر لتقنيات موسيقية متنوعة يكون "حرصا منه على العلاقة الشرطية بين الإيقاع التفعيلي وبين الموقف الفكري أو البعد النفسي الذي يستدعيه."[4] وقد قام حسين مروة بدراسة لشعر بلند الحيدري، فوجد فيه ظاهرتين مهمتين هما: عمق التجربة الوجدانية المؤداة بوسائل الرمز والإيحاء والحوار الباطني وشفافية اللغة. يقول: "الوضوح والعمق.. هذه خلاصة ما تتميز به شاعرية بلند الحيدري... ولكن وراء هذه الخلاصة رصيد مكتنز من عناصر الغنائية

---

[1]- سيد خضر، **التكرار الإيقاعي في اللغة العربية**، ط١، دار الهدى للكتاب، بيلا – كفرالشيخ، ١٩٩٨، ص٤٨.

[2]- ت.س.إليوت، **في الشعر والشعراء**، ط١، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩١، ص ص٢٩-٣٠.

[3]- خليل الموسى، **بنية القصيدة المعاصرة**، ص٧٠.

[4]- حسن الغرفي، **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، ط١، إفريقيا الشرق، بيروت، ٢٠٠١، ص٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المتدفقة، ومن قدرة الحركة الديناميكية التي تدفع الحدث الشعري، باطراد، إلى النمو والتطور حتى يستنفد غايته.. على أن توافق الوضوح والعمق بذاته، في شعر يسلك مسالك الشعر الحديث، هو ميزة نادرة في نماذج هذا الشعر. والوضوح هو ظاهرة البساطة. وشعر بلند يبلغ من هذه الظاهرة مبلغ القدرة على التعبير عن أشد التوترات الوجدانية بطريقة هادئة وديعة لا يضيق معها القارئ بعنت التوتر وعنفه.. على أن أصالة الشاعرية بما يلازمها من طبيعة الصدق الفني، إلى جانب صدق التجربة دون افتعال، هي- مجتمعة- مصدر هذا التوافق والتناغم بين العمق الوجداني والشفافية التعبيرية، لا في شعر بلند وحده، بل في شعر كل شاعر تجتمع له الأصالة والصدق الفني والواقعي." [1]

إن البحث لا يستحضر شهادة حسين مروة، من أجل كيل المدائح للشاعر بلند الحيدري، لكن أسبقية دراسة حسين مروة تحتم على الباحث إيرادها والإفادة منها، والانتقال بها من الجانب النظري إلى الجانب التطبيقي العملي. فحديث مروة عن عمق التجربة وشفافية التعبير ووضوح العبارة وسلاستها بعفوية، ودور العناصر الغنائية في خدمة التوتر والانفعال داخل القصيدة هو محور هذا المبحث.

لقد اهتم الحيدري بموسيقى الكلمة الشعرية المشحونة بالمعنى، التي تحمل الكثير من إيحائها الخاص النابع من ظهورها واحتلالها لمواقع مناسبة في البيت الشعري. [2] كذلك اهتم بالجملة الشعرية، واستخدم لتحقيقها عناصر تقنية إيقاعية، لا يزعم البحث أنها جديدة على الشعر العربي، لكنه استخدمها استخداما فاعلا وجديدا، يتناسب مع إيقاع العصر الدارج. كما دفعه فهمه

---

[1] – حسين مروة، **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي**، ص١٠٨.

[2]– انظر: خلدون الشمعة، "الشعرية العربية المعاصرة: **بحث في جدلية الأجناس الأدبية**" **في : مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة، المحور الخامس(الشعر والأجناس الأدبية)**، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، دت، ص٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لموسيقى الشعر المرتبطة بنوعية ومدى التجربة الشعرية، إلى البحث عن إيقاع موسيقى خارجي يتسق مع إيقاع تجربته الجديدة، بحيث تصبح موسيقى الشعر جزءا عضويا مكملا للتجربة الشعرية نفسها وبعدا ثالثا يحمل نفس ملامح إيقاعها النفسي وأساسها الفكري والوجداني.[1] ومن أهم هذه التقنيات الإيقاعية: التكرار، الجوقة، الحذف والبياض.

١ – التكرار

لقد كان أحد أسباب إبداع بلند الشعري أنه كان دائم الثورة والانقلاب على نفسه، لتحقيق التجديد الذي يبعده عن الرتابة والتقليد والتكرار الممل، وقد كان التجريب هاجسه الأول، وكان التوقف عند مرحلة شعرية معينة بالنسبة له يعني الفناء والجمود. أما موقفه من تقنية التكرار باعتبارها ظاهرة أسلوبية، داخل النص، فقد حفلت نصوصه الشعرية بها كثيرا، وهو من الشعراء القلائل الذين استطاعوا أن يمسكوا بزمامها وتطويعها لتوصيل دلالات مقصودة يرمي إليها.

و"التكرار من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دورا تعبيريا واضحا، فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر."[2] والتكرار مرآة "تعكس جوانب غنية فيما يتعلق بحضور الأديب وحالات تفاعله مع الأشياء من حوله."[3] وقد استخدم الحيدري التكرار بصفته عنصرا من العناصر التي تدخل في صلب البناء الشعري، وذلك في عدة أشكال منها:

---

[1]– انظر: عبد الوهاب البياتي، **تجربتي الشعرية**، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٣، ص٢٥.

[2]– علي عشري زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، دار الفصحى، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٥٨.

[3]– فهد ناصر عاشور، **التكرار في شعر محمود درويش**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤، ص١١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

أ- التكرار الهندسي

التكرار الهندسي نوع من التكرار، له دور بارز في هندسة القصيدة وتوضيح مقاطعها، فيبدو منظما لمضمونها وموجها لرؤية القارئ في نفس الوقت.[1] ومن صوره في قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" تكرار مقطع بعينه في نهاية عدد من المقاطع. ويهدف هذا التكرار إلى تقطيع القصيدة إلى عدة مقاطع أو لوحات درامية، ينتهي كل قسم منها بنهاية جولة حوارية بين أصواتها المتحاكمة، إذ يتكرر المقطع عند سقوط البعدين الأول والثاني للقصيدة، أما عند البعد الثالث فيختفي هذا السقوط، لأن الأبعاد الثلاثة تسقط في بعدين هما: "الإنسان وذاته" و"الإنسان والموضوع"، أما في "الإنسان والمطلق" فلا يسقط فيها البعد الثالث، فلا حاجة لتكرار مقطع السقوط، ثم إن هذا التكرار مرتبط بالحبكة الرئيسية التي تقوم عليها القصيدة، ولا يمكن للشاعر أن أن يغير من مكان المقطع المكرور ولو ببيت واحد. يقول بلند في نهاية السقطة الأولى:

"- وصمت ... وها أني
أسقط في بعدي الأولْ
وجهي يغرق في وجهي
عيني تبحث عن عيني
ها أني
أتمزق بين اثنين
رجلٍ يصمت في طفلٍ يسألْ ." [2]

ويكرر القول في نهاية السقطة الثانية:

"ها أني
أسقط في بعدي الثّاني

---

[1]- المصدر السابق، ص٣٩.

[2] - بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٨٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عيني تبحث في عين أبي

عن موت إنسان

ها أني

أتمزق بين اثنين."[1]

ب- التكرار الشعائري

وهو نمط من التكرار يضفي على السياق الشعري أجواء شعائرية دينية، كتلك التي تشيع في المحافل الدينية والروحية، إذ سرعان ما تثير فيها الإحساس بالعالم الآخر، ومن ذلك أن المتعبد يقوم بتكرار كلمات أو عبارات معينة، من أجل خلق جو من الخشوع والوقار والرهبة.[2] وتختص بهذا التكرار الجوقة، بأنواعها الثلاثة: الرجالية والنسائية والمشتركة، ولا يقتصر دور هذه الجوقات على الإنشاد أو الترتيل، إنما يتعداها إلى المشاركة في توسعة الأفق الفكري للحوار، و إضفاء نوع من المنطقية على جو الصراع. يقول بلند على لسان الجوقة الرجالية:

" ربنا ... ربنا ... ربنا ...
يا من سمعت بأُذُنِنا ...
يا من رأيت بعيننا
باركهم في القتل ، فلولا اسمك ما قتلوا
أدنيتهم منك ، فكنت ، في مسقط نورك فيهم
وعدَهمُ بالحق . . . فالحق . . . همُ." [3]

---

[1]- المصدر السابق، ص٥٠٢.

[2] - حسن الغرفي، **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، ص٥٢.

[3] - بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٨٨-٤٨٩

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ج- التكرار الشعوري

وهو من أكثر أنواع التكرار ورودا في قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ويتركز هذا التكرار في فكرة النوم، سواء أكان هذا النوم من الناحية الفيزيائية أم من الناحية الرمزية، فتكرار هذه الفكرة ناتج عن حالة شعورية يرزح الحيدري تحت وطأتها، ولا يملك لنفسه تحولا عنها، إذ تبقى هذه الفكرة ملحة عليه ولا تفارقه، فتظهر مكررة فيما يقول. ويعتمد استمرار ظهور مثل هذه الأفكار الملحة – كما يرى فهد ناصر عاشور – على بقاء الحالة الشعورية كمحفز للتكرار.[1] يقول بلند:

"– نم أيها المجنون ... نريد أن ننام
– نم أيها اللّعين ... نريد أن ننام
نريد أن يعتقنا الظّلام."[2]

إن تكرار هذه المقطوعة المثقلة بالتوتر في عدة مفاصل من القصيدة بهذا الشكل، يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر.[3] ويجسد حالة القلق والاضطراب التي يعيشها الصوتان الأول والثاني، ما يحدث نوعا من التداعي الذهني عند القارئ وينبهه إلى المحور الخفي الذي تدور حوله فكرة القصيدة.[4] وهو محور الصراع القائم في ذات الشاعر بين الثورة والنوم.

د- التكرار الوظيفي

التكرار الوظيفي تكرار مقصود ومخطط له من قبَل الكاتب، فهو ليس ظاهرة عشوائية تظهر في النص نتيجة لحظة من لحظات التدفق العاطفي، بل هو نتاج التجريب والبحث والاستقصاء، لذا يعد من أصعب أنواع التكرار. ويهدف هذا النوع من التكرار إلى تعميق الصورة

---

(١)- فهد ناصر عاشور، **التكرار في شعر محمود درويش**، ص٤٤.
(٢)- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٧٤.
(٣)- انظر: نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٨٩، ص٢٧٦.
(٤)- انظر: طراد الكبيسي، **شجر الغابة الحجري**، ص٣١٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتوسعة أبعادها، وإلى تكثيف المعنى.[1] بحيث يوسع من آفاق المشهد الدرامي، ويترك للقارئ الحرية في توسعة أبعاد الصورة، من خلال لفت انتباهه إلى صور معينة يكون التكرار محفزا لظهورها بشكل لافت. ومن ذلك مشهد القصاص. يقول بلند:

"– يا أيها الناس
أيتها المآذن الولهى ويا أجراس
من يوقد النّار له . . . ؟
– أنا
– أنا
– أنا
– أنا
من يغرز المسمار في كفيه من . . ؟
– أنا
– أنا
– أنا
– أنا
من يجمع الحجار كي نرجمه . . ؟
– أنا
– أنا
– أنا
– أنا." [2]

نلاحظ أن تكرار كلمة "أنا" في هذا المشهد الدرامي، بهذا الكم، يُحدِث نوعا من التنامي والتصاعد والتكثير وتوسعة مدى الصورة، إذ تتابع الأصوات الملبية والمجيبة " أنا – أنا – أنا –

---

[1] – فهد ناصر عاشور، **التكرار في شعر محمود درويش**، ص٤٦. نقلا عن: مصطفى عبد الرحيم محمد، **ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية**، ط١، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص٧٠.

[2]– بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٥٢٠–٥٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أنا" من كل صوب ونحو، فتعطي للمشهد نوعا من الحضور الجماهيري، إذ يتهافت الناس من كل صوب وحدب، للمشاركة في إقامة الحد. فمنهم من يأتي بالحجارة، ومنهم من يشعل النار، ومنهم من يلوح بمطرقته، للانتقام، من ذلك المجرم الملعون.

أما النص الغائب الذي تبطنه هذه اللوحة الدرامية،[1] بسبب هذا النمط التكراري فهو: التساؤل لماذا تتهافت هذه الأصوات بسذاجة، وتتبرع من تلقاء نفسها لإنزال أشد عقوبة بهذا الصوت الضعيف؟ لماذا تُقبل كل هذه الجماهير بعفوية وتنصب من نفسها حاكما وجلادا بهذه السرعة؟ ألا يوجد صوت رحيم أو متعقل بين كل هذه الجماهير يرأف بهذا الصوت ويلتمس له عذرا. [2]

---

(١)- يقصد بالنص الغائب: "تلك الرموز والدلالات والمراجع والإشارات التي يتضمنها النص الحاضر دون الإشارة إليها بشكل صريح أو مباشر. ويعني النص الغائب أيضا كل الأبعاد التي لم تقلها اللغة حرفيا ولكنها توحي بها وتثيرها، كما أنه يعني ما لم يقله النص ولكنه يدل عليه." انظر: أحمد الزعبي، "النص الغائب (دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب)"، **"مجلة أبحاث اليرموك سلسلة الآداب واللغويات"** م١٢، ع١، ١٩٩٤، ص ص ٢٢٣- ٢٥١.

(٢)- لقد فسر الروائي التركي "عزيز نيسين" هذه الظاهرة (الحرامي في المولد) أي تهافت الناس في الأسواق والأماكن العامة على المشاركة في عقوبة المذنب، أو المُؤاجرة بضربه، دون علم منهم إن كان مذنبا حقا أم لا، بأنهم يريدون الانتقام لانقماعهم وانسحاقهم وفقرهم على مدى السنين، لكي يفرغوا ما في داخلهم ويرتاحوا. ويبدو أن الكبت والانسحاق اللذين يتحدث عنهما "نيسين" هما النص الغائب الذي يتحدث عنه الحيدري، فالشعوب المكبوتة لا تستطيع أن تتمرد فتلجأ إلى تفريغ ما في داخلها من غل في أول فرصة تسنح لها، في أي شخص سواء أكان هذا الشخص يستحق العقوبة أم لا، وهذا ما حدث لصوت الحيدري الأول.

تجدر الإشارة هنا أن رواية عزيز نيسين "الطريق الوحيد" تتناول أفكارا موازية لما تطرحه قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" وهي فكرة الوجود والقدرية، وتحتوي الرواية على مشهد درامي مشابه لمشهد سقوط الصوت الأول، ويظهر هذا المشهد على لسان الشخصية الرئيسية للرواية وهو "باشزاده" حين تقمص شخصية "مولانا الشيخ العرياني" وقام بخدعة القرويين وأخذ أموالهم واستغل نساءهم، وبعد فترة اكتشفوا مخادعته لهم. يقول: "اجتمع سكان الناحية . . حسب علمي... لقد أتوا من القرى المجاورة لرؤيتي.. لأنه ليس لدى سكان هذه الناحية أية وسيلة للترويح عن أنفسهم، فيركضون إلى أية فرجة تحدث عندهم في العمر مرة... فور وصولي إلى مبنى الحكومة هجم علي الجميع. كادوا يمزقونني إربا.. فيما بعد فكرت بهذه الحادثة كثيرا. لماذا هجم علي هؤلاء الناس وأرادوا أن

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن تركيز الحيدري المقصود على جهة واحدة من العبارة، وهي كلمة "أنا" بتكرارها أربع مرات في كل دفقة تكرارية يعطي النص نوعا من التوازن الهندسي والتناغم الصوتي، وكذلك يركز على الفكرة التي يقصد الشاعر إثارتها أمام القارئ. فالحيدري هنا يكرر كلمة "أنا" كي يثير أمام للقارئ صورة هذا المتبرع الساذج وكيفية تسارعه العفوي للقيام بمهمة القَصَّاص. فلو كان هدف الحيدري إظهار العذاب والظلم الذي حاق بالصوت الأول وكيفية تعذيبه وقتله فقط لكان ركز على تكرار كلمات واردة في المقطوعة مثل: النار، أوالحجارة، أو المسمار، أو نرجمه.

هـ-التكرار الإيقاعي

يعتبر التنوع الإيقاعي من بين أهم التقنيات الأسلوبية والموسيقية التي وظفها الشعراء المعاصرون في سعيهم الدائم إلى تحقيق أكبر قدر من الدرامية على مستوى التعبير.[1] والتكرار الإيقاعي واحد من هذه التنويعات، و هو: " كل تكرار يقصد به قصدا إلى إحداث الموسيقى اللفظية"، ثم إن "الموسيقى اللفظية التي يحدثها ذلك التجاور لصيغ صرفية واحدة بعض مما نسميه التكرار الإيقاعي." ويندرج تحته تكرار القافية، والتجانس الصوتي والإيقاع الداخلي للكلمة. [2]

1- القافية

القافية، بالأصل، ظاهرة تكرارية تقوم على تكرار صوتي في نهاية البيت الشعري، وهي من عوامل الثراء الموسيقي في القصيدة. وتكرارها مهم إيقاعيا, فهي "بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع

يقتلوني؟ إنهم لا يعرفونني.. وأنا أفعل لهم شيئا... فما الذي يريدونه مني، هاجموني وكأنهم متعطشون للدم. ولروحي... أنا اعتقد أنهم يريدون الانتقام لانقماعهم وانسحاقهم على مدى كل هذه السنين، مني ومن أمثالي لكي يفرغوا ما في داخلهم، ويرتاحوا. عزيز نيسين، **الطريق الوحيد**، تر: عبد القادر عبد اللي، ط١، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ١٩٩٧. ص ص ١٩٧- ١٩٨.

[1]- حسن الغرفي، **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، ص٥٩.

[2]- سيد خضر، **التكرار الإيقاعي في اللغة العربية**، ص٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن."[1] وتعمل القافية على "التنسيق الموسيقي لآخر السطر الشعري بما يتمشّى وموسيقى السطر ذاته." وهي تختلف عن حرف الروي لأن حرف الروي "لا يدخل الإطار الموسيقي إلا من صفاته الصوتية وما له من جرس". والقافية في القصيدة الحرة حاولت "أن تشاكل بين القافية ودور حرف الروي، أو بعبارة أخرى حاولت أن تجعل حرف الروي صوتا متنقلا قد يختلف من سطر لآخر، وقد يتفق، وفقا لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للسطر وللأسطر."[2] ولها حضور بارز باعتبارها "ظاهرة هارمونية تدخل في بناء القصيدة ونسيجها معا، وتساعد على إعطائها جوها الانفعالي الخاص." [3] وقد أدرك الشعراء المعاصرون أهميتها ودورها العضوي باعتبارها ظاهرة إيقاعية تدخل في بناء القصيدة الجديدة وتساعد على تماسكها.[4] لذلك حرص بلند على توظيفها والإفادة منها، وقد وظفها الحيدري توظيفا جديدا هو في الحقيقة أصعب مراسا من الشكل التقليدي، ومن أنواع القافية التي استخدمها:

أ- القافية الخارجية المتنوعة

ويأتي تنوعها من أن الحيدري لا يعتمد على حرف روي معين، فكل مقطع أو دفقة شعورية تحمل معها قافيتها المناسبة لها. يقول:

"وطرقت الأبواب . . . باباً . . . بابا
ورشوت البوابا
استجديت امرأة . . طفلاً . . شيخاً
وشبابا.
ما ردوا

---

[1]- شكري عياد، **موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية**، ط١، دار الشعب، القاهرة، ١٩٦٨، ص٩٥.

[2]- عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص ٩٨.

[3]- المصدر السابق، ص١١٩.

[4]- حسن الغرفي، **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، ص٧٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لا باب ينفك ولا شباك ينسد." [1]

ففي هذا المقطع تلعب القافية دورا موسيقيا يظهر فيه نوع من التنسيق الإيقاعي، وتظهر القافية مطلقة. أي مصحوبة بحروف المد، وهذا المد والإطلاق له قيم موسيقية، و"تحدث تأثيرا نفسيا شبيها بالتأثير الذي يحدثه لحن موسيقي."[2]

ب-القافية الداخلية

لقد منح الشكل الجديد للقصيدة العربية الشعراء الحرية في اللعب بالقوافي والتفنن في تركيبها، فـ "لم تعد القافية ضرورة من ضرورات الشعر لأنها لم تعد لازمة لضبط الوزن، وقد تحولت إلى أداة إيقاعية ولحنية يستطيع الشاعر استخدامها أو تركها أو التلاعب بها متى يشاء."[3] وأصبح الشاعر لا يخشى من الإيطاء أو الإقواء أو التدوير أو التضمين، وأصبحت كل هذه العيوب – كما يرى العروضي التقليدي- أدوات تشكيلية يتفنن الشاعر في توظيفها لخدمة نصه الشعري. فما كان بالأمس عيبا أصبح اليوم مستحسنا. والقوافي الداخلية بالأصل نوع من التضمين. والتضمين كما يعرفه جون كوهن: "التضمين بالمعنى الدقيق في الواقع ليس إلا حالة خاصة من التعارض بين الوزن والتركيب."[4] وقد استغل الحيدري هذا التضمين أوالقافية الداخلية في التخطيط الهندسي للقصيدة لتنظيم موسيقى الشعر الداخلية التي تقوم على "تجانس الأصوات وتجاوراتها وانتماءاتها والتلاعب بالوحدات الإيقاعية الداخلية والخارجية تلاعبا ماهرا."[5]

---

[1]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٥٠٠.

[2] – شكري عياد، **موسيقى الشعر العربي**، ص١١٠.

[3]- المصدر السابق، ص ١٢٣.

[4]- حسن الغرفي، **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، ص١٢٩.

[5]-حسن الغرفي، **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، ص٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويبدو أن الحيدري له خبرة كبيرة في استخدام هذه القوافي، لأنه لم يتعلمها من إيقاعات الشعر التقليدية أو الجديدة، بل تعلمها من الموسيقى نفسها، وقد بدأ استخدامها في بواكيره الشعرية، في الأربعينيات من القرن المنصرم. يقول: "عندما كتبت قصيدة تعود إلى نهاية الأربعينات والتي أقول فيها: نفس الطريق نفس البيوت، يشدّها جهد عميقْ نفس السكوتْ كنّا نقول غداً يموت وتستفيق من كل دار أصوات أطفال صغار يتدحرجون مع النهار على الطريقْ. هذه القوافي الداخلية تعلّمتها من سماعي لموسيقى باخ، عندما تدخل آلة الكمان لتعزف ألف باء وتنتقل من باء إلى جيم لتدخل آلة البيانو وتعزف ألف باء. إذن هناك قافية رئيسية يجب أن تبقى، وهناك قواف. هذه صنعة ولكن في إخفاء الصنعة. عندما تقرأ القصيدة لا يبدو عليك أنني تعبت من أجلها أياما وأياما. أي يجب أن تبقى العفوية هي التي تؤكد هذا المجال."[1]

وفي "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" تظهر القوافي الداخلية في مواضع متعددة منها:

"فلماذا عدت إليّ . . !
لا شيء لديّ . . إلا جُبْنِي
وبكائي المشدود إلى أذني." [2]

2- التجانس الصوتي

التجانس الصوتي ظاهرة تكرارية صوتية، وهي مظهر من مظاهر موسيقية اللغة العربية، وتكمن أهميتها في القصيدة الحديثة في الدور الذي تلعبه بالنسبة للإيقاع الداخلي لها ككل، لأن القصيدة الحديثة لم تعد تعتمد الوزن والتفعيلة العروضية أساسا وحيدا لإيقاعاتها.[3] والتجانس الصوتي يعمل على خلق نوع من التآلف الصوتي بين الكلمات ومعانيها، ويثير فضول المتلقي

---

[1]- بلند الحيدري، " تعلّمت من الموسيقى والنحت والسينما"، حوار أجراه: هاشم شفيق http://www.alimbaratur.com. ، تم الاستفادة من الموقع بتاريخ: ٢٢-٩-٢٠٠٩.

[2]- بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص٥٠٣.

[3]- طراد الكبيسي، شجر الغابة الحجري، ص٣١١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عندما يسمع كلمات متقاربة لفظا متباعدة في معانيها. وقد وظفه الحيدري في قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" توظيفا ناجحا وجعلها عمدة عناصر بناء الإيقاع الداخلي للقصيدة. يقول:

" – سمّوا القاتل محمود أو أحمدْ
مسعودا أو أسعدْ
سموه اسما يدنيه من الصّلب
فدم المجرم عُرْس الرّب
المجرم عُرس الرّب ... عرس الرّب
الرّب ... الرّب.
–ماذا قلتم وبماذا تفتون؟
– فليعدم ... يعدم ... يعدم... فليعدمْ
باسم الرّب ... سيعدم
باسم الشّعب ... سيعدم
باسم القانون
– لا تغسل كفيك فلن تندمْ
– فالمجرم يطهره الدمْ.
لا شيء سوى الدمْ ...دمْ... دمْ...
دمْ ...دمْ.
..." (١)

إن هذا التراكم للأصوات المتجانسة، والتداخل غير العادي بين أصوات الكلمات ودلالاتها اللونية يساهم، بشكل مكثف، في تشكيل ما يسمى بـ: "التشكل النفسي الذي يعمق فينا الإحساس بوقع الرؤيا التي تنبثق من النص."(٢) والمشهد الدرامي لا يتطلب عاطفة وخيالا وأسلوبا وحسب، إنما "يتطلب إلى جانب ذلك إيقاعا وموسيقى، وذلك أن الجانب الصوتي في الشعر عامل هام في

(١)– بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص٤٨٤–٤٨٥.
(٢)– حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

البنية العامة."[1] والمقطوعة السابقة تصلح للتدليل على أكثر من تقنية استخدمها الحيدري في قصيدته، فهذا المقطع زاخر بالتأثيرات اللغوية، واللونية، والسمعية، والبصرية وغيرها. ولعل من أهمها عنصر التجانس الصوتي الذي يظهر من خلال تكرار كلمات مثل (محمودا وأحمد، ومسعودا وأسعد، و سيعدم و دم و تندم) وفي هذه الحالة من التماهي والاختلاط بين التقنيات يصعب الفصل بينها والحديث عنها فرادى، فهذا الكم الكبير من الاختلاط والكثافة يؤدي إلى تجسيد صورة درامية مروعة، في مشهد يَنساح فيه الدم، وكأنه زخات مطر تحت قرع الطبول، وهذا المشهد يزداد عنفا بالتكرار (دم – دم – دم).

إن توالي إيقاع كلمة "دم" وتوافق أصواتها وقوافيها يفرز ما سماه " تشيشرون" بالقوة الداخلية للكلمة،[2] وبالتالي يؤدي غاية واحدة هي "فتح الكلمة على مصاريعها وإدخال القارئ في أعماقها الشعرية ... حيث يتم الكشف عن إمكانات اللغة والأصوات وتأثيراتها العميقة المتباينة في نفس المتلقي. تلك التأثيرات الواضحة الغامضة التي نحس بها أثناء سماع جملة موسيقية أو بيت شعري يجعلان المتلقي يقف مذهولا إزاءها حيث يستعصي على التفسير المباشر، فيعيد سماع أو قراءة البيت الشعري أو الجملة الموسيقية أكثر من مرة حتى يلم بالصورة الكلية المعبرة عن مسافات لا حدود لها." [3]

إن موسيقى الكلمة تنبع من علاقتها بالكلمات السابقة لها والتالية بعدها مباشرة، ومن علاقتها المباشرة بسائر سياقها، ومن علاقة أخرى، "هي تلك العلاقة القائمة بين معناها المباشر

---

[1] – زهر العنابي، **النص الشعري المعاصر**، ص٧٩.

[2] – انظر: خلدون الشمعة، "**الشعرية العربية المعاصرة: بحث في جدلية الأجناس الأدبية**" في: **مكانة الشعر في الثقافة المعاصرة**، تحرير: خلدون الشمعة وآخرون، ص٥١. نقلا عن: محمد شرارة، **المتنبي بين البطولة والاغتراب**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٨١.

[3]– المصدر السابق، نفس الصفحة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في ذلك السياق وكل المعاني الأخرى التي سبق أن كانت لها في سياقات أخرى."[1] وقد ساعد تكرار فونيمات بعينها داخل السطر الواحد في أواخر بعض الكلمات على خلق نغم موسيقي جميل تستريح له الأذن وتطرب من خلال تكرار حرف معين له خصائص موسيقية متميزة، ومن ذلك تكرار حرف السين المهموس في بعض المقاطع. يقول بلند:

"فلم تزل أعينكم ملأى بما تحمل من نعاس
تحمل من مآذن ولَهْىَ
ومن أجراس
تحمل من درب إلى الله بلا سجن ولا حراس." [2]

ويندرج تحت إطار التجانس اللفظي موسيقى الإيقاع الداخلي للكلمة، "لأن الكلمة هي ارتباط نغمين ببعضهما، فقد يبدو الحرف المجرد شيئا جامدا ولكنه في جوهره حركة بالإضافة إلى أنه صوت "نغم" له رنين خاص يرسم في تموجاته المستقيمة " شيئا ما" غير محدد.. وعند ارتباطه بحرف آخر يحدث تفاعل لغوي يولد منه كائن حي له مقوماته وله معناه وله نبضه الموسيقي المعين. وهذا الكائن الجديد هو "الكلمة" والكلمة ذاتها تتمدد ويتسع أفقها عندما تشتبك اشتباكا عضويا بكلمة أو كلمات أخرى، ومن طريقة استعمالنا للكلمة ينبثق أسلوبنا الفني في التعبير." [3] ويظهر الإيقاع الداخلي للكلمات، أي إيقاع الحركات والسكنات، في مواضع كثيرة من القصيدة منها:

"وبكيت هنا
وبكيت هناك
وتسكّعت هنا
وتسكّعت هناك.

---

[1]- ت.س.إليوت، **في الشعر والشعراء**، ص٣٤.

[2]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٩٣.

[3]- طراد الكبيسي، **شجر الغابة الحجري**، ص٣١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أبحث عن نفسي في عنوان ضائع

مرت آلاف الأسماء.

لوحات

ألواناً

أضواءً

أسماء تخنقها ياقات بيضاءُ. . .

أسماءُ تعرق تحت معاطف سوداءُ." [1]

٢- الجوقة

الجوقة أو الكورس تقنية حديثة العهد في الشعر العربي، ليس لها حضور في شعرنا التقليدي، نظرا لخلوه من الشعر المسرحي أو الأدب الملحمي. وهي عبارة عن جماعة من المنشدين أو المنشدات كانت تظهر على خشبة المسرح الإغريقي، ما بين الفصول لملء الفراغ، لأن اليونان كانوا يشترطون الوحدات الثلاث في المسرحية.[2] وهي - في رأي أرسطو - أصل التراجيديا والكوميديا معا، فالتراجيديا، على سبيل المثال، "ترجع في أصلها - إلى مرتجلات قادة جوقات الأناشيد الدثرامبية، التي كانت تؤدى في عيد الإله ديونيسيوس."[3] وقد كان لها شأن كبير في مرحلة نشأة المسرح، فقد كانت مهمتها شرح الأحداث والتعليق عليها، والإشارة إلى الأحداث التي لا يمكن عرضها، أوتلك التي كان يأنف فلاسفة المسرح اليوناني من عرضها على المسرح، كمشاهد العنف الدامي أو المشاهد المخلة بالآداب العامة. وقد استعار بعض الشعراء المعاصرين

---

(١) - بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٥٠١.

(٢) - عمر الدسوقي، **المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها**، ط٥، دار الفكر العربي، القاهرة، دت، ص٤٢١.

(٣)- أرسطوطاليس، **فن الشعر**، ص٢٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تقنية الجوقة في قصائدهم لتكون بمثابة صوت آخر خارجي يراقب المسار العام للقصيدة ويعلق على ما يجري.[1]

وفي ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" يستعير الحيدري تقنية الجوقة، ويستفيد كثيرا من طبيعتها الإنشادية الشعائرية،[2] ولكن الجوقات لا تصطف للتعليق على الأحداث أو تفسيرها كما ادعى الحيدري نفسه،[3] بل على العكس تماما، إنها جزء من البناء الدرامي العام للقصيدة، ويجب أن تعامل معاملة الشخصية التي تشارك في صناعة الفعل الدرامي، وكأنها جزء عضوي في كيان القصيدة، لا أن تُعامل على أنها مجرد فواصل غنائية بين المشاهد، فهي مرتبطة بالحبكة التي تعتبر عصب العملية الدرامية.[4] وتعمل من وقت لآخر على رفع مستوى الحدث الشعري وتوفر جوا إيقاعيا خادما له، من خلال إشاعة جو تراجيدي في المحكمة. وما يؤكد هذا الزعم أن الحيدري يستخدم ثلاث جوقات للتعبير عن ثلاثة أبعاد، جوقة رجالية وجوقة نسائية وجوقة مشتركة. وهذه الجوقات لو كانت معدة للتعليق على الأحداث لكان لها موقف واحد أو لاستخدم الحيدري جوقة واحدة واكتفى بها، لكن هذه الجوقات أشبه بهيئة محلفين تدلي بشهاداتها، وتختلف في مواقفها الفلسفية والفكرية، وتتباعد رؤاها تباعدا مطلقا، وتختلف في لغتها أيضا. فالجوقة الرجالية تتحدث بلغة محرضة تواقة للدماء تطالب بهدر دم الصوت الاول المتهم بقتل أبيه. تقول:

"اللّهُم . . . اسمعنا
لا عذر لهذا الإنسانْ
سدت أذناه فلم يبصرك وراء الصّلبان . . .

---

(1)- علي عشري زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص ٢٠٠.

(2)- "كانت الأغنية التي يؤديها الكورس في بلاد اليونان تسمى Dithyramb، ويقوم بأدائها قادة مجموعات الكورس الذين يرتدون أزياء معينة تتناسب مع مهرجان إله الخمر والإخصاب والوفرة، ديونيسيوس." انظر: عبد العزيز حمودة، **البناء الدرامي**، ص٢٥.

(3)- انظر: بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٧٠.

(4)- أنظر: أرسطوطاليس، **فن الشعر**، ص٣٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أجل يا ربّ

جحدت شفتاه عطاياك فكان الخاسر في

النّكران

وكان . . . وكان . . . وكانْ

لا عذر لهذا الإنسانْ

فلقد شفناه

ورأينا خنجره الغائر في قلب أبيه

وسمعنا دم ذاك المظلومْ

ينعب مثل البومْ

يسأل عنك وفيك .

يارب

قتل الأب.

أكبر من كل خطاياهمْ ، السبع.

ياربّ." [1]

أما الجوقة النسائية فتتوسل للرب أن يرأف بهذا المسكين وتبتهل له وتشتكي من ظلم الإنسان لأخيه الإنسان. تقول:

"باسمك ولد

وباسمك استشهد في أزمنة الضيق

يوم أن عرفك في الحر المطلقْ

ويوم أن عرف نفسه في العبد الموثقْ

رغب فيك

ورغب عنك

فكان أن ثار بك عليك، فقتل،

فاستشهد

ربنا ... ربنا ... ربنا

من عرفَك في نفسه

كبر بك عن جنتك وصغرت به جحيمك

---

[1]- بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص ص٤٩٦-٤٩٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فلا هو من جنتك

ولا هو من جحيمك

فاقبله شهيدا من أجلك." [1]

أما الجوقة المشتركة فهي التي تتولى التعليق على الأحداث، وتتخذ موقف الحياد. تقول:

" رينا ... رينا ... رينا

تعلم أننا لسنا من هؤلاء ولا من هؤلاءِ

وأنّنا وجهك في البقاء

فلا تأخذنَّ الرّائي بجريرة ما رأى

ولا السّامعَ بجريرة ما سمع

فبالأذن التي أعطيت سمعنا

وبالعين التي وهبت رأينا ، والعين لا تشبع

من النّظر

والأذن لا تمتلئ من السّمع

وبمشيئتك القائمة على الحق ..

نقول الحق." [2]

والجوقة في ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" ركن من أركان القصيدة كما كان الحال في جوقات سوفوكليس إذ كانت "تعتبر كواحد من الممثلين، فتكون جزءا داخلا في الكل."[3] لقد استطاعت الجوقات في القصيدة أن تضمن تموجا في مستويات الأداء وتلوينا في الأجواء النفسية والإيقاعية، لأنها مصممة لتخدم فكرة التضاد الدرامي الذي هو أساس بناء القصيدة، ولا عجب أن "حتم أرسطو وجوب أن تتألف التراجيديا من ستة عناصر" كانت الأغنية واحدة منها.[4] فالجوقة

---

(1)- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ٤٧٧.

(2)- المصدر السابق، ص ٤٧٦.

(3)- أرسطو طاليس، **في الشعر**، ترجمة: متى بن يونس القنائي، تحقيق: شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص١٠٦.

(4)- عبد المطلب السنيد، **ملاحم كلكامش والإلياذة والأوديسة في الإبداع والتشابه والدراما، دراسة مقارنة**، ط١، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٥، ص٧٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تخدم المشهد التراجيدي في القصيدة من خلال تضادها في مواقفها الفكرية، ومن خلال التنويع في الجانب الإيقاعي بين لغة الإنشاد ولغة النثر، الذي يعطي للمشهد الدرامي نوعا من التذبذب بين الهبوط والصعود.

٣- الحذف و البياض

لقد سمح كسر العمود التقليدي للشعر العربي، في نهاية الأربعينيات من القرن العشرين، بانبثاق "شعرية عربية بصرية " كانت تخنقها في المهد قسوة النظام العروضي العربي القائم على التناظر والتماثل بين الشطرين.[١] والحذف (البتر) والبياض من أهم الأساليب والتقنيات التشكيلية في القصيدة الحرة، لأن الشاعر أصبح في حل من إكمال تفعيلاته، وله أن يقطعها إلى فونيمات صوتية قصيرة، كي يحقق إيقاعا معينا في القصيدة. ويكون هذا الإيقاع مرتبطا بأفكار القصيدة، وله دور بارز في تنظيمها وتوزيع أبياتها، وضعها في المكان المناسب من السطر، سواء في أول السطر أم في وسطه أم في نهايته. وبذلك أتيح للشاعر الخيار في "هدم العبارة الكلاسيكية القائمة على صيغة جمل تامة، من جهة، وجعل التجربة مركزة ومكثفة من جهة أخرى." [٢]

ومن يتتبع دواوين بلند الحيدري، بشكل عام، يلحظ شدة عنايته بالبنية الشعرية، وهو ما يجعلها أكثر تأثيرا، وأشد وقعا في نفس المتلقي. وقصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" حافلة بالعديد من الأساليب اللغوية والتشكيلية إلى جانب تقنيتي الحذف والبياض، كالنقاط، وعلامات الترقيم، وعلامات التعجب، وعلامات الوقف. فلا يكاد مقطع من مقاطعها يخلو منها، وهذا الكم الهائل من هذه العلامات الخارجية لا يظهر لغايات التشكيل والطباعة والتأثير البصري على المتلقي، إنما

---

[١]- شربل داغر، **الشعرية العربية الحديثة، (تحليل نصي)**، ط٤، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٦، ص٣١.

[٢]- نازه نين محمد علي، "بلند الحيدري شاعرا"، ص١٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ينطلق من فلسفة جمالية، وغاية فنية في الاتجاهات الشعرية والنقدية الحديثة، وله مكانة بارزة بين أدوات الإيحاء الشعرية في القصيدة.[١] وفي القصيدة الحديثة، العربية منها والأجنبية، لم يعد الشاعر ينظر إلى تقنية المكان من الناحية الجغرافية والهندسية فقط. وذلك لانتقال القصيدة من "العهد الشفوي" إلى العهد الكتابي – الصناعي، فقد لجأ الشعراء إلى توظيف تقنية بصرية جديدة في تشكيل قصائدهم وهي" المكان الطباعي". إذ أصبحت القصيدة عبارة عن جسم طباعي له هيئة بصرية مظهرية محسوسة. لذلك أصبح لزاما على الناقد أن ينظر إلى هيأتها الخارجية، ويلحظ العلامات غير اللغوية التي تحفل بها القصيدة، لا أن ينظر إليها كأعمى، ويغفل تقنياتها الكتابية البصرية.[٢] لأن الشاعر الحديث أصبح كالفنان التشكيلي يراعي توزيع البياض والسواد في قصيدته حسب تقنية معينة تساهم في خلق معنى خاص.[٣]

ويبدو أن بلند الحيدري ذو خبرة كبيرة في استخدام تقنيات البياض والحذف، وهو يعزو احترافه في تشكيلها إلى تأثره، عن طريق جواد سليم، بالنحات الإنجليزي "هنري مور" في استخدام الفراغ في القصيدة. وقد كتب بلند نقدا عن هنري مور، وسمّى الفراغ الذي عنده بالفراغ المملوء، وهو فراغ أبيض، لكنه كالسماء مملوء بالحياة.[٤] والبياض أو الفراغ في تعريف جون كوهن: "حبس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه. فهي في حد ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب، لكنها بالطبع محملة بدلالات لغوية."[٥] والفراغ عنصر رئيسي في

---

[١]– انظر: عشري زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص ٥٦.

[٢] – شربل داغر، **الشعرية العربية الحديثة**، ص ص١٧– ١٩.

[٣]– المصدر السابق، ص٢٣.

[٤]– بلند الحيدري، "تعلّمت من الموسيقى والنحت والسينما"، حوار أجراه: هاشم شفيق http://www.alimbaratur.com.، تم الاستفادة من الموقع بتاريخ: ٢٢-٩-٢٠٠٩.

[٥]– حسن الغرفي، **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، ص١٢٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القصيدة أو هو النص الغائب فيها، فما لا ينطقه الشاعر في البيت المبتور أو الفراغ الأبيض يستنتجه المتلقي في أعماقه، فكأنه حديث من الأعماق إلى الأعماق. يقول بلند:

"أقتلت أباك... ؟!
- أقتلت أباك .. قت..؟!
- تُ أبي." (١)

إن المقطع السابق عبارة عن مشهد درامي يتعرض فيه الصوت الأول للاستجواب بتهمة قتل أبيه، وتبدو العبارات الحوارية فيه مباشرة ومقتضبة، عبارة عن سؤال وجواب. لكن أسلوب البتر يعطي لهذا الحوار بعدا دلاليا ودراميا أكبر، فما لا تقوله الشخصية يوحي به أسلوب الحذف والمناطق البيضاء التي يخلفها. فمن خلاله ترتسم معالم الصوت الآخر، وهو يحاكم الصوت الأول، فيبدو مليئا بالتعجب والاستغراب والاستفهام، وبأشياء أخرى تختزلها النقاط الثلاث، لأن جريمة قتل الأب جريمة كبيرة وخطيرة. كذلك ترتسم معالم الصوت الأول حين يجيب، وهو في حالة من التردد والتمزق الداخلي و الضعف الشديد، إذ يلتقط أخر أنفاسه ليجيب "تُ". أي أنه ينفي التهمة من أساسها.

إن تكرار تقنيات البتر والبياض في مقاطع عديدة من القصيدة يعمل على تجسيد الموقف الدرامي وتوسعة أبعاده، فهذه التقنية كفيلة "بإكمال المحتوى الدلالي للنص وتدعيمه وتعميقه"،(٢) من خلال استثارة الطاقة الإيحائية المختزلة في ذهن المتلقي، التي تستفزها هذه الأساليب المحفزة لذهنه، فتجعله يبحث فيما وراء الكلمات عن النص المبتور، ومن ذلك عبارة: "وكان ...وكان ... وكان". فما هو الشيء الذي بين هذه الكلمات، وما هو النص الغائب عنها، والذي يتبادر إلى ذهن المتلقي حال سماعه لها. يقول بلند أيضا:

---

(١)- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٨٤.

(٢)- نازه نين محمد علي، **"بلند الحيدري شاعرا"**، ص١٣٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"جحدت شفتاه عطاياك فكان الخاسر في
النكرانْ
وكان . . . وكان . . . وكانْ." [1]

ويقول أيضا:

"- صه . . لا تحك
لا تحك
لا تحك . . .لا
لن أسكت . . . لن أسكت . . . لن
يا أنتَ ، الحجر السّاقط في الموت بلا مأساة
كن موتي
كي تولد في الزمن الآت." [2]

سادسا: الصراع

الصراع أهم عناصر القصيدة الدرامية، بل هو الدراما نفسها، ولاغرابة أن يكون الصراع والتناقض هما أهم ميزة من ميزات حياتنا، بغض النظر عن نوع الصراع وحجمه، فالحياة كلها قائمة على الصراع بين الفرد ورغباته من جهة، وبين الكائنات من جهة أخرى. ولو تخيلنا أن حركة التنافر والتضاد في الكون توقفت، لانتهت الحياة على وجه البسيطة. وإن كانت كلمة الصراع توحي بنوع من العنف، إلا أنها سنة الكون، يجب علينا أن نتقبلها ونسلم بها، فأقدم الفلاسفة اليونانيين أمثال طاليس وهرقليطس، الذين بحثوا في أصل الوجود الإنساني، توصلوا إلى

---

(١)- بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص٤٩٧.

(٢)- المصدر السابق، ص٥١٧ - ٥١٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نظرية تقول: " إن حياة الطبيعة تتألف من قوى متعارضة متنازعة كل منها في تجاذب وصراع مع القوى الأخرى. ومن حركتها المتبادلة تحدث وحدة العالم المنسجمة." [1]

وفي مجال الآداب، فقد كان للصراع الفضل في تطور ونشوء بعض الأنواع الأدبية، كالتراجيديا مثلا, فقد رأى لويس عوض أن التراجيديا تظهر بسبب الصراع الداخلي الذي تحدثه سيادة فكرة الجبر لا الاختيار في المجتمعات المدنية, نظرا للعوامل الاجتماعية والاقتصادية السائدة فيها.[2]

إن الصراع هو العنصر التقني الأهم الذي تطوف حوله كل العناصر التشكيلية والتقنية في قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" في سعيها لإحداث أكبر حيز من التوتر الدرامي، وذلك عن طريق توسيع هوة التنافر بين بؤر التوتر المتعددة فيها، وبالتالي الوصول إلى أبعد نقطة من نقاط التأثير الانفعالي. ثم إن الإنسان والصراع وتناقضات الحياة هي العناصر الدرامية الأساسية لقصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" وكل قصيدة لها طابع درامي، لأن "الإنسان في كل تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أحيانا، أي مع ذاته، وأحيانا أخرى مع الآخر." [3] وقد أخذ الحيدري يلتمس تجربته الدرامية "ضمن بعدين رئيسيين، الأول منهما يعبر عن تطلع الشاعر في الذات المعاصرة، والثاني منهما يرسم تحرك الواقع المضاد."[4] ويظهر البعد الأول من الصراع بين الإنسان وذاته من خلال المونولوجات الداخلية، فهذه المونولوجات تقوم على صوتين متضادين

---

(1)- عز الدين إسماعيل، **قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر**، ص ص ٧٧-٧٨.

2 - لويس عوض, **دراسات في أدبنا المعاصر: المسرح – الشعر – القصة**, ص ص٦٩ – ٧٣.

(3)- عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص٢٤٤.

(4)- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٦٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

داخل الفرد الواحد، وتكمن أهميتها في أنها تضع المتلقي في بؤرة الصراع ومكمنه الرئيسي، وتكشف أفكار الشخصية وهي تتوالد، وتصارعها داخل العقل مباشرة أمام المتلقي.[1]

يقول :

"أنا . . هنا . . أموت من سنين
أزحف من سنين." [2]

وأما سبب هذه المعاناة والموت البطيء، كما يدعي هذا الصوت، فهو فقدان الهوية، ومن تبسيط الأمور أن نتصور أن هذه الهوية تخص حال الصوت الداخلي – أقرب الأصوات إلى نفس الشاعر– وحده، إنما تتعداه لتشمل حال أمة كاملة، فهنالك أصوات كثيرة في الأمة العربية من حقبة السبعينات إلى الآن تعيش أزمة تتمثل في عدم الرضا عن أوضاعها، وتعاني الخوف من التغيير، والعجز عن تجاوز المرحلة، بسبب سيطرة الأنظمة السياسية، التي تقاوم وتقمع كل محاولة للتغيير، فيشعر فيها الفرد بأنه غريب عن مجتمعه، وفي نفس الوقت لا يستطيع مقاومتها، لأنه سوف يتهم بالخيانة والجنون، وسوف يقع في صراع مع أناس من جنسه، يقدمون الطاعة العمياء لتلك الأنظمة. يقول:

"ولأني لم أعرف لي اسماً
لم أعرف من كانت لي أماً
صيرتُ حليب الثّدي اليابس سماً
متُّ به يوماً
وكَبرت سؤالاً . . ما اسمي . . ؟
من كان أبي . . ؟
....

---

[1]– انظر: إسلن مارتن، **تشريح الدراما**، ص٢١.

[2]– بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٧٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

فأنا يا ناس بلا اسم

سكين أوغل في قلب أبي." [1]

وهذا التمزق الداخلي والضياع الذي يشي به المقطع السابق ناجم، أيضا، عن عدم الاقتناع بالوضع الحالي، لما يحدث به من استخفاف بالعقل واستغلال لبساطة الناس وسذاجتهم. إضافة إلى ذلك، فإن هذا الصوت الرافض يتحرك من خلال نبوءة ورؤية مستقبلية للأحداث، تستند إلى خلفية فلسفية عميقة، تقاوم كل أشكال الزيف والخداع، فيرتفع صوتها بالصراخ حتى يبلغ الموقف حد الانفجار، والثورة من شدة الاحتقان. يقول:

" يا أنتَ
يا ملاءة سوداء في الأقبية العتيقة
أصرخ بهم :
قد كذبوا
فليس بين الزيف والحقيقة
إلا دمٌ جف على الأسفلت من سنينْ
جفَّ فلن يذكره الجرح ولن تعرفه السكينْ." [2]

ويقول أيضا:

"كررت
ألف مرة
بأننا زائفون ..... زائفة أيامنا
وزائف إلهنا،
وإن ثقب بابنا،
ليس له مفتاحْ.
... ...
سأدكّ جبالهمُ

---

(١)- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٩٩-٥٠٠.

(٢)- المصدر السابق، ص٤٧٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

سأهدّ كهوفهمُ

وسأوقظ في موتهمُ حنقي.

- صه .. لا تحك

- لا تحك

- لا تحك . . . لا

لن أسكت . . . لن أسكت . . . لن." [1]

وأما البعد الثاني فيتمثل في تحرك الواقع المضاد، إذ يظهر من خلال الحوارات المتعددة بين أصوات القصيدة، المجسدة بالصوت الثاني، الذي يظهر في المقطع الشعري السابق، وفي مقاطع عديدة من القصيدة، ليكبح جماح الصوت الأول ويسكته، فهو صوت قوي، إذ يشير انقطاع الصوت، في المقطع الأخير، إلى أنه قادر على إسكات الصوت الأول، إذ لم يتح له، في نهاية المقطع، إكمال جملته "لن أسكت"، فقال (لن) ولم يكمل، ويبدو أن صوته انقطع لسبب ما.

إن للصراع أنواعا كثيرة وأفضلها هو ذلك الصراع "الصاعد الذي ينمو ويتطور ويشتد حتى تتأزم الأحداث وتصل إلى نهايتها"، فمما يضرم نار الصراع ويساعد على نمو الأحداث، حتى تبلغ الأحداث ذروتها، هو تكافؤ الأصوات والندية فيما بينها، لأن هذه الأصوات تنطلق من رؤية فلسفية أو خبرة حياتية، فهي تعي ما تقول وتقصد ما تفعل، فلا يمكن أن ننتظر صراعا دراميا بين قوى لا تعرف ما تريد.[2] فإن كان الصوت الأول ينطق بزفرات أوديب، في بحثه عن الحقيقة فإن الصوت الثاني يحمل في طياته صوت الكاهن تريزياس، الذي طالما عرف الحقيقة وخبأها، لأن "الحقيقة مرة" كما يقول المثل الشعبي. فقد كان تريزياس مكفوف البصر، في الوقت الذي كان فيه أوديب بصيرا. ولكن أوديب لم يستطع مع ذلك أن يعرف شيئا عن ذلك الماضي المجهول، وعلى

---

(1)- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٥١١- ٥١٧.

(2)- أنظر: عمر الدسوقي، **المسرحية**، ص ٣٩٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هذا النحو يتجسم أمامنا الصراع بينهما، ليدل على ذلك الصراع بين الماضي والحاضر.[1]

فالصوت الثاني في القصيدة أو الطرف الآخر يعاني صراعا لا يقل خطورة عن ذاك الصراع الذي يحيق بالصوت الأول، لذلك لا يكتفي بموقف الدفاع، فهو يبادل الهجوم. فإن كان الأول يعاني من قلة الفعل فالآخر يعاني خوفا رهيبا من نتائج الفعل. وهنا يكمن التضاد وقوة الشعرية بين الفعل ورد الفعل، فالصوت الأول يحاول الفعل والتمرد والثورة وتجاوز المرحلة ولكنه يجابه بقوتين، الأولى قوة داخلية تكبح جماحه، والأخيرة تَدَخُّل الأصوات الخارجية في الصراع لتقمع كل محاولة للثورة، ولِتَئِد كل محاولة للتغيير. ويستمر هذا الصراع بالصعود والنمو والتطور حتى تتأزم الأحداث وتصل حد الانفجار. يقول الصوت الثاني:

"- نم أيها المجنونْ
- نم أيها اللعينْ
- قد تعب الصّدى ، وانغلق المدى
على صراخك الحزينْ
واستيقظ السّجان في السّجينْ
- نم أيها المجنونْ
نريد أن ننامْ
نريد أن يعتقنا الظّلامْ." [2]

ولعل من أهم العناصر التي تذكي نار الصراع في القصيدة - إضافة إلى ما يقدمه الصوتان الأول والثاني- الجوقتين النسائية والرجالية، اللتين تتضادان في مواقفهما باستمرار. فالأولى ترمز إلى الحياة المتجددة والفكر المعاصر الذي يقف إلى جانب البطل(الصوت الأول)،

---

[1]- أنظر: عز الدين إسماعيل، **قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر**، ص٧٢.

[2]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٧٤-٤٧٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أوهي صوت الأم الملتصق بولدها، يحتضنه أبدا ويدفع عنه، والأخيرة تحاصر البطل بما فيها من تقاليد رجعية، وهي صوت من يشتهي مصرعه، ويطالب بذبحه، وإراقة دمه. يقول:

"ماذا يبقى من أرضك إن ثار الأبناء على الآباء
ماذا يبقى من أمسك إن صار الحاضر نفياً
للأمس.
إن صار الطّهر شبيهاً بالرّجس
وبماذا تطعم نارك يوم الدّينونه
ولماذا يحلم من يحلم بالجنّه
يا رب
إن كنت ستعفو فلماذا أوجدت الذّنب.
. . . ."[1]

إن الجوقات كما تظهر في المقطع السابق لجوقة الرجال، وفي مقاطع لجوقات مختلفة من القصيدة، خرجت عن دورها التقليدي في المأساة اليونانية، عند أوربيديس ومن سبقه من كتاب الدراما الإغريق.[2] فهي لم تعد تقف للتعليق على الأحداث، إنما تجاوزت هذا الدور، لتكون فردا مشاركا بلسانه ومشاعره وأحاسيسه في الصراع. علاوة على ذلك، فإن من يقرأ المقطوعة السابقة، وإن بدت خطابية، سوف يقع في صراع ذاتي، وحيرة داخلية للإجابة عن أسئلتها في موضوع: الثواب والعقاب. لذلك يبدو أن بلند الحيدري، في تعليق له حول دور الجوقات في قصيدته، لم يجانب الصواب حين قال: "إني اخترت البعد الثالث تعبيرا عن المطلق وأعطيته نهجا أدائيا شبيها بالنهج المألوف في الكورس اليوناني. أي أنه يعتمد على المقطع الطويل وهو لا يلعب دورا في

---

(1)- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**, ص ص٤٩٨-٤٩٩.

(2)- انظر: أرسطو طاليس، **في الشعر**، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دت، ص١٠٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نمو الحدث، إلا أنه يفسر هذا الحدث ويعلق عليه." [1] فالملاحظ أن الجوقة الرجالية، بوصفها قسما لا بأس به من هيئة المحلفين، لا تقف للتعليق على الأحداث، بل إنها عنصر مشارك في تطورها، وبذلك تكون واحدا من عناصر البناء الدرامي، ومن هذا المنطلق فهي تطالب بقتل الابن وإراقة دمه، وفي النهاية يتم لها ما تريد.

وبهذا الانفصام بين أصوات القصيدة وأبعادها، تنتهي القصيدة بنهاية تراجيدية حزينة: إعدام البطل، وصلبه وإسكات جسّه. لكن الصراع الذي تخلفه هذه المأساة لم ينته بعد، ولم تنته القصيدة بإراحتنا، والأسئلة التي أثارتها في قلوبنا ما زالت بلا إجابة، والتوتر الذي تحدثه ما يزال يكبر ويكبر مع ولادة بطل جديد، تزعم الجوقة المشتركة رؤيته، علّ هذا البطل يستطيع خلق التوازن المفقود. تقول الجوقة المشتركة:

"– ربنا . . . ربنا . . . ربنا
شاهدنا شيئاً لم نفهمه . . . ورأينا حقاً لم
ندركه.
وجه امرأة محفورا في جبل قرب المفرق
ورأينا في عينيها نبعي ماء
قمراً
ونجوماً
وسماء
ورأينا الجسد العاري ، رغم الصّقر الجائع
والرّيح الملعونة ، واللّيل الدّاجي ،
رغم المسمار ورغم النّار يتحول أرضاً
خضراء
وسمعنا صوتاً لم يأت من أرضك يا ربّ
لم يأت من تلك النّار الموعودة . . . يا ربّ
لم يأت من جنتك المرصودة . . . يا ربّ

---

[1]– بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٧٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

صوت امرأة قال :

ابني لم يشنق . . . ابني ما مات

– من مات إذن قرب المفرق . . . يا ربنا
يا ربنا . . . يا ربنا
من مات إذن قرب المفرق . . . ؟
والمرأة
تلك المرأة من كانت . . . يا ربّ . . ؟ "[1]

سابعا: المكان

إذا كانت الحياة هي الدراما والصراع، فإن المكان هو البوتقة التي تحتويها، ولا يمكن لأي باحث إقصاء دور المكان في أي عمل أدبي، سواء أكان المكان محسوسا أم كان متخيلا. وقد كان الطلل في القصيدة العربية أول الموضوعات التي يستهل بها أغلب الشعراء الجاهليين، ومن سار على نهجهم، قصائدهم. وهذا لا يعني أن دور المكان كان يقتصر على مطلع القصيدة فقط، فالمكان يلازم الشاعر في رحلته، ومعاركه البطولية والغزلية، وفي مضارب ممدوحيه. وفي الثقافة اليونانية القديمة، أيضا، فقد شغل المكان الفكر الفلسفي والجمالي والنقدي لدى عدد من كتاب الدراما ونقادها، فقد أشار أرسطو في كتابه "فن الشعر" إلى أهمية المنظر، بوصفه أحد العناصر الستة التي تتكون منها المأساة، وجاء تسلسله بعد القصة والأخلاق، والعبادة، والفكر.[2] فضلا عن الوحدات الثلاث التي أصر الكلاسيكيون عليها، وهي وحدة المكان والزمان والحدث.

---

[1]– بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٥٢٢ – ٥٢٣.

[2]– انظر: أرسطو طاليس، **فن الشعر**، ص٢٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن المكان الجغرافي عنصر مهم في قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، وتكمن أهميته في دوره الذي يلعبه في تقديم الأرضية المناسبة للصراع الدرامي. وقد ذكر البحث سابقا أن القصيدة تحتوي عدة مشاهد، كان من أهمها مشهد السجن، ومشهد المحاكمة، ومشهد إعدام البطل. وذكر أنها تحوي ثلاثة أبعاد، وأن كلا منها يرتبط بفكرة رئيسية. وبناءً على ذلك توجه الشاعر في بعده الأول إلى ذاته فسقط، ثم توجه إلى الموضوع فسقط مرة أخرى، ثم توجه إلى المطلق فوُلد من جديد. وكان لا بد أن يكون لكل مشهد من هذه المشاهد فضاؤه المكاني الخاص المناسب، الذي يخدم الفكرة التي ينطلق منها. فلا يمكن للشاعر أن يتحدث عن فكرة رومانسية ويكون السجن فضاءه، أو يتحدث عن السجن في فضاء الجنة الخضراء. والقصيدة في بنائها العام كما ذكر البحث، سابقا، تقوم على ثلاثة أبعاد، وهذه الأبعاد تنطلق من ثلاثة بؤر مكانية رئيسية. اثنتان منها مغلقتان، والثالثة مفتوحة، ومنها تتضح علاقة طردية بين أفكار القصيدة والفضاء المكاني لكل واحدة منها، فكلما ضاق الفضاء المكاني ازدادت الفكرة إيحاء بالضيق والتعب، فـ "الرؤية المكانية للمؤلف، هي الزاوية التي يرى فيها العالم من خلالها."[1] لذلك تبرز الأماكن الضيقة المكثفة (قاعة السجن وقاعة المحاكمة) في القصيدة حين تسود فكرة الصراع الوجودي واليأس، وتظهر الفضاءات الواسعة الرحبة (السماء والجنة) حين تظهر فكرة التموزية والأمل. يقول بلند في المشهد الأول:

"- نم أيها المجنونْ
-نم أيها اللعينْ
قد تعب الصّدى ، و انغلق المدى
على صراخك الحزينْ
واستيقظ السّجان في السّجينْ." [2]

---

[1]- منصور نعمان نجم الدليمي، **المكان في النص المسرحي**، ط١، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، ١٩٩٨، ص٦٠.

[2]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٧٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن ضيق المكان وانغلاق المدى في المقطع السابق يتكرر في عدة مشاهد من القصيدة، وهذا الإلحاح على هذا النمط الفضائي المغلق (السجن) يُكسِب المكان داخل النص أبعادا نفسية واجتماعية وعقائدية.[1] مما يؤدي إلى التوحد بين المكان والإنسان، وبذلك يسهم المكان في إيضاح الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر. فالسجن هنا يعبر عن الحالة النفسية التي يعيشها الصوتان الأول والثاني(الثائر والخانع). والسجن، كما مر سابقا، لا يعدو أن يكون النفس الإنسانية ذاتها، لذلك "يتحول المكان ... ليعادل فكرة أو مجموعة من الأفكار."[2] التي تدور في خلد الشاعر.

وبما أن السجن هو ذات الإنسان، والمحاكمة، أيضا، تجري داخل النفس البشرية، فإن من الطبيعي أن يتشكل المكان "من خلال الشخصيات الدرامية التي تنوء بحمل الأحداث وتكشف في الوقت ذاته عن عمق وقع المكان وإيغاله من خلال خلجاتهم المتعددة التي تضفي على المكان دلالة مجازية يحققها المؤلف من خلال حركة نزوع الشخصيات البطلة في خلق نظام مكاني يؤسس ضمن فوضى المكان الذي زجهم فيه المؤلف الذي يحقق أيضا منظوره الفلسفي والجمالي من جانب ومنظور أبطاله الأيديولوجي والنفسي من جانب آخر."[3] لذلك فالحيدري لم يحدد للمكان اسما معينا، فهو سجن وحسب. ليس سجن (السدة) الذي سجن فيه قبل فراره من العراق، ولا سجن كذا أو كذا. والقاعة هي قاعة محاكمة، مجهولة، والمدينة التي تجري فيها الأحداث مجهولة، أيضا. لذلك لا تكمن أهمية تقنية المكان في هندسيته، إنما من خلال فضائه، الذي يشارك تضييق دائرة الصراع الدرامي وتوسيعها.

---

(1)- انظر: فتحية كحلوش، **بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري**، ط١، الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٨، ص٢٤.

(2)- المصدر السابق، ص١٤٢.

(3)- منصور نعمان الدليمي، **المكان في النص المسرحي**، ص ١٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتتكرر رمزية المكان في المشهد الثاني (المحاكمة)، ويظهر ذلك من خلال المونولوج الدرامي التالي:

"القاعةُ ذات القاعة
بكراسيها
وبصوت مناديها
بعيون كلاب الصَّيد المغروزة في لحم أضاحيها
نفس الياقات البيضاء
ونفس الأحذية اللماعة
والزّمن المتخثر في السّاعة
ما زال كما...
- صه . . لا تحك.
واللوحة ما زالتْ ذات اللّوحة منذ العهد
التركي .
"العدل أساس الملك"."[1]

إن المكان، كما يظهره أسلوب الوصف في المقطع السابق، فعال ومشارك في نمو الأحداث وتطورها، ويحمل دلالات نفسية واجتماعية وتاريخية رمزية. فالحيدري يصف القاعة،(المكان الذي يحاكم فيه البطل)، وشخوصها، وزمانها، وطريقة التعامل فيها، وحتى اللوحات المعلقة على جدرانها. وهذه اللوحة تستثني فضل العهد التركي في حماية الإسلام لعدة قرون، وتذكرنا فقط بآخر أيامه، أيام الكريزة والسفر برلك، حيث ساد الجهل والتخلف والأمية والظلم والقسوة وهضم الحقوق، مما اضطر العرب للقول فيهم" لا ينبت العشب على أرض يطؤها الترك." [2]

---

[1]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ص٤٨٠-٤٨١.

[2]- جوستاف لوبون، **حضارة العرب**، تر: عادل زعيتر، ط٣، دار إحياء التراث، بيروت، ١٩٧٩، ص١٨٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أما المشهد الثالث الذي يتوجه فيه الصوت الأول إلى المطلق، فالمكان فيه ذو فضاء مطلق مفتوح (الجنة)، تسود فيه رحابة المكان وسعة الفضاء، وتظهر ألوانه خضراء. فبعد أن حُكم على البطل بالصلب في مفارق الطرق، تنتهي حياته، ويغمض جفنيه، وتنتهي وطأة الشعور بضيق الوجود، وتبدأ مرحلة جديدة من الحلم في الفضاء الواسع. يقول:

"بأي شيء تحلمين الآن يا مسالك الرّماد
أي رؤى قد صيرت عينيك أرض الله والميعاد
فامتدتا دربين أخضرين.
وكنت
كل الأرض ،
كل الجنة السّمحاء في الدّربين
طوبَى لكم
ما أرحبَ السّماء بين غمضتي جفنين.
... ...
نامي إذنْ
فاللّيل في مسالك الرّماد
يصير أرض الله والميعاد
يصير في عينين
دربين أخضرين." [1]

وفي مقطع لاحق وهو المقطع الأخير من القصيدة، تنتهي كل مظاهر الألم والتعب والمخاض، ويولد البطل من جديد، فيتسع الفضاء، وتزخر السماء بالنجوم، ويطل القمر مبتسما، وتنساب ينابيع الماء، فتتحول الأرض جنة خضراء، ويبدأ فصل الربيع بحياة جديدة. يقول:

"-ربنا . . . ربنا . . . ربنا
شاهدنا شيئاً لم نفهمه ... ورأينا حقاً لم

---

[1]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٩٠-٤٩١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ندركه.

وجه امرأةٌ محفوراً في جبل قرب المفرقْ
ورأينا في عينيها نبعي ماء
قمراً
ونجوماً
وسماء
ورأينا الجسد العاري ، رغم الصّقر الجائع
والرّيح الملعونة واللّيل الدّاجي ،
رغم المسمار ورغم النّار يتحول أرضا
خضراء." [1]

والواقع أن تضاد الفضاءات المكانية بين بداية القصيدة ونهايتها يقوي بنية التضاد الدرامي في القصيدة، فالقصيدة تجمع بين عالمين متناقضين بفضاءين متضادين: الواقع الأرضي والحلم. إذ تبدأ القصيدة بمشهد السجن والمحاكمة، وهما فضاءان منغلقان، وتنتهي بأرض الأحلام. هناك، على الجبل قرب المفرق.

ثامنا: الزمان

على الرغم من أن الشعر هو "أقل أنواع الفنون حاجة إلى الارتباط بالزمان والمكان، لأنه في غير حاجة إلى مواد محسوسة، ولا علاقة لنموه وموته بنمو المدنيات وموتها"[2]، إلا أن

---

[1]-بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ص٥٢٢- ٥٢٣.

[2]- أدونيس، **زمن الشعر**، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨، ص ١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الإحساس بالزمان إحساس فطري وأصيل في النفس البشرية، وتشبث الإنسان به لا يقل عن تشبثه بالمكان، وهذا التشبث يعني فيما يعني تشبث الإنسان بالحياة وصراعه ضد الموت.[1] فإذا كان المكان هو البوتقة التي تحتوي الصراع (الدراما)، فإن الزمن لازمة ثانية لابد من حضورها لتطور أي حدث، لأن عملية التطور نفسها بحاجة إلى مدة زمنية مناسبة، لكي تنتقل فيها الأحداث من طور إلى آخر. وقد اهتم أرسطو بالزمان حين فرق بين المأساة والملحمة في الطول، وقد جعله إحدى الوحدات الثلاث الضرورية للعمل الفني.[2] والزمان عنصر هام من عناصر البناء الدرامي، بصفته مستودعا كبيرا لخبرات الإنسان وماضيه، وما يحفل به من أحداث سارة أو مأساوية. وكذلك الزمن المستقبل، فهو محط الآمال والطموحات و التطلعات. و"من المسلم به أن الآثار الأدبية اعترفت دائما بالتلازم المتبادل بين وحدتي الزمان والذات (أو الأشخاص والأفعال التي يجري وصفها من خلال الزمان وفيه). وهذا في النهاية هو ما يشكل وحدة الأثر الفني نفسه، حتى أنه توجد علاقة وظيفية على أوجه ثلاثة: الزمان والذات والأثر الفني، تعكس بصورة متبادلة ومشتركة النمط نفسه من الاستمرار والوحدة والهوية." [3]

والزمن في قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" لا يبتعد عن الذات (الأنا- الصوت الأول)، وعن طريق الذات وخبراتها يتجلى عنصر الزمن في اتجاهين، الأول: زمن واقعي مشدود إلى اللحظة الآنية (المعاناة)، وهو زمن مشحون بالخبرات والتجارب الذاتية. والثاني، "زمن هيولي غير قابل للإمساك به، هو الزمن الداخل، أي في الفكر في حدود مطلقة، أي زمن اللحظة الحاملة

---

(1)- بسام قطوس، "الزمان والمكان في ديوان محمود درويش "أحد عشر كوكبا": دراسة نقدية"، **أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات**، م١٤، ع١، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٩٦، ص ص ٤٧-٨٤، ص ٤٧.

(2)- انظر: عمر الدسوقي، **المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها**، ص١٠٤.

(3)- هانز ميرهوف، **الزمن في الأدب**، تر: أسعد رزوق، العوضي الوكيل، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٢، ص ص٤٣-٤٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للرؤى والهموم الغنية الأبعاد." [1] وبين الممكن الذهني في الحلم والممكن الفعلي في الواقع المعيش

يدخل الزمن كعنصر مهم من عناصر الصراع في القصيدة. يقول بلند:

"وأمس
إذ ولدتُ في حقيبة لامرأة مريبة
... ...
وعندما نفيق أو ننامْ
لا نحفر الأرض ولا نبحث في الرّكام
عن وجهنا المطمور بين كومة العظام
ولن تقيس عمرنا
جمجمة تيبست في قبحها الأعوام.
نحن هنا مسافة
تجهل أن تطول أو تقصر في أرقام
إذْ ليس في طريقها مدينة
تولد في استغاثة الصّباح
أو تموت في انحناءة الظلام
وليس
في سنينا أيام." [2]

ومع أن الحيدري لجأ إلى تدمير الزمن الفيزيائي في القصيدة، وتشظيته، من خلال إخفاء أي إشارة تشي بحضور زمني محدد، إلا أن النص حمل إشارات لغوية تخبئ وراءها حقبا تاريخية محددة، وهذه الحقب الزمنية تدخل، بما في جعبتها من أحداث، في جو الصراع، بشكل متكرر، كالإشارة إلى العهد التركي مثلا:

"واللّوحة ما زالتْ ذات اللّوحة منذ العهد

---

[1]- نازه نين علي محمد، "بلند الحيدري شاعرا"، ص٤٣.

[2]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٥٠٦-٥٠٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التركي .

"العدل أساس الملك".[1]

أو الإشارات إلى القرون الوسطى التي تُستشف من خلال لغة الجوقات الإنجيلية. يقول:

"يا ربنا القائم في الإنسان
جنبه الحقد المتربص في النيران
جنبه وعيدك في البغض
وفي الرّهبة
وفي اللّعنة." [2]

وقد عمد بلند الحيدري إلى هذا النوع من التقنية الزمنية المفتوحة، كي يضفي على تجربته الشعرية نوعا من الأصالة الفنية، وبذلك يكسبها بعدا تاريخيا حضاريا، وفي نفس الوقت لونا من الكلية والشمولية، بحيث تتخطى حاجز الزمن فيمتزج في إطارها الماضي والحاضر والمستقبل في وحدة شاملة.

ولعل مما يضفي على القصيدة نوعا من الشمولية الزمنية استدعاءها للأساطير والرموز الإنسانية لأن "الأسطورة نسق لازماني" أو "نموذج لا زماني للوجود الإنساني، ورموز تقترح التكرار الدائري للشيء نفسه أو لوضع إنساني مشابه."[3] فاستخدام الحيدري لصوت أوديب في القصيدة أو استخدام السيد المسيح كرمز من رموز الفداء، يعيدنا إلى الماضي، إلى تلك الأزمان الغابرة، وكأن الزمن يتوقف عند لحظة معينة تتكرر في الوجود الإنسان، فكل يوم يظهر أوديب، وكل يوم يصلب مسيح مئات المرات. ولن تتوقف عملية الولادة، ولا عملية الصلب. و"كأن عملية البحث عن الجذور الأسطورية قد لا يكون بحثا عن الهوية الشخصية، بل عن توحد مع الجنس البشري

---

[1]–بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٨١.

[2]– المصدر السابق، ص٤٩٦.

[3]– هانز ميرهوف، **الزمن في الأدب**، ص٩٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عموما. وقد تنقل الأساطير حسا بالاستمرار الزمني والوحدة التركيبية إلى ذات الإنسان."[1] فعندما يستحضر الشاعر الأسطورة والرمز، ويوظفهما في عمله فكأنه يستحضر "ماضي التاريخ الإنساني بأكمله." [2] يقول بلند:

"- ما أكبر عدلك يا رب
ما أكبر ظلمك في القاتل باسمك يا شعبي
ما أوسع ظلي
فلأجلي بعث الوعد المدفون
ولأجلي
صاروا الرّب وصاروا الشّعب وصاروا
القانون .

ولأجلي سيكون
الكلُّ بلا ذنب
فأنا وحدي المقتول بقتل أبي
والذّنب وحيد مثلي ." [3]

إن تلاعب الحيدري في الأساطير وتفننه في المزج بين مضامينها، في المقطع السابق، من خلال المزج بين صوت أوديب وافتداء السيد المسيح وحمله لخطايا العالم، يسهم في كسر حدود الزمن، وبالتالي فإن زمن القصيدة يقترب من زمن الأسطورة اللازمني، وبذلك تسنح له فرصة "تخطي حدود (الزمكانية)، والامتداد وتخطي الحقب المتعاقبة، ليكون جوابا على الأسئلة التي يطرحها الإنسان، محتفظا بجدته وإبداعه رغم، تعاقب الأزمنة عليه." [4]

ويظهر تأثير آخر لمفردات الزمن في عملية الصراع الدرامي، وذلك من خلال التأثير البلاغي والإيحائي الذي تضيفه مفرداته اللغوية، مثل: من سنين- ليلي الثقيل- زمن النزف- زمن

---

(1) - المصدر السابق، ص٩١.

(2)- المصدر السابق، ص٤٧.

(3)- الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ٤٨٣.

(4)- طراد الكبيسي، **الغابة والفصول**، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩، ص١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الضيق- الزمن المتخثر- الليل- الفجر - ليل شتائي طويل- استغاثة الصباح - انحناءة الظلام.

فكلمة "سنين"، على سبيل المثال، تعمل على توسعة أتون الصراع بين الصوتين الأول والثاني.

يقول بلند:

" أنا .. هنا .. أموت من سنين
أزحف من سنين
خيطا من الدّماء بين الجرح والسكين." [1]

تاسعا: الحبكة

الحبكة ذلك العنصر الداخلي والنسيج الموحد الذي يمسك عناصر العمل الأدبي وبناءه الدرامي، وبدونه يبدو العمل الأدبي ضعيف الهيكلية متداخل العناصر، ويطغى فيه عنصر على آخر، ويفقد العمل توازنه وتضيع قيمته ويتخلخل بناؤه الفكري والجمالي.[2] وهي في رأي أرسطو: أهم عناصر البناء التراجيدي "بل هي روح العملية الدرامية".[3] ويذهب أبعد من ذلك حين يزعم "بأن التراجيديا يمكن أن توجد بلا ملامح شخصية أساسية، ولكنها لا يمكن أن تعيش بدون حبكة." [4] ومن الإجحاف بحق شعرنا العربي، خصوصا الجاهلي منه، الادعاء بأنه بلا وحدة ولا حبكة، وأن كل بيت من أبيات القصيدة يمكن أن يستقل بذاته، فليس من الضروري أن تكون الحبكة التي تنظم أجزاء العمل الشعري الجاهلي هي نفس الحبكة التي تربط بين أجزاء الملحمة أو التراجيديا، فكلّ له طبيعته الخاصة وحبكته الخاصة أيضا. أما في قصيدة التفعيلة فلم تعد وحدة البيت

---

(١)- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٥١٢.

(٢)- طارق العذاري، **المسرح التعبيري**، دار الكندي، إربد، ٢٠٠٠، ص٢٣٧.

(٣)- أرسطوطاليس، **فن الشعر**، ص ص ٢٩ - ٣٠.

(٤)- أرسطوطاليس، **فن الشعر**، ص ١٠٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشعري وطاقاته الإيحائية الضخمة هي اللبنة الأساسية التي يقوم عليها البناء الفني للقصيدة، لأن هذا الشعر- فضلا عن تخليه عن وحدة البيت - أخذ يتجه نحو الدراما والقص. وفي اتجاهه هذا فإنه يحتاج إلى حبكة تناسب طبيعة هذا التوجه، إذ لم يعد البيت الأول أو الأوسط أو الأخير هو بيت القصيد، الذي يقف الشاعر عنده ليقول: ارتويت، وتنتهي القصيدة، فبيت القصيد في القصيدة الجديدة هو عنوانها، والقصيد هو القصيدة كلها. ولا يمكن إبدال بيت مكان آخر، أو تأخيره وتقديمه. ونهاية القصيدة تكون مع آخر بيت من أبياتها.

إن العنوان في قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" يشكل النواة الرئيسة التي تنطلق منها ثم تعود إليها كل الأفكار، الرئيسية والفرعية. وهذه الأفكار، على تضادها وتنافرها، تنمو نموا عضويا مطردا، من خلال الصراع والتفاعل بينها، لتنتهي نهاية مقصودة من قِبَل الشاعر. ثم إن من ينظر إلى البنية الفكرية للقصيدة يجد أنها عبارة عن سلسلة عنقودية من الأفكار، تفضي كل فكرة فيها إلى فكرة أخرى، ومن ثم إلى فكرة أخرى، وهكذا دواليك، حلقات متصلة من الفكر الفلسفي بلا نهاية. إذ تجد فيها فكرة قتل الأب كما طرحها سوفوكليس، وتجد الفكرة نفسها كما طرحها ديستويفسكي بنبوئيتها، وتجدها بمعنى الثورة الجديدة للأمة العربية، وتجاوز الوضع الراهن.

إن مصطلح "الأبعاد الثلاثة" الذي يشكل الركيزة الأساسية في القصيدة يعود بالأصل إلى المهندس الكبير "الإقليدسي"، وقد تحول هذا المصطلح من علم الهندسة إلى عالم الفلسفة، فإذا ما نظرنا إلى المقطع التالي من رواية "الإخوة كارامازوف" للكاتب الروسي "دوستويفسكي"، فإن صورة الأبعاد الثلاثة التي تقوم عليها القصيدة سوف تتوضح أمامنا. يقول "دوستويفسكي"، والمقطع على لسان إيفان بافلوفتش في نقاشه مع أخيه المتدين الطيب إليوشا : "أقول لك إنني أسلم بوجود الله فورا وبكل بساطة. ولكنني أحب أن تلاحظ ما يلي: إذا كان الله موجودا، وإذا كان قد خلق الأرض فعلا، فهو إنما اتبع في هذا الخلق كما أصبحنا نعرف ذلك اليوم حق المعرفة، قوانين هندسة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إقليدس، ولم يهب للعقل الإنساني إلا فكرة الأبعاد الثلاثة للمكان. ومع ذلك فقد وجد وما يزال يوجد إلى يومنا هذا أناس من أشهر علماء الهندسة ومن الفلسفة يشكون في أن يكون الوجود وأن يكون الخلق كله بوجه أعم، مستندا إلى قوانين هندسة إقليدس وحدها، حتى ليتجاسرون [ليتجاسروا] على القول بأن الخطين المستقيمين المتوازيين اللذين ترى هندسة إقليدس أنهما لا يمكن أن يلتقيا على الأرض يمكن أن يلتقيا في نقطة موجودة في اللانهاية."[1] وهكذا كانت "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، فقد كان هنالك سقوط للبعد الأول مع ذاته في الجولة الأولى، وجاءت السقطة الثانية مع الموضوع، وأما الثالثة مع المطلق(الله) أو المثالية فلم تكن، وكانت الخصوبة والتموزية، فالشاعر التراجيدي دائما يبحث عن المثالية. أما مشاهد القصيدة فهي ثلاثة:

١ – مشهد الابن وهو في السجن، يحاول أن يوقظ الآخرين على مأساته.

٢– مشهد الابن وهو في المحاكمة متهما بقتل أبيه.

٣– مشهد الحكم بإعدامه.

وهذه المشاهد الثلاثة تشكل قصيدة طويلة واحدة، أو ديوانا متكاملا، وهي أقرب إلى الدراما الشعرية منها إلى الدراما المسرحية، لأن الحيدري آثر عدم خوض التجربة المسرحية، خوفا من طغيان الجانب الهندسي على جانب صدق التجربة الشعرية.[2]

والفرد في هذه القصيدة مسرح لثلاثة شخوص، هي:

١– الإنسان في الذات.

٢– الإنسان في الموضوع.

٣– الأنسان في المطلق.[3]

---

[1]– دوستويفسكي، **الإخوة كارامازوف**، ص٤٨٩.

[2]– بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٦٥.

[3]– نازه نين علي، **بلند الحيدري شاعرا**، ص٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يؤدي بلند الحيدري فكرة الصراع من خلال مجموعة من الأصوات المتضادة، تتمثل بالبطل (الصوت الأول) والآخرين (صوت اللامبالاة، الجوقات). ومن يتبع كلمات هذه الأصوات في القصيدة، سيدرك "أن المحاكمة لما تأت بعد وأن القاعة ما هي إلا الحياة كلها، التي أصبحت سجنا، وأن هؤلاء الذين يتهمون البطل بالجنون، هم صورة أخرى له، إنهم سجناء مثله، غير أنهم لا يمتلكون قدرته على الفعل، وربما يتحولون إلى شهود ضده... وفي مشهد المحاكمة يقترب الحدث من نهايته المبيتة، ويسأل قضاة المحكمة الحاضرين." ماذا قلتم"، فيجيبون ... قائلين: " فليعدم... يعدم.. باسم الرب وباسم الشعب وباسم القانون". ويتم الصلب، وتحدث في النهاية المفاجأة، إذ سيعلن الكورس المشترك من الرجال والنساء بأنهم شاهدوا شيئا لم يفهموه، فلقد أبصروا وجه امرأة محفورا في جبل قرب المفرق الذي صُلب فيه الابن وأُحرق، ورأوا في عيني تلك المرأة نبعي ماء، ورأوا الجسد العاري، رغم الصقر الجائع والريح والليل الداجي،" رغم المسمار ورغم النار، يتحول أرضا خضراء". كما أنهم سمعوا صوت المرأة " الأم أو الحياة" يقول: " ابني لم يشنق، ابني ما مات". وهكذا تنتهي قصيدة بلند الحيدري بانتصار الإنسان الجديد وبعثه لخلق حياة تطمح إلى الكمال وإلى دفن التقاليد المتخلفة وشهود الزيف والقوانين القاسية التي تحاصر الفرد المتطلع إلى النقاء، وتفرح بمرآه مراق الدم مذبوحا." [1]

إن الحبكة في قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" من النوع المعقد الذي يقع لشرطي الاحتمال والحتمية، وهي حبكة "تحول"[2] ومعاناة طويلة، ولا تقوم على الصدفة أو التدخل الخارجي أو التعرف. وهي تتكون من ثلاثة أبعاد، الأول والثاني يوصلان بالإنسان لحد اليأس والانفجار ومن ثم السقوط. أما البعد الثالث فهو الثورة والأمل والخصب. وقد استخدم الحيدري –

---

[1]– محسن أطيمش، دير الملاك، ص١٠٢.

[2]– التحول هو: "تغير حظ البطل من السعادة إلى التعاسة أو العكس." وهو عنصر هام من عناصر الحبكة المعقدة في التراجيديا الكاملة. أرسطوطاليس، فن الشعر، ص٣٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كما يقول- فلسفة "هيجل" في الحق لتكون، لحد ما، هي الخلفية الفلسفية التي تنطلق من خلالها الأبعاد الثلاثة. فقد افترض أن الله هو الحق الذي تدور حوله هذه الأصوات، لتحدد المسافة القائمة بينه وبينها، فكان أن انتهت:

"يا رب فمن قرب منك لم يرك
يا رب ومن بعد عنك لم يرك
والقائل إي أنا الرب لم يرك."

فالحق إذن نسبي تقرره المسافة وهو ما تحدث عنه بإسهاب "هيجل" في فلسفة الحق.[1]

وقد افترض الحيدري، أيضا، أن الرجل (الأب) هو الخط العرضي في الحياة، فهو يرى في ولادة ابنه قتلا له، بينما المرأة هي صوت الحضارة والاستمرار والخصب، فالجريمة لم تقع بالفعل، لكنها وقعت ضمن التهمة القائمة في هذه العلاقة بين الأب والابن: " أقتلت أبا..... قتل... ت أبي"، فالبتر هنا التأكيد على ولادة الفرد "ت" لا على الذي لم يقل به."[2]

في نهاية هذا الفصل يصل الباحث إلى أن ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" له بناء فني خاص، يتميز عن قصائد الحيدري السابقة، وعن القصائد الطويلة التي كتبها غيره من الشعراء. ومع أن هذا الديوان تنطبق عليه صفات القصيدة الطويلة، التي تحدث عنها بإسهاب عز الدين اسماعيل في كتابه "الشعر العربي المعاصر"، إلا أن الحيدري أدخل إليه عناصر تقنية جديدة، من شأنها أن تثري القصيدة العربية الجديدة، كالأصوات الثلاثة، والبناء المسرحي الملحمي، وعنصر اللون. وكذلك قام بتطوير عناصر تقنية مستخدمة من قِبل الشعراء، كالمكان والزمان والصراع و

---

[1]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٦٧-٤٦٨.

[2]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ٤٦٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحبكة، وعناصر الموسيقى (التكرار – الجوقة – الحذف والبياض). ثم إن هذه العناصر تميزت بلحمة عضوية واحدة متكاتفة لتخدم عنصر الصراع الدرامي في القصيدة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثالث

أبرز القضايا في ديوان

حوار عبر الأبعاد الثلاثة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مقدمة

تناول البحث في فصله الأول النزعة الدرامية لدى الشاعر بلند الحيدري والعوامل التي أثرت فيها منذ بداية ظهورها في بواكير أعماله الشعرية وحتى بلوغها ذروتها في ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة". وفي الفصل الثاني، قام بدراسة فنية للتقنيات والملامح الدرامية. وفي هذا الفصل سوف ينتقل البحث لدراسة مجموعة من القضايا التي كان لها أثر مباشر في البناء الفكري والتقني. وهذه القضايا هي: الموروث، الالتزام والثورية، الوجودية.

أولا: الموروث

الموروث أو التراث مصطلح واسع، عصي على التحديد، فهو بشكل عام: كل ما يخص شعبا من الشعوب أو جماعة من الجماعات البشرية، من مكونات أسطورية وتاريخية ودينية وأدبية وسلوكية وغيرها من العادات والتقاليد المتراكمة، تدفع بها الأجيال للجيل التالي، الذي يضيف إليها خبراته، ويدفع بها إلى الجيل الذي يليه.[1] لكن هذا التعريف لا يعني استقلال هذه الجماعة أو تلك عن تراث غيرها من الشعوب استقلالا كليا، فالمثاقفة بين الشعوب واقعة، لا محال من حدوثها. ثم إن التراث ملك عام للإنسانية جمعاء، لا يستطيع أحد أن يحتكره لنفسه ويحرم غيره منه. وفي الجانب المقابل، فإنه كما بإمكان الإنسان الاستفادة من تراثه القومي يمكنه الاستفاده من تراث الشعوب الأخرى، ويكون له فضل في إغناء تراثه إن توجه إلى تراث الآخرين وانتقى منه ما يناسبه، ثم صهره وقدمه بشكل جديد. وقد قدم أدبنا العربي، على مر التاريخ، نماذج رفيعة للمثاقفة الشاملة بين شعوب الأرض المختلفة في لغاتها وأعراقها، من ذلك: كتاب كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة، والموشحات الأندلسية والأزجال.

---

[1]- طراد الكبيسي، **الغابة والفصول**، ص ص ١٦٥-١٦٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أما في أواسط القرن العشرين فقد أسهم تأثُّر شعراء العربية بالشعر الغربي في اندلاع ثورة شعرية على النمط القديم للشعر، وقد أسفرت هذه الثورة عن انتقاله من قصيدة الشطرين إلى قصيدة التفعيلة. لكن على الرغم من هذه الثورة النوعية إلا أن رواد هذه الحركة الشعرية أمثال: بلند الحيدري والسياب ونازك والبياتي لم يتجاهلوا تراثهم. بل عدوه – كما يزعم حاتم الصكر – عاملا مؤثرا في مكوناتهم الذاتية، ولم يجدوا تعارضا بين القصيدة الجديدة واستلهام التراث العربي أوالعالمي، ورأوا أن حداثتهم هي حلقة في سلسلة متصلة تبدأ في زمن مبكر يعود إلى التطور الذي لحق بالشعر العربي في العصر العباسي على يد بشار وأبي نؤاس وأبي تمام، وتتصل هذه الحلقة إلى وقتهم الحاضر.[1] " فأواصر القربى بين قديم الشعر وحديثه قائمة والمنطلقات الأساسية للرؤيا لا تزال ثابتة، وكما توجد أقلام تقليدية تدين ظاهرة الشعر الحديث بوصفها انسلاخا عن الموروث وخروجا على قواعد الكتابة الشعرية، توجد كذلك أقلام حديثة لا ترى في الجزء الأكبر من ظاهرة الشعر الحديث إلا اجترارا للقديم ونسخا له أو نسجا على منواله."[2] وقد جانب الصواب من تصور أن التطور في الشعر العربي المعاصر كان ثورة على التراث العربي وتمردا على قيمه، "فما زال الشعر العربي المعاصر يستلهم التراث، ومازالت حركة الشعر الحر تبدع للماضي حضورا فنيا رائعا في لوحاتها التصويرية الرمزية التي تتناول أزمات المجتمع الراهنة، ومسرحياتها الشعرية التي تتكئ على شخصيات تراثية، بينما تعالج الواقع العربي المعاصر." [3] والحقيقة أن بلند من الشعراء الذين تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة الموروث بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي. وقد صرح بأنه ورفاقه الشعراء أخذوا من القديم ما هم بحاجة إليه

---

[1] – حاتم الصكر،" **معنى الوعي الشعري بالتراث، الشعر الحديث والتراث: مرحلة ما بعد الرواد**" في: **الشعر ومتغيرات المرحلة "الشعر والتراث" التراث والرؤية الشعرية للواقع العربي**"، تحرير: حاتم الصكر و اعتدال عثمان، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة"أفاق عربية"، بغداد،١٩٨٦، ص١٧.

[2]– عبد العزيز المقالح، **ثلاثيات نقدية**، ص ١٥.

[3]– سعد دعبس، **حوار حول قضايا الشعر**، ص٢٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأنهم " لم يثوروا إلا على القاعدة التي تجعل من التراث سجنا قاتلا كالذي يرمي إليه اتهام كل جديد بالقبح (قالوا حسنا فقد سبقوا إليه وإن قالوا قبيحا فمن عندهم) فهو لا يرفض القديم ولكنه يريد الجديد الذي يمثل أحاسيسه ومشاعره وعصره."[1]

وديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" من الأعمال الفنية المميزة في حسن التعايش مع التراث، ليس العربي وحده، بل الإنساني، وفيه يوظف الحيدري التراث بشكل عصري لخدمة قضايا المجتمع المعاصر. إذ تتلاقي فيه سماء الحداثة وتياراتها العالمية مع أرضية التراث، وفيه ينجح الحيدري في تقديم عمل فني ذي طابع خاص، تمتزج فيه الثقافات العربية والغربية، قديمها وحديثها. فنجد فيه حضورا للتراجيديا اليونانية القديمة والدرامية المسرحية الغربية الحديثة، وأفكار الفلاسفة الغربيين. لكن هذا العمل يأتي بصبغة عربية جديدة، وتجربة وخبرات ومشاعر حيدرية.

أ- الموروث العربي

ذكر البحث، سابقا، أن الزمان حاضر في القصيدة بصفته مختزِلا لخبرات الإنسان وتجاربه، والتراث واحد من هذه الأشياء التي يختزلها الزمان في ذات الفرد، فالتراث العربي في مختلف أزمنته بلغته وأديانه، وأحداثه التاريخية، وأساطيره، وثقافاته، حاضر في ذات الشاعر بلند، وفي قصائده أيضا. وهو أحد مكونات الصراع المهمة في القصيدة، لأنه جزء من تكوين الذات الشعرية له، وكذلك جزء من تطلعاته ورؤاه المستقبلية، فلا يمكن لنا أن نتحدث عن الذات في الوقت الحاضر ما لم نلتفت إلى جذورها في الماضي. فقد ولد بلند في حقبة زمنية مهمة من التاريخ العربي (١٩٢٦) أي مع بدايات انبعاث النهضة العربية من جديد. وتكمن أهمية هذه الحقبة

---

[1]- بلند الحيدري، **مداخل إلى الشعر العراقي الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، ص٦٨-٦٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لأنه "بين سقوط الحضارة العربية في بغداد، على يد الغزاة الأجانب ابتداءً من الغزو المغولي وانتهاءً بالاحتلال العثماني وبين النهضة الحديثة ... حصل انقطاع في خط التتابع الحضاري."[1] ولم تظهر أعمال أدبية أو فنية أو ثقافية عربية مهمة، ولم يقتصر الأمر على الناحية الثقافية، إنما تعداها ليشمل كافة نشاطات الحياة، فالأمة العربية كانت في سبات وغياب عن المشهد الثقافي والسياسي والاجتماعي، وكادت تخبو نارها إلى الأبد.

إن الجانب السلبي من الأثر التركي الذي تجسد في ثقافة القمع والتغييب، ثم سياسة الاستعمار الجائر والأنظمة التي خلفها من ورائه حاضر في ذات الحيدري. وهذا الأثر يطفو بين الفينة والأخرى في ثنايا "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، وفي أعمال أدبية عربية وعالمية كثيرة.[2] ولا يمكن تحييد أثره في النص، لأنه يشكل جزءاً من التكوين الثقافي لبلند الحيدري وللإنسان العربي الحديث، الذي عانى الظلم والاضطهاد ومازال يرزح تحت نير الجهل والتخلف. يقول بلند:

"واللّوحة ما زالتْ ذات اللّوحة منذ العهد
التركي
"العدل أساس الملك".
- صه .. لا تحك
كذب ... كذب ... كذب ... كذب." [3]

وتحضر في القصيدة، أيضا، الثقافة الاسلامية، بصفتها أحد أهم مكونات الشخصية العربية، فبلند مسلم أولا، ثم هو نجل إبراهيم أفندي الحيدري، الذي كان يشغل منصب شيخ الإسلام في اسطنبول. لذلك: مهما تبنّى بلند من تيارات وجودية أوفلسفية غربية، فإن التراث الإسلامي الذي تربى عليه حاضر يظهر في شعره. ومن ذلك تناصه مع القول الذي ينسب إلى رسول الله –

---

(1)- طراد الكبيسي، **الغابة والفصول**، ص١٣٥.

(2)- انظر صورة العهد التركي في: ثلاثية حنا مينا (بقايا صور- المستنقع- القطاف). أنظر أيضا، رواية ديستوفسكي "الإخوة كرامازوف"، ص ص ٣٥٩ - ٣٦٠.

(3)- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٨١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

صلى الله عليه وسلم- ويشكك رواة الحديث في صحة روايته: "خيرالأسماء ما حُمّد وعُبّد".[1] يقول بلند:

"سموا القاتل محمودا أو احمدْ
مسعودا أو أسعدْ." [2]

أما الموروث الديني المسيحي، وإن أصبح ذا صبغة عالمية، إلا أنه جزء أصيل من التراث العربي. وقد تأثر به بلند بسبب طول إقامته في بيروت، ومطالعته للكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد. ويتجسد الموروث المسيحي من خلال استدعاء الحيدري لشخص السيد المسيح، باعتباره رمزا من رموز الفداء. والمسيح رمز يطفح بالدلالات الدرامية، فقد استخدمه أغلب الشعراء المعاصرين واستفادوا من قدرته الإيحائية الدرامية للتعبير عن هواجسهم وأفكارهم المعاصرة. وحين يستحضره الحيدري ويوظفه في قصيدته فكأنه يعمل على اكتشاف ذاته وتعميق تجربته، ومنحها بعدا شموليا. يقول بلند:

" لم يصلبوا الحق وإن قد صلبوا
مسيحنا." [3]

وكذلك قوله:

" لكي نظلّ نحلُمُ
إن جاءنا مسيحكم
كنّا كما أرادنا أدعية تتمتمُ
وإن أبحتم قتله

---

[1]- اسماعيل بن محمد الجراحي العجلوني، **كشف الخفاء ومزيل الألباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس**، م١، دار إحياء التراث، دم، ص ٢٩٠.

[2]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٨٤.

[3]- المصدر السابق، ص ٤٩١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

صرنا له المسمار والنّار التي لا ترحمْ

وحسبنا من كل ما كان له

من كل ما شاء لنا

أقنعة جوفاء لا تبكي ولا تبتسمْ." [1]

أما المكون اللغوي، فإن قارئ ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" يكتشف أن بلند "الذي كان بعيدا جدا عن لغة الموروث الأدبي في مجاميعه " خفقة الطين" و" أغاني المدينة الميتة" و" جئتم مع الفجر" بدأ يقترب بشكل واضح من هذه اللغة التي تنتمي إلى التراث، وأن علاقته القديمة باللغة التي كان يكتفي منها بما ينفعه في الاحتراز من الخطأ قد توطدت وتجاوزت تلك الحدود، وبدأ يستلهم بشكل جميل وواضح معطيات اللغة الأدبية، ولا بد لنا أن نشير إلى أن بلند يستقي مادته اللغوية في "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" من مصادر دينية أو أقرب إلى الدين ونجد فيها شيئا من أثر الكتب المقدسة: القرآن، والعهد القديم والعهد الجديد وشيئا من لغة الصوفيين." [2] يقول بلند:

"فلا تأخذنَّ الرائي بجريرة ما رأى

ولا السّامعَ بجريرة ما سمع

فبالأذن التي أعطيت سمعنا

وبالعين التي وهبت رأينا والعين لا تشبع

من النّظر

والأذن لا تمتلئ من السّمع

وبمشيئتك القائمة على الحق...

نقول الحق ." [3]

---

[1]-بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص٥٠٩.

[2]- محسن أطيمش، دير الملاك، ص١٥٦.

[3]- بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص ٤٧٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ب- الموروث الغربي

من الأرجح أن تأثير الحضارة الغربية في ثقافتنا قديم جدا، لكنه بدأ يظهر بشكل واضح في القرن الثاني الهجري، عندما بدأت ترجمة كتب أرسطو وأفلاطون وغيرهم من أدباء اليونان ومفكريها إلى العربية. إضافة إلى ذلك، فقد كان لاختلاط العرب بالشعوب الغربية، عن طريق الفتوحات، أثر مباشر في عملية المثاقفة بين الطرفين.

وقد استمرت عملية المثاقفة بين الشرق والغرب ولم تتقطع، ففي بدايات القرن العشرين، وفر الاستعمار الفرنسي – البريطاني للأجيال العربية فرصة الاتصال بالثقافات الأوروبية المختلفة حين فرضوا اللغتين الفرنسية والانكليزية، وذلك من أجل تدعيم الحضور الاستعماري في المنطقة. ومنذ تلك اللحظة، لم تعد المعارف الغربية حكرا على أبناء الطبقات النبيلة، والبرجوازية الكبيرة، المقيمين في لندن أو باريس. وقد ساعد هذا الانفتاح، الموجه لغايات استعمارية، على وصول الثقافة الأوروبية للأجيال الفتية المنحدرة من الطبقة المتوسطة.[1]

إضافة إلى التأثير الاستعماري فقد كان للترجمة حضور جديد، فقد مكنتْ الشعراءَ العرب من الاطلاع على تجربة نظرائهم في الغرب أمثال: إزرا باوند، و ت. س. إليوت، و والت ويتمان، وغيرهم من الشعراء. ولا شك أن رواد الحداثة في الشعر العربي أمثال: بدر شاكر السياب، وبلند الحيدري، وعبد الوهاب البياتي، ونازك الملائكة، قد اطلعوا على أعمالهم المترجمة وتأثروا بها.[2] "وقد نبههم هذا اللقاء بالثقافة الجديدة، إلى البحث عن أشكال جديدة في الشعر لا تضيق بمضامينهم الجديدة." [3]

---

[1]– كمال خير بك، **حركة الحداثة في الشعر العربي**، ص٢٧.

[2] – فخري صالح، "توطئة" في: **المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر**، تحرير : فخري صالح، ص١٢.

[3]– طراد الكبيسي، **الغابة والفصول**، ص٤٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتتجلى تأثيرات القصيدة الأجنبية في بنية القصيدة العربية في الانتقال "من وحدة البيت إلى الشكل العضوي، ومن الذاتية إلى الموضوعية، ومن الغنائية إلى الدرامية، ضمن المكونات الغربية في بنية القصيدة العربية المعاصرة، أهمها: المكون الاسطوري، والمكون التاريخي، والمكون الأدبي."[1] وهذه التأثيرات ومكوناتها، ظهرت جلية في قصائد بلند الحيدري، التي تناولها الفصل الأول في دراسته لتطور الشاعر بلند الحيدري من الغنائية إلى الدرامية.

لقد ذكر البحث، سابقا، أن بلند الحيدري تأثر بالأدب الغربي في مراحله الشعرية الثلاث، ففي شبابه تأثر بالتيار البودليري داخل الشعر العربي، ثم تبنى الوجودية لفترة، ثم الماركسية. وقد اطلع على الأدب الغربي من خلال الترجمات، ثم أخذ يطلع عليه مباشرة. وقد كان معجبا بعالم النفس "فرويد، و جان بول سارتر و ألبير كامو وهيغل ونيتشة. وديوانه "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" يمثل المرحلة الثالثة من مراحل احتكاكه بالثقافة الغربية، إذ تظهر فيه البنية الفكرية الأوروبية، متمثلة ببنائه الدرامي الملحمي فـ" الدراما ابنة شرعية للثقافة الغربية، والقواعد الشائعة المعروفة للدراما والفنون المسرحية نتاج لهذه الثقافة."[2] وليست نتاجا للثقافة العربية، وإن وجدت بعض الملامح الدرامية في أدبنا العربي. ومن يسبر أعماق "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" يلاحظ أنه يختزل أفكارا فلسفية، وتجارب حياتية، وأعمالا روائية وشعرية عظيمة، منتقاة من الأدب الغربي، ولا عجب أن تختزل قصيدة واحدة مجموعة أعمال عظيمة لمجموعة من عمالقة الأدب على مر التاريخ. ومن أهم الفلاسفة والشعراء والأدباء الذين كان لفكرهم ولنتاجهم أثر في ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة": دوستويفسكي، وبرشت، وهيجل.

---

[1]- خليل الموسى، **بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة**، ص٨.

[2]- أحمد إبراهيم، **الدراما والفرجة المسرحية**، ص٢٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-YarmoukUniversity

١- دوستويفسكي (١٨٢١ - ١٨٨١)

إن هنالك عدة نقاط يلتقي فيها شخص الحيدري بشخص دوستويفسكي، وهو ما جذب الحيدري نحو أدب دوستويفسكي. فقد عاش دوستويفسكي حياة تشبه لحد كبير الإطار العام للحياة التي عاشها الحيدري قبل إبعاده إلى بيروت. فقد قضى دوستويفسكي شبابه دون فرح أو بهجة، وحكم عليه ظلما بالسجن عشر سنوات (١٨٤٩ – ١٨٥٩)، والأشغال الشاقة، والنفي إلى سيبيريا، لأنه اعتنق وجهة نظر سياسية تشبه آراء المتطرفين في النزعة السلافية.[١] وقد عانى دوستويفسكي المرض، والديون، والحرمان.[٢]

وقد صدرت أعمال ودراسات ضخمة تتناول الأديب الكبير دوستويفسكي، وسيرته الشخصية، ومن أهمها دراسة قام بها عالم النفس "فرويد" اعتمادا على سيرته الشخصية، وأعماله الروائية، أهمها: رواية "الإخوة كارامازوف". وقد أكد فيها فرويد أن دوستويفسكي كان مصابا بعقدة الأب "عقدة أوديب". يقول: " ونستطيع القول واثقين أن دوستويفسكي لم يتحرر قط من مشاعر الذنب الناجمة عن رغبته في قتل أبيه."[٣] فقد رسم دوستويفسكي صورة الأب "العجوز فيدور كرامازوف" في روايته "الإخوة كارامازوف" بشكل سلبي جدا، فهو عجوز سكّير شحيح فاجر، يتنافس مع ابنه على حب فتاة عاهرة، "وهي صورة مشابهة لتلك التي رسمها دوستويفسكي لوالده

---

(١)- رينيه ويليك ، " الخطوط العريضة لتاريخ النقد الخاص بدوستويفسكي" في : **دوستويفسكي**، تحرير: رينيه ويليك (وآخرون) تر: نجيب المانع، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٧. ص١٠.

(٢)- هنري تروَيّا، **دوستويفسكي حياته – أعماله**، تر: على باشا،ط١،دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ٢٠٠٦، ص ٥٤٧.

(٣)- سيغموند فرويد، دوستويفسكي وجريمة قتل الأب، في : **دوستويفسكي**، تحرير: رينيه ويليك(وآخرون)، ص ١٧٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حين قال: " لقد كان رقيق العواطف، انفعاليا. نعم انفعاليا وشريرا".[1] ولعل تجربة الأب من أهم ما يلتقي به شخص الحيدري بشخص دوستويفسكي، إذ يبدو أن شبح أوديب الذي كان يطارد دوستويفسكي انتقل ليطارد الحيدري. وقد أثبتت دراسة نصوص الحيدري الشعرية، في الفصل الثاني من هذا البحث، أن أوديب كان طيفا يظهر بين الفينة والأخرى في قصائد الحيدري، حتى تجسد بشكل واضح في قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة".[2] ثم إنه لم يتركه حتى في دواوينه الأخيرة.[3] لكن ضحالة المصادر التاريخية التي تتناول بلند الحيدي، وانعدام الدراسات التحليلية عنه، لا يؤهلنا للجزم بأن الحيدري كان يعاني عقدة الأب.

لقد صدَّر الحيدري ديوانه "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" بعبارة دوستويفسكي : " حذار .. حذار .. فإن قتل الأب أكبر جريمة في التاريخ."[4] وفكرة " قتل الأب" قديمة قدم التاريخ، مجهول أصلها، فقد استقاها سوفوكليس من قصة الملك الفارسي " قورش" وبنى عليها ملحمته "أوديب ملكا". ثم جاء شكسبير، وتناولها مرة أخرى في "هاملت". وفي القرن التاسع عشر ظهرت من جديد في رواية "الإخوة كارامازوف" لدوستويفسكي. لكنَّ في تصدير الديوان، بكلمات دوستويفسكي واسمه، اعترافا صريحا من الحيدري بدستويفسكية الفكرة في الديوان، وأن الحيدري تأثر بفكرة "قتل الأب" كما وردت عند دوستويفسكي، لا غيره. ولكن كل واحد من الثلاثة الكبار، استخدم الفكرة بشكل يختلف عن الآخر. وديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" فيه أفكار عديدة، ولا تقف حدوده عند فكرة دوستويفسكي وحدها، فهي واحدة وليست الكل. إضافة إلى ذلك فهذه الفكرة، وإن خدمت النص باعتبارها الدليل الذي أرشدنا إلى دوستويفسكي، ولم يتركنا نتجه نحو سوفوكليس،

---

(1)- هنري تروَيّا، **دوستويفسكي: حياته – أعماله**، ص٥٢٥-٥٢٦.

(2) - انظر: قصيدة "أوديب" في بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ٤٥١ – ٤٥٣

(3)- انظر: قصيدة "النافذة العمياء" في بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ٦٨٥

(4)- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٧٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن أُخذت على ظاهريتها (التحذير من قتل الأب) فإنها ليست بيت القصيد أو الفكرة الخفية التي يرمى إليها الحيدري، فالحيدري كان يرمي إلى قتل الأب والثورة والتجاوز، وكأنه يقول: لا تحذروا قتل الأب، لا تحذروا قتل الأب، فالتجاوز ليس قتلا للأب، والولادة من جديد هي سنة الحياة، وهي كذلك عند دوستويفسكي، فقد أراد دوستويفسكي لروسيا أن تقتل أباها، وتنتقل لصناعة مستقبلها. ولا يقتصر تأثر الحيدري بدوستويفسكي عند الفكرة العامة، فهنالك تأثيرات فكرية جزئية منها:

أ- فكرة الخصوبة (التموزية)

لقد برزت فكرة الخصوبة (التموزية) لدى كل رواد الشعر الحر، بمن فيهم الحيدري، ويظهر تأثر الحيدري بجانب من تموزية دوستويفسكي، فقد صدر دوستويفسكي روايته "الإخوة كارامازوف" بعبارة مقتبسة من الكتاب المقدس (الإنجيل) تقول: "الحق ، الحق أقول لكم: إن لم تقع حبة الحنطة في الأرض وتمت فهي تبقى وحدها. ولكن إن ماتت تأتي بثمر كثير."[1] فهذه العبارة الدينية توحي بانتشار الظلال التموزية في الرواية، ويؤكد هذا الزعم أن دوستويفسكي أطلق اسم "ديمتري" على الابن الأكبر لـ"فيدور بابلوفيتش"[2] وهنالك رابطة "تبدو حتمية بين اسم ديمتري وبين الأرض ديمترا. آلهة الخصب الإغريقية، وليس مجرد الأرض، بل الأرض الأم."[3] وهو، أيضا، اسم "الشاب الثوري الذي حاول يوم ٤ نيسان (إبريل) ١٨٦٦ اغتيال الاسكندر الثاني" قيصر روسيا.[4] وفي رواية " الإخوة كارامازوف" اتهم ديمتري بقتل والده وحكم بالأشغال الشاقة والنفي إلى سيبيريا. وديمتري يقابل الصوت الأول في قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة". فهو لم يقتل أباه، لكنه عوقب

---

(١)- **إنجيل يوحنا**، الإصحاح الثاني عشر، ص٢٤. في: ديستويفسكي، **الإخوة كارامازوف**، م١، ص٢٣.

(٢) - فيدور بابلوفيتش: هو اسم الاب السّكير الفاجر الذي قُتل على يد أحد ابنائه في رواية "الإخوة كارامازوف".

(٣)- دوستويفسكي، **الإخوة كارامازوف**، تر:سامي الدروبي، دط، دار رادوغا، موسكو، ١٩٨٠، ص١٧. انظر أيضا: أرسطوطاليس، **فن الشعر**، ترجمة وتعليق وتحقيق، إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، دم، دت، ص٨٤.

(٤)- دوستويفسكي،**الإخوة كارامازوف**، ص ٦٧٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ظلما على فعلة لم يقترفها. وكذلك كان الصوت الأول مظلوما، وكانت نهايته تموزية، وقد أشار البحث سابقا إلى هذه النهاية.[1] لكن الحيدري لم يستوحِ كل سمات "ديمتري" فقد أُخذ بجزئية واحدة منها، وهي القدر والنهاية التراجيدية، أما طريقة النهاية فلم تكن دوستويفسكية، فقد اختار الحيدري لبطله ميتة تشبه ميتة "بولونيس" ابن أوديب الذي خرج من وطنه طريدا فعاد إليهم ومعه جيش من العدو، ليدمرهم ويحرق أسوارهم وآلهتهم، ويجعلهم أرقاء، ولينقع غلته من دمائهم، وحين فشل حُكم عليه أن يقتل، ولا يدفن ولا يبكى عليه، وأن يكون جسمه بالعراء فريسة للكلاب وسباع الطير.[2] بنفس الطريقة كانت ميتة الصوت الأول. [3]

ب – فكرة الصراع

إن بطل الحيدري (الصوت الأول) استفاد من جحود "بولونيس" لقومه حين كفر بهم وحاربهم، وكذلك استفاد من قدرية "ديمتري"، لكنه لم يتأثر بسذاجته وعنفه، فالإيديولوجيا التي يعتقد بها الصوت الأول في قصيدة الحيدري تشبه إلى حد كبير عقيدة الأبن الأوسط، المثقف الليبرالي "إيفان كرامازوف". والصرخات الوجودية المقتضبة التي يجأر بها هذا الصوت تفسرها بإسهاب مناظرات وهلوسات "إيفان كارامازوف" الذي كان يعاني التردد ، والشك، والصراع بين الإيمان والكفر.[4] ومن ذلك ما يقوله الصوت الأول في المقطع التالي:

"كررت
ألف مرة

---

[1] – أنظر: بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٥٢٢-٥٢٣.

[2]– انظر: طه حسين، **من الأدب التمثيلي اليوناني**، ص١٤٢.

[3]– انظر: بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ص ٥١٨-٥٢٠.

[4]– انظر: دوستوفسكي، **الإخوة كارامازوف**، الفصل التاسع: "الشيطان – كابوس إيفان"، ص ص ٣٩٩ – ٤٢٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بأننا زائفون . . . . . زائفة أيامنا
وزائف إلهنا ،
وأن ثقب بابنا ،
ليس له مفتاحْ
وأنه
ما حبلت شمس به ولا زنت رياح
وأنه ما كانْ
إلا طريق الموت والنّسيانْ." [1]

ويقول أيضا:

"اصرخ بهم :
غداً إذا ما استيقظت زنزانة السّجينْ
إذا التقى المسجونْ والسّجان
يسقط في عينيهما وجهانْ
الله
والشّيطان." [2]

إن هذا الصراع الذي يجري بين النزعتين (الإيمانية والكفرية) ويتصارع فيه الشيطان مع الله وحلبة صراعه القلب البشري موروث من دوستويفسكي فـ"في عالم دوستوفسكي الفني يتصارع الرحمن مع الشيطان والخير مع الشر والحقيقة مع الزيف صراعا لا يعرف المهادنة."[3] وقد تجسد الشيطان في شخص "إيفان كارامازوف" الذي " كان قد رفض الله، وانتهى به الأمر إلى عبادة الشيطان."[4] فإيفان نفسه "هو في الحقيقة ممزق النفس في أعماقه، في تناقض يعيه هو كل

---

[1] - بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٥١١.

[2]- المصدر السابق، ص٤٧٥.

[3]-يوري سليزنيوف, **مقدمة**, في: دوستويفسكي، **الإخوة كارامازوف**، ص١٩.

[4]- هنري تروَيّا، **دوستويفسكي حياته – أعماله**، ص ٥٤١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الوعي، ولكنه لا يستطيع له حلا. ذلك أنه، بالرغم من عدم قدرته على الإيمان بالله، يؤمن بالشيطان."[1] وهذا التمزق هو حال الصوت الأول حين يقول:

"ها أني
أتمزق بين اثنين
رجل يصمت في طفلٍ يسأل.
..."[2]

إن هذا الصمت والتساؤل والنقاط الثلاث التي يكتبها الحيدري تختزل أهم مبررات الازدواجية والتمزق في شخصية "إيفان"، وهي التأرجح بين الكفر والإيمان. فقد استغل"إيفان" قضية الأطفال الذين يتعرضون لأبشع جرائم القتل لتبرير إلحاده. يقول "إيفان" وهو يحاجج أخاه المتدين "إليوشا":

"وهنالك قضايا الأطفال وهي تبلغ غايتها في حكاية الطفل الذي يرمى للكلاب المتوحشة أمام أمه:

"أمر الجنرال أن تخلع ملابس الطفل، ثم عرّي وأخذ يرتجف من الخوف دون أن يجرؤ على البكاء ... أمر الجنرال قائلا "دعوه يركض" فقال حراس الكلاب "اركض ، اركض" ثم يركض الطفل. فصاح الجنرال "إليه ... امضوا إليه" ثم وجه قطيع الكلاب نحو الطفل. فأمسكت به الكلاب ومزقته إربا إربا وأمه تنظر إليه".

جملة واحدة تتم القصة، وهي رائعة في تفاهتها "أعتقد أن الجنرال لم يكن قادرا بعد ذلك أن يدبر شئون اقطاعيته". كيف يمكن بالنظر لمثل هذه الأمور أن تؤمن بوجود العناية الإلهية؟."[3]

---

[1] – إليزيو فيفاس، " **بعد الواقع في الأخوة كارامازوف**" في: "**دوستويفسكي**"، تحرير: رينيه ويليك (وآخرون)، ص ١٣٢.

[2]– بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٨٢.

[3] – دوستويفسكي، **الإخوة كارامازوف**، ص ص ٣٦٥ – ٣٦٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ج- الشخصيات

يقال إن دوستويفسكي صب جام تفكيره، لمدة ثلاث سنوات، لكتابة رواية "الإخوة كرامازوف"، فقد أراد أن يختم حياته بعمل أدبي ضخم، يُظهر فيه كل ما لديه من طاقة فكرية، وخبرة حياتية، وتقنيات روائية. فكتاب "الإخوة كارامازوف" لا يلخِّص " كل أفكار "دوستويفسكي" وحسب بل طريقته ونهجه أيضا. ففي أي مكان أو أي عمل آخر، لا يبدو تجاذب المؤلف بين ما هو خيالي وبين ما هو واقعي، أكثر وضوحا منه في رواية "الإخوة كرامازوف."[1] ويبدو أن الحيدري، كان قد وضع تجربة دوستويفسكي الأخيرة نصب عينيه، وأخذ ينهل مما تجود بها من أفكار وتقنيات، وقد أشار الحيدري إلى ذلك إشارة عابرة في معرض حديث له عن تأثره بمفهوم قتل الأب عند دوستويفسكي وغيره من الكتاب الذين تناولوا نفس الموضوع.[2] ومن أهم التقنيات التي استقاها الحيدري من الرواية: تقنية بناء الشخصية، وتعدد الأصوات.

١- بناء الشخصية

إن شخصيات الحيدري (الصوت الأول – الصوت الثاني – الجوقات)، هي شخصيات غير محسوسة، أو مسماة، وليس لها صفة جسدية، أو نشاطات يومية، ولا تشارك في معارك. فهي عبارة عن أصوات تخرج من أعماق النفس البشرية، لتعبر عن حالة من الصراع الإيديولوجي، فكل صوت منها مشبع بأفكار وعقائد تميزه عن غيره. وبذلك فإن هذه الأصوات تشبه في بنائها أبطال رواية "الإخوة كارامازوف"، إذ إن البطل فيها عبارة عن "إنسان فكرة" وصريع فكرة. و "الفكرة

---

(١)- هنري تروَيّا، **دوستويفسكي حياته – أعماله**، ص٥٤٣.

(٢)- أنظر: بلند الحيدري، **الاعمال الكاملة**، ص٤٦٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تصبح عنده الفكرة – القوة، التي تتحكم جدا بتحديد وعيه وحياته ومسخها أيضا. تتمتع الفكرة بحياتها المستقلة داخل وعي البطل: إن الذي يحيا و بصورة خاصة، لا البطل، بل الفكرة."[1]

إضافة إلى ذلك، فإن هنالك ميزة درامية للصوت الحيدري، تكمن دائما في محاولته الانفلات من قيود الماضي والانفصال عن حاضره، ومحاولة الصوت الآخر كبح جماحه وتعجيزه وشل خطاه. فإذا عرفنا أن الصوتين الأول والثاني ينبجسان من منبع واحد، هو نفس البطل، فإن التشابه يظهر واضحا بين بطل الحيدري وبطل دوستويفسكي في حالة الانفصام والتوتر الداخلي، فالبطل عند دوستويفسكي يتميز "بنزعة انفصالية للأنانة الخاصة بوعي البطل، ونزعة انطوائية داخل عالمه الشخصي، وهذه النزعة هي أساس الكارثة التراجيدية عند دوستويفسكي دائما."[2]

٢- تعدد الأصوات (البوليفون)

لقد أوجد دوستويفسكي نمطا جديدا من التفكير الفني، هو النمط "المتعدد الأصوات". لذلك يمكن اعتباره نموذجا فنيا جديدا لعالم الرواية.[3] وهذه القدرة على استقراء الأصوات المختلفة وتجسيدها بمهارة ناجمة عن "قدرة دوستويفسكي الخاصة في أنه يرى ويلتمس أورواحا أخرى، فقد كان ذا قدرة عالية على رؤية مباشرة للحالات العقلية لدى الآخرين."[4] وهذا ما ساعده في بناء شخصيات متعددة بأشكال وعي مستقلة، وغير الممتزجة ببعضها. وكان دوستويفسكي أول من "أنشأ نوعا من الرواية "البوليفونية" أي الرواية ذات الأصوات المتعددة التي ليس فيها صوت واحد

---

(١)- ميخائيل باختين، **قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي**، ص٣٣.

(٢)- المصدر السابق، ص١٦.

(٣)-ميخائيل باختين، **قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي**، ص٥.

(٤)- المصدر السابق، ص١٥٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يمكننا أن نقول إنه صوت المؤلف."[1] يبدو أن الحيدري لمح هذه المهارة، فأراد لنفسه أن يكون أول من يكتب قصيدة عربية بوليفونية، إذ لم يسبق لشاعر عربي أن كتب قصيدة شعرية متعددة الأصوات. ففي حقبة السبعينات، من القرن العشرين، كان كبار شعراء الحداثة يتنافسون في تأجيج الصراع بين الذات والموضوع، لإضفاء الطابع الدرامي على قصائدهم، بينما كان الحيدري يعد العدة لإطلاق الصوت الثالث (صوت المطلق). في "حوار عبر الأبعاد الثلاثة".

٢- برشت شاعر الجدل (١٨٩٨ – ١٩٥٦)

عُرف برتولت برشت بمواقفه الثورية، فقد عاش حياته مكافحا صلبا ضد النازية العسكرية الألمانية، لذلك عانى من الغربة، واللجوء السياسي، والتنقل بين بلدان أوروبا بلا جواز سفر، حتى استقر به المقام في ألمانيا الشرقية.[2] وبرشت بطبيعته الثورية لم يثر على الأنظمة السياسية فقط، بل ثار على المسرح القديم (المسرح اليوناني)، فقد استطاع أن يتحدى تعاليم المعلم الأول وأصول كتابه "فن الشعر"، التي اعتقد أنها "تحكمت في أبنية الدراما الأوروبية ومضامينها خلال القرون الماضية، وأن يتحرر منها، ويناقضها بتقديم تعاليم جديدة أسماها بأصول المسرح الملحمي."[3] ومسرحه الجديد هذا لا يعتمد على القدر إنما يقوم على استخدام الفلسفة الديالكتيكية(الجدل) للكشف عن تناقضات المجتمع والقوى المحركة فيه.[4] والمنهج الجدلي في أصوله منهج وجودي طبيعي إذ يحتوي على "القوانين العامة للحركة في الطبيعة والمجتمع والفكر. فهو ينظر إلى الوجود في ماديته وحركته وترابطه الشامل وهو ينظر إلى الحركة كوحدة وكصراع للأضداد وكذلك

---

(١) – رينيه ويليك، **"الخطوط العريضة لتاريخ النقد الخاص بدوستويفسكي"** في: **"دوستويفسكي"**، تحرير: رينيه ويليك وآخرون، ص ١٥-١٦.

(٢)– عدنان رشيد، **مسرح برشت**، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٨، ص ص ١٨– ١٩.

(٣) – أرسطوطاليس، **فن الشعر**، ص٤.

(٤)– عدنان رشيد، **مسرح برشت**، ص٢٨٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إلى أشكال تحولها ونفيها الجزئي ثم يخلص إلى توجه هذه الحركة في المكان والزمان، أي تطورها، أسبابه، إمكاناته، احتمالاته واستحالته".[١] وقد أدرك برشت أن الحياة نفسها في "صيرورة دائمة، فالأساليب والأنظمة القديمة تضمحل لتنشأ على أنقاضها أنظمة جديدة تقودنا نحو الأفضل والأحسن. وقد ربط برشت هذا القانون بالمسرح ونشأة المسرح الدرامي وكذلك الصراع الدرامي. والصراع الدرامي هو صراع جدلي أي صراع بين نقيضين يولد ثالثا وهذا النقيض الثالث يحمل صفات النقيضين السابقين فيجعله يتفاعل مع ما تولد منهما من إفرازات فتعود الدورة في صراع جديد بينهما."[٢]

إن تجربة برشت في مسرحه الجديد لاقت رواجا كبيرا، حيث عُرضت مسرحياته في أغلب بلدان العالم، ومنذ أوائل ستينيات القرن العشرين، بدأت تجربته تتسرب إلينا في العالم العربي، فقد عرف رواد المسرح العربي برشت، واستفادوا من خبراته الشيء الكثير، وطبقوا نظرياته وأساليبه، وقد عرضت مسرحياته في مسارح بغداد والقاهرة ودمشق وبيروت والكويت والأردن ودول المغرب العربي.[٣] وقد اطلع بلند الحيدري على تجربة برشت المسرحية، واستفاد منها الشيء الكثير، وهو يعترف بذلك، فقد أشار إلى نقطة التقاء مهمة بينه وبين الشاعر برشت، وهي أن تجربة كل منهما اتسمت بالغنائية والدرامية معا.[٤] لكن تأثير برشت لا يقف عند حدود التشابه الشكلي في نمطية التجربة، فهو يتعدى ذلك إلى التشابه في التقنية والرؤية، فبرشت استثمر الفكرة الوجودية وفلسفة

---

(١)- برشت، **قصائد من الألمانية مع مقدمة "برشت شاعر الجدل"**، تر: محمد سليمان محمد، دط، دار كوش، لندن،١٩٩٩، ص١٣.

(٢)- عدنان رشيد، **مسرح برشت**، ص٦٢-٦٣.

(٣)-عدنان رشيد، **مسرح برشت**، ص ص ٧-٨.

(٤)- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٩٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هيجل عن الديالكتيك ودراسات كارل ماركس عن الاقتصاد السياسي في مسرحه الجديد.[1] وجاء بلند واستفاد منها كلها مجتمعة في أهم آليات المسرح الملحمي لبرشت، وهي الجدل.

إن قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" في بنيتها أسطع دليل على تأثر الحيدري بالمسرح الملحمي، إذ إن عنوانها "حوار" يكشف عن الصبغة الجدلية التي تقوم عليها القصيدة، فهي تقوم على صراع فكري بين ثلاث وجهات نظر، وليس عراكا بالأيدي أو السيوف. والمشاهد الحوارية في القصيدة كلها تقوم على الجدل ومحاولة الإقناع، فالأصوات الداخلية تتجادل وتحاكم بعضها في ذات الفرد لتثبت صحة وجهة نظرها، ويظهر ذلك من خلال المونولوجات الداخلية في القصيدة.

يقول بلند:

" " العدل أساس الملك"
-ماذا ...؟!
"العدل أساس الملكِ"
- صه .. لا تحك
- كذب ... كذب ... كذب ... كذب
الملك أساس العدل
أن تملك سكينا .. تملك حقك في قتلي." [2]

وقد استخدم بلند لغة تجريدية رياضية تقوم على السبب والنتيجة. يقول:

"لم أعرف لي اسما ... لا أذكر ما اسمي
فلقد ماتت أمي
وأنا لم أولد بعد بمعنى في اسم
ولأني لم أحمل اسما
لم أعرف من كانت لي أما ... تلت أبي." [1]

---

[1] - عدنان رشيد، **مسرح برشت**، ص٦٠.

[2]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٨١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أما الأصوات الخارجية (الجوقات الثلاث)، فكل منها تأتي بأدلة وحجج وبراهين عقلية لتصل إلى الحقيقة أو لتثبت صحة ادعائها، ومن ذلك ما تقوله الجوقة المشتركة:

ربنا ... ربنا ... ربنا
تعلم أننا لسنا من هؤلاء ولا من هؤلاءِ
واننا وجهك في الرّجاء
وأمرك في البقاء
فلا تأخذنَّ الرّائي بجريرة ما رأى
ولا السّامعَ بجريرة ما سمع
فبالأذن التي أعطيت سمعنا
وبالعين التي وهبت رأينا والعين لا تشبع
من النّظر
والأذن لا تمتلئ من السّمع
وبمشيئتك القائمة على الحق ..
نقول الحق ."[٢]

وكذلك الجوقة الرجالية التي تستخدم الخطاب العقلي البحت البعيد عن لغة العاطفة، فهي تحاول أن تضع المخاطب في الزاوية الضيقة، ولا تترك له أي فرصة للرأفة بالصوت الأول. تقول:

"اللّهُم . . . اسمعنا
لا عذر لهذا الإنسانْ
سدت أذناه فلم يبصرك وراء الصّلبانْ . . .
أجل ياربّ
... ...
يا رب
قتل الأب.
أكبر من كل خطاياهمْ ، السّبع .

---

(١)– المصدر السابق، ص٤٨٤.

2 – بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص٤٧٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا ترحمه ، فتثير الرّحمة

دربا للقاتل والمجرم والآبقِ
مأوى للسارق من بيت أبيه
إرث الأنسان إلى الإنسان." [1]

وقد استخدم بلند لغة نثرية في بعض المقاطع السابقة لتكون دعامة قوية لبنائه الفكري، لأنها تسهل على المتلقين ممارسة المناقشات الذهنية وتضفي نوعا من الرياضة العقلية على طريقة تفكيرهم.

٣ - هيجل (١٧٧٠ -١٨٣١)

لقد كان "جورج فلهلم فريدريش هيجل"، كما يرى بندو كروتشة، " آخر عبقرية نظرية عظيمة ظهرت في تاريخ الفلسفة، عبقرية ضارعت عبقريات أفلاطون، وأرسطو، وديكارت، وفيكو، وكانت ... ولم تظر بعده سوى مذاهب صغرى، كان أصحابها مجرد أتباع."[2] وقد رأى كاوفمان أن "هيجل" حاول سيادة العالم بعقله.[3] لذلك عدّه الكثير: من أعظم الفلاسفة الألمان، بل والعالم، لأنه حاول فهم طبيعة النفس البشرية، لا لفرد واحد إنما للروح الإنسانية بصفة عامة، فقد درسها منذ بداية تكوينها على مر العصور، وتتبع تطورها ونموها ونضوجها.[4] ويعد مذهبه من أشد

---

[1]- المصدر السابق، ص٤٩٨.

[2]- زكريا ابراهيم، **هيجل المثالية المطلقة**، دار مصر للطباعة، ١٩٧٠، ص ٧.

[3] - المصدر السابق، ص ٧.

[4]- انظر: زكريا ابراهيم، **هيجل المثالية المطلقة**، الباب الثاني: "فنومنولوجيا الروح".

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المذاهب الفلسفية تأثيرا في فكر النهضة الأوروبية في القرنين التاسع عشر والعشرين، فقد قامت على منتجاته تيارات سياسية واقتصادية واجتماعية واسعة الانتشار كالاشتراكية والماركسية.

"ودراسة "هيجل" ضرورية لفهم التيارات الفكرية العميقة التي قبلت النظر إلى التاريخ والمجتمع، ولذلك قيل عن هيجل: إنه بحق ليس في وسع أحد أن ينفذ إلى " ماركس" إلا من ثنايا "هيجل"."[1] وقد امتد الفكر الهيجلي إلى العالم العربي، وكان عبد الرحمن بدوي من أوائل المهتمين به، والمترجمين لكتاباته، وعن طريقه تعرف بلند الحيدري وغيره من الشعراء العرب على هيجل.[2] وقد استمرت علاقة بلند بالفكر الهيجلي ردحا طويلا من الزمن، حتى أن الحيدري صرح أن فلسفة هيجل تمثل الخلفية الفلسفية لقصيدته "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، وأنه كتبها خلال عودة قراءته لهيجل بعد فراق استمر عشرين عاما.[3] وهذا التصريح في مكانه، إذ إن "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" ما هي إلا وجه من وجوه إحياء الفلسفة الهيجلية في حقل الآداب. وتجدر الإشارة هنا إلى أن لبلند الحيدري قدرة عالية على امتصاص أفكار الآخرين واختزالها ودمجها، ومن ثم صياغتها بشكل جديد، وفي قصيدته "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" تظهر تجليات كثيرة للأفكار الهيجلية منها:

أ- فكرة الانقسام أو الانشعاب الداخلي

لقد عرّف هيجل الانقسام بازاوج متضادة هي: "الروح والمادة، النفس والجسم، والإيمان والفهم، والحرية والضرورة، والوجود واللاوجود، والمفهوم والوجود، والتناهي واللاتناهي. وهذه المتضادات تأخذ طابعا عينيا في وضع تاريخي محدد: فمع "تقدم الحضارة" اتخذت هذه

---

[1] -كامل محمد محمد عويضة، **الأعلام من الفلاسفة، هيجل جورج وليم فردريك، دراسة وتحليل في الفلسفة المعاصرة**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٣، ص٧.

[2] -بلند الحيدري، **"تعلّمت من الموسيقى والنحت والسينما"**، حوار أجراه: هاشم شفيق http://www.alimbaratur.com. تم الاستفادة من الموقع بتاريخ: ٢٢-٩-٢٠٠٩.

[3] -بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٤٦٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المتضادات " شكل تضاد بين العقل والحساسية، والذكاء والطبيعة، أي اتخذت بالنسبة إلى المفهوم الكلي صورة تضاد بين الذاتية المطلقة والموضوعية المطلقة." [1]

وترجع أصول هذه الفلسفة إلى بدايات العهد الروماني، الذي نشأ على أنقاض دولة اليونان، ففي تلك الحقبة، طرأت تحولات في طبيعة المجتمع اليوناني بسبب سيادة الرومان على عرشهم، فقد تم "تحويل المواطن الجمهوري ذي الروح الجمعية البطولية إلى الفرد الأناني البرجوازي في الدولة الرومانية في المجتمع الحديث، وتدمير الحياة الاجتماعية المتآلفة المنسجمة التي تمتع بها الفرد. وهذا هو موضع الانقسام أو الانشعاب. أي الانقسام إلى شعبتين، شعبة تضم ما يتعلق بالذات وشعبة ما يتعلق بالموضوع، وبينهما تطاحن." [2] وهذه الأسباب التي أدت إلى حدوث الانقسام الشخصي في العهد الروماني تشبه الأسطورة من حيث أنها أنساق لا زمانية، فهي متكررة في كل زمان ومكان وثقافة، ويبدو أنها تتكرر في الحقبة التي عاشها شاعرنا الحيدري، فطالما تمسك بلند بالفكر الاشتراكي والماركسي في ظل مجتمع عربي منقسم، ليس إلى قسمين بل إلى عدة أقسام، فالدول الكبرى في العالم حددت لنفسها نظاما محددا تسير وفق تعليماته، فمنها من آمن بالاشتراكية وسار عليها، ومنها من آمن بالرأسمالية وطبقها، أما الأمة العربية فما تزال تتخبط في طريق مظلم لا تعرف له وجهة، تستلف من هذا قليلا ومن ذاك قليلا، فلا هي مع هذا ولا مع ذاك ولا حتى مع نفسها وتاريخها، وهذا ما جعل بلند يشعر أنه غريب عن مجتمعه، فقد كان يشعر أنه غريب حتى في وطنه، وبين أهله.

أما في قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" فإن الانقسام سمة جوهرية من سمات الصوت الأول (محور أصوات القصيدة)، وهو مكمن صراعه ومحركه. ومنه تنطلق كل حركات الثورة

---

[1] - هربرت ماركيوز، **نظرية الوجود عند هيجل أساس الفلسفة التاريخية**، تر: إبراهيم فتحي، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠، ص٥٠.

[2] – هربرت ماركيوز، **نظرية الوجود عند هيجل أساس الفلسفة التاريخية**، ص٤٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الداخلية، أوالصراع الذاتي ممثلا بالصراع بين الصوت الأول (صوت الذات) والصوت الثاني (صوت الموضوع). أي في الرحم الذي تنشأ فيه الدراما (بين الذات والموضوع). وبذلك تتضح أمامنا حقيقة هي أن فلسفة هيجل في الانقسام محرك مهم من محركات الصراع الدرامي في القصيدة، حيث يظهر الصوت الأول وكأنه يعاني مرض الانفصام، أوانقسام الذات إلى ثنتين. إذ يبدو هذا الصوت عاجزا عن الفعل، وعن الانخراط في المجتمع ؛ لأن لديه وجهة نظر مختلفة، فلا هو يستطيع تنفيذها، ولا هو قانع بأفكار الآخرين. لذلك، يتأرجح بين أمرين، أحلاهما مر: إنسان ثائر مطرود من رحمة المجتمع، وإنسان خائر غريب عن ذاته. وهذا الانقسام ليس بالأمر الطريف في عالم الشعراء والأدباء، ولا حتى الناس البسطاء غير المثقفين، فقد يقضي الواحد منّا حياته ينتظر لحظة جريئة يخرج فيها من قوقعته التي فرضها على نفسه، أو فرضها عليه المجتمع، فلا يستطيع. ويعيش حياته منقسما ينتظر تلك اللحظة الثورية التي يثور فيها على نفسه وأهله ومعتقداته وكل الخطايا. وكذلك ظل بلند الحيدري يعاني الانشعاب الداخلي طوال حياته، وفقدان الهوية، وظل يخفي وجعه القديم الحديث في ثنايا الرمز، لكنه مهما حاول فإنه لم يستطع إخفاء تأرجحه، بين الرضا عن قيم المجتمع وعدمه، وظلت حياته تمضي وكأنها بدايات جديدة لا حصر لها، وظل فضاؤه مسكونا بالرحيل والحركة والصرخات والكلمات والأحزان، وهو ما مكنه من أن يجد نفسه في المستقبل دائما. يقول على لسان صوته الأول:

"ومشيت دروب النّاس
لملمت خطاهم
لملمت رؤاهم
ما يسقط منهم في رقم أو حرف
فعلمت ،
بأن السّراق هم الوجه الآخر للحراس
وحلمت بأني بين الناس

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وجهان لهذا العبدِ

وذاك النُّخاسُ .

وعلمت بأنّي في الجبل الشّامخ حدبة كهف

فكبرت على ضعفي

ما هُنتُ

ولا شئت

ولا كنتُ .

إلا الموت النّاظر في حدِّ السّيف

والمقتُ المترصد في الجوع

وفي الخوف

فأعتقني يا زمن النّزف

أنزل إبليسك عن كتفي

سأدكّ جبالهمُ

سأهد كهوفهمُ

وسأوقظ في موتهمُ حتفي." [1]

وفي نهاية كل محاولة ثورية يتكرر انقسام الصوت وتمزقه وعجزه عن الفعل، فيقول:

"ها أني

أتمزق بين اثنين." [2]

ب- فكرة الحرية والعبودية

إن من يقرأ الأسطر الأولى من "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" لا يشق عليه الأمر أن يدرك أنها قصيدة ثورية، لكن الأمر الذي يثير الفضول هو معرفة أسباب هذه الثورية المتجسدة في صرخات الصوت الأول. لماذا يصرخ؟ ما سبب معاناته؟ ما سبب انقسامه وثورته على ذاته وعلى المجتمع؟ ما سر تمزقه الداخلي؟ ما الهدف المنشود الذي يقاتل من أجله؟ ماذا يريد

---

[1]- بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٥١٦-٥١٧.

[2] - المصدر السابق ص٤٨٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الحيدري أن يقول من خلال صوته الذاتي (الصوت الأول). لذلك لا باس لو أخذنا الإطار الأوسع لهذه الصرخات وهو الإطار الإنساني، ولجأنا إلى الفلسفة الهيجلية للتعرف إلى سبب معاناته.

ولعل من أهم القضايا التي تناولها هيجل بالدراسة والتحليل هي قضية الحرية والعبودية، فـ"السيد والعبد" هي المرحلة الثالثة من مراحل تطور الروح عند هيجل، وقد أطلق عليها اسم "فنومنولوجيا الروح" أي تجسد الروح، إذ يدرك فيها الإنسان المنتصر أنه من الأفضل له إبقاء غريمه على قيد الحياة، واستغلاله وتحويله إلى عبد له. [1] ومن يتمعن في حيثيات الصراع الدائر بين الصوتين الأول والثاني يجد أن "الحرية والعبودية" هي سبب هذا الشقاق، فالصوت الأول يطلب الحرية والثاني يرضى بالعبودية. وما عبر عنه الحيدري باسم: الخطايا السبع التي تحكم مجتمعنا وتتحكم بالفرد وتقيد حريته هو بمثابة "الروح الموضوعي" عند هيجل، أي فكرة الإرادة الحرة والمؤسسات والمنظمات الاجتماعية التي تحكم المجتمع وتحدد شروط حرية الفرد فيه.

أما حرية الفرد عند هيجل فيفسرها نفسه على النحو التالي: " فأنا بوصفي محكوما بالقانون، أكون بالتالي محكوما بواسطة الكلي، أعني الكلي الذي أسقطه أنا نفسي على العالم، وبالتالي فأنا محكوم عن طريق نفسي "فأنا إذنْ حر" ، وهناك بالطبع كثير من القوانين التي كانت ولا تزال ظالمة وفاسدة ومثل هذه القوانين ليست نتاجا للكلي، وهي بالتالي مظهر لعدم الحرية، ومن ثمّ فالقانون الذي أملته مصالح طبقة خاصة، أو حتى مصالح شخص واحد – كالملك مثلا– هذا القانون لم يصدر عن الماهية الكلية للروح كروح، بل على العكس إنه يتضمن الغايات الشخصية الخاصة لأفراد يعارضون الكلي، ومن ثمّ فأنا حين أطيع مثل هذه القوانين لا أحكم نفسي وإنما أقع في العبودية." [2] وبهذا تتضح أمامنا أهم أسباب انشعاب الصوت الأول، وعدم تقبله للواقع، وهو

---

[1]- انظر: زكريا إبراهيم، **هيجل المثالية المطلقة**، ص ص ٢١٩ – ٢٢٥.

[2] – هيجل، **أصول فلسفة الحق**، ترجمة وتقديم: إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٦، ص٣٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أنه غير راض عن ماهية الكلي، إذ إن هذا الكلي ليس من صناعة الأفراد جميعا بل إنه موضوع لخدمة أفراد بعينهم، أو لصالح تيارات أو أنظمة تفردية تنظر إلى الإنسان أنه عبد أو خادم مطيع أو سجين صامت، كما يظهر من سلوكيات الصوت الثاني في القصيدة.

إضافة إلى ذلك، توجد أسباب إنسانية بحتة تحرك هذا الصوت وتجعله يرفض العبودية، فالإنسان عند هيجل يختلف عن الحيوان في هدفه من الحياة اختلافا جوهريا من حيث إنه "لا يشتهي أشياء ملموسة فحسب كشريحة لحم، أو سترة من الفراء تحميه من البرد، أو مأوى يعيش فيه، وإنما يشتهي أشياء غير مادية تماما، إنه يرغب ويتطلع إلى "رغبة" الآخرين، إنه يريد منهم الاعتراف به وتقديره، إنه يريد أساسا أن يعترف به الغير "كائنا بشريا" موجودا له قدره وكرامته، فالإنسان على خلاف الحيوان، لا يقتصر في سلوكه على المحافظة على بقائه، بل في وسعه أن يقبل التضحية بحياته من أجل العمل على صيانة "معناها" إنه على استعداد للمخاطرة بحياته في صراع من أجل "المنزلة المجردة"... ويذهب هيجل إلى أن الرغبة في نيل الاعتراف والتقدير ... هي محرك التاريخ فهي التي تدفع البشر للدخول في عراك حتى الموت يسعى فيه الفرد لنيل اعتراف الآخر بآدميته." [1] وقد يكون نيل الاعتراف والتقدير هذا سببا في معاناة بلند الحيدري الشخصية ومعناة كثير من الناس الذين لم ينالوا المكانة التي يستحقونها في الحياة، فبلند من الشعراء الكبار الأوائل المجددين في حركة الشعر العربي الحديث، و له دور ريادي في إثراء القصيدة العربية الجديدة بتقنيات عالمية، وقد "كان أول المجددين في الشعر العربي قبل السياب ونازك، لكن الضجيج الذي رافق السياب ونازك آنذاك غطى على بلند الذي كان يؤثر ذلك الحين

---

[1] - هيجل، **أصول فلسفة الحق**، ص٢٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

العمل بصمت." [1] لذلك، لم ينل من التقدير والاعتراف ما يليق بمكانته الشعرية، حتى بعد وفاته فإن المكتبات العربية تخلو من أي دراسة شاملة تضع هذا الشاعر الكبير في مكانه الذي يجب أن يوضع فيه.

٣- فلسفة الحق (المطلق)

لقد حاول الحيدري أن يُنَصِّب فلسفة الحق الهيجلية (المطلق) مرجعا عدلا تحتكم إليه أطراف النزاع في القصيدة: الذات والموضوع. والمطلق في فلسفة هيجل هو: "الله، وإنه المثل الأعلى هو الذي يكون المركز. والله، بتطوره، يصير هو العالم. وبعمله هذا يزدوج. إن الله هو، من ناحية، الطبيعة اللاعضوية، والموضوعية الخالية من الروح، ومن ناحية أخرى هو الموضوعية الذاتية، هو الألوهية من حيث هي انعكاس لذاتها، أو هي الموضوعية المجردة الأجنبية عن الروح، هذا من ناحية، والذاتية غير الموجودة إلا في ذاتها والروحية المشخصة، والألوهية الذاتية للغير." [2] والمطلق أيضا: "هو عينه أساس كل علاقة وأرضيتها، والأساس الذي تتحرك عليه كل الأوضاع والأضداد دون انقطاع، والذي عليه تولد وإليه تعود." [3] ويتحقق هذا المطلق في قول بلند:

"ربنا ... ربنا ... ربنا
هلاّ غفرت لنا ذنوبنا
فها نحن كهؤلاء وهؤلاء
نتسرب في صوتيهم ونتوه في المسافة الضّيقه
ما بين عينيهم

---

[1] – هشام حمد الكساسبة، ظواهر اسلوبية في شعر بلند الحيدري، "**رسالة ماجستير**"، جامعة مؤتة، الاردن، ٢٠٠٦، ص١٠

[2] – عبد الرحمن بدوي، **فلسفة الجمال والفن عند هيجل**، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٦، ص٥١.

[3] – هربرت ماركيوز، **نظرية الوجود عند هيجل**، ص٥٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شئنا أن نبصر . . . لم نبصر

شئنا أن نسمع . . . لم نسمع

فالأرض مسافات ياربّ . . . الأرض

مسافات .

ولكل مسافة ،

أبعاد قد تبدأ من هذي العين

ولا تبدأ من تلك العين

والحق هو البعد المتحرك بين الاشياء

بين الإنسان

وظل الانسان

بين الزمن المتغلغل في الدّاخل

والزّمن المتخثر في الخارج .

يا ربّ فمن . . . بَعُدَ عنك . . . لم يركْ

يا ربّ ومن . . . قَرُبَ منك . . . لم يركْ

والقائل :

إني ، أنا الرّب . . لم يركْ." [1]

إن قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، إذا ما نظرنا إلى تعريفات هيجل للروح المطلق، ما هي إلا إحدى تجليات فلسفة الروح الهيجلية بمراحلها، وأصواتها الثلاثة ما هي إلا تجسيد لها، لكن في إطار شعري، وكأن هيجل يولد في إطار شعري عربي جديد. ونستطيع من خلال فلسفة الروح، أيضا، التعرف على ماهية أصوات الحيدري الثلاثة، إذ تنقسم الروح عند هيجل إلى ثلاثة أقسام هي: الروح الذاتي، ثم الروح الموضوعي، وأخيرا: الروح المطلق. [2]

---

[1] – بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٥١٣– ٥١٤.

[2] – هيجل، **أصول فلسفة الحق**، ص٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهذه الأقسام الثلاثة هي القوالب التي سكبت فيها أصوات قصيدة الحيدري، فـ "الروح الذاتي: هو الروح منظورا إليها من الداخل، أما الروح الموضوعي: فهو الروح وقد خرجت من جوّانيتها وأوجدت نفسها في العالم الخارجي، وليس المقصود بهذا العالم عالم الطبيعة: لأن هذا العالم موجود بالفعل، لكن العالم الذي تظهر فيه الروح الموضوعي هو عالم تخلقه بنفسها لكي تصبح موضوعية. وهذا العالم هو بصفة عامة عالم المؤسسات والتنظيمات الاجتماعية: كالقانون ، والاسرة، والمجتمع ، والدولة ... إلخ . وهو لا يشمل هذه المؤسسات وحدها، لكنه يشمل كذلك : العرف ، والعادات والتقاليد، والحقوق، والواجبات والاخلاق....أما الروح المطلق: فهو مركّب القسمين السابقين (الروح الذاتي ، والروح الموضوعي) يقع بين الروح الذاتي والروح المطلق. ومعنى ذلك أن بداية فلسفة الحق هو نهاية الروح الذاتي، وهذا ما يعبر عنه هيجل بقوله: " إن الفكرة الشاملة عن الحق – من حيث بدايتها الاولى– تقع خارج علم الحق..." [1]. وهنا ينبغي الإشارة إلى نقطة فلسفية مهمة وهي "أن الافكار الهيجلية يتولد بعضها من بعض." [2] كذلك فإن أصوات الحيدري الثلاثة يتولد بعضها من بعض، فالانقسام فيها يولد الأصوات، إذ يتولد الصوت الثاني(الموضوع) من ذات الصوت الأول، وهما ينطلقان ليولدا الصوت الثالث (المطلق). يقول بلند:

"ربنا ... ربنا ... ربنا
ها أنّنا نولد في التكرار لنخلُد في العاده
مثلك في الصّيف الذّاهب والصّيف الآتْ
مثلك في درب المحراث.
أفردتنا في البعد فرأينا الكّل ، وأضعنا سرّك
في الأجزاءْ

---

[1] – هيجل، **أصول فلسفة الحق**، ص٣١.

[2]- المصدر السابق، ص٣٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صرنا حقك في القاتل مذ صرنا حقك في

المقتول .

فدروب المحراث سواءْ

تجرح في ذهابها

تجرح في إيابها

والجرحان رجاء." [1]

ثانيا: الثورية والالتزام

لا شك أن فكرة التزام الكاتب بقضايا مجتمعه ليست جديدة، لأنها تولد مع الكتابة نفسها، فالشاعر أو الأديب حينما يكتب فإنه يعبر عن نفسه بحضور الآخرين، وبالتالي فإنه يحقق ذاته من خلالهم. ثم إن كل الأعمال الخالدة، على مر التاريخ، كانت تحمل في طياتها هموم الكاتب ومجتمعه وهموم الإنسان عامة، وما كان لعمل أن يخلد وتتناقله الأجيال لو لم يكن يعبر عن قضاياهم وتطلعاتهم. لكن فكرة الالتزام، كفكرة نقدية، لم تطرح على الطاولة إلا في العصر الحديث "ولم يعرفها النظر النقدي في العصور الماضية، لقد نشأت فكرة الالتزام في العصور الحديثة نتيجة لاحتكاك الأديب بمشكلات الحياة التي يعيشها وإدراكه لخطورة الدور الذي يقوم به إزاء هذه المشكلات." [2]

لقد كان الناقد الفرنسي "جان بول سارتر" من أبرز النقاد الذين آمنوا بفكرة الالتزام، وكتابه "الأدب الملتزم" أكبر دليل على ذلك، فهو يرى فيه أن الفنان أو الكاتب غير قادر على الإفلات من براثن علاقاته الاجتماعية، وبراثن عصره الذي يشكل ضميره. وقد رأى أيضا: "أنه من المستحيل على الكاتب أن يتملص من الاندراج في العالم، وما كتاباته إلا نموذج العالم المتفرد ومثاله، فمهما

---

[1] – بلند الحيدري، **الاعمال الكاملة**، ص٤٨٦.

[2] – عزالدين اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص٣٢١ – ٣٢٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تكن طبيعتها فإن لها هذين الوجهين المتكاملين: تفرد في كينونتها وعمومية مراميها، بل إنه يصل إلى أبعد من ذلك حين يقر: "أن المطالب المتجددة دائما في المجتمع، وفي ما وراء الطبيعة تدفع الفنان إلى البحث عن لغة جديدة ووسائل فنية، وبذلك يكون أسير الواقع الاجتماعي، والمشكلات الميتافيزيقة ليس فقط على المحتوى الإيديولوجي للعمل ولكن أيضا على الشكل الفني والأسلوب."[1]

لكن الطريف في الأمر أن "سارتر" الأكثر تحمسا لفكرة الالتزام أخرج الشعراء من دائرة الالتزام، وجعل من تفرقته بين طبيعة اللغة الشعرية والنثرية، أساسا يرتكز عليه فى جعل الشعر غير ملتزم، لأن الشعراء يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية، وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بواسطة اللغة واستخدامها أداة، فليس لنا إذن أن نتصور أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أو عرضها.[2] لكن سارتر، نفسه، الذي أراح الشعراء من حمل الالتزام، حمَّلهم عبء الثوزية الوجودية لبني لبشر، إذ يقول: "فالانسان محكوم عليه بالحرية." [3] وكذلك قوله: "فالحرية ليست وجودا ما، إنها الوجود الإنساني." [4] وهذا الحُكم البديل غالبا ما يكون أصعب على المرء من الحكم بالعبودية، لأن هذه الحرية قد تتطلب من المرء الالتزام بدفع أثمان باهضة قد تتعدى طاقته واحتماله، وكأن الإنسان مخلوق للنَّصَب. فالإنسان الذي يطلب الحرية سيعاني القلق الدائم والانقسام: إما أن ينهزم ويتقوقع حول ذاته، وبالتالي يختفي دوره الاجتماعي، فيعيش على هامش الحياة، وإما أن يتحمل مسئوليته كاملة، وهي مسئولية مرهقة لأنها بسعة العالم الإنساني. "وقد رأى "هيدجر" أن الحرية جوهر الإنسان، وماهيته، وهي التي تميزه عن سائر الموجودات، فالوجود

---

(١) – رمضان الصباغ، **فلسفة الفن عند سارتر و تأثير الماركسية عليها**، ط١، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ١٩٩٨، ص ص ١٤٦ –١٤٧.

(٢) – أنظر: رمضان الصباغ، **فلسفة الفن عند سارتر و تأثير الماركسية عليها**، ص ١٤٦.

(٣)– رمضان الصباغ، **فلسفة الفن عند سارتر و تأثير الماركسية عليها**، ص٣٢.

(٤) – جان بول سارتر، **الوجود والعدم بحث في الانطولوجيا الظاهرية**، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥، ص٨٩٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المتفتح هو الموجود الحر، والحرية هي القدرة على التفتح وتشهد القدرة على التخيل على حرية الإنسان. فالحرية هي المعنى المساوق للوجود والتخلي عن الحرية يعني تخلي الإنسان عن إنسانيته." [1]

أما شاعرنا "بلند الحيدري" فمسيرة حياته الشخصية وكتاباته، تؤكد بأنه ظل ملتزما بقضايا مجتمعه وأمته وإنسانيته. فقد عاش تجربة ثرية لمناضل يعيش مع الناس، ويعمل من أجلهم، لذا نقل تجاربه، وتجارب شعبه التي امتلكها، مستهدفاً بذلك توصيل رسالة هادفة، فكان شعره ملتزماً يثير جملة مشاعر، ويكرس الوعي الوطني والقومي وحتى الوعي على مستوى المجتمعات والشعوب، وكما يتضح، من مجمل أعماله، فإن مهمته ليس هدفها جمالياً للإمتاع وإثارة الصراع فحسب، بل يتعداه إلى خلق الوعي لدى الناس على مستوى فردي وجمعي، عن طريق الإحساس الشعري.

لقد كان بلند شاعرا ثوريا متمردا من الطراز الأول، وعلى شتّى الصعد، إذ لم يعلن، في يوم، ولاءه للحاضر، لأنه كان دائم الانقلاب عليه، يتطلع دائما لصناعة المستقبل. فهو إنسان ثوري على السليقة، وقد اختار لنفسه طريق الرفض والثورة مذ كان صغيرا، فتمرد، بداية، على سلطة والده، ثم على سلطة الأنظمة السياسية في العراق، وانتهى به الأمر في "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" ليتمرد على سلطة المجتمع، وسلطة القصيدة النموذج. وهذه هي سمات الشاعر الثوري الحق: الثوري على أرض الواقع، في مكانه بين صفوف الكادحين والجماهير، التي تناضل كي تحرك كل المؤسسات والثقافية والفنية الراكدة في المجتمع، لأنها تعمل على تعطيل قوى الخلق والإبداع، وتمنعها من أن تنمو وتزدهر.

---

[1] – رمضان الصباغ، **فلسفة الفن عند سارتر و تأثير الماركسية عليها**، ص٣٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومسيرة حياة بلند صورة مثالية للثوري الملتزم إذ تميزت بالحيوية والعمل والتحدي، والمعاناة اليومية مع الأنظمة السياسية، بسبب توجهاته الماركسية، ويظهر في مجمل أعماله: نضاله والتزامه الفكري وإيمانه الوطني، وحماسه القومي، والتزامه الأممي. وكل هذه العناصر تتداخل لتجسد جوانب عقيدته السياسية في أشعاره، ولتعبر عنها في مضامين تتخفى في إهاب الرمز. ويمكننا تقصيّ جوانبه الفكرية من خلال رموزه المنبثة في قصائده بشكل لافت، خاصة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" حيث يظهر الحيدري فيها مناضلا له همه الوطني والقومي، ولا يجد غضاضة في أن يكون صوتاً تحريضياً ليصل بكلماته إلى العالم، في ظروف تستدعي الوصول إلى جمهور قرائه، بلغتهم البسيطة، لتصوير معاناتهم، وسردها في إطار قصصي ملحمي، لأن القصة أقدر على جذب الاهتمام، ولا سيما حينما تزاوج بين الحكاية والشعر، وكأنه يعيد للتراجيديا مفهومها القديم الذي ارتبط بالشعر، منذ اسخوليوس وسوفوكليس ويوريبدوس.

وبلند على أرض القصيدة يقوم بعمل الشاعر الثوري الحقيقي، لأنه يعمل على تطوير الموروثات الثقافية والمادية والفنية، التقدمية والإنسانية لتكون أرضية جديدة للبناء الجديد.[1] "فالتطور والتجدد: إبداع . والإبداع: حرية، لأنه يسمح لقوى الإنسان بالانطلاق، والانعتاق من القيود، فكل إبداع، هو حرية إذا ما كان منسجما مع الإبداع التاريخي، وكل تحجر هو عبودية، وكل إبداع يسهم في بناء الوعي الإنساني، ويغذيه ويخدم مصلحة الجماهير، هو أصالة وكل إبداع يقفز من فوق الواقع ولا يرتبط بحركة التاريخ أو لا يعمل على تعجيل سرعتها هو زيف، أو مجرد حذلقة لفظية." [2]

---

[1]- انظر: طراد الكبيسي، **شجر الغابة الحجري**، ص١٤٣.

[2] – طراد الكبيسي، **شجر الغابة الحجري**، ص١٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والمتابع لأعمال بلند، خاصة: ديوان "خطوات في الغربة" و ديوان " رحلة الحروف الصفر" و ديوان "أغاني الحارس المتعب"، يمكنه أن يلحظ كيف ينقل أحاسيسه، وتجاربه، إلى أشعار ملتزمة، تطغى على بعضها الانفعالية ،ويطغى على بعضها الآخر البعد الإيديولوجي.

أما ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" فهو يسير وفق خط الالتزام الثوري، الذي بدأه بلند في دواوينه الأولى، فالثورية والتحريضية واضحة فيها، وإن كانت تتستر تحت غطاء الرمز. فهي تشعر القارئ بالغموض عن طريق الرؤى والأفكار الفلسفية وتشابكها واستلهام المواقف الرمزية المتضادة التي تحيط بالإنسان المعاصر، المحاصر بالموروث المتخلف من التقاليد والقوانين والأنظمة. كذلك تهتم بقضايا الثورة ورؤية الإنسان العربي ثائرا، طامحا للتغيير، فهي تحمل في ثناياها هم الشاعر الذاتي والقومي والعربي وحتى الإنسان العالمي. لكنها برمزيتها العميقة تأبى تأطير الهم، فهي تتبنى "الثورة" في مفهومها العام دون أن تخوض في جزئيات الفعل الثوري، وممارساته المألوفة، أو ملامحه ونتائجه، ذلك أن مفهوم الثورة في قصيدة بلند الحيدري هذه هو التجاوز الدائم للقديم والبالي من الاعتقادات التي تحكم المجتمع، والتطلع الحقيقي إلى حياة إنسانية مشرقة جديدة. فالصرخات التي يجأر بها الصوت الأول تصلح أن تكون صرخات بلند الشخصية، أو صرخات كردية، أوصراخات عراقية، أو صرخات عربية أو صرخات الإنسان الوجودية.

وقد منح المشهد الأخير "مشهد الولادة" القصيدة، رغم تراجيديتها، أفقا تفاؤليا ثوريا، فرغم الموت القاسي لهذا الصوت إلا أن صوت الثورة يظل عاليا مغنيا للشمس والحرية، ومتخطيا الموت الأسود والزقاق الأسود الذي يعجز عن مسخ طراوة وعذوبة الصوت الإنساني العميق المفعم بالأمل والثقة بالغد المشرق.

وقد جاءت ولادة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة " نتيجة تخطيط تقني مسبق، وكذلك نتيجة عملية تطور فنية وأديولوجية وحياتية حقيقية مر بها الحيدري، "وتكتسب هذه الحقيقة أهمية متميزة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لأن بلند الحيدري إذ ينتقل نهائيا إلى مواقع الثورة والمقاومة، فإنما يكون انتقاله بعد نضج فني وحياتي أصيل، لذا جاء صوته صافيا وجاءت معالجته بعيدة عن السقوط في الهتافية والشعارات والانفعال العاطفي السريع الذي يترك بصماته الواضحة على كتابات الكثير من الشعراء الثوريين الآخرين ... ومما يكسب انعطاف شاعرنا هنا أهمية بالغة هو جو الكفاح الثوري الذي يخوضه شعبنا العربي ضد الامبريالية والصهيونية والرجعية، والذي يتطلب وعيا سياسيا وحضاريا عاليا من قبل الشاعر العربي المعاصر ومعايشته لمشكلاتنا الثورية والقومية والإنسانية ، كما أنه يعلو في وقت تسود فيه لدرجة محزنة ظاهرة الارتداد نحو الميتافيزيقيا، والذاتية والسوداوية والانغلاق، وتعلو أحكام تعلن عن نهاية وظيفة الشاعر الثوري الملتزم." [1]

ومن المواقف التي تستحق الاحترام، وتؤكد التزام الشاعر بلند الحيدري بتقديم العمل الفني الأصيل، هو انقطاعه عن كتابة الشعر بعد صدور " حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، لأنه رأى أنه غير قادر على الإتيان بجديد، يضيفه إلى قديمه، وكأنه شعر بأنه بلغ في "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" سدرة منتهاه، أو أنه كما يقول عبد العزيز المقالح: "أدرك أن كثيرا من التجارب الشعرية أصبحت مفتعلة ومسطحة عند معظم الرواد الذين ضعف حس النقد في نفوسهم، فأصبحوا يكتبون رغبة في الحضور الإعلامي، واندفاعا وراء مغريات الشهرة. وقد استحق بلند على موقفه هذا إعجاب كل الدارسين واحترام محبي الشعر والأدب." [2] وقد استمر هجرانه للشعر حوالي سبعة عشر عاما، من عام ١٩٧٢ حتى ١٩٨٩ ، وما رده إلى نشر دواوين جديدة إلاّ الشديد القوي، حين رأى أن محبوبته بيروت، التي طالما احتضنته في ليالي الشتاء البارد، تتمزق وتأكلها نار الفرقة الطائفية، فكتب لها

---

[1] – فاضل ثامر، **معالم في أدبنا المعاصر**، ص ٢٦٢.

[2] – عبد العزيز المقالح، **الشعر بين الرؤيا والتشكيل**، ص٤٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ديوان "إلى بيروت مع تحياتي" (١٩٨٩)، ولما اشتد به الأمر وشعر بقُرب الرحيل ودع حياته بديوان " آخر الدرب" (١٩٩٣).

ثالثا. الفكرة الوجودية

الوجودية: " مذهب في الوجود محدد تمام التحديد، يقوم على مبدأ أساس سهل بسيط هو أن وجود الإنسان هو ما يفعله، فأفعال الإنسان هي التي تحدد وجوده وتكونه، ولهذا يقاس الإنسان بأفعاله، فوجود كل إنسان بحسب ما يفعله."[١] وهي عبارة عن "مرحلة فكرية هدفها تحرير العقل من القيود والتقاليد التي فقدت قابليتها للبقاء وخلق قيم جديدة تناسب تطور الفكر البشري ورفع الإنسان إلى قمة البطولة لتحمل مسؤولياته وأخطائه وحده." [٢] والوجودية تنبع من إحساس الإنسان بماهية وجوده في الحياة وفاعليتها، وهي بذلك تشبه بذرة الإيمان، من حيث إنها شعور داخلي ينبع من أعماق النفس البشرية، لا يمكن لأحد من البشر أن يضعها في قلبك إن لم تكن موجودة فيه.

وقد لاقت الفلسفة الوجودية رواجا كبيرا في العالم في منتصف القرن العشرين، بسبب النتائج السلبية التي خلفتها الحربان العالميتان الأولى والثانية، فقد زلزلت الحروب التي استعرت نارها في بلدان أوروبا الثقافة الغربية، وهزتها هزا عنيفا، وخلطت أوراقا، وأعادت ترتيب أوراق، وطرحت أخرى جديدة على الساحة الثقافية في مختلف مجالاتها. وقد ظهرت الفلسفة الوجودية، بداية، في أوروبا "لتعبر عن ردة فعل قوية تجاه عبثية الإنسان، التي أنتجت حربا دفعت البشرية ثمنا غاليا لها، فتغير وجدانها تغيرا هائلا، نتيجة الشعور بضآلة القيمة الإنسانية، وانتشرت الأفكار الوجودية في أرجاء أوروبا انتشار النار في الهشيم، وكانت أبرز الأفكار الوجودية (محاربة الثوابت)

---

[١] - بدوي، عبد الرحمن، **دراسات في الفلسفة الوجودية**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص٥.

[٢] – طراد الكبيسي، **شجر الغابة الحجري**، ص٢٩٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لأن الوجود لا يحتوى قيما ثابتة، وأن الإنسان مسئول عن مصيره، ولا تأتيه القيم من خارجه، فتصادر على حريته وقدرته على التقييم والفعل، وكان أبرز فلاسفة هذه الحركة الفيلسوفان جان بول سارتر الفرنسي المولد والنشأة والبير كامو الجزائري المولد الفرنسي الأصل." [1] وقد تأثر عالمنا العربي بالفلسفة الوجودية بسبب نتائج الحرب العالمية الثانية التي انعكست مباشرة عليه، ومن خلال الأدب المترجم لكبار الأدباء الوجوديين الأوروبيين.

أما شاعرنا بلند الحيدري، فقد أثرت في داخليته ظروف التمزق السياسي التي سادت العراق بعد الحرب العالمية الأولى، مما شجع فيه النزعة الفردية. كذلك نكبة فلسطين عام ١٩٤٨، إذ شعر بلند، حينها، بغربة أكثر عمقا، وأوسع مدى. [2] إضافة إلى ما سبق فقد "أحس بلند منذ منتصف الأربعينات بالغربة والألم والشعور بأنه مخلوق متروك في كون مهجور، وأن الإنسان مقذوف في هذا العالم وحيدا لا نصير له ... أي أن سبب غربته هذه، ناجمة عن عدم التجانس الاجتماعي، وفقدان الإحساس بالانتماء، نتيجة انفصاله عن الناس، لأنهم لا يفهمونه ولأنه يشعر بالتفوق عليهم وأنه ليس مثلهم ... لذا يبدو صاحبنا في أشعاره، ولا سيما في ديوانه الثاني، حزينا منعزلا، ومنطويا على نفسه ... وهنا ينبغي الإشارة إلى الظروف العائلية التي عاش فيها بلند، إذ كان لها دور في انجذابه نحو الوجودية، ومن ثم الشعور بالضياع والغربة، والابتعاد عن البشر." [3]

وقد سيطرت الفلسفة الوجودية على ديوانيه "خفقة الطين" و "أغاني المدينة الميتة" سيطرة شبه تامة، حتى أن بلند بلغ به اليأس والتشاؤم ما لم يبلغه أبو العلاء المعري في رسالة الغفران، فـ" لم

---

[1] - أحمد إبراهيم، **الدراما والفرجة**، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٦، ص ص ١٢٥-١٢٦.

[2] - نازه نين محمد علي، "بلند الحيدري شاعرا"، ص٧٢.

[3] - نازه نين محمد علي، "بلند الحيدري شاعرا"، ص٧٠-٧١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يعد يؤمن بشيء، حتى بالحلم، لأن الخلاص من واقع مأساوي، لا يكون عن طريق الحلم، فلا مفر من الواقع لذا فهو يسخر من الحياة ومن الناس." [1] ومن إيمانهم بأي شيء. يقول:

"أنت يا من تحلمين الآن
ماذا تحلمين . . . ؟
بالدُّروب الزرق؟
بالغابة ؟
بالموت مع الكون الذي لا تفهمين ؟
ولعلّي الآن شيء
غابة
أو ذلك الدَّرب
أو الموت الذي لا تفهمينْ
ولعلّي
قبضة تخنقك الآن
وعين لا تلين
أو شتاء قارس يندس في قلبيك من حينٍ
لحينْ." [2]

ويقول أيضا:

"ما الإنسان
ما الروح
ما الإله
ما الإيمان
بوارق ليست لها ألوان
ستنطفي
وتخلد النيران." [3]

---

[1] – المصدر السابق، ص٧٥.

[2] – بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ص٢٥٧– ٢٥٨.

[3] – بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص٢٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لكن الوجودية التي لم تغب شمسها عن دواوين الحيدري، تأخذ حدتها بالهبوط من ديوان إلى آخر لتصل في "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" إلى شكل جديد للوجود، يختلف تماما عن الشكل الذي رأيناه في القصائد السابقة، إذ يبدأ ضباب التشاؤم العبثي بالانقشاع شيئا فشيئا، وذلك مع تطور وعي الشاعر وتوسع ثقافته، وازدياد قدرته على تحليل الأمور والنظر إليها من زاويتين مختلفتين، إذ يبدأ بلند مرحلة جديدة من الوجودية يحاول فيها الخروج من السجن الذي وضع نفسه فيه طويلا، وتتسم هذه الوجودية بالثورية التفاؤلية، وتؤمن بوجود اثنين هما: الله والشيطان، واحد معك والآخر ضدك، بعد أن كان بلند ينظر إلى النصف الخَيِّر من الوجود (الله) نظرة سلبية، ولطالما تساءل بلند في قصائد سابقة لـ" حوار عبر الأبعاد الثلاثة" عن الله، المساعد في الوجود، فلم يجده إلى جانبه، فكان يصمه بالعجز ومعدومية الفائدة، بل يصل الحد أحيانا إلى النظرة العدائية للآلهة. [1] يقول:

"دنياي دُجى مقرورُ
بيداء ريداء ونداء مبتورُ
ودهور تتساقط ، تجرفها أمواهُ
وأنا الإنسان المغرور . .
أغورُ
أغورُ
أغورُ
فأين الله . . . ؟!."[2]

إن الإله الذي كان ينعته بلند بالغول، وبابن الفراغ، وربيب المآسي، وصاحب مهزلة الوجود، وبناصب مشنقة العمر، وخالق لعنة التراب، انقلبت صورته في "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"

---

[1] – انظر قصيدة: الإله الغول في ديوانه "خفقة الطين".

[2] – بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ٤٥٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ليصبح الإله المناصر المساند، الإله الحق، إنه الحق نفسه، إنه الثورة والعمل، والغد المشرق. وقد افترض بلند أن الله هو الحق الذي تدور حوله أصوات القصيدة لتحدد المسافة بينها، لذلك ظهرت صورة الوجود كما يتصورها أغلب البشر بشقيها: عالم الخير يتمثل بالله الذي يكون إلى جانبك، وعالم الشر الذي يتمثل بالشيطان مسبب الخطايا والآلام. يقول:

"أنا .. هنا .. أموت من سنين
أزحف من سنين
خيطًا من الدّماء بين الجرح والسّكين
... ...
أصرخ بهم :
غداً إذ مرّ بنا الصّبحُ
ستلتقي السّكين والجرحُ
وبقعة الدّم التي تحملها أحذية العابرين
خطيئة بلا خاطئين
أصرخ بهم :
غداً
إذا ما استيقظت زنزانة السّجين
إذا ما التقى المسجون والسّجان
يسقط في عينيهما وجهان
الله
والشيطان." [1]

وبهذا يظهر أن "حوار عبر الأبعاد الثلاثة " تشهد تحولا فكريا مهما في حياة بلند الحيدري، إذ لم يعد فيها بلند ذلك الشاب الرومانسي الوجودي اليائس، فقد أصبح ينظر للوجود نظرة الوجود الفاعل، لا الوجود اليائس، الوجود الثوري.

---

[1] – بلند الحيدري، **الأعمال الكاملة**، ص ص ٤٧٣ –٤٧٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الخاتمة

من خلال ما تم دراسته في هذا البحث تبين أن العوامل الاجتماعية والسياسية كان لها تأثير في تكوين النتاج الثقافي لبلند الحيدري، فقد تأثر، شأنه شأن غيره، بموجة اليأس والحزن الوجودي التي سادت بعد الحرب العالمية الثانية. إضافة إلى ذلك، فقد كان للظروف العائلية الصعبة تأثيرها الخاص، حيث نمت فيه بذور التمرد والثورية، فثار على سلطة والده، ثم عائلته، ثم على السلطات السياسية. وقد انعكست ثوريته في أشعاره، وذلك في أمرين. الأول: التزامه بقضايا المجتمع. والثاني: ثورته الدائمة على النمط الأوحد لقصيدته.

وقد تبين، أيضا، أن بلند ابتدأ مسيرته الشعرية بقصيدة الشطرين، ثم انتقل مباشرة إلى قصيدة التفعيلة، ثم بدأ ينتقل تدريجيا من الغنائية الذاتية إلى الدرامية، إلى أن وصلت دراميته قمتها في ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة". والفضل في ذلك يعود إلى طبيعته الثورية التي كانت تدفعه باستمرار إلى خلق بنى وأشكال معمارية جديدة، تتواءم مع تطورات العصر، وتأزماته. وبفضل سعة اطلاعه على التجارب الشعرية والاتجاهات الفلسفية العالمية، فقد تمكن من الاستمرار في ركوب موجة التجريب، والدأب على تحديث قصيدته، ورفدها بأحدث التقنيات الشعرية، بحيث أصبح لكل قصيدة قاموسها اللغوي، ومعمارها الفني الخاص.

ومن خلال دراسة التقنيات والملامح الدرامية للديوان المذكور، ظهر أن الديوان عبارة عن قصيدة طويلة تتكون من ثلاث قصائد هي: " حوار عبر الأبعاد الثلاثة" و" الخطايا السبع" و"مسيرة الخطايا السبع"، وهذه القصائد ترتبط مع بعضها برباط محبوك متشعب الأطراف بحيث يصعب الفصل بين مكوناتها الغنائية والدرامية، لكن المحور المركزي الذي تطوف حوله كل المكونات وكل الأفكار الصغيرة هو الفكرة المركزية، وهي التجاوز.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد انفرد الحيدري عن غيره باستخدامه لنظام حواري جدلي تعود أصوله إلى "ت . س. إليوت" و"برشت"، هو الدراما بثلاثة أصوات: الذات, والموضوع, والمطلق. إذ تظهر القصيدة على شكل ثلاثة مشاهد درامية هي: مشهد السجن والمحاكمة والصلب. وقد استعار لبناء هذه المشاهد تقنيات كثيرة كالصراع والزمان والمكان والحبكة. وكذلك تقنيات مسرحية كالحوار الدرامي وتقنيات ملحمية كالتعبير بالأقنعة. وهذه المشاهد كانت مدعمة بتقنيات موسيقية مناسبة كالتكرار والتجانس الصوتي والقوافي المتنوعة ولغة النثر. واستخدم إلى جانبها عناصر اللون والضوء. وقد كانت هذه المشاهد تتحرك وتزداد صخبا وامتدادا بفضل تطوير أساليب الحركة والحذف والبياض.

كما تم تناول أبرز القضايا في الديوان (الموروث – الالتزام – الوجودية)، وقد استشعر الباحث فيه حسن التعايش مع الموروث الإنساني. إذ نجح الحيدري في صناعة توليفة شعرية عالمية، تمتزج فيها الثقافتان العربية والغربية، قديمهما وحديثهما. فتجد فيها من الملحمية اليونانية ومن الدرامية المسرحية الغربية الحديثة، وتتلاطم فيها أفكار الأدباء والفلاسفة الكبار أمثال: هيجل ودوستويفسكي وبرشت وسارتر وغيرهم. لكن كل هذا العمل بصبغة عربية جديدة، وتجربة وخبرات ومشاعر حيدرية، تجعله عملا خاصا متميزا ذا طعم فريد.

وقد استشعر الباحث، أيضا، تحولا في الفكرة الوجودية التي تسجل حضورا مستمرا في ذات الحيدري وفي أشعاره، ففي هذا الديوان يتحول بلند من الوجودي اليائس إلى الوجودي الثوري الفاعل المحرض على الثورة، وعلى كسر كل القيود وتجاوز المرحلة. ومن هذا المنطلق يوصي البحث بدراسة جديدة لتجليات الفكرة الوجودية الثورية في دواوين الحيدري التي أنتجها بعد "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، وهي دواوين " إلى بيروت مع تحياتي" و"أبواب إلى البيت الضيق" و"آخر الدرب"، إذ إن في بواطن هذه الدواوين الإجابة عن الكثير من الرموز والتساؤلات التي مازالت غامضة في "حوار عبر الأبعاد الثلاثة".

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المراجع

- إبـراهيم، أحمـد، **الـدراما والفرجـة المـسرحية**، ط١، دار الوفـاء لـدنيا الطباعـة والنـشر، الإسكندرية، ٢٠٠٦.
- إبراهيم، زكريا، **هيجل المثالية المطلقة**، دار مصر للطباعة، دم، ١٩٧٠.
- إبراهيم، محمد حمدي، **نظرية الدراما الإغريقية**، ط١، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٤.
- أبو ديب، كمال، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث، بيروت، ١٩٧٨.
- أبو الرضا، سعد، **التعبير الدرامي دراسة نصية كيف تكتب المسرحية**، ط١، شركة عكاظ للنسر والتوزيع، بريدة، ١٩٨٣.
- أدونيس، علي أحمد سعيد، **زمن الشعر**، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨
- أدونيس، علي أحمد سعيد، **الشعرية العربية**، ط٢، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩.
- أرسطوطاليس، **فن الشعر**، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دت.
- أرسطوطاليس، **في الشعر**، ترجمة: متى بن يونس القنائي، تحقيق: شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة، ١٩٦٧.
- إسماعيل، عز الدين، **الشعر المعاصر في اليمن"الرؤية والفن"**، مطبعة الجبلاوي، القاهرة، ١٩٧٢.
- ----------، **الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط٥، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤.
- ----------، **قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر**، دار الفكر العربي، دم، ١٩٨٠.
- اسماعيل، محي الدين، **من ملامح العصر**، ط٢، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ١٩٨٣.
- أطيمش، محسن، **دير الملاك: دراسة للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٢.
- ألارديس، نيكول، **علم المسرحية**، تر: دريني خشبة، ط٢، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢.
- إليوت،ت. س، **في الشعر والشعراء**، ط١، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق،١٩٩١.
- ----------، **مقالات في النقد**، تر: لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دت.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- إليجيري، دانتي، **الكوميديا الإلهية**، ترجمة وتقديم: كاظم جهاد، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢.
- باختين، ميخائيل، **قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي**، تر: جميل ناصيف التكريتي، ط١، وزارة الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- البدراني، فاضل محمد حسين، **الفكر القومي لدى الأحزاب والحركات السياسية في العراق ١٩٤٥- ١٩٥٨**، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٥.
- بدوي، عبد الرحمن، دراسات في الفلسفة الوجودية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، - بدوي، عبد الرحمن، **فلسفة الجمال والفن عند هيجل**، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٦.
- برشت، **قصائد من الألمانية مع مقدمة"برشت شاعر الجدل"**، تر: محمد سليمان محمد، دار كوش، لندن، ١٩٩٩.
- بطاطو, حنا, **العراق: الحزب الشيوعي**, تر: عفيف الرزاز, مؤسسة الأبحاث العربية, بيروت, ١٩٩٢.
- بكار، يوسف، **بناء القصيدة العربية**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٩.
- البياتي، عبد الوهاب، **تجربتي الشعرية**، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٣.
- ترحيني، فايز، **الدراما ومذاهب الأدب**، ط١، المؤسسة الجامعية لدراسات النشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٨.
- ترويا، هنري، **دوستويفسكي حياته – أعماله**، ط١، تر: على باشا، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ٢٠٠٦.
- ثامر، فاضل، **معالم جديدة في أدبنا المعاصر،كتابات نقدية في الشعر والقصة والرواية**، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥.
- الحكيم، توفيق، **فن الأدب**، ط٢، دم، بيروت، ١٩٧٣.
- حسين، طه، **من الأدب التمثيلي اليوناني "سوفوكليس"**، ط٣، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١.
- حمودة، عبد العزيز، **البناء الدرامي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- الحيدري، بلند، **الأعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري**، ط١، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢.
- --------، **مداخل إلى الشعر العراقي الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- خضر، سيد، **التكرار الإيقاعي في اللغة العربية**، ط١، دار الهدى للكتاب، بيلا- كفرالشيخ، ١٩٩٨.

- الخياط، جلال، **الأصول الدرامية في الشعر العربي**، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢.

- خير بك، كمال، **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٦.

- داغر، شربل، **الشعرية العربية الحديثة**، ط٤، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٦.

- الدسوقي، عمر، **المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها**،ط٥، دار الفكر العربي، القاهرة، دت.

- دعبيس، سعد، **حوار مع قضايا الشعر المعاصر**، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٥.

- الدليمي، منصور نعمان نجم، **المكان في النص المسرحي**، ط١، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، ١٩٩٨.

- دوستويفسكي، **الأخوة كارامازوف**، تر: سامي الدروبي، دار رادوغا، موسكو، ١٩٨٨.

- رشيد، عدنان، **مسرح برشت**، دط، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٨.

- الرواشدة، سامح، **القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق**، ط١، جامعة مؤتة، الكرك، ١٩٩٥.

- روجرز، فرانكلين، **الشعر والرسم**، تر: مي مظفر، ط١، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠.

- رومية، وهب, **شعرنا القديم والنقد الجديد**, سلسلة عالم المعرفة, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, الكويت, ١٩٩٦.

- زايد، علي عشري، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ١٩٧٩.

- زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، دار الفصحى، القاهرة، ١٩٨٧.

- سارتر، جان بول، **الوجود والعدم بحث في الأنطولوجيا الظاهرية**، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.

- السنيد، عبد المطلب، **ملاحم كلكامش والإلياذة والأوديسة في الإبداع والتشابه والدراما،دراسة مقارنة**، ط١، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٥.

- شراد، شلتاغ عبود، **تطور الشعر العربي الحديث "الدوافع والمضامين"**، ط١، دار مجدلاوي، عمان، ١٩٨٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- الشرع، علي، **بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، دراسة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دم، ١٩٨٧

- شكري، غالي، **شعرنا الحديث إلى أين**، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩١.

- الشمعة، خلدون(وآخرون)، **مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة، المحور الخامس(الشعر والأجناس الأدبية)**، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية" بغداد، دت.

- شنوان، يونس، **اللون في شعر ابن زيدون**، اربد، جامعة اليرموك، ١٩٩٩.

- صالح، فخري، **المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر**، ط١، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥.

- الصباغ، رمضان، **فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها**، ط١، دار الوفاء للطباعة والنشر الاسكندرية، ١٩٩٨.

- الصكر، حاتم. اعتدال عثمان، **الشعر ومتغيرات المرحلة"الشعر والتراث" التراث والرؤية الشعرية للواقع العربي**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة"أفاق عربية"، بغداد، ١٩٨٦.

- عاشور، فهد ناصر، **التكرار في شعر محمود درويش**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،٢٠٠٤.

- عبد العزيز، سعد، **الأسطورة والدراما**، دم،١٩٧٠.

- العجلوني، إسماعيل بن محمد الجراحي، **كشف الخفاء ومزيل الألباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس**، م١، دار إحياء التراث، دم.

- العذاري، طارق، **المسرح التعبيري**، دار الكندي، إربد، ٢٠٠٠.

- العشماوي، محمد زكي، **دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن**، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٤.

- علوان، علي عباس، **تطور الشعر العربي الحديث في العراق،اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج**، سلسلة الكتب الحديثة، بغداد، ١٩٧٥.

- علوان، علي عباس، **قصيدة الشخصية، من بحوث مهرجان المربد السابع، العراق**، ١٩٨٦.

- عليوي، هادي حسن، **الأحزاب السياسية في العراق السرية والعلنية**، ط١، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠١.

- عناب، زهرة، **النص الشعري المعاصر، قراءة وتأويل**، ط١، الرومنتيك للأبحاث والدراسات، إربد، ٢٠٠٤.

- عوض، لويس، **دراسات في أدبنا الحديث، المسرح-الشعر- القصة**، ط١، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- عويضة، كامل محمد محمد، **الأعلام من الفلاسفة، هيجل جورج وليم فردريك،دراسة وتحليل في الفلسفة المعاصرة**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٣.
- عياد، شكري محمد، **موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)**، ط١، دار الشعب، القاهرة، ١٩٦٨.
- الغرفي، حسن، **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، ط١، افريقيا الشرق، بيروت، ٢٠٠١.
- فريد، ماهر شفيق، **ت.س. إليوت شاعرا وناقدا وكاتبا مسرحيا، مجموعة من الدراسات بأقلام طائفة من النقاد البريطانيين والأمريكيين**، المجلس الأعلى للثقافة، دم، ٢٠٠١.
- الكبيسي، طراد، **شجر الغابة الحجري(كتابات في الشعر الجديد)**، مطبعة الشعب، بغداد، ١٩٧٥.
- الكبيسي، طراد، **الغابة والفصول(كتابات نقدية- الكتاب الثاني من شجر الغابة الحجري)**، دار الرشيد، بغداد، ١٩٧٩.
- كحلوش، فتحية، **بلاغة المكان (قراءة في مكانية لنص الشعري)**، ط١، الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٨.
- لوبون، جوستاف، **حضارة العرب**، تر: عادل زعيتر، ط٣، دار إحياء التراث، بيروت، ١٩٧٩.
- مارتن، أسلن، **تشريح الدراما**، تر: أسامة منزلجي، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٧.
- ماركيوز،هربرت، **نظرية الوجود عند هيجل،أساس الفلسفة التاريخية**، تر: إبراهيم فتحي، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠.

- مروة، حسين، **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي**، ط٣، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦.
- المقالح، عبد العزيز، **أزمة القصيدة الجديدة "دراسة ومناقشات"**، ط١، دار الحداثة، صنعاء، ١٩٨١.
- ----------، **ثلاثيات نقدية**، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ٢٠٠٠.
- ----------، **الشعر بين الرؤيا والتشكيل**، دار العودة، بيروت، ١٩٨١.
- الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، ط٨، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٩.
- موريه، صموئيل، **أثر التيارات الفكرية والشعرية الغربية في الشعر العربي الحديث**، تر: سعد مصلوح وشفيع سيد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- الموسى، خليل، **بنية القصيدة المعاصرة المتكاملة**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.
- ميرهوف، هانز، **الزمن في الأدب**، تر: أسعد رزوق،العوضي الوكيل، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٢.
- النويهي، محمد، **قضية الشعر الجديد**، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧١.
- نيسين، عزيز، **الطريق الوحيد**، تر: عبد القادر عبد اللي، ط١، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ١٩٩٧.
- هيجل، جورج فريدريش، **أصول فلسفة الحق**، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٦.
- ويليك، رينيه، (وآخرون)، **دوستويفسكي**، تحرير: ويليك، رينيه، تر: نجيب المانع، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٧.

- الدوريات

- الحيدري، بلند: "خواطر في الشعر العراقي الحديث"، **مجلة الأديب العراقي**، العدد الأول، بغداد، شباط ١٩٢٦، ص٣٩-٤٠.
- دياب، محمد حافظ : "جماليات اللون في القصيدة العربية"، **مجلة فصول**، مجلد ٥، عدد ٢، سنة ١٩٨٥، ص ٤٠-٤٥.
- الزعبي، أحمد: "النص الغائب، دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب"، **مجلة أبحاث اليرموك سلسلة الآداب واللغويات**، م١٢، ع١، ١٩٩٤، ص ص ٢٢٣- ٢٥١.
- ضاهر، مسعود: "الحياة الثقافية في بيروت خلال القرن العشرين"، **مجلة المستقبل العربي**، العدد ٢٥٣، ٢٠٠٠. ص ص ١٨٤ - ١٨٩.
- عباس،محمود: "مملكة الأصوات ومرآة الفتوحات، مقاربة نقدية في البنية الدرامية والسردية والقصصية في شعر عبد الوهاب البياتي"، **مجلة عالم الفكر**، ع٣٠، ٢٠٠١. ص ص ١٥٩ - ١٨٩.
- العلاق،علي: "البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، دراسة في قصيدة الحرب"، **مجلة فصول**، ع٧، ١٩٨٧. ص ص ٣٨ - ٤٩.
- قطوس, بسام ، "الزمان والمكان في ديوان محمود درويش "أحد عشر كوكبا": دراسة نقدية"، **أبحاث اليرموك: سلسة الآداب واللغويات**، م١٤، ع١، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٩٦، ص ص ٤٧-٨٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- الكساسبة، حمد هشام: "ظواهر أسلوبية في شعر بلند الحيدري"، رسالة ماجستير، غير منشورة، الأردن، جامعة مؤتة، ٢٠٠٦.
- مظفر، مي: "جواد سليم الحاضر الغائب"، **مجلة عالم الفكر**،المجلد ٢٦، عدد٢، ١٩٩٧. ص ص١٤٧ – ١٥٨.
- محمد، نازه نين علي: "بلند الحيدري شاعرا، رسالة ماجستير، غير منشورة، العراق، جامعة صلاح الدين،١٩٨٩.

الانترنت:

-http://ar.wikipedia.org ،"بلند الحيدري"، تم الاستفادة من الموقع بتاريخ ١٦-٧-٢٠٠٩.
- " جماليات اللون في القرآن الكريم" http://www.balagh.com. ، تم الاستفادة من الموقع بتاريخ : ٢٠- ٢-٢٠١٠.
- حاجي ،مغديد، " النضال الفكري والسياسي للأربيليين"،http://www.alitthad.com. تم الاستفادة من الموقع بتاريخ ٢٦-١٠-٢٠٠٩.
- حديدي، صبحي، "دراسات نظرية"، http://www.jehat.com. ، تم الاستفادة من الموقع بتاريخ: ٨-١٠-٢٠٠٩.
- الحيدري، بلند، " تعلمت من الموسيقى والنحت والسينما" حوار أجراه: هاشم شفيق، ، تم الاستفادة من الموقع بتاريخ: ٢٢-٩-٢٠٠٩.
http://www.alimbaratur.com.
- الصافي ،عبد الرزاق، " دور الحزب الشيوعي العراقي التنويري"،
http://www.althakafaaljadeda.com
تم الاستفادة من الموقع بتاريخ ٢٨-١٠-٢٠٠٩.
- عبد الكريم، نجم، مقال بعنوان: "بلند الحيدري: الغربة بهذا المعنى"
http://www.Alhayat.com. تم الاستفادة من الموقع بتاريخ: ٢٨-٩-٢٠٠٩.
- المفتي، دلال، "حديث شامل مع الفنانة التشكيلية دلال المفتي عن الشاعر الراحل بلند الحيدري"،حوار أجراه : ماهر العراقي،تم الاستفادة http://www.furatuna.com من الموقع بتاريخ ٢٠٠٩/٧/١٩.
- الهنداوي، حسين، " بلند الحيدري وإغراء الفلسفة " http://www.nizwa.com.
تم الاستفادة من الموقع بتاريخ: ١٨ -٧-٢٠٠٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ABSTRACT

"The Dramatic Trend in Buland al-Haydari's Diwān Hiwār ʿAbr al-Abʿād al-Thalātha"

BY: Ismail Mahmoud Mohammed Ehtoob

Supervised by: Dr. Nayef al-Ajlouni

The study has aimed to explore the dramatic trend of Buland al-Haydari in his poetic collection, " Hiwar Abr al-Ab,ad al-Thalatha." In order to achieve the main goals of the study, it tackles in first chapter the cultural and artistic development of al-Haydari, as a poet. The second chapter studies the dramatic techniques and features in his poetic collection. The third chapter deals with the major subjects and issues in the collection. The study has investigated the social circumstances that influenced al-Haydari's personality, in addition to the seeds of struggle and revolt that pertain to his poetic experiment. The study has focused on the development of this poetic experiment from the more simple and lyrical poem to the more complex and dramatic poem of al-Haydari.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University