

تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري

اطروحة تقدم بها

سلام مهدي رضوي الموسوي

إلى

مجلس كلية التربية في جامعة البصرة
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة في
اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ المساعد الدكتور
سالم يعقوب يوسف

الأستاذ الدكتور
سوادي فرج مكلف

المحتويات

المقدمة	٣ . ١
التمهيد	٢١ . ٤
الفصل الأول : الحداثة ومرجعياتها الثقافية	٨٠ . ٢٢
المبحث الأول : المرجعية الدينية (القرآنية)	٣٧ . ٢٢
المبحث الثاني : المرجعية الشعرية الموروثة	٥٥ . ٣٨
المبحث الثالث : المرجعية الشعرية الغربية	٧٠ . ٥٦
المبحث الرابع : المرجعية الفلسفية الغربية	٨٠ . ٧١
الفصل الثاني : آليات الحداثة	١٨٩ . ٨١
المبحث الأول : السؤال	٩٨ . ٨١
المبحث الثاني : التجريب	١١٢ . ٩٩
المبحث الثالث : طرائق التعبير	١٣٩ . ١١٣
أولا : المفارقة	١٢١ . ١١٣
ثانيا : الغموض	١٢٩ . ١٢٢
ثالثا : التكرار	١٣٩ . ١٢٩
الفصل الثالث : تقنيات الحداثة	٢١٤ . ١٤٠
المبحث الأول : تقنية الرمز	١٦٦ . ١٤٠
أولا : الرمز الاسطوري	١٥٣ . ١٤٣
ثانيا : الرمز التاريخي	١٦٠ . ١٥٤
ثالثا : الرمز الشعبي	١٦٦ . ١٦١
المبحث الثاني : تقنية التشكيل البصري	٢٠٠ . ١٦٧
أولا : عنوان النص وحواشيه	١٨٣ . ١٧٠

أ . العنوان	١٧٧ . ١٧٠
ب . حاشية العنوان	١٧٨ ح . ١٨٣
ثانيا : البياض والسواد	١٩٣ . ١٨٤
أ . الحذف	١٩٠ . ١٨٤
ب . التقطيع	١٩٣ . ١٩٠
ثالثا : الارقام وعلامات الترقيم	٢٠٠ . ١٩٤
أ . الارقام	١٩٦ . ١٩٤
ب . علامات الترقيم	٢٠٠ . ١٩٧
. المبحث الثالث : تقنية السرد	٢١٤ . ٢٠١
. الخاتمة	٢١٨ . ٢١٥
. المصادر والمراجع	٢٣٨ . ٢١٩

المقدمة

احتل مفهوم الحادثة اهمية كبيرة وخطيرة في ذات الوقت ، ولعل الاهمية والخطورة نابعة من اشكاليته اذ لم يتم تعريف نهائي لهذا المفهوم ، بسبب طبيعته الزئبقية التي تجعله عصياً على التحديد ، فموضوع الحادثة من المواضيع المعقدة والمتداخلة ، اذ تمدد هذا المفهوم على المديات المعرفية بمختلف مستوياتها ، فلسفية كانت ام ادبية ام سياسية ، وهذا ما زاد من طبيعة الجدل حول ماهيته ، والاحاطة باباعده ومنطقاته ، فكان مثار عناية المفكرين في تناوله على الدوام ، فليس هناك حادثة واحدة ، بل هناك حوادث متغيرة تلتقي في بعض مكوناتها وتتقاطع في مكونات اخرى ، فكل شاعر او كاتب حادثة تدل على نزوعه الرؤيوي وفرادته تجاه الوجود والاشياء .

ان الشاعر الحداثي لم ينطلق في وضعه لافق الحادثة الشعرية من عالم جلي وواضح ، لذا جاءت محاكاته لهذا العالم غير منسجمة وتجسيدات المرئية ، اذ اخذ الشاعر الحداثي يقرأ الوجود من خلال ما يكتنف ذاته ، وليس قراءة خارجية لهذا الكون ، اي ان الحداثي يسقط ما يراه بمنظور رؤيته على هذا العالم ، لذا حفلت نصوصه الشعرية بجملة من الجماليات ، التي تشكل فرادة جديدة ، كالسؤال ، والكشف ، والتجاوز ، والغموض ، والرؤية ، او غيرها من الملامح الحداثية ، التي فعّلت من هذا النص ، وعملت على تنشيط مدياته وفضاءاته الدلالية والتأويلية ، وجعلته منفتحاً على هذه التعددية التي لا تفترض احادية المعنى ، ولأجل الكشف عن جماليات النص الشعري الحداثي ، شرعنا من الاقتراب من المدونة الشعرية للشعر العراقي متمثلاً ببلند الحيدري الذي اثرى الحقل الشعري الحداثي في دراساته النظرية والتطبيقية كما اغنى المسيرة الابداعية بنتاجاته الشعرية ، ولعل هذا الجهد هو محاولة طموحة تسعى الى قراءة الجهد الشعري للشاعر ، عبر الشروع في دراسة نصه الشعري في ضوء الأسس والمفاهيم التي استندت اليها الحادثة الشعرية كمرجعية اجرائية يتم عبرها قراءة النص وتشخيص ظواهره .

ان الدوافع المحرصة لدراسة هذا الموضوع هي عدم عناية الدارسين والباحثين في الشعر العراقي لموضوع حادثة النص الشعري عند بلند الحيدري ، وتسلية الضوء على تجليات الحادثة الشعرية عنده ، فقد دأب الباحثون على دراسة المدونة الشعرية للشعراء

العراقيين المعاصرين مع العزوف عن المدونة الشعرية لبلند الحيدري مع الاعتراف والالامح الى بعض الدراسات النقدية المنبثة هنا او هناك في الكتب او بعض البحوث الاكاديمية ، فقد بقي الحيدري مغيبا ، ولم ينل عناية الابحاث الاكاديمية مقارنة بحجم التراث النقدي الذي تناول شعراء قد جمعهم افق تاريخي او ثقافي واحد مع شاعرنا ، كالشعراء الرواد ، الذي هو واحد منهم ، او مقارنة بالاجيال الشعرية اللاحقة لهم ، كالجيل الستيني والسبعيني ، والثمانيني ، ولعل هذا العزوف متولد من موقفه الرفض للسلطة الحاكمة ، وخروجه من البلد ، اذ اثار كثيرا من علامات الاستفهام حوله ، مما حدا بالدارسين الى عدم الاقتراب من نتاجاته الشعرية لحساسية الموقف ، الا ان هذا لا ينفي عدم تناوله في الالونة الالخرة ، اذ لم اجد واثناء بحثي الا رسالتي ماجستير ، الالولى عنوانها "الصورة الشعرية في شعر بلند الحيدري" والثانية عنوانها "بلند الحيدري شاعرا" فضلا عن اطروحة دكتوراه ، اهتمت بدراسة ظاهرة النزعة القصصية في شعر الرواد ، وقد تناول الباحث بلندا كو واحد ممن جاء نصه الشعري مشتملا على هذه الظاهرة .

ان الدراسات الاكاديمية تمثل الانطلاقة في عملية البدء لمعرفة عالم الالحادثة الشعرية عند بلند الحيدري ، اذ ان هذه الدراسات على الرغم من تمحورها حول الشاعر ودراساتها للبنية النصية ، الا انها لم تصل في منطلقاتها الى اظهار مجمل المبادئ التي أسست عليها نصوصه الالحادثة .

وبعد قراءة المدونة الشعرية في صورتها الالحادثة ، والاقتراب من بعض الدراسات المقاربة لطبيعة الدراسة مادة البحث ، فقد وضعنا خطة منهجية تشتمل على فصول ثلاثة ، يسبقها تمهيد ، عالج مفهوم الالحادثة في النقد الالادبي ، عبر التعريف بمفهوم الالحادثة ، ليتمركز هذا التناول حول طبيعة المفهوم في كتابات النقاد العرب والغربيين ، مستعرضا تنظيراتهم في الحقل النقدي ، متمثلا بمقولاتهم في الالحادثة ، ومن ثم الشروع بتقريب هذه المقولات وتفسيرها ، وابداء الراي فيها ، كما احتوى التمهيد على بواعث الالحادثة وتياراتها وذكر بياناتها وحركاتها في العالمين العربي والغربي ، اما الفصل الالاول والموسوم بـ (الالحادثة ومرجعياتها الثقافية في شعر بلند الحيدري) ، فقد تم التعاطي مع اربعة مرجعيات جاء نص الشاعر حاضنا لها وهي "المرجعية القرآنية" و "المرجعية الشعرية العربية الموروثة" و

"المرجعية الشعرية الغربية" ، فضلا عن "المرجعية الفلسفية الغربية" ، اما الفصل الثاني ، فقد تعرضنا فيه "لآليات الحادثة" وقسمناه على ثلاثة مباحث اشتمل المبحث الاول على الية السؤال ، فيما تناول المبحث الثاني ، آلية التجريب ، وركز المبحث الثالث على طرائق التعبير الذي تفرع الى عدة طرائق وهي "التكرار" والذي احتوى على اربعة انواع وهي "تكرار الحرف" و "تكرار الجملة" و "تكرار العبارة" ، و "تكرار المقطع" ، كما اشتمل هذا المبحث على الغموض والمفارقة ، كطرائق تعبيرية اعتمدها الشاعر .

اما الفصل الثالث والموسوم ب(تقنيات الحادثة) فقد عمدنا الى تقسيمه على ثلاثة مباحث ، شرعنا في المبحث الاول ، بالحديث عن تقنية الرمز وتنوعها في مدونة الشاعر ، لتتفرع هذه التقانة الى انساق ثلاثة ، وهي الرمز الاسطوري ، والرمز التاريخي ، والرمز الشعبي ، اما في المبحث الثاني ، فقد تم الحديث عن تقنية التشكيل البصري ، اذ كرس الشاعر وعبر هذه التقانة الى الانفتاح على المنجزات البصرية المتجسدة ، "كالعنوان" "وحاشية العنوان" ، كما تمثل " بالبياض والسواد" والتي تدخل ضمنه "الارقام" و "علامات الترقيم" وقد نجح بلند في هذا التعاطي التقني ، اما في المبحث الثالث فقد تم الكلام عن تقنية السرد ، وقد توصلت الدراسة الى نتيجة مفادها انفتاح الشاعر على الفن القصصي ، عبر تعاطي النص مع هذا الفن ، والتضاييف بين الشعري والسرد ، واعتماده كتقنية سردية ، اذ جاء نص الشاعر حاضنا لعناصر القص الشعري الحداثي والخروج من دائرة السرد التقليدي .

هذه هي العناصر التي اشتملت عليها اطروحتنا ، وجاءت مذيلة بخاتمة ومشتملة على ما توصل له الباحث من نتائج واستدلالات ومن الله اسال التوفيق ... انه نعم المولى ونعم النصير .

الباحث

التمهيد

الحادثة : المفهوم ، البواعث

ورد في لسان العرب " حدث " الحديث نقيض القديم، والحدوث نقيض القدمة، وحدث لشيء يحدث حدوثاً وحادثة فهو محدث، وحديث كذلك، ... ، الحدث الامر الحادث المنكر الذي ليس بمعتاد ولا يعرف في السنة، ... ، استحدثت خرواً اي وجدت خيراً جديداً ، قال ذو الرمة:-

استحدثت الركب من اشياهم خبرا

ام راجع القلب من اطرايه طربا

... ، واخذ الامر، وحدثته اي بأوله وابتدائه ... ، الحديث الجديد من الاشياء ، ومحدثات الامور جمع محدث بالفتح وهي ما لم يكن معروفاً في كتاب ولا سنة ولا اجماع ، والمحدث يروى بكسر الدال وفتحها على الفاعل والمفعول ، ورجل حدث السن وحديثها بين الحادثة والحدوث (١) .

وقد احتضن الخطاب المقدس هذه اللفظة بدلالات مختلفة ، وجاءت بصيغ عدة مثل (الاحاديث- احاديث- حديثا- فحدث- اتحدثونهم- تحدث- تحدثون- محدث- ايحدث- احدث) * ،

(١) لسان العرب ، ابن منظور ، مادة "حدث" .
* الايات الواردة حاضنة لهذه الصيغ في اعلاه وكالاتي:-

وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ « [يوسف/ ٦] .

فَأَتَّبَعْنَاهُ بِعُضْدِهِمْ وَمِنْ مَخْلَصَاتِهِمْ أَجْعَلْنَا لَهُمْ أَحَادِيثَ « [المؤمنون/ ٤٤] .

ثُذِّبُوا الَّذِينَ كَفَرُوا وَعَصُوا أُرْسُلَؤُلَ لَوْ تَسْوَىٰ بِهِمُ الْأَرْضُ وَلَا يَكْتُمُونَ لِلَّهِ حَدِيثًا « [النساء/ ٤٢]

بِنِعْمَةِ اللَّهِ الْأَمَلِ بِكَ فَحَدَّثْتُ « [الضحى/ ١١] .

أَتُحَدَّثُونَهُمْ بِمَا فَتَحَ اللَّهُ لَهُ لِيَكُمُ لِيُحَادِّثُوكُمْ بِهِ عِنْدَ رَبِّكُمْ « [البقرة/ ٧٦] .

يَوْمَ تَذِذُ تَحَدَّثُ أَخْبَارَهَا بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَىٰ لَهَا « [الزلزلة/ ٤-٥] .

مَا يَأْتِيهِمْ مِنْ ذِكْرٍ مِنْ رَبِّهِمْ هُتُوتُ إِلَّا اسْتَمِعُوهُ وَهُمْ يُلْعَبُونَ « [الانبياء/ ٢] .

لَعَلَّ اللَّهُ يُحَدِّثُ بِعَدَدِ ذَلِكَ أَمْرًا « [الطلاق/ ١] .

قَالَ فَإِنَّ اللَّهَ تَعَالَى تَسْمِعُ الْخَلْقَ أُحَدِّثُ لَكَ مِنْهُ ذِكْرًا « [الكهف/ ٩٠] .

هذا على المستوى اللغوي ، اما على المستوى النقدي ، فان هذا المصطلح بتحولاته الزمنية ، ومراحل صيرورته المتغيرة يعد من اكثر المصطلحات اثارة للجدل على مستوى الممارسة النقدية ، ولعل ذلك متأثراً من طبيعته التي بقيت في دائرة الالتباس والغموض على المستوى النظري اذ (ظهر مصطلح الحداثة Modernity Modernism) عند الآخر الغربي منذ حوالي قرن من الزمان ، وعلى الرغم من هذا العهد الطويل ما يزال هذا المصطلح غامضاً اشكالياً ، وما تزال تطرح تعريفات كثيرة عنه ، وهي تنطلق من تصورات فكرية مختلفة، ومن اذواق متباينة ، ومن مواقف تحتكم الى معايير غير موحدة(١).

أن تاريخ الحداثة ليس نسقاً لظواهر متماثلة او قوالب نمطية تمكنا من تحديد ماهيته ، واستكناه طبيعته عبر التتبع لمسار نموه ، ومرد ذلك متأثراً من تعدد كنهات او قفزات في امكنة متغيرة ، وازمنة متداخلة (ومن ثم لا يمكننا الحديث عن الحداثة بوصفها حدثاً واحدة، اذ هي بطبيعتها تأبى التطابق، وانما نتحدث عن حوادث مختلفة تتراقد معاً وتتقاطع، وتتسع دائرة انتشارها احياناً، وتضيق في احيان أخرى كما تتفاوت درجة تأثيرها بحسب انماطها وظروفها التاريخية وسياقها الثقافي)(٢)، وهنا يتوجب علينا التفريق بين الحداثة كمنهج وبين مصطلحات تربطها صلة قرابة بها ولكنها غريبة عنها في المضمون مثل المعاصرة (Modernity)، ففي (القرون الوسطى، وفي الفترة التي كان الفكر والفن يقدمان نفسيهما فيها باعتبارها بعثاً للنتاجات العريقة، كان يجري استخدام مصطلح (الموسيقى الحديثة) في مقابل الموسيقى البائدة، لان الموسيقى كانت تشكل، من قبل، ميداناً متحركاً وفاعلية طليعية وقطاع ابتكار خالص، ومنذ تلك الفترة بدأت تواصل الظهور تقنيات وابحاث محددة، شكلت ما يشبه " حادثة " عدوانية، ولقد بلغت اشكالية هذا المعنى اوجها في نهاية القرن الثامن عشر، مع الصراع الشهير بين القدامى والمحدثين) (٣).

لقد تبنت الحداثة مركزية الذات والانطلاق من العقل ومعايير لاطهار الحقيقة وبنيت منظومتها الفكرية على الوعي وحده، ولكنها اعطت لنفسها الحرية في صياغة خطاب متعدد

(١) خطاب الحداثة ، الاصول والمرجعية، د. جمال شحيد ، د. وليد قصاب ، ٩٥-٩٦ .
(٢) الاتجاهات النقدية والادبية الحديثة ، دليل القارئ العام ، محمود احمد العشيري ، ١٦٢ .
(٣) ما الحداثة ، هنري لوفيفر ، ١٤ .

ورؤية متشظية في قراءة الاشياء والنصوص، وبالتالي كانت الحقيقة متجزئة وغير متجذرة الى لا وعي الاشياء والنصوص، لانها قرنت العقل الى منظومة وعي أني ومتجدد، وكأن القطيعة مع الماضي بكل اشكاله المنجزة الذي تعمل عليه حصر و (مهما تكن الاختلافات حول تحديد فترة ادب الحداثة، فان المتفق عليه هو ان " بودلير " ومالارمية ورامبو تمثلوا الحداثة الشعرية، ورسومو معالمها بدقة متناهية للأجيال التي أتت بعدهم)^(١)، على ان المنجز البارز الذي سعى اليه الرواد الغربيون للحداثة هو قطع كل وشيجة تربطهم بالتراث والماضي، وكأن الحداثة لديهم تضاد زمني مطلق مع الانية. فبودلير (اول من قدم صياغة نظرية للحداثة، متسمة بالتعاطف والمراهنة، على ما تفتحه من افاق للتجديد)^(٢)، وهو تجديد سعى الى اللغة اولاً بوصفها مشتركاً ثقافياً يجمعه مع الآخر، الآخر الذي سعت الحداثة بشكل عام الى تحريره وعدم عزل خياراته، لذلك كانت دعوة بودلير مخصصة في شكلها النهائي الى تفجير اللغة وعدم ربط المعاني بدلالات مكررة وموروثة، بل تركها حرة تبني علاقات تركيبية ودلالية ولا تخضع لمعيارية التراث فقد (استطاع الشعر، ومن خلال تجربة بودلير، ومالارمية، ان يبلور مفهوماً خاصاً للحداثة بوصفها مغامرة بلا حدود في تجديد اللغة وتحرير المخيلة، فتجديد اللغة يبدأ بتسمية الاشياء، وملاحقة الهارب والمنفلت والمتناسل من صلب الحياة العصرية المغيرة للفضاء والاحجام، والمبتكرة للأشكال الهندسية والمعمارية، والمائلة للحياة اليومية بالتفاصيل المادية، التي طالما دأبت الخيال)^(٣)، وهذا ما حدا بلوفيفر الى اعتباره النص البوليري (رسام الحياة الحديثة " Le peintre de lavie modernity " يمثل فقرة هامة في التاريخ) (٤) ، كما يذهب محمد براده الى جعل التجربة البودليرية بمستوياتها المختلفة (الاجتماعية، والشعرية والفكرية، تقدم نقطة ارتكاز في فهم الحداثة بوجهيها المتكاملين: بمنجزاتها العصرية الكثيرة المحولة للطبيعة والانسان والعلائق، وبمغامرتها الشعرية الاستطيقية، التي جعلت من " كيمياء الكلمة " وسيلة لاكتشاف اغوار الذات وجحيمها، وتشبيد اللغة المنتهكة للمواضعات) (٥).

(١) الحداثة في الشعر العربي ، ادونيس انموذجاً ، سعيد بن زرقعة ، ٣١ .

(٢) اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، محمد برادة ، مجلة فصول ، مج ٤ - ع ٣ ، ١٩٨٤ ، ١٢ .

(٣) المصدر نفسه ، ١٧ .

(٤) ما الحداثة ، ١٧ .

(٥) اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، بحث ، ١٢ .

لقد عرف بودلير الحداثة بقوله (ما اعنيه بالحداثة: هو العابر والهاب، ونصف الفن الذي يكون نصفه الآخر الأبدى والثابت) ^(١).

وإذا كانت الحروب تمثل محطات كبرى في تاريخ الشعوب، فإنها تمثل الصدمة التي تخرج الوعي من سبات المحافظة على الموروث وتسمح للأفكار الجديدة ان تنمو في خضم الذهول الذي يرافق الحروب دوماً، وهو الامر الذي حدا بـ د. هـ. لورنس ان يرى ان (بداية الحداثة كحركة ادبية وفنية كبرى بسنة ١٩١٥م حيث شهدت نهاية العالم القديم، بالحرب العالمية الاولى، ويرتقي " فرجينيا وولف " عام ١٩١٠م، بينما يختار " إازر باوند " عام ١٩١٢م، وهو العام الذي تم فيه تدشين النزعة التصويرية- احدى اهم حركات الحداثة- في انجلترا- ويختار " هـ.و. ويلز " عام ١٩٠٥م. ودارس للحداثة مثل " هاري ليفين " يرى ان مد الحداثة كان بين عام ١٩٢٢م، ١٩٢٤م. ويفضل " ريتشارد إيلمان " عام ١٩٠٠م كبداية لعنفوان الحركة ^(٢).

اما هنري لوفيفر فيخرج الامر من الخضوع لسلطة الحروب التاريخية ويجعله خاضعاً لصيرورة ثقافية نشأت بمعزل عن ظروف السياسة والحرب بافتراض ان السياسة وعي زائف بينما تمثل الثقافة عموماً جوهرًا نقياً للوعي الانساني فيرى ان (حقبة الغليان " الخاص بالحداثة " قد بدأت نحو عام ١٩٠٥م مع ابولينير، سوندارس، ماكس جاكوب، براك، بيكاسو، التكعيبية التحليلية، الخ) ^(٣).

ورغم ان التنظيرات العربية للحداثة بقيت تدور في افلاك الفكر الغربي وتمثل اجتراراً مكرراً للنظرية الغربية تجاه الحداثة الا ان محمد سبيلا يحاول ان يطرح دلالة جريئة تقسم الحداثة في نمطيتها الى ولادتين، الولادة الاولى كانت خجولة مظهرية، اما الثانية فكانت عبثية سعت الى التهديم المطلق لكل ما يربطها بالماضي، فيميز سبيلاً في تاريخ الحداثة بين لحظتين (بين ما يسميه الان تورين " الحداثة الظاهرة " La modernity victorieuse، والتي عرفت اوجها في القرن الثامن عشر ولربما حتى القرن التاسع عشر، حيث بلغت الالية الحداثية ذروتها ...، وفي مرحلة لاحقة، فان الحداثة ستتحوّل الى موضوعة، حيث

(١) المصدر نفسه ، ١٢ .

(٢) الاتجاهات النقدية والادبية الحديثة ، ١٦٣ - ١٦٤ .

(٣) ما الحداثة ، ٣٥ ، وينظر موت الحداثة ، خزعل الماجدي ، الطليعة الادبية ، ع ١ ، ١٩٩٩ ، ٤٧ .

ستحدد بشكل كمي لا كيفي، بمعنى ان وتيرة الحسم والقطع والاستغناء ستمر في مرحلة معينة بالنسبة للغرب^(١)، إما على المستوى التاريخي فقد استعمل (هذا المصطلح لتحديد فترة انتهت منذ امد طويل او فترة انتهت تواء كاستعمال مصطلحات مثل الحادثة الأولية " Proto-modernism" و " الحادثة البدائية Plato-modernism " و " الحادثة الجديدة Neo-modernism " وما " بعد الحادثة Post-modernism " ونستعمله كذلك لايجاز نشاط الانسان في ظروف معينة. وما يتمخض عنه من وجهات نظر)^(٢).

واذا كان الفكر الغربي قد سعى الى اقتران الحادثة لديه بالانفصام عن التراث، فان اغلب المثقفين العرب حاولوا ابتناء طريق وخصوصية عربية في استقراء الحادثة، لان عزل التراث والخروج عن مداره مستحيل في الادب العربي بحكم اقتران التراث عموماً ببوقة الانتماء الديني، لذلك يرى ادونيس (ان الحادثة زمانية ولا زمانية في آن: زمانية لانها متأصلة في حركية التاريخ في ابداعية الإنسان، متواصلة في تطلعه وتجاوزه. ولا زمانية لانها رؤياً تحتضن الازمنة كلها، ولا تتأرخ بمجرد التاريخ السردى، شأن الوقائع والاحداث: انها عمودية وسيرها الافقي ليس الا الصورة الظاهرة لباطنها العميق)^(٣)، وهذا يتماثل مع ما يراه عبد السلام بن عبد العالي الذي يميز بين نظرتين للحادثة، (تصور كرونولوجي ينظر الى الحادثة باعتبارها حقبة تاريخية تجسدت في مكان معين وزمان معين، وتصور بنيوي او استراتيجي ينظر الاول الى الحادثة كمجموعة من السمات التي طبعت مرحلة تاريخية بعينها، في حين يعتبر التصور الثاني للحادثة كعصر وليس مجرد حقبة زمنية. اي كشكل من اشكال العلاقة المتوترة مع غيرها)^(٤)، (فهى لم تكن في جوهرها سوى لحظة تناقض معرفي عميق بينها كخطاب عقلاني، من جهة، وبين اشكال المعرفة السابقة عليها من جهة اخرى، والحادثة، في الاخير، تبدو وكأنها لحظة تتضمن وتناقض، في الوقت ذاته، كل اللحظات التي تسبقها)^(٥)، وهذا ما يراه الزين ، الذي يعد الحادثة ليست (موضات عابرة او تحديقاً راهنلياً، انها عصب الحدث في فرادته وراهنيته. ومن يحسن صناعة احداثه

(١) دفاعا عن العقل والحادثة ، د. محمد سبيلا ، ١٣٧ .

(٢) الحادثة ، تحرير ما لكم بردبري وجميس ماكفارلن ، ٢٢ - ٢٣ .

(٣) الشعرية العربية ، ادونيس ، ١١٠ .

(٤) انظر الاتصال والانفصال ، عبد السلام بن عبد العالي ، ١١ . نقلا عن دفاعا عن العقل والحادثة ، ١٣ .

(٥) شعرية النص الحرج ، مشروع رؤية لما بعد قصيد النثر ، محمد غازي الاخرس ، الطليعة الادبية ، ١٤ ، ٣٩ .

واستثمارها بما يعود عليه بالنفع والجودة والابتكار، هو من يملك الحادثة بمفهومها وكونولوجيتها^(١).

أن الحادثة كما يرى جابر عصفور تنبثق (من اللحظة التي تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك، سواء اكانت ادراكاً لنفسها، من حيث هي حضور متعين فاعل في الوجود، او ادراكها لعلاقتها بواقعها، من حيث هي حضور مستقل في الوجود)^(٢)، فالحادثة تتسم بالحركية والتحول في ذاته، تستبدل بتبدل الفكر الانساني، ولا يمكن ان يجير هذا المفهوم لفئة معينة، او حقبة زمنية دون اخرى، لانه متمخض عن حراك زمني متعلق بمراحل صيرورة الفكر المتجدد تلقائياً، في عملية التعبير عن افق الانسان المعرفي، بشكل يجعله منسجماً مع روح العصر ومتماه معه، فالحادثة (معادلة ابداعية بين الثابت والمتغير، اي بين الزماني والوقتي، فهي تسعى دوماً الى صقل الموروث، لتفرز الجوهرية منه لترفعه الى الزماني، بعد ان تزيج كل ما هو وقتي، لانه متغير ومرحلي، وهو ضرورة ظرفية تزول بزوال ظرفها، ولتصبح حواراً يسهم في نمو الموروث، لكنه لا يكبل الموروث او يقيد^(٣)).

لقد اتسم مفهوم الحادثة بطبيعته الانتباسية، وحركته الزنبقية، التي تجعله سابحاً في وسط لا يقبل التحديد، وتتأسس هذه الاشكالية بسبب عملية الخلط بين مفاهيم " الجدة " والمعاصرة " والحادثة "، حيث انطلق هؤلاء النقاد من تصور لا يميز بين طبيعة المحددات والفوارق لهذه المصطلحات (فمصطلح الحادثة) على الرغم من انه يبدو متجانساً في ظاهره، من حيث السؤال، في الأقل، مالحادثة؟ الا انه، اي مصطلح الحادثة، ينطوي على قدر كبير من اللاموحدة، والتناقض، والنسبية على المستويين السوسولوجي والادبي " الابداعي " ^(٤)، وهو انقسام يحرق الادب من رسالته الاخلاقية، ويجعل ثقافة جزءاً من عملية تجريب مستمرة للوعي المركب، ومن ثم تصبح عملية الابداع خاضعة لمعيارية تجديد الشكل سواء كان في اللغة او في الصورة، لذلك نرى ان الشاعر والناقد الانكليزي ستيفن سبندر يجعل الوجود اشتراطاً نهائياً للادب، ويرى ان العزل بينهما خطيئة لذلك فهو يعطي اولوية للشرط الاونطولوجي والقيمي عند التمييز بين نمطين من الشعر هما (الشعر الحديث Modern poetry) او بشكل ادق الشعر الحداثي " المودرنزمي " Modernistic، والشعر المعاصر contemporary poetry، فهو يرى ان المعاصرين يعبرون عما يسميه بـ " الانا الفوليتيرية "، التي تنطوي على الاقانيم الاساسية لمفهوم الكاتب المصلح المبشر، وما

(١) ازاحات فكرية، مقاربات في الحادثة والمثقف، محمد شوقي الزين، ١٢ - ١٣.

(٢) الاتجاهات النقدية الادبية الحديثة، دليل القارئ العام، ١٦٧.

(٣) تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، عبد الله الغدامي، ١٣.

(٤) كتاب المنزلات، مزلة الحادثة، ج ١، طراد الكبيسي، ١١.

يقترن بهذا المفهوم من ايمان الشاعر بنوع من النبوة تجعل منه مبشراً بعقيدة ليست من صنعته في اخر المطاف^(١)، ف (الحداثة اعم من المعاصرة، ذلك ان المعاصرة، ترتبط بالعصر، اي بالزمن فحسب غير انها تقترب من الأولى، ان عني بها تمثل القيم السائدة في العصر الحديث، والصدور عنها في تعبير جديد لم يكن موجوداً من قبل)^(٢)، ويتقاطع هذا الراي الأدونيسي مع ما يعلنه العزاوي الذي ينطلق من رؤية ترى ان المنجز التعبيري الذي احده اصحاب الشعر الحر لا يخرج عن دائرة التجديد، الذي اصبح البؤرة المركزية للوعي الجمالي للشاعر المعاصر، والمهيمن الصارخ في طبيعة النص الشعري الحديث^(٣).

ومن الجديد بالذكر ان ادونيس قال في كتابه الشعرية العربية (ولست اجد اية مفارقة في قولي ان حادثة الغرب " المتأخرة " هي التي جعلتني اكتشف حدثنا " المتقدمة "، فيما يتجاوز نظامنا الثقافي السياسي " الحديث " الذي انشئ على مثال عربي)^(٤)، فهو يرى ان الحداثة لم تخرج من رحم المنظومة الغربية، بعده مفهوماً ابتكارياً، ويرى ان المدونة الشعرية العربية قد اشتملت على هذه النزعة، وهذا يصادر مشروعية اقترانه بالادب الاوربي الحديث، ويؤسس لعملية الاستباق الزمني نافياً انتسابها وانبثاقها من الغرب ف(ادونيس لا يؤمن بفكرة الزمنية* في تحديد حادثة الشاعر من قدمه، بل هو يركز على بنية النص، وعلى العلاقات التي خلقها الشاعر داخل القصيدة، فابداعية النص هي التي تحكم على حداثته)^(٥)؛ ولعل هذا الفهم لمفهوم الحداثة عند أدونيس يشكل نقطة افتراق بينه وبين النقاد ف (ما يلفت الانتباه في تاريخ ادونيس للحداثة، هو التعميم للمصطلح وتجريده من حمولاته التاريخية الحديثة، والتباسه لاسقاطه على تمايزات تتصل بجذلية القديم والحديث في سياقات

(١) مدارات نقدية ، فاضل ثامر ، ١٧٧ .

(٢) الحداثة في النقد الادبي المعاصر ، عبد المجيد زراقت ، ١٥ .

(٣) ينظر الروح الحية ، فاضل العزاوي ، ١٢٣ .

(٤) الشعرية العربية ، ٨٧ .

* وهي من الاوهام التي اوردها ادونيس في كتابه الشعرية العربية، ويجمل ادونيس اوهام الحداثة بخمسة اوهام - الوهم الاول: الزمنية، وهو تصور يرى ان الحداثة هي اقتران مباشر باللحظة الراهنة. ويرى ان هؤلاء ينظرون الى الزمن على انه نوع من القفز المتواصل، التراتبي، وهؤلاء يرون ان ما يحدث الان متقدم على ما حدث امس، وان ما يحدث متقدم عليها ويرى ان خطأ هذا التصور متأثر من جعله الشعر زياً، وبهذا فإنه بتجاهله حقيقة جوهرية ترى ان الشعر الاكثر حداثة، يصدر من عمق زمني يتجاوز اللحظة الراهنة، ويسبقها، فالراهنية لا تكسب الشعر حداثته، بل الحداثة خصيصة تكمن في بنيته ذاتها.

- الوهم الثاني: هو الاختلاف عن القديم، واصحاب هذا التوجه يؤسسون قولهم على ان مجرد الاختلاف عما سبق دليل على الحداثة، ويرى ادونيس ان هذه نظرة الية تحيل الابداع الى لعبة من التضاد.

- الوهم الثالث: هو المماثلة وهذا الوهم يبني على ان الغرب مصدر الحداثة، وتبعاً لهذا الرأي، فلا حداثة الا في دائرة الشعر الغربي ومفاهيمه، اي لا حداثة إلا في التماثل معه، ومن هنا نشأ الوهم المعياري، حيث تصبح مقاييس الحداثة الغربية، والصادرة عن تجربة ولغة معينين، معايير لتجربة ولغة من طبيعة مغايرة.

- الوهم الرابع: وهو وهم التشكيل النثري، وهو وهم يرى ان الكتابة النثرية، بما تمتلكه من عناصر افتراق عن الكتابة الوزنية القديمة، وتتألف وتتماثل مع الكتابة النثرية في الغرب، دخول في الحداثة.

- الوهم الخامس: الاستحداث المضموني: وهذا الراي يزعم اصحابه ان النص الشعري يعبر عن انجازات العصر وقضاياه، فيكون النص حديثاً، ويرى ادونيس ان هذا الزعم متهافت، اذ ان الشاعر قد يتناول هذه الانجازات والقضايا من حيث انه ادركها عقلياً، لكنه يقاربها من الناحية الفنية- التعبيرية، وبشكل تقليدي. ينظر الشعرية العربية، ٩٣.

(٥) الحداثة في الشعر العربي ، ادونيس انموذجاً ، ١٥٠ .

مغايرة تماماً للسياقات المعاصرة. وبذلك فان مفهوم الحادثة، في هذا الاستعمال، يكتسب تعريفاً بالجواهر يمكن ان يجمع من حوله كل الشعراء والمبدعين المجددين على اختلاف سياقاتهم التاريخية المؤطرة لاشكالياتهم وممارساتهم الابداعية) (١)، فالحادثة كما يرى هي (التوكيد المطلق على اولوية التعبير [ويعني] ان طريقة وكيفية القول اكثر اهمية من الشئ المقول، وان شعرية القصيدة، او فنيتها هي في بنيتها لا في وظيفتها) (٢)، فهو يعير في نتاجه التنظيري اهمية خاصة لـ " اولوية التعبير " على حد قوله، اذ يعده مهيمناً فاعلاً من مهيمات الحادثة واشتراطاتها، ولعل من اهم الاشكالات المتعلقة بهذا المفهوم، هي اشكالية القديم والحديث، حيث يؤسس ادونيس موقفه من هذا المفهوم بتعميمه على افاق وسياقات ومراحل زمنية متغايرة، وهذا ما جعله يعلن بأن اكتناحه للحادثة الشعرية العربية، لم يكن نتاج الوسط الثقافي العربي وادواته المعرفية، وانما تم من اطلاعه على الادب الفرنسي، الذي اضاء كثيراً من الجوانب غير المكتشفة في منظومة التراث الشعري، فغياب الوعي بالظاهرة لا يعني مصادرتها كظاهرة قارة في طبيعة الادب.

ويرى فاضل ثامر ان هناك قضية من الاهمية ينبغي [الاشارة] اليها، وهي ضرورة التمييز بين حركة ادبية وفنية لها سياقها التاريخي المحدد، وموقفها الانطولوجي والرؤيوي، ازاء الانسان والواقع كالحركة الحداثية الغربية " المودرنزم Modernism "، وبين المفهوم الواسع " للحداثة Modernity " ومصطلح الشعر الحديث من ناحية اخرى، فاذا كانت الحداثانية الغربية آنية استنفذت اهدافها، فان الحداثة نزوع دائم للابتكار والتجديد، وجوهر متواصل قابل للأستئناف والتوالد والاطراد، فالحداثة بهذا المعنى تظل مصطلحاً شاملاً يضم تحت قبته الواسعة اغلب حركات التجديد في الادب والفن (٣)، وهنا يتوجب علينا اخراج التزامن من حركة الحداثة، وعدم ربطه بشكل جدلي مع الانتاج الابداعي، بوصفه قرينة اشتراطية، والدليل على ذلك الحركات الاصلاحية الكثيرة، التي نشأت في التاريخ العربي، والتي تجعل الانفصال عن الجذور اساساً جوهرياً لعلاقتها الابداعية فـ (الحداثة في عمقها من زاوية الزمان توتر حاد وقاتل بين جاذبيتين زمنيتين: بين ارتدادات الماضي، واشرببات المستقبل- الحداثة توتر خلاق، توتر زمني يتجاوز ذاته باستمرار لا عن طريق نفي ماضيه وازمنته السحيقة، بل عن طريق صوغها واعادة عجنها ضمن تركيبة جديدة

(١) اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة بحث ، ٢٠ .

(٢) زمن الشعر ، ادونيس ، ١٩٥ .

(٣) ينظر مدارات نقدية ، ١٨٠ - ١٨١ .

يمثلها المستقبل^(١)، تركيبة لا تتمحور ضمن فضاء منعزل عن جذوره، وان كان يسعى الى ابتناء منظومة ثقافية مختلفة عما هو متعارف لان (عمق الحادثة عمق فكري وفلسفي، بل ربما بتعبير " هيدجر " عمق ميتافيزيقي. ان للحادثة فيزياءها، وميتافيزيقاها، بمعنى انها نظرة جديدة متجددة للعالم وللكون والاشياء، وهي من ثم ثورة معرفية وابستمولوجية قوية على كل الابستميات وتصورات العالم السابقة عليها)^(٢).

ويذهب لوفيفر الى التفريق بين الصدفوية بمعناها المجرد والصدفوية المرتبطة بالجدل، والتي ربما تعني الكشف او الانكشاف ضمن نظام الجدل، وليس الخروج المفاجي، وهي خاصية مركزية للحادثة او ما يسمى بـ " الوحدة الحداثية "^(٣)، وينطلق في تعريفه للحادثة بعدها عبادة للجديد من اجل الجديد^(٤).

ان هذا الوعي المتناقض في مراحل صيرورته، وفي مراحل تحولاته يُعد (علامة فارقة من العلامات التي تؤسس الشروط الملازمة للحادثة، ذلك انه وعي مناقض لصفات الاطلاق، واليقين والتسليم والنقل والاجابات الجاهزة، والقوالب المتكررة، والذات العارفة بكل شي، هو وعي يستبدل بالمطلق النسبي، وباليقين الشك، بالاجابة الثابتة السؤال الدائم)^(٥). وعي يؤسس لصناعة افق ثقافي يخرج عن ابتزاز التكرار والاجابات المتداولة الى ساحة اللاتوقع والصدمة واختراع المفاجأة المستمرة، افق يتصادم باستمرار مع تشكيلاته الثقافية، لكي يعيش الثورة الدائمة، وعي يدعو ببساطة لاستثمار دياليكتيك ثقافي يجعل الحقائق متحولة ومتحركة يفض قداستها التاريخية (ومن هذا الوعي الضدي، ياتي كون الحادثة، بدءاً، رفضاً واعياً للسلطة، فاذ تعي الحادثة نفسها في اطار الزمن، فانها تصبح علاقة لا بالماضي فقط، بل بالآخر، الاخر بما هو قائم، متشكل، جاهز الاجوبة،

(١) دفاعا عن العقل والحادثة ، ٥٣ .

(٢) المصدر نفسه ، ٥٤ .

(٣) ينظر ما الحادثة ، ٣٩ .

(٤) ينظر المصدر نفسه ، ١٥ .

(٥) الاتجاهات النقدية والادبية الحديثة ، دليل القارئ العام ، ١٦٧ .

مكتمل اللغة، في سلام مع نفسه ومع العالم^(١)، وهذا ما تمثل بمراحل التجلي لحركة الشعر الحر، إذ (استطاع شعراء الحداثة المتميزون ان يحدثوا، من خلال نماذجهم الشعرية صدمة ايقاعية لا عهد للمزاج السائد بها)^(٢).

ان استحضار تاريخ الحداثة، يضع الباحث امام حشد من الوسائل الاعلامية، التي عملت كقنوات تبليغية مفصحة ومجسدة لتوجهات حركتها، وهذا ما تمثل ببيانات السرياليين (عندما اجتمع نفر من الادباء والفنانين وعلى راسهم تزارا في احد مقاهي مدينة زيورخ بسويسرا واصدروا بياناً سمي " البيان الدادي " هاجموا فيه الحرب العالمية الاولى)^(٣)، اذ (اكدت حركات كثيرة حضورها عن طريق هذا النوع من الوثائق. ان بيانات " ماريني "، على سبيل المثال، وثنائق رائعة بحد ذاتها، وينطبق الشيء نفسه على مجلة " بلاست... "، التي اصدرها " وندام لويس "، وكانت لسان حال الحركة الدوامية- اما " تزار " و " بريتون "، والآخرين الذين هدفهم الاعلان عن " ثورة الكلمة The revolution of the words "، فقد كان بيانهم هو الفن الذي ابدعوه، لقد اشتهرت بعض المجلات شهرة خاصة بخلق البيئة الجمالية الشاملة التي تشابكت فيها الكتابة والفنون المرئية، لتخلق موقفاً متميزاً - ففي هولندا نجد مجلة " فاين نواين شتراكس ١٨٩٢ " وفي انكلترا " بلوبول ١٩٨٤ " وفي المانيا " يان ١٨٩٥ " وفي النمسا " ديرساكرم ١٨٩٨، وقد ادت كل هذه المجلات هذه الوظيفة الاسلوبية المهمة)^(٤). فضلا عن مجلات اخرى مثل " دادا " ومجلة " لترجير " ومجلة " ترانس اتلانتيك ريفو " وغيرها^(٥).

اما في الاطار العربي، فنرى ان عملية اكتناه تجليات النص النقدي او الشعري في تحولاته ومراحل صيرورته الحداثية، قد اقترن بمجموعة من الحركات والتيارات الطليعية، مثل حركة الديوان وابولو وشعر المهجر بشقيه الشمالي والجنوبي، والشعر المرسل والمنثور، كل هذه الحركات قد بلورت واقعاً تجديدياً فقد (اسهمت نشاطات كل من مدرسة الديوان، ومدرسة المهجر التنظيرية في خلق اهتمام ادبي عربي انشأ منهجاً تطبيقياً جديداً في

(١) الحداثة، السلطة، النص، كمال أبو ديب، مجلة فصول، مج ٤، ع ٣، ١٩٨٤، ٣٥.

(٢) في حداثة النص الشعري، علي جعفر العلاق، ٩١.

(٣) في النقد الادبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، الدكتور فائق مصطفى، الدكتور عبد الرضا علي، ٨٢.

(٤) الحداثة، ٢٠٨.

(٥) ينظر المصدر نفسه، ٢٠٩.

الوسط الادبي والشعر العربي خاصة، وفصل القول بان التقنية الشعرية التقليدية اصبحت لا تناسب التعبير الفني عن حاجات العصر الحديث، يضاف الى ذلك ان المجتمع العربي تشبع بفكرة وحدة الثقافة الغربية من خلال الامال السياسية التي تضاعفت بسبب اليأس والاحباط من الفرقة والشرذمة وابتعاد فكرة وحدة الامة على منهج بعينه^(١)، وتنطلق هذه الجماعة الى التعبير عن التجربة الذاتية، واكتنائهم للتجربة الشعورية، ورصدهم لخلجات النفس الانسانية، والمتمحضة عن التفاعل الصادق والعفوي، مع تجارب الواقع الموضوعي (اما من حيث الاشكال فقد قامت هذه الحركة الشعرية بمحاولات في تطوير الانماط الشعرية والتنوع عليها، من خلال ابتداع اساليب تتيح التعبير عن التجارب التي كانوا يسعون للتعبير عنها)^(٢)، وهذا دال على ان عملية الحراك على المستوى الشعري، قد بدأ وبحلقات تطويرية منذ عصر النهضة اذ تمثل باشكال وتوجهات متنوعة وتعد حركة الديوان والمدارس المعاصرة لها من كلاسيكية ورومانسية، من الحركات الداعية الى الانحراف عن المنظومة الذوقية القديمة (ولقد كان ايمان هذه الجماعة العميق بمبادئها، واقتناعها بانحطاط النتاج الشعري في بيان " المقلدين " سبباً في غلبة نزعة عدوانية على نقدها، تتجه الى هدم التيار التقليدي وتقويضه من ناحية، وسيادة نزعة تعليمية متعالية، تسعى الى فرض مبادئهم " النقدية الجديدة " فرضاً على اذواق المبدعين والمتلقين، وغرسها في عقولهم، من ناحية اخرى، وقد تجلت هذه النزعة العدوانية والتعليمية اكثر في كتابات العقاد عن شوقي وكتابات المازني عن شكري)^(٣)، لذلك اتخذ عصرهم عملية من الحراك النقدي والممارسة الواعية لتدجين رؤيتهم لمفهوم الحداثة، وهذا ما بلور تياراً نقدياً معاصراً، يفتح على روافد الثقافة الغربية اطلق عليه الكلاسيكية الحديثة (" فالجماعة الديوان * كان غرضها يتمثل في تغييب المصدر الشعري القديم من اعين ومخيلة الشعراء المحاكين الناسخين، ومحاولة لفتحهم الى الطبيعة لواسعة بدلاً من ضيق النص القديم، وتوجيههم الى التراث الغربي والانكليزي على

(١) الاصول النظرية لنقد الشعر التطبيقي المقارن ، د. عبد الحسين عواد مهدي ، ٩٥ .

(٢) الحداثة في النقد الادبي المعاصر ، ٣٢ .

(٣) تراث جماعة الديوان النقدي ، اصوله ومصادره ، قراءة مقارنة ، ابراهيم عبد الرحمن محمد ، مجلة فصول ، مج ٣ ، ع ٤٤ ، ١٩٨٣ ، ١٤٠ .

* الديوان هو عنوان كتاب اصدره العقاد والمازني في جزأين عام ١٩٢٠ ، ١٩٢١ ، وقد جاء ذلك الديوان ليمثل خطأ جديداً في التفاعل مع الغرب هو الخط الانجلوسكسوني ، الذي توازى في مصر مع الخط الفرنسي في طروحات طه حسين وتوفيق الحكيم ومحمد حسين هيكل وغيرهم . ينظر دليل الناقد الادبي ، د. ميجان الرويلي ، د. سعد البازغي ، ٢٤٣ .

الخصوص ، وقد وجدوا في الشاعر احمد شوقي النموذج السلفي الذي يجب مهاجمته بكل قوة، وهذا ما فعلوه في الجزء الاول من الديوان^(١)، وهذا نتاج لطبيعة الاحتكاك الثقافي والانفتاح على الادب، الذي كان له تأثير كبير في شحن قابلياتهم على الخروج من دائرة النمطية المؤسسة على التبعية السلفية للنموذج التقليدي، والانعتاق منه الى فضاءات اكثر عصرة وحداثة (ولقد تهيأ لهؤلاء ان المذهب الرومانتيكي بالذات، هو المذهب الذي يسعى الى هدم القديم، هو ان يحقق ما يدعون اليه من ادب ابتداعي، يخاصمون به الادب الاتباعي، وقر في اذهانهم ان هذا المذهب جاء للتعبير عن افكارهم المعاصرة للطبقات المتطلعة الى الحياة الجديدة، وهي الطبقة الوسطى، التي صدروا يعبرون عن مضامينها في شعرهم)^(٢)، وهذا لا يعني انفصلاً جذرياً عن المنظومة النقدية القديمة الحاضرة لمجموعة المعايير، بل ابقاء للاصح من عناصره ، وتدجينه بالوافد عليه، وفي ذلك تترشح عملية التقابل الدينامي بين النموذج الاتباعي والنموذج الابتداعي عبر الانتخاب والتزواج سواء كان تزواجاً شكلياً او مضمونياً وقد دعا هؤلاء الى الوحدة العضوية للقصيدة، لانهم (يؤمنون بنظرية النمو العضوي في نقد الشعر، فهم يريدون ان تكون القصيدة وحدة متماسكة يسلم البيت فيها الى الذي يليه ويتبع ذلك بطبيعة الحال ان تكون القصيدة ذات موضوع واحد)^(٣).

ومن الجدير بالذكر ان هذا المفهوم متأت من عملية التأثير بالرومانسية الانكليزية دون غيرها، كما يرى ذلك الدكتور محمد مندور، والى كتاب الذخيرة الذهبية^(٤)، حيث اعجب هؤلاء بكولردج ووردز ورث وشلي وببيرون وكنيس، وتوماس هود، وهذا نتاج طبيعي لفاعلية " المثقفة acculturation " مع الغرب الاوربي[والتي] هي الاساس في نشأة الحداثة، وهي ثقافة من طرف واحد، ولهذا فان مستوى التأثير اوضح من مستوى التفاعل او التبادل الثقافي، في هذه المثاقفة، وغالباً ما يكون اليوت هو محور هذا التفسير، بمعنى ان لاليوت من التأثير في نشأة الحداثة، ما يمكن ان يصل الى درجة الدافع الجوهري^(٥)، وقد ارجع النقد المعاصر تفسيره لنشأة الحداثة، الى مذاهب متباينة، وهي التفسير التأثري

(١) الحداثة في الشعر العربي ، ادونيس انموذجاً ، ٥٥ .

(٢) الأدب العربي الحديث ، دراسة في شعره ونثره ، د. سالم احمد الحمداني ، الدكتور فائق مصطفى احمد ، ١٢٤ .

(٣) الرؤيا الابداعية في شعر البياتي ، عبد العزيز شرف ، ١٧ .

(٤) ينظر المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث ، حنا عبود ، ١٧ ، وينظر الأدب العربي الحديث ، ١٢٧ ، وينظر

التجديد في الشعر العربي الحديث ، د. يوسف عز الدين ، ٤٠ .

(٥) وعي الحداثة ، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية ، د. سعد الدين كليب ، ٧ .

الثقافي، والتفسير الاجتماعي، والتفسير النفسي- الذوقي* الا ان ابراهيم عبد الرحمن يرجح التفسير التأثري- الثقافي، ويرى ان هذا التطور هو حسيطة للاتصال العربي بالعالم الاوربية، اذا اخذ الادباء والشعراء يتعرفون على ثقافات الاخر، الغربي، والانفتاح على الطبيعة الاجتماعية والحضارية لهم (١).

اما جماعة الديوان فقد اسهمت في رقد الواقع الشعري بشحنات تجديدية، اذ سعت الى تجاوز الجمالية العربية السلفية، ولكن بمحاولات متواضعة، وقد اعتمد اصحاب هذا التيار (بالاضافة الى مقالاتهم الصحفية شروحهم وتنظيراتهم في مقدمة دواوين اشعارهم، وهي الميادين الادبية التي وفرت لتأصيلاتهم النقدية المجال الاوسع لقراءة الادب وتعميق الاراء في النفوس، لقد تعمق العقاد في مناقشته لوظائف كل من العاطفة والخيال والصورة في الشعر وعرض تأصيلات قيمها في مقدمة لديوان عبد الرحمن شكري " لالى الافكار"، كما ناقش العقاد في مقدمته لديوان عبد القادر المازني مفهوم التقليد ومعنى الاصاله، واهمية موسيقى الشعر ودورها في تأصيل اداء الوظيفة الاجتماعية للشعر (٢).

وفي الوقت الذي كان الديوانيون يعلنون فيه عن خطابهم النقدي التجديدي في الشعر والادب، ظهرت بواكير مدرسة نقدية في الغرب/ الامريكي في نيويورك، مؤسسة دعائمه في شتى الاجناس الادبية ففي عام ١٩٢٠، تأسست " الرابطة القلمية " في نيويورك، وكان لها ابعء الاثر في تطوير الشعر المهجري في الشمال و " العصبه الاندلسية"، فقد انشئت في سان باولو عام ١٩٣٢، بعد غياب " الرابطة القلمية " بعام واحد (٣)، وقد دعا هؤلاء الى التجديد في بنية القصيدة، وذهبوا الى ان التجديد لا يقتصر على جوانب شكلية، بل لا بد من

* ارجعت المنظومة النقدية المعاصرة في تفسيرها لتبلور الحداثة الشعرية الى عدة تفسيرات وهي - التفسير التأثري الثقافي: ويذهب هذا التفسير الى ان الاساس في نشأة الحداثة تم بفضل عامل الثقافة acculturation مع الغرب الاوربي، ويرى انها ثقافة من طرف واحد، ويذهب هذا الراي الى ان مستوى التأثر كان اوضح من مستوى التفاعل او التبادل الثقافي في هذه الثقافة، وغالباً ما يكون البوت هو محور هذا التفسير.

- التفسير الاجتماعي: وهو تفسير يذهب الى ربط ظاهرة الحداثة الشعرية بالاطروحات الايديولوجية لطبقة البرجوازية العربية الصغيرة، بحيث تبدو الحداثة انعكاساً reflection لمجمل التغيرات الاقتصادية التي اصابته بنية المجتمع العربي المعاصر مع بروز تلك الطبقة

- التفسير النفسي- الذوقي: ويذهب هذا التفسير بربطه بين الحداثة الشعرية والتحولت التي طرأت على الطبيعة النفسية والذوقية العربية، بسبب طبيعة المستجديات الوافدة في القرن العشرين، ينظر وعي الحداثة، ٧-٨-٩.

(١) ينظر تراث جماعة الديوان النقدي، بحث، ١٣٦.

(٢) الاصول النظرية لنقد الشعر التطبيقي المقارن، ٨١.

(٣) الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، اميه حمدان، ٣٤، وينظر الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الدكتور محمد حمود، ٣٣، وينظر الاصول النظرية لنقد الشعر التطبيقي المقارن، ٨٥.

ملامسة جوهر الشعر، فالتحولات الشعرية عند "ابولو" لم تقتصر على الاستحداث المضموني، بل تجاوزه الى الشكل، اذ تمرت هذه الجماعة على اللغة القديمة، وانفلتت من معجمه الشعري، بتوظيفهم لقاموس شعري جديد فقد (ادرك الشاعر المعاصر امام هذه الحقائق الصاعدة، ان الشعر العربي، بمفهومه القديم، قد نزعت عنه مقومات البقاء ومبرراته، فبدأت صفحته تنطوي، ما لبث اخذ يتخلى عن مجده المؤثل، فشرعت قواه تنحسر عن المسرح، لتتيح المجال رحباً امام حركات جديدة نامية في الشعر العربي المعاصر، تختلف اختلافاً كبيراً عن الشعر العربي الموروث)^(١).

ان شهوة الانفتاح على المبتكر هو سنة من سنن الحراك الكوني، ومرحلة من مراحل الصيرورة، التي تعمل بديناميتها الفاعلة في تدجين الخبرة الماضية بخبرة وليدة تزواج بين الاصيل والمحدث، وهذا ما جعل النص التراثي في تزامنيته الافقية حاضناً لمهيمنات مكتسبة افرزها الافق الجديد، بما يحتضنه من قيمة ذوقية مستندة الى مجموعة من الخبرات الفنية والادبية، والتي خلخلت مجموعة الانساق السائدة والاعراف المحاطة بهالة التعظيم، وعلامات التنذير من تجاوز الخطوط الحمراء، الا ان سنن التطور لا تعترف بابدية التسديد ونهائية النموذج واطلاقيته، وهذا ما جعل من شعراء الرابطة القلمية يميلون الى (تحطيم القيود الشعرية وابقاء ما كان مطاوعاً لنزعة التجديد، اذ استغنى اولئك الشعراء الى حد بعيد عن البحور الشعرية الطويلة، استعملوا البحور القصيرة، وبدأوا بتجديد الالفاظ الشعرية، واشتقوا الكلمات اللطيفة الجرس التي توحى بالنغم الشعري العام الذي يدور في نفس الشاعر)^(٢)، كما وظف هؤلاء في القصيدة الواحدة البحر التام ومجزوءه، وهذا ما يظهر في النص الشعري لميخائيل نعيمة "ابتهالات"، كما انهم نظموا نصوصاً شعرية يقوم البيت منها على تفعيلتين او اربع، كما ادمج بعض شعرائهم البيت بشطريه، ليصبح بيتاً واحداً، كما فعل نعيمة في "النهر المتجمد" وابو ماضي في "المساء" والياس فرحات في قصيدته "يا ليل" وغيرهم^(٣)، اما في المرحلة الثانية من مسيرتهم الابداعية، فقد نزع هؤلاء الشعراء الى الافلات من قالب الموسيقى اذ قاموا بالتمرد على الوزن والقافية، كما انهم انفتحوا على

(١) من ملامح العصر، محي الدين اسماعيل، ٤٧.

(٢) الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، ٣٧.

(٣) الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، ٣٩ - ٤٠.

نوع شعري جديد هو " الشعر المنثور " و " النثر الشعري " ^(١)، وهذا ما تجسد بقول جبران (و تخيل الخليل ان الاوزان التي نظم عقودها واحكم اوصالها ستصير مقياساً لفضلات القوائح وخيوط تعلق عليها اصداف الافكار، لنثر تلك العقود، وفصم عرى تلك الاوصاف) ^(٢).

ان هذا التوجه الذي سار عليه الشعراء المجددون، اصبح البؤرة المركزية في خروج النص الشعري من النمطية والاجترار، وارتياحهم لعوالم الابتكار والفضاءات الاكثر حداثة، واذا كان التوجه التقليدي في كتابة النص الشعري يؤسس على نقل المعنى الذي يتغيا الوضوح من خلال اسلوبية الشاعر المباشرة، اذ يتسم وعبر تعبيريته بلغة خطابية، فأن هذا مغاير للتوجه الحدائي المنطلق من ايمانه بطبيعة المشتركات الرابطة بينه وبين الفلسفة، فالتعبير ستراتيكية قولية هي اداة واصفة للمطلق والمجرد والانهائي والالانهائي، فهو يفترق عنها بتكريسه لقوى المخيلة، اذ يوظفها الشاعر وعن طريق استحضاره للصور الحسية، التي تعمل بتعاطي الشاعر معها على توليد ابحائي (وعلى هذا قام ديوان " همس الجنون " لميخائيل نعيمة، خواطر نفسية، وتأملات فلسفية، وافكار في الزهد والصوفية، ولا يقف هذا على شعر نعيمة وحسب، بل يتجاوزه الى معظم شعراء المهجر) ^(٣).

ان البؤرة الفاعلة التي تمحور حولها ادب المهجر هو الخيال الرومانسي، وهذا ما انعكس في نصوصهم الشعرية، بالشكل الذي امسى طاغياً على اشعارهم، نتيجة للتواصل العلائقي بين شعراء المهجر والادباء الغربيين، الذين رفعوا شعار الرومانسية في اوربا و (هم في انكلترا ورد زورث وكوليردج وشلي وكيثس وبيرون، ويرى المؤرخون ان الرومانسية في انكلترا ابتدأت بصدور ديوان ومقطوعات غنائية للشاعرين، ورد زورث وكوليردج) ^(٤)، اذ بدأت الرومانسية الانجليزية بالشاعر " وليم بليك William Bake " في القرن الثامن عشر، ولكنها اتضحت بعدئذ بشعراء مثل " Lamb " وسكوت " Scott "، ودي كونسى " De- Qunincey " ووليم درسورت " William words worthy " وكان غرضها

(١) الحداثة في النقد الادبي المعاصر ، ٣٢ . وينظر الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، بيانها ومظاهرها ، ٤٠ .

(٢) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران ، ٢٨٦ .

(٣) الأدب العربي الحديث ، دراسة في شعره ونثره ، ٢١٦ .

(٤) في النقد الادبي الحديث ، ٦٩ - ٧٠ .

الاول ادبياً صرفاً متجهاً الى التخلص من الاساليب الكتابية الاصطناعية الزائفة^(١)، فتأثر المهجريين بهذه المدرسة متأثراً مما تشتمل عليه هذه المدرسة من حرية فردية في التعبير " فالفرد عندهم حر والعاطفة حرة، والتعبير الادبي حر لهذا رأى الرومانسيون، ان الادب تعبير ذاتي عن مشاعر الاديب وعواطفه^(٢)، وهذا ما دعا جبران الى ان ينطلق في تحديده لمفهوم الشعر برؤيا تنم عن فرادته اذ يقول (الشعر يا قوم مقدسة متجسمة من ابتسامته تحي القلب، او تنهده، تسرق من العين مدامعها، اشباح مسكنها النفس، وغداؤها القلب، ومشربها العواطف، وأن جاء الشعر على غير هذه الصور فهو كسيح كذاب نبذه اوفى)^(٣). فجبران يعتبر ان اللغة قد اصبحت متجسمة، واصبح الشعراء يوظفونها بصورة مكررة، وبطريقة مجترة، مما جعله يقترح حلولاً تخرجها من دائرة الجمود الى دائرة الانبعاث، بوضع البديل والبديل عنده (ان اللغات تتبع مثل كل شي سنة بقاء الانسب، وفي اللهجات العامية الشي الكثير من الانسب الذي سيبقى، لانه اقرب الى فكرة الامة، وادنى الى مرامي ذاتها العامة [ويرى] ان في الموال والزجل و " العتابا " و " المعنى " من الكنايات المستجدة، والاستعدادات المستملحة والتعابير الرشيقة المستبطنة ما لو وضعناه بجانب تلك القصائد المنظومة بلغة فصيحة، والتي تملأ جرائدنا ومجلاتنا، لبانت كباقة من الرياحين بقرب رابية من الحطب، او كسرب من الصبايا الراقصات المترنمات قبالة مجموعة من الجثث المحنطة)^(٤)، ولم يقتصر المهجريون على القنوات الاعلامية " صحف، مجلات، كوسائط ارسالية مفصحة عن توجهاتهم التجديدية "، بل دشنوا ذلك بتشكيلهم لكيانهم الجمعي " الرابطة القلمية "، اذ عمل كأطوار يؤشر الى هويتهم الابتداعية التي تؤسس في دعواها الى الخروج من اسر الروح الماضوية، وأطرها التقليدية والانفتاح على فضاءات التجديد وفناراته الواسعة، وبالشكل الذي يشحن الادب بقابلية الحراك والتفجر، الذي يجعل القصيدة تغادر سكونيتها الفجة، ونمطيتها المقيتة لتدخل ضمن افقها الجديد فقد (نظم شعراء المهجر

(١) الياس أبو شبكة وشعره، د.رزق فرج رزق، ٢٣.

(٢) في النقد الادبي الحديث، ٦٧ - ٦٨.

(٣) المجموعة الشعرية لمؤلفات جبران خليل جبران، ٢٨٧.

(٤) المصدر نفسه، ٥٥٨ - ٥٥٩.

قصائد متنوعة القوافي ومنهم جبران، وابو ماضي، ونسيب عريضة، وميخائيل نعيمة، الذي دعا منذ ١٩١٧ الى الفن الدرامي، وقد راه مهماً في ادبنا^(١).

اما على مستوى حركة الشعر الحر، فقد استقبل العقل العربي حداثة العالم الغربي بعد الحرب الكونية الثانية، متفاعلاً مع نزاعاتها المتمردة ورؤاها الحاضرة لهواجس الشك والقلق، وكان لهذا الاستقبال اثره في احتذاء النموذج الغربي ودخول الشاعر العربي الى مغامرة التجريب، وقد تم ذلك (على ايدي عدد من الشعراء، من ذوي الطاقات الشعرية الياقة، من امثال بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وخليل حاوي، والبياتي، ممن كان لهم القدرة، بحكم حسهم اللبريكي، وقوة حسهم الشعري، وتمكنهم من وعي الجوهر البلاستيكي وخصائصه في اللغة العربية، على ان يحققوا طفرة كبيرة بالنسبة للشعر العربي على مستوى الشكل والمضمون^(٢))، فقد كان لطبيعة التوجه في قراءة الاعمال الادبية لشعراء الغرب، اثرها في بلورة ثقافة التغيير، واثراء الشعر عبر حداثة الرؤيا، وهذا ما تجسد في اعتمادهم (الاسس التطبيقية لـ " اليوت " [حيث] جذبت الادباء العرب اواخر الاربعينات من القرن العشرين، وساعدت رواد الحداثة في الخمسينات على عرض نتائجهم الشعري، الذي اعتبر في حينه عملاً لمرحلة شعرية جديدة)^(٣)، وهذا يفصح عن طبيعة التأثير الذي افرز قيمة تجديدية، والتي لم تقتصر على طبيعة احادية، بل انسحب هذا التجديد على جميع المحاور الداخلية من بنية ايقاعية، وفنية، كما تم التعاطي مع تقنيات بلاغية جديدة، تنأى بالقوالب البلاغية الجاهزة، متمثلة بالاسطورة والرمز والقناع فلم تعد (الصورة في الدرس النقدي الحديث ذات قيمة تزيينية تضيف الى القصيدة ثوباً منمقاً، وانما هي جزء من بناء عضوي تؤدي دوراً مهماً في هذا البناء)^(٤).

ان الانعطافة التي بلورتها حركة الشعر الحر تتمثل في تخلي (القصيدة الحديثة عن البحر العروضي ذي الشكل الهندسي الثابت والمصحوب- عادة- بروي واحد يتكرر في نهاية كل بيت، ففقدت بذلك نمطاً موسيقياً مرسومياً باتقان، وهو ما كان يحفظ توازن النغمة والايقاع

(١) الاصول الدرامية في الشعر العربي، د. جلال خياط، ١٠٢.

(٢) من ملامح العصر، ٥١.

(٣) الاصول التطبيقية لنقد الشعر التطبيقي المقارن، ١٨٤. ينظر بدر شاكر السياب، ريتا عوض، ٨.

(٤) بناء القصيدة في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، ٤٨. وينظر الاداء الفني والقصيدة الجديدة، رجاء عيد، مجلة فصول، مج، ١٤-٢، ١٩٨٦-١٩٨٧، ٥١.

في القصيدة العربية^(١)، وقد اسس السياب بنيته لمفهوم الحداثة، بتجديده لمفهوم الشعر، فهو يرى ان الشعر (لغة يغلب فيها المجاز، وهو تعبير يعبر عن العواطف ثم عن الافكار، وان يكون موزوناً [فالسياب] ضد الشعر الذي بدون وزن)^(٢)، كما ان هذا المفهوم يقترن بالاشتراطات التاريخية من جهة، متمثلاً بالمفهوم الحداثي، الذي ينصهر فيه الفكر والعاطفة، مع تبني نظرية الوعي واللاوعي، وهذا ما بلور رؤيته التي ترى ان الشعر تعبير عن هواجس الذات في كل تناقضاتها وتعقيداتها، فمفهوم الشعر عند السياب يتبنى الرؤيا الجديدة فـ (الشاعر في مفهوم الرؤي للحديثة، ليس وصافاً، او مراقباً، او معلقاً على ما يراه. ان هؤلاء جميعاً يقفون على مبعده من شهوة العالم او بهجته المباشرة، في منأى عن رذاذ الدم والانيث الذي يتطاير من قلبه المهشم، وعينييه المطفئتين، فهم " يلمحون " العالم و " يبصرونه "، والقصيدة لديهم، في هذه الحالة، تستحيل لفعل المشاهدة، وصفً وجداناً قد يكون جذاباً، لما يبدوا عليه العالم ظاهرياً، من رصانة او تصدع)^(٣)، اما نازك الملائكة فقد كان موقفها من مفهوم الشعر، تصادميةً، اذ رفضت مفهومه القديم المتمسم بالنمطية، وذهبت في تعريفها للشعر الحر إلى القول (وقد يرى كثيرون معي ان الشعر العربي لم يقف بعد على قدميه، بعد الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون المنصرمة الماضية، فنحن عموماً ما زلنا اسرى، تسيرنا القواعد التي وضعها اسلافنا في الجاهلية وصدر الاسلام، وما زلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الاوزان القديمة وقرقة الالفاظ الميتة)^(٤)، فالملائكة ترفض ان يؤسس مفهوم الشعر على اساس مرجعيته الكلاسيكية القديمة، الا ان ذلك لا يعني خروجاً جذرياً، لان الشعر الحر كما ترى الملائكة، هو شكل من اشكال الشعر العربي، فهو ليس منفصلاً انفصلاً كاملاً عن اصوله فـ (الوزن ليس عنصراً خارجياً لدى نازك الملائكة، بل مظهر للعواطف والاحاسيس يساعد على توصيلها، ومن هنا جاء اعتراضها على اشراك الشعر والنثر في التعبير واحداث الاثر، لان احدهما- وهو الشعر ذو فضلة اساسية هي الوزن الذي تعده مصدر الموسيقى وخالق الايقاع)^(٥).

(١) تشريح النص، ١٤٩ - ١٥٠.

(٢) كتاب السياب النثري، حسن الغرني، ١٢٠.

(٣) في حداثة النص الشعري، ١٧.

(٤) ديوان نازك الملائكة، ج ٢، ٨٧.

(٥) قصيد النثر في النقد العراقي المعاصر، حاتم الصكر، الاقلام، ٦٤، ١٩٨٩، ٦ - ٢٤.

.الفصل الأول : الحداثة ومرجعياتها الثقافية

.المبحث الأول : المرجعية الدينية (القرآنية)

.المبحث الثاني : المرجعية الشعرية الموروثة

.المبحث الثالث : المرجعية الشعرية الغربية

.المبحث الرابع : المرجعية الفلسفية الغربية

المبحث الاول : المرجعية الدينية (القرآنية) .

يُعد القرآن الكريم من المرجعيات الثقافية الفاعلة بما يمتاز به من سياقات ثقافية وظّفها الشاعر الحداثي في نصوصه الإبداعية ، فهو (الرابط المتين الذي يربط الشعر العربيّ بعضه ببعض قديمه وحديثه على مرّ العصور)^(١) ، فالقرآن نص إبداعيّ مقدّس (على مثال مرسله تماماً كمالاً ، فأعجز و أبهر وقام على وجود الله دليلاً)^(٢) ؛ لذا أصبح محطّ عناية الشعراء توظيفاً وإستثماراً ، وهذا ما جعله (القوة المركزية الفاعلة والمؤثرة في الثقافة العربية الإسلامية ؛ وذلك أنّه المصدر الذي تنبثق عنه الرؤية الدينية للوجود ، وهو الخطاب المتعالي بنسجه الدلاليّ والأسلوبيّ ، وتركيبه اللغويّ المخصّص)^(٣) ، ففي كلّ ثقافة إنسانية هناك رغبة في التعاطي مع المقدّس الدينيّ من خلال التعاطي مع الأشكال الإنتاجية لوعي الجماعة المؤسسة ، إذ يتم إعادة الصوغ والتعبير عن هذه الأشكال بطريقة تمنحه فاعليّة أطول على مستوى الذاكرة ، فـ (الشاعر حين يلجأ إلى الإغتراف من مصادر ثقافته يحسّ أنّ هذا الأسلوب في العمل الفنيّ يوصل المعنى ، أو يقول ما لا يستطيع قوله ، وكذلك يشعر أنّ ذلك الإغتراف يقوّي المعنى الذي يريد توصيله إلى المتلقّي ، ويشدّ أزره في إيصال المضمون ، وبهذا التلاقي بين التضمينات التراثية ، والنص المبدع يتحقق التباس سيطر والتواصل بالمتلقّي وإقناعه ، وذلك هدف تسعى إليه العملية الفنية من باب الإرتباط بقضايا الناس والتعبير عنها)^(٤) ، وكانت لغة القرآن واسطة ذلك ؛ لما إتسمت به من سلامة التعبير ، وبراعة التصوير^(٥) ، فقد أصبحت المنظومة الثقافية المغذية لنصوص الشعراء بمختلف مستوياتها العقديّة والمعرفيّة ، لتغدو واسطة من وسائل تدجين النص الشعريّ ، ورافداً يمدّد المبدع بمعذيات مرتبطة بتجاربه ، إذ يوسع من نظراته لها بما تحفل به من أبعاد شعوريّة ونفسية ، وما تمنحه من ثراء معرفيّ ، يضفي على إنتاجه الأدبيّ قيمة إبداعية خلاقة ، فالإحاطة بطبيعة

^(١) أثر القرآن في الشعر الأندلسيّ ، د. محمد شهاب العاني ، ١٤ .

^(٢) القرآن .. وعلم القراءة ، جاك بيرك ، ترجمة وقراءة : منذر عياشي ، تقديم : د. محمد غنام ، ٢٠ .

^(٣) التلقي والسياقات الثقافية ، د. عبد الله إبراهيم ، ١٠١ .

^(٤) البنى الأسلوبية في النص الشعريّ ، د. راشد بن محمد ، ٣٣٩ .

^(٥) ينظر أثر القرآن في الشعر الأندلسيّ ، ٨ .

المرجعيات المنتجة للنص يفَعَل من مضامينها في عملية الأخذ والإستمداد ، وهذا ما يؤكد الرأي الذي يذهب إليه النصراوي ، بقوله : ف (في الخطاب العربيّ وجدنا أنّ المثير المعرفيّ قد تكوّن من بُنيّتي الإسلام واللغة ، واللذين يعدّان مرتكزين أساسيين لإعطاء السمة المميزة للحضارة العربيّة ، بحيث إنّ هذا المثير أدّى إلى إيجاد عوامل أساسيّة أرست دعائم المعرفة عند العرب ، ويبدو الإسلام كأيدلوجيّة فكريّة من أبرز تلك العوامل التي أقامت الصرح الفكريّ والفلسفيّ ، وذلك من خلال ما طرحته هذه الأيدلوجيّة من قضايا عميقة أسهمت في بناء الحضارة^(١)، وتبدّى هيمنة التأثير بالخطاب القرآنيّ على المستوى المضمونيّ ، إذ لم يكتفِ الشاعر المعاصر في إستلهامه لمعاني النصّ القدسيّ (القرآن) ، أو توظيفه في عملية التعبير عن أفكاره للمقتبس القرآنيّ ، وحفّت نصوصهم بتضمينات لنصوص كامّلة ، وهذا ما تمظهر في لغتهم الشعرية ، وفي صورهم وأساليبهم ؛ لأنّه خطاب متعالٍ بلفظه ومعناه ، كما أنّه من الدرجة الأولى دلالة وتركيباً^(٢).

إنّ عملية إستحضار الماضي والتركيز عليه متمثلاً بتوظيف الشعراء المعاصرين للتراث الدينيّ القدسيّ (القرآن) ، لم يكن بدافع التقديس أو الإنبهار بالماضي كمعطى قبليّ ، بل هو نقطة تحوّل في عملية التعاطي معه بطريقة مغايرة لما يشتمل عليه في أنساقه وسياقاته الأصل، إذ يرى جاسم عاصي أنّ التوظيف لهذا الموروث ، ومنها القرآن قد (يتخذ له مناحي متعددة وأشكالاً متباينة ، وهذا راجع إلى : أولاً : الإحساس بقدرة الموروث على الحركة والتنامي داخل النصّ المعاصر ، من خلال فهم حركته ونموه وإستقرائهما ، وثانياً : طبيعة هذه المعرفة الجدليّة التي لا تتعامل مع المفردة على أساس الإنفعال ، ومن ثمّ التعامل معها على المستوى نفسه^(٣) . فالتراث للشاعر رموز وحيوات مفعمة بالحيوية والإيحاء ، ولا يكتسب فاعليّة كمعطى معرفيّ بتوظيفه بهيكليّة مجرّدة ، وبتسجيليّة معادة ، بل بإكتشاف

(١) طيف المنطقة المقدّسة ، حفريات ما بعد الحداثة ، محمد علي النصراوي ، ٣٥ .

(٢) ينظر : التلقي والسياقات الثقافية ، ١٠٣ .

(٣) مرايا الشعر ، جاسم عاصي ، ٩ .

البؤر الموحية والملهمة للإنسان المعاصر للشروع في بناء ذاته بوعي جديد^(١). وهذا ما سجله النص الشعريّ الحداثيّ والذي ي نظر للشعر على أنّه عملية إبداعية تنطلق من داخل الذات الشاعرة (الإنسان) ، لإكتناه موقفه من الكون والوجود والأشياء^(٢).

ويبدو أنّ بلد الحيدريّ في تعاطيه مع المرجعية الثقافية القرآنية وتوظيفها متمثلة بالنصوص المستدعاة ، إذ لم يقف الشاعر في علاقه بالتراث الدينيّ في حدود التوظيف الإجتراحيّ الإستنساخيّ ، ويتم ذلك في عملية التماثل مع النص المستدعى في المستوى اللفظيّ والتركيبّي والدلاليّ ، بل نجد أنّ الشاعر ينطلق من رؤية تحويليّة ، إذ يحفل نصه الشعريّ ويحتشد بالمتناقضات المولدة للجديد الحاضن لسمات القديم والجديد ، ومن ثمّ فإنّه سيبيّن من هذه المرجعية الثقافية (القرآنية) كمرجعية تمتلك فرادتها ، إذ تتلاقح فيها سمات السابق واللاحق ، لتنتج نصاً آخر ، إذ يبدو الخزين الذاكرتيّ للنص القرآنيّ ، ويتجلى كنسق مهم من الأنساق المرجعية ، إذ ينزاح في غالبية نصوصه ليعلن عن ثقافة متماهية في جدلها الدائم مع رؤيته المتشككة تارةً والمتألّفة تارةً أخرى ، وهو يرقها بهواجس تحتشد بأسئلة حائرة ، ف (في كلّ ثقافة إنسانية هناك جهد مدفوع نحو التأريخ يتعاطى مع الأشكال الإنتاجية لوعي الجماعة المؤسسة ثمّ يعيد التعبير عن نفسه بطريقة تسمح له بالبقاء حيّاً على مستوى الذاكرة كتأريخ)^(٣) . فالثقافة القرآنية قد شكلت مهيمناً واضحاً في الشعر العراقيّ بصورة خاصة ، والشعر العربيّ بصورة عامّة كونه منجماً ثقافياً ، ومرجعاً من مرجعيّات الثقافة العربيّة الإسلاميّة ، إذ شرع الشعراء الحداثيون يتعاطون مع نصها المقدس ، وتتجلى آثار الثقافة القرآنية في نص بلد الحيدريّ في الأعم الأغلب من نصوصه الشعريّة ، إذ تجلت براعته في توظيفه لثقافته القرآنية وتنشيطه لعلاقتها اللغويّة والدلاليّة ، وصهرها في بنية نسيجه النصّيّ ، التي تنبئ عن أحاسيسه ، كما

(١) ينظر : الغاية والفصول ، طراد الكبيسيّ ، ٧٣ .

(٢) ينظر : أثر التراث في الشعر العراقيّ الحديث ، د . علي حداد ، ٦٨ .

(٣) اللغة والتأويل ، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربيّة والتأويل الإسلاميّ ، عمّار ناصر ، ٩٥ .

يفصح هذا التماثل النصي عن فاعلية الثقافة القرآنية في بعدها الفني والجمالي في النص الإبداعي لشعر الشاعر ، ففي قصيدته (جحيم) ، يقول بلند :

طرقت باب الدار في خشية

كأنني

أطرق خفاقيه

هذا جحيم مزبد بالخنى

فكيف يطفئ شهوتي العاتية

فلتحرقي يا نفس في ناره

.....

ما صنت من جنة أو هاميه

وحطمي الكأس التي بينها

قطرات أيام الصبا الغالية ^(١)

فالخزين الثقافي القرآني يتبدى بألفاظه ودلالته على طبيعة النص ، وهذا ما تجلى على طبيعة الخطاب الشعري ، وهذا ما تمثل بالنص المنتج ، فالتناغم الثقافي مع النص المقدس / القرآن قد خلق مشهداً معبراً عن تجربة ذاتية مكتضة بتفاصيل عاش بلند قواسمها الشعورية والنفسية ، ممّا جعله يلجأ لهذا البناء الأسلوبي المتمثل مع تجربة الشاعر ، وهذا يفصح عن فاعلية الثقافة وقدرتها في الإفصاح عن تجربته ، وبناء نسيجه النصي ، والشروع في تمثل وإنتاج قيمه المعرفية بما يتوافق والتجربة الشعورية والنفسية للمبدع ، فالخزين القرآني قد شكل مفصلاً تعبيرياً من مفاصل النص ، وأفصح عن قدرة الشاعر في تمثل النص القرآني وتماهيه مع سياقه الثقافي اللامتغاير معه ، وإعارته إلى فضاءه الشعري ، وإعادة صوغه وتوظيفه لتوليد شعري جديد في نتاجية شعرية جديدة ، إذ نجد أن ذاكرة الشاعر الثقافية ذات المرجعية الع قديّة ، قد أحاطت في بيان تجربته ، وأكسبته قدرة وفاعلية في تحفيزه لمتلقيه لإكتناه نزعة الشاعر المتمركزة في ذاته ، التي ظهرت على هيئة بوح شعري

^(١) ينظر :ديوان بلند الحيدري ، ١٧٩ ، ١٨٠ .

يعبر عن حالة الإصطراع والإشتباك بين نزوع يجنح نحو الطهر وآخر يجنح نحو
الرجس :

فلم يكد يحضنني عالم الرجس -

وتطويني ايادي سقر

حتى سرت في جسدي

رعشة

رأيت أحلامي بها تحتضر

ولم أعد إلا صدى شهوة

تحوم في مستنقع

مستعر

...وأستقبلتني عادة بضّة

ماج بنهديها شعاع السحر

وأطرقت في ثغرها

بسمة

تخفي بضليها جراح القدر

فتار شيطاني على شهوتي

وقال لي !

رفقاً بأحلامي^(١)

فقد وردت إشارات عملت كقرائن تعبيرية في أكثر من آية قرآنية ، قد وظفها بلند
في التعبير عن التجربة الذاتية عبر توظيفه لأكثر من نص قرآني ، إذ يتبدى الصوغ
الشعري من لدن الشاعر معتمداً على مرجعية قرآنية مفصحة عن ثقافته ، فقد جاءت
هذه الثقافة لتدل على نزوعه الرويوي المتمركز حول تجربة وجدانية ممّا فعل حالة
من التقارب الوظيفي بين نص الشاعر الإبداعي وثقافته ذات المرجعية القرآنية ،
وفتح للنص المقدّس مجالاً دلاليّاً ، إذ تبدّى ذلك في النص المنتج ونسيجه الأسلوبي ،

(١) ديوان بلند الحيدري ، ١٨١ ، ١٨٢ .

الذي يهدي المتلقي إلى معرفة النص وإستكناه مقصديته ، كما يثري في أبعاده المعرفية إذ تمخض (جحيم) الشاعر الرمز ، بصورة (جحيم) في ذاته ، جحيم ما ينفك يفصح عن جدلية الذات في عملية الاندماج مع نوازعه ، أو عملية الانفصال عنها ، فهو يسدّ تحضر كلّ صراعات النفس مع ذاتها ، وتشظيها بشكل يتماثل مع ما يفصح عن مشهدية الجحيم في النصوص القرآنية ، ليوظفها بما يتلاءم مع جدلية الذات المحملة بهاجس معبر عن أزمت النفس ، بطريقة تنبئ عن تجربة إنسانية وشعورية لا حدود لها (إلى إبداع الاختلاف والتعبير بحيث يصبح المقدس الدينيّ منطلقاً لا غايةً ، يمتد النص الشعريّ عبره دون أن ينحصر فيه)^(١). فالنص يعتمد الإيحاء في بنيته التعبيرية ، فبلند يتجه إلى إستدعائه لأكثر من آية قرآنية من دون التصريح بها ، أو الإحاطة بذكر تفاصيل يلها وجزئيتها ، وهذا ما تمثل بإيراده لقارئ تعبيرية دالة عليها ، وهذا يفصح عن مدى ما يبذله الشاعر بغية الشروع في إيصال المتلقي إلى المعنى المقصود من دون إعلان أو تصريح بالنص المستدعى ، الذي من خلاله تصل الرسالة إلى ذهن المتلقي مع التركيز على القرائن والإشارات المفصلة عن هوية النص المستدعى و هو (مجهود يظهر في الإختيار المدروس للنص الموظف ، وفي تحديد القرائن والإشارات الدالة أو الموحية به ، وفي طريقة التوظيف القادرة على خلق التواصل المنشود بين المبدع والمتلقي عبر النص المبدع)^(٢).

ويتم التوظيف الشعريّ للبنية التعبيرية القرآنية من خلال تحويرها وإنزياحها ودمجها في السياق الشعريّ غير المتماثل معها ، إذ يقول بلند :

... إيه يا لعنة التراب ... رويدا

ظلّ مسراك في دروب سكونك

فالحياة ... الحياة

قيثار إثم

دغدغيها برائعات لحونك

(١) المقدس الدينيّ في الشعر المعاصر من النكبة إلى النكبة ، أحمد كنونيّ ، ٣٠ .

(٢) المصدر نفسه ، ١٠٧ .

قطري العمر

لحظة

وسنينا

لاهبات

على سفير مجونك

نحن طين

وأي طين حقير

فلم الخوف من خوالج طينك^(١)

إذ نجد النص الشعري يستدعي الآية القرآنية ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا نِسَانَ مِنْ سُلَالَةٍ مِّنْ طِينٍ﴾^(٢). فالشاعر وعبر المتجسد النصي يتفاعل على نحو الإستجابة التوليدية ، وهذا ما نراه واضحاً في قوله (نحن طين) ، إلا أن الشاعر يوجّه مسارات هذه الإستجابة ؛ ليجردها من صيرورتها الثابتة ومساراتها المعتادة داخل النص القرآني ، ليحوّلها عبر إبتنائها تصوراً متقاطعاً مع دلالتها الأصلية ، أي دلالة من عندياته ، إذ يمنح نصّه ما يكسر أفق التلقي ، وهذا الكسر والإنزياح هو سمة من سمات النص الإبداعي ، فالنص الشعري لـ (بلند) يتطابق مع النص المقدس في ماهية الخلق وصيرورته ، إلا أنّه لا يتطابق معه في المحصلة النهائية ، فـ (بلند) قد حوّل النص القرآني تحويراً عميقاً يتمثل مع تجربته المعرفية والشعرية ، إذ جاءت العبارة (أي طين حقير) ، إمتصاصاً غير مباشر لقوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِلْإِنسَانِ اسْجُدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ كَانَ مِنَ السَّاجِدِينَ مَا مَنَعَكَ أَلَّا تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ﴾^(٣). فالمرجعية القرآنية بأنساقها الثقافية ومعطياتها المعرفية ، حفزت الشاعر على جعل النص الشعري صرخة إحتجاج وجودي يرددها الشاعر في وجه صيرورة الخلق ، ولكينونة الذات المخلوقة . وقد إستمدّ بلند عناصر النص القرآني على المستوى

(١) ديوان بلند الحيدري ، ١٩١ - ١٩٢ .

(٢) سورة المؤمنون / ١٢ .

(٣) سورة الأعراف / ١١ - ١٢ .

اللفظي والتصويري في إستحضارة أبعاد تجربته الذاتية ، وإحالتها إلى الحقل الديني عبر جدلية تقاطعة في عملية المنظور في ماهية الطين وطبيعته المتسامية ، فالشاعر يتكئ على أي القرآن الكريم من أجل توسيع فضاءات نصه الشعري ، وأعطائه عمقا دلالياً ومعرفياً يظهر طبيعته في ذهن المتلقي . كما ان النص الشعري يتداخل مع أكثر من نص قرآني ، وهذا ما يسميه (جيني) بالتناسل ، وهو (عملية صهر نصوص في بؤرة مركزية أو ما تسمى (بالبؤرة المزدوجة) هذه البؤرة تخص النص الجديد (المتناسل) ، فالنصوص المنصهرة في هذه لبؤرة تضيء النص الجديد ، وعندئذ تصبح تابعة له لأنها جزء منه ، وفي هذه الحالة لا تصبح العملية مجرد إحالة على نصوص أخرى فحسب ... ، بل تصبح غاية في التعقيد بسبب تحويل النصوص المتموضعة في نسيج هذه البؤرة التي يصعب معها الإرجاع والإحالة^(١) .

أمّا في نصه (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) ، يقول الشاعر :

- كورس مشترك

ربنا ... ربنا ... ربنا

تعلم لنا لسنا من هؤلاء ولا من هؤلاء

ولنا وجهك في الرجاء

وأمرك في البقاء

فلا تأخذنّ الرائي بجريرة ما رأى

ولا السامع بجريرة ما سمع^(٢)

فالنص الشعري يمت إلى مرجعية قرآنية متمثلة بقوله تعالى ﴿إِنَّ الْمُنَافِقِينَ يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَهُوَ خَادِعُهُمْ وَإِذَا قَامُوا إِلَى الصَّلَاةِ قَامُوا كُسَالًا يُرَآؤُونَ النَّاسَ وَلَا يَذْكُرُونَ اللَّهَ إِلَّا قَلِيلًا مُّدْبِذِينَ بَيْنَ ذَلِكَ لَا إِلَى هَؤُلَاءِ وَلَا إِلَى هَؤُلَاءِ وَمَنْ يُطِغِلِ اللَّهُ فُلًا فَإِنَّ جَرَدًا لَهُ سَبِيلًا﴾^(٣) . اذ نجد النص الشعري قد تشرب هذه الآية القرآنية ، إذ أن

(١) التناسل في شعر الرواد ، أحمد بناهم ، ٣١ .

(٢) ديوان بلند الحيدري ، ٦٦٠ .

(٣) سورة النساء / ١٤٢ - ١٤٣ .

الوظيفة النصية حاضنة لتداخل ثقافيّ متولد من جدلية بين النص الجديد والنص المستدعى من المرجعية الثقافية القرآنية ، وتفاعلها مع تجربته الشعرية ، لتضفي عليه هوية جديدة تتمتع بدلالات جديدة أعطته إياها رؤية بلند الشعرية . ومن الواضح للعيان أنّ مقدرة الشاعر الفنية تجلت في تمكنه من إيجاد قدر من المساحة التشاركية بين النص المستدعى ونص بلند ، إذ تتجلى حضورية النص وأحتواؤه القرينة اللازمة للنتاج الشعريّ ، ف النص الشعريّ قد أصبح معطى ثقافياً ينبئ عن حالة الشاعر مع محيطه ، فبلند يتكى على خزينه المعرفي من الثقافة القرآنية ، وما تمنحه من مرجع دلاليّ تضمنه قوله تعالى في الآية آفة الذكر ، فالشاعر يفيد من النص القرآنيّ في إستمداده لمكونات النص القرآنيّ الكريم ، سواءً أكانت هذه المكونات على المستوى اللفظيّ أم التصويريّ في إحاطته بطبيعة تجربته الذاتية وأبعادها وإنصائها إلى الحقل لدينيّ ، فهذا الإتكاء الذي أجاد بلند إستدعاءه ، هو إتكاء يمكن عدّه مبدأً للإختيار المناسب ، إذ أنّه وسّع من فضاءات نصه الشعريّ ، وأخرج دلالاته على المستوى السطحيّ ليضفي عليها عمقاً بيناً تبنى فاعليته في ذهن المتلقي ، فالنص الشعريّ المنتج تشرب جزءاً مقتطعاً من الآية القرآنية في هيكل بنائه النصيّ بشكل يفعل من مقصدية الشاعر في غرضه ، وقد تجلّى هذا الحضور النصيّ المقدس ، بلفظه ومعناه في تشييد لغته الشاعرة ، فالمعجم القرآنيّ بمفرداته الموزعة على نص الشاعر قد أحكمت حضوريتها في طبيعة نسيجه اللغويّ وهذا دالّ على نزوع بلند في عملية توظيفه للثقافة القرآنية ومردوداتها المعنوية والتركيبية في سياق الشعريّ المنتج ، إذ نزع الشاعر إلى المحافظة على النص بمرجعياته المعروفة والمتموضع حوله ، وبنائه لعلاقات تناصية تجسدت بتعاطي الشاعر مع أكثر من مرجعية ثقافية ثراءً وإفتاحاً في التعبير . إنّ إستضافة الشاعر النص القرآنيّ في بناء نسيج نصه الشعريّ ، قد منح النص نوعاً من المقاربة ، مع تغيير في صيغة الخطاب الأدبيّ ، إذ تحولت العبارة من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم ، وهذا ما يظهره أسلوب الدعاء العاكس لطبيعة الهم الإنسانيّ ، ورغبة الشاعر في عملية الحصد ول على العدل من الذات المقدسة بعد أن أصبح تجسيدها في عالم الإنسان مستحيلاً (فخلق النص يعتمد

على خبرات المنشئ المتكونة من تجارب ه الحياتية وعلى ماضيه وآلامه وعلى مرجعياته وتحصيله الثقافي والمعرفي المخزون في مجموعة خلايا منطقة اللاوعي المفترضة ، على شكل كيانات طيفية ، والتي تقوم بتسليحها منطقة الوعي المفترضة ، والتي تمثل الحركة اللامرئية داخل القشرة الخارجية للدماغ البشري لتقوم هذه ببلورتها وصياغتها على شكل وجود ظاهر^(١) ، كما تتجلى الروح القرآنية في المقطع الشعري من قصيدته السابقة ، إذ يقول :

إلهنا الخالد في الحرف القائل

لُ كُونُوا

كالصيف الذاهب والصيف الآت

كالحجر الساقط في الموت بلا مأساة

ماذا يبقى من أرضك لُ ثار الأبناء على الآباء

ماذا يبقى من أمسئنا صار الحاضر نفياً

للأمس

نُ صار الرجس شبيهاً بالرجس

ولماذا تطعم نارك يوم الدينونة

ولماذا يحلم من يحلم بالجنة

يا رب

إن كنت ستعفو فلماذا أوجدت الذنب^(٢)

فالشاعر يعتمد تقنية الحوار في عملية توظيفه للنص المقدس ، وينطلق من تساؤلات فلسفية تعلن عن إشكالياتها ، إذ نجد نص الشاعر هو توظيف للآية القرآنية بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَإِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ^(٣) ، إذ يعلن بلند عن سؤاله كحلّ يفصح عن سؤال الشاعر الوجودي ، إذ يعتمد النص عملية الحوار مع النص القرآني ، كجزء من عملية جدلية يستحضرها الشاعر ، وهذا تجلٍ لبراعة الشاعر في توظيفه الثقافة القرآنية وتنشيطه لعلاقاتها اللغوية والدلالية

(١) طيف المنطقة المقدسة ، ٧٠ - ٧١ .

(٢) ديوان بلند الحيدري ، ٦٨٤ .

(٣) سورة البقرة / ١١٧ ، وينظر ، سورة آل عمران / ٤٧ .

وصهرهما في نسيج نصه الشعريّ الذي ينبئ عن أحاسيسه ، ويتبدّى هذا في التماثل النصيّ وفاعلية الثقافة القرآنيّة في بعدها الفدّي والجماليّ في النص الأدبيّ ، فبلند ينحو في نصه إلى توظيفه لهذه الثقافة ، وما إحتشد في ذاكرته القرآنيّة من آيات في غرض وجوديّ ، ليصور جد ل الشاعر وحواره مع الآية القرآنيّة ، فالشاعر ينتج من المقدس الدينيّ (القرآن) ليتمرّد على قدسية النص القرآنيّ وفضاءاته الدلاليّة في عملية التعاطي معه ، وهذا ما أضفى على النص الإبداعيّ لبلند غنىً في الطاقة اللغويّة وفراة في تشكيل الصورة ورسمها ، وتعزيزاً لرؤية بلند في عملية البوح عن التجربة الوجدانيّة وهاجسه الشعوريّ ف (كلّ نص ينطوي على نظام به يكون ، وأداء يتجلى به ما يكون . ولقد يعني هذا أنّ نظامه يمثل قدرة خلاقة تتجلى في أدوات كثيرة أو غير متناهية)^(١) .

أمّا في نصه الشعريّ (النرفانا) ، فنجد بلند يستوحي من المرجعيّة القرآنيّة ما يعينه على تصوير ذلك الهول والفرع المتمثل بمشهدية مقتبسة من قوله تعالى :

وَقِيلَ يَا أَرْضُ خُذِي مَآءَكَ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ

على الْجُودِيّ وَقِيلَ عِبْدًا قَطْمَ الطَّالِمِينَ ﴿١﴾ ، مستعيراً من النص المقدس (القرآن)

دلالات (التيبس) ليوّظفها للتعبير عن تجربة الوجود ، إذ تتبدى هيمنة البناء الأسلوبيّ القرآنيّ على نصه الشعريّ ، كما أنّ النص يتمحور حول بؤرة دلاليّة تحيل إلى مركزية النص القرآنيّ وتمظهراتها على بنية الخطاب الشعريّ ، الذي يؤكد قدرته من شاعريته وقابليته على إستضافته المقدس الدينيّ ذي المرجعيّة القرآنيّة بشكل ينسجم مع مقصديته وتجربته الشعورية ، إذ مكنته ثقافته من تجسيده مشهدية شعرية تحفز فاعلية أوسع في ذات المتلقي ، فالبؤرة المركزية للتعالق النصيّ تستدعي مكوناً مشتركاً بين النصين ، وهو دلالة التيبس ، إذ أفرز المتجسد النصيّ قرائن توحى بثقافة الشاعر القرآنيّة ، حين أذاب خطابه الشعريّ مع أكثر من نص قرآنيّ ، إذ نجد النص يؤشر على براعة متناهية في محاكاة بلند لينتج من هذا النص المقدس نصاً آخر ، عبر إعادة صوغه وتمثيله في سياقات تناصيّة ، أصبحت مكوناً

(١) ظاهرة التعالق النصيّ في الشعر السعوديّ الحديث ، علوي الهاشمي ، ١٣ .

(٢) سورة هود / ٤٤ .

ثقافياً ، أحاط بتجربته في عملية التعاطي وعملية التعبير ، إذ يتجلى النمو الدلالي للنص القرآني ، والذي يظهر تقدماً في بنية النص اللاحق ليكتسب دلالاته الجمالية ، وبناء الأسلوب المؤثر حينما نقله بلند من دلالاته المباشرة إلى دلالة غير مباشرة ويظهر ذلك في نصه الشعري ، إذ يقول :

يا أرض الموتى

موتي

غوري في الموت لحد النتن

لحد الجزع

وابتلعي

أمواتك ... ميتاً ... ميتاً

واقتلعي الصمت

إقتلعي الموت من الرمة ^(١)

فهذا التحول في توظيف الشاعر لهذه الآية ، التي لم يصرح بها ، بل جاء بقرائن تدلّ عليها إذ تفرض هذه القرائن (على المتلقي الإرتفاع إلى مستوى الإبداع ليتحقق التواصل ويسهل الربط بين القرائن والإشارات ، فيتيسر التفسير والتأويل ، أو التحليل داخل شروط الدقة الموضوعية والإحاطة الممكنة من سبر أغوار النص والإرتباط بمضامينه ، وهذا غير يسير يتوقف على إجتهد المبدع أو المتلقي ، وعلى رصيدهما الثقافي والفكري ، وذكائهما وإملاكهما أدوات البسط والفهم ^(٢) . إذ يهيمن التداخل النصي القرآني مع نص بلند ، فيقوم الشاعر بتمثل النص ذي الإحالة القرآنية ، عبر الإمتصاص له ، وتبنيه لطبيعة البناء الأسلوبي للنص المقدس ، ودمجه ضمن نسيجه النصي ، وعلى هذا الأساس تتجلى فرادة النص المنتج وإستقلاليته ، ف(تداخل النصوص لا يعني بحال أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة أو أنه ليس سوى آلة لتفريخ النصوص . إن هذا أبعد صورة الحقيقة صدقاً على حالة الإبداع ، والسر

^(١) ديوان بلند الحيدري ، ٦١٣ .

^(٢) المقدس الديني من النكسة إلى النكبة في الشعر العربي المعاصر ، ١٠٧ .

يكن في طاقة الكلمة ، وقدرتها على الإنعتاق^(١) . إذ يتحدث الشاعر عن أرض مغايرة بغرائبيتها وعدم مألوفيتها ، إذ جاءت هذه الأرض على سبيل المجاز ؛ لأنّ الإبتلاع المقصود في النص القرآنيّ هو الإبتلاع للماء ، إلا أنّنا نجد بلنّاً يمنحه معنى آخر متمثلاً بابتلاع الموتى للموتى ، كما أنّ الإقتلاع جاء منفصلاً عن مرجعيته القرآنيّة ، فهو للأرض وليس للسماء ، إذ يتبدى التباين والفارق بين أسلوبيّة النص المقدس . (القرآن) والنص الشعريّ ، وهذا دليل الرؤية الواعية للشاعر ، فالمخزون الثقافيّ لحادثة الطوفان جاء متساوفاً مع قصيدة الشاعر ، بشكل يتواءم مع واقعه المعيش ، فـ (فتشكيل الرؤية مما تقتنصه العين او المعرفة من حادثة ، او موقف ، او فكرة واختمارهما في الذات المبدعة هو الذي يعطي الشاعر المدد لخلق الرؤية ، التي تملك القدرة على اختراق الواقع وتفكيكه ، واعادة تركيبه)^(٢) . فهذه الأنساق التصويريّة بين النص الشعريّ والنص المقدس في بنيته الأسلوبيّة المتعارفة في نسيجها مع النص المستدعي ، تتمحور حول بؤرة دلاليّة متقاربة ، إذ عمد الشاعر إلى عملية الإمتصاص في عملية التمثيل للنص القرآنيّ ، إذ تطغى مرجعية النص المستدعي / القرآن على المتجسد الشعريّ ، إلا أنّ هذا لا يعني تجرد النص عن ذاتيته ، بل هو إستدعاء يدخل النص المقدس في بنية النص الشعريّ لتوليد دلالة متحققة . لقد إنطلق الشاعر من قناعة مؤدّاه أنّ هذا التوظيف الناضج ساهم لدى المبدع في عملية قراءته للنص الدينيّ ، وتعاطيه معه ، وتذوقه كنص قرائيّ مولد لدلالة جماليّة وفنيّة ، وليس كونه منظومة عقديّة إلهيّة ، وهذا دالّ على أنّ المبدع / الشاعر ينطلق من إقتراحه لرؤية تنظر إلى النص القرآنيّ كمجال مفعّل يكتظ بدلالات إيحائيّة وإشارات رمزيّة يمتاح منها المبدع في بنية نصه الشعريّ ، ولتوظيفه لعناصر الإنتلاف والإختلاف بين النصين المستدعي والمنتج ، فـ (الكلمة وهي موروثة رشيقة الحركة من نص إلى آخر ، لها القدرة على الحركة أيضاً بين المدلولات بحيث إنّها تقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق)^(٣) .

(١) الخطيئة والتكفير ، عبد الله الغذاميّ ، ٣٢٤ .

(٢) المقدس الديني من النكسة الى النكبة في الشعر العربي المعاصر ، ٩٣ .

(٣) الخطيئة والتكفير ، ٣٢٤ .

ويوظف بلند في نصه (لعنة التراب) مرجعية النص المقدس ، إذ يقوم بإستثماره للمضامين ذات الصلة بهذه المرجعية ، وذلك بتمثله وإمتصاصه للبنى النصية القرآنية وتتويعها بدلالات أخرى ، إذ يتكئ الشاعر على ثقافته القرآنية ، ليصبح النص القرآني مهيمناً واضحاً داخل بنية النص المنتج ، إذ مثل مرتكزا تعالقياً جسّد فيه معاناته في عملية نزوع غرائزيّ ، وبيّن الإهتمام إلى دلالة النص القرآنيّ ومضامينه التي صورت حالة العصاة من بني آدم ، ومحاولة إسقاط تلك المضامين الحاضنة لها النص القرآنيّ وثيمته على واقعه النفسيّ وتجربته المعيشة ، بطريقة مؤسسة على محاكاة معاني النص المستضاف مع الإنحراف عنها والإنزياح عن عوالمها وفضاءاتها على المستوى الدلاليّ ، إلا أنّ هذا الإتكاء الثقافيّ يمكن التحفظ عليه من الناحية العقدية لعدم مناسبة مقام وصف الجحيم ، وتموضعه ضمن منطقة جسدية تنفتح على توق الشاعر إلى المرأة والرغبة الإيروسيّة في التلاحم والاندماج معها ، ومع السياق القرآنيّ الكريم متمثلاً بآيات الجحيم وقديستها المتعالية ، إلا أنّ هذا الإتكاء لا يصادر مشروعية ما للنص من قيمة فنية ووظيفية ، وهذا ينم عن براعة الشاعر وقدرته في الإنتفاع من مخزونه القرآنيّ وثقافته الدينية ، وتوظيفه لهذا الخزين في تجسيّدات لها أبعاد إيحائية ودلالية (للجحيم) ، إستحضر في تشييدها للغة القرآن ومعاني هذه الآيات ومضامينها الفكرية والمعنوية ، مع قيامه بعملية التوظيف في مجال شعريّ مختلف مع النص الدينيّ وسياقه ، فخرين الذاكرة متمثلاً بثقافة الشاعر المستثمرّة لمضامينها الدينية ، أعطته القابلية على تحويل النص القرآنيّ من مدياته العقدية وأطره الدينية ، ليخلق في مديات نفسية معبرة عن حالة التشظيّ النفسيّ التي عاشها المبدع بين الإقدام والإحجام ، والإستفادة من دلالاته في النتاجية الشعرية ، فإستدعاء المقدس الدينيّ / القرآن من المنظومة الثقافية للشاعر إستدعاء ملائم قد أعانه على إنتاج نصه الشعريّ وأعطى لهذا النتاج قدرة تأثيرية كبيرة تتخلق في ذهن المتلقي لتوليد دلالة جديدة ، فتغاير الدالّتين في تجسيم (الجحيم) قد أسس على مرتكز ثقافيّ مستمد من مرجعية تراثية تحيل إلى النص المقدس / القرآن ، وهذا ما تمثّل في نصه إذ يقول :

إشربي

إشربي ..فعمري كأس

والخمور .. الخمور ملء دمائي

عتقتها يدي الضئيلة عمراً

فهي نيران شهوة

واشتهاء

يتلوى الوجود فيها غناء

أزلياً يemor بالأنواء

كلّ شيء لديه خفقة نار

وانتفاضات لذة هوجاء

وجنوح

معربد تتلاشى

دون رجليه عزتي وابائي

طوقيني . إتّي أحس بعمرى

لم يعد غير

نطفة حمراء

وأشراب الجحيم موعد بعث

حول نهديك

رائع الإيحاء^(١)

ومن النصوص التي إنمازت بمرجعيتها القرآنية ، قول بلند :

ليبارك مَنْ يرثون الأرض

ليقول لهم :

طوبى لكم في الجوع

وفي العطش

(١) ديوان بلند الحيدري ، ١٩٢ - ١٩٤ .

في الحزن

وفي المزن الساقط بإسم الرب^(١)

إذ نلاحظ أنّ نص الشاعر يتداخل مع أكثر من مفردة تؤشر إلى مرجعيتها القرآنية ، ففي العبارة الأولى وردت عبارة (يرثون الأرض) ، وهي جزء من آية قرآنية : ﴿ تَمَنَّ عَلَى الَّذِينَ اسْتَضَعِفُوا فِي الْأَرْضِ .

هاتين الآيتين استثماراً فنياً ، منطلقاً ممّا توحيان به من دلالة الوعد اليوتوبي ، فقد وردت هاتان الآيتان في سياق شعريّ يبتعد عن السياق القرآنيّ ، وتتجلى إجابة الشاعر في هذا الإلتماس الثقافيّ على المستويين الفنيّ والشعوريّ ، وتظهر هذه الإجابة في تحويله للآية القرآنية المتمركزة حول إستشرافها لنهائية العدل الإلهيّ ، متمثلاً في صيرورة الإنقياد لمن يرثون الأرض بتحقيق الوعد الإلهيّ ، ولمن يرثون الأرض خلاص يوتوبيّ لهذه الأرض ، في بشارة منتظرة ، ولعلّ هذا التحويل والإستبدال على المستوى اللفظيّ يوحي بدلالة الإنكسار والتشظيّ ، التي يحاول الشاعر التعبير عنها ، وما عمله هذا التحويل من خلقه لمفارقة تفصح عن أبعاد إنسانية وشعورية ، إذ أضفت على تجربته الشعرية قيمة مضافة ، وأحالتها إلى تجارب سابقة ، إذ أعطتها صيرورة تنزاح عن مرجعية النص المقدس ، وعلى هذا الأساس يمكن النظر إلى المتجسد النصيّ التراثيّ ، بنوعيه البشريّ أو الإلهيّ على أنّه ذات فاعلية في قوة حضوره في النص الجديد ، وما تولد عنه كنتاج لتمكن الشاعر من ثقافته وما أحدثه بلند من تحويل دلاليّ ، قام بمهمة إغناء تجربته .

(١) ديوان بلند الحيدريّ ، ٦٧٤ .

(٢) سورة القصص / ٥ .

(٣) سورة الواقعة / ٦٨ - ٦٩ .

المبحث الثاني : المرجعية الشعرية العربية الموروثة .

شكل الأدب مرجعاً مركزياً في إثرائه للخزين الثقافيّ والمعرفيّ للمبدعين من الشعراء ، إذ عُدّ رافداً مهماً يُمكننا من إكتناهِ التفاصيل المفصّلة عن طبيعة الواقع الاجتماعيّ والثقافيّ والفكريّ ، فهو البؤرة المركزيّة لثقافة الشاعر الأدبيّة ، إذ يمدّها ويغذيها بمكونات التواصل وعناصر الإبداع المفعلة لصيرورته وإستمراريته ، فد (العودة إلى القيم الفنيّة الشعريّة الموروثة ليست إنكفاءً أو رجعة ، إنّما هي إحياء لكلّ ما أُثر عن الماضي لشعريّ من معطيات فنيّة إيجابيّة ، وهي تطوير لفنّ الشعر ، كما أنّها إضاءة وتعميق لرؤية الشاعر وإحساسه بالإستمرار والتواصل الفنيّ ، فالشاعر حينما يتوجّه إلى معطيات الموروث الأدبيّ ، فإنّه لا يعمد إلى الإفادة الجامدة التي تدخل في باب التكرار والتقليد ، وإنّما يهدف إلى إعادة صوغ تلك المعطيات بما يثري عمله الجديد ، ويجعله صالحاً للتعبير عن قضاياهِ المعاصرة)^(١) ولكنّ هذا الإستضرار للخزين المعرفيّ والثقافيّ ذي المرجعيّة الأدبيّة متمثلاً بالنصوص القديمة ، وتمددها على المساحة النصيّة من خلال زرعها في النصّ البعديّ بعد إنفلاتها من مرجعها الأصل ، إذ يقوم هذا الإستدعاء للنصّ الأدبيّ السابق بشحن النصّ اللاحق بمعانٍ جديدةٍ سواءً أكان تعامل الشاعر في عملية التوظيف لهذه النصوص المستدعاة مؤسساً على مبدأ الإختيار والإنتقاء ، أم أنّه إلتماس ثقافيّ يرتبط ببراء فكريّ متمخض عن عمليّة الإطلاع على المنظومة الشعريّة القديمة والتعاطي معها ، فإنّه يُغني النصّ ويمنحه معنىً جديداً ، فهو (حصيلة الشاعر من التراث الشعريّ الذي تناهى إليه عبر القرون)^(٢) .

وقد شغل الشعر في هذا التراث المرتكز الأساس ، لكونه المهيمن والغالب على ما أتانا من التراث الأدبيّ ، وهذا ما يحدد علاقة الشعر العراقيّ الحديث بنتاج الأجيال السابقة وفاعليته في نمو شخصية المبدع العراقيّ / الشاعر الحديث ، والذي كان ثمرة هذا التراث^(٣) . فالإطلاع على المدونة الشعريّة والتفاعل معها من قبل المبدع ، شكل في ذاكرته وخزينه المعرفيّ بؤرة تستثمر ما يلائمها من مكونات النصّ الأصليّ في تشيّد النصّ الجديد

(١) دير الملاك ، ٢٢٢ .

(٢) المصدر نفسه ، ٩٥ .

(٣) ينظر : أثر التراث في الشعر العراقيّ الحديث ، ، ٨٤ .

، وفي عملية الإفصاح عن هذه التجربة ومدياتها الشعورية بشكل يعتمد المقاربة الدلالية والتركيبية في عملية التوظيف الفني عبر إعارتها من مرجعيتها الأصلية ليلتحم بنتاج النص الشعري الجديد ، فالشعور أوسع الحقول الفنية إرتباطاً بالماضي (إذ يجد الشاعر في الذاكرة منجماً يثري الملكة ويغذيها ، ولا يبرئ الشاعر خاطره ممّا ينساب على قلمه دون وعي منه لكثرة ما يحفظ من أشعار غيره)^(١) . فإقتناص المعاني والألفاظ هو جزء من ستراتيجية ثقافية تشكل نسقاً يمكنهم من توظيفه في تشكيل نصوصهم الشعرية وبنائها على وفق ما يتمثل وتجربتهم الشعورية ، فد (النص في أي ثقافة من الثقافات يمثل بالإضافة إلى نظامه وآدائه طاقةً توليدية بما لا نهاية له من النصوص التي يمكن أن تتوالد منه على سبيل الممكن والمحتمل)^(٢) ، وفي ذلك دلالة على أن الموروث الفني للجنس الأدبي الذي يتقمصه النص ، يُعلي جانب البعد التاريخي للكلمة ، لكنه لا يسجنها فيه ، فهي بقدر ما تترفع عن البعد المباشر ، فإنّها أيضاً تتجاوزهُ مُنفَتحة على المستقبل ورصيداً الموروث الذي يمكنها من منح إحياءات متعددة المضامين ، وهذا يفتح مجالها لتكون قادرة على الدلالة على أي شيء يتخيله متلقيها ، حتى كأنّها تدلّ على شيء ، أو لا تدلّ على شيء أبداً)^(٣) .

وقد شكل المضمون الأدبي المستمد من المرجعية التراثية في مراحلها المختلفة الحقل الأكبر في علاقة الشاعر العراقي الحديث به ، فليس في وسع الشعري إلا أن يستجيب لنداء الذاكري ، كما لا يمكن للشاعر أن يبتكر من فراغ ، أو لأنّ التناص والتناصية رؤية إيجابية ، فقد يقتضي الأمر النظر إليه من زاوية نصية ، أي حدود طاقة النص على الإمتصاص بمستوى طاقته على تنفيذها لطرائق لغوية)^(٤) .

إنّ هذا الإتكاء يفقد فاعليته في عملية الأخذ والإستلهام والإنتفاع من هذه المشارب الثقافية والأدبية ، إذا لم يتم التعامل معها على أساس الإنزياح عن الدلالة الأصلية، وتوظيفها بطريقة مغايرة ، إذ تحقق هذه المغايرة قابلية إبداعية متولدة من عملية لخلق الفني الذي يحقق قدراً من التكنيف الدلالي والإيحائي ، وهذا ما يعزز إستثمار الشاعر المعاصر لمنظومة ثقافية ماضوية ، كرسها المبدع في إنضاج تجربته الشعرية وقدراته الخلاقة ، كما

(١) ثقافة المتنبي وأثرها في شعره ، هدى الأرناؤوطي ، ٩٦ .

(٢) كاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي ، ١٣ .

(٣) الخطيئة والتكفر ، ٣٢٤ .

(٤) قصيدة النثر العربي ، التغاير والإختلاف ، إيمان الناصر ، ١٤١ .

يعمل على إغناء سياقه الشعريّ ، وإمداده بطاقة غير متناهية ، ممّا يشحنه بالمعاني ، ويثريه بالأفكار ، فد (الشاعر المعاصر هو ابن الواقع الجديد والحياة الحاضرة ، والمعبر عمّا في هذه الحياة من مشكلات وقضايا ، فهو ابن للماضي أيضاً ، وبخاصة الماضي الشعريّ ، الذي لا يمكن فصله عن ذات الشاعر ومخيلته وثقافته بشكل عام ، فالموروث الأدبيّ يظنّ يرافق الشاعر الحديث ويضيف إليه عدداً من الروافد والقيم الفنيّة)^(١) .

إنّ الإنفتاح على التراث الأدبيّ وجعله وسائط مغذية لأحاسيس الشاعر المبدع وفكره ومرجعية قبلية متمثلة بمدونات الشعراء ، وإعادة تمثيلها في القصيدة لا يعني الوقوع في دائرة المحاكاة المحضة ، بل يدلّ على قابلية المبدع في عملية توظيفه لهذا الخزين المتعالي وقابليته على إحتضانه لهذا الشعر ، وتموضعه في ذاكرة الشاعر ، وإعادة بعثه من جديد عبر عملية إنتقائيّة تستدعي ما ينسجم ويتماثل مع واقعه الوجدانيّ وتجربته الخاصة ، فتوظيفه لمعطيات الثقافة برؤيا جديدة تصبّ في صالح الشاعر وموقفه الرؤيويّ ، ومن (هنا صار الماضي الأدبيّ والشعريّ جزءاً مؤثراً في عملية خلق الصورة الشعريّة الجديدة ، وواحد من مصادرها المهمة)^(٢) . وهذا دالّ على ديناميكيّة هذا التراث وفاعليته لكونه لا يتحدد بزمان معين ((ليصبح عملية مستمرة ، فكل فعل يتخطّى زمانه نحو الماضي يندرج فيه ، وإنّ الإنسان في أيّ عصر من عصوره وارتكلك ما قدّمه أسلافه ، بيد أنّ وراثته هذه لا تتحدد بالكم الذي يصل منهم ، بل بالنوع الذي يفصح عن قيمة المضمون التراثي)^(٣) ، حتى لا نكاد نجد شاعراً حدثياً من الشعراء لم يستعن بهذا التراث وإستثماره في شعره ، ممّا جعل من هذا التوظيف واحداً من التقنيات المهيمنة في طبيعة النص الشعريّ المعاصر^(٤) .

فالتراث الأدبيّ صار ثقافة مستثمرة ومسخرة من الشعراء ؛ لأنّ هذا التراث حاضراً لمادة نثرية وشعرية مكتنزة بما ينطوي عليه من دلالات إنسانيّة وقيميّة يمكن الشروع في توظيفها وتداولها في السياق الشعريّ الحديث ، ومن المعروف أنّ للمرجعية الشعرية الأدبية تأثيراً ذا عمق بينّ وواسع ، وهذا متأثّر من أنّ الشعر ألصق بالشعر سواءً أكان ذلك في الأسلوب أم

(١) دير الملاك : ٢٢٢

(٢) المصدر نفسه ، ٢٢٣ .

(٣) التراث والحداثة في الشعر العراقيّ الحديث ، شفيق الكماليّ مثلاً ، عبد المطلب محمود ، أطروحة دكتوراه ، ١٧ .

(٤) توظيف التراث في الشعر العراقيّ المعاصر ، كاظم صليبيّ ، أطروحة دكتوراه ، ٣ .

مستوى الطرائق التعبيرية^(١)، وهذا ما يبرر لجوء الأدباء أصحاب الموقف المعتدل أو ما يسمى بالوسطيين ، الذين شرعوا في عملية المحافظة على التراث وإعادة صوغه وإستثماره بما ينسجم وحياتهم المعاصرة مستلهمينه كمرجعية يستمدون منها تجاربهم ومعارفهم ، فهؤلاء قد وقفوا من الفن الشعريّ موقفاً إيجابياً يؤسس على التقاطع مع الرأي الذاهب إلى أنّ العبارة التقليدية أو الصورة الموروثة لا تتلاءم مع هذا العصر^(٢) . ف (الإنسان ذاكرة تختزن الماضي ، والتراث وجه الماضي المتلون بألوان الحياة ، الفاعل في وجود الإنسان – الذاكرة وهو الإمتداد الأصيل لذلك الماضي بإتجاه الحاضر في مسيرته التي تقطع آماد الزمن إلى المستقبل)^(٣) وقد جاء نص بلند الحيدريّ حاضناً في نسيجه الأسلوبيّ وبنيته النصيّة العامة على إشارات وقرائن تعبيرية تؤكد إرتباطها بمرجعية التراث الأدبيّ وتوظيفها في نصه الشعريّ ، وهذا جزء من الخزين الذي أفرزه وعي الشاعر بأهميّة التراث الأدبيّ وطاقته الكامنة ، وقد إشتملت المدونة الشعرية على هذه الظاهرة ، إذ يمكن الإستعانة ببعض العينات موضع إشتغال الدراسة .

فقد تعاطى الشعراء الرواد ، ومنهم بلند الحيدريّ مع المرجعية الثقافية الأدبية (الشعرية) في تغذيته لنصوصه الشعرية ، بإدخالها للبنية الشكلية في النص المنتج ، وقد حاز بلند قدراً ليس بالقليل في عملية إستدعائه للنصوص الشعرية الموروثة، فقد تجلّى هذا التوظيف في خطابه الشعريّ ، كنسق ظاهر ، وهذا ما نراه في نصه الشعريّ (لا شيء هنا) ، وهو من مجموعته الشعرية (خفقة الطين) ، إذ يقول :

وغداً للقبر تسعى قدمي

كي أريق العمر في مظلمة

ويبيد القدر الغافي على

قلبي المحموم بقيا حلمه

فإذا العالم

حسنّ هامد

(١) ينظر اللسانيات وآفاق الدرس اللغويّ ، د . أحمد محمد فرقد ، ٩٣ .

(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ٩١ .

(٣) أثر التراث في الشعر العراقيّ الحديث ، ٥ .

ترقص الظلمة في مأتمه ^(١)

إذ تشرب نصُّ الشاعر قولَ كعب بن زهير ، وإمتصّه وهذا ما نجده في قوله :

فقلت خذوا طريقي لا أباً لكم

فكلّ ما قدر الرحمن مفعولُ

كلّ ابن أنثى وإن طالت سلامته

يوماً على آلة حذاء محمول ^(٢)

فنص الشاعر على معرفة بأهميّة النص الأدبيّ المستدعى ذي المرجعيّة التراثيّة ، وقناعته في تعزيز نصه الحديث ، إذ عمل بلند على إمتصاصه للبنية الثقافية للنص الشعريّ ليكون مناسباً مع سياق نصه الذي يتمحور حول بؤرة مركزيّة متمركزة حول ثيمة موضوعاتيّة ، هي ثيمة الإغتراب كهاجس ملازم للشاعر والمتمخض عن سؤال الإنسان ، وإرضاءً لأفق التلقي ، فقد تمثل بلند النص المستدعى ؛ ليقوم بتوليده للنص المنتج على مستوى يقترب من دلالات النص الشعريّ القديم ، إلاّ أنّه يتغايّر معه من حيث المستوى التركيبيّ واللفظيّ ، فنص الشاعر يتناص مع نص كعب بن زهير ، على نحو التناص المضمونيّ ، إذ أنّ (النص هو في آنٍ واحد تجسيد لغويّ وإنفتاح خارج اللغة على كينونة في الغياب ، أي إنّّه ... علاقة جدليّة بين الحضور والغياب ، ومستويات الحضور تتمثل بالنسبة له في التجسيد اللغويّ ، وهي عناصر غير عصيّة على التحليل) ^(٣) .

أمّا في نصه (الى اين) فنجد بلند يقوم بإستدعائه للنص الشعريّ لقول أبي العلاء المعريّ ، إذ يقول :

هذا جنّاه أبي عليّ

وما جنيت على أحد ^(٤)

فالشاعر يقوم بإمتصاص البيت الشعريّ ، ويتمثله على المستوى المضمونيّ ، وهذا ما يتمثل بمديات التقارب على المستوى الدلاليّ بين النصين المنتج والمستدعى ، ليتمحور

^(١) ديوان بلند الحيدريّ ، ١١٧ .

^(٢) ديوان كعب بن زهير ، حققه وشرحه وقدم له ، علي فاعور ، ٦٥ .

^(٣) الصوت الآخر ، الجوهر الحواريّ للخطاب الأدبيّ ، فاضل ثامر ، ٢٢٢ .

^(٤) ديوان أبي العلاء المعريّ ، اللزوميات ، قدّم له د . بكري شيخ أمين ، شرحه وضبطه ، غريد الشيخ ، مج ١ ج ١ ، ١٠٠ .

النص في نسيجه السرديّ حول ثيمة موضوعيّة تعلن عن تمردّها على غائيّة الخلق ، وفلسفة الإيجاد ، إذ جاء النص المنتج في سياق مقارب إلى السياق المضمونيّ لنص أبي العلاء المعريّ ، وهذا ما يتمثل بقول بلند :

كأني
على شفتي ميت
أدب

وامتص ما توحيان

واطوي حياتي

على ضحكة

تمتع في خلقها يئسان^(١)

فالدلالة الشعرية المستثمرة من قبل بلند ثقافياً والمستمدّة من القص الشعريّ تنسجم دلالتها ومضامينها وتتماثل مع تجربة الشاعر الشعوريّة ، فعبر الصورة تتبدى فكرة المبدع وتتجلى عاطفته بإعتبارها وسيلة ناقلة تترجم الخيال المدرك وغير المدرك في آن واحد^(٢)، إذ ان المرجعيّة الأدبيّة (الشعرية) قد شرعت في إغناء الشاعر اللاحق بأنساقها عن الإفصاح عن تجربته الخاصة وتجلياتها ، إذ يظهر للباحث تنامي القيمة الفنيّة لنص بلند وإكتماله لأدواته الإبداعية في عملية الصوغ الشعريّ وتكثيفه لنصوص الشعر ومضامينه في نصه ، إذ يظهر النص السابق سلطته الفنيّة والإبداعية ، وهذا ما جعل نص الشاعر متساوفاً من الناحية الدلالية لمعنى النص القبليّ ، فقد أبدع الشاعر في هذا التوظيف الثقافيّ في الإفصاح عن غايته ومقاصده ، ف (التناص ...بات مسلماً من خلاله ،إنّه تعالق وإستدعاء لمجموعة من النصوص يتلاقى سابقها بلاحقها في جدليّة تعيد إنتاج – أو 'عادة' نتاج المفاهيم والرؤى ممّا يمنح النص شعريّات متباينة تفعلّ دائرة التلقي بين أبيات المبدع ، والقارئ / المتلقي)^(٣). إذ عمل الشاعر على إمتصاصه لهذا النص المستدعى في أثناء تشكّله وبنائه ، وتمثله في نصه المنتج الجديد ؛ ليضفي على نصه عمقاً دلاليّاً ممّا يحفز في ذهن المتلقي قابلية أكبر على عملية التأويل والإنفتاح على فضاءات النص ، ف (لا يقتصر هذا التفاعل على القصيدة والميراث الشعريّ ، بل يمتد إلى المجالات المعرفيّة الأخرى ؛ لأنّ تعامل

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٣٤٣ - ٣٤٤ .

(٢) ينظر : الشعر والتجربة ، إرشيبا لد مكليش ، ترجمة ، سلمى الخضراء ، ٦٧ - ٦٨ .

(٣) أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعريّ المعاصر ، دراسات في تأويل النصوص ، د. حافظ المغربي ، ١٧٩ .

النص الأدبي مع هذه المجالات بسبب طبيعة النص اللغويّ ، لا يلبث أن يمر عبر المرشح التناسيّ حتى يمكنه التحول إلى عنصر فاعل ومشارك في النص الشعريّ^(١).

أمّا في نصه (ساعي البريد) ، يقول بلند :

ولم تزل للناس أعيادهم
ومأتم يربط عيداً بعيد
أعينهم تنبش في ذهنهم
عن عظمة أخرى لجوع جديد
ولم تزل للصين من سورها
أسطورة تمحي
ودهر يعيد^(٢)

فالنص الشعريّ يتداخل مع النص المستند على القبليّ للمتنبّيّ ، إذ يقول :

عيد بأية حالٍ عدت يا عيد

بما مضى أم بأمر فيك تجديد^(٣)

إذ يلحظ أنّ النص الشعريّ يمت إلى المرجعية الشعرية القديمة ، إذ شغل مساحة مكانية من البنية السطحية للبنية النصية للنص المنتج ، إلا أنّ هذا الإشتغال النصيّ للنص المستضاف لم يصل إلى حد الهيمنة الكاملة ، إذ نجده يسهم على مستوى الإشارات الإيحائية ، فبلند يخلق نصه الشعريّ من خلال الإستعانة بالمستوى اللفظيّ والتركيبيّ المقارب في مدياته التعبيرية لنصه الشعريّ وتبنيه لمنظور يخلقه عبر الإتكاء على العبارة الشعرية (عيدٌ بأية حالٍ عدت يا عيدُ) وبهذا أراد بلند أن يجعل من نصه الشعريّ محاور لنص المتنبّيّ على مستوى التفاعل مع الموقف الحادث ، فبلند يتعامل مع دلالة بيت المتنبّيّ ، وما يحتضنه النص من إichاءات يظهرها المتجسد النصيّ بمراجعته الثقافية الفاعلة ، إذ يشير إلى قيمة عقدية تتمركز حول دلالة العيد ، وما تعكسه من قيمة روحية ووجدانية ، فبلند يكشف عن دلالة

(١) اللسانيات وآفاق الدرس اللغويّ ، ١٢٥ .

(٢) ديوان بلند الحيدريّ ، ٢٧٣ .

(٣) شرح ديوان المتنبّيّ ، وضعه : عبد الرحمن البرقوقيّ : مج ١ / ج ٢ ، ١٣٩ .

وقل المتنبيّ الذي أسهم في تشييد الشاعر لنصه المنتج ممّا يفصح عن واقعيّة الهاجس وتجربة الشعور ، فالشاعر بهذا التوظيف قد حقق إلتحاماً دلاليّاً بين نصه والنص المستضاف الا اننا نجد انفسنا امام تشظّي بنية النص في مستواه التركيبيّ والمعنويّ لنص المتنبيّ إلى مستقبل النص ، عبر تعريفه بواقع الشاعر ، وما يحتضنه من تداعيات فعّلت من نزوعه التشاؤميّ ، وفي معطيات واقعه المحبط ، فبيت الشاعر القبليّ مكرّس لمعطيات الإشارة بخروجه من دائرة المباشرة إلى دائرة التوظيف الرمزيّ .

وتتجلى الفاعليّة الثقافية للشعر في نص الشاعر بلند بإستدعائه للنص المستعار ، إذ نجده يعتمد الأسلوب التعبيريّ على المستوى اللفظيّ الذي عمل كقرينة ألزم الشاعر نفسه بها كتوظيف إيحائيّ إعتده الشاعر ، كما أنّه إعتد الدلالة الأصليّة للنص القبليّ متمثلاً ببيت أبي العلاء المعريّ ، إذ يستدعي الشاعر هذا البيت على سبيل الإختيار لتفصح مكونات هذا التوظيف عن التغير على المستويين الإيقاعيّ والتركيبيّ ليقصره على ألفاظ البيت المستدعى ودلالته ، وهذا ما أعانه على الإفصاح عن موقفه الوجوديّ في صيرورة الخلق والسأم الذي ينتابه جرّاء تذكيره بأصله الأول وإنتسابه إلى الرحم الأول / حواء مصدر الخطيئة الأولى ، مقتبساً قول أبي العلاء المعريّ ، إذ يقول :

إنّ مازت الناس أخلاق يعاش بها

فأتهم عند سوء الطبع أسواء

أو كان كلّ بني حواء يشبهني

فبئس ما ولدت في الخلق حواء

بعدي من الناس برء من سقامهم

وقربهم للحجى والدين إدواء^(١)

مستعيراً من معين البيت الشعريّ دلالات التحقير والنقص ، إلا أنّ المعريّ يشخص هذا التحقير ليمركزه حول أنويته السالبة ، فيما يجنح بلند إلى تمطيّطه لهذا النقص وتعليقه له

(١) ديوان أبي العلاء المعريّ ، اللزوميات ، ٥٢ .

بقابلية الانتماء لهذا الأصل ، الذي تنبثق من خلاله مكونات تقويضية ككيان حاضن لبذرة الخطيئة ، وهذا ما تجلى على هيئة بوح شعري يظهر تضاول الذات أمام ذاتها ، إذ تتجلى الدلالة المحورية لكلا النصين كدلالة مركزية ، وسيطرتها على بنية خطابه الشعري ، والذي ينم عن قدرة واضحة ، تعلن عن تمكن الشاعر من نصه الإبداعي في عملية التضاييف مع النص الشعري الجديد ، خاضعة للانتقاء الذي يتطابق ومقصدية وتجربته الذاتية ، وهذا ما فعّل من دلالة النص الذي يتجه في مساراته إلى غاية رمزية فيما إقتصر بيت الشاعر المستدعى على الدلالة المباشرة والصريحة ، فالمكون الرابط بين النصين هو دلالة الإنشداد إلى الخطيئة متمثلة برمزه الأنثوي / حواء ، إذ شكلت هذه الدلالة البؤرة المركزية للتعالق النصي بين النص المنتج والنص المستدعى ، وهذا ما تمظهر على نصه المنتج ، إذ يقول :

أبغى سمواً ولكن

حواء فيّ وآدم

ولست إلا ظلالاً لرقصة تتقادم

ولست إلا تراباً

قد نتنته السنون

قاذورة من أمان أغفت عليها الدجون^(١)

كما نجد الشاعر يقترب من المرجعية الشعرية في قوله :

صرت كالموت عابثاً أتزى حيثما شئت

ضحكة ملعونة ،

ينسج الصمت في جوانب نفسي

من خطاه الطويلة

المسكونة

عالمأ

شامخ الذرى

يتأبى

(١) ديوان بلند الحيدري : ١٧٢ .

أن يرى نفسه حكاية طينة^(١)

إذ نجد أن النص الشعري المعاصر يتفاعل مع النص الشعري التراثي على نحو الإمتصاص للبيت الشعري ، وتشربه داخل النسيج النصي للنص المنتج ، فبلند يؤسس مثيرات نصه الشعري على التداخل النصي الخفي ، عبر إذابته النص التراثي في نصه الشعري ، إذ يستلهم من النص السابق ما يثري به نصه اللاحق بإعتماده البور الدلالية المنبثقة من النص التراثي والمتمحورة حول ماهية الخلق وعدم يقينية الذات في القناعة بتسامي هذه الماهية ، إلا أن الشاعر ينزاح في عملية تحويله للبنية اللفظية والتركيبية ، عبر إذابته النص القديم في سمو الأصل وتساميه كنوع مخلوق ، فنص الشاعر يتخذ طابعاً إشارياً ؛ لأن المتلقي لا يشعر في القراءة الأولى بحجم هذا التقاطع بين النص المستدعي والنص المعاصر على نحو التداخل النصي (فلا نكاد نقف على تجربة شعرية إلا ويكون التناص واحداً من مثيراتها الفنية ، ونقطة تمفصل مهمة في مداولها الشعرية الخاصة ... وتفعيله بروى شعرية متجددة تتماشى وسياق رؤيته النصية الجديدة ، بمعنى : أن الشاعر المعاصر أصبح يركز على الشذرات النصية المقتبسة من نصوص قديمة النصية لتفعيل رؤيته الجديدة)^(٢) . فنص بلند المنتج نص منتفع من نص (بشار بن برد) ، الذي يقول فيه :

إبليس إشراف من أبيكم آدم

فتبينوا يا معشر الفجار

النار عنصره وآدم طينة

والطين لا يسمو سمو النار^(٣)

ويقوم بلند في قصيدته (اعماق) بالإفادة من النص الشعري للشاعر من النص المستدعي للقبلي لبیت المتنبی :

ألفت تردلي وجعلت أرضي

قتودي والغيري الجلالا

(١) المصدر نفسه ، ٢٤٦ - ٢٤٧ .

(٢) الشعرية ومقامرة اللغة ، مغامرة الكشف والإستدلال ، دراسة تحليلية ، عصام شرمتج ، ٢٤٥ .

(٣) ديوان بشار بن برد ، ج ٤ ، لناشره ومقدمه وشارحه ، محمد الطاهر بن عاشور ، ٧٨ .

فما حاولت في أرضٍ مقاماً
ولا أزمعت عن أرضٍ زوالاً
على قلقٍ كأنَّ الريحَ تحتي
أوجهها جنوباً أو شمالاً^(١)

إذ يُشعرنُ بلد الحالة بالتداخل النصي المنبثق عن مرجعية نصية ، فالشاعر المعاصر يقوم (بإقتناص بعض الرؤى والمداليل الشعرية من نصوص سابقة له ، أو معاصرة على سبيل التداخل والتعلق النصي بين النصوص ، مما يؤدي إلى ازدواج الرؤية الشعرية برؤية نصية جديدة ، رديفة تعزز الرؤية النصية الأولى ، وتفاعل الرؤية النصية الجديدة الثانية ، الغاية منها إحياء النص الشعري القديم في ذاكرة المتلقي ، أو الرؤية النصية القديمة لتعزيزها برؤية مشابهة تعود في مرجعها الأساسي إلى الرؤية النصية القديمة)^(٢) . ففي الوقت الذي جسد فيه بلد فاعلية الريح على مستوى تشكيل صورته الشعرية ، لينسب الطرد إلى قوة غير معلنة وغير مصرح بها ، إذ جاءت على سبيل الرمز لتدلّ على دلالة التجاوز ، نرى المتنبيّ يذهب إلى غرض (الوصف) ليربط مركزية التحكم بهذه الريح ، التي جاءت كناية عن (الفرس) ، وتمحورها حول ذاته الفاعلة في عملية التحكم ، ليضعنا أمام صورةٍ سوبرمانيّة ، فالشاعر تمثل إنتاجية النص المستدعي وتشكيله على ضوء تجربة تمتلك تغايراً في عملية التخليق والإنبعاث ، لتضع دلالات جديدة في عملية الإفصاح عن هذه التجربة ، وبيان أبعادها الشعورية والنفسيّة ، وبهذا يتم منح السياق الشعريّ المنتج بمعطيات معرفيّة وثقافية تنهض بفاعليتها في تقديم النص الجديد المنتج ، وتقريبه من دائرة الوعي والتأثير ، فيصبح المعنى التقليديّ المرتبط بمرجعية النص القديم ، وصورته الشعرية ، البؤرة المركزية المولدة لطبيعة الإحياءات المنبثقة من النص المنتج ، إذ يبدو نزوع الشاعر إلى الإنتفاع من معنى النص القبليّ وتجلياته في نصه ، بعد أن أسقط عليها الشاعر في نصه البعديّ رؤى معاصرة ، عاكسة الواقعة الشعورية وتخللها في بنيته النصية ، ومنحها دلالة أخرى ، وهذا دالّ على عملية الإستمداد من مغذيات ثقافية قديمة ، فالنص الشعريّ للمتنبيّ

(١) شرح ديوان المتنبيّ : مج ٢ / ج ٤ / ٣٤١ .

(٢) الشعرية ومقامرة اللغة ، ٢٦٩ .

لا يخفي وشمه ، وهذا ما يعكسه النص في مساراته التصويرية وتمظهراته التركيبية ، ف (التناص ... بمثابة البؤرة التي تستقطب إشعاعات النصوص الأخرى ، وتتحدد مع هذه البؤر لتؤسس النص الجديد المتناص ، ومن ثم يخضعان في الآن نفسه إلى قوانين التشكيل أو البناء وقوانين التفكيك)^(١)، وهذا ما تجلى في نصه الشعريّ (أعماق) ، إذ يقول :

لا تهابي
هذه الريح التي تطرد من باب
لباب
ذلك الأفق الذي ينمو برعبٍ وإضطراب
والدروب ،
نكها ملعب أحلامي شبابي
هي بعضي
إنّها تلتف كالأفعى ... ولكن
لاتهابي^(٢)

فنص الشاعر حاضن لخزين ذاكراتيّ مستمد من مغذيات نصيّة مختلفة وفي ذلك دليل على إتساع ثقافته بمختلف مرجعيتها ، إذ جاءت نصوصه الشعرية حاضنة لنتاج شعريّ قديم ، وقد شكل الوصف أساساً لها ، وهذا ما نراه في قصيدته (ثلاث علامات) ، إذ يقول :

وافترقنا
ثم عدنا فالتقينا
كان صمت بيننا يسخر منّا
كان ودّ ميت بين يدينا
لم نقل إنّنا ...!
ولكنّا ...
إنّهم
وافترقنا
أنا لا أذ
نحن لا نذكر أنّ كُنّا التقينا^(٣)

(١) التناص في شعر الرواد ، ٢٦ .

(٢) ديوان بلند الحيدريّ ، ٢٦٩ - ٢٧١ .

(٣) المصدر نفسه ، ٢٩٤ .

فالنص الشعريّ لبلند يُفقد من النص الشعريّ المستدعى ذي المرجعية الأدبية ، والمتمثل ببيت المتنبيّ القائل :

بأبي مَن ودته فأفترقنا

وقضى الله بعد ذاك إجتماعا

فأفترقنا حولاً فلمّا إلتقينا

كان تسليمه عليّ وداعاً^(١)

فالمجسد النصيّ يظهر تعالقاً نصيّاً بين النص المستدعى ونص الشاعر ، إذ داف بلند خطابه الشعريّ مع النص المستدعى ، وهذا دال على قدرة الشاعر على محاكاة النسيج النصيّ للنص القبليّ ، وإعادة صوغه عبر علائق لفظيّة عملت كقرائن تحيل إلى النص المتعلق معه ، إذ يتكئ الشاعر إتكاءً ثقافيّاً على المرجعية الشعريّة ، التي تعمل على أسلوبين دلالة الغياب والحضور في تجربة العشق ، والإتكاء على دلالة النص الشعريّ ومضامينه ، كما أنّه أفاد من المستوى التعبيريّ من ألفاظ النص الشعريّ القديم لتعمل كقرائن لفظيّة ، وهذه الألفاظ قد إستثمرها الشاعر إستثماراً ثقافيّاً وأستحضرها من خزينه المعرفيّ والثقافيّ ، وما إكتنزه من نتاج النص الأدبيّ الذي كان محل إلتماسه الثقافيّ وتعالقه النصيّ ، الذي شكل الثقل الأكبر ، إذ عملت هذه البنى التعالقيّة على الأحاطة بتجربته وأفصحت عنها ، فالنص الجديد يحتضن في بائه سمة الرمز والإشارة إلى مقصديته بشكل بوح شعريّ ، قام الشاعر بتوظيفه ، فنقل نص المتنبيّ من دلالاته (الوصف) إلى دلالة مغايرة تنسجم ونزوعه الرؤيويّ في الإفصاح عن تجربته الشعوريّة ، ف (النص الأدبيّ ، إلّا كان جنسه هو أيضاً مجموعة من أقوال الآخرين ونصوصهم ، قام النص الجديد بهضمها وتمثلها وتحويلها ، فلا وجود لكلمة عذراء لا يسكنها صوت الآخرين ، بإستثناء كلمة آدم ، كما يرى باختين)^(٢) .

وتتجلى قابلية النص الشعريّ لشعر بلند على إحتضانه لبيت الخيّام على نحو التعالق

المضمونيّ في نصه الشعريّ (مشنقة العمر) ، إذ يقول :

(١) شرح ديوان المتنبيّ ، مج ٢ / ج ٣ / ٢١ .

(٢) دراسة في بلاغة التناص الأدبيّ ، شجاع مسلم العاني ، الموقف الثقافيّ ، ع ١٧ ، ١٩٩٨ ، ٨٢ .

دقت الساعة ترثي فترة

هربت منها وراء الأبد

قلت : يا ساعة مهلاً فأنا

منك أحرى برثاها

فأهتدي

فلقد أفنيت فيها قطعاً

من شبابي ونضاً من جلدي ^(١)

إذ يتماهى النص التراثي بمراجعته الشعرية في نص الشاعر بلند الحيدري بكيفية لا تمنح نفسها للمتلقى العادي ، إلا في حالة تعدد القراءات ، إذ تتم الإنتاجية بمشاركة المتلقي الأنموذجي ومشاركة المبدع في هذه الإنتاجية ، وقد تشرب النص المستدعى في طبيعة البنية النصية لنص بلند ويتجلى هذا التشرب في النص المستدعى للخيام :

أدري لماذا يصبح الديك صائحاً

يردد لحن النوح في غرة الفجر

ينادي لقد مرّت من العمر ليلة

وها أنت لم تشعر بذاك ولا تدري ^(٢)

إذ يجتهد النص الحيدري إلى الإنتفاع من هذا النص على المستوى المضموني ، بإستحضاره لقريئة مشتركة شكلت قاسماً مشتركاً بكلا النصين ، كقريئة معلنة عن عملية (الفوت / الإنقضاء) ، وهي عند بلند (الساعة) التي يسقط عليها أوصافاً تخرجها من دائرة الجمادات عبر أنسنتها ونزوعها إلى نعي الزمن المنقضي ، فيما نجد النص القبلي بثيمته المتماثلة مع النص المنتج يستعير قريئة الكائن (الديك) ليمنحه مهمة النعي لهذا الزمن ، فالنصان يسلطان الضوء على دلالة واحدة متمحورة حول جدلية الفناء / الخلود كهاجس يراود مخيلة الشعراء .

ويتداخل نص الشاعر المستضيف مع النص المستضاف في نصه (خطوات في الغربة) ، إذ يستوحي بلند من المرجعية الشعرية القديمة ما يساعده على تصويره لواقع الإغتراب

^(١) ديوان بلند الحيدري ، ٢١٦ .

^(٢) رباعيات عمر الخيام ، تعريب أحمد الصافي النجفي ، أحمد رامي ، ٩٤ - ٩٥ .

والألم الذي ألمّ به جراء ذلك الإغتراب والرحيل الدائم ، وهو ما دعاه إلى تمثّل النص الشعريّ ودلالة النصّ المستدعى ، الذي يدور حول ثيمة الترحال ، مستعيراً من النصّ الشعريّ بمراجعته التراثيّة دلالات الغياب والإنقطاع ليستثمرها في عملية التعبير عن تجربته الذاتيّة والشعوريّة ، وبيان معاناته ، إذ تتجلى هيمنة الدلالة المركزيّة للنصّ الشعريّ المستدعى / السابق ، وتمظهرها على طبيعة الخطاب الشعريّ في قصيدته ، والذي يوحى بقابلية الشاعر وقدرته الإبداعية ، إذ إستحضر بلند من خزينه القرائيّ الأدبيّ ما ينسجم مع واقعه الذاتيّ ، وتجربته الخاصة ، فقد أمدته ثقافته الشعريّة بما جسده من ثراءٍ فنيّ وقدره محفزة وذات تأثير في ذهن متلقيه ، فالبؤرة المركزيّة بين النصّ المنتج والنصّ الشعريّ ، تمحورت حول دلالات الإغتراب والترحال المنتج لها ، ف (التناص حركة مركبة في القارئ ، كما في النص ، ف (الأنا) التي تقرأ النص أو تقاربه هي جماع نصوص أخرى غائبة أو شفرات ضائعة غير محدودة)^(١) .

ويوظف بلند نص الشاعر الحلاج في نصه الذي يقول فيه :

هذا

أنا

- ملقى - هناك حقيبتان

وخطى تجوس على رصيف لا يعود إلى مكان

من ألف ميناء أتيت

ولألف ميناء أصار

وبناظري ألف إنتظار^(٢)

فقد لا يستند الشاعر في توظيفه لمراجعته الثقافية في تغذية نصه وبناءه على نص أدبيّ سابق (بل على مضمون الخطاب الذي هو أشمل من النص ثم يضيف الباحث رؤيته الجديدة

(١) رؤى العالم ، تأسيس الحدثا الشعريّة في الشعر ، جابر عصفور : ٣١٦ .

(٢) ديوان بلند الحيدريّ ، ٤٣٨ .

على هذه الثيمة منتجاً نصاً جديداً^(١). إذ يشكل النص المستدعى ثيمةً مشتركة مع النص المنتج ، إذ يجتهد نص الحيدري على تمثله لنص العلاج والذي يقول فيه :

طلبت المستقر بكل أرض

فلم أرَ لي بأرضٍ مستقراً

وذقت من الزمان وذاق مني

وجدت مذاقه حلواً ومرّاً

أطعت مطامعي فاستعبدتني

ولو أني قنعت لكنت حرّاً^(٢)

فبلند يغذي نصه الشعريّ على المستوى المعنويّ بقرائن دلالية دالة على موضوعيّة متمخضة عن عملية الحراك المكانيّ ، إلا أنّ بلنّداً يوظف النص بمرجعياته الأدبيّة بشكل مغاير ، إذ يتنصّ مع البنى النصيّة للشعر المستدعى ، إلا أنّه يضيف له شيئاً آخر ، وهذا دالّ على أنّ الشاعر كمتلقٍ قد تداخل مع النص تداخلاً جديداً ، ف (التناص هو قراءة لنصوص سابقة ، وتأويل لهذه النصوص ، وإعادة كتابتها ومحاورتها لطرائق عدّه على أنّ يتضمن النص الجديد زيادة في المعنى على كلّ النصوص السابقة التي يتكون منها)^(٣).

إنّ التداخل النصيّ والمرجعيّة النصيّة بمستوياتها الثقافية المختلفة ، لا تؤسس فاعليتها ما لم تبنيّ على شرطين ضروريين لتجسد فاعليتها في بنية النص الحديث : الأولى ، أنّ تأتي منصهرة في نسيج النص الشعريّ ومتغلغلة فيه ، لا مقحمة أو داخله عليه قسراً ، والثانية ، أنّ تتفاعل مع مداليل الرؤية الشعرية الجديدة ، وكأنّ المبدع الحديث ، صاحب الشرعيّة في ابتكارها وتفعيلها في نصه^(٤) ، لذا شرع بلند الحيدريّ في تفعيل رؤيته بتوظيفه لبعض الرؤى المستمدّة من مخزونه الثقافيّ المكتنز ، وتفعيلها بإيقاع شعريّ مغاير لا ينزاح ودلالة الأصل ، بل يفعله بروى معاصرة ، ومداليل جديدة تنسجم ومميزات النص بمرجعياته الأصليّة ، فالنص وهو يستوعب بنيات نصية عديدة ومختلفة زمنياً خطابياً ونوعياً ... [فإنّه] ينتجها من جديد من خلال منحه إياها دلالة وأبعاداً مختلفة عما تكتسبها في

(١) المفارقة في القصص ، دراسة في التأويل السردية ، محمد ونان جاسم ، ١١٣ .

(٢) ديوان العلاج ، وضعه وأصلحه : الدكتور . كامل مصطفى الشبيبي ، ١١١ .

(٣) دراسة في بلاغة التناص الأدبيّ ، بحث ، ٨٤ .

(٤) ينظر : الشعرية ومقامرة اللغة : ٢٧٠ .

سياقها، وهو بذلك يقدمها كعناصر بنيوية تساهم في عملية بنائه وتكونه^(١) . وفي نص آخر يستدعي الشاعر نص أبي العتاهية ، إذ يقول :

عُرِيت من الشباب وكان غضاً

كما يعري من الورق القضيب

فيا ليت الشباب يعود يوماً

فأخبره بما فعل المشيب^(٢)

لينفتح على تداخل بينه وبين النص القبليّ للشاعر ، إذ يتكأ الشاعر في نصه الشعريّ على بعض القرائن اللفظية (مضى الشباب) في النص المنتج ، وتماثله مع النص الشعريّ المستدعي والحامل لقرينة لفظية (عريت من الشباب) ، يقول بلند :

يا حبّ ... قد ذبلت عروقي

والتظى فيها الهرم

ومضى الشباب عصافه لأذت

بزوبعة الألم

والدهر ايقظ في دمي المخمور مأساة العدم^(٣)

إذ نلاحظ أنّ طبيعة المشتركات بين النصين ، تتجه لتوليدها دلالة واحدة ، فقد وظف بلند هذا النص لتجسيد تجربته إزاء وداعه للشباب ، ممّا أظهر تماثلاً في المعنى والدلالة ، فضلاً عن إحتواء النص على قرينة لفظية شكلت علامة إيحائية تشير إلى طبيعة التعالق النصيّ الحامل لدلالة مقارنة بين النص المنتج والمستدعي ، إذ تتجلى فاعلية الشاعر على إمتصاصه للنص للغائب ، والإفادة من دلالاته الضمنية في السياق الشعريّ المنتج ، عبر التعاطي مع ثقافته الأدبية والمغذية لرؤية شعرية ، التي منحته القابلية في عملية التعبير عن تجربته الشعورية والإفصاح عنها (فالنصوص لم تعد تأخذ معانيها من خلال تعاقبها في الزمان ، ولكن من خلال تواسجها في الآن ... وقد تجاوزت اللغة فيها حدود العلاقات

^(١) إنفتاح النص الروائيّ ، النص والسياق ، سعيد يقطين ، ١٢٨ .

^(٢) ديوان أبي العتاهية ، قدم له وشرحه ووضع فهارسه :صلاح الهواريّ ، ٤٤ .

^(٣) ديوان بلند الحيدريّ : ١٣٣ .

التجاورية بين الألفاظ في إطار الجملة ... لتصبح علاقة بين النصوص تستدعيها بنية الثقافة وتعطيها إمكان التعالق بينها^(١).

^(١) ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي : ٩ - ١١ .

المبحث الثالث : المرجعية الثقافية الشعرية الغربية

يكشف المسار الخاص بصيرورة الشعر العربي الحديث عن ارتباطه بمركزية الغرب ، وعن فاعليتها الشعرية فيه ، وهذا ما تجلى في النتاج الشعري العربي ، عبر التفاعل مع انساقها كمرجعية مستعارة ، فالثقافة الشعرية الغربية نصيب وافر في مجمل ما كتب من نتاج شعري أو نثري ، فهذه الثقافة تعد من المؤثرات الفاعلة في تشكيل المنتج الشعري ببنياته الفنية والموضوعية ، إذ دخلت هذه الثقافة إلى افق الحياة الادبية ، وعملت على تطور الشعر ، واعطائه قيمة دلالية ، وهذا ما تجلى بحركة شعر التفعيلة أو الشعر الحر ، وما بدا واضحا في استثمارهم للرموز والاساطير الميثولوجية ، والانفتاح على محاكاة النص الشعري الغربي عبر التعاطي مع الاستراتيجيات النصية والتقنية كشكل من اشكال التوظيف الحداثي ، إذ استثمر الشاعر العربي هذه المؤثرات باوجهها المتعددة فلم يخف الشعراء العرب تاثرهم بما وقعوا عليه من اداب غربية ، بل احتفوا به ، ومنهم من رأى فيه السبيل إلى البحث عن القول الجديد الذي من شأنه أن يعبر عن هواجس جديدة تتصل بالهموم والثقافات المعاصرة^(١) .

ويرى الدكتور حفناوي بعلي أن لـ (تواجد شعراء العرب في الجامعات الأمريكية والبريطانية الفرصة للاطلاع على نتاج شعراء الحدثا ونقادها ، ومنهم إليوت ومدرسته ، وتعاشوا جنبا إلى جنب مع أولئك الشعراء والنقاد ، وتابعوا عن قرب الاتجاهات الشعرية التي كانت تموج بها الساحة هناك ، وتفهموا جيدا الصلة القوية ، التي تربط بين الشعر ممثلا بفعاليته النفسية والشعورية ، وبين الشاعر ممثلا بالانسان)^(٢) ، ومن اكثر الاسماء الادبية الغربية التي تأثر بها شعراء الحدثا العرب ، شعراء معيّنون مثل بيتس وبود لير وفاليري ولوركا ورامبو واديث سبتول وادجار الآن بو وإليوت^(٣) .

وهذا التأثير متأث من ايمانهم بان عملية الاطلاع على اداب الغرب كفيل بانضاج قابلياتهم الابداعية ، وقد تجلى هذا في تصريحاتهم المتضمنة في كتاباتهم واعترافاتهم بان

(١) الايقاع والزمان ، كتابات في نقد الشعر ، جودت فخر الدين ، ١٢٢ - ١٢٣ .

(٢) اشكالية التجديد في الشعر العربي الحديث ، مرجعيته ، اشكاله ، موضوعاته ، د . حفناوي بعلي ، من بحوث مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر ، تحولات النقد العربي المعاصر ، ٩٦٩ .

(٣) ينظر الابهام في شعر الحدثا ، العوامل والمظاهر واليات التأويل ، د . عبد الرحمن القعود ، ٦٨ .

تكوينهم الثقافي ، ونضج هذا التكوين لم يكن إلا نتاج الاطلاع على هذا الادب ^(١) ، وقد كان هذا واضحا بمدى اهتمام رواد الحركة الشعرية باليوت ، أو في عملية التعاطي مع تراثه الشعري ترجمة وقراءة ^(٢) ، فاذا كان الاهتمام تمهيدا للتأثر ، فان الشعراء العرب قد عرفوا أهم المبادئ الإليوتية في الشعر ، وشرعوا بتطبيقها في نصوصهم الشعرية كجزء من الخزين الثقافي المستدعى ، وقد تمثل هذا بعالم الاسطورة ، وعالم التجربة الإنسانية ^(٣) ، فالمثاقفة الإليوتية التي استقبلها الشاعر العربي المعاصر هي جزء من التبعية الثقافية إذ تجلت في (الدور الذي لعبه إليوت في تكيف عملية النمو الداخلي في القصيدة العربية الحديثة لدى السياب والبياتي والملائكة وادونيس ويوسف الخال ، و خليل حاوي وصلاح عبد الصبور وسعدي يوسف على سبيل تعداد القلة لا الحصر) ^(٤) ، ولعل ما قامت به مجلة "شعر" اللبنانية من نشرها ابحاثا نقدية وقصائد شعرية يعد في مقدمة اهتمامات هذه الترجمات ، التي لا يمكن أن تغيب أهميتها في حركة الحدثا الشعرية العربية ^(٥) .

لقد شكلت المرجعية الثقافية الشعرية الغربية رافدا ثقافيا فاعلا ، وعنصرا رئيسا استمد منه الشعراء العرب معطياتهم الثقافية ، ومناشطهم الفكرية باحتذائهم لبناء التعبيرية ، وتشكيلهم لصوره الشعرية ، محاكين معانيه واساليبه ، منطلقين منه في عملية التغذية والاستمداد لنصوصهم الشعرية ، وهذا ما افصح عنه شعراء الحدثا العربية ، وما دون من شهادات بعضهم ، إذ تعلن هذه الشهادات عن علاقة الشاعر العربي بالادب الغربي ، فلم تقتصر على كونها مرجعا ثقافيا فحسب ، بل كانت محفزا وموجها ف (الادب الغربي هو واحد من منظومة هذه الثقافة ... ، والشعر فرع رئيس من فروع الادب . وقد كانت له في العالم العربي ، قبل تبلور الاجناس الادبية الأخرى وانتشارها ، المكانة والاهمية ، ولهذا

(١) ينظر الايقاع والزمان ، ١٢٣ .

(٢) ينظر اشكالية التجديد في الشعر العربي الحديث ، ٩٧٠ .

(٣) ينظر المصدر نفسه ، ٩٦٩ .

(٤) المثاقفة الإليوتية ، خلدون الشمعة ، فصول ، مج ١٥ ، ع ٣ ، ١٩٩٦ ، ٦٣ .

(٥) الابهام في شعر الحدثا ، ٦٦ .

كان تآثرنا بادب الغرب وشعرائه - فيما يتصل بهذا الشعر وقيمه وخصائصه ووظائفه واضحا وبلغا^(١) .

وبلند الحيدري واحد من شعراء الحداثة العربية ، وقد تمثل معطيات هذه الثقافة الغربية ، وهذا ما اشار إليه جبرا ابراهيم جبرا ، إلى مدى التقارب والتشابه بين روح بلند الحيدري وروح الشعر الانكليزي المعاصر^(٢) ، ولقد تعاطى الشاعر مع المرجعية الشعرية الغربية ، عبر توظيفه لمعطيات هذه الثقافة ، ولاسيما الحداثية منها ، فلم يكن هذا الانتفاع على سبيل التعاطي الشكلي ، أو غير الواعي ، مما تتركه القراءة عادة ، أو على نحو التضمين أو الاقتباس رغبة في التقليد أو المحاكاة ، أو إعادة الانتاج ، بل هو اثرء للتعبير بتعدي الاطر الدلالية ، إلى عملية التعبير بالثقافة.

ومن ابرز المؤثرات الثقافية الغربية التي حفل بها النص الشعري عند بلند ، هو عملية التوظيف الأسطوري ، إذ تعددت الاساطير التي رقد بها قصائده الشعرية وذلك بقرائته للمتن الشعري الغربي ، واعادة كتابته في نصوصه الشعرية ، عبر قرائته لهذا المتن ، وقد تنوعت الاساطير الشعرية عند بلند ، إذ جاء قسم منها مستمداً من التراث العالمي ، إما القسم الاخر فيحال في مرجعيته الميثولوجية إلى التراث العربي ، حيث تتفق هذه الثيمات الاسطورية في مضامينها مع تطلعات الشاعر في الفداء والتمرد والبعث ، ومن اولى هذه الاساطير ، الاساطير البابلية ، إذ وظفها بلند لتصبح معبرا موازيا للافصاح عن حالات الاغتراب والنفي والضياع ، إذ نجده في (هذه الاساطير يشبه إليوت في خلق اجواء شعرية جديدة ، حافلة بالصور الموحية المكتنزة بالشحنات العاطفية الحادة ، ذات العبق الحار الدافق المشع ، احيا بها الاساطير القديمة من جديد في دنيا من الشاعرية)^(٣) ، وهذا ما يظهر في نصه الشعري إذ يقول :

(١) الابهام في شعر الحداثة ، ٦٦ .

(٢) مقدمة ديوان اغاني المدينة الميتة ، جبرا ابراهيم جبرا ، ٦ - ٧ .

(٣) اشكالية التجديد في الشعر العربي الحديث ، ٩٧٩ .

وتشبتت بالموت

عينان

وتشبتت بالارض

رجلان

واظل ازحف في الصراع

يهوي شراع

وتموت في جنبي ذراع

وأكاد اومئ بالوداع

يا للجبان

يا للجبان

وخجلت من ضعفي المهان

مازال يضحك في ارتياح

ويظل يضحك في ارتياح ^(١).

إذ جاء النص الشعري مفصحا عن مأساة بلند وتعبيرا عن هاجس الولادة الوجودية ، وهذا يعكس حجم تآثره باليوت ، الذي كان حاملا لنفس الهاجس ، إذ يستمد بلند من الثقافة الشعرية الإليوتية ، ومن قصيدته "الارض الخراب" دلالة الموت والانكسار ، فطقسية النص جاءت حافلة باجواء اسطورية مشابهة لقصيدة اليوت ، وهذا التقليد والمحاكاة لهذا النص ، قد احتضنته كثير من النصوص الشعرية العربية ، كجزء من المثاقفة الغربية ، التي افاد منها النص الشعري للرواد ، فقد استمد السياب قصيدته "انشودة المطر" من هذا النص الغربي ، كما استمد البياتي في نصه الشعري المهدي إلى " ت . س إليوت " إذ يتجلى الجهاز الإليوتي على طبيعة البنية النصية للشاعر ، فصورة إليوت عن هذه الارض ، قد صارت جزءا من البنى التعبيرية والدلالية للنص الشعري الحداثي ، وهي جزء من النتاج

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٢٨٨ - ٢٨٩ .

التخيلي المهيمن في غالبية نصوصهم الشعرية ^(١) ، ويتجلى هذا في نصه الشعري "النرفانا" إذ نجد بلند يستدعي النص الإليوتي "الارض الخراب" ، إذ يقول :

هذه الارض الميتة

ارض الصبار

حيث تنصب الاوثان

وحيث نتلقى

الضراعة من اكف الموتى

تحت لألة نجم خافق ^(٢)

إذ يفيد الشاعر بلند من هذا النص المستدعي ، عبر تفكيكه للبنى اللغوية للنص الشعري ، ويشرع في إعادة بنائه بطريقة مغايرة ، تقترح تجربة أخرى ، من خلال اتكائه على النص الغربي ، إذ يخلق الشاعر طقسية مقاربة لطقسية النص الشعري المستضاف ، إذ جاء النص حاضنا لدلالة الخراب والموت ، وهذا ما استمده بلند في نصه "النرفانا" فهو يستحضر هذا النص ليس من أجل استثماره بشكل تسجيلي ، بل من أجل محاكاته له ، إذ يستضيف في نصه الشعري بعض القرائن اللفظية من النص الشعري المستدعي ، وهي (ارض الموتى ، الصبار) ، كما أن الفضاء الدلالي لنص الشاعر يوحي بذات الدلالة يقول بلند :

يا ارض الموتى

ايتها الهجرة في تيه ليالينا السوداء

صيري

غوري

ابتلي

اقتلي

لا تدعي للشره الموتور سوى البغضاء

وغير الصبار

وغير الصحراء

^(١) ينظر اشكالية التجديد في الشعر العربي الحديث ، ٩٧٤ ، ٩٧٥ ، ٩٧٧ ، ٩٧٩

^(٢) البيوت ، د. فائق متى ، ١٥٣ .

وغير النار المتدلّية الاثداء (١)

كما تتجلى المرجعية الثقافية الغربية في عملية ادخالهم لغة الكلام اليومي والمحكي في النص الشعري العربي ، فقد انطلقت التجربة الحداثيّة من قناعة التعامل مع لغة الكلام المحكي ، وتضايّفها مع لغة النص الشعري ، من اجل تاسيسها لنص لا يركن لمجموعة السنن والمواضعات المعيارية بكسره لمجموعة الاعراف اللغوية المألوفة ، فالدعوة إلى توظيف اللغة المحكية أو العامية وتغلغلها في نسيج النص الشعري ، كان نتاج المذهب الرومانسي ، الذي دعا إلى الانفلات من اللغة الكلاسيكية ، فالشاعر الحديث لم تعد تستهويه فخامة اللغة وجزالة الفاظها ، والمبالغة في استعماله للالفاظ الفصيحة والزائدة ، التي تظهر القصيدة بماهية مصطنعة وغير محببة ، وهذا ما دعا الشاعر الحداثي إلى الاقتراب من لغة الحياة اليومية ، التي دعا إليها إليوت ، ولم يعد يتعامل مع الصورة والتشبيه والاستعارة كأهداف مقصودة ، بل أصبح يركز على المرئيات والافعال في بنية النص الشعري (٢) ، وقد تمثل هذا التأثير في كتابات الشعراء العرب مثل صلاح عبد الصبور والبياتي وامل دنقل ، وهي جزء من الدعوة الإليوتية في التجربة الشعرية المعاصرة ، كما يرى محمد بنيس (٣) ، إذ شهدت القصيدة العربية الحديثة و (منذ الخمسينات مسعى حثيثا للاقتراب بلغتها إلى حرارة اليوم وحسيتها ، والابتعاد عن ذلك الجهد الزخرفي الضخم واللامع الذي ورثناه من فترات الخمول الشعري الماضي ، أن الدعوة إلى أن يهبط الشاعر إلى الجزئي والعاير ، بل والتافه من حياتنا اليومية المعروفة على مستوى الشعر الانكليزي ، منذ مقدمة الاغاني البالادية yrs cal Ballad ، التي صدرت عام ١٨٠٠) (٤) ، ويتجلى اثر هذه الدعوات في نصوص الشاعر بلند الحيدري ، عبر تعاطيه مع اللغة المحكية ، فوعي الشاعر هو جزء من المنظومة الثقافية الغربية التي تنزع إلى هذا التجديد في عملية التوظيف بأدائية قصدية واعية ، ويظهر اثر هذه القراءات في نصوصه الشعرية ، كما في قوله :

ايها الإنسان يا من دستني

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٦١٤ .

(٢) ينظر الصوت الآخر ، الجوهر الحوار في الخطاب الادبي ، ٣١٢ .

(٣) ينظر ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب العربي ، مقارنة بنيوية تكوينية ، محمد بنيس ، ١٧٢ .

(٤) في حدثا النص الشعري ، ٣٠ .

دودة ... دنياك في كفي ... هنا ^(١)

إذ جاء النص حاضنا لمفردة "دستني" والتي هي لفظة عامية ، تحال إلى لغة الكلام اليومي "المحكي" ، كما يتجلى اثر القراءات الغربية في توظيفه للغة الكلام المحكي في نصه الشعري "اريد ان" إذ يقول :

اريد أن اغور في شوارع مزدحمة

حكاية

أو غنوة

أو ملحمة ^(٢)

إذ نلاحظ الشاعر بلند يركن إلى اللغة اليومية العامية ، ليقع في دائرة التقريرية ، والتي تجعل من اللغة المألوفة ارضية لها ، فالشاعر يختار ما تمليه اللحظة الشعرية ، دون الالتجاء إلى الاساليب المعقدة أو التراكيب الفخمة ، ويصدق هذا على نصه الشعري "لن اراها".

لن اراها

ربما ما شفتها يوما

ولم ادرك رؤاها ^(٣)

كما يتجه الشاعر إلى توظيفة للغة الكلام اليومي ، وادخاله إلى النسيج النصي لشعره الحديث ، إذ تعاطى مع هذه الظاهرة بـ (ادماج الكلام اليومي في النسق العام للكلام الشعري ، فنتج عن ذلك اغناء للكلام الشعري ، استجابة لما دعا إليه بعض الاوربيين)^(٤)، إذ تعامل الشعراء مع هذه اللغة ، واعادة انتاجها في النص الشعري ، بشكل يخلق حالة من الانسجام مع البنية النصية ، وهذا ما ظهر في قصائد بلند الحيدري ، وفي عملية كتابته لبعض المفردات والتراكيب المتداولة في الواقع اليومي العراقي ، وهذا ما صرح به الحيدري بقوله (وكان من الطبيعي ، أن يلتمس الشاعر بعض المفردات المألوفة والمألوفة ، وسيلة يتوسل بها لا يصال تجربته بكل ما اكتنزت به ، فيختار منها ما هي اوقع في النفس لسهولة تراكيبها

^(١) ديوان بلند الحيدري ، ١١٨ .

^(٢) المصدر نفسه ، ٣٧٦ .

^(٣) المصدر نفسه ، ٢٦٣ .

^(٤) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب العربي ، ٢٧٢ .

، واسبق للافهام لكثرة شيوعها بين الناس^(١) ، وهذا ما نراه في نصه الشعري "حلم العودة"

احلم يا مدينتي بالرجوع

لدارنا المطفأة الشموع

احلم أن اعود

فأوقظ المصباح

وافتح الشباك للرياح^(٢)

ويظهر هذا ايضا في نصه الشعري "ليل وبرد وحراس"

سجن "النقرة"

والساعة تجتاز العشرة

سيجئ الحراس

وسيصرخ صوت

... احمد ... سلمان ... عباس

ويجف الصمت

... يا هذا ... يا انت ... عباس^(٣)

إذ ينحو الشاعر بلند في كلا النصين إلى الاقتراب من اللغة اليومية التقريرية ، عبر استثماره التعبير والصيغ المباشرة .

ومن المؤثرات الغربية الفاعلة في طبيعة البناء النصي للشعراء العرب ، مفهوم الوحدة العضوية ، وهذا المفهوم هو نتاج لهذه المثاقفة الشعرية الوافدة ، وما استخدمه إليوت في نصوصه الشعرية ، إذ تجاوز الشاعر العربي طبيعة البنية المسطحة ، إذ كان متجليا في

(١) منافذ إلى الشعر الحديث في العراق ، بلند الحيدري ، مجلة الاقلام ، ع ١٢ ، ١٩٨٥ ، ٢٣ .

(٢) ديوان بلند الحيدري ، ٤٩٦ .

(٣) المصدر نفسه ، ٥٣٧ .

طبيعة البناء الاسلوبي للنص الشعري ، فقد دخلت القصيدة العربية مع تجربة الريادة إلى النمو العضوي ، الذي تنمو فيه القصيدة في كل ابعادها في آن واحد ^(١) .

وتتجلى الوحدة العضوية في بعض قصائد بلند ، كما في قصيدته "حوار عبر الابعاد الثلاثة" ، إذ يبنى النص الشعري في بنيته الحوارية على صوتين ، ليدل الصوت الأول على ذات الشاعر ، إما الثاني فهو صوت الرمز "الحارس" ، يقول بلند :

ألم تتم ... يا الحارس الحزين

متى تنام

يا ايها الساهر في مصباحنا من الف عام

يا ايها المصلوب بين فتحي كفيه من سنين

ألا تنام

- للمرة العشرين .. اريد أن انام

اسقط في النوم ولا انام

للمرة الخمسين

سقطت في النوم ولم انام

فالنوم عند الحارس الحزين

يظل مثل حافة السكين ^(٢)

فهذا التوظيف لتلاحم اجزاء النص ، وبهذا الاسلوب الحوارى والذي يبنى عليه النص ، يراد منه تماسك النص الشعري ، بطريقة قصصية مستثمرة لهذا التكنيك ، من اجل خلق حركة عبر فكرة الصراع ، وهذا ما فعّل من الطبيعة الدرامية في النص الشعري ، وخلق في نهاية المطاف القدرة على تماسك البناء العضوي ، فالحوار من العناصر المساهمة في ايجاد وحدة فنية ، إذ لا يمكن ادراك سطر بمفرده ، أو مقطوعة من مقاطع النص ، لأنه يمت في معناه بالمقاطع الشعرية السابقة عليه ، والاسطر اللاحقة ، لتصبح هذه المقاطع سلسلة مترابطة ، تهدي لفكرة النص الشعري ، لذا فان عملية خلخلة البناء الترتيبي لهذه المقاطع ،

^(١) ينظر مقالة راي في الشعر الحر في العراق ، يوسف الصائغ ، مجلة الثقافة الجديدة ، ع ٢٤ ، ١٩٧٨ ، ١١٤ .

^(٢) ديوان بلند الحيدري ، ٦٢٢ - ٦٢٣ .

سيقود إلى اختلاف النص الشعري ، وإيجادها لفجوة لا يمكن ملؤها ف - (لا بد أن تكون الصلة بين اجزاء القصيدة محكمة ، صادرة عن ناحية وحدة الموضوع ووحدة الفكرة فيه ، ووحدة المشاعر التي تنبعث منه ، أي إنها صلة تقضي بها طبيعة الموضوع ، ووحدة الاثر الناتج عنه) ^(١) .

كما تجلت المرجعية الثقافية الغربية في مفهوم "المعادل الموضوعي" ، والذي تبلور كرد فعل لتجربة الشعراء الرومانتيكيين الانجليز ، إذ يدعو هذا المفهوم إلى رفض صيغ التعبير المباشر ^(٢) إذ استهوت هذه الفكرة الشعراء العرب الحديثين ، التي عدوها مخرجا ملائما للمأزق الذي سقط فيه الشعراء ذوا التوجه الكلاسيكي ، والذين كانوا متأثرين بالرومانتيكية الاوربية ، ذات المنزع "السنتمنتالي" المليء بالتهويل والمبالغة في العاطفة ^(٣) .

ومن النماذج التي سعت إلى تطبيق فكرة المعادل الموضوعي قصيدة بلند "همس الطريق" إذ يقول :

في كل ذرة صمت
تنمو وتحقق فكرة
والف شيء وشيء
هنا يقدر سره
حتى الطريق المسجى
في ناظري رغبة
قد استحال لحونا
عميقة فابتسامه
وكدت المح دنيا
وراء رعدة صوتي
مذ صحت : يا ليل اني اخاف ظلمة صمتي ^(٤)

إذ تتأى اللغة الشعرية عن المباشرة في عملية التوظيف اللغوي ، وهذا نوع من المحاكاة لطبيعة النص الشعري الغربي ، الذي اولع بهذا النوع من الكتابة ، يقول لوركا :
الساعة الخامسة بعد الظهر

^(١) النقد الادبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، ٣٧٤ .

^(٢) ينظر المثاقفة الإليوتية ، ٦٩ .

^(٣) ينظر المصدر نفسه ، ٦٩ .

^(٤) ديوان بلند الحيدري ، ١٧٠ - ١٧١ .

إنها الخامسة الحادة (العنيفة) بعد الظهر

جاء ولد بكفن ابيض^(١)

وفي مقطع آخر يقول :

ولكني لا اريد رؤيته

قل للقمر أن يهبط ،

لاني لا اريد أن ارى دم

أكناسيو على الرمل^(٢)

هذا على مستوى الثقافة القصدية الواعية ، إما على مستوى الثقافة التي يمكن ادراجها ضمن الخزين الذاكرتي غير الواعي ، فيتمثل في الفضاء الدلالي الغربي الذي تحركت ضمن ابعاده النصوص الشعرية العربية ، فهو ليس حقلا شغلته عناصر الثقافة الغربية القصدية فحسب ، بل اعطى في الوقت ذاته ، قابلية لطغيان حالات من التاثرات الشعورية ، وهذا دال على أن هذه الثقافة الغربية قد تجسدت في بعض مدياتها على صعيد التعالق النصي أو التناص ، كنوع من انواع التاثر نتيجة لقراءة الاعمال الشعرية الغربية وإعادة هذه الاعمال ، وهذا ما تبدى في العديد من النصوص الشعرية للشاعر المستمدة من المرجعية الثقافية الغربية ، سواء كان ذلك على مستوى اللغة ، أو على مستوى المقاربة الدلالية ، والمعتمدة على قرينة اشارية تحيل إلى هذه المرجعية في عملية التوظيف والاداء الشعري ، إذ نلاحظ بلنذاً يحاكي إليوت في تشكيله لصورته الشعرية ، عبر المحاكاة اللفظية للصوت ، يقول :

في زمن لا يملك اي هويه

سيكون مدانا من يملك اي هويه

مزقها .. مزقها يا سجاني

اسحقها .. اسحقها يا سجاني

... وسمعت خطاه ورائي

طق .. طق .. طق

(١) افاق في الادب والنقد ، د. عناد غزوان ، ٤٥ .

(٢) المصدر نفسه ، ٤٦ .

كان البحر له .. والليل له .. وجميع الارصفة السوداء
طق .. طق .. طق^(١)

إذ جاء النص على سبيل المحاكاة للنص الإليوتي في قصيدته ، يقول إليوت : وعلى ابنتها
تغسلان الاقدام بماء الصودا
يا لاصوات الأطفال هذه ، تنتشر تحت القبة !

شق شق شق
زق زق زق زق زق^(٢)

إذ جاء التوظيف لموسيقى المحاكاة الصوتية ، كنوع من انواع المؤثرات الاليوتية ، فقد
احتشد النص بهذا النوع من التمثيل الصوتي في قصيدته "الارض اليباب" ، التي أصبحت
محط عناية الشعراء الحداثيين من الشعراء العرب كيوسف الخال ، وصلاح عبد الصبور
وغيرهم^(٣) .

إما في نصه الشعري "صراع" إذ تتجلى عملية الاستدعاء الثقافي من المرجعية الغربية ،
على مستوى النص الشعري المستدعى ، فالقصيدة حاضرة في الخزين الذاكرتي للشاعر ،
لذا ظهرت متبدية على قشرة النص عبر عدة قرائن لفظية دالة ، حملها النص الشعري
المستدعى لتلقي بظلالها على النص المنتج ، يقول بلند :

وهناك

في البهو المغبر كالزمان

كانت تعدّ لي الثواني

تلك العجوز بلا حنان

تك .. تك ..

ويدور فيها العقربان

يا للجبان

يا للجبان ، متى سيؤمئ بالوداع

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٦٤٤ .

(٢) ت . س . إليوت ، الارض اليباب الشاعر والقصيدة ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، ٤٣ - ٤٤ .

(٣) ينظر الثقافة الاليوتية ، ٧١ .

؟

واظل ازحف في صراع^(١)

إذ أن عملية الاستمداد للنص البودليري ، يتجلى في نسيج النص الشعري لبند الحيدري عبر عملية الامتصاص ، فالنص الشعري المستحضر لمرجعياته الشعرية الغربية ، قد عزز وبشكل شعوري البنية النصية لشعر الشاعر ، إذ يدور كلا النصين حول دلالة واحدة ، تتجه في مضامينها لتجسيد حالة القلق المنبثقة من حركة الزمن ، مع الاعتراف بالفارق بين طبيعة النصين ، إذ جاءت الدلالة في النص الشعري للشاعر ضمن طقسية اسطورية متولدة من مغامرة الابحار ، فيما اقتصرت دلالة النص البودليري حول دلالة الشيوخة المتولدة من الانقضاء ، فالنص الشعري لبودليير يشير إلى موت حقيقي عبر استشرافه لنهاية المصير ، ومما يؤكد ذلك احتواء النص المستدعي على قرائن لفظية تتقارب في مستوياتها الدلالية مع النص المنتج ، لينتج من هذه المقاربات نتاجية شعرية متماثلة في مداليلها مع النص الشعري المستضاف ، وهذا ما يتبدى في نص بودليير إذ يقول :

عما قريب تحين الساعة التي فيها

يقول لك كل شيء المصادفة الالهية

والفضيلة العظيمة ، زوجتك التي ما تنفك بكرا ،

والندامة نفسها (اوه ! الملجأ الأخير !) :

مُتْ ايها الجبان الهرم ! فات الاوان !^(٢)

وتتجلى المرجعية الثقافية الغربية في نصه الشعري الذي يقول فيه :

وهذا أنا

انسج احلامي واخشاها

اخاف أن تسخر عيناها

من صلعة حمقاء في راسي

(١) ديوان لبند الحيدري ، ٢٨٨ - ٢٩٠ .

(٢) ازهار الشر ، بودليير ، ترجمة ، خليل الخوري ، ٢٩٣ .

من شبيبة بيضاء في نفسي^(١)

إذ نجد أن كلا النصين المنتج والمستدعي يركزان على بؤرة دلالية واحدة ، فالمقاربة في طريقة الاداء تحيل إلى نوع من التناصية ، ومما يؤكد ذلك أن النص جاء حاضنا في بنائه اللغوي لبعض المفردات ، حيث عملت كقارئ دالة قد تم استثمارها في البنية النصية ، ففي الوقت الذي تمحور فيه النص الاليوتي ، وعبر المونولوج "الحوار الداخلي" ، حول دلالة الزمن وهاجس الشيخوخة ، بدلالة القدرة على الفعل ، نجد بلنذاً يتجه بدلالة نصه الشعري إلى هاجس متعلق بفضاء الانثى ، إذ يتجلى للمتلقى هيمنة النص الغربي وسلطته الدلالية والفنية ف (الفضاء الدلالي في مصطلح القصيدة العربية الحديثة .. ، لم يكن مجالاً سجالياً ملأته عناصر الثقافة الاليوتية القصدية وحدها ، وإنما اتاح في الوقت نفسه فرصة ظهور عمليات تأثر شعوري ، على مستوى الحساسية ، بالنمط الاليوتي ، باعتباره يمثل مفهوماً حداثياً سائداً في الادب العالمي)^(٢) .

يقول إليوت :

حقاً لم يفت الاوان

فلا زلت استطيع اعود بخطاي واهبط الدرج

وفي منتصف راسي قد يرى الصلع

سيقولون . أن شعره يتساقط بسرعة^(٣) .

إذ مثل النص الاليوتي بمرجعياته الغربية مؤثراً واضحاً في النص الشعري الحيدري ، فقد حاكى الشاعر وبشكل لافت النص السابق ، ليحقق حالة من المقاربة في عملية التوظيف على المستويين التعبيري والدلالي ، وليخلق حالة من الاندماج والتلاقي بين النص الغربي المستحضر والنص العربي المنتج ، ليصهرهما في بوتقة واحدة ، تتماثل باجوائها وطقسيتها مع طقسية النص الوافد ، إذ تبدو حضورية النص الاليوتي في نص الشاعر مفصحة عن هاجس الهرم ف (التناص ... ، ليس إلا عملية تفاعل ، أو دخول - بحددهما الأدنى - لنص

(١) ديوان بلنذ الحيدري ، ٣٠٧ - ٣٠٨ .

(٢) الثقافة الاليوتية ، ٦٤ .

(٣) ت . س إليوت ، الشعر العربي المعاصر ، محمد مصطفى ، مجلة الاداب ، ١٤ ، ١٩٥٨ ، ١٥ .

غائب ايا كان شكله ، والنص الغائب عنده يماثل المعطيات والمظاهر المستمدة من الثقافة والتي تتفاعل مع النص الراهن^(١) .

(١) اللسانيات وفاق الدرس اللغوي ، ١٢٥

المبحث الرابع : المرجعية الفلسفية الغربية

وهي من الحقول المعرفية التي يستمد منها الشعراء مادتهم الفكرية وقد وردت هذه اللفظة في المعاجم الفلسفية بتعريفات متقاربة ، فهي لفظ (مشتق من اليونانية ، واصله فيلا - صوفيا ، ومعناه محبة الحكمة ، ويطلق على العلم بحقائق الاشياء ، والعمل بما هو اصلح) ^(١) ، كما انه مصطلح يشير إلى دراسة المبادئ الأولى ، التي تقوم بتفسير المعرفة على اساس عقلي كفلسفة الاخلاق والتاريخ والحقوق ^(٢) .

وتعد هذه المرجعية الثقافية من الركائز المهمة التي اعتمدها الشعراء قديما وحديثا ، لكونها تعتمد في قراءتها على العقل وتستند إلى مجموعة العلائق المنطقية في منظومتها ، فالمرجعية الفلسفية كحقل معرفي مستدعي ، قد اكسب النصوص الشعرية المعاصرة شاعرية تعتمد التفكير ، لتضفي عليها عمقا معرفيا ، يلقي بظلاله على طبيعة النصوص المنتجة ، وقد سعت المنظومة الثقافية العربية إلى الانفتاح على انساق ثقافية وافدة ، وتمثلت هذه الانساق بالفكر الفلسفي الغربي ، الذي تسلل إلى المنجز الثقافي العربي ، وعمل على تكريسه لطبيعة التلاقح الفكري والحضاري والشعري ، بشكل اخرج الخطاب من نمطية التفكير العربي المرتبط بجذوره الماضوية إلى مديات فكرية جديدة ، وهذا نتاج طبيعي لعملية التضاييف المعرفي ، والرغبة في التعامل مع مرجعيات مستعارة تبنتها حركة الحدائث العربية ، لتتأى بالثقافة الاصل عن طقسية الاجترار والايقاع الرتيب إلى محاولات التغيير ومحكمة الازمان ، عبر جدلية تجاوز اطر المحافظة والتقنين الاخلاقي ففي (كل الثورات الفكرية التي اسهم فيها الشعر اعتمدت وتعتمد أساسا على قدرة هذا الشعر على سبر الخصائص الكامنة في الفكر ، التي تنبئ عن قدرته على التحول والنقلة واحداث الردة عن الفساد والثورة عليه وتبني البديل) ^(٣) ، فاذا كانت تجربة الشاعر هي تجلٍ من تجليات الذات ، فان الثقافة هي تعبير عن الموضوع ، ولان هذه الثنائية تتشكل ضمن سيرورة متحولة بتغير الازمان والذوات ، لذا فان الذات تقوم بتمثل الثقافة واعادة انتاجها ، مبقية على بعض مكوناتها ، ومبعدة لمكونات أخرى ، فثقافة الاديبي ليست نتاج مرجعية ثقافية واحدة ، بل هي

(١) المعجم الفلسفي ، بالالفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ، د . جميل صليبا ، ١٦٠ .

(٢) ينظر المصدر نفسه ، ١٦٠ .

(٣) نقد الشعر في المنظور النفسي ، ريكان ابراهيم ، ٢٢٥ .

نتاج مرجعيات عدة ، تتجلى في الادب والفلسفة والدين ، وقد قاد توظيف الشاعر المعاصر لنصوصه الشعرية وانفتاحه على طبيعة الخطاب الفلسفي وجذوره المعرفية الغربية سببا إلى نعت هذه النصوص بشعرية التفكير التي (تتمظهر من خلال فضاء اللغة كونها منتجا انسانيا ، وهي فاعلية وقدرة ابداعية ذات مستوى متقدم من مستويات التفكير والمعرفة ، لأنها تعتمد الكشف المباشر للحقيقة) ^(١) .

وقد أصبحت المرجعية الفلسفية من اكبر منابع الثقافية التي اعتمدها الشعراء المعاصرون ووظفوها في نصوصهم الشعرية ، بعدها مناشط معرفية وفكرية مكرسة من قبلهم ، وخاصة الشعراء الرواد ، فهذه المرجعية الثقافية قد اعانت الشعراء على الافصح عن تجاربهم الذاتية بما يتماثل ومقاصدهم الشعورية ، إذ تجتهد الرؤية الفلسفية إلى معرفة الوجود وادراكه عبر العقل ، باتخاذ ميدانا في عملية الوصول والانتها ، بتعاطيه مع مادة الفكر ف (الفلسفة نشاط انساني معرفي .. ، وما التعالي الذي تتسم به إلا تجريد لاعمق ما يعتمل في الواقع من نضالات وتحديات وهموم انسانية ، ثم محاولة الاستجابة لها من خلال رؤى ومشاريع وحلول) ^(٢) ، وقد وظفت الافكار الفلسفية في التراث العالمي ، إذ نجد ذلك في ملحمة جلجامش ، كما نجده عند الفيلسوف الروماني لوكر يتوس zucretius ، في طبيعة الاشياء ، والفردوس المفقود لميلتون ، وبعض قصائد فاوست والمعري لجوته ، فضلا عن اشعار ريلكه وجان بول سارتر وغابرييل مارسيل ^(٣) ، ويمكن ارجاع المرجعية الفلسفية في شعر بلند الحيدري إلى مكونين ثقافيين وهما :

أولا : الماركسية

يعد هذا التيار من اكثر التيارات نضجا في عملية التعبير عن المذهب الاشتراكي ، وقد تجلى ذلك في كتاب ماركس (راس المال) ^(٤) ، الذي يعتبر انجيل الشيوعيين ، إذ طرحت هذه المدرسة خطابها الفلسفي على اساس قراءة الواقع والوجود على ضوء جدلية قوى الانتاج ووسائله ، عبر احداث تغيير في البنية العلوية لكل مجتمع ، على وفق تغييرات بنيوية في البنية التحتية ، إذ يرى ماركس أن (نمو الحياة الإنسانية ، فردية واجتماعية ،

(١) اشكالية الإنسان عند دستو يفسكي ، جاسم بديوي وادي ، رسالة ماجستير ، ٢٧ .

(٢) في الادب الفلسفي ، د. محمد شفيق شيا ، ٢٢ .

(٣) ينظر المصدر نفسه ، ٥٩ .

(٤) تاريخ الفلسفة الحديثة ، يوسف كرم ، ٤٠٢ .

يتوقف كله على الظروف المادية والاقتصادية ، وان درجة الحضارة تقاس بدرجة الثروة الزراعية والصناعية) ^(١) ، وقد دعت هذه الحركة إلى صناعة يوتوبيا اشتراكية ، انصهر معها القارئ العربي ، وتفاعل معها بوصفها حلولا جاهزة لتغيير الواقع ، وما تراكم فيه من مشاكل ، لذا انطلقت هذه المدرسة لتحمل شعارات براءة متمثلة في العدالة الاجتماعية ، التي تعمل على تكريس العدل وصنعها لعالم مثالي ، يقدم فرصا متساوية للأفراد ، لذا انطلق بلند الحيدري الذي يستمد في نصه الشعري بعض المضامين ذات الجذور الماركسية ، كمرجعية فلسفية مستلهمة ، وقد ظهرت هذه المضامين في النتاجية الشعرية له ، ففي نصه الشعري "قيثارة الامل" ، نجده يفصح عن جهد العامل المسروق ، الذي تتلاشى حياته في افیون الاستغلال (فليس وجدان الناس هو الذي يعين وجودهم ، وإنما وجودهم الاجتماعي الذي يعين وجدانهم) ^(٢) ، ويظهر هذا في قوله :

كل له قيثارة إلا ...

أنا

قيثارة في القلب حطمها الضنا

كانت

وكنا

والشباب مرفرف

تشدو فتتشر حولنا صور المنى

واليوم

كفّ ننا السكون ولم نزل

بربيع عمرينا

فمن يرثي لنا ^(٣)

فقد جاء النص الشعري الحيدري متمركزا حول بؤرة دلالية معبرة عن اغتراب الشاعر واستلابه إزاء الواقع ، المرسخ لهذه الفوارق الطبقيّة وهذا نتاج طبيعي للواقع الخاطئ لذا جاءت طبيعة الخطاب الشعري حاملة لمثل هذه المضامين التي هي نتاج المنظومة الفلسفية الغربية وتوجهاتها الماركسية ، لتنسجم هذه المفاهيم مع تجربته الحياتية . فبلند يعمّد ذلك

(١) المصدر نفسه ، ٤٠٢ .

(٢) المصدر نفسه ، ٤٠٢ .

(٣) ديوان بلند الحيدري ، ١٠٨ - ١٠٩ .

التفاوت الذي تفضحه النظرية الماركسية بفضاء الانثى "الليبدو" * ، التي ترمز إلى الخصب والتجدد ، إما في نصه الشعري "سأم" ، فتظهر الانتاجية النصية في ابعادها الفكرية ، وفي خطابها الفلسفي مفاهيم مجسدة لحالة السأم والاغتراب ، وهي تجلي من تجليات الانفصال الذي يحياه بلند ، فتعريه الواقع وتقويضه ، وكشفه للصراع المتعدد بين الإنسان وتاريخه وتطلعاته من جهة ، ومجموعة المظاهر التي تنتمي اليها وسائل الانتاج ، وطريقة احتكارها ، تحتم انفصال الذات الواعية عن موضوعها ، وبالتالي تعيش انفصالا ثقافيا عن الآخر ، وكيفية التعامل معه من جانب ، ومع وعيها بذاتها من جانب آخر ف (الواقع الذي تقرره أفكار خارج الذات واقع طبيعي ساكن في بنيته على الرغم من كل خصائص الحركة النسبية في محتوياته التي لا تكفي قطعا لتغيير صورة البناء المتشكلة بها والمتسلحة من الشاعر بجاهزية تقوده إلى جبر ذاته على المحاكاة والاستسلام) ^(١) ، لذا جاء النص مستبطننا لقارئ معنوية تحال إلى مرجعيتها الثقافية الفلسفية ، كما يتجلى التوجه إلى المرجعية الفلسفية الغربية في نصه "العطر الضائع" إذ يقول :

يا انت

... اني لن اعود

لن اتبع الزمن الحقود يمر بي

دون اعتذار

يا انت

اني قد عبثت ولم ازل طربا بعاري

سيضيع عطرك في الفراغ

وما اغتوى

غير احتقاري

واذا بعينيك اللتين عبدت مألها

* الليبدو libido من المصطلحات اللاتينية وتعني في دلالاتها الاشتهاه أو الرغبة الجنسية ، وقد وظف فرويد هذا المصطلح ليمركزه حول هذه الغريزة باعتبارها طاقة حيوية وفاعلة تتضمن مجموع الحياة الوجدانية ، ينظر عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، ٢٧٨ .
^(١) نقد الشعر في المنظور النفسي ، ٢٢٥

انتصاري

تستجديان هواجسا تومي لفكرك

باصطباري

فتطول وقفتك السخية - ويلها -

ويطول ثاري

ويظل يحملك الخيال ولن يقر على قرار

فاذا بدينك الطليقة تستفيق

على اسار

ويكاد يربط كل شيء في وجودك

بانتظاري (١)

إذ يحتشد النص بمجموعة من المفاهيم المجسدة لحالة الانفصال لدى بلند ، وهي نتائج التغييب للقوى الداخلية ، والتكريس للقوى الخارجية ، التي لا تمت إلى ذاتيته بصلة ، لذا تعامل الشاعر مع موضوعية الاغتراب * بخصوصية مختلفة ، ذلك إننا يجب أن نفرق بين الغربة والاغتراب ، فاذا كان الخروج من المكان شرطا لتحقيق الأول ، فان الاغتراب كثيرا ما يحقق داخل المكان ، إذ تجعل الفرد منفصلا عن محيطه الذي ينتمي إليه ، لذا نجد الشاعر يخاطب ذاته بصيغة المخاطب تنويفا لذلك الانفصال ، وهذا دليل على (مرونة المنهج الواقعي في تحقيق حالة الانتقال بالشاعر من المحاكاة الجامدة للواقع إلى حالة التجلي به واستنباء الصورة المستقبلية له بما يغير فيه كثيرا من صيرورات وحالاته المتسلمة) (٢) .

فشعور الإنسان بالصراع بين ذاته والبيئة المحيطة ينقل الوعي إلى مستوى الاحساس بعدم الانتماء والعوانية ، وما يصاحب ذلك من شعور بفقدان المعنى واللامبالاة ، ومركزية الذات المستندة إلى ارثها الفردي ، وهذا ما يؤدي إلى الشعور بتباعد ذاته الواقعية عن الصورة المثالية ، التي حددها لمشروعه الوجودي ، الأمر الذي يحتم مواجهة ذلك الانفصال

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٣٢٥ - ٣٢٦ .

* وهو من الموضوعات التي تمت إلى المنظومة الفلسفية الغربية ، ويعنى بها (حالة نفسية اجتماعية تسيطر على الفرد فتجعله غريبا وبعيدا عن واقعه الاجتماعي ، وينطوي المصطلح على مفاهيم متعددة تعدد الفلاسفة الذين الحوا على استخدامه ، ولاسيما هيجل وفرويد وماركس ، الذي ربط الاغتراب بتقسيم العمل والتوزيع غير المتكافئ للسلطة والارباح) . عصر النبوية ، من ليفي شتراوس إلى فوكو ، ٢٦٤ .

(٢) نقد الشعر في المنظور النفسي ، ٢٢٨ .

بطريقة الرفض والاحتجاج ، إذ (تجعل الواقعية بشكلها العام ، هذا الشاعر نسخة مسلوقة الصورة وعنصرا محافظا يداعب المواضيع خارجه بروح المجازاة والمداهنة ، لأنه عَدِم التصور الذاتي الداخلي لمسائل المجتمع ، وعَدِم فيها الرؤية الخاصة)^(١).

ويظهر هذا في نصه إذ يقول :

ما صبوتي

غير احلامي وشقوتها

تلك التي حملت اعباء اعوامي

اليوم تغفو وراء الغيب في كلل

كانها سئمت

وعدا بلا امل

يهفو على وتر دام وانغام

ومثلها فلتتم ..

ايام دنياكا

فالشؤم يرقص في دربي ومسراكا

((وقد تميتك

الفا ..

دورة العدم))^(٢)

فالاغتراب في تعريفاته معني بانتقال الصراع بين الذات والموضوع ، من الوجود الخارجي بوصفه مسرحا لافكار الإنسان إلى النفس الإنسانية ، التي تحتضن اضطراب العلاقة بين الواقع وإبعاده من جهة وبين رغباته وتطلعاته من جهة أخرى ، إذ يجد المرء نفسه غريبا عن الآخر وعن ذاته ، لان الشخص المغترب شخص يفقد اتصاله بنفسه والآخرين ، إلا انه يستغرق بفقدان الجسور التي تربطه بالآخر .

لقد شغف المثقفون العرب بالتفسير الماركسي للواقع ، واعتماده كمرجعية تمثل شكلا من اشكال الاستعارات الثقافية ، التي طغت على ذهنية الثقافة العربية كجزء من الية التأثير

(١) نقد الشعر في المنظور النفسي ، ٢٢٧ .

(٢) ديوان بلند الحيدري ، ٩٨ .

الايدولوجي ، وقد تبنت الواقعية الاشتراكية مسؤولية الادب والفن لكي يكون معبرا عن حركة الواقع المعاش نحو الهدف الاسمي ، الذي تراه في الاشتراكية ، وان يتجرد المبدع من ذاتيته ، لكي يكون منصهرا في الموضوع الكلي ، ويكون فاعلا ضمن حركة المجتمع الشاملة وليست على ضوء مدركاته الفردية ، وكان تأثر بلند واضحا بجعل الفلسفة الواقعية جزءا من ميراثه المعرفي عبر جعل الخطاب لديه يتوجه في حركة واقعية ثورية نحو الاخر ، بل ويتجرد من اناه لأجل ذلك .

ثانيا : الوجودية

وهي من المرجعيات الثقافية المغذية للنصوص الشعرية الحدثية ، والوجودية ، (اسم لاتجاه أو نزعة ظهرت في تاريخ الفلسفة ... ، تنطوي هذه النزعة دائما على عداء للنظر المجرد ، الذي يطمس ما في الحياة الفعلية من حالات التباين ، وعدم الاطراد ، وقد يتخذ هذا العداء صورة التحليل الذاتي العميق)^(١) .

فالوجودية كفلسفة قامت على تكريس الانا الفردية في مواجهة الايدولوجيات الثورية، التي دعت إلى صهر الذات في مجموع ثابت ، جاءت كنتيجة للحروب الدامية التي عصفت باوربا ، فضلا عن فشل النظريات الفكرية التي توجهت في خطابها إلى الفرد بوصفه لبنة وخياراً مجتمعياً ، لذلك كان التعبير جان بول سارتر "للكوجيتو" الديكارتي (إنا افكر ... ، إنا موجود)^(٢) ، بجعله الخيار الفردي معيارا للكينونة ، وقد لجأت الوجودية إلى اللغة لكي تكون مسرحا لارهاصاتهما ، فكان اداء المبدع اللغوي منفصلا عن خيارات الآخرين ، والارتباط بهم عبر مصير متخيل ، لان اللغة في رأيهم تتوجه للفرد والذات ، وليست مختارة كما دأب الرومانسيون على ذلك ، وقد حفلت نصوص الشاعر بهذه المضامين المرتبطة بمنظومة الفكر الفلسفي الوجودي ، وما عكسته من مضامين معرفية في النص الشعري ، التي جاءت مرتبطة في توجهاتها واطروحاتها بكثير من المقولات الفلسفية ذات الجذر الوجودي ، إذ غدت النص الشعري المعاصر ، ليصبح احد التمثلات الثقافية البارزة لتلك الفلسفة ، وقد تجلّى هذا بطغيان الانا المتمردة في خطاب الشاعر في خمسينات وستينات

(١) الموسوعة الفلسفية المختصرة ، نقلها عن الانكليزية ، فؤاد كامل ، جلال العشري ، عبد الرشيد الصادق ، ٥٣٥ .

(٢) تعالي الانا موجود ، جان بول سارتر ، ترجمة حسن حنفي ، ٥٩ .

القرن الماضي في اوربا والشرق الاوسط وتظهر هذه المرجعية في نصه الشعري "النزع"
، إذ يقول :

اتسقط الشمس التي عرفتها
في نظرة الغواص من سنين ،
في استغاثة المحار

اجمع رجلي سؤالا ساخرا
سأركل السماء
سأركل السحاب والنجوم والمستوحد
الزّنا

اركله
اقتله

اغرس اسناني في جثته الزرقاء
اشعله

اسحله من شارع لشارع ، اقيم
من جذاه

الهة صغار^(١)

إذ تضيفي المرجعية الفلسفية لذة خاصة على طبيعة النص المنتج ، عبر المقارنة بين المادة
الموضوعية ، التي هي نتاج الواقع كتجربة ، والتجربة التي انبثقت منها النصوص الفلسفية
، حيث تتبدى هيمنة الانا الشعرية وتمحورها حول مشروعاتها إلى حد أن دعوة الالغاء للآخر
أخذت شكل النفي والاقصاء عبر شق الخصية ، التي تعني بتر وجوده ، أو عزله من النمو
في حركة التاريخ .

إما في نصه "وغدا نعود" ، فإن الشاعر يفيد من بعض المقولات الفلسفية التي تؤصل
لشاعرية التفكير ، إلا أن الحيدري لا يعتمد هذه المقولات بشكل مباشر ، بل يوردها على
سبيل المعارضة الاسلوبية ، يقول بلند :

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٥٨١ ، ٥٨٢ .

وتظل كان
بالامس كان
واليوم كان
وتظل تمتلئ السنين
ونظل نوغل في الزمان
وغدا نعود
لكي نعيد ،
ومن جديد
، وبذلك السأم العنيد
نفس الحديث عن العهود
وعن الوعود
وعن السنين الضائعات من السنين ^(١)

إما في نصه الشعري "حوار عبر الابعاد الثلاثة" فتتجلى براعة الشاعر في توظيفه للغة الفلسفية ومقولاتها كمرجعية رفدت نصوصه الشعرية ، ويظهر هذا واضحا في النص المنتج الذي يتنافذ في رؤاه ومفاهيمه مع الفلسفة الوجودية ، إذ يفتح الشاعر عليها كمرجعية متجاوزة حدود الفلسفة التقليدية ، لي طرح هذه التساؤلات منطلقا من ثلاثة اصوات في اكتناه الله والوجود ، حيث يلجأ بلند إلى اسطرة شكه عبر الاتكاء على هذه المكونات ، وهذا يعني أن (الفلسفة في الشعر ... ، تتخذ صورة تحريض للقارئ على طرح الاسئلة الفلسفية الصعبة حول العالم أو الإنسان أو الحب أو القيم ، أو صورة استنفار بحسه الفلسفي النقدي ، وليس صورة أفكار فلسفية جاهزة أو صورة برهان فلسفي) ^(٢) ، وهذا ما يجسده نصه الشعري إذ يقول :

افردتنا في البعد فرأينا الكل ، واضعنا سر
في الاجزاء
صرنا حقك في القاتل مذ صرنا حقك في
المقتول

فدروب المحراث سواء
تجرح في ذهابها
تجرح في ايابها

^(١) ديوان بلند الحيدري ، ٢٧٥ ، ٢٧٦ .

^(٢) الشعر والوجود ، عادل ضاهر ، ١٠٩ .

والجرحان رجاء^(١)
وفي مقطع آخر يقول :
اللهم غفرانك
لسنا في هذا الصوت سواك
ولا في ذاك الصوت
سواك ،
لسنا إلا حقك في هذا الصوت
وفي ذاك
نجتمع في الرغبة
ونموت في الرجاء^(٢)

إذ يفيد الشاعر من شبكة المفاهيم المعرفية وتمثلاتها الفلسفية لذا جاءت نصوصه الشعرية حافلة بهذه الانساق ذات الحس الوجودي ، (فللحياة أو للخصوصية التاريخية - الحضارية بعد في الفلسفة ، كما لها بعد في كل ادب . هي حاضرة بشروطها وقضاياها وتحدياتها ، في تجربة الاديب حضورها في تجربة الفيلسوف ، لكن التصرف بها أو إعادة توظيفها وتشكيلها - بوعي - أو بلا وعي - هو امر خارج عن طبيعة المادة الخام ، ويرتھن بشروط تدين بالولاء للنهج أو الروح المسيطر عند الإنسان ، فتصبح بعضا من عمل ادبي أو بعض من عمل فلسفي^(٣) .

فقد وظف بلند الحيدري هذه الشبكة من المفاهيم الفلسفية في نصه الشعري مما جعل هذا النص مجسدا لما تنشده الحداثة من هموم وتطلعات ورؤى فكرية .

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٦٧٠ - ٦٧١ .

(٢) المصدر نفسه ، ٦٦٢ .

(٣) في الادب الفلسفي ، ١٠٥ .

.الفصل الثاني : آليات الحداثة

.المبحث الأول : السؤال

.المبحث الثاني : التجريب

.المبحث الثالث : طرائق التعبير

أولا : المفارقة

ثانيا : الغموض

ثالثا : التكرار

المبحث الاول: السؤال

نزع شعراء الحداثة الى تاسيس مشروعاتهم المغاير في ارتياد فضاء التجديد يدفعهم هاجس المغايرة والخروج من اسر المنظومة السلفية واطر الماضي لان (مغامرة الشاعر تكمن في قدرته على التجاوز والانجاز، وكلما حاول الشاعر كسر اسوار الروتين ومواد الواقع الجاهز، واستبطن القيم الجمالية التي تحقق عنصر الادهاش والمفاجأة الى جانب اليقين الفكري، يكون- عبر ذلك- قد تصاهر مع اللغة وامتلک القها الخاص دون ان تسقطه في شباكها الناعمة المغرية)^(١) ، وبذلك تتحول عملية الكتابة الشعرية الى مغامرة جمالية تستبطن في جوهرها اعادة صياغة الوجود في اطر التخمين والمخاطلة التي تجعل قراءة القصيدة تمر في مناخات الخلق والتوجس والابتكار (فالقصيدة هي مغامرة الشاعر الظرفية، في اللحظة الممتلئة وعيها الحضاري واتقادها الوجداني وقوة انثيالها خارج جسد الشاعر وعقله وافعاله البيولوجية ...، مغامرته داخل المستقبل، وقد تتحطم هذه المغامرة عند الابواب او تتجاوز الافاق لتدخل الزمن الجديد وهي تحمل القها الخاص)^(٢).

ان رغبة النزوع لممارسة قصيدة متجاوزة للمألوف انطلاقاً من رؤية جديدة للأشياء هو ما يصبو اليه الشاعر الحداثي (بمعنى اخر: ان الاسئلة تتجدد- واذا قلنا بان لكل عصر حداثته، فان الاسئلة بطبيعتها، تتغير وتتبدل، اي ان هناك اسئلة تغادر المسرح بعد ان تترك اصداؤها تتردد لتحل محلها اسئلة جديدة ورؤيا تفجر بدورها حداثته عصرها)^(٣)، فهاجس التجاوز هو الذي يمنح الذات الانسانية فاعلية الابتكار والابداع والغور في معرفة الاشياء، ولا يتم ذلك الا عبر اكتناؤه للحظوية التجربة عبر جدلية منبثقة من ثنائية الانسان والمحيط (فمخاض الشاعر ليس في البحث وحده، بل في الوصول الى اليقين والتعبير عنه داخل وعبر المغامرة الشعرية، ومن ثم ايصاله كنتاج عام لعمله ، لان القصيدة تخرج من جسد الشاعر لتتوغل في الآخرين وفي الاشياء التي تتحكم بها قوانين المجتمع والحياة)^(٤) ، فالسؤال تمدد على الثابت والمستقر ، ورغبة في معانقة المجهول ، وهو أندماج بأخر وافد وانفصال

(١) ويكون التجاوز ، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث ، محمد الجزائري ، ١٧٠ - ١٧١ .

(٢) المصدر نفسه ، ١٧١ .

(٣) الشاعر العربي مؤسساً للحداثة ، ماجد السامرائي ، الشعر والمستقبل ، بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الشعري الثاني عشر ، ١٧١ .

(٤) ويكون التجاوز ، ١٧٢ .

عن اخر مستهلك ، لان (كتابة الشعر هي قراءة للعالم واشيائه. وهذه القراءة هي في بعض مستوياتها، قراءة لاشياء مشحونة بالكلام، ولكلام مشحون بالاشياء، وسر الشعرية هو ان تظل دائماً كلاماً ضد الكلام، لكي تقدر ان تسمي العالم واشيائه اسماء جديدة، في ضوء جديد)^(١) ولا يتبلور هذا الهاجس بوصفه تضاداً يفجر الرؤى الدفينة والعلاقات المتوترة بين الشاعر والوجود الا في (لحظة توتر تعترض زمنين، الان والاتي، اي انها لحظة ثنائية اساسية في الثقافة الانسانية، تنبع من الاحساس بان الان واقع قلق يفترق الى مكونات حيوية لا يتحقق بدونها التناغم بين الانسان وعالمه، والاحساس المرافق بان هذه المكونات تكمن في زمن اخر، زمن لم يتكون بعد، وهاجس النزوع، تجسيد لهذا التوتر القلق بين هذين القطبين واكتناه العلاقة القائمة بينهما، ولموقف الذات منهما، ونزوع الذات الى استحضار الاتي وامتلاكه ينفي الان والاتي وصهرهما معاً في كينونة جديدة) (٢)، وهذا متأت من فاعلية السؤال المنبثقة من ديناميكيته المحركة لتجربة الشاعر في عملية البحث والاكتشاف عن فضاءات جديدة فـ (ما يميز الادب العبقري- او الاديبي العبقري- انه قادر على الانفلات من حدوده الزمنية المحددة، قادر بفنه او بفكره على الامتداد وتخطي الحقب المتعاقبة ليكون جواباً على الاسئلة التي يطرحها انسان العصور، قادر على ان يحتفظ بجذته رغم مرور الازمنة عليه)^(٣) وهي اسئلة تحرث الحقيقة لا بوصفها امتلاكاً فردياً يصوغه الشاعر في مزاجية ضيقة، وانما بوصفها مشروعاً للمعرفة الكلية (هكذا تكون المعرفة، متفجرة- بلا قيد، تكون فكيكا، وتجريبياً . وليس اسهلاً في التحليل او المنطق، او في منهج قبلي- بل في الشخص، في تجربته وحيويتها وفاعليتها)^(٤)، على ان الشعر حين يتلبس شكل السؤال لا يبذر المجهول في انساقه المعرفية او يطرح المفارقة بوصفها جزءاً من محال الاسئلة وغموضها، بل انه يجعل السؤال جسراً معرفياً مفتوحاً لكي يكون مشتركاً ثقافياً يتماهى فيه مع القارى ومن خلاله فـ كون الشعر سؤالاً يعني انه يترك افق البحث والمعرفة مفتوحاً،

(١) الشعرية العربية ، ادونيس، ٧٨ .

(٢) جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ، كمال أبو ديب ، ٢٦٣ .

(٣) الغابة والفصول ، طراد الكبيسي ، ١٠ .

(٤) الشعرية العربية ، ٧٢ .

وانه لا يقدم يقينا، فالسؤال هو الفكر، لانه قلق وشك، اما الجواب فنوع من التوقف عن الفكر، لانه اطمئنان ويقين [السؤال] هو الفكر الذي يدفع الى المزيد من الفكر^(١). لان السؤال يحمل جنين الحقيقة بوصفها مشروعاً جمالياً، واطاراً لاحتواء فراغ اليقين الذي يحيط بالشاعر عادة في زحام الدهشة والذهول فـ (سؤال الشعر، سؤال ذو خطوة بين اسئلة الانسان العربي، ولقد نرى انه الى اسئلة الفطرة اقرب منه الى اسئلة الخبر)^(٢)، كما يرى عبد السلام المسدي، فـ (جوهر السؤال ان هو الا جنين طبيعي تخلق بين اجنة الفكر المثاقف وليس هو من اسئلة الانابيب التي يولدها الدرس التعليمي)^(٣)، وهذا دال على ان الارضية التي ينبت فيها السؤال مرتبطة بطبيعة التحولات الفكرية والاجتماعية، كونها مغذية لصيرورته، فالكائن النصي، الشعري، يحدد هويته واسلوبه ضمن افقه التاريخي، وهذا ما تمثل بنزوع الشعراء المحدثين، وما عكسته نصوصهم من (نزعة ميتا فيزيقية- بوصفه فعالية لا تعرف الاكتمال، لانها تساؤل مستمر حول ماهية الانسان والوجود، هذه الماهية التي طمست تحت تراكم معطيات حضارة الآلة الذرية، ويثير هذا التساؤل المستمر حدة الوعي النقدي الذي يتطور في مناخ الرفض، ليغدو موقفاً فلسفياً متطرفاً، او يلغي كل المذاهب والنظريات الجاهزة بوصفها ايدولوجيا لغياب الشعر وموت الحداثة)^(٤).

ان عملية التواصل مع الجديد والمبتكر واكتشاف عوالم جديدة لا يتم الا عبر السؤال، وهذا ما دعا ادونيس الى القول (لا يمكن لهذا التواصل ان يكون فعالاً يغني الابداع الشعري العربي الا اذ كان كلحظة خاصة من الممارسة الابداعية انقطاعاً عن كلام الشعراء الذين سبقوه، ذلك ان هذا الانقطاع هو الذي يحول فن ان يصبح الشعر تقليدياً)^(٥)، وهو انقطاع لا ينفصم في ابنيته الثقافية عن التراث، ولكنه يسعى الى تفجير اللغة واكسابها علاقات جديدة تصنع الذهول واللذة معاً فـ (الشاعر الذي يمثل عصره دون اضافة شاعر تاريخي لعصره يتحول لاحقاً الى جزء من تراث المرحلة، وقطعة من اثاث جيلة، [ففي] التجريب يختلف " التوالد " عن " الولادة "، فالتوالد هو استمرار القديم في الجديد بما يغذيه ويدفعه الى امام. والولادة هي خلق جديدة بصيغة من صيغ القطع التاريخي لقيام وقيمومة القديم)^(٦).

(١) المصدر نفسه ، ٧٣ .

(٢) شعرنا العربي المعاصر والزمن المضاد ، عبد السلام المسدي ، افق الشعر ، مج ١٦ ، ١٤ ، ١٩٩٠ ، ١٠ .

(٣) المصدر نفسه ، ١٠ .

(٤) الشعر ، الغموض ، الحداثة ، دراسة في المفهوم ، ابراهيم رماني ، مجلة فصول مج ٧ ، ٤-٣ ، ٨٧ .

(٥) سياسة الشعر ، ادونيس ، ١٦ .

(٦) الأسس النفسية في التجريب الشعري ، ريكان ابراهيم ، الاقلام ع ١٢-١١ ، ١٩٨٩ ، ٤٥ .

ومن التتبع لمسيرة بلند الحيدري الشعرية، فقد راينا تواجهاً واضحاً بين التحولات الفنية والتحولات الفكرية والاجتماعية، فالتغيير كظاهرة مهيمنة في الشعر العراقي الحديث لم يقتصر على الصعيد الفني، بل ان هاجس التغيير قد امتد الى كل نواحي الحياة، وهذا ما دعا محي الدين اسماعيل الى عدّ (السياب ونازك واملالهم من رواد هذه الانطلاقة [إذ] بدأوا تمردهم الواعي المسؤول على الاشكال والمضامين الشعرية التراثية التي راوا فيها تخلفاً وعجزاً عن استيعاب الطاقة البلاستيكية في اللغة العربية، وراوا في ت- س- اليوت واملاله اصدق امثلة يمكن ان تحتذى بالقياس الى الشعر العربي الحديث) (١)، ويبدو ان هذه التحولات منبثقة من عملية الحراك الثقافي، والانفتاح على الادب الغربي بفضل عملية الترجمة لدواوين الشعراء الغربيين، وهذا ما اكده الدكتور عبد الحسين عواد بقوله (ان تأثيرات الاصول التطبيقية الاوربية الحديثة في اعمال الشعراء العرب، ومن امثالهم " السياب " و " الملائكة " و " البياتي " و " الحيدري " من العراق و " يوسف الخال " و " خليل حاوي " و " ادونيس " من سوريا ولبنان و " فدوى طوقان " ورعيها من فلسطين وصالح عبد الصبور وجيله في مصر، تكاد ان تكون واضحة في اعمال هؤلاء الشعراء الرواد العرب للشعر العربي الحديث، والذي يكشف عن قرب، مما توحيه قيم " لوركا " وناظم حكمت واليوت واملالهم) (٢).

ولقد تضافرت عدة اسباب في نضج المشروع الجديد في الشعر العربي بعد الحرب العالمية الثانية اسهمت في رفق العقل الثقافي العربي برؤية جديدة وعلاقات متفجرة داخل اللغة الشعرية تمخض عنها بروز وجه جديد للشعر العربي يحمل بصمات ورؤى مغايرة للموروث الشعري العربي فقد (بلغ الشعر العربي، نقطة الحرج التاريخي، بعد الحرب العالمية الثانية، فلم يعد قادراً باشكاله ومضامينه التقليدية، على تحقيق الاستجابات المستحدثة للحياة وتأمين تلك المضامين التي يستطيع ان يواجه بها الواقع الموضوعي، وان يستوعب الابعاد النفسية المتراحبة للانسان العربي، الذي لم يعد يشرئب الى افاق الحياة الجديدة وحسب، وانما بدأ يجعل من تطلعه المشرئب هذا قوة حافزة تدفع نحو هاتيك الافاق) (٣).

(١) من ملامح العصر ٥٢ .

(٢) الاصول النظرية لنقد الشعر التطبيقي المقارن ، ١٦٨ .

(٣) من ملامح العصر ، ٤٥ .

فالسؤال هو رغبة الكشف عن رؤى جديدة في عالم الشعر، عن لغة جديدة تتأبى الجاهز من اساليب القول، والانفتاح على بلاغات الشعر الجديدة، الذي يبنى فرادته بمغايرته لبلاغات الماضي واطره التقليدية، فهو جدل بين الآن والآتي، يعمل على تكريس الوعي الجمالي بتوظيفه لفاعلية الابداع وتفجير طاقاته بتعديه الماضي واستشرائه للمستقبل واكتناه اشياءه، ومن هذا المنطلق يصبح الشعر رؤيا وفاعلية كتابية منبثقة من ذات متحررة من سطوة الزمن، وقادرة على ابتكار واقع مغاير لا اتباع فيه للواقع الكائن، ويتجسد السؤال في البحث عن اجابة جديدة باثارة الشاعر لقلقه، اذ نراه واثقا بقدرته على ادراكه للمتغير وكشفه لرؤى جديدة، وهذا ما احتضنه نصه الشعري المجسد لهاجس التجاوز والتغيير يقول الحيدري معلناً سؤاله النوعي:

نحن من نحن...

السنا بشراً...؟

عمرنا من خفقة الطين الحقيق

امنا حواء اثم صارخ

امسها ما زال ماخور الشرور

رقصة الافعى التي غنت بها

لم تزل

تصرخ في كل الصدور

لم تزل درباً لمأساة الوري

وصدى سخرية الحزن المرير

فدعى الظن الذي قدسته

نصباً

في معبد الوهم الغرير (١)

فالشاعر يؤسس سؤاله من تمثله لعبثية الحياة، اذ حفلت نصوصه الشعرية، بهذا الهاجس الوجودي، والمجسد للحرية السالبة، كونها فكرة مركزية في النظام المعرفي للفلسفة الوجودية، فهي صارخة بالتمرد، ومدافعة عن تطلعات الانسان، وبلند من اكثر الشعراء تمسكاً بهذه الفكرة، فكرة الشعور بالعبثية، مستحضراً قصة الخليفة، فهو يعلن عن سؤاله المتجاوز لطبيعة المواضيع والمفاهيم، والمنفلت من منظومته العقدية

(١) ديوان بلند الحيدري، ١٧٥ - ١٧٦ .

* يعتبر الحيدري من أكثر الشعراء الرواد الحاحاً على فلسفة العبث واللاجدوى، أو تجريده للحياة، منطلقاً من مرجعية ميثولوجية في توظيفه لقصة الخلق وبداية التكوين، مشيراً إلى قصة خروج ادم وزوجته من الجنة وما حملته حواء من اثم، اصبح سمة الكائن البشري عبر العصور .

ليصدم المتلقي وعبر الية السؤال عن تغييره مع الآخر، الآخرين، الذين يكرسون منطقاً ترميمياً بتبنيهم للرؤى التقليدية، فالشاعر بأرتياده لفضاء المغامرة يكون قد كسر افق الاجابات المسبقة ذات المرجعية العقدية، التي تمثل تضاداً حقيقياً مع السؤال الاستهلاكي (فالشعر لدى بلند يشكل عنصر مكاشفة ومواجهة مع النفس ومع الواقع ومع العصر بكل ما يحمل من حذر وايحاء والشعر لديه حاجة الى تحقيق الكيان الانساني في مواجهة كل ضروب الانسلاخ) (١)، ويظهر الاثر الكبير لهذه الفاعلية في استحضاره لمفاهيم ميتافيزيقية يعمل على خلخلة كينونتها الثابتة في الذهن الجمعي، بتقديمه صورة معكوسة، تنفصل عن مرجعيتها الاصلية ف (النص الحديث يجب ان يفك لغز العالم ويثقب طلاسمة، ومتى ما انثنى عن هذه المهمة، افتقد حدائته وارتد الى مواقع التقليدية، التي تتواطأ مع غموض العالم وتهادنه، فتتحول العلاقة من النموذج الاصطدامي الفاتح، الى النموذج التكميلي المتألف) (٢). ويتجلى هذا الملمح في نصه الشعري " صورة " اذ يقول:

في النار

في المنعك الكبير

من قسوة الروح، من الضمير

اذ يصرخ الانسان:

ما مصيري

غير الهوى المسعور في جذوري

غير الهوى النابض في عروقي

يسير بي كالعبد الطليق

اعمى بلا حلم

بلا طريق (٣)

فالسؤال صراع بين المستقر في الذاكرة الماضوية، والتحول المتصل من الاجابات الجاهزة والخروج على اطر الماضي، لاجترار اجابات غير مألوفة، تخرج الانسان من حالة

(١) ويكون التجاوز ، ٢٩١ .

(٢) المتخيل الشعري ، اساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث ، د. محمد صابر عبيد ، ١٣ .

(٣) ديوان الحيدري ، ٢٨٤ .

الاستلاب ازاء اسئلة الكون عبر تدجينها برؤاه الفكرية فالشعر (لدى بلند لم يكن فقط " وسيلة للمعرفة والكشف " ولم تعد التحولات التي غمرت ذلك الزمن الا لتؤثر على الشاعر العراقي بحيث تتحول لديه " الجماليات الى اخلاقيات الى وسيلة للتغني بالحياة ولتجاوز الانسان في حدود موقفه البائس الى امداد الواقع الاكثر اشراقاً ونبلاً وروعة) (١)، فالنص يبدأ بسؤال الشاعر الاستهلاكي والمتسم بالتوتر الذي يشحن النص بطقسية عبثية، حيث ينبثق هذا الهاجس، هاجس انسان الطين، لذا جاء سؤاله مستتباً ايضاً متسماً بطبيعة قلقه وهذا ناتج من (شعور الذات بان شيئاً يحدها في وجودها العيني، فهي تريد ان تحقق امكانياتها في العالم الذي قذفت فيه، لان الاتجاه الاصلي فيها هو تحقيق الامكانيات قدر المستطاع، وتحقيق الامكانيات يصطدم بالآخر، لانه يجري داخل الذات وحدها، ولكنه يجري في الآخر، وان كان ذلك وسيلة لاثراء الذات بافعال جديدة، اي تحقيق بعض امكانياتها باستمرار) (٢)، فالشاعر في وضعه هذا يجنح جنوحاً فكرياً، عبر تمرده على كل المفاهيم القائمة، وابتنائه لمفاهيم جديدة تشكل بديلاً لسؤاله، عبر تحطيمه الكامل لهذه المجسّدات.

يصيح بالانسان

ما الانسان

ما الروح

ما الاله

ما الايمان

بوارق ليست لها الوان

ستتطفي

وتخلد النيران (٣)

وربما اسهمت الظروف السياسية والثقافية بعد الحرب العالمية الثانية، ونتيجة بزوغ الفلسفة الوجودية التي توجهت بعنايتها نحو الانسان وتكريس فرديته والتي افردت لاحقاً فلسفة العبث على يد البير كامو ويوجين يونسكو في ترسيخ الروح العبثية لدى الإنسان الشرقي

(١) ويكون التجاوز ، ٢٩ .

(٢) الفلسفة الوجودية عند نيقولا برو يانيف ، الدكتور نبيل رشاد سعيد ، ١٥٩ .

(٣) ديوان بلند الحيدري ، ٢٨٣ .

كنتيجة من نتائج فقدان الهوية (ومهما تغيرت استجابات الانسان لهذه العيشية، لهذا الالغاء للمعنى، فانها تظل عمقا ذات بنية واحدة، انها محاولة لتجاوز العيشية او الاعتراف بها وتقبلها، او ايصال ادراكها الى ذروة من التوتر والحدة والنصاعة ثم مواجهتها في هذه اللحظة الخارقة دون مواهمة للذات او نحوية لنهائية الموت وحتمية الاندثار (١)، فالشاعر يفتح على تعددية الاسئلة، فلم تقتصر على مظهر احادي من مظاهر الكون، كما ان السؤال يشير الى جملة من الشكوك المتعلقة بماهية الانسان والاله والروح، وهذا تكريس لمبدأ الشك، وتجرد من الفهم القبلي للأجابات الكونية، فالتساؤلات جاءت متجاوزة ومتغايرة ومنفصلة عن النزعة الثابتة في الفهم ومنفتحة ف (صرخة ألم بلند المكبوت في وجه من اوجدها، صرخة العقل المشدودة ازاء ماسي الكون، والموت الذي ينزل دونما سبب معقول) (٢)، وهذا يعني ان السؤال وعي بعدم حدود الرؤية المقترحة، لانه استراتيجية قولية يلجأ اليها الشاعر من اجل تجاوزه حاجز اليقين الاتباعي الى هاجس اليقين الابداعي، والذي يؤمن بلا نهائية الاجابات في عملية الاستشراق لاسئلة الكون واستكناها اياها، ولا يتم ذلك الا بقراءة الوجود واستقباله بدهشة يعتصر فيها الشاعر اناه، وما يحتشد داخلها من هواجس، تؤكد تعددية الخيارات، وحركية الفكر، فسؤال الشاعر ملمح فكري للحداثة ((وهي تتبلور في اتجاه تعريف جديد للانسان عبر تحديد جديد لعلاقته بالكون، انها اعادة نظر شاملة في منظومة المفاهيم والنظام المعرفي او ما يكون صورة العالم في وعي الانسان (٣)، وهذا الوعي لا يتم الا عبر مراحل لصيرورة السؤال، وبحته المضني عن نماذج للوعي تمتلك القها وتوجهها وزحزحتها لاطر الايمان بعالم اخر فيه الجزاء والحساب والجنة والنار(٤).

ان عملية الاغتراب الفكري للشاعر جراء هذه الانعزالية الطاغية، التي ظهرت كملح من ملامح شخصيته القلقة في اكتناه مشاكل الذات والاخر المجتمع، قد أصّلت من اسئلته المستفهمة، والمتجه صوب الاخر، الذي لم يستشعر ما يحيط به، وهذا نتاج طبيعي لطبيعة النسيج الاجتماعي، الذي جعل ذات الشاعر تتخلق ضمن المديات الفكرية والمعرفية والانشداد الى الوجودية كنزعة فكرية محتضنة لسؤال الشاعر المعرفي، والمنبتقة من

(١) في الشعرية، كمال أبو ديب، ١١٢.

(٢) شجر الغاية الحجري، ٣٣٣.

(٣) الملامح الفكرية للحداثة، خالد سعيد، مجلة فصول، مج ٤، ع ٣، ٢٦.

(٤) ينظر خطاب الحداثة، جمال شحيد، ٢٤٧.

شعوره بالاغتراب الكوني فلم تكن الحداثة في الشعر تجديداً فنياً فحسب، بل كانت موقفاً خاصاً من الحياة والوجود، يقتضي تحولاً في الشكل المرتبط ارتباطاً حتمياً بالمضمون، من هنا كان من الطبيعي ان يعتمد الشاعر بناءً فنياً جديداً او شكلاً غير ذلك المرتبط بمواقف مغايرة من الحياة، والذي عبرت به القصيدة القديمة عن ذاتها (١)، وهذا ما يظهره نصه الشعري اذ يقول:-

ستعرفين

الدهر في دمعتي

وسوف ترثين لهذا القطيع

يسير

لا يبصر الا خطي

تطوي ربيعاً

ثم تطوي ربيع (٢)

والشاعر في محاولة اختراع اخر يكون رديفاً لاجاعه واغترابه، انما يسعى في حقيقة الامر الى ترميم ذاته اولاً ولو كان بطريقة عبثية فيستعير من الحلم والوهم بعض الصور التي يمكن من خلالها ان يستكين او يهدأ الى اخر متماه معه (فالشعر نزف فكري وجداني لدى الشاعر ينفته الى الوسط من مخيلة تمثل محصلة تشترك في صنعها مؤثرات الرغبة والارادة والحاجة البايولوجية ومركزية الانا) (٣)، ولعل اهم سمات شعر بلند هو اعتماده على خاصية السؤال، ولم يقتصر هذا الاعتماد على المبني، بل تجاوزه الى المعنى في عملية توظيفه كآلية من آليات الحداثة، لان السؤال يمنح خاصية الحراك والتفاعل المرتبط بطبيعة الجدل بين الذات والاخر (وكم ردد الحداثيون في الشعر عبارة الشاعر الفرنسي رينيه شار عن اسطورة الانسان انها الكشف عن عالم يظل ابداً في حاجة الى الكشف، ولا يتم هذا الكشف الا من خلال الحفر في اللغة واكتشاف المناهل الجديدة، والصور الجديدة والعلائق الجديدة بين الانسان والانسان، وبين الانسان والطبيعة، وبينه وبين الاشياء والفنون

(١) بدر شاكر السياب، ريتا عوض، ١٩.

(٢) ديوان بلند الحيدري، ٢٣٥.

(٣) نقد الشعر في المنظور، ١٤٣.

والمعارف والاشارات) (١) ، ويرجع جمال شحيد ظهور هذه الظاهرة عند شعراء الحادثة ويرى انه مسوغ بأمرين:-

- مكون فكري اساسي من مكونات هذا الخطاب الحداثي المبني اصلاً على ايديولوجية علمانية، تنكر الدين، وتسخر من النبوة والوحي وتصادم الشرائع والعقائد.

- هو من " الرواسم " والقوالب النمطية الجاهزة، التي يقلد الحداثيون فيها بعضهم بعضاً، حتى كأن لم يستهزء بالدين ...، الا الحداثي (٢)، ويحتضن نص الشاعر " صدى عذاب " ملمحاً وجودياً متسمّاً بحالة القلق والتوجس، ولعل الحيدري متأثرٌ بنزوع شكسبير الفلسفي المتمحور حول فكرة (ان الانسان قد قذف به وسط هذا العالم، وترك ملقى هناك في حياة قاحلة موحشة تنتهي بالموت) (٣)

لا تطرقي بابي

فان وراء قلبي الف باب

ابداً يرغ صمته

شك

ووهم

واضطراب

وانا ... انا

كالامس في هجس الوجود صدى عذاب

وسؤال وهم

في ضمير الكون ظل بلا جواب (٤)

فتجربة الشاعر المعرفية والمرتبطة بمرجعيتها الوجودية والمتقاطعة مع المنظور السائد، والباحثة عن الحقائق الكبرى، تنبثق من مصهره الفلسفي الذي يعيد قراءته لهذه الاسئلة بشكل يخرجها من قوالبها الجاهزة ومساراتها المعتادة ف (الشعرية ليست موقف قبول واطمئنان بل موقف تغيير وزعزعة وهجس بعالم جديد ، من هنا كان الشعر تجريبياً ثورياً او كما يعبر ادونيس كان الشاعر بطبيعته ثورياً لانه لا يمكن ان يقف الا الى جانب التغيير فحين يصبح الشعر قبولاً تنعدم الفجوة بين الشاعر والواقع باباعاده المتعددة: الاجتماعية

(١) خطاب الحادثة ، ٥١ .

(٢) ينظر المصدر نفسه ، ٢٥٩ .

(٣) من ملامح العصر ، ٩٤ .

(٤) ديوان بلند الحيدري ، ٢٢٩ - ٢٣٠ .

والفكرية والاخلاقية، واللغوية، والثقافية والشعرية، وتنعدم الشعرية (١)، فالنص حاضن لحالة القلق الوجودي، وهاجس الشاعر في سعيه الى اكتناه اغوار الذات وكشفه لها، وهذا ما تعكسه قيمة النص، ولكن برؤيا ميتافيزيقية معبرة عن انويته، التي شكلت بؤرة فاعلة تستقطب الكوني وتجعله متمركزاً حولها، وهذا متأثر من عملية التصدع فـ (تصدع الانا مظهر من مظاهر التصدع في الصورة المعرفية، التي هي انعكاس العالم في الوعي، او هي التمثيل الانساني للعالم وعلاقته وحركته وموقع الانسان منه، وقد ترجمت الى قوانين وبديهيات ومفاهيم واخلاقيات وتعاليم دينية، او طقوس وتقاليد، انها بتعبير اخر، الذاكرة الثقافية، فتصور الانسان لهويته وموقعه من العالم، ومن ثم تصور الفنان لذاته وموقعه من العالم، ومن ثم تصور الفنان للذات المبدعة، لا يقوم منفصلاً عن الذاكرة الثقافية) (٢) .

ساعي البريد

ماذا تريد ...؟

انا عن الدنيا بمنأى بعيد

اخطات ...

لا شك، فما من جديد

تحمله الارض لهذا الطريد

ما كان

ما زال على عهده

يحلم

او يدفن

او يستعيد

ولم تزل للناس اعيادهم

وما تم يربط عيداً بعيد (٣)

فمركزية الانا العقدية المتأصلة في مخيلة العقل الجمعي المحيط بالشاعر، تحد من مشروعية القاء اسئلته، وتهمش من سؤاله المعرفي، كما تحد من التحولات المعرفية، لذا نجده يؤمن بتبنيه لسؤاله وقابليته الواعية على خلق التحولات، والتمرد على الشرائط الموضوعية، من عقدية، واجتماعية، لانها اي هذه المرجعيات تكرر الساكن الماضوي، ولا تساند الحركي

(١) في الشعرية، ٧٠ .

(٢) اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، ١٢ .

(٣) ديوان بلند الحيدري، ٢٧٢ - ٢٧٣ .

المتحرر، فالتمرد كما يرى الشاعر انفتاح على كتابة قصيدة حاضنة لرؤاه، واسئلته الكونية، فهي ليست وليدة رؤى ساذجة، بل هي نتاج تمثلات فكرية ومعرفية وطدت من هذا الهاجس، هاجس التحول والتجاوز في ذاته، فقد وظف الشاعر " أنا " المتكلم لتعمل كبؤرة فاعلة تتمحور حولها اسئلته حيث تنبثق صياغتها الجدلية، المتعالية على الواقع والمنعزلة عن المجتمع، وهذا متأث من شعوره بفرادته المتغايرة عن فرادة الآخرين، وصياغته لاسئلة غير مطروقة، فهو يتماهى ويتوحد بافكاره، ويراها اكثر ملامسة لواقعية الهواجس الانسانية، لانها تسعى الى ابتكارها لرؤى متجاوزة ومتفردة، ويظهر هذا الملمح في نصه " عبودية "، اذ يركز الشاعر اناه حول ثنائية الذات المخلوقة، والآخر الخالق، حيث تتمظهر انا الشاعر كونها " انا " استثنائية في هدمها وبنائها، وفي طهرها ودنسها، ولتصبح ابدية في حالة الهدم والبناء، فالشاعر يحل اناه محل الكوني، لانها " انا " خالقة تخلق ذاتها، وتمنحها الحياة والفناء، كما تمنحها الطهر والدنس، فهاجس التحول، وحركية الخلق تشغل مساحة النص عبر رؤى الشاعر الوجودية، وهذا متأث من نزوعه الفكري (فالحداثة لا تقنع الا بالهدم الشامل، وتدمير كل تراث، ثم البدء من جديد من فوق جثة الانقاض) (١)، ولعل عملية الهدم كمفهوم يبنى عليه الخطاب الحداثي، الذي هو نفس للسنن الثابتة، وهدم لمنظومة اليقينات، وخروج من مداراتها عن طريق التشكيك فيها، هو مما يغيب مجموعة الضوابط التي تعمل كمرجعية اكيده ((فالفكرة عنصر مشترك بين الفلسفة والشعر، والشاعر والفيلسوف كلاهما يبحثان ويلتقيان في بعض منها، الا انهما يختلفان في طريق التعبير عن هذه الافكار، ومثل هذه الرؤيا الفلسفية نراها كثيراً في اشعار الحيدري التي طالما بحث فيها عن سر الوجود، وحاول ان يفلسف الحياة بطريقته رافضاً الرق والعبودية، التي تكبله به تلك المعتقدات وتلك القوانين الجامدة المتوارثة ليفك قيود اسره ويكسر سلاسل الحرمان) (٢). كما في قصيدته " عبودية "

انا الخالق انساني

انا الهادم

والباني

(١) خطاب الحداثة ، ٢٦٢ .

(٢) الصورة الشعرية في شعر بلند الحيدري ، وسن علي عبد الحسين ، رسالة ماجستير ، ٩٠ .

انا ربي وشيطاني ...

اتحسب ايها القيد ...؟ (١)

فالنص يشتمل على تساؤلات خارجة على طبيعة المعايير، كما انه يتقاطع في خطابه مع طبيعة الخطاب المقدس، فمصادره للمقدس، وتأليهه للبشري، الذات يشكل ملمحاً حداثياً بتكريسه لطبيعة الخطاب الشعري المفعول لحيوية هذه الاسئلة، التي تنزع الى تأسيس روى تمتلك حركية الفكر في عملية التعاطي مع اسئلة الكون والوجود (ويبدو تكرار هذا المصطلح في ادبيات الحادثة- للتعبير عن الانسان في ظل الحادثة يعود الى تصور اصيل في الحادثة نفسها، تصور يجعل الانسان في مواجهة العالم " الانا " في مقابل " اللانا " النفس في مواجهة العالم الخارجي) (٢)، وقد ارجع احد الباحثين ذلك لطبيعة المرحلة (التي نفذت فيها رياح التيار الوجودي، ولاسيما المرحلة الستينية، كانت مرحلة مخاض عسير، واضطراب وجودي في الواقع العربي على المستوى الفكري، فكان الصراع وجودياً حاداً، وان الاسباب مهياة لانبات البذور الغربية المعاصرة، ولاسيما تناغم العطش الوجودي، والبحث عن تساؤلات ميتافيزيقية لا حد لها كمشكلة الموت، والحرية، والرفض لاستشراف عالم اغترابهم وانشغالاتهم بالمصير)(٣).

وهذا ينطبق على نصه الشعري " الى اين "

الى اين

ويحك ... لا تسألي

فرجلاي مثلك تستفهمان

اغيب مع الليل في مأملي

واصحو ولا شي غير الزمان

يلف الليالي على مغزلي

خيوطاً رقاقاً بلون الدخان

غداً سوف تنشرها انملي

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٣١٩ - ٣٢٠ .

(٢) الاتجاهات الادبية والنقدية ، دليل القارئ العام ، ١٦٧ .

(٣) الرؤيا والتشكيل في الشعر العراقي ، سلام الاوسي ، اطروحة دكتوراه ، ١٦٠ .

ستاراً يحجب ضعفي المهان (١)

فتجربة الشاعر تجربة مستشرفة لحالة التناهي المحقق، وهذا مدعاة لقلقه ومخاوفه، وإيقاظها لهاجس الفناء المتناهي الذي فعل من هذا الهاجس، وخوفه من اكتناحه لهذا الوجود، فالإنسان في كل زمان ومكان تستثيره هذه التساؤلات المتعلقة بحكمة الوجود ونهاية المصير، إذ شغل هذا الهاجس مخيلة الشعراء، الذين يستمدون اجاباتهم من مرجعياتهم العقديّة ذات المنظور الديني، إلا أن الشاعر جاء متقاطعاً مع هذه الاجابات، فالعبيثية* هي المفصل المركزي الذي تتمحور حول ثيمة نصوصه الشعرية، ويدور سؤال الشاعر المنفلة من مدارات الاجابة المصنعة والجاهزة، فالبؤرة الفاعلة في تصعيده لاسئلته هي شعوره بالانفصال الروحي والمعرفي مع الآخر، مما اصدّت في ذاته هاجساً متفرداً، ونزوعاً الى مشاركة الآخرين في عملية التواصل المعرفي، بتدجينهم لرؤى الشاعر، وقد جاءت نصوصه مكتنزة بأساليب الاستفهام والتعجب التي تمددت على نصوصه الشعرية فـ (الدهوة كما يرى افلاطون، والتعجب كما يرى ارسطو هذان يحملان الانسان على التفلسف، إذ يدفعانه الى المعرفة، من حيث يبينان جهله) (٢)، بهذه الكيفية يؤسس الشاعر لهاجسه الشعري ذي البعد الفلسفي، ليعيد انتاج اسئلته، لتصبح اكثر تغاييراً وفراة، واكثر ترجمة لتحولات الفكر وتوثبات الروح المتمردة على مكونات الواقع ونماذجه المعادة، وهذا ما تجلى في ممارسته الابداعية (وبهذا يتعمق التصور العلائقي، البنيوي للشعرية، ويتسع مداه ليطبق في مجالات رحبة تتبلور فيها علاقة الانسان بذاته، وبالاخر، بالوجود وبما يختفي وراء الوجود، كما يتبلور فيها طرح الانسان المستمر للأسئلة الجذرية والعميقة التي تشحنه بالقلق امام لغزية كينونته في الزمان والمكان) (٣).

من هنا فإن سؤال الشاعر المعرفي يشكل عندي سؤالاً لا بمفهوم التماثل مع اطر الماضي، بل انه يشكل بؤرة وجودية على مستوى الرؤيا والاستبصار، لان السؤال التقليدي يفترض اجابة حاضرة ومكررة، حاضرة في العقل، لانه نتاج للذاكرة الثقافية، التي تسعى

(١) ديوان بلند الحيدري، ٣٤٢ - ٣٤٣.

* ولعل هذا متأثراً من تأثيره بالتيار الوجودي في نزعه العبيثية، وربما تمثلت له فكرة العبيث، التي اعتنقها المفكر الفرنسي "مالرو" إذ يذهب الى ان معناه الانسان وقلقه يتمثلان في حقل الجبرية الكونية، ينظر الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر، اطروحة دكتوراه، ١٦٩.

(٢) الفلسفة والانسان، حسام اللوسي، ٢٢.

(٣) في الشعرية، ١١٦.

الى تكريس انساقها وهيمنتها كسلطة متعالية على بقية انماط التفكير، وهذا ما كان مدعاة لان يستدعي الشاعر سؤاله، ليقدم يقيناً فكرياً بنسق مغاير، يقوم على مبدأ الخروج على المؤلف في شبكة المفاهيم، والانفلات من فلكها، وهو ما شكل هذا الهاجس في ذاته الباحثة عن المختلف واللامتماثل من القيم المعرفية، ولا يتم ذلك الا بالشعر فـ (الشعر فلسفة من حيث انه محاولة اكتشاف او معرفة الجانب الاخر من العالم او الوجه من الاشياء، الى جانب الميتافيزيقي- كما تعبر فلسفياً عن شعر عظيم لا يمكن، من هذه الزاوية، وبهذا المعنى الا ان يكون ميتافيزيقياً) (١)، ويظهر بلند عبثية من الحياة بقوله:-

وركض خلف رؤاه ... لكن

ما اضعت سوى رؤاه

وبحثت في عينه لم تلقي

سواه

هو نفسه

ما زال يسخر من هواك

ومن هواه

ويظل يسخر ... ما الحياة

هو نفسه

ما زالت الدنيا تراه

ولا تراه

يمشي كما شاعت خطاه

فلا تحس به خطاه (٢)

وكما وجد هيجل ان الفلسفة هي في التعبير عن افق الانسان الحضاري، وجد بلند، ان الشعر كي يؤدي فاعليته وحراكه المثمر في ظل الحضارة، لابد ان يستجمع مكوناته وشروطه كفن انساني، يمثل اعلى مستويات الحرية المعرفية المفتش عنها من قبل الشاعر (الفلسفة هنا

(١) زمن الشعر، ٢٧٩ - ٢٨٠ .

(٢) ديوان بلند الحيدري، ٣٣٩ - ٣٤٠ .

شعر- انها كما يقول نيتشة " امتداد الغريزة الاسطورية " ^(١)، وهذا ما نلمحه في قصيدته اذ يقول:

انت يا من تحلمين الان

ماذا تحلمين

وغداً اذ تدركين الفجر

ماذا تدركين ...؟

كنت حلماً مر والليل بلا معنى كأيام سجين

وتلاشيت مع الدرب

مع الغابة

والموت الذي لا تفهمين ^(٢)

فالنص مكتز بنزعة الشاعر المستفهمة وقلقه الذي جعله متمرداً على فلسفة الابداع، وثورته على منطقها العبثي، فالاسئلة الموظفة، والمعبرة عن رؤى الشاعر المتغايرة، هي سعي لخلخلة المعاني* والمفاهيم القارة والكامنة في طبيعة الذاكرة الثقافية وجهازها المفاهيمي، من سنن عقدية وتراثية، لذا جاء سؤاله، مستفزاً، وصادماً، ومفصلاً، عن توجهات الذات الشعرية ومكرسة لانفصاله المعرفي ونزعته اللا منتمية، كنزوع فكري حامل لكلارزما الفكر، والهاجس الوجودي للشاعر، وهذا يدل على ان (خلاف بلند مع الاخرين، ذلك خلاف القائم على الحب والشعور بالمسؤولية، هي الانغلاق على ذاته المأزومة والانسحاب من مجتمعه الراكد، ووعيه الفاجع بعمق الفروق بينه وبين المجتمع) ^(٣).

اما في قصيدته " خداع " فأن التمرد والتهيه مظهران من مظاهر السؤال، ونزوع الى البحث، وتوق الى الكشف عن الوجه الاخر للحقيقة، باعلانه لسؤاله النوعي اذ يقول:

^(١) زمن الشعر ، ٢٧٩ .

^(٢) ديوان بلند الحيدري ، ٣١٥ .

* وهذا ما دعا السيدة سلمى الخضراء الى القول ان بلند خير من مثل شعراء الرفض دون ان يقترح بديلاً او حلاً ، ينظر شجر الغابة الحجري ، ١٣٨ .

^(٣) مرايا على الطريق ، عبد الجبار عباس ، ٦٦ .

ومن خلال
عطش الرمال الى المياه
كانت تلوح لنا الحياة
اطياف أل
فنظل نغرق بالضلال
والدرب
يبدو كما نراه
عطشى مميت
والدرب يبدو كما نراه
تعبى مقيت
والدرب يبدو كما نراه
ماذا وراه ...؟
هذا التلفت للحياة ... ماذا
وراه ...؟ (١)

حيث يمارس النص الشعري وفي مهمته الاصلية (تحقيق توازن نسبي بين تناقضات العالم، واعادة صياغتها من جديد، وهو يؤدي في مهمته هذه بالضرورة الى فتح مسالك متعددة، لادراك فلسفة العالم، نحو ايجاد مسوغ ضروري لوجوده وامكانية استمراره، في محاولة لخلق حالة جدوى من دائرة العبث، التي تحدد موقف الفرد بازاء العالم في علاقتهما الوجودية)(٢) فالاغتراب الفكري، اصبح محركاً حيويّاً في عملية الخلق سواء كان خلقاً فنياً او معرفياً، لان المبدع يحس ان اسئلته تسعى الى ابتكارها لاجابات جديدة وغير معهودة، اجابات متمردة على معايير الوسط، الذي تبني عليه منظومة القيم (فالخلق المستمر، او ديمومة المصير الكوني بالنسبة للانسان، هو الذي يشده الى المثل الاعلى في هذا العالم، عالم الحتمية والضرورة، وفي هذا العالم ينبغي ان يتفاعل الانسان في انتصار حياته، وتكليلها بغار الحرية والانتصار)(٣).

فالشاعر يطلق تساؤلاته المتلاحقة والمستبطنه لقلقه، وسعيه الى استشراف جديد لهذه التساؤلات، والتي تتم عن رغبة في التجاوز، الا ان عملية الكشف والاكتشاف عن اسرار

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٣٢٨ - ٣٢٩ .

(٢) المتخيل الشعري ، ١٣ .

(٣) من ملامح العصر ، ١٢٦ .

الوجود ومحاولته فك شفراتها لمثمر الا قلقاً مضافاً (ويبدو واضحاً في شعر بلند احساسه بعبثية الحياة، وافتقاده الايمان بعالم اخر فيه الجزاء والحساب والجنة والنار)^(١).

وبعد قراءة العينات النصية في ديوان الشاعر، والتي اتخذت نماذج اجرائية في استنطاق نصوصه يمكن التوصل الى النتائج الاتية:

- ان الشاعر الحيدري، هو شاعر حدائي استثمر في نصوصه الشعرية، الية السؤال من اجل ابتناؤه معايير جديدة، واجترأه اجابات مغايرة تنأى عن الاجابات التقليدية، وقد تجلى هذا الهاجس في خطابه الشعري.

- ان السؤال المعرفي يظهر بشكل جلي، كونه متواشجاً مع التحولات الفكرية وخاصة بعد الانفتاح على الفلسفة الوجودية، والتي كان من فلاسفتها، نيتشه، وسارتر، والبير كامو ويوجين يونسكو.

- ان السؤال بصيرورته المتشكلة، قد ابتني على مفاهيم التمرد والتقاطع بتكريسه لمفاهيم قد غيبت لمفاهيم سابقة، عبر محاولة الشاعر توليده اجابات جديدة، او احداث هزة، داخل الذاكرة الثقافية، بخلخلته لاوضاعها، والخروج على نسقها الثقافي.

(١) خطاب الحداثة، ٢٤٧.

المبحث الثاني: التجريب

يعد التجريب الترجمة الحقيقية لتجسيد كتابة شعرية تمتلك فرادتها وتغايرها مع الآخر القبلي، لان النص المتجاوز فعلٌ خلاقٌ دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه، لا يخضع ولا سيسسلم ولا يقيم، توق الى اللانهائي واللا محدود، يعشق فوضاه وينجذب لشهوتها (١)، ولا يتم ذلك التجريب الا بتحويل هذا الهاجس من طموح نظري الى فعل تطبيقي يمتلك فاعليته على صعيد الواقع الابداعي، وهذا هو التجريب فـ (في سياق التجاوز والرفض، من اجل التجديد في الغالب، تأتي فكرة " التجريب " وهي في احد وجوها انعكاس او رد فعل لما حصل في المجتمع العربي من تحولات وتغيرات اجتماعية وسياسية وفكرية، كما هي تطبيق لنظريات او هواجس الثورة على القديم بتجاوزه ورفضه احياناً. وعلى هذا يكون التجريب في احد مستوياته، متزامناً مع الثورة على القديم والمالوف في الشعر العربي، حتى كانها من ذوي العلاقات الجدلية المتفاعلة باغتذاء احدهما من الآخر واستفادته منه) (٢)، ولعل التجريب لم يكن شرطاً كافياً للفن ولكنه غالباً ما عد حالة ضرورية من قبل المحدثين من امثال " باوند " حيث يقول " ان الرغبة في التجريب غير كافية، ولكن عدم الرغبة فيه هي الموت بعينه) (٣) ، فالتجريب يمنح المبدع قدراً من الحراك النوعي في خرقه للعادي واليومي (من مالوف القيم والاشكال الجمالية المضمونية او اللغوية) (٤).

ان فاعلية التجريب لا تتحقق الا عبر النمو (ولا معنى للنمو خارج التحول، اي نفي كل نمطية قبلية او نموذج مسبق) (٥)، وهذا ما حقق عبره الكتاب التجريبيين نوعاً ادبياً، عروا من خلاله طبيعة (التقاليد الجامدة للغة عن طريق افراغها خارج قوالبها واعادة تجميعها في تراكيب جديدة ، ولاغراض جديدة ...، ولم تكن التجديدات التي اتوا بها مجرد مجازفات اسلوبية، بل انها تيارات غيرت الوعي بتغيير الاسس النحوية التركيبية والمعجمية والمقدمات المجسدة لها) (٦)، وهذا يستدعي من المبدع الحاضن لهاجس التجريب والمغامرة الابداعية ان يكون متسلحاً بنزوع رؤيوي متعالي على الواقع، لان للغة الشعرية اهمية كبيرة

(١) حداثه السؤال ، محمد بنيس ، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة ، ١٨ .

(٢) الابهام في شعر الحداثة ، ١٤٠ .

(٣) اللغة في الادب الحديث ، الحداثة والتجريب ، جاكوب كورك ، ١٧ .

(٤) النقطة والدائرة ، طراد الكبسي ، ٨٣ - ٨٤ .

(٥) حداثه السؤال ، ١٨ .

(٦) التجريب في القصة العراقية القصيرة ، حقبة الستينات ، حسين عيال عبد علي ، ١٩ .

وحضورية فاعلة كونها مكوناً مهماً من مكونات الثورة الشعرية، أو هي الوسيط التعبيري بين الباث والمتلقي (اذ ليست اللغة إلا التجسيد الحسي لرؤية الشاعر الكونية والتعبير عن عالمه الخاص) (١).

وعند الحديث عن التجريب يجب التفريق بين التجريب المتبنى من الشعرية الحديثة والتجريب الباطني التنقيحي أو الوجودي المصطنع، والمرتبطة بتجربة باطنية فـ (المقصود " بالتجريب " التجريب الذي هو نقطة البدء في رحلة الابداع نفسه، أي ان يكون التجريب عملية ادائية غير مشروطة بشكل مباشر بالتجربة الباطنية) (٢)، كما يرى محمود أمين العالم ويعرف التجريب الحداثي بأنه (فعل غائي اجرائي يستهدف التعامل الحر مع مفردات اللغة وانتاج ابنية ابداعية مغايرة أو ضدية للابنية السائدة الدالة والمستقرة والقطيعة معها) (٣)، ويرى والكلام للعالم (ان وراء هذا التجريب الحداثي منهجية السنية تغلب الدال على المدلول، في تجديد الابداع الشعري، وتجعل الاولوية له، بل تقول احياناً على لسان بعض النقاد باحاديته المطلقة، ويتبعهم في هذا الشعراء الحداثيون، فالشغل في الدال اللغوي أو بتعبير آخر في التشكيل الخارجي اساساً، هو منطلق الابداع الحداثي وما بعد الحداثي، تجنباً للمعاني والمضامين والايولوجيات والاسقاطات الذاتية) (٤)، ويؤكد رينا بوجيوي (بان باستطاعة التجريب الوصول الى انجازات ثابتة، ولكنه يقلل من قيمها، محذراً من ان بدعة الوسائل التقنية قد تنتهي الى العقم- وغالباً ما تكون ذات صلة باغراض فنية، ويؤكد ان التجربة ما هي الا تمهيد للخلق، وليس معادلاً، وان العمل المنجز، اذ كتب له النجاح استوعب التجارب التي دخلته) (٥).

ويرى ادونيس في تعريفه للتجريبية بانها (عمل مستمر لتجاوز ما استقر وجمد، وهي تجسيد لارادة التغيير، رمز للايمان بالانسان وقدرته غير المحددة على صنع المستقبل، لا وفقاً لحاجاته فحسب، بل وفقاً لرغباته ايضاً) (٦)، وهذا يستدعي تسليح المبدع برؤيا جديدة

(١) جماليات النص الادبي، د. مسلم حسب حسين، ٨١.

(٢) الشعر المعاصر بين التجربة والتجريب، محمود أمين العالم، مجلة فصول، مج ١٦ - ع ١، ١٩٩٧، ٢٧٣.

(٣) المصدر نفسه، ٢٧٣.

(٤) المصدر نفسه، ٢٧٣.

(٥) اللغة في الادب الحديث، الحداثة والتجريب، ١٧.

(٦) زمن الشعر، ٤٨. وينظر اطياف الوجه الواحد، نعيم اليافي، ٣٤٤ - ٣٤٥. وينظر ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ٢٠٨.

لان (الرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، تغيير في نظام الاشياء، وفي نظام النظر اليها، هكذا يبدو الشعر الجديد، اول ما يبدو تمرداً على الاشكال والطرق الشعرية القديمة، فهو تجاوز وتخط يسايران تخطي عصرنا الحاضر وتجاوز العصور الماضية) (١). وعند النظر في الحركة الشعرية الحديثة منذ مطلع القرن العشرين، فاننا نلمح بوضوح محاولات كثيرة كانت نتاج الاحتكاك مع الادب الغربي بفعل عامل الثقافة، وهذا ما جعل المتلقي، الشاعر يجد في مثل هذه التجارب ضالته في كسره لمجموعة الانساق الذوقية، وخلخلته لمنظومتها السلفية (فلا تحرر خارج رؤية مغايرة للاشياء والانسان، حساسية مغايرة، فمن ياخذ على المبدع الخروج على قالب الرؤية والحساسية يمارس قمعاً ممنهجاً لتحرره ومتعته) (٢).

ان سعي المبدع الى التجريب، هو سعي الى اكساب عمله الادبي قيمةً نثرية، بما تضيف عليه من خاصية التنوع التي تبعده عن الاستسلام لسلطة النموذج المتعارف، والخروج من دائرة الاجترار، الى دائرة الخلق، ولا يتم ذلك الا بالمغايرة، التي تمنح العمل الادبي جدته المفعلة لحيويته ودوامه، وقد حاول (الشعراء الستينيون، تحت مظلة الحداثة، ان يلجوا عوالم ارحب على مستوى لتجريب والمغامرة الاسلوبية، منطلقين من حقيقة كون الشاعر مطالباً دوماً بالبحث عن اشكال جديدة تليق بما يتجدد في اعماق القصيدة من طروحات، وان الكثير من ادوات هذه القصيدة قد استهلك واستنفذ الكثير من طاقتها حتى بدت بعد تواتر الاستعمال كأنها تكرر نوعاً جديداً من المحافظة، والتقليدية وانها غير جديرة بخلق شكل المستقبل) (٣)، وهذا ما جعلهم يركزون على فك القصيدة من اسر القافية الموحدة، وعدد التفعيلات لان (التشبث بالوزنية والقافية العربيتين يعني عند ادونيس ميكانيكياً تعبير عن قابلية او نمطية الفكر المهيمن) (٤)، وهذا ما يبرر نسفهم للبنية الهندسية السيمترية للشطرين واعتماد التفعيلة ذات الشطر الواحد، كأساس للموسيقى الشعرية، فرغبة الشاعر الحداثي في تدجينه لنصه بسمات تجريبية تعمل على شحن النص الشعري بفاعلية الحراك والتنوع، وتناى عن الاستسلام لمجموعة السنن المكونة للقالب المتعارف، وهو ما يسعى اليه الحداثي، وقد تم

(١) المصدر نفسه ، ١٥١ .

(٢) حادثة السؤال ، ٢١ .

(٣) اشكالية التلقي في جدل الحداثة الشعرية ، د. ستار عبد الله ، مجلة الاقلام ، ع٣ ، ٢٠٠٦ ، ١٩ .

(٤) ادونيس في التفوهات النقدية ، د. مالك المطليبي ، الاقلام ، ع٦ ، ١٩٩٠ ، ٢٣ .

ذلك من خلال منحهم النص الادبي تغايره الدال على اكتماله ونضجه، والذي يؤسس على رؤية واضحة وواعية تطرح المستهلك من اساليبها، لتبتكر انموذجها الفني عبر جدلية تتبنى مقولة مغادرة القديم وقد (وعى بلند ان الفكر والفلسفة هما غذاء الشعر الحقيقي، لذا كان نفي الاشياء، نفي حتى الحزن " لا التشاؤم " هو انتفاض على واقع الركام الاسود المثلث به كاهل انساننا المعاصر انذاك فالنفي والتمرد حتى على القافية وعمود الشعر والموسيقى الرتيبة هما " شكل " للنفي والتمرد على اوضاع المجتمع وموروثاته الجامدة لدى الشاعر^(١)، ولعل الظاهرة الاكثر حضوراً على مستوى التجريب الايقاعي، والتي هي من انجازات الشاعر الحيدري والمتعلقة بالايقاع الصوتي، والتي اشتملت عليها نصوصه الشعرية اذ اكسبت النص خاصية تجريبية متمثلة بالتلوين الصوتي، فقد جاء نصه مكتنزاً بهذه الظاهرة ومحتشداً بها.

ويظهر ذلك في قصيدته اذ يقول:

هل تذكرين

كان النهار يموت في الافق الحزين

وكما تعود من سنين

كان انتظار

وأتى القطار

وتصافحت ايد كثار

ايد كثار

إلا ... يدي

هل تذكرين ... إلا ... يدي

كانت مهياة لاجمل موعد

لكن عبرت

عبرت لم تتلفتي

لم تنشدي سري الدفين

وضحكت مثل الآخرين

اما انا

فلقد خجلت

خجلت من حبي المهين (٢)

^(١) ويكون التجاوز ، ٢٩٠ .

^(٢) ديوان بلند الحيدري ، ٣١٦ - ٣١٧ .

فالنص حاضن لشحنة تقفوية متنوعة شكلت طقساً من طقوس النص، كما منحت النص الشعري تلويحاً صوتياً (فالقصيد الحديثة لا تجعل القافية هدفاً في حد ذاتها، إنما تنمو نمو طبيعياً حال اقتضاء الضرورة لوجودها، إذ طالما إن بالامكان الاستغناء عنها إذا سمحت التجربة الشعرية بذلك، فإن هذه الحرية فكت الكثير من قيود الاضطرار - الى القافية، مما وفر للقصيد هامشاً كبيراً من حرية الاختيار - حسب ضرورات التجربة - بين استخدام القافية بأنماطها المتعددة المستحدثة وعدم استخدامها، وهذا كله إنما يحصل لصالح المستوى الدلالي الذي يتنفس العمق في مجال حيوي لهذا العمل الشعري) (١) ، وهذا ما تبدى في نص الشاعر إذ منحت القافية الساكنة " المقيدة "قيمة دلالية، متأتية من كشفها بعداً سيكلوجياً يفصح عن انين مكتوم، متولد من حرفي " الباء والنون " حيث اضفت تناغماً ايقاعياً في عملية استشراف الشاعر للآخر، الحبيب، فالتوقف في نهاية الكلام بهذه القافية الساكنة هو استشراف لاجابات مبتورة، وكأن الشاعر بتوظيفه للقافية الساكنة يبذر الفراغ والبياض، لذا جاء هذا التوظيف ليدل على ملمح ايقاعي ودلالي، كما سعى الشاعر الى خلقه لنماذج صوتية متميزة، وذلك بتكوين علاقات صوتية بين قافية السطر وحشوه، ولان القافية ضوء احمر، وعلان للتوقف، فإن الوقفة القصيرة ستصبح مفعمة بجرس اخر ما نطق به، لذا جاءت القافية لاحداث اجواء متغيرة (فالصفة الاختتمية، التي تتميز بها القافية سواء كانت في البيت ام في الجملة الشعرية او المقطع الشعري، او عموم القصيدة، ولا يمكن لها ان تكتفي بدور الضابط الموسيقي المجرد، والا فان القصيدة تفتقد بذلك جزءاً مهماً من حيويتها وقوة ادائها، إذ لا بد لها ان تشترك اشتراكاً فاعلاً في التشكيل الدلالي لتحتفظ بموقعها وتكتسب رصانة خارج اطار امكانية استبدالها، وبما يمكن ان يقابلها صوتياً، ويحافظ على الاتساق العام للقصيدة) (٢) وقد جاءت القصيدة حاضنة لقوافٍ متنوعة، تمثل في القافية الاولى (الحزين- سنين- الدفين- الآخرين- المهين) والمنتية بنون ساكنة، او القافية الثانية المنتية بالراء (انتظار- القطار- كثار- كثار) والمنتية بالراء الساكنة، ثم تأتي القافية الثالثة (يدي- يدي- نلتقي- موعد) المنتية بالياء المفتوحة، والبال مكسورة، كما نجد هناك قوافي منحت النص طاقة صوتية كبيرة، كما وتحرر النص من وحدة البيت، وانفتح وعبر توظيفه

(١) القصيدة العربية الحديثة ، البنية الدلالية والبنية الايقاعية ، محمد صابر عبيد ، ٨٩ .

(٢) المصدر نفسه ، ٨٦ - ٨٧ .

لهذه الحرية في ربطه الجملة الشعرية بالجملة الموسيقية، وطغيان ما يمكن تسميته بالقوافي المترددة، وقد اثمر هذا الربط والاندماج لهذه القوافي باصوات المد الطويلة، على تكوين ايقاع نغمي حزين، يتمثل مع ما تثيره المشهدية الصورية من مشاعر دفيئة في ذات الشاعر وتجربته العاطفية الجياشة فـ (حركات المد...، من اكثر الاصوات سهولة في النطق في الاذان وطواعية للايحاء، لان ما فيها من سعة وامتداد يتناسب مع حالة الشجن الهادي والعميق التي تسود الابيات) (١)، فهذا التكرار يعمل على خلق ترددات صوتية وصدى ايقاعي يتمثل مع حوارية القصيدة وما تحتضنه من طقسية ايقاعية ادائية تحتشد بادوات الاستفهام، بشكل يتناسب مع البعد الدلالي للنص، كما احتضن النص على كثافة الاصوات المتسمة بطبيعة من الترددات العالية لصوت " الراء " والذي تكرر " ٢٠ مرة " وصوت النون الذي تكرر " ٢٤ " حيث تكرر احدى وعشرين مرة ضميراً متصلاً، وثلاث مرات ضميراً منفصلاً كما وحفل النص ببعض الصيغ اللغوية التي وظفها الشاعر، حيث اكسبت القصيدة قدراً من الحضور الصوتي، واستثمارها كحروف فاعلة كما في الجمل التالية (ايدكثار- ايدكثار- الا ... يدي- هل تذكرين ... الا يدي)، فقد كان لهذه المفردات المتكررة والمتلاحقة، دوراً كبيراً في منح المتلقي متعة متولدة من عملية الاغتراب الناتج من الطبيعة المكررة للقافية، وينهج الشاعر في نصه " الى زنجي من الاباما " المنحى نفسه في تكريس للقيم الصوتية واستثمارها في تشكيل معمارية قصيدته، من اجل توليد ايقاع صوتي ينظم حركتها، ويمنحها انسجاماً موسيقياً يتمثل مع انفعال الشاعر وتجربته الشعورية، فقد استطاع الشعراء المعاصرين معرفة الدور الذي يلعبه الايقاع عبر توظيفه كمجال يمكن استثماره كتقنية مهيئة للتجريب، فقد مزجوا البحور بعضها ببعض في القصيدة الشعرية الواحدة، وراحوا يهتمون بالطاقات الصوتية بشكل كبير اذ (يمثل الصوت اصغر وحدة ايقاعية في المفردة الداخلة في نسيج القصيدة الشعرية، وهو يكتسب في دخوله الشعري قيمة ايقاعية مضافة من خلال الفعاليات التي تنهض بها مجموعة الاصوات المتجانسة والمتنافرة التي تؤلف موجّهات تشتغل نحو قيم مدلولية معنية) (٢).

ويظهر هذا في قوله:

(١) الحداثة الشعرية، الاصول والتجليات، د. محمد فتوح احمد، ٣٥١.

(٢) المتخيل الشعري، ٢٦.

قل ... كلا

وافرش جنحيك لنا ظلا

لنوارى ميتا

لنشيد بيتا

ولنغسل اختا من عار اسود

ولنعرف من انت

يا ربا اسود

قل ... كلا

وافرش جنحيك لنا ظلا

ومصلى

فعلى الدرب الوف قتلى

ما زالت تسال عن شمعة

عن دمعة

عن رب اسود

مهجور في صمت لا يعبد

يا ربي

يا ذنبي المتاوه في ركعة

قل ... كلا ... (١)

فالزخم التقفوي المتمدد على مساحة النص، والمتمظهر على هيئة قوافٍ متنوعة، منها ما شكل نسبة مهيمنة من مجمل قوافي النص والمنتوية بالالف المقصورة، والالف الممدودة كما في " كلا " ظلا " تتلى " كلا " ثم قافية التاء المفتوحة " ميتا- بيتا " كما نجد قافية الهاء " شمعة " دمعة " ركعة "، وانتهاء بالقافية الرابعة والمنتوية بالdal الساكنة المفتوح ما قبلها، حيث عملت هذه القوافي على انتاج ايقاعية صوتية منحت القصيدة سمات الشكل الايقاعي العام للنص، فهو يفصح عن حالة من التماثل بين ايقاعية النص المتماثل مع تأزم الذات

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٤٧١ - ٤٧٢ .

الشعرية (فموسيقية الشعر تتولد من خلال ذلك التوتر، الذي ينشأ حين نرى نفس الفونيمات الصوتية المتناغمة تحمل اثقالاً بنائية متميزة، وبقدر ما يتعاضد خط الفونيمات المتقاطعة صوتياً مع التنوع الدلالي والقاعدي والانشادي، ثم بقدر ما يتضاعف ما نلاحظه من القطيعة بين التكرار او الوحدة على المستوى الصوتي والتنوع او التمايز على المستويات الاخرى، تتنامى موسيقية النص الشعري بالنسبة للمتلقي) (١)، كما حوى النص ومن خلال بنائه الجملي على مقاطع قصيرة ومكثفة، اذ وظفها الشاعر للايحاء بالنبرة النائرة والمحتشدة بالانفعالات الضاجة، وهذا ما يشير الى مقصدية الباث- الشاعر في اشعاره للاخر المتلقي عن الطبيعة الشعرية لذات الشاعر، والمتشكلة في اغوار نفسه في لحظوية الكتابة الشعرية، كما نجح الشاعر في اختياره للموسيقى الشعرية اللاهثة من بحر المتقارب " فعلن- فعلن"، ف (بقدر ما يكون الانسجام الواجب تحقيقه بين الدلالة والوزن الشعري كبيراً، فانه يتمخض بالضرورة عن التحام جدلي متطور بين فضاء الوزن والفضاء الدلالي في النص الشعري يزيد من اهمية الوزن) (٢)، كما احتضنت المقطوعة الشعرية مهيمناً اخر من المظاهر الموسيقية، وهو ما تمثل بالاحرف المتماثلة، والتي عمل الشاعر على تكرارها في مقاطع قصائده الشعرية، حيث يعمل على خلق تراكم صوتي (يحاول الشاعر فيها ان يغني موسيقى قصيدته من الداخل، فهي لجوء الى تكوين تجمعات صوتية متماثلة او متجانسة، وهذه التجميعات انما هي تكرار لبعض الحروف التي تتوزع في كلمات البيت، او حروف مجيء حروف تجانس احرف اخرى في كلمات تجري وفق نسق خاص، واكثر الشعراء اهتماماً بخلق هذه التجميعات الصوتية شاعران هما بدر شاكر السياب وبلند الحيدري) (٣).

ففي قصيدة " سر" تجد الشاعر يخلق تجمعاً صوتياً يتماثل مع الموضوع المطروح وهذا ما يظهر في نصه الشعري اذ يقول:

ستدوس على صدري

ادري

وفمي لن يفرج عن سري

(١) تحليل النص الشعري، في بنية القصيدة العربية، محمد فتوح احمد، ١٣٨.

(٢) في الشعرية، ١٥٥ - ١٥٦.

(٣) دير الملاك، ٣٣٤.

ياللسر

اقطع جفني

اغمس ابهامك في عيني

ففمي لن يفرج عن سري

ياللسر

والسوط سينبح في لحمي

كالسم

سيوغل في جسمي

ياللسر

وستنبش في لوحة صوتي

في موتي

في صمتي المر

ستصيح: اريد ... اريد

اريد

والسوط يعيد ... (١)

فالمقطوعة حافلة بهيمنة حرف " السين " على بقية الحروف الاخرى، عبر تشكيله تجمعا صوتيا في نسيج الالفاظ الداخلية، فهيمنة هذا الصوت لم يكن حاجة تزيينية، بل يفصح عن قيمة سيميائية شحنت النص بطاقة رمزية معبرة عن السكوت والصمت، وموحية بشكل لا شعوري بعدم التفوه بالسر والاعلان عنه، فهذا التوظيف من قبل الشاعر جاء متطابقا مع الايقاع النفسي، متمثلا بأحاسيس الشاعر، وبين ايقاعية موسيقاه الشعرية (وتفضي هذه القيمة الايقاعية بالضرورة الى قيمة دلالية بسبب ارتباط كثافة الصوت وتجمعه بما يستجيب لمعطيات تتعلق بمستوى التجربة وتطورها داخل النص الشعري) (٢)، وهذا دال على ملمح تجريبي كرسه الشاعر كمهيمن اسلوبي في نصوصه، كما انه يؤشر على تمكن الشاعر من ادواته الشعرية، وتوظيفه لها بشكل مبتكر وجديد، فقد استثمر في هذه المقطوعة حروفا

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٣٥٥ ، ٣٥٦ .

(٢) القصيدة العربية الحديثة ، ١٣٩ .

معينة تفعل بتكرارها وتعمل على إثراء النص إيقاعياً لا سيما حروف " السين، الصاد، الفاء، والياء " حيث وردت هذه الحروف كالآتي:

ورد حرف السين ٢٥ مرة

ورد حرف الصاد ٨ مرات

ورد حرف الفاء ١٤ مرة

ورد حرف الياء ٦ مرات

ومن الواضح ان تكرار هذه الحروف والموضحة بالجدول، قد منحت المقطوعة الشعرية بعداً إيقاعياً (فأي خلل في الموازنة الحرة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، يصاحبه شرخ في شعرية القصيدة، يؤدي ضرورة الى خللة نظمها وقوانينها) (١)، اما في مجموعته " رحلة الحروف الصفر " فنلاحظ في قصيدته " الى زنجي من الأباها " حيث يقول:

لن نسمح

ان نذبح

لن نسمح

ان تربح من جلدي نعلا

قل ... كلا

واصنع من حقدك لي نصلا

... صلا

يتململ في نهدي حبلا

سما ... قبحا

قل ... كلا

لن يصبح موتي قمحا

بل ... ملحا

سينز جراحك ... جرحا ... (٢)

حيث جاءت قافية " الحاء " كقافية مركزية في بنية القصيدة، وشكلت بتكرارها في بنية الالفاظ قيمة دلالية (تسهم في خلق محور صوتي يثير فينا الاحساس بالذبح والحشجة والاختناق) (٣) فاللقافية دور " رئيس " في عملية الربط بين مكونات القصيدة واجزائها، لتصبح نسيجاً مؤسساً على تواشج العناصر المكونة للنص، وهذا يستدعي رابطة دلالية بين المكونات والوحدات التي ترتبط بها - (تنسجم وتتداخل مع العلاقة الإيقاعية المنجزة،

(١) المتخيل الشعري ، ٢٦ .

(٢) ديوان بلند الحيدري ، ٤٧٢ - ٤٧٣ .

(٣) دير الملاك ، ٣٤٣ .

لتحقيق وظيفة ذات مستويين الاول ايقاعي، وهو مستوى خارجي، والمستوى الثاني- الدلالي- وهو مستوى " داخلي" وبالتحام هذين المستويين في مهمة مشتركة يتعزز دور القافية في بناء القصيدة^(١)

اما في نصه " خيبة الإنسان" القديم فيقول بلند

صليت يا اختاه

صليت حتى صارت الذنوب في مجاهلي

صلاه

وصمت حتى جفت الشفاه

وقلتُ :

في الشفاه

في الخشب المعد للشتاء لي

اله

وانني سحابة جادت بها يداه

وانني حلم الرمال السمر بالمياه

وانني من يبسي افجر الحياة

وكانت الحياه

تسمر الصليب في الجباه

وتصلب المسيح كل لحظة

فينتشي من المي مداه (٢)

فالنص يحتشد بتجمعات صوتية تثري الموسيقى الداخلية لشعر الشاعر، كما انها تسهم بخلقها لهذه المحاور، فالنص حاضن لبعض الحروف المتجانسة، والتي شغلت مساحة كبيرة من حجم النص، وهذه الحروف هي " السين، والصاد، والحاء، والراء " ف (للسوت دور كبير في تحقيق الايقاع الموسيقي للنص " والمقصود " بالصوت تكرار الحروف من نمط

(١) القصيدة العربية الحديثة ، ٧٨ .

(٢) ديوان بلند الحيدري ، ٤٧٤ - ٤٧٥ .

معين من السطر الشعري أو المقطوعة (١)، فالمقطوعة تكشف عن تكرارية حروف بذاتها في القصيدة، ويتبدى الدور الذي تلعبه في اثراء موسيقى النص بشكل جلي، فحرف الصاد يردد في السطر الاول مرة واحدة " صليت " ثم يتجلى في السطر الثاني ثلاث مرات " صليت- صمت- صلاة " كما يتجلى حرف " السين " في " سحاب، السحر، يبسي، سحر، المسيح " ليدعم بوظيفته الصوتية حرف الصاد، وإذا تمعنا في السطر الثاني والثالث والرابع، فنجده يعتني بحرفين هما " الهاء، والفاء " و " الجيم، والشين "، فهذه الحضورية الطاغية لحروف بعينها لم يرد بصورة اعتباطية، بل هو عملية من التكرار المقصود الذي يبغي من وراءه الشاعر شحن النص باكبر قدر من الايقاع، لتجاوز الطابع النثري، اذ (ان المعنى لا يتحول من نثري محدد الى شعري مطلق الا من خلال اشتغال بنية ايقاعية تسهم في احداث هذا التحول الخطير في شكل اللغة وطاقاتها الدلالية) (٢)، فالتمعن في المقاطع الشعرية المكررة يفصح عن قيمة دلالية متمخضة عن هذا التكرار ف (الشعر قوته في كشف سرية العلاقات وابانة غموض الية التواصل بين معنى الصوت، وصوت المعنى) (٣)، اما في قصيدته " النرفانا" والمكونة من اربعة مقاطع، فان طبيعة الايقاع الداخلي، يتنامى بتكريسه لمجموعة من الظواهر الموظفة في قصيدته الشعرية حيث يقول الشاعر:

يا ارض الموتى

موتي

غوري في الموت لحد النتن

لحد الجزع

وابتلعي

امواتك ... ميتا ... ميتا

واقتلعي الصمت

اقتلعي الموت من الرمة

صيري العتمة

(١) مغاني النص، د. سامح الرواشدة، ١٤١ .

(٢) المتخيل الشعري، ٢٦ .

(٣) المصدر نفسه، ٢٧ .

في حزن محاجرنا البيضاء

يا ارض الموتى

ايتها الهجرة في تيه لياينا السوداء

صيري

غوري

ابتلي

اقتلي

لا تدعي للشهر الموتور سوى البغضاء

وغير الصبار

وغير الصحراء (١)

فالشاعر يستثمر في مقاطع نصه الشعري عدداً من احرف المد وباشكالها المختلفة، ويكررها على نحو يحقق ضوراً ايقاعياً، ولاسيما اصوات المد الطويلة المرفوعة، واصوات المد الطويلة المفتوحة، واصوات المد الطويلة المكسورة والموزعة على اجزاء قصيدته التي تكاد تقتصر في بنيتها الصوتية على هذه الحروف وقد وردت هذه الحروف بعد تكرارها كالاتي:

اصوات المد الطويلة المرفوعة- ١٦.

اصوات المد الطويلة المضمومة- ١٦.

اصوات المد الطويلة المكسورة- ٢٣.

كما جاء النص حاضناً لاسلوب يعتمد التكرار، والذي له دور كبير في تشكيل الترجمات الصوتية، فقد تكررت بعض الاساليب، كاسلوب النداء، مثل " يا ارض الموتى ، ايتها الهجرة ، ايتها الهجرة "، " يا مزقي- يا قلقي- يا ارض الموتى" وتكررت الافعال المتجانسة في بنية النص الشعري " موتي- غوري- ابتلي- صيري- لا تدعي- لا تبقي "، وتكررت اشكال الموت بشكلها المعرف بال التعريف، كما احتشد النص بادوات الاستثناء، والتي بذرها الشاعر في قصيدته " سوى، غير، غير، غير " حيث عملت كلها مجتمعة على اطلاق

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٦١٣ - ٦١٤ .

ترجيعات وارتدادات صوتية مختلفة ومتنوعة في داخل بنية النص الشعري للحيدري ليعبر عن قيمة الفناء.

المبحث الثالث : طرائق التعبير

أولاً : المفارقة

سعى الشاعر الحداثي الى ابتكار طرائق تعبيرية، تقوم بفاعلية التعبير عن تجربته الابداعية، بتوظيفها كوسائل مفصحة عن رؤاه، فقد ظلت المفارقة الشعرية في انواعها وسياقاتها، تعلن عن فاعليتها في تشعير القصيدة العربية الحديثة، كونها من الانساق اللغوية المبتكرة، اذ حفزت الشاعر الحداثي على توظيفها في بناء قصيدته، باستحضاره صوراً تشكل معادلاً معنوياً لطبيعة النسيج الحياتي المتفاعل فيه، ويتأسس ذلك التعبير بالمفارقة (ويرتبط لدى الشاعر المعاصر بالموقف الجدلي من الحياة والعصر، وما يشوبه من صراع يجعل الفعل يرتمي في احضان اللامعنى، حيث تصبح المفارقة Leparadoxe هي الوسيلة الوحيدة التي تفرز المعنى بافتراض خلفية لجميع مظاهر الصراع في هذا العصر الذي نحياه) (١)، فالشاعر الحداثي لم يأل جهداً في سعيه الى ابتكار طرائق تعبيرية يكرسها لتصوير واقعه المتناقض، بتوظيفه لهذه التقنية، التي تمنح النص المبدع سمات جديدة، وهذا ما انعكس بطرائق جديدة تنأى عن وسائل التعبير المتعارفة، ولعل هذا راجع الى اعتماده وانفتاحه على طبيعة التحولات التي طرأت في المجالات العلمية والثقافية حيث تقوم (المفارقة على اساس التناقض الحاصل بين طرفين متقابلين داخل القصيدة، بتعايش اكثر مع النزوع الفكري، وما يستدعيه من تكسير للفواصل التقليدية بين الشعر والنثر في هذه اللغة) (٢)، فهذا التوظيف من الابنية المهيمنة في طبيعة النص الشعري وهو من (اكثر الابنية انتشاراً في شعر الحداثة وذلك ان الشعر القديم في مجمله، كانت له نظرة وحيدة البعد في هذه الناحية، بمعنى ادراك جانب واحد من وجهي العملة، وذلك ناتج من اختفاء احد الجانبين عند النظر الى الجانب الاخر، وعلى هذا جاء التعبير بالمفارقة في الشعر القديم مرتكزاً على ساق واحدة، اي ان الشاعر يرصد وجهاً معيناً ثم يعود مرة اخرى ليرصد الوجه الاخر) (٣)، وفي ذلك دلالة على ان الشاعر القديم، يسلط تركيزه على دلالة الالفاظ ورصده لها، وما تعكسه من مضامين، بينما يركز الشاعر المعاصر على السمات الشعورية والنفسية، وما تعكسه، مجسداً من خلال

(١) اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، ٢٧١ .

(٢) المصدر نفسه ، ٢٧١ .

(٣) تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث ، كاظم فاخر حاجم ، اطروحة دكتوراه ، ٧٧ .

طبيعة التصادم والاصطراع الذي يسود تناقضات الواقع المعاصر، وإنسانيته المتناقض، إذ تعد المفارقة عنصراً مهيماً في الشعر العربي المعاصر، وهي وليدة موقف نفسي وعقلي وثقافي معين، وهي في الواقع تعبير عن موقف مخالف بطريقة غير مباشرة، وربما كان ذلك لخداع الرقابة أو إخفاء النوازع غير المرضية، وبهذا فهي تقوم على التورية التي تتضمن مستويين أحدهما سطحي والآخر عميق (١)، والعنصر المهيمن هو (العنصر المحوري في العمل الفني الذي ينظم ويحدد العناصر الأخرى، ويدخل عليها بعض التحولات الدلالية، وبذا يقرن العنصر المهيمن بضمان تماسك البنية الفنية وتلاحمها) (٢)، كما يرى ياكبسون.

وقبل الخوض في تعريف المصطلح وتحديد ماهيته، لابد من التفريق (بين المفارقة كنسق ممتد وبين الصور البسيطة للتضاد والتي درستها البلاغة تحت بابي الطباق والمقابلة بوصفهما لا يتجاوزان مجال التحسين البديعي في البيت أو العبارة، بخلاف المفارقة التي ترتبط بالمجال الفكري، الذي يثير الموقف العام داخل القصيدة) (٣)، وهذا ما أشار إليه الدكتور قيس حمزة في تعريفه للمفارقة حيث يقول (المفارقة بنية تعبيرية وتصويرية متنوعة التجليات، وتمتيزة العدول على المستويات الإيقاعية والدلالية والتركيبية، تستعمل بوصفها أسلوباً تقنياً ووسيلة أسلوبية، لمنح المتلقي التلذذ الأدبي، ولتعميق حسه الشعري، بواسطة الكشف عن علاقة التضاد غير المعهودة بين المرجعية المشتركة الحاضرة، أو الغائبة والرؤية الخاصة المبدعة) (٤)، أما على عشري زايد فيرى أن المفارقة (تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض) (٥)، وهذا يعني أن المفارقة (ليست شكلاً أو وعاء يحشى بمضمون متشكل إذ أحسن صوغها، والوعي بهذه الركيزة المهمة يدفع الشاعر إلى الاهتمام ببناء مفارقاته، وإلى الابتعاد عن التقليد والاجترار) (٦). وهي عند ميومك تتخذ عدة مستويات في عملية التعاطي معها كمصطلح فهي (قول المرء نقيض ما يعنيه أو أن تقول شيئاً وتقصد غيره أو أن تمدح لكي تذم وتذم لكي تمدح أو

(١) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د. مصطفى السعدني، ٢١٣.

(٢) المفارقة في النص العربي المعاصر سيزا قاسم، فصول، مج ٢، ع ٢، ١٩٨٢، ١٤٤.

(٣) اللغة الشعرية، ٢٧١.

(٤) المفارقة في شعر الرواد، د. قيس حمزة الخفاجي، ٦٣.

(٥) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ١٣٧.

(٦) المفارقة في شعر الرواد، ٦٥ - ٦٦.

سخرية وهزاء^(١)، فالشاعر في توظيفه للمفارقة الشعرية يبغي الوصول الى الفكرة الشعرية المغيبة ليظهرها امام المألوف الحاضر في العقل الجماعي وطبيعته الذهنية، اي ينتشلها من وضعها اللا تداولي الى واقعها المتداول (فهو يفجر النظم ليقبض على مضاداتها ثم يبحث عن بنى يمكن ان يجعل منها مواطن لمبثوثاته بغية اتخاذ التشكيلات المناسبة)^(٢)، اما السعدني فعنده ان المفارقة شكل (من اشكال القول يساق فيها معنى ما في حين يقصد منه معنى اخر غالباً ما يكون مخالفاً للمعنى السطحي الظاهر، وهي تشبه الاستعارة من حيث تضمنها دلالة ثنائية، وقد تؤدي الازدواجية الدلالية، وهدف الشاعر غالباً - من هذا الاسلوب هو خلق نص جديد يحمل طبيعة الرؤيا المعاصرة التي تعددت ابعادها، وتشابكت وتداخلت في تعقيد شديد)^(٣).

ويرى احد الباحثين ان المفارقة سواء اكانت تقنية اسلوبية ام شكلاً او فناً بلاغياً او انها نغمة او عملاً ادبياً او هي استعمال او صيغة لغوية، فان ذلك لا يخرجها عن كونها بنية فنية جمالية تتنفس من هواء الاسلوبية والبلاغة بوصفها اداة ووسيلة فنية تحقق هدفاً جمالياً، فضلاً عن ايصالها رسالة للقارى من خلال صدمها له، فالمفارقة تكسر توقع القارى باقامتها علاقات مفاجئة وغريبة بين الدال والمدلول يمثل انزياحاً عن المألوف الدلالي، وهذا يفضي الى عدد كبير من التدايعات والتاويلات الغريبة^(٤)، وهذا يعني ان المفارقة واسطة اسلوبية تمنح النص قيمة شعرية مضافة بمعنى متخفٍ مغيب لا تتم فاعليته الا بمعرفة المتلقي للوجه الاخر، فهي تبدو في ظاهرها متناقضة وغير معقولة، ولكنها تظهر بعد التمعن مقبولة ومنطقية وهي نوع من اللبس في الفكر^(٥)، كما يرى الدكتور عدنان خالد عبد الله، وهي تعبير انتقادي يعرض ملمحاً سلبياً فيه مغالاة او مبالغة، فيهون من شأنه^(٦)، وللمفارقة ثلاثة اغراض وهي:

- انها تباغت القارى وتجعله بالتالي كثير الانتباه .

- انها تحفز القارى على التفكير والتأمل في موضوع المفارقة .

(١) المفارقة وصفاتها ، موسوعة المصطلح النقدي ، تاليف د.س ميومك ، ٢٩ .

(٢) المفارقة في شعر الرواد ، ٧٠ - ٧١ .

(٣) المفارقة في القصص العربي المعاصر ، ١٤٥ .

(٤) شعرية السرد في شعر احمد مطر ، دراسة سيمائية جمالية في ديوان لاقتات ، د. عبد الكريم السعيد ، ١٢٦ .

(٥) ينظر النقد التطبيقي التحليلي ، مقدمة لدراسة الادب وعناصره في المناهج النقدية الحديثة ، ٢٧ .

(٦) المفارقة القرآنية ، دراسة في بنية الدلالة ، د. محمد العبد ، ١٦ .

- تمنح القارى "انفعالياً" لأنها تمنحه حساً باكتشاف علاقات خفية في القصيدة ^(١).
وتظهر المفارقة في اوضح تجلياتها في قصيدة الحيدري " ضحكة قصيرة"

لو قلنا ما لم يفهم

لفهمنا ممن لم يفهم

ما قلنا

ولصرنا

في عتمة احلام

رؤيا

دنيا تمتد وئسئلهم

لو قلنا:

الموت شراع

والصمت القاع

والناس ضفاف عري تتمرأى في عري ضفاف ^(٢)

إذ نلاحظ ان النص ينحو الى انتاج المعنى المفارقي، باعتماده على " خاصية التضاد العالي"، اذ ان الموقف الذي يتجه نحوه النص يستحيل الحدوث والامكان لانه يكرس المعنى المفارقي، بتبياناه للفارق بين ما يحتمل وقوعه، وبين ما يقع فعلاً، وهذا ما ادى الى اتساع الفجوة بين الموقفين، وسعة الفارق الذي يعمل على اتساع المفارقة، فالمفارقة تكمن في خلخلة الشاعر للأطر المنطقية المعتمدة في نصه المتناس مع مقولة " ابي العلاء المعري " والذي شكل تداخلاً اجناسياً مع النص النثري، فالشاعر يقلب اطراف المعادلة، بقلبه التساؤل الى شرط واثبات (فتحول المسؤول الى مشترط، واصبح السائل مصدر افهام للمسؤول، وتحول السرد الحوارى، الى سرد وصفى من خلال تجلي القرين* التجادلي) ^(٣)، فالمفارقة المحتملة " لو قلنا ما لم يفهم"، تفترض معنى سالباً في عملية التوقع، تستدعي من الطرف

(١) النقد التطبيقي التحليلي ، ٢٧ .

(٢) ديوان بلند الحيدري ، ٥١٤ - ٥١٥ .

* التقريرين : هو ان تدمج المتضادات المتقاربات مرجعياً ، الواحد في الاخر بوساطة قوة خارجية اي ان الفاعلية التجاذبية تجبرهما عليها قوة خارجة عنها ، المفارقة في شعر الرواد ، ١٦٠ .

(٣) المفارقة في شعر الرواد ، ١٦٠ .

الآخر معنى سالباً متلياً من التعمية المتولدة من غياب المكون المشترك للفهم بين الذات والآخر، وهذا يستدعي من الطرف الآخر معنى سالباً ايضاً، الا ان الشاعر يقلب المفارقة، والتي تمتلك فاعليتها من الجمع بين المتضادات عبر حضوريتها في سياق واحد، فالمفارقة تصدم القارى، وتجعله متحيراً ازاءها، حيث تتمظهر الادوار ضمن ابعادها المعكوسة، ليتحول عدم الفهم الى شفرة تواصلية، وعنصراً مشتركاً دالاً على حضورية الجهل وسيادته في مخيلة الانسان، وقد اوردها الشاعر على سبيل السخرية من العصر من اجل تعرية الواقع السياسي والاجتماعي ورفضه لقيم العصر واوضاعه القائمة على نحو يصدّم المتلقي، وقد يكشف الشاعر في بعض نصوصه على قبح الواقع والعصر، بتوظيفه للمفارقة، وهذا يظهر في هذه المقطوعة من نصه الشعري اذ يقول

يا ارض الزيف

يا عصر الزيف

سنصلي للبحر الغارق في الاصداف

لحصي العراف

وسنسلم عين الشمس لكي نحيا

في رؤيا

في دنيا تمتد وتُستلهم

سنصلي يا عصر الزيف

لزيف العصر

لزيف العراف

فالموت شرع

والصمت القاع (١)

اذ تكمن المفارقة من زحزحة الشاعر لاشياء الواقع وتمظهراتها بمشهدية فنتازية تخرجها من طبيعتها المتعارفة، فكيف للبحر ان يدخل بالاصداف، وكيف للشاعر ان يصلي لزيف العصر، فالنص يستبطن دلالاته العميقة، والتي تؤكد المفارقة القائمة على حضور

(١) ديوان بلند الحيدري، ٥١٦.

المتناقضات داخل بنية النص، حيث منحت هذه المتناقضات فرصة الحضور في سياق واحد، وهذه خصيصة للادب الحي، ان حضورية الزيف كمهيمن من مهيمنات الواقع العربي، يستدعي ان تستحضر " الصلاة " كطقس ينشده المؤمن للتغير لواقع فاضل ويوتوبي، الا ان الشاعر يستحضر " الصلاة " كطقسية تمنح الواقع ديمومة الحياة لهذا الزيف، وهنا تكمن المفارقة، كما حفل النص بحالة من التناغم الصوتي عند بلند، دون ان ينتج من طبيعة هذا التناغم تضاداً معنوي الا ان هذا التناغم يتجه نحو انتاجه للمفارقة بشكل معكوس، اذ تتعكس الالفاظ تعاكساً صوتياً، الا انها تتماثل دلالياً، فالمستوى السطحي لصورة الكلمات تذهب الى ان زيف العصر، متضاد لعصر الزيف، ولكن بقليل من التأمل نراها شيئاً واحد وهنا يستثمر الشاعر اللغة استثماراً كبيراً .

كما يجنح الحيدري الى اسلوب اخر يؤسس على اللمز، اذ يقوم ببعض الاساليب القائمة على المقابلة وتضاد الموقف بموقف يناقضه، بتوظيفه للغة جارحة ويتم ذلك بقلبه للمعادلة المنطقية، وتظهر مفارقة التضاد في الكثير من نصوصه الشعرية، كما نجده في نصه " لو مرة نمت معي "

عد مرة ثانية لدارنا ... يا سيدي ...

عد ابيضاً كعارنا

ككذبة الصباح في تحية لجارنا

يا سيدي ...

عد مثلنا

فاننا نريد ان نعبد فيك ظلنا

شموخنا وذلنا

يا سيدي ...

لن نوقد الشموع كي تعود

لن نغسل الدروب بالدموع كي تعود

ولن نحب ربك المسلول مثل الجوع

كي تعود (١)

حيث يعتمد الشاعر في قصيدته على الثنائيات الضدية واسلوبية المفارقة، عبر الجمع بين المتضادين " البياض " بدلالته الرمزية، و " العار " بدلالته المعنوية، حيث تتجلى قدرة

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٥٧١ - ٥٧٢ .

الشاعر على الايغال في ظواهر الاشياء، بغية الوصول الى باطنها، وكشفه لحقيقتها المتضادة، اذ ازدحم زمن الشاعر، بكثرة المتناقضات التي يراها سبباً وجيهاً لنقد الواقع، فيصبح الفارق كبيراً بين الذات والموضوع، وهذا الفارق هو البؤرة المركزية في عملية التوتر المتولدة بين انا الشاعر والمجتمع، الذي افرز شعوراً بالاغتراب، فذات الشاعر ذات متسلحة بالوعي، فهو يكشف عن الابنية المعرفية والثقافية المتحجرة، وسعيه الى اراحة ما يتراكم عليها من ادران التخلف والجمود لذلك جمع الشاعر بين " البياض والعار " لاحداث المفارقة ف (حين يضع اللون الابيض بديلاً ويربط العلاقة اللونية والحياتية والفكرية بكذبة الصباح في تحية الجار، فهو بذلك يمعن في طرح رؤية لونية غير مالوفة، في احداقنا التي تتسع للمعنى الاجتماعي للرمز، وخلال هذا الرمز المعنى- في الكذبة التي لا تدخل ضمن جرائم العصر الا كونها جزءاً من مورثنا السلبي)(١).

وتظهر المفارقة في قصيدته (قال لنا شيئاً)، اذ تتولد المفارقة في قصيدته من عملية التكرار التي اشبعت حالة التوقع عند المتلقي، اذ تشعره بلذة متأتية من عملية الاستغراق في هذا التكرار، الا ان الشاعر يقوم بكسره لهذه الخطوط المستقيمة لعملية التوقع، ويفاجي المتلقي بخلخلته لهذه الانساق، وخروجه على نمطية العادة، التي اتخذها النسق المقطعي، الامر الذي جعلنا غير متوقعين لهذا الانحراف والتغيير الحاصل، لان لهذا التكرار قابلية فاعلة على انتاج المعنى المفارقي وشحنه للنص بقيمة دلالية صادمة يمكن توظيفها من لدن الشاعر لاحداث دلالة قائمة على المغايرة بين ما هو متوقع وغير متوقع.

يقول الشاعر:-

بالامس
مر من هنا
قال لنا شيئاً ومر من هنا
فانساب في قرينتنا
فجر
واينعت منى
واستيقضت كرومنا
لنتحني

(١) ويكون التجاوز ، ٢٠٥ .

حبا

وطلاً

وجنا^(١)

حيث اعتمدت القصيدة نسقاً ثلاثياً، يبدأ به الشاعر، عبر صيغة توحد بين عباراته، بنسق تكراري، الا ان الشاعر يخرج وفي المقطع الرابع عن هذه الطبيعة النسقية، ليتكلم عن الغد، ثم يعاود الارتباط بمرجعياته النسقية في المقطع الرابع، مما غيب عنصراً من عناصر النمط النسقي المؤسس عند الشاعر (فانحل بذلك النسق، وضاع التشكيل، والانحلال كنسق مفارقة نسقية لغوية ذات تجلّ تبديلي تحويري)^(٢)، ويظهر هذا الانحلال في المقطع الرابع، اذ يقول الحيدري:

وفي غد

اذ يمرح الصغار في قريننا

وفي غد

اذ تشرق الانوار من بيوتنا

الف يد

الف فم

يرفع من حياتنا

تحية لعابر

بالامس

مر من هنا

ابقي لنا شيئاً مر من هنا^(٣)

ويستثمر بلند المفارقة اللغوية لتوليد المعنى المفارقي، كما في نصه الشعري " الى مدينتي " اذ يقول:

يقال

ان بيتا كئيب

يقال

ان دربنا ... قد اوحشت خضرته الذنوب

يقال

ان الناس في مدينتي ... قد جف في اعينها اللهيب^(٤)

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٣٩٥ ، ٣٩٦ .

(٢) المفارقة في شعر الرواد ، ٢٢١ .

(٣) ديوان بلند الحيدري ، ٣٩٧ - ٣٩٨ .

(٤) المصدر نفسه ، ٤٢١ .

حيث جمع الشاعر بين المتضادات، فمن غير المعقول ان تصبح العيون حاضنة للهب، حيث استطاع الشاعر (بوساطة التبديل التحويري ان يحدث مفارقة واضحة) (١).

(١) المفارقة في شعر الرواد ، ٢٢١ .

ثانياً: الغموض

يعد الغموض من الظواهر المركزية في الخطاب الشعري المعاصر، ولعل هذا متأًت من طبيعته الاشكالية، كونه من الظواهر المهيمنة على طبيعة القصيدة الحداثوية (فلم تعد القصيدة كيمياء لفظية بل اصبحت كيمياء شعورية) (١). فهي متغايرة عن لغة الشاعر القديم فـ (لغة في الشعر الجديد شأن مخالف لشأنها في الشعر التقليدي تماماً، فهي تتحول من مجرد وسيلة للاداء الى لبنة من لبنات الدلالة في النص، لا قيماً توضع له في الاصل) (٢)، فالغموض كما يرى الدكتور سمير الخليل (احد مشكلات الشعر العربي المعاصر، وكان من اهم ما وجه اليه من تهم فضلاً عن اللغة الانفجارية، التي تخرج عن المعايير اللغوية المعتادة) (٣) وهذا ما خلق حاجزاً بين الباث والمتلقي يحول دون فهم النص او فك شفراته، بأدراك دلالاته او التفاعل مع طبيعة النص، كونه مجسداً لتجارب الشعراء، وكلما تنوعت الزوايا والفجوات ازدادت المسافة بين النص والقارى (ويتأكد انفصال القارى وتنعت مكونات القطعة الشعرية بالطلاسم، اي ان الاتصال غير قائم بين المرسل ورسالته " الشاعر والنص"، والمستقبل المتلقي قارئاً وسامعاً) (٤)، وهذا نتاج طبيعي (لطبيعة " الحدة الشعرية"، او كثافة الطاقة الشعرية، على نحو يجعل النص الشعري قابلاً لتعدد القراءات، قابلية تبرهن على ادبيته، وفي الوقت نفسه تكشف عن خصوصية الغموض الذي داخله، وتحول الغموض من عنصر هدم الى عنصر بناء، وتبعده عن كل صيغة سلبية، او معنى تهجينى، فتجعل منه علامة من علامات سمو الكلام في النص، وشعريته الملحوظة وخلوده المؤمل) (٥)، ويميز عز الدين اسماعيل بين نوعين من الغموض وهما الابهام والغموض ويرى ان (الابهام صفة نحوية لصيقة اساسية، اي ترتبط بالنحو وتركيب الجملة، في حين ان الغموض " صفة خيالية " تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية، اي قبل مرحلة الصياغة اللغوية النحوية) (٦).

ويرى رومان ياكبسون ان الغموض ميزة داخلية، وهي مكون من مكونات كل رسالة تتمحور حول نفسها وهي عنصر فاعل للشعر (٧)، (وقد درس جان كوهين Jahn cohen، ظاهرة الغموض في الشعر انطلاقاً من رأي الشاعر ادجار الن بو (E.A.Poe)، الذي ذهب الى ان حد النص وحدته يتحكم فيها عاملا الحدة والمدى (Intensite ipuaree)، او ان هذين العاملين يتناسبان عكسياً، فكلما اتسع مدى الاثر ضعف جانب الحدة، والعكس

(١) الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، ١٦٨.

(٢) من مظاهر الحداثة، الغموض في الشعر، محمد الهادي الطرابلسي، مجلة فصول، مج ٤، ع ٤، ١٩٨٤، ٣٠.

(٣) علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الادبي، مقاربات نقدية، د. سمير الخليل، ١٤.

(٤) جماليات الاسلوب، الصورة الفنية في الادب العربي، فايز الداية، ٢٣٢.

(٥) من مظاهر الحداثة، الغموض في الشعر، بحث، ٣٢.

(٦) الشعر العربي المعاصر، عز الدين اسماعيل، ١٨٩.

(٧) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ٥١.

بالعكس^(١)، فاللغة كما يرى عبد الله الغدامي (رموز تثير الصورة في الذهن، والصورة يتلقاها الانسان من الخارج، او يكونها من الجمع بين اشتات من عناصر خارجية، تتالف من خلال الكلمات في تركيبة جمالية ذات طاقة انفعالية، وبذلك تكون اللغة في الشعر وسيلة للايحاء، وليست اداة نقل معان محددة، وهنا يكمن الفرق بين المعنى العقلي والمعنى التخيلي^(٢))، فعندما يقوم الشاعر بخلخلة الروابط العلائقية بين الدال والمدلول، فهذا يعني ان وظيفة اللغة قد تجاوزت المستوى الابلاغي الى المستوى الرمزي، اذ يعمل من خلالها الشاعر على التمرد على المؤلف في نسق الكلمات، ليحررها من طبيعتها القاموسية والمعجمية، مانحا للغته قابلية التمرد والانفتاح، واجتراحه لمنظومتها الدلالية الخاصة، التي ينبثق منها الايحاء، وهذا ما يمنح الغموض بكل اشكاله مشروعية الارتقاء بالنص الشعري، وهذا ما جعل النقاد يستسيغونه او يقبلونه، ويرون انه نتاج هاجس ابداعي ووسيلتهم في ذلك اللغة، ويبدو ان لهذه الظاهرة اسباباً داخلية وخارجية، بلورت استمراريتها وحضوريتها كصفة غالبية على طبيعة النص الحداثي، ولم يقتصر الغموض على النص الشعري، بل حفلت الكثير من النصوص الفلسفية الصوفية، والنصوص المقدسة، بهذه الخاصية، فالغموض صفة للنصوص الخالدة وهو (خاصية مشتركة بين القديم والجديد على السواء، وكل ما في الامر، هو ان الغموض قد صار ظاهرة واضحة في الشعر الحديث تدعو الى التأمل^(٣)).

وعندما نتمعن في نصوص الشاعر، فسوف نستجلي من خلالها ظاهرة الغموض، كظاهرة مهيمنة، وهذا ما نجده في نصه (النهر الاسود) اذ يقول:-

زنبقة سوداء

في ثغرها الذاهل قد نام احتضار

المساج

نهر تمشي الليل

في لجه

مسترسلا

(١) ظاهرة الغموض في الشعر الحر ، خالدة سليمان ، مجلة فصول ، مج ٧ ، ع ١٤ - ٢ ، ١٩٨٦ - ١٩٨٧ ، ٨٥ .

(٢) كيف تتذوق قصيدة حديثة ، عبد الله الغدامي ، مجلة فصول ، مج ٤ ، ع ٤ ، ١٩٨٤ ، ٩٧ .

(٣) الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ١٧٤ .

يسبح في الصفلح

تقلصت امواجه

شهوة

فكونت

نهدا ينجي السماء

كأن أحلام الصبا

جمدت

في قذحي لحم

وكأسي دماء

وانتفض المغرب

في حلمتي نهدين ... بل

انشودتي

اشتفاء (١)

فلغة الشاعر تبتعد عن الاداء التقريري، بما تمتاز به من نبرة متعالية على اللغة الاستهلاكية، اذ تشكل هويتها بأنفصالها عن اللغة التداولية المباشرة، وهذا ما اظهر ميزة مهيمنة في نصه، بسعيه الى ايجاد علاقات غير مألوفة " تقلصت امواجه شهوة "، " كونت نهدا ينجي السماء "، " كأن أحلام الصبا جمدت- في قذحي لحم وكأسي دماء "، " انتفض المغرب في حلمتي نهدين، بل انشودتي اشتفاء "، اذ نجد النص حاضناً للغة انزياحية واضحة في تشكلاته وقد عملت هذه الانزياحات على منح النص قدراً من الغموض، وهذا ما يعطي المتلقي مساحة كبيرة من الحراك التأويلي، الذي يفتح على دلالات متعددة عند استنطاق النص، كما ويسهم في توليد المعنى وانفتاحه الدلالي، فهناك تعطش من قبل الشاعر الى المرأة، الرغبة، الحلم المفقود، فكانت عملية الاستدعاء تشكل قيمة تعويضية لما فقده على تجسيدات الواقع الحسي، فهذا القدر من الغموض الذي يشتمل عليه النص الشعري، هو وليد كثافة الطاقة الشعرية، والذي شحن النص الحداثي للشاعر بقابلية الايحاء، وليدلل على ادبية

(١) ديوان بلند الحيدري، ١٣٥-١٣٦.

القصيدة، ويعلن عن خصوصية الغموض داخل النسيج النصي، فثمة دلالات عديدة وظلال للمعاني وفيوضاتها، وهذا ما يجعل النص منفتحاً على طبيعة المتلقي وما يستشعره او يلقاه من الدلالات فالشعر (مغامرة سريرية فكرية وفنية، يجب ان نرتقي اليها ونعيشها ونتملاها عبر ما تثيره فينا من مشاعر ورؤى، وليس عبر ما توصله الينا من معاني ودلالات)^(١). اما في نصه (احلام وكوابيس)، فان الشاعر يصادر العلائق المنطقية بتدشينه لنصه بروابط غير مألوفة في رصفه لتراكيبه عبر المجاورة كما في العبارات التالية (وجهي يطفئ عيني في منفضتي)، (عبر سجائري المطفأة المحروقة ابحت عن وطني)، فالغموض الذي يكتنف النص يحفز المتلقي الى التفكير وفكه لطبيعة الروابط العلائقية بين تراكيب النص، وهذا لا يتم الا عبر سعي المتلقي الى سد الفجوات والتمعن بأشغالها، فالنص (احلام وكوابيس)، ومن الكوابيس " وجهي يطفئ عيني في منفضتي في عتمة "، ومن الاحلام التوق الى الوطن عبر الاحتراق، وعملية التماهي بين الذات والسجارة، كما ان الليل رمز للأغتراب، فهذا التباعد بين الدال والمدلول لا يمكن معرفته الا بالتمعن واعتماده القراءة النصية المثقفة، لان النص يستعصي في قراءته الاولى، الا انه يكون اكثر طواعية بعد حين، يقول الشاعر:

يا سيدي يوجعني هذا السفر الليلي

الموغل في الغربة

يوجعني وجهي يطفئ عيني

في منفضتي

في عتمة – اظن

من اني عبر سجائري المطفأة المحروقة

ابحت عن وطن (٢)

ففي هذا النص، لا يستطيع المتلقي قارئاً وسامعاً، ان يصل الى دلالة او معنى محدد، فثمة اكثر من دلالة تتوقف على طبيعة المتلقي وما يستشعره او يلقاه من الدلالات، اي ان النص

(١) اطياف الوجه الواحد ، ٩٨ .

(٢) موقع الشاعر على الانترنت .

يكتسب مشروعية المعنى عبر ثنائية الباحث / المتلقي حيث تتفجر الدلالة بمقدار تماثلها مع تجربة القارى فـ (الغموض الفني في العملية الشعرية، ليس معناه فناء الوضوح والابانة في التعبير عن التجربة الحسية والمعنوية- وانما معناه تكثيف الصور الفنية في التعبير عن تلك التجربة، دونما استبداد في الفردية المستغرقة بالرموز والطلاسم، بحيث يتعذر على القارى فهم تلك التجربة، والفشل في خلق الاستجابة الفنية والذوقية في نفسه) (١).

ونجد لدى بلند هذا الغموض في قصيدته

دوار ... دوار

يداي ترحلان في الظلام والغبار

الشمس تلتف خيوط عنكبوت

يرتطم الجناح بالسكوت

ينفجر السكوت

لا تقربي ... لا تقربي

ها انها تموت

ذبابة ثانية تموت

اسقط في بئر بلا قرار

لا شمس ...

لا ارض ولا نهار

ويصمت الزئبق في المحرار (٢)

ان نظرة فاحصة للنص الشعري، توقفنا على طبيعة الخطاب الشعري، الذي شحن النص بحشد من الدلالات الغامضة، اذ تتفقد الحدود الفاصلة بين التراكيب (يداي ترحلان في الظلام) و(يصمت الزئبق في المحرار)، فالقارى لهذه التراكيب الشعرية، يقف حائراً في عملية سبر اغوارها، وفك شفراتها، وهذا ما اظهرته نصوص الشاعر الحيدري والمتسمة بخاصية الغموض (فالغموض المبدع هو الذي يظل يحمل معنى، ويبقى مركز بنية القصيدة

(١) مستقبل الشعر ، د. عناد غزوان ، ١٠٧ .

(٢) ديوان بلند الحيدري ، ٥٨٥ .

الدلالي مجالاً للتأويل والايحاء والتوالد^(١). ان النص ومن خلال تمظهراته الصورية، يوحي بما انتهى اليه حال الامة من تخبط وضياع، وهذا ما يظهر في نصه الشعري المكتنز بصور رمزية شكلت معادلاً موضوعياً مفصلاً عن طبيعة الضياع، فثمة علاقة جدلية بين ذاكرة الشاعر المستشرفة للواقع الانساني والمستقبل، والذي يظهر رؤيته الى مسببات هذا الواقع، فهذا التكتيف الذي احتضنه النص اظهر الاثر الايحائي في توظيفها كرموز اثرت النص، وبيّنت فاعليته، فالنصوص الشعرية للشاعر تبتعد عن التغميض او التمثل بأسم الحداثة، حيث نجح الشاعر في توظيفه لظاهرة الغموض، فلم تاتِ نصوصه الشاعر مستغلقة، تستعصي على الفهم من لدن المتلقي المعزز بأسلحة الثقافة (ويلزم التاكيد ان الغموض، لا يتأتى فقط من المعاني والصور والدلالات، بل من المشاعر التي تصاحب ذلك، وهي مشاعر تعتمد الرمزيون ان تكون غامضة، وعلى ان تترك اثارها واضحة في نفس القارى، فيشعر معها بكثير من التأثير اللامحدود والمشاركة اللامفهومة)^(٢). ونلمح الغموض في نص الشاعر (الى اين) اذ يقول:-

وما زلت

امشي على جبهتي

وينسل خلف خطاي الهوان

كاني

على شفتي ميت

ادب

وامتص ما توحيان

واطوي حياتي

على ضحكة

تمتع في خلقها بأُسان (٣)

فالنص لا يفتح على دلالة واضحة، ويستشعر المتلقي، ان عملية استنتاج النص تلقي بها في مهاوي التعددية الدلالية، كما انه يستشف الطبيعة الضبابية للمعنى، والتي لا يمكن

(١) الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة ، دريد يحيى الخواجه ، ١٠٠ .

(٢) مذاهب الادب معالم وانعكاسات ، ج ١ ، الرمزية ، ٣٣ .

(٣) ديوان بلند الحيدري ، ٣٤٣ - ٣٤٤ .

الامساك بها بسهولة، وكأن النص لا يتمظهر بموضوع محدد، فهو موضوع غائب وغائب، لا يمكن النفاذ اليه الا بتوظيف ادوات المتلقي التأويلية ف (من مميزات اللغة الشعرية الحداثية الانحراف عن المعنى المعروف، والتحول عن السياق العادي، لان المعنى الواضح، السائد، لا يبعث في القارى عنصر التخيل- كما انه يقوم بتطويق دلالة النص وخلق ابعاده، وبالتالي يصبح احادي التفسير، ومن ثم يجمع القراء على معناه وهنا يموت النص، في حين ان اللغة الشعرية المحدثه تثير في قارئها لذة التساؤل ومتعة الكشف) (١)، وهذا دال على ان (حادثة النص تتطلب حادثة في التلقي، تماماً مثلما ان حادثة الوعي تتطلب حادثة النص، ومن هنا فان لدور المتلقي اهمية كبرى في تحديد درجة الغموض في هذا النص الحداثي، او ذاك، فقد يبدو نصٌ ما غامضاً، بل مبهماً بالنسبة الى متلقٍ ذي وعي تقليدي، وقد يود غموضه شفافاً بالنسبة الى متلقٍ ذي وعي حداثي) (٢).

اما في قصيدته " صنعاء "، فنجد النص يشتغل بتوظيف الشاعر لتقنية التجريد ، فالشفرات التعبيرية المتمثلة " تحاصرني في كل زوايا المرأة " و " خفت على وجهي من عيني " و " ابصر وجهي الاتي يهرب مني " حيث مثلت هذه الفقرة الاخيرة " كي ابصر وجهي الاتي يهرب مني " الشفرة المركزية، والتي يتمركز حولها البعد البؤري للنص " فأطفاء المرايا " بدلاً من تكسيروها ينم عن قيمة سيميائية تشير الى الخروج على منظومة التقليد والمحاكاة، والتصادم المصادر لها، فانطفاء هذه المرأة، يعني عند الشاعر انقطاعاً عن الآن، بكل ما فيه من واقع استلابي، يجعله هارباً منها، لانها انعكاس للواقع المستلب، وهذا ما جعل الشاعر ينأى عن مرآته، لانها تظهر مأساته، فكانت حلاً لملامح ذات جديدة، تحمل ملامح وتفاصيل وجه اخر يخشى الشاعر من هروبه ضمن منظومة الماضي، فالغموض الذي يكتنف النص الشعري نشأ من الطبيعة التركيبية الخاصة للشعر، وبالاخص الطابع التجريدي الذي يظهر كسمة غالبية في نصه الشعري اذ يقول:-

تطار دني صنعاء

تحاصرني في كل زوايا المرأة

تصادرني

(١) الحادثة في الشعر العربي ، ادونيس انموذجا ، ٢٢١ .

(٢) وعي الحادثة ، ٦٠ .

نفياً متهماً بالجبن

لاني خفت على وجهي من عيني

فأليت على ان أفقاً عيني

أطفئ مرآتي

كي ابصر وجهي الاتي يهرب مني (١)

فقصيدة الشاعر هذه تستدعي مستقبلاً " متلقياً " فاعلاً ينأى بها عن القراءة السكونية في عملية القراءة والاستنطاق، لاختراق قشرتها الظاهرة، فاللقراءة الفاعلة حضورية في فك شفرات النص وسبراغوارها اذ ان (رصد الانزياح وتفكيكه، وبيان ابعاده وتجلياته، ووظائفه يتوقف الى حد كبير على التلقي، فانما نعني انه يتوقف على التأويل، فكلاهما- التلقي والتأويل رائز للانزياح، لانه رائز للقوة المبدعة لدى الخالق- الانسان-مرسلا ومرسلا اليه مؤلفاً وقارئاً) (٢).

ثالثاً: التكرار

يعتبر التكرار من الطرائق التعبيرية التي حظيت باهتمام الشعراء الحداثيين باعتباره مكوناً هاماً من مكونات دراسة المفردة الشعرية، لما تضيفه من ثراء للنص، وتوجيهه بتعددية الدلالات وتنوعها بشكل معبر عن التجربة الشعرية وقيمها، وقد تعاطى النقاد في تعاريفهم لهذا المصطلح مواقف عدة، ولعل من هذه المواقف ما يراه ابو رغيث بعده التكرار (من ابرز الظواهر الخالقة لشعرية الصوت، لما يمتلكه من تنعيم مزدوج داخلي وخارجي، ولما يفصح عنه من " تركيز دال " على اهمية " المكرر " وفاعليته الايحائية) (٣)، (فالتكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة، واحدها قانون التوازن، ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي ان يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها) (٤)، وقد اجمع النقاد والمتخصصون في البحث العلمي (٥) على الدور العضوي لوظيفة التكرار بعده بؤرة فاعلة في النسيج التركيبي للنص الشعري، حيث ينطلق الشعراء في

(١) موقع الشاعر بلند الحيدري على الانترنت .

(٢) اطيات الوجه الواحد ، نعيم اليافي ، ١٠٠ .

(٣) المستويات الجمالية في نهج البلاغة ، دراسة في شعرية النثر ، نوفل ابو رغيث ، ٦٤ .

(٤) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ٢٧٨ .

(٥) ينظر رماد الشعر ، عبد الكريم راضي جعفر ، ٢١٠ ، ينظر كذلك البيئات الاسلوبية في لغة الشعر الحديث ، ٦٣ .

توظيفهم لهذه الظاهرة من فلسفة ترى ان (التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في النص من جهة المرسل، وتكشف عن اهتمام بها، وهذا الاهتمام يكشف للدارس الاسلوبي دلالة نفسية قيمة، تفيد في دراسة النص وتحليله والكشف عن الدوافع النفسية والفنية التي تلجى الشاعر الى التكرار، والحاح على جملة او عبارة في النص، وتخلق دلالة او دلالات لم تكن الجملة توحى بها لو لم تكرر بالاسلوب الذي جاءت عليه بعد التكرار) (١)، والقارى يعلم ان التكرار يرد في الشعر العربي منذ عصوره الاولى مروراً بالعصور اللاحقة، ولكن الشيء المختلف هنا ان التكرار في السابق يصدر عن حاجة نفسية، في الغالب، اما في شعر الحداثة فله عدة وظائف يمكن اجمالها بالاتي:-

الوظيفة الدلالية: وهي سمة اسلوبية تتجاوز الدور اللغوي الذي يؤديه الدال والمدلول لتتصل بـ (جملة الوظائف الشعرية التي اصبحت محصلة للبنية الموسيقية والميكانيكيات التصويرية والرمزية معاً) (٢).

الدلالة النفسية: فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، وتكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية تفيد الناقد الادبي الذي يدرس الاثر وعلل نفسية كاتبة(٣).

وتأتي اهمية هذه الظاهرة لطبيعة الدور الذي يلعبه حيث (يخدم وظيفة مهمة للسياق الشعري، وهي جذب انتباه القارى الى كلمة او لفظة يود الشاعر ان يؤكد عليها او ينبه القارى اليها، كما ان الشاعر بتكرار اللفظة يقوم احياناً باستخدامها بصورة تختلف قليلاً او كثيراً عن استخدامه الاول)(٤).

وهناك ثلاثة انواع من التكرار في شعر الحيدري وهي:

تكرار حرف

وتبرز ظاهرة التكرار كظاهرة مهيمنة وتشيع في النص الشعري الحداثي، اذ تعمل على انسجامة ايقاعياً ودلالياً، ويظهر هذا الملح واضحاً في قصيدته (الجرح المرائي)، اذ يكرر الحرف " لا" عدة مرات في نصه الشعري، مما شغل مساحة كبيرة من مساحة النص، وهذا

(١) ظواهر اسلوبية في الشعر الحديث في اليمن ، دراسة وتحليل ، د. احمد قاسم الزمر ، ٢٥٦ .

(٢) ظواهر اسلوبية في شعر شوقي ، صلاح فضل ، مجلة فصول ، مج ١ ، ع ٤ ، ١٩٨٤ ، ٢١١ .

(٣) قضايا الشعر المعاصر ، ٢٨٦ .

(٤) النقد التطبيقي التحليلي ، ٢٤ .

يعني ان ايراد هذا الحرف في النسيج النصي لم يأت كحلية تزيينية يوردها الشاعر في نصه، بل ان عملية رصد مسارات النص وتتبع مفاصله البنائية، والوقوف على اسرار هذه الخاصية تفضي الى قيمة فنية، فقد اسند حرف " لا" في المرة الاولى والثانية الى الفعل المضارع " تقولي"، وهذا دال على ان هذا التكرار الذي ظهر في مقدمة النص، لم يأت اعتباطاً، بل جاء ليشغل كقيمة توكيدية، تهدف الى الانفتاح الدلالي، الذي يبنى على اساس طقسية الحوار والمتعلقة بحالة التمرد العاطفي والبوح السالب، الذي يحياه الشاعر، لذلك عملت هذه الحروف، وعبر صفتها التوكيدية على خلقها ايقاعاً توكيدياً ناتجاً من طبيعة التكرار الصوتي في الحرف "لا"، فالتكرار في هذه القصيدة يفتح على وظائف اخرى تتجاوز المدى التوكيدي والاجتماعي، وهذا ناتج من حجم تمدده على المساحة النصية، ليشغل كمهيمن من المهيمنات الاسلوبية، لان تكرار هذا الحرف ادى الى زيادة النص ثلاثة اشطر، وقد تم هذا بفعل عملية التكرار التي مططت النص ميكانيكياً، كما بين في ذات الوقت المعنى العام الذي يتمحور حول بؤرة مركزية تعكس تجربة الشاعر الشعورية (واذا تذكرنا عبارة " فاليري" بان القصيدة هي ذلك التردد الممتد بين الصوت والمعنى، ادركنا ان الاعتماد المسرف على المتكررات الصوتية لا بد ان تتولد عنه متكررات دلالية، تجر هذه الوحدة الشعرية الى منطقة الانظمة الفنية التقليدية) (١).

ويتجلى ذلك في نصه، اذ جاء التكرار تجسيدا لمأساة الشاعر، بشكل يوحي بالحدة وللتعبير عن هواجس الشاعر بشكل يتماثل مع شعوره اذ يقول:

لا تمسي كبريائي

لا تمسي ذلك الجرح المرائي

انا لا ادري

انا ادري اين من نفسي دائي

انا ادري

فاتركينا

لا تقولي:

(١) شفرات النص ، دراسة سيمولوجية في شعرية القص ، صلاح فضل ، ٩١ .

لِمَ لَمْ تَأْتِ الْيَنَّا

لَا تَقُولِي

قَدْ تَكَبَّرْتَ عَلَيْنَا

أَنْتِ تَدْرِينَ

وَأَدْرِي

هَكَذَا نَحْنُ أَنْتَهِينَا

بِأَبَاءِ

فَأَتْرَكِينَا (١)

ونرى تكرار الحرف في قصيدته " شيخوخة " اذ يقول:

شَتْوِيَّةٌ أُخْرَى وَهَذَا أَنَا

وَحْدِي

لَا حُبَّ

لَا أَحْلَامَ

لَا أُمْرَأَةً

عِنْدِي

وَفِي غَدٍ أَمُوتُ مِنْ بَرْدِي

هَنَا

بِجَنْبِ الْمَدْفَأَةِ (٢)

فتكرار هذا الحرف، كأداة للنفي وبهذه الحضورية، يعبئ ذهن المتلقي، بصورة الجذب العاطفي، ومرارة الاغتراب المعاشة في تجربة الشاعر، وإيحاء بانتفاء مبررات السعادة، لأن (الحرمان من المرأة هي من دواعي الاستثارة، لدى الشاعر، لكي يعبر عن مفقوداته والشبع والارتواء من احضان امرأة اشباع للوجدان المحروم) (٣).

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٢٩٥ - ٢٩٦ .

(٢) المصدر نفسه ، ٣٠٨ .

(٣) نقد الشعر في المنظور النفسي ، ٧٤ .

ويلجأ الشاعر الى توظيفه تكرار الحرف "في" اذ ورد هذا الحرف في نص الشاعر ثلاث مرات، فهذا التكرار ينم عن قيمة دلالية يفصح عنها النص، لانه تكرار لا شعوري، قد تجسد في شعوره الباطن، وكأن الشاعر اراد ان يوحي بوقوعه في دائرة هذا الشعور الباطني، ولا يمكنه الافلات منه، فجاء التكرار للحرف، وهو تعبير عن صورة لا ارادية كما في نصه " العودة الى هيروشيما " اذ يقول:-

أأعود لداري

أأعود لأبحث عن بنتي

في كومة احجار

في غمرة نار ودخان

في غمرة نار ودخان

ما قيمة انسان يفنى

فهناك

هنا

في الف مكان (١)

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٤٠٠ ، ٤٠١ .

(٢) تكرار كلمة

حفل نص الشاعر بسيطرة مفردة بعينها على الكثير من نصوصه الشعرية، ففي قصيدة " عقم " كرر الشاعر اللفظة " نفس " لغرض التنعيم، ليبين فيها رتابة الحياة وقدرية المصير وشعوره بالسأم ازاءها، ويمكن ارجاع ذلك الى الطبيعة النفسية للشاعر، حيث يوظفها الشاعر وعبر التكرار للتعبير عن اغوار الذات وعوالمها الباطنية، فقد تكررت لفظة " نفس " في نص الحيدري ست مرات، وهذا يستدعي من المتلقي التمعن بها وعدم الاكتفاء بقراءة واحدة، لاكتناه ابعادها الدلالية والنفسية، ف (القواعد البنائية التي طبقها بلند الحيدري في اسلوب التكرار هي مما كان يتعلق في استجلاء تجربته الشعرية، وقد كان المهم في هذا التطبيق هو انه عرض الخاصية الشكلية بشكل واضح للشعراء الاخرين لاستعمالها وفق القرائن التي هي واضحة في الظواهر الاجتماعية، ومسارات الحياة الانسانية المختلفة) (١). يقول بلند في " عقم "

نفس الطريق

نفس البيوت، يشدها جهد عميق

نفس السكوت

كنا نقول:

غداً يموت وتستفيق

من كل دار

اصوات اطفال صغار

يتدحرجون مع النهار على الطريق (٢)

وقد يعمد بلند الى تكراره كلمة في ذات المقطع، لما يثيره عند المتلقي من قيم معنوية، وهذا ما احتضنه نصه (غصن وصحراء ومظفر)، حيث وردت هذه اللفظة في نصه الشعري ثلاث مرات، اذ يقول بلند:-

اسكتي يا ريح ... يا ريح اسكتي

اسكتي يا ريح فالانسان انى كان

نبح يتفجر

(١) الاصول النظرية لنقد الشعر التطبيقي ، ٣٥٧ .

(٢) ديوان بلند الحيدري ، ٢٦٥ .

وسيبقى الغصن اخضر (١)

فقد كرر في هذا النص كلمة (اسكتي) ثلاث مرات، وقد جاءت مشحونة بعمق صوفي يرتقي فيها الى مرحلة الاستشراف ومعانقة اليقين، رغم قوى الشر والظلال، ف تكرار هذه المفردة قد شحن النص بقيمة معنوية تستفز مخيلة القارى في استحضاره لقيم التحدي، والايمان بقوى الانسان وطاقاته الجبارة، والتي تتحطم على صخرتها كل الاهوال، وقد استطاع الشاعر ومن خلال التقابل بين فعل الامر " اسكتي " والذي يعمل كقوة تقابلية تتساوى او تتجاوز الريح وطاقتها التدميرية، وهذا ما تمثل بايراده لهذه " الكلمة " بشكل تتابعي يعزز في ذات الشاعر قيماً ثورية، ويمنح النص خاصية التوهج والانتقاد، فالتكرار لم يأت ترميماً او سداً لفراغ ايقاعي بل انه مؤسس على مبرر فني وهذا ما يؤكد اضطرابه وخموله عند اسقاطنا لهذه الكلمات (حيث يؤلف التمرکز الصوتي قيمة ايقاعية معينة تتناسب مع واقع الحال الشعرية التي تفرض نوعاً محدداً من التمرکز الصوتي من جهة، ومع طبيعة الصوت وحجم كثافته وتنوعه وتوزعه من جهة اخرى. وتفضي هذه القيمة الايقاعية بالضرورة الى قيمة دلالية بسبب ارتباط كثافة الصوت وتجمعه بما يستجيب لمعطيات تتعلق بمستوى نمو التجربة وتطورها داخل النص الشعري)(٢).

اما في نصه (عشرون الف قتيل) فقد حشد الشاعر في نصه كلمة " اغور " اربع مرات ليمنح المتلقي خاصية الانفتاح على التعددية الدلالية، فطبيعة النسق التكراري لهذه اللفظة يعبأ النص بدلالات متنوعة، فهو تعبير عن قيم شعورية انسانية تعبر عن هواجس الانسحاق ومأساوية الذات، فالتكرار الصوتي يتماثل مع صوت الانذار المتقطع، اذ يعمل هذا الصوت كقيمة ايقاعية تنبيهية في استشراف الشاعر للخطر قبل وقوعه، فالتكرار الايقاعي للفعل يوحي بالصراع ويضج بالحركة المتغيرة واللاثابته، فهو يتابع حركة مكانية ضمن بعدها التاريخي مر بها تاريخ البشرية في هيروشيما، (ف تكرار لفظة او عبارة ما، يوحي بشكل اولي ببساطة هذا العنصر المكرر والحاحه على فكر الشاعر وشعوره) (٣). ويظهر هذا في نصه الشعري اذ يقول:-

(١) المصدر نفسه ، ٤٨٥ .

(٢) جماليات القصيدة العربية الحديثة ، ١٣٩ .

(٣) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ٦٠ .

اماه

يا امي

هنا ... بلا حبي ولا بسمتي

اغور في الطين

اغور في الجرح

اغور لا انت معي

اغور لا شمس معي (١)

(٣) تكرار جملة

هو نوع من التكرار، الذي يوظفه الشاعر في نصوصه لما يتسم به من خاصية الانسياب، التي يمنحها للقصيدة، وترد الجملة المكررة في مفاصل النص الشعري للشاعر، حيث تتموضع هذه الجملة المكررة في بداية النص وفي وسطه، ومن القصائد التي يمكن اتخاذها كعينة تشتمل على هذا النوع من التكرار قصيدة "خطوات في الغربة"، يقول بلند الحيدري فيها:

لا ...

ما انتهيت فلم تزل

حبلى كرومك يا طريق ولم تزل

عطشى الدنان

وانا اخاف

اخاف ان تصحو ليالي الصموات

الحزان ... (٢)

ثم يكرر الجملة في وسط القصيدة اذ يقول

لا ...

ما انتهيت

فوراء كل ليالي هذي الارض لي حب

وبيت

ويظل لي حب وبيت ... (٣)

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٣٥٢ .

(٢) المصدر نفسه ، ٤٣٩ .

(٣) المصدر نفسه ، ٤٣٩ - ٤٤٠ .

اذ نلاحظ التكرار قد ورد مرتين (لا .../ ما انتهيت/ لا.../ ما انتهيت) بدءاً من المقطع الثاني، حيث لجأ الشاعر الى تكرار المقطع، كما تظهر في المقطع الاول (فلم تزل حبلى كرومك يا طريق، ولم تزل عطشى الدنان)، فالتكرار دال على لجوء الشاعر الى الحلم عبر تمرده على الموت، لذلك جاء التكرار ليبين رفض الشاعر للفناء والاندثار، فكان التكرار مجسداً للمعنى ومتوافقاً معه. وقد يلجأ بلند الى التكرار الدائري للجملة، وهذا ما يظهر في قصيدته " كبرياء"، فلو تأملنا هذا النص باعتباره عينة تشمل على هذا النوع من التكرار، والذي تبني عليه معمارية القصيدة وهيكلها العام، فالجملة المكررة التي ابتدأ بها بلند قد تكررت خمس مرات فيها (ماذا اريد) ومرتين، (ماذا تريد)، وخمس مرات (ماذا يريد)، كما في نصه التالي:-

انت التي لا تدركين

ماذا اريد

ولعل لو ادركت قلت لآخرين

وبضحكة رعاء مثل الآخرين

ماذا يريد ..!؟

ومحوت هاتيك السنين

وتصلب الوجه الحزين

ولعدت ازحف من جديد

في مدفني

في مدفني الرطب الوحيد

في خافقي كملاجى المتشردين

كغد اللصوص الخائفين

ماذا اريد ...!؟

لصرخت بالظل الذي يهتز في خجل مهين

لصرخت بالوجه الحزين

وبكل ما حملت هاتيك السنين

ماذا تريد ...!؟

ولعدت اضحك مثلهم ...

كالآخرين

انت التي لا تدركين

ماذا اريد

لمَ تسألين

عَما اريد

انا لا اريد

انا لست مثل الآخرين ... (١)

(٤) تكرار مقطع

يعد هذا النوع من التكرار من اكثر انواع التكرار في شعر الحيدري، فهو يوظفه لتجميد معنى واستئناف معنى اخر، وفي ديوانه نجد هذا النمط من انماط التكرار، وخاصة هذا النوع، انه من اطول انواع التكرار، وكثيراً ما يحفل نص الشاعر بهذا النوع، يقول الحيدري:

صوت المذيع

متخشب

شاعوا له ان لا يحس بما يذيع (٢)

فقد جاء هذا المقطع في بداية القصيدة، وتكرر في النص الشعري ثلاث مرات في البداية وفي الوسط والنهاية، فالشاعر ينهي نصه بذات المقطع الذي ابتدأ به، وما يبرر لجوءه لهذا التكرار، هو صدمه للمتلقي لغرض التأثير فيه وهذا واضح في توظيفه للمفارقة المشهدية، المجسدة لمأساة الانسان وكرامته المستباحة في هيروشيما، في الوقت الذي يظهر فيه الآخر الاعلامي، بوضعية غير مكرثة، بسرده للنبا، ومما يضخم المفارقة ايراده للرقم (عشرون الف قتيل)، بصوت متجرد من الاحاسيس، ولعل مما زاد من فعالية التعبير الدرامي تكراره للمقاطع وترك الفراغات (٣) .

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٢٦٠ - ٢٦١ - ٢٦٢ .

(٢) المصدر نفسه ، ٣٤٧ .

(٣) ينظر الاصول النظرية لنقد الشعر التطبيقي ، ٣٥٩

كما يظهر هذا النوع من التكرار في قصيدة (يا صديقي)

يا صديقي

لمَ لا تحمل ماضيك وتمضي عن طريقي

قد فرغنا وانتهينا

وتذكرنا كثيراً ونسينا ما تذكرنا

سنيانا وسنيانا

بيدينا

كما ما صناه من حب عميق (١)

حيث جاء هذا المقطع في بداية القصيدة وتكرر خلالها مرتين، اذ يعتمد هذا النسق الدائري للمقطع على (ابتداء القصيدة بموقف او لحظة نفسية ثم العودة مرة اخرى الى الموقف نفسه واختتام القصيدة به، اذ يلجأ الشاعر من اجل تحقيق ذلك الى تكرار الابيات التي ابتدأ بها) (٢)، فعملية ترجيع المقطع في النص الشعري ثلاث مرات يُنبئ عن واقعة او لحظة نفسية، وهذا يدل على حركية الهاجس المسيطر على ذات الشاعر، فالتكرار كإلزام حاضرة في بنية النص الدائري لا يكتسب فاعليته، اذ لم يكن له ما يبرره فنياً، فهو الامتداد الطبيعي لرؤيا الشاعر الشعورية في النص الشعري، بالاضافة الى اهميته المنبثقة من كونه بؤرة اساسية في بنية النص، فقد جاء التكرار للدلالة على حضورية الانقطاع عن الآخر، كما انه اعلان عن موقفه الرفض لمواضيع المجتمع، فالانفلات من دائرة المعايير الحقيقية كما يراها الشاعر رسخت في ذاته هذا الانقطاع.

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٣٢٢ .

(٢) عناصر الابداع الفني في شعر احمد مطر ، ٢٦٣ .

.الفصل الثالث : تقنيات الحداثة

.المبحث الأول : تقنية الرمز

أولا : الرمز الاسطوري

ثانيا : الرمز التاريخي

ثالثا : الرمز الشعبي

.المبحث الثاني : تقنية التشكيل البصري

أولا : عنوان النص وحواشيه

أ .العنوان

ب . حاشية العنوان

ثانيا : البياض والسواد

أ .الحذف

ب .التقطيع

ثالثا : الارقام وعلامات الترقيم

أ .الارقام

ب . علامات الترقيم

.المبحث الثالث : تقنية السرد

المبحث الأول : تقنية الرمز

سعى الشاعر الحدائي وبحراك متواصل إلى تدجين نصه الشعري بتقنية الرمز، كونها تقنية بلاغية تتغابر عن التقنيات البلاغية المستهلكة ، وتتماز عنها بفرادتها ، وهذا ما منح النص الحدائي فاعلية وعمقا بيّنا ، اذ عملت هذه التقنية كمخصبات رفدت النص الشعري بتعددية دلالية ، واسهمت في منحه ثراء فكريا وعمقا معرفيا ، فالرمز من أهم التقنيات التي يسحضرها المبدع للتنافذ والتضاييف مع مجالات معرفية ، ولعل هذا ما غلب على طبيعته ، اذ وظفت هذه التقنية بمختلف مرجعياتها الاسطورية والتاريخية والشعبية ، واصبحت جزءا مفصليا من مفاصل النص ومهيمنة مهما في عملية التوظيف عبر التعاطي والتمثيل لهذه التقانة ف (عملية الترميز مظهر اصيل من مظاهر التفكير الانساني ، الذي يميل إلى اضافة السمة الكلية على الجزئي المحدود من الظواهر والوقائع والاشياء ، وتباين ذلك النشاط العقلي تبعا لتطور الوعي الانساني وعمق رؤيته للعالم)^(١) ولان اللغة هي شبكة من الرموز فان (الدال في الاستعمال اللغوي العام هو الكلمات أي الرموز اللغوية وهي تنوع اسماء وافعال وصفات ... ، ويقابلها المدلولات ، وهي كل ما تشتمل عليه الحياة المادية ، والذهنية ، والوظيفة الدلالية لتلك الرموز هي اثاره صوت المدلولات لدى السامع أو القارئ ، أي عقد اصرة بين الدال والمدلول لدى السامع فتتشكل في مخيلته صورة الشيء على نحو معرفي يؤدي ردود الافعال المباشرة أو البعيدة)^(٢) والرمز عند سعيد علوش (وسيط تجريدي للإشارة إلى عالم الاشياء)^(٣) اذ يعمل هذا الوسيط الاشاري على فتح النص وتوليد الدلالة ، وهو عند وجيه فانوس واسطة جمالية مضمونية تنقل الافعال من سياق "الاني" المنتهي بزوال لحظته إلى "القديم" الباقي بحيوية وجوده المتفاعل مع المطلق الزمني^(٤) .

لقد شغل التوظيف الرمزي في النص الشعري مخيلة الشعراء ، واصبح ظاهرة اسلوبية ، ومكونا من مكونات الوعي الجمالي ، فهذه التقانة هي تقانة مغايرة لطبيعة التقنيات البلاغية التي احتضنتها المنظومة البلاغية التقليدية ، فقد كان لهذه الوظيفة الرامزة اثر واضح في خروج القصيدة من دائرة الخطابية ، ودخولها إلى عالم الدلالة المشعة والمتوهجة

(١) جماليات النص الادبي ، ٨٢ .

(٢) جماليات الاسلوب ، الصورة الفنية في الأدب العربي ، فايز الداية ، ١٧٤ .

(٣) معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، د. سعيد علوش ، ١٠٢ .

(٤) ينظر : دراسات في حركية الفكر الادبي ، د. وجيه فانوس ، ٥٤ .

، فالرمزية كما يرى عبد المجيد زراقط هي (طريقة في الاداء الادبي تعتمد على الايحاء بالافكار والمشاعر لاثارتها بدلا من تقريرها أو وصفها أو تسميتها بهدف توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي عن طريق الاعتماد على رسائل الايحاء في الاصوات والتركيب والصور)^(١) ، وقد نزع الشاعر الحداثي إلى هذه التقنية اثر الانفتاح على الغرب ، وبفضل عامل المثاقفة ، فقد (ظهرت الرمزية كمذهب ادبي في اوربا ، اوائل القرن التاسع عشر ، كرد فعل على الرومانسية والبرناسية والواقعية ، فقد اهتمت الرومانسية الالتفات إلى عالم اللاشعور ونبذت حركات التمرد والرفض ، فتاقلم أدباؤها مع المجتمع الجديد وقيمه ، بعد ان وصلوا إلى اوج ازدهارهم المادي والمعنوي)^(٢) ، وهذا يعني ان الحداثي لم يقترب من الجوهر الحقيقي للشعر إلا بمعرفته لفاعلية الرمز واهميته كمكون فني منصهر في نسيج القصيدة الحداثية وهذا ما فعل من عملية انفتاح النص اذ اكسبت لغة الشاعر ابعادا دلالية مضافة ، بفضل تفجيرها ، وتفعيلها كقيمة وقابلية غير محدودة في توليد دلالات متغيرة سواء اكانت حسية أم نفسية . وقد (كان لاراء "مالارمه" Mallarme اثر في تاصيلات الرمزيين العرب في الثلاثينات والاربعينات ، وبناء على هذا التاثر الواقع فقد اتسع افق الكاتب العربي لاستيعاب ما يستجد على الساحة الادبية والعالمية ، من معالم التطور لتوسيع دائرة النظرية الادبية العربية وجعلها أكثر تاهيلا للتعبير عن حياة الإنسان المعاصر)^(٣) ، وهذا ما منح النص الشعري الحديث مظهراً تجديداً تمثل بقصيدة الشعر الحر ، فلم تقتصر حداثة النص الشعري في التمدد على القالب الهندسي والسميتري في منظومته الوزنية ، بل تمثل في الانفتاح على التراث الاسطوري العالمي اذ (وجد الشاعر المعاصر ابواب الحضارات القديمة المختلفة تفتح له ، ليختار من اساطيرها المتنوعة ما سيسقطه على تجاربه الانية فردية كانت أم جماعية ... ، كما لم يجد الشاعر العربي ما يمنعه من استحضار رموز اسطورية اغريقية أو يونانية أو هندية أو غيرها من مختلف حضارات العالم ومن بين الرموز الاسطورية التي جذبت اهتمام الشاعر العربي المعاصر، تموز (Tammouz) ، أو

(١) الحداثة في النقد الادبي المعاصر ، ٣٧ .

(٢) اتجاهات التأويل النقدي من المكتوب ... إلى المكبوت ، محمد عزام ، ١١٦ .

(٣) الاصول النظرية لنقد الشعر التطبيقي المقارن ، ١٦٤ .

اودنيس (Adanis) وعشتار (Eshtar) أو زيوس (coiris)^(١) ، ويجب التنبيه إلى ان توجه الشعراء العرب إلى عالم الاساطير ، كان من وحي الادباء الغربيين ، فعملية التوظيف للأسطورة كان نتاج التاثر الواقع بالكتّاب الغربيين ، ف (لم يكن الشاعر العربي في بحثه عن رمزه الخاص أول المنقبين ، فقد كان وليم بليك أول المنقبين ذا جهد واضح في خلق اساطيره ورموزه الشخصية ، كذلك الأمر فيما بعد بالنسبة للشاعر الايرلندي بيتس ، كانا كلاهما يسعيان بشكل دائم إلى خلق رموزهما الخاصة ، اضافة إلى استثمار ما وجداه من اساطير ورموز ماثلة ، وكان لإليوت رموزه الفخمة ، الأرض الخراب ، الرجال الجوف ، تيرستاس ، الفريديرو فورك يمثل مسعى هائلا للتعبير رمزيا عن الحياة)^(٢) ولعل من أهم الانساق الرمزية التي طرحها شعراء الحداثة الشعرية ، هي الرمز الاسطوري والتاريخي والاصطناعي والرمز الطبيعي ، اصف إلى ذلك البنية الرمزية العامة^(٣) ، فالتجربة الابداعية (دائمة البحث والتجريب وهي محكومة بروح العصر المتمظهرة في فضائها على شكل خروق مستمرة لانموذجية القصيدة التقليدية ونهايتها)^(٤) .

(١) ظاهرة الغموض في الشعر الحر ، خالد سليمان ، مجلة فصول ، مج ٧ ع ٢ . ١٩٨٦ - ١٩٨٧ ، ٧١ .

(٢) في حداثة النص الشعري ، ٥٧ .

(٣) ينظر : وعي الحداثة ، ٧١ .

(٤) اشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، د. ستار عبد الله ، ١٣١ .

أولا : الرمز الاسطوري

الاسطورة في العربية هي (الاحدوثة جمعها اساطير ، وهي الاحاديث التي لا سند لها من الحقيقة ، واشتقت الاسطورة من الفعل سَطَرَ عليه فلان اذ جاء باحاديث تشبه الباطل وهو يسطر ما لا اصل له أي يؤلف)^(١) والاسطورة (هي الجزء الناطق من الشعائر والطقوس البدائية ، وهي بمعناها الاعم حكاية مجهولة المؤلف تتحدث عن الاصل والعلة والقدر ، ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والانسان تفسيراً لا يخلو من نزعة تعليمية)^(٢)، فهي نتاج العقل الأول وتجربته الفريدة في صيرورة المعرفة الانسانية ، لذا فلهذه التجربة القابلية على التجدد الدائم ، والتعبير عن التجربة الانسانية في كل زمان ومكان ، وهذا متأث من فاعليتها وقدرتها على الانبثاق والحضور ، بما تتسم به من حراك نوعي ، وهذا ما يعلل انشداد الشاعر الحداثي إليها كمنظومة ميثولوجية تسهم في تعميق التجربة الشعورية لأنها (المغامرة الابداعية الأولى للمخيلة البشرية ، وما لبثت هذه المخيلة ان ابتكرت مغامرات جديدة ، عبر كل منها عن الشرط التاريخي لعصره من جهة ، وعن محاولات الإنسان الدؤوبة لتملك واقعه تملكا معرفيا وجماليا من جهة اخرى)^(٣)، ويرى فكتور شكوفسكي بان الاسطورة هي الشكل الاولي للشعر ، ومرد ذلك كما يراه ، ان الشفرة في الاسطورة ذاتها شعرية^(٤) أما الدكتور نضال الصالح فيرى في (الاسطورة شكلا من اشكال النشاط الفكري ، فهي بهذا المعنى تلتقي بالادب بوصفه نشاطا فكريا أيضا ، كما تلتقي معه في ان كليهما وظيفته واحدة ، هي إيجاد توازن بين الإنسان ومحيطه)^(٥) ، وقد تعامل الشعراء في توظيفهم لهذا النسق الاسطوري على ثلاثة انماج :

اولها : صنع اسطورية القصيدة ورمزيتها من مادة اسطورية معروفة من دون الاشارة إليها وذكر مسمياتها .

وثانيها : صنع اسطورية القصيدة ورمزيتها من مادة اسطورية شائعة مع الانحراف بها عن دلالاتها المعروفة .

(١) لسان العرب ، مادة سَطَرَ .

(٢) الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر ، محمد فتوح احمد ، ٢٨٨ .

(٣) النزوع الاسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، د. نضال الصالح ، ١٤ - ١٥ .

(٤) ينظر الشفرة الشعرية للاسطورة ، د. وشكوفسكي ، عدنان المبارك ، الثقافة الأجنبية ، ٢٤ - ١٩٩٩ ، ٤١ .

(٥) النزوع الاسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، ١٤ - ١٥ .

ثالثها: صنع اسطورية القصيدة ورمزيتها بانشاء مناخ اسطوري وتاريخي حولها يجعل منها اسطورة جديدة^(١) و(ادراكا لهذه الحقائق في فهم الاسطورة ، وتحت تاثير نظرية اليوت"في التراث" واستغلالا للدلالة الرمزية في الاسطورة ، جنح بعض شعرائنا إلى استخدامها في بناء القصيدة المعاصرة فهي أداة فنية ضمن عديد من وسائل الاداء الشعري ، وحينما اخر كانت تتجاوز هذا الدور المتواضع إلى حيث تصبح منهجا في ادراك الواقع ونسجها حيا يتخلل القصيدة ، واساسا يركز عليه الشاعر في فنه بعامة)^(٢) اذ يعد هذا التوظيف البؤرة الفاعلة في تجليات فتح النص ، وابتكار تقنية عملية في هذا الجانب ، وهذا متأث كما يرى أبو ديب من (ان لغة الاسطورة حين تدخل في النص فإنها ستؤدي دورا جوهريا هو فتح النص...،فتحه تزامنيا (synchranisticaty) أي على صعيد العلاقات المتشكلة ضمن بنية النص،وبين المكون الاسطوري والمكون التجريبي،ثم توالديا (diachrohisti caty) أي على صعيد العلاقات بين النص الحاضر بوصفه بنية كلية، وتاريخ الثقافة باكملها من حيث تتبع الاسطورة)^(٣) وبلا ريب في ان الذي ذهب إليه شعراء الحداثة (قصيدة التفعيلة) ومن خلال كثرة توظيفهم للاساطير،هو لتفعيل الطقس الاسطوري الذي يحقق لنصوصهم الشعرية بنيات دلالية تتبلور من خلالها اسلوبية التخيل إلى قيمة جمالية متمخضة عن وعي جمالي ينتج قيما دلالية متفردة (لذلك اضحت الاساطير ملكا عالميا شائعا يؤرخ طفولة البشرية وزخم عواطفها وانفعالاتها ، ومدى استطاعة الوعي على ضبطها وادارة دفتها ، وبفعل هذه المكانة،استحقت الاساطير مكانة رمزية خطيرة تحولت بفعل الفنون المبتكرة إلى مادة ثرة)^(٤) ، ومن خلال الدراسة لمجموعة العينات النصية في ديوان بلند الحيدري،فقد وجدنا ان نصوصه الشعرية حاضنة لعدد من الاشارات الاسطورية،التي يمكن استقصاؤها كإشارات دالة على هذا الملمح الأسلوبي في شعر الشاعر ولعل هذا التوظيف الاسطوري كان عند (شعراء الحداثة العرب واحدا من الاستعمالات أو "التوظيفات" الفنية التي وقعوا عليها في القصائد الأجنبية ، فاثارت اهتمامهم ، بل أنجذبهم ، وشعروا ...

(١) ينظر الموجة الصاخبة ، سامي مهدي ، شعر الستينات العراقي ، ٣٣٦ .

(٢) الرمز والرمزية ، ٢٨٩ .

(٣) الحداثة ، السلطة ، النص ، كمال أبو ديب ، مجلة فصول ، مج ٤ ، ع ٣ - ٥٦ .

(٤) الشعر بين الحداث والاسطورة ، عزيز السيد جاسم ، الآداب ، ع ٧ - ١٩٧٠ ، ٣٠ . وينظر الاسطورة والشعر ، عبد الرزاق صالح ، ٩ .

بان ذلك الاستعمال من شأنه ان يغني قصائدهم فيجعلها محملة باشارات واسرار لها توجهات ودلالات على امتداد الزمن^(١) وبعد تفحص عينات اشتغال الدراسة لنصوص الشاعر ، وجدنا احتواء نصه على مجموعة من الاشارات الاسطورية اذ عملت كقارئ رمزية دالة على وجودها في نسيج النص وبنيته الاسلوبية ففي ديوانه "اغاني المدينة الميتة" يوظف بلند هذه الاشارات وفي نصه "ساعي البريد" اذ يقول :

ولم تزل للصين من سورها

اسطورة تمحي

ودهر يعيد

ولم يزل للارض سيزيفها

وصخرة

تجهل ماذا تريد

ساعي البريد

اخطأت ...

لاشك ، فما من جديد

وعد مع الدرب ويا طالما

جاء بك الدرب

وماذا تريد ... ؟ ^(٢)

اذ يومض النص الشعري باشارات رمزية ، فالقارئ الذي يجهل مغزى الصخرة وارتباطها باسطورية "سيزيف" التي ترمز إلى العقاب اللانهائي ، والجهد غير المثمر ، لا يمكن له اكتناه العمق الرمزي في هذا المقطع ، فبلند يلجأ في غالب نصوصه إلى الضغط على كلمة والتركيز عليها ، اذ يكتفي بالاشارة إلى "سيزيف" كرمز اسطوري ، والاكتفاء بذلك من دون عملية العروج على تفاصيل الاسطورة ، سوف يحفز المتلقي على عملية استدعاء هذه القصة ، وثيمتها الميثولوجية كمرجعية مغذية لنص الشاعر ، بغية تحقيق القيمة الفنية والجمالية في عملية التعاطي مع الرمز وتوظيفه ، بشكل ينزاح عن دلالاته الاصلية ، ليحقق

(١) الايقاع والزمان ، كتابات في نقد الشعر ، جودت فخر الدين ، ١٣٠ .
(٢) ديوان بلند الحيدري ، ٢٧٣ - ٢٧٤ .

دلالة جديدة ، عبر تمريره تصورا متقاطعا مع التصور الاصلي ف (الاسطورة ... نص حي متفاعل ، يولد نفسه في حالة الديمومة ، ويعيش الصيرورة من آن إلى اخر ، يجعل الانا تواقا للمعرفة ، ويشحنها بالحفر والتوثب نحو افاق مصورة لمستقبل افضل)^(١) ، فالرمز مثل معادلا موضوعيا لذات الشاعر ، التي رفضت الانجرار وراء القطيع ، وآثرت البحث عن الحقيقة للوصول إليها مع علمه بما يؤول إليه هذا السعي في التصادم مع الآخر ، المقدس ، فبلند يركز على سكونية الإنسان القطيع ، وانشداده إلى الجهل ، والصخرة التي تتكرر في معاناة "سيزيف" هي ذاتها المتمركزة في طبيعة الواقع الساكن ، لذلك جاء الرمز معبرا عن حالة الاستلاب التي يحياها الثوري والمتطلع إلى التغيير في الوقت الذي يسعى الآخر تهميشه لهذا الدور والنيل منه (وبذلك تكون وظيفة الاسطورة الرامزة في النقد المعاصر مدلولاً استعاريا يعطي الصورة بعدا استشرافيا خلال السياق الخاص ، الذي يشكل نوعا من التماثل بين احداث الشخصية الوهمية ومواقف الشاعر التي تهدف إلى التعبير عن تجربته)^(٢)

أما في نصه "برميثوس" فنجد يوظف الرمز الاسطوري بتقنية تقترب من تقنية القناع ، اذ ينزع الى التماهي والاندماج الكامل مع رمزه الاسطوري ، ليتضاءل صوت الشاعر تاركا الهيمنة لصوت الشخصية الاسطورية لتتمظهر بمشهدية تفصح عن واقع الاغتراب الوجودي ، ولتتمركز حول بؤرة مركزية متمثلة بعبثية الإنسان ومأزقه في الكون ، اذ تتجه مفاصل النص ومادته الاسطورية لتجسيد مأساوية المصير لهذه الشخصية ، فالنص يحيل إلى الاسطورة "برميثوس" ويمكن اكتناه هذا الرمز من عنوان النص ، اذ يوظفه الشاعر بشكل ينزاح عن دلالاته الاصلية ، بشكل يحقق دلالة جديدة ، ويبدو ان استحضار الشاعر لهذه الاسطورة للتعبير عن رؤاه المعاصرة ، فبلند يقوم بتغيير الدور "البرميثوسي" عبر تماهيه مع الرمز الاسطوري ليتحول هذا الرمز إلى نبض داخلي يحقق نموا في النص ، وهذا يؤكد ان عملية التوظيف لم تكن بشكل جزئي ، اذ يحتشد النص بتفاصيل الحدث الاسطوري الذي ينبئ عن فلسفة البحث ، والرغبة الواعية ، ففي الوقت الذي ينطلق فيه "برميثوس" من يقينية البحث المفضية إلى ما يترتب عليه من التقاطع مع

(١) التجليات الفنية لعلاقة الانا بالآخر في الشعر العربي المعاصر ، د. احمد ياسين سليمان ، ٤٧ .

(٢) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، دراسة ، د. عبد القادر فيدوح ، ٤٢٣ .

الالة ، الذي بلور نفيا وانقطاعا من قبل الآخر المقدس . فالاقصاء والنفي نتاج السعي المؤصل لاكتناه الوجود ، ومعرفته من الآخرين ، فهو اقصاء مثمر قد حقق وجود "برميثوس" وهذا ما يبرر لجوء الشاعر المعاصر إلى الاسطورة كمحاولة (لادراك بعض مبهمات الوجود ، ولايجاد وسيلة لفهم تواجدهم الجدلي في الكون ، وما إذا كانت الحياة رحلة جحيم سيزيفية ؟ ، أو هي نوع من التضحية البرميثوسية)^(١) اذ تتجه مفاصل النص وثيمته الاسطورية للاحاطة بمأساة هذه الشخصية اذ يقول الشاعر :

وكالذرى

تلك التي لا ترى

في صمتها القارس غير الرعود

اعيش في موتي

واققات من سري الذي كان فكان

الوجود

لا هاجس

يبحث بي عن صدى

ولا غد

يحلم لي بالخلود

والليل ان مر ولم ينته

لن يسأل الشك

ترى ... هل تعود ..؟

تعود

أو لا تعود

فليس في مطرحي ساعة

يحصي بها الوقت خداع الوعود

هذي يدي

نفضت منها غدي

(١) قصيدة النثر العربي ، التغاير والاختلاف ، إيمان الناصر ، ١٣٢ .

وألف وعد راسف في القيود

فليحلم النسر بامواته

ولتحلم الموتى بسر الخلود^(١)

فمادة النص تتمحور حول ما يمثل بؤرة للتفجر والانبثاق ، لتفعيل هذه التجربة في مقدمة النص ، حدث النفي ، في ذاته في الاسطورة البرميتوسية لما يفصح عنه هذا النفي كحدث ، من نزوع يمثل اعمق دلالة لتراجيديا العالم الانساني ، التي يمثلها بلند في هذا المقطع الزمني ، فالشاعر يورد هذه التفاصيل بصورة معكوسة ، اذ نلاحظ ان الشاعر يعمل على تحويل الثيمة الاسطورية ** والدور البرميتيوسي على المستوى الذاتي للشاعر ، فالثيمة الاسطورية ببعدها الفلسفي داخل الاسطورة تتقاطع مع تفاصيلها الاسطورية في نص الشاعر ، فإذا كانت البؤرة التي تتمحور حولها الاسطورة ، تذهب إلى عمق اليقين وتسامي العمل في المرجعية الاصل، كمرجعية ميثولوجية ، اذ نلاحظ النص الشعري يحمل دلالة مغايرة ومنحرفة عن البؤرة المركزية للنص الشعري ، وتوظيفه لهذا الرمز الذي يشير لعملية الضياع المعرفي ، الذي يبتغيه الشاعر ، فتنائية التحول/ الارتداد ، بين الرمز الاصل والرمز الشعري ، والمتولد من طبيعة الدور هي ثنائية ضدية وبهذا يكتسب النص الشعري فاعليته في توظيفه لرؤى جديدة فـ (الاسطورة ، .. تتفاعل في مخيلة المرء نصا سيميوطقيا معرفيا ، يحمل في طياته علامات ، وإشارات ، ودلالات متعددة في كل زمان ومكان)^(٢) .

لقد تعاطى الشاعر الحديث مع رمزه الاسطوري بوصفه منجما خصبا لطاقاته الياحائية ، التي تنزع دوما إلى التجدد ، فالاسطورة ، كما يقول جارودي (متى ما تحررت من الميثولوجيا ، تبدأ من حيث يقف المفهوم ، أي لا مع الكائن المعطي ، بل مع معرفة الفعل الخلاق ، إنها ليس انعكاسا لكائن بل هي تطلع إلى خلق ، وهي لذلك لا تعبر عن نفسها

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٣١٠ - ٣١١ .

** تذهب الاسطورة إلى ان ابيميثوس الكائنات الأخرى ، عدا الإنسان كل يملكه الكائن البشري ، إلا ان برميتوس عمد إلى منح هذا الكائن البشري ، النار لكي يتسامى على هذه الحيوانات ، اذ تبنى برميتوس قضية الإنسان ضد الالهة ، ولذلك انتزع زيوس النار عن الإنسان ، لكن برميتوس قام بسرقة هذه الشعلة من السماء في قضية ومنحها إلى الإنسان ، قام زيوس اثر ذلك هيفيستوس ان يصنع بالدوار كعقاب للإنسان ، اذ وضع زيوس على صخرة في جبل ، وامر فرسرا دان ينزع كبده كل يوم ، ينظر معاجم الاساطير ، ماكس سايبرو ، رودا هند ريكس ، ترجمة حنا عبود ، ٢١٤ .

(٢) التجليات الفنية لعلاقة الانا بالآخر في الشعر العربي المعاصر ، ٤٧ .

ابدا بالمفاهيم والرموز^(١) . فتعامل شعراء الحداثة مع الرموز الاسطورية ، هو تعامل قائم على تفعيل الطقس الاسطوري ، ذلك الطقس الذي يمنح نصوصهم الشعرية قيمة دلالية ، تتجلى عبرها اسلوبية التخيل إلى تجليات فنية وجمالية ، وهي نتاج نضج جمالي ورؤيا فنية مولدة لانساق دلالية متفردة فـ (العودة لغرائبية الاساطير ثمرة سيرورة موضوعاتية تترابط في خضم مسعرها التجارب الشخصية والوقائع والقيم وتتجسد في وسيط محدد)^(٢) . وفي قصيدة أخرى يوظف بلند رمزا اسطوريا هو ذات الرمز (برمثيوس) وفي نصه "طاحونة" اذ يقول:

تلك هي الأرض

فلا تعجبي

ان مربى الفجر وما مربى

قد كان لي

درب

وكانت رؤى

تواعدا والامس في مأرب

ومات ما كان

سوى خطوة ، لما تزل تبحث عن مهرب

شدت بساقي

وما راعها

من مشرقى الدامي ومن مغربي

شيء

سوى اصدااء ايقاعها

تنز في صمت

عميق

غبي^(٣)

(١) الرؤيا الابداعية في شعر البياتي ، عبد العزيز شرف ، ١٢٨ .

(٢) الشعر والاسطورة ، موسى زناد سهيل ، ٢٣٧ .

(٣) ديوان بلند الحيدري ، ٢٥٢ - ٢٥٣ .

اذ نجد الشاعر ومن خلال تقنيته الرمزية ، قد استحضّر البؤرة المشعة في الاسطورة "برميثوس" بمشهدية صدامية مثلت اسقاطا فنيا وفكريا من الاسطورة إلا ان الشاعر لم يورد تفاصيل الحدث الاسطوري على وفق مرجعيته الميثولوجية ، بل تعامل معها تعاملًا ينم عن فنية عالية متأية من اكتناه الطبيعة النفسية للذات الاسطورية ، بالشكل الذي جعل منها أي الشخصية تفصح عما يكنه الشاعر من حركية الذهن وافكارها (ومن هنا ندرك ان ما يرغب الشاعر في معرفته ... ، استكناه الذات المبدعة بعد توظيف الرمز الاسطوري هو محاولة استكشاف فضاء الاعماق الذي يختزن الطاقة الباطنية لتجربة الذات في منابعها الأولى ، ولعل هذا ما يفسر عناية الشاعر بالرمز الاسطوري الذي يجد فيه تمريرا لذاته ، كما يجسم فيه علاقة التطابق بين عالمه الباطني ، وعالمه الخارجي تجسيما معرفيا في سبيل اعطاء صورة عميقة للوجود الذي يبدو قائما على ثنائية الباطن والظاهر)^(١) ، لذا نجد ان الأول يجنح في تمرده إلى التسامي المتولد من يقينية العمل وغايته ، بينما يتضاءل الثاني أمام هذا الجهد الذاتي ، الذي يفصح عن رغبة عميقة باليأس وهذا ما نراه في هذا المقطع من النص الشعري نفسه اذ يقول الشاعر :

... لن اسأل الفجر إذا مر بي

والليل

ان نام على مرقي

عما سيبقى النور من قصتي

وكم سيمحو الليل من مشهد^(٢)

فالقارئ التي يوردها بلند في نصه الشعري ، والتي لا تتماثل مع الحالة الكيانية البرميثوسية للاسطورة ، يتمثل في ان وعي الرمز الاسطوري الرائي بكلية التجربة وعي يقيني، اذ انتج خلاصا متمخضا من هذا السعي ، أما بلند النص الشعري ، فهو غير واع بتجربته الكيانية ، اذ ان مفاصل الثيمة الاسطورية تتجه إلى عملية التسليم والتشظي والانكسار الناتج عن احساس الشاعر بهذا التشظي ، فعملية التماهي التي يحدث بمقتضاها اندماج الشاعر في الانت "برميثوس" ليتمظهر النص في بنيته حاضنا لأنوين ، انا الرمز

(١) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ٣٩٩ .

(٢) ديوان بلند الحيدري ، ٢٥٤ .

الاسطوري ، وانا بلند المتمترسة والمختفية وراء الانا الأولى ، فعملية الاستبدال الاستعاري تقوم على المشابهة ، وهذا ما اظهره النص في بنيته الحوارية ، أمام صوت منفرد وهو صوت "برمثيوس" الراوي الشعري، اذ تتم عملية السرد وفق ضمير المتكلم ، (فالتسامي في التضحية يكسب الشخصية سمة التجدد والخلود ، فتصبح في مصاف الالهة اكبر من "فعل الموت" وما يترتب عليه من غياب أو فناء ، فالتضحية تضفي على الموجود المؤقت ، استمرارا وخلودا)^(١)، فهذا النص حاضن للغة تحمل بين طياتها فرادة الحدث القصصي وغرابة الشخصية الاسطورية ، وطريقة توظيفها في بنائه اللغوي ، فالاسطورة تتعاطى مع رمزية الحدث بطريقة تنزاح عن مرجعيتها الاصلية ، وهذا يتطابق مع ما يراه كمال أبو ديب في عده الاسطورة (بؤرة دلالية تعددية تتوحد فيها الذات الفردية ، بذوات أخرى اسطورية أو تاريخية أحيانا، هي تنام وتفرع وتجل للذات الفردية من وجوهها المختلفة)^(٢) ، أما في نصه "اوديب" فان بلند يعتمد البناء المشهدي المؤسس على تصعيده للحدث الدرامي ، اذ تتقاطع الاصوات في النص الشعري ، وهذا ما نلاحظه في نصه ، من ديوان "خطوات في الغربة" اذ يظهر المشهد الأول "اوديب" الرمز الاسطوري بمشهدية تتم عن تخطيطه وضياعه ، وشعوره بمرارة الخطيئة ، واصطراعه مع الذات ، لشعوره بالاثم من قتل الاب ومضاجعة الام ، لذلك يتصاعد الحدث بدرامية معبره عن باطن "اوديب" الحاضن لاحلام سوداء ، فالشاعر في توظيفه للمفردة الاسطورية ينحو بهذا التوظيف إلى اكسابه دلالة أخرى ، تعمل على الارتقاء بهذا الرمز وتفعيله اذ يتوحد الشاعر مع رمزه عبر الاستبطان الداخلي ليجسد مشهدية بين اوديب الاسطورة ، واوديب بلند ، فكما ان اوديب اراد الانفلات من قدرية المصير والانعقاد من احتمالية الوقوع في الحدث / الخطيئة ، فان الشاعر يسقط في عتمة قدرية متأتية من تسلط الاله ، الذي يمارس على مخلوقاته منطقا قسريا لا دخل للذات الانسانية في صنعه ، إلا ان بلندا يوظف الرمز الاسطوري توظيفا ينقصه النضج ، اذ جعله توظيفاً ميكانيكياً لم يحقق تناميا داخل النسيج النصي للاسطورة ، وهذا ما يتجلى في نصه (اوديب) .

(١) الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، السياب ، ونازك ، والبياتي ، محمد علي كندى ، ١٩٩٠ .

(٢) الواحد المتعدد البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم ، كمال أبو ديب ، مجلة فصول مج ١٥ - ٢٤ - ١٩٩٦ ، ٩٧ .

مهجور كالليل انا
كالصمت انا مهجور
وهنا

قرب يدي

ملء غدي

دنياي دجى مقرر

بيداء

ربداء

ونداء مبتور

ودهور تتساقط تجرفها امواه

وانا الإنسان المغرور

اغور

اغور

فاين الله ^(١)

اذ نلاحظ ان الشاعر يعتمد تقنية مقارنة لتقنية القناع أو عملية الاستبطان الداخلي ، لاطهار العوالم الخفية والمفصحة عن البعد النفسي في ذات الشخصية الاسطورية ، والمجسدة لمرارة الفقد ، والدخول لدائرة اللا جدوى وشعوره العبثي فتعاطى الشاعر مع رمزه الاسطوري قائم على استحضاره للتفاصيل الاسطورية ، التي تتماثل مع نزوعه المعرفي ، وطبيعته النفسية ، وهذا ما يؤكد ان تعامل الشاعر كان تعاملًا ينم عن الطبيعة الفنية ، اذ ينتقي من هذه الشخصية ما يتماثل تماثلًا مع مرحلة تاريخية وواقعة الراهن ، لذلك انطلق الشاعر في توظيفه للثيمة الاسطورية من التفاصيل الختامية لتصبح هذه الثيمة النهائية البؤرة المركزية التي ينطلق منها النص الشعري في عملية التوظيف التقني ونقطته المحورية (فالشاعر عندما يستدعي رمزية هذه الشخصية الاسطورية أو تلك ، إنما يجعل في حسابه انه يستدعي انموذجًا تاريخيًا له ابعاده التي يرمي اليها ، متمثلًا ذاكرة الضمير الجمعي ، فيصبح هذا الضمير المحرك الفعال والملازم لجميع تصورات الشاعر ذلك ان الشاعر لا

^(١) ديوان بلند الحيدري ، ٤١٦ .

ينظر من خلال توظيفه هذا الرمز إلى الواقع في وصفه العرضي ، وإنما يتجاوز ذلك في محاولة التشريع لهذا الواقع بدلالات جديدة تربط الإنسان بجميع معطيات الكون^(١) .

(١) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ٤٤١ .

ثانيا : الرمز التاريخي

يشكل الماضي عند الشعراء الذاكرة الثقافية التي يستمد منها الشاعر الحدائي مادته ، فهو رافد يتضايّف مع رؤاه وحوادثه ، لان الإنسان ينزع دوما نحو الماضي ويتماهى معه كمرجعية مغذية لتجربته الابداعية ، بما يحتشد ويحفل به من سنن ومواضعات ، فلم يعد الماضي ظلا باهتا ، أو معطى سكونيا لأن (الماضي يظل في معظمه قادرا على تقديم العون ، جماليا للشاعر الحدائي الذي يسعى إلى كتابة قصيدته الجديدة كلحظة مشتعلة تمتد بين الماضي والحاضر ، وتنفتح في الوقت نفسه لاحتضان المستقبل بما تمتلئ به من سحر ، ووعي ، وطاقة ، ان ما يقدمه الماضي للشاعر الحديث يتجاوز الواقعة الزائلة ، أو الحدث المنقضي ، ليشمل مدخراته من الاساطير والمرويات والرموز ، والنماذج العليا ، ومنجزات المخيلة الشعرية التي ما يزال الكثير منها اخاذا ، لا يمكن الانتفاع منه)^(١) ، فهو بما يحتشد به من شواهد مفعلة للتجدد والتموضع في نصوص اخر (يسهم في انتاج النص الجديد انتاجا ثريا حافلا بالثقافة والتواصل ، مما يحيل التراث عنصرا فاعلا دائم التأثير والتاثر وصالحا للخروج من القمقم في كل حين)^(٢) ، فالرمز هو رؤية شعرية يكرسها الشاعر من اجل خلق واقعه وصياغته من جديد ^(٣) فالتراث لم يكن زمنا منقضيا ، أو ذكرى ميتة لا يمكن استعادتها ، أو بعث الحياة في رمادها المتجهم ، بل هو عالم متفرد ، وطاقات فاعلة ، وهو زمن يكتظ بالدلالة ، والاكتناز والحركة ، وبلند واحد من الشعراء الرواد ، الذين رأوا في الرمز التاريخي ضالتهم ، فشرعوا يبحثون في الماضي عن رمزهم ليسقطوا عليه جزءا من معاناتهم ، وقد تباينت طبيعة التوظيف التقني لهذه الرموز الشعرية عند الشاعر ، بحسب الرؤيا الشعرية وسوف نقف في عملية التعاطي مع الرمز التاريخي على الجوانب ذات الصلة ، بتوظيف بعض من هذه الرموز التاريخية (تراثية أو معاصرة) توظيفا رمزيا ، فمن المؤكد ان دخول هذه الرموز التاريخية في السياق الشعري سوف تمنح النص الشعري قيمة دلالية مضافة ، اذ ان عملية التوظيف لهذه الشخصيات سوف تؤشر على امرين يجب التنبيه لهما في شعر بلند الحيدري .

(١) في حداثة النص الشعري ، ٤١ - ٤٢ .

(٢) مغاني النص ، ١١ .

(٣) الحداثة في الشعر اليمني المعاصر ، عبد الحميد سيف احمد الحسامي ، اطروحة دكتوراه ، ١٨٠ .

اولهما : ان غالبية هذه الشخصيات تدخل في دائرة التمرد والثورة والشهادة والمغامرة ، وهذا ما يتماثل مع نزوعه وهاجسه الحافل بالتمرد ، الذي ينسجم مع قصيدته الحاضنة لنفس الهاجس .

ثانيهما : ان الرمز التاريخي ، قد يكون الهدف من ورائه جعل القارئ يشعر بالمفارقة ، التي تركز على الزمن أي بين واقع منقضي وحاضر قائم .

في مجموعته الشعرية (خطوات في الغربة) يتعاطى الشاعر مع عدد من الرموز التاريخية ، ومنها الرمز "يهودا" في نصه "توبة يهوذا" اذ يوظف الرمز التاريخي عبر تقنية القناع ، ويستثمرها كتقنية معبرة عن رؤيته ، المعاصرة ، اذ يمتزج الواقعي بالاسطوري ، والانني بالمنصرم ، فالشاعر يستدعي هذا الرمز من حقله الديني ، ويلقيه في نصه باستحضاره لتفاصيل الحدث ، التي عملت كقرائن رمزية ، فيهوذا هو احد تلاميذ السيد المسيح ، الذي وشى به بدراهم معدودة ، يقول الشاعر :

يا صغاري

انا ادري ان عاري

قصة تنساب من دار لدار

انا ادري

كلما التفت شتاء حول نار

واذا ما شفة مرت باسم

مثل اسمي

ذكروا اثمي

واثمي خنجر يوغل في قلب صغاري

انا ادري

ان ما لصته كفاي

وما شادت يدي

من قصور لغدي

لم تعد غير شهودي لدماري⁽¹⁾

فتقنع الشاعر بهذه الشخصية ، هو نوع من استحضاره مكونا مشتركا بين ذات الشاعر ، وذات الرمز الاسطوري ، القناع ، اذ ان ثيمة النص تتمحور حول بؤرة مفصحة عن عالم

(1) ديوان بلند الحيدري ، ٣٦٣ - ٣٦٤ .

ملتبس ، لانا ملتبسة ، اذ ينصهر في بوتقتها الواقعي بالخيالي ، والمأساوي بالبطولي ، فثيمة النص تتماثل مع الثيمة الموضوعية للشاعر المتنصل من انتمائه القومي كفرد يقتات على امجاد منتهية وحقد يرضي به حقيقة انتهاكه المستمر كمعادل لتخليه عن لغته الكردية ، فالخيانة الاسطورية الموظفة في نصه لشخصية "يهودا" ، هي لتفعيل حالة من التماثل مع خيانة اخرجته من فضاء الثقافة الكردية إلى ثقافة هجينة على الشاعر فـ (الرمز حين لا ينقلنا بعيدا عن حدود القصيدة ونصها المباشر ، لا يمكن الادعاء بأنه رمز ، الرمز هو ما يتيح لنا ان نتأمل شيئا اخر وراء النص ، فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وايحاء)^(١)

انا ادري

ان شعبي ياكل الحقد عروقه

كلما ابصر بي الوحش الذي سد طريقه

انا ادري

أي وحش

أي ليل

كنت يا شعبي عليك

انا ادري

كيف القيتك بالدرب

ولم اترك لديك

غير جوع

ودمار^(٢)

أما في قصيدته "انتفاضة كأس" وهي من مجموعته الشعرية "خفقة الطين" ، فنجد الشاعر يستلهم الرمز التاريخي "أبا نواس" اذ يتبدى الرمز عبر القصيدة ، فنرى بلنلاً يوظف الرمز التاريخي لا ليحمله صورة أو تكراراً فجاً ، وإنما لنتفاعل معه ، وقد تم تعاطي الشاعر من خلاله لتجسيد رؤيا معاصرة ، فبلند يحاول ان يضيف على نصه طاقة دلالية لهذا الرمز التاريخي ، بوصفه شاعرا قد فلسف من نزعتة العابثة ، وجعل من نزوعه نحو السكر والشراب ، جزءاً من عملية الهروب من الواقع ، لذا نجد الشاعر في توظيفه لهذا الرمز قد تمحور حول بؤرة مفصلية ، تشير لفكرة الانسحاب من الواقع وعدم مواجهته ، عبر الشروع

(١) البنيات الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، ٧١ .

(٢) ديوان بلند الحيدري ، ٣٦٥ .

في المنادمة ، وتبني فلسفة العبث كخلاص للشاعر من لغزية الحياة ، بمعاقرة "الكأس"
الذي اصبح رمزا للخلاص الاستلابي يقول بلند :
يا ابا نواس
قم
حي الدجى
حانة الارواح واجمع شملنا
ان تك الايام حالت دوننا
فهى لما تغتسل في كأسنا
شفة الكأس التي صاحبته
لم تزل تصرخ
في ايامنا
كلما رنت عليها قبلة
خلتها
تروي لياليك لنا ^(١)

فمحاولة الشاعر استدعاه للماضي ، متمثلا برمزه "أبو نواس" هي عملية توتر يستمد منها الشاعر شرعية رؤياه للاني ، لان الماضي كمعطى فكري وكنزعة فلسفية متمثلة بالشاعر "الرمز" يشكل في المخيلة التاريخية كيانا خاصا ونزوعا وجوديا ، أما الحاضر فهو الحقل الذي يفتح على تجارب ورؤى الرموز التي تشكل فرادتها المتجددة بما يماثلها من نوازع العابثين اليوم ، ولا يتم ذلك إلا بفلسفة الكأس / اللذة وهذا ما يشكل ملاً للغياب وسدا لفراغ لا يتم إلا بفلسفة الكأس ، فالنص يتمركز حول "الاناء" الحاوي للخمر ، فالكأس هو النواسي "والنواسي" هو الكأس ، فهو حالة من الحلول والتوحد الذي ادى إلى انصهارها معا ، فالكأس ليس كيانا ماديا جامدا ، بل هو عالم من المتعة والهروب ، الذي تتلاشى داخله كل هواجس الذات واصطراعاتها ، لذا يصبح الكأس بديلا عن اغتراب الشاعر الوجودي ، وبديلا عن انتفاء التواصل ، لذا جاء الرمز ليبدل على المجسد / اللذة وادواتها ، فالرمز يرتبط (ارتباطا وثيقا بالتراث بوصفه استذكارا وتحويلا واعادة تاويل)^(٢) .

^(١) ديوان بلند الحيدري ، ١٦٨ - ١٦٩ .

^(٢) الوجود والزمان والسرد ، فلسفة بول ريكور ، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي ، تحرير ديفيد وورد ، ٣٤ .

أما في قصيدة "اعترافات من عام ١٩٦١" ، وهي من مجموعته (اغاني الحارس المتعب)" اذ يقول الشاعر :

وانا كنت من الثوار
وعرفت النوم على الاسمنت البارد
مثل القرن العشرين
وعرفت السجانين الثوار
وعرفت المسجونين الثوار
وعرفت بان الثورة
قد تقلع ظفري
قد تصلب كل صباح حلاجي في صدري
ولمست اصابعهم في عيني تقول
صرنا طعاما للنار
للسكري .. والقرحة .. والقهوة .. مرة
والثورة
صارت هذين اللامين الكوفيين
هذا الراس المرمي على الطاولة منذ سنين^(١)

اذ نجد النص الشعري بثيمته الاصلية ، قد حمل دلالة مغايرة ، اذ استعار الشاعر هذا الرمز للدلالة على عملية التمرد والثورة ، فجاء توظيفه لهذا الرمز توظيفا جزئيا في بنيته التقنية ، فالحلاج كمعطى رمزي يقترب بعملية الصلب ، والذي هو نتاج التغاير في قراءة الكون والوجود ، فهذه القراءة جاءت متقاطعة مع الآخر / العقدي "فا تحت عباءتي" ، كان سببا لصلبه ، وهي جزء من الاغتراب المعرفي والفكري ، لذا نجد بلنأ يستعير من رمزية الحلاج على المستوى التقني عبارة "حلاجي في صدري" للدلالة على المقاربة في التوجه والنزوع المعرفي ، فاستحضار الرمز يدلل على الثائر الذي ينفصل في فكره عن الآخرين ، واللافت للانتباه ان بلند الحيدري لم يوظف تقنية الرمز التاريخي إلا بصورة محدودة في تجربته الشعرية ، وبشكل جزئي وهذا ما نراه في قصيدته "صورة" يقول الشاعر :

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٦٢٩ - ٦٣٠ .

حواء

ذات الاعين الشريرة

كأنها

مناجم مهجوره

كم مرغ الدهر بها عصوره

ولم تزل

كأمسها

قاندورة

قاندورة ذات رؤى اثيمة

الله قد القى بها الديمومة

القي بها امنية مسمومة

فخلدت

زلته القديمة (١)

فالاستعارة لرمزه التاريخي "حواء" قد جاءت بطريقة جزئية بنائية ، اذ لم تحدث تناميا في

بنية النص . اما في قصيدته "خيبة الإنسان القديم"

فيقول بلند :

وكانت الحياة

تسمر الصليب في الجباه

وتصلب المسيح كل ساعة

تصلب هذا الميت كل لحظة

فينتشي من المي مداه

وفي عيوني اليااسات ترتمي سماه

حكاية عن تائه تخنقه خطاه

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٣٨٥ .

وكننت يا اختاه

احمل في اعماقي المتاه (١)

فالشاعر في توظيفه لطبيعة الرمز التاريخي ، قد جاء بشكل لم يؤدي إلى تغيير في طبيعة الرمز التاريخي ، اذ جاء توظيفه توظيفاً هامشياً وهذا ما تبدى على طبيعة النص الشعري ، اذ جاء توظيفه متسماً بعدم العمق ، ليؤدي دوراً يتجسد بالتعبير عن مأساة الإنسان المعاصر الذي مسخت كينونته ، وعميت عيناه .

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٤٧٥ .

ثالثا : الرمز الشعبي

لم يقتصر الشاعر الحداثي في رفرده لنصه الشعري على الحقل الرمزي والاسطوري والتاريخي ، كمال يمكن استثماره والتفاعل معه في تخصيصية لنصه الادبي ، بل تجاوز ذلك إلى توظيفه للتراث الشعبي ، يستمد من هذا التراث قيما دلالية وجمالية يثري بها نصوصه الشعرية ، فالموروث ، يمثل حقلا معرفيا خصبا يحتاج إلى نظر نقدي لاختيار العناصر الحية فيه ، والقادرة على الديمومة ، التي تصلح ان تكون شواهد قادرة على التجدد والتموضع في نصوص جديدة ، وتستعصي على الاستهلاك الانبي ، لما تختزنه من ظلال وثرء يتأبى الاندثار والزوال ^(١) فنزوع الشاعر إلى استثماره لهذا الحقل التراثي والى تفعيله بوصفه مشتركا معرفيا ينشط من عملية التفاعل بين الرسالة / النص ، والمتلقي المستقبل من جهة وبين الباحث / المبدع من جهة أخرى .

وتحتشد الذاكرة الشعبية بعدد كبير من الرموز التراثية ، التي تعطي القصيدة الشعرية رؤى جديدة وفرادة خاصة ، متأتية من حضوريتها الفاعلة في النص الشعري اذ (يحشد من خلاله الشاعر مواقف وتأثيرات نفسية دلالية بما يرتبط بالعنصر التراثي من فضاءات لها وهجها ودهشتها وفجائيتها)^(٢) ، ولا يتم ذلك إلا باستثمار الشعراء لطبيعة الطاقة المبدعة والمتمظهرة على طبيعة النص ، هذا يحتم على المبدع ان يتحرر من قيود الاجترار والتكرار في سرده لطبيعة النص التراثي بل يتمثل هذا الاستثمار بعملية توليده لدلالات تتماثل مع رؤاه المعاصرة (اذ ان التراث الشعبي تسجيل امين للبيئة التي انتجته ، وعليه ترسم أكثر خصائصها اصالة وعمق)^(٣) ، ولعل هذا النزوع والانفتاح على الرمز الشعبي له ما يبرره لدى الشاعر الحداثي ، لكونه من الحقول المكتنزة بالدلالة والدالة على غنى التراث بهذه الرموز ، فضلا عن الدعوات إلى لغة الشعر المحكية التي نادى بها أصحاب مجلة شعر اذ كانت هذه الدعوة من اوليات ما ارادوه كما يرى ياسين النصير ^(٤) ، لذا احتضنت النصوص الشعرية الحديثة على الامثال والحكايات والنوادر ، وهذا جزء من حداثة

(١) ينظر الشاعر العربي المعاصر والتراث ، عبد الوهاب البياتي ، مجلة فصول ، مج ١ ، ع ٤ ، ١٩٨١ ، ٢٢ .

(٢) مغاني النص ، ١٢ .

(٣) في علم التراث الشعبي ، لطفي الخولي ، ٥ .

(٤) ينظر : حجر الحروب ، ٤٣ .

النصوص الشعرية ^(١) ، ومن خلال معاينة النص الحداثي لشعر الشاعر الحيدري فقد وجدنا اشتماله على عدد ليس بالقليل من هذه الرموز ، شأنه في ذلك شأن الشعراء الرواد الذين مثلوا اتجاههم المتفرد في عملية استخدامهم لهذه الرموز ، ومن هذه الرموز ، رموز الف ليلة وليلة ، كالسندباد ، ونجد ذلك في نصه "اعتذار"

معذرة ضيوفنا الاسياد

قد كذب المذيع في نشرته الاخيرة

فليس في بغداد

بحر

ولا در ولا جزيرة

وكل ما قال به السندباد

عن ملكات الجان

عن جزر الياقوت والمرجان

عن الف الف من يد السلطان

خرافة من نسج قيظ الصيف

في مدينتي الصغيرة

من احتراق الظل في الظهيرة

من غربة النجوم في صمت لياليها

كان لنا فيها

البحر والاصداق واللالئ البيضاء

والقمر الوضاء

وعودة الصياد في المساء ^(٢)

فبلند يستدعي هذا الرمز على صعيد المقاربة الموضوعية بين الشاعر والرمز ، ولان استرجاع شخصية السندباد تشكل في الذاكرة الفلكلورية استرجاعا لتلك المغامرات ، وما تحفل به من الادهاش والغرائب ، فقد لجأ بلند إلى إعادة خلقه لهذا الاسترجاع ليجسده

^(١) المصدر نفسه ، ٤١ .

^(٢) ديوان بلند الحيدري ، ٦١٠ - ٦١١ .

بطريقة أخرى ، مما جعل من هذا المكون الأسلوبي ان يعمل كمهيمن جمالي يؤدي عند الشاعر نزوعا إلى استثماره لهذا الحدث بطريقة السرد الذي منح النص قابلية على التواصل والقدرة على التخلق الشعري ، اذ تكتسب القصيدة وتفتح على مستويات من القيم الجمالية ، فيمتزج فيها الواقعي بالغرائبي ، والذاتي بالموضوعي ، بشكل يوحي بالتغاير والتحوير بين مرجعية الرمز الشعرية ومرجعياته الفلكلورية ، لذا نجد بلنّاء قد تعامل مع هذا الرمز من خلال ايراده (كأشارات ورموز ذات دلالات في تراثنا الشعبي ، وقد ترسخت في عالم اللاوعي لكل منا لتبرز معبرة عن خصوصيات اجتماعية معينة)^(١) ، فقلب الشاعر لهذه المضامين متأث من قناعة ، ان هذا القلب سيعطي التجربة التي يصورها فاعلية اكبر في التأثير ، اذ تبدو المأساة أكثر وقعا واعمق تأثيرا ، وهذا ما يتماثل مع تجربة الشاعر ، اذ تكتظ حياته بالاحباطات (وبواسطة تعميق مجرى القلق السندبادي ، واكتشاف كلية الحكاية الاسطورية في رحلاته ، استطاع الشاعر المعاصر ان يجعل من السندباد البحري سندبادا شعريا يأخذ قسط عصره من المعاناة والقلق)^(٢) ، ونجد السندباد يأخذ وضعاً مغايراً لدى بلنّاء فكلاهما جواب السندباد جواب بحار ، وبلنّاء جواب اقطار ، يقول الشاعر في نصه "الرحلة الثامنة" وهو من مجموعته الشعرية "خطوات في الغربة"

اطفى مصابيحك ... ولنغرق

يا حارس المنار

فالحلم في متاهك الازرق

قد اتعب البحار

فود لو تنتهي

حكاية البحار

حكاية الطواف في البحار

حكاية اللؤلؤ

والمرجان

والمحار

(١) كيف قرا السياب الف ليلة وليلة ، علي حداد ، الاقلام ، ع ٨ - ١٩٨٦ ، ٧٠ .

(٢) كتابة الذات ، حاتم الصكر ، ٥٠ .

وود لو يغرق^(١)

اذ تعاطى بلند الحيدري مع رمزية السندباد بأسلوب حوارى متجه به إلى مخاطبته "حارس المنار" ليفصح فيه عن اسرار عالمه النفسي المكتنز بالصراع الداخلي ، ويتجلى ذلك في الخطاب الموجه إلى العالم الخارجى ، فالنص حاضن لاشارات تدل على رمزية "السندباد" و "البحر" من "اللؤلؤ ومرجان ، ومحار" ، اذ عملت هذه المفردات كقرائن دالة على طبيعة الرمز والاحالة إلى مرجعه ، بطريقة ينزاح فيها عن تفاصيل الحدث ، وليحرف مثل هذه الثيمة الاسطورية عن مرجعها الاصل ، فالنص هو تقويض للاطر السكوني المتمثل في الرحلة الخارج ، وتجسيد لمخاض السندباد الرمز في عملية البحث عن الحقيقة ، لذا نجد الشاعر وعبر الحوار يلجأ إلى اكساب رمزه تغيرا حركيا يقوم على رحلة جديدة للسندباد المعاصر ، وهي رحلة داخل الذات ، وهذا ما يمنح النص دورا فاعلا ، فبعد ان كانت رحلة الخارج / البحر في اطارها السكوني ، نراه يؤسس لرحلة جديدة داخل الذات ليفك لغز هذه الذات ، ويتطلع إلى يقينية جديدة ، تقوم على التحول والانفلات من رؤيته السكونية ليجر في رحلة داخل الذات وتجلياتها المعرفية والفكرية .

لقد شكل السندباد في الذهن استرجاعا لما تحتضنه المخيلة الشعبية من مغامرات ، لذا يعتمد بلند في التعبير عن ازمته النفسية الحادة إلى تحويله لهذه المادة الفلكلورية ومضامينها التي يوظفها ، مما يظهرها وكأنها ذات ملمح جديد تختلف عن مضامينها القديمة ، فالنص تجلّ وكشف عن الخوارج النفسية لرمزية السندباد ، فإذا كان السندباد يرتاد البحار ليحكي مغامراته في البحر العباب محدثا عن "اللؤلؤ ، والمرجان ، والمحار" فان السندباد المعاصر يقلب هذه الثيمة ليجر داخل الذات ليروي حكايته على "اللؤلؤ ، والمرجان ، والمحار" ، وبهذا يصبح السندباد الرمز رمزا للمغامرة والتجارب ف (القلق الشعري المحاصر بالعادي والمتكرر تضغط على مشاعر المبدع وترهقه ، وقد وجد في السندباد المغامر القلق عونا على التعبير عن ازمته)^(٢) ، كما ونجد الحيدري يتعاطى في بعض نصوصه تعاطيا جزئيا على المستوى الاستعارى وذلك في نصه "الجنية" ، فاستدعاء هذا الرمز الفلكلوري ، وما يحفره داخل الذاكرة الذاتية من ابعاد غرائبية وادهاشية يزيد من فاعلية النص ، فالجنية بما

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٤١٢ ، ٤١٣ .

(٢) كتابة الذات ، حاتم الصكر ، ٥٠ .

تمتاز به من قدرات خارقة وموقع خرافي في التسلط والتاثير ، لذا جاءت في نصه دالا على قوة الشر المتأصلة في طبيعة الانثى / المرأة ، فالرمز البنائي لم يتجاوز مقطعا شعريا قصيرا ، مقارنة بما تكتنزه من حمولة دلالية متمحورة حول "الاغراء" كطاقة تمثل سلطة الانثى ، وكلغة متعالية وطاقة قادرة على تحفيز الغواية في ذات الرجل ، فالجنية تمتلك طاقة هائلة وقدرة خارقة في عملية الاستدعاء ، كقدرة متجاوزة لحدود المعقول والمتصور أو ما يماثلها في الواقع الموضوعي ، اذ تنفصم العلائق المنطقية وتتلاشى القرائن السببية ، أمام كينونة "الكائن" الرمز / الجنية ، لذا جاء هذا الرمز على المستوى الاستعاري لتأكيد حضورية المرأة / الانثى ، وقد منح النص الشعري قدرة تخصيصية اضفت على النص قيما فنية وجمالية وهذا ما نلاحظه في نصه "الجنية"

وغادتي
شيطانة ارسلت
على جناحي قدر مستعر
جنية
تحوم في عينها
انشودة الشر ونجوى سقر
تجرجر الاثام اذيالها
ما بين جفنين ككفي صقر
كم من فم اولغ في حسنهما
فعافه مستنقعا للبشر
وكم فتى ما طاله دهره
هوى
يدا شلاء تشكو الخور^(١)

كما ونجد ذلك متبدلًا في نصه "الاله الغول" ، اذ تتمحور مفاصل النص في ثيمته على الانفصام عن الآخر ، لذا نجد ان استدعاء الرمز على سبيل الاستعارة ، هو لبيان فاعلية البنى الفوقية من عقدية ومواضعات اجتماعية ، وقدرتها على الكبح وتجميدها لطاقة الإنسان ، فالغول يقترب في المخيلة الشعبية بقدرة غرائبية ، جعلت الشاعر يقوم بتوظيفها على سبيل الاستعارة للدلالة على حضوريتها كقوة تحد من رغبات الإنسان لتقف عائقا امامه يقول بلند:

ايها الغول

يا ربيب المآسي

(١) ديوان بلند الحيدري ، ١٨٦ - ١٨٧ .

ضقت ذرعا بأفئك المأسور
ان سجننا شيدته في ضلوعي
سل ما كان في دمي من نور
... أطلق القلب من قيودك
لحنا

ضاحكا ...

هازئا بكل مصير
يعبر الصبح في جناحي فراش
ومع الليل
موعد في سريري ^(١)

^(١) ديوان بلند الحيدري ، ٢٠٢ - ٢٠٣ .

المبحث الثاني : التشكيل البصري

ولج الشاعر الحداثي وتحت مغامرة التجريب ، فضاءات ارحب مؤمنا بقدرته اللامحدودة على ابتكاره اشكالا غير مألوفة تتوازي مع ما يتجدد في اعماق القصيدة من طروحات ، بدعوى ان كثيراً من التقنيات المسخرة قد فقدت فاعليتها واخذت طاقاتها تخبو ، لأنها أصبحت اجترارا وتكريسا لادوات اسلوبية بالية ، مما حتم عليه البحث عن انموذج يشكل فرادة وتغيرا ، أي يمثل شكل المستقبل ، وقد تعاطى شعراء الحداثة مع هذه التقنية الكتابية واعتمادها كتكنيك يمنح النص الشعري قيمة مضافة ونوعا من الممارسة الواعية ، وقد تمثلت هذه التقنية باوسع تجلياتها في الحقبة السبعينية والثمانينية ، مع ان ارهاصات الأولى قد احتضنتها نصوص بعض الشعراء قبل هذه الحقبة ، اذ لاقح الشاعر الحداثي بين النسق الشعري المتبني للاسطر القصيرة والطويلة وتشكيلها على الورقة بماهية خاصة ، لهذا شهد النص الحداثي انزياحا ذوقيا كان ثمرة لهاجس المبدع المتواصل وايجاده لنموذج شعري حاضن لطرائق من التشكيل المبتكر ، وهي طرائق تعمل على رفد النص الشعري ، ومنحه طاقة جديدة ومتجددة ، تتسجم وما طرأ على ذائقته الشعرية ، فهذا (التوجه الخاص بالاهتمام بالتشكيلي أو البصري ما كان له ان يتم إلا من خلال استحضار طبيعة النظرة إلى اللغة وتحولها من نظرة تعتبرها أداة نقل إلى أداة اتصال ، وطبيعة النظرة إلى النص المكتوب ، وتحولها من نظرة تحتقر جسديته المتشكلة بوصفها جسدا حسيا فانيا إلى نظرة ترى فيه كيانا مستقلا ، وبذلك يؤدي دورا فعالا من خلال تكوينه)^(١) ، وهذا نتاج لطبيعة الوعي المعرفي المتراكم ، وما أحدثته التيارات الشعرية المتلاحقة من ابتكارها لطرائق غير مألوفة في النص وشحنه بفاعلية مؤسسة على هذا الجديد ، والخروج على مجموعة المعايير الذوقية ، بشكل يجعل هذه التحولات تتناسب وطقسية الذائقة الحاضرة ، ولا يتم ذلك إلا من خلال (المزاوجة بين ما هو لفظي ، وما هو كتابي [لايجاد] خطاب شعري جديد ، بحيث يشتمل عناصر كتابية ، لا يمكن الوصول إليها إلا بالبصر ، وهذا التوجه الابداعي يتطلب توجها خاصا في مقارنة النصوص الشعرية ، وهذه المقاربة تنطلق مما يمكن ان نسميه بصرية التلقي ، وهو مفهوم يتمحور حول الانتقال من الاذن إلى العين ، أي الانتقال من

(١) اشكالية التلقي في جدل الحداثة الشعرية ، د. ستار عبد الله ، مجلة الأقلام ، ع ٣ ، ٢٠٠٦ ، ٩ .

احكام بالية متأسسة على الاصوات إلى احكام جمالية تؤسسها الرؤية والنظر ، حيث يصبح التعامل مع العمل الفني ، وهو رهين وعي الفضاء والمكان^(١)، فاذا كانت الذائقة الجمالية التقليدية تحتفل بالصوت وتعدده من أهم المعايير التي يتكئ عليها الشعراء ، عبر مرحلتهم الانشادية ، كونه فن الاذن ، فان التعاطي مع التشكيل البصري الكتابي أصبح ذا قيمة دلالية وجمالية باعتباره عنصرا بانيا في طبيعة النسيج النصي ، وهذا ما يبرر اهتمام الشاعر المعاصر بهذا التشكيل (فان من أهم الآثار الفنية التي احدثتها حركة الشعر الحر "التفعيلة" بوصفها ثورة على محافظة الشكل القديم ، تكمن في إنها انابت الجملة الشعرية - كتابة - أي السطر الشعري محل البيت القديم في القصيدة التقليدية ، وبذلك استقل السطر الشعري ، واخذ خصوصية من حيث بنية الايقاع ... ، اذ ينتقل الوزن الشعري من وزن لآخر وفق تسلسل الاسطر الشعرية ، وهذا يعني ان السطر الشعري ليس ايقاعا بصريا فحسب ، من حيث التقسيم على سطح الورقة ، بل ينتج عنه ايقاع خارجي باعتبار ان كل سطر شعري هو بداية بيت القصيدة)^(٢)، فلم يكن هذا التوزيع امرا طارئا أو عبثيا في تواجده في بنية النص ، وتمدده على المساحة النصية بل ان (هناك قصدا بنائيا يتمثله النص ، وتمليه ، ربما الحاجة الانية للكتابة التي تتحكم غالبا بكيفية انتاج الشكل ، وهناك مقاصد يملها المنظور الجمالي ، الذي يسعى لتحقيق "ايقونة" كتابية سواء في انعكاساتها المقننة أو انعكاساتها الآنية اثناء لحظة الكتابة)^(٣) ، فقد فرضت ثقافة العين على الشاعر الحداثي ، تجاوزه المنظور التقليدي للنص الادبي ، باعتباره زمنا ايقاعيا ، اذ تراه بدرجة ادنى من النص الصوتي ، (فبنية المكان يشوبها قلق دائم تحدوه رغبة في تحطيم التقاليد البصرية ، التي اعتادها القارئ ، فجعلت عينيه مركزتين على بنية مكانية تمنحه الاطمئنان وتدعم توازنه الداخلي الوهمي ، أما الشاعر المعاصر فانه يمتد بهذا التركيب اللا متناهي إلى دواخل القارئ ، ليحدث خلخلة ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك والدخول في متاهة الخلق)^(٤) ، ويعد الشعراء ذوو الاتجاه الرمزي ، المفعّل الأول لهذا الارهاص الدال على

(١) في تحليل النص الشعري ، عادل ضرغام ، ١٨ - ١٩ ، وينظر اشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ١٤١ .

(٢) المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة ، دراسة في اثر مفردات اللسان السينمائي في القول الشعري ، الدكتور محمود الدوخي ، ١٠١ . ينظر اليات السرد الشعري المعاصر ، د. عبد الناصر هلال ، ١٨٩ .

(٣) تداخل الفنون ، كريم شغيدل ، ٦١ .

(٤) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ١٣٠ .

البداية الأولى في عملية الشروع لهذا التوجه ، وقد تمثل ذلك برواده المعروفين الذين كان لهم اسهام كبير بهذا التشكيل ، وتاصيلهم لتقنية بصرية تحفل بالمكان، فقد اعلنت هذه المدرسة أي المستقبلية (على لسان ماريني ، المنظر الاساسي لهذه الحركة إلى اعتماد الاحجام المختلفة للحروف والحبر المختلف الالوان لتحبير الافكار ... ، وقسم وحدة الكلمة ، التي ظلت غير قابلة للتجزئة من قبل للتعبير عن المشاعر الذاتية)^(١)، وقد كان لبعض النظريات النقدية دور مركزي في ذلك ، كالشكلية الروسية ، والبنوية ، خلال احتفاء هذه النظريات بالتشكيل اللغوي للنص ، وعده بنية مغلقة على ذاتها ، اذ كان لهذا الاتجاه لدى الباحثين سببا ومنبها إلى اهمية هذا المنحى ^(٢) ففاعلية التشكيل الطباعي / البصري ، تكمن في انه اعطى حرية كبيرة للتجريب اذ (يفيد كمصدر للطاقة التعبيرية ، ان هي تحررت من التقاليد الاعتيادية ، وتم تحويلها من أداة غير مثيرة للانتباه إلى مصدر ادبي قيم)^(٣) ، ويرى جاكوب كورك ان الابداع الطباعي للمرحلة المعاصرة قد انقسم على قسمين الأول يتمثل بانشاء اعراف جديدة ، واستخدام الطباعة منهلا تعبيريا مستقلا ، وتتضمن الفئة الأولى حذف التنقيط ، وحذف الاحرف الكبيرة في بداية البيت الشعري ، واستخدام الابيات ذات المقاطع القصيرة جدا في الشعر وقواعد جديدة للفراغات التي تترك في بداية الفقرة ، واستخدام وسائل قلما نجدها في الماضي مثل العلامات الرياضية ، والاختصارات ^(٤) فالتشكيل البصري / الطباعي يعتبر من المكونات الجديدة على القصيدة ، وقد شرع الشاعر الحداثي بلند الحيدري في التعاطي مع طبيعة التحولات التي شهدتها القصيدة الشعرية العربية ، اذ استغل ما تحتضنه من طاقات كامنة فيها ، وهذا ما يتجلى في الفضاء البصري / الطباعي ، أو ما يسمى بالقصيدة البصرية / الطباعية ، التي تمظهرت باشكال من التقنيات المتغايرة ومنها :

(١) في تحليل النص الشعري ، ١٤ .

(٢) المصدر نفسه ، ١٤ .

(٣) اللغة في الأدب الحديث ، الحداثة والتجريب ، ٢٦٨ .

(٤) ينظر المصدر نفسه ، ٢٥٨ .

أولا : عنوان النص وحواشيه

حظيت القصيدة الشعرية المعاصرة بظواهر تقنية جديدة ، فهي من المهيمنات التي يفتقر لها النص الشعري التقليدي ، ومن هذه المهيمنات خضوع النص الشعري إلى العنوان ، فضلا عن تعاطيه مع الحواشي ، التي توضع بازاء العنوان ، فعنوان القصيدة (يعد من أهم مفاتيح الدخول إلى عالمها الفني واستكناه مكانها وسبر اغوارها ، واثارة الاماكن المظلمة فيها)^(١) ، ولم تكتسب عتبة من العتبات اهمية كبيرة ، بمثل ما حفلت به هذه العتبة النصية (ذلك إنها أولى عتباته التي تمثل مداخله ، التي يقع عليها المتلقي سايلوجيا ومعرفيا بما تحيل إليه ، مما هو خارج النص أو داخله)^(٢) . لذا سوف تتمحور الدراسة على ابرازها للتقنيات المؤطرة للبنية النصية لشعر بلند الحيدري ، ومنها عنوان النص وحاشيته ، لكونه من الظواهر المتعلقة والداخلية في تشكيل النص وفضاءه البصري ، وذلك بالاستعانة ببعض العينات النصية الحاضرة لهذه الظواهر وبيان وظائفها ، مما يفتح فضاءات اوسع للاستثمار التأويلي والدلالي ، من اجل افراغ حملتها وفك شفراتها ، واولى العتبات عينة الدراسة هي عتبة العنوان .

أ (العنوان :

يعد العنوان من الدوال السيمولوجية الفاعلة في النصوص (التي تحفها ، فاذا كان النص ، العمل بؤرة من بؤر التأويل والقراءة التحليلية بوصفه بنية متكاملة ، وبنية من بنيات معينة قابلة للتفكيك لاعادة البناء ، فان العتبات وفق كل هذا لم تعد اشياء مهمشة كالسابق ، لا يلتفت اليها)^(٣) كما كان معروفا في الشعر العربي القديم ، اذ لم يعرف عنهم ، إنهم عنونوا قصائدهم الشعرية (وما ورد ... ، معنونا أو مشروطا كان من صنيع الشراح والجامعين والرواة ، فاشتهرت بعض القصائد باسماء اصطنعها ... ، اولئك الرواة ، والجامعون مثل ، عينية الحادرة ، وبائية الكميت ، ورائية عمر)^(٤) ، ولعل عنوان النص الشعري الحداثي ، لم تكن ذات مظهر شكلي أو معنى اعتباطي ، بل ان وراءه قيمة دلالية ، (فقراءة العنوان هو انتاج لدلالة لا تؤدي حتما إلى التشخيص المطلوب ، أو المرسوم في ذهن المتلقي ، بل في

(١) علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الحرج ، ١٠٥ .

(٢) اشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر ، د. حافظ المغربي ، ٢٤٦ .

(٣) المصدر نفسه ، ٢٤٤ .

(٤) اشكالية التلقي والتأويل ، سامح الرواشدة ، ٩٦ .

تأويله وفي نموه ، وتعديل قراءته باكتشاف الدلالات المخبوءة في نسيج العنوان وطرائقه في التعبير ، اذ لا يتحقق انتاج دلالة العنوان من دون فحص بنياته وما تكتنزه من اشارات وعلاقات تناص بغيرها من العنوانات والنصوص أولا ومن دون قراءة تركيب العنوان نفسه ، وهو يندرج من علاقة سياقية مع النص^(١)، ونجد توظيف الشاعر لدلالة العنوان في نصه "خطوات في الغربة" اذ تلعب كلمة "خطوات" دورا مركزيا في توقع دلالات النص ، لان هذه الكلمة بمفردها لا ترشح العنوان لان يكون ذا وظيفة دلالية بدون كلمات أخرى تعمل كدريد يدعمها ، ويدعم النص من جهة أخرى ، وعلى هذا الاساس كان تحديد الشاعر "الخطوات في الغربة" ليمنح القصيدة دورا جوهريا في ترسيخ الوظيفة الدلالية للعنوان ، كما ان المتجسد النص يدور حول ثيمة مفصلية تتمحور حول "اغتراب الشاعر" وما يلحقه من مصاحبات شعورية ، ففضاء العنوان يتشكل (بفعل وعي ابداعي لا يقل اهمية عن انجاز المتن النصي ، وذلك لخطورة عتبة العنوان السيميائي موازه بالعتبات النصية الأخرى ، بوصفها مفتاحا مركزيا يسهم اسهاما فاعلا من فك شفرات النص واستيعاب رؤياها ، فضلا عن تدخل دوال عتبة العنوان تدخلا عميقا في مناطق كثيرة من مساحات المتن النصي ، وتوجيه بناها نحو قيم دلالية معينة)^(٢) ، وهذا ما يظهر في نصه الشعري "خطوات في الغربة" .

هذا

انا

ملقى - هناك حقيبتان

وخطى تجوس على رصيف لا يعود إلى مكان

من الف ميناء اتيت

ولالف ميناء اصار

وبناظري الف انتظار^(٣)

ولعل مما يؤكد تشتت الشاعر وتشظيه ، واحساسه بتجرد ذاته من انسنتها ، اذ يضعنا أمام هاجس الرحيل وثيمته الموضوعية ، ولعل ما يؤكد ذلك مجموعة من المفردات التي عملت

(١) علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الحرج ، ١٠٧ .

(٢) لذة القراءة ، حساسية النص الشعري ، محمد صابر عبيد ، ١٧٥ .

(٣) ديوان بلند الحيدري ، ٤٣٨ .

كقارئ دالة على انقطاع الشاعر عن المكان ، وعدم التماهي معه ، أو الانصهار فيه لشعوره بعدم اثريته ، لذا فعتبة العنوان قد وسعت من دلالات النص كونها عتبة أولى تسهم في (مجال تفعيلها لدائرة تلقي النص ، ومن ثم تاويله بما يكشف عن مناطق بكر ، تسكن مساربه ، لتشمل كل النصوص الموازية ، في مصطلح دقيق "Daratexte" جعله جنيت احد مقدرات ما اسماه بـ (بالتعالي النصي) (transtextulrie)^(١) ، أما في نصه "مر الربيع" فنجد النص حاضنا لدلالة تحول يقترحها الفعل "مر" ليوجه مسارات النص ، توجيهها سلبيا ، من خلال اضافته إلى الدال "الربيع" ليتفاعل المتن النصي تفاعلا عميقا مع المتن السيميائي للعنوان ، فالمقطع الشعري للنص يشغل على اظهاره لشاعرية التشاؤم ، اذ نلاحظ ايراد بلند لمجموعة من القرائن الدالة على هذه النثيمة ، التي تنبئ عن شدة الالم ، التي تتوقف حولها مسارات النص ، إذ يظهر النص لا ابالية متولدة من شعور الشاعر من فقدانه للربيع ، الدال على وظيفة رمزية ، وفي ذلك ما يدل على ان عنوان النص الشعري يشغل وفق رؤية استراتيجية في عملية العلاقة بين عنوان النص ، وبنيته النصية ، وبوعي يعمل على عملية التوافق والانسجام ، بين العلاقات اللفظية والتاويلية ، والمحتوى النفسي متجسدا بمتنها النصي اذ يلعب العنوان (دور الوسيط فيكتسب بذلك قيمة ، وتؤكد لا مجانيته والمعاناة في اختياره ، ما دام الاختيار انتقاء وظيفيا يركز فيه على البعد التداولي رغبة في التأثير على هذا المتلقي سلبا أو ايجابا)^(٢) ، وهذا ما نجده في نص الحيدري "مر الربيع" اذ يقول :

مرَ الربيع

وهيبه مرَّ ... غدا يعود

بمسوح قديس جديد

ليقول :

ويك انا الشتاء

ألا تخاف ..!؟

ألا يواليك اتخاف

ويمر بي

وامر احلم بالورود وبالربيع

(١) اشكال التناس وتحويلات الخطاب الشعري المعاصر ، ٢٤١ .

(٢) المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر من النكبة إلى النكسة ، ٨٣ .

وبالشموع

تضيء داري

وبالظلال على الجدار

يطفن في صمت وديع

فهيبة قال ... انا الشتاء

اولم يكن هو كالربيع^(١)

فعتبة العنوان النصية تجلي شفرات النص ، وتضيء بنيته وتستبطن قيمه الجمالية وتقنيات اشتغاله وتحليله ، فالعنوان يحفز المتلقي على رصده لمسارات النص ف (العناوين بوصفها عتبة أولى ، .. تظل في حيز الجزر المنعزلة ، ان لم تتفاعل بوصفها نصوصا موازية مع النصوص التي تحفها ، في "ديناميكية" تضع مقدرات شعريتها لانتاج المزيد ما يثري النص دلالة ومعاني ، ورؤية لعوالم داخل النصوص وخارجها ، بحيث تتمدد تفاعلا داخل النص ، لتتطرق بالمزيد من السكوت عنه)^(٢) ، أما في نصه "شيخوخة" يقول الشاعر :

شتوية أخرى

... وهذا انا

هنا

بجنب المدفأة

احلم ان تحلم بي امرأة

احلم ان ادفن في صدرها

سرا

فلا تسخر من سرها

في منحني

احلم ان أطلق

عمري سنى^(٣)

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٢٥٨ ، ٢٥٩ .

(٢) اشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر ، ٢٤٢ .

(٣) ديوان بلند الحيدري ، ٣٠٦ .

اذ ان النص يستبطن دلالاته غير المعلنة "الشيخوخة" والمتولدة من الضمأ العاطفي لذا نجد الشاعر يعبر عن ثيمة العطش العاطفي المتولد من غياب الانثى ، فالشتاء ليس شتاءً واقعيا ، بل يتبدى رمزا لحالة الجذب ، الذي بلور واقعا نفسيا معبرا عن شعوره بالشيخوخة ، فثيمة الدراسة ، النص ، وعنوانها الشيخوخة قد جاء ما يدل عليه في اربع محاولات ، اذ يختم بلند كل محاولة بصيغة محددة هي "هنا بجانب المدفأة" ، فهذه الجملة التي أصبحت لازمة متواشجة بالبنية النصية ، وجاءت مندمجة بالمقطوعات المكونة لنص الشاعر ، تشير إلى دلالة مهمة ، متمثلة بهاجس الاغتراب العاطفي ، فجاءت هذه اللازمة الختامية في كل مقطوعة بالعبارة الدالة والمقاربة لدلالة العنوان ، لتشير إلى اهمية العنوان ، وفاعليته البنيوية ، اذ تمنح القصيدة دلالة مضافة ، لذا منحنا نص بلند الحيدري استتبصارا بستراتيجية العنوان وفاعليته الوظيفية وتموقعه في نسيج النص ، لما يمتلكه من قدرة على التماهي بوحدة القصيدة ، ولتصبح مكونا من مكوناته التركيبية والدلالية ، اذ (يتشكل فضاء العنوان بفعل وعي ابداعي لا يقل اهمية عن انجاز المتن النصي ، وذلك لخطورة موقع عتبة العنوان السيميائي في موازاته بالعتبات النصية الأخرى بوصفها مفتاحا مركزيا يسهم اسهاما فاعلا في فك شفرات النص واستيعاب رؤياها ، فضلا على تدخل عتبة العنوان تدخلا عميقا في مناطق كثيرة من مساحات المتن النصي وتوجه بناها نحو قيم دلالية معينة)^(١) ، أما في نصه "الكوخ الوردي" فنلاحظ ان القصيدة تتجه في اقتراح عتبتها العنوانية ، لتتجه اتجاها رمزيا ، ويترسخ هذا العنوان بالبنية النصية كمتجسد تاويلي ، اذ يتمحور السياق السميولوجي المتمثل بالمتن / العنوان حول دالة محددة ، فالكوخ دالة مكانية ، والوردي دالة تشكيلية ، لذا جاء العنوان ليعمل على تكريسة لشعرية التفاؤل ، وهذا ما يشتغل عليه النص ، الحاضن لمجموعة من القرائن ، اذ عملت على شحن النص وتفعيله بالايحاءات والدلالات غير المباشرة ، فالنص يدور حول موضوع محدد ، يفصح عن نزعة الاخفاق التي يستشرفها الشاعر ، كنزوع لتجربته العاطفية ، اذ يستمد من الطبيعة مجموعة من القرائن الرمزية في عملية وصفية ، فالنص يكتنز بدلالاته الرمزية المعبرة عما يجول داخل الذات الشاعرة ، لذا جاءت عتبة العنوان ، كدالة تفسيرية متواشجة مع طبيعة المتن النصي ومكوناته الاسلوبية

(١) لذة القراءة ، حساسية النص الشعري ، ١٧٥ .

فالعنوان (موحد لشتات النص ، أو بؤرة مركزية لا يمكن الاستغناء عنها في توضيح دلالاته واستجلاء معانيه ، أو ذا وظيفة تناسية ، لان وراء كلماته احالات إلى مراجع أو مصادر ، سواء بطريقة واعية أو غير مقصودة)^(١) وهذا ما نلاحظه في نصه الشعري اذ يقول :

غدا اذ يخفق الاعصار

حتى بالرؤى الخضرا

وينهب كوخنا الوردي من احلامنا

السكرى

وفوق جبينك التفت

دروب تفضح السرا

فماذا سوف تروين

لذاك الغد ... يا سمرا

اجل ماذا ستروين

وقد متنا

بلا ذكرى^(٢)

ومن العناوين الشعرية التي تمنح النص دلالاته التأويلية "الملح المصفر" فقراءة النص لا توقفنا أمام ملح مصفر ، بل ان العنوان عمل كدالة رمزية ، فالبحت عن هذا الملح على سبيل الكناية ، اذ لم يكن مجديا ونحن بازاء نص ابداعي ، ان نستقبل النص استقبالا حرفيا ، فلا بد من اللجوء إلى تاويل العنوان ، لينزاح عن دلالاته الحرفية ومدياته المعلنة ، فهو يكتف من دلالة النص ، ويجعله في سياقه الحقيقي ، الذي عبره يدرك المتلقي ، ما هو مقبل على قراءته ، فالعنوان عتبة أو ثريا اسهمت في النص الحديث في تكريسها لعلاقة بنيوية متموضعة في طبيعة البنية النصية ، فهذه العلاقة لم تعد لافتة أولى بقدر ما هي دالٌ سيميولوجي ، وفاعلية استراتيجية تضيء عتمة النص وتقود إلى مساراته ، لتستمد مقوماتها من داخله ، وهذا ما اسماه المغربي (بالمواقع الاستراتيجية في النص ، التي تمثل تمفصلات

(١) المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر ، ٨٥ .

(٢) ديوان بلند الحيدري ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ .

ووقفات أكثر أهمية ، تصب في مفهوم أكثر عمقا للعتبات ، واستباقا وارتجاعا في منظومة تلقي النص ، بين التوقع والمرجعية^(١) ، يقول الشاعر :

الليل
قد يمر يا صديقتي
ولا يجيء الصبح
والأرض
قد تخضر يا صديقتي
وليس غير الملح
ونحن اذ نضحك يا صديقتي
نطفئ كل ساعة
سيجارة في جرح
لكننا
لن نقلب الفنجان
نبحث في خطوطه القاتمة الالوان
عن دربنا
بين صحاري الملح^(٢)

أما في نص الشاعر "رحلة الحروف الصفر" فإننا نحتاج إلى وقفة تاويلية ، فلا يوجد ما يمكن تسميته بهذا الاسم بشكل محدد وحقيقي ، بشكل يجعل القارئ يتجه له تلقائيا ، وبلا نظرة تاويلية ، وعلى هذا الاساس فان "رحلة الحروف الصفر" هي اشارة إلى طبيعة الخطاب المقدس "القرآن ، والتوراة ، والانجيل" وصراع الذات الشاعرة معه ، فموقف الشاعر من الخطاب العقدي ، واقتترانه بالرحلة مع هذه الحروف ، هو نوع من الوقوف على هذه الرحلة وحروفها الصفراء البالية ، اذن لابد من تاويل العنوان (اذ انه .. يخلق عند القارئ افق توقع وانتظار ، وهو حين يمضي في قراءة النص يبحث عن العلاقة التي تربط النص بعنوانه ، في هذه الحالة قد يتوافق افق توقعه ، وقد يخالفه ، بكسره فيخلق لديه تواتر ، ويكشف عن دلالة لم يكن يتوقعها)^(٣) .

يقول الشاعر بلند :

من الف عام يا صغار قرיתי الكنيبة
كنا الحروف الصفر ،

(١) اشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر ، ١٢٧ .

(٢) ديوان بلند الحيدري ، ٥٠٦ ، ٥٠٧ .

(٣) دلالات النص الآخر في عالم جبر ابراهيم جبرا ، ولات محمد ، ١٥٩ .

في التوراة

والقرآن

والانجيل

كنا الجفاف الصلب في الازميل

نحفر في عيونكم ظلالنا المريبة

وكانت الظلال

تعبد في اعماقكم

تصير تاريخا بلا رجال

فيستطيل الحرف فهو تارة

مئذنة تعكف في ابتهاج^(١)

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٥٤٢ ، ٥٤٣ .

ب : حاشية العنوان :

وهي من الحواشي التي يتوسل بها القارئ لاكتناهِ فضاءات النص والدخول إلى طبقاته ، اذ تنطوي على قيمة دلالية وتأويلية تسهم في (فك شفرات كثيرة في المتن النصي ، لما لها من مساس جوهرى بالمنطقة الحرة الواعية من مساحة ابداع النص ، وفي توسطها المفصلي والحيوي المؤثر بين عتبة العنوان والمُتن النصي ، متزاحمة أحيانا مع عتبة الاهداء)^(١) وتتمظهر هذه العتبة على هيئة عبارات نثرية أو اشارات متمركزة موقعيا تحت العنوان ، اذ تفعل هذه العتبة "الحاشية" من (تحديد موقف المتلقي من النص [كونها] فاتحة ثانية أو جملة أخرى علينا إلا ندخل عالم النص دون قراءتها واستحضارها في التعبير ، لأنها لبنة اساسية في فهم مقاصد الشاعر ، وتقرب المتلقي من قصد المبدع ، خصوصا حين ينصب دورها على توضيح مناسبة النص ، وتكون مهداة إلى شخص آخر)^(٢) ويمثل نص بلند "فلترقد" نموذجا دالا في هذا المضمار ، اذ وضع الشاعر حاشية مقتضبة بإزاء العنوان ، لتحيلنا هذه الحاشية ، إلى طبيعة التداخل الاجناسي في ثيمته الموضوعية بين نص الشاعر والنص الروائي (لاوسكار وايلد)، كما يشرع النص بالحديث عن "انثى" لكنه لا يفصح عن طبيعتها ، مستعينا بلغة مجازية ، تنحو إلى الاسلوب الرمزي في عملية البوح عنها ، اذ تشتغل الثيمة الانوثية بحضورية فاعلة في مخيلة الشعراء بل تشعرهم بالتسامي ، لذا استهل بلند نصه الشعري بتعليق وضعه تحت العنوان قال فيه "ترجمة عن اوسكار وايلد" ، ولاهمية هذا التعليق وعلاقته بعتبة النص "الحاشية" فقد قادتنا إلى معرفة مساراته ، وتوضيح مرجعيته ، وضاءة المناطق المعتمدة داخلة ، واستبيان جمالياته ، كما إنها تفصح عن تقنيات اشتغاله والاهتداء إلى دلالاته ، اذ يحفز هذا التعليق الخزين الذاكراتي عند المتلقي إلى عملية استكناه التراث الروائي (لاوسكار وايلد) واستدعائه لتفاصيل الشخصية التي وظفها الشاعر في عتبة النص ، عينة الاشتغال ، اذ جاء هذا التوظيف على نحو التضاييف المضموني بين النصين المستدعي / الروائي والمنتج / الشعري ، فهذا التعليق فعّل من استدعائه النص ، كما انه اوصلنا إلى معرفة زواياه الغامضة ، كونه من البؤر المهمة والموجه للنص عبر الاحالة

(١) شعرية الحجب في خطاب الجسد ، تموجات الرؤية التشكيلية في شعر امل الجبوري ، د. محمد صابر عبيد ، ٥١ .

(٢) ينظر الشعرية العربية الحديثة ، شربل داغر ، ٢٢ - ٢٣ .

المرجعية له ، والتي عملت كمحرضات حفزت على فتح مغاليقه واضاءة زواياه ، فحاشية العنوان تمثل مدخلا دلاليا فاعلا في استدراج أو توجيه منظومة التلقي ، فعتبة المشغل الماثلة قد ادت فاعليتها المطلوبة عبر استثمارها كحلقة وصل بين العنوان والنص ، اذ حققت الدور الذي وضعت من اجله ، فهذه العتبة كرست وفق دلالتها الماثلة ، إلى ان تستثير فضولنا القرائي ، وتوجهه لمعرفة ما خلف بنيتها العلامية من قيمة دلالية مفصحة ومنسجمة مع ما يحفل به النص ، فقد عملت هذه الحاشية العنوانية كعلامة متوافقة مع متن النص وتفاصيله الموظفة في النص المستضيف ، بمستواه الدلالي ، اذ يمثل المتن النصي المصنع المعرفي لشبكة البث في طبيعة الخطاب الشعري ، وهذا ما نجده في نصه الشعري "فلترقد" اذ يقول الشاعر :

سروئيدا

إنها تغفو ... هنا ... تحت الجليد

وتكلم هامسا

فهي تعي همس الورود

شعرها البراق

قد لوته ليل الصدا

طفلة حسناء ،

امسى فوقها يغفو الردى

مثلما الزنبقة العذرا

وكالثج نصوع^(١)

ونلاحظ اهمية الحاشية في قصيدته "وجهان" ، اذ يهيمن المستوى الحوارى (المنولوج) في بنية النص ، وهو يفصح عن انشطار الذات الشاعرة وتشظياتها وانقسامها الاناوى ، اذ تشتمل العتبة النصية على تجاذبات في طبيعته لاشتماله على أكثر من صوت ، فقد تركزت العتبة النصية حول ثنائية "السلطان / الشاعر" ، لذا جاءت حاشية العنوان والموضوعة إزاء مقبوس نصي يقول (وذا صباح كان الشاعر والسلطان وجهين في نفسي) إذ عملت هذه

(١) ديوان بلند الحيدري ، ١١٠ - ١١١ .

الحاشية التي هي من المكونات الموجهة للمشتغل النصي ، وعبر هذا التعليق الذي عمل كجسر يوصل إلى طبيعة النص ، لذا تجلى تأثيرها "أي حاشية العنوان" في بداية النص ، كما جاء متماثلاً مع طبيعة العنوان ، وهذا ما تظهره التقابلات الضدية ، بين (حاشية العنوان) ، الشاعر / السلطان ، وبين العتبة النصية التي يمكن قراءتها بثنائية "الجلاد / الضحية" فهذه الثنائيات تنفتح على مديات مضمرة تقود مسارات النص ، وحاشيته إلى دلالة تاويلية ، تعمل على فك شفراته ، عبر صيغة تضامنية تأزره في صنعها هذه العتبات ، كعتبة "الحاشية العنوانية" و "العتبة النصية" ، (لذا فان قراءة العتبة يجب ان تكون حذرة فيما يتعلق بمقاربة الجانب التاويلي المرتهن بها ، ولا نبالغ في الذهاب ابعدها مما يجب إلا حين تكون العتبة جوهريّة وصميمية وداخلية في صلب التجربة ، ولا يمكن التقاط الشفرات المركزية في النص دون المرور التاويلي على مساحاتها قراءة واعية^(١) وتظهر تجليات هذه الاضاءات المنبثقة من حاشية العنوان ، كعتبة فاعلة في نصه "وجهان"

سأعلق راسك في باب القلعة

وسأقلع عينيك

أقص يديك

ولن تُسكب من أجلك دمعة

لن توقد من أجلك شمعة

وسانثر لحمك في الضيعة

لجياح الضيعة

لضباع الضيعة

وسنشرب نخب الاحرار

ومحو العار

فالشاعر فان

وانا السلطان

التف جذورا صفرا ... صفرا

كالبهتان^(٢)

(١) شعرية الحجب في خطاب الجسد ، ٥٢ .

(٢) ديوان بلند الحيدري ، ٤٩٩ - ٥٠٠ .

ومن النماذج الدالة على حاشية العنوان ، وفاعليتها في اضاءة مكامن النص ، قصيدته "حلم بالثلج" اذ يشرع النص الشعري في عملية الافصاح عن بوح ذاتي اتجاه انثى باردة ، استفزت مخيلة بلند واثارت حفيظته ، في عملية خطاب موجه يعرب عن رغبة ملحة في ممارسة اغرائية انثوية ، فالشاعر يطلب من فتاته ان تمارس دورها في اغرائه ، ولعل التمعن في النص بمعزل عن حاشيته وعنوانه ، يدخل المبدع في دائرة العتمة والخفاء ، لان الشاعر لم يعلن عن هذه المرأة بشكل تشخيصي ، فجاءت العتبة النصية "الحاشية" منسجمة مع عتبة النص المنتج ، ولتمنح النص الشعري ، وعبر هذه العتبة وظيفية دلالية فحاشية العنوان عتبة مركزية ، وبؤرة حيوية ، اذ تعمل كموجه من موجهات العملية الشعرية ، وعلاقة سيميائية فاعلة في جسدية النص ، وتشكيله البصري ، وهذا ما منحها تعددا وظائفيا لتنتفتح على ابعاد دلالية وتاويلية .

يقول بلند في نصه الشعري "حلم بالثلج" التي ذيلها بحاشية تقع إزاء العنوان يقول فيها (قالت ما شعرت بعين رجل تحيلني قطعة لحم ، إلا وتصلبت خشبة قاسية كالموت) يقول في نصه :

كوني ولو للحظة

دما

فما

جهنما

تقذف في عينك الف شهوة

مخبأة

كوني امرأة

يا خيبة تموت خلف النافذات

المطفأة

كوني امرأة

وليحلم الثلج الذي في ناظريك مرة بمدفأة^(١)

أما في نصه "اختناق" فإننا نلاحظ ان الدوال في نصه تعلن عن مستويات تعبيرية متناغمة مطلقا لحساسية العنوان ، بشكل يتوج الخطاب الشعري في النص مهمة تضامنية متمخضة من عملية الانسجام والتناغم الناتجة من طبيعة المكونات النصية للعتبات ، وتفعيلها في سياق واحد وهذا ما تجلى في نصه اذ يقول :

(١) المصدر نفسه ، ٥٢٨ - ٥٢٩ .

رغم الغد المفتوح في الأفق

احس بي

سأختنق

كأنني ابتلعت كل ارضنا

هواءها

وماءها

فليس في عروقها إلا عروقي

تحترق

احس بالقيء الذي جمعته

الف سنة

من وجه عاهرة ... هناك

ووجه قديس ... هنا

منهم ومن جوعي ... انا

يلفني وينطلق

ليغمر البيوت والوجوه

والطرق^(١)

فقد وضع الشاعر قطعة نثرية بازاء العنوان يقول فيها (ساعة ان تتمكن اللحظة من اختراقنا اعواما، سنتخطى حدود انساننا الذي الفناه ، وستفتحننا كثافة الاشياء في ارضنا ، فنبحث في فسحة الغد عن زاوية لنا) ويذيل هذه القطعة باحالتها إلى (هامش في دفتر عتيق) .
ومن القصائد الحاضنة لهذا النوع من الحواشي ، في قصائده (خيبة الإنسان القديم)^(٢) ،
(غصن وصحراء ومظفر)^(٣) و (رسالة الرجل الصغير)^(٤)

(١) المصدر نفسه ، ٥٢١ ، ٥٢٢ .

(٢) المصدر نفسه ، ٤٧٤ .

(٣) المصدر نفسه ، ٤٨١ .

(٤) المصدر نفسه ، ٥٠٢ .

و (ضحكة قصيرة) ^(١) و (في المفترق) ^(٢) ، كما ان هناك نمطا من الحواشي يضعه بلند في مقدمة دواوينه ، منها ما يكون مقتبسا من نص روائي أو شعري ، كما يميل بلند إلى ان تكون نصوصه الشعرية مبدوءة بعبارة نثرية بازاء العنوان اذ يشير الى شخصية معينة ، فقد يكون هذا الشخص شاعرا أو اديبا أو زعيما .

^(١) المصدر نفسه ، ٥١٤ .

^(٢) المصدر نفسه ، ٥٣٠ .

ثانيا : السواد والبياض :

إذا كان النص الشعري التقليدي وعبر تشكله الخطي يتخذ تشكيلا محددا ، يتجسد في تمظهر البيت الشعري على هيئة شطرين ، يحدهما فراغ مكاني ، فقد كان القدماء يعرفون حدود المكان بالتزامهم سميتريّة بصرية تتخذ نسقا مكررا وثابتا^(١) ، إلا ان شعراء (الحداثة) الابداعية قد استباححت هذا النسق وخرجت عليه ، حيث استفادت من الشكل الكتابي ، وكسرت حواجز الاختلاف، واصبحت كتابة القصيدة تمارس في اجراء افقي تتابعي كما تكتب القصة أو الرواية ، وهذا الشكل من الاداء يمارس حضورا دلاليا يكشف عن تأزم الحالة وتوترها أحيانا واحيانا انفراجها وتراسلها وامتدادها^(٢) ، فقد شرعت القصيدة الحداثيّة باستثمارها للفضاء الطباعي البصري ، اذ (انابت الجملة الشعرية ... ، محل البيت القديم في القصيدة التقليدية ، ولذلك استقل السطر الشعري ، واخذ خصوصيته من حيث بنية الايقاع ، وذلك من خلال التغيير في تنظيم التفعيلات ، الذي يتبع هذا النظام السطري الجديد ، اذ ينتقل الوزن الشعري من وزن لآخر وفق تسلسل الاسطر الشعرية)^(٣) ، وفي ذلك دلالة على توجه الشاعر الحداثي نحو تشكيلات بصرية يرفد بها نصه الادبي بتوظيفه واستثماره لهذا الفضاء البصري ، بوصفه (طاقة معطلة في السابق ، كالسواد والبياض ، وتمدها على مساحة الصفحة الشعرية ، وتجليهما في الظهور والاختفاء)^(٤) ، ومن الظواهر المهيمنة في النص الشعري لنص بلند الحيدري ، التي يمكن عدها تجسيدا تشخيصيا لهذا الاشتغال هي :

أ : الحذف :

(الية تكتيفية يلجأ إليها الشاعر لغرض بلاغي شعري ، ويكون ثمة اشارة إلى هذا الحذف كالبياض والنقاط ، وعلى القارئ ملء هذا البياض حتى يتم اكتمال المعنى المطلوب أو

(١) ينظر ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ١٠٣ .

(٢) البات السرد في الشعر العربي المعاصر ، ١٨٩ .

(٣) المونتاخ الشعري في القصيدة العربية المعاصرة ، ١٠١ .

(٤) اشكالية التلقي والتاويل ، ١٠٨ .

المعقول لدى القارئ^(١) ، فالحذف ... ، من الامكانيات اللغوية والاسلوبية التي يوظفها المبدع في نصه الشعري ، ويقوم هذا الاسلوب على حذف كلمة أو جزء من عبارة ، أو حذفها بمجموعها لغرض اعطاء المتلقي القدرة على التخيل ووضع الاحتمالات^(٢) ، كما انه (بلاغة الغياب الأولى ، وهو يصنع قفزة مفاجئة فوق فجوة غير المنظور ، الحذف نوع من المحو ... يمثل نزوعا طاغيا إلى استبعاد جزء اساسي من الوجود الملموس ، من الانا أو من العالم كي يؤكد حضورا لما ليس ملموسا)^(٣) ، كما يرى وليد منير ، ومن النصوص الحاضنة لهذه التقنية قصيدة بلند (هم ... وانا) اذ يقول :

قلت لكم .. مرات .. مرات ، واعدت مرارا

قلت لكم سيموت .. لقد .. مات .. لقد ...

- مت جيفارا .. مت جيفارا

- قل يحيا

- من يحيا

- قل يحيا .. يحيا تروتسكي .. يحيا

مت .. يحيا .. مت .. يح

مت .. يحيا .. فارا .. تسكي

مت .. يحيا .. فارا .. تسكي^(٤)

فالتشكيل الطباعي والبصري بهذه الكيفية ينفتح على فضاءات التعددية التأويلية ، فالقصيدة معنونة "هم ... وانا" ، وهذا يجعلنا في رحلة حاضنة لبنية حوارية تعتمد الجدل بين الانا والآخر ، اذ نجد ان هناك فراغات منقطة داخل السطر الشعري الواحد ، ويصح هذا الوصف على بقية الاسطر الشعرية ويتجلى الفراغ باعتباره قيمة تعبيرية ، توازي القيمة اللغوية وتتجاوزها ف (الصفحة البيضاء هي الاطار الذي يمارس فيه الشاعر الكتابة ، ولهذا يأتي عمل البياض والسواد في الشعرية البصرية فاعلا ، لان استخدام البياض والسواد ليس

(١) التناص في شعر الرواد ، ٩٦ .

(٢) ينظر عناصر الابداع الفني في شعر احمد مطر ، كمال احمد غنيم ، ٢١١ .

(٣) التجريب في القصيدة المعاصرة ، مجلة فصول ، مج ٣٢ ، ١٩٩٧ ، ١٧٨ .

(٤) ديوان بلند الحيدري ، ٥٨٦ ، ٥٨٨ .

فعلا بريئا ، ... وإنما هو عمل مقصود ، وتجل من تجليات الابداع الشعري^(١) فثيمة النص حاضنة لاصوات متعددة ، وهذا ما تظهره المقاربة الصوتية بين يحيا ببعده الميثولوجي الديني ، والفعل يحيا الذي يعني الديمومة ، ولهذا يصنع الشاعر مفارقة بين رموزه الشعرية ، "جيفارا ، تروتسكي" وبين يحيا الميثولوجي ، فالبولوفينية التي يفترضها الشاعر وانقطاع الاصوات ، هو سعي لخلق صيرورة للصدى لذلك جاءت بعض الكلمات مجزوءة ومكررة ، لقد عد (الحذف والاضمار من الامكانات اللغوية والاسلوبية ، التي يلجأ إليها الشاعر في كثير من الاحيان ، ... من اجل اتاحة الفرصة أمام المتلقي للتخيل ووضع الاحتمالات)^(٢) ، وبما ان النص الحيدري يعتمد في بنائه الأسلوب البرقي في هندسة البناء النصي ، اذ يتمظهر النص كومضات أو لقطات مختزلة ومكثفة وعزوفة عن الاستقصاء في رصده للتفاصيل ، وهذا ما يبرر انحسار مساحة الفضاء الطباعي / البصري الذي شغله سرد بلند ، لذا اعتمد الشاعر على تقنية الحذف والاضمار لبعض العبارات والكلمات وزرعه للنقاط داخل النسيج النصي ، وهذا ما يسميه ايزر الفجوات، التي تترك للمتلقي مهمة ملئها فالبياضات (تلعب دورا اساسيا في بناء التشكيلات الدلالية لدى القارئ ، ومن خلال سيرورة القراءة فان البياضات اللاحقة يمكنها ان تقلب التشكيلات الأولى وتحث القارئ على إعادة بناء تشكيلات أخرى ، تكون قادرة على ادماج الاجزاء النصية الجديدة ، وبالفعل نفسه يدفع القارئ إلى مراجعة الكيفية التي ملأ بها البياضات السابقة)^(٣) ، فالقصيدة تفصح عن البعد الفكري والرؤيوي ، لذا جاءت الفراغات للدلالة على شيء مسكوت عنه ، وقد ظهر هذا بفاعلية في الفراغ الذي يفصل العبارات الشعرية عن بعضها بعض ، وفي بياض الورقة ، فهذا الفراغ التنقيطي ، غياب مفعم بالمعنى فالفراغ يعطي القصيدة قيمة جمالية بما يخلقه من احياء ، يفصح عن ابعاد فكرية ليمنح المتلقي مهمة البحث عن فلسفة توظيف الفراغ ، ان بنية النص على المستوى الكتابي ، دال على وعي في نسق الصراع ، فهو لم يتشكل بصورة اعتباطية ، وإنما تبلور من وعي بهذا التشكيل للنص الشعري على المستوى البصري ، وفاعلية هذه الانساق الكتابية في تحفيز المتلقي ، لان يكون طرفا مشاركا وفاعلا من

(١) في تحليل الخطاب الشعري ، عادل ضرغام ، ١٩ .

(٢) عناصر الابداع الفني في شعر احمد مطر ، ٢١١ .

(٣) من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة ، عبد الكريم شرفي ، ٢٢٦ .

مكونات العملية الابداعية ، (فاستثمار الفراغ لم يعد يقف عند حدود قراءة النص فقط بالنسبة للقارئ ، وإنما تؤدي مساحات البياض الجزئية... ، إلى جعل المتلقي يخرج من صمته ليكمل النص وفق ثقافته الخاصة)^(١) وفي مقطع اخر من النص ذاته يقول الحيدري :

زرعونا في نقمة شمس ظهیرتنا ظلا

فبقینا فی البيت الأول والثاني

فی الثالث والرابع

فی الخامس والسادس والسابع و .. و .

اطفالاً مصلوبین علی الجدران

وجه الإنسان بلا إنسان^(٢)

فالنص يتجه نحو بؤرة مركزية تفصح عن جدلية الذات / الظل ، اذ تفصح الثيمة النصية عن هاجس الشاعر نحو الانسلاخ عن المنظومة العقدية ، لان الظل يمثل مرجعية الماضي وسلطته المتعالية ، لذا زواج الشاعر بين دلالة الزمن / العدد ، والمكان الذاكرة ، لكي يعطي خصوصية رمزية تفصح عن الاستغراق في هيمنة الظل، وعدم الانفلات من قبضته ، فالبياض في النص يشير إلى محذوف غير محدد ، وهو جزء من فاعلية المتلقي الذي يقوم باكماله وفك شفراته بالعناصر الناقصة بقراءته الخاصة وتصوره عن المبدع وقصائده ، هذه الالية تعلن عن اشكال متنوعة للتأويل ، فاستثمار الفراغ تجاوز قراءة النص بالنسبة للمتلقي ، اذ أصبحت هذه الفراغات البيضاء تقود إلى تحفيز المتلقي بكسره لحاجز الصمت والقيام باشغاله لهذه الفجوات على أساس ثقافته، (فقد تحليل النقط ، التي تعني ان كلاما غير مكتوب في الفراغ ، إلى كلام مستنتج من السياقات المكتوبة يملؤها المتلقي بفطنته وباستنتاج تعبيره ذكي ، تعمد المؤلف ، وتركه لفطنة القارئ . والفراغ المسكوت عنه يميل إلى معان وتفسيرات وتصورات عدة ، يشارك فيها القارئ للنص)^(٣) ، كما نجد التشكيل البصري / الطباعي ، يتجلى باسطر النقاط ، كما يتجلى النص بسواده في قصيدته "عبودية"

(١) في تحليل النص الشعري ، ٢٨ .

(٢) ديوان بلند الحيدري ، ٥٩٤ .

(٣) التجليات الفنية لعلاقة الانا بالآخر في الشعر العربي المعاصر ، ١٩٢ - ١٩٣ .

عبد ... !
 اكاد اثور ... لكني
 احس الغل في ادني
 يولول هازنا
 مني
 ويصرخ ضاحكا عبد
 عَبْدُ ..! (١)

فهذا النص يعد انموذجا للحذف ، اذ يركن الشاعر إلى التنقيط الذي يحد من الاسترسال الكتابي ، متمثلا بالسواد ، لذا نجده يعمل على حذفها ، مما يشحن النص بمقومات التكثيف والتناسل في المعاني ، فعملية التشكيل البصري متجسدا بالبياض والسواد ، وتمدد السواد على بياض الصفحة قد تمثل بافراد لفظة "عبد" بسطر مستقل ، يفتح النص على مستوى دلالي دال على شدة هذه الكلمة على ذات الشاعر ، وما توحى به من دلالات الثقل وعدم المألوفية التي يستشعرها بلند ف (النص يتحول إلى اشارات رمزية في ذهنية القارئ ، وتحرك فيه كوامنه اشكالات التضاد ، وتثير في رمد النص استجابة جمالية تتيح له إعادة هيكلية النص وملء الفراغات التي يتركها المؤلف عمدا أو لا شعوريا واعادة افتراضها) (٢) ، فجذلية البياض والسواد ، وتجليهما واختفاؤهما على الصفحة الشعرية في نص الشاعر هي تجسيد لتعامل الذات الكاملة بالوجود الناقص ، لذا جاءت الاسطر المنقطعة لتفصح عن الفراغ الدال على جمودية هذا المنطق وثقله المتأني من فراغه المعرفي ، فتمرئي البياضات في مساحة النص بشكل يتماثل مع حركة الذات في جدها مع الآخر / الوجود الناقص ، لذا زرع الشاعر هذه الفراغات المنقطعة في المواقع التي تمثل صوت هذا الوجود المستلب لصوت الذات الكاملة ، وهذا ما نجده في مقطع النص ذاته اذ يقول :

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٣١٩ .
 (٢) جماليات الفراغ وشعرية الغياب في القصيدة الحديثة ، د. كاظم فاخر ، مجلة كلية الآداب - ذي قار ، كانون ٢ / ٢١٠ ، ٤٠ .

عبد

انا العائش في ظلي

انا الموت بلا شكل

ترى من انت يا غلي ... ؟

فعاد الصوت يشتد

كأن عواصفا تعدو

بأذني

وترب

انا ...

انت

انا العبد^(١)

فالتساؤلات المقترحة ، قد بقيت في دائرة العتمة المعرفية والوجودية ، التي لم يعلن عنها النص الشعري ، بطريقة واضحة من الخارج إلى الداخل ، وهي تساؤلات متمردة ليس لها القدرة على النفاذ والاكتناه ، فالبياض الجزئي بعد كلمة "يا غلي ..." وبعد كلمة "انا ..." تؤدي دورا دلاليا ف (كثيرا ما يحملنا الايقاع البصري إلى فضاء النفس وانفعالاتها وحالاتها المضطربة المتوترة لحظة الكتابة ، لحظة متفردة قارة في زمنيته ، متلاشية في بياض الورقة)^(٢) ، ففي هذا النص يتم الحذف بطريقة أكثر ابلاغا عن نفسها ، فما نراه فعلا على مشهد القراءة وعدمها على مسرح الحياة ف (التشظي والغياب جزء لا يتجزأ من نسيج العالم المعاصر ، ومن صميم تكوينه ، فحاضر الوجود الانساني يتم بكونه حاضرا مبعثرا ، ممزق الاوصال ، مشحوناً بالتناقضات الصارخة التي تدمر ايقاعه تدميرا ، وتجعل صورته انعكاسا واضحا لمعاني العبث والاستلاب واليأس واللا جدوى ، أي تجعل منها تعبيراً عن

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٣٢٠ ، ٣٢١ .

(٢) الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري ، رضا بن حميد ، مجلة فصول ، مج ١٥ - ع ٢٤ ، ١٩٩٦ ،

نزوع الغياب لا عن قوة الحضور^(١) ، فالشاعر يفعل من الطاقة البصرية ، ويشحن نصه بها ، اذ تتمظهر عبر اسطر النقاط لتعمل على تكريس شعرية الغياب ، فالنص يتجه إلى محتوى نصي مسكوت عنه ، فهذه (التقنيات غير اللسانية .. ، أصبحت صدى للبنية الصوتية وبدا سطح الورقة هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين هذه البنية وتلك التقنيات من علاقة هامشية إلى علاقة جلية تتمظهر بطريقة ملموسة جدا)^(٢) ، فهذا الفراغ التنقيطي في نصوص بلند يوحى بطبيعة التفصيلات، والتي يمكن اكتناهاها من خلال السياق البنائي لنصوصه الشعرية ، اذ يعتمد هذا التنقيط كتقنية موظفة من بداية النص إلى نهايته .

ب : التقطيع

اذ يقوم الشاعر ب (تمزيق لاوصال الكلمة أو العبارة أو الصورة ، وتفكيك لوحدها الواحدة ، حيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره ، رغم اتصاله السياقي به ، انه تشكيل بصري مواز لمضمون التبعثر والتناثر والتشظي)^(٣) ، ويتمظهر التقطيع على اشكال مختلفة ، فقد يجرى الشاعر الكلمة إلى جزأين ، أو يقوم بحذف جزء وكتابة للجزء الآخر ، ومنها ان تكتب حروف الكلمة على فوق البياض ، أو تأتي في احيان أخرى بهيئة شاقولية "عمودية"^(٤) ومن العينات النصية الحاضنة لهذه التقانة قصيدة بلند الحيدري "ثلاث علامات" وهي من مجموعته الشعرية "اغاني المدينة الميتة" اذ يقول :

وافترقنا

ثم عدنا فالتقينا

كان صمت بيننا يسخر منا

كان ود ميت بين يدينا

لم نقل انا ...

ولكنا

انتهينا

وافترقنا

(١) التجريب في القصيدة المعاصرة ، ١٧٦ .

(٢) اشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ١٤٠ - ١٤١ .

(٣) التجريب في القصيدة المعاصرة ، ١٨١ .

(٤) ينظر اشكالية التلقي والتاويل ، ١١٧ .

انا لا اذ ...

نحن لا نذكر ان كنا التقينا ^(١)

اذ يتجلى التقطيع في موضعين (لم نقل انا ...) وفي (انا لا اذ ...) فهذا التقطيع للعبارتين ، والمتمثل بكتابة جزء ، وحذف الجزء الآخر لم يأت اعتباطا ، فهل هذه التقنية جاءت عبثا؟ وهل اثرت عملية التقطيع هذه من دلالة النص ، ففي العبارة الأولى التي ترك الشاعر مهمة اكمالها للمتلقي ، يتمثل بكلمة "انتهينا" أما الجزء المحذوف في العبارة الثانية وهي "كر" فقد اناب الشاعر التنقيط ليكون بديلا عنها ، موحيا للقارئ بملئه لهذه الفجوات ، وفق استقباله للنص ، فعملية التقطيع مجسدة لعملية التمزق الباطني ، الذي يستشعره الشاعر في هذا المقطع الزمني ، أي لحظة التزامن مع النفوس بهذين الحرفين فهي تعبير عن واقع النفس في لحظة الحدث ، ونجد التقطيع في نص آخر للشاعر ، اذ ينبئ هذا المشهد الحوارى عن حركة النفس وتواترها ، لتجسد قلق الإنسان في نزوعه لقتل ابيه ف (تقطيع كلمة أو كلمات من القصيدة إلى حروف أو مقاطع صوتية ، يجيء ليتواءم مع المعنى الذي يتناول في تلك الكلمات معنى التقطيع ، أو بطبيعة الصوت ، وقد يوحى بطريقة القراءة)^(٢) ، يقول بلند :

- ما اسمك ... ؟

لم اعرف لي اسما ... لا اذكر ما اسمي

فلقد ماتت أُمي

وأنا لم اولد بعد بمعنى في اسم

ولاني لم احمل اسما

لم اعرف من كانت لي أما ... تلت أبي

- اقتلت اباك ... قتل ... ؟ !

- ت أبي ^(٣)

اذ ان حركة الفعل "قتلت" تجلي للحظة الصراع النفسي في ذات الإنسان ، حينما يقوم المرء بالتخلص من ابيه ، فهذه اللحظة مجسدة لبشاعة الفعل ، فما يقوم به الشاعر يتقارب مع ما يقوم به المخرج ، حين يعمد إلى عدم تسريعه لحركة الفيلم لظهاره ملامح تلك اللحظة ، اذ

^(١) ديوان بلند الحيدري ، ٢٩٤

^(٢) السراب والنبع ، رصد لآحوال الشعرية في القصيدة الغربية في النصف الثاني من القرن العشرين ، د. مصلح النجار ، ١١٣ .

^(٣) ديوان بلند الحيدري ، ٦٦٨ .

ان تمطيط حركية الفعل ، القتل ، وهو تعبير عن ثقلها في النفس ، فهذا التقطيع هو تكثيف للمشاعر الانسانية ، وبيان لمدى انهيار القيم ، ان هذه النزعة التقويضية للعبارات التامة ، هو نوع من تحفيز المتلقي ، عبر هذه التقنية ، هي دعوة لملء الفجوات في النص ، للوصول إلى المضمون الدلالي للقصيدة وتعميق ابعادها فـ (استخدام اسلوب التقطيع في القصيدة لا يؤلف .. عنصرا من عناصر القصيدة ، وإنما هي وسيلة بنائية تتعلق باحدى طرائق تصميم القصيدة ، شأنه في ذلك شأن الحوار الذي استعير من المسرح ، وشأن اسلوب التداعي الحر المستعار من الرواية الحديثة)^(١)، ومن الواضح ان كثيراً من النصوص الشعرية لبلند الحيدري قد جاءت حاضنة ومشملة لمثل هذه المهيمنات الاسلوبية ، كتقنيات خطية كما في نصه "دعوة للخدر"

العالم الكبير خلف الباب

نام

لا ساعة تأرق في عينه لا ارقام

ونامت الكلاب

والليل نام

ونامت اللصوص والحراس

فقم

اطفى عيون الناس

ونم

ولتصمت الاجراس

لتصمت ... الـ

راس

آس ... س^(٢)

ففي هذا النص يستثمر الشاعر هذه التقنية المؤسسة على التقطيع ، فالاجراس تقترن بالعبادة "الصمت" في الديانة المسيحية ، التي تدل على تقديس ، لذلك جعل الشاعر من التقطيع تشكيلا بصريا لتقطيع هذا الصمت في سعي منه للتعبير عن تمرده ، والانعتاق من مرجعية الماضي ، فنظرة جزئية أو الية للنص الشعري لبلند بنهايتها المتشكلة في النص ، ستقودنا إلى التسكين ، والتمظهر في السكون بنهايات الاسطر ، وهذه مقاربة للقيود الذي يحد من الحركة ، وفي ذلك دلالة على الانكسار وعدم الفاعلية على الفعل متمثلة بصمت الاجراس

(١) بناء القصيدة الفني في النقد القديم والمعاصر ، ٩٠ .

(٢) ديوان بلند الحيدري ، ٥٦٩ - ٥٧٠ .

عبر القطع الكتابي المتماثل مع القطع الصوتي، (فهذا البعد في صمت الصورة المفردة ، صمت الإنسان ، صمت الصمت ، الذي تتركه عملية القطع هذه ، .. هو صمت مشحون بالتوتر ، مشحون باليقظة ، ومشحون بالحذر ... ، وفي ذات الوقت هو الصمت الصاخب ، الذي يترجع صده في دواخلنا يهدف إليه بلند تحريكها وجمالها وفنيتها - كما يهدف - بواسطته - إلى تعميق المعنى في تلقينا وفي ذاكرتنا^(١)، فالفراغ التنقيطي في المقطع "لتصمت ... ال / راس / اس ...س" بمستوى تراتيبي ، يشير إلى دلالة الاستغراق في تقطيعه لهذا الصمت ، ونزوعه في التعبير عن ثيمته بتقنية بصرية ، ان توظيف هذه العلامات في الفضاء المكاني البصري (اصبح مؤشرا على النزوع الحداثي للشاعر الحديث ، وربما على ثقافته الحداثية وتنوع منطلقاته وتجربيته)^(٢) .

(١) ويكون التجاوز ، ٣٠٦ .

(٢) اشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ١٤١ .

ثالثا : الارقام وعلامات الترقيم

أ : الارقام : اتجه الشعراء الحداثيون ، إلى تدجين نصوصهم الشعرية ، بتوظيفهم الرقم ونقله من مجاله المعلن والمتعارف إلى حقل النص الشعري ، ليستثمروه بشكل جديد ، فعَل من فتحه للنص وعمل كدالة اشارية تمتلك اهميتها في بنيته ، والموقع الذي تشغله فقد (دخلت في نسيج النص الحديث، ولاسيما الشعري ، اشكال اشارية مختلفة ، واحتلت موقعا علائقيا دالا ، كالاشارات الرياضية وغيرها ، وهي وان احتفظت ، بما ترمز إليه في حقولها الخاصة ، فأن دلالاتها غير المباشرة تبقى أكثر اهمية ، ذلك إنها تجيء توكيدا للصفة الكتابية للنص واعتباره حيزا للاختراقات والتلاقيات اللغوية الصوتية وما يجعل الكتابة تملك قيما غير قابلة للانتقال الشفوي)^(١)، وهذا تاصيل لطبيعة هذه العلامات التي (تسري في جسد النص كأنها بذور الجمال السرية)^(٢)، ولعل هذا ما دعا البنيويون إلى تأسيس تصورهم العام للشعرية البنيوية التي تحفل بهذه العلامات (كدوال متفاعلة مع الدوال الأخرى في بناء دلالية الخطاب ، وهذا يعني ان علامات الترقيم مؤرخة بدورها للنص والتراث والكتابة معا . ووجودها أو غيابها يتموقع ضمن الابدالات النصية التي تلحق الحداثة الشعرية في مختلف متونها وبنياتها النصية)^(٣)، وقد برزت أولى ارهاصات هذه التقانة في اوربا ، اذ تبناها مجموعة من الادباء بعد ان اخرجوا اللغة من طقسية الممارسة الاعتيادية إلى طقسية حافلة بتوظيفات تنزاح عن استخداماتها التقليدية ، ومن الجدير بالذكر (ان ديوان البارودي متوفر على علامات الترقيم وخاصة الفاصلة ، وعلامة التعجب والاستفهام التي تهجم على النص ... ، ولكن هذا الهجوم مفتقد في الشعر التقليدي)^(٤) ونلاحظ هذه الظاهرة واضحة في بعض النصوص الشعرية لبلند ، اذ يقسم قصيدته (مسيرة الخطايا السبع) على سبعة مقاطع كل مقطع يشكل دفقة شعرية ، ويرمز لها بلند بالرمز الرقمي من (١ - ٧) وكل مقطع وان كان يرتبط بالمقاطع الأخرى بمكون معنوي ، إلا إنها تنفصل عن الأخرى .

(١) الملامح الفكرية للحداثة ، خالده السعيد ، مجلة فصول ، مج ٤ - ع ٣٤ ، ٣١ .

(٢) الشعر العربي الحديث ، ج ٣ ، محمد بنيس ، ١٢٠ .

(٣) المصدر نفسه ١٢١٠ .

(٤) المصدر نفسه ، ١٢٠ .

- ١ -

ومرة ركضت خلف ظلي

حاولت ان امسكه

حاولت ان اصير فيه كلي

وعندما انحيت كان

منحنيا مثلي

محدقا مثلي

في كسرة عتيقة من وجهي الطفل

ظلت بلا ظل ^(١)

اذ نلاحظ ان كل مقطع في نسيج النص الشعري ، هو تجسيد لصورة مستقلة تتبلور عبرها محاولة الاتصال والاندماج المعرفي والانساني ، وهنا يقوم الرقم بمهمة انفصال كل محاولة عن التي قبلها ، وعندما نقف على المقطع الاخير (٧) فسوف نرى تطورا في تصاعد النص ، كما يشهد النص تغييرا في موقف الحيدري ، اذ يعمل الرقم (٧) على فقدان الاتصال بين الذات والاخر .

- ٧ -

لكي نظل نحلم

ان جاءنا مسيحكم

كنا كما ارادنا ادعية تتمم

.....

وان ابحتم قتله

صرنا له المسمار والنار التي لا ترحم

وحسبنا من كل ما كان له

من كل ما شاء لنا

اقنعة جوفاء لا تبكي ولا تبتمس ^(٢)

^(١) ديوان بلند الحيدري ، ٦٩٣ .

^(٢) المصدر نفسه ، ٦٩٧ .

كما يستثمر الشاعر هذه التقنية في قصيدته "أوديبي" إذ شكلت مقطعين شعريين ، ونجد الأرقام ظاهرة في قصيدته وكما تجد الشاعر يلجأ إلى الترقيم بالكلمات ، وهذا يظهر في نصه "حلم في أربع لقطات" إذ نجد أن كل مقطع منعزلاً بذاته ، إلا أن الشاعر يبقى مرتبطاً بالفكرة المركزية في كل مقاطع النص ، إذ يقوم بترقيم المقاطع كتابةً وليس عدداً.

ب : علامات الترقيم :

وهي اشارات اصطلاحية تتموقع بين الكلمات والجمل والعبارات لتحول دون عملية الاشتباك والتداخل الدلالي ، ولتهدي المتلقي إلى حدودها الدلالية ^(١) ، وهذا يعني ان هذه العلامات تعمل بوصفها فنا بصريا يعين النص في العملية التوصيلية بين الباث والمتلقي فهي (منظمة للسياقات على الرغم من لا لفظيتها ... ، وتتخذ من الشعر موجها قرائيا لنهايات الوحدات الصوتية) ^(٢) ، اذ تسهم باعتبارها نسقا فرعيا يقوم كرديف مع بقية الانساق المفعلة لدلالة الخطاب ، ولعل هذه العلاقات لا يدرك دورها في توليد الدلالة كتشكيل صوتي انشادي اثناء القراءة ، بل يمكن اكتناه ابعادها كعلامات ضابطة للنبر ، ولعل هذا متأث من ان النص الحداثي هو نص قرائي ، (وان اوضح ما يكون غياب علامات الترقيم ملتبسا هو عند القراءة ، لأنه عند القاء القصيدة يكون للانطباعات التي تتركها الكلمات على الاذن قوة تسمح بتعريف المعنى من خلال تعريف بدايات الجمل ونهاياتها من خلال فواصل الصوت اونبرته ، أي ان هذه الانطباعات ، لا تسمح بأن يمر النص خطأ أو خيطا متصلا تذوب بعض اجزائه في بعض ، ولا توجد فيه اشارة للابتداء أو الانتهاء أو الوقف) ^(٣) ، إلا ان هناك من الحداثيين من يرى ان الترقيم يشل القصيدة ، ويحد من تحليقها ، ويذهب إلى تجريد النص من هذه العلامات ، التي تجعل القصيدة تتابع رحلتها المجنحة في انطلاقة واحدة كما يرى أبو لينير ^(٤) ونلاحظ في قصيدة "وحشة" لبلند الحيدري توظيفا واضحا لعلامات الترقيم :

- ٣ -

ويرن الصوتُ

... يرن ... يرن ... يرن ... يرن

من انتَ ... ؟

- انا انتَ

- لقد اخطات ... واخطات

واخطات .

(١) ينظر الابهام في شعر الحداثة ، ٢٨٨ - ٢٨٩ .

(٢) تداخل الفنون ، ٩٣ .

(٣) الابهام في شعر الحداثة ، ٢٨٩ .

(٤) المصدر نفسه ، ٢٨٩ .

- لا انت انا

- وانا لا اعرف من نحن...

هل نحن اثنان

أم جيل .. أم جيلان

يتمدد بينهما الزمن^(١)

ففي هذا النص تؤدي هذه العلامات الترقيمية فاعلية مهمة في توليد الدلالة، بوصفها عنصرا دلاليا يشارك مع المكونات اللغوية في انتاج المعنى، كما انها (تشكل منعطفًا حادًا في طبيعة البنية الادائية للنص الحديث ، وذلك لأنه حين وجدت محققات أخرى للشعرية عن طريق استغلال الفضاء الطباعي ، والانفتاح على استخدام علامات الترقيم ، لتحقيق احياءات ودلالات لاثراء تجربته ، اصبح بذلك أكثر بعدا عن السمة الالقائية للشعراء أو أكثر قربا من السمة الكتابية الحداثية)^(٢) ، فالنقطة تفصح عن وقفة تقوم مقام القافية كلازمة في النص الشعري العمودي ، (لقد اخطات ... واخطات

واخطات .)

فالنص يؤسس هنا على التساؤل المستشرف لعملية الانفصال ، لان السؤال رغبة الكشف عن اكتناه الذات ، اذ يوظف بلند مفردة "الاتصال" ورنين الهاتف لتدل على الوعي بمعطيات الاتصال وغايته ، فيأتي الجواب الذي يعد تكريسا لهاجس العتمة المعرفية المتولدة من الثنائية المتضادة ، وجدلية الانا والآخر ، لذا نلاحظ ان هذا التتابع الخاص للسؤال والمتموضع في غالبية العبارات ، تظهره علامة الاستفهام ، اذ تتجلى هوية الجملة ، فضلا عن احتضان النص على اسماء الاستفهام ، وحروفه ، كما ان النص يشتمل على علامة الخط الافقي (-) الذي يؤشر إلى ان النص في بنيته السردية يشتمل على اصوات متحاورة في القصيدة ، يقول بلند الحيدري :

في بيتي

كنا اثنين

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٤٧٨ - ٤٧٩ .

(٢) اشكالية التلقي في جدل الحادثة الشعرية ، ١٠ .

وبصمت

التقت كفان بكفين

- اسأمضي .. ؟

- لن ابقى .. لن ابقى

وهمست بصوت مبلول

- سأظل لاشقى .. لن امضي ^(١)

لقد عملت هذه العلامات الترقيمية ، لتصبح بديلا عن الفعل الموظف بين المتحاورين "قلت ، وقالت" ولتؤدي دلالة على ثنائية حوارية قائمة بين اثنين، ليفصح الحوار عن تشظي الموقف ومرارة الاغتراب النفسي لذات الشاعر ، والمجسدة للتردد الذي يعكسه النص فهذه العلامات فضلا عما تؤديه من فاعلية وظيفية فإنها تسهم في (خلق تنوع بصري جذاب يحيل إلى مجال تزييني أو زخرفي ، لا يمكن اهماله كونه منبها بصريا يحرك سكونية الايقونة الكتابية / النص ، ويخرق سياقها العرفي ، وبخاصة ، اذا ما تلمسنا اصرارا ما على قصدية التنوع في العلامات وشيوعها في النصوص)^(٢)، فعملية الترقيم تعد فنا بصريا يعين النص في العملية التواصلية بين الباث / والمتلقي ، القارئ ، اذ ان انحسارها أو تلاشيها في النص ، يعد عنصرا مفعلا لعملية التضليل وابهامية التلقي ، فهي فضلا عن اسهامها في توجيه التلقي ، (يمكن ان ينظر إلى حضورها أو غيابها كأيقونة على الانفتاح والتحرر والعكس ، أي كأيقونة على الانضباط والالتزام بالزامات المواضع التخطيبية)^(٣)، ويلجأ بلند إلى تجريد النص من هذه العلامات ، وقد تكون لذلك دلالة معينة في نصه "وحدتي"

هكذا انت تموت

عشبة صفراء في ضفة موتي

وحديثا مسرفا بالهمس

كالهجس

كصمتي

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٣٨٧ .

(٢) تداخل الفنون ، ٥٨ .

(٣) الشكل والخطاب ، ٢٦٦ .

هكذا انت تموت

من سكوتي

من خطى تعبر ليلي في خفوت

من رؤى تضخم ظلي

من بلى ينسج في الوحل خيوط العنكبوت

هكذا انت تموت^(١)

اذ يتمظهر النص بعدم اشتماله على علامات الترقيم ، إذ إن لجوء الشاعر إلى هذا التحرر من مواضع الترقيم يدل على وعي متأنت من ان هذا التجرد قد يحقق للنص حركة متدفقة ومسترسلة ، فالراوي الشاعر في حوار مع ذاته ، وتماهيه مع مفردات العالم المتواشجة والمتقاطعة معه ، لذا جاءت عملية التغيب لهذه العلامات ، التي تعزل البناء ، ليولد نصا متراكما ، وليكون (سببا في عملية التوسع الدلالي ، المتولدة من القراءة الخطية المسترسلة ، والتي لا تقف عند فاصلة أو نقطة ، وهذا ما يجعل النص اشبه بالجملة الواحدة)^(٢) .

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٢٧٨ .

(٢) الشكل والخطاب ، ٣٠٣ .

المبحث الثالث : تقنية السرد

السرد والشعر مظهران من مظاهر الممارسة الابداعية ، وقد تجليا بكيفيات معينة محكومة بمجموعة الانساق والمواضعات التي تحفل بها اداب الأمم ، إلا ان الحقيقة التاريخية تفصح عن اولوية الشعر في عملية الاهتمام الصادر من النقاد ، اذ اخذوا يبحثون في اساليبه وبنائه ، وتحديد خصائصه وتقنياته ، أما السرد فقد بقي مفتقرا إلى إطار نظري "تنظيري" وفي ذلك دلالة على ظهوره في مرحلة متأخرة ، وقد تموضع هذا المصطلح بكيفيات عدة في منظور النقد الحديث ، (السرد narration وهي العملية التي يقوم بها السارد أو "الحاكي" أو الروائي ، وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ "الخطاب" / القصصي والحكاية)^(١) .

ويعد السرد فرعا من اصل كبير هو الشعرية ، القائمة على استنباط (القواعد الداخلية للجناس الادبية ، واستخراج النظم التي تحكمها وتوجه ابنيتها ، وتحدد خصائصها وسماتها)^(٢) ، وقد تفاوتت اراء المنظرين في هذا الحقل السردى ، في سبهم للمصطلح الدال على العلم ، الذي يتعاطى مع السرد ، إذ رأى بعضهم اطلاق مصطلح السردية narratology ممئسا تصوره بان (المصدر الصناعي في العربية ، يدل على حقيقة الشيء وما يحيط به من الهيئات والاحوال ، كما ينطوي على خاصية التسمية والوصف معا . ف (السردية بوصفها مصطلحا ، تحيل على مجموعة الصفات المتعلقة بالسرد ، والاحوال الخاصة به ، والتجليات التي تكوّن عملية مقولاته)^(٣) ، وعلى ذلك فهو الاكثر دقة في التعبير عن طبيعة الاتجاه الجديد في البحث ، الذي يجعل مكونات الخطاب السردى وعناصره موضوعا له . في حين يقترح باحث اخر مصطلح علم السرد narratology (ويعد علم السرد احد تفرعات البنيوية الشكلانية ، كما تبلورت في دراسات كلود ليفي شتراوس ، ثم تنامى هذا الحقل في اعمال دارسين بنيويين اخرين ، منهم البلغاري تزفيتان تودورف ، الذي يعده البعض أول من استعمل مصطلح "ناراتولوجي" علم السرد والفرنسي الغردا جوليان

(١) بنية السرد في القصص الصوفي ، المكونات ، والوظائف ، والتقنيات ، د. ناهضة ستار ، ٨٥ .

(٢) الشعرية ، تزفيتان تودورف ، ٢٣ .

(٣) السردية العربية ، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، د. عبد الله ابراهيم ، ٨ .

غريماس ، والامريكي جيرالد برنس)^(١)، ولا يتوقف علم السرد عند النصوص الادبية التي تقوم على عنصر القصص بمفهومه التقليدي ، وإنما يتعدى ذلك إلى انواع أخرى تتضمن السرد بأشكاله المختلفة ، مثل الاعمال الفنية من لوحات ، وافلام سينمائية ، وإحياءات وصور متحركة ، وكذلك الاعلانات والدعايات وغير ذلك)^(٢)، وقد اشتملت الدراسات التنظيرية في الحقل النقدي على انواع سردية متعددة، عبر التعاطي مع طبيعة النصوص الادبية سواء اكانت في الاطار الشعري أو النثري دراسة وتنظيراً ، وهذا ما منح الناقد ذخيرة اجرائية مكنت النقاد من تحديدهم للسرديات الخطاب الوضعي كما حددها بروكي ، وجنيت ، ... (وتودورف)^(٣) ، وقد درج العرف النقدي إلى التمييز بين الشعر والقصة وعدهما نوعين متغايرين ، ولعل هذا متأثراً من الطبيعة اللغوية فـ (الشعر ... ، يحتكم إلى قانون الانزياح الجمالي المتحقق لغوياً بالخروج على الاستخدامات المباشرة والحافلة بالصياغات المجازية، التي تمنحها تفرداً وخصوصيتها الاسلوبية ، لغة الصفر من الكتابة [اما] لغة السرد في حدودها النقدية التداولية هي لغة صفرية كما حددها جان كوهين)^(٤)، ومن هنا (يتميز الشعر من خلال خصائص اللغة وحدة الصورة والتكثيف الذي يختلف عن اطراد النثر وتتابع الافكار في اطار فكرة محددة تعرض بالاسلوب الوصفي التقريري)^(٥)، وهذا يؤكد ان القصة فن نثري حاضن لقيم ابداعية ، وان هذه القيم متأتية وكامنة في بنية الحكاية ، فقد انفتح النص الحداثي في بنيته الاسلوبية على تبنيه لممارسات حداثية ، تميل إلى التضافير مع اجناس أدبية ، اذ اشتغل هذا النص على رؤى مؤسسة على عملية الاستمداد والاستعارة ، والتناص مع الفنون الاجناسية الأخرى ، اذ عملت على استثمارها (لممكنات السرد وطاقتها وتقاناتها والياتها بحرية اثرت كثيراً التجربة الشعرية العربية الحديثة ، واغنتها ، اذ افاد الشعراء في هذا السياق من المنجزات النظرية الحديثة التي كشفتها نظريات السرد ، واخذوا ينظرون إلى القصيدة ، وكأنها حاضنة فنية ابداعية عميقة وواسعة ، يمكن احتواء الفنون الأخرى على

(١) دليل الناقد الادبي ، ١٠٣ .

(٢) المصدر نفسه ، ١٠٤ .

(٣) ينظر مستويات السرد الاعجازي في القصة القرآنية ، مشارف مزارى ، ١٥ .

(٤) المفكرة النقدية ، د. بشرى موسى صالح ، ٢٠٢ .

(٥) شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية عند ابن عربي ، تاليف د. سحر سامي ، ٥٣ .

النحو الذي يناسب تجربة كل قصيدة ووعي وحساسية كل شاعر^(١)، فمن خلال تفاعل النص الشعري مع الاجناس الادبية الأخرى ، فقد نتج عن هذا التفاعل تعدد في البنية النصية ، والوصول إلى لذة القراءة المتحققة عند المتلقي ... ، اذ شرعت التقنيات السردية تمارس حضورها وفعاليتها المتأتية من حراكها في بنية النص ، فهذه التقنيات قد (تماهت مع الشعر في بذوره الجنينية ، مؤكدا طبيعة الإنسان ، ورغبته في الحكى والسرد)^(٢)، ان هذا التداخل بين الاجناس الادبية ، هو نتاج لطبيعة النضج الفني للشاعر ، وقدرته على تمثيل ادواته ، وتوظيفها بشكل جديد ، مما حتم عليه الاشتغال بمثل هذه التقانة والتوجه نحوها فـ (تغلغل السرد في بنية القصيدة الحديثة ، يعد من الأسس الدالة على حداثتها ، وهو ما يؤمن التخلص من دكتاتورية صوت الشاعر ، كما تجده في الشعر الغنائي المحض)^(٣) ، فقد نسفت النزعة الحداثوية الحواجز التقليدية بين الاجناس الادبية ، وما تشتمل عليه من معايير وقواعد صارمة، (فاذا كان النثري / السرد قد استوعب تقنيات الشعر بوصفه بنية لسانية فاعلة ، فليس هناك ما يمنع الشعري بايقاعاته ومجازاته من ان يتوسل بتقنيات نثرية (سردية) في بناء شعريته / جمالياته الخاصة ، في الوقت الذي لا يفقد فيه هويته ، حينما يستخدم تقنيات محددة لنوع من انواع اخرى)^(٤)، ومن خلال معاينة النصوص الشعرية لبلند والحاضنة لتقنية السرد ومكونات اشتغالها ، فقد انطلق الباحث من تصور لا يشترط احتضان النص السردى لمجموع هذه المكونات التقنية في النسيج النصي وبنيته السردية بل يكفي ببعضها في النص الشعري ليتخذ ارضية للقراءة السردية ، ويظهر هذا في قصيدة (الاله الغول) للحيدري ، فعند التعاطي مع تحليل البناء السردى لشعر بلند ، نلمح ان الشخصية لا تنعزل عن طبيعة المكان ، اذ تمارس هذه الشخصية حضوريتها في فرز خصائصه ، عبر قابليتها في تفعيل النص وحراكها في فضاءاته ، فالامكنة في نص بلند الحيدري تصنف إلى امكنة واقعية / موضوعية ، وامكنة غير واقعية ، تتجلى اثيريتها وعدم اثيريتها ، عبر ما يستبطنه الشاعر من تجربة شعورية ، تتشكل من خلالها المساحة النفسية للمكان ، والتي تتمدد على

(١) فضاء الكون الشعري ، من التشكيل إلى التدليل ، مستويات التجربة الفنية عند محمد مردان ، اعداد وتقديم محمد صابر عبيد ، ١٦٦ .

(٢) اليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، ١٠ .

(٣) الحداثة في شعر البريكان ، د. فهد محسن فرحان ، الاقلام ، ع ٣ ، ٢٩ .

(٤) اليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، ٣٢ .

طبيعة النص السردي ، اذ تحتضن الامكنة غير الواقعية سمات متميزة في تجسيد الشخصية ، اذ تنعقد من مواضع الحيز الحقيقي ليسقط عليها الشاعر / الراوي نعوتا تخيلية ، تمنح النص السردي وتفتح على تنوع دلالي ذات فاعلية اكيدة في تطور السرد وسيرورته ، فتوظيفه للشخصية يتعدى التعاطيات التقليدية في الاشتغالات المكانية في نسقها الواقعي وغير الواقعي ، الذي لا ينفك عن الشخصية بمرجعيتها الاسطورية ، اذ يلجأ بلند إلى تقديمه للشخصية بطريقة مغايرة ، بتوظيفه للمكون المكاني كأرضية تصويرية ، تعمل على منح السمات الاسطورية يقول بلند :

ارقصي

يا زوابع النار حولي

واستحي بقلبي المخمور

انه هجس السكون ادمى لحونا

كن سر الحياة في ماخوري

واطلت من كوة الصمت

دنيا

يتلظى في راحتها مصيري

ايه يا صمت

يا ذبالة عهد

نفضتها السنون في ديجوري

ايه يا ابن الفراغ

أي جحيم

يتلوى في وجهك المقرور

انت ياخالق النبوغ .. اله

جل عن عالم الحياة الغزير^(١)

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٢٠٠-٢٠١

فـ (المكان عنصر من عناصر البناء السردي الذي يؤدي اثرا مهما في تنامي الحدث في الاغلب ، ويتفاعل مع الزمان ليولد معا الفضاء السردي ، ويعدا وسيلة لمعالجة القيم المغايرة أو المحايثة له ، وارتباطها الوثيق بالانفعالات الشعورية للشخصيات الفاعلة في النص السردى)^(١) .

أما الحوار فهو من التقنيات المهمة كما انه الية من اليات اشتغال البناء السردى الحداثي ، اذ يتم من خلاله إي الحوار وعبر توظيفه القائم على ثنائية صوتية مؤسدة على حوارية تبادلية تفعل من درامية النص ، وتخرجه من دائرة التسطيح والغنائية ، وهذا يتجلى بنوعين من الحوار ، الأول ما يسمى بالحوار الداخلي ، المنولوج ، وهو حوار بين الشخصية وذاتها ، والثاني وهو ما يعرف بالحوار الخارجي ، والذي يتم من خلال الشخصية وشخصية أخرى وقد اشتملت نصوص الشاعر على كلا النوعين ، أي تقنية الحوار الداخلي / والخارجي ويتجلى الحوار الداخلي في نصه "الهاتف" اذ يقول:

من انت ... ؟

- انا انت

- لقد اخطات ... واخطات

واخطات .

- لا انت انا

- وانا لا اعرف من ند ...

هل نحن اثنان

أم جيل .. أم جيلان ^(٢)

فقد شرع الراوي المتماهي مع الحدث في تصويره لواقع الاغتراب المنبثق من انقطاع التواصل ، والانفصام داخل الذات ، موظفا أكثر من اسلوب اولها الاستفهام الانكاري "هل نحن اثنان" ، كما انه لم يعرف ذاته الأخرى المنشطرة عنه ، اذ اصبح غريبا عنها ، وثانيها اسلوب النفي المتمثل بادواتها الواردة في العبارة "لا انت انا" والعبارة "وانا لا اعرف من نحن" ، فالشاعر يقترب في فضاء زمني جسده عبر بوح ذاتي ، اعتمد المنولوج

(١) المفارقة في القصص ، دراسة في التأويل السردى ، محمد ونان جاسم ، ٣٠ .

(٢) ديوان بلند الحيدري ، ٤٧٩

الحواري ، لتصوير ما يختلج فيه من شعور بالضيق والغربة في داخل الذات ، وكأن الروح القاطنة في جسده هي ليست روحه بل دخيلة عليه ، لذا يتمظهر النص الشعري ليعكس عملية الاستلاب للذات الشاعرة وسعيها إلى ترسيخ هويتها والبحث في معالمها الفكرية والمعرفية، (لتغدو ذات افق فضائي مبالغ ومنحى اسلوبي مراوغ ان على صعيد المغزى أو الجوهر الدلالي الذي تؤسسه في بنيتها الداخلية)^(١) ، فبلند يجنح إلى استخدامه لطبيعة الحوار الداخلي ، اذ افاد من هذه التقنية ، فاحد المتحاورين هو الشاعر ، إلا ان ضبابية الشخصية الثانية تجعلنا لا نجزم بتحديددها ، فهل ان الصوت الثاني ، هو استدعاء لصوت الطفولة ، فالراوي يستحضر ذاته ليشرع بعملية حوارية معها ، اذ يعمل المنولوج على القيام بفاعلية السرد ، لان عملية الاسترسال ، تعمل على خلق مساحة سردية ، اذ يصبح الراوي هو الباحث ، وهو المستقبل في ان واحد ، ولعل هذا الملمح التقني ، وتمركزه في بنائية النص ، هو نتاج لحالة الاغتراب والقلق اللذين يشكلان ماهية الذات وعالمها المتناقض ، لذا لجأ الشاعر / الراوي إلى اكتناه ذاته عبر قراءة واقعها في حدود اطار نفسي ، وهذا ما يفعل من حالة التداعي كعملية منجزة في وعي الشاعر فـ (الحوار في الشعر يتسم بلغة خاصة تتجه نحو الخطاب نفسه ، وتصنع حالة من التوتر والتألم ، فتتحقق هذه اللغة ، وكأنها لغة اكيدة ، حاسمة حاضنة كل شيء وبواسطتها عن طريق اشكالها الداخلية ، يبصر الشاعر يفهم ويتأمل وعندما يعبر عن نفسه لا شيء يستثير الحاجة إلى الاستعانة بلغة اخرى)^(٢)، فالحوار "المنولوج" ميزة واضحة في تجسيد النص السردي الحداثي ، وهذا دال على طبيعة النص الحيدري ، وفي حوار الدائم مع ذاته الشعرية والفكرية ، اذ يشرع الشاعر وفي غالبية نصوصه بتوظيفه للشخصية الواقعية / الذات ، وفي امثولتها المنشطرة والمتجادلة داخليا ، والباحثة في سعيها الدائم إلى معرفة ماهيتها عبر جدلها الدائم مع ذاتها ، وهذا ما نجده في نصه "قرف" ، اذ يشتغل الشاعر على طبيعة الحوار المنطلق من الذات واليها ، والذي يؤسس على محور التداعي ، اذ نجد التداعيات الداخلية المعتمدة على طبيعة الخواطر في مخيلة الشخصية اذ يقول بلند :

(١) الشعرية ومقاومة اللغة ، مغامرة الكشف والاستدلال ، ٢٤٨ - ٢٤٩ .

(٢) اليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، ١٥٥-١٥٦ .

وعدت الي

وبين يدي

رجفت

... واحسست ان لدي

حديثا طويلا يمل

وقلت بهمس :

- وعن أي شيء .. ؟

انفسو عليّ ..! (١)

فالراوي يتواصل في ارساله للمروي ، ويتلقاه في ذات الوقت ، وهذا يعني انه لا يخاطب شخصا اخر ، بل يوجه الخطاب لنفسه ، فهو يعلن عن هواجسه واسئلته ويرد عليها في الوقت نفسه ، فالراوي قد تماهى بالمروي له ، كما ان هذا التماهي لم يقتصر على المروي له ، بل تجاوزه إلى الحدث فـ (الحوار في بعض النصوص الحداثية يأتي فاعلا في تحريكها وكسر انساقها التراتبية ، في حين يأتي الحوار في نصوص أخرى جامدا يرهق النص ويقتل مظاهر جماليته بكثافة الحوار وتمطيته) (٢) ، كما يلجأ الحيدري إلى توظيفه لتقنية الاسترجاع ، فقد وظف بلند هذه التقنية في بنية النص السردية ، اذ يصبح الماضي شاخصا في البنية النصية وتجليه داخل النسيج السردية ، فالاسترجاع (عملية سردية تتمثل في ايراد السارد لحدث سابق على النقطة الزمنية التي بلغها السرد) (٣) ، اذ تقوم هذه التقانة في بنائها للحدث بشكل غير خيطي ، بخلقه لمفارقة سردية تعمل على اصال الملفوظ السردية والحدث بطريقة غير متعاقبة أو منطقية جامدة (٤) ، ففي الوقت الذي يتمظهر زمان السرد متراتبا ومتلاحقا في الحاضر ، اذ يقوم الشاعر بالتوقف عن السرد واستدعائه لاحداث الماضي في استحضاره للحي الذي كان يقطنه ، لتتجلى فاعلية الذاكرة في استرجاع هذه الذكريات ، وربطها بواقع الشخصية وطبيعتها النفسية وعرضها عبر منظور عالق في مخيلة الشاعر / الراوي ، فـ (المنظور احد عناصر البناء السردية ووظيفته تغيير البنية السردية وتثبيتها على الرغم من انه يرتبط ارتباطا وثيقا بالشخصية ، والشخصيات داخل

(١) ديوان بلند الحيدري ، ٣٣٥ ، ٣٣٦ .

(٢) الشعرية ومقامرة اللغة ، ٢٤٩ .

(٣) التجريب في القصة العراقية القصيرة ، ٢٠٢ .

(٤) ينظر مرايا (نرسييس) ، الانماط النوعية ، والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، حاتم الصكر ، ٦٥ - ٦٦ .

النسيج السردي الواحد^(١) ، وهذا ما نجده في نصه الذي يعلن فيه عن بوح ذاكرتي يفصح عن نسق ايديولوجي ، يحد من فاعلية السؤال والرغبة في محاكمة الفكر ، فالبنية النصية بتشكيلها السردية تتحرك في نسق متعاقب تعتمد ثيمة الزمن الممتد من الحاضر / الان الى الماضي / الامس ، وهذا دال على ان زمن السرد أو القصة (لا يفترض احترامه لتسلسل الزمن الميقاتي الذي جرت فيه احداث الحكاية ، بمعنى انه يتجاوز على نحو الزمن التاريخي باساليب متعددة ، كأستباق الاحداث المستقبلية أو استرجاع ما مضى عن طريق الوعي أو الرؤيا ، فهذا كله لعب فني بزمنية الاحداث الحكائية ، ولهذا اللعب جمالية فنية)^(٢) وهذا ما نجده في نصه (اعترافات من عام ١٩٦١)

وأردُّ : صباح الخير

القهوة اشربها في الشرفة

اغلق باب الغرفة

القهوة لا ... لا تنسى .. مرة

وانا اكرهها مرّة

اكره هذا القار الاسود

اكره هذا الدرب الاسود في قعر الفنجان

واكره حتى الحبر الاسود .. حتى .. اللا

.. لا تكفر .. لن يغفر ربك هذي الفكرة^(٣)

فبعد ان كان السرد في زمن الحاضر ، نجد الشاعر يقطع من وتيرة الزمن السردية ليعمد إلى التحليق في زمن الماضي ، ولعل هذه الانتقال الفجائية متمثلة بقوله "وتذكرت الحي ، ومدرسة الحي" ، "لا سين في الدين ولا جيم" لتشكيل هذه العبارة لقطة ماضوية ، اخرجت طبيعة القص من مدياته الزمنية الانية إلى مديات زمنية ماضوية عبر انتقال فجائي في طبيعة الزمن اذ يقول :

(١) المفارقة في القصص ، دراسة في التأويل السردية ، محمد ونان جاسم ، ٤٩ .

(٢) بنية السرد في القصص الصوفي ، ٢٠٢ .

(٣) ديوان بلند الحيدري ، ٦٢٧ - ٦٢٨ .

وتذكرت الحي ... ومدرسة الحي ... واستاذ الدين

لا سين في الدين ولا جيم ... افهمتم يا طلاب

اسمعتم يا طلاب^(١)

فاستحضار الماضي وتجسيد تفاصيله ، والانطلاقة بمقاربة بين الماضي والحاضر والعودة إليه عبر الاسترجاع ، سوف يعمل على اغناء النص ، ومعرفة الماضي والحاضر وتشخيص طبيعته ، كما يعبر عن موقف الشاعر / الراوي من هذين البعدين الزمنيين ، أما في نصه "انت مدان يا هذا" فان النص يتميز بنسيجه السردى ، اذ تبرز فيه عناصر السرد القصصي وتظهر الشخصية في خط تصاعدي ، اذ يحكم السرد وتيرة واحدة في تقديم الشخصية وبنائها في نسيج النص السردى ، كما انه يعتمد ذات الوتيرة في بناء الحدث اذ يبدأ الشاعر نصه بمقطع استهلالي .

... وخرجت الليلة

كانت في جيبى عشر هويات تسمح لي

ان اخرج هذي الليلة^(٢)

ثم يقوم بلند بسرد الاحداث على لسان البطل / الراوي ، الشاعر وكيف يوثق لاسمه وعائلته ، كما انه يُعرف بنفسه عبر ايراده سمات وملامح يستطيع عبرها اكتشاف طبيعة الشخصية .

اسمي ... بلند بن اكرم

وانا من عائلة معروفة

لم اقتل احداً

لم اسرق احداً

وبجيبى عشر هويات تشهد لي

فلماذا لا اخرج هذي الليلة^(٣)

ففي هذه القصيدة وكثير من قصائد الشاعر نجد ان الراوي قد تمسرح بها ، وهذه التقنية هي من مبتكرات هذا العصر ومستحدثاته ، اذ يتمظهر الراوي "الشاعر" ، وقد تماهى بمروية

(١) المصدر نفسه ، ٦٢٨ - ٦٢٩ .

(٢) المصدر نفسه ، ٦٣٨ .

(٣) المصدر نفسه ، ٦٣٨-٦٣٩ .

عبر شروعه في عملية الوصف المتجه في وصفه لنفسه ، وكل ما يرتبط به ، أو ما يجاوره من شخصيات قاطنة في طبيعة البناء السردى ، إذ نجد النص الشعري يعمد إلى أسلوب السرد الذاتى بتبنيه للراوي المشارك في الأحداث ، فمصدر المعلومات من الشخصية هي الشخصية ذاتها ، بقرينة توظيفه ضمير المتكلم ، فالشخصية تعرف نفسها من دون وسيط عبر الوصف الذاتى ، والذي يعتمد أسلوب السيرة الذاتية ، فقد جاء التقديم بطريقة مباشرة إذ (تبنى الشخصية ... ، من خلال الأفعال التي تقوم بها أو الصفات التي تصف بها نفسها ، أو تسند لها من شخصيات أخرى أو من طرف السارد)^(١) ، فالسارد / الشاعر يقوم بتوظيفه لضمير المتكلم ، ليظهر هذا الأسلوب السردى على إبرازه للهواجس الذاتية ، بطريقة اعترافية ، وكأن الراوى يروي لنا سيرة ذاتية ، وهو ما تبدى عبر تجلي الشخصية الرئيسة ، التي تظهر للقارئ بشكل مباشر ف (إذا كانت الشخصية الورقية المصنوعة عند الراوى تتخلّى عن معطيات واقعية ، واي رصيد في ذاكرة الوعي الجمعي ، وتترك طبقاً لإرادة الراوى الذي يشكل بها عالماً يخدم رؤيته ، فيفجر فيها ما لم يكن موجوداً)^(٢) ، ويركن النص الحيدري إلى تقنية الوصف ثم يتبعه بالسرد ، وهذا ما تمثّل في نصه (جحيم) إذ يستثمر بلند أسلوب السرد في تصويره لتجربته الذاتية ، وخروجه في ليلة معينة ، حاملة لنوازعه واصطراعاته المحمومة داخل الذات ، لذا لجأ الشاعر إلى الوصف ، وهذا ما غلب على كثيرٍ من النصوص الشعرية الحديثة عند الشعراء ، إذ يتجلى الوصف في بدء النص ثم يعقبه ذلك السرد عبر ضمير المتكلم (انا) ، فالوصف تقنية تسهم في بناء النص كما تسهم في تجميل النص وتأطيره للشخصيات والأحداث ، فالوصف مكون مركزي ومهم في النص الحداثي ، حيث يسهم في تحديد (نوعية الأشياء من حيث دلالتها الاجتماعية ، ونوعية تفكير الذات المستحضرة والواصفة لها ، وتكوينها النفسي وانتماءاتها التطبيقية)^(٣) ، وهذا ما نجده في نصه الشعري إذ يقول :

في ليلة صور فيها القدر

ملاعب الرياح

(١) تحليل النص السردى ، تقنيات ومفاهيم ، محمد بوعزه ، ٤٠ .

(٢) البات السرد في الشعر العربي المعاصر ، ٩٢ .

(٣) وظيفة الوصف في الرواية ، عبد اللطيف محفوظ ، ٢٣ .

والمطر

والليل قد لاذ بأردانه

وكللت دنياه شتى الصور

سيرني الشوق إلى عالم

منعزل

ينفت اثما وشر

لمنزل عاف بكف الدجى

إلا سنى يكاد ان يستتر

يكافح الليل ليهدي إلى

منابع الشر

ذئاب البشر^(١)

اذ يتبدى المستوى الوظيفي للسرد ، فبلند هو السارد لقصته ومذكراته ، فهذه الثيمة القصصية هي مشكلة لكيثونة الشخصية ، بما تقوم به من افعال (خر وجه في ليلة معينة) و (تحركاته في فضاء مكاني معين) ، فبلند يوثق مذكراته ، ويجعل السارد من هذه المذكرات بؤرة سردية ومرجعا في الحكي ، كما ان السرد في نص بلند سرد ذاتي متغاير عن السرد الموضوعي ، الذي يظهر فيه السارد متصفا بالموضوعية فد (السارد الذاتي يتمظهر ويتمرأى ... ، ويعلن عن تقنية وجوده ، ويفصح عن هويته مقصيا دور الراوي العليم ومقدما الاحداث القصصية عبر رؤية شخصية مشاركة أو مراقبة في الحدث ، أي عبر شخصية ممسرحة أو متضمنة في المتن الحكائي)^(٢) ، ويتجلى هذا في قوله :

طرفت باب الدار في خشية

كأنني

اطرق خفاقية

هذا جحيم مزبد بالخنى

فكيف يطفئ شهوتي العاتية

وما جحيم الناس إلا دجى

(١) ديوان بلند الحيدري ، ١٧٨ - ١٧٩ .

(٢) البنى السردية في شعر الستينات العراقي ، خليل شيرزاد ، رسالة ماجستير ، ١٠١ .

يغور بين ناهدي غانية

فلتحرقي يا نفس في ناره

ما صنت من جنة أو هامية^(١)

فبلند يوظف دينامية السرد التوصيفي ، اذ يشرع في بنائه السردى الى توصيف الاحداث ، كما ابتعد في رؤاها الشعرية عن المستوى السطحي، فجاء النص حقلًا بتوصيفات مشهدية تعمل كبؤرة تحتشد بالرؤى ، التي تعمل على التكتيف الدلالي للاحداث ، فالذي يمعن في طبيعة الصور السردية ، فسوف يلفت انتباهه عمقها الدلالي وطبيعتها المشهدية ، فلم يكتف الشاعر باستثماره لتقنية الوصف بل تجاوزها الى المزوجة بينهما، أي اعتماد تقنية الوصف والسرد في عملية التعبير عن افكاره ومشاعره الشخصية ، لذا اتسم الوصف عنده بالعمق والتحليل (فلا تقتصر مهمة الوصف على اضاءة الجانب المكاني والزمني للحدث، الذي يراد التعبير عنه بصيغة فنية تبعده عن حالته الخام ، لتقدم بعد ما اكتسب - الحدث - قيمة جمالية ومعاني ودلالات .. بل قد يكون الالتفات إلى الشخصية القصصية واطعاء معالمها الداخلية والنفسية مما يضيف إلى الوصف وظيفة ثانية أكثر اهمية من وظيفتها الأولى)^(٢)، ولاغناء التحليل يجدر بنا ان نتوقف عند موقع الراوي ، كما هو عند سيزا قاسم أو مصطلح وجهة النظر View point of ، كما في النقد الانجليزي ، أو الرؤية السردية ، كما نجد من يطلق عليها المنظور السردى^(٣) وهي عند بوث زاوية الرؤيا ، أو انواع التبئير ، ويقصد بها (الطريقة التي تدرك بها الاحداث المسرودة من طرف الراوي ، أو تدرك بها أيضا من طرف القارئ الافتراضي)^(٤)، وللوقوف على هذه التقنية في نصوص بلند ، لابد من اكتناه ماهية السرد أولا ، فالسرد بحسب تقسيم توماتشفكسي له نمطان ، سرد موضوعي ، وسرد ذاتي ، وفي النمط الأول يظهر الشاعر أو المؤلف الكاتب عارفا بكل جزئية من الجزئيات ، اذ يكون عارفا ومطلعا على هواجس الأبطال وافكارهم غير المعلنة ، أما السرد الذاتي ، فالمتلقي يتبع الحكي من خلال عيني الراوي ، متوافرين على تفسير لكل خبر ، متى وكيف

(١) ديوان بلند الحيدري ، ١٧٩، ١٨٠ .

(٢) البنى السردية في شعر الستينات العراقي ، ١٠٨ .

(٣) ينظر تحليل النص السردى ، تقنيات ومفاهيم ، ٧٦ .

(٤) المروي له في درجة الصفر داخل السرد ، عمر محمد طالب ، مجلة اداب الرافيين ، تصدر عن كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ٢٨٤ ، كانون الأول ، ١٩٩٦ ، ٣٩ .

عرفه الراوي أو المستمع نفسه^(١)، وهذا ما يظهر في نصه (سمير اميس) اذ يجمع السارد/ الشاعر ، في السرد الذاتي بين الداخلي والخارجي ، كما ان طبيعة السرد يمكن تصنيفه من أنماط السرد التابع ، اذ يلجأ السارد في سرده للاحداث بطريقة الماضي ، كما نلاحظ توظيفه لضمير الغائب في قصه للاحداث ، ليفصح عن وجهة نظر الشخصية عبر اصفائه نعوتا واوصافا على شخصية (سمير اميس) واصفا سيرتها بالدنس والرذيلة ، والانشداد إلى نزعة شبقية ولذة محرمة يقول بلند :

سكر الليل
باللظى المخمور

واقشعرت معالم الديجور

وسرت نسمة

فهش ستار

واستخفته ضحكة التغير

فتنزي عن غرفة

وسرير كان يجثو في قلبها المخدور^(٢)

أما في المقطع الشعري الخاص لوجهة نظر الشخصية ، التي تتجسد عبرها رؤية الراوي / الشاعر (فالرؤية تتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة فهي ، تخضع لارادته ولموقفه الفكري وهو يحدد بواسطتها ، أي بميزاته الخاصة التي تحدد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها فهما متداخلان ومترابطان ، وكل منهما ينهض على الآخر ، فلا رؤية بدون راو ، ولا راو بدون رؤية)^(٣) ، وهذا ما يتجلى في المقطع الشعري .

سمير اميس من هذا الذي يغفو إلى جنبك

يريق الاثم في قلبك^(٤)

إما في نصه السردية الذي يتماهى الراوي مع المروي له ، كما يتماهى مع الحدث ف (الراوي وسيلة واداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عن عالم القصة ، أو ليبين القصة

(١) ينظر نظرية المنهج الشكلي لنصوص الشكلايين الروس ، تر ، ابراهيم الخطيب ، ١٨٩ .

(٢) ديوان بلند الحيدري ، ٧٩ .

(٣) المتخيل السردية ، مقاربات نقدية في الرؤى والدلالة ، عبد الله ابراهيم ، ٦٢ .

(٤) ديوان بلند الحيدري ، ٩٢ .

التي يسرد بها^(١)، اذ نلاحظ ان النص السردي في بنيته قد جاء حاملا لوجهة النظر ، سواء اكانت وجهة نظر الاب تجاه الابن او وجهة نظر الابن تجاه الاب ، وهذا ما يظهره نصه الشعري اذ يقول :

صوت أبي

يصرخ أبي

يتدحرج بي . اخطات .. لقد اخطات

واحسست به يكبر سوطا

موتا

مملوءاً بالנקمة والرعب

لقد شاغلتك بدروس العلم . ولم تتعلم

ادركتك بالوعظ ، فلم تسمع ... إلا فمك الابكم^(٢)

^(١) شعرية الخطاب السردى ، محمد عزام ، ٨٧ - ٨٨ .

^(٢) من قصائد الشاعر على الانترنت .

الخاتمة

استهدفت الدراسة قراءة المتن الشعري لبلند الحيدري ، كونه شاعرا حداثيا ، ورائدا من رواد الشعر الحر ، وهذا ما يظهره المنجز الشعري للشاعر ، عبر فرضية تستند الى تأكيدها لمشروعية حداث النص الشعري للشاعر والذي جاء حاضنا في نسيجه النصي ، على ظواهر لها تقنياتها واليات اشتغالها ، ولان الخوض في الحداثة هو خوض في اشكالية متولدة من طبيعتها الملتبسة والمتداخلة ، فقد بدأنا فاتحة الدراسة بتاصيل لهذه الحداثة ، مفهوما ، مع الاحاطة بالبواعث المشكلة لهذه الحداثة وذكر تياراتها وحركاتها والبيانات التي اصدرتها ، ثم فصلنا القول في مجموعة الظواهر الحداثية في نص الشاعر ، وقد توصلت الدراسة الى النتائج التالية :

- توصلت الدراسة الى ان المرجعية القرآنية والشعرية الموروثة من اكبر المرجعيات الثقافية عند الشاعر بلند الحيدري ، وظهرت هذه في استضافة الفاظ النص المقدس / القران والفاظ النص الشعري الموروث/ التراثي ، واستثمارها استثمارا مباشرا تارة ، وتارة بشكل غير مباشر "اشاري" ،
- لجأ الشاعر بلند الحيدري الى امتصاصه للبنى النصية من قرآنية او شعرية ، وقد تم ذلك وفقا لآليتي الحوار والامتصاص ، اذ سعى بلند الى اثراء نصه الحداثي بمغذيات ثقافية تتمثل بمرجعيتي النص المقدس / القران ، والنصوص الشعرية الموروثة بشكل يتلاءم مع تجربة الشاعر الشعورية .
- تبين للدارس ان طبيعة الاستثمار - الثقافي في النص الشعري ، عند بلند ، قد تم بطريقة تتلاءم مع الحالة الشعورية للشاعر ، فجاءت طبيعة الاستثمار باعثة لنتاجية جديدة .

- منحت المدونة الشعرية العربية بمراحلها المختلفة ، النص الشعري للشاعر فضاءً ثقافيا ، غذته بصور شعرية ايحائية ، فجاءت بعض نصوص الشاعر متعلقة مع نصوص كعب بن زهير ، والمتنبي ، وبشار ، والحلاج ، لتشكل رافدا من روافد الشاعر الثقافية ليستقي منها صورة ومعانيه .

- ظهرت المرجعية الشعرية الغربية في نصوص بلند الحيدري على مستويين ، منها ما جاء بشكل قصدي ، وتمثل بالأسطورة الغربية ، ولغة الكلام المحكي واليومي ، كما تمثل في المعادل الموضوعي والوحدة العضوية ، إذ اكسبت هذه التوظيفات البنية النصية للشاعر قيما دلالية وجمالية ، وساعدته على تشكيل صورته الشعرية ، ومنها ما جاء بشكل غير شعوري ، أو على نحو الحساسية التناسية ، إذ يقترب الشاعر من دلالات النص الغربي ومحاكاته في بناءه الدلالية والتركيبية .

- تمثلت المرجعية الفلسفية الغربية في مكونين اثنين وهما المكون الماركسي والمكون الوجودي ، إذ جاءت نصوص الشاعر حاضنة في مضامينها ودلالاتها لمثل هذه المفاهيم التي هي جزء من المنظومة الغربية الحديثة ، إذ شرع بلند استثماره لهذه الرؤى الفلسفية ، لينقلها من حقلها الخاص إلى حقل التجربة المعاشة ، والافصح عن تجربته الشعرية .

- ان بلند الحيدري شاعر حدائي ، سعى وبحراك متواصل الى تأكيد حضوره في خارطة الادب المعاصر ، اذ اخذ يجتهد في تأسيسه لرؤى حدائية ، واجترأه لمنطلقات تعزز هذا المشروع المختلف والمتغاير ، والذي يهدف من خلاله الى مغادرة واقعه الشعري والفكري ، فاعلن عن سؤاله ، كونه هاجسا للكشف عن شعر جديد ، وفكر جديد ، عبر استثماره لهذه الآلية في قصائده الشعرية ، من اجل ابتناؤه معايير جديدة ، واجترأه لاجابات مغايرة ، وهذا نتاج لطبيعة التحولات الثقافية والفكرية .

- ان هاجس التجاوز عند الشاعر فعّل من رغبته في التجديد ، اذ لم يقتصر هذا التجديد على مستوى احادي ، بل انسحب على مستويات النص الشعري لغة وايقاعا وصورة ، وقد قادتنا عينات اشتغال الدراسة ، الى ان الشاعر بلند قد اقتصر في التجريب الايقاعي على خاصية التجميع الصوتي ، عبر خلقه لتراكبات صوتية ، فيما خلت نصوصه الشعرية من عملية التجريب الايقاعي الخارجي ، اذ بدا النص الحيدري خاليا من عملية "التداخل" او "التنويغ" او "التدوير" ومع توجه بلند ونزوعه نحو التجريب ، الا انه بقي منشدا الى الايقاع التقليدي ، اذ لم يخرج من دائرته إلا شكليا ، وهذا ما تمثل في طبيعة

النص الشعري ، والذي يشكل دورة مكتملة لطبيعة الوزن الشعري التقليدي في غالبية نصوصه .

- سعى الشاعر الى استثماره لطرائق تعبيرية جديدة ، تعمل وعبر فاعليتها على تجسيدها لمضامين جديدة ، لتجربة بلند الشعرية ، اذ لجأ الى المفارقة ، كما اعتمد الغموض كطريقة تثري النص وتمنحه تنوعا دلاليا ، فضلا عن منحها النص الشعري خاصية تشحنه بقيم جمالية وفنية ، اخرجته من دائرة التغميض الذي يصل الى حد التملح ، كما وظف بلند التكرار بانواعه ، كتكرار "الحرف" و "الجملة" و "المقطع" ، حيث حققت هذه الطرائق التعبيرية غنى في تجربة الشاعر الشعرية ، وافصحت عن الدواخل النفسية العميقة للشاعر .

- ان بلند ، قد لجأ الى اعتماد مجموعة من التقنيات الحداثية ، وهي تقنية الرمز ، وتقنية التشكيل البصري ، وتقنية السرد ، وقد توصلت الدراسة ، الى ان الشاعر ، قد وظف الرمز الاسطوري ، سائرا على خطى الشعراء الرواد ، اذ شرع وعبر التأثير بالغرب ، وما يترجم من ادابها ، في استثماره لهذا التراث ، وتوظيفه في نقله لرؤاه المعاصرة ، بالانفتاح على هذا الرمز الاسطوري ، وقد كللت محاولاته بالنجاح ، اذ كان تعاطي الشاعر مع رمزه ، وتوظيفه اياه ، توظيفا بنائيا ، كما توصلت الدراسة ، الى لجوء الشاعر الى الرمز التاريخي في سعي منه لتعزيز ارتباطه بالتراث الا انه لم يحقق نجاحا ابداعيا في تعاطيه مع الرمز مقارنة بالرمز الاسطوري ، سواء ، اكان على مستوى التنوع ام على المستوى البنائي ، اما في تعامله مع الرمز الشعبي فقد تم بطريقة اهلته الى مجارة الشعراء العرب في عملية التوظيف للرموز الشعبية (الفلكلورية) ، ولعل اشهرها والمتمثلة بالمرجعية التراثية ، كرموز الف ليلة وليلة ، كما استعان بلند بتقنية التشكيل البصري ، اذ هدف من خلالها الشاعر الى تخصيص نصه لهذه التقنية ، عبر الانفتاح على المنجزات البصرية الطباعية ، واستثمارها في منجزه الابداعي ، وقد تمظهرت هذه التقانة عبر الاشكال البصرية المتجسدة ، (كالعنوان وحاشيته) ، و(السواد والبياض) والمتمثلة (بالحذف) و (التقطيع) ، والنص المتعدد (الارقام) و (علامات الترقيم) ، كما استنتجت الدراسة تعاطي الشاعر مع الفن

القصصي ، عبر الانفتاح على هذا الفن والتضاييف بين الشعري والسردى ، واعتماده لتقنية السرد ، اذ جاءت البنية النصية للشاعر مشتملة على عناصر القص ، عبر استثماره النص الحدائى لهذه التقنية .

وبعد ...

فانى اشكر العلى القدير على ما ارشدني اليه من عظيم نعماءه ، ويسر لي من امري رشداً ، وانا على يقين ان ما حوته هذه الدراسة ما هو الا جهد متواضع في مجال من مجالات دراسة النص الشعري الحدائى ، فان اصبت فذلك فضل من الله ، وان اخطأت ، فانى قد بذلت ما بوسعي واستطاعتي ، اتمنى ان اكون قد وفقت ، والحمد اولاً واخراً واخر دعوانا الحمد رب العالمين ، والصلاة والسلام على اشرف المرسلين محمد واله الطيبين الطاهرين .

المصادر والمراجع

اولا : المصادر والمراجع

- ❖ القرآن الكريم
- ❖ الابهام في شعر الحداثة ، العوامل والمظاهر واليات التأويل ، تاليف د. عبد الرحمن محمد القعود ، عالم المعرفة ، سلسلة شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، الكويت ، ١٩٩٠ .
- ❖ اتجاهات التأويل النقدي من المكتوب ... الى المكبوت ، محمد عزام ، منشورات الهيئة العامة السورية ، وزارة الثقافة ، دمشق ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٨ .
- ❖ اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، احسان عباس ، الناشر ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٢ .
- ❖ الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، دراسة ، عبد القادر فيدوح ، اتحاد الكتاب العرب ، الطبعة الاولى ، ١٩٩٢ .
- ❖ الاتجاهات النقدية والادبية الحديثة ، دليل القارئ العام ، محمد احمد العشيري ، ميرليت للنشر والمعلومات ، القاهرة ، ٢٠٠٣ .
- ❖ اثر التراث في الشعر العراقي الحديث ، علي حداد ، دار الشؤون الثقافية ، افاق عربية ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٦ .
- ❖ اثر القرآن الكريم في الشعر الاندلسي منذ الفتح وحتى سقوط الخلافة ٩٢-٤٢٢ هـ ، الدكتور محمد شهاب العاني ، افاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٢ .
- ❖ الادب العربي الحديث ، دراسة في شعره ونثره ، تاليف الدكتور سالم احمد الحمداني ، الدكتور فائق مصطفى احمد ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة الموصل ، ١٩٨٧ .
- ❖ ازاحات فكرية ، مقاربات في الحداثة والمثقف ، محمد شوقي الزين ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، الطبعة الاولى ، ١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٨ م .
- ❖ ازهار الشر ، بودلير ، ترجمة خليل الخوري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٩ .

- ❖ الاسطورة والشعر ، عبد الرزاق صالح ، دار الينابيع ، سوريا - دمشق ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٩ .
- ❖ اشكال التناس ، وتحولات الخطاب الشعري المعاصر ، دراسة في تاويل النصوص ، د. حافظ المغربي ، النادي الادبي بحائل ، المملكة العربية السعودية ، الطبعة الاولى ، ٢٠١٠ .
- ❖ اشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، د. ستار عبد الله ، رند للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق ، الطبعة الاولى ، ٢٠١٠ .
- ❖ الاصول الدرامية في الشعر العربي ، د. جلال خياط ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد للنشر ، سلسلة دراسات ، ١٩٨٢ .
- ❖ الاصول النظرية لنقد الشعر التطبيقي المقارن ، دراسة مقارنة لاصول واسس النقد الشعري التطبيقي ومناهجه العربية والاوربية ، د. عبد الحسين مهدي عواد ، العارف للمطبوعات ، بيروت - لبنان ، الطبعة الاولى ، ١٤٢٩ - ٢٠٠٨ .
- ❖ اطياف الوجه الواحد ، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق ، د. نعيم اليافي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، الطبعة الاولى ، ١٩٩٧ .
- ❖ اغاني المدينة الميته ، بلند الحيدري ، مطبعة الرابطة ، بغداد .
- ❖ افاق في الادب والنقد ، د. عناد غزوان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الطبعة الاولى ، بغداد ، ١٩٩٠ .
- ❖ افق الحداثة وحداثة النمط ، دراسة في حداثة ، مجلة (شعر) بنية ومشروعا ونموذجا ، سامي مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، افاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٨ .
- ❖ اليات السرد الشعري المعاصر ، د. عبد الناصر هلال ، الناشر ، مركز الحضارة العربية ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٦ .
- ❖ اليوت ، د. فائق مئتي ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٦ .
- ❖ انفتاح النص الروائي ، النص والسياق ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الثالثة ، ٢٠٠٦ .

- ❖ الايقاع والزمان ، كتابات في نقد الشعر ، جودت فخر الدين ، الناشر ، دار المناهل ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ٢٠٠٨ .
- ❖ بدر شاكر السياب ، ريتا عوض ، المؤسسة العامة للدراسات والنشر ، الطبعة الثانية ، بغداد ، ١٩٨٧ .
- ❖ البنى الاسلوبية ، في النص الشعري ، دراسة تطبيقية ، د. راشد بن محمد بن هاشل الحسيني ، دار الحكمة ، لندن ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٤ .
- ❖ البناء الدرامي ، تأليف ، عبد العزيز حموده ، دار البشير ، عمان ، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م .
- ❖ بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر ، مرشد الزبيدي ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٤ .
- ❖ البنيات الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، د. مصطفى السعدي ، الناشر ، منشأة المعارف بالاسكندرية .
- ❖ بنية السرد في القصص الصوفي ، المكونات ، والوظائف ، والتقنيات ، دراسة ، د. ناهضة ستار ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٣ .
- ❖ تاريخ الفلسفة الحديثة ، يوسف كرم ، دار القلم ، بيروت - لبنان ، د - ت .
- ❖ تانيث القصيدة والقارئ المختلف ، عبد الله الغدامي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، الطبعة الاولى ، ١٩٩٩ .
- ❖ تاويلات وتفكيكات ، فصول في الفكر العربي المعاصر ، محمد شوقي الزين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٢ .
- ❖ التجديد في الشعر الحديث ، بواعثه النفسية وجذوره الفكرية ، د. يوسف عز الدين ، الناشر ، دار المدى للثقافة والنشر ، الطبعة الثانية ، ٢٠٠٧ .
- ❖ التجريب في القصة العراقية القصيرة ، حقبة الستينات ، حسين عيال عبد علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الطبعة الأولى ، بغداد ، ٢٠٠٨ .

- ❖ التجليات الفنية لعلاقة الانا بالآخر في الشعر العربي المعاصر ، د . احمد ياسين السليمانى ، الناشر ، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق - سورية ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٩ .
- ❖ تحليل النص الشعري في بنية القصيدة العربية ، محمد فتوح احمد ، النادي الادبي الثقافي ، جده - المملكة العربية السعودية ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٩ .
- ❖ تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة ، دراسة في شعر ما بعد الستينات ، كريم شغيدل ، سلسلة رسائل جامعية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الطبعة الأولى ، بغداد ، ٢٠٠٧ .
- ❖ ترويض الحكاية ، بصدد قراءة التراث السردي ، د . شرف الدين ماجدولين ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٧ .
- ❖ ت . س . اليوت ، الارض اليباب ، الشاعر والقصيدة ، د . عبد الواحد لؤلؤة ، منشورات مكتبة التحرير ، بغداد ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٦ .
- ❖ تشريح الدراما ، مارتن اسلن ، ترجمة ، يوسف عبد المسيح ثروت ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٤ .
- ❖ تشريح النص ، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ، عبد الله الغدامي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - المغرب ، الطبعة الثانية ، ٢٠٠٦ .
- ❖ تعالي الانا موجود ، جان بول سارتر ، ترجمة وتقديم وتعليق ، د . حسن حنفي ، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٨ .
- ❖ التفسير النفسي للادب ، د . عز الدين اسماعيل ، موسوعة علم النفس والحياة ، دار العودة ، بيروت ، د - ت
- ❖ التلقي والسياقات الثقافية ، د . عبد الله ابراهيم ، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، دار اويا للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠ .
- ❖ التناس في شعر الرواد ، احمد ناهم ، سلسلة رسائل جامعية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٤ .

- ❖ ثقافة المتنبي واثرها في شعره ، هدى الارناؤوطي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٨ .
- ❖ جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ، كمال ابو ديب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٢ .
- ❖ جماليات الاسلوب ، الصورة الفنية في الادب العربي ، د . فايز الدايه ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٦ .
- ❖ جماليات النص الادبي ، دراسة في البنية والدلالة ، دراسات نقدية ، د. مسلم حسب حسين ، دار السياح للطباعة والنشر والتوزيع ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٧ .
- ❖ حجر الحروب ، قراءات في الحداثة الشعرية ، ياسين النصير ، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا ، دمشق ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٨ .
- ❖ الحداثة ، تحرير مالكم برادبري ، وجيمس ماكفارلن ، ترجمة ، مؤيد حسن فوزي ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ .
- ❖ حداثة السؤال ، بخصوص الحداثة الشعرية العربية في الشعر والثقافة ، محمد بنيس ، الناشر ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٨ .
- ❖ الحداثة الشعرية ، الاصول والتجليات ، د. محمد فتوح احمد ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة .
- ❖ الحداثة في الشعر العربي ، ادونيس انموذجا ، سعيد بن زرقة ، الناشر ، ابحاث للترجمة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٤ .
- ❖ الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، بيانها ومظاهرها ، د. محمد حمود ، الشركة الطباعية للكتاب ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الاولى ، ١٩٩٦ .
- ❖ الحداثة في النقد الادبي المعاصر ، عبد المجيد زراقت ، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الاولى ، ١٩٩١ .

- ❖ حدس اللحظة ، فاستون بشار ، تعريب رضا عزوز ، وعبد العزيز زمزم ، مشروع النشر المشترك ، دار الشؤون الثقافية العامة ، افاق عربية ، بغداد ، الدار التونسية للنشر ، ١٩٨٦ .
- ❖ خطاب الحداثة في الادب ، الاصول والمرجعية ، د. جمال شحيد ، د. وليد قصاب ، دار الفكر ، دمشق ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٥ م .
- ❖ الخطيئة والتكفير ، من البنيوية الى التشرية ، قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر ، د. عبد الله الغدامي ، النادي الادبي الثقافي ، جده ، المملكة العربية السعودية ، الطبعة الاولى ، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م .
- ❖ دراسات في حركية الفكر الادبي ، د. وجيه فانوس ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، الطبعة الاولى ، ١٩٩١ .
- ❖ دراسات نقدية ، تاليف حسين مروة ، دار الفارابي ، ١٩٧٦ .
- ❖ دفاعا عن العقل والحداثة ، محمد سبيلا ، مركز دراسات فلسفة الدين ، توزيع دار الكتاب العربي ، بغداد ، ٢٠٠٤ .
- ❖ دلالات النص الاخر في عالم جبرا ابراهيم جبرا ، ولات محمد ، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، ٢٠٠٧ .
- ❖ دليل الناقد الادبي ، اضاءة لاكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا ، د. ميجان الرويلي ، د. سعد البازعي ، الناشر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط ٢ ، ٢٠٠٠ .
- ❖ دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية للشعر العراقي المعاصر ، د. محسن اطميش ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والاعلام ، سلسلة دراسات ، ١٩٨٢ .
- ❖ ديوان ابي العلاء المعري ، اللزوميات / مج ١ ، ج ١ ، قدم له د. بكري الشيخ امين ، شرحه وضبطه ، عزيز الشيخ ، منشورات ، مؤسسة الاعلى للمطبوعات ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الاولى ، ١٩٩٩ م .
- ❖ ديوان كعب بن زهير ، حققه وشرحه وقدم له ، الاستاذ علي فاعور ، منشورات ، محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٧ م .

- ❖ ديوان كعب بن زهير ، حققه وشرحه وقدم له ، الاستاذ علي فاعور ، منشورات ، محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٧ م .
- ❖ ديوان الحلاج ، ابي المغيث الحسين بن منصور بن محمي البيضاوي ، ٣٠٩-٢٤٤ هـ / ٨٥٨ - ٩٢٢ م ، صنعه واصلحه ، ابو طريف الشيبني ، طبع دار افاق عربية للطباعة والنشر ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٤ م .
- ❖ ديوان بدر شاكر السياب ، مج ١ ، دار العودة بيروت ، ١٩٧١ ، مج ٢ ، ١٩٧٤ .
- ❖ ديوان بشار بن برد ، ج ٤ لناشره ومقدمه وشارحه ومكمله ، الاستاذ سيد محمد الطاهر ابن عاشور ، راجعه وصححه ، محمد شوقي امين ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٣٨٦ هـ - ١٩٦٦ م .
- ❖ ديوان بلند الحيدري ، بلند الحيدري ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٠ .
- ❖ رباعيات الخيام ، الترجمة العربية عن الفارسية ، احمد الصافي النجفي ، احمد رامي ، الترجمة الانكليزية ، ادوارد فيتر جيرالد ، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا ، دمشق ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٣ .
- ❖ رماد الشعر ، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق ، د . عبد الكريم راضي جعفر ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، الطبعة الاولى ، ١٩٩٨ .
- ❖ الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر ، محمد فتوح احمد ، دار المعارف ، لبنان ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٨ .
- ❖ الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، السياب ، نازك ، البياتي ، محمد علي كندي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٣ .
- ❖ الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني ، اميمة حمدان ، دار الرشيد منشورات الاعلام ، سلسلة دراسات ، ١٩٨١ .
- ❖ رؤى العالم ، عن تأسيس الحداثة الشعرية في الشعر ، د . جابر عصفور ، الناشر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٨ .

- ❖ الرواية والتراث السردى ، د. سعيد يقطين ، رؤية للنشر والتوزيع ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٦.
- ❖ الرؤية الابداعية في شعر البياتي ، عبد العزيز شرف ، وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة ، سلسلة الكتب الحديثة ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٢ .
- ❖ زمن الشعر ، ادونيس ، دار الساقي ، الطبعة السادسة ، ٢٠٠٥ .
- ❖ السراب والنبع ، رصد لاحوال الشعرية في القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين ، د. مصلح النجار ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٥ .
- ❖ السردية العربية ، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، د. عبد الله ابراهيم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٥ .
- ❖ سياسة الشعر ، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة ، ادونيس ، دار الاداب ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٦ .
- ❖ سيكولوجية الشعر ومقالات اخرى ، نازك الملائكة ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٣ .
- ❖ سيميائيات الصورة الاشهارية ، الاشهار والتمثلات الثقافية ، تاليف سعيد بنكراد ، افريقيا الشرق ، المغرب ، ٢٠٠٦ .
- ❖ شجر الغابة الحجري ، كتابات في الشعر الجديد ، طراد الكبيسي ، منشورات وزارة الاعلام ، سلسلة كتب حديثة ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٥ .
- ❖ شرح ديوان المتنبي ، وضعه ، عبد الرحمن البرقوقي ، مج ١ ، مج ٢ ، الناشر ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، د - ت .
- ❖ الشعر الاسطورة ، موسى عناد سهيل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٨ .
- ❖ الشعر العربي الحديث والشعر المعاصر ، بنياته وابدالاتها ، ج ٣ ، محمد بنيس ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ١٩٩١ .

- ❖ الشعر العربي المعاصر ، قضاياها وظواهره الفنية ، عز الدين اسماعيل ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٨١ .
- ❖ الشعر والتجربة ، تاليف ، ارشيبالد مكليش ، ترجمة ، سلمة الخضراء الجيوسي ، مراجعة ، توفيق صياح ، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، مؤسسة مرنكلين للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٣ .
- ❖ الشعر والوجود ، دراسة فلسفية في شعر ادونيس ، عادل ضاهر المدى للثقافة والنشر ، سوريا ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٠ .
- ❖ الشعرية ، تزفيتيان تودوروف ، ترجمة شكري المبخوت ، رجاء سلامة ، الدار البيضاء ، توبقال ، ١٩٨٦ .
- ❖ شعرية الحجب في خطاب الجسد ، تموجات الرؤية التشكيلية في شعر امل الجبوري ، محمد صابر عبيد ، الناشر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - المغرب ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٧ .
- ❖ شعرية السرد في شعر احمد مطر ، دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات ، د. عبد الكريم السعيد ، دار السياب ، لندن ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٨ .
- ❖ الشعرية العربية ، ادونيس ، دار الاداب ، بيروت ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٥ .
- ❖ الشعرية العربية الحديثة ، شربل داغر ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٨ .
- ❖ شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية ، لمحي الدين بن عربي ، تاليف ، سحر سامي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥ .
- ❖ الشعرية ومقاومة اللغة ، مغامرة الكشف والاستدلال ، دراسة تحليلية ، عصام شرحت ، دار الينابيع ، طباعة ، نشر ، توزيع ، الطبعة الاولى ، ٢٠١٠ .
- ❖ الشكل والخطاب ، مدخل تحليلي ظاهراتي ، محمد الماكري ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الاولى ، ١٩٩١ .
- ❖ شفرات النص ، دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيد ، د. صلاح فضل ، دار الاداب في القاهرة ، الطبعة الاولى ، ١٩٩٩ .

- ❖ الصوت الاخر ، الجوهر الحوارى للخطاب الادبى ، فاضل ثامر ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الطبعة الاولى ، ١٩٩٢ .
- ❖ طيف المنطقة المقدسة ، حفريات ما بعد الحداثة ، محمد علي النصراوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الطبعة الاولى ، بغداد ، ٢٠٠٦ .
- ❖ ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث ، د. علوي الهاشمي ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، ١٤١٨ هـ .
- ❖ ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية / محمد بنيس ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٥ .
- ❖ ظواهر اسلوبية في الشعر الحديث في اليمن ، دراسة وتحليل ، احمد قاسم الزمر ، مركز عبادا للدراسات والنشر ، صنعاء ، الطبعة الاولى ، ١٩٩٦ .
- ❖ عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، تاليف ، ادبث كيرزويل ، ترجمة ، جابر عصفور ، سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار افاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥ .
- ❖ علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الادبي ، مقاربات نقدية ، د. سمير الخليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الطبعة الاولى ، بغداد ، ٢٠٠٨ .
- ❖ علم الاسلوب والنظرية البنائية ، مج ٢ ، د. صلاح فضل ، دار الكتب المصري ، القاهرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٧ .
- ❖ عناصر الابداع الفني في شعر احمد مطر ، كمال احمد غنيم ، منشورات ناظرين ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٤ .
- ❖ عن بناء القصيدة العربية ، د. علي عشري زايد ، دار الضحى للطباعة والنشر ، ١٩٧٧ .
- ❖ الغابة والفصول ، كتابات نقدية ، طراد الكبيسي ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٧٩ .

- ❖ الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة ، دريد يحيى الخواجة ، دار الذاكرة ، حمص ، الطبعة الاولى ، ١٩٩١ .
- ❖ فضاء الكون الشعري ، من التشكيل الى التدليل ، مستويات التجربة الفنية عند محمد مردان ، اعداد وتقديم ومشاركة ، محمد صابر عبيد ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، سوريا - دمشق .
- ❖ فعل القراءة ، نظرية التجاوب في الادب ، فولفانج ايزر ، د. حميد الحمداني ، الجلاي الكدية ، نشر وتوزيع مكتبة المناهل ، فاس .
- ❖ فكرة الفينومينولوجيا ، ادموند هوسرل ، ترجمة ، منحي القدو ، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٧ .
- ❖ الفلسفة الوجودية عند نيقولا برويائيف ، د. نبيل رشاد سعيد ، دار الشؤون العامة ، الطبعة الاولى ، بغداد ، ٢٠٠٦ .
- ❖ الفلسفة والانسان ، د. حسام الالوسي ، منشورات دار الحكمة ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ، ١٩٩٠ .
- ❖ في الادب الفلسفي ، د. محمد شفيق شيا ، مؤسسة نوفل ، بيروت - لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٠ .
- ❖ في تحليل النص الشعري ، عادل ضرغام ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، بيروت ، لبنان ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٩ .
- ❖ في حادثة النص الشعري ، دراسات نقدية ، د. علي جعفر العلاق ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الاولى ، ١٩٩٠ .
- ❖ في الشعرية ، كمال ابو ديب ، مؤسسة الابحاث العربية ، الطبعة الاولى ، ١٩٧٩ .
- ❖ في علم التراث الشعبي ، لطفي الخولي ، وزارة الثقافة والفنون ، العراق ، الطبعة الاولى ، ١٩٧٩ م .
- ❖ في النقد الادبي الحديث ، منطلقات وتطبيقات ، د. فائق مصطفى ، د. عبد الرضا علي ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، نشر وتوزيع ، مديرية دار الكتب ، الموصل ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٩ .

- ❖ القران ، وعلم القراءة ، جاك بيرك ، ترجمة ، د. منذر عياشي ، تقديم ، محمود عكام ، الناشر ، دار التنوير ، بيروت ، مركز الانماء الحضاري ، حلب ، الطبعة الاولى ، ١٩٩٦ .
- ❖ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية اليقاعية ، حساسية الانبثاق الشعرية الاولى ، جيل الستينات ، د . محمد صابر عبيد من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ .
- ❖ قصيدة النثر العربي ، التغيرات والاختلاف ، ايمان الناصر ، الانتشار العربي ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٧ .
- ❖ قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الرابعة عشرة ، ٢٠٠٧ .
- ❖ قضايا الشعرية ، رومان جاكسون ، ترجمة ، محمد الولي ، مبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٢ .
- ❖ كتاب ارسطو ، فن الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق ، د. ابراهيم حماده ، مكتبة الانجلو مصرية ، د - ت .
- ❖ كتابة الذات ، دراسات في وقائعية الشعر ، حاتم الصكر ، الناشر ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الطبعة الاولى ، ١٩٩٤ .
- ❖ كتاب السياب النثري ، جمع واعداد وتقديم ، حسن الغرفي ، منشورات مجلة الجواهر ، فاس مطابع الثورة للصحافة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٦ .
- ❖ كتاب المنزلات ، منزلة الحداثة ، ج ١ ، طراد الكبيسي ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢ .
- ❖ كتاب المنزلات ، ج ٣ ، منزلة القراءة ، طراد الكبيسي ، الناشر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، افاق عربية ، ١٩٩٦ .
- ❖ لذة القراءة ، حساسية النص الشعري ، اعداد وتقديم ، أ . د . محمد صابر عبيد ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٨ .

- ❖ لسان العرب ، ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، د. ت .
- ❖ اللسانيات وفاق الدرس اللغوي ، د. احمد قدور ، دار الفكر ، دمشق ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠١ .
- ❖ اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الطبعة الاولى ، ١٩٩٧ .
- ❖ اللغة في الادب الحديث ، الحداثة والتجريب ، جاكوب كورك ، ترجمة ليون يوسف ، وعزيز عمانوئيل ، دار المامون للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٩ .
- ❖ اللغة والتأويل ، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل الاسلامي ، عمار الناصر ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٧ م .
- ❖ ما الحداثة ، هنري لوفيفر ، ترجمة كاظم جهاد ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٣ .
- ❖ المتخيل الشعري ، اساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث ، د. محمد صابر عبيد ، منشورات الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق ، الطبعة الاولى ، بغداد ، ٢٠٠٠ .
- ❖ المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران ، قدم لها واشرف على تنسيقها ، ميخائيل نعيمة ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٤٩ .
- ❖ مدارات نقدية ، في اشكالية النقد والحداثة والابداع ، فاضل ثامر ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، افاق عربية ، سلسلة دراسات ادبية ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٧ .
- ❖ مدخل الى ادبنا المعاصر ، د. ربيعة ابي فاضل ، دار الجيل ، بيروت ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٥ .
- ❖ المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث ، حنا عبود ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٨ .

- ❖ مذاهب الادب ، معالم وانعكاسات ، ج ١ ، الرمزية ، د. ياسين الايوبي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٤ .
- ❖ مرايا الشعر ، دراسة نقدية ، جاسم عاصي ، منشورات مركز كه لاوير ، سلسلة خاصة بمهرجان كه لاوير الثالث عشر ، ط ١ ، ٢٠٠٩ .
- ❖ مرايا على الطريق ، عبد الجبار عباس ، وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة ، سلسلة الكتب الحديثة .
- ❖ مستقبل الشعر وقضايا نقدية ، د. عناد غزوان ، دار الشؤون الثقافية ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤ .
- ❖ المستويات الجمالية في نهج البلاغة ، نوفل ابو رغيف ، دراسة في شعرية النثر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٨ .
- ❖ مستويات السرد الاعجازي في القصة القرآنية ، دراسة ، شارف مزارى ، منشورات ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ .
- ❖ مسرح محمد علي الخفاجي الشعري ، دراسة تحليلية ، عالية خليل ابراهيم ، مطبعة الزوراء ، دار الكتب والوثائق ببغداد ، لسنة ٢٠٠٨ م .
- ❖ مشكلة البنية ، او اضواء على البنيوية ، د. زكريا ابراهيم ، الناشر ، مكتبة مصر ، ١٩٩٠ .
- ❖ معجم الاساطير ، ماكس شابيرو ، دودا هندريكس ، ترجمة ، حنا ، دمشق ، ط ٣ ، ٢٠٠٨ .
- ❖ المعجم الفلسفي ، بالالفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ، ج ٢ ، تأليف الدكتور جميل صليبا ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت - لبنان ، دار الكتاب المصري ، القاهرة ، ١٩٧٩ .
- ❖ معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، د. سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٥ .
- ❖ مغاني النص ، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث ، د. سامح الرواشدة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٦ .

- ❖ المفارقة في شعر الرواد ، قيس حمزه الخفاجي ، دار الارقم للطباعة ، الحلة ، ٢٠٠٧ .
- ❖ المفارقة في القصص ، دراسة في التاويل السردية ، محمد ونان جاسم ، رند للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، الطبعة الاولى ، ٢٠١٠ .
- ❖ المفارقة القرآنية ، دراسة في بنية الدلالة ، د. محمد العبد ، مكتبة الاداب ، القاهرة ، ط٢ ، ٢٠٠٦ .
- ❖ المفارقة وصفاتها ، موسوعة المصطلح النقدي ، تاليف د.س ميومك ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، دار المامون للترجمة والنشر .
- ❖ المفكرة النقدية ، د. بشرى موسى صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الطبعة الاولى ، بغداد ، ٢٠٠٨ .
- ❖ المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر ، من النكبة الى النكسة ، د. احمد كنوني ، افريقيا الشرق ، المغرب ، ٢٠٠٦ .
- ❖ من فلسفات التاويل الى نظريات القراءة ، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة ، عبد الكريم شرفي ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة ، الطبعة الاولى ، ١٤٢٨ هـ - ٢٠٠٧ م .
- ❖ من ملامح العصر ، محيي الدين اسماعيل ، الدار العربية للموسوعات ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٣ .
- ❖ الموجة الصاخبة ، شعر الستينات في العراق ، سامي مهدي ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٤ .
- ❖ الموسوعة الفلسفية المختصرة ، نقلها عن الانكليزية ، فؤاد كامل ، جلال العشري ، عبد الرشيد الصادق ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد ، د - ت .
- ❖ المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة ، اثر اللسان السينمائي في القول الشعري ، دراسة د. محمود الدوخي ، منشورات اتحاد الكتاب ، دمشق ٢٠٠٩ .
- ❖ نبرات الخطاب الشعري ، تاليف د. صلاح فضل ، الناشر ، دار قباء ، للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩٨ م .

- ❖ النزوع الاسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، د. نضال الصالح ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠١ .
- ❖ النقد الادبي ، احمد امين ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الرابعة ، ١٩٦٧ .
- ❖ النقد الادبي الحديث ، تاليف الدكتور محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة .
- ❖ النقد التطبيقي التحليلي ، مقدمة لدراسة الادب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة ، د. عدنان خالد عبد الله ، دار الشؤون الثقافية العامة ، افاق عربية ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٦ .
- ❖ نقد الشعر في المنظور النفسي ، ريسان ابراهيم ، دار الشؤون الثقافية ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٩ .
- ❖ النقطة والدائرة ، طراد الكبيسي ، دار الشؤون العامة ، بغداد ، ١٩٨٧ .
- ❖ الوجود والزمان والسرد ، فلسفة بول ريكور ، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي ، تحرير ، ديفيد ودرد ، الناشر ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الاولى ، ١٩٩٩ .
- ❖ وعي الحداثة ، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٧ .
- ❖ الوعي والفن ، دراسات في تاريخ الصورة الفنية ، تاليف ، غيورغي غاتشف ، ترجمة ، د. نوفل شيوخ ، مراجعة د. سعد مصلح ، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني الثقافي للفنون والاداب ، الكويت عالم المعرفة ، ١٩٩٠ م.
- ❖ ويكون التجاوز ، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث ، محمد الجزائري ، منشورات وزارة الاعلام ، سلسلة حديثة ، ١٩٧٤ .
- ❖ الياس ابو شبكه وشعره ، د. رزق فرج رزق ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٦ .

ثانيا : الدوريات

- ❖ الاداء الفني والقصيدة الجديدة ، رجاء عبد ، فصول ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، مج ، ع ١-٢ ، ١٩٨٦ و ١٩٨٧ م .
- ❖ ادونيس في التفوهات النقدية ، د. مالك المطلبي ، الاقلام دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع ٦ ، ١٩٩٠ .
- ❖ اسئلة الشعر ونداء الهوامش ، محمد لطفي اليوسفي ، فصول ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، مج ١٦ ، ع ١٤ ، ١٩٩٧ .
- ❖ الاسس النفسية في التجريب الشعري ، ريكان ابراهيم ، الاقلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ع ١١ - ١٢ ، ١٩٨٩ .
- ❖ اشكالية التجديد في الشعر العربي الحديث ، مرجعياته ، اشكاله ، موضوعاته ، الدكتور حنناوي بعلي ، بحوث مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر (تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر) ، عالم الكتب الحديث ، اربد ، الأردن ، ٢٠٠٨ .
- ❖ اشكالية التلقي في جدل الحداثة الشعرية ، د. ستار عبد الله ، الاقلام ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ع ٣ ، ٢٠٠٦ .
- ❖ اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، محمد براده ، فصول ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، مج ٤ ، ع ٣ ، ١٩٨٤ .
- ❖ البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم ، كمال ابو ديب ، فصول الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، مج ١٥ ، ع ٢ ، ١٩٩٦ م .
- ❖ التجريب في القصيدة المعاصرة ، وليد منير ، فصول ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، مج ١٦ ، ع ١٤ ، ١٩٩٧ .
- ❖ تراث جماعة الديوان النقدي ، اصوله ومصادره ، ابراهيم عبد الرحمن محمد ، فصول ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، مج ٣ ، ع ٤ ، ١٩٨٣ .
- ❖ ت . س . اليوت ، الشعر العربي المعاصر ، محمد مصطفى ، مجلة الاداب ، ع ١ ، ١٩٥٨ .

- ❖ جماليات الفراغ وشعرية الغياب في القصيدة الحديثة ، د . كاظم فاخر ، مجلة كلية الاداب ، ذي قار ، كانون ، ع ٢ ، ٢٠١٠ .
- ❖ الحداثة ، السلطة ، النص ، كمال ابو ديب ، فصول ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، مج ٤ ، ع ٣ ، ١٩٨٤ .
- ❖ الحداثة في شعر البريكان ، د. فهد محسن فرحان ، الاقلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ع ٣ ، ٢٠٠٢ .
- ❖ الخطاب الشعري من اللغوي الى التشكيل البصري ، رضا بن حميد ، فصول ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، مج ١٥ ، ع ٢ ، ١٩٩٦ .
- ❖ دراسة في بلاغة التناص الادبي ، شجاع مسلم العاني ، الموقف الثقافي ، ع ١٧ ، ١٩٩٨ .
- ❖ راي في الشعر الحر في العراق ، يوسف الصائغ ، الثقافة الجديدة ، ع ٢ ، ١٩٧٨ .
- ❖ الشاعر العربي المعاصر والتراث ، عبد الوهاب البياتي ، فصول ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، مج ١ ، ع ٤ ، ١٩٨١ .
- ❖ الشاعر العربي مؤسسا للحداثة ، الشعر والمستقبل ، بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الشعري الثاني عشر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٦ - ١٩٩٧ .
- ❖ الشعر بين الحداث والاسطورة ، عزيز السيد جاسم ، الاداب ، ع ٧ ، ١٩٧٠ .
- ❖ الشعر ، الغموض ، الحداثة ، دراسة في المفهوم ، ابراهيم رمانى ، فصول ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، مج ٧ ، ع ٣-٤ ، ١٩٨٧ .
- ❖ الشعر المعاصر بين التجربة والتجريب ، محمد امين العالم ، فصول ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، مج ١٦ ، ع ١ ، ١٩٩٧ .
- ❖ شعرنا العربي المعاصر والزمن المضاد ، عبد السلام المسدي ، فصول ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، مج ١٦ ، ع ١ ، ١٩٩٧ .
- ❖ الشاعر العربي مؤسسا للحداثة ، الشعر والمستقبل ، بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الشعري الثاني عشر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٦ - ١٩٩٧ .

- ❖ شعرية النص الحرج ، مشروع رؤية لما بعد قصيدة النثر ، محمد غازي الاخرس ، الطليعة الادبية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع ١ ، ١٩٩٩ .
- ❖ الشفرة الشعرية للاسطورة ، دوشكلونايفسكي ، عدنان المبارك ، الثقافة الاجنبية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ع ٢ ، ١٩٩٩ .
- ❖ ظاهرة الغموض في الشعر الحر ، خالده سليمان ، فصول الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، مج ٧ ، ع ١ ، ١٩٨٦ .
- ❖ ظواهر اسلوبية في شعر شوقي ، صلاح فضل ، فصول ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، مج ١ ، ع ٤ ، ١٩٨١ .
- ❖ فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر ، فريال الجبوري ، فصول ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة / مج ٤ ، ع ٣ ، ١٩٨٤ .
- ❖ قصيدة النثر في النقد العراقي المعاصر ، حاتم الصكر ، الاقلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع ٦ ، ١٩٨٩ .
- ❖ كيف تتذوق قصيدة حديثة ، عبد الله الغدامي ، فصول ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، مج ٤ ، ع ٤ ، ١٩٨٤ .
- ❖ كيف قرا السياب الف ليلة وليلة ، علي حداد ، الاقلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع ٨ ، ١٩٨٦ .
- ❖ المثاقفة الاليوتية ، خلدون الشمعة ، فصول ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، مج ١٥ ، ع ٣ ، ١٩٩٦ .
- ❖ المروي له في درجة الصفر داخل السرد ، عمر محمد طالب ، اداب الرافدين ، جامعة الموصل ، ع ٢٨ ، ١٩٩٦ .
- ❖ المفارقة في القصص العربي ، سيزا قاسم ، فصول ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، مج ٢ ، ع ٢ ، ١٩٨٢ .
- ❖ الملامح الفكرية للحدثا ، خالد سعيد ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، مج ٤ ، ع ٣ ، ١٩٨٤ .

❖ منافذ إلى الشعر الحديث في العراق ، بلند الحيدري ، الاقلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع ١٢ ، ١٩٨٥ .

❖ من مظاهر الحداثة ، الغموض في الشعر ، محمد الهادي الطرابلسي ، فصول ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، مج ٤ ، ع ٤ ، ١٩٨٤ .

❖ موت الحداثة ، خزعل الماجدي ، الطليعة الادبية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع ١ ، ١٩٩٩ .

ثالثا : الرسائل الجامعية

❖ اشكالية الإنسان عند ديستويفسكي ، جاسم بديوي وادي ، اطروحة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الاداب ، ٢٠٠٦ .

❖ التراث والحداثة في الشعر العراقي الحديث ، ١٩٥٠ - ١٩٨٠ ، شفيق الكمالي مثالا ، عبد المطلب محمود ، اطروحة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الاداب ، ١٩٩٧ .

❖ تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث ، كاظم فاخر حاجم ، رسالة دكتوراه ، الجامعة المستنصرية ، كلية التربية ، ٢٠٠٦ .

❖ توظيف التراث في الشعر العراقي المعاصر ، ١٩٥٠ - ١٩٨٨ ، كاظم صليبي عيدان ، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية التربية ابن رشد ، ١٩٩٥ .

❖ الحداثة في الشعر اليمني المعاصر ، ١٩٧٠ - ٢٠٠٠ م ، عبد الحميد احمد الحسامي ، اطروحة دكتوراه ، جامعة الموصل ، كلية التربية ، ٢٠٠٢ .

❖ الرؤيا والتشكيل في الشعر العراقي ، سلام كاظم الاوسي ، اطروحة دكتوراه ، كلية التربية الاولى ابن رشد ، ٢٠٠٠ .

❖ الصورة الشعرية في شعر بلند الحيدري ، وسن عبد الحسين ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية التربية للبنات ، ٢٠٠٨ .

❖ النزعة القصصية في شعر الرواد ، (السياب ، نازك ، البياتي ، بلند ، شاذل طاقة) ، عمانوئيل آويه اطروحة دكتوراه ، جامعة الموصل - كلية الاداب ، ١٩٩٤ .

رابعا : مصادر الانترنت

❖ حواس محمد www.welatame.net/cand/nodules

❖ موقع الشاعر بلند الحيدري www.Google.com

❖ موقع الكاتب العراقي www./raq/writer-@yahoo.com