

تاريخ الاستلام: 2025/01/15 تاريخ القبول: 2025/07/12 تاريخ النشر: 2025/07/30

حنان بومالي *

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف – ميله (الجزائر)

Email: h.boumali@centre-univ-mila.dz

الملخص :

لقد أكد شعراء الحداثة خلال تجربهم أن الشكل الشعري ليس الوزن والقافية فقط، حيث أثبتوا من محاولاتهم لإبداع الشعر أنه يقوم على حركة داخلية تجعل من الشكل والمحتوى وحدة، وأن تلك الحركة تتولد من الصورة الشعرية، ومن تداخل الصور بالإضافة إلى حركة الإيقاع، فارتقت الصورة عندهم من كونها عنصرا إضافيا تزيينيا إلى عنصر بنائي مكون يوازي العنصر الإيقاعي، ويشارك في عملية السحر الشعري.

وما غنى الشعر المعاصر بالحقول الصورية والرموز إلا تعبير عن تحول هذا الشعر إلى فعل وجود وحالة حضارية، وما عادت بنية الشعر بنية واضحة مباشرة، بل أخذت شكل شبكة تفيض بالصور، والصورة الشعرية واحدة من الأدوات الأساسية التي يستخدمها الشاعر المعاصر "بلند الحيدري" في بناء قصيدته، وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره، ويعبر عن اغتراباته المختلفة، لذا كان مسعى هذا البحث الكشف عن آليات تشكيل الصورة الشعرية عند بلند الحيدري، ومحاولة الوقوف عند جماليات هذه الصورة في منجزه الشعري الذي جعله متميزا بين أبناء جيله من الشعراء المعاصرين.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية، بلند الحيدري، الشعر المعاصر.

Abstract:

Modernism poets have quite insisted during their experimenting that the poetic form is not just a matter of metric and rhyme. In effect, they proved, through their attempts to innovate poem, that this latter is based on an internal movement which makes of both form and content a single unit. This movement, they contend, is generated from the poetic icon and the interrelationship of these icons in addition to rhyme motion. Hence, the icon for them was elevated to a status of componential structural element that parallels the rhythmic component and participates in the process of poetic magic, after being secondary and decorative.

And what enriched contemporary poem with iconic fields and symbols is a mere expression of the transformation of poem into existence action and a state of civilization. Further, poem structure is no longer clear and straightforward, but has taken the shape of a network pregnant with icons. Actually, the poetic icon is one of the principal tools utilized by the contemporary poet 'Blnd El-Heidari' in constructing his verse as well as in determining the different dimensions of his poetic vision. It is by dint of icon that the poet shapes his/her feelings, ideas and thoughts, and also expresses the various alienations. Thus, the present research sets out to unravel Blnd El-Heidari's techniques of framing the poetic icon. Moreover, it attempts to consider the aesthetics of this icon within his poetic product which made of him a distinguished poet among his contemporaries.

Key words: poetic icon, Blnd El-Heidari, contemporary poem

المقدمة :

لقد أبدع الشعراء المعاصرون أو كثير منهم على اختلاف مدارسهم ومواقفهم من التراث والثقافة الوافدة، في استثمار الطاقات اللونية والحركية والصوتية في الصورة الشعرية الحديثة، ودفعها إلى تجسيد التجربة الشعرية بشكل تكون فيه قريبة من معادلهما الشعري والفكري في وعي الشاعر، فأصبحت تعني «أثر الشاعر المطلق الذي يصف المرئيات وصفا يجعل القارئ ما يدري أيقراً قصيدة مسطورة أم يشاهد منظراً من مناظر الوجود، والذي يصف الوجدانيات وصفا يخيل للقارئ أنه يناجي نفسه لا أنه يقرأ قطعة لشاعر»¹.

وعلى هذا الأساس فالصورة إبداع ذهني لأنها تعتمد أساساً على مخيلة الشاعر لكن المقصود ألا تنشز عن خط الشعور عند الشاعر مهما يكن الموضوع الذي يتناوله بعيداً عن ذاته، ولا تنفر عن الحالة النفسية التي يعيشها في قصيدته، وارتبطت الصورة بهذا الكيان فأصبحت قيمة في ذاتها، لا زينة ولا زخرفاً أو أداة تعبيرية مجردة، وتحولت إلى قوة توحد ما بين الأشياء، وتمنحها تسمية قيمية جديدة.

وهي إذ تتيح امتلاكه والامتزاج به فالصورة من هذه الناحية الأشياء ذاتها، وليست لمحة أو إشارة تعبر عليها الأشياء فتكون مفاجأة ودهشة، تكون رؤيا أي تغييراً في نظام التعبير عن الأشياء² ونتيجة لهذا لم يضع الناقد الشاعر أمام تقويم نقدي يرى في صوره طرائق صياغية بارعة، يلجأ إليها وسيطاً للزينة وإثارة الدهشة العارضة، وأصبح النظر النقدي إلى الصورة على أنها كيان فني متميز قيم في ذاته وخارج ذاته.

ولأنه يتعسر علينا طرق كل أشكال الصورة الشعرية التي مارسها الشعراء المعاصرون، فقد اخترنا "بلند الحيدري" في أعماله الشعرية لاستجلاء الآليات التي مارسها في تشكيل صوره الشعرية، منطلقين في بحثنا من إشكالية مفادها هل مارس

الشاعر الصورة الشعرية بشكلها التقليدي؟ أم جدد فيها بالشكل الذي جعل شعره متميزا بين أبناء جيله؟ ومن أجل الإجابة عن هذه الإشكالية تستوقفنا جملة من الأسئلة أهمها ما يأتي:

- 1- ما مفهوم الصورة الشعرية في إبداع الحيدري؟
 - 2- ماهي أهم التقنيات التي استثمرها الشاعر في إنتاج صورة؟
 - 3- كيف أثر تجديد الصور الشعرية على التشكيل الفني لشعره؟ مما لابد الإشارة إليه أن البحث تطبيقي محض لا يقف كثيرا عند الأمور النظرية بقدر ما يركز على بيان تشكيل الصورة الشعرية عند بلند الحيدري في منجزه الشعري.
1. تجديد الصورة الشعرية في الشعر المعاصر.

تتجاوز الصورة الشعرية عند رواد الشعر المعاصر الصورة البلاغية لأن الاستعمال المجازي للغة وسيلة من وسائل الصور الكثيرة. فالصورة عندهم تشمل الصورة البلاغية كما تشمل الصورة الرمزية والأسطورية، بل تتعدى ذلك لأنها عندهم صورة كلية، وكما تتجاوز الحاضر إلى الماضي تتجاوز الماضي والحاضر إلى المستقبل لتربط الماضي بالمستقبل.

ومهما اختلف النقاد والأدباء في تعريف الصورة فإنها تشكل إبداعية العمل الشعري المعاصر، وعملا فنيا يشير إلى عظمة الخيال المبدع الذي يبعثها من الذاكرة وإلى العاطفة السائدة التي تلونها، ولم يعد الشاعر المعاصر ينقل الصورة المباشرة كما هي في الخارج ولم يعد ينسخ الواقع بل اهتم بالصورة المعنوية كالصورة الذهنية، حتى أصبحت ميزة رئيسة يعتمد عليها في تفريق ما هو شعر وما ليس بشعر، ولم تعد الصورة تتشكل من علم البيان والبديع فقط بل أصبحت تحتوي على بعث الفوارق والمتناقضات والصياغات الجديدة التي تحتوي على اشتقاقات جديدة وعلامات ورموز وسيمياء وموسيقى وعاطفة (جيدة، 1986. ص 362-363).

وهي غابة كثيفة من الرموز المشحونة بدلالات سياقية مبتكرة يصعب فكها والتواصل معها خارج منطقها، هذا المنطق الذي يصدر عن الذات كروية تجريدية، وعن الواقع الخيالي الذي يجمع ما لا يجتمع، وقرن ما لا يقترن وفق "كيمياء اللغة" التي تفجر الدلالات المكتوبة في قلب اللغة وتخرج الاستعارات البعيدة في تداعي باطني يؤلف في النهاية استعارة كلية أو قصيدة كاملة، وتغيب العلاقات المنطقية في الصورة المعاصرة، لتحل محلها العلاقات اللامنطقية اللاواقعية على نحو جديد، يجعل من الصورة كشفا للمجهول واستبطانا للماورائي واختراقا للعادة، وبعدا عن الألفة السائدة. (رمانى، 1979. ص258)

فكأنما أراد الشعراء المعاصرون أن يرفعوا الإنسان فوق الطبيعة، وأن يجعلوه محوراً لتتشكل هي بموجب شعوره ووجدانه، بدل أن يخضع هو لنظامها، ويضحي بإنسانيته من أجلها، وليس يعني ذلك أن الشاعر المعاصر قد ابتعد في شعره عن الواقع؛ فالحقيقة أنه أصبح أكثر اندماجاً بالأشياء الواقعية، لأنه أصبح أكثر استغلالاً لها في التعبير عن عواطفه وأفكاره وانفعالاته، وأكثر معانقة للطبيعة والكون وتحقيقاً للتكامل الفني بين الإنسان والوجود.

وهكذا تكون الصورة الشعرية قد اكتسبت في الشعر العربي المعاصر أبعاداً لم تعرفها من قبل وتلونت بألوان جديدة، فاختلف فيها الذاتي عن الموضوعي وتغلقت بغلالة من الغموض، وبدت غير عادية وغير مألوفة لأن الشاعر تمرد فيها على المنطق وعبث بالأشياء الواقعية استجابة لمقتضيات العالم الوجداني، وخدمة لأفكاره وأحاسيسه، ففقدت المفردات العينية الحسية التي استخدمها في الصورة خصائصها الأصلية واكتسبت عوضاً عنها خصائص جديدة تعكس نفس الشاعر وعاطفته وخياله ووجدانه. (أبو حاقه، 1979. ص380)

باختصار إن أهم ما ارتكن إليه الشاعر المعاصر ووجد فيه مخارج التشخيص الفني المناسبة للإبداع وللعصر هو الصورة الشعرية، فبالصورة تتحرر اللغة في

معجميتها لتحمل دلالة هذه الصورة ثم لتحمل الصورة موسيقية ألفاظها، فيشتركان معا في ضمان تفاعلها.

2. جماليات الصورة الشعرية في المنجز الشعري لبلند الحيدري.

لقد ارتقت الصورة عند الشعراء المعاصرين من كونها عنصرا إضافيا تزيينا إلى عنصر بنائي مكون يوازي العنصر الإيقاعي ويشارك في عملية السحر الشعري، بل تخطت الصور المألوفة وارتبطت بمنابع غنية وبخيال معقد وبيئة قلقة وبإحساس مدهش، والمتلقي لشعر بلند الحيدري بعده واحدا من رواد القصيدة الحرة في الشعر العربي المعاصر تتضح له المعالم الجمالية في صوره الشعرية؛ والتي تأتي مولودا طبيعيا إذ قام التفاعل الصحيح بين العاملين الذاتي والموضوعي في سبيل تكوينها خاصة وأن الصورة الشعرية لا تنفصل عن اللغة لأنها «انبثاق عن اللغة» (باشلار، 2000، ص29)

ولا تتقرر بمحض الصدفة بل تولد من جهد الشاعر الفنان على وفق انتقائية دقيقة تقررها الخصال الشخصية، لأن الشاعر يرتاد بالخيال أصقاع تجربته الصماء المجهولة التي تعانها بالحدس دون القدرة على تحديدها، ويحاول بالصورة تخريج تجربته الغامضة إلى حالة تجلي يمكن التواصل معها ويبقى هذا التخريج الفني محتفظا بقدر ضروري من روح التجربة وصدقها وذهولها الغامض، الذي يتأبى على التحديد العقلي والموت في هيمنة الموضوع النثري، وبين أصداء الباطن البعيد وملامح الواقع الخيالي، (رماني، 1979، ص253-254) فتبدو الصورة دلالة إيجابية قائمة على مفارقات بين شاعر وآخر كما هو الحال عند الحيدري الذي جنح بخياله بعيدا عن تلك الصورة المكررة والمقلدة وأوجد لشعره محطات متميزة لونت قصائده بملامح شعرية أبرزها:

1.2- البنى الأسطورية:

لم ينشأ الخطاب الشعري العربي المعاصر من العدم، بل نشأ بارتباط وثيق وموروث شعري وفكري فاعل ومؤثر، كما أنه ظل يحافظ على صلته الوثيقة بالواقع الاجتماعي والتاريخي والنفسي بكل تبايناته وأوجهه المعقدة، واستلهم الكثير من انجازات وتجارب حركة الحداثة في الشعر العربي والعالمي وفي بقية الفنون والآداب، حيث حاول هذا الخطاب أن يؤكد على وظيفته الإيصالية الفاعلة باعتباره ينقل رسالة محددة إلى متلق ما، ويرث عن الشعر العربي الكلاسيكي هذا الإحساس بوجود الآخر (تامر، 1987.ص227)، ونتيجة لذلك فمهمة القصيدة المعاصرة هي تنسيق أحزان العالم (العلاق، 2003.ص46)، وأحزان العالم هي أحزان الوجود والشعر يهتم بالوجود والوجود لانهائي.

وما دام الإنسان في صراع مستمر مع الوجود ومن أجله، فإن الشاعر المعاصر هو أحد أطراف هذا الصراع، ومن هنا جاء اهتمامه بالأساطير والرموز مستلهما دلالاتها البدائية ومستكنها أبعادها الإنسانية لمواجهة خيبات العصر، وحين يستخدم الشاعر الأسطورة فإنه يقوم بعملية اختراق حضاري لماض غابر غير حضاري يحمل معه براءة البشرية ونقاءها في عهود طفولته الأولى، (الخياط، 1958.ص159) وليس «توظيف الأسطورة في الشعر عملية سهلة لأنها قضية فنية بالدرجة الأولى». (حلاوي، 1994.ص30)، حيث يقوم المبدع بتطويع هذه الأسطورة بما يتناسب ورؤيته الشعرية فتخضع للتحوير بالزيادة أو النقصان أو قلبها أو مزج أساطير في نص شعري واحد حسب التقانات والآليات التي يمتلكها الأديب ليقدم دلالات تتناسب والتجربة الشعرية المعاصرة أو الحداثية.

ثم إن الأساطير تحمل طابع التجربة الإنسانية الأولى مع الحياة، ومواجهتها للكون وللأشياء وهي بعد ما زالت كليلية المنطق، بعيدة عن اتخاذ الطرق العلمية التي توصل إليها الإنسان بعد ذلك وقد نما عقله وتشبعت معرفته ومن ثم فإنها تتضمن

نوعاً من التفسير الكوني على صورة قل أن يستطيع الإنسان العودة إلى صياغتها، فهي نظرة حدسية وشاملة ومحيطية بجوهر الوجود، متخيلة عن إحساسنا الرتيب، تمزج الماضي بالحاضر وبالمستقبل وترى الوجود وحدة متصلة بل كلا تاماً، لا يعتره نقص، وما الموت إلا انتقال إلى صورة أخرى من صور الوجود. (داود، 1999، ص20) فاستدعاء الأسطورة على وفق هذا التصور لا يكون حيلة عند الشاعر الفنان بل هو استجابة لسياقات الشاعر النفسية والفنية معاً.

والأسطورة ظاهرة فنية واكبت دخول الأجناس الأدبية الجديدة إلى أدبنا العربي لاسيما المسرحية والرواية، لكنها ليست جنساً أدبياً رغم توافرها في الملحمة والمسرحية والقصة والقصيدة تستفيد منها هذه الأجناس وتتخذ حيكاتها مساراً ونسقاً هذا الجنس أو ذلك في إطار العمل المبدع (العظمة، 1999، ص103)، ولذا باتت الأسطورة تحتل مكاناً مرموقاً في التعبير الأدبي والفني وتقف في شعر البعض مثلاً، في مصاف الرمز والتشبيه والاستعارة وحين نقرأ آثار الشعر والنثر ونشاهد لوحات الفن نلتقي بيوليس وسيزيف وبروميثيوس وفاوست وأوديب وتموز وجلجامش وكثيرين غيرهم.

ونظرة الشاعر المعاصر للأساطير من وجهتها الفنية، توسع دائرة رؤيته للتراث الإنساني، فتضع التاريخ وأحداثه وتضع الكتب المقدسة والحكايات الشعبية المتوارثة وجمحات الخيال الموفقة، تضع كل ذلك مصادر للإلهام؛ حيث يسوي الشاعر المعاصر بين هذه المصادر جميعاً مبتعداً عن قيود الحقيقة التاريخية والقداسة الدينية إلى رحابة التشكيل الخيالي المبدع، غير مرتبط إلا بفنه موظفاً هذه العناصر الأولية في عمله الجديد، بمضمون تسري فيه روح عصرنا وهمومه. (داود، 1999، ص42)

وبعبارة أخرى لكي يكون استخدام الأسطورة ناجحاً، ينبغي استدعاؤها ضمن السياق الطبيعي ومنحها الدلالة العصرية المناسبة من خلال ما يستلزمه السياق من تحرير وتغيير وزيادة « فكلما تضافرت العناصر الأسطورية في دلالتها مع الصورة العامة أو العناصر الأسطورية الأخرى في القصيدة، اقترب الشاعر من روح الموقف الأسطوري فهذه الروح لا تخلو في جوهرها من لمسات شعرية. » (جعفر، 1999.ص103)

ثم إن فكرة الأساطير والرموز تستأثر اهتمام الشعراء والكتاب والفنانين في القرن العشرين ويبلغ مدى اهتمام هؤلاء حد الافتتان بالأساطير القديمة التي يبدو أن فتنها لا تقاوم وأن لسحرها تأثيراً عجيباً (زروق، 1990.ص15). ولقد اجتهد الشاعر العربي المعاصر في الاستفادة من الأسطورة رمزا وبنية ورؤية، لدفع القصيدة الجديدة مساحات رحبة كثيفة بالدرامية والدلالات الغامضة والإيحاء الدلالي الأكثر تاريخية على المستوى الذاتي النفسي، وعلى المستوى القومي الإنساني، لأن «الشاعر يحتاج إلى وسائط تحمل أفكاره إلى جمهوره، وتشكل الأسطورة واحدة من هذه الوسائط التي يحتاجها الأديب، فهي العنصر الذي تنشأ الأفكار عن طريقه». (يونس، 1991.ص110)

ويمكن أن نمثل لمحاولة التجديد في استخدام الأسطورة بما ورد لدى بلند الحيدري المستسلم لحزنه الشخصي والغارق في غربته حتى الضياع، فكأنه بنى لنفسه عالماً خالصاً متماثل الخطوط والألوان، وقد استخدم من الرموز أوديب، وبروميثيوس والسندباد، وإن لم يسمه صراحة، كما في قصيدة الرحلة الثامنة:
أطفئ مصابيحك... ولنغرق/ يا حارس المنار/ فالحلم في متاهك الأزرق/ قد اتعب
البحار/ فود لو تنتهي/ حكاية البحار/ حكاية الطواف في البحار/ حكاية
اللؤلؤ/ والمرجان/ والمحار/ وود لو يغرق. (الحيدري، 1980.ص412)

يمثل السندباد رمز الشوق الأبدي للمعرفة والبحث المستمر، والمغامرة التي لا تنتهي إلى العوالم الخفية؛ ولقد اتخذ بلند من نفسه سندبادا جديدا يكمل رحلات السندباد القديم السبع، فيقوم برحلة ثامنة في دنيا ذاته، ويتجلى في هذا المقطع الرمز الشعبي السندباد كصورة رمزية مركزية تطوف حولها المعاني، فإذا كان سندباد الأسطورة رمز التجربة والمغامرة الشخصية التي لا تخر عزمها، ولا تضعف قوتها. كلما فرغت من رحلة تجهزت لأخرى أكثر خطرا، مأخوذة بالشغف ومتعة المغامرة فلا تستكين ولا تهنا إلا إذا ارتمت في حضن المخاطر والأهوال، فإن الذات الشاعرة تتماهى مع دلالات هذه الشخصية الأسطورية فهي تحاول أن تكون شجاعة ويتضح هذا في البيت الرابع "قد أتعب البحار" فالذات تصر على ركوب الأخطار؛ لذا جاء لفظ البحار مناسبا لهذه الدلالة بما فيه من اضطراب وعدم استقرار.

فيدعو الشاعر لأن تأخذ هذه الذات فرصتها وحظها في التجربة والمغامرة، وهكذا يتجلى الرمز الأسطوري بشكل صريح من خلال التشبيه بين الذات التي تعشق المغامرة ولا تجد منها بدا، والمشبه به هو السندباد المولع بارتياح غياهب المجهول، ووجه الشبه بينهما، هو المغامرة والتحدي والشجاعة وأما المطاوعة فتمثلت في التماثل والتشابه أين تماثلت الذات مع السندباد، فجاء الإشعاع خافتا. وشخصية السندباد البحري ربما كانت أكثر شخصيات "ألف ليلة وليلة" تأثيرا على الأدب العالمي، فقد أوحى إلى كتاب الرحلات في الغرب أن يؤلفوا في هذا الموضوع وبانفتاح الأدب العربي على الآداب العالمية انتقل هذا الأثر إلينا، فكان ظاهرة في شعرنا المعاصر، فرضت نفسها على اهتمام شعرائنا، فتكررت عند كثير من الشعراء العرب المعاصرين في عمل أو أكثر. (أبو غالي، 1998.ص96)

وانتقل بلند بواسطة الرمز الأسطوري من الذاتية إلى الموضوعية، وابتعد عن التلقائية والمباشرة، ففي قصيدة "بروميثيوس" يقدم ضياعه إلى جانب كبريائه:

وكالذرى/تلك التي لا ترى/في صمتها القارس غير الرعود/أعيش في موتي/وأقتات من سري الذي كان فكان/الوجود/لا هاجس/يبحث بي عن صدى/ولا غد/يحلم لي بالخلود. (الحيدري، 1980.ص310)

إنه يموت فوق قمة عالية توجتها الوعود، وران عليها الصمت القارس ولكن موته حياة على الأقل بالنسبة للآخرين، وهذه هي التضحية؛ وهذه الصورة من شأنها أن تثير التوتر والقلق، فتخرج من الشدة إلى الانفراج ليكون التجلي صريحا، والمطاوعة تتمثل في الصورة الاستعارية بين الذات وبروميثيوس في أوجه متعددة لعل أهمها التحدي والثورة والصراع، إذن فالتضحية مستمرة بكل ما تحمله من مشقة، وقد جاء الإشعاع خافتا لأن التجلي كان صريحا والمطاوعة متقلصة. ولكنها التضحية المشوبة ببعض اليأس:

هذي يدي/نفضت عنها غدي/وألف وعد راسف في القيود/فليحلم النسر بأمواته/ولتحلم الموتى بسر الخلود. (الحيدري، 1980.ص311)

يعبر بلند عن موقف وجودي، لأن الشخصية الأسطورية تمثل أهم جانب في الوجود وهو الصراع، والمعاناة والعذاب نتيجة لذلك الصراع، لكنه في القصيدة لا يتحدى ويصارع مثل "بروميثيوس" إنما يرى لا جدوى الصراع في جدلية "الخلود والموت"، فالموت عنده حقيقة والخلود حلم، فأين الصراع المجدي وذلك التحدي المثمر الذي عرف عن برميثيوس المارد؟.

يأخذ بلند النهاية المأساوية، ويعزل بروميثيوس عن العالم ليعبر عن نفسه واغترابه الوجودي من خلال "الموت"، فينقل مرحلة ميتافيزيقية من مراحل الشخصية الأسطورية بعد صوغها، ومنها ينطلق ليحكم على التحدي وسر الخلود بالموت والعبيثية. (كنعان، 1998.ص110)، وإذا كانت الصورة غائمة في هذا المقطع نتيجة لسيادة التجديد، فإن بلند يحشد في قصيدة "أوديب" صورا مكثفة وموحية، خاصة في مقطع "الصورة" يقول:

وتطل على ليل.. عيناه/وتغور خطاه/أحلام سوداء ومتاه/وهناك متاه/ومتاه/يا

ألف سماء أين... الله...؟ (الحيدري، 1980.ص415)

فالليل هو الصورة البؤرية وثمة صورة منفصلة عنها ولكنهما يلتقيان في آخر المطاف، صورة العينين المطلتين على الظلام، وصورة الخطى الغائرة والأحلام السوداء والمتاهات الممتدة إلى اللانهاية، وقد اتشحت جميعا باللون الأسود تعبيرا عن قتامة حياة الشاعر (جعفر، 1999.ص116)، ونظرته السوداوية، ولقد جاءت القصيدة على قصرها على شكل مسرحية مقسمة إلى محاور ومنها "الجوقة" التي تردد بعض المقاطع وقد أسماها "الكورس":

يا صمتا في العين المقروره/يا مدة أيد مبتوره/اتركنا/اغرز آهاتك في

ذاتك/اتركنا/يا قرفا من دنيا مهجوره/اتركنا (الحيدري، 1980.ص117)

وبهذا أفاد بلند من أسطورة أوديب الذي لا يبصر بعد أن سمل عينه، ويستدعي شخصيته ليعبر عن نهاية الإنسان المغرور حاكما كان أو أي ذنب من أتباعه ولواحقه في نهاية أوديب العمياء بلا نور (قدور، 2006-2007.ص54)، وهكذا يفرغ الشاعر العنصر الأسطوري من دلالة التجبر والطغيان والغرور ليجعل منه ضعيفا أعمى لا يرى النور ولا يهتدي إليه، فجاء التجلي جزئيا متمثلا في رمز أوديب والمطاوعة ممتدة فيها شيء من تغيير ملامح هذه الشخصية الأسطورية بما يناسب التجربة التي يريد الشاعر ما جعل الإشعاع ساطعا، فكلما كان التجلي جزئيا كان الاشعاع ساطعا. فيطالعنا وحيدا أعزل في مقطع "أوديب".

مهجور كالليل أنا/كالصمت أنا مهجور/وهنا/قرب يدي/ملء غدي/دنياي دجي

مقرور/بيداء/ربداء/ونداء مبتور/ودهور تتساقط تجرفها أمواه. (الحيدري،

1980.ص416)

ثمة كون بارد مظلم، وأزمة تتساقط كالأحجار فتجرفها المياه، وثمة ببداء شاسعة وربداء من الصمت وهو رمز للتلاشي والضمور، وربما إشارة لاحتضار الحياة، فأوديب الذي هام على وجهه بعد جريمة قتل أبيه والزواج من أمه، أعى يبتلعه الوجود، (جعفر، 1999.ص117) وكذلك بلند في غربته الروحية والنفسية والمكانية يموت عنده الزمن، ولا يستشعر في حياته سوى عبثية الأشياء ولا جدواها، وتفاهة الحياة. وهذا أخذ بلند الحيدري من الأسطورة بناءها الفني وإشعاعها وقدرتها على حفر الصورة في الذهن، فقد امتصت القصيدة الدوال العامة وأعدت تشكيلها لهيمن الأسطوري وتغيب الأسطورة.

ويكون استخدامه للأسطورة أرقى في قصيدة "ساعي البريد"، إذ يستحضر شخصية "سيزيف" الأسطورية للتعبير عن قلق اجتماعي وحضاري من خلال قلقه الذاتي:

أسطورة تمحي/ودهر يعيد/ولم يزل للأرض سيزيفها/وصخرة،/تجهل ماذا تريد.
(الحيدري، 1980.ص273)

بعدما يتحدث بلند عن انقطاعه عن العالم مع ساعي البريد، يتحدث عن وجود البشرية الضائعة عبر اللاشعور الجمعي، ويأتي على ذكر أسطورة "سيزيف" كإسقاط لذلك اللاشعور وإسقاط لأحاسيسه بالذات، وتتجلى هذه الأسطورة بشكل صريح في السطر الشعري الرابع والخامس أين نتبين حسرة الشاعر وهو يستحضر ويتأمل فعل الصعود(وصخرة/تجهل ماذا تريد) ثم يترك مساحة للتأمل محملة بكل معاني الشقاء والتعب من جهة، والتحدي والإصرار على بلوغ المراد وتخطي الأوضاع المزرية من جهة ثانية. وقد "اتخذ رمزا للجهود الضائعة والسعي المحقق" (أبو سعيد، 1959.ص182). ثم إن هذا الاستخدام ضمن السياق استخدام أصيل وليس مقحما أو زائفا، ولم يعتمد على المباشرة، فقد مهد بلند للشخصية من ناحية وربطها بمجمل النص، ومن هنا تكتسب الأسطورة قيمتها في الصورة الشعرية كاملة، وتفقد تلك

القيمة إن لم تكن بتلك المواصفات أو بعضها من ناحية الاستخدام في النص الإبداعي حيث تغدو بها الأسطورة رمزا معبرا. (كنعان، 1998.ص114)
وعلى الأغلب استند الشاعر إلى الشخصية الأسطورية أو الحدث الأسطوري للتعبير عن الذات وتظهر في بعض قصائده الاستفادة من أسطورة الموت والانبعاث "العنقاء":

فلتعصف الأحداث ما شاءت/وما شاءت غير/ولينقل القمري أهات العرائش
والشجر/ولتنفجر محمولة الخلجات في الدنيا سقر/لا... لن تموت نشائي ما
دام في قلبي وتر/إني انفجرت من السحاب/وجئت من قلب القدر. (الحيدري،
1980.ص148-149)

تتجلى أسطورة العنقاء بشكل صريح عن طريق المماثلة، فتأخذ بعدا واحدا وهو البعث والتجدد ويستدعيها الشاعر لتحمل رؤياه المشبعة بالتفاؤل والإصرار على الحياة كما في البيت الخامس، بكل ما حمله من معاني الصمود والتحدي، لكن لا تتحقق هذه الرؤيا دون التضحية فالحياة تنبثق من خلال الفناء يموت شيء ضعيف ليولد شيء آخر أقوى، فكانت المطاوعة متقلصة والإشعاع خافتا.

ويود بلند أن يلج عالم الخصب والبعث والحياة من باب الرفض والتحدي، مهما كانت الأحداث ومهما انفجرت الدنيا بآلامها وغربتها وقسوتها، إلا أنه يأمل في الحياة والبعث لأنه جاء من قلب القدر، وهكذا يجد أمل البعث والحياة في الخصب الكامن في السحاب وفي القدر، وهو لا يلجأ إلى الأساطير بشكل تراكمي أو بشكل كبير مثل أبناء جيله من الرواد، إنما يستخدمها بقلّة ويستقي الكثير من صوره ورموزه وأساطيره من التوراة والإنجيل ومن التاريخ القديم، ويستمد نفسه الشعري أحيانا من اللحن الكنسي والصلوات الدينية التي ترتفع بالدعاء والتضرع، خاصة وقد

«شكلت الأسطورة عنصرا بنائيا في تجربة الشاعر العربي الحديث وفي تشكيل الحساسية الشعرية الجديدة». (السامرائي، 1995، ص74)

2.2.توظيف الرموز:

ولأن الشعر تجربة ذات طبيعة خاصة، تجنح نحو الإيغال والاستبطان والكشف والشمولية والمغايرة والانفعالية والكثافة والغموض، فإن بلند يتخطى اللغة المعيارية ويخترق قواعدها الثابتة إلى اللغة الرمزية، كما فعل مع الأسطورة تماما، فكان عليه أن يتأمل ذخيرته من الرموز، ويتفحص استخدامه لها، ليصل إلى تجديد طاقة الرمز وزيادة فاعليته. (العلاق، 2003، ص48) ذلك أن الرمز يمكن أن يقدم للقصيدة عوناً أساسياً للتعبير عن موضوعها، وما هو إلا وجه مقنع من وجوه التعبير بالصورة و«لاشك أنه يحتل مساحة معتبرة في الشعر العربي المعاصر، فقد جعل الشعراء منه مطية إلى كشف رؤاهم والتعبير عن حالاتهم ومعاناتهم في هذا العصر الذابل المتشابك» (لوحيشي، 2004، ص3).

وطبيعة الرمز طبيعة غنية ومثيرة، تتفرق دراستها في فروع شتى من المعرفة في علم الديانات وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم اللغة، وكثيرة هي الرموز التي واجهها الشاعر العربي المعاصر، لكن نجاحه لم يكن مؤكداً في انتزاعها من كهوفها الأولى الحافلة بدلالات ثابتة وبعيدة (إسماعيل، 1980، ص196)، فرمز المسيح مثلاً في إطار دلالاته الراسخة هو الصلب أو الموت افتداءً للآخرين، ولم يستطع أحد تحرير هذا الرمز تماماً من ميراثه.

والرمز الأدبي عمق أو بعد من أعماق أو أبعاد المعنى، وهو هنا غير الرمز الأسطوري الذي تحدثنا عنه، والذي توارثه الشعراء بالتوظيف والاستيحاء، ولا الرمز البدائي الذي انحدر إلينا من الثقافات البابلية والفرعونية واليونانية والهندية؛ (فضل، 1987، ص469-470) وإنما هو ذلك الرمز الذي خلقه الشاعر بوحى من تجربته الانفعالية وانتسب إليه وارتبط بظروفه النفسية.

ولقد اقتنع الشاعر المعاصر أن استخدام الرموز التراثية يضفي على العمل الشعري عراقا وأصالة ويمنح الرؤية الشعرية نوعا من الشمول والكلية، ويجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان ويتعاقق في إطارها الماضي مع الحاضر (زايد، 1997.ص121)، وفتن الرومانسيون منهم بالشخصيات الدينية المتمردة المطرودة كالشيطان وقابيل، وجعلوها نموذجا للتمرد على كل ما هو عادي ومقرر ومفروض وعبروا عن تعاطفهم معها لما عانتها من عذاب ولعنة. (زايد، 1997.ص75)

ويحتل "يهودا" رمز الخيانة الرخيصة أو الندم المر (داود، 1999.ص251)، رقعة أوسع من اهتمام بلند في قصيدته "يهودا" (الحيدري، 1980.ص390-391)، الذي لم تشفع له كل الذكريات الجميلة بينهما فغدر وباع كما باع يهودا الاسخريوطي معلمه، أما في قصيدته "توبة يهودا" فألى جانب تأكيد فكرة الخيانة، ينقلنا الشاعر إلى ما بعدها من عذاب نفسي عاشه يهودا الأول وانتهى به على حد بعض الروايات إلى الانتحار أو التوبة التي أصبحت كناية عن الاستحالة.

وما يعيشه يهودا المعاصر ليس فقط بينه وبين نفسه، ولكن ليزيد الشاعر من عذابه صور العار الذي لا يقف عند الخائن وإنما يمتد إلى أبنائه خنجرا يوغل في قلوبهم، ويسجل على لسانه اعترافاته المؤلمة بين أيديهم ولكنه يحكم على نفسه بالتيه واللعنة (قدور، 2006-2007.ص441-442):

أنا أدري أنا حكم الموت لن يمسح عاري/فانكروني يا صغاري / و اتركوني/ اتركوني
لعنة تزحف في التاريخ/من نار لنار/علها/تغسل/عاري
(الحيدري، 1980.ص366-367)

المقطع الشعري يحيل مباشرة إلى الخيانة والعار الذي يعيشه يهودا، وامتد هذا العار إلى أبنائه ليوغل في التاريخ، فتترادف الجمل الفعلية لتدل على حركية

هذا العار وامتداده عبر الأجيال، كما تدل الجملة الأخيرة "تغسل عاري"، على وجود عذاب نفسي يعيشه الإنسان المعاصر ولا يجد منه مخرجاً.

كما اصطنع بلند رموزاً شتى تراوحت بين: الصمت والطريق واللون والموت والزمن والمنفى فاستخدامه للصمت مثلاً هو رمز للتلاشي والضمور والخواء، حين يقول:

ملء الطريق/صمت عميق/ينهد عن قلق وضيق/وهناك في الأفق السحيق/سبل
تنام/وتستفيق/أما أنا/فلقد تعبت وهاهنا/سأنام. (الحيدري، 1980. ص304)

لقد بدأ بلند بالطريق، ثم لاحظ الصمت فيه وانتهى إلى نتيجة وهي القلق في صورة واحدة فبقي في طريق غير المنتظر في المنفى إلى أن مات، وهذا الإحساس المفجع وتصاعده وغلبته على الأمل الذي رمز له بالصمت، والطريق هو الواقع بعينه حيث بقي معلقاً بين الموت والحياة، غريباً في حياته لأنه ما كان مخيراً في انتقاء طرق حياته، إنما أقحم فيها، مما يزيد الإحساس بالاعتراب ولا معين له على اختراق ذلك الصمت. ورمزية الصمت عند بلند تترفع عن التهافت الرومانسي الذائع دون أن تفقد نضارة العواطف، فيختار معجماً جديداً من كلمات بسيطة وأليفة، لكنه يعرف أوضاع اللغة الشعرية ويتقن أشكالها وأنماط صورها الجديدة، حيث يستشعر وقع الزمن، ويجنح إلى اختصار العمر في برهة مركزة وجيزة.

وقد يستوحي بلند رموزاً هي أسماء لشخصيات تاريخية متعارف عليها، فالشيطان عنده رمز الإغواء وحواء رمز الخطيئة في بعض قصائده خاصة في مرحلته الرومانسية، حين يقول:

أبغى سموا ولكن/حواء في... وأدم/ولست إلا ظلالاً لرقصة تتقادم/ولست إلا
ترابا/قد ننته السنون (الحيدري، 1980. ص172).

يريد الشاعر السمو عن الخطيئة والذنب، ولكن رسوخ حواء وأدم في ذاته يمنعانه وكأنه بهذا يقدم صورة موحية تمثل فيها حواء وأدم رمز الخطيئة والذنب، والمعنى نفسه يكرره في قوله:

عمرنا من خفقة الطين الحقير/أمنّا حواء/إثم صارخ/أمسها مازال ماخور
الشروع/رقصة الأفعى التي غنت لها/لم تزل/تصرخ في كل الصدور. (الحيدري،
1980.ص175)

لقد ظل صوت الخطيئة في أعماق الشاعر يدوي، وهو الإثم الذي يحدوه، إنه صوته الداخلي الذي يتشبث به قبل أن يغتاله الذنب، لهذا فكر في الصراخ، بالجوء إليه عبر دواله "صارخ، تصرخ"، لأنه مسكون بفكرة الخطيئة التي تشع بأبعاد مختلفة فهي عنده الضعف بعد القوة والتعب الدائم والاستقرار، بل إنها تيه وضياح والاحتراق.

كما انفرد بلند باستخدام الطاحونة رمزا للقوة القاهرة الساحقة المميّنة في قصيدة "طاحونة"، وذلك حين يقول:

والأرض مازالت على عهدها/تدور حول الأبد الأسود/طاحونة /أطربها جهدهم/فلم
تسل/عن ثورها المجهد. (الحيدري، 1980.ص254-255)

ويمكن للمتلقي أن يقف على مجموعة من الرموز متمثلة في الرموز الدينية خاصة حواء والشيطان ينضاف إليها يهوذا، والرموز الزمنية ممثلة في القرن العشرين بدلالاته على الضياع والغربة واليأس، والرموز الطبيعية كالظلام والليل والطريق وغيرها، وعلى الأغلب فإنه في مواقفه وفي لغته الشعرية، وفي استخدامه للأسطورة والرموز يخالف المؤلف والمتعارف عليه، لأنه يتعد عن المباشرة كما أنه يأخذ الرموز أخذ فنان ويعيد تشكيلها للتعبير عن موقف أو تجربة شعورية، وهو في

توظيفه للأساطير يعي جيدا حقيقة توجهه باستخدام هذا الأسلوب من أساليب مخاطبة المتلقي.

3.2 البنية الدرامية:

حين ننسب قصيدة إلى فن الحكاية أو إلى الفن القصصي فإننا لا نطمح إلى أن تكون تلك القصيدة قصة كاملة أو حكاية ناضجة، ذلك أن الشاعر حتى لو امتلك كل مقومات القاص أو الروائي يظل شاعرا بالدرجة الأولى، ولكنه قد يستلهم بعض ملامح شعره من الفن القصصي قدر ما تعسفه تجربته الانفعالية، وأدواته الفنية وقدرته على رسم الشخصيات والأحداث. (جعفر، 1999، ص104)

ولعل استخدام الشاعر المعاصر للأسطورة رمزا ومنهجيا هو الذي أدى إلى أن تصير القصيدة الشعرية قصيدة طويلة ذات بناء درامي، يشتمل على حشد كبير من تلك الأشياء الجاهزة التي تعيش في واقع الشاعر النفسي، وتتجمع وتتضام ويؤلف بينها ذلك الخلق الفني الجديد ليخرج منها عملا شعريا متكاملا، فنجد فيها الخرافة والحقيقة والقصة والرمز والخبرة الإنسانية والمعرفة، أو لنقل تجد فيها آفاقا متعددة من الحياة. (إسماعيل، 1980، ص249).

كما تشتمل على أهم مقومات التفكير الدرامي التي «لا تسير في اتجاه واحد، وإنما تأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإنها تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب، إنها تعني الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة» (إسماعيل، 1980، ص279).

وإذا كانت المعرفة بالشعر قد بدأت تتراكم منذ تولت مقارنة بنيته اللغوية التعبيرية على أساس أنها لحمة الحي ونبتت فكرة البحث الإيديولوجي عن مضمونه، التي كانت تدفع النقاد لاعتبار اللغة قشرة صلبة لا بد من طرحها جانبا للوصول إلى

اللب المثمر داخلها، فإن هذا التراكم قد يأخذ شكل نوع من الإجماع النقدي على توصيف أسلوب شعري معين بخاصية جوهرية مع اختلافهم في طريق التدليل عليها وربطها بمنظومة فكرية متماسكة (فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، 1998.ص121).

وهذا ما حدث مع شعر صلاح عبد الصبور، إذ أدرك الجميع تقريبا غلبة الطابع الدرامي عليه لا لأنه كتب الدراما الشعرية، ولا لأنه قدم عالما دراميا كثيرا ما وسم بالحزن المأساوي، ولكن لأنه أساسا قد أسلب الدراما، وهكذا استطاعت القصيدة العربية الحديثة من خلال تجاربها الطويلة والكثيرة من الغنائية إلى الدرامية أن تقترب من بنية العمل الدرامي مع اتساعها واستيعابها لكثير من الأصوات الداخلية.

وفي بعض شعر بلند الحيدري ترسم ظلال الحكايات والقصص هنا وهناك مع تفاوت في الوضوح والضمور، والقوة والضعف، والنضوج والفقر، وتندرج قصيدته "اعترافات من عام 1962" تحت هذا الباب، فهي قصة الشاعر من خلال عمله الوظيفي اليومي، تسحقه دوامة الروتين، ففي البداية نلتقي بمشهد تمهيدي يحدد ملامح هذه الحياة من جهة ويشير إلى التفريعات الصورية الأخرى من جهة: ما أنعس أن أقضي كل حياتي في عتمة مكتب/ نفس الوجه المرمي على الطاولة السوداء/ نفس الزمن المترهل/ في الظل/ ونفس الأوراق الملساء/ نفس الحرف المتسائل عن حرف. (الحيدري، 1980.ص624)

طغى اللون الأسود على اللوحة، عتمة المكتب، الطاولة السوداء، الزمن المترهل في الظل وهذا الهاجس صدى لتمرّد الشاعر وانسياقه في تيار التجديف، واللافت في هذا المقطع هو تلبث اللون الأسود الذي يثقل كاهل الشاعر وفؤاده من

جهة، ويفاجئ القارئ ويجعله مشدودا إلى عالم الداخل من جهة أخرى..، ليدخل في صلب حياته الوظيفية برؤية متوجسة قلقة:
وكأمس/ذهبت/يفتح فراشي باب الغرفة أychي قامته/العطشى/وبلهفة من عوده
الجوع على أن يحنى/قامته/وينذل تحيته، حد الهمس/سيقول:/صباح الخير
(الحيدري، 1980.ص626-627).

إن سأم الشاعر وضيقه بالحياة ألهمه كل تلك التوصيفات، ولأن هذا السأم تلبسه فهو لا يرى في لوحة الحياة الوظيفية غير اللون الأسود الذي يعود في جزء من القصيدة لونا رئيسيا يغطي كامل الصورة:

أغلق باب الغرفة/القهوة... لا تنس... مره/و أنا أمرها مره/أكره هذا القار
الأسود/أكره هذا الدرب الأسود في قعر الفنجان/وأكره حتى الحبر الأسود... حتى
اللا... لا تكفر... لن يغفر بك هذي الفكرة/مره/أجل... مره/فمصাব بالسكري
لا يأخذ قهوته إلا مره/كيف أصبحت به متى/لا تسأل. (الحيدري، 1980.ص628)
في هذه الحوارية السوداء بين بلند وبين الفراش أو بينه وبين نفسه، قصة أو مقطع قصصي استوعب غربة الشاعر، ثم جاء اللون الأسود ليزيد من قتامة الصورة، وليعبر عن قرفه؛ فالقهوة المرة، رمز للحياة المرة وهي أيضا رديف الدرب الأسود، وهو درب النذل والاضطهاد والانسحاق، وهذا القار الأسود رمز الانصياع وربما كان الحبر الأسود إشارة إلى التقارير السوداء التي ترفع عنه، أما السكري فهو داء العصر، ولكنه عنده داء السياسة لأنه مرتبط عنده بالقهوة المرة السوداء.
(جعفر، 1999.ص109)

واستطاع في قصيدته "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" أن يحقق وحدة بناء درامي كامل تتوافر لها كل مقومات العمل الدرامي الجيد من شخصيات وأحداث وصراع وتتوفر لها كل وسائل التعبير الدرامي من حوار داخلي وخارجي، وسرد وصور ذاتية

وعينية وأن تتوافر لها كذلك كل سمات التفكير الدرامي من موضوعية وحركة وتجسيد:

نم أيها المجنون/ نم أيها اللعين/ قد تعب الصدى، وانغلق المدى/ على صراخك
الحزين/ واستيقظ السجان في السجين/ نم أيها المجنون/ نريد أن ننام/ نريد أن
يعتقنا الظلام. (الحيدري، 1980. ص 659)

يلتمس الشاعر من خلال "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" هذا البناء الدرامي، ويجسد تجربته الشعرية ضمن بعدين رئيسيين، يمثل البعد الأول تطلعه في الذات المعاصرة ويمثل البعد الثاني تحرك الواقع المضاد، أما الأبعاد الثلاثة التي تقوم بدور البطولة الصراعية في القصيدة: فتتمثل في البعد الأول علاقة الإنسان بذاته، وفي البعد الثاني علاقة الإنسان بالموضوع، وفي البعد الثالث علاقة الإنسان بالمطلق. (الورقي، 1984. ص 153)

ولعل غلبة الجانب السردي في شعره يرجع إلى وجود عناصر درامية جاءت من الحوار، والحوار مثل دورا أساسيا في أول قصيدة كتبها، حتى عندما كتب على الشكل التقليدي القديم، أوجد الحوار «لأن نكبة الشعر العربي أكدت أن هناك قارئاً وهناك كاتباً لا يعرف كيف يزاوج بين الأصوات الأخرى». (فاضل. ص 57)

فحاول أن يطلع إلى صوت آخر خارجي ليس الشاعر ولا القارئ، وإنما صوت لبلورة حس درامي لأن القصيدة الدرامية أوجدت أبعاداً مهمة عند العرب، فحاولت الدرامية أن توجد مرحلة جديدة وهي إضافة الأصوات الداخلية إلى القصيدة، وقد وضحت عند بلند في أكثر من قصيدة، فمثلاً "خطوات في الغربة" أين تجسدت حوارية جميلة:

أترى ستبسم مقلتان/ أم تسخران/ وتسألان/ أو ما انتهيت/ ماذا تريد ولم أتيت/ إني
أرى في ناظريك حكاية عن ألف ميت/ وستصرخان:/ لا تقربوه ففي يديه... غدا
(الحيدري، 1980. ص 441).

استخدم الشاعر الأصوات الداخلية المتناقضة لتأكيد الصراع الدرامي عبر
تحرك الواقع؛ وقد يحمل الواقع جوا قاتما، مثل ما هو بيّن في هذه
الحوارية، لينفتح المتلقي على حركية التعبير الشعري في الصورة البصرية، والمرهونة
بقدر متوتر من الحجب، فتفضي إلى صورة بصرية خارجة من الصورة الأولى لكنها
تفتح توقعه على مدى تخيلي رأوي أقل حجباً وعزلاً عن سابقه وأكثر مرونة في
تلمس رذاذ اللغة، حيث إن نسق الزمن يتحرك مع الغد، ليرتفع المرئي إلى مرتبة
الأسطورة.

ولا يخفى على المتلقي ما تمنحه هذه التعددية الصوتية من فضاءات
جمالية جديدة للنص، إذ هي إحدى آليات القصيدة العربية المعاصرة في الانتقال
من الغنائية إلى الموضوعية بما تتيحه من أجواء درامية، فهو بهذا الصوت الداخلي
يبرز الكثير من الأفكار والخواطر المقابلة لما يدور في ظاهر شعوره وتفكيره
(قدور، 2008 هزيمة 67 في الشعر العربي المعاصر "قراءة في قصيدة زرقاء اليمامة
لأمل دنقل"، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، ع25، ص242-243)،
وهو يمد خطوات ضائعة في الغربة.

ولأن الشعر عبارة عن تجارب فردية، «فليس ما يجمع بين الشعراء
الحديثين سوى نية التجديد بينما كل شاعر يعمل منفرداً، له تجاربه الخاصة
واتجاهه الخاص» (الولي، 1990. ص271-272)، ثم إن الهدف من الشعر ليس
الصور، بل معرفة العالم والعلاقات التي تربط بين الناس ومعرفة الذات وتطور
الشخصية الإنسانية في عملية التقدم والاتصال الاجتماعي وفي النتيجة النهائية
يتفق مطلب الشعر مع مطلب الثقافة ككل (الغانمي، 1993. ص108)، غير أن

الشعر يحقق هذا المطلب بصورة نوعية، ويستحيل فهم طبيعته الخاصة إذا تجاهل المرء آليته وبنيته الداخلية ولا تنكشف هذه الآلية إلا حينما تدخل في صراع مع الضبط الذاتي للغة، مما يجعل من الصورة كشفاً للمجهول واختراقاً للعادة.

ولهذا لم تعد الصورة الشعرية المعاصرة تعمل على شرح وتوضيح الدلالة بل على تغريبها، والاستعارة التي كانت مقارنة بين شيئين أصبحت فعل "البعد" عن المؤلف من الأشياء وإسقاطاً لدلالة الصورة الأولية المعلومة، وتوليد دلالة ثانية مجهولة (رمانى، 1979، ص260)، ولعل فقر الخيال عند جل شعراء القصيدة العمودية (التقليدية) دفع بالشعراء المعاصرين إلى أن يبتعدوا عن تقليدهم أو السير في طريقهم، والسعي من أجل خلق صورة جديدة غريبة عما ألفته أذهانهم في التصور، فأوقعهم في متاعب لغوية وبلاغية فضلاً عن المتاعب الفنية.

فهذا بلند يعبر بالصور لكن بطريقة تقترب من عملية "المونتاج السينمائي"، الذي يعتمد على الحوار الداخلي «مجسداً عنده في ذلك الارتداد أو ما يعرف بالفلاش باك، وهو تقنية حديثة استعارها الشاعر المعاصر من القصة الحديثة» (قدور، هزيمة 67 في الشعر العربي المعاصر "قراءة في قصيدة زرقاء اليمامة لأمل دنقل"، 2008، ص243) في صور أو لقطات متعاقبة يعبر بتركيز عن وقائع متتالية كما في قصيدته "حلم في أربع لقطات":

لقطة أولى:

تفتش الشاشة عينان/ انفجرت شفتان/ ابتسمت/ لمعت عدة أسنان/ ويغور اللون الأخضر في كل الألوان.

لقطة ثانية:

رجلان تجوسان الليل بلا صوت/ الظلمة توحى بالموت/ تلتمع السكين/ تتجمع في النص رؤى لسنين/ وسنين/ وبلا صوت/ تنطبق الشفتان/ ما من أثر للقبلة في الفم/ لا

شيء سوى قطرة دم/ويغور اللون الأحمر في كل الألوان. (الحيدري، 1980. ص575-576)

من أسلوب المونتاج السينمائي نشاهد مجموعة من اللقطات كل لقطة تتكون من صور جزئية دقيقة، فهو لا يقدم صورة سينمائية مباشرة، إنما صوراً مقطعة لكن كل واحدة توحى بجمالية لا تتوفر في الأسلوب المباشر، فهو كالمخرج السينمائي الذي يريد الإثارة والتشويق، فلا يبين المجرم ولا يصور مشهد القتل، لكن يوحى به من خلال الصمت في قوله "بلا صوت" وانطباق الشفتين وقطرة الدم ثم اللون الأحمر، وهكذا يكون التركيز والتكثيف، وتكتسب الصور الحسية الاختزالية، وهي في نمو وتكامل فإنها تتماسك لتعطي الموت في صور متتابعة.

فتتجسد المرئيات في ذهن المتلقي عبر الصوت واللون السينمائي (الظلمة، اللون الأحمر)، وكذلك المكان والزمان والحدث الحكائي الذي تجسده الأفعال الماضية والمضاربة (انفجرت، ابتسمت، لمعت، تفترش، تجوسان، تلتمع، توحى، تنطبق...) متوزعة في مسار حكاوي تنوع فيه الانبثاقات الصورية التي تؤكد في مجملها انفتاح النص الشعري على لغة الحكاية والتلبس برذاذها.

أما من ناحية البناء فتتعدد الأنماط عنده، فهو قائم على اللوحات الموزعة على لقطات وهذا البناء المقطعي يتمثل في اللوحات ويستعمل البناء الدائري المغلق، وهو أن يبدأ القصيدة بمقطع ثم ينهيها به أو بجزء منه، وكأنه يعود مرة أخرى إلى البداية (الحيدري، 1980. ص105).

ويعتمد الشاعر التجسيد والتشخيص، فيحول المعنوي إلى محسوس قصد تجسيد تجربته الانفعالية واستكمال بناء الصورة الشعرية، والتأثير في المتلقي، فلم توجد اللغة إلا للتعبير والتوصيل والتأثير، وله تنويعاته في هذا التجسيد لأنه يعمق اغترابه الروحي ويدفعه دفعا إلى التعبير بدقة عن امتلائه المأساوي (جعفر، 1999. ص82):

لن تقلب الفنجان يا صديقي/لأننا/نؤمن أن الأرض للإنسان/ بليلها
وصبحها/بملحها المصفر كاليهتان/بجرمها المطروح للذباب والديدان. (الحيدري،
1980.ص508)

جعل بلند من الملح المصفر ما يشبه الوباء فهو في أثره يتساوى مع أثر
اليهتان، لأن ما عاناه الشاعر من بهتان قد ألجأه إلى أن يمنحه صفة المحسوس، كما
أن ما عاناه من الآمال الخادعة الكاذبة قد دفعه إلى تكسير صفة الملح المحسوس،
كما أن ما عاناه من الآمال الخادعة الكاذبة قد دفعه إلى تكسير صفة الملح
المحسوس، وبذلك عبر عن جذر الغربة الضارب في أعماق روحه المنكسرة.

ولا يحفل الشاعر كثيرا بألفاظ الصوت ولذلك فقد نذرت في شعره، ولكنه
حين يستعملها فبطاقة إيحائية بالغة كما في قصيدة "إلى مدينتي":

يقال/ما أتعس ما يقال/فبيتنا كئيب/تنعب في وحشته الظلال/ودربنا غريب/قد
هجرت سمرته الأطفال (الحيدري، 1980.ص422).

شحن الشاعر الصورة الشعرية بما أراد من انفعال يعبر بدقة عن قلقه
وحزنه بواسطة الفعل "تنعب الظلال"؛ حيث جسد "الظلال" وكأنها "أغربة" سود
استوطنت خرائبها ونلحظ في النص نفسه تكرار الفعل "يقال" لتضخيم الحدث،
وقد لعب التكرار إلى جانب الاستعارة دورا في تأكيد الأخبار، التي أقضت مضجع
بلند، وملأت حياته بالظلال القاتمة فيقف المتلقي على الاغتراب الذي يعيشه،
ويستشعر حجم معاناته.

خاتمة

لم يسع هذا البحث إلى استقراء كل جماليات تشكيل الصورة الشعرية في المنجز الشعري لبلند الحيدري، بل هو محاولة لمعرفة أهم الآليات التي اعتمدها الشاعر في تجديد صوره الشعرية وتشكيلها بنسق معاصر، حيث تبين ما يأتي:

1- تحولت الصورة الشعرية عند بلند في ظل تجارب الشعر الجديد إلى صور نفسية انفعالية تموج بالألوان والأضواء والأصوات والرموز المتداخلة، واستطاعت أن تكون تركيبية وجدانية تنتمي أكثر ما تنتمي إلى عالم الداخل في هذا الشعر الجديد، فبرزت فيها أهمية الوجود الذاتي واللاشعور كعامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان.

2- بسبب هذه الصور الذاتية والأسطورية، لم يرتفع بلند إلى مرتبة التكثيف الكلي للصور، حيث لا تظهر فيه نتوءات نثرية، وهذا الصفاء المشرق يعود إلى قدرته على تطويع اللغة، مفردات وتراكيب، بحيث لا تخلو صفحة أو مقطع من حلية لغوية بارعة ومن لفظة تعبيرية موحية تغني ما شف من كثافة خطوط الصورة وألوانها.

3- تشكيل الصورة الشعرية عند بلند الحيدري أسفر عن صفاء موحى وإشراق تصويري ورمزي شفاف، لأن أسباب الصلة بين الدلالات الفنية وأبعادها من مدلولات المنطق الواقعي في تجربته الحياتية لاتتقطع ولاتتشوش أو تغيم، بل تظل جلية على شيء وافر من دقة التركيز وصواب المعادلة.

الإحالات والمراجع:

- 1- أبو حاقّة، أ. (1979). الالتزام في الشعر العربي الحديث. (1. éd.) بيروت: دار العلم للملايين.
- 2- أبو سعيد، أ. (1959). الشعر والشعراء في العراق. "1900-1958" بيروت: دار المعارف.
- 3- أبو غالي، م. ع. (1998). الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- 4- إسماعيل، ع. أ. (1980). الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية. بيروت: دار العودة ودار الثقافة.
- 5- الحيدري، ب. (1980). الديوان. بيروت: دار العودة.
- 6- الخياط، ج. (1958). الشعر العراقي الحديث "مرحلة وتطور". بيروت: دار الرائد العربي.
- 7- السامرائي، م. (1995). تجليات الحداثة "قراءة في الابداع العربي المعاصر". دمشق: الأهالي للنشر والتوزيع.
- 8- العظمة، ن. (1999). التغريب والتأصيل في الشعر العربي الحديث "أبو القاسم الشابي نموذجاً". دمشق: وزارة الثقافة.
- 9- العلاق، ع. ج. (2003). في حداثة النص الشعري. عمان: دار الشروق.
- 10- الغانمي، م. (1993). اللغة والخطاب. بيروت: المركز الثقافي العربي.
- 11- الوري، أ. (1984). لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الابداعية. بيروت: دار النهضة العربية.
- 12- الولي، م. (1990). الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. بيروت: المركز الثقافي العربي.
- 13- تامر، ف. (1987). مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والابداع. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- 14- جعفر، ر. م. (1999). الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر "مرحلة الرواد". دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- 15- جيدة، ع. أ. (1986). الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر. لبنان.
- 16- حلاوي، ي. (1994). الأسطورة في الشعر العربي المعاصر. بيروت: دار الآداب.
- 17- داود، أ. (1999). الأسطورة في الشعر العربي الحديث. مصر: دار المعارف.
- 18- رمانى، إ. (1979). الغموض في الشعر العربي الحديث. (1. éd.) بيروت: دار العلم للملايين.
- 19- زايد، ع. (1997). استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. القاهرة: دار الفكر العربي.
- 20- زروق، أ. (1990). الشعراء التمزويون "الأسطورة في الشعر المعاصر". بيروت: دار الحمراء.
- 21- زكي مبارك. (1981). الموازنة بين الشعراء (الإصدار 2). بيروت: منشورات المكتبة العصرية.
- 22- غاستون باشلار. (2000). جماليات المكان (الإصدار 5). (غالب هلساء، المترجمون) بيروت: المؤسسة الجامعية.
- 23- فاضل، ج. أسئلة الشعر. الدار العربية للكتاب.
- 24- فضل، ص. (1998). الأساليب الشعرية المعاصرة. القاهرة: دار قباء.

- 25- فضل، ص. (1987). النظرية البنائية في النقد الأدبي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- 26- قدور، س. (2006-2007). الحبسيات في الشعر العربي الحديث. قسنطينة، كلية الآداب واللغات، الجزائر : دكتوراه دولة.
- 27- قدور، س. (2008). هزيمة 67 في الشعر العربي المعاصر "قراءة في قصيدة زرقاء اليمامة لأمل دنقل". مجلة جامعة الامير عبد القادر للعلوم الإسلامية. قسنطينة. 242-243 ,
- 28- كنعان، ع. (1998). بلند الحيدري. الكويت: دار سعاد الصباح.
- 29- لوحيشي، ن. (2004). الرمز الديني في الشعر الفلسطيني. الجزائر: دار الطليعة.
- 30- موسى صالح، ب. (1994). الصورة الشعرية في النقد العربي. (éd. 1) بيروت: المركز الثقافي العربي.
- 31- يونس، ج. (1991). لغة الشعر عند سميح القاسم. دمشق: مؤسسة النووي.