المفارقة النصية في شعر بلند الحيدري

الباحث. نوزاد حمد عمر أ.م.د. قبية توفيق سلطان اليوزبكي

كلية الآداب/ جامعة الموصل

The textual paradox in the poetry of Al-Haidari

Researcher. Nozad Hamad Omar Dr. Qubia Tawfiq Sultan Al - Youzabi

College of Arts\ University of Mosul

Reemalteab@gmail.com

Abstract

Baland Al-Haydaeri's stipulation poetry paradox was clear, where he used it to reflect the political and social status in the Arab and world situation as an artistic technique and as an active tool for sarcasm and mockery of reality, and as one phenomenon of stylistic deviation of all its kinds, where it depends on what is known and what is oppose to it; so as to create amazement for the reader and taking him away from superficial meaning to the deepest meaning to prove that he is able to produce meaning and enriching its signs, where they are considered a successful tool helps the creator to discover contracts with all their styles and origins in this world which is full of them, and as a tool which is useful to deceive control and trifling with them and repudiate from a charge that may be direct for the poet writer, Baland's (mythical, religious, historical and literature) stipulations showed a creative vitality in making a paradox which is mostly Al-Haydaeri satisfied with to refer to the absent texts, then denying sign with its opposite, and here the poet wants a number of meanings:

1. Showing the human existential forfeiture crisis inside and outside.
2. Cognitive forfeiture.
3. Human depravity perpetration.
4. Treason of home made by human with low cheap.
5. Redemption and sacrifice.

Here the poet was able to show spoliation status which he lived and living it now, and was able to show the loud voice of the human against the world rejecting the valuable criteria in all life's details, and also showing the long conflict with the colonial forces with all their kinds in the Arab Homeland and the world and the allied forces of leaders to achieve freedom and peace in the whole world.

Keywords: Paradox, Text, Poetry, Bland Al-Haidari.

الملخص

لقد كان للمفارقة النصية في شعر بلند الحيدري حضورها المتميّز، إذ عكس من خلالها المشهد السياسي والاجتماعي في الواقع العربي والعالم بوصفها تكنيكاً فنيّاً وأداة فعالة للتهكم والسخرية من الواقع، وظاهرة من ظواهر العدول الأسلوبي بأنواعه، إذ اعتمدت على التضاد بين ما هو متعارف عليه وما يناقضه ؛ لخلق الدهشة عند القارئ ونقله من المعنى السطحي إلى المعنى العميق مما يثبت من خلالها المقدرة على إنتاج المعنى بإثراء دلالاته، فقد عدّت وسيلة ناجعة بين يدي المبدع لكشف الحجب عن النقائص، والنقائض بشتى أصولها وأشكالها في هذا العالم الذي يعج بالمتناقضات التي يتشكل منها لبابه وجوهره، ووسيلة تصلح في مخادعة الرقابة والعبث بها والتنصل من تهمة قد تُوجّه إلى الكاتب الشاعر، وقد كشفت تناصاته بأنواعها (الأسطورية، والدينية، والتاريخية، والأدبية) عن حيوية خلّاقة في إحداث المفارقة التي غالباً ما يكتفي الحيدري بالإشارة الخفية إلى النصوص الغائبة، ثم نفي الدلالة فيها إلى ضدّها، ويقصد الشاعر من استدعائه للأحداث والشخصيات الإيجابية والسلبية والمثيرة إلى إظهار مجمل مضامين هي:

١- الكشف عن أزمة الضياع الوجودي للإنسان في الداخل والخارج.

٢- الضياع المعرفي.

٣- سقوط الإنسان في مهاوي الرذيلة وانسجامه فيها.

٤- الخيانة التي تتم عن طريق بيع الإنسان أو الوطن بثمنٍ بخسٍ.

٥- الفداء والتضحية.

وبهذا استطاع الشاعر أن يُظهر حالة الاستلاب التي عاشها الإنسان ويعيشها الآن، وأن يُظهر الصوت الصارخ للإنسان بوجه العالم رافضاً لانهياره بانهيار المعيار القيمي في تفاصيل الحياة كلها، وأن يكشف عن الصراع الطويل مع القوى الاستعمارية وبأشكالها في الوطن العربي والعالم، القوى الموالية لها من الحكام من أجل تحقيق الحرية والسلام في العالم أجمع.

الكلمات المفتاحية: مفارقة، نص، شعر، بلند الحيدري.

توطئة:

يعد التناص من المصطلحات الأساسية في النظرية الأدبية المعاصرة، وقد تعامل الشاعر العربي الحديث معه وبأنماطه التعبيرية والجمالية المتعددة التي هي جزء من الموروث الثقافي الجمعي بوصفه أولاً :مصدراً من مصادر الثقافة والحضارة سواءٌ أكان دينياً أم تاريخياً أم سياسياً أم أدبياً أم مأثوراً شعبياً، أم حكماً وأمثالاً، وثانياً: طاقة دلالية ثرة وبأساليب متنوعة وصيغ متفاوتة ينعم بها الأديب، ويعكس من خلالها – كما قيل – خلفيته المعرفية والذهنية والسوسيولوجية، ويثبت في الوقت نفسه مدى حضورها في رؤاه كأداة مثمرة[١]، ثم اختزانها في ذاكرته محاولة للإفادة منها في لحظة الإبداع إلا أن هذه الإفادة لا ترتكز على علائق آلية بل على إنتاج مزيج كيميائي مع السياق الذي يحتويه[٢]، محدثاً تفاعلاً وتعالقاً نصياً، أي "وجود علاقة ما تربط بين نص شعري وسواه من النصوص الشعرية سواءٌ أكانت هذه العلاقة جزئية أم كلية، إيجابية أم سلبية"[٣]، وبإنتاجية جديدة ويؤدي هذا التفاعل إلى" تشكيلات داخلية قد تميل إلى التماثل وقد تنحاز إلى التخالف، وقد تنصرف إلى التناقض... ثم تتجلى في – النص الجديد – إفرازات نفسية مميزة تتراوح بين الإعجاب الشديد والرفض الكامل وبينهما درجات من الرضا أحياناً، والسخرية أحياناً إلى غير ذلك من ظواهر المعنى الشعري التي تدخل دائرة (التناص) على نحو من الانحاء"[٤]، لذا فتبقى للنص الجديد بنيته الجديدة بعالمها "الخاص المتميز.. وبقوانينه وأنظمته.. وأنساقه وطبيعة العلاقات بين عناصره"[٥]، إلا أنه لم يلغِ النص الأول بل يظل ماثلاً في أعماقه[٦]. هذا ما يدفعنا للبحث عن عمليات التحويل الذي أحدثها النص الجديد على النصوص الغائبة، وبالنظر إلى "العلاقات الداخلية التي هي في الوقت نفسه نظر في حضور الخارج"[٧]، أي جذوره وانطلاقاته الأولى التي استمد منها النص نسخ تكوينه الأدبي، هذا ما جعل (كرستيفا) تنفي وجود نص خال من مدخلات نصوص الأخرى التي تتأسس عليها بنية النص الجديد مانحة إياه براعة (لوحة فسيفساء من الاقتباسات)[٨]؛ لأن –عندها– أيضاً"ترحال للنصوص وتداخل نصي...وامتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص"[٩]، إلى نص آخر، فبفعل التناص – كما قيل – "يصبح النص فضاءً لتفاعل المعاني وتولدها المستمر اللامنتهي"[١٠]؛ لأن النصوص تتعرض لنقل دائم من سياقاتها الأصلية إلى سياقات أُخرى مبتكرة، إذ ليس ثمة حدود بين النص بل حاجة إلى نوع من التعالق والتداخل والتحول من سياق إلى آخر في حركية دائبة لا توقف فيها[١١]، هذا ما يجعل من التناص بنية مفتوحة ومتحركة ومتجددة في آن واحد[١٢]. لأن التناص – كما قيل – "لا يُحيي النص الحاضر فقط بل في تعالقه يضيف إلى سياق الغائب مما لم يتنبه له نقاده في زمنه وهو كامن"[١٣]. هذا مما يجعل للتناص دوراً في خلق ديناميكية للقراءة؛ لأنه – كما قال سولرس–: "كل نص يقع في نقطة التقاء عدد من النصوص الذي هو في الوقت نفسه إعادة

---

[١] منظومة القراءة / سلطة النص، عزيز التميمي
http://www.maber.org/issua.julyo4/literature11.htm

[٢] تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، عبدالوهاب، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع٥٦، ١٩٨٩م:٧٨.

[٣] ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث، د. علوي الهاشمي، مطابع مؤسسة اليمامة الصحفية، (د.ط)، ١٩٩٨م:٢١.

[٤] التناص عند عبد القاهر الجرجاني، د. محمد عبد المطلب، مجلة علامات في النقد مج ١، ج٣، ١٩٩٢م:٦٣.

[٥] أطياف الوجه الواحد – دراسات نقدية في النظرية والتطبيق -، د. نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧م: ٢٣٩.

[٦] مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، محمد أديوان، مجلة الأقلام، ع٤، ٥، ٦، ١٩٩٥م: ٤٧.

[٧] في معرفة النص– دراسات في النقد الأدبي-، د. يمنى العيد منشورات دار الآفاق– بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.:١٢.

[٨] الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، د. عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٨م. :٣٢٢.

[٩] علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة: فريدة الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧م:٧٩.

[١٠] التحليل النصي، رولان بارت، ترجمة وتقديم، عبد الكبير الشرقاقي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر – دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٩م.:١٥.

[١١] الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية:٤٩-٥٠.

[١٢] النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام، اتحاد الكتاب العربي - دمشق، (د.ط)، ٢٠٠١م.:٣.

[١٣] أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر– دراسات في تأويل النص-، د. حافظ المغربي، الانتشار العربي – السعودية، ط١، ٢٠١٠م: ٧١.

قراءة لها، وتثبيت لها وتكثيف لها، وانتقال منها وتعميق لها"[١]، وهذا الاستحضار للغائب من النصوص يفيد في تحويل القارئ إلى منتج للنص[٢]؛ لكونه– كما قيل – يقود القارئ إلى اكتشاف علاقات نصية جديدة تمنح النصوص الأدبية تعددية في المعنى[٣]، وتجعل من النص الجديد إبداعاً ثانياً، فمن خلال هذا التوظيف التناصي أي "المقابلة بين المدلول الجديد الذي اكتسبه النص المقتبس بعد تحويله ... و... الدلالة الأساسية له–المضمرة في ذهن القارئ – تتولد المفارقة"[٤]. أي خلق نوع من الانزياح الدلالي[٥]، عبر كسر أفق توقع القارئ محاولة تقييم الموروث والواقع بما يتواءم والرؤية المعاصرة، ويكتسب التناص أهمية متزايدة حين يمارس دوراً مهماً في توجيه دفة المفارقة نحو التصعيد أو التهدئة[٦]، وبذلك فالمفارقة – كما قيل – متحققة في التناص الذي يعتمد على مبدأ التناقض[٧]، وقد تنوعت أشكاله ما بين: (التناص الداخلي /والتناص الخارجي/ والتناص الذاتي) [٨]، وقوانينه ما بين:(الاجترار / والامتصاص / والحوار)[٩]، وآلياته التي كانت بين[١٠]: (التمطيط) بأنواعه :(الجناس بالقلب والتصحيف / القلب المكاني / التكرار / الشرح / المحاورة)، و(والإيجاز) بأنواعه :(التلميح / الحذف / التلخيص/الاقتباس/التضمين/ الترجمة)، وقد يصل التناص في بعض الأحيان إلى درجة التنصيص سواءٌ أكان في العنوان الذي يظهر فيه " كقوة نصية ضاربة في إنتاج المعنى بموازاة نصه"[١١]، أم في متن القصيدة، وبالعودة إلى قصائد الحيدري التي تفارق فيها النصوص الأخرى من خلال تحويل الرؤية الثابتة للنص الأصلي، فخلق به توتراً لدى القارئ بين ما هو سائد وبين ما يقرأ، واضعاً أمامه تعبيرات وأحداث وشخصيات صادمة، هذا ما جعل من الشاعر –كما قيل– "صانعاً للمفارقة يعمد إلى ما هو سائد فيعريّه من عاديته ويكسوه جوهراً آخر ليبدو من خلاله منحازاً إلى قيمه وآرائه"[١٢]، وهكذا صار التناص قضاءً مقدّراً على كل نص مهما كان جنسه، فكل الأمكنة تحتويه، وأن انعدامه في أيها يعني الاختناق المحتوم، فلا مناص للنص منه ولا ملاذ إلا به[١٣]. فيمثل استدعاء الشاعر المعاصر للنصوص الغائبة وبكيفياتها المعرفية المختلفة صورة احتجاجية على اللحظات الحاضرة التي تتعادل مع اللحظات الغائرة في عمق الماضي، وفي أطر لغوية وفنية وجمالية مفارقة تروج لرؤية جديدة للمعنى داخل فضاء نصي جديد.

مفارقة التناص الأسطوري

هناك علاقة وثيقة بين الشعر والأسطورة، باعتبار "أن الشعر وليد الأسطورة"[١٤]، ويظن الآخر "أن الأسطورة والشعر توأمان لأنهما ينبعان من عقل واحد ويعيشان في عالم واحد بما يمنحان للأشياء من حياة إنسانية في لغة فطرية أخاذة، ومعجم خيالي فريد يجسد الصراع بين الإنسان والوجود سعياً للسيطرة على قوانين الطبيعة نشداناً للمطلق والتصاقاً بالجوهر"[١٥].

وتعد الأسطورة متكأً للشاعر يحاول من خلاله "الاحتجاج على الواقع المتردي، والرجوع بالكون إلى الينابيع الروحية الطفلية، وبالوجود إلى عهد طُهره وبراءته الأولى وشبابه الغضّ الذي لم تدب فيه عناصر التحلّل والتدمير بعد، ولم تدنسه الحضارة"[١].

---

[١] آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم، د. محمد خير البقاعي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، ١٩٩٨.: ٦٩.
[٢] ينظر: النص الغائب– دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب-، أحمد الزعبي، مجلة أبحاث اليرموك، مج١٢، ع٩، ١٩٩٤م: ٢٢٦.
[٣] ينظر: نظرية التناص، جراهام آلان، ترجمة د. باسل المسالمة:١٢.
[٤] عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة الشباب- القاهرة، ١٩٩٧م: ١٥٩.
[٥] ينظر: توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر– شعر التفعيلة في مصر والشام أنموذجاً، أحمد زهير عبد الكريم: ٧٢.
[٦] ينظر: المفارقة في الشعر العربي الحديث(أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش)نموذجاً، د. ناصر شبانة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- عمان، ط١، ٢٠٠٢م.:٢١٥.
[٧] ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر- بيروت، ط١، ١٩٨٥م: ١٢٢.
[٨] ينظر: م.ن: ١٢٤-١٢٥، وقراءات في الأدب والنقد، شجاع مسلم العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، (د.ط) ١٩٩٩م:٧٥.
[٩] ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية -، محمد بنسي، دار التنوير للطباعة والنشر- الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥م:٥٣.
[١٠] ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح: ١٢٢ وما بعدها.
[١١] في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، د. خالد حسين حسين، دار التكوين للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٧م: ٥٦.
[١٢] المفارقة في الشعر العربي الحديث:٢٧٢.
[١٣] ينظر: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، د. يوسف وغليسي، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م: ٣٩٠-٣٩١.
[١٤] الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف- القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م:٢٨٨.
[١٥] في التناص الشعري، د. مصطفى السعدني، منشأة المعارف- الإسكندرية، ٢٠٠٢م:١٢١.

وكثرة استخدام الأسطورة في الشعر المعاصر "كسلاح إبداعي وابتكاري يتحدى الجمود والانغلاق الفكري، وانفجار ثوري يحقق للشعر ما يحلم به من رؤية وحرية وعطاء واكتشاف مقدس، ويضمن للشاعر في الوقت نفسه مكانته المتعالية"[٢]، فتصبح الأسطورة بذلك من الوسائل الفاعلة لأحداث المفارقات عن الوجود والكون.أما موقف الشاعر بلند الحيدري من الموروثات بصورة عامة، وتشكيله لها وتوظيفها، فهو يرى "إذا كُتِبَ علينا أن نستورد المحراث من أوربا فعلينا أن نعي كيف نستخدمه وكيف نحرث به أرضنا، وإذا كان علينا أن نفاد من الرموز الحضارية العالمية لتوسيع آفاق تجاربنا فإن علينا أن نعرف كيف نوظِّف تلك الرموز الحضارية في الذي يؤكد سماتنا الخاصة"[٣]، معنى ذلك أن الشاعر يستخدم الرموز والشخصيات التراثية بوعي ويوظفها على وفق القضية المطروحة فيها.

بدأ بلند الاهتمام بالشخصيات الأسطورية المستدعاة من التراث مع أولى دواوينه هو (خفقة الطين)، إذ تطالعنا أسطورة (سميراميس)[٤] من خلال قصيدته الطويلة (سميراميس)، في قوله[٥]:

تلك... راميس

دودةٌ

تتشهي جيفة الأرض

..... ثورة الأنواءِ

شرقت بالسُّموم حتى تلاشت

صور الطّهْرِ في الرُّؤَى الرّعناءِ

صور أحرقت روحها

وذكرى ليالٍ

كم تعطَّرن باختلاج الوفاءِ

فعلى خافق السرير

استبدت

عاصفات،

بطينتي أهواء

طوقت ابنها

فسلّت دماِها

من صدى أمسِها القريب.. النَّائي

طوَّقته

---

[١] دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر (دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، قادة عقاق، من منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ٢٠٠١م.:٢٦٤.

[٢] الأسطورة في شعر أدو نيس، د. رجاء أبو علي التكوين للتأليف والترجمة والنشر- دمشق، ط١، ٢٠٠٩م.:١١٣.

[٣] منافذ إلى الشعر الحديث في العراق، بلند الحيدري، مجلة الأقلام، ع١٠، ١٩٨٥م.:١٥.

[٤] إن هذه الأسطورة باختصار: أن سميراميس (الحمامة أو محبوبة الحمام) هي: ملكة آشورية ربّاها الحمام وكانت ذات جمال أخاذ، وعرف الرعاة مكانها فأخذوها وباعوها في سوق نينوى، فرآها ناظر مرابط خيول الملك، فساوم الرعاة وأخذها ليتبناها إذ إنه كان لا ينجب، فقام برعايتها حتى كبرت وصارت من أجمل النساء، ثم رآها مستشار الملك فانبهر بحسنها وبراءتها وهام بحبها، ثم تزوجها وعاش معها حياة سعيدة، إذ حيث كانت تقدم له النصيحة، حتى أصبح ناجحاً بوجودها معه. وفي يوم ينظم الملك (نينوس) حملة على البلد المجاور، وينجح فيها، ولكنه لم يستطع اجتياح العاصمة، فدعا مستشاره ليسانده، فلبى المستشار النداء، ولكنه لم يستطع مفارقة زوجته (سميراميس) فأخذها معه، وهناك تابعت سميراميس أحداث المعركة ووضعت ملاحظاتها، ثم أشارت بخطة أسهمت في نجاح الحملة واجتياح العاصمة بفضل حكمتها، مما دفع الملك إلى الإعجاب الشديد بشجاعتها ومهارتها في التخطيط، فضلاً عن جمالها الأخاذ، ولذلك ساوم الملك مستشاره بأن يترك سميراميس مقابل الزواج بابنة الملك، وهدده بخلع عينيه، فخضع المستشار مضطراً، لكنه لم يطق ذلك ومات منتحراً، وتزوج (نينوس) من سميراميس، ثم أنجبا (نيناس)، وحكمت سميراميس مع زوجها مدة اثنين وأربعين عاماً حتى توفي، ثم حكمت بالوصاية لمدة خمس سنوات، وبعدها تزوجت من ابنها (نيناس)، وأخيراً تركت له التاج وغادرت إلى البادية، وطلبت من الإله (بيلوس) أن يأخذها إليه، وهناك عاشت كواحدة من ربات آشور وبابل، وعبدها أهل الأرض. ينظر: أسطورة سميراميس، www.mexa.org:

[٥] الأعمال الكاملة، بلند الحيدري، دار سعاد الصباح- الكويت، ط١، ١٩٩٢م:٢٣-٢٤.

فطوَّقت ذكرياتٌ

يتخبطْن في جنون الدِّماء

إذ ركّز بلند هنا في استخدامه لأسطورة (سميراميس) على جانب واحد ليس هو المعطى الأساس فيها، وهو الجانب الشهواني من حيث اشتهاء المرأة الجميلة، والميل للمتعة الجسدية، فقد سيطرت الشهوة والتطلع إلى التمتع بالمرأة، في حين كانت معطيات أسطورة سميراميس الأصل "تتمثل في الحكمة والجمال والحنكة في إدارة الأمور"[١]، والشاعر حين يستحضر نصاً يجعله يتقاطع مع الواقع، فإنه لا يراعي حرفية النص القديم، ولا تعنيه الحقيقة التاريخية، بل يضحِّي بكل ذلك لأجل المفارقة، حتى لو أدّى ذلك إلى تشويه صورة الأبطال، فهو في هذه الأسطورة "خلق روحاً غنائية جديدة حافلة بالصور الموحية المكتنزة بالشحنات العاطفية الحادة ذات العبق الحار الدافق المشع، حتى أحيا سميراميس من جديد في دنيا الشاعرية المترفة لعلها أروع وأمتع من دنياها القديمة وفي رؤية (أوديبية) لعلها أشهى من لذاذة الإثم في مخدعها المدنس"[٢].

لعل بلند كان في بواكير أعماله في هذه المرحلة أقرب إلى الرومانسية منه إلى أي مذهب آخر، ولذلك نراه يركِّز على الجانب الشهواني في علاقة الرجل بالمرأة، من أجل لفت الانتباه، فالمرأة في نظر الشاعر في هذه المرحلة كيان أنثوي مسحوق تحت فعالية الرغبة الجسدية، "فبلند في (خفقة الطين) والسياب في (أزهار ذابلة) والبياتي في (الملائكة والشياطين) وحسين مردان في (قصائد عارية) لم يكونوا يندبون حظهم، بقدر ما ندبوا مجتمعهم... إن هؤلاء الشعراء اتخذوا من المرأة مرآة يعكسون عليها واقعهم، وهو واقع زائف، خائف، ظاهره الهدوء وباطنه خضم مضطرب- متعدد ومتناقض- من المشاعر والتطلعات والتحولات"[٣]، أو لعل الدافع لاستحضار هذه الرذائل بأبشع صورها للشخصية، لكي يحتقرها الناس ويتجنبوها، وبهذا تتحقق المفارقة بين المرجعية الغائبة للأسطورة والرؤية الخاصة التي تحيل إليها.

إن استخدام بلند الحيدري للأساطير لم يقتصر على الأساطير القديمة لبلاد الرافدين، بل أفاد من الأساطير الإغريقية القديمة، كما في قصيدته (طاحونة) التي أحدثت مفارقة مع أسطورة (سيزيف)[٤] الأصل، فيقول فيها[٥]:

قد كان لي

دربٌ

وكانت رؤى

تواعدا والأمس في مأربِ

ومات ما كان

سوى خطوة لما تزل تبحث عن مهرب

شدّت بساقي

وما راعها

من مشرقي الدَّامي ومن مغربي

شيءٌ

سوى أصداء إيقاعها

---

[١] الصورة والإيقاع في شعر بلند الحيدري، محمد إبراهيم عوض، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ/مصر، ط١، ٢٠٠٩م.:٣٣.

[٢] دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، حسين مروة، مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت، ط٣، ١٩٨٦م. :٩٢.

[٣] شجر الغابة الحجري - كتابات في الشعر الجديد، طراد الكبيسي، مطبعة الشعب للطباعة، منشورات وزارة الأعلام- بغداد، ١٩٧٥م.:٣٢١.

[٤] سيزيف هو: رمز للعمل غير المثمر والألم المستمر والعذاب غير المنتهي والعبث واللاجدوى، إذ إن الآلهة قد كتبت على سيزيف أن يتحمل العذاب والألم والقهر بمواصلة دحرجة الصخرة إلى الأعلى، حتى إذا وصلت الصخرة إلى القمة انحدرت، وهكذا يعود سيزيف إلى دحرجتها في دورة مستمرة إلى الأبد. ينظر: معجم الأساطير، ماكس شابيرو ورودا هندريكس، ترجمة: حنا عبود:٢٢٩.

[٥] الأعمال الكاملة:١٩٣-١٩٥، وينظر: م. ن. قصيدة: برمثيوس:٢٥٣.

تنز في صمتٍ
عميقٍ
غبيٍّ
أحسها تصرخ في مسمعي :
أفّاق..
يا للعبث المتعبِ
أفاق... لا أدري
لعلي كما...
ظلٌّ بلا لون ولا مسند
...
لن أرتمي كالنَّاس
في منية
ولن يقود الدَّهر يوماً يدي
فالنَّاس
ما أقبح آلامهم
هذا بلا أمسٍ
وذا في غد
والأرض ما زالت على عهدها
تدور حول الأبد الأسودِ
طاحونة
أطربها جهدهم
فلَمْ تسل
عن ثورها المجهدِ.

هذه القصيدة تتناص في مضمونها مع أسطورة سيزيف، الذي يرمز إلى العذاب الإنساني اللانهائي والجهد غير المثمر واللاجدوى وعبثية الحياة، واستبدل الشاعر (الخطوة) التي ما زالت تبحث عن مهرب بـ(الصخرة) الموجودة في أسطورة الأصل، فكلاهما منبع العذاب الدامي اللانهائي لثقل حملهما، ولكن إذا كان سيزيف قد تمرد على الآلهة، فإن الحيدري متمرد على الناس والزمن (لن أرتمي كالنّاس/في منية/ولن يقود الدّهر يوماً يدي/فالنّاس/ما أقبح آلامهم/هذا بلا أمسٍ/وذا في غد)، ولذلك يقود تمرده إلى تفرد خطوته، إلاّ أنه لم يتمكن الخلاص من عبثية الحياة ولذلك نراه يستسلم لقدره صاغراً أو عاجزاً، فنجده يشبه الحياة بالأرض التي ما زالت تدور حول الأبد الأسود، وبالطاحونة التي تستمتع برؤية العذاب التي تمثل المعادل الموضوعي لذات الشاعر(والأرض ما زالت على عهدها/تدور حول الأبد الأسودِ/طاحونة/أطربها جهدهم/فلم تسل/عن ثورها المجهدِ)، وحين تكون الأرض هي الضحية فإن المفارقة تبدو أكثر إنسانية، عندما يكون معنياً بالأمر كل مَن يعيش على هذه الأرض، بأن تلك المفارقة الإنسانية الكبرى التي لا توجّه الإدانة للطاحونة فقط، بقدر ما توجّه إصبع الاتهام لكل قاطن على هذه الأرض يراقب المأساة ولا يسهم في إيقافها، والطاحونة هي رمز للقوة القاهرة، الساحقة، المميتة التي انفرد بلند باستخدامها[1]، إذ إن استحضار التناص الأسطوري هنا يمثل "استنطاقاً للشكل التراثي من

[1] ينظر: الاغتراب في الشعر العراقي- مرحلة الرواد د. محمد راضي جعفر، من منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ١٩٩٩م.:١١٩.

خلال الاستعانة بالدلالة لاستخدامها في خلق انعكاس متطور عن صورتها الأصلية"[١]، وليؤكد الشاعر على سكونية الإنسان القطيع وانشداده إلى الجهل، والصخرة التي تكرر في معاناة سيزيف هي ذاتها المتمركزة في طبيعة الواقع الساكن، لذلك جاء الرمز عن حالة الاستلاب التي يحياها الثوري المتطلع إلى التغيير في الوقت الذي يسعى الآخر إلى تهميشه لهذا الدور، والمفارقة هنا تأتي من سكونية الوضع وتهميش دور الثور المجهد (سيزيف)، الذي أراد الشاعر من ورائه إيقاظ السكونية والخروج من الصمت.

ويستدعي الشاعر من التراث الأسطوري حكاية السندباد البحري في قصيدة (السندباد في رحلته الثامنة)، ويوظفها توظيفاً تكاد تكون في مسارها العكسي، "للتعبير عن معان تناقض المدلول التراثي الحقيقي بهدف خلق نوع من الانزياح الدلالي أو المفارقة"[٢]، إذ يقول فيها[٣]:

يا أنت المبحر
يا أنت المتسائل عن ظلٍّ لك
منسي في مدة شبر من أرض
لا تطبق جفنيك حياء من موتك
مرمياً في قارعة الدرب
كل دروب الأرض سواء للموتى
فافتح عينيك... ومت
كن في موتك أكبر من كفارة ذنب
أكبر من أن تولد ميتاً في جنة كلبٍ
موعود بعرائس من ذهب
وجنان من كذب..
إلى آخر نقطة ضوء في عينيه
يمدّ يديه
يقول : انتظري
يا نجمة فجر مبلول بالدمع.. انتظري
ها أنا ذا آتٍ
من أقصى ما تملك مرآتي من ذكرى
عن رجل أبحر في كل فجاج الأرض
في كل سماوات الدنيا
في كل سماوات الدنيا.. وبحار الدنيا
في كل الحب وكل البغض
فما كانت إلاّ بحراً أصغر من قطرة
أصغر من أن يوقظ الصحراء..

---

[١] أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط١، ١٩٨٦م:١١٨.
[٢] توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر- شعر التفعيلة في مصر والشام أنموذجاً، أحمد زهير عبد الكريم رحاملة، دار البيروني للنشر والتوزيع- عمان، ٢٠٠٨م:٧٢.
[٣] تنظر: مجلة (النافذة)، ع١٣-١٤، ١٩٩٣م:٢٣-٢٤. www.archive.com

إن القصيدة تحمل نزعة مأساوية تشاؤمية، ويبدو السندباد المعاصر في رحلته الثامنة يائساً من فضاء الرحلة ودروبها، إذ جاء هذا التوظيف الأسطوري بقصد التعبير عن المعاناة وعبثية الحياة وقسوتها وانقلاب الوضع السياسي والاجتماعي، ويؤكد بلند الحيدري في حديث له أن سبب هذه النزعة المأساوية يعود إلى معاناته القاسية في علاقته بما هو اجتماعي وسياسي من حوله، فيقول: "أما دواويني فكانت منفعلة انفعالاً شديداً وملتصقة بكل ما يقع لنا اجتماعياً وسياسياً، وكان لي من جراء ذلك معاناة على جانب كبير من القسوة"[١]، إذاً السندباد المعاصر قد أصابه اليأس والحزن الشديدين في هذه الرحلة في مدلول عكسي مع ما جاء به في (ألف ليلة وليلة)[٢]، إنه رمز للإنسان المنكسر المتعب؛ الذي لم يأخذ من مغامراته غير الندم، فهو يسافر إلى آخر بلاد المعمورة فلا يجد إلاّ اليأس والخيبة، لا يجد إلاّ بحراً أصغر من قطرة، وكيف له أن يوقظ الصحراء، فالموت إذاً أفضل من العيش في هذه الفضاءات[٣]، فبذلك أحدث هذا الاستدعاء الأسطوري وما أراد لها من المغزى والدلالة الجديدة مفارقة مع المغزى الأصلي لها.

وثمة مثال آخر كما في قصيدة (في طريق الهجرة من بغداد)' إذ يقول فيها الشاعر[٤]:

تطاردني بغداد
تحاصرني
في كلّ زوايا المرآةِ
تصادرني نفياً متهماً بالجبنِ
لأني
خفت على وجهيَ من عيني
فآليت على أن أفقأ عيني
أطفئَ مرآتي
كي لا أبصر وجهي الآتي
يهرب منِّي

يستعيد الحيدري في هذه المقطوعة مغزى أسطورة (أوديب الملك) الذي أحب مدينة (طيبة) وأنقذ أهلها من شرور المخلوق الأسطوري العملاق، كما يستعيد معها مأساته وشعوره بمرارة الإثم من قتل الأب ومضاجعة الأم دون أن يعلم ذلك، مما حدا به أن يفقأ عينيه ويبتعد عن المدينة.

أما أوديب الحيدري الذي يُطرد ويُحاصر من قبل مدينة (بغداد) لا لكونه ارتكب جريمة تقارن بجريمة أوديب الأصل، وإنما بسبب اتهامه بالجبن، ولكنه مع ذلك يلتقي الشاعر وأوديب في ازدياد كل منهما شقاءً بمعرفة أمرهما، فعليه يقرر أوديب الحيدري فقأ عينيه أيضاً لفرط إحساسه بالخجل ولكي لا يرى وجهه الآتي يهرب منه (فآليت على أن أفقأ عيني/أطفئ مرآتي/كي لا أبصر وجهي الآتي/يهرب منّي)، فيجعل الشاعر الجبن من الخطايا الكبرى كالقتل، وبهذا التحوير في أسطورة الأصل وإخضاعها لمنطق الحاضر والواقع الراهن ظهرت علاقة جدلية بين الغياب والحضور في النص، ومن خلالها تحققت المفارقة، ويستحضر الحيدري من الأساطير

---

[١] ينظر: مملكة الشعراء، في حوار مع الشاعر .www.archive.com.

[٢] ورد في كتاب (ألف ليلة وليلة) إحدى رحلات السندباد، فهو- أي السندباد- يقول عن رحلته هذه: وقد صارت الأمواج والأرياح تلعب بي على وجه الماء وأنا قابض على ذلك اللوح، والموج يرفعني ويحطني، وأنا في أشد ما يكون في المشقة والخوف والجوع والعطش، وصرت ألوم نفسي على ما فعلته وقد تعبت نفسي بعد الراحة، وقلت لروحي: يا سندباد، يا بحري، أنت لم تتب وكل مرة تقاسي فيها الشدائد والتعب ولم تتب عن سفر البحر، وأنت تبت وتكذب في التوبة، فقاس ما تلقاه فإنك تستحق جميع ما يحصل لك. ينظر: ألف ليلة وليلة، تدقيق: الشيخ محمد قطة العدوي، ج٢، ١٢٥٢هـ:٣٤.

[٣] ينظر: بعض الملامح السندبادية في الخطاب الشعري، د. محمد عبد الرحمن يونس، مجلة غيمان، ع٢، ٢٠٠٧م. www.ghaiman.net/derasat/issue_02/b3th_elmalam7_elsndbadia.htm

[٤] الأعمال الكاملة:٦٧١، وينظر: م.ن، قصيدة: أوديب:٢٤٥.

الصينية القديمة أسطورة (التنين)[١]، في قصيدته(الحدود المسروقة)، ليعبر من خلالها عن الذعر والخوف من بطش الجلادين، فيقول[٢]:

وطني يا وطن الجلادينْ
يا ليل " عراق " مسكينْ
يا أنت العالق كالغُصّةِ
في حنجرتي
كالدّمعة في عيني
...
آليت على نفسي
أن أعرف لي وطناً
لا سجناً.. لا امرأة ثكلى
لا شهقة غلٍّ
أن أعرف لي وطناً
لن يولد مذعوراً في عيني تنينْ

يمثل النص الشعري السابق تناصاً مع أسطورة (التنين)، فيستغل الحيدري هنا بعض ملامح الأسطورة ليعبر من خلالها عن بطش الحكام وجبروتهم في سفك الدماء الذي لا يقل عن جبروت التنين وسفكه الدماء في الأسطورة الأصل، لذلك يريد أن يعرف وطناً لا سجناً.. ولا يسمع فيه نواح امرأة ثكلى، ولا يسمع شهقة غلٍّ، ولن يولد مذعوراً في عيني تنينْ، إذ تنتشر في جسد القصيدة لغة النفي لتدل على رفض ولادة وطن في الذّل والذعر، وبهذا الحضور للأسطورة أحدث مفارقة التناص الأسطوري.

ويستدعي الشاعر من الحكايات الشعبية الشخصية الأسطورية (الجنيَّة) في قصيدته (جحيم)، يقول فيها[٣]:

وغادتي شيطانة أرسلت
على جناحي قدر مستعر
جنيَّة
تحوم في عينها
أنشودة الشَّر ونجوى سقرْ
تجرجر الآثام أذيالها
ما بين جفنين ككفي صقرْ
طوقتها حتى ارتخت أضلعي
وصخ من صراعنا
المخدعُ
أسمم الجسم بآثامها

---

[١] (التنين): هو البطل السلبي من أبطال أسطورة التنين، وهو الديو- الغول- الخرافي الذي يتزوج كل سنة أجمل فتيات المدينة المسحورة، ويقتلها بعد أن يفض بكارتها حرقاً بالنار، أما البطل الإيجابي للأسطورة هو (لانسيولت) الذي يقود الحملة على التنين ويصارعه فيقتله، فهو يمثّل الشعب الذي يكفّ عن الرضا بمصيره الأسود. ينظر: دراسات في المسرح المعاصر، يوسف عبد المسيح ثروت:٢٢١-٢٢٢.

[٢] الأعمال الكاملة:٦٩٣، ٦٩٦، وينظر: م. ن، قصيدة: ساعي البريد: ٢١٤، وقصيدة: الحدود المسروقة:٦٩٦

[٣] الأعمال الكاملة: ١٢٢.

وإثمها
من دمها يرضع
.....
ان اشترى آدم هذي الدنيا
من أهل حوا
ومن دلّها
سأشتري النّار
وآلامها

الشخصية الأسطورية (الجنيَّة) تمتلك طاقة هائلة وقدرة خارقة في عملية الاستدعاء، كقدرة متجاوزة لحدود المعقول والمتصور أو ما يماثلها في الواقع الموضوعي، فاستدعاؤها يحفز الذاكرة الذاتية لأبعاد غرائبية وإدهاشية دال على قوة الشر المتأصلة في طبيعة المرأة، وهذا الاستدعاء الذي سعى إليه الشاعر لقهر الاخفاقات والإحباطات المتكررة التي مرّ بها والتي تحتاج إلى قوة قهرية خارقة لم يجد الشاعر غير (المرأة المومس : الجنية) تستطيع قهرها بوصفها رمزاً للجسد والحياة بعبثيتها وآثامها، ومغرياتها، وشهواتها، ووجودها المذهل المنتشي. يجاوز بها حدود الملل الذي يتلبسه إشباعاً من لرغباته إلا أنه إشباع – كما قال فرويد – مؤقت تلوذ إليه الذات من شقاء الحياة من دون أن تنسى الشقاء فعلاً[١]، مما منح النص قدرة تخصيبية حين خرج به إلى هذا العالم الخيالي الغرائبي والعجائبي وبخلقه مفارقة (فانتازية)، وقد عد (مانلوف) الفانتازيا أحد أشكال المفارقة لانطوائها على عالمين ضدين (الواقعي) بكل تنويعاته المعرفية و(الخيالي) بكل السحر والخوارق والتحول والتضخيم الذي به يحاول الانقلاب على العالم الواقي والانفلات منه والعمل ضده، وهو يبحث عن قوانين ومنطق جديد للأشياء تثير في المتلقي الدهشة والغرابة الإثارة والانفعال بسبب تضاده مع المنطق الواقعي[٢]. محققاً الشاعر بذلك إسهاماً عن طريق "فعل الأسطرة بوصفه لعبة شعرية عالية المستوى في إطار شعرية المفارقة عندما تسهم اللغة الشعرية في شحن الدال أو الصورة أو المشهد أو النص عموماً بطاقة أسطرة تنقله من فضائه التعبيري الاعتيادي والمألوف إلى فضاء خارق للاعتيادي وخارق للمألوف"[٣]، مما جعل من الفانتازيا "ليس سوى امتياز مؤقت لاستحضارات خيالية"[٤]، مانحاً مقدرة لانفتاح الشاعر على الذات.

مفارقة التناص الديني

لجأ الحيدري إلى النصوص الدينية في مدِّ تجاربه الشعرية بنسغ الحياة وإعطائها صفة الديمومة والبقاء، وأكسبها قوة وفاعلية لما يشكله الدين من حضور قوي لدى العامة واحتوائه على القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة والملامح الشخصية لشخصيات الأنبياء، كما أن الواقع العربي المزري دفع الحيدري لتوظيف الدين، وذلك لإحداث مفارقة بين ما كانت عليه هذه الأمة وما آلت إليه جراء السياسات الخاطئة والخانعة في الوقت نفسه للمحتل الطامع في الأرض، فجاءت كلماته طافحة بكل معاني الجدة والريادة، حاملة في طياتها كثيراً من المفارقات.

يعد القرآن الكريم رافداً مهماً للشعر العربي المعاصر، "لقدسية النص الديني لدى المتلقي واحترامه لكل كلمة فيه ... لأنه من لدن إلهي"[٥]، إذ نرى الحيدري يقتبس من القرآن الكريم الآية أو جملة من آية قرآنية، مع تحوير بسيط أحياناً بإعادة ترتيب مفردات الجملة، ومنها في قصيدة (البحث عن الزمن المجهول) إذ يقول[٦]:

---

[١] ينظر: الحرب والحضارة والحب والموت، مجلة الثقافة الأجنبية، ع٤، ١٩٩٣م:٦٦
[٢] ينظر: مدخل إلى الفنتازيا، سي. ن. مانلوف، ترجمة: عقيل حوفي لفتة، مجلة الثقافة الأجنبية، ع٤، ١٩٩٣م:٢٠.
[٣] العلامة الشعرية – قراءات في تقانات القصيدة الجديدة -، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث-إربد/الأردن، ط١، ٢٠١٠م:١٦٥.
[٤] بنيات العجائبي في الرواية العربية، شعيب حليفي، مجلة فصول، مج ١٦، ع٣، ١٩٩٨م: ١١٤.
[٥] المعنى خارج النص- أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، فاطمة الشيدي، دار نينوى للطباعة والنشر- دمشق، ٢٠١١م.:١٣٧.
[٦] الأعمال الكاملة:٧٣٤-٧٣٥.

فلقد علمني

زمني

أن لا أفصحَ عمّا أعني

إلاّ بالظَّنّ.

لكن فاجأني الحاكم من المحكمة الكبرى

إذْ قالَ :

بأن الظن هو الإثمُ

فجردني حتى من خدعة ظنِّي

حتى من كذبي الحالمِ في عَتمةِ قلبي

في عتمة عيني

إن الشاعر يضع المتلقي في مواجهة النصوص الدينية الواردة في القرآن الكريم، مثال ذلك قوله سبحانه تَعَالَىٰ:﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱجْتَنِبُواْ كَثِيرًا مِّنَ ٱلظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ ٱلظَّنِّ إِثْمٌ ﴾ الحجرات: ١٢، إذ إن ثمة تقاطعاً بين النص الشعري والآية الكريمة، وورد في نص الشاعر (أن الظن هو إثم)، وندرك حجم المأساة حين يكون مجرد الظن هو الإثم، فأراد الشاعر أن يكشف عن استلاب الإنسان في المجتمع، إذ لا يستطيع أن يأخذ حقه في التعبير ضمن يقينية واضحة إلاّ بالظن والشك بالسوء مانحاً لها حركية خاصة، الأولى: بوصفها معطىً سلبياً ؛لأنه لا يسمح بالإفصاح إلاّ إذا كان سياق الظن بالسوء ما يستتبعه هذا السياق المقام على الكذب والنفاق من استحواذ للمراكز، أو خطى أولى للوصول إلى المبتغى، والثاني: بوصفه معطىً إيجابياً إذ جعلها (كل الإثم) وليس بعضه مانحاً حكماً قضائياً قطعياً يعاقب عليه، فينسف يقينية الظن التي منحها الزمن له بوصفها ركائز إثبات حضوره في المجتمع، هذا مما أحدث تنافراً صريحاً بين نقيضين، هما: الحاكم في المحكمة الكبرى وقوله بأن الظن هو إثم، والزمن الذي قال لا إثم بالظن حين جعله معياراً لإفصاح الذات، هذا مما أحدث كما قيل نوعاً "من المفارقة الساخرة، التي تبعث في النفس ضحكة تخفي وراءها ألماً ممضاً، إنها المفارقة المنطوية على المضحك والمبكي في آنٍ واحد"[١]، فبذلك تمكن الشاعر من خلال تحوير النص المقتبس من القرآن الكريم تسجيل المفارقة.

كما في قصيدة (ثم رحل عنّا) إذ يقول الحيدري[٢]:

كذب العرافْ

فوراء ضفاف الموت تظلّ ضفافْ

والرِّحلةُ إن شتَّ بها السرّ

فأنت البحرُ

وأنت الزورق والنوتي وأنت المجدافْ

وإن وراء الصّيف الذاهب والصيف الآتْ

والصيف المتمزق من عطش في الذّاتْ

ستظل ربيعاً لم يمسسه جفافْ

قد تأخذه سنة من نومٍ

قد يغريه سبَاتْ،

فتنام يدُ

---

[١] المفارقة في شعر إيليا أبي ماضي، د. عبد الهادي خضير، مجلة لغة الضاد، ج٢، دائرة علوم اللغة العربية- المجمع العلمي العراقي، ١٩٩٩م:٨٨.

[٢] الأعمال الكاملة:٦٤٧-٦٤٨.

ويجف على حبرٍ وعدُ
ويراوغ عن لقياك غدُ
لكن.. قلْ لي
يا أنت البحرُ
وأنت الزورق والنوتي وأنت المجدافْ

لا بدّ من أن يتذكر قول الله عزّ وجلّ: ﴿ ٱللَّهُ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلۡحَيُّ ٱلۡقَيُّومُۚ لَا تَأۡخُذُهُۥ سِنَةٞ وَلَا نَوۡمٞ ﴾ البقرة:٢٥٥ فإن ثمة تقابلاً بين النص والآية الكريمة، وبعيداً عن مقارنة الشعر بالقرآن، أراد الشاعر أن يحور النص المقتبس من القرآن الكريم، وذلك بتحويل الجملة من النفي إلى الإثبات (قد تأخذه سنة من نوم)، إن هذه الجملة تشيع في نفس المتلقي شعوراً بالدهشة والغرابة وهو يمثل انتهاكاً لخبرته ومعرفته، لذلك على المتلقي أن يبحث عن منفذ يخرجه من هذه المتاهة التي يختبر بها الشاعر قارئه، وهي أن الشاعر لم يرد من تعبيره المثير إلا أن يُقنع نفسه بصحة خبر موت صديقه (قتيبة الشيخ نوري)، بعدما كان يأبى أن يصدق العراف في موت صديقه في بداية القصيدة (كذب العراف)، ويقينية الإقناع بموت صديقه ألزمت الشاعر أن يُبقي موته قريباً من النفس حتى لا يغمره النسيان، فجعله (ضفافاً) وأن يأخذ موته مداه وصداه في الانتشار، فيبقى هو رمزاً لدينامية الحياة أو فعالياتها، أي يبقى صورة تجمع بين الحياة والموت معاً ما أوحى به رمز (البحر)، ويبقى وسيلة العبور وأداته إلى عالم آخر أجمل حين منحه (الزورق/والمجداف) لما يمتلكه من أطر قيمية تمده بالنقاء والنصاعة بعيداً عن واقع الزيف والرياء، ويبقى حضوره أثيرياً شفافاً يجمع بين الموسيقى والشعر حين رمز له بـ (النوتي)، وهذا ما أكده تذييل قصيدته قوله:(كتبت القصيدة إلى قتيبة الشيخ نوري ووليد غليمه حملنا بيروت أماسي من شعر وموسيقى وصور)، فظل حضوره في ذات الشاعر حضوراً قسرياً مانحاً لحياته الربيع الدائم الذي لا يمسه جفاف حتى إن أخذ غفوة من نوم أو سبات يبقى يقظاً في ذات الشاعر أي غائباً حاضراً دوماً، وهذه المفارقة التي استندت إلى مغزى الآية الكريمة أعطت حيوية وحرارة النص حين أصبح واقع إثبات ديمومة حضوره في ذات الشاعر نفياً مضمونياً للنفي السابق الذي أطلقه (العرّاف) مسبقاً، محققاً إثباتاً لحضور (صديقه) الذي لا يأخذه (غياب: موت) ولا نوم ولا سبات ولا سنة، بل يبقى فيه حياً خالداً.

ثمة مفارقة أخرى مع النص الديني في قصيدة (جحيمٌ) أحدثها قول الحيدري[1]:

إن اشترى آدم هذي الدنيا
من أجل حوا
ومن دلّها
سأشتري النَّار
وآلامها

يتداخل هذا النص مع النص الديني، وتحديداً مع قصة خلق (آدم وحواء) وخروجهما من الجنة، كما ورد في القرآن الكريم: ﴿ وَقُلۡنَا يَٰٓـَٔادَمُ ٱسۡكُنۡ أَنتَ وَزَوۡجُكَ ٱلۡجَنَّةَ وَكُلَا مِنۡهَا رَغَدًا حَيۡثُ شِئۡتُمَا وَلَا تَقۡرَبَا هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ٣٥ فَأَزَلَّهُمَا ٱلشَّيۡطَٰنُ عَنۡهَا فَأَخۡرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِۖ وَقُلۡنَا ٱهۡبِطُواْ بَعۡضُكُمۡ لِبَعۡضٍ عَدُوّٞۖ وَلَكُمۡ فِي ٱلۡأَرۡضِ مُسۡتَقَرّٞ وَمَتَٰعٌ إِلَىٰ حِينٖ ٣٦ ﴾ البقرة: ٣٥ - ٣٦ إذ عمل الشاعر على امتصاصه لهذا النص المستدعى في أثناء تشكله وبنائه، وتمثله في نصه المنتج الجديد؛ ليضفي على نصه عمقاً دلالياً ممّا يحفز في ذهن المتلقي قابلية أكبر على عملية التأويل والانفتاح على فضاءات النص، ووظّف دلالة القصة بشكل يناسب وضعه النفسي، فأظهر سخطه ونقمته على المرأة التي كانت سبب خروج آدم – عليه السلام– من دار الخلد، وهبوطه إلى دار الفناء، وهكذا تمكن الشاعر إحداث المفارقة من خلال التعالق النصي.

[1] الأعمال الكاملة: ١٢٤، وينظر: م.ن، قصيدة: الوصية: ٨٢٥.

أفاد الحيدري من قصص وحكايات مثيرة في الكتب السماوية (التوراة والإنجيل) لخدمة موضوعه الشعري، كإفادته من شخصية المسيح– عليه السلام– وملمح الصلب فيها، إذ يعد ملمح الصلب في شخصية المسيح من أكثر جوانب الشخصية إيحاء، فقد وجد في نفس الشاعر هوى، لأنه يناسب عالم المكابدة والمعاناة، الذي يعيشه الإنسان المعاصر، "كل صاحب فكرة نبيلة يتعذب من أجلها مسيح"[١]، لنلحظ الفداء والتضحية باستخدام ملامح الصلب في قصيدة (خيبة الإنسان القديم) قوله [٢]:

وكانت الحياةْ
تسمِّر الصَّليبَ في الجباهْ
وتصلِّب المسيح كلَ ساعةٍ
تصلب هذا الميتَ كلَ لحظةٍ
فينتشي من ألمي مداهْ
وفي عيوني اليابسات ترتمي سماهْ
حكايةً عن تائه تخنقه خطاهْ
...
وها أنا أموت يا أختاهْ
كما يموت الرَّبُّ في منفاه
ولستُ غير خطوةٍ
غرستها
في الرّمل
كي تحلم بالمياهْ

الحياة التي يطلبها بلند الحيدري تحتاج كل ساعة بل كل لحظة إلى التضحية والفداء، كما رمز لها بالمسيح، والصليب رمز لمواجهة الأخطار والتعرض للمتاعب، وقام الشاعر بالتحوير في قصة الصلب حتى لا يظن المتلقي أنه يعبر عنها ولا يعبر بها (وكانت الحياه/تسمر الصليب في الجباه)، وفي النص تحوير آخر (وها أنا أموت يا أختاه/ كما يموت الرب في منفاه)، فالمسيح (الرب) لم يمت في المنفى في الموروث المسيحي[٣]، ولكن أحس الشاعر أن معاناته في الغربة والنفي لا تقل عن معاناة المسيح – عليه السلام–، فهو يحس بالضياع والضيق في الخطو لا يقوي على التجاوز، هذا ما يجعل الرغبة في التضحية –كما قيل– : "التي تغوص في الألم والعذاب دائمة الحضور، لأن الخلاص عنده ذاتي وليس خارجاً عنه"[٤]، مما عبر عنه بصورة (تسمِّر الصليب)، ففي (الصلب) الذي يجده يومياً وفي كل لحظة تعبيرٌ عن شواهد الانهيار والاستسلام الذي تتعرض الذات المصلوبة وتعاني ألم الموت في الحياة، مما يبرز– كما قيل– "نبل البطولة المعذبة"[٥]، متجهاً بها نحو المستقبل ولو بخطوة محاولة للتجدد والانبعاث ما أوحت به صورة (تحلم بالمياه) متجاوزاً بهذا الحلم الواقع المشوب بالتناقضات التي تتعايش في تفاصيله المختلفة، فبذاك التحويل الذي يشكل رؤية خاصة ومضادة للتناص الديني مكنت الشاعر من إحداث المفارقة وإتقان تواشجها التناصي الرائع.

وفي مثال آخر للصلب، في قصيدة (حوار في المنعطَف) يقول الحيدري[٦]:

يا أيها المصلوب بين فتحتي كفَّيه من سنين

---

[١] استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة، ٢٠٠٦م.:١٠٤.
[٢] الأعمال الكاملة:٣٩٠-٣٩١ وينظر: م.ن، قصيدة: الوليمة: ٦٠٩-٦١٠.
[٣] الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط- لبنان، ط٤، ١٩٩٥م. :٢٨.
[٤] مدخل إلى أدبنا المعاصر، ربيعة أبي فاضل، دار الجيل – بيروت، ط١، ١٩٥٨م:١٧٣.
[٥] مدرسة الحكمة، عبد الغفار المكاوي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ط١، ١٩٦٧م.:١٧١.
[٦] الأعمال الكاملة:٥٨١-٥٨٢.

ألا تنامْ...؟!.

...

آن لهذا الحارس الحزينْ

أن يتكي للحظة... ينام.

إذ نجد الشاعر هنا يجعل الحارس الحزين صليباً ومصلوباً في آنٍ واحد بدل المسيح – عليه السلام، فينصب من قامة الحارس الحزين وهو واقف مفتوح الذراعين صليباً له (يا أيها المصلوب بين فتحتي كفّيه من سنين)، وبهذا التحوير والتبديل في الشخصية الدينية وكيفية صلبها تمكن الشاعر من إحداث المفارقة. فهذه المفارقة المبنية على نص تراثي قد اعتمدت "على تحوير الشاعر في النص المقتبس أو المضمون، رغبة في توليد دلالة معاصرة تتناقض مع الدلالة التراثية للنص التي ارتبطت به في وجدان المتلقي، ومن خلال المقابلة بين المدلولين التراثي والمعاصر تنتج المفارقة"[١].

يستخدم الحيدري هذه المرة الشخصية الإنجيلية (يهوذا) في قصيدة (يهوذا)[٢]، فهو رمز للخيانة، رمز للإنسان الذي يبيع أهله ووطنه مقابل ثمن بخس، كان يهوذا الإسخريوطي أحد تلامذة المسيح الاثني عشر لكنه خانه وأسلمه إلى اليهود وقبض ثمنه ثلاثين من الفضة، وذلك في يوم الفصح "ذهب أحد التلاميذ الاثني عشر، وهو يهوذا الملقب بالإسخريوطي، إلى رؤساء الكهنة وقال لهم ماذا تعطونني لأُسَلِّم إليكم يسوع؟ فوعدوه بثلاثين من الفضة"، إذ يقول فيها الحيدري[٣]:

يا مَن وقفت تشير... أنت

يا مَن

يا مَن وقفت مع العيون القاتمات

تشير... أنت

يا مَن وقفت وراء أصبعك الخؤون

تصر... أنت...أجل

وأنت

...

هلاَّ ذكرت ؟

وقد رأيت القيد ينهش من يدي

لينير من أمسي

غدي ؟

هلاَّ خجلت ؟

وقد وقفت مع العيون القاتمات

مع الأيادي الآثمات

تشير... أنت

وتصر... أنت... أجل

وأنت

لتبيعني.. حياً وميِّتاً

---

[١] عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، كمال أحمد غنيم، مكتبة مدبولي- القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.:٢٥٦.

[٢] الأعمال الكاملة:٣٤٢، ٣٤٤، ٣٤٥.

[٣] الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل مَتي، :٢٦/١٩

لتهدني
درباً
وإيماناً
وبيتاً

لكنني
– وافرحتاه –
ما كنتُ... أنتَ

إن (يهوذا) في هذه القصيدة رمز(للحبيبة الخائنة/الوطن)، الذي باعه بثمن بخس وبوشاية ظالمة ما أوحت به (العيون القاتمات/الأيادي الآثمات)، وبما استتبعه البيع من انكسار وضعضعة في بنيان حياته ومستقبله، فسقط كما أوحت لفظة (تهدني) وسقطت معه كل آفاق ومنافذ المستقبل، وكل المبادئ والقيم الإيجابية التي ارتوى منها (من الوطن)؛ فلا يبقى له احتواء لذاته كما رمزت له صورة (هد الدرب/هد الإيمان/هد البيت)، وبهذا كان (البيع: النفي) نافذاً سواء أكان حياً أم ميتاً، محققاً من حوارية الذات مع نفسها مواجهة تكشف عن مَن هو الخائن إلى أن يُبرئ نفسه وبيقينية وباطمئنان وفرح إنه لم يكن الخائن، بل (هي: الوطن) مَن خان وينكر الخيانة في العهد والعشرة والوفاء والتضحية، فبفعل الخيانة كان النفي حقيقي وفعلي للذات، وغربة قسرية مفارقة للوطن مدى الحياة. وهنا تتعمق مأساة الصورة فـ(الحبيبة/الوطن) متنكرة لما اقترفت من آثام بحق محبيها، في حين كان يهوذا في النص الديني اعترف بذنبه وندم على تسليمه يسوع إلى رؤساء الكهنة، وقال لهم: " خطِئتُ حين أسلمتُ دماً بريئاً... فرمى يهوذا الفضة في الهيكل وانصرف، ثم ذهب وشنق نفسَه"[١]، وعليه نجد الشخصية نفسها نادمةً عند الحيدري في قصيدته (توبة يهوذا)، فيقول[٢]:

أنا أدري
أن شعبي يأكل الحقد عروقهْ
كلّما أبصر بي الوحش الذّي داس حقوقهْ
كلّما أبصر بي اللّيل الذّي سد طريقهْ
أنا أدري
أي وحش
أي ليل
كنت يا شعبي عليكْ
أنا أدري
كيف ألقيتك في الدَّرب
ولم أترك لديكْ
غير جوعٍ
ودمار
يا صغاري
أي جدوى لاعتذاري

[١] الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل مَتي:٢٦/١٩
[٢] الأعمال الكاملة:٣١٠-٣١١.

بعد أن أحرقت حتى بيت جاري

يا صغاري

أن حكم الموت لن يمسح عاري

عن جبيني

فكل شخصية أو حدث عابر له مقابلة في الواقع، إذ يستثمر الشاعر تشابه الظروف التاريخية والسياسية بين المشهد الديني الآفل والمشهد السياسي الماثل للبوح برؤيته الخاصة، إذ إن (يهوذا) في هذه القصيدة رمز للإنسان النادم التائب عمّا اقترفه من ذنوب تجاه صغاره، ذاك الذي لم يتوانَ في جلب الكوارث والويلات إليهم، كالحرق والقتل والسرقة وتركهم في جوع ودمار(أنا أدري/أي وحش/أي ليل/.../ولم أترك لديك/غير جوعٍ/ودمار)، إذ عبّر الشاعر بوساطته عن الذين يبيعون الأحلام والعهود التي أبرموها بعدما أقسموا على الوفاء والتضحية والفداء، وعن "أولئك الذين يخرجون في لحظة جبن وانهيار على آلام شعبهم ومطامحه"[١]، فيظهر الشاعر الرمز في مونولوج داخلي أنه نادم لجرائمه النكراء، ولكن بعد فوات الأوان، حتى إن حكم الموت لن يمسح العار عن جبينه (يا صغاري/أن حكم الموت لن يمسح عاري/عن جبيني)، كما ورد في النص الديني أن "يهوذا يعاني في لحظة الانهيار الأولى، هنيهات انهيار ضميري مأساوي"[٢]، وبهذا التحويل في التوظيف الجديد خلق مفارقة مع النص الديني، إذاً القصيدة ليست بكائية على المشهد التاريخي الآفل بقدر ما تمثل إدانة صريحة للواقع الحاضر.

مفارقة التناص التاريخي

يرتبط الأدب بالتاريخ عن طريق دراسة الظروف السياسية والاجتماعية للعصر الذي ينتمي إليه الأدب، والشعر أحد أدوات تدوين التأريخ، فهو يتسم بتناول تفاصيل كثيرة وإشارات قيّمة في استجلاء ما حدث في التأريخ، وإن تجربة ماضي الإنسانية لم تكن قالباً جامداً، وإنما هي تجربة تنبض بالحياة والحيوية، والتاريخ له مستويان من الأداء: الأحداث والشخصيات، إذ "إن الشخصيات والأحداث التاريخية لا تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي؛ فقد تبقى دلالتها قابلة للتجدد بصور وأشكال أخرى من خلال مواقف جديدة، فضلاً عن أنها قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة"[٣]، كما يقول الدكتور مصطفى ناصف: "إن التاريخ ليس وصفاً لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصر لها، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليست هناك إذاً صورة جامدة ثابتة لأية فترة من هذا الماضي"[٤].

تتحقق المفارقة مع النص التاريخي في شعر بلند الحيدري عندما يستخدم الشاعر الأحداث التاريخية أو الشخصيات التاريخية بدلالة متضادة لموروثها، وقد أراد بهذا الاستخدام التعبير عن بعض جوانب تجربته، ليكسبها نوعاً من الشمول والكلية، وليضيف لتلك التجربة البعد التاريخي الذي يمنحها لوناً من جلال العراقة، ولذلك نجده يختار من بين شخصيات التاريخ شخصية توافق أفكاره وهمومه التي يريد نقلها للمتلقي، أي إسقاط ما يجري عليها من أحداث معاصرة، ولأن الحقبة التي عاشها الشاعر شاهدت تقلبات سياسية اتسمت بسيطرة القوى الجائرة على مقاليد البلاد.

كما في قصيدة (حوار عبر الأبعاد الثلاثة)، إذ يقول الحيدري[٥]:

واللّوحة ما زالت ذات اللّوحة منذ العهد

التركي.

...

" **العدل أساس الملك**"

---

[١] دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي:٩٦.
[٢] م.ن:٩٦.
[٣] استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر:١٥١.
[٤] دراسة الأدب العربي، مصطفى ناصف، الدار القومية للطباعة والنشر- القاهرة، د. ت:٢٠٥-٢٠٦.
[٥] الأعمال الكاملة:٤٨١.

. صه.. لا تحك

. كذب... كذب.... كذب....كذب

الملك أساس العدل

إن تملك سكيناً.. تملك حقك في القتلى

إن توظيف العهد التركي هنا لاسيما الجانب السلبي في أيامه الأخيرة الذي تجسد في ثقافة القمع والتغييب جاء ليؤكد ملازمة الظلم والطغيان للأنظمة العربية منذ زمن طويل، "وإذا بالمواطن العراقي الذي كان من المفروض أن يكون (داوود) أو (سبارتاكوس) أو المحارب الإغريقي... أو يتمرد ليتخلص من (السيد العثماني) ويقع في أسر (السيد الإنجليزي)"[١]، يأتي الشاعر في هذه المقطوعة بقلب الحكمة الشهيرة (العدل أساس الملك) التي تمثل حوار الذات مع الواقع الخارجي الذي يمثل تناقضاً محدداً إلى ضدها تماماً (الملك أساس العدل)، "القلب أو العكس: وهو الصيغة الأكثر شيوعاً في التناص، وخصوصاً في المحاكاة الساخرة، لما فيه من عمل للتضاد يذهب بعكس الخطابات الأصلي المستدخَل في علاقة تناصية"[٢]، فأدرك الشاعر أن ميزان العدل في وطنه مقلوب، إذ نجده يصوغ العبارة على النحو الذي يليق بعصره، "ومن هذا الصراع بين الزيف والحقيقة، يكتشف بدرامية مفجعة أن كل القيم وكل الأعراف لا أساس لها في هذا العصر المزور فأنت (إن تملك سكيناً تمتلك حقك من القتل)"[٣]، أي أن يكون للتجاوز القانوني من طرف الذات، والقضائي من طرف السلطة مدياته، فكل من امتلك سلاحاً بلا شرعية امتلك حق القتل بلا شرعية، وبحكم قضائي يبرؤه من القتل، نافياً عن واقعه المعيار القيمي في (العدل) وما يستتبعه من تحقيق للحق وللخير، مُثبتاً نقيضه (الظلم) الذي هو أساس السلطة وعظمتها، إذاً هذا التعبير الذي يفاجئ المتلقي في صميم وعيه مصطدماً به، يكشف عن إن ثمة ملمحاً ساخراً فيه، لا يلبث المتلقي ذو الوعي السليم والملم بقضايا التأريخ المعاصر أن يكشف عن وجوده، وكاشفاً في الوقت نفسه عن مفارقة جميلة تغذي النص وتثريه.

ومثال آخر للمفارقة التاريخية ذات صبغة سياسية، في قصيدته (نصب الحرية)' والمطابقة في العنوان مع ما أنجزه الفنان التشكيلي المعروف (جواد سليم)، في وضعه نصباً في قلب العاصمة يحكي فيه صراع الإنسان العراقي مع الطغاة وتوقه الأبدي إلى الحرية، إذ يقول فيها[٤]:

وجوادٌ إذْ لا يرسمُ

يُقسمُ

أن الرّسم كما قال الإسلامُ :

حرامُ

في بلدٍ فقأوا عينيه فلن

يبصرَ إلاّ الجدران الحجريهْ

...

وجوادٌ إذْ لا ينحتُ

إذْ لا يرسمُ

يُقسمُ أن يرجمَ نصبَ الحريهْ

يُقسمُ أن يهدمَ نصب الحريهْ

يقسمُ.. يقسمُ..

---

[١] دراسات نقدية في الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م:١٢٦-١٢٧.

[٢] أدونيس منتحلاً - دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة: يسبقها ما هو التناص؟ كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، ط٢، ١٩٩٣م:٥٥.

[٣] الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث د. مناف منصور، مركز التوثيق والبحوث- لبنان، ١٩٧٨م.:١٠٤.

[٤] الأعمال الكاملة:٦٧٩-٦٨١.

أن لا يكذبَ بعد اليومِ.

فلغة النفي منتشرة في جسد القصيدة، والقسم بالهدم والرجم للنصب حاضر، لأن المثّال وجد اختراقاً قيمياً من قبل السلطة للحياة عامة وللحرية بخاصة، فقد "قامت السلطة بمصادرة أعماله فيموت، إثر انحسار الحرية في بلاده، ومن ثم يصبح (نصب الحرية)– وهو أهم أعماله– أكبر كذبة في التاريخ"[١]، لأن الامتداد الفكري والرؤيوي لمنافذ النصب الذي جسّم فيه (جواد) قهر الإنسان ونضالاته على الأصعدة كافة للحصول على الحرية وانتزاعها من مانعيها، قد تم انتهاكها واجهاضها قسرياً من قبل السلطة بـ(فقئ العيون/الرسم حرام)؛ هذا ما أفقد النصب مسوغ حضوره، وأصبح مجرد جدران صخرية لا حراك فيها للوعي وللشعور الوطني والقومي، وكأن كل ما دوّنه (جواد) كان ادعاءات كاذبة لا أساس لها من الصدق (فلا ظلم، ولا قهر، ولا انهيار، ولا شهداء)؛ فبذلك أحدث المحتوى السياسي (لا حرية/لا صدق) مفارقة في بلدٍ يدعي القيّمون عليه إنه بلد الحرية والديمقراطية والصدق.

إن من يقرأ قول الحيدري في قصيدة (حوارٌ في المُنْعَطَف) لا بدّ أن يتذكر أحداث أو كوارث وقعت في التاريخ الغابر[٢]:

أخاف أنْ أنامْ

أخاف أن أفيق في الأحلامْ

...

. أنامْ... فلم تزل تحرق كلّ لحظة برلين

يسرق كلّ ساعة سور من الصّينْ

يولد لمحة ولمحة تنينْ

أخاف أن أنام

فالنوم عند الحارس الحزين

يظل مثل حافة السكين

إن المسؤولية الكبيرة الملقاة على عاتق الحارس الحزين تمنعه من النوم، إذ لا تقتصر مسؤوليته على الوطن العربي، بل تشمل العالم بأسره، فـ"روما وبرلين رموز المدن ورموز المعانقة مع الآخرين مع العصر خارج أسوار مدينتنا الخاصة، إذ تتسع آفاق الحارس فيدرك أنه مسؤول عن العصر ومشدود إلى هذه المسؤولية بالصحو اليقظ داخل النوم"[٣]، فتحول النوم الذي جعله الله للراحة والسكينة، قوله جل شأنه ﴿وَجَعَلْنَا نَوْمَكُمْ سُبَاتًا﴾ النبأ: ٩ بفعل المفارقة إلى قلق وخوف راعب مما حدث في العالم ومما سيحدث، وذلك من خلال تصويره (لنوم الحارس بحاف السكين) محققاً التأهب واليقظة والحدة في كلٍّ، هذا ما جعل :"نوم الحارس هو يقظة بالغة الحذر كنصل السكين"[٤]؛ لأن الحارس يرمز إلى كل من له استطاعة الحفاظ على الحياة من الموت التي كشفت عنه تلك الانتهاكات التي تحدث في البلاد والعالم من (حرق / وقف الأحلام /واستعمار واحتلال أراضٍ تجاوزاً، وتوالت قوى إرهابية في كل لمحة) التي رمز لها بـ(حرق برلين / أفيق في الأحلام / سرقة سور من الصين/ يولد تنين من كل لمحة ولمحة)، وقد برز عنصر التحول في القصيدة بسبب هيمنة الفعل المضارع فيها (أخاف، يحرقوا، يسرقوا)، إذ تحولت الجملة الفعلية إلى صور شعرية نابضة بالحركة والصراع، والتحول كما يعرّفه أرسطو" هو انقلاب الفعل إلى ضده[٥]، وعمد الشاعر إلى توظيف البعد التاريخي الرمزي بوساطة إشارات خفية، منها إشارته إلى حرق روما الشهير سنة (٦٤م) على يد (نيرون) آخر إمبراطور في الإمبراطورية الرومانية، إذ راوده خياله في أن يعيد بناء روما، وإشارته كذلك إلى حادثة وقعت في عام (١٩٣٣م) حين أحرق النازيون ما يقارب (٢٥) ألف كتاب[٦]، وبهذا استطاع الشاعر أن يبقي على

---

[١] المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، إبراهيم جابر علي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع – كفر الشيخ- مصر، ط١، ٢٠٠٩م.:٣٤٧.

[٢] الأعمال الكاملة:٥٨٢.

[٣] ويكون التجاوز- دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، محمد الجزائري، منشورات وزارة الإعلام العراقية، ١٩٧٤م:٣٠٢.

[٤] م. ن:٣٠٣

[٥] فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة: عبد الرحمن البدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م:٣٠.

[٦] حادثة حرق روما، الرابط: www.ejabat.google.com

يقظة الحارس وبصيرته الحادة حتى لو أخذته إغفاءة ليحرك من خلاله فعل الرفض والمقاومة للحفاظ على الأرض، على الرغم من جبروت القوى المنفذة للعنف، فالمفارقة إذاً محققة في إدراك الشاعر من موقف مضاد عما هو في الحقيقة، " وانقلاب الحال يتسم بقوة مفارقة ملحوظة"[١]، مضفياً على نصه بعداً إنسانياً ينطوي على مفارقة تجمع بين القلق والألم.

ويستدعي الحيدري في استخدامه للموروث التاريخي مشهد صلب لأشهر شخصية صوفية (الحسين بن منصور الحلاج)[٢]، دون ذكر اسمه في قصيدة (نداء الخطايا السبع)، فيجعل منها رمزاً للمتحرر الذي يجهر بفكره وعقيدته، وأنموذجاً حيّاً لصاحب المبدأ الذي يموت في سبيل مبدئه، يقول فيه[٣]:

. أكره أن أشنق في مفارق الطُّرق

. تشنق في... ترجم في

تحرق في مفارق الطُّرق

ولن تكون شارة لقرية

أو مرتجى مدينة

...

. صه.. لا تحك

. لا تحك

. لا تحك... لا

. لن أسكت... لن أسكت... لن

استدعى الحيدري في هذا المقطع مشهد صلب الحلاج؛ لأن مشهد صلبه وما كان فيه من تواطؤ سلطوي بجدل حبل من الأحكام ولفه حول عنقه هو جوهر مأساة (بلند) وشعبه، إذ إن تلفيق التهم والمحاكمة عليها بأقصى سرعة هو ما كانت المحاكم تتصف به في زمن الشاعر، ولكن مع وجود الشبه الكبير في مشهد محاكمة الحلاج وإجراء المحاكمات السريعة في البلاد هناك مفارقة بين مشهدي المحاكمة، فالحلاج يسكت ولا يتكلم، في حين (بلند) يتكلم ويرفض السكوت (لن أسكت... لن أسكت... لن)، فنجد هنا "خلقاً جديداً موازياً للمشهد التاريخي الأصلي، مصاغاً بحس ساخر ونقدي واضح ينجح في تحقيق حالة المباغتة والصدمة والرعشة في مفاصل المتلقي"[٤].

ويستدعي الحيدري هذه المرة شخصية سياسية في التأريخ المعاصر، وهي شخصية (جيفارا)[٥] في قصيدة (هُمْ... وأنا)[٦]، " كما يتعامل الشاعر المعاصر مع الرموز القديمة فإنه يخلق كذلك الرمز الجديد وينشئ الأسطورة الجديدة"[٧]، ويرى الشاعر فيها رمزاً لمناهضة القوى الاستعمارية في كل مكان في العالم ورمزاً للتضحية والاستشهاد، يقول فيها:

جيفارا يوقد في المعبد

---

[١] المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، د. عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي- بيروت، ط١، ١٩٩٤م:١٠٢.

[٢] إن شخصية (الحلّاج) شخصية تاريخية ذات منزع صوفي فقد عرفت به، فالشخصيات التراثية- في إطارها العام-واقعة في حيز الزمن/التأريخ، وكل شخصية تراثية هي شخصية تاريخية. ينظر: الشعر العربي المعاصر، انشطار الذات وفتنة الذاكرة، د. عبد الناصر هلال، دار العلم والإيمان- كفر الشيخ/مصر، ط١، ٢٠٠٩:٧٣.

[٣] الأعمال الكاملة:٥١٨، وينظر: م.ن، قصيدة: عودة الضحية:٧٦١، وقصيدة: أأعودُ...لِمَنْ..؟:٧٩٣-٧٩٦.

[٤] الصوت الآخر- الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط١، ١٩٩٢م:٣٢٥.

[٥] جيفارا: ثوري طبيب مقاتل ومناضل آمن بأن التحرر من الظلم ليس مطلب شعب لوحده إنما مطلب كل الشعوب، ولد في الأرجنتين عام١٩٢٨م في عائلة برجوازية عريقة، وأُعدم رمياً بالرصاص عام١٩٦٧م في بوليفيا.http://www.shattaarab.net/vb/Iraq13277

[٩٠] الأعمال الكاملة:٥٦١.

[٩١] الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عزالدين إسماعيل، دار العودة- بيروت، ط٣، ١٩٨١م.:٢١٧.

قنديلاً أسود

والنّاس تمرُّ صغارا

وتمرُّ كبارا

والجسد الموقد

يتململ في ضوء القنديل ظلالاً

تلتف على الدّنيا.

يحيا.. يحيا

تبعث في أرض أشجارا

تبعث في أخرى نارا

تبعث حيناً رملاً وحجارا

تأخذ الشخصية بعداً أكثر إنسانيةً مانحةً للفكر الثوري تأييداً واحتواءً وتعاوناً من شيء قدسي ليسبغ لآلية التحول التي يضفيها فضاء (المعبد) من الأرض إلى السماء، ومن الجسد إلى الروح تحققها الفعلي بفعل الإيقاد (كقنديل أسود)، محدثاً بهذا الإيقاد المحترق مفارقة متولدة من اجتماع (اتقاد الداخل وسواد الخارج في كلٍّ)، في (ذاته وفي المعبد)، فضياء (الداخل/الفكر) تلك (الجذوة: الجمرة) المتخلفة من الاحتراق المادي (الجسد)، فهي على خفوتها إلاّ أنها محرقة ضاربة في عمق (النار:الثورة)، و(سواد الخارج) تلك القوى الاستعمارية التي تسود العالم وبكل أشكاله، وهذا ما أكده قول (جيفارا): ".. الطريق مظلم وحالك، إنْ لم تحترق أنت وأنا فمن سيضيء الطريق؟!"[١]، مسبغاً على ذاته المحترقة سمواً روحانياً سامقاً وبديمومة أبدية حين منح لجسده المحترق ظلالاً عديدة محققاً لفكره الثوري انتشاراً واسعاً حول العالم كله وبتكاثف وتجمع إنساني كبير ما أوحت به صورة (.. ظلالاً تلتف على الدنيا)، فكان (جيفارا) – كما قيل– " رمز الثورة في العالم كله من أفريقيا إلى آسيا إلى أمريكا اللاتينية حتى بين الشباب الأوروبي"[٢]، وبهذا الاحتراق يتجه بالرمز إلى ملمح أسطوري متمثلاً في صورة (طائر الفينيق في التراث الغربي)، أو(طائر العنقاء* في التراث العربي)، " ذلك الطائر الذي يحرق نفسه، لكنه يبعث في رماده، ليعود أكثر شباباً بادئاً دورة حياتية جديدة"[٣]، في حين نجد في موت (جيفارا) مفارقة أحدثها الشاعر عند جعله حياةً للآخرين، إذ يُبعث بعد حرق نفسه (أشجاراً) رمزاً للحياة المتطورة المتغيرة دائماً وأبداً، ويُبعث (ناراً) رمزاً للغضب والثورة والحرب ضد استعمارية الدولة الكبرى وسيطرتها على أنحاء العالم كافة، ويُبعث (رملاً وحجارة) رمزاً لفاعلية وحركية الإنسان البناءة في الحياة الذي بها يمثل قوة الحياة سعياً لإقامة عالم خالٍ من كل أنواع الاضطهاد والقهر والاستبداد ليبدأ الإنسان– كما قال جيفارا: "... العيش بطريقة لها معنى الآن.. في الحرية والحق والعدالة.."[٤]، فكان "استدعاء الشخصيات التاريخية في الشعر العربي المعاصر، يرجع إلى طبيعة المرحلة التاريخية والحضارية التي عاشتها أمتنا في الحقبة الأخيرة، وإحباط الكثير من أحلامها، وخيبة أملها في الكثير مما كانت تأمل فيه الخير، وسيطرة القوى الجائرة على مقدراتها، والهزائم المتكررة التي حاقت بها على الرغم من عدالة قضيتها"[٥].

انطلاقاً من هذه النظرة إلى التاريخ بأحداثها وشخصياتها (الإيجابية والسلبية)[٦] يمكن القول: إن الحيدري يريد من المتلقي أن يكون على علم مما جرى في ماضيه حتى لا يقع في مهاوي الحاضر، وفي تقابله للموقفين بين (الماضي/والحاضر) سواء أكان للشخصيات أم للأحداث يجعل المتلقي يدرك وجه المفارقة بينهما.

---

[١] أقوال جيفارا الرابط: http:// www.ankawa.com/forum/index.php?topic=416837.o;wapz

[٢] أقوال جيفارا، الرابط: http://www.ejabat,google.com/ejabat/b-thread=73de99/d5844fgc4

* (العنقاء): طائر متوهم لا وجود له. ينظر: المعجم الوسيط:٦٣٢.

[٣] المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري:٤٧١

[٤] أقوال جيفارا، الرابط:http://www.hakams.com/?tag

[٥] استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر:١٥١-١٥٢.

[٦] من الشخصيات التاريخية السلبية في شعر بلند الحيدري: شخصية (أبرهة الأشرم) في قصيدة (أأعُودُ.. لِمَن..؟:٧٩٣)، وشخصية (الحجّاج) في قصيدة (عودة الضحية:٧٦١) ضمن أعماله الكاملة.

مفارقة التناص الأدبي

لجأ بلند الحيدري كغيره من الشعراء المعاصرين في أحايين كثيرة إلى التناصات الأدبية، ولاسيما الشعر منها، لأن تجارب الشعراء على اختلاف أزمنتهم وأمكنتهم متشابهة، أو على الأقل متقاربة، وقد استقر في وعي الشاعر المعاصر" أنه ثمرة الماضي كله، بكل حضاراته، وأنه صوت وسط آلاف الأصوات التي لابد من أن يحدث بين بعضها وبعضها تآلف وتجاوب، هذا الشاعر قد وجد في أصوات الآخرين تأكيداً لصوته من جهة، وتأكيداً لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى"[١]، إذاً ليس من المستغرب "أن تكون شخصيات الشعراء من أكثر الشخصيات شيوعاً في شعرنا المعاصر، وفي الوقت ذاته من أكثرها طواعية للشاعر المعاصر وقدرة على استيعاب أبعاد تجربته المختلفة"[٢].

ولعل الوعي بتوظيفها لخدمة المفارقة كانت واضحة في ذهن الحيدري لحظة الإبداع، كما في قصيدة (لا شيء هنا) إذ يقول[٣]:

صُوِّبت من كل صوبٍ أسهمٌ
لست أدري
أي سهم أتقي
وإذا استنجدت بالوهم
هوت
مدية الأحزان تفري مخفقي

إن حضور المرجع الأدبي هنا ليس شخصيةً ولا حدثاً، بل هو اقتباس نص تراثي مضمر في وعي المتلقي دون أن يصرح به، ففي قوله من الجزء الأخير في المقطع (صوبت من كل صوب أسهم/لست أدري/أي سهم أتقي) تناص مع قول المتنبي[٤]:

أيّ محلٍّ أرتقي أيّ عظيـمٍ أتَّــقي
وكلّ ما خلق اللـه وما لـم يخلُــقِ
محتقر في همتي كشعرة في مفرقي

إذ قام الحيدري بتحويل النص الأدبي ليولد دلالة معاصرة تتناقض مع الدلالة التراثية للنص، التي ارتبطت به في الأذهان، فالمتنبي يحتقر الأشياء المخلوقة كلها وغير المخلوقة لكثرة إعجابه بنفسه، فيصل اعتزازه بنفسه إلى درجة الغرور، إذ لا يجد لنفسه كفؤاً في الحياة "وهو قول يفوح منه عبق نرجسي منقطع النذير، الصورة معكوسة عند شاعرنا، الإحساس بالاضطهاد هو المحور الذي يدور في فلكه، يشعر بالتعاسة من كل حدب وصوب، فتساوت الأمور لديه واختلطت المعايير عنده أو في العالم المحدق به، ... إذاً شاعرنا يعيش أزمة ضياع وجودي إن صح التعبير"[٥].

كان الحيدري من المعجبين بأفكار وحكم أبي العلاء المعري، ولاسيّما تشاؤمه ونظرته تجاه عبثية الحياة، كما في قصيدة (إلى أين.. ؟) إذ يقول[٦]:

إلى أين... ؟
يا للصدى
اسكتي

---

[١] الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية:٣١١.
[٢] استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر :١٣٨.
[٣] الأعمال الكاملة:٥١.
[٤] شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، راجعه وفهرسه: د. يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الكتاب العربي- بيروت، ط٢، ٢٠٠٧م.: ٣٢/٢.
[٥] بلند الحيدري وتعشق الظلمة، شوقي يوسف بهنام، مطبعة آراس- أربيل، ط١، ٢٠١٢م.:٩٥.
[٦] الأعمال الكاملة:٢٨٥-٢٨٦.

فليس وراء انفلاتي

مكان

تقلصت الأرض في خطوتي

وضاعت بعينين

تستجديان

وما زلت

أمشي على جبهتي

وينسلُّ خلف خطاي الهوان

كأني

على شفتي ميّت

أدبٌ

وأمتصُّ ما توحيان

وأطوي حياتي

على ضحكةٍ

تمتع في خلقها يائسان

في هذا المقطع إشارة وتلميح إلى وصية أبي العلاء المعريّ بأن يكتب على قبره، قوله:[١]

هذا ما جناه أبي عليَّ وما جنيت على أحد

نلمح وجوه شبه كبير في نظرة كل من المعري والحيدري تجاه الخلق والوجود وإغراقهما بالتشاؤم، إذ يظهر المعري هذا التشاؤم والرفض لفكرة الزواج والنسل، فيرى الحياة سلسلة آلام فأكثر في نقدها ونقد الذين يعيشون فيها[٢]، ولكن إذا كان المعري وجّه تهمة وجوده إلى أبيه، فقد قسّم الحيدري مسؤولية خلقه بين أمّه وأبيه كليهما، وهي مستمدة من فلسفة أبي العلاء، فوجد أن المسؤول عن معاناة الإنسان هي النشوة التي (تمتع في خلقها يائسان)، وبذلك تمكن الشاعر إحداث مفارقة التناص الأدبي.

وكذلك إن من يقرأ في قصيدة (ضِحكة قَصيرة) قول الحيدري[٣]:

لو قلنا ما لم نفهمْ

لفهمنا ممن لم يفهم

ما قلنا

ولصرنا

في عتمة أحلام

رؤيا

دنيا تمتد وتُستلهمْ

لا بدّ من أن يلاحظ أن النص ينحو إلى إنتاج المعنى المفارقي، باعتماده على خاصية (التضاد العالي)، إذ إن الموقف الذي يتجه نحوه النص مستحيل الحدوث؛ لأنه يكرس المعنى المفارقي بتبيانه للفارق بين ما يحتمل وقوعه، وبين ما يقع فعلاً.

---

[١] ديوان أبي العلاء المعريّ، اللزوميات، قدّم له: د. بكري الشيخ أمين، شرحه وضبطه: عزيز الشيخ، منشورات مؤسسة الأعلى للمطبوعات- بيروت، مجلد١، ج١، ط١، ١٩٩٩م.: ١٠/١.

[٢] ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف – مصر، ط٧، ١٩٦٩م.:٣٨٧-٣٨٨.

[٣] الأعمال الكاملة:٤٣١.

انطلق الحيدري من السؤال الذي وجِّه إلى (أبي تمام) من أبي سعيد الضرير وأبي عميثل اللذين ضاقا بغموض معاني أبي تمام فقالا له: "(لم لا تقول ما يفهم) وفي جواب أبي تمام (لِمَ لا تفهمان ما يقال)"[١]، من خلال قلب التساؤل والنفي إلى شرط وإثبات، "تحول المسؤول إلى مشترط، وأصبح السائل مصدر إفهام للمسؤول، وتحول السرد الحواري إلى سرد وصفي من خلال تجلي التقريب التجاذبي، إذ أدمج المتضادان بوساطة قوة خارجية عنهما؛ ففاعليتهما التجاذبية ليست نابعة من طبيعتهما"[٢]، فالمفارقة المحتملة (لو قلنا ما لم يفهم)، تفترض معنى سلبياً في عملية التوقع، تستدعي من الطرف الآخر معنى سلبياً متأتياً من التعمية المتولدة من غياب المكون المشترك للفهم بين الذات والآخر، إلاّ أن الشاعر يقلب المفارقة، التي تمتلك فاعليتها من الجمع بين المتضادات عبر حضورها في سياق واحد، فالمفارقة تصدم المتلقي، وتجعله متحيراً إزاءها، إذ تظهر الأدوار ضمن أبعادها المعكوسة، ليتحول عدم الفهم إلى شفرة تواصلية، وعنصرٍ مشتركٍ دالٍ على حضورية الجهل وسيادته في مخيلة الإنسان، فأوردها الشاعر على سبيل السخرية من العصر، من أجل تعرية الواقع السياسي والاجتماعي.

إن اتساع أفق رؤية الحيدري نتيجة لاتساع أفق ثقافته جعله يلجأ إلى تجارب الغربيين، وبذلك" امتدت تضميناته فبزغت من خلاله أصوات آخرين لا يتكلمون لغته، ولا يربطه بهم سوى رابطة الثقافة الإنسانية"[٣]، ففي قصيدة (اختناق) يتضمن قول (هاملت)، إذ يقول[٤]:

والنَّاس إما سائل
عن القلقْ
بلا قلقْ
أو قلق يبحث في سكوته عن مُنعتقْ
والقيءُ
ما جمعته ألفي سنهْ
منهم
ومن جوعي أنا
يُغرق كل الأسئلهْ
فالمسألهْ
في أن نكونْ
أو لا نكونْ
ليست حدود المسألهْ
بل الغد المفتوح في الأفقْ
يسأل في انفتاحه
عن فجوة لينعتقْ

ينفي الشاعر في هذا النص عن طريق الحوار "مقولة هاملت الشهيرة في مسرحية شكسبير (هاملت) نفياً كلياً (to be or not to be that is the question)، إن الموقف الفكري يتغير كلياً، إذ ليست هذه الكينونة أو عدمها مسألة أو حتى حدود المسألة لكن

[١] الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي، د.قاسم مومني، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد، د. ت.:٢٣.
[٢] المفارقة في شعر الرواد، قيس حمزة الخفاجي، مطبعة دار الأرقم للطباعة- الحلة، ط١، ٢٠٠٧م.:١٥٩.
[٣] الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية:٣١١.
[٤] الأعمال الكاملة:٤١٢-٤١٣.

المسألة هي الغد المفتوح في الأفق، في البحث عن لحظة الانعتاق، والخلاص من عبودية ما"[١]، ويقول الحيدري بصدد هذه المقولة: "أن تكون أو لا تكون سؤال شكسبير الكبير في (هاملت) يتحدى قدرة (كامو) على الإجابة عنه وبأية وسيلة يستطيع أن يثبت أن الموت أفضل من الحياة (ولربما كان في الإقدام على الانتحار ما يتضمن الاعتراف السلبي بأننا نأخذ الحياة مأخذ الجد)... ولماذا نقف موقفاً جدياً من سخافة الوجود ولا معقوليته.. لماذا لا نستخف به نحن أيضاً...؟"[٢]، فعن طريق نفي النص الأدبي تحققت المفارقة.

ويستدعي الحيدري في عتبة عنوان قصيدته (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) قول الروائي الشهير (ديستوفسكي): (حذارِ.. حذارِ.. فإن قتل الأب أكبر جريمة في التأريخ)، وفي قصيدته يقول[٣]:

يا ربّ

قتل الأب.

أكبر من كل خطاياهمْ، السّبع.

يا ربّ

لا ترحمه، فتصير الرّحمة

درباً للقاتل والمجرم والآبقِ

مأوى للسارق من بيت أبيه

إرث الإنسان إلى الإنسان

قد يظن المتلقي أول وهلة من المقطع (يا ربّ/قتل الأب/أكبر من كل خطاياهم السبع...)، أن الشاعر ضم صوته إلى الأصوات التي تنكر وتحذر قتل الأب، ومنهم صوت الروائي المشهور (ديستوفسكي): (حذارِ.. حذارِ.. فإن قتل الأب أكبر جريمة في التأريخ) في روايته (الجريمة والعقاب)، ولكن يفاجئ المتلقي في نهاية قصيدة (نداء خطايا السبع) إذ يقول[٤]:

ورأينا الجسد العاري، رغم الصّقر الجائع

والرّيح الملعونة واللّيل الدّاجي،

رغم المسمار ورغم النار يتحول أرضا

خضراء

وذلك بتحول الجسد العاري على الرغم من وجود الصقر الجائع ورغم المسمار والنار إلى أرض خضراء، (ورأينا الجسد العاري رغم الصقر الجائع...)، أي إن هناك فكرة أخرى تحل محل الفكرة الأولى، وهي: "أن قتل الأب إنما يعني محاولة الانتصار عليه وتخطيه، وتجاوزه، باعتبار أن الصراع الدائب بين الآباء والأبناء يحمل دائماً خصائص التطلع نحو الجديد والإيجابي، بديلاً من القديم الذي غالباً ما يراه الأبناء سلبياً ومتخلفاً"[٥]، إذاً المسألة ليست ارتكاب جريمة القتل، ولاسيما قتل الأب، وإنما شكّل الشاعر حواراً بين أصوات ثلاثة: الأب والأم والابن، "واستطعت بهذه القصيدة أن أعطي المرأة الاستمرارية، وأن عدَّ الرجل (الأب) هو الخط العرضي الذي يرى في ولادة ابنه قتلاً له"[٦]، ومن خلال هذا الصراع بين القديم والحديث الذي يمثل الأب فيه سلطة القديم والطفل يمثل سلطة الحداثة، فأراد الشاعر أن يغلب الحداثة في النهاية، ومن تناقضه مع النص الأدبي خلق مفارقة التناص الأدبي.

---

[١] التناص في شعر الرواد:٦٣.
[٢] منافذ إلى الشعر الحديث في العراق:١٤.
[٣] الأعمال الكاملة:٤٩٧- ٤٩٨، وينظر: م.ن، قصيدة: السبيّ: ٦١٥.
[٤] م. ن:٥٢٢-٥٢٣.
[٥] دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر-، د. محسن أطيمش، منشورات وزارة الإعلام والثقافة- بغداد، ١٩٨٢م.:٩٩.
[٦] الأعمال الكاملة، مقدمة ديوان - حوار عبر الأبعاد الثلاثة-:٤٦٩.

وهذه النصوص (المتناصة) بأنواعها (الأسطورية، والدينية، والتاريخية، والأدبية) تشير – كما قيل– إلى "ثقافات متنوعة وأجناس أدبية مختلفة مخزونة في ذاكرة الكاتب، استدعاها السياقان الأدبي والشعوري، واستطاع الكاتب توظيفها بتحويلها إلى خيوط تتداخل في نسيج النص... ولم تكن مجرد ملصقات على جسد النص تعيق توصيله"[1]، وتكشف أيضاً عن حيويتها الخلّاقة في إحداث المفارقات التي غالباً ما كان يكتفي الحيدري بالإشارة الخفية إلى النص الأصلي، ثم ينفي الدلالة فيه إلى ضدها، ويقصد من استدعائه للشخصيات السلبية والإيجابية أو الأحداث المثيرة إظهار الوجه الحقيقي لحياة الإنسان والوطن وصراعه الطويل مع الاستعمار والموالين له من الحكام.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً : الكتب المطبوعة:

١. آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم، د. محمد خير البقاعي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، ١٩٩٨.
٢. أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد، ط١، ١٩٨٦م.
٣. أدونيس منتحلاً – دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة: يسبقها ما هو التناص؟ كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، ط٢، ١٩٩٣م.
٤. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، دار غريب – القاهرة، ٢٠٠٦م.
٥. الأسطورة في شعر أدو نيس، د. رجاء أبو علي، التكوين للتأليف والترجمة والنشر– دمشق، ط١، ٢٠٠٩م.
٦. أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر– دراسات في تأويل النص–، د.حافظ المغربي، الانتشار العربي – السعودية، ط١، ٢٠١٠م.
٧. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، د. يوسف وغليسي، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف– الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م.
٨. أطياف الوجه الواحد – دراسات نقدية في النظرية والتطبيق –، د. نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق، ١٩٩٧م.
٩. الأعمال الكاملة، بلند الحيدري، دار سعاد الصباح– الكويت، ط١، ١٩٩٢م.
١٠. الاغتراب في الشعر العراقي– مرحلة الرواد، د. محمد راضي جعفر، من منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق، ١٩٩٩م.
١١. ألف ليلة وليلة، تدقيق: الشيخ محمد قطة العدوي، الطبعة البولاقية–القاهرة، ج٢، ١٢٥٢هـ.
١٢. الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث د. مناف منصور، مركز التوثيق والبحوث– لبنان، ١٩٧٨م.
١٣. بلند الحيدري وتعشق الظلمة، شوقي يوسف بهنام، مطبعة آراس– أربيل، ط١، ٢٠١٢م.
١٤. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، دار التنوير – بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
١٥. التحليل النصي، رولان بارت، ترجمة وتقديم، عبد الكبير الشرقاقي، دار التكوين– دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٩م.
١٦. التناص في شعر الرواد د.أحمد ناهم، دار الآفاق العربية– القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.
١٧. توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر– شعر التفعيلة في مصر والشام أنموذجاً–، أحمد زهير عبد الكريم رحاملة، دار البيروني – عمان، ٢٠٠٨م.
١٨. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، د. عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٨م.
١٩. دراسات في المسرح المعاصر، يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات مكتبة النهضة – بغداد، ط٢، ١٩٨٥م.
٢٠. دراسات نقدية في الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.

[1] شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العربي – دمشق:١١٦

٢١.دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، حسين مروة، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، ط٣، ١٩٨٦م.
٢٢.دراسة الأدب العربي، مصطفى ناصف، الدار القومية للطباعة والنشر– القاهرة، د. ت.
٢٣.دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر (دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، قادة عقاق، من منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق، ٢٠٠١م.
٢٤.دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر–)، د. محسن أطيمش، منشورات وزارة الإعلام والثقافة– بغداد، ١٩٨٢م.
٢٥.ديوان أبي العلاء المعريّ، اللزوميات، قدّم له: د, بكري الشيخ أمين، شرحه وضبطه: عزيز الشيخ، منشورات مؤسسة الأعلى للمطبوعات– بيروت، مجلد١، ج١، ط١، ١٩٩٩م.
٢٦.الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف– القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م.
٢٧.شجر الغابة الحجري – كتابات في الشعر الجديد، طراد الكبيسي، مطبعة الشعب للطباعة، منشورات وزارة الأعلام– بغداد، ١٩٧٥م.
٢٨.شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، راجعه وفهرسه: د. يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الكتاب العربي– بيروت، ط٢، ٢٠٠٧م.
٢٩.الشعر العربي المعاصر، انشطار الذات وفتنة الذاكرة، د. عبد الناصر هلال، دار العلم والإيمان– مصر، ط١، ٢٠٠٩م.
٣٠.الشعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عزالدين إسماعيل، دار العودة– بيروت، ط٣، ١٩٨١م.
٣١.شعرية الخطاب السردي – دراسة–، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العربي – دمشق.
٣٢.الصوت الآخر– الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد، ط١، ١٩٩٢م.
٣٣.الصورة والإيقاع في شعر بلند الحيدري، محمد إبراهيم عوض، دار العلم والإيمان ، مصر، ط١، ٢٠٠٩م.
٣٤.ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث، د. علوي الهاشمي، مطابع مؤسسة اليمامة الصحفية، (د.ط)، ١٩٩٨م.
٣٥.ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب– مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنسي، دار التنوير – الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥م.
٣٦.العلامة الشعرية – قراءات في تقانات القصيدة الجديدة –، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث– الأردن، ط١، ٢٠١٠م.
٣٧.علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة: فريدة الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال– الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧م.
٣٨.عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة الشباب– القاهرة، ١٩٩٧م.
٣٩.عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، كمال أحمد غنيم، مكتبة مدبولي– القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.
٤٠.فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة: عبد الرحمن البدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م.
٤١.الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف – مصر، ط٧، ١٩٦٩م.
٤٢.في التناص الشعري، د. مصطفى السعدني، منشأة المعارف– الإسكندرية، ٢٠٠٢م.
٤٣.في معرفة النص – دراسات في النقد الأدبي–، د.يمنى العيد، منشورات دار الآفاق – بيروت ودار الثقافة، ط٢، ١٩٨٤م.
٤٤.في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، د. خالد حسين حسين، دار التكوين ط١، ٢٠٠٧م.
٤٥.قراءات في الأدب والنقد، شجاع مسلم العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، (د.ط) ١٩٩٩م.
٤٦. الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط– لبنان، ط٤، ١٩٩٥م.
٤٧.مدخل إلى أدبنا المعاصر، ربيعة أبي فاضل، دار الجيل – بيروت، ط١، ١٩٥٨م.
٤٨.مدرسة الحكمة، عبد الغفار المكاوي، دار الكتاب العربي ط١، ١٩٦٧م.
٤٩.المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، إبراهيم جابر علي، دار العلم والإيمان– مصر، ط١، ٢٠٠٩م.

٥٠.المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، د. عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي– بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
٥١.مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، محمد أديوان، مجلة الأقلام، ع٤، ٥، ٦، ١٩٩٥م:. المعاصر، ع٥٦، ١٩٨٩م.
٥٢.معجم الأساطير، ، ماكس شابيرو ورودا هندريكس، ترجمة: حنا عبود، دار علاء الدين– دمشق، ١٩٩٩م.
٥٣.المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد على النجار، دار الدعوة – استانبول، ط٢، ١٩٨٩م.
٥٤.المعنى خارج النص – أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، فاطمة الشيدي، دار نينوى – دمشق، ٢٠١١م.
٥٥.المفارقة في شعر إيليا أبي ماضي، د. عبد الهادي خضير، مجلة لغة الضاد، ج٢، دائرة علوم اللغة العربية– المجمع العلمي العراقي، ١٩٩٩م
٥٦.المفارقة في شعر الرواد، قيس حمزة الخفاجي، مطبعة دار الأرقم – الحلة، ط١، ٢٠٠٧م.
٥٧.المفارقة في الشعر العربي الحديث(أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش) نموذجاً، د. ناصر شبانة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– عمان، ط١، ٢٠٠٢م.
٥٨.الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي، د. قاسم مومني، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، د. ت.
٥٩.النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام، اتحاد الكتاب العربي – دمشق، (د.ط)، ٢٠٠١م.
٦٠.نظرية التناص، جراهام ألان، ترجمة د. باسل المسالمة.
٦١.ويكون التجاوز– دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، محمد الجزائري، منشورات وزارة الإعلام العراقية، ١٩٧٤م.

ثانياً: الدوريات:

١– بنيات العجائبي في الرواية العربية، شعيب حليفي، مجلة فصول، مج ١٦، ع٣، ١٩٩٨م.
٢– تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، عبد الوهاب تزّو، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع٥٦، ١٩٩٨م.
٣– التناص عند عبد القاهر الجرجاني، د. محمد عبد المطلب، مجلة علامات في النقد – جدة، مج١، ع٣، ١٩٩٥م.
٤– الحرب والحضارة والحب والموت، مجلة الثقافة الأجنبية، ع٤، ١٩٩٣م.
٥– منافذ إلى الشعر الحديث في العراق، بلند الحيدري، مجلة الأقلام، ع١٠، ١٩٨٥م.
٦– النص الغائب– دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب–، أحمد الزعبي، مجلة أبحاث اليرموك، مج١٢، ع٩، ١٩٩٤.

ثالثاً: شبكة المعلومات الدولية (الأنترنيت)

١– أسطورة سميراميس، www.mexa.org
٢– أقوال جيفارا الرابط: www.ankawa.com/forum/index.php?topic=416837.o;wapz
٣– أقوال جيفارا، الرابط:http://www.hakams.com/?tag
٤– أقوال جيفارا، الرابط
5– http://www.ejabat,google.com/ejabat/b–thread=73de99/d58:fgc4
٦– بعض الملامح السندبادية في الخطاب الشعري، د. محمد عبد الرحمن يونس، مجلة غيمان، ع٢، ٢٠٠٧م. الرابط :
www.ghaiman.net/derasat/issue_02/b3th_elmalam7_elsndbadia.htm

٧- توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر- شعر التفعيلة في مصر والشام أنموذجاً مجلة (النافذة)، ع١٣-١٤، ١٩٩٣م:٢٣-٢٤www.archive.com

٨- مملكة الشعراء، في حوار مع الشاعر www.archive.com..

٩- منظومة القراءة / سلطة النص، عزيز التميمي

http://www.maber.org/issua.julyo4/literature11.htm

١٠- حادثة حرق روما، الرابط : www.ejabat.google.com

11-www.ghaiman.net/derasat/issue_02/b3th_elmalam7_elsndbadia.htm

. http://www.shattaarab.net/vb/Iraq13277