ظاهرة التكرار في شعر بلند الحيدري

The phenomenon of repetition in Buland Al- Haidari's Poetry

م.د. خالد توفيق مزعل
جامعة الكوفة/ كلية الآداب/ 07806881486
Khalid.alhasnawi@uokufa.edu.iq

ملخَّص

يستند هذا البحث الى قاعدة سيميائية في دراسة ظاهرة التكرار عند الشاعر العراقي بلند الحيدري؛ فالتكرار في شعره لم يكن بنية نمطية في استعمالها على غرار ما نجده عند كثير من الشعراء، بل كانت له مقاصد وظفت سيميائيًا على صعيد البنية وما ترمز إليه في ضوء ارتباطها بموضوعها، أما البنية فقد تمثلت في ضربين هما: تكرار المفردة، والتكرار التركيبي، وأما رمزيتها فقد جاءت خاضعة في مدلولها لطبيعة السياق الموضوعي الذي يرد فيه التكرار.

وقد بدا للباحث أنَّ بلنداً كان معنياً بقضايا الوجود التي شغلت تفكيره، واحتلت مساحةً واسعةً في قصائده، حتى بدت موضوعاتها جلية في إلحاح الشاعر على الدالات السيميائية بطريقة التكرار، الأمر الذي جعل شعرية القصيدة عند بلند غالباً مرهونة بطريقة الشاعر في توظيفه البنية التكرارية؛ إذ سعى الشاعر الى اتخاذ التكرار سبيلاً لتوليد الكثافة البنائية والسيميائية في قصائده، وهذا من شأنه أن يقود المتلقي الى مقاصد الشاعر، ويتيح له إمكان الظفر بها.

الكلمات المفتاحية: ظاهرة، التكرار، السيميائية، السياق، الأسلوب.

Abstract

An aim of this study is explore the semiotic intentions of repetition in Buland Al-Haidari's poetry. Moreover, discover the hidden meanings in these levels. Because the repetition represented a semiotic mark, it seemed clearly in every levels. Therefore, I explored two main levels of repetition in this study. The first level is a repetition of singular words, such as noun, verb, and pronoun. The second level is a repetition of structural units, such as the verb sentence, the nominal sentence and the stanza repetition.

Keywords: phenomenon, repetition, semiotics, context, style.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

التكرار سمة من سمات الشعر العربي تبدو معالمها في مستويات متنوعة من بنية القصيدة الشعرية كماً ونوعاً؛ وكلما امتدت بنيته في القصيدة كانت واضحة المعالم عند المتلقي؛ فكان ذلك سببًا حمل الدارسين العرب- قديما وحديثا- على الالتفات الى التكرار عند الشعراء، فوجدوه طاقة تعبيرية تتجلى فيها مقدرة الشاعر على توظيف الدوال بطريقة مقصودة، تتسم بالنضج الفني، والبعد السيميائي؛ لذا سعى المحدثون الى توسيع دائرة النظر النقدي التي اختطها القدماء في هذا الميدان، فطرقوا أبواب الشعر قديمه وحديثه؛ يلتمسون نماذج جديدة للتكرار استوت عند بعضهم في تسميات اصطلاحية، منها ما كان وافداً من الدراسات الغربية الى حيز الدرس العربي، ومنها ما كان وليد التراكم المعرفي الذي زاده المحدثون العرب في هذا الشأن.

أما مشكلة البحث العلمية فهي ناتجة عن شيوع التكرار وتنوعه وتوظيفه بطريقة سيميائية مقصودة عند الشاعر العراقي بلند الحيدري؛ إذ ضم شعره أنماطاً من التكرار لم يسبق لأحدٍ من الدارسين أن وقف عليها في دراسة مستقلة، على الرغم من أنَّها مثلت ظاهرة أسلوبية تثير انتباه المتلقي، وجديرة بالوقوف عند بنياتها تحديداً وتحليلاً، فجاءت هذه الدراسة تسعى الى رصد تلك الظاهرة في شعره.

أما مادة البحث فقد قُسِّمت على تمهيد ومبحثين، تلتهما خاتمة بالنتائج التي خلص إليها البحث. في التمهيد عمد الباحث الى بيان جانبين، أحدهما التعريف بالشاعر بلند الحيدري، والثاني بيان مفهوم التكرار في الدرس العربي القديم والحديث. وفي المبحث الأول تقصَّى الباحث نماذج من تكرار المفردة في شعر بلند، فكان حرياً بالباحث في هذا السياق أن يرصد تكرار الفعل وحده؛ إذ القصد من وراء هذا التكرار يكمن في طبيعة الفعل نفسه، من حيث بنيته، وزمنه، والحدث الكامن فيه. وكذا كانت سيرة الشاعر في تكراره الأسماء والضمائر؛ لذا جاء المبحث موزعاً في ثلاث نقاط هي: تكرار الأفعال، وتكرار الأسماء، وتكرار الضمائر. وفي المبحث الثاني سعى الباحث الى الوقوف على نماذج التكرار التركيبي؛ أي ما اجتمع من عناصر الإسناد في جمل جاءت مكررة بصورة نمطية مقصودة، وما زاد على ذلك في البنية، مثل المقطع الشعري، فاستوت ثلاثة أنماط، كان الأول منها هو تكرار التركيب الفعلي، والنمط الثاني تكرار التركيب الاسمي، أما النمط الثالث فقد مثَّله تكرار بعض المقاطع الشعرية برمتها، وهو ما يُعرف عند بعض الدارسين بالبناء الدائري للقصيدة؛ إذ تنتهي القصيدة بالمقطع الذي بدأت به، فضلاً عن تكراره أحياناً في غير المطلع والختام. أما الخاتمة فقد خلُصت لإحصاء النتائج التي أسفرت عن البحث.

وبعد فإنَّ ما قدمه الباحث في هذه الدراسة لا يُعَد من الكمال بمكان، إلا ما سلم من الخطأ؛ إذ الكمال لله تعالى وحده، وهو من وراء القصد، وحسبي أن أقول ((رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِنْ نَسِينَا أَو أَخْطَأْنَا)) وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

مدخل:

الشاعر بلند الحيدري[i]

ولد الشاعر بلند بن أكرم الحيدري في السادس والعشرين من أيلول عام ١٩٢٦م في مدينة بغداد، وهو كردي الأصل، واسمه يعني شامخ، وكان والده ضابطاً في الجيش العراقي، وأمه فاطمة بنت إبراهيم الحيدري الذي يشغل منصب شيخ الإسلام في إسطنبول، وبلند من عائلة كبيرة، أغلبها كانت تعيش في شمال العراق، ما بين مدينتي أربيل والسليمانية، وقد عُرِفت هذه الأسرة بشغف أبنائها بالعلم والفن والأدب؛ إذ كان لبلند أخ أسمه صفاء الحيدري، وكان هذا شاعراً قبل بلند، أما بلند فقد كانت طفولته غير سعيدة وغير مستقرة؛ نتيجة دفاع أبيه لابنته أفسر، وهي أصغر سناً من بلند، ودفاع أمه لأخيه الأكبر صفاء، فأحس بلند بضياع الشخصية في البيت، وهو أمر دفعه الى التحدي، أما في المراهقة فقد كان مرهف الاحساس يعيش في عالمه الخاص، فلم ينسجم مع محيطه وقوانينه الصارمة.

حينما بلغ مرحلة الشباب غادر بلند العراق متجهاً الى لبنان؛ بسبب الأوضاع السياسية في العراق، وهناك عمل في المجلات والصحف البيروتية، ثم عاد الى العراق عام ١٩٧٧م، وعمل في وزارة الإعلام بصفة مسؤول في مجلة (آفاق عربية)، ولكنه لم يتحمل الأوضاع السياسية في العراق آنذاك؛ فهاجر الى لندن، وهناك أخذ يمارس نشاطه الثقافي والسياسي، وفي ذلك الوقت أسس هو ومجموعة من المثقفين تنظيماً ديمقراطياً في لندن، كان من أهدافه إشراق الغد في العراق.

جسَّد بلند في شعره مشكلات مجتمعه التي كان يعاني منها، ومنحته ثقافته الفلسفية إزاء تلك المشكلات طابعاً من العمق والأصالة في الإبداع الشعري، وعلى الرغم من ذلك فإنَّ الجوانب الفنية في شعر بلند قد أفاد في تحقيقها من التراث الادبي العربي الى جانب قراءاته في الشعر الغربي، ولاسيما شعر الأديب الانكليزي (اليوت).

خلَّف بلند ديواناً شعرياً صدر في مجموعات منها: خفقة الطين التي صدرت عام ١٩٤٦م في بغداد، وكانت ذات مسحة رومانسية، وأما أغاني المدينة الميتة فقد صدرت عام ١٩٥١ في بغداد، وفيها تجلت مرحلة المراهقة، وصدرت مجموعته المسماة جئتم مع الفجر عام ١٩٦١م في بغداد، وفيها انتقل الى الالتزام الصريح بقضايا الآخر، ثم صدرت له مجموعات أخَرُ غير تلك وهي: خطوات في الغربة، ورحلة الحروف الصفر، وأغاني الحارس المتعب، وحوار عبر الأبعاد الثلاثة.

وبعد الرحلة الأدبية التي قطعها بلند في الحياة مجسداً فيها آلامه وآماله، أدركته المنية مغترباً في إحدى مستشفيات نيويورك في أمريكا، وكان ذلك في السادس من آب عام ١٩٩٦م.

مصطلح التكرار

لم يكن التكرار مصطلحاً غائباً عن التراث العربي؛ إذ التفت إليه القدماء ومنهم ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ)؛ إذ وقف عنده في باب سمّاه باب التكرار، وفرَّق بين صورتين للتكرار؛ إحداهما يوصف فيها بالحسن، والأخرى يوصف فيها بالقبح؛ وقد أوضح ذلك في قوله ((وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشوُّق والاستعذاب))[ii]

وأورد شاهداً على مذهبه في التكرار قول أمرئ القيس:

ديارٌ لسلمى عافياتٌ بذي الخال ألّح عليها كلُّ أسحمَ هطّال
وتحسبُ سلمى لاتزالُ كعهدنا بوادي الخزامي أو على رأس أو عالِ
وتحسبُ سلمى لاتزالُ ترى طلاً من الوحش أو بيضاً بميثاء محلالِ
ليالي سلمى إذ تريك منضداً وجيداً كجيد الرئم ليس بمعطال

فـ(سلمى) في هذه الأبيات هي لفظ دال على عَلَمٍ مؤنث يمثل محور الاهتمام عند الشاعر، سواء أكان حقيقياً أم رمزي الاستعمال؛ لذا كان سبيل الشاعر إلى إيضاح مقاصده هو التكرار المتوالي للدال نفسه (سلمى) في نظام عمودي جعله محور الحدث في الأبيات جميعاً.

أما تكرار المعاني فمثاله قول أمرئ القيس في معلقته:

فيالك من ليلٍ كأنّ نجومهُ بكل مغار الفتل شُدت بيذبل
كأنَّ الثريا عُلّقت في مصامها بأمراس كتان إلى صمِّ جندل

فقوله (مغار الفتل) يعني به الحبل المتين النسج القوي المأخذ، ثم كرر هذا المعنى في البيت التالي حينما قال (أمراس كتان) وهي حبال شديدة نسجت من الكتان، ومن ثم يكون المعنى نفسه قد أعيد بلفظ آخر.

جاء بعد ذلك ثلة من الدارسين؛ ومنهم ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) فنظر الى هذه الظاهرة من زاوية قريبة مما هي عليه عند القيرواني، يقول ((وأما التكرير فإنَّه دلالة اللفظ على المعنى مردداً، كقولك لمن تستدعيه، أسرع أسرع، فإنَّ المعنى مردد واللفظ واحد))[iii]. يبدو من هذا التعريف أنَّ المعيار الذي وضعه ابن الأثير لرصد التكرار في سياق الكلام هو معيارٌ بيِّن يسهل الظفر به؛ ذلك بأن يُعاد المعنى بإعادة الدال نفسه في سياق الكلام بطريقة النظام الأفقي المتجاور أو المتباعد للمفردات المكررة، ومن ذلك تُنتَج الدلالة. فضلاً عن ذلك قد أحسن ابن الأثير حينما جعل المعنى هو الأساس الجالب للتكرار، فأخرج من سياق التكرار ما كان عبثاً أو زخرفاً لفظياً لا طائل من ورائه.

يتضح مما تقدم أنَّ التكرار ظاهرة عرفها القدماء؛ لأنَّه مبنى يأخذ نسقاً لغوياً متميزاً في صورته الأولى من الصورة الثانية؛ ذلك بأنَّه في صورته الأولى يمثل ظاهرة لغوية تعتمد على التماثل في الجانب الشكلي والمعنوي للدال، ما يجعلها سمةً لغويةً بارزةً في الكلام، وهذا يعني أنَّها ظاهرة تطفو على المستوى السطحي للبنية اللغوية، ثم تؤول الى أعماق هذه البنية عن طريق العلاقة السياقية التي تولد على مستويات مختلفة. فتكرار كلمة (استبد) بعد النفي في قول عمر بن أبي ربيعه:

استبدَّتْ مرةً واحدةً إنَّما العاجزُ من لا يستبد[iv]

تُوَضِّح أنَّ طبيعة التكرار في السياق اللغوي هي من السعة التي تجعله يلتقي الاشكال البديعية الأُخَرَ كالطباق السالب الموجود في بيت ابن أبي ربيعة، ومع هذا فهو يمثل توليداً بنائياً جديداً في السياق على وفق صورته في طباق السلب، فالناظر في بنيته يلحظ أنَّه يعتمد في الأصل على نظام إيراد المفردة ومن ثم تكرارها منفيةً في متن البيت الشعري، سواء في صدره أم في عجزه.

أما الصورة الثانية، فهي صورة تتميز من الأولى بأنَّها لا تعتمد على إيقاع التماثل الدالي في البنية اللغوية، وإنَّما تعتمد على اختلاف المستوى الشكلي للدال المستعمل، فتقدم تكراراً للمعنى بلفظ آخر. بيد أنَّها تعتمد- في الوقت نفسه- على امتداد الصلة الى معنى واحد مردد في طيَّات السياق اللغوي، وهي تلتقي الصورة الأولى من هذا الجانب.

وخلاصة ما تقدّم، أنَّ بنية التكرار الخالص التي تحدّث عنها العلماء العرب القدماء، كانت تظهر في المستوى الأفقي للتركيب الشعري، وكذلك في المستوى العمودي منه، كما اتضح في الأمثلة المتقدمة.

أمَّا الدارسون المحدثون فمنهم من ربط وظيفة التكرار بحركة المعنى في القصيدة فعرفه بقوله ((إن التكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف أنواع البديع))[v].

ومنهم من ربطه بالجانب الفني والنفسي معا عند الشاعر فقال ((التكرار له دلالات فنية ونفسية، يدل على الاهتمام بموضوع ما يشغل البال سلبا كان أم إيجابا، خيرا أو شرا، جميلا أو قبيحا، ويستحوذ هذا الاهتمام حواس الانسان وملكاته، والتكرار يصور مدى هيمنة المكرر وقيمته وقدرته))[vi]

وفي ضوء ما تقدم من تعريفات القدماء والمحدثين للتكرار، وملاحظهم إزاء هذه الظاهرة الأسلوبية، بات واضحاً أنَّ التكرار يمثل ضرباً من الطاقات التعبيرية التي يقصد اليها الشاعر ليمنح قصائده مسحةً فنيةً عاليةً، يحمّلها معانيَ شتى، يستشرف أبعادها المتلقي في قراءاته التفاعلية مع النص، فيكون هادماً وبانياً في آنٍ معاً.

المبحث الأول: تكرار المفردة

اللفظ: هو الكلمة الخارجة من الفم سواء أكانت أسماً أم فعلاً أو حرفاً، فهي جميعاً تمثل أصناف الكلم في العربية[vii].

وقد تنبه النقاد قديماً وحديثاً على أنَّ ((تكرار اللفظة في البيت الشعري يفيد تقوية النغم في أداء الغرض المراد به، فإنَّ الشعراء قد تفننوا في هذا التكرار وجعلوه تناغماً يربط الألفاظ ويوصل بعضها الآخر بصيغ هي أشبه بالصيغ الخطابية))[viii].

وقد تقصى الباحث نمط تكرار المفردة في شعر بلند الحيدري، فوجده ثلاثة أصناف هي: تكرار الأسماء، وتكرار الأفعال، وتكرار الضمائر. ولنا أن نتناوله على النحو الآتي:

١ـ تكرار الأسماء

لعلَّ الناظر في شعر بلند يلحظ بوضوح أنَّ تكرار الأسماء مثّل معلماً بارزاً في قصائده، فقد عمد الشاعر الى تكرار الاسماء على اختلاف أصنافها، وهو في ذلك المنحى يسعى الى تحقيق قيمة فنية عمادها طبيعة اللفظ المكرر نفسه وما ينطوي عليه من حمولة دلالية[ix]. ومن ذلك قصيدة (نشيج)؛ إذ يكرر فيها لفظة (الشمعة) على النحو الاتي:

أبثُّ للشمعةِ أشجانيه
فشمعتي شاعرة طالما
غنت لي النور بأجوائيه
تشكو لي النار
وأشكو لها
ناراً
من الحب بخفاقيه
تصارع الليل فما ينتهي
كأنَّما الظلماء
أياميه
صفراء في اللون كطيف التي
وهبتها العمر
وأحلاميه
يا شمعتي
أمسَّكِ الضر ...أم..
سرت بأحشائك أدوائيه ....؟
أم هذه الصفرة
من وجهها
تذكرة
تلهب أشواقيه ..؟

يا شمعتي
ماتت عهود الهوى
دفنتها في ليل أوهاميه[x]

إنَّ لفظة (الشمعة) التي يكررها الشاعر بلند، تحمل في طياتها دلالة (الأمل الضعيف) الذي يتأمل انبعاثه من ضوئها المتواضع؛ لذا اتخذ من تكرار هذه اللفظة أنيساً له يخاطبه، بعدما منح الشمعة أحاسيسه عبر صفة التشخيص التي جعلتها شاعرة تغني وتبادل الشاعر شكواها، ومن ثم باتت تمثل مصدر إلهام له يخفف من وطأة وحدته؛ لذا نراه يشكو لها محنته بعد مفارقة حبيبته؛ إذ غدا وحيداً يبحث عمَّن يجيبه، وشمعته- في هذه الحال- هي السبيل المتاحة أمامه للتغلب على إحساس اليأس الذي خلفته الوحدة وسرى في أحشائه، فهي تشع له النور الذي يتأمل به في عتمة أفكاره واضطرابها، غير أنَّ هذا النور سرعان ما تحوَّل في القصيدة إلى دال لوني بات يجسِّد احتمالين قدمهما لنا الشاعر في سؤال شمعته عمّا أصابها، فهي إمّا أن يكون اصفرار نورها ناتجاً عن تماهى الشاعر وشمعته بعدما انتقلت إليها علله وسرت في أحشائها، فغدا نورها المصفر ينم على سقم الفراق كحال الشاعر، وإمّا أن تكون تلك الصفرة دالاً بصرياً يذكره بسحنة حبيبته التي أفلت في ليل أوهامه بعدما أفاق منها؛ لذا اتخذ الشاعر من تكرار الشمعة أساساً يستند اليه في تجاوز محنته، فكانت هي اللفظة المحورية التي قام عليها بناء القصيدة برمته[xi]؛ بوصفها مخاطباً يبثها أحزانه. فضوؤها الأصفر مثَّل معادلاً اتخذ منحيين في القصيدة، فهو معادل للحزن الذي ملأ إحساس الشاعر من جهة، وهو معادل للون حبيبته من جهة أخرى، ولعلَّ ذلك التماهي هو الذي منح الشمعة في رؤيا بلند صفة الأنسنة التي أسبغها عليها؛ بأن جعلها مخاطباً يبث إليه أحزانه في غياب الحبيبة الفعلية.

ونراه في قصيدة (قيثارة الأمل) يكرر الاسم (قيثارة) على النحو الاتي:

كلُّ له قيثارة إلا...
أنا
قيثارتي في القلب حطمها الضنا
كانت
وكنا
والشباب مرفرف
تشدو فتنشر حولنا صور المنى[xii]

(القيثارة) دال يطلق على آلة موسيقية ضاربة في القِدَم، وفي هذا المقطع اتخذها الشاعر رمزاً لمرحلة الفتوة وعنفوان الشباب من جهة الإحساس بالوجود من حوله، ولاسيما الشعور بالآخر (المرأة). فقيثارة بلند مكانها في قلبه، غير أنَّ صروف الدهر وتقادم السنين أتت عليها وجعلتها حطاماً. وفي هذه الحال قد يكون استعمال الشاعر لهذا الدال (القيثارة) ترميزاً لمشاعر الحب التي كانت تجيش في قلبه تجاه المرأة، غير أنَّ تلك المشاعر قد ولَّت مع انقضاء مرحلة الشباب. وقد يكون تكرار لفظ القيثارة رمزاً للمرأة وما تبثه من بهجة في قلب حبيبها؛ فهي كالقيثارة تصدر حديثاً مأنوساً كالنغم فتبعث السرور في قلب حبيبها، لكنَّ صوت الانكسار بدا واضحاً في مطلع القصيدة؛ إذ استثنى الشاعر نفسه من مجموع العاشقين بقوله (كل له قيثارة إلاّ أنا)، ثم علل ذلك بأنَّ حبيبته (القيثارة) قد غادرته حينما ولّى الشباب، وبقى وحيداً ينشد حبه الماضي مع شبابه الذي ولّى من دون رجعة؛ ولمّا كانت على هذا المستوى من الكثافة الدلالية اتخذها الشاعر محوراً رئيساً لبناء مقاصده في القصيدة نفسها؛ فعاد وكرر اسم الآلة الموسيقية (القيثارة) مرة أخرى قائلاً:

هربت من الماضي البعيد وعهده
وأتت
لترثي
خلسة... قيثاري
يا لحنة الذكرى
فديتك ... إرجعي
أخشى ضلالك في دجى
أقداري[xiii]

تحوَّل الشاعر في هذا المقطع من توصيف قيثارته الى مناداتها بـ(يا لحنة الذكرى)، وقد يمدنا هذا النداء بمدلول ينكشف فيه جانب من مراد الشاعر في تكراره لفظ (القيثارة)؛ إذ جعلها معادلاً موضوعياً[xiv] لذكريات الماضي الجميلة التي أثيرت في وجدانه كلحن موسيقي مألوف يستدعي ذكرى جميلة ما عاد لها مكان في حاضر الشاعر الذي استحال كالظلام الحالك لا يُلتَمَس فيه سبيل الى غدٍ مشرق.

وخلاصة القول فيما تقدَّم إنَّ تكرار لفظ (القيثارة) في هذه القصيدة مثَّل بؤرة الأحداث التي تشد عرى الخطاب الشعري بين واقعين، نُسِج أحدهما من ذكرى ماضية تنم على بهجة وسرور عاش فيه الشاعر مرحلة شبابه، والآخر واقع حاضر يزامن الابداع الشعري، وهو واقع مرير مضنٍ أراد الشاعر إبعاد ذكراه الجميلة عنه، فجاء يحمل في طياته رؤية ذات طابع سوداوي لا يخلو من تشاؤمٍ، عزاه الشاعر الى أقداره الحالكة.

وفي قصيدة (مر الربيع) يكرر اسمين دالين على التعاقب الزمني هما (الربيع والشتاء) فيقول:

مر الربيع
وهبيه مرّ ... غداً يعود

بمسوح قدِّيسٍ جديد
ليقول:
ويك أنا الشتاء
ألا تخاف ..!؟
ألا يواليك، أتخاف
ويمر بي
وأمر أحلم بالورود وبالربيع
وبالشموع
تضيء داري
وبالظلال على الجدارِ
يطفن في صمت وديع
فهبيه قال: ... أنا الشتاء
أولم يكن هو كالربيع؟[xv]

يشير تكرار (الربيع والشتاء) في هذه القصيدة الى عمق فلسفة الشاعر في توظيفه دالات الإحساس الزمني وما يرافقها من أحاسيس تنتاب النفس من فصل الى آخر، ولعلنا نلمس مصداق ذلك في هذه القصيدة؛ فالشاعر اتخذ من الربيع عنصراً بانياً للقصيدة، سواء أكان صريح الدلالة أم رمزياً. فالربيع على مستوى الإدراك فصلٌ جميل معتدل، وفيه تنبعث الحياة في شتى مظاهرها، وتنتشي الأنفس؛ لذا نجد الشاعر يحلم بذلك العالم المنتشي ومظاهر الجمال فيه، فيضيء داره بالشموع؛ لتترك ظلها على الجدار، فتخلق جواً مفعماً بالرومانسية. أما الشتاء فهو فصلٌ بارد؛ لذا هو على حدٍ نقيضٍ من الربيع، فالصراع بينهما قائم جسَّده الجدل الكائن في حدَّة الخطاب بينهما؛ ذلك بأنَّ بلنداً عمد الى الشتاء ومنحه صفات الأنسَان المهيمن المتسلط، وجعل تلك الصفات جليةً في خطابه متكلماً بالضمير(أنا)؛ لذا ألفيناه يقول متحدياً: أنا الشتاء ألا تخاف مني!؟، فالشتاء في نظر الشاعر فصل السبات خلافاً للربيع الذي يمثل فصل الحياة، ففي الشتاء تُطفَأ الشموع بصمت وقوة؛ ليثبت بالأنا حضوره المروّع في المكان الذي يؤول الى سكون.

وفي قصيدة (سميراميس) يكرر الأسماء التاريخية في بنيات موضعية متوالية على النحو الاتي:

عهد الغرام توارى
وانطوى
مضمَّخ الهوى المسعور
وتمشَّى في قصة الأمس سرٌ
أيقظ الموت
في ذرى آشور[xvi]

لا يخفى على الدارسين أنَّ توظيف الشاعر للأسماء التاريخية في قصيدته، إنَّما يُراد به اتخاذ تلك الأسماء رموزاً دالة على مقاصده، ويتحقق ذلك في استحضار المتلقي الوقائع التاريخية المرتبطة بها، ويعمل على ربطها ببنيتها الواردة في القصيدة، ليخلص منها الى مقاصد الشاعر؛ وهذا يجعل من تكرارها منحى قميناً بتحقيق شعرية النص. وفي هذه القصيدة لم ينأَ بلند بعيداً عن تراث بلده العراق، بل غاص فيه، واستحضر حضارة سومر بتكرار بعض الأسماء المنتمية إليها؛ فالعنوان الذي حملته القصيدة (سميراميس) هو اسم لإحدى زوجات الملوك الآشوريين التي تولت التاج بعد زوجها ونُسبت لها إنجازات كثيرة[xvii]، أما آشور فهو اسم عاصمة الاشوريين أو اسم إلههم القومي[xviii]؛ من هنا يتضح أنَّ الدالين السابقين يشيران الى إحدى حضارات العراق القديمة. أما الشاعر فقد قصد من إيراد هذا الاسم الإشارة الى أنَّ عهد الغرام الذي كان أمسه قد انتهى وانطوت صحائفه، لكن هذا الهوى مازال يسري في حياة الشاعر يبعث الاسرار، حتى بلغت سطوته حداً أيقظ معه الموت في ذرى حضارة آشور بعد فنائها. ولتأكيد أهمية هذا الاسم رمزياً عمد الشاعر الى تكراره في بنية مقطع آخر من القصيدة، فقال:

لقد تحرَّكَ بابٌ
وشعاع في الكوَّة السوداء
وعلى مبسم السكون
تنزت بعض آثار ثورة خرساء
أطلقتها
تخلق الحس في الدجى
من مذبح الجسم
آثام فتاهت مع الرؤى في الفضاء
وتندي
ختلات الظلال بالإغواء

أيه آشور
ذاك تاجك جاث
يتفانى
على صديد اشتهاء[xix]

مازال الشاعر يستثمر الدال (آشور) في مفارقة شعرية أقامها بين الحاضر والماضي، وجعل أساسها الدعوة الى التمرد، عن طريق تكرار الدال نفسه آشور، واستحضار أحداث خلت للحضارات القديمة التي حفلت بها أرض العراق، متجسدة في ما خلَّفه ملوكها من شرائع وقوانين وانجازات تنم على نضج الفكر الانساني الذي عملت الاجيال اللاحقة على اندثاره بدلا من احيائه؛ لذا كان تكرار آشور فيه إشارة الى تلك الحضارات، ومن ثم استنهاض للفكر الذي غادرته الثقافة منذ عصوره الماضية.

غير أنَّ الشاعر عمد الى اسم تاريخي آخرَ وكرره في القصيدة نفسها على النحو الآتي:

ها .. هنا
ها .. هنا
ربيع فتي
وخريف مضمَّخ بشتاء
عصف الشر فيهما
فتوارت
خدعة الطهر والعفاف المرائي
صاحَ :
نيناس.. تلك.. أمك
فاسكر
برحيق الخطيئة العمياء[xx]

لكي نقف على القيمة الشعرية الناتجة عن إيراد الشخصية التاريخية في تلك القطعة الشعرية ينبغي ربطها بحوادثها؛ ومن ثم إيجاد حال التماهي الموصول بين الماضي والحاضر الذي قصده الشاعر. ففي هذا المقطع تحول بلند من حال الرخاء التي شهدتها حضارة آشور الى حال نقيضة، وسعى بتلك المفارقة الى بيان حال الغدر التي تماثلت بين الماضي والحاضر؛ ذلك بأنَّ (نيناس) هو ابن الملكة الآشورية سميراميس الذي ورث الشر والخديعة عن أمه، عندما طلبت من أبيه (نينوس) ان تصبح ملكة على العرش لأيام قليلة، ففعل ما تريد واصبحت ملكة، وحينذاك عمدت الى زجِّه في السجن ثم قتلته[xxi]، ولمَّا تحول إليه الشاعر بعدما جعله مخاطباً، عاد الى تكراره قائلاً:

فيما تخشى الحياة في موكب النار
فترتدُّ
عن دمي أهوائي
أيه...نيناس
تلك أمك
فارفق بنداء الأمومة الشوهاء[xxii]

استمر الشاعر مخاطباً رمزه الشعري (نيناس) في هذا المقطع، ولعلَّه قصد من إعادته الإشارة إلى دعوة سميراميس لابنها بأن يكون مثل أمه التي لم تخشَ الحياة، فهي مثل دائرة النار ترتد عليه، طالبة منه أن يستمع لها، وليس له إلا أن يلبي نداءها راغباً كان أم راهباً. والشاعر في ذلك يجسد حال الاستغلال والبؤس التي باتت تمثل سمةً لعصره في ظل الجهل والفقر اللَّذين يهيمنان على المجتمع، وليس لأبناء ذلك المجتمع إلاَّ أن يذعنوا طائعين لهما.

خلاصة القول في ما تقدم إنَّ الشاعر قصد الى أسماء متنوعة من حيث قيمتها الرمزية والنفسية، واتخذ منها معادلات موضوعية لما يجول في خلده من أفكار وعواطف تمخَّضت عن تجربته الواقعية، فامتزجت بخياله، حتى وجدت صداها في بنية التكرار النمطي لبعض الأسماء من دون سواها، وهو أمر ينم على القيمة الشعرية لتلك الأسماء في بناء قصائده، ولاسيما أنَّ بعضها استغرق القصيدة برمتها؛ إذ امتد في بنياتها المقطعية، وغدا نسقاً لفظياً مهيمناً عليها.

٢- تكرار الأفعال

لم يكن تكرار الأفعال بدعاً من لدن الشعراء المحدثين، بل هو ضرب من التكرار ورد في الشعر العربي القديم على وفق ما يقتضيه السياق، ويكون القصد منه تكثيف المعنى في القصيدة، سواء أكان فعلاً ماضياً أم مضارعاً أو أمراً؛ فالتنوع البنائي والزمني في بنيات الفعل يمد الشاعر بإمكان تنوع الحدث في دفقات شعورية بعضها يعود الى الماضي ليستقطب ذكرى ماضية أو حالاً واقعة ومازالت محايثة لا تتزحزح عما هي عليه، وفي هذا السياق يلتمس إليها الشاعر معادلاً يتجلى في الفعل نفسه؛ بوصفه الدال المركزي في القصيدة. وقد يعبر الشاعر عن حالٍ واقعية أو شعورية متزامنة ولحظة انتاج القصيدة، وهو ما يمكن أن نسميه الإنتاج الانطباعي الآني. وفي بعض الأحيان يمتد إحساس الشاعر في الخطاب ليستشرف المستقبل في بنية فعلية تتجلى في سدى النص الشعري، وتنم على امتداد خيال الشاعر نحو المستقبل في رؤية تأملية مصحوبة بالأمل تارة والخوف من القادم المجهول تارة أخرى. وفي هذه الأحوال جميعاً يكون تركيز الشاعر على الدال اللفظي بعينه، متمثلاً بحدث

الفعل وزمانه لا على ما تراكب معه من ألفاظ في بنية جملية، فذاك نمط من التكرار التركيبي سيقف عنده الباحث في المبحث التالي. أما شعر بلند فقد انطوى على هذا النمط التكراري في بعض القصائد، ومنها قصيدة (أهواكِ)؛ إذ يقول:

أنا أهواكِ ولكن
غير ما تهوين أهوى
أنا أهواك جراحاً في حياتي تتلوى
كلما هدهدتها
أهدت الى العالم نجوى
أنا أهواك نشيداً
أزلياً
يتغنّى
فيه ذوَّبتُ شبابي الرائع الألحان لحناً
ولنفنَ بعده
فالحب عمر ليس يفنى[xxiii]

لعلَّ اللافت للنظر في هذا النص أنَّ الفعل المتكرر (أهوى) مثَّل الأساس البنائي الذي انطلق منه الشاعر لبناء القصيدة؛ لذا نجده يوظف الى جانب الفعل ضمير المخاطبة (الكاف)، وقد تجسد ذلك في بنيتين مقطعيتين، حاول الشاعر في كل منهما أن يكشف عن طبيعة حبه للمخاطبة، وفيهما أفصح عن مشاعره تجاه محبوبته، فربط ضمير المتكلم (أنا) المستتر في الفعل (أهواكِ) مع ضمير المخاطبة (الكاف) المتَّصل بالفعل نفسه. وقد سعى الشاعر في تكرار هذا الفعل الى الحديث عن شدة الوجد الذي يحمله في أعماق قلبه، ولكنه حبٌ مبني على المفارقة؛ إذ يفاجئنا حينما نجده يهوى حبيبته بطريقة تخالف هواها، فهو عبارة عن عذاب مستمر كلما سعى الشاعر الى التخفيف من وطأته بهدهدته، كانت النتيجة أن أباح بما أضمر، اذ أهدى الى العالم نجواه، وكأنَّه يتغنى بها مثل النشيد.

وفي قصيدة (في الارض) يكرر الشاعر فعل (القول) بطريقة تتخذ في القصيدة منحى حوارياً:

قلتِ: في الارض
قلتُ: بيتي فزوري
مصرع الوهم في الهوى المفخور
قلتُ: سماءٌ نحن فيها كواكب دون نور
وتساءلتِ ما الحياةُ... ؟
فدبَّت كلمات صفيقة في شعوري[xxiv]

يبدو أنَّ تكرار الفعل (قلت) في هذا المقطع قُصِدَ به بناء حوارٍ عماده دينامية السؤال والجواب بين الشاعر وذاته الوجودية؛ إذ قامت تلك الحوارية على إسناد الفعل الى تاء المخاطبة تارةً وتاء المتكلم تارة أخرى، وهو نمط من الحوار قائم على تجرُّد الانسان من ذاته وجعلها- في لحظة شعورية- أداة باحثة عن سبب المعاناة التي يحياها الانسان في الوجود، والشاعر في مسعاه هذا يقدم تعليلاً ضمنياً لتلك المعاناة، من شأنها أن تنتهي به الى نتيجة ذات طابع فلسفي في فهم حقيقة الانسان في ظل كينونته الوجودية، وإذا كان الأمر كذلك فإنَّ تلك الرؤية تمثل ضرباً من التفكير الوجودي استطاع الشاعر عن طريقه أن ينسج عوالم جسدت واقعه المرير إزاء ما يشعر به في هذه الحياة من حال الضياع والمعاناة.

يتضح مما تقدم أنَّ تكرار الأفعال في شعر بلند مثَّل بنية لفظية دالة على مقاصد الشاعر؛ ولعلَّ السبب وراء ذلك يكمن في أنَّ بناء الحدث وديناميته في القصيدة الواحدة غالباً ما تقتضي تحولات الأفعال وتجدد الأحداث المرافقة لها، وهي تقنية تعبيرية وظفها بلند أروع توظيف، فمنحت قصائده ضرباً من الشعرية التي تجلت فيها انفعالاته ومقاصده.

٣ – تكرار الضمائر

تنبَّه بعض الدارسين[xxv] على أنَّ ظاهرة تكرار الضمائر تُعد سمة من سمات شعر الحداثة؛ ذلك بأنَّ الشاعر يجد فيها فضاءً يتسع للتعبير عنه وعن الآخر في آن معاً، موظفاً في ذلك علاقات الحضور والغياب التي تتيح للشاعر التنويع، والتعدد، وعقد صلات التماهي بين الذوات الواعية والأشياء المادية والمجردة، فيتخذ الضمير سبيلاً الى تحقيق ذلك، ويحمِّله من الطاقات الدلالية ما يتسع لها خياله من ترميز وإفصاح؛ من هنا وجد الباحث- بعد التقصي والسعي الحثيث- أنَّ تكرار الضمائر في شعر بلند يمثل ظاهرة أسلوبية جلية ومطردة في آن معاً، ومن هذه الضمائر المكررة ما ورد في قصيدة (ثلاث علامات) من تكرار لضمير الجمع (نا)، يقول فيها:

والتقينا
كان ود بارد بين يدينا
كان شيء مضحك في ناظرينا
قلتُ في همس:
تغيَّرتِ

وأنتَ
وتلفتُّ لنفسي
وتألمتُ لأمسي
أترى جار علينا ..؟
أترانا
قد أضلتنا خطانا.. فانتهينا
وافترقنا
والتقينا
كان حس ليس منا في يدينا
كان شيء مؤلم في ناظرينا[xxvi]

على الرغم من الكثافة التعبيرية التي حفل بها هذا النص في جانب الضمائر الدالة، فقد هيمن عليها ضمير الجمع (نا)؛ ليعبر عن طبيعة التجربة الشعورية التي مرَّ بها الشاعر إثر اللقاء بينه وبين حبيبته، بعد مضي مرحلة الشباب التي يرافقها عنفوان الحب الجامح بلا قيود؛ إذ لم يبقَ منه سوى ذكرى مؤلمة؛ لذا جاء بناء الحدث في القصيدة مشوباً بشيء من السخرية والقصاص من القدر الذي جمع بينه وبين حبيبته بعدما عصفت بهما سنين العمر، ها قد آن لهما أن يجتمعا من جديد في ضمير المتكلم والمتحدث عنه (نا) الذي امتد في القصيدة، وغدا نمطاً تكرارياً ظاهراً فيها.

وفي قصيدة (قرف) يكرر الضمير المتصل (التاء) فيقول:

وعدتِ إلي
وبين يدي
رجفتِ
...وأحسستُ أنَّ لدي
حديثاً طويلاً يُمل
وقلتِ بهمس
- وعن أي شيء.. ؟
أتقسوا علي ..!؟
رجعتِ الي
وجوعكِ حي
وقلتِ بجسمكِ شوق إلي
وقلتِ
وقلتِ[xxvii]

في هذه القصيدة عمد الشاعر الى تكرار ضمير المخاطبة المؤنثة (التاء) المتصلة بالفعل، وهو يمثل الجزء الأكثر أهمية في القصيدة؛ لأنَّه يعبر عن أحاسيس الشاعر والمخاطَبة معاً، على الرغم من أنَّ دينامية الحدث صادرة عن فعل الحبيبة ورد فعل الشاعر اتجاهها. لكن الشاعر استطاع تصوير الموقف إزاء عودة حبيبته إليه بعد فراق طويل؛ إذ أحسَّ بأنَّ لديه حديثاً طويلاً يريد البوح به بعد صمت الفراق الذي أزاله ارتعاشها بين يديه، وهو في ذلك يجسِّد حميمية اللقاء، ويكشف لنا عن شدة الشوق الذي ينتابه تجاه حبيبته، فهل عند حبيبته شوقٌ نحوه يضاهي شوقه؟. إنَّ العتاب الذي بدا منها جعل الضمير الدال (التاء) يمتد حتى نهاية المقطع، وهو في كل بنية فعلية ورد فيها (وعدتِ، رجفتِ، وقلتِ، وقلتِ، وقلتِ، وقلتِ) نراه يسهم في الإفصاح عن حرارة اللقاء؛ لأنَّه نسب الأفعال التي اتصل بها الى طرف المخاطبة، فتجلت فيه مشاعر الطرفين في سؤال الحبيبة المجازي وجواب الشاعر المضمر؛ وهذا ما منح الضمير سمة الهيمنة على القصيدة، بيد أنَّ ضمير المتكلم (الياء) شاركه في جانب الهيمنة على القصيدة.

ونجد الشاعر في قصيدة (عبودية) يكرر الضمير (أنا) قائلاً:

أنا الخالق إنساني
أنا الهادم
والباني
أنا ربي وشيطاني
أتحسب أيُّها القيد..؟
فتمتم ساخراً...عبدُ
عبدُ
أكادُ أجن يا نفسي
أأنتِ
أأنتِ يا حسي
أهذا العالم المنسي الذي ألقى به

المهدُ
ويطوي شعثه اللحدُ
هو الصارخ..... يا عبدُ
عبدُ
أنا العائش في ظلي
أنا الموت بلا شكلِ
تُرى من أنت يا غليّ...؟
فعاد الصوت يشتّدُ
كأنَّ عواصفاً تعدو
بأذنيَّ
وتربدُّ
أنا
أنتَ
أنا العبد[xxviii]

نلحظ في النص تكراراً مقصوداً للضمير (أنا) العائد على الشاعر، في ظل ثنائية الذات المخلوقة والآخر الخالق؛ فتظهر (أنا) الشاعر بصورة استثنائية في هدمها وبنائها، فالشاعر يحل محل الكون بالضمير (أنا) في منحه الحياة والفناء[xxix]، وهذا ما جعل النص يضم في طياته تساؤلات وجودية خارجة على طبيعة السَنَن الكوني، ويتقاطع في جوهره مع طبيعة الخطاب المقدس؛ لأنَّه قائم على إسباغ إمكانات الخالق على المخلوق؛ ذلك بأنَّ الشاعر وظف ضمير المتكلم (أنا)؛ كي يعبِّر عن طبيعة انفلات الذات الشاعرة من تجربة الحياة القاسية، وسعيه المستمر للتمرد عليها، والتحرر من قيودها؛ لذا نراه يخاطب نفسه بضمير (أنتَ) الذي تماهى فيه مع الغلّ في نهاية القصيدة، بعدما اتخذه مخاطباً يطالعنا بصوته هازئاً على امتداد القصيدة، أمّا هذا العالم المنسي الموحش فقد كان المهد سبيلَ الشاعر إليه، ولم يكن من اختياره.

في ضوء ما تقدم يتضح جلياً أنَّ تكرار الضمائر في شعر بلند سيق بصورتين، الأولى يمثلها تكرار الضمير الدال بعينه من دون التحول به الى ضمير الآخر المُتحَدَّث عنه، وقد بدا ذلك واضحا في تكرار ضمائر الفاعل، ولاسيما (أنا) الشاعر. أما الصورة الثانية فقد بدا في تلاحم الضمائر الجامعة للمتكلم والمخاطَب في سياق واحد، فضلاً عن التحول بضمائر الفاعل من صورة الى أخرى. ولعلَّ هاتين الصورتين هما دليل على ما تقدمه الضمائر للشاعر من سعة التعبير عن علاقات الحضور والغياب من جهة، وعن الإفصاح عن حركية الانفعال الذي يرافق حاله الشعورية من جهة أخرى. وثمة شواهد أخرُ في شعر بلند ضمت في طياتها أنماطاً مماثلة لما سقناه من شواهد في سياق الحديث عن تكرار الضمائر، بيد أنَّ الباحث اكتفى بالوقوف على بعضها، وآثر الإشارة الى الأخر لضيق المقام؛ إذ لا يسعها جميعاً؛ بل من الممكن دراستها في بحث مستقل[xxx].

المبحث الثاني: التكرار التركيبي

التكرار التركيبي: هو إعادة البنية التركيبية نفسها في غير موضع من القصيدة بين الفينة والأخرى. والبنى المتراكبة هنا هي الجمل سواء أكانت فعلية أم أسمية، فضلا عما تراكب من ألفاظ في عبارات ليست على سبيل التساند الاسمي أو الفعلي، بل أن يُكرَّر مقطع شعري برمته. وفي هذا النمط من التكرار يحاول الشاعر أن يقدم فكرة واضحة حينما يوظف في القصيدة التراكيب الاسمية والفعلية والمقطعية، بطريقة تستثمر الدلالة الناتجة عن التركيب برمته لا عن لفظ مفرد فيها؛ من هنا تنوع تكرار التركيب في شعر بلند على النحو الآتي:

١- تكرار التركيب الفعلي: يُراد بالتركيب الفعلي ما كانت صدارته فعلاً أُسنِد الى اسم يسمى الفاعل، نحو: قام زيد، وذهب محمد؛ إذ أسندنا في الجملة الأولى حدث القيام الى زيد، وفي الثانية اسندنا حدث الذهاب الى محمد[xxxi]، وقد لحظ الدارسون قديماً وحديثاً أنَّ الجملة الفعلية تفيد التحول بحدث الفعل من زمن لآخرَ، ومن ثم هي دالة على التغيّر وعدم الثبات[xxxii].

وقد ألفينا تكرار التركيب الفعلي عند بلند في قصيدة (عشرون ألف قتيل)؛ إذ جاء فيها:

أماه
يا أمي
هنا... بلا حبي ولا بسمتي
أغورُ في الطينِ
أغورُ في الجرحِ
أغورُ لا أنتِ معي
أغورُ لا شمسَ معي[xxxiii]

تتكرر التركيب الفعلي في هذا المقطع عن طريق إعادة الفعل (أغور) وفاعله المستتر فيه (أنا) المتكلم في فاتحة كل شطر، وهو ما يُعرف بالتكرار الاستهلالي[xxxiv]. وتكمن وظيفة هذا الضرب من التكرار في إثارة انتباه المتلقي، واستدراجه نحو دائرة التوقع لورود الدال نفسه، ولاسيما أنَّ الأشطر سيقت متوازية في بنيتها التركيبية، سواء المثبتة منها أم المنفية. وهذا

ما يجعل التكرار في هذا المقطع مفتاحاً بنائياً نستشرف بوساطته مقاصد الشاعر؛ ذلك بأنَّه اتخذ هذا التكرار سبيلاً للبوح بخوالج نفسه، فغدا بنية دالة تمنح المتلقي إمكان الانفتاح على التعددية الدلالية الكامنة في النص، فالتكرار التركيبي في هذه القصيدة يعبر عن قيم شعورية انسانية توصل الى هواجس الانسحاق، والتلاشي، ومأساوية الذات المجروحة في تلقيها نبأ الإبادة الجماعية في هيروشيما ((فالتكرار الايقاعي للفعل يوحي بالصراع، ويضج بالحركة المتغيرة غير الثابتة، فهو يتابع حركة مكانية ضمن بعدها التاريخي، مر بها تاريخ البشرية في هيروشيما))[xxxv]، وهو في ذلك يشير الى اضمحلال القيم الإنسانية، وصخب الدمار بين القوى المتصارعة في العالم، سواء أكان هذا الدمار إنسانياً أم مؤنسناً؛ من هنا أسهم هذا الفعل وفاعله المكرر في بيان فكرة الشاعر من حيث شعوره بالسأم وعدم الجدوى وفقدان الأمل؛ إثر تحولات العالم نحو انعدام الإنسانية[xxxvi].

وفي قصيدة (حوار في المنعطف) يكرر الشاعر التركيب الفعلي المضارع (تنام) فيقول:

ألم تنم... يا الحارسُ الحزينُ
متى تنام
يا أيُّها الساهر في مصباحنا من ألف عام
يا أيُّها المصلوب بين فتحتي كفيه من سنين
ألا تنام
للمرة العشرين.. أريد أن أنام
أسقط في النوم ولا أنام
للمرة الخمسين
سقطتُ في النوم ولم أنم.[xxxvii]

بُني هذا المقطع على تكرار الجملة الفعلية متمثلة بالفعل (تنام) وفاعله الضمير (هو) المضمر في فعله، فهو عائد على الحارس. وفي هذا المقطع قدم الشاعر شخصية الحارس، ووصفه بالحزن؛ لأنَّه مجبور على مغادرة النوم الى حمل السلاح باستمرار؛ كي يوفِّر الحماية لبلده؛ لذا يكرر خوفه من أن ينام ويترك حراسة بلده تحسباً لوقوع أي خطر عليه. ولعلَّ صورة الحارس التي قدمها الشاعر في القصيدة هي معادل موضوعي لإحساس الشاعر المستمر بالقلق، فهو ما يلبث أن يهجع حتى يفيق حاملاً دواته الشعرية التي تسعفه في التعبير عن إحساسه بالضياع والخوف من المستقبل المجهول الذي ولَّدته الوحدة وطول السهر؛ لذا إنَّ واجبه مستمر لا ينقضي، ومن ثم هو يلبث ساهراً على الدوام لا ينام كالحارس الذي يوفر الأمان لسواه، في حين يبقى قلقاً خائفاً مترقباً للمجهول.

٢- تكرار التركيب الاسمي: وهو ما كانت صدارته اسماً يُسمَّى المبتدأ، أُسند إليه اسم آخر يُسمَّى الخبر؛ إذ يقوم الثاني بالإخبار عن المبتدأ؛ لذا قد يكون الخبر مفرداً، أو قد يكون جملة فعلية أو اسمية، وقد يكون شبه جملة[xxxviii]، والجملة الاسمية خلاف الجملة الفعلية، فهي تدل على الثبات وعدم التحول في الزمن[xxxix]. ومن الجدير بالذكر في هذا المقام أنَّ تكرار التركيب الاسمي في شعر بلند قليل. ويحسب الباحث أنَّ وراء ذلك مغزى سيميائي يكمن في أنَّ إحساس بلند تجاه العالم من حوله لم يكن مستقراً، فهو في كل قصيدة نراه يعبر عن إحساس مختلف، ولعلَّ هذا التجدد في موقف بلند اقتضى تحولاً مستمراً من حال الى أخرى كان عماده تحولات الحدث في التركيب الفعلي، أما التركيب الاسمي فقد أكَّدت الثبات في موقف بلند من الوجود، فهو يحمل نزعة سوداوية باتت مطردة في شعره، حتى لكأنَّها ثابتة لا تبارح قصيدة من قصائده.

ومن نماذج تكرار التركيب الاسمي عند بلند قوله في قصيدة (الخطوة الضائعة):

في كل منعطف ضياء
في كل زاوية ضياء
في كل مرمى خطوةٌ ضوءٌ لمصباح جديد
لا لن أعود
ولمن أعود
فقريتي أمست مدينة[xl]

يقدم الشاعر في هذا المقطع وصفاً سيميائيًا لبنية مكانية متمثلةً بقريته بعدما تغيرت معالمها واستحالت مدينة، وهو أمر حدا به الى تأكيد ذلك بتكرار التركيب الاسمي في ثلاثة مواضع متوالية كان عمادها نظام التبادل الرأسي بين المفردات الدالة على التحول وهي (منعطف، زاوية، مرمى خطوة)، وقد سوَّر هذه المفردات بأخرَ ثابتة تمثلت بالخبر شبه الجملة في مفتتح الأشطر (في كل)، ثم أخَّر المبتدأ الى نهاية الشطر (ضياء، ضياء، مصباح جديد). ولعلنا بعد ذلك لا ندري على وجه الجزم ماذا أراد الشاعر بلفظ القرية، أهي قريته التي أصبحت مزدحمة بالسكان، وليس فيها الهدوء و الراحة اللذان ينشدهما الشاعر، أم أنَّه أراد بيان عدم انتمائه الى عالم المادة الذي باتت تغوص به كلمات المتخبطين في عالم الآيديولوجيا وتياراتها التي تسعى الى طمس معالم التراث؟ غير أنَّ الشاعر في كلتا الحالين يكون قد أفصح عن طبيعة الصراع الداخلي الذي يعيشه إزاء العالم المتناقض من حوله؛ فبلند يألف الهدوء والاستقرار في تلك القرية سواء أكانت حقيقية أم مجازية، ولكن أصبح كل ركن فيها مزدحماً بالضوء والضوضاء، وصار يفتقد الراحة التي طالما مثَّلت هاجساً وجودياً تساءل عنه في قصائده؛ لذا بات يشعر فيها بعدم الاستقرار؛ ومن ثم هو لا يريد العودة إليها؛ لأنَّه فقد الاحساس بالانتماء إليها. وإذا كانت قرية بلند المقصودة على هذا المستوى من الأهمية، فقد تكون معادلاً للمدينة الفاضلة التي قال بها الفارابي، أو رمزاً لجمهورية أفلاطون التي بناها على عالمٍ من المثل. من هنا عمد الشاعر الى توظيف التكرار سيميائيا؛ كي يعبر عن إحساسه بالمكان، فقدم الخبر (في كل) شبه الجملة

وأخر المبتدأ (ضياء)؛ لأهمية المتقدم؛ إذ دل بوساطته على ضيق المكان وانحساره في نفس الشاعر، والنفور منه، فضلاً عن عدم جواز الابتداء بالنكرة (ضياء) في الكلام العربي، ولا شك في أنَّ الشاعر يدرك ذلك بفطرته الإبداعية.

٣ – تكرار المقطع: يُراد بالمقطع هنا البنية الموضعية من القصيدة التي تجسِّدها مجموعة من الأشطر الشعرية قد تزيد على أثنين أو ثلاثة أشطر؛ لذا يُعد تكرار المقطع الشعري من أطول أنواع التكرار وأظهرها؛ ذلك بأنَّه قد يستغرق نصف القصيدة في بعض الأحيان عند بلند أو أقل من ذلك في أحايين أُخَرَ ((وتكمن الدوافع النفسية لهذا النوع من التكرار في تحقيق النغمية وتكثيف المعنى... وهو يؤدّي وظيفة افتتاحية، إذ يدقّ الجرس مؤذناً بتفريع جديد للمعنى الأساسيّ، الذي تقوم عليه القصيدة))[xli]؛ من هنا وجدنا الشاعر يعمد الى البدء به ثم الختام به؛ كي تكون القصيدة ذات نظام دائري في بنائها، مؤكدة الفكرة التي طرقها الشاعر في هذا التكرار المقطعي، مثلما هو الأمر في قصيدة (عشرون ألف قتيل) يقول فيها:

صوت المذيع
متخشب
شاءوا له أن لا يحس بما يذيع
((لندن))
وتدق بيك بن
دن .. دن
((لندن))
((عشرون ألفاً))
لا ... كفى خبر عتيق كالمذيع
ألمٌ فظيع
وأحسّ بي شوق الربيع
يموت بي
يا للهلاك
ومن هناك
ومن هناك
يا للهلاك
صوت المذيع
متخشب
شاءوا له أن لا يحس بما يذيع
((لندن))
وتدق بيك بن
دن .. دن
((عشرون ألفاً))
لا... كفى خبر عتيق كالمذيع
وحدي أنا
ويدي تشدُّ على يدي
... ألم فظيع
وأكاد أسمع من هناك
ومن هنا
صوت المذيع
متخشباً
شاءوا له أن لا يحس بما يذيع(xlii)

في هذه القصيدة عمد الشاعر الى تكرار المقطع الذي افتتحت به القصيدة، إذ يرد هذا المقطع ثلاث مرات، مرة في بداية القصيدة، ومرة في وسطها، ومرة في نهايتها، وما يسوِّغ لجوء الشاعر الى تكرار هذا المقطع، هو هول الحادثة من جهة، وصدمته من صوت المذيع غير المبالي من جهة أخرى، ولعل بنية التكرار المقطعي كفيلة بنقل إحساس الشاعر الى المتلقي؛ إذ سعى بلند الى إيصال صدمته تلك الى المتلقي، ولاسيما أنَّه بات يلح على الدال العددي (عشرون ألف قتيل) الذي يجسد هول الفاجعة التي حلت بهيروشيما[xliii] في الحرب العالمية الثانية على يد أمريكا وحلفائها، وهذا ما يظهر اللامبالاة الاعلامية بترديد خبر وفاة القتلى المدنيين في تضخيم الرقم (عشرون ألف قتيل)، بصوت متجرد خالٍ من الإحساس. ويبدو أنَّ ما زاد من فاعلية التعبير الدرامي تكراره المقطع ثلاث مرات[xliv]؛ إذ ضاعف ذلك من حدة الموقف؛ ففي كل مرة هو يحمل في طياته معنى جديداً يشير الى تجدد أحاسيس الشاعر بالفاجعة، وهو إحساس عميق قُصِدَ إشراك المتلقي فيه بطريقة التكرار التي من شأنها أن

تجعل الأخير عنصراً بانياً للحدث في شحذ مخيلته واستحضار المجزرة التي حدثت في هيروشيما. من هنا عمد بلند الى بناء الحدث بطريقة التكرار الذي مثل الركيزة الأساس للمشهد الدرامي في القصيدة .

وفي قصيدة (دروب) يكرر المقطع فيقول:

ملءُ الطريق
صمت عميق
ينهدُّ عن قلق وضيق
وهناك في الأفق السحيق
سبل تنام وتستفيق
أما أنا
فلقد تعبت وهاهنا
سأنام
لا أهفو ولا تهفو منى
وبلا وعود
وبلا عهود
ولتبق في الافق البعيد
تلك الدروب كما تريد
فغداً ستعبث من جديد
أما أنا
أما أنا
فلقد تعبت وهاهنا
سأنام
لا أهفو ولا تهفو منى[xlv]

ضم النص في طياته مفارقةً بين موقف الشاعر من الحياة ومواقف الآخرين منها، وكان سبيله إلى بيان تلك المفارقة تكرار المقطع الدال على موقفه في موضعين؛ إذ بدأ به الشاعر موقفه في منتصف القصيدة، ثم عاد وختم به القصيدة؛ فدل ذلك على ثبات موقفه إزاء التحول في موقف الآخر. ففي تكرار هذا المقطع يشير إلى مأساة عاشها ومازال يعيشها في مسيرة الحياة العابثة التي سبق له وجرَّبها، حتى استحالت الى شعور نفسي مستمر بإزاء تلك الوعود والعهود الخادعة مع الحبيب وسواه؛ فأصبحت تلك الدروب تمثل الصمت والضيق من عدم وجود أناس فيها يشاركون الشاعر إحساسه، وهو أمر أفضى الى شعور نفسي بالأسى من عدم اكتراث الآخرين لأمره، ولعلَّه- في مقابل ذلك- يتأمل عودة تلك الحياة التي يقطعها العاشق مع المحبوب في وعود وعهود صادقة[xlvi].

أما في قصيدة (اعتذار) فقد جاء التكرار المقطعي على النحو الآتي:

معذرة ضيوفنا الأسياد
قد كذب المذيع في نشرته الأخيرة
فليس في بغداد
بحرٌ
ولا درُ ولا جزيرة
خرافة قال بها السندباد
كان لنا فيها
البحر والأصداف واللآلئ البيضاء
وساعة الميلاد
معذرة ضيوفنا الأسياد
قد كذب المذيع في نشرته الأخيرة
فليس في بغداد
بحر ولا در ولا جزيرة[xlvii]

يوظف الشاعر في هذه القصيدة حكاية السندباد التي تُعد جزءاً من التراث الشعبي العراقي، وكان سبيله إليها أن اختزلها في مقطع شعري بدأ به قصيدته، ثم عاد وكرره في الختام، فمنح النص بناءً دائرياً يلتف ويعود الى نقطة البداية نفسها، ويبدو أن غرض الشاعر من وراء هذا التكرار أن يشير الى زيف الإعلام الخادع، فاتخذ من افتضاح كذب المذيع في نشرته سبيلاً الى بيان مقاصده، قالباً ما جاء فيها من عدم وجود بحر ولا در ولا جزيرة في بغداد؛ إذ ليست سوى أكاذيب قال بها المذيع على لسان السندباد، وهي خرافة لا تلامس الحقيقة ولا تقترب منها؛ لذا سيق التكرار في القصيدة ليكون بنية دالة تستقطب المتلقي وتجعله في تماس مباشر مع الاعتذار الذي قدَّمه الشاعر الى الضيوف الأسياد عمّا قاله المذيع؛ ذلك بأنَّ المتلقي هنا يتماهي والضيوف الأسياد بوصفهم مخاطَبين في القصيدة، أما الخطاب فقد تجلَّت بنيته السطحية في التكرار المقطعي، في حين ضمَّنه الشاعر دلالة عميقة أراد بها أن يشير الى الفراغ الثقافي الذي خلت منه مدينته بغداد؛ إذ ليس فيها ما يطمح اليه الشاعر

من مستويات ثقافيه عُرِفت بها بغداد على مّر العصور، فالشاعر يراها الآن وقد غدت خاوية من تلك العقول التي أشار إليها ترميزاً بـ(البحر) الذي يمثل قمة العطاء بما يحتويه من (در وجزر).

وفي قصيدة (يا صديقي) يرد المقطع مكرراً على النحو الآتي:

يا صديقي
لمَ لا تحمل ماضيك وتمضي عن طريقي؟
قد فرغنا وانتهينا
وتذكَّرنا كثيراً ونسينا ما تذكَّرنا
سنيناً وسنيناً
ورمينا
بيدينا
كل ما صناه من حب عميقِ
يا صديقي
لم لا تحمل ماضيك وتمضي عن طريقي
لم لا تبحث عن دنيا جديدة
لم تزل في الأرض أحلام سعيدة
ثم ماذا..!؟
أي جدوى لك من ذكرى بعيدة
قد فرغنا
وانتهينا
وتذكرنا كثيرا ونسينا
ما تذكرنا
سنيناً
وسنينا
ثم ضيَّعتُ عدوي من صديقي
يا صديقي
لم لا تحمل ماضيك وتمضي عن طريقي[xlviii]

إنَّ أول ما يلفت انتباهنا في هذا النص الشعري هو النداء والبنية الاستفهامية التي اعتمدها الشاعر مفتتحاً للقصيدة؛ إذ بدت في مناداته الصديق وتساؤله عن جدوى الرحيل، ثم عمد الى تلك البنية الاستفهامية الموضعية وكررها في المنتصف والختام؛ وهذا يعني أنَّ النسق الدائري للمقطع في هذا النص يعتمد على ابتداء القصيدة بموقف، ثم العودة مرة أخرى الى هذا الموقف نفسه وتأكيده، ومن ثم ختام القصيدة به زيادة في التأكيد؛ أو أن يلجأ الشاعر من أجل تحقيق ذلك الى تكرار الابيات التي بدأ بها[xlix].

ينبئ إيراد هذا المقطع وتكراره عن إحساس الشاعر بالتحرر من جميع القيود في لحظة الإبداع؛ وهذا يدل على حركية الهاجس المسيطر على ذات الشاعر؛ فالتكرار كلازمة حاضرة في بيئة النص، يكتسب فاعليته مما يسوغه فنياً، ((فقد جاء هذا التكرار للدلالة على حضورية الانقطاع عن الآخر، وهو إعلان عن موقفه الرافض لمواضعات المجتمع، فالانقلاب من دائرة المعايير الحقيقية كما يراها الشاعر رسَّخت في ذاته هذا الانقطاع))[l]. ولا نبالغ بعد ذلك إذا ما قلنا إنَّ التكرار المقطعي في هذه القصيدة جسَّد شعور بلند بعدم الانتماء الى مجتمعه؛ ذلك بأنَّ وجود الصديق يمثِّل أحد معايير الانتماء المجتمعي عند الانسان؛ بوصفه أقرب شخص إلينا غالباً، فهو رفيق الطريق، وموضع الأسرار، فإذا ما بات الشاعر يدعو إلى الازورار عن صديقه، فإنَّه يكون قد بلغ مرحلة الشعور بالغربة النفسية والعزلة المجتمعية، واستعاض عنها بعالمه الخاص الذي بناه في عقله، واستغنى به عن العالم الواقعي المحيط به.

ولعلنا بعد ذلك نخلص الى نتيجة مفادها أنَّ التركيب مثَّل مستوى من مستويات التكرار عند الشاعر، وقد جاء متنوعاً؛ وهو أمر يدل على مقدرة الشاعر في تطويع تقنيات التعبير في بناء قصائده، فهو مرة وجدناه يستند الى الجملة الفعلية، ومرة أخرى يستند الى الجملة الاسمية، ومرة ثالثة يوظف فيها المقطع؛ ليخلق بناءً دائرياً في القصيدة، ولا شك في أنَّها مستويات بنائية تحمل في طياتها فاعلية الاستعمال الأسلوبي التي من شأنها أن تشي بدلالات النص ومقاصد الشاعر.

خاتمة

١- افضى التكرار في قصائد بلند الى استحالتها رموزًا سيميائية دالة على مقاصد الشاعر الخفية عن طريق ارتباطها بموضوعاتها الناتجة عن تجارب الشاعر الواقعية وإحساسه اتجاه ذلك الواقع.

٢- لمس الباحث في البنى المتكررة عند بلند طابعًا من التفكير الفلسفي الوجودي الذي يفتش عن بقايا ذاته المضمحلة بين الماضي والحاضر.

٣- وجد الباحث أنَّ التكرار الذي ورد في شعر بلند الحيدري كان عماده إلحاح الشاعر على إعادة دال بعينه في القصيدة، قد يكون لفظاً مفرداً، وقد يكون تركيبًا متساندًا، وقد يعمد الى تكرار مقطع برمته؛ فيخلق بذلك نسقاً أسلوبياً بانياً للقصيدة بوساطة التكرار.

٤- لا نجانب الدقة إذا قلنا إنَّ بلندًا وظف التكرار في كثير من قصائده بطريقة جعلت منه البنية المحورية الدالة على موضوع القصيدة برمته.

٥- لم يكن التكرار صنعة يتقصدها بلند، وإنَّما هي تعبير عن حاجة نفسية قيِّمة عند الشاعر؛ أفضت الى إعطاء قصائده طابعاً فنياً عالياً؛ لذا تنوعت بنى التكرار في شعره؛ فكانت دالة على مقاصده.

٦- وجد الباحث في تقصيه تكرار المفردة أنَّ بلندًا قد أبدع في أساليب هذا التكرار، فقد جاء تكرار المفردات متنوعاً، مرة كرر الأسماء التاريخية البارزة؛ لتكون معالم سيميائية دالة على منجزاتها، والأحداث التي اقترنت بها، ومن ثم بيان القصد المراد من إيرادها في القصيدة، ومرة يكرر اسماً ويتخذ منه رمزاً للتعبير عن خواطره، ومرة يكرر الفعل ويتخذ منه حواراً مع نفسه، ومرة يكرر الضمير ويتخذه سبيلاً للحديث عن تجربته في الحياة، ولاسيما ضمير المتكلم والمخاطب في ورودهما معاً، فتكرار المفردة جسَّد التنوع الأسلوبي الذي أبان عن مقدرة الشاعر ونضجه الفني.

٧- مثَّل التركيب مستوى من مستويات التكرار عند الشاعر، وقد جاء متنوعاً، ولاسيما في تكرار المقطع منه، وهذا يدل على مقدرة الشاعر في تطويع التقنيات التعبيرية في قصائده، ولاسيما أنَّ بلنداً من الشعراء الذين جددوا الشعر العراقي سواء في شكله أم في مضمونه، وعلى الرغم من ذلك فهو لم يبتعد عن الشعرية العربية في بناء قصائده، واستعمالاته اللغوية، وبناء صوره وأخيلته.

٨- وجد الباحث أنَّ بعض القصائد في شعر بلند ضمَّت نمطين من أنماط التكرار، أحدهما تركيبي (اسمي أو فعلي)، والآخر مقطعي. على غرار ما ألفيناه في قصيدة (عشرون ألف قتيل)، إذ ضمت في طياتها تكراراً للتركيب الفعلي، وفي الوقت نفسه جاء فيها المقطع مكرراً. ويحسب الباحث أنَّ هذا الملحظ يمثل معلماً من معالم التكثيف البنائي الدال على مقاصد الشاعر.

٩- كشف البحث عن إحساس بلند المفرط بتحولات الفضاء الزماني والمكاني من حوله، وبدا ذلك واضحاً في تكراره الألفاظ الدالة على التحولات الزمانية والمكانية وترديدها في قصائده بصورة تنم على مرارة الإحساس بأفول مرحلتي الصبا والشباب، ومجيء المشيب الذي ترافقه الوحدة القاتلة في الزمان والمكان.

١٠- يبدو أنَّ النزعة التشاؤمية تجاه الوجود، والتمرد على الواقع الاجتماعي، هما الطابع المهيمن على شعر بلند، وربما يعود ذلك الى ظروف حياته غير المستقرة، وإحساسه الدائم بالعزلة عن المجتمع، وقد بدا ذلك واضحاً في غير موضع من مواضع التكرار التي حفلت بها قصائده.

١١- لاريب في أن التكرار في قصائد الشاعر كان معلما سيميائيا دالا على ثقافة الشاعر التاريخية الواسعة، وعمق تجاربه في الحياة، والالتفات الى ما تخفيه الأحداث السياسية التي عاصرها من أبعاد عنصرية تجاه الانسان في المجتمعات النامية.

هوامش البحث

(i) حياة بلند الحيدري، الموسوعة العالمية الحرة، ويكيبيديا على شبكة الانترنت.

(ii) ابن رشيق القيرواني: العمدة:٧٣/٢، وينظر: ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز:٢٥٧.

(iii) ابن الأثير: المثل السائر:٣٤٥/٢.

(iv) شهاب الدين الحلبي: حسن التوسل الى صناعة الترسل:٢١٤-٢١٥، وينظر: فايز عارف القرعان: في بلاغة الضمير والتكرار:١٢٠.

(v) محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة:١٠٩.

(vi) عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر:٦٧.

(vii) ينظر: الزمخشري: المفصل في صنعة الإعراب:٢٣.

(viii) ماهر مهدي هلال: جرس الالفاظ ودلالتها:٢٤٤. ومن القدماء الذين تنبهوا على ذلك الملحظ في التكرار: القيرواني في كتابه نقد الشعر، والسجلماسي في كتابه المنزع البديع.

(ix) ينظر: ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر:٤٥.

(x) ديوان بلند:١٠١-١٠٢.

(xi) ينظر :محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)١٦٢.

(xii) ديوان بلند:١٠٨-١٠٩.

(xiii) المصدر نفسه: ١٠٩.

(xiv) المعادل الموضوعي correlative objective: مصطلح استعمله الناقد الإنكليزي ت.س. اليوت، وأراد به العنصر اللغوي أو مجموعة العناصر التي تعبر عن تجربة الشاعر الواقعية وتجسدها تصريحاً أو تلميحاً.

(xv) ديوان بلند: ٢٥٨-٢٥٩.

(xvi) المصدر نفسه: ٨٠- ٨١ .

(xvii) ينظر طه باقر :مقدمة في تاريخ الحضارات القديمه:٥٥٧/١.
(xviii) المصدر نفسة :٥١٧/١.
(xix) ديوان بلند: ٨٧ .
(xx) ديوان بلند: ٨٩ .
(xxi) ينظر :طه باقر :مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة :٥٥٨/١.
(xxii) ديوان بلند: ٩١.
(xxiii) ديوان بلند: ٩٣-٩٤.
(xxiv) ديوان بلند :٢٣٨.
(xxv) ينظر: صلاح فضل: شفرات النص:٩-١٠، ٨١.
(xxvi) ديوان بلند :٢٩١-٢٩٢.
(xxvii) ديوان بلند: ٣٣٥-٣٣٧.
(xxviii) ديوان بلند: ٣١٩-٣٢١.
(xxix) ينظر: جمال شحيد: خطاب الحداثه:٢٦١.
(xxx) من الشواهد الشعرية التي حوت تكراراً للضمائر في شعر بلند: قصيدة (موت شاعر)؛ إذ يكرر فيها ضمير الغائب (الهاء) العائد على الشاعر، وقصيدة (يا طفلتي) التي يكرر فيها ضمائر المخاطبة باطراد ومثلها قصيدة (حلم)، وقصيدة (خيبة الانسان القديم) التي يكرر فيها ضمير المتكلم وضمير الغائب العائد على الشاعر نفسه، وقصيدة (وجهان) وفيها يكرر ضمير المخاطب الحاضر. فضلا عن قصائد أخر لا مجال الى حصرها. وهي جميعاً- في الواقع- تمثل ظاهرة شعرية عند بلند ينبغي الوقوف عليها في دراسة مستقلة في المستقبل.
(xxxi) ينظر: ابن هشام الانصاري: مغني اللبيب:٤٩١.
(xxxii) ينظر: فاضل السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها:١٦١-١٦٢.
(xxxiii) ديوان بلند:٣٥٢.
(xxxiv) ينظر: عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل:٥.
(xxxv) سلام مهدي رضيوي: تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري:١٣٥، أطروحة دكتوراه.
(xxxvi) ينظر: علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية: ٦٠.
(xxxvii) ديوان بلند:٦٢٣.
(xxxviii) ينظر: ابن هشام: مغني اللبيب:٤٩١، ومهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه:٣١.
(xxxix) ينظر: فاضل السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها:١٦١-١٦٢.
(xl) ديوان بلند:٣٣٣.
(xli) عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل:١٥.
(xlii) ديوان بلند:٣٤٧-٣٥٠.
(xliii) ينظر: سلام مهدي رضيوي: تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري:١٣٨، أطروحة دكتوراه.
(xliv) ينظر: عبد الحسين مهدي عواد: الأصول النظرية لنقد الشعر التطبيقي المقارن:٣٥٩.
(xlv) ديوان بلند:٣٠٤-٣٠٥.
(xlvi) ينظر: كمال أحمد غنيم: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر:٢٦٣.
(xlvii) ديوان بلند:٦١٠-٦١٢.
(xlviii) ديوان بلند:٣٢٢-٣٢٤.
(xlix) ينظر: كمال أحمد غنيم: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر:٢٦٣.
(l) سلام مهدي رضيوي: تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري:١٣٩، أطروحة دكتوراه.

المصادر والمراجع

١- القرآن الكريم.
٢- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الحميد جيدة، ط١، ١٩٨٠م، مصر.
٣- الاصول النظرية لنقد الشعر التطبيقي المقارن، د٠ عبد الحسين مهدي عواد، ط ١ ،١٤٢٩هـ -٢٠٠٨م بيروت – لبنان.
٤- بناء الأسلوب في شعر الحداثة: د. محمد عبد المطلب، ط١، ١٩٩٥م، دار المعارف- مصر.
٥- جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د٠ ماهر مهدي هلال ،د٠ ط ،١٩٨٠،دار الرشيد- بغداد.
٦- الجملة العربية تأليفها وأقسامها: د. فاضل صالح السامرائي، دار الفكر، عمان- الأردن، ١٤٢٧هـ -٢٠٠٧م، ط٢.
٧- حسن التوسل الى صناعة الترسل ، شهاب الدين محمود الحلبي (ت٧٢٥هـ) د٠ ط ،١٩٨٤م القاهرة.
٨- خطاب الحداثة في الادب – الاصول والمرجعية، د. جمال شحيد وليد قصاب ،ط١ ،٢٠٠٥، سوريا .

٩- دينامية النص (تنظير وانجاز)، د٠ محمد مفتاح، ط٤ ،٢٠١٠م ،الدار البيضاء- المغرب .
١٠-ديوان بلند الحيدري، دار العودة، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٨٠م.
١١-شفرات النص- دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيد: د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٩م.
١٢-ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، د. عصام شرتح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.

١٣-العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابو علي الحسن بن رشيق القيرواني الازدي (ت٤٥٦هـ) ط٤ ،١٩٧٢م بيروت – لبنان ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد

١٤-عناصر الابداع الفني في شعر احمد مطر ، د.كمال احمد غنيم ،ط١ ، ١٩٩٨م، القاهرة.

١٥-عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د٠ علي عشري زايد ،ط٢ ،١٩٧٧م، القاهرة.

١٦-العين ،الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت١٧٥هـ)، تحقيق: د. مهدي المخزومي و د. ابراهيم السامرائي، ط١ ،١٤٢٤هـ – ٢٠٠٣م بيروت – لبنان.

١٧-في بلاغة الضمير والتكرار د.فايز عارف القرعان ط ١ . ١٤٣١هـ -٢٠١٠ م، إربد- الاردن.

١٨-في النحو العربي نقد وتوجيه: د. مهدي المخزومي، دار الرائد العربي، بيروت- لبنان، ط٢، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.

١٩-لسان العرب ،ابن منظور (ت٧١١هـ)/د٠ ط ،د ٠ت، دار صادر، بيروت – لبنان.

٢٠-المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر ،ضياء الدين بن الاثير (ت٦٣٧هـ)،د٠ ط ،١٤٢٠هـ – ١٩٩٩م ،المكتبة العصرية، بيروت – لبنان، تحقيق: محمد محي الدين بن عبد الحميد.

٢١-مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: جمال الدين ابن هشام الأنصاري (ت٧٦١هـ)، تحقيق: د . مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر – دمشق، ط٦ ،١٩٨٥.

٢٢-المفصل في صنعة الاعراب ،جار الله ابو القاسم محمود بن عمرو بن احمد الزمخشري (ت٥٣٨هـ)، تحقيق د٠ علي بو ملحم، ط١ ،١٩٩٣م بيروت – لبنان.

٢٣-مقاييس اللغة، ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (ت٣٩٥هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت- لبنان، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م، د.ط.

٢٤-مقدمة في تأريخ الحضارات القديمة ،طه باقر ،دار الوراق، بيروت – لبنان ،٢٠٠٩ ،د٠ط.

٢٥-موسيقى الشعر، د٠ ابراهيم انيس ،ط٤ ،١٩٧٢م –مكتبة الانجلو المصرية.

الرسائل والأطروحات الجامعية:
١- تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري، سلام مهدي رضيوي الموسوي، أطروحة دكتوراه، جامعة البصرة- كلية التربية، ١٤٣١هـ - ٢٠١١م.

المواقع الالكترونية على شبكة الانترنت:
١-حياة بلند الحيدري، ويكيبيديا، الموسوعة العالمية الحرة على شبكة الانترنت: www.wikipedia.com.