نظرية التلقي في قصائد بلند الحيدري

م. م. ليالي بدر جالي هامل

وزارة التربية/المديرية العامة لتربية محافظة بغداد الرصافة الثالثة

lbadr@uomustansiriyah.edu.iq

المستخلص :

تُعَدّ نظرية التلقي من أبرز المناهج النقدية الحديثة التي أولَت اهتمامًا بالغًا بدور القارئ في إنتاج المعنى، حيث تنتقل بؤرة الفهم من المؤلف إلى المتلقي، ليغدو النصّ فضاءً مفتوحًا للتأويل والتفاعل ،وتمثّل قصائد بلند الحيدري ميدانًا خصبًا لتطبيق هذه النظرية، لما تتّسم به من عمق دلالي وتنوّع في البنى التعبيرية، فضلًا عن تداخلها مع الواقع والذات، يتفاعل الحيدري مع القارئ من خلال خطاب شعري يبتعد عن المباشرة والتقريرية، ويعتمد آليات التوقّع والتأويل، مما يجعل النصوص منفتحة على قراءات متعددة ، إن اشتغال الحيدري على الرمز، والصورة الشعرية المركبة، والانزياح الأسلوبي، يُفعّل دور المتلقي بوصفه شريكًا في إنتاج المعنى، ويدفعه إلى ملء فراغات النص بناءً على معارفه وخبراته ، وتهدف هذه الدراسة إلى تتبّع تجليات نظرية التلقي في شعر بلند الحيدري، من خلال تحليل نصوص منتقاة تكشف عن العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ، مع التركيز على آليات التلقي، وتوقعات المتلقي، وتوظيف الأساليب البلاغية كالتكرار، والتضاد، والاستعارة، وعلاقتها بثنائية الأنا والآخر.

الكلمات المفتاحية: نظرية التلقي، بلند الحيدري، الأنا والآخر، التكرار، التضاد، الاستعارة.

Abstract:

Reception theory is one of the most promlnent modern critical approaches, paying great attention to the reader's role in producing meaning. The focus of understanding shifts from the author to the recipient, making the text an open space for Interpretation and interaction. Buland Al-Haidari's poems represent a fertile field for applying this theory, given their semantic depth and diverse expressive structures, as well as their Interplay with reality and the self. Al-Haidari interacts with

the reader through poetic discourse that departs from directness and declarativeness, relying on mechanisms of expectation and Interpretation, making texts open to multiple readings. Al-Haidari's engagement with symbolism, complex poetic imagery, and stylistic shift activates the role of the recipient as a partner in producing meaning, prompting them to fill in the text's gaps based on their knowledge and experiencee. This study aims to trace the manifestations of reception theory In Buland Al-Haidari's poetry, through an analysis of selected texts that reveal the interactive relationship between the text and Its context. The reader, with a focus on reception mechanisms, recipient expectations, and the use of rhetorical devices such as repetition, contrast, and .metaphor, as well as their relationship to the self-other duality

Keywords: Reception theory, Buland Al-Haidari, self-other, repetition, contrast, metaphor.

المقدمة :

يُعدّ بلند الحيدري من أبرز شعراء الحداثة في العراق والعالم العربي، وقد تميز شعره بعمق التجربة، وثراء التكوين الثقافي، ووعيٍ شعريٍّ متقدم، جعل من نصوصه فضاءً خصبًا للتأويل والتفاعل ، فقد حمل همّ التجديد، مع حفاظه على أصالة اللغة العربية وجمالها، فزاوج بين الحداثة والتراث بطريقة متفردة ،وقد أشار عدد من النقاد إلى قدرة شعره على تحفيز القارئ واستفزازه، لما يتضمنه من صور شعرية وتراكيب فنية تدعو إلى التأمل والمشاركة في إنتاج الدلالة ،وفي ضوء نظرية التلقي، يغدو النص الشعري عند بلند الحيدري ساحة تفاعلية مفتوحة، لا يُقرأ على أنه منتَج نهائي، بل كعملية متواصلة بين الشاعر والمتلقي، فالقارئ ليس مستهلكًا سلبيًا، بل طرف فاعل يُعيد تشكيل المعنى من خلال تفاعله مع بنية النص الجمالية والدلالية ،وتمنح تجربة بلند الحيدري، بما تحمله من توتر داخلي، وقلق وجودي، وتنوع أسلوبي، أفقًا تأويليًا واسعًا ، حيث تتجلى "الأنا" الشاعرة في صراعاتها وتحولاتها، وتُبني رؤيتها" للآخر"

سواء أكان الوطن، أو المجتمع، أو الوجود الداخلي، بصورة تستفز القارئ وتدعوه إلى إعادة القراءة والتأويل.

ويهدف هذا البحث إلى دراسة شعر بلند الحيدري وفق آليات نظرية التلقي، من خلال تحليل عناصر فنية تثير الاستجابة، مثل التضاد، والتكرار، والتشكيل الاستعاري، إضافة إلى رصد ثنائية الأنا والآخر ،وتُعرض النتائج المستخلصة من هذه الدراسة في الخاتمة.

مفهوم نظرية التلقي :

يقتضي البحث اللغوي في مفهوم التلقي الرجوع إلى القرآن الكريم، بوصفه المصدر الأول للتشريع الإسلامي، حيث ورد هذا المصطلح في عدة مواضع، نذكر منها:

قوله تعالى: ((فَتَلَقَّىٰ آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ))[١]وقوله تعالى: ((وَمَا يُلَقَّاهَا إِلَّا ٱلَّذِينَ صَبَرُواْ ۖ وَمَا يُلَقَّاهَا إِلَّا ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ))[٢] وقوله سبحانه: ((وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى ٱلْقُرْءَانَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ))[٣] يتبين من هذه المواضع أن المعنى الغالب للتلقي هو: الاستقبال أو القبول لما يُلقى من قول أو هدى أو توجيه ،فعلى سبيل المثال، يتضح أن النبي محمد ﷺ كان يتلقى الوحي الإلهي – وهو القرآن – من الله تعالى، محتوياً على الحكمة والعلم، مما يرسّخ مفهوم التلقي كاستقبال مباشر لما يُوحى إليه.

أما التعريف اللغوي فيقول ابن منظور : "التلقي هو الاستقبال، والرجل، يلقي الكلام أي يلقنه وتلقاه أي استقبله و فلان يتلقى فلانا أي يستقبله" [٤]

وعند الرجوع إلى أحد أعمدة البلاغة العربية القديمة، وهو الزمخشري، في معجمه الموسوم بـ "أساس البلاغة"، يتّضح أن مصطلح التلقّي لا يخرج عن دلالات الاستقبال والقبول، حيث يرد فيه: "تلقّاه: استقبله، (ونهى عن تلقّي الركبان)، وتلقّيته منه: قبلته" [٥].

وهذا يؤكد أن مفهوم التلقّي عند العرب القدماء يحمل في جوهره معنى القَبول والانفتاح على الآخر، وما دام التلقّي يحيل لغويًا إلى القَبول والاستقبال، فإن ذلك يشير إلى أنّ المتلقي، بوصفه طرفًا في العملية التواصليّة، لم يكن مغيّبًا في الوعي البلاغي العربي، بل كان له حضور يستدعي التأمل ،ومن هنا، تبرز أهمية الوقوف عند تمثّلات التلقّي في التراث البلاغي والأدبي العربي القديم، واستقصاء أشكال حضوره وموقعه في البنية التواصلية للنصوص.

يقول الجاحظ (٢٥٥): "مدار الأمر على البيان و التبيين، و على الفهم و التفهم، و كلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما كان القلب أشد استبانه كان أحمد، و المفهم لك و المتفهم عنك شريكان في الفضل" [٦].

يشير الجاحظ إلى أن العلاقة بين القارئ والنص تقوم أساسًا على الفهم والتفسير. فكلما زادت بلاغة القارئ واتسعت لغته، تمكن من الوصول إلى معانٍ أدق وأوضح. وهكذا يكون الفهم والتأويل نتيجة للتفكير العميق، وكلما امتلك القارئ قدرة أكبر على التأويل، زادت إمكانية إبداعه في إعادة إنتاج المعاني. وهذا ما يُبرز أهمية المتلقي في العملية التفسيرية، ودوره في بناء دلالات جديدة للنصوص.

يُبرز الجاحظ ضرورة أن يُعنَى المتكلم بتزيين كلامه وتحسينه، مع الالتزام بمقومات البيان من فصاحة وحلاوة، بغية التأثير في المتلقي وكسب رضاه. فالكاتب – في نظر الجاحظ – يوجّه جهده نحو المتلقي، إذ يشكّل محور الاهتمام والغاية المرجوة من القول. ويؤكد الجاحظ هذا المعنى بقوله: "إنّ البيان يحتاج إلى تمييز وسياسة، وإلى ترتيب ورياضة، وإلى تمام الآلة وإحكام الصنعة، وإلى سهولة المخرج وجهارة المنطق، وتكميل الحروف وإقامة الوزن، وأنّ حاجة المنطق إلى الحلاوة، كحاجته إلى الجزالة والفخامة، وأنّ ذلك من أكثر ما تستمال به القلوب، وتثنى به الأعناق وتُزيَّن به المعاني"[٧].

ومن أبرز ما يلفت النظر في معايير الجاحظ للبيان، هو تأكيده على أن للكلام حاجة ماسة إلى الجمال والعذوبة، تمامًا كما يحتاج إلى القوة والفصاحة، وذلك تلبية لتوقّعات المتلقي وميوله، إذ يُعدّ التأثير فيه واستمالته من أهم أهداف الكلام. وهكذا، يغدو المتلقي – عند الجاحظ – شريكًا فاعلًا في بناء المعنى وصياغة الدلالة.

تبلورت نظرية التلقي بمفاهيمها ومصطلحاتها المعاصرة في أواخر ستينيات القرن العشرين، على يد اثنين من أبرز منظّريها: هانز روبرت ياوس وولفجانج آيزر، في جامعة كونستانس الألمانية. وقد شكّلت هذه النظرية تحوّلاً نوعيًا في النقد الأدبي، إذ أولت اهتمامًا جوهريًا بالعلاقة التفاعلية بين النص والقارئ، واعتبرت المتلقي طرفًا فاعلًا في العملية الإبداعية، لا مجرد مستقبل سلبي للنص، بل شريكًا في إنتاج معناه عبر آليات التأويل والتذوق الجمالي ، وقد ساعد على نشوء هذه النظرية وازدهارها تنامي الدراسات الاجتماعية للأدب، التي سعت إلى استكشاف الروابط بين النصوص الأدبية وبُناها المجتمعية، مما أضفى على التلقي بُعدًا معرفيًا وثقافيًا واسعًا.

إذا يمثل "منهج التلقي" أحد الاتجاهات النقدية التي ظهرت بعد مرحلة البنيوية، وقد نال اهتمامًا واسعًا من النقاد والباحثين في العصر الحديث، الذي شهد ازدهارًا نقديًّا غير مسبوق بفضل تجاوز الصفات التقليدية للنقد وانفتاحه على الحقول المعرفية المجاورة كعلم اللغة، والكلام، والفلسفة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع وغيرها. وقد ذاع صيت هذا المنهج باسم "منهج التلقي" أو "منهج تلقي النص"، وظهرت محاولات متعددة لنقله أو مواءمته بعيدًا عن أصوله الغربية، عبر إيجاد صيغة نقدية جديدة تمزج بين خصائص متعددة، منها الماركسية والشكلانية. وفي هذا السياق، يشير ياوس :" إن الفجوة بين التاريخية والمقاربة الجمالية للأدب تبقى هنا شاغرة "(٨)

وهكذا نصل إلى فهم الجمالي للتلقي وفقًا لرؤية ياوس، الذي يقول:

"فالتلقي بمفهومه الجمالي ينطوي على بعدين: منفعل وفاعل في آن واحد. إنّه عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذي يتجه به العمل في القارئ، والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل (أو استجابته له)"(٩).

فالمعنى الجديد يتولد من تأثير النص في المتلقي ضمن ما يُعرف بـ"أفق التوقّع"، ومن تفاعل المتلقي مع النص من خلال الفهم والتفسير. وعليه فإن المفهوم الجمالي للتلقي يُعدّ ثمرة لتفاعل مشترك بين النص والمتلقي، إذ يحدث من جهة نتيجة التأثير الذي يتركه النص في القارئ (أفق التوقّع)، ومن جهة أخرى من خلال طريقة تلقي القارئ لهذا النص. وتتمثل هذه العلاقة التبادلية في النموذج الآتي:

المفهوم الجمالي↔↔↔↔ النص↔↔↔↔ المتلقي

تفاعل

لقد راهنت نظرية التلقي على تفاعل "القارئ والنّص" الذي ينتج خبرة جمالية، ويُعتبر القارئ "هو المحور الأهم والمقدّم في عملية التلقي، وعلاقته بالنص ليست علاقة جبرية موظفة لخدمة نظام أو طبقة كما في الماركسية، وليست علاقة سلبية كما في المذهب الرّمزي، وإنّما هي علاقة حرة غير مقيدة"(١٠) ، أي أن دور المتلقي قد أصبح "كامنا في الكشف عن أعماق النّص بشكل يجسّد تفاعلا خلاقا بين النّص والقارئ "(١١).

جدلية الأنا والآخر في شعر بلند الحيدري:

تُعدّ جدلية الأنا والآخر ظاهرة فلسفية واجتماعية تتأسس على وعي الذات الفردية (الأنا) بذاتها، وسعيها لإثبات وجودها داخل المجتمع من خلال التفاعل والحوار مع كل ما هو مختلف عنها (الآخر). فالأنا لا يمكن أن تتحقق أو تتجلى إلا عبر وعيها بالآخر، لأن العلاقة بين الطرفين علاقة ترابط وتكامل مستمر، إذ إنّ الأنا جزء من الآخر (أي من المحيط الاجتماعي)، غير أن ما يمنح الأنا خصوصيتها هو ما تحمله من أفكار ورؤى ومواقف تميزها عن سواها.

ويُقصد بالأنا في السياق الشعري: ذات الشاعر ومشاعره وتصوراته إزاء ما يحيط به من مؤثرات مادية أو معنوية. أما الآخر، فهو كل ما يقع خارج حدود تلك الذات، سواء أكان شخصاً أم شيئاً، موضوعياً أم ذاتياً. وبهذا المعنى، يظهر التفاعل بين الأنا والآخر في النص الأدبي باعتباره أداة لتكوين الهوية وإبراز الرؤية الفردية للشاعر تجاه العالم.

فيعرف الأنا لغة :"اسِمٌ مُكَنًّى، وهو للمُتَكَلِّمِ وَحدَهُ، وإِنَّمَا يُبنَى عَلَى الفتْحِ فَرقًا بِينَهُ وَبَيْنَ أَنْ، التِّي

هي حَرْفُ نَاصِبٌ للفعل، والأَلفُ الأخيرة إنّما هي لبيانِ الحَركَة فِي الوَقفِ"[١٢] أما اصطلاحا فيعرف الأنا احمد ياسين السليماني :"ضمير متكلم قائم بذاته ولذاته لا ينازعه أو يشاركه في ذاتيته، وبصفته آخر فهو مستقل عن غيره ، وإن كان منتج له ، وناتجا عن علاقته به " [١٣]

أما الآخر فيعرف لغة : "أحد الشيئين وهُو اسمٌ عَلَى أَفْعَلْ(...) والآخر بمعنَى غيرُ ، كَقَوْلكَ رَجلٌ آخَر وثَوبٌ آخر واصله أفعلُ من التَّأخر، فلمَّا اجتَمَعَتْ هَمَزَتَانِ في حَرفِ واحد استثقِلتَا فَأُبدِلَتْ الثانية ألفاً لسُكُوتِها وانفتاح الأولى قَبلَهَا، وتصغير "آخر" أُوَيخَر ، والجَمعُ آخرون، ويُقال هَذا آخر وهذه أخرى في التذكير والتأنيث ..."[١٤]

ويعرف اصطلاحا: "الآخر هو الذي يخالف الذات والعقيدة والثقافة ويظهر الآخر كالمستعمر للأنا والعلاقة معه محكومة بالتصادم والمواجهة "[١٥]

والأنا والآخر في شعر بلند الحيدري جاءت بصور متعددة ونذكر منها ما يأتي:

قوله في قصيدته (من يدري يا بغداد):
بغداد
يا أنت الغصة في عيني مصلوب
يسأل في الموت
الممتد على مد الحبل الخانع كالذل
يسأل عن وعد في الميلاد ،
بغداد

يا بيتا مهجور
يا زمناً ماجور
يا وجعاً مأسور
يا وحشة امرأة ثكلى تنحب
في أرض بور
بغداد
قد كذبت نشرات الأخبار
عن نصر ما كان سوى وجهينا في الخيبة والعار
وأضلك عن نفسك شاهد زور
في خطبة ربأن أعمى وهتاف رجال عور (١٦)

في مطلع القصيدة، تتجلى الأنا الشاعرة بوصفها ذاتًا منكوبة، غارقة في الألم والانكسار، متوسّلة آليات بلاغية كـ الاستعارة والتشخيص لتمثل المدينة ـ بغداد ـ بوصفها "غصة" في عين الشاعر، وهي استعارة كثيفة الدلالة تشير إلى عمق الجرح وعدم القدرة على الفكاك منه. أما "المصلوب"، فهو تمثيل لحالة العجز والانقياد إلى قدرية الألم، وكأن الشاعر معلّق على صليب الخذلان.

وفي قوله:

"الموت الممتد على مد الحبل الخانع كالذل"

"يا وحشة امرأة ثكلى تنحب في أرض بور"

تظهر الصورة الشعرية بأقصى طاقتها التخييلية، إذ تُستثمر أدوات التشبيه والاستعارة المركبة لرسم مشهد وجودي محمّل بالدلالات النفسية والسياسية. فـ"الموت الممتد" لا يعني الفناء البيولوجي فقط، بل يستبطن موت الكرامة والانتماء، في حين تُجسّد "المرأة الثكلى" حالة بغداد المفجوعة، المحاصرة بالخراب، الموصوفة بـ"أرض بور"، وهي صورة تدمج بين العقم الطبيعي والموت الرمزي.

هذا البناء الصوري لا يكتفي بإنتاج المعنى من داخل النص، بل يدفع المتلقي إلى إعادة تفعيل رموزه التأويلية الخاصة، ليصير شريكًا في إنتاج الدلالة. وهنا، تتجلى مبادئ نظرية التلقي، التي تؤمن بأن المعنى لا يُستكمل إلا بفعل القراءة الواعية التي تملأ فراغات النص.

وفي مستوى آخر، تهدم القصيدة أفق التوقع التقليدي المتعلق بصورة بغداد، إذ لا تظهر المدينة بصورتها البطولية أو الأيقونية، بل في هيئة منكسرة،حزينة ،تائهة هذه المفارقة بين المتوقع والمُقدَّم تخلق صدمة شعورية لدى المتلقي، تجبره على إعادة النظر في علاقته بالمدينة، والبحث عن معنى جديد للهُوية والانتماء.

إن هذا النص لا ينغلق على ذاته، بل ينفتح على المتلقي باعتباره طرفًا أصيلاً في التكوين الشعري، من خلال جدلية الأنا المتألمة والآخر المخادع، حيث تُستثمر طاقة الصورة الشعرية،

والتوتر البلاغي، والتكثيف الرمزي، في تأسيس حوارية تتجاوز البنية السردية إلى فضاء تأويلي مفتوح، لا يكتمل إلا بفعل التلقي المنتج.

وفي موضع آخر يقول في (بين علامتين) :

بغداد
كيف يكون لمثلك أن تأوى
شاهد زور
ضدك في شعراء وقصائد
مثل أيادي الأوغاد . . ؟ . . !
كيف يكون لمثلك أن تكبر
في ظلمة كهف
في عيني زمن أعمى
في كفى جلاد ..؟ ..!
بغداد
كيف يكون لمثلك أن تصمت
أن لا تسأل أين أنا من حلم
طاف به الشهداء على كل قراك (١٧)

يتحدث النص بصوت الأنا الشاعرة الغاضبة، التي تواجه بغداد بوصفها مدينة خذلت تاريخها وأحلامها. تظهر الأنا هنا كضمير حي، تسائل وتعاتب وتستنكر بصيغة مباشرة متكررة: "كيف يكون لمثلك...؟"، في احتجاج صريح على ما آلت إليه المدينة من انحدار. لم تعد بغداد في نظر الشاعر سوى مأوى لشاهد زور، وزمن أعمى، وكفّ جلاد، ومسرح لشعراء خانوا الكلمة.

"الآخر" في النص يتجسد في هذه الرموز المنهارة، التي تحولت إلى قوى قمع وصمت وخيانة. في مقابلها، تقف الأنا المثقلة بالوعي والمرارة، عاجزة أمام مدينة فقدت هويتها وقدرتها على السؤال.

النص لا يرثي بغداد فقط، بل يفضح سقوطها الأخلاقي، ويدعوها للعودة إلى ذاتها، إلى الحلم الذي حمله الشهداء على ترابها، قبل أن تغرق في صمتها وتواطئها ، إنه صراع بين ذاكرة نقية وواقع ملوث بين ذات تقاوم ومدينة خانعة .

ويقول في موضع آخر (المدينة التي اهلكها الصمت)

بغداد تلك المسبية . . تلك المنسية
ما بين الجثة والمسمار .
بغداد ما حاصرها جند الفرس
ولا أغوتها فرس
ما راودها إعصار أو نالت منها نار .
بغداد ماتت من جرح فيها
من خرس أعمى شل لسان بنيها
تلك المسبية ما كانت وطنا(١٨)

تتجلى "الأنا" بوضوح في صوت الشاعر، الذي يتحدث من موقع الذات الحزينة، المتألمة، والناقمة ،إنها الأنا الشاعرة التي ترصد الانهيار الأخلاقي والوجداني لبغداد، وتحاكم الواقع بصوتٍ عالٍ ،هذه الأنا لا تستسلم، بل تصوغ شهادة احتجاج، تنأى عن الانفعال السطحي لتكشف عن وعي نقدي عميق ،فهي تقول:

"بغداد ماتت من جرح فيها

من خرس أعمى شل لسان بنيها"

وهنا يظهر موقف الأنا الشاعرة بوضوح، إذ ترى أن الموت الحقيقي لا يأتي من الخارج، بل من داخل المدينة، من صمت أبنائها، ومن غياب الفعل.

أما "الآخر" في النص، فهو ليس الغازي، ولا الجيوش الغازية، إذ تقول القصيدة:

ما حاصرها جند الفرس

ولا أغوتها فرس

ما راودها إعصار أو نالت منها نار

بهذه العبارات، تُبعد القصيدة الآخر التقليدي – الخارجي – عن دائرة الاتهام ، بل إن "الآخر" يتحوّل إلى الداخل الصامت، إلى الجماعة المنهزمة من الداخل، التي شلّها "الخرس"، ولم تعد تملك القدرة على النطق أو المقاومة، إن الآخر هنا هو الشعب الصامت، العاجز، الذي خان مدينته بصمته.

وبهذا، تنشأ علاقة توتر بين الأنا والآخر داخل البنية النصية؛ فالأنا الشاعرة تحمل الآخر الداخلي مسؤولية الخراب، وتعلن موته الأخلاقي، وتُفكك فكرة "الوطن" حين تقول:

"تلك المسبية ما كانت وطنا"

فإن هذا التحول في تمثيل الآخر يُفاجئ المتلقي، ويكسر أفق توقعه ، إذ عادةً ما يُنتظر من النص أن تُدين الغزاة أو القوى الاستعمارية، لكنها هنا تُحدث صدمة تأويلية عبر توجيه اللوم إلى الذات الجمعية، ما يجعل المتلقي يعيد النظر في موقفه، ويصبح شريكًا فاعلًا في إنتاج المعنى ، فالمعاناة ليست نتيجة مؤامرة خارجية، بل نتاج صمت داخلي.

ويقول أيضا في (حوار بين زمنين):

أمس
كان هو الحد الآخر ما بين اثنين
التقيا في عتمة ليل
وافترقا في صحوة شمس
هل تذكرني ؟
كلا . . . كلا
بالأمس هذا عانقتك حتى الموت
وها . . كل أصابعي الخمس
ما زالت مغروسات في عينيك المطفأتين
وفي شفتيك المتهدلتين
وفي العنق المتهرئ مثل بقية رمس(١٩)

نلحظ جدلية التوتر بين الذات والآخر ضمن إطار زمني مزدوج، حيث تنشطر التجربة الشعرية إلى لحظتين: ماضٍ مليء بالالتصاق والانصهار، وحاضر قاسٍ تتجلى فيه القطيعة والخذلان. في هذا السياق، تتجسد "الأنا" في صوت الشاعر الذي يخاطب "الآخر" ـــ ذلك الذي كان في الأمس موضع عناق حتى الموت، وأصبح في الحاضر كائنًا منكرًا، متحللًا، أقرب إلى الرمس.

يتبدى "الآخر" هنا بوصفه كيانًا خارجيًا، له استقلاله ووجوده، لكنه مع ذلك موضع إنكار للعلاقة التي جمعته بـ"الأنا" ، إذ يقول :

هل تذكرني؟

كلا... كلا

هذا النفي القاطع لا يمحو أثر الأنا، التي تؤكد ارتباطها العميق بالآخر...

تظهر في النص صور حسية مكثفة، تعبر عن ارتباط جسدي ونفسي عميق، يترسخ في جسد الآخر رغم إنكاره ، إن الأنا هنا ليست مجرد ذات متكلمة، بل هي ذات جريحة، تطالب الآخر بالاعتراف، وتواجهه بذاكرة لا تزال تحتفظ بتفاصيل العلاقة القديمة.

وعند إخضاع النص لقراءة وفق نظرية التلقي، نجد أن الشاعر يخلق "فراغات تأويلية" يتوجب على القارئ ملؤها ، فالنص لا يصرح بهوية الآخر بشكل مباشر: هل هو إنسان أم زمن أم تجربة؟ هذا الغموض يُحفّز القارئ على الدخول في عملية تأويل ذاتي، من خلال ربط الدلالات بمخزونه المعرفي والوجداني ، كما أن الحوار المقتضب والمشحون بالتوتر، يفتح المجال أمام تلقي متعدد الأوجه، ويمنح النص بعدًا تفاعليًا يتجاوز مستوى المعنى السطحي إلى أفق من التأويلات المتنوعة.

بذلك، تكتمل فاعلية النص عبر ثلاثية: "أنا" متألمة، و"آخر" منكر، و"قارئ" فاعل في إنتاج الدلالة ،ويتجلى النص بوصفه خطابًا مفتوحًا على احتمالات التأويل.

المتوقع واللامتوقع في التشكيل اللغوي :

تُعدّ اللغة الركيزة الأساسية في بناء النص الأدبي، إذ لا يكتسب النص أدبيته إلا من خلال تميز لغته وتنوع أساليبه التي تثير المتلقي وتحفّزه على التأويل والفهم. فالنص الجيد هو ما يفاجئ القارئ بأساليبه غير المتوقعة، ويغويه بجماله، ويدفعه لملء فراغاته وتحليل معانيه.

وفي هذا السياق، يتميز شعر بلند الحيدري بأساليب لغوية متعددة تفتح أفق التفاعل مع القارئ، وتدعوه لاكتشاف ما تخفيه القصائد من دلالات وهموم وأفكار، ومن أبرز السمات الأسلوبية التي يوظفها الحيدري في شعره: التكرار، التضاد، والتشكيل الاستعاري.

التكرار:

يعد التكرار من الأساليب البلاغية كما جاء في "لسان العرب" "الكر: الرجوع، والكر: مصدر كر عليه يكر كرا وكرورا وتكرارا عطف، وكرر الشيء وكركره : أعاده مرة بعد أخرى، كررت عليه الحديث ردّدته عليه، والكر: الرجوع على الشيء، ومنه التكرار والكرة: البحث والكر : الجبل الغليظ والكركرة : صوت يردّده الإنسان في جوفه وتجديد الخلق بعد الفناء. والكر ما ضم ظلفتي الرحل وجمع وبينهما"[٢٠]

اصطلاحا: عرفه ابن الأثير على" أنه دلالة اللفظ على المعنى مزدادا"[٢١]

ومن الرغم من دقة التعريف إلا أن التكرار يشمل جميع مستويات الكلام لا على الكلمة في حد ذاتها ،وكما يهدف المفهوم الاصطلاحي للتكرار بنوعيه (المعنوي واللفظي) إلى تحقيق غاية معينة

"أما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو للتهويل أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرّر"(٢٢)

فمن خلال هذا التعريف يتبين لنا أن التكرار يستعمل غالبا للتأثير على المتلقي، ويسعى الى خلق ذلك الجو النفسي المفعم بالحركة من خلال توالي هذه المتشابهات الصوتية على سمعه، وإبراز أهميتها من خلال التأكيد عليها، والتركيز على نقطة حساسة في عبارة أو نص لدفع المتلقي لأخذها مأخذ الجد.

وتشكيل التكراري مظهر اسلوبي استعمله الحيدري في شعره ، ليعبر به عن رؤيته وافكاره وهمومه ،فيقول في قصيدته (فَإِذَا العِراقُ وَلِيمَةٌ لِجَرَادِهَا)

أنا بعض حرفك حالماً ومعاني انا بعض حرفك في اغتراب مكاني
أنا بعض حرفك قد أتاك مخضباً فاعرف به دمك الزكي القاني (٢٣)

ظهر التكرار في المطلع ثلاث مرات، وكان له وظائف بلاغية ونفسية فاعلة في تشكيل أفق التلقي لدى القارئ، فتكرار عبارة "أنا بعض حرفك" يضطلع بدور توكيدي على عمق الانتماء، إذ يُبرز أن "الأنا" الشاعرة لا ترى ذاتها كيانًا مستقلاً، بل كجزءٍ ذائب في الآخر، الذي قد يكون الحرف بوصفه رمزًا للعراق أو للهوية أو للكلمة.

ويُلاحظ أن التكرار لم يكن اعتباطيًا، بل جاء محمولًا على تدرّج شعوري منح المتلقي مسارًا داخليًا متصاعدًا:

في المرة الأولى: "حالماً ومعاني" ← يُمثل الانتماء الوجداني الحالم، حيث الذات منجذبة للمعنى بوصفه أفقًا تأويليًا.

في المرة الثانية: "في اغتراب مكاني" ← يتحول الانتماء إلى حالة تمزّق مكاني، يشي بالاقتلاع والنفي.

في المرة الثالثة: "قد أتاك مخضباً" ← يبلغ الانتماء ذروته حين يتّشح بالدم والشهادة، ما يعكس تضحية الذات في سبيل المعنى أو الوطن.

هذا التدرج الشعوري من الحلم ← الاغتراب ← الفداء يُحدث في نفس المتلقي استجابة وجدانية عميقة، ويخلق اتصالاً وجدانيًا متناميًا مع النص.

كما يُلاحظ توظيف التكرار الصوتي، وخاصة الأصوات الممدودة مثل: "حالماً"، "مكانِي"، "القانِي"، وهي تكرارات صوتية تُضفي نغمة إنشادية حزينة، توحي بالحنين والانصهار في الآخر، وتُسهم في شد انتباه المتلقي، وتحفيز تفاعله النفسي، بوصفه شريكًا في إنتاج المعنى لا مجرد متلقٍ سلبي.

وفي موضع آخر يقول :

الدهر يسقط دونكم ميتاً فما الوى بمرقكم خنوع جبان
الدهر يسقط دونكم
ما دام في نبض الحروف غد يثور وصوت مأثرة ودفء أماني
الدهر يسقط دونكم
ما دام في نبض الحروف يد تشد على يد بتلهف وحنان
الدهر يسقط دونكم
ما دام في نبض الحروف مشاعل عرف الضياء بها دم الإنسان[٢٤]

يُبنى النص على تكرار مركب لعبارتين مركزيتين: "الدهر يسقط دونكم" و"ما دام في نبض الحروف"، ويؤدي هذان التكراران دورًا جوهريًا في توجيه أفق التلقي وصياغة المعنى. التكرار الأول يتكرر في مطلع كل مقطع، ليؤكد قيمة المخاطب، ويخلق إيقاعًا ثابتًا يُعلي من شأن "الآخر"، فيجعل سقوط الدهر دونه أمرًا بديهيًا في وعي المتلقي. أما التكرار الثاني "ما دام في نبض الحروف"، فيأتي كجملة شرطية تتكرر ببداية ثابتة ونهاية متغيرة، مما يمنح النص تصاعدًا دلاليًا من الثورة، إلى التلاحم، إلى التضحية. هذا التكرار المتغير يكسر رتابة البناء، ويدعو القارئ للمشاركة في توليد المعنى، فيتحول التكرار من أداة بلاغية إلى أداة تأويلية. عبارة "نبض الحروف" تتكرر بثبات لتغدو رمزًا للحياة والمعنى والالتزام، وتجعل من الكلمة عنصرًا فاعلًا في الصراع والهوية. بهذا البناء التكراري، يُحدث النص توازنًا بين الإيقاع والتجدد، ويُشرك المتلقي في تجربة شعورية ومعنوية متنامية.

ويقول ايضا في قصيدته: (وددت لو...)

وَدِدْتُ لو حطمتها
لودستها
لو أنني قتلتها
وددت لو جبلت من عظامها

مرأتي المحدبة
أظل فيها مبحراً . تحملني أشرعتي
حكاية اجمل ما فيها .. أنا
ونقمتي الملتهبة
وددت لو صيّرت كل جسمها
منافضاً ،
اطفئ ما احرق من سجائري في عتمها(٢٥)

لا يُعدّ التكرار في هذا النص مجرد إعادة لغوية، بل يُشكّل بنية تشكيلية أسلوبية تؤدي وظيفة دلالية ونفسية، وتُسهم في توليد إيقاع داخلي مشحون بالتوتر والانفعال، يعكس الصراع الحاد بين "الأنا" و"الآخر".

تكرار عبارة "وددت لو":

"وددت لو حطمتها

لودستها

لو أنني قتلتها

وددت لو جبلت..."

يمثّل هذا التكرار تصعيدًا شعوريًا واضحًا، يبدأ من التمني بالعنف الرمزي ("التحطيم، الدوس") ويبلغ ذروته بالقتل ثم الاستحواذ الكلي ("جبلت من عظامها"). هذه العبارات تنقل إلى المتلقي رغبة قهرية في السيطرة على الآخر، مما يعكس احتقانًا نفسيًا يطغى على صوت المتكلم.

نلحظ تكرار الأفعال العنيفة:

"حطمتها، دستها، قتلتها، جبلت..."

يعزز هذا التكرار الإحساس بـ تدرج انفعالي متشابك، حيث تتوالى الأفعال العنيفة في سلسلة تمثّل تناميًا في مشاعر الغضب والرفض، لكنها تكشف أيضًا عن ارتباك داخلي وتعلّق مرضي بالآخر، الذي لا يمكن نسيانه بل يُعاد تشكيله داخل الذات.

نلحظ ايضا تكرار الصور المركبة:

"مرآتي المحدبة... أظل فيها مبحرًا"

"صيّرت كل جسمها مناقضاً..."

ينتقل التكرار هنا من الفعل إلى الصورة الرمزية، حيث يتحوّل جسد الآخر إلى أدوات ("مرآة، منفضة سجائر") تُستخدم بوصفها امتدادًا للذات، ولكن بشكل مشوّه ومعذِّب. هذه الصور المتكررة تُثير في المتلقي حالة من التماهي المؤلم مع "الأنا" الممزقة، وتُعزّز الإحساس بالتداخل بين الكراهية والاحتياج.

إن هذا النوع من التكرار – سواء في الأفعال أو الصور – لا يخلق فقط إيقاعًا داخليًا متوترًا، بل يُسهم في شد انتباه المتلقي واستفزازه نفسيًا، فيدخله في تجربة تفاعلية مع النص، تقوم على إعادة تشكيل العلاقة بين الذات والآخر، بين السيطرة والانمحاء ،وهكذا يتحوّل التكرار إلى عنصر أساس في توليد المعنى والانفعال معًا، مما يجعله أحد المحركات الجمالية الرئيسة في بنية النص.

التضاد :

يعرف لغة : "ضدد : الليث : الضد كل شيء ضاد شيئا ليغلبه ، والسواد ضد البياض ، والموت ضد الحياة ، والليل ضد النهار ، إذا جاء هذا ذهب ذلك"(٢٦)

وجاء في الاصطلاح :" الاضداد جمع ضد،والضد كل شيء ، ما نافاه ، نحو البياض والسواد والسخاء والبخل والشجاعة و الجبن، وليس كل ما خالف الشيء ضداً له ، الا ترى أن القوة والجهل مختلفان ، وليسا ضدين، وإنما ضد القوة الضعف وضد الجهل العلم فالاختلاف أعم من التضاد، إذ كان كل متضادين مختلفين وليس كل مختلفين ضدين "(٢٧)

وبسبب أهمية التضاد في النص وأثره الجمالي في نفس المتلقي يتكون لدينا :"أسلوباً يكسر رتابة النص وجموده بإثارة حساسية القارئ أو المتلقي، ومفاجأته بما هو غير متوقع من الألفاظ والعبارات والصور تتضاد فيما بينها لتحقق في نهاية المطاف صدمة شعرية "(٢٨)

ويظهر التضاد جليا في شعر الحيدري ،فيقول في قصيدته (رسالة الرجل الصغير):

لا تضحكي
لا تبكي ... يا أماه
فأمس قرب دارنا عرفت أن الموت
لايخف كالحياه
ولم أخف
وما ارتجف
صغيرك الصغير

لأنني حملت في عيني ظل والدي الكبير[٢٩]

يفتتح الشاعر قصيدته بقوله:
"لا تضحكي

لا تبكي ... يا أماه"

وهو افتتاح يُفاجئ المتلقي بثنائية نافية مزدوجة تنهى عن الضحك والبكاء معًا، مما يخلق توترًا تعبيريًا في أفق التلقي، ويُفجّر سؤالاً داخليًا: لماذا يُطلب من الأم الامتناع عن كلا الفعلين؟ هذا التوتر لا ينشأ فقط من التضاد بين الفعلين، بل من تعليقهما معًا، إذ لا يُتاح للأم أن تُفرّغ مشاعرها، سواء بالفرح أو بالحزن. هذا الصمت الإجباري يوحي بأن ما حدث يتجاوز الانفعالات العادية، ويستدعي قراءةً وجدانية متأنية.

يتعزز التوتر من خلال توظيف تضاد دلالي لافت:

"عرفت أن الموت

لا يُخاف كالحياة"

هنا يبلغ الشاعر ذروة الإدهاش؛ إذ يقلب المفهوم التقليدي القائم في أفق المتلقي، والذي يفترض أن الموت أشد فزعًا. لكن المفارقة تأتي من قلب هذا التصور، إذ يُقدّم الحياة بوصفها مصدرًا للرهبة والقلق، على نحو يجعل الموت يبدو أقلّ فزعًا، وربما أكثر طمأنينة. هذا التحول في زاوية الرؤية يُحدث صدمة تلقي، ويفتح الباب أمام تأويلات متعددة: فربما يرى الشاعر في الحياة تهديدًا مستمرًا، وصراعًا لا يهدأ،أو ربما بلغ من النضج أو الحزن ما يجعله يرى في الموت راحةً لا تُخيف.

ويمضي النص في توسيع شبكة التضاد، فيقول:

"ولم أخف

وما ارتجف

صغيرك الصغير"

هنا يظهر تضاد ضمني بين المتوقع والمتحقق: المتلقي يتوقع أن يكون "الصغير" خائفًا، مرتجفًا، لكنه يُفاجأ بنفي الخوف والارتجاف. تتولّد عن هذه المفارقة الشعورية قيمة جديدة للطفولة، حيث تتحوّل من رمز للضعف إلى رمز للقوة والثبات، مما يُحدث خلخلة في أفق التلقي، ويُعيد تشكيل المفاهيم الراسخة لدى القارئ حول الطفولة والشجاعة ،ويُختتم النص ببيت يُحسم فيه هذا الثبات دلاليًا وعاطفيًا:

"لأنني حملت في عيني ظل والدي الكبير"

هذا التعبير يُجسد تضادًا بين الغياب والحضور، وبين الذات والظل، وبين الطفولة والرجولة. فالأب – وإن كان غائبًا بجسده، ميتًا أو بعيدًا – إلا أنه حاضر في عيني الطفل، رمزًا للقوة والدعم المعنوي. بهذا، يتحول الطفل إلى امتداد روحي للأب، يستمد منه القدرة على المواجهة، دون خوف أو ارتجاف.

ويقول في موضع آخر (مسيرة الخطايا السبع):

أحلم
كي أرفض أن أولد في محرار
لأنني
أعلم أن الليل والنهار
لن يسألا أين أنا
في الثلج
أم في النار (٣٠)

يفتتح النص بالفعل "أحلم"، وهو فعل ذاتي يوقظ في المتلقي توقّعًا لعالم من الرؤى أو الانفراجات الداخلية، لكن الشاعر يُباغته مباشرة بتحوّل دلالي صادم:

"أحلم / كي أرفض".

هنا، يتجاوز الحلم كونه ملاذًا أو تعويضًا عن الواقع، ليغدو أداة رفض وتمرد، مما يخلق توترًا داخليًا في ذهن المتلقي، ويُثير سلسلة من التساؤلات: ما الذي يُرفض؟ ولماذا يُقابل الحلم – رمز الأمل – بفعل احتجاجي؟

بهذا، تُبنى أولى علاقات التضاد في النص:

الحلم / الرفض ← ثنائية دلالية تضع الأمل في مواجهة الرفض، والخيال في مواجهة الواقع القاسي.

ثم ينتقل النص إلى تصعيد المفارقة عبر تضادات حسية وزمانية صارخة:

"الليل / النهار": تضاد زمني تقليدي يحمل رمزية شمولية للوجود.

"الثلج / النار": تضاد مكاني حسي يُكثف الشعور بالمعاناة عبر طرفي النقيض (البرودة القاتلة مقابل الاحتراق).

غير أن المفارقة الأشد إيلامًا في السياق هي أن هذه الأزمنة والأمكنة، رغم تناقضها الحاد، لا تُعير للإنسان أي اهتمام:

"لن يسألا أين أنا
في الثلج
أم في النار."

في هذا الموضع، يُستثار المتلقي شعوريًا وفكريًا ، فالصورة التي يرسمها الشاعر لا تكتفي بإبراز معاناته، بل تعرّي لا مبالاة الكون تجاه الفرد، فتُرسّخ إحساسًا باللاجدوى والعبثية، وتُشرك المتلقي في اختبار هذه التجربة الوجودية.

فإن هذا الاشتغال بالتضاد لا يهدف فقط إلى التزيين البلاغي، بل إلى تفجير شحنة من الأسئلة داخل وعي المتلقي، تدفعه للانتقال من موضع التلقّي السلبي إلى شراكة وجدانية وفكرية مع النص، ومن ثمّ يتحقق "أفق التلقي" الذي يتطلبه النص الأدبي الناجح.

التشكيل الاستعاري:

والاستعارة تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه، وهي أبلغ من التشبيه وأبعد اثرا في النفس، وتعطي للنص الأدبي طاقة إيحائية مؤثرة "فهي أحد أعمدة الكلام، وعليها المعول في التوسع والتصرف بها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر"[٣١] وتتميز الاستعارة بقدرتها " بكسر حاجز اللغة وقول ما لا يقال "[٣٢]

تناول النقاد الاستعارة ضمن حديثهم عن الصورة الشعرية، مبرزين أثرها العميق في نفس المتلقي، لما تثيره من فضول واستفزاز يدفعانه إلى التأمل، والسعي لاكتشاف معانيها وتأويل دلالاتها، بما في ذلك ملء ما تتيحه من فراغات تأويلية، ونلحظ توظيف هذا الفن بشكل واضح في نصوص الحيدري فنذكر بعضها فيقول في قصيدته (انتظار):

يمشى الشتاء بغرفتي متعثرا بظلامها
والدفء مشلول القوى
جاث على أقدامها
قلقاً يمرغ ضوءه المخنوق فوق رغامها
والليل داج
والعواصف نائحات خلف بابى
ورياح كانون الكئيب
تبادل القلب اكتئابي
عبرى تسطر فوق نافذتي التفاتات اضطرابي[٣٣]

تتجلى أولى صور التشكيل الاستعاري في قول الشاعر: "يمشي الشتاء بغرفتي متعثرًا بظلامها"، وهي استعارة مكنية أُسنِدت فيها أفعال إنسانية إلى الشتاء، فصُوِّر ككائن حيّ متعب يتعثر، ما يفتح أفق التلقي على تأويل الشتاء كرمز للبرد النفسي أو الانطفاء الداخلي ، ويعقبها مشهد آخر مشحون بالانفعال في قوله: "والدفء مشلول القوى، جاثٍ على أقدامها"، حيث تتداخل الاستعارة التصريحية مع المكنية لتصوير الدفء ككائن عاجز، في دلالة رمزية على غياب الأمان أو انطفاء المشاعر، مما يعمّق التوتر الشعوري في النص ويفعّل ما يُعرف بالتلقي الانفعالي لدى القارئ.

أما قوله: "قلقًا يمرغ ضوءه المخنوق فوق رغامها"، فيندرج تحت ما يُعرف بالاستعارة التمثيلية، إذ تتحول حالة القلق إلى مشهد حسي مركب، تُجسَّد فيه الانفعالات في صورة

محسوسة، مما يُحدث انزياحًا دلاليًا يدفع القارئ إلى إعادة بناء العلاقة بين "الضوء" و"القلق"، تأويليًا وشعوريًا ،وتستمر عملية التشخيص في قوله: "العواصف نائحات خلف بابي"، وهي استعارة مكنية تُحوِّل العاصفة إلى نائحة حزينة، فتُكسب الطبيعة بعدًا وجدانيًا، وتُظهرها امتدادًا لحالة الشاعر الداخلية، مما يعزز من فاعلية المتلقي في تلقي الحالة الشعورية الكلية للنص.

ويبلغ التشكيل الاستعاري ذروته في قوله: "تبادل القلب اكتئابي / وعبري تسطر فوق نافذتي التفاتات اضطرابي"، حيث تتحول الدموع إلى كلمات تُسطَّر على النافذة، وتغدو النافذة بمثابة صفحة يُكتب عليها الألم، في استعارة مركّبة تدمج بين الذات والعالم، بين الداخل والخارج، لتشكّل صورة شعرية عالية الكثافة، تنقل المشاعر من حيز الصمت إلى التعبير البصري.

وهكذا، فإن التشكيل الاستعاري في هذا النص لا يُعد مجرد ترف جمالي، بل يُؤدي وظيفة مزدوجة: جمالية من خلال خلق الصور والانزياحات، وتفاعلية من خلال إشراك المتلقي في إنتاج الدلالة وتأويل الرموز، على نحو يُفعّل دوره بوصفه شريكًا في بناء المعنى، لا متلقيًا سلبيًا، وهو ما يُجسد صميم ما تدعو إليه نظرية التلقي في الشعر الحديث.

وفي موضع آخر يقول (الطَّبِيعَة الغَاضِبَة)

الليل جاث
والظلام مكشر عن نابه
والرعد يرعد كلما هتف السناء ببابه
فكان خلف الليل
قلباً مل طول عذابه
سئم السكون تعربد الأشباح في محرابه
فهوى على الدنيا
يريق بها التمرد والسهوم
ويصب في خلجاته نوح العواصف والغيوم
لم يرحم القمرى وهو يئن بين يد الكلوم(٣٤)

يعتمد نص "الطبيعة الغاضبة" على تشكيل استعاري كثيف يُحوّل عناصر الطبيعة إلى قوى حية واعية، تحمل صفات بشرية، وهو ما يفتح أمام المتلقي أفقًا تأويليًا واسعًا ، فالليل يوصف بأنه "جاثٍ"، والظلام "مكشر عن نابه"، في صورة مكنية تشحن الطبيعة بطاقة عدوانية مخيفة، تُشعر القارئ بالضيق والرهبة ،هذه الصورة لا تُقدَّم كمشهد خارجي فحسب، بل كمناخ نفسي يتقاطع مع الداخل الإنساني.

في قوله: "الرعد يرعد كلما هتف السناء ببابه" تظهر الطبيعة في مشهد حواري، حيث يُستثار الرعد كلما ظهر النور، مما يضفي على النص طابعًا دراميًا، ويدفع القارئ إلى قراءة الصراع بوصفه رمزًا لتوترات داخلية أو اجتماعية ،ويتعمّق هذا البعد الرمزي مع عبارة: "قلبًا ملّ طول

عذابه"، حيث تنقلب الطبيعة إلى مرآة للإنسان، ويُصبح الخارج تعبيرًا عن الداخل، مما يجعل فعل القراءة عملية تشاركية في بناء المعنى.

الاستعارات المتتابعة، مثل: "نوح العواصف والغيوم"، و*""القمري وهو يئن بين يد الكلوم"*، تُسهم في إضفاء مسحة وجدانية على النص، وتُثير تعاطف المتلقي، فيندمج شعوريًا مع الحالة الشعرية ،وهنا يتحقّق مبدأ جوهري وهو أن النص لا يُستكمل إلا بتأويل القارئ الذي يُسهم في كشف دلالاته من خلال خلفيته المعرفية وأفق انتظاره.

وهكذا، فإن التشكيل الاستعاري في النص لا يؤدي وظيفة جمالية فقط، بل يشكّل وسيلة لتحفيز المتلقي وإشراكه في إنتاج المعنى، بما ينسجم مع توجهات النقد التفاعلي المعاصر.

الخاتمة :

بعد التوغّل في قصائد بلند الحيدري وتحليلها من منظور نظرية التلقّي، تبيّن أن النص الشعري لديه لا يُقدَّم كخطاب مغلق أو مكتمل، بل كـ"نص مفتوح" يُراهن على تفاعل المتلقي وقدرته على ملء الفراغات وتفعيل المعنى، وجاءت النتائج التي توصّلنا إليها على النحو الآتي:

١- اتّضح أن الشاعر يستثمر الصورة الشعرية بوصفها أداةً لإثارة المتلقي، فهي ليست وصفًا جماليًا فقط، بل مدخلًا إلى عالم من الدلالات النفسية والسياسية والوجودية، غالبًا ما تحتاج إلى قارئ نشط يقرأ ما خلف اللغة.

٢-برز التضاد في العديد من نصوصه كآلية فنية تعبّر عن الصراع الداخلي، أو الواقع المتنافر، مما يخلق نوعًا من التوتر الجمالي الذي يُحاور القارئ ويستفزّ وعيه التأويلي.

٣- أظهر الشاعر وعيًا بأسلوب التكرار كأداة إيقاعية ودلالية تُسهم في شدّ انتباه المتلقي، وتأكيد المعاني أو قلبها، فكان التكرار في نصوصه حاملاً لحسّ احتجاجي أحيانًا، أو لإبراز الألم والانكسار أحيانًا أخرى.

٤-اعتمد الحيدري على تقنيات المفارقة والاستعارة، وتجلّى ذلك في تصويره للذات والعالم والآخر، مما يعزّز مشاركة المتلقي في إنتاج المعنى لا تلقيه فقط.

الهامش:

١-سورة البقرة : الآية ،٣٧ .

٢-سورة فصلت :الآية، ٣٤.

٣-سورة النمل :الآية، ٦.

٤-لسان العرب : ابن منظور جمال الدين ابو الفضل محمد بن مكرم،مادة لقا، منشورات الكتب العلمية، بيروت ،لبنان ،ط١، ٢٠٠٢م :ج٢٩٧/١٥.

٥-اساس البلاغة :ابو القاسم جار الله محمود بن عمر بن احمد الزمخشري، تحقيق ، محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١٩-١٩٩٨م :ج١٧٨/٢.

٦- البيان والتبيين: ابو عثمان عمرو بن بحر، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي ،القاهرة ، مصر ،ط٤: ج١/ ١١.

٧-المصدر نفسه :١٤.

٨-جماليات التلقي :هانس روبرت ياوس،ترجمة: رشيد بن حدو ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ،٢٠٠٤م :٢٧.

٩-جماليات التلقي من اجل تأويل جديد للنص الأدبي: هانس روبرت ياوس، ترجمة : رشيد بن حدو ، منشورات الضفاف ،منشورات الاختلاف، بيروت ، الجزائر ،ط١، ٢٠١٦م :١١٠.

١٠-قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي :محمود عباس عبد الواحد ،دراسة مقارنة ،دار الفكر العربي ، القاهرة ،مصر،ط١، ١٩٩٦م :١٨.

١١-النظرية الأدبية المعاصرة :رمان سلدن، ترجمة : جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ،مصر،دط،١٩٩٨ م:١٧٤.

١٢-لسان العرب :ابن منظور، دار صادر ،بيروت ،لبنان، ط١، ٢٠٠٠م :٣٨.

١٣-التجليات الفنية لعلاقة الأنا والآخر في شعر المعاصر : احمد ياسين السليماني، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ،سوريا ،ط١، ٢٠٠٩م ، ٤٠٤.

١٤-لسان العرب : ابن منظور: ١٣.

١٥-تمثيلات الهوية والآخر قراءة ثلاث نصوص روائية في الرواية الجزائرية :بو شعيب الساوري، رابط اهل العلم ، ط١، ٢٠٠٨م :٥٢ .

١٦ـــالاعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري، دار سعاد الصباح ، القاهرة، ط١ ، ١٩٩٢م :٥٣٥ ـ٥٣٦.

١٧- المصدر نفسه: ٨٠٧ ـ٨٠٨.

١٨-المصدر نفسه: ٧٢٣.

١٩-المصدر نفسه: ٦١١.

٢٠-لسان العرب :ابن منظور :ج١٢٥/٨.

٢١- المثل السائر : ابن الأثير، تحقيق :محي الدين عبد الله ،المكتبة العصرية، د، ط ، بيروت، لبنان،١٩٩٩م:ج٢ / ١٤٦.

٢٢- دراسة أسلوبية في الشعر الجاهلي: موسى ربابعة، دار الكندي، أربد، الأردن، ٢٠٠١م: ١٤.

٢٣- الاعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري: ٨٣١.

٢٤-المصدر نفسه :٨٣٢-٨٣٣.

٢٥- المصدر نفسه: ٧٧-٧٨.

٢٦-لسان العرب :ابن منظور :ج٥ /٤٧٦.

٢٧- الاضداد في كلام العرب ، ابي الطيب اللغوي الحلبي، دار طلاس، ط٢، سوريا ، ١٩٩٦: ٣٣.

٢٨-جدلية التضاد في الموروث البلاغي والنقدي :حسين الجدوانه، الأردن، ط١، ٢٠٢٢م :٢٥

٢٩- الاعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري: ٤٠٥.

٣٠-المصدر نفسه :٥٠٦.

٣١-الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٩٢هـ)،تحقيق وشرح محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، د.م، د.ط، ١٩٦٦م: ٤٢٨.

٣٢-علم الاسلوب مبادؤه واجراءاته د صلاح ،فضل دار الشروق، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٩٨م: ٣٠٤.

٣٣-الاعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري: ٨٧.

٣٤-المصدر نفسه :٨٣.

المصادر والمراجع :

١-القران الكريم.

٢ـــاساس البلاغة :ابو القاسم جار الله محمود بن عمر بن احمد الزمخشري، تحقيق ، محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١٩-١٩٩٨م.

٣- الاعمال الكاملة للشاعر بلند الحيدري، دار سعاد الصباح ، القاهرة، ط١ ، ١٩٩٢م.

٤- الاضداد في كلام العرب ، ابي الطيب اللغوي الحلبي، دار طلاس، ط٢، سوريا ، ١٩٩٦م.

٥-البيان والتبيين: ابو عثمان عمرو بن بحر، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي ،القاهرة ، مصر ،ط٤.

٦-التجليات الفنية لعلاقة الأنا والآخر في شعر المعاصر : احمد ياسين السليماني، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ،سوريا ،ط١، ٢٠٠٩م.

٧-تمثيلات الهوية والآخر قراءة ثلاث نصوص روائية في الرواية الجزائرية :بو شعيب الساوري، رابط اهل العلم ، ط١، ٢٠٠٨م .

٨-جماليات التلقي :هانس روبرت ياوس،ترجمة: رشيد بن حدو ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ،٢٠٠٤م .

٩-جماليات التلقي من اجل تأويل جديد للنص الأدبي: هانس روبرت ياوس، ترجمة : رشيد بن حدو ، منشورات الضفاف ،منشورات الاختلاف، بيروت ، الجزائر ،ط١، ٢٠١٦م.

١٠-جدلية التضاد في الموروث البلاغي والنقدي :حسين الجدوانه، الأردن، ط١، ٢٠٢٢م .

١١-دراسة أسلوبية في الشعر الجاهلي: موسى ربابعة، دار الكندي، أربد، الأردن، ٢٠٠١م.

١٢-علم الاسلوب مبادؤه واجراءاته د صلاح ،فضل دار الشروق، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٩٨م.

١٣-قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي :محمود عباس عبد الواحد ،دراسة مقارنة ،دار الفكر العربي ، القاهرة ،مصر،ط١، ١٩٩٦م.

١٤-لسان العرب :ابن منظور، دار صادر ،بيروت ،لبنان، ط١، ٢٠٠٠م .

١٥-لسان العرب : ابن منظور جمال الدين ابو الفضل محمد بن مكرم،مادة لقا، منشورات الكتب العلمية، بيروت ،لبنان ،ط١، ٢٠٠٢م.

١٦-المثل السائر : ابن الأثير، تحقيق :محي الدين عبد الله ،المكتبة العصرية، د، ط ، بيروت، لبنان،١٩٩٩م .

١٧-النظرية الأدبية المعاصرة :رمان سلدن، ترجمة : جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ،مصر،دط،١٩٩٨ م.

١٨-الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٩٢هـ)،تحقيق وشرح محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، د.م، د.ط، ١٩٦٦م.