

مظاهر التجريب اللغوي في المنجز الشعري لبلند الحيدري

د: حنان بومالي
أستاذ محاضر صنف "ب"
المركز الجامعي لميلة

المخلص

يتمكن الشاعر عن طريق اللغة من خلق عالم مواز لعالم الواقع، يجرب فيه قدرته على مقاومة المألوف والمبتذل والناقص، يجرب قدرته على خلق الحلم والغضب والتمرد والبكاء؛ والقدرة على الوعي بالوجود والإحساس به، كل ذلك باستخدام اللغة التي يعتقد فيها القدرة على تحقيق التفاهم وانتقال المعلومات والتواصل؛ بل إنه يتجاوزها أحيانا إلى ممارسة التجريب اللغوي حسب الحاجات الملحة والظروف المحيطة التي تتسرب إلى لغته الشعرية فتجعلها آثارا معبرة عن عقل الشاعر وتجاربه وهويته وثقافته، وإننا لنطمح من خلال هذه الدراسة إلى تبيان التجريب اللغوي في الخطاب الشعري لبلند الحيدري والوقوف عند مستوياته، ثم إبراز فاعلية هذا التجريب في إحداث التواصل بين الشاعر ومتلقيه عن طريق المضامين المختلفة التي يخلقها الشاعر في نصه الشعري بواسطة اللغة والتجديد فيها.

Abstract

Can the poet through the language of a world parallel to the real world, experimenting with its ability to resist the familiar and banal and incomplete, abstracted to create dreams, anger and rebellion and cry; and awareness of its

presence and the sense, all using the language thought the ability to achieve understanding and transmission of information and communication, but it does occasionally exercise of linguistic experimentation by urgent needs and circumstances that seep into the poetic language, make them expressive effects on the mind of the poet and his experiences, identity and culture, and we hope through these Study to identify linguistic experimentation in poetic discourse Boulend Elhaideri and stand when its levels, and then highlight the effectiveness of this demo make communication between the poet and the recipients through various content created by poet in poetic text by language and its renewal.□

□

الكلمات المفتاحية: التجريب، انتهاك اللغة، القصيدة المعاصرة، لغة الغربة، الشعر العربي المعاصر، الاغتراب.

مقدمة:

تشكل اللغة العربية في الكتابة الشعرية ركنا هاما لا تنهض بدونه قصيدة ذات رؤيا مؤثرة وهي من أعظم وسائل التعبير والتفكير، وأكثرها مرونة وطواعية واتساعا وقدرة على النمو والتطور، واللغة أداة الشعر الأولى ومفتاح أبوابه ومجلى آفاقه ومكمن أسراره، وعن طريقها يتحقق للشعر اكتشاف ما في العالم وما في الوجود.

وعلى نحو ما تخدم اللغة الشعر، فتمنحه قدرته على التعبير والتصوير والتطور ونقل التجربة حية ندية وتغنيه وتوسع آفاقه، كذلك يخدم الشعر اللغة فيغنيها ويخصبها ويكسبها قدرة على القيام بأعباء التعبير، ويوسع طاقاتها ويمنحها طاقات جديدة تمكنها من الاستمرار في العيش والتطور والتجدد، فالعلاقة بين الشعر واللغة علاقة جدلية تجعل كلا منهما لازما للآخر وواجب الوجود لنموه وتطوره ورقيه.(أبو حاقه، أ. 1979: 373)

ويكاد يكون من المسلم به بين نقاد الشعر اليوم أن اللغة هي موطن الهزة الشعرية التي تصدم وتباغت وتتعش وتجدسد الفاعلية الشعرية وفتنتها، ورغم ما يكون في هذا القول من إعلاء لفضل اللغة الشعرية ووضعها بالنتيجة في المرتبة الأولى للفضل الشعري، إلا أنه إعلاء يجد رغم كل شيء مصداقيته في كل قصيدة ممتلئة وبارعة، كما يكشف عن وجاهته في سياق الإنجازات المترابطة لكل شاعر عميق التأثير في لغته القومية.

أولاً- التجديد اللغوي في القصيدة الحرة .

لاشك أن لغة القصيدة تمثل سحرها الجمالي الأول، وتختزل كيانها المادي، أي جسدها الذي يمور بالحركة والشهوة، وينضج بالغنى والدلالة الوجدانية والفكرية والفنية؛ وإنها مركز الفتنة والحيوية في القصيدة، وليس مبالغة بأن في كل قصيدة عربية عظيمة قصيدة ثانية هي اللغة (العلاق، ع.2003: 23)، كما لم يعد موضع خلاف أن القصيدة موضوع لغوي من نوع خاص يعالجه الشاعر بتوظيف متميز، يختلف جذريا عن السياقين، المعجمي والنثري .

وذلك يعني أن الشعر « لغة داخل اللغة » (كوين، ج.2000: 156) تجترح إلا بعد تحطيم الألفاظ، واستكناه دلالاتها، وإعادة صياغتها عبر الخوض في أعماق التجربة الانفعالية مولودا جديدا مطابقا لمواصفات المنتج الذاتية الموضوعية، وبصورة أنساق تركيبية وعاطفية مبتكرة.

وبذلك تكون اللغة شعرية لأنها وفق هذا التكوين ستقيم علاقات بين الإنسان والأشياء وبين الأشياء والأشياء، وبين الكلمة والكلمة؛ وبمعنى آخر فإنها تقدم صورة جديدة للحياة والإنسان، ولأن « وظيفة اللغة الشعرية تعبيرية جمالية انفعالية تستخدم للتعبير عن أحاسيس واتجاهات وإثارة عند الآخرين،

فإن تميزها عن اللغة الإشارية تحصيل حاصل، لأن هذه الأخيرة قاصرة عن أن تصف منظرا طبيعيا أو وجها إنسانيا، ولذا كان ميدانها هو العلم إلى جانب كونها لغة الحياة اليومية.» (جعفر، م.1999: 67-68)

فاللغة إذن سلطة تشريعية قانونها اللسان، ونحن لا يمكننا ملاحظة السلطة التي ينطوي عليها اللسان، لأننا ننسى أن لكل لسان تصنيفا، وأن كل تصنيف ينطوي على نوع من القهر، واللغة بهذا المعنى « سلب مستمر لحرية المتكلم، وبالخصوص إذا كانت اللغة بالذات موضوعا لحديث بل ستمثل عائقا معرفيا أمام اللغات الواصفة؛ والتي هي لغة الفن العالي، لكنها تظل الأساس الذي يقوم عليه فهم النص الأدبي، والشعر على وجه الخصوص بل فهم الفن ذاته، هو فهم ماهية اللغة» (السيد، ع.1996: 21)

وللغة قيمة كبرى ودور مهم في الشعر، لأنها أدوات التي يكسب بها وجوده فنا بين الفنون، فإذا كانت الألوان وسيلة الرسم والحجارة والمواد المجسمة وسيلة النحت، فإن اللغة وسيلة الشعر وأداته، وإذا كان الشعر يعبر عنه بواسطة أدوات فنية من صورة ورمز وموسيقى، فإن اللغة أداة فنية ذات أهمية كبرى، لأنها تقوم بوظيفتين أساسيتين في العمل الشعري، فهي من جهة أداة لتلك الأدوات الفنية المتعددة، ومن جهة ثانية أداة فنية مستقلة في تأثيرها وتأثيرها، وذلك باعتبارها مجموعة ألفاظ تحمل خصائص يمكن أن تتغير من شاعر إلى آخر في مصادرهما المستقاة منها، وفي درجة قوة معانيها، وفي تجاوزها، فالنص الشعري إذن « فعل خلق وإبداع وتعبير أداته اللغة التي لم تعد وسيلة نقل وتفاهم فحسب؛ بل غدت وسيلة استبطان واكتشاف تثير المتلقي وتزهه من الأعماق وتغمره بإيقاعاتها وإيقاعاتها » (أبو جهج، خ.1995: 215).

ولقد حاول رواد الشعر العربي الحر أن يجددوا الشعر من خلال تجديد لغته، وأرادوا أن يجددوا لغته ويغنوها من خلال احتكاكهم بالحياة

الجديدة، لقد وجدوا أن اللغة التقليدية جامدة عاجزة عن مواكبة حركة الحياة فثاروا عليها، ووجدوا أن القاموس الشعري أصبح مجرد ألفاظ ميتة تحمل معاني محددة مكررة لا تمت إلى حياتهم بصلة، ومن ثم كان لابد من تجديد اللغة على ضوء تجربة جديدة وفهم جديد للحياة (العلاق، ف.2005: 207)، لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة.

على هذا الأساس قامت ثورة نازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وخليل حاوي وأدونيس... وغيرهم على النمطية الجاهزية التي جمدت بفعل التكرار وبلبيت بكثرة الاستعمال حتى فقدت معناها وتأثيرها وعلاقتها بالحياة، ويلتقي بند الحيدري معهم في القول بفقر اللغة العربية ويرد ذلك إلى التجربة التي مر بها الإنسان العربي في المرحلة الأولى؛ وهي تجربة خارجية تخص المكان أكثر مما تخص الإنسان، فقد وضعت للأسد مئات الأسماء. أما الهواجس الداخلية فظلت مفرداتها فقيرة مما يدل على أن حركة المكان كانت تتحكم في اللغة أكثر من الحركة النفسية، وفي المرحلة الثانية ويسمى المرحلة النحوية فقد عمل البدوي على رفع اللبس عن المعنى، والميل إلى الوضوح، فأصبحت اللغة منطقية مما جعل الشاعر العربي الجديد يجد معاناة كبيرة في التعبير عن أحاسيسه وتجربته. (العلاق، ف.2005: 210)، وهذا ما يفسر ثورة هؤلاء الرواد على اللغة التقليدية والبحث عن لغة جديدة، من خلال إغناء اللغة العربية بالعودة إلى ألفاظ مستعملة في الحياة مهملة رغم فصاحتها وإيجاد علاقات جديدة بين مفرداتها .

ثانيا- مقارنة إجرائية لشعر بند الحيدري.

إذا كان رواد الشعر العربي الحر ينادون بخلق لغة جديدة من خلال الصراع مع لغة الجماعة ولغة التراث الشعري أو العودة إلى الحياة بدل القاموس الشعري، فإن بند الحيدري يذهب إلى أن اللغة الشعري " لغة ضمن لغة "، أي لغة خاصة ضمن لغة عامة؛ فالشاعر لا يأتي بمفردات جديدة وإنما يستعمل ما يعرفه الناس بطرائق خاصة، ولكل شعر لغته المتميزة ولكنها ذات صلة بلغة الآخرين .

ثم إن اللغة وسيلة قبل كل شيء والوسيلة لا يمكن أن تؤدي مهمتها ما لم تستوعبها من خلال ممارسة الآخرين لها لتظل على شيء من صلة بين المبدع ورفيقه في المتلقي، ولكن الشاعر يستعمل هذه الوسيلة بشكل مختلف ليصل إلى الشعر، إنه يتعامل مع العام بطريقة خاصة ليحقق نظاما لغويا متميزا (العلاق، ف.2005: 232)، وبهذا يرى الحيدري أن اللغة المستعملة في شعر الرواد متميزة لأنها لغة انفعالية مرتبطة بالشعر في علاقته الخاصة بما حوله لذلك تحمل خصوصية، أما لغة الجيل الجديد من شعراء الحداثة فلا تحمل هذه الخصوصية لأنها لغة تشكيلية عقلية؛ فهي مفرغة من حس الشاعر اللغوي وانفعاله الخاص ونظراته الخاصة لذلك تبدو متشابهة، لأن الكلمات لدى الشاعر ليست مجرد ألفاظ صوتية ذات دلالات صرفية أو نحوية أو معجمية... وإنما هي تجسيم حي للوجود، فاللغة الشعرية وجود له كيان وجسم

والتجربة الشعرية وفقا لهذا تجربة لغة؛ فالشاعر ينطلق إلى العمل من وحدة عاطفية وهذه الوحدة تكتسي بما يمكن أن يسمى بالصورة اللغوية الداخلية، ولكي يظل الشاعر مخلصا لهذه الصورة اللغوية الداخلية فلا بد له أن يخترع الكلمات؛ وأن يبدع الصور وأن يتلاعب بمعاني الألفاظ ويوسع في نطاقها. (الورقي، س.1984: 64-65).

وهكذا تصبح اللغة لدى الشاعر وسيلة للتعبير ولخلق موسيقاه وألوانه وفكره ومادته التي سوى منها كائنا ذا ملامح وسمات، كائنا ذا نبض وحركة وحياء، وبديلا عن الواقع الأليم المأساوي وهروبا من اغتراب الذات والروح والمكان، وإن كان في هذا الهروب اغتراب من نوع آخر، هو التجريب الفني اللغوي، لأن لغة القصيدة تكثيف وغبابة تتخذ الكلمات فيها وزنا أثقل من الوزن الذي تحمله الكلمات نفسها عندما تصادفها في الكلام العادي، أو في صفحة جريدة، أو حتى في صفحة من الكتابة النثرية، إذ إن السياق يكسب الألفاظ قسوة ونضجا، وأبرز مظاهر التجريب اللغوي في أعمال بند الحيدري تتجلى في:

1- لغة الغربة:

إن لغة الشعر ليست هي لغة الحياة المتواكبة مع حاجات الناس، هذه اللغة الوصفية النفعية النمطية، بل هي تلك اللغة التي تعنى بالظلال النفسية والدلالات الوجدانية وتجسيد الأحاسيس والمشاعر الإنسانية، لكن الشعر لا يستغني عن اللغة النمطية على الرغم من كونها محكومة بالمنطق والقواعد، وذلك لأنها بهذا الصفة تنقل إلينا غير المطلق وغير المحدد وتجعله مطلقا ومحددا، لذلك يتحتم على الشاعر عند اختيار معجمه الشعري أن يحافظ على أدنى ما في الكلمة من مضمون وصفي، يتيح له التواصل مع المتلقين في الوقت الذي يسنح له برسم حدود واسعة للغة الشعرية عالية القيمة الجمالية، عظيمة الإيحاء والإشارة والرمز. (السيد، ع. 1996: 25).

ولكي يتم تحويل آلام الدم إلى حبر لا بد من تأسيس معجم شعري لكل شاعر كبير لأن الشعر ذو جلال خاص و « لولا هذا الجلال لما عد الشاعر بمنزلة النبي » (عصفور، ج. 1990: 288)، ولكل شاعر لغة متفردة إن على مستوى اللفظة أو التركيب أو البناء، ولا يتم تأسيس المعجم الشعري بمعزل

عن ذوق الشاعر ومزاجه؛ لأن استعمال مفردات معينة لدى شاعر معين يشير إلى حالة نفسية خاصة وراء هذا الاستعمال؛ ذلك أن « اللغة ليست وسيلة تعبير وحسب وإنما هي كذلك طريقة تفكير، وكل وضع اجتماعي له لغته. » (حمود، م.1985: 169).

ولعل المطلع على قصائد بند الحيدري في مختلف دواوينه يلحظ هذه الميزة، فلقد حفل معجمه بكل الألفاظ التي تدل على الاغتراب والغربة؛ وهذا انعكاس نفسي لما يعانيه الشاعر من وطأة الاغتراب بأنواعه المرة القاسية، وما يتصل بها من أوجاع المكابرة وآلام المعاناة مثل: الصمت، الموت الوحده، اختناق، كفن، شكاية، انتفاضة، لعنة، مهزلة، جحيم، مشنقة العمر، صدى عذاب، مدفن الظل، وعبث ... وغيرها من الألفاظ والمفردات المشابهة والبديلة، ولم تسقط هذه الألفاظ من معجمه بزوال المؤثر الرومانسي بل استمرت بسبب اغترابه المكاني والنفسي والخيالات الفردية التي عاشها منذ الوهلة الأولى من حياته .

لقد صبغت ألفاظ الغربة قصائد وأعماله الشعرية خاصة منها العناوين، ففي قصيدة " انتظار " يحشد ألفاظا اغترابية عدة ليرسم منها لوحة قائمة:

يمشي الشتاء بغرفتي متعثرا بظلالها

والدفع مشلول القوى

(الحيدري، ب.1980: 560)

يبدو محطما تقاذفه المآسي بين سكون ليل أسيان لا يرحم، وهو بين كل ذلك ضال وتائه لا يعرف طريقه، إلا إلى الموت يحدق به وأسى يملأ شغاف قلبه فلا غرو أن يستعمل ألفاظ الغربة والكآبة والحزن.

بيد أن هذه الألفاظ وإن كانت تتم عن غربة واغتراب قاسيين إلا أنها سهلة واضحة، لأنه يعتمد على الكلمة المألوسة والمشحونة ويبعد عن الكلمة

القاموسية وغيرها؛ بل ينزع أحيانا حتى إلى الكلمة العامية، ولأنه في كل شاعر مغترب نفس رومانسي هو « محور الذات الحاملة حين تلجأ إلى الهروب من قسوة واقع خارجي يصبح احتمالاه أكثر من أن يطاق » (جعفر، م.1999: 74)

فإن كان هذا أحد أسباب السهولة الموحية في لغة بند الحيدري، فدعوة الرومانسيين إلى اعتماد الكلمة الواضحة والسهلة واستخدامها في سياق عام لتوحي بالمشاعر وتعبر عن العواطف والانفعالات في آن له أثر بالغ في اللغة الشعرية، وكذلك الرمزيين الذين ذهبوا بالكلمة مذهبا بعيدا في الشعر، فاهتموا باللفظة باعتبارها تحمل صوتا وأحاسيسا وانفعالات (كنعان، ع.1998: 61).

ولقد استفاد بند الحيدري من المذهبين لكنه لم يحمل اللفظة فوق طاقتها كما فعل بعض الرمزيين؛ وفي قصيدة " لو مرة نمت معي " دليل على ذلك:

عد مرة ثانية لدارنا يا سيدي

عد أبيضاً كعارنا

ككذبة الصباح في تحية لجارنا

يا سيدي

عد مثلنا

فإننا نريد أن نعبد فيك ظلنا

شموختنا وذلنا

لن نوقد الشموع كي تعود .

(الحيدري، ب.1980: 571-572)

يصوغ الشاعر ما يريده بالكلمة المألوفة والموحية، وفي الوقت نفسه يتميز عن غيره في التعبير كما في قوله " عد أبيضاً كعارنا " فهو يخالف المؤلف والمتداول من أن العار أسود في حياة الناس لا أبيضاً .

ثم جاء دور الواقعيين وانثقت تيار آخر؛ يقوم على استخدام الشاعر الجديد لكثير من الأجواء والتعابير والمصطلحات الشعبية والتبسيط في استخدام الأساليب اللغوية إلى حد النسيج العادي البسيط (كنعان، ع.1998: 61)، وقد نجح بند في استخدام هذا الأسلوب لكنه لا يستعمل مثل غيره الأجواء والتعابير والمصطلحات الشعبية؛ أي أنه لم ينزل باللغة الشعرية كثيراً وإن استعمل الأساليب البسيطة جداً أحيانا كما في قصيدة " اختناق ":

كآبة خرساء تزفر في قلبي
فتتثر الأرزاء شوكا على دربي
وترقص الأنواء سكرى على هدبي
إن مست الأهواء انهدت إلى حنبي
وعافها الماضي
رعشات خذلان
يا خفقة المصباح يا ضوء السامي
يا رعشة المفتاح في باب أحلامي
(الحيدري، ب.1980: 153)

يخفف بند من وقع المأساة على الرغم من أن كآبة خرساء تزفر في قلبه، مستعملاً ألفاظاً وأساليباً بسيطة يفهمها العام بله المتخصص، وإن بلغت مبلغاً من الرواء والإيحاء يجعلها أنموذجاً رفيعاً للغة الشعر الحر، ويجعل صاحبها في مكانة عالية من صانعي هذا الشعر ومبدعيه.

ثم إن اللغة العربية ليست اللغة الأم للشاعر فهو لم يتلقاها مثل طفل عربي ينشأ في كنف والدين عربيين، لقد كتب الشعر بلغته الكردية لا العربية، ينضاف إلى هذا أنه لم يكمل دراسته الثانوية فلم يتلق العربية بشكل مدرسي أيضا أو أكاديمي فيما بعد، وهكذا لم يتعلم لغة عربية ذات ملامح معينة، فقد ثقف نفسه بنفسه ثقافة ذاتية وفي تثقيفه الذاتي تأثر بالفكر الغربي كالفلسفة الوجودية والثقافة المسيحية (كنعان، ع.1998: 62)، وخاصة ديوانه " حوار عبر الأبعاد الثلاثة " أين تغلب لغة الإنجيل:

هللو يا.....هللو يا

عرفوك في المسافة فكنت الرب وكانوا العبد .

فمن رغب في حريتك جردك منها وقتلك

فليقتل بما رغب

اللهم.....الحرية حاجة

من أدرك نفسه في عبد تجاوزها في حرفيك

لتكون المسافة في الفصل كل الوعد في

الوصل بين الرب

وبين العبد

(الحيدري، ب.1980: 662-663)

ثم إن بلند كان يرى الحداثة تتمثل أولا في اللغة فهو يستخدم الكلمة المألوفة عمدا، فإذا كان له أن يستخدم كلمة مدية أو سكين لفضل الثانية على الأولى؛ لما فيها من الصور المتداعية في ذهن القارئ (فاضل، ج.دت: 50). ومن الملحوظ عنده اهتمامه بالمفردة والتركيب وتكرار مفردات معينة تتم عن اغتراب نفسي قاس انزاح إلى تجريب لغوي في مثل: الصمت والألوان والطريق والظل.....وغيرها، وكأنه لكل شاعر معجمه الخاص به حيث ترد

كلمات وتتحول إلى رموز خاصة، ذلك أن درس اللغة المعاصر لا يكتفي بفهم الرمز في حدود قانون يشير إلى أن الرمز الواحد يدل على مدلول واحد فحسب، لأنه إذا صح أن يحل رمز محل الآخر فإن الاثنين يدلان على المدلول نفسه؛ كما لا يفهم درس اللغة المعاصر أن مدلول أي رمز عام للدلالة هو نفسه مدلول الرمز حين تخصص دلالته (السيد، ف.د.ت: 43).

فاللون مثلا يكثر في قصائده؛ وخاصة منه اللون الأسود الذي يحتل مركز الصدارة ويليه الأصفر ومن بعدهما الأحمر ويستعمله للدلالة على الشهوة أو الخطر:

غنت لي النور بأجوائيه

تشكو لي النار

وأشكو لها

نارا

من الحب بخفاقيه

تصارع الليل فما ينتهي

كأنما الظلماء

أياميه

صفراء في اللون كطيف التي

وهبتها العمر

وأحلاميه

يا شمعتي

أمسك الضر ... أم....

سرت بأحشائك أدوائيه ...؟

(الحيدري، ب.1980: 100-101)

جمع الشاعر ألوان الغربية والكآبة في مقطع من قصيدة، فالنار رمز
الصفرة الناجمة عن الألم والحزن، والليل سواد الاغتراب الروحي والنفسي
وظلام الواقع وسواده، وفي أيام رومانسيته نلاحظ نموذج فتاته المنشودة فتاة
سمراء، ولن تجد عنده بيضاء أو شقراء لأن بيئته العراقية كذلك، كما في
قصيدة " إلى سمراء ":

سمراء

يا حلمي المضمخ بالهواجس والظنون

يا غفوة

قدست في واحاتها حتى جنوني

ولكم تقيأت السكون أعب حبك

في سكوني

ولكم تمسح بالدجى وبقلبه الخالي حنيني

(الحيدري، ب.1980: 221).

وكذلك في قصيدة " الكوخ الوردي " حيث يقول:

وفوق جنبيك التقت

دروب تفضح سرا

فماذا سوف تروين

لذاك الغد يا سمرا

(الحيدري، ب.1980: 223)

ويبقى السواد غالبا على ألوانه وفي قصائده، ولاسيما عناوينها مثل:
النهر الأسود، العواصف السود، خطوات في الظلام، في الليل، كما تكثر

بعض العبارات التي تحمل السواد بلفظها ومعناها منها: الظلال السود، شفاه مسودة، مباسمها السود، سود أغاني، أرضنا سوداء... وغيرها كثير:
وظل صوتك رجح همس يمسد جبهتي
برؤى ملامح

وكان البحر في سود الليالي يردد
ما تركت من الصداح
(الحيدري، ب.1980: 454-455)

ضحكتنا ملساء كالأفعوان
أحلا منا سود بلا دخان
لأننا رجال

أعصابنا حبال
(الحيدري، ب.1980: 372)

وأحيانا يستخدم الشاعر اللون الأسود والأصفر معا في بعض القصائد، وكأنه لا يكتفي بإيحاء اللون الأسود وحده فيأتي لينهل من الأصفر أيضا، فيزيد الصورة حزنا كما في قصيدة "الملح المصفر":
الليل

قد يمر يا صديقي
ولا يجيء الصبح والأرض
قد تحضر يا صديقي
وليس غير الملح
نؤمن أن الأرض للإنسان
بليها وصبحها

بملحها المصفر كالبهتان

(الحيدري، ب. 1980: 506-508)

بعد أن كان الملح مضرب مثل للبياض الناصع الصافي فَقَدَ لونه واصفر، إذ لم يعد هناك صفاء يعبر عنه بل بهتان وغموض، ويستخدمه عادة الشعراء لطعمه، ولكن الشاعر هنا يضيف إلى الطعم المالح تحول اللون، ومن الناحية الفنية البحتة قد يتناسب اللون الأسود والأصفر ولكن هذا لا يعني نجاح الفنان دوما، وهذه القصيدة من ديوانه " رحلة الحروف الصفر "؛ والحروف الصفر كناية عن واقع الكلمة التي أفرغها الزمن من قوة العقل وقطع التطور ما بينها وبين تجسدها في عمل التزامي حر عند الناس؛ فباتوا من حيث الواقع الذي يفرضه النمو وتستدعيه الحرية والحياة في واد، ومن حيث استمرارهم في الخضوع لشرائع الكلمة المتوارثة وقوانينها المقدسة السائدة في نفوسهم وتفكيرهم وتصرفاتهم في واد بعيد آخر. (عاصي، م.د: 120-121).

وإذا كان بند في بدايته يستخدم الألوان أقرب إلى الرومانسية؛ فهو يأخذ من الحياة عناصر طبيعية ويلونها كما يشاء فيجعل النهر أسود اللون والكوخ ورديا وغيرها، فإنه تطور بعدها واستخدم ما يلزمه من ألوان بمهارة كجزء مهم في تكوين صورته الفنية الشعرية مستفيدا من أصدقائه الفنانين التشكيليين كجواد سليم في " جماعة الوقت الضائع " ومن خبرته أيضا في الفن التشكيلي، ويدل على ذلك كتاباته عن الفن التشكيلي واهتمامه به، كما كانت عمته " ناهدة " تدير جمعية أصدقاء الفن في بغداد وربما أثرت فيه، ثم إن شريكة حياته " دلال المفتي " كانت فنانة تشكيلية. (كنعان، ع. 1998: 137)

ومن هنا لا يستبعد أن يستعمل بند الألوان بمهارة ودقة في شعره وخاصة في مراحلها الناضجة، حيث تأتي الألوان في سياق النص لتتآلف مع بقية العناصر المكونة للصورة؛ ولا يكون هذا اللون غاية في ذاته أو للتزيين فقط، فسيادة اللون الأسود عنده على مدى تجربته الشعرية كرمز من رموز الغربة والاعتراب إشارة إلى سواد الواقع وتشاؤمه منه ورفضه له وليس تزيين أو غاية فقط.

لغة الغربة إذن في شعر بند الحيدري كصورة من صورة التجريب اللغوي هي ربط للانفعال بالصدق والتجربة لتؤكد حياة اللغة المرتبطة بإحساس الشاعر ومعاناته في الواقع، وإنها «تحيا من خلال التجربة وليس من خلال التجديد الذهني في ذاته، وإذا فقدت اللغة صلتها بصاحبها وبالناس أصبحت لغة ميتة محنطة، لأن كل لغة هي في ذاتها فن جمعي في التعبير وتنطوي على عدد معين من العوامل الجمالية والصوتية والإيقاعية والمركزية والصرفية التي لا تشاركها بها تماما أية لغة أخرى» (الغانمي، س.1993: 33).

ولأن المبدع في النظرة الشعرية الجديدة يتجاوز لغة الكتابة بحسب الكلام إلى اللغة الجديدة، لغة الكلام بحسب الكتابة وهذا يعني إفراغ الكلمات من محتواها المؤلف واستئصالها من سياقها المعروف؛ وبدل أن يكون الشاعر جزءاً من اللغة المألوفة تصبح اللغة جزءاً من الشاعر، وهكذا تصبح اللغة مجلى الشاعر لا محبسه لا يلبسها وإنما يتجلى فيها (أدونيس، ع.1983: 282)، كما تجلى لبند في لغته الاغترابية بمعاناته وآلامه وقدرته على رؤية مالا يراه الآخرون، نافذا بهذه الرؤية من الحاضر إلى المستقبل ومن الواقع إلى المأمول، ومن اليأس إلى تباشير الأمل الضائع.

2- انتهاك اللغة:

إن اللغة الشعرية تأخذ أناقته من جزالة اللفظ وحسن الرصف والحفاظ على الإيقاع والجرس، والشرط في هذه الألفاظ بعدها عن العامية أو المولدة أو

الدخيل أو الدلالة المعاصرة لها والحرص على صحة المفردة، لأن لغة القصيدة الحقة هي تلك اللغة التي تمتزج بدلالاتها امتزاجا بالغ القسوة والبراعة، ومفردات لغة كهذه ليست أجزاء أساسية في هيكل تعبير حسي فقط، بل هي أبعد من ذلك، إنها شظايا المعنى والدلالة وقد تفجرت بالتوتر والحرارة والشاعرية .

وذلك لا يعني بطبيعة الحال دعوة إلى اللغة الجميلة، أي تلك التي يكون جمالها غاية في حدود ذاته، لأن شاعرية اللغة قد تكمن أحيانا في ما يبدو فظا وغير شاعري، وقد لا يكون من المغالاة الإشارة إلى أن أكثر أنماط الكتابة اكتظاظا بالشعر ربما ذلك الوسط اللغوي الوعر المشاكس البعيد عن التجانس أحيانا، لكنه ينبثق عن رؤية شعرية تجعل هذه الوعورة عنصرا أساسيا في فاعليتها.

فالقصيدة الحديثة مثلا قد لا تشتق جمالها من الفخامة أو التجانس، بل تستمد ربما من حقل آخر حيث يكون التناظر واللاتناسق واللاتكامل والقبح والانقطاع عناصر حية في جمالية جديدة لا عهد للشعر بها (العلاق، ع. 2003: 23-24)، ولعل ظهور الشعراء الرواد بعد الحرب العالمية الثانية تأريخا، ووجودهم للقصيدة العربية القديمة الموزونة والمقفاة طريقا مسدودة في إبداعهم كان سببا لتمردهم عليها إلى قصيدة الشعر الحر أو التفعيلة، وتطالعنا في موضوع الاغتراب والغربة في شعرهم نصوصا اشتملت على ألفاظ من اللهجة العامية وظفوها لأنهم وجدوا فيها ما يستجيب لحالتهم الانفعالية .

ولبند التقاطاته من الكلام المتداول والشعبي أحيانا، وأحيانا العامي، ففي إحدى قصائده يستعمل تركيب " ماشفتها " العامية :

لن أراها

كان حلما ذلك الوعد الذي شد خطاها

بخيالي

لن أراها

ربما ما شففتها يوما

ولم أدرك رؤاها

(الحيدري ، ب.1980: 263)

لقد أخفق بند في استعمال هذا التركيب؛ لأنه لم يستطع أن يكون
بديلا عن تركيب " لن أراها " الذي كرره ثلاث مرات، وأراد أن يأتي بديل
له متحاشيا تكراره أربع مرات، وإن طلبه لاستقامة الوزن وبهذا انخفض توتر
القصيدة بسبب التركيب العامي دون ضرورة فنية أو وجدانية، وكذلك
كلمة " شتوية " في قوله:

شتوية أخرى

...وهذا أنا

هنا

بجنب المدفأة

(الحيدري ، ب.1980: 306)

المضرد " شتوة " أما شتوي أو شتوية فنسبة إلى المطر، واستعمل الشاعر أيضا
كلمة " غنوة " بمعنى أغنية، وهي أيضا عامية :

أريد أن أغور في شوارع مزدحمه

حكاية

أو غنوة

أو ملحمة

أمد أذني لكل ضحكة

وتمتمه

(الحيدري ، ب.1980: 376)

والغفوة معناها " الغنى " في الأصل (الفيروز آبادي ، ب.1983: 371)، وهي تختلف عن الأغنية وإن كان بلند يقف من اللغة موقف الحذر المتربص، فهو يجمع شتاتها جمعا يعاني من أجله نصبا بحيث تأتي قصيدته مجموعة حيكت بلطف وفكر قبل أن تكون منفصلة منشرحة، ولعل ذلك يعود إلى قلة زاده اللغوي، وماذا عساه يصنع والمتاع اللغوي لا يجعله فارسا لينطلق كما تتطلق أفكاره جريئة حرة (إبراهيم، ع.2005: 70-71)، فمن المجازات الجديدة التي حفل بها شعره:

سكر الليل

باللظى المخمور

واقشعرت معالم الديجور

فتتزي عن غرفة

وسرير كان يجثو في قلبها المخدور

(الحيدري ، ب.1980: 79)

إن اللظى المخمور مثل الدجى المصدر، وهي مجازات جديدة لم نشهدها في الأدب القديم وهي لا تخلو من التفاتة جميلة تعطي المجموع المركب معنى جديدا كان الشعر القديم يفتقر إليه، وهذه الانزياحات والرموز لا تدخل دائرة الانتهاك التي ينظر إليها النقد على أنها سلبية.

وقد يلاحظ الدارس لأعمال بلند بعض الأخطاء في استخدام اللغة كوصفه المذكور بالمؤنث أو جمعه لكلمة " زقاق " جمعا لا وجود له في قوله:

ماذا ستفعل في المدينة ...؟؟

ستضيع خطواتك الغبية في شوارعها

الكبيره

ولسوف تسحقك الازقات الضريرة.

(الحيدري، ب.1980: 331)

والصواب " زقان وأزقة " ولم يأت الجمع " أزقات " وربما يكون بلند أراد جمع الجمع، وربما أراد أن يتحكم في الإيقاع ويخرج أزقة المدينة عن المألوف، فليست أزقة عادية بل هي ضريرة مؤدية للإنسان المار فيها، ومن التجريب اللغوي الذي يتصل بالموسيقى تسكينه القواي:

ملء الطريق

صمت عميق

ينهد عن قلق وضيق

وهناك في الأفق السحيق

سبل تنام

وتستفيق

(الحيدري، ب.1980: 304)

وقوله:

وبألف كان

ستظل تمتلئ السنين

ونظل نوغل في الزمان

وتذكرين

وككل أمسة نعود

ستذكرين

تلك العهود

تلك الوعود

(الحيدري ، ب.1980: 275)

لعله يجد في هذا التسكين متنفسا يسكن به اغترابه الروحي، وكأن هذا السكون دواء مسكن ومهدئ لأوجاعه التي لا تنتهي أراد أن يخفف من اغتراباته باغتراب فني آخر عن طريق تهشيم اللغة والخروج عن مألوفها. أما في مجال استعمال اللغة في التصوير، فإن الشاعر مثله مثل الكثير من شعراء الحداثة يعمد إلى ما يسمى بالانزياح أو الانحراف، وهذا خروج عن الاستخدام المألوف للغة، ويفادر الأشكال البلاغية القديمة أيضا:

وتصيح يداه

وتطل على ليل عيناها

وتغور خطاه

أحلام سوداء....ومتاه

يا ألفت سماء... أين الله

(الحيدري ، ب.1980: 70)

إن لغة الشاعر سهلة لكن إسناد الكلمات إلى بعضها غير مألوف مثل: تصيح يداه، أحلام سوداء، وفي قوله: تغور خطاه، يعيد خلق اللغة من جديد فالخطى قد تمتد لكنها عنده " تغور " وهو مجاز ربما سببي، والأحلام على الرغم من سديميتها وضبابيتها إلا أنها عنده تتلون فهي سود، ثم يأتي صياح اليبدين " يا ألفت سماء.... أين الله "، أين يؤدي الانزياح عنده إلى تعدد الدلالات فيحتمل النص تعدد التفسيرات، فيبقى مفتوحا؛ وعليه يمكن القول بأنه يصور مأساة " أوديب " مثلا أو مأساته مستندا إلى أوديب . (كنعان، ع.1998: 70)

كما أن كلمة "ليل" لا تدل على الليل الحقيقي، وإنما رمز للضياع أو إشارة إلى ليل أوديب الذي لا يبصر بعد أن سمل عينيه، أو ربما لعجز أمام القدر الذي لا تعرف حقائقه، وبمتابعة عباراته "تغور خطاه" أحلام سوداء ومناه، يا ألف سماء.. أين الله؟ نجد إشارة إلى عدم العثور على الخلاص أي يكون الاستفهام إنكارياً، وهناك جدلية تشير إلى الابتعاد عن الله أكثر من الاقتراب، فالخطى تغور والسماء بعيدة وعالية، ولا يكفي بذلك بل يجعل بينهما الأحلام السوداء والمناه والليل مما يزيد من صعوبة التواصل. ولهذا رغم المفردات المألوفة فإن لغته في الصياغة والتصوير تختلف عن اللغة العادية فهو قد خالف المعروف من ناحية وأفاد من الأسطورة أيضاً .

هكذا يطوع الشاعر اللغة وكأنه يخلق اللغة من جديد بإعادة صياغتها في النص الشعري بعد أن يضيء عليها من ذاته، وهذا دليل على اعتماده لغة فيها شيء من التجديد والحدائية منذ بداياته، ومن أساليبه في اللغة الشعرية أيضاً "البتر" كما في قصيدة "ثلاث علامات":

لم نقل أنا

ولكننا.....

انتهينا.....

وافترقتنا

أنا لا أذ.....

نحن لا نذكر إن كنا إلتقينا

(الحيدري، ب.1980: 294)

من شدة نسيانه إياها عبر بضمير المفرد؛ ثم استدرك وعبر بضمير الجمع على اعتبار أنها أيضاً موجودة وهي الأخرى نسيته، ويلوح لنا من المقطع بتر ضعيف لا يمكن « تبريره إلا بفذلكة، وقد تكون للشاعر وجهة نظر خاصة فيه

...وان هذه المحاولات من شعرائنا طيبة من حيث أنها محاولات في طريق وعمر لم يسلك غير أنها محاولات متسرعة تسهما اللفظية أحيانا « (الملائكة، ن.1981: 256)

وقد يفسر هذا الأسلوب ضمن التعبير بلغة الحديث اليومي، فمن المعروف أن الكلمات لا تتم أحيانا نتيجة مقاطعة إنسان لآخر في الكلام، أو أن يقطع الإنسان نفسه كلمة ويستدرکها بغيرها، ويتكرر عنده هذا الأسلوب في مقطع آخر يقول:

ويشع اللون الأحمر

طفل يقرأ.....ناولني قرصا.

كهل يقرأ.....ناولني قر .

بنت تقرأ.....قرصاقرصا .

(الحيدري، ب.1980: 558)

في زمن صعب لا يكون النوم إلا بالأقراص جعل الطفل يطلب قرصا، أما الكهل فيقول: ناولني قر ولا تتكلم الكلمة، ويمكن أن يكون هذا الكهل ضعيفا لا يستطيع أن يلفظ الجملة كاملة، وربما كان معناه أن يموت قبل إتمام جملة فقد يكون سهر كثيرا وتأزم، ومن طبيعة الكبار عدم النوم كثيرا مثل الصغار، فيكون قد بلغ درجة من الضعف في ما بعد فلم يعد حيا، ويمكن أن يكون قد أتمها، لكن صوت البنت قد طفى على النصف الثاني من كلمة قرصا والبنت تقولها مرتين قرصا ... قرصا، ولكنها تحذف الفعل لأن المفعول به "القرص" أهم من الفعل، وهذا يشير إلى التسرع واللجاجة فهنا قد حذف بند الفعل أيضا، وقد يكون هناك هدف آخر كأن يرى الأثنى رمزا للحياة والاستمرار، بينما يرى الكهل رمز الانتهاء والفناء. (كنعان، ع.1998: 77).

خاتمة:

إذن هذا أسلوب فني تجريبي، وليس فذلكة لغوية جعل لغة الشاعر توصف بالسهولة والألفاظ المألوفة مع الأيحاء، فقد أفاد من الرومانسيين والرمزيين والواقعيين أيضا مع التميز والخصوصية ولغته لا تخلو من بعض الهنات ولديه أسلوبه في الانزياح والانتشار، وقد أفاد من أساليب فنية كالبتر والرمز والأسطورة، وإن أبدع في بعض دواوينه عبر لغة متميزة إلا أنه أخفق في أخرى، وإن جدد فكانت له لغة لفتت انتباه النقاد وجعلت من تمرده اللغوي تجريبا لغويا بدل أن يكون ثورة تواجه السلطة اللغوية في ساحة المعترك الحضاري.

المصادر والمراجع

- 1- إبراهيم، عبد العزيز.(2005م). شعرية الحداثة. دمشق: إتحاد الكتاب العرب .
- 2- أدونيس، علي أحمد سعيد.(1983م). الثابت والمتحول" بحث في الإبداع والإبداع عند العرب". ط4. بيروت: دار العودة. ج3.
- 3- أبو جهج، خليل ذياب.(1995م). الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتظهير والنقد . ط10. بيروت: دار الفكر اللبناني.
- 4- جعفر، محمد راضي.(1999م). الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر . دمشق: منشورات إتحاد الكتاب العرب.
- 5- أبو حاقة، أحمد.(1979م). الالتزام في الشعر العربي الحديث. ط1. بيروت: دار العلم للملايين.
- 6- حمود، محمد العبد.(1985م). الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها . ط1. بيروت: الشركة العالمية للكتاب.
- 7- الحيدري، بند.(1980م). الديوان. ط1. بيروت: دار العودة.
- 8- السيد ، علاء الدين رمضان.(1996م). ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث. ط1 دمشق: منشورات إتحاد الكتاب العرب.
- 9- عاصي، ميشال. دراسات منهجية في النقد . بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة.
- 10- عصفور ، جابر.(1990م). مفهوم الشعر"دراسة في التراث النقدي". ط1. مؤسسة فرح.

- 11- العلاق، علي جعفر. (2003م). في حداثة النص الشعري . ط1. عمان: دار الشروق.
- 12- العلاق، فاتح. (2005م). مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي. دمشق: إتحاد الكتاب العرب.
- 13- الغانمي، سعيد. (1993م). اللغة والخطاب الأدبي. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي.
- 14- فاضل، جهاد. أسئلة الشعر. الدار العربية للكتاب.
- 15- فضل، السيد. جماليات اللغة بين القاعدة والاستعمال " دراسة في أصول النقد العربي". الإسكندرية: منشأة المعارف.
- 16- الفيروز آبادي. (1983م). القاموس المحيط. ط3. بيروت: دار الكتاب العربي. ج3.
- 17- كنعان، عايدة. (1998م). بند الحيدري. ط1. الكويت: دار سعاد الصباح.
- 18- كوين، جون. (2000م). النظرية الشعرية " بناء لغة الشعر ، اللغة العليا " . تر: أحمد درويش . القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع . ج1.
- 19- الورقي، السعيد. (1984م). لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية. ط3. بيروت: دار النهضة العربية.
- الإتياع والإبداع عند العرب" ط4. بيروت: دار العودة. ج3.
- 3- أبو جهج، خليل ذياب. (1995م). الحدائة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد . ط10. بيروت: دار الفكر اللبناني.
- 4- جعفر، محمد راضي. (1999م). الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر . دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- 5- أبو حاقة، أحمد. (1979م). الالتزام في الشعر العربي الحديث. ط1. بيروت: دار العلم للملايين.
- 6- حمود، محمد العبد. (1985م). الحدائة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها . ط1. بيروت: الشركة العالمية للكتاب.
- 7- الحيدري، بند. (1980م). الديوان. ط1. بيروت: دار العودة.
- 8- السيد ، علاء الدين رمضان. (1996م). ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث. ط1 . دمشق : منشورات إتحاد الكتاب العرب.
- 9- عاصي، ميشال. دراسات منهجية في النقد . بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة.
- 10- عصفور ، جابر. (1990م). مفهوم الشعر" دراسة في التراث النقدي". ط1. مؤسسة فرح.
- 11- العلاق، علي جعفر. (2003م). في حداثة النص الشعري . ط1. عمان: دار الشروق.

- 12- العلاق، فاتح. (2005م). مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي. دمشق: إتحاد الكتاب العرب.
- 13- الغانمي، سعيد. (1993م). اللغة والخطاب الأدبي. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي.
- 14- فاضل، جهاد. أسئلة الشعر. الدار العربية للكتاب.
- 15- فضل، السيد. جماليات اللغة بين القاعدة والاستعمال " دراسة في أصول النقد العربي". الإسكندرية: منشأة المعارف.
- 16- الفيروز أبادي. (1983م). القاموس المحيط. ط3. بيروت: دار الكتاب العربي. ج3.
- 17- كنعان، عايدة. (1998م). بند الحيدري. ط1. الكويت: دار سعاد الصباح.
- 18- كوين، جون. (2000م). النظرية الشعرية " بناء لغة الشعر ، اللغة العليا " . تر: أحمد درويش . القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع .ج1.
- 19- الورقي، السعيد. (1984م). لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية. ط3. بيروت: دار النهضة العربية.