الجامعـــــــة الإســـلاميـة – غـزة
شئون البحث العلمي والدراسات العليا
كليـــــــــــــــــــة الآداب
ماجستيـــــــر اللغـــــة العربيـــــة

The Islamic University–Gaza
Research and Postgraduate Affairs
Faculty of Arts
Master of Arabic Language

الفـكـر والفـن فـي شعـر خـلـف الحَـديثـي

The ideology and the technique in Khalaf Al-Hudaithy's poetry

إعـداد الباحث
محمد عبد المجيد الصاوي

إشـــراف
الأستاذ الدكتور/
يوسف موسى رزقة

قُدمَت هَذه الرسالةُ اسْتِكمالاً لِمُتَطلباتِ الحُصولِ عَلى دَرَجَةِ الماجِستيرِ
فِي اللغة العربية بِكُليةِ الآداب فِي الجامِعَةِ الإسلامِيةِ بِغَزة

سبتمبر/2016م – ذي الحجة/1437هـ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إقـــــرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

الفـكـر والفـن فـي شعـر خـلـف الحـديثـي

The Thinking and art in Khalaf Al Hudaithy's Poetry

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل الآخرين لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أية مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

I understand the nature of plagiarism، and I am aware of the University's policy on this.

The work provided in this thesis، unless otherwise referenced، is the researcher's own work، and has not been submitted by others elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:	محمد عبد المجيد الصاوي	اسم الطالب:
Signature:	**محمد عبد المجيد الصاوي**	التوقيع:
Date:	2016/09/21	التاريخ:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الرقم: ج س غ/35/ Ref:

التاريخ: 2016/10/23 Date:

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناءً على موافقة شئون البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحث/ **محمد عبدالمجيد محمد الصاوي** لنيل درجة الماجستير في **كلية *الآداب*/ قسم اللغة العربية**، وموضوعها:

الفكر والفن في شعر خلف الحديثي

وبعد المناقشة العلنية التي تمت اليوم الأحد 22 محرم 1438هـ، الموافق 2016/10/23م الساعة الواحدة ظهراً بمبنى القدس، اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

أ.د. يوسف موسى رزقة	مشرفاً و رئيساً	.....
أ.د. كمال أحمد غنيم	مناقشاً داخلياً	.....
أ.د. موسى ابراهيم أبو دقة	مناقشاً خارجياً	.....

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحث درجة الماجستير في **كلية *الآداب*/قسم اللغة العربية**.

واللجنة إذ تمنحه هذه الدرجة فإنها توصيه بتقوى الله ولزوم طاعته وأن يسخر علمه في خدمة دينه ووطنه.

والله ولي التوفيق ،،،

نائب الرئيس لشئون البحث العلمي والدراسات العليا

أ.د عبدالرؤوف علي المناعمة

ملخص الدراسة باللغة العربية

تناولت هذه الدراسة الفكر والفن في شعر خلف الحديثي، وجاءت في ستة فصول؛ على النحو الآتي:

تناول الفصل الأول بواعث الإبداع عند الشاعر، واشتمل على ثلاثة مباحث: مفهوم الإبداعي الفني وتطورِه، ومستويات الإبداع التي يرتقي من خلالها الشعراء، وبواعث الإبداع التي شكلت شاعرية خلف الحديثي.

تناول الفصل الثاني الفكر عند الشاعر، واشتمل على أربعة مباحث: الأسس الفكرية التي شكلت ملامح الشعرية عنده، والرؤى والمواقف البارزة في شعره، وفكره المقاوم، ورؤاه الإنسانية.

في حين تناول الفصل الثالث اللغة والأسلوب في شعر خلف الحديثي، واشتمل على ثلاثة مباحث: السمات الأسلوبية لشعره، والقيم الأسلوبية التي تميزت بها شعريته، والمزاوجات الأسلوبية – الاسمية والفعلية، والمزاوجات الحسية للون والرائحة والصوت– في شعره.

أما الفصل الرابع فتناول التناص عند الشاعر، وشمل ثلاثة مباحث: التناص الديني عنده – القرآني والنبوي –، والتناص التاريخي والأسطوري، والتناص الأدبي.

تناول الفصل الخامس الصورة الشعرية عند الشاعر، واشتمل على مبحثين: الصورة الموضوعية، والصورة الفنية في شعره.

أما الفصل السادس والأخير فتناول الموسيقى عند الشاعر، واشتمل على ثلاثة مباحث: موسيقى الشعر العربي، والسمات العَروضية في شعر خلف الحديثي، وسمات القافية في شعره.

وختمت بخاتمة شملت النتائج والتوصيات.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

Abstract

This study treats thought and art in Khalaf Al Hudaithi's Poetry. It consists of six chapters as follows:

The first chapter treats the motives of creativity for the poet. It consists of three topics: the concept of creative art and its development, the levels of creativity to which poets may rise, and the motives of creativity that formed Khalaf Al Hudaithi's Poesy.

The second chapter treats the poet's thought. It consists of four topics: the intellectual foundations that formed the poeticfeatures of his poetry, the predominant visions and attitudes in his poetry, his resistanceideology, and his humanitarian visions.

The third chapter treats style and language in Khalaf Al Hudaithi's Poetry. It consists of three topics: stylistic aspects of his poetry, stylistic values that characterize his poetry, and stylistic combinations in his poetry – nominal and verbal combinations, and sensual combinations of color, smell and sound.

The fourth chapter treats intertextuality the poet. It consists of three topics: religious intertextuality – Quranic and prophetic, historical and mythological intertextuality, and literary intertextuality.

The fifth chapter treats the poetical image in his poetry. It consists of two topics: the objective image and the artistic image.

The sixth and last chapter treats music in his poetry. It consists of three topics:music in Arabic poetry, prosodic aspects in Khalaf Al Hudaithi's Poetry, and the characteristics of rhyme in his poetry.

Finally the conclusion presents the findings and recommendations.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإهداء

- **إلى روحيهما في الخالدين:**

  أبي وأمي أنزل الله عليهما شآبيب رحمته.

- **إلى أقماري الأربعة:**

  رغد ، رشا، عبد المجيد، أحمد .. جعلهم الله ذرية صالحة.

- **إلى العراق:**

  مهد الحضارات وفخر الأمجاد.

- **إلى فلسطين:**

  أرضا وشعبا ووطنا وحلما.

- **إلى منارة العلم وصرحه الشامخ:**

  جامعتنا الغراء العريقة.. الجامعة الإسلامية بغزة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكر وتقدير

أتقدم بالشكر والعرفان إلى:

- أ.د. يوسف رزقة على ما بذله من جهد، وحرص، وتوجيه، وإرشاد؛ حتى رأى هذا البحث النور.
- الشاعر العربي العراقي خلف الحديثي؛ على ما بذله من توفير دواوينه الشعرية، والدراسات السابقة في شعره، وعلى كل ما قدمه، وبذله من جهد وتواصل.
- الأخوة الأشقاء العرب؛ على ما بذلوه من جهد في توفير المصادر والمراجع، وما قدموه من مساعدة.

من العراق الحبيب: أ. طلال الحديثي، أ. عماد الدرة، د. نبيل نجيب.

من سوريا الحبيبة: د. أحمد رامي، د. عمر خلوف.

من مصر الحبيبة: أ.د. أحمد يحيى علي.

- الأخوين الصديقين رفيقيِ الكلمة والقصيد: م. تامر مقداد، م. أحمد النجار.. على ما بذلاه من جهود في التنسيق والتنضيد.
- الأخوة زملاء البحث والدراسة: أ. شاكر سمور، أ. إبراهيم فارس أ. منذر الشامي.. على ما بذلوه من جهد في مراجعة هذه الرسالة.
- زوجتي المخلصة "أم عبد المجيد"؛ على ما وفرت من أجواء، وما قدمت من جهد وعطاء.

وإلى كل من ساهم في أن يرى هذا العمل النور.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهرس المحتويات

إقـــرار .....أ

نتيجة الحكم .....ب

ملخص الدراسة باللغة العربية.....ت

ملخص الدراسة باللغة الإنجليزية .....**خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.**

الإهداء ..... ج

شكر وتقدير ..... ح

فهرس المحتويات ..... خ

الفصل الأول: بواعث الإبداع الفني 4

المبحث الأول: الإبداع الفني 5

أولا: الإبداع لغة واصطلاحا 5

ثانيا: مفهوم الإبداع عند الإغريق 6

ثالثا: مفهوم الإبداع عند العرب 6

رابعًا: مفهوم الإبداع عند البلاغيين العرب.....8

خامسا: مفهوم الإبداع في المذاهب الأدبية والنقدية الغربية 10

سادسا: الإبداع الفني عند النقاد العرب المعاصرين: 12

المبحث الثاني: مستويات الإبداع الفني 17

أولًا: مستوى التخلق 17

ثانيًا: مستوى التطرق.....18

ثالثًا: مستوى التحقق 18

رابعًا: مستوى التألق 19

خامسا: مستوى التفوق 19

المبحث الثالث: بواعث الإبداع عند الشاعر خلف الحديثي.....21

أولًا: العوامل الشخصية.....21

ثانيًا: البواعث البيئية 24

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

ثالثا: المرأة 37
رابعا: القضية الفلسطينية 39
الفصل الثاني : الفكر في شعر خلف الحديثي 41
المبحث الأول: الأسس الفكرية في شعر خلف الحديثي 42
أولا: الأسس الفكرية في الشعر العربي المعاصر 42
ثانيا: الأسس الفكرية في شعر خلف الحديثي 44
المبحث الثاني: الرؤى والمواقف الفكرية في شعر خلف الحديثي 46
أولا: رؤيته للشعر 46
ثانيا: رؤيته للدين 50
ثالثا: رؤيته للعروبة 54
رابعا: رؤيته لقضايا الأمة 58
المبحث الثالث: الفكر المقاوم في شعر خلف الحديثي 60
أولًا: رؤيته للنصر 60
ثانيا: رؤيته للمقاومة العراقية وصمودها 61
ثالثا: رؤيته للمحتل الأمريكي وأعوانه 66
المبحث الرابع: رؤية الشاعر للقيم الإنسانية 70
أولا: رؤيته للعدل 70
ثانيا: رؤيته للدنيا 71
ثالثا: رؤيته للزمن 71
الفصل الثالث: اللغة والأسلوب 74
المبحث الأول: السمات الأسلوبية للغة 75
أولا: الاشتقاق والتوليد 76
ثانيا: استخدام المصطلحات 88
ثالثا: توظيف المنصوبات 91
رابعا: معجم الشاعر 94
المبحث الثاني: القيم الأسلوبية 101

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أولا: القيم الأسلوبية للتكرار 103
ثانيا: القيم الأسلوبية للتضاد 112
ثالثا: الترادف 118
رابعا: القيم الأسلوبية للأساليب الإنشائية 120
المبحث الثالث: المزاوجات الأسلوبية 131
أولا: المزاوجات الفعلية والاسمية 131
ثانيا: المزاوجات الحسية القائمة على اللون والرائحة والصوت 142
الفصل الرابع: التناص في شعر خلف الحديثي 158
المبحث الأول: التناص الديني 162
أولا: التناص القرآني 162
ثانيا: التناص النبوي 169
المبحث الثاني: التناص التاريخي والأسطوري 172
أولا: التناص التاريخي 172
ثانيا: التناص الأسطوري: 178
المبحث الخامس: التناص الأدبي 180
أولا: التناص مع الشعر القديم 180
ثانيا: التناص مع الشعر الحديث 183
الفصل الخامس: الصورة الشعرية في شعر خلف الحديثي 186
المبحث الأول: الصورة الموضوعية 187
أولا: صورة الوطن "العراق" 189
ثانياً: صورة الحزن والغربة الحنين 195
ثالثا: صورة المرأة 200
رابعا: صورة الطبيعة 205
المبحث الثاني: الصورة الفنية 210
أولا: الصورة الاستعارية 210
ثانيا: الصورة التشبيهية 213

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل السادس: الموسيقى في شعر خلف الحديثي 218
المبحث الأول: موسيقى الشعر العربي 219
أولا: موسيقى الشعر العربي 219
ثانيا: علم العَروض والقافية 220
ثالثا: حروف الروي 223
رابعا: أنواع القافية 223
المبحث الثاني: السمات العروضية في شعر خلف الحديثي 226
أولا: الالتزام بالقالب العمودي 226
ثانيا: النفس الشعري الطويل: 226
ثالثا: البحور الشعرية الأكثر شيوعا: 226
المبحث الثالث: سمات القافية في شعر خلف الحديثي 229
أولا: استخدام زحاف القطع 229
ثانيا: شيوع القافية المطلقة 229
ثالثا: استخدام الاشتقاق والتوليد في القافية 231
رابعا: استخدام اللزوميات 232
خامسا: الإيقاع الداخلي: 232
الخاتمة 237
أولاً– النتائج: 237
ثانياً– التوصيات: 238
المصادر والمراجع 239

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقدمة

الحمد لله العلي القدير، علم الإنسان ما لم يعلم، وهدانا إلى الصراط المستقيم. والصلاة والسلام على سيد المرسلين محمد صلى الله عليه وسلم الصادق الوعد الأمين.

أما بعد:

تأتي أهمية البحث كونه بحثًا جديدًا يدرس شاعرًا عربيًّا لأول مرة في رسالة علمية.

حيث وقع اختياري على الشاعر خلف الحديثي ليكون مجال دراستي في رسالة الماجستير، بعد القراءة الفاحصة في قصائده التي ينشرها عبر الشبكة العنكبوتية، حيث وجدت في شعره نموذجًا للشاعر العربي المعاصر الذي يجمع بين الحداثة والأصالة في ثوب شعري زاخر بمعاني التجديد والتحديث، ويحافظ على أصالة التراث وبريقه.

ورأيت فيه شاعرًا متميزًا بغزارة قصائده، وتدفق نتاجه، وصدق عاطفته، ومتانة سبكه، وجزالة لفظه، صاحب قدرة متميزة في التعبير عن شاعرية مبدعة، وشعرية متفوقة؛ فوجدت فيه بغية الناقد التي أنشد؛ فحادثته لأتعرف عليه عن قرب، فأطلعني على دواوينه التي وصلت في حينه اثنيْ عشر ديوانا، وعلى الدراسات التي قدمها النقاد في شعره، وكان أهمها دراسة الشاعر والناقد العراقي طلال الحديثي في مجموعة من دواوينه حملت عنوان "شلال الشعر"، بالإضافة إلى المقالات النقدية العديدة التي قدمها النقاد العرب في قصائده، ونشرت عبر الصحف، والمجلات، والمنتديات الأدبية.

وقد قدم الباحث العراقي إياد الجبوري بحثًا استكماليًّا لنيل الماجستير من الجامعة الهولندية الحرة فرع العراق، تناول فيها حياة الشاعر وشعره، ولكنها لم تسبر غور شعره، ولم تقف على جمالياته وإبداعاته وأصالته وحداثته، واكتفت بتسليط الضوء على بعض محطات حياته.

بعد ذلك عزمت على أن تكون رسالتي بشعر هذا الشاعر، وقررت حينها أن تكون جديرةً بقامة شعرية على مستوى العالم العربي، وأن تكون كذلك جديدة ومبتكرة في طرحها، وتناولها؛ كونها الرسالة العلمية الأولى فعليا في شعره، وحملت عنوان "الفكر والفن في شعر خلف الحديثي"، فتناولت فكره العميق، والفن الشعري في نتاجه الغزير، والمتجدد، والمتنوع.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد جاءت فصول الدراسة كالآتي:

تناول الفصل الأول بواعث الإبداع عند الشاعر، حيث وقفتُ على مفهوم الإبداع الفني وتطورِه، ثم مستويات الإبداع التي يرتقي من خلالها الشعراء، ثم وقفت على بواعث الإبداع التي شكلت شاعرية خلف الحديثي.

تناول الفصل الثاني الفكر عند الشاعر، فوقفت على الأسس الفكرية التي شكلت ملامح الشعرية عنده، ثم تناولت الرؤى والمواقف البارزة في شعره، وكذلك فكره المقاوم، فهو من الشعراء الذين أوقفوا شعرهم على المقاومة منذ أن وطأت قدما الاحتلال الأمريكي أرض العراق، وهو بهذا يلتقي مع شعرنا الفلسطيني الذي ما زال يجسد معاناة شعبنا وتشرده، وكذلك الرؤى الإنسانية في شعره.

تناول الفصل الثالث اللغة والأسلوب في شعر خلف الحديثي، فوقفت على أهم السمات الأسلوبية لشعره، والقيم الأسلوبية التي تميزت بها شعريته، والمزاوجات الأسلوبية – الاسمية والفعلية والمزاوجات الحسية للون والرائحة والصوت–.

تناول الفصل الرابع التناص عند الشاعر، فوقفت على التناص الديني عنده – القرآني والنبوي – والتناص التاريخي والأسطوري والتناص الأدبي.

وتناول الفصل الخامس الصورة الشعرية عند الشاعر، فوقفت على الصورة الموضوعية والصورة الفنية في شعره.

تناول الفصل السادس والأخير الموسيقى عند الشاعر، فوقفت على السمات الموسيقية في شعره وما تميز به شعره من التزام القالب العمودي وكذلك ما تميزت به قوافي قصائده وموسيقاها الداخلية.

أهم النتائج التي توصل لها الباحث:

- تميز شعر خلف الحديثي بالحداثة الشعرية المعاصرة التي لا يعيقها القالب العمودي، وينطلق للتجديد والتحديث عبر شاعرية متمكنة تكتسب من طبيعة العصر وتطوراته أهم سماتها وخصائصها.
- تنوع الخطاب الشعري عند الشاعر، حيث تتشكل شعريته من خلال اللغة الحداثية المعاصرة التي يرفدها الموروث الشعري، والذخيرة الشعرية التي اكتسبها عبر تجاربه وخبراته، فتميزت قصائده بخطاب شعري يقدم من خلاله رؤى شعرية، وفكرية عميقة ومتعددة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- القدرة العالية على توظيف الطاقات الإبداعية والجمالية من خلال الأسلوبية الشعرية التي تميز بها شعره، من خلال البراعة التصويرية والتخييلية، التي أبدعت لوحات شعرية فائقة التجسيد والتمثيل.
- تميز شعره بروح الثائر المقاوم الذي يذود عن حياض وطنه المحتل، وانسجام هذه الروح مع الروح الشعرية الصادقة ذات الجمال الفني، والأسلوبي المتميز.

وكانت رحلة البحث طويلة وشاقة، فقد انكببت على دراسة ثمانية دواوين شعرية للشاعر دراسةً متفحصة وشاملة، حيث استغرق هذا وقتًا طويلًا زاد عن نصف عام، ثم شرعت بعدها في جمع هذه المادة الغزيرة وتصنيفها وتبويبها؛ لتبدأ بعدها مرحلة التحليل والدراسة النقدية، وكان لأستاذي ومعلمي الأستاذ الدكتور يوسف رزقة الدورُ الجليل والعظيم في توجيه البوصلة، وتسيير الدفة، فكانت سعادتي غامرة بالعناية التي أولاني إياها، وبشرف التتلمذ على يديه، فلم يكن يدع مجالا للإثراء والتصويب والتوجيه والإرشاد إلا ووقف أمامه معلما، ومرشدا، وموجها، فكان له الدور الأبرز في صقل قدراتي البحثية والنقدية.

ولقد عانيت بعض المعيقات والمصاعب؛ منها صعوبة الحصول على المراجع، ولكن منَّ الله علي بأن يسر لي من الأخوة والأحبة من أعانني على ذلك، ومن ذلل تلك المصاعب، ومنها ما نمر به في القطاع الحبيب من حصار خانق، وما أثرته الحرب الأخيرة من انقطاع عن الدراسة لمدة ثلاثة أشهر.

لكنني استطعت بفضل الله و بمؤازرة أستاذي الحبيب أ.د. يوسف رزقة التغلبَ على هذه المرحلة؛ ليتكلل النجاح الذي صاحبه العزم؛ لإتمام هذه الرسالة على الوجه الذي يرضي الله ويشرف قامة الشاعر، ومكانة المشرف السامقة، وموقعي كباحث يخطو خطواته الأولى بمثابرة ودأب.

ولا أزعم أنني استوفيت البحث حقه، فما جهدي إلا جهد بشري قابل للصواب والخطأ، وإن كان لي من دور؛ فهو أنني ألقيت بضوء يساعد من سيقفون من بعدي على دراسة هذا الشاعر والوقوف على قامته الكبيرة.

واللهَ العليَّ العظيمَ أسأل أن يتقبل عملي هذا خالصا لوجهه الكريم، وأن يجعله بذرة خير تُكتب في صحائفي يوم أُعْرَضُ عليه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الأول:

بواعث الإبداع الفني في شعر خلف الحديثي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول:

الإبداع الفني

أولا: الإبداع لغة واصطلاحا

الإبداع لغةً:

تناول علماء اللغة في معاجمهم معنى الإبداع، ففي لسان العرب:

"بدع: بدَع الشيءَ يبدعه بدعًا وابْتدعه أنشأه، وبدأه وبدَع الرَّكِيّة اسْتنْبطها وأحدَثها، وركيٌّ بدِيعٌ حدِيثةُ الحَفر. والبديعُ والبِدْعُ الشيء الذي يكون أولًا، وفي التنزيل ﴿قُلْ مَا كُنتُ بِدْعًا مِّنْ الرُّسُلِ﴾[1]، أَي ما كنت أول من أرسل، قد أرسل قبلي رُسل كثير. والبِدْعةُ الحدث وما ابتدع من الدينِ بعد الإكمال"[2].

ثم يتناول ابن منظور معنى الإبداع في الشعر: وأبدع الشاعر: جاء بالبديع[3].

وتبعه في ذلك الجوهري في الصحاح، والأزهري في تهذيب اللغة، والقزويني في مقاييس اللغة، والزبيدي في تاج العروس[4].

ومما سبق يتضح أنه ثمة إجماع بين العلماء العرب على أن الإبداع هو البدء والخلق.

الإبداع اصطلاحا:

قام مفهوم الإبداع قديما على تصور قوى غيبية تلقي بالشعر إلى الفنان، وهي التي تلهمه الشعر[5].

هذه النظرة موجودة عند الإغريق والعرب، واتخذت لدى كل فريق تصورًا مختلفًا.

---

(1) [الأحقاف: 9].

(2) ابن منظور، لسان العرب (ج6/8).

(3) المرجع السابق، ج6/8.

(4) ينظر: الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية (ج1183/3)، الأزهري، تهذيب اللغة (ج143/2)، القزويني، مقاييس اللغة (ج209/1)، الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس (ج307/20).

(5) ينظر: غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر (ص11).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانيا: مفهوم الإبداع عند الإغريق

ينطلق الإغريق من تعريفهم للإبداع "الإلهام" من إخضاعهم له لتصورات أسطورية تمثلت بآلهة الشعر، فكان أبولو هو إلهَ الشعر الأكبر. كما جعلوا آلهةً للشعر الملحمي وآلهة للشعر الغنائي، وآلهة لشعر المأساة[1].

ويتضح أن أول من تناول مفهوم الإلهام من الفلاسفة هو سقراط، فقد قال للقضاة في محاورة الدفاع: إنه الْتمسَ الحكمة عند الشعراء فلم يجدْها فأدرك على الفور أن الشعراء لا يصدرون في الشعر عن حكمة، فأشعارهم درب من النبوغ والإلهام، فهم كالقديسين والمتنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات دون أن يفقهوا معناها[2].

ويرى أفلاطون أن الشعراء لا ينطقون بشعرهم عن فن ولكن عن إلهام ووحي إلهي.

وقامت نظرته للشاعر على أنه: كائن أثيري مقدس "ذو جناحين"، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم؛ فيفقدَ عقلَه وصوابه، ويؤكد أن جميع الشعراء الممتازين ملهمون ومأخوذون، فالعمل الفني لديه ليس نتيجةَ مؤثر خارجي يأتي النفس فتضطربَ له، إنه جنون إلهيٌّ يحرر الشاعر من نير التقليد، وهو قوة كامنة تنشط لرؤية المُثُل العليا؛ فتمكّن الشاعر من أن ينتقل من عالم المحسوس إلى عالم الحقيقة[3].

جاء أرسطو ليخالفهما فلم يسّلم بالإلهام الشعري، ولم يسّلم بعدم وعي الفنان في العملية الإبداعية فهو يرى أن المبدع يكون في كامل وعيه، فهو يعتمد على غريزتين أولاهما المحاكاة والتقليد، والثانية هي الموسيقى والإحساس بالنغم. ومن هنا يمكن القول بأن الإغريق ردوا الإبداع إلى قوى غير محددة[4].

ثالثا: مفهوم الإبداع عند العرب

بنى العرب في العصر الجاهلي مفهوم الإبداع على وجود قوىً غيبيةٍ محددة؛ وهي الجن تؤيد الشاعر. وهذا ما ورد على لسان حسان بن ثابت في الجاهلية:

---

(1) غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر (ص15).
(2) ينظر: توفيق، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم (ص66).
(3) المعطاني، قضية شياطين الشعر (ص14).
(4) ينظر: غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر (ص16).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولـــي صـــاحبٌ مِـــنْ بنـــي الشَيْصَـــبانِ فطَـــوْرًا أقـــولُ وطـــورا هُـــوَ[1]

فلكل شاعر شيطانٌ يؤازره ويؤيده، ومن هنا نشأ مصطلح شياطين الشعراء، وقد أشار الثعالبي إلى ذلك صراحة في قوله في ثمار القلوب:

"كانت الشعراء تزعم أن الشياطين تلقي على أفواهها الشعر، وتلقنها إياه، وتعينها عليه، وتدعي أن لكل فحلٍ منهم شيطانًا يقول الشعر على لسانه، فمن كان شيطانه أمردَ، كان شعرُه أجودَ. وبلغ من تحقيقهم وتصديقهم بهذا الشأن أن ذكروا لهم أسماءً، فقالوا: إنّ اسم شيطان الأعشى مسحل، واسم شيطان الفرزدق عمرو، واسم شيطان بشار شنقناق"[2].

ولكن مجدي توفيق يقول بمفهوم (التأييد) لا صداقة الجن، مستدلًا لإثبات رأيه بحسان ذاته وبشعره، موردًا الروايتين اللتين وردتا في الحديث الذي طلبَ فيه الرسولُ صلى الله عليه وسلم من حسانَ أن يهجوَ قريشًا فقال له: اهْجُهم وروحُ القدس معَك، واستعن بأبي بكر؛ فإنه علامة قريش في أنساب العرب[3].

والروايتان تختلفان في أن الأولى تعتمد على أن حسان هو الذي طالب الرسولَ بالهجاء، في قوله: "يا رسول الله إن أبا سفيان بن الحارث هجاك، وساعده على ذلك نوفل بن الحارث وكفار قريش، أفتأذن لي أهجوهم يا رسول الله؟ فقال النبي صلى الله عليه وسلم: فكيف تصنع بي؟ فقال: أسُلُّكَ منهم كما تُسَلُّ الشعرة من العجين!"[4].

والثانية تعتمد على أن رسول الله طالبَ من يرد عنه هجاء قريش، فالرسول صلى الله عليه وسلم جعل لحسان مُعينين على قول الشعر هما جبريل وأبو بكر.

يرى مجدي توفيق أن مصطلح (التأييد) مختلف عن الإلقاء، فجبريل لا يلقي الشعر على حسان، إنما يؤيده، فهنا الجانب الشعري المعرفي للشعر جانب بشري خالص بالإضافة إلى الملكة الشعرية الراسخة عند حسان فإنه يتمثل أيضا بالاستعانة بأبي بكر بأنساب العرب، مما يؤكد أن جبريل كان تأييده وجدانيًّا ومعرفًّا.

---

(1) ديوان حسان بن ثابت (ص252).

(2) الثعالبي، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب (ص70).

(3) توفيق، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم (ص70).

(4) ابن أبي شيبة، مصنف ابن أبي شيبة (ج273/5).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذا التأييد يمثل الدعم الوجداني للمؤمن، وهو يرد الإبداع إلى ذلك الوجدان العامر بالإيمان. ويرى مجدي أن هذا المفهوم يمتاز بأنه يثبت للمبدع إرادته ومسؤوليته، فلا يجعله خاضعًا خضوعًا كاملًا للقوى الغيبية. وأنه يدخل على مفهوم الإلهام فكرة الالتزام[1].

رابعًا: مفهوم الإبداع عند البلاغيين العرب

نظرية النظم عند الجرجاني وارتباطها بالإبداع الفني

يرى توفيق أن نظرية الإبداع عند الجرجاني هي نظرية في الإبداع الفني في المقام الأول انطلاقًا من الحقل اللغوي الذي تحمله كلمة النظم فهي تشير إلى الإبداع إيجابًا وسلبًا[2].

عبد القاهر الجرجاني كان راصدًا وبدقة عبر نظريته انطلاقَ عملية الإبداع، منذ تكونها فكرةً في العقل إلى تحولها إلى معانٍ في النفس، ثم خروجها ألفاظًا عبر النطق.

فهو يرى أن المعنى في الشعر أو فصل الخطاب يتم عبر: ترتيبه على طريقة معلومة، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة، وهذا الحُكْمُ – الاختصاص في الترتيب– يقع في الألفاظ مرتَّبًا على المعاني المرتَّبة في النفس، المنتظمةِ فيها على قضيّة العقل[3].

ويرى توفيق أن: الجرجاني قد رصد بهذا دور المتلقي في تذوق النص بخوضه الطريقَ ذاتَه بطريقة عكسية: الألفاظ، معاني النفس، الفكرة العقلية.

وينتهي توفيق إلى أن نظرية الجرجاني نظرية في الإبداع الفني يظهر فيها نشاطٌ للطبع من ناحية، وتحاول أن تضبط دلائلَ الجانب الصناعي المكتسب وأسرارَه من ناحية أخرى[4].

فهو انطلق في نظريته "النظم" من تكامل مستويَيِّ النحو والمعاني، فانفرد كتاب الدلائل في علم المعاني الخاص بالتراكيب النحوية، بينما اختص كتاب الأسرار في علم البيان الخاص بالتراكيب التصويرية[5].

---

(1) توفيق، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم (ص71).
(2) المرجع السابق، ص217.
(3) الجرجاني، أسرار البلاغة (ص5).
(4) توفيق، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم (ص222).
(5) المرجع السابق، ص223.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الطبع عند ابن طباطبا وارتباطه بمفهوم الإبداع الفني

يقوم مفهوم الإبداع الفني عند ابن طباطبا على فكرة الطبع، مع تأكيد فكرة النظم والتنسيق جوهرًا لقول الشعر، حيث يعرف الشعر بقوله: "كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عُدِل عن جهته مَجَّته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يَحْتَجْ إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغنِ من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه"[1].

وهو بهذا أقام تعريفه على نظرية النظم عند الجرجاني، فقصد بالنظم هنا: التأليف والتركيب والتنسيق، وهو ما يعرف بالإبداع[2].

ولعله تعرض إلى النص في حالة تكونه، ولم يذكر مراحل التكون كما فعل الجرجاني، ولكنه قرن النظم بالطبع والذوق، ثم أكد على دور نوعين من المعرفة:

الأولى: المعرفة بعلم أوزان الشعر "العروض"، وضرورة الحذق بها، شريطة أن تصل إلى درجة الخلو من التكلف مع المساواة في الطبع.

الثانية: المعرفة الفطرية التي تمثل سمات الطبع الأصيلة، وإمكاناته الكامنة فيه.

الإبداع عند ابن رشيق وعلماء البديع:

مع تطور علم البديع والتفريق بين مسمياته، اتجه علماء البديع إلى التفريق بين الإبداع والاختراع.

يرى ابن رشيق القيرواني أن: "الفرق بين الاختراع والإبداع _وإن كان معناهما في العربية واحدًا– إلا أن الاختراع هو: خلقُ المعاني التي لم يسبق إليها، والإتيانُ بما لم يكن منها قط، والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف، والذي لم تجْرِ العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديعٌ وإن كثر وتكرر، فصار الاختراع للمعنى، والإبداع للفظ؛ فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استولى على الأمد، وحاز قصبَ السبق"[3].

---

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر (ج1/5).

(2) ينظر: توفيق، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم (ص231).

(3) القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه (ج1/265) .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وربما ارتبط الإبداع والاختراع معا بدون تفريق بينهما كما عند السيوطي في المزهر حين يقول: "مذهب الاخْتراع وسبيل الإبداع" تعقيبًا على جهود الخليل بن أحمد في إرساء علوم اللغة[1].

وسلامة الاختراع من الإتباع عند ابن أبي الإصبع تعني السبق إلى المعنى كقول عنترة الذي ذكر فيه سبق الشاعر معنى لم يسبق إليه ولم يُتَّبع فيه، استشهد فيه بقول عنترة في وصف الذباب[2].

هزجًا يَحُكُّ ذراعَهُ بِذراعِهِ قَدَحُ المُكِبِّ على الزنادِ الأجْذَمِ[3]

وقد عقد ابن حجة الحموي في خزانة الأدب فصلًا حول سلامة الاختراع، أكد فيه أن:

سلامة الاختراع هو أن يخترع الشاعر معنىً لم يسبق. مستشهدًا ببيت عنترة ذاته في وصف الذباب[4].

وهذا يدلل على أن الإبداع اتخذ عندهم مفهومًا اتكأ على ضرورة البعث والخلق في روح جديدة، فاللفظ يتكرر، وهو الأداة التي يستمد منها الشعراء معانيهم.

خامسا: مفهوم الإبداع في المذاهب الأدبية والنقدية الغربية

اختلفت النظرة الأوربية الحديثة للإبداع وتعددت رؤاها حوله، بحسب نظرة المذاهب الأدبية؛ التي انقسمت إلى كلاسيكية ورومانسية ورمزية.

فالمذهب الكلاسيكي يرى أن الفن جهد إرادي عاقل يستلزم مهارة فنية عالية، ومعاناة مستمرة في تشكيله على نحو ما[5].

بينما نظر التيار الرومانسي للشعر كما رأى شيلي: أن الشعر كشف عن الغمام حقًّا، وأن الشاعر ينقل إلى الناس رسالة من عند الله[6].

---

(1) السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها (ج64/1).
(2) ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن (ج471/1).
(3) ديوان عنترة (ص159).
(4) الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب (ج362/2).
(5) ينظر: عثمان، إشكالية الإبداع الشعري، (ص ص85-90).
(6) المرجع السابق، ص89.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويرى وردزورث: أن الشاعر يجب أن يقف موقفًا متوازنًا يجمع بين الفيض المتدفق المنساب وإرادة العقل الواعي[1].

ويشترط الرمزيون على العقل في أثناء تدخله في العملية الإبداعية؛ أن يستطيع تحويل الفكرة الواعية إلى صورة موحية، تكشف عن الفكرة ولا تقررها تقريرًا برهانيًّا جامدًا[2].

هذه الدعوة أكدت تحررَ العمل الفني من رواسب التقليد ورتابة الطرح، ليكون النص جديدا بأفكاره وبتناغم ألفاظه وصوره.

يرى هيجل أن: منطق الجدل هو الذي يتحقق من خلاله الإبداع؛ فالشاعر يحمل في جنباته شيئين: الوعيَ الشعري والعملَ الشعري، وعنهما تتولد مراحل الإبداع، فالإبداع الفني برأيه هو: التحقق الجدلي للوعي الجمالي[3].

ثم جاء "هربت ريد" ليقيم حدَّيِ الفن على مبدأيِّ الشكل والإبداع: فالشكل مشتق من العالم العضوي وهو وظيفة من وظائف الإدراك، أما مبدأ الإبداع فهو وظيفة من وظائف التخيل.

فهو قائم على جدلية التخيل والإدراك وهو جدل قائم على الفرد والمجموع، مطلبُ الفرد من خلاله التعبيرُ عن ذاته، بينما الجمعُ مطلبُه الواقعيةُ المتمثلة في المجتمع.

وهذا يُحدث التوترَ القائم بين الفنان والمجتمع، وهو ما يحدث لنا العملية الإبداعية[4].

بينما نظر فرويد إلى الإبداع الفني على أنه عملية نفسية ثانوية دفاعية ينقل فيها المبدع شحناته النفسية عن موضوعه المحرم "تمثيلا لعقدة أوديب" إلى موضوع أسمى يبدو بعيد الصلة عن الموضوع الأصلي، وعن صراع أجهزته النفسية: الأنا والهُوَ والأنا الأعلى.

وسماها عملية التسامي وفي موضع آخر بالتعويض، وهي تقع عنده ضمن أحلام اليقظة[5].

فالمبدع يحاول أن يعبر عن هذه الرغبة المكبوتة التي تعتبر قيمة معيبة وغير مقبولة اجتماعيًّا بالإبداع الفني الذي يحوز إعجاب المجتمع[6].

---

(1) شرف، إلهام الخلق الفني (ص93).
(2) مشهور، العملية الإبداعية (ص59).
(3) توفيق، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم (ص37).
(4) المرجع السابق، ص28.
(5) المرجع نفسه، ص32.
(6) غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر (ص19).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سادسا: الإبداع الفني عند النقاد العرب المعاصرين:

برز الإبداع الفني كأحد المفاهيم التي عنيت بمستجدات النقد العربي الحديث في الأدب ومجالات الفنون عامة، وعند الوقوف على المفهوم يتجلى التساؤلان التاليان:

الأول: هل الإبداع الفني غاية أم وسيلة؟

الثاني: هل مفهوم الإبداع مفهوم هلامي؟

يرى الناقد العراقي عادل الدرة أن الإبداع ذروة الجمال في الأسلوب فيقول: "الإبداع الفني ذروة الجمال في الأسلوب، من أجل إيصال الفكرة التي يؤمن بها المبدع، أيًّا كان الفن الذي يمارسه سواء أكان شعرا أم نثرا أم رسما أم غيرها من الفنون"[1].

فالإبداع يشمل مجالاتِ الفنون على تنوعها وغزارتها، فهو عملية الخلق والبعث للعمل الفني.

فالأديب والفنان يبدع عمله بعيدًا عن رتابة ما طُرح سابقا.

وتتمايز اللغة بألفاظها ومفرداتها وتراكيبها بما يبتكره الأديب من أساليبَ وتراكيبَ وبما يبثه من تصويرٍ جماليٍّ وفنيٍّ، يمنح نصَّه دلالاتٍ جديدةً؛ فيأتي النصُّ جديدا وخلاقا.

ويذهب عز الدين إسماعيل إلى أن: عملية الإبداع مرتبطةٌ بالظروف والعوامل المساعدة أو المحفزة على القيام بعملية الإبداع، ويؤكد أن العملية الإبداعية ليست غائيةً في ذاتها[2].

ويرى الدرة أن: هلامية المفهوم ناتجة عن تباينه من متلقٍّ إلى آخرَ، فكل متلقٍّ عنده مفهوم للجمال يختلف عن الآخرين, فهلامية المفهوم ناتجة عن أن المفهوم ذوقيٌّ وليس رياضيًّا علميًّا ثابتًا، وبذلك يختلف باختلاف أذواق الناس[3].

وقد حاول الباحثون والنقاد وضع حدود للخروج من هلامية المفهوم.

يقول كمال غنيم إن: كلمة إبداع تبقى مبهمةً ما لم ترتبط بأحد الأجناس الفنية المختلفة[1]، وهذا ما سبق وأشار إليه عز الدين إسماعيل بقوله: تستخدم كلمة إبداع لتدل على الناتج الذي تحققه تلك العملية، فالقصيدة والقطعة الموسيقية والمسرحية؛ كلها أعمال إبداعية[2].

---

(1) محمد الدرة، قابله: محمد الصاوي (11-مايو-2014).

(2) إسماعيل: عز الدين، جدلية الإبداع والموقف النقدي (ص ص139-140).

(3) محمد الدرة، قابله: محمد الصاوي (11مايو-2014).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويرى غنيم أن: الفيصل في قضية الإبداع يعود إلى أن العملية الإبداعية على اختلاف مضامينها الفنية تتشابه في العديد من مجرياتها؛ بَدْءًا من لحظات التخزين مرورا بلحظة الإلهام، وانتهاءً باكتمال العمل، وهي المراحل التي يمر بها أي عمل فني إبداعي، إلا أن التركيبة الفنية تختلف من فن إلى فن، فقد تعتمد على الألوان المتعددة وإمكانات التعامل معها في فن الرسم، وقد تعتمد على نبرات صوتية تصاغ بطرق متعددة في فن الموسيقى والغناء، وقد تعتمد على الفكرة والصورة والكلمة الموسيقية في الإبداع الشعري خاصة [3].

ويرى مصطفى ناصف في كتابه الصورة الأدبية أن: الإلهام يعد نضجًا مفاجئًا غير متوقع لكل ما قام به الشاعر من قراءات ومشاهدات وتأملات، أو لِما عاناه من تحصيل وتفكير.

وأقام رأيه هذا على ما عُرِف بتلاشي الانتباه من بعض الطفيليات التي تكون عُقَدًا تعوق التفكير في سيره،، ويساعد على تفكيك عناصر المشكلة، وعلى إبراز بعض العناصر دون غيرها، كي يصل من خلالها إلى العمل الإنشائي التركيبي، فيؤكد ذلك بقوله: إن طبيعة الفن التركيبية ضرورة سيكولوجية من حيث إنّ الفن يخرج اللاشعور المتناقض إلى الشعور المنظم الموحد. ويرى أنه: ربما يتم التحليل دون احتفاء كبير بالتفصيلات، ويكتفي الشاعر ببيان بواطن الأشياء من حيث هي الكل[4].

لقد اعتمد ناصف على علم النفس وربط المقدمات بالنتائج، وهذا ما يعتبر محاولة منه تصب في تيار إغفال العقل الواعي باعتمادها على تلاشي الانتباه، فهي تنطبق على الكثير من العمليات الذهنية البعيدة عن عالم الإبداع الفني.

ويرى الباحث أن: تلاشي الانتباه أبعد ما يكون عن عملية الإبداع بمجملها، فالمبدع يبدأ عمله نتيجة وعي وإدراك يصاحبهما الإلهام الذي يميز المبدع، والإلهام هو الموهبة التي خصها الله للمبدعين، فالعمل الفني لا يمكن أن تعتريه لحظةٌ من التشتت أو التلاشي.

---

(1) غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر (ص11).

(2) إسماعيل: عز الدين، جدلية الإبداع والموقف النقدي (ص ص139-140).

(3) غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر (ص11).

(4) ناصف، الصورة الأدبية (ص13).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بينما يرى عبد القادر الرباعي في كتابه الصورة الفنية في شعر أبي تمام أن: في فكرة الإطار الثقافي للمبدع تفسيرًا للعملية الإبداعية، ويذهب إلى أن هناك قوتيْنِ عقليتين هما: الخيال والوعي الفني.

فالخيال كما يصفه الرباعي: منه تصدر الصور مشحونة بالانفعال والأفكار، والوعي الفني في نظره: هو الذي تُهَذب من خلاله تلك الصورُ والأفكار وتنظم تنظيما جماليا.

ويرى غنيم أن الرباعي يحاول من خلال تصوره هذا أن يجمع بين نظرتي الإلهام والصنعة، فالصورة تتدفق وتنثال، والعقل الواعي المثقف بالثقافة الجمالية يهذب وينظم[1].

ويذهب عماد الدين خليل إلى أن: اعتبار التوتر عاملا من العوامل الفعالة في نشوء التجرِبة، والدافع للتعبير.

فيرى أن: شوق المبدع العارم إلى الخالق والعالم والمجتمع هو نوعٌ من التوتر الذي يفجر ينابيع الإبداع في أعماقه، وأن هذا التوتر هو الذي يضع المبدع أمام غايات وأهداف تثير وجوده، وتفجر في وجدانه الشعور الحاد بالزمن ويدفعه إلى مزيد من التعبير.

كما يرى خليل أن: القدرة الإبداعية مسألة صعبة مركبة متضمنة عناصرَ عديدة.

فالعناصر الوراثية ذات الجذور البعيدة والتأثيرات البيئية والمعرفية هي التي تكون أرضية الإبداع الصلبة.

ثم يقدم خليل تصوره الإسلامي للإبداع الرافض لتفسير القدرة الفنية تفسيرا سحريًّا، أو خرافيًّا، رافضًا أيضا تحجيم الطاقة البشرية وردها إلى أصول مادية وحسية صرفة.

ويرى أن الروح التي يصفها بالشعلة المتوهجة والمصدر الأساسي لقوة الحياة والعقل والحس والإرادة؛ هي التي تقف وراء عملية الإبداع متآزرة مع الحواس والعقل والجسد[2].

ويذهب مصطفى سويف إلى وضع نظرية قدمت أهم المحاولات الجادة التي حاولت سبر أغوار العملية الإبداعية، فأقام نظريته على ما عرّفه بمصطلح (الإطار) المنطلقِ من خلال اختيار الفنان للشعر نتيجةَ خبراتٍ متراكمة.

هذه الخبرات يحملها المبدع كإطار ثقافي تتجمع فيه خبراته الفنية.

---

(1) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام (ص18).

(2) خليل، مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي (ص ص57- 58).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهو يؤمن بضرورة الاستعداد الفطري لدى المبدع، عازيًا بداية الإبداع الفني إلى التوتر القائم بين الأنا والآخرين وحاجة المبدع إلى التكيف مع "النحن"[1].

ويرى سويف أن: عملية الإبداع تبدأ من فقدان الأنا للاتزان، فتصبح الصور التي لديه عن الواقع العملي أكثر منها عند الآخرين، فتصير أكثرَ قابليةً للتغيير واكتساب دلالاتٍ جديدةً[2]، وهو يرى أن القصيدة عبارة عن وثبات تصل بينها لحظاتُ كفاحٍ[3].

ويرى غنيم أن: سويف كان مصيبًا عندما أشار إلى لحظة مليئة بالضباب، لم يستطع أن يدركها، مما جعله يعتقد أن هذه اللحظة –لحظة ظهور الدلالات الجديدة– أحق لحظات العملية الإبداعية باسم الإلهام[4].

ويرى الباحث أن: عملية الإبداع الفني وتولدَّها هي لحظةُ مخاض عسير يكون فيها المبدع في حالة من النقاء والصفاء، يخوض من خلالها صراعا يجشمه عناء الغوص في إجلاء نفسه وبسطها.

وينظر الشاعر خلف الحديثي إلى الإبداع على أنه: مقدار ما يمكن أن يتوصل إليه الشاعر أو الكاتب من إضفاء روح الدهشة وعظمتها لدى المتلقي والسامع والقارئ، فكل منذ ولادته يملك أجواء الإبداع ويتحلى بروحها وجوهرها"[5].

ويرى أن: "كل إنسان يولد وفي جعبته كثير من المهارات والميول والاتجاهات والرغبات، فعندما يشب، ويبدأ يتحسس ويحس؛ نجد النفس البشرية تتجه صوب رغبة ملحة جامحة باتجاه واحد أو اتجاهات متعددة، حسب القدرة البنيوية للجسم، وهذا الاستعداد الفطري لن يكون بنية الشاعر والكاتب وحده. فهناك العوامل التي تساعده على تطوير ميوله الفطرية، والمكتسبة بالإرشاد، والتوجيه، والقراءة، والمثابرة، وبالسؤال، والتعلم، وهذا يعد تمرينًا روحيًّا، لكي تنمو الموهبة وتتجذر بأصولها الحقيقية والصحيحة، كبناء البيت، إذ يجب أن يوضع له الأساس المتين الرصين ثم تتوالى عملية التشييد؛ فيصبح جاهزا"[6].

---

(1) سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة (ص160).
(2) المرجع السابق، ص290.
(3) المرجع نفسه، ص299.
(4) غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر (ص28).
(5) خلف الحديثي، قابله: محمد الصاوي (18أكتوبر–2014م).
(6) خلف الحديثي، قابله: محمد الصاوي (18أكتوبر–2014).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويصف حالة الإبداع الشعري: "للشعر وخزات داخل النفس ومحيط الروح تريق خمرها في شرايين الجسد وتنفث فيه أفيونها"، ثم يصف حالة تولد الشعر لديه: "لا موعد ولا وقت للشعر، فهو يأتي في كل الأحايين وفي كل مكان، إنه الطائر الذي يحلق في سماء النفس، فيحط على أي غصن يشاء وأنى يشاء، يأتي كالغيمة فيهطل مطره"[1].

ويؤكد أن: "القصيدة تختار زمنها، ووقتها، وولادتها، لا أختارها ولا خيار لي بذاك، فربما تجدني أكتبها وأنا أركب دراجتي الهوائية، أو وأنا أطوف شوارع المدينة، فتتهافت الأبيات الواحد تلو الآخر؛ فأضطر للجلوس على قارعة الطريق، أو الوقوف لأكتب ما يردني كي لا أنساه، وأحايينَ أخرى تردني بغرفة مكتبي خلال دوامي اليومي"[2].

وعن تلك الحالة التي تصاحب تسجيل القصيدة يتحدث قائلا: "أحس بنشوة القائد المنتصر خلال كتابتي، والكلمات تزخ غيثها، وتنثر عبقها حولي"[3].

وعن الأجواء التي يكتب فيها القصيدة يقول: "لا أجواءَ لدي ولا مكان محددًا للكتابة، وغالبًا ما تستهويني الكتابة والتصحيح ليلًا أو فجرًا، فهو وقت خلود الكون للراحة والنوم وانقطاع الحركة إلا من أنفاس الزهاد والعباد"[4].

وهو لا يكتب قصائده على هيئة واحدة فهناك: "قسم من القصائد أكتبها بجلسة واحدة، فلا أتركها حتى تكتمل مهما طالت وتعددت أبياتها، ومنها ما تكتمل بيوم أو يومين، أو قد يمتد أمدها إلى أسابيعَ، وأحيانًا أعجز عن إكمال القصيدة فأضطر لتركها، وأحيانًا –ويحدث هذا لدي كثيرا– ما أن أكمل قصيدة؛ حتى تأتي أخرى؛ فأضطر للمكوث حتى إفراغ الإفرازات الروحية المواتية"[5].

ويرى الباحث أن الإبداع الفني الشعري هو: حالة فريدة يعيشها المبدع، تختلف عن سائر فنون الإبداع. فالشاعر في لحظة التوهج يعيش حالة الاختزال الكبرى للإرث الفكري، والثقافي، والأدبي، والإنساني الذي تسرب في كياناته الروحية، والعقلية، والتعبيرية قبل ميلاد نصه الشعري. وهنا تكون عملية الخلق والإبداع، في أن ينتج نصا شعريا؛ حينما يقع بين يدي المتلقي يشعر الأخير أنه قد وقف على مادة خالدة.

---

(1) خلف الحديثي، قابله: محمد الصاوي (18أكتوبر–2014).
(2) خلف الحديثي، قابله: محمد الصاوي (18أكتوبر–2014).
(3) خلف الحديثي، قابله: محمد الصاوي (18أكتوبر–2014).
(4) خلف الحديثي، قابله: محمد الصاوي (18أكتوبر–2014).
(5) خلف الحديثي، قابله: محمد الصاوي(18أكتوبر–2014).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني:

مستويات الإبداع الفني

لا يمكن أن يكون المبدعون جميعا على مستوىً واحدٍ من الإبداع، فالمستويات ليست واحدةً، بل هي متفاوتة.

والشعراء ليسوا واحدًا في تمكنهم من مستوى الإبداع، هناك تفاوت بينهم، يُعزى في بعضه إلى خبرات الشاعر وتجاربه، وفي بعضه إلى ثقافته ودرايته، ولكن يبقى التمايز بينهم في قدرة الموهبة وترسخها وتجذرها.

وقف سمير العمري أمام مستويات الإبداع الفني ووضع معالم هذه المستويات، فيرى أنّ هناك: فهمًا خاطئًا شاع في العصر الحديث حول المستوى الحقيقي للإبداع يتمثل في اعتبار مجرد القدرة على التعبير حالة إبداعية كافية للتصنيف ضمن التجربة الأدبية[1].

ويرد أسباب هذا الفهم إلى: تردي مستوى الفصاحة والبلاغة، وقصور النصوص عن استعمال اللغة الفصيحة استهتارا حينا، وتآمرًا حينا، أدى إلى هبوط عام على مستوى العمل الإبداعي الأدبي.[2]

ويذهب إلى: أن الكتابة الأدبية الإبداعية هي حالة عالية من التعاطي الفني مع اللغة مفردة وصورة وتركيبًا وسبكًا، وهي ذات خصائصَ ومقوماتٍ يجب أن تتحقق قبل أن تَعْرَفَ كإبداع، بل ككتابة أدبية فنية.

فالكتابة الأدبية إذن تتجاوز حدود القدرة على التعبير الذاتي بالكتابة، إلى مستوى أعلى من المعالجة الواعية لكل تلك العوامل والأدوات التي يقف التمكن من اللغة وعلومها على رأسها. كما أن الكتابة الأدبية تحتاج موهبةً مفطورة في النفس كأساس ثم تحتاج صقلًا مستمرًّا لهذه الموهبة وصولا لأعلى المستويات.

ثم يعرض لهذه المستويات بالتفصيل:

أولًا: مستوى التخلق

هو مستوى يمثل بداية التشكل المعرفي بوجود موهبة أدبية، ويتميز بما يأتي:

---

(1) العمري: سمير، مقياس المستويات الإبداعية في الكتابة الأدبية (ص ص1-5).

(2) المرجع السابق، ص ص1-5.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- الميل عموما للغة الأدبية ولقراءة الشعر، والنثر، والقصة، باستمتاع وإدراك.
- الرغبة في التعبير عن الذات بأسلوب فني.
- الحد الأدنى من اللغة المناسبة نحوًا وصرفًا وإملاءً.
- الحد الأدنى من التمكن من الأدوات الفنية للكتابة الأدبية تصويرًا وتركيبًا.

كما يتميز هذا المستوى بالاهتمام بالشكل على حساب المضمون، فيكون الشكل هو الأساس، ويميل المضمون غالبا للسطحية والبساطة[1].

ثانيًا: مستوى التطرق

هو مستوى تزداد فيه الرغبة في الكتابة، وتكثر المحاولات، وتتطور القدرات، ويتميز هذا المستوى بما يأتي:

- الزيادة في مستوى القراءة للأعمال الأدبية، والمزيد من الإدراك بفنياتها.
- تطور مستوى الذائقة الأدبية، والبدء في تحديد الوجهة المفضلة.
- التطور الجيد على مستوى اللغة وعلومها، وقلة الأخطاء اللغوية في النصوص.
- البدء في رسم معالم أسلوب فني، واعتماد التصوير والبلاغة بشكل بدائي.

كما يتميز هذا المستوى بوضوحٍ أكبرَ لمعالم الشكل الأدبي العام، ووجود صور أدبية فنية قليلة، وتطور في أسلوب طرح المضمون[2].

ثالثًا: مستوى التحقق

هو مستوى تتحقق فيه الموهبة بلغة مقبولة وأسلوب أدبي عام، وتكون القدرة الأدبية قد بلغت حدا يَصِفُ الأديب، ويتميز بما يأتي:

- الوصول إلى حالة الوعي الكبير بخصائص العمل الأدبي وفنياته.
- نضج الذائقة إلى حد كبير، والوصول إلى حالة أدبية متقنة.
- ندرة وجود الخطأ في اللغة من حيث النحو والصرف والإملاء.
- توفر الخصائص البلاغية في النص الأدبي تصويرًا، وبلاغة، وأداء.

---

(1) العمري: سمير، مقياس المستويات الإبداعية في الكتابة الأدبية (ص ص1-5).
(2) المرجع السابق، ص2.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما يتميز هذا المستوى بتطور على مستوى اللغة والأسلوب، وتطور عام على مستوى المضامين، والقدرة على لفت الانتباه، وهذا مستوى يبلغه العديد من الأدباء، ويمثل البداية الحقيقية للأدب القابل للحياة[1].

رابعًا: مستوى التألق

هو مستوى تنضج فيه التجربة الأدبية، وتبرز فيه القدرات بشكل ملفت على وجه الخصوص، ويتميز بما يأتي:

- الوعي التام بمقومات العمل الأدبي الفني، والقدرة على تطبيق هذا الوعي.
- تميز الذائقة؛ بحيث تميز المستويات الأدبية بشكل كبير، وترفض كل ما قد يشوب النص من شوائبَ مهما كانت بسيطة.
- انعدام وجود الأخطاء اللغوية، أو العجمة في الطرح والتعبير، والوصول لسبك متين، وتراكيبَ جزلةٍ.
- ابتكار صور بلاغية خاصة، وتَمَيُّزٍ في التعاطي البلاغي وفي الأداء الفني بشكل ملفت.

كما يتميز هذا المستوى بقلة من يصل إليه، وعادة يكون الأديب هنا ذا بصمة أدبية، وقدرة ملفتة، وتألق على مستوى الشكل والمضمون[2].

خامسا: مستوى التفوق

هو مستوى تكتمل فيه التجرِبة الأدبية، أو تقترب من الكمال، وتبرز فيه القدرات والملكات، وتتفوق فيه الكلمة مبنى ومعنى، وتتحقق فيه الغاية. ويتميز هذا المستوى بما يأتي:

- النضج التام، والوعي المطلق بالعملية الإبداعية، والقدرة المتفوقة في تطبيقها وتحقيقها.
- تفوق الذائقة إلى حد لا يقبل إلا بالكامل من فنون التعبير ومقوماتها، والقدرة على خوض مجالات إبداعية غير مسبوقة.
- الإبداع على مستوى اللغة سبكًا، وتركيبًا، وطرحًا، وتعبيرًا، والتفوق في الجزالة والبيان بما يشكل مثالا يُحتذى.

---

(1) العمري: سمير، مقياس المستويات الإبداعية في الكتابة الأدبية ص3.

(2) المرجع السابق، ص 4.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– مقدرة فذة في مجال البلاغة والفصاحة بشكل يمثل مقياسا ونبراسا ويبهر المتلقي ويرسخ في الذائقة[1].

كما يتميز هذا المستوى بندرة من يصل إليه، فهو لخاصة الخاصة من الأدباء ممن يترك أثرًا سرمديًّا وأدبًا يسكن الوجدان، ويتميز بالتفرد، وبالحالة الإبداعية المبهرة، وبالتوافق الكبير في الرأي حوله[2].

ويصف العمري هذه المستويات بأنها: مستويات أساسية، وفي كل منها مستويات ثلاثة فرعية، تعتمد على طبيعة الخصائص ونسبة تطبيقها، وهذا المؤشر تمثل البداية الحقيقية لتحديد المكان والتخطيط الدقيق للوصول للهدف المنشود. ويرى أن: هذا المقياس لا يفيد إلا من يتعامل بواقعية ومصداقية مع نصوصه، فيطبق المقياس بنزاهة وجدية ليعرف أين يقف في هرم الأداء الأدبي[3].

ويذهب الباحث إلى أن الشاعر خلف الحديثي قد ارتقى إلى المستويات المتقدمة من الإبداع. وهذا ما ستسفر عنه الدراسة في الفصول الفنية.

(1) العمري: سمير، مقياس المستويات الإبداعية في الكتابة الأدبية ص5.
(2) المرجع السابق، ص5.
(3) المرجع نفسه، ص5.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثالث:

بواعث الإبداع عند الشاعر خلف الحديثي

كيف أبدع الشاعر نصه؟ وكيف أبدع الفنان عمله؟ كيف أخرج لنا هذه اللوحة وهذا النص بالشكل الذي يبهرنا؟ لنقف أمامه متأملين مذهولين، ولماذا أبدع ما أبدع من فن القول الشعري؟

لا بد إذًا من وجود بواعثَ لهذا الإبداع؛ تفسر لنا العملية الإبداعية لدى الشاعر، بحيث تكون هذه البواعث هي: الشرارات المتواصلة التي تفجر هذه العملية وتولدها.

يرى مصطفى سويف أن أهم هذه البواعث: نفسية الشاعر وشخصيته المتميزة، والبيئة التي يعيش في جنباتها، وروح العصر الذي ينتمي إليه[1].

وفي هذه الدراسة سيضيف الباحث بواعثَ جديدةً تقتضيها طبيعة الشاعر خلف الحديثي؛ منها: المرأة، فقد أنتج ديوانًا كاملا للمرأة ضمن مجموع دواوينه، وكان لها الحضور الأكبر تارة كعنصر للغزل، وأخرى كعاشقة، وتارة كأم وزوجة. ومن تلك البواعث: الغزو الأمريكي للعراقي الذي شكل هما وتحديا كبيرين لدى الشاعر، والقضية الفلسطينية والقدس، والتي عبر من خلالها عن انتمائه للوطن العربي والأمة الإسلامية.

هذه البواعث تختلف من شاعر لآخر تبعًا للظروف الحياتية، والمؤثرات النفسية، كما أنّ لكل بيئة ظروفَها الخاصة، ولكل عصر معطياته التي تختلف عن العصور السابقة له. وهذا ما أشار أليه أيضا غنيم بأن: كل إنسان يمتلك بصمات خاصة تطبع تصوره للكون والحياة والواقع المعيش[2].

أولًا: العوامل الشخصية

الشاعر خلف دلف الحديثي شاعر عراقي مسكون بالوجع العراقي .

ولد في مدينة حَديثة في محافظة الأنبار، في التاسع عشر من كانون أول– ديسمبر من العام ألف وتسعمائة وخمسة وخمسين، لأبوين عراقيين، سماه والده "خلف" خلفًا لأخيه الذي وافاه

---

(1) سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة (ص285).

(2) غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر (ص28).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأجل قبل مولده بعام. ويذكر إياد الجبوري نسبه إلى الجد الثامن والخمسين نقلا عن شجرة العائلة[1].

وعند الاقتراب من شخصيته؛ يرى المتأمل أن هناك مكونات عدة أثرت فيها، فهو ذلك القروي الذي نشأ في كنف النواعير التي اتسمت بها مدينته "حَديثة"، ويصف الشاعر تأثير ذلك عليه بقوله: وجمال القرية ببساتينها وعصافيرها، ونهر الفرات وجريانه والنواعير التي تشجي السامع، وتثير أحزانه وأوجاعه بصوتها المنبعث وأنينها الساحر، وقطيع الأغنام التي غالبا ما كنت أرعاها، ومرأى الفلاحات وما يُرَدِّدْنَ من أناشيدَ، والفلاحين خلال فترة الحصاد، وجني المحاصيل؛ كل ذلك كان له أثر فعال في ولادة أشياءَ كثيرةٍ داخلي[2].

هذه القرية بجمالها ونواعيرها شكلت جانبًا من معالم شخصية الشاعر الأولى، فرسمت شعره بالعذوبة والرقة، وفتحت آفاق الجمال والعذوبة في ثنايا قصائده.

كان لتركيبة عائلته أثرٌ أيضًا في تكوين شخصيته، فقد كان أبوه فلاحًا وعتالًا، متدينًا، صبورًا، وكان تأثير هذا الوالد كبيرًا على شخصية الشاعر، وهذه الصفات في الأب صقلت شخصية الابن، فقد حرص الشاعر على التمسك بالدين والالتزام به في فترة النضوج[3].

وكان بيتُ الأب بيتَ كرمٍ وجودٍ، وسمعة وجاهٍ، رغم الفقر الذي كان يحيط بعائلات الفلاحين في تلك الحقبة من تاريخ العراق الحديث، ففي هذا البيت كانت تعقد الجلسات الفلاحية التي تتخللها الأحاديث الأدبية والدينية والسياسية، وتُسمع النكات والطرائف والنوادر، ويُعزف الناي والعود في جنباته[4].

ولم تكن شخصية الشاعر بمعزل عن الوطن وما يدور في أرجائه، فقد نشأ نشأة وطنية قومية، فقد شبّ على الفكر القومي الذي بلور شخصيته الوطنية[5]، **يقول خلف واصفًا ذلك:** ترسخت لدي فكرة واحدة هي أن العرب أمة واحدة، وهي أنها مستهدفة من قوى الشر، كما

(1) الجبوري، خلف الحديثي حياته وشعره (ص14).
(2) خلف الحديثي، قابله: محمد الصاوي (18أكتوبر-2014).
(3) الجبوري، خلف الحديثي حياته وشعره (ص16).
(4) المرجع السابق (ص17).
(5) سيتناول الباحث هذا الجانب في فصل الفكر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تـأطرت لـدينا قضـية عروبـة فلسـطين، وأمانـة اسـتعادتها بعـد آلاف الشـهداء، كمـا ترسـخ لـدينا الرفض التام للمساومة على أي جزء من فلسطين والأمة العربية[1].

هذه الروح ظهرت آثارها في المحطات التي خاضـها العراق، ففي الحرب العراقية الأولى "1980م-1988م" كان شاعرنا واحدًا من الذين دافعوا عن العراق، وخلد الشاعر هذه الحالة بقصيدته "مواويل فراتية"، التي كتبها عندما كان حارسا للبوابة الشرقية على ضفاف نهر الكارون في قرية دب الحردان، يقول فيها مبينًا جمال بابل من خلال مقارنتها بغيرها:

مـا رمْـلُ (فينيقيـا) أنْـدى وسـاحلُها وشـاطئُ النيـلِ فـاضَ العـرضَ والطـولا [2]

أوْ أنَّ بابــلَ أزهــى فــي عرائسِــها تَخْتــالُ فــي غَــنَجٍ تيهًــا وتَــدْليلا

وعندما ابتلي العراق بـالاحتلال الأمريكي كـان الشـاعر خلف الحديثي واحدًا من أعلام الرفض والثورة له، وكرس شعره وأدبه لهذه الغاية، فكانت قصائده عناوين للرفض والمقاومة.

شخصية الشاعر شخصية رياضية، اهتمامها بالرياضة اهتمام نابع من تخصصه بها، فقد عمل مدرسًا للتربية الرياضية ومدربًا رياضيًّا وممارسًا لأكثر من رياضة، وأنشأ أول نادٍ رياضي في مدينته حَديثة.

يقول الشاعر خلف الحديثي عن دور الرياضة في حياته: أتميز بروح رياضية مرحة، وقلبِ مدرّب رياضي كبير، وكوني لاعبًا يمارس فنون الألعاب، وأُعتبر من أشهر رياضيي مدينتي بألعاب الساحة، والميدان، والكرة الطائرة، والسلة، وما زلتُ للآن أقوم بتدريس مادة التربية الرياضية، وممارسًا لتحكيم الألعاب، ومسؤولًا عنها ومدربًا إلى وقتنا الحاضر، وأول من شكّل وأسس ناديًا رياضيًّا يحمل اسم المدينة (نادي حَديثة الرياضي) الذي أُسس عام 1992م، وحاز على مراتبَ متقدمةٍ في بداية تشكيله[3].

هذه الروح الرياضية جعلت الشاعر صاحب روح متوثبة مقبلة على الآخرين تهتم بهم وتتخذ منهم طريقها نحو الخيرية، وهذا ما ميز شاعريته بالانطلاق والتجدد، وطرق جميع أغراض الشعر.

---

(1) خلف الحديثي، قابله: محمد الصاوي (18أكتوبر-2014).

(2) الحديثي: خلف، ديوان جراح بلا ساحل (ص10)

(3) خلف الحديثي، قابله: محمد الصاوي (18أكتوبر-2014).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولكن اهتمام الشاعر بقضايا وطنه وما عاناه وكابده جعل شعره موجهًا نحو القضايا المصيرية في حياته.

لقد شكلت نفسُ الشاعر وروحه ملمحا من ملامح شخصيته، وهذا يظهر من خلاله شعره، ويستطيع القارئ لشعر خلف الحديثي أن يتعرف على تلك النفس، وأن يشخصها بأنها نفس محبة للحياة والجمال، يعتريها الحزن على ضياع بلادها، وعلى حال أمتها.

يصف الناقد طلال الحديثي قصائد ديوان (جراح بلا ساحل) قائلًا: "وما تقوله قصائد مجموعة (جراح بلا ساحل) هو غناءٌ، وتألُّم، ونفثات، وجدان ملتهب، وحرقة أمانيّ مكلومة تتضافر جميعًا لتكون جراحًا ما لها ساحل؛ كناية عن الاتساع والغور والامتداد"[1].

هذا الكم من الحزن لم يستطع الشاعر القفز عنه، وكان الحزن كما وصفه الناقد الحديثي بارزًا جليًّا في شعره، فلم يعمدْ إلى استخدام أساليب المواربة، ولم يتخذ أسلوب السخرية والتهكم، فكانت طبيعته واضحة.

لقد واجه المحتل بقصائدَ اتسمت بالصدق والمقاومة الصريحة لكل مفاهيم وافدة مع المحتل"[2].

ثانيًا: البواعث البيئية

"البيئة هي الزمن الذي يولد فيه الشخص ويعيش فيه، والمكان الذي ينشأ في رحابه والمجتمع الذي يتفاعل معه، وتتداخل العناصر الثلاثة في بعضها، وتتسع لكل مكان ومجتمع قد ينتقل الشاعر إليه خلال حياته"[3]، فالمبدع ابن بيئته وابن عصره وزمانه، يتأثر بها ليؤثر فيها من خلال إبداعه.

مفهوم البيئة كما يرى محمود إسماعيل يتسع ليشمل الظروف التي تصادف الشاعر، سواء أكانت مواتية؛ من خلال التشجيع وتوافر الحرية المطلوبة للإبداع، أم كانت غير مواتية من خلال رفض الإبداع وكبت الحرية"[4].

يؤكد عز الدين إسماعيل: "أن الإبداع لا ينشط في بيئة الجمال وواقع الحرية فقط، بل إنّ النشاط الإبداعي غالبًا ما يستمد مادته من خلال أشد الظروف البيئية قسوة، حيث يصبح

---

(1) الحديثي، طلال: شلال العبير قراءة في شعر خلف دلف الحديثي (ص18).
(2) المرجع السابق (ص18).
(3) الشايب، أصول النقد الأدبي (ص83).
(4) إسماعيل: محمود، العملية الابتكارية (ص20).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشاعر كمن ينتقم من هذا الواقع الكئيب؛ فيندفع إلى تأكيد ذاته بالفن، والتفتيش عن أشكال تعبيرية جديدة في رغبة عارمة بالحرية"[1].

ولم يكن الشاعر خلف الحديثي بمعزل عن تأثير البيئة في شعره، وسيتناول الباحث أثر البيئة وتأثيرها بجانبيها، الخاصة والعامة.

أ. البيئة الخاصة

ألقى الباحث بالضوء على بيئة الشاعر أثناء حديثه عن تأثير البواعث الشخصية. وهنا سيسلط الضوْءَ بشكلٍ أكبرَ على بيئة الشاعر الخاصة، ودورها في تطوير الموهبة، وتفجير الإبداع.

كان مولده في قضاء (حَديثة) وهي مدينة في محافظة الأنبار في العراق، في محلة السراي، قرية الخَمْسة[2]، تقع مدينة الحديثة غرب العراق على ضفاف نهر الفرات على بعد260 كم غرب العاصمة بغداد، يبلغ عدد سكانها حوالي مائة ألف نسمة، وتمتد على نهر الفرات مسافة قدرها خمسة وعشرون كيلو متر مربع، تسكنها عشائرُ مختلفةٌ من آل جعفر، والراويين، بالإضافة إلى الحَديثيين (السكان الأصليين)، والمحامدة، والبياتيين[3]، وتبعد الحديثة عن مركز المحافظة (الرمادي) نحو مائة وأربعين كيلو متر مربع، وعن العاصمة بغداد بنحو مائتين وخمسين كيلو متر مربع.

ومدينة (الحَديثة) شأنها شأن بقية المدن العراقية التي كانت قائمة في العهود السومرية والآكادية والآشورية، حررها العرب المسلمون في عهد خلافة عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وقد مرت بها جيوش المسلمين صاعدة ونازلة بمحاذاة الفرات من الحيرة إلى هيت وآلوس والحديثة، ومنها إلى (عانة)، فمدن بلاد الشام وبالعكس.

فدخل أهلها الإسلام، وأول ما عمروا فيها الجامع الكبير الواقع في جنوب حُوَيْجَةِ الحديثة، وقد هُدم وعُمِّر مرات عديدة، إلا أن قسمًا من مئذنته لا يزال باقيًا قرب مدخل الجامع[4].

وتمتاز مدينة حديثة بكثرة مثقفيها من أدباء وشعراء، وكذلك تمتاز بكثرة علاقات القرابة والمصاهرة بين عشائر المنطقة؛ إلى حد اتصاف الجميع بصفة المدينة حيث أصبح الجميع

---

(1) إسماعيل: عز الدين، جدلية الإبداع والموقف النقدي (ص137).

(2) الجبوري، خلف الحديثي حياته وشعره (ص15).

(3) المرجع السابق، ص ص8.

(4) المرجع نفسه، ص8.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالدرجة الأولى حديثيين، وهي مدينة واسعة الأطراف، ولها طرق متشعبة تربطها بمحافظة صلاح الدين بطريق قضاء البيجي، وطرق متصلة إلى كل من سوريا والأردن والسعودية، وطبيعة أراضيها القريبة من النهر زراعية خصبة، ولكن مساحاتها قليلة نسبيًّا، وبقية الأراضي شاسعة ولكنها صحراوية، تعتمد على الأمطار في زراعتها، وهناك مشاريعُ للزراعة عن طريق الآبار تعتمد بالشكل الأساسي على جهود الأهالي[1].

امتاز والده برقة القلب والعطف على أبنائه رغم قساوة الحياة، فارتحل لأجل لقمة العيش، وكان أميًّا، صبورًا متدينًا، صقلته الحياة بالتجارب، وكان الشاعر خلف على خلاف والده في بعض مراحل حياته فكان قاسيًا في معاملة الأبناء لما تتطلبه طبيعة البلاد بعد الاحتلال[2].

وقد بقي الشاعر على حبه لوالده مقرًّا له بفضله حتى توفاه الله، وقد رثاه قائلًا :

يـا مُنْجِـبَ الصّـيدِ تَعْيـا فيـكَ قـافيتي ... مـاذا يقـولُ بوصـفِ الوالـدِ الولـدُ

وقفـتُ عنـدكَ نـزفُ الشـعرِ خاصـمني ... بينـي وبينـكَ كـان الصـخرُ واللحـدُ

طَأَطَـأْتُ رأسـي إجـلالًا وتكرمـةً ... والـذكرياتُ شـريطٌ فـيَّ يَنعقـدُ

ناجَيْـتُ قبـرَكَ هـزَّ الشـوقُ مُتَّقِـدًا ... صدري وراحَتْ بِيَ الأفكارُ تَنْسَرِدُ[3]

أما عن الإخوة والأخوات فيتحدث الشاعر قائلًا: لا أحد من أسرتي لديه الميول الشعرية والأدبية، ربما القراءة نعم، في أول بداياتي ومشواري لقيت المعارضة الشديدة من إخوتي الذين يكبرونني، ومع إصراري الشديد على التواصل والمواصلة بالكتابة وعدم التفريط بالموهبة لدي؛ وقفت بحزم كي أبقى وأستمرَّ، لكن وبعد أن سمعوا لي أول قصيدة تُذاع من إذاعة صوت الجماهير آنذاك في برنامج (براعم في الطريق) والإطراء الذي كاله مقدم البرنامج، كان مدعاة فخر لي أمام الأهل، مما حدا بهم أن يتركوني على ما أريد وعلى هوايتي[4].

ثم يتحدث عن بداياته الشعرية فيقول: "كانت بداياتي الشعرية مذ كنت طالبا في مرحلة الدراسة المتوسطة عام 1971م، عندما اكتشف قدراتي اللغوية مدرس اللغة العربية آنذاك فائق إسماعيل أطال الله في عمره، الذي أكن له كل احترام وتبجيل، ثم تولى رعايتي أساتذة أجلاء،

---

(1) الجبوري، خلف الحديثي حياته وشعره (ص8).

(2) المرجع السابق، ص16.

(3) الحديثي: خلف، ديوان جراح بلا ساحل (ص142).

(4) خلف الحديثي، قابله: محمد الصاوي (18أكتوبر–2014).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأخص بالذكر منهم الأستاذ محمود عبد الحميد الذي كان له الفضل العظيم على عدد كبير من الشعراء والكتّاب، وكذلك الناقد والكاتب المعروف طلال سالم الحديثي.

وفي عام 1973م عندما استقام عودي بعض الشيء؛ اشتركت بمسابقة أدبية حصلت فيها على المركز الأول بين شعراء محافظة الأنبار؛ أُجريت لي على إثرها مقابلة تلفزيونية في برنامج الاتحاد والمسيرة الذي كان يعده عبد السلام زيدان، أحسست بعدها أن قدمي لامست بعض الشيء ساحة الشعر"[1].

ب. البيئة العامة

الشاعر هو ابن بيئته وعصره، إليهما ينتمي وعنهما يَصدر، والشاعر خلف الحديثي بانتمائه للعراق كان نموذجًا للبيئة العراقية التي حفلت بعواملَ عديدةٍ في التاريخ المعاصر.

كان لموقع العراق الجغرافي ولمكانته التاريخية الدورُ الأبرز في صقل الشخصية العراقية فكريا، وثقافيا، واجتماعيا، وسياسيا، فالعراق كما يصفها عبد الرحمن حميدة: يتألف من منطقة وسطى هي سواد العراق أو بلاد ما بين النهرين، ولكن الأرض تنهض تدريجيًّا في اتجاه الغرب، أي في اتجاه القسم الشرقي من بادية الشام، مثلما تنهض شمالًا نحو سُهوب الجزيرة العليا، ونحو الجنوب الغربي أي نحو الجزء الشمالي من هضبة نجد[2].

كذلك يوضح حميدة الوضع الجغرافي للعراق: يؤلف العراق الجناح الشرقي من الهلال الخصيب، أي يقع ضمن مستطيل الشرق الأدنى الممتد من خليج إسكندرون حتى سفوح الجبل الواقع إلى الشرق من الموصل ومن غزة هاشم حتى الكويت[3].

أما عن حدوده: فيحد العراق من الشمال تركيا، وإيران من الشرق، ومن الجنوب الخليج العربي حيث لا يتجاوز الساحل العراقي خمسين كيلو متر مربع، والكويت والمملكة العربية السعودية ، ومن الغرب المملكة الأردنية وسورية[4].

أما مكانة العراق التاريخية فهو مهد الحضارات وفجرها، فمنه انطلقت الحضارة البابلية، والحضارة السومرية، وكذلك الحضارة الإسلامية التي جعلت من بغداد عاصمةً لها.

---

(1) خلف الحديثي، قابله: محمد الصاوي (18أكتوبر–2014).

(2) حميدة، جغرافيا الوطن العربي (ص323).

(3) المرجع السابق، ص323.

(4) المرجع نفسه، ص323.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن العراق انطلقت اللغة المسمارية، وهي كما يذهب الكثير من الباحثين إلى أنها الأبجدية الأولى التي عرفها العالم. وقد استطاع العراق من خلال هذه اللغة أن يشيّد حضارة عامة ليست مقصورة على السياسة فحسب، فالرياضيات العراقية المدونة على الألواح الطينية برهنت مقدرتها العلمية، بصحة معلوماتها، وبقدرتها على التأثير في نظريات نسبت لليونان[1].

والشاعر خلف الحديثي يعي دور هذه الرقيم المسماري الطيني واستطاع أن يجعل من هذا الموروث الحضاري عنوانًا لإحدى مجموعاته الشعرية التي صدرت بعنوان: رقيم عراقي إلى دمشق.

هذا الموقع الجغرافي الذي يجعل العراق على رأس دول الهلال الخصيب، وما حباه الله من نهريْ دجلة والفرات، وما اكتشف في باطنه من نفط[2]، وذلك الموروث الحضاري جعلا من العراق مطمعًا لدى الغزاة المعاصرين.

كان العراق، وما زال الحلقة المهمة، والهدف الأساسي في الخارطة التي يضع تصميماتها المستعمرون والساسة الغربيون سواء أكان ذلك الاهتمام المركزي الأوربي منطلقا من أهمية العراق الاستراتيجية الموقعية في الجيوبولتيك العالمي "الجغرافيا السياسية"، أم في غنى مصادره الاقتصادية والقومية وتنوعها، أم كان في غنى تراثه وحضارته، بأصالة هذه الحضارة وإبداعاتها، وهي تمتد في جذورها عميقًا جدًّا في تاريخ الإنسانية بما اصطلح عليه الغربيون بحضارة وادي الرافدين[3]، وقد ظهر هذا وغيره جليًّا في شعر خلف الحديثي[4].

واقع العراق في ظل الاحتلال البريطاني مرورا بالاستقلال:

تعرض العراق في العصر الحديث للاستعمار البريطاني المباشر والذي بدأ سنة 1917م واستمر أربعة سنوات، ليتحول هذا الاحتلال للانتداب والوصاية في ظل حكم ملكي استمر حتى سنة 1958م.

---

(1) مجموعة باحثين، المفصل في تاريخ العراق المعاصر (ص3).

(2) العراق هو رابع دولة منتجة للنفط في الشرق الأوسط بعد المملكة العربية السعودية والكويت وإيران.

(3) مجموعة باحثين، المفصل في تاريخ العراق المعاصر (ص3).

(4) سيتناول الباحث قي فصل الفكر وفي فصل الصورة وبتفصيل مكانة العراق في وجدان وقلبه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وجاء قبل فترة الاحتلال والانتداب الحكم العثماني الذي ظهرت فيه عوامل التفسخ في القرن التاسع عشر، وأصبحت الولايات سلعًا تُباع وتشترى بواسطة السماسرة، فيسترد الوالي أمواله من خلال فرض الضرائب، واغتصاب الأموال مما زاد من حالة الفقر والخوف[1].

لم تتغير طبيعة المجتمع العراقي في ظل الانتداب البريطاني، التي تتكون من قومياتٍ وطوائفَ عديدةٍ، عاشت في وئام وانسجام، وتعرضت هذه العلاقة في حالات قليلة لبعض المشاكل نتيجة السياسة البريطانية القائمة على شعار: فرق تسد[2]، وهذا ما يؤكده الشاعر خلف الحديثي بقوله: ما كان للبيئة التي نعيش بها هنا أو هناك من أثر طائفي قط، ولا كنا ندرك أو نعرف ما الطائفية، ولا ألوانها، وأشكالها حتى وقت قريب، بعد الاحتلال الأمريكي البغيض ودعوات بعض المعممين والساسة في العراق ودول الجوار[3].

ويؤكد رفضه لهذه الطائفية فيقول: أقف بكل قامتي ضد الطائفية ومن يُمَنْهِجُ ويروج ويدعو لها، ولي قصائد كثيرة بهذا الخصوص؛ تحارب الطائفية والطائفيين ومن يركب معهم قطار التفرقة والشتات، وتدعو إلى اللحمة العراقية ووحدتها[4].

وقد شكل العرب في العهد الملكي تحت الانتداب أغلبية كبيرة من سكان العراق وبلغت نسبتهم بين 75,5% و82% يليهم الأكراد وتتراوح نسبتهم بين 16% و17% ثم التركمان وتقدر نسبتهم بنحو 2%)[5].

وصُنف سكان العراق في عهد الانتداب إلى ثلاثة أقسام: وهي القبائل الرُّحل، وسكان القرى والأرياف، وسكان المدن. وكدأب أي استعمار كان لثلاثي " الفقر والجهل والمرض" الحضورُ الأكبر في الحياة الاجتماعية والفكرية والسياسية والاقتصادية[6]. حيث تفاقمت مشكلات الفقر والمشكلات الاقتصادية، ولم تتحسن نسبة الأمية عما كانت عليه في ظل الحكم العثماني، كما استشرت الأمراض[7].

---

(1) غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر (ص54).
(2) مجموعة باحثين، المفصل في تاريخ العراق المعاصر (ص3).
(3) خلف الحديثي، قابله: صحيفة الحقيقة العراقية (12مارس- 2013م).
(4) خلف الحديثي، قابله: صحيفة الحقيقة العراقية (12مارس-2013م).
(5) مجموعة باحثين، المفصل في تاريخ العراق المعاصر (ص546).
(6) المرجع السابق، ص547.
(7) المرجع نفسه، ص562.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بقي العراق تحت الانتداب البريطاني حتى العام 1958م تخلل هذه الفترة انتفاضات وثورات متواصلة، عملت على إنهاء ذلك الاحتلال، بدأت بثورة رشيد عالي الكيلاني سنة 1941م، تلاها هبات شعبية كان أشهرها الوثبة الشعبية سنة 1948م التي أسقطت معاهدة "بورتسموث"، ثم تبعتها المظاهرات الطلابية التي سادت بغداد، وأسفرت عن سقوط عشرات الشهداء، وهكذا استمرت تلك الثورات والانتفاضات والهبات الشعبية حتى دخلت العراق العهد الجمهوري[1].

دخلت العراق مع العصر الجمهوري مرحلتين من التطور وصولا لجمهورية قوية، المرحلة الأولى بدأت منذ سنة 1958م، واستمرت حتى سنة 1968م، وتميزت بالصراعات والانقلابات، كانت أقساها السنوات الأربع الأولى في ظل حكم عبد الكريم قاسم؛ حيث تشكلت ما عرف بمحكمة الشعب التي قادت العشرات من المعارضين إلى أحبال المشانق، ثم استطاعت ثورة 1963م أن تطيح بقاسم، ليتولى عبد السلام عارف رئاسة الجمهورية، والذي قام بالانقلاب على من خاضوا الثورة التي أوصلته للحكم.

ثم بدأ بعدها نوع من الاستقرار بسيطرة البعثيين من خلال انقلابهم في العام 1968م، وشهد عقد السبعينات من القرن العشرين أثناء حكم الرئيس أحمد حسن البكر هدوءًا ظاهريًّا، اتسم بارتفاع النمو الاقتصادي، والرخاء المتزايد خلال فترة السبعينيات، لكنها بدأت تتناقص وتأثرت عقب دخول الحرب ضد إيران عام 1980م، لتنتهي فترة حكم البكر في 1979م، وليبدأ العراق مرحلة جديدة من حكم صدام حسين التي شهدت حروبًا ثلاثًا، وانتهت باحتلال أمريكا للعراق، بعد إزالة أركان حكم حزب البعث.

انتهت الحرب الإيرانية العراقية التي أججت نارها الولايات المتحدة الأمريكية، التي أعلن وزير خارجيتها في ذلك الوقت "هنري كيسنجر": هذه أول حرب في التاريخ نتمنى أن ألا يخرج فيها منتصر، وإنما أن يخرج الطرفان كلاهما مهزوميْنِ.

ولم تكد العراق تخرج من حربها مع إيران، حتى وقع في مأزقٍ آخرَ قادته إليه القوى الاستعمارية، حيث أوهمته أنها لن تتدخل في حال احتلاله للكويت وضمها للعراق، فقام

(1) السامرائي، التيار القومي في الشعر العراقي الحديث (ص ص65-79).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

باجتياحها في الثاني من آب- أغسطس 1990م على إثر هذا الاحتياج نشأ تحالف دولي كانت على رأسه أمريكا، قام بضرب العراق في 17 من تشرين أول- يناير 1991م.

وكان الهدف الرئيس والاستراتيجي لهذه الضربة والهجوم تدمير القوة العراقية النامية صناعيا وعسكريا، انتهت الحرب الكويتية العراقية ليخرج العراق في حالة اقتصادية صعبة، وتجاوزت أضرارُ الحرب تعطيلَ البنية الأساسية للعراق، ليصل مدى تأثريها إلى احتياجات الغذاء والدواء وأهم الاحتياجات الحيوية للشعب، ليبدأ الحصار الدولي المشدد بقيادة أمريكا، والذي أنهك العراق، وسعى لتدمير باقي إمكانياته العسكرية[1].

الاحتلال الأمريكي

أدخل الاحتلال الأمريكي العراق مرحلة جديدة من التمزق والتشتت، أشعل فيه نار الطائفية التي أحرقت اليابس والأخضر، سُرقت ثرواته، ونُهبت خيراته، وعمت الفوضى الخلاقة التي دعت لها مستشارة الأمن القومي في عهد الرئيس بوش.

كان القرار الأمريكي القاضي باحتلال العراق قرارًا استراتيجيًّا، اتخذته إدارة الرئيس بوش الابن بالتوافق مع مؤسسات صنع القرار في الولايات المتحدة الأمريكية، جاء في ظل متغيرات طرأت على الصعيد الداخلي الأمريكي والصعيد الدولي[2].

كان الرئيس بوش الابن عقب أحداث أيلول-سبتمبر 2001م، يلوح بشكل دائم بتوجيه ضربة عسكرية للعراق، معتبرا إياه خطرًا وتهديدًا للاستقرار الأمريكي والدَّولي. طالب بوش الكونجرسَ في الرابع من أيلول- سبتمبر 2002م، أن يمنحه صلاحية استخدام القوة ضد العراق؛ فسارع الكونجرس بالاستجابة والموافقة في جلسته المنعقدة في الحادي عشر من تشرين أول- أكتوبر 2002م[3]، في حين كشفت وسائل إعلامية أن بوش الابن خطط للحرب على العراق من أجل النفط وذلك قبل هجمات سبتمبر 2001م[4].

---

(1) السامرائي، التيار القومي في الشعر العراقي الحديث (ص65-79).

(2) سرور، دوافع وتداعيات القرار الاستراتيجي الأمريكي باحتلال العراق عسكريا (ص58).

(3) المرجع السابق، ص59.

(4) المرجع نفسه، ص59.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقف المحللون أمام المؤشرات التي تُبرز أثر الدين في تكوين شخصية بوش الابن، وفي توجيه رؤيته السياسية، ويرون أنه دائم الميل إلى التفسير الديني للأحداث السياسية، وهو بهذا قد لجأ إلى استغلال الدين لأهدافه السياسية، وقد ظهر هذا جليًّا من خلال أقواله الشهيرة؛ الإرهابيون يمقتوننا لأننا نعبد الرب[1].

كما ساهم كل من نائب الرئيس (ديك تشيني)، ومستشارة الأمن القومي (كونداليزا رايس)، ووزير الخارجية، ووزير الدفاع، ووزارتي الدفاع، والخارجية في الاشتراك مع الكونجرس بمجلسيه النواب والشيوخ في اتخاذ القرار[2]. كما كان للبيئة الداخلية في الولايات المتحدة والمناخ السياسي العام دورٌ كبيرٌ في صنع القرار.

أهداف القرار:

كانت هناك أهداف محددة وقفت وراء اتخاذ قرار الحرب على العراق واحتلاله، من أهمها:

أولا: السيطرة على النفط العراقي:

قامت شركات النفط الأمريكية بالمساهمة الكبيرة في تمويل الحملة الانتخابية للحزب الجمهوري في انتخابات العام 2000م، كما اعتمدت إدارة الرئيس بوش الابن على شخصيات كان لها مراكز مرموقة في الشركات النفطية، منهم وزير التجارة "دون إيفانز" الذي كان رئيسا لشركة توم براون حتى العام 2000م، والعديد من الشخصيات المؤثرة[3].

لم تكن المساهمة تلك أو حضور هذه الشخصيات في إدارة الرئيس بوش إلا تمهيدًا للعب دور في اتخاذ قرار الحرب على العراق، حيث أصبحت الإدارة الأمريكية موجهة نحو الاستيلاء على نفط العراق.

"النفط ضروري لنا، وإن عراقًا متعاونًا سيكون حجرَ الأساس لأمن الطاقة للغرب"، بهذه العبارة التي أعلنها نائب الرئيس تشيني في نوفمبر من العام 2002م في معهد النفط العالمي في لندن؛ أبانت إدارة الرئيس بوش عن هدف واضح للحرب على العراق[4]، وكانت استعانة سلطة الحاكم المدني للعراق "بول بريمر" بخبراءَ نفطيين ليرسموا مستقبل الصناعة النفطية العراقية دليلًا واضحًا على أن النفط العراقي كان هدفًا أمريكيًّا.

---

(1) المرجع نفسه، ص58.

(2) سرور، دوافع وتداعيات القرار الاستراتيجي الأمريكي باحتلال العراق عسكريا (ص ص59- 63).

(3) المرجع السابق، ص65.

(4) المرجع نفسه، ص65.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانيا: ضمان أمن إسرائيل وتفوقها:

سعت واشنطن إلى استغلال اعتداءات الحادي عشر من سبتمبر من أجل القيام بعمل عسكري، يؤدي إلى تغيير النظام العراقي، وتسليم السلطة لنظام جديد مُوالٍ للغرب وأمريكا تحديدًا، ومن ثم دفع النظام الجديد للاعتراف بإسرائيل.

تتحدد السياسة الأمريكية نحو الشرق الأوسط انطلاقًا من أخذ مصالح إسرائيل بعين الاعتبار[1].

وكان الرئيس الأمريكي بوش قبل الحرب بيوم واحد، قد أعلن أثناء اجتماع ضمه برئيسه الوزراء البريطاني توني بلير والإسباني خوزيه إزنار؛ أن أحد أهم أهداف الحملة الأمريكية البريطانية المعلنة ضد العراق؛ هو فرض سلام دائم في المنطقة، تكون إسرائيل فيه القوة الوحيدة الآمنة والمزدهرة[2].

فقد كشف الاحتلال الأمريكي للعراق، وما أفضى إليه من تدمير بيئة العراق السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وإنتاج عملية سياسية مشوهة مبنية على مبدأ المحاصصة الطائفية، وظهور دستور عراقي يدعو صراحة إلى التقسيم والتفكيك، باسم الفيدرالية، وقانون المحافظات، وتقاسم الثروة عبر نهبها؛ كل هذا كشف عن دور إسرائيلي كبير في الدفع باتجاه الحرب؛ أملا في اقتناص فرصة الدخول إلى الساحة العراقية، وتنفيذ المخططات الإسرائيلية المتعلقة بالعراق وعموم المنطقة العربية[3].

فالتخلص من الترسانة العسكرية العراقية القوية، وتحطيم الإمكانيات الاقتصادية الكبيرة للعراق، والقضاء على التوجهات القومية؛ كانت ضمن الإستراتيجية الإسرائيلية طوال عقود ماضية.

كما مكن الاحتلال الأمريكي للعراق من استبعاده من معادلة الصراع العربي الإسرائيلي، واستطاعت أيضا أن تدمر قدراته العسكرية، والعمل على تشكيل جيش عراقي دون عقيدة وطنية، قائم على أسس مذهبية وعرقية تجعل منه أقرب لمجموعات من المرتزقة[4].

وقد شهد واقع العراق بعد الغزو تدخلًا إسرائيليًّا واضحًا في الشأن العراقي؛ تمثل بمشاركة نخب الموساد في صنع الخارطة الأمنية والاستخباراتية للنظام العراقي الجديد، كما

---

(1) المرجع نفسه، ص58.

(2) العزاوي، البعد الإسرائيلي في الاحتلال الأمريكي للعراق (ص204).

(3) المرجع السابق، ص204.

(4) المرجع نفسه، ص205.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قامت شركات أمنية إسرائيلية بالحراسات على المؤسسات والشخصيات، كما قدم الجيش الإسرائيلي خبرات رجاله وقياداته، وكذلك قام بالدعم عبر الأسلحة والمعدات.

آثار الاحتلال الأمريكي على العراق

هناك آثار سياسية واجتماعية واقتصادية تركها الاحتلال ظهرت كالتالي:

- الفوضى السياسية والقانونية التي عمت العراق.
- انعدام الأمن على المستويين الخاص والعام.
- انتشار الفساد والجريمة انتشارا واسعا.
- غياب المقومات الأساسية كالكهرباء، والماء، والوقود.
- انتشار البطالة بمعدلات عالية جدًّا[1].

تهديد الاحتلال الأمريكي للبيئة العراقية:

أثبت الاحتلالُ الأمريكي للعراق وبشكل لا جدال فيه دورَ الحرب في تهديد البيئة كموطن للإنسان[2].

ويذكر هشام بشير في مقالة له؛ أن هذه الحرب لم تفرق بين الأخضر واليابس، وكذلك استخدمت فيها أبشع أنواع الأسلحة الفتاكة مما كان له أشد التأثير في تدمير البيئة العراقية[3].

ومن مظاهر هذا التدمير[4]:

- تلوث مياه نهريْ دجلة، والفرات، وبيئة شط العرب.
- تدهور بيئة الأراضي العراقية الرطبة.
- ازدياد تلوث البيئة البحرية لشمال الخليج العربي.
- تدهور البيئة الصحراوية للعراق.
- إهدار الثروة النفطية العراقية.

---

(1) القزاز، تأثير الاحتلال الأمريكي في الشعب العراقي واقتصاده (ص ص141-142).
(2) بشير، مظاهر إخلال الاحتلال الأمريكي بالبيئة العراقية (ص ص208-209).
(3) المرجع السابق، ص ص208-209.
(4) المرجع نفسه، ص ص208-209.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– تعرض التراث الحضاري، والثقافي للعراق للتدمير، والسرقة.

آثار الاحتلال العراقي على الحالة الثقافية والفكرية:

كأي احتلال يترك آثاره في ملامح الحياة الفكرية والثقافية، ويلقي بظلاله على الأدباء والشعراء والكتّاب، جابه المثقف العراقي الاحتلال الأمريكي؛ ليتبلور في ثنايا هذه الآثار روح التحدي وفكر المقاومة. ففي البداية شكل الاحتلال صدمة نفسية وفكرية للكثير من مثقفي العراق بنفس المستوى الذي شكّل صفعة مهينة للحضارة والمدنية الحديثة.

يذكر وديع العبيدي بدايةَ هذه الصدمة، وأثرها فيقول: إن موقف الكاتب العراقي إزاء الكارثة والاحتلال لم يكن سهلًا، ولم يكن العراقيُّ إنسانًا وكاتبًا محسودًا في ذلك على شيء، فقد تحمل إرثًا متراكمًا من تبعات الحالة العراقية السياسية، والاجتماعية، وانعكاساتها النفسية، والفكرية، وبقي التمزق، والتناقض، والافتئات، عنوانًا رئيسًا لهذه الحالة، ولم تفلح الكوارث والتجارب غير العادية في دفع الكلمة والفعل العراقي للانسجام والوحدة، مقدّمًا خدمة استثنائية للنظامين السابق، واللاحق، وسلطات الاحتلال على طبق واحد.

فلا غرو أن تبرز حالة قطيعة، أو غياب للخطاب الثقافي إزاء ما يجري في الوطن، هذه القطيعة والتغييب المفروضان من داخل العراق المحتلّ ضد الخارج عمومًا والثقافي تحديدًا، وفي لهاث رخيص لاستقطاب طابور تهريجي للوضع الجديد. ويبين أثر الاحتلال "الفريق المعادي": استطاع الفريق المعادي تهميش المثقف، والثقافة، وعزلهما عن المتلقي، والتوصيل، والفعل، وتسليط سيف الإرهاب ضدّ الرأي الآخر، وفي هذا المجال استمر الوضع الثقافي ضحية الخطاب والوضع السياسي، حاملًا كل أوزاره، وأمراضه، وصراعاته، وآثار نزعاته التدميرية.

بعبارة أخرى، إن الثقافة العراقية التي حافظت على بهائها وإشراقها حتى التسعينيات، رغم عتوّ الدكتاتورية والخطاب الأيديولوجي الشوفوني، تكشفت عن انكسارات حادة بعد الاحتلال. إن أبرز ملامح هذا الانكسار هو هيمنة النزعة الذاتية ببعديها السوداوي والانتهازي لدى طبقة عريضة من الأدباء العراقيين، من المستفيدين والمتضررين من النظام السابق على حدّ سواء، ممن زادت الأوضاع الجديدة من تهميشهم[1].

(1) العبيدي، ملامح واتجاهات الأدب العراقي في عهد الاحتلال (ص ص5–6).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذه النظرة السوداوية التي يعرضها العبيدي لتدهور المستوى الفكري والأدبي للمثقف العراقي، تمثل كما أسلف الباحث حالة الصدمة، ولكن هذا المثقف استطاع أن يقف في وجه المحتل، وأن يشكل أدبَ المقاومة وفكرَها وثقافتها.

وقد كان الشاعر خلف الحديثي من أوائل الشعراء والأدباء الذين رفضوا الهيمنة الأمريكية عسكريا وثقافيا، ويصف ذلك فيقول: منذ الوهلة الأولى لدخول القوات الأمريكية الغازية المحتلة لأرض العراق، رأيت لزامًا وواجبًا مقدسًا؛ ضرورةَ الوقوف تجاه ما سيؤول له الوضع داخل البلد، سعيتُ بشكل فردي، واستثنائي، وبظروف قاسية جدًّا، وبوقت حرج للغاية إلى الكثير من الإخوة الشعراء؛ لنوحد صفوفنا ونقف معًا مقاتلين بالقلم والكلمة ضد قوات الاحتلال الأمريكي، وأذنابه، وخونة الوطن، فرأيت الإعراض والصدود من جلّهم، وممن كانوا شعراءَ سلطويين، فاضطررت إلى هجوهم وقلت وقتها ما قلت بحقهم[1].

ويصف لحظات التحرك نحو هدفه: بدأت التحرك خفيةً لزملائي الشعراء المقربين، وأظن هذا لا يختلف عليه اثنان، حتى كانت قصيدة (صمود الرجال وليل المجزرة) المنشورة في ديوان (جراح بلا ساحل)، فقد أُلقيت في حشد جماهيري كبير، وكان لها الصوت والصدى الكبيران حينها.

وهذا ما يؤكده الناقد العراقي طلال الحديثي: "ولا شك عندي إطلاقًا بأن التجرِبة التي عاشها الشاعر خلف الحديثي هي محك أشعاره، وأنا عرفته من الشباب الممتلئ حماسا بقيم عروبية تربى عليها، ونشأ في محيطها، حتى إذا جاء الزمان باللامتوقع ووقع البلد تحت مخالب الاحتلال؛ صُدم الشاعر مثلما صدم أي مواطن غيور، فالتهبت حاسته الشعورية وتحولت المعاني عنده إلى قصائدَ، بدأ يكتبها بغزارة؛ ليؤكد دوره تجاه ما حدث ويحدث. فانتفت عنده سلبية بعض الكتاب والشعراء الذين صمتوا، وتأجج شعوره ليكتب ما كتب في قوالب شعرية، لا تفتقد إلى العمق، ولا إلى الوضوح، بقدر ما فيها من الصدق والعفوية والمقاومة الصريحة لكل ما أُريد له من مفاهيم وافدة مع المحتل، ونعني بها ثقافة المحتل التي سوقت بأثواب الديمقراطية والتحرر والقضاء على الحكم الشمولي، وما إلى ذلك من مصطلحات وافدة وغريبة أريد بها أن تكون البديل عما عاشه جيل الشاعر الذي تربى على مفاهيم العروبة والإسلام والقومية"[2].

---

(1) خلف الحديثي، قابله: محمد الصاوي (18أكتوبر–2014).

(2) الحديثي: طلال، شلال الشعر قراءة في شعر خلف الحديثي (ص18).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهذا ما يؤكده في شعره:

لمـــــاذا حـــــينَ يقتلُنـــــا صـــــراعٌ ... عـــنِ المجهـــولِ يحْتـــدمُ الجـــدالُ؟

ونعـــــرفُ أنّنـــــا فينـــــا قُتِلْنـــــا ... وأنّ قتالَنـــــا قِيـــــلٌ وقـــــالُ

ونعلـــــمُ أنّنـــــا بعضًـــــا بـــــبعضٍ ... تَصـــــارعُنا فقوّضـــــنا انْحـــــلالُ

أقمْنـــــا شـــــرْعَنا فـــــازدادَ شَـــــرًّا ... وقـــدْ نـــاغى إلـــى الجـــاني احْتمـــالُ[1]

ثالثا: المرأة

حظيت المرأة بمكانتها في الشعر العربي، وباهتمام الشعراء

وقد وقف الشعراء قديمًا وحديثًا مواقفَ متعددةً منها، فقد نظر بعضهم إلى المرأة بواقعية، فتعاملوا معها من خلال إبداعاتهم الشعرية على أنها وليمة جسدية، كما نجد عند امرئ القيس ونزار، ونظر آخرون إليها على أنها الملاك الطاهر الوادع الجميل الذي تشع منه البراءة والصفاء، وقد مثل هذا في الشعر القديم بعض الشعراء العذريين في العصر الأموي.

ونظر قسم ثالث إليها على أنها روح وجسد، فتعاملوا معها على هذا الأساس وهؤلاء يشكلون غالبية الشعراء في القديم والحديث[2].

فكان شعر الغزل الصريح، والعفيف، وشعر النسيب، والشعر الوصفي في المرأة حاضرًا بقوة في ديوان العرب.

ويمتاز أسلوب الغزل بالرقة واللين والسهولة في غير ابتذال، ولا تخرجه الشكوى والثورة عن رقته وعذوبته، لأن مداره الأول إلف النساء، والتعلق بهن، وخضوع النفس لداعي المحبة والغرام؛ فالكلمات فيه رقيقة خفيفة عذبة، تحكي نوازعَ نفسيةً رقيقة، كالشوق، والدلال، والفتنة والهيام، أو حادة مقبولة كالصد، والجوى، والسهاد. فهذه الألفاظ تأتي في الأصل مُشَربة تلك المعاني والصور، كذلك مشتقة من الشمس المشرقة، والبدر السافر، والأزهار الناضرة، والبلابل الغريدة، أو من الهجر القاتل، والنار المضطرمة، والحرقة الممضة، أو من اللهو الحلو، والعبث السخيف[3].

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص20).

(2) الحديثي: طلال، شلال الشعر قراءة في شعر خلف الحديثي (ص ص94-96).

(3) المرجع السابق، ص97.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولقد وقف الشاعر خلف الحديثي من المرأة موقف المحب، والمتغزل بها، فهو العاشق لزوجته الوفية الصابرة المخلصة التي تحملت معه مشاق الحياة، وعثراتها، وكانت له سندا وعونا، وهي تعني له الكثير فهي عبير وشلال من عطاء لا ينضب، وهي العطر الذي يستنشقه أينما كان ومتى يكون.

كتب لها الكثير وتحدث عنها كثيرًا متغزلًا عندما يتطلب الأمر ذلك، ومعاتبًا في حالات أخرى، فكان ضمن مجموعاته الشعرية ديوانٌ كامل خصصه للمرأة سماه "شلال العبير".

وقد ربطته بالمرأة علاقات أدبية مع شاعرات وأديبات على مستوى الوطن والعالم العربي، عبر المنتديات الأدبية في الانترنت، والأمسيات الشعرية[1].

وقد استخدم الشاعر خلف الحديثي ما يعرف بقصائد القناع التي يتخذ فيها الشاعر من المرأة قناعا يظهر من خلاله آلامه وبوحه، وهذه الآلام ليست بالضرورة آلام العشق ومكابداته، بل هي آلامه الأخرى التي يبوح بها. [2] ومن ذلك قوله:

الليـــلُ والصـــمتُ والأحـــزانُ ســـماري وأنَّـــةٌ مـــن دمٍ رنّـــتْ بأوتـــاري[3]

ومنه قوله:

عيـــونُ الشـــآمِ ولـــينُ العـــراقِ وسِـــــحرُ التبغـــــدُدِ يمـــــلأُ قَـــــدِّي

ومـن مصـرَ رِدْفـي وسِـحرُ الثّلـوجِ تُعربِـــدُ تيهًـــا وخَصـــرِيَ نَجْـــدي[4]

ومنه قوله:

إنـي لأحسـدُ شـمسَ الحـبِّ إن نظـرتْ إلـــى مُحيّـــاكِ فيـــه الشـــوقُ يختلِـــقُ

وأحسـدُ الأرضَ لـو مـرّتْ بهـا تَرَفًـا أصـداءُ خَطْـوِكِ أو صـاحتْ بـكَ الطـرُقُ[5]

فهو يتغزل بالمرأة العربية وينظر إليها بنظرة القداسة والحب، ويقف منها موقف العاشق المستلهم لجمال روحها.

---

(1) الجبوري، خلف الحديثي حياته وشعره (ص33).

(2) الحديثي: طلال، شلال الشعر قراءة في شعر خلف الحديثي (ص98).

(3).

(4) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص64).

(5) المرجع السابق، ص61.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتحدث الشاعر خلف الحديثي عن المرأة قائلا: المرأة بكل ألوانها، وأشكالها، وعذوبتها، وعفويتها، نصفي الذي لا يمكن فصله عن حياتي، فهي الشريكة في كل شيء، لها وجودها، وديمومتها في حياتي وحياة الكثيرين أمثالي، فهي الصديقة، والحبيبة، والزوجة، وهي الروافد المتعددة التي تصب في مجرى نهر العمر الكبير للحرمان الريفي، والتقاليد التي عشنا آثارها الفعالة في حياتنا، فاصطنعنا امرأة من الخيال، وأحببنا ذلك الخيال الذي رسمناه، وانغمسنا فيه. وبعد انتهاء مرحلة الدراسة الإعدادية، كان للانتقال من الريف للمدينة، والانبهار الذي رأيناه والاختلاط وقتها، والمصاحبة البريئة، وكثرة المعجبين والمعجبات بشاعر شاب، والمشجعين للصوت الشعري الريفي القادم؛ أثرٌ فعالٌ في الانبعاث الروحي تجاه المرأة، فأصبحت واقعًا لا خيالًا، ثم الحب القروي الذي بقي يرافقني حتى في شوارع المدينة وأزقتها.

كتبتُ للمرأة الكثير، ونشرت الكثير، وما خرج للنور إلا القليل، قياسًا لما كتبت. فالمرأة هي الملهمة في كل الأحايين والأوقات، وهي الزوجة الريفية التي ألهمتني[1].

رابعا: القضية الفلسطينية

كانت القضية الفلسطينية ضمن الشعر القومي، وكانت مرتكزا مهما للقومية العربية، فهي أكبر الهموم القومية لدى الأمة وشعرائها، وقد شغلت القضية الفلسطينية معظم الشعراء العراقيين بوصفها مأساة الأمة، كان الشاعر خلف الحديثي واحدًا من هؤلاء الشعراء الذين وقفوا أمام الجرح الفلسطيني، فلم ينسَ قضيته المركزية، وكانت له أكثر من قصيدة فيها، وصف فيها واقع المعاناة والتشرد، وكشف عن ظلم العدو الصهيوني وغدره، يُشيد فيها بالمقاومة والجهاد، ففي قصيدته (فارس الصمت) فيقول:

يا غارةَ الصمتِ هذي الخيلُ فانْطَلقي ... وقاتِلي بالدَمِ العريانِ بِالأَلقِ[2]

بجبهةِ النَسْرِ يَرْقى في المدى قِمَمًا ... يُسْقى جذورَ الثرى من شهقةِ الشفقِ

ليَنْبَتَ النصرُ للأطفالِ فجرَ غدٍ ... مُحَمَّلا بجرارِ الطهرِ بالعبقِ

ويَكتبُ الشعرَ للأجيالِ ملحمةً ... والحبرُ فيها دمُ الفرسانِ بالورقِ

مِنَ الرجولةِ فاضتْ عزّةً ونَدىً ... ووزعتْ صبرَها الجبارَ بالطرُقِ

---

(1) سيتناول الباحث موضوع المرأة وتأثيرها على الشاعر في أكثر من مبحث من أهمها فصل الصورة "صورة المرأة".

(2) الحديثي: خلف، ديوان عمر المختار يصلب من جديد (ص98).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للنصـرِ تـُـورقُ فـي عينيــهِ سوسنــةٌ تفـوحُ طيبًـا علـى المُخْضَوْضِـرِ الأنِـقِ

وهكذا فإن الشاعر اهتم بقضايا أمته، وأعلى شأنها، ورفع قدرها، ولم يقف أمامها متخاذلًا أو مدلسًا، بل كانت وقفته واضحة جلية، تعاطى من خلالها مع واقع الأمة، ورسم في شعره منطلقات النصر، واستعادة المجد، وعرى الأنظمة وتخاذلها. وهذا ما سيتضح عند الحديث عن الفكر في شعره في الفصل الثاني.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني :

الفكر في شعر خلف الحديثي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول:

الأسس الفكرية في شعر خلف الحديثي

أولا: الأسس الفكرية في الشعر العربي المعاصر.

علاقة الشعر بالفكر علاقة الروح بالعقل، والجمال بالأفكار، هي علاقة لا تنفصل ولا تنفصم، ولا تعرف الغياب، فهي علاقة الالتقاء الدائم والحضور المستمر، فلا يمكن للشعر أن يحلق دون الفكر الذي يدعم أساساته ويقوي بنيانه، ولا يمكن للفكر المؤثر أن يستقر في القلوب دون شعر فني بديع، ولغة رائقة آسرة.

"الشعر يتشكّل أثناء الحديث عن هذه العلاقة من خلال اللغة، والصور، والأساليب، بينما يتشكل الفكر من خلال الرؤية، والمعنى الظاهر، والخفي، ويحقق امتزاجهما في اللحظة الشعرية صوتًا جديدًا، يصوغه مبدأ التقارب والانسجام المفروض بينهما، ولكن يبقى ممكنًا، وضروريًا في بعض الأحيان، أن يقوم حوار بين الفكر والشعر، ذلك لأن الفكر والشعر معًا، لا ينجوان من تلك العلاقة الواضحة، وإن كانت مختلفة بالكلام. الكلام الشعري كلام رمزي يشوبه نوع من الغموض الذي يمنح الكلام قوته الفاتنة التي تدعو إلى التأمل، والتساؤل، والتأويل، أي إلى فتح الطريق للتفكير. ومن ثمة يتعالق القول الشعري بالفكر من أجل كشف الغموض والسر"[1].

طبيعة الفكر في البحث الأدبي مختلفة عن طبيعة الفكر في البحث العلمي والاجتماعي.

"في البحث العلمي أو الاجتماعي تكون مادة البحث هي الظواهر الطبيعية، أو الاجتماعية حسب الحالة، ويكون العقل هو أداة التحليل، والاستنتاج، وتكوين المعرفة. أما في الأدب، فيمتزج العقل بالإحساس، ويتفاعل الوضع الذهني بالوضع النفسي في تلك العملية، أي عملية مراقبة الظواهر، والانفعال بها، وتكوين موقف منها. ولا تخضع عملية التفاعل هذه إلى قوانينَ ثابتةٍ، كما أنها وهي تتحقق لا تمر بخطوات معروفة مكررة في كل حالة، كما هو الحال في البحث العلمي، أو البحث الاجتماعي"[2].

---

(1) الجهني، الشعر والفكر (صحيفة الرياض، الأحد 15 ذي الحجة 1431هـ – 21 نوفمبر 2010م).

(2) مجموعة مؤلفين، دور الأدب في الوعي القومي العربي (ص30).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعند الحديث عن العلاقة بين الجمال والفكر؛ فإن الجمال لا يقتصر على جمال الطبيعة أو جمال المرأة، بل يتعداه إلى المعنى الواسع، لأنه "الجمال" في الأدب والفن قيمة عليا، قوامها التلاؤم بشتى أنواعه، فهو يشمل التلاؤم بين الظواهر المادية من مقاييسَ، وتناسقِ ألوان، والتلاؤم في المواقف والأفكار، والتلاؤم الحسي من خلال الحواس، والتلاؤم الروحي من خلال الفكر[1].

فالأسس الفكرية في الشعر العربي تنطلق من تعانق الجمال والرؤى الفكرية والفلسفية التي يحملها الشعراء، وبها يرفعون لواء شاعريتهم، فهم يؤمنون بالإنسان قيمة عظيمة وبالجمال قيمة نبيلة.

وتتجلى مظاهر الفكر في الشعر العربي المعاصر من خلال ما يؤمن به الشعراء العرب المعاصرون من رفعة الأمة واستعادة مجدها، فقد وقفوا أمام نكساتها، ونكباتها، وضياعها بحزن وانكسار أعقبه نهوض من الكبوة، وعلى هذا كان مدار الشعر العربي في الثلث الأخير من القرن المنصرم، وبدايات القرن الحالي، فالشعور بالتمزق والشتات كان الهمَّ الشعري الذي خط من خلاله الشعراء قصائد الوجع العربي، ومنه انطلق الشعر المقاوم واتخذه وجهته.

وقد صاحب هذا موجة من تيار الحداثة التي أفرطت في التهويم الشعري، ونأت بالشعر العربي عن مساره الجمالي، لدى طائفة من شعراء عرفوا بشعراء الحداثة، هذه الموجة قابلتها موجة من شعراء السياسة، كما اصطلح على تسميتهم مثل نزار قباني، وأمل دنقل، وأحمد مطر، وغيرهم ممن لم يُفْرِطوا بالتنافرات العلائقية، بل جددوا في الخطاب الشعري المعاصر دون أن تطغى عليهم لوثة الحداثة.

ولا يزعم الباحث أن أثر تلك الحداثة المفرطة قد زال عن شعرنا العربي، ولكنه يرى أن شعرنا العربي بدأ بالتعافي من أثر تلك اللوثة.

فالأسس الفكرية لشعرنا العربي المعاصر، رغم ما مرت به من محن ألحقتها روح الهزيمة، وما جرف إليه تيار التغريب، تظل واضحة المعالم سامقة الأهداف، يلتقي حولها الشعراء المبدعون المجددون، ليشكلوا لنا لوحات الجمال الشعري والفكري.

---

(1) الجهني، الشعر والفكر (صحيفة الرياض، الأحد 15 ذي الحجة 1431هـ – 21 نوفمبر 2010م).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانيا: الأسس الفكرية في شعر خلف الحديثي

تبلور فكر الشاعر خلف الحديثي وفق محددات بيئته، وطبيعة المتغيرات التي مر بها[1]، وقد طُبع الشاعر بالفكر الإنساني المقاوم، وكانت نشأته في كنف الوعي القومي، وما أصّله في جيله من أفكار الاعتزاز بالعروبة والانتماء للأمة الإسلامية. فتحددت وفق هذا ملامح الفكر، ومنها اتخذ موقفه واستمد رؤيته الشاملة.

وقد تشكل الوعي لدى خلف في مرحلة تطوره وهي "مرحلة ما بعد الحرب الكونية الثانية بعد سنة 1945م حتى الانتكاسة سنة 1967م وما بعدها"، حيث بدأ الموقف القومي بالانتقال من مجال الاجتهاد النظري، والدعوة إلى القومية العربية إلى محاولة التجسيد العملي في شكل تجارِبَ وحدويةٍ. وقد كان هذا الانتقال من مجال النظرية إلى مجال التطبيق ضروريًّا لتأكيد الافتراضات النظرية، وجعل الأيديولوجيات القومية حقيقة قائمة يعيشها الإنسان العربي. ولم يكن الانتقال إلى مجال التطبيق فجائيًّا، بل كان نتيجة تطور اجتماعي وسياسي أصاب البيئة العربية، دفع بقوى اجتماعية جديدة، عكست تطلعاتها ونظرتها القومية مضمونًا مختلفًا إلى حد كبير، عما كان سائدًا من قبل، وبالتحديد في مجال تحويل الفكرة العربية إلى حركة سياسية لها أسس تنظيمية، وطابع الشمول، والانتشار، وإضفاء الطابع الشعبي، أو الجماهيري عليها، سواء انعكس ذلك في أن هذه القوى التي تصدت لقياداتها كانت ذات صلة قوية ومباشرة بالجماهير العربية، أم أن بعضها عكس آمال، وتطلعات الجماهير، وتبناها"[2].

وعن تأثير هذا الفكر القومي يقول الشاعر خلف الحديثي: انتمائي لهذا الفكر والمبدأ، منحني الفكر، وعمق الفكرة، والنظرة العربية الشمولية، وقومية البناء، والروح، والرؤى الإنسانية الحقة؛ لقراءة روح الإنسان، والدفاع عنه أينما كان، ووُجد، فزرع في أنفسنا روح الإخاء الإنساني، والعدل العالمي، والسلام[3].

كما أن روح الفكر الإسلامي ظهرت بجلاء في شعره، فهو الشاعر المؤمن بالله، ورسله، وبالقدر، والغيب، والملائكة، وهو أيضا الشاعر الذي يؤمن بالجهاد سبيلًا لاستعادة مجد الأمة. وتجلى الفكر المقاوم في شعره، فهو الشاعر الذي يذود عن حياض الوطن، ويُوقف شعره لهذه الغاية.

---

(1) للوقوف على هذه التأثيرات؛ يمكن الرجوع إلى بواعث الإبداع في الفصل الأول من الرسالة.

(2) ياسين، تحليل مضمون الفكر القومي (ص72).

(3) خلف الحديثي، قابله: محمد الصاوي (27إبريل-2014م).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واتضح فكره الأدبي في وقوفه أمام الشاعرية، وتحديد هوية الشعر، واتخاذه له سبيلًا ليقود سفينة إبداعه إلى شواطئ القلوب.

وظهر الفكر الإنساني الفلسفي الذي يعلي قيمة الإنسان، ويرفع مكانته، فهو الشاعر الذي ينطلق في شعره من منطلقات العدل والحق والسلام.

هذا الفكر القومي والفكر الإسلامي والفكر الأدبي والفكر المقاوم والفكر الإنساني شكل الأسس الفكرية التي انتظمت شعره، وحددت اتجاهاته، وسار في ركبها يدعو إلى الجمال والنور.

وفي ضوء هذه الأسس انطلقت مواقفه ورؤاه الفكرية التي سيستعرضها الباحث في المبحث التالي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني:

الرؤى والمواقف الفكرية في شعر خلف الحديثي

يتبلور فكر الشاعر في الرؤى والمواقف التي حملتها أشعاره، فبث في دواوينه رؤية متكاملة نحو الوطن، وقدم فكره المقاوم، الذي كشف فيه عن شخصية الشاعر الثائر، فعرى المتخاذلين وأبان سوءة المتآمرين والمحتلين، ووقف صادحًا بالثورة ضدهم، مضمدًا جراح الوطن ومواسيًا أبناءه، مُؤمِّلًا بغد مشرق، كما وقف أمام العروبة وحالها المتردي، مذكرًا بأمجادها، ناقمًا على حاكميها، ووقف كذلك أمام حقيقة الإيمان بالدين والعقيدة، وأكثر من الوقوف أمام شعره وشاعريته، ناقش قضية الشاعرية بمفاهيمَ متجددةٍ، تقدم رؤية عميقة الدلالة. ووقف أمام الزمن والحياة، يستشعر دنو أجله، ويصف أيامه المثقلة، وطفولته العابرة.

أولا: رؤيته للشعر

طبيعة الشعراء أن يقفوا أمام شعرهم، يفخرون به ويقدمون فلسفتهم لهم: فعنترة منذ فجر الشعر يصف الشعراء وقد أبكتهم الأطلال فلم يغادرها منهم أحد إلا وقد وقف أمامها:

فيعلن أن الشعراء لم يغادروا الأطلال، فيقول:

هــل غــادرَ الشــعراءُ مــن متــردمِ أمْ هــلْ عرَفْــتَ الــدارَ بعــد تــوهمِ[1]

والمتنبي يباهي بشعره، فالدهر يروي قصائده وينشد أشعاره، فيقول:

ومــا الــدهرُ إلا مــن رواةِ قصــائدي إذا قلــتُ شــعرًا أصــبحَ الــدهرُ مُنشــدا [2]

فيعلن الشعراء مواقفهم الواضحة من شعرهم، فهو سبيلهم إلى بث لواعجهم، وكوامنهم، وهو سبب شقوتهم، يفخرون بنتاجهم الذي سجلوه بشاعرية مضمخة، وشعرية عالية، فتكون هذه الرؤية شفيفة صادقة، فيها بعض المبالغات، ولكنها تعكس حالة الارتباط الوثيق بين الشاعر وشعره.

وقد وقف خلف أمام شعره؛ ليعلن مواقفه منه، وليكون وسيلته التي يصدح بها صوته المجلجل، وسبيله ليرسخ نظرته المتفحصة للحياة، وهو مع هذا سبب شقوته. فهو الشاعر المتمرد المقاوم الذي يكتوي بنار الشعر.

---

(1) التبريزي، شرح ديوان عنترة (ص147).

(2) ديوان المتنبي (ص373).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فتراه يعلن عن نفسه شاعرًا متمردًا، فيقول:

أنـــا شـــاعرٌ متمـــردٌ فـــي شـــعرِهِ فتمـــــردي مثلـــــي علـــــى الأطـــــواقِ[1]

فهو شاعر متمرد، هكذا يصبغ شاعريته وشعره، فالشاعر بطبيعته متمرد على واقعه وبؤسه، وعلى القوانين من حوله، تلك القوانين التي تكبله، وتكبح انطلاقه، وتعيق حريته، وجاء هذا الإعلان عن التمرد، ليكون دعوةً إلى تمرد آخر، تنطلق فيه محبوبته متمردةً مثله على الأطواق التي تحاصرهما في مجتمع يرفض الحب، ويخذل العاشقين، فهذه الحبيبة مطالبة بأن تكون على مستوى تمرده، فالشاعر المتمرد لا ترضيه فتاةٌ خانعة مستسلمة لما حولها من معيقات في مجتمعها. فبيّن الشاعر موقفه صريحًا بأنه يرفض الواقع ويتمرد عليه في كل أحواله. وهذه طبيعة الشعر الحقيقية التي تحطم كل القيود، وتنطلق حرة طليقة.

وفي موقف آخر للتمرد يعلنه الشاعر، لكنه تمرد مختلف، فهو متمسك بعناده وصلابته، فيقول:

أنـا شـاعرٌ أختـالُ فـي نـارِ اللظّـى مُتَجَلْبِبًـــــا بِتَعَنُّتـــــي ومِراســـــي[2]

إنه تحدي الصعاب بكل فخر، يعرضه بصورة شعرية، فيجسد تمرده ماردًا يختال في النيران يرتدي التعنت والمراس جلبابًا يقيه هذه النيران. وقد كشف موقفه هذا عن روح الشاعر المتحرر، الذي يخوض الأهوال مستعصمًا بما يستقر في روحه من قوة وصلابة، يتخذهما طريقًا له نحو الخلود.

كما أن لشعره غايةً وهوية، وهو ملاذ العاشقين، فيحدد هذه الهوية، فيقول:

شـعري حَكايـا العاشـقينِ ووجـدُهُمْ ولكـــــلِّ والِهَـــــةٍ تَحِـــــنُّ وتَغْـــــرَمُ

شـعري شـعوري عـنْ رؤايَ مُتـرجِمٌ وبمـــا أُحِـــسُّ مـــنَ المشـــاعرِ أَنْظِـــمُ[3]

يحدد هويتين لشعره، فهو حكايات للعاشقين، ولما يعانونه من وجد وهيام، وما يلاقونه من سهد وعذابات، وهو منفذ وسبيل لكل ذاتٍ وَلَهٍ يسري فيها الحنين والغرام، وهذه هوية بارزة للشعر، فهو سبيل للعاشقين، ومذهبهم الذي يصدرون عنه. ثم يعرض هوية أخرى للشعر تدور

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص47).

(2) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص31).

(3) الحديثي: خلف، أنا وأنت ولا (ص153).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حول ذاته، فالشعر شعوره النابض يترجم أفكاره ورؤاه، ويعرض همومه وأحاسيسه، فيخطها شعرًا ينتظم هذا الموج الهادر من المشاعر. وهنا موقف يؤكد شاعريته التي وقفها على العشق والتعبير عن كوامنه.

وشعره همس عشقٍ يردده الزمان؛ ليكتسب هذا الشعر الخلود، فيقول:

أنا بعضُ همسِكِ في شفاهِ قصائدي وقصـــائدي شَـــفَةٌ بِثَغْـــرِ زمـــاني[1]

يظهر موقفه من الشعر في أنه جزءٌ من همسها الذي يجري على شفاه القصائد التي يخطها، وبهذا فهو وشعره مسخران لأجل هذه الحبيبة، وأن هذه القصائد التي تتغنى بالحبيبة شفة تسري في فم الزمان، فرفع مقامها وأعلاه لتصبح الحبيبة ذاتها نغمة للزمان تصدح شعرا. وهذا الموقف يمثل جزءًا من رسالة الشاعر فالحب والمرأة شَغَلا مساحة كبيرة من شعره.

وتراه يقف أمام روح الشعر، وقد فلسف الشعراء بجماله، فيقول:

الشـــعرُ مَـــنْ وهـــبَ الجمـــالَ بقـــاءً والشـــعرُ فلسَـــفَ بِـــالهوى الشـــعراءَ[2]

يتخذ هذا البيت موقعه في مطلع القصيدة، ليحمل في متنه موقفًا كبيرًا من مواقف الشعر؛ فالشعر واهب الحياة والجمال ومانحهما سر البقاء والخلود، وكذلك جعل من الشعراء فلاسفة الهوى والعشق، وهذه أسمى غايات الشعر، استطاع الشاعر أن يقدمها بخطاب جمالي كمدخل لقصيدة تعرض في ثناياها هموم الشعر وقضاياه.

وهذا الشعر الذي يخطه له غاية حاضرة وملحة وهي مقاومة المحتل وأعوانه.

إنّـــي أقاتـــلُ فـــي شـــعري شـــذوذَهُمُ مهمـــا أقـــامَ إلـــى الـــويلات ســـفّاحُ

مـــاذا تبقّـــى بنـــا عفنـــا أصـــالَتنا وموكـبُ الشـعرِ شـاختْ فيـه مُـدّاحُ؟

يـــا أيهـــا الشـــعرُ مـــزّقْ خـــيطَ أشـــرعتي عســـايَ منّـــي ومـــا عانيـــتُ أرتـــاحُ[3]

ترصد الأبيات الثلاثة (المتفرقة من قصيدة واحدة) مواقفَ من الشعر قد تبدو متباينة، ففي البيت الأول يُظهر دور شعره في مقاومة شذوذ المتآمرين والمحتلين، وفي البيت الثاني يصف الشعر بأنه فقد قيمته ومعناه بوقوف المادحين على أبواب السلطان فشاخ موكبه الحافل

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص55).

(2) المرجع السابق، ص14.

(3) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص43).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالأمجاد، وفي البيت الثاني يعلن يأسه من الشعر، عساه ينعتق من معاناته الطويلة. لكن هذا التباين لا يمثل حقيقة التناقض في روح الشاعر، فهو ثابت على موقفه من رفض واقع الاحتلال، والتصدي له ومقاومته في شعره، لأنه وكما يردد دوما قد وقف شعره على المقاومة؛ يرفدها ويعلي رايتها ويذود عنها وعن الوطن الجريح. لذلك جاء البيت الثاني وقد جسد تصويرًا جماليًّا عبر الصورة الاستعارية "وموكب الشعر شاخت فيه مُدّاحُ"، ليقرر حقيقة الواقع المتردي للشعراء الذين انحازوا للباطل، وانساقوا وراء المتآمرين يخطون لهم مدائح العار، فهو ينفي عن شعره هذا الخزي الذي وقعت فيه تلك الطائفة. أما البيت الثالث فقد مثل حالة من اليأس عابرة، لتكون محرضة له فيما بعد.

وهذا الشعر هو ترجمة الوجع العميق في داخله، يصوغ أحزان عمره.

مَشْبوبةٌ حُرَقُ الأوجاعِ في جسدي تَجيشُ شِعرًا بِسَطْرِ العُمْرِ يَرتجلُ

تَمَخَّضَتْ غضَبًا بالصدرِ قافيةٌ وأُسرجتْ صهوةُ التاريخِ تعتجلُ[1]

يغدو الشعر في هذين البيتين سبيلًا لتضميد الجراح وإشعال نار الثورة، فهذا الجسد الذي تشتعل فيه حرائق الوجع، يوقد نار الشعر لتخط ارتجالها وبطولتها في سجل العمر المكدود، وتثور قافية الغضب في صدره؛ لتسرج صهوة التاريخ على عجل دون توانٍ. وقد أضفت الصورة الاستعارية "وأسرجت صهوة التاريخ تعتجل"، جمالًا فنيًّا على الخطاب الذي يجلو حقيقة الشعر، وأظهرت قدرة الشاعر على صوغ مواقفه ورؤاه بجمالية تقارب بين الخطاب الشعري والتصوير الفني.

والشاعر في حالة الشاعرية يعيش مرحلة المد والجزر، يتلمس القصيدة ووحيها.

أناشدُ الشعرَ يسقيني بوابلِه لحنُ الحياةِ ونبضُ الشعرِ يَقْلوني

فلذتُ منهُ بهِ فاضتْ عنادلُهُ في ضوءِ حرفٍ بجذعِ النخلِ مرهونِ[2]

يقف الشاعر أمام قريحته مناشدًا إياها أن تنقذه من أوجاع الحياة، التي باتت لحنًا كئيبًا يتجرع مراراتِه؛ فيهجره نبض الشعر، ولا يسعفه، فيبذل المحاولة حثيثا، وقد لاذ به ووقف ببابه، فيجود حينها الشعر بفيض من غناء العنادل؛ لتمنحه ضياء الحروف المرتهنة بجذع النخل.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص134).

(2) المرجع السابق (ص151).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهذه حالة من حالات ربة الشعر، حينما تستعصي على الشاعر، فيواصل تقربه منها؛ لتمنحه القدرة على الانطلاق التي تنهي قيوده.

والشعر هو رأس مال الشاعر وذخره، يرصعه قلائدَ لحسنائه، فيقول:

لا مـالَ عنـدي سـوى شـعري أُرَصِّـعُهُ بـــاللازوردِ الـــذي تَحْويـــه حســـناءُ[1]

لا يملك الشاعر مالًا إلا شعره الذي يحيله قلائدَ لازوردية تتزين بها روح حسنائه، هذا موقف يضاف إلى مواقفه المعلنة نحو الشعر، فشعره للحب وللوطن، كلاهما يتقاسم المساحة الهائلة التي تخطها دواوينه.

ثانيا: رؤيته للدين

ينطلق الشاعر خلف الحديثي في رؤيته للدين من منطلقات إيمانية قامت على قواعدَ راسخةٍ واضحة المعالم، فقد نشأ في بيت سني ملتزم بالخلق الإسلامي القويم، تنطلق نظرته للدين من الفطرة السليمة، وتصقلها خبراته وتجارِبه، التي اختبر فيها الحياة وعرَف من خلالها اللهَ برحمته وعطائه. فلم يعرف الشذوذ العقائدي، ولا الانحراف الفكري. فهو الشاعر المؤمن بالله إيمانًا عميقًا متجذرًا، والمحب لرسول الله صلى الله عليه وسلم المعظم لسيرته، والمصدق بوعد الله ونصره وإنصافه وعدله.

وتتجلى ذروة هذا الإيمان بالله عند الشاعر من خلال التوكل عليه، فيقول:

ضـاقتْ بكـلّ مَـداها الأرضُ مـا رحُبَـتْ حــوْلي وإنّــي علــى الــرحمن أتّكــلُ

واوكــلْ شــؤونك مــن جلّــتْ جلالتُــه كــلّ المــوازينِ إنْ مالــتْ ســتعتدلُ[2]

رغم ضيق الأرض حوله، إلا أن التوكل على الرحمن، ووَكْلِ الأمور كلها، هو ما يثبت الشاعر، ويجعله على يقين من أن الموازين المعوجة ستعتدل، فالإيمان راسخ لديه، والتقرب إلى الله في الشدائد صفة يعتصم بها أمام القتل، والإجرام، والكذب، والتضليل، وقد برزت روح الشاعر في خطابيته العالية التي اتكأت على التناص القرآني، ليقدم لوحة إيمانية تشهد بعمق تجرِبته، وتجذر عقيدته.

ينطلق إيمان الشاعر بالغيب من خلال رؤية مرتبطة بإيمانه بالله.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص27).

(2) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عاليا (ص24).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سـيُلْعَنونَ وتبْقـى صـرْخةٌ صـعَدَتْ إلـى السّـماءِ تُنـاجي رهْبـةَ الغيْـبِ[1]

يقرر في البيت أن هؤلاء الغزاة والمتآمرين سيُلاحقون باللعنة والخزي، وهذه حقيقة قرآنية مؤكدة، فلعنة الله تحيق بأهل الباطل من القتلة المعتدين، هذه اللعنة يتبعها صرخة أهل الحق الذين قُتّلوا وشُردوا، تصل آفاق السماء وتطرق أبوابها، وقد صورها الشاعر تصويرًا فنيًّا مبدعًا، فهذه الصرخة المحملة بالعذابات والابتهالات تناجي رهبة الغيب، فهي دعاء المظلومين التي ربها العدل الواحد الصمد. فرؤيته للغيب رؤية إيمانية ترسخ روح القتال والصمود والثبات في وجه البغاة.

كما يؤمن الشاعر بالشهادة من أجل العقيدة والدين ويراها أجلَّ غاية، فيقول:

دَجـتِ الخطـوبُ فـلا تُبـالي واشـدُدْ خيولَـكَ للقتـالِ
واحْـزمْ فـإنّ اللهَ ينصـرُ مَـنْ سـيبذلُ كـلّ غـالي
وأَثِـرْ عَجـاجَ الرّاميـاتِ وسُـدَّ أُفْقَـكَ بِالنّبـالِ
فـالموتُ مـنِ أجـلِ العقيـدةِ غايـةٌ فـوقَ المِثـالِ[2]

فيبدأ إحدى قصائده التي يحرض من خلالها على القتال ويرفع لواء المقاومة والجهاد بدعوة صادحة للقتال والتجهز له وخوض غمار المعارك؛ ليصل إلى حقيقة إيمانية بأن الموت من أجل العقيدة غاية تفوق كل المثل.

ثم تمتد دعوته إلى الأمجاد التي قامت على الجهاد والغزوات، فيقول:

اللهَ يـا عطـشَ السّـماءِ إلـى ملاحِمِنـا الخـوالي
اللهَ يـا خيـلَ الجهـادِ تصـيحُ أذِّنْ يـا بلالـي[3]

فيقف أمام تلك الملاحم التي خطت ذكريات النصر الخالدة في تاريخ الأمة المبهر؛ ليصل إلى صيحات بلال بالأذان، فيلتحم الماضي مع الحاضر في عطش السماء؛ كي يعيد أحرار العراق والأمة صدق اللحظات التي ارتفعت فيها راية المجد. وقد ظهر الخطاب الشعري المجلجل في دعوته وتحريضه، متسقًا مع الرسالة العظمى التي يدعو لها.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص30).
(2) المرجع السابق، ص62.
(3) المرجع نفسه، ص63.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يجلُّ الشاعر الرسولَ صلى الله عليه وسلم إجلالًا عظيمًا، يناجيه باسطًا بين يديه واقع الأمة، وما آل إليه العراق.

اليــومَ يومُــكَ ســيّدي أنْــتَ الــذي ... أَخْرسْــتَ صــوْتي فالغنــاءُ بُكــاءُ

فالعاقــدون اسْــتنفروا عزمــاتِهم ... وهــوَى المنايــا غيْمــةٌ ربْــداءُ

فبــأيِّ يــوْمٍ ألتقيــكَ وقــد عَــلا ... صــوْتُ الــدّمارِ وجَعْجَعَــتْ أرزاءُ

وبــأيِّ وجْــهٍ ألتقيــكَ وَسُــحنتي ... مغبــرَّةٌ وعيونُنــا عَميــاءُ

يــا ســيّدي ألقــتْ حبائِــلَ مَكْرِهــا ... هــذي الخطــوبُ وجاشــتِ الكــأداءُ[1]

تبدأ هذه المناجاة بالإجلال والتعظيم لرسول الله صلى الله عليه وسلم، فاليوم هو يوم ذكراه، فلسانه أخرسُ عاجزٌ عن وصف ما آل إليه الحال، فهذه الذكرى تحيل الغناءَ بكاءً، لما غدت فيه الأمة من اعوجاج. ثم يبسط بين يدي الرسول هذه الحال، فأعداء الأمة قد عقدوا عزمهم لمحاربتها مستنفرين للغزو، فبات الموت غيمة دائمة لا تغيب، تقطر صفرة خالطها السواد، وهي صورة فنية عززت الخطاب الشعري بتصويرها الدقيق، ثم يتساءل متوجعا عن كيفية اللقاء كي يحيي هذه الذكرى؟! وقد مُلئت الأرضُ بالخراب والدمار، ويزداد السؤال حسرة، فبأي وجه يلتقيه، وقد غدا وجهه مغبرًا والأعين عمياء لا تبصر هدى رسولها؟! ويناديه ثانية شاكيًا بين يديه هذه المصائبَ التي ألقت حبائل مكرها، وبكت المعضلات؛ حتى جاشت بالنحيب، لتعانق الصورة الفنية مقامَ الخطاب والمخاطب.

يــا ســيّدي عــذرًا وعــذرًا ســيّدي ... إنّ الحــروفَ بمــدحِكم عرْجــاءُ

بسَـناكَ أخرَجْـتَ الشُّـعوبَ مـنَ العَمـى ... وهَـديْتَ مَـنْ ضـلّتْ بـه الظلمـاءُ[2]

ثم يختتم هذه المناجاة بالاعتذار بين يدي الرسول صلى الله عليه وسلم، فالحروف عرجاء حينما تهم بمدحه فهو من أخرجنا من الضلال وهدانا إلى النور، وهي خاتمة تتضمن النمطية التي اعتادها الشعراء في ظل المديح.

وقف الشاعر أمام حادثة ذكرى الإسراء والمعراج، مستلهما عبرها ونورها وعظمتها.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص18).

(2) المرجع السابق، ص18.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لنـــورِ اللهِ ســـرٌّ فـــي الـــدياجي ... وللأفـــلاكِ بـــوْنٌ مـــن زُجـــاجِ
وللأبـــــراجِ مغـــــلاقٌ تجلّـــــى ... بـــه الخـــلاقُ أحْكـــمَ للرتـــاجِ
وليـــلٍ غـــارقٍ فـــي كـــونِ ليـــلٍ ... دجـــوجيٌّ الـــرؤى كالصـــمتِ داجِ
وخفقـــةُ دمعـــةٍ نزلَـــتْ فصـــلَّتْ ... وفيهـــا لـــونُ وجْـــدي واعتلاجـــي[1]

أفرد الشاعر قصيدة حملت عنوان "أسرار إلهية"، رصدت ذكرى الإسراء والمعراج، وما لها من أثر على روحه وواقعه، يبدأها بمقدمة فلسفية تكشف رؤيته العميقة للنور الرباني الذي صاحب ليلة الإسراء، فهو نور يتجلى في عتمات الليالي، والأجرام السماوية تتراءى من بعيد كالزجاج، وقد أحكمت الإغلاق، فلا ينفذ إليها جن أو إنس، والليل يغرقه ليل صامت. فعكست هذه الصورة عظمة ليلة الإسراء والمعراج، إذ إنّ سيدَنا محمدًا صلى الله عليه وسلم قد انطلق في رحلته، وقد فُتحت له هذه المغاليق إكرامًا وتعظيمًا. ثم ينتقل إلى وقع هذه الذكرى على ذاته، وقد استشعر هذه العظمة وهذه المعجزة، فيصورها ببراعة فنية؛ فقد صلت دموعه شوقًا وحبًّا، وحكت عن وجده واشتياقه للرسول الأعظم.

ثم يعرض لوحة شعرية للمعجزة، فيقول:

سَـــرى فـــي راحـــةِ الـــرحمنِ يَسْـــري ... علـــى ظهْـــرِ البُـــراقِ بـــلا ارتجـــاجِ
تقـــدَّمَ قـــابَ قـــوسٍ لا تـــدلّى ... إليـــهِ الـــوحْيُ أخْـــرسَ كـــلَّ هـــاجي
فهـــذي ســـدرةُ البـــاري أناخَـــتْ ... عليـــك بظلِّهـــا وّسَـــعَتْ تُحـــاجي[2]

تبدأ برصد رحلة الرسول صلى الله عليه وسلم من مكة إلى المسجد الأقصى، وقد حمل على ظهر البراق، ثم ينتقل إلى رحلة المعراج، وقد بات الرسول صلى الله عليه وسلم قاب قوسين أو أدنى في مقام لم يصل إليه الوحي؛ ليخرس كفار قريش والمنكرين لهذه المعجزة، ثم يستعرض بصورة فنية لم تخالف أصول العقيدة وصوله –صلى الله عليه وسلم– لسدرة المنتهى التي ألقت عليه ظلالها وحاججت عنه، فصورت هذه المشاهد الفنية رؤيته الفكرية الإيمانية التي وقفت أمام حدث جليل ومعجز في تاريخ البشرية.

ويختم بتقديم رؤيته الإيمانية بالنهج القويم لرسول صلى الله عليه وسلم، فيقول:

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص44).
(2) المرجع السابق، ص45.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وجـــاءَ بشـــرْعةِ الإســـلامِ نهْجًـــا لطيـــبِ ثمارِهـــا أبْـــدي احتيـــاجي

عســـانا لـــنْ نضـــلَّ إذا مشـــينا وراءَ محجَّـــةٍ كـــالنورِ ســـاجِ

وفيهـــا مـــا تشـــا نهجًـــا قويمًـــا تُعـــدّلُ كـــلَّ معـــوجِ مـــداجِ

وشـــرَّعَ فيـــه للنـــاجينَ سِـــفْرًا بليغًـــا منـــه تُؤنِســـني حجـــاجي

ســـأفْتحُ للنـــداءِ الحلـــوِ قلبـــي أُحَـــدّدُ فيـــه أســـرارَ انتهـــاجي[1]

يبدي احتياجه في زمن الارتكاس والانتكاس لشرعة الرسول؛ ليقطف من ثمار نهجه نورا وهداية، كي يسير في طريق المحجة البيضاء التي تصلح كل اعوجاج، وتنير كل ظلماء داجية، فهذه الشريعة سفر خالد معجز شاف، سيفتح لها قلبه مستقبلًا النداء العلوي كي تخط له نهج حياته. فقدم من خلال هذه الخطابية الجمالية رؤيته الإيمانية لنهج الرسول؛ كي تتلمس الأمة طريقها نحو استعادة الخيرية، فهذا الفكر الإيماني أحد مقومات الفكر في شعر خلف الحديثي.

ثالثا: رؤيته للعروبة

تنطلق رؤية الشاعر للعروبة في أكثر من محور، فهو من حيث المنظور الفكري يؤمن بالعروبة، وبأنها مجد وإرث حضاري ممتد، ومن حيث الواقع يقف أمام التردي الذي آلت إليه، ويتخذ موقفًا يعري فيه تخاذل القادة وأنظمتها لقضيته، لكنه يعلن اعتزازه بمواقف الشعوب التي احتضنت العراقيين المشردين وآوتهم، فرؤيته ليست متفاوتة، ومواقفه ليس متابينة، بل متناغمة.

يؤمن الشاعر بالعروبة ويعلن حبه وعشقه لها، فيقول:

فـيكمْ أمـوتُ وعشـقُ العـرْبِ أجمعِهـا يسْـري بروحـي كبحْـرٍ جـدُّ مُلـتطِمِ

هذا هو العشقُ فيـه النفسُ قد طفحَتْ يـا صاحبَ التاجِ فـي حبّي فلا تلُمِ[2]

كأي عربي، يؤمن بالعروبة، ويموت عشقًا بالعرب، وهذا الحب زاخر كالبحر متلاطم الأمواج، يسري في أعماق روحه، وقد فاضت النفس بهذا العشق، فلا لوم عليه في ذلك. فهذا الإعلان لحب العروبة وعشق العرب، ليس دعايةً عابرة، بل عقيدةٌ ثابتة، يصدر عنها الشاعر كما يصدر عن عقيدته الإيمانية.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص45).

(2) المرجع السابق، ص70.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يعرف الشاعر معانيَ الوفاء للعروبة، ومن مظاهر هذا الوفاء؛ وفاؤه لإخوانه العرب، فيتجسد ذلك بامتنانه لاحتضان عمّان له، وإيوائها للعراقيين.

أنـا هـا هنـا عمّـانُ تَحضـنُ قـامتي ... وتـرشّ دربـي بـالعبيرِ الأروعِ
وتمـدّ كفًّـا نحـو كفّـي للُّقـا ... وتصـيحُ بـي نحـو العـلا فتطلّـعِ
هـي ذي رُبـاكَ فكـنْ عُقـابَ جبالِهـا ... واطلـقْ جُموحَـك عنـدها وتمنّـعِ
هـي ذي سَـماكَ فَقُـمْ وحلّـقْ دونَهـا ... وإلـى الكواكـبِ للتمـرّدِ أزْمِعـي
أدركـتُ واشـتبكَ الصـراخُ علـى فمـي ... وأنـا العروبـيُّ الـذي لـم يَخنـعِ[1]

فعمان قد حضنت قامة الشاعر، ورشت دربه بالعبير، ومدت كفها للقائه؛ ليكون في الذروة، فغدت رباها رباه وباتت سماؤها سماءه، فأدرك هذا الوفاء لها، فصاح بعروبته التي لم تخنع للبغاة، مدركًا هذا الفضل والكرم الذي منحته الأردن الحبيبة له، فكانت موطنه الثاني في ظل تشرده وغربته.

كما لم يغب الوفاء العراقي للشام، فهي قد آوت أهل العراق واحتضنتم، وها هي تنزف تحت وطأة الصراعات، فيقول:

هـيَ ذي الشـامُ مجـازرٌ ومـذابحٌ ... وَدَمٌ يلـوّنُ بالطهـارةِ مصـرعي
يومـاَ طرقْـتُ ومـا خشـيتُ لِبابِهـا ... فاسـتقبلتني عنـدَ نهـرِ تَفَجُّعـي
فَتَلَمَّسَـتْ جرحـي وشـدتْ نَزْفَـهُ ... وتَلَمْلَمَـتْ جَـذْلى لِتحضـنَ أضْـلعي
فتكوّمـتْ عنـدي وصَـلّى بيْننـا ... حَرَمُ العبيرُ فَصاحَ يـا نفسُ ارْجعـي
كانـتْ مـلاذي حـين يـدهمُني الأذى ... وبهـا أرى وطنـي وسـاحةَ مَرْتَعـي
وحبيبتـي كانـتْ وكنـتُ ومـا انْتَهـى ... حبّـي وإنّـي بـالهوى لا أدَّعـي
نِمْنـا علـى بَـرَدى وكـلُّ مُوَيْجـةٍ ... صـاحتْ تعـالَ وفـي فَنـايَ تَرَبّـعِ
والآنَ يـا عمـانُ أُلْقـي متعبًـا ... رأسـي إليـك فَلَمْلِمـي لتصـدّعي[2]

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص99).
(2) المرجع السابق، ص100.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالشام دار العز والمجد غدت مثل العراق تصبغها الحروب والنكبات بلون الدماء الطاهرة، معلنة مصرع العروبة، ولكنه لا ينسى للشام فضلها، فهو عندما جاءها يلوذ في حماها؛ استقبلته محتضنة أوجاعه، وداوت جرحه وضمدت نزفه، وكانت ملاذه وأرضه ووطنه، وأصبح بردى نهره الذي يتربع في فنائه، ثم يعود الخطاب لعمان، وقد غدت حضنه بعدما حل في الشام ما حل، فتركها مرغما لتكون عمان ملاذه الأخير. هذا الخطاب الشعري الذي ينبئ عن فكر عروبي صادق، وافتخار بالشعوب العربية الكريمة، قد صاغه الشاعر بلوحة تصويرية جمالية، من خلال صور فنية استعارية عالية التكثيف والجمال. فهذا الحب العربي الذي يسكن قلبه امتزج بالجمال التصويري، لتتضمخ رؤيته الفكرية بالرؤية الفنية.

في مقابل هذا الإيمان وهذا الحب والوفاء، اتجه الشاعر لفضح تآمر الساسة والقيادة العربية.

أَمْسى يَشُنُّ مِنَ (الظَّهْرانِ) غارتَه ... ومِنْ ثرى (قطَرٍ) تَجْري البَلِيَّاتُ

وبايَعَتْهُمْ وَقَدْ خانوا عروبَتهمْ ... وأنكرتْ دَمَنا الغالي (الإماراتُ)

(ومصرُ) فيها غَفا (كافورُ) منتشيًا ... أرضُ (السُوَيْسِ) لهم مينا ومَرساةُ[1]

فهؤلاء الرؤساء والزعماء قد فتحوا المجال للأمريكان أن تنطلق قواعدهم العسكرية من أراضٍ عربية، كي تقصف العراق وتدمره، وهي حقيقة دامغة مخزية في تاريخ هؤلاء الحكام، ولم يقف الأمر عند هذه القواعد، بل امتدت إلى خياناتهم، وتآمرهم، وبيعهم للدم العراقي. فهذه الرؤية عرت الأنظمة، وفضحت دورها المتآمر ضد عراقه والأمة جمعاء، غلبت عليها الخطابية العالية؛ فعكست صورة واقعية ثابتة في الذهن العربي.

صفعة أخرى يوجهها الشاعر إلى الحكام والزعامات العربية، فيقول:

فجميعُ حُكّامِ العروبةِ ... والشهامةِ والإمامَهْ

صنعوا البلاءَ إلى العراقِ ... من الرَّباطِ إلى المنامَهْ

هُمْ أعلنوا موْتَ الجميعِ ... وطفلُنا لجَموا فطامَهْ[2]

تشكلت هذه الصفعة بخطابية ساخرة، فنعتهم بالعروبة، والشهامة، والإمامة التي يفتقدونها، ليمعن في السخرية منهم، وقد تحولت رقعة الوطن العربي من أقصاه إلى أقصاه في

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عاليا (ص42).

(2) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص73).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وجود هؤلاء الطواغيت وتجبرهم إلى صانعة للويلات والنكبات، وقد أعلن هؤلاء الموت للجميع وأشهروا سيفه، حتى الطفل لم يسلم من إجرامهم. فهذه الرؤية كسابقتها تعكس الواقع المرير، جاءت لغتها الخطابية مدللة على قدرة الشاعر على تنويع الخطاب الشعري عنده، وتشكيله وفق متطلبات الخطاب الفكري.

رؤيته لقمع الأنظمة العربية لشعوبها كانت حاضرة.

والشـــارع العربـــي يـــذرفُ دمعَـــه حزنـــا فـــتجهضُ صـــوتَه الزعمـــاءُ

والعـــالمُ العربـــيّ يقتـــل نفسَـــه فـــي نفســـه قـــد غـــرَّه اللؤمـــاءُ

والعـــالمُ العربـــيّ يســـجنُ نفســـه فـــي ســـجنه ويحـــرِّرُ الســـجناءُ

"والعـــالم العربـــيّ يَخْـــزِنُ نفطَـــه فـــي خصـــيتيه" ليُـــتْخَمَ الغربـــاءُ

"والعـــالم العربـــيّ إمّـــا نعجـــة مذبوحـــة" أو مـــومسٌ خرقـــاءُ[1]

تقدم الأبيات واقع الأمة العربية في ظل هذا القمع والاستبداد الذي تمارسه تلك الزعامات، فالشارع العربي بشعوبه المغلوبة يذرف دموع القهر على ما حلَّ به من ظلم وتخلف ونكبات، لكن الزعامات تخرس صوت هذا البكاء، وكانت الصورة دقيقة عندما شبهت هذه الدموع بالجنين الذي يتكون ليكون وليد النور، فتجهضه الزعامات قبل أن يرى ذلك النور، ثم يصبح وصف العالم العربي هو الوصف الدقيق ليمارس من خلاله الشاعر دور المُعرّي لسوءة هذه الأنظمة. فهذا العالم العربي قد قتل نفسه بنفسه، وسجن نفسه بنفسه، مستجيبًا لصوت الغرب والشرق في تمزيق صفه، وتحويل بلاده إلى بقعة دم تتسع نزفًا، ثم تعلو وتيرة الخطاب فيصف سوأة هذا العالم العربي، وقد أنفق أموال الأمة جميعها التي تعود من وراء النفط المستخرج من بلدان الخليج على شهواته، ومتعه الجنسية، تاركين الغرباء ينعمون بالقرار والسيادة وبهذه الأموال والعائدات التي باتت ملكهم، وتحت تصرفهم،، ويختتم هذا المشهد بصورة أخرى تتماهى مع الإقذاع في سابقتها؛ وقد مثل البيتان تناصا مع نزار، في قوله[2]:

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص65).

(2) للاطلاع على التناص في هذين البيتين يمكن العودة إلى (ص181) من الرسالة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والعـــالمُ العربـــي يَخْـــزُنُ نفطَـــهُ ... فـــي خصـــيتيْهِ وربُّـــكَ الوهـــابُ

والعـــالم العربـــيّ إمّـــا نعجـــةٌ ... مذبوحـــةٌ أو حـــاكمٌ قصـــابُ[1]

فالعالم العربي كما يؤكده الشاعر قد بات نعجة ضعيفة يذبحها التمزق والخوف والضعف في إشارة إلى الشعوب المغلوبة على أمرها، والمستكينة، والسادرة في خنوعها للأنظمة، أو مومس خرقاء حمقاء تمارس البغاء مع الأعداء لتتربع الزعامات –في ظل خيانتها للشعوب وللمصير– على العروش، وتظل سيفًا قاهرًا لكل صوت شريف. فانطلقت هذه الرؤية من واقع عربي مشهود غير مبالغ في حقيقته، واعتمدت الخطابية العالية مدخلا لإبراز تجلياتها.

رابعا: رؤيته لقضايا الأمة

الشاعر مُثقَل بهموم أمته، يكابد معاناتها، وينظر بعين المتحسر لمآلها، فما جرحه العراقي إلا واحد من جراحات هذه الأمة، فهو يبكي الشام وما حل بها، ويبكي مآسي اليمن وما غدت فيه، وتأتي القضية الفلسطينية ذات الجرح الغائر في جسد الأمة في مقدمة هذه القضايا التي أرقت فكر الشاعر ووجدانه.

وسيختار الباحث القضية الفلسطينية كواحدة من أهم القضايا التي شكلت ملمحا فكريا في شعره.

ذاكَ الـــدمُ البطـــلُ الـــذي بِسَـــنائِهِ ... غُســـل الخنـــا والنكســـةُ الســـوداءُ

مســـحَ الهـــوانَ جباهَنـــا ألـــقُ الضـــحى ... ويشـــيلُ نعـــشَ مواتنـــا الخـــيلاءُ

خمســـونَ عامـــا والجريمـــةُ نفسُـــها ... والمجرمـــونَ بأرضـــنا الطلقـــاءُ

خمســـون والـــدربُ الطويـــلُ نســـيرهُ ... والكَـذْبُ نفـسُ الكـذبِ شُـلّ عطـاءُ

خمســـونَ بَيْـــعٌ فـــي المـــزادِ مصـــيرُنا ... وحقائـــبٌ مشـــؤومةٌ وشِـــراءُ

خمســـونَ مـــا زالـــتْ خيـــامي فـــي العـــرا ... فيهـــا تعيـــثُ الـــريحُ والضوضـــاءُ

خمســـونَ والـــدنيا تشـــيلُ جنـــازتي ... علنًـــا تمـــصُّ دمـــائيَ الرقطـــاءُ

خمســـونَ لا أحصـــي الســـنينَ وإنمـــا ... تعبـــتْ بعَـــدِّ هـــذه الـــوزراءُ[2]

(1) قباني، الأعمال السياسية الكاملة (ص ص642–643).

(2) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص21).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تبدأ هذه الرؤية بتمجيد الدم الفلسطيني الذي غسل عارَ النكبات والنكسات، ومسح الهوانَ بألق التضحيات، ثم تستعرض مسيرة الأعوام الخمسين التي سادت فيها العتمةُ أرضَ فلسطين، فالمجرمون الصهاينة طلقاءُ على أرضنا الفلسطينية يغتصبون، ويدمرون، ويقتلون، والكذب والنفاق العربي دون نخوة أو صحوة، بل تبيع هذه الزعامات مصير فلسطين وقضيتها بأبخس الأثمان، والخيام التي أقيمت بعد النكبة ما زالت ريحها تنبعث فيها ضوضاء مؤتمرات القمة، والدنيا بأسرها شاهدة؛ تحمل جنازاتِ الشهداء، والحية الرقطاء "إسرائيل" تمتص الدم الفلسطيني في ظل مباركة هذه الزعامات وغض بصرها، ثم يختتم هذه الرؤية الموجعة في خطابها الشعري بزفرة قوية؛ فهو لا يحصي هذه السنين، إنما وزراء الخزي العربي تعبت بعدها؛ لأنها لم تحرك ساكنًا، وظلت على تآمرها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثالث:

الفكر المقاوم في شعر خلف الحديثي

أوقف الشاعر شعره على المقاومة منذ وطئت قدم الاحتلال الأمريكي أرض العراق، يعلي رايتها ويحرض شعبه عليها، يبث الأمل في النصر ويفخر برجالها وصمودها، يعري سوأة المتآمر ويعلن رفضه للتمزق والطائفية، مكونًا من ذلك فكرًا عالي الحضور، يقوم على أسس الرفض للمحتل بكل أشكاله. وهذا الفكر مثل عملية تجديد للفكر المقاوم في القرن الواحد والعشرين، ساهم الشاعر فيه مع شعراء العراق والأمة، بعدما كاد أن يكون مجرد تراث، حفظته الدواوين والمجلات الشعرية بين طياتها في أواخر القرن المنصرم. فكان شعر المقاومة العراقي سجلًا جديدًا أحيى هذه الروح، لأنه شكل حالة الخصوصية كما في شعر المقاومة الفلسطينية، ولعل ما حدث في ظل ما يعرف بالربيع العربي من ثورات كان مدادًا آخرَ يضاف إلى شعر المقاومة الفلسطينية والعراقية، فعُرف شعر المقاومة السورية واليمنية والليبية. لكن يبقى لشعر المقاومة العراقية باع أطولُ من تلك التي نشأت بعد الثورات.

وقد تشكل هذا الفكر عبر لغة شعرية غلبت عليها الخطابية العالية وتلونت بالتصوير الفني.

أولًا: رؤيته للنصر

واقع الأمة العربية من تخاذل حينًا، واستكانة حينًا آخر، وتآمر أحيانًا، يبعث على اليأس، فهذه الجراحات والمآسي التي تدمي جسد الأمة لم تحرك تلك الجيوش، ولم تدفع الشعوب إلى الاحتجاج على استحياء، فالخوف من بطش الأنظمة مسيطر عليها. ورغم ذلك فإن التفاؤل والأمل بالنصر، قد عرف طريقه إلى الشاعر وسط هذا التشاؤم، فهو يؤمن بأن النصر حليف الثائرين المقاومين؛ فمثلت روح النصر نافذة الأمل التي لا تخدر الشعوب، بل يستنهض العزم في أعماقها.

هذا النصر له موعد مع الصبح سيبزغ من مدينته الحبيبة.

لَنـــا مـــعَ الصـــبحِ مـــيلادٌ وعاصـــفةٌ ... وتعـــزفُ النصـــرَ لِلْآتـــينَ هامـــاتُ
مـــدينتي فـــي عيـــونِ اللهِ غافيـــةٌ ... للعنـــفِ فيهـــا وللتـــدميرِ إنْصـــاتُ
منهـــا ســـيبزغُ فجـــرُ النصـــرِ مزدهيًـــا ... تَهُـــشّ للصَّـــيدِ فـــي الآفـــاقِ رايـــاتُ[1]

(1) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عاليا (ص42).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذا النصر سيمفونية تعزفها رجالات المقاومة والتحدي للأجيال القادمة، فهم على موعد أكيد مع الصبح، يتولد عنه ميلاد يغير خارطة الضياع، وتهب معه عاصفة تقتلع البغاة وأعوانهم، وهذه المدن التي يؤزها الموت والدمار، تكلؤها عين الله، منها سيطل فجر النصر، وشكلت الصورة "تهشّ للصَّيد في الآفاقِ راياتُ" رؤية فنية، فحمل الصيد إشارة إلى التضحيات التي تبذل في سبيل النصر، فتهش له رايات المجد مستبشرة بارتفاعها فوق ذرى الوطن السليب.

ويلوح هذا النصر، وقد حمله نخيل العراق ونسيمه العليل.

ســـتعودُ فرحتُنـــا وتضـــحكُ نخلـــةٌ ... ويَهُـبّ فـي لهـبِ الكفـاحِ نسـيمُ

وتهـــشُّ للآتـــينَ خيـــلُ زمانِنـــا ... ويعـــودُ يبـــرأُ مِـــنْ أســـاهُ سَـــقيمُ

فـــدعوا فراشـــاتي تســـبِّحُ وحـــدَها ... وتُعـــانِقُ الأضـــواءَ وهْـــيَ تَهـــيمُ[1]

تتجدد هذه الرؤية في قصيدة أخرى تصحبها تباشير الفرح الغائب، فتنطلق ضحكات النخيل العراقي الشامخ من جديد، وتجودهم نسمات البطولة مع لهب الكفاح، وتستقبل خيول الفتح بترحاب وبشاشة القادمين مع النصر؛ ليبرأ الوطن الذي أعيته الأسقام التي داهمته، وتنطلق تلك الفراشات تعانق ضوء الغد وتهيم حوله. هذه الروح المحلقة تبعث في النفس طمأنينة صادقة، فتهزها بنشوتها الواثقة. فرؤيته للنصر رؤية الحاذق بواقعه الخبير بسننِ الكون، رؤية تقوم على تأكيد الموعود الرباني بجلاء هذا الظلام.

ثانيا: رؤيته للمقاومة العراقية وصمودها

كما وسبقت الإشارة؛ فإن الشاعر قد وقف نفسه وشعره في سبيل تحرير العراق، وخلاصه من عهد ظلامي قاتم جلبه المحتل الأمريكي، فكانت المقاومة هي سبيلَه وخياره، يشد من أزرها، ويذود عن حياضها، ويقوي من صمودها.

يؤمن الشاعر بالتضحية والقتال؛ فيبث روح المقاومة، ويدعو إلى القتال والجهاد، فيقول:

وطـــنٌ تشـــيِّدُهُ جمـــاجمُ أهلِـــهِ ... لا لـــنْ يَهـــدَّ ســـياجَهُ مِحْـــراثُ

ســـتظلُّ عـــينُ اللهِ تحـــرسُ أرضَـــه ... وتقـــيمُ فيـــهِ صـــلاتَها الـــوُرّاثُ

فسُـــلالةُ التـــاريخِ منـــه قـــدِ ابْتَـــدَتْ ... وتزيَّنـــتْ بتراثـــهِ الأبْحـــاثُ

هـــذا مســـيلُ دمِ العـــراقِ علـــى الربـــا ... فمتـــى مـــنَ المـــوْتِ البغـــيضِ يُغـــاثُ؟

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص18).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومتـــى ســـيهدأ والوئـــامُ يلفّنـــا ويغيـــبُ عـــن ســـاحاتِهِ الإحْنـــاثُ[1]

هذا الوطن مُشيد بجماجم أهله وشهدائه، لن تقوى كل قوى البغي والشر أن تَهُدَّ سياجَه المتين، فعين الله تحرس أرضه، وما زالت صلوات الوارثين للعز تُقام فيه، ورغم نمطية الصورة والخطاب في صدري البيتين–الأول والثاني– إلا أنه في عجزيهما قد أكسب هذه النمطية جدة في الطرح والتصوير. ثم يستحضر تاريخ العراق الزاهي بالحضارات العابق بتاريخ الأمجاد، فسلالة التاريخ بدأت منه وفيه، فكان مهدًا للبحث والعلم والتقدم، في إشارة للعصور السومرية، والبابلية، والعصر الإسلامي في ظل الخلافة العباسية التي مثلت أزهى عصور العلم. ثم يستذكر وجع العراق في دمائه التي تفيض على الربا، فيتساءل بحسرة موجعة عن توقف هذا السيل، وعمن يغيث هذا النداء، ويوقف هذا النزف. ويواصل تساؤله بالوتيرة نفسها عن انتهاء هذه الحقبة وعودة الوئام، فتنهي وعود الساسة الكاذبين المحنثين بأقسامهم وعهودهم ومواثيقهم التي أردت البلاد وهجرت العباد. فرؤيته للمقاومة رؤية قائمة على الفكر المؤمن بروحها واشتعالها.

هذه الرؤية للفكر المقاوم تتجلى بالدعوة إلى الوحدة بين جموع الشعب على اختلاف مشاربه، فيقول داعيا ومذكرا بطوق النجاة:

علـــى أيِّ شـــيءٍ صـــنعْنا الخـــلافَ وفـــي أيّ شـــيءٍ نُســـيءُ ونَهْجـــو
ونحـــنُ الـــذينَ حطَّمْنـــا الحصـــارَ وطـــابَ لأصـــلي وأصـــلِكَ دمْـــجُ
أخـــي يـــا أخـــي يـــا ابْـــنَ هـــذا الجنـــوبِ عـــلامَ هـــواكَ بقتلـــي يَلُـــجُّ
تعـــال إلـــي ومـــدّ يـــديك فـــإني لجوعـــك حقـــل ومـــرْجُ[2]

رغم تعدد الطوائف والأعراق في العراق، إلا أنها لم تقف أمام وحدته واجتماعه في عصور الاستقرار، لذا يتساءل الشاعر مستنكرًا هذا الخلاف، الذي صنعته أمريكا، وغذته دول الجوار، وأدواتهما. فهم لم يعرفوا الإساءة والهجاء فيما مضى إلا حين تمكن هذا العدو من أرضهم، ويذكر أهله جميعا بالعقد السابق والذي حطموا فيه الحصار العالمي الجائر عليهم، وكيف كان اندماجهم واتحادهم في مقاومته، ثم تتعالى وتيرة الحسرة مناديًا أخاه ابنَ الجنوب في إشارة لما أحدثه العدو من تمزيق؛ فجعلهم أهل شمال وجنوب، وكيف أن دواعي القتل باتت

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص27).
(2) المرجع السابق، ص33.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هوى مستحكمًا تلح وتلج لدى شقيقه الجنوبي، الذي أوغروا صدره بالثارات الكاذبة تحت مسميات التشيع والتسنن. ثم يدعوه إلى الوحدة الخالصة؛ كي ينبذ هذه العصبية المقيتة؛ فيمد يديه بالوفاء على دحر المستعمر، وأعوانه، ويختتم هذه الرؤية بصورة فنية تبرز التشكيل الشعري، فهو لحصار أخيه، وجوعه حقلٌ، ومرج؛ يقيه المذلةَ، والتسول، والارتماء في حِضن الأعداء. وقد استخدم الشاعر هنا ضمير المخاطب المفرد؛ ليخاطب به هذه الفئة، وهي من دلالات التنوع الخطابي عنده، فهو يخاطب المفرد ويقصد به الجماعة.

ثم يقف أمام صمود أهل العراق؛ مفتخرًا ببسالة مقاومتهم، وتحديهم.

أولاءِ مَـنْ بـايَعوا الأوطـانَ عـنْ ثِقَـةٍ ... فـأقلقوا مَـنْ بَغـى واسْتمسَـكوا كِبَـرا

وأطلقـوا فـي دُروبِ النّقْـعِ خَطـوَهُمُ ... وغيـرُهُمْ فـي مَخـابي ظلمِـهِ اسْـتَترا

أولاءِ أهْلـي أقـاموا غَيْـرةً جنحَـتْ ... كمَـا أقـالوا الـذي فـي خطـوِهِ عَثَـرا

المـانحونَ لهـذي الأرْضِ شَـهْقَتَهم ... لَمَّـا تـدَاعوا وَصـدُّوا للعِـدا هَمَـرا

الراكضـونَ لهـا فاسْـتَنْفروا دمَهُـمْ ... وكـلُّ شـيء إلـى ميدانِـهِ نَفَـرا[1]

فهؤلاء العراقيون الأماجدُ الذين بايعوا الأوطان على البذل، والتضحية، والفداء، فأقضوا مضاجع الباغي، فهم الذين ساروا إلى جبهات القتال، بينما غيرهم تستر خلف العدو، واحتمى بظلمه، وهم أهله الذين صدروا عن غيرة للأوطان، وأقالوا عثار من خَبَتْ خطواتُهم، منحوا الأرض زفيرهم الملتهب، وشهيقهم المتصاعد، وصدوا العدو الذي قدم بآلياته، واستنفروا دماءهم باذلين لها؛ وقد نفروا إلى ميادين البطولة. فقدم الشاعر رؤية الفخر راصدًا سُبَلَ المقاومة التي تأبى الانكسار، والذل، والعار، معليًا فكرها، ومعززًا توجهها.

ومن مظاهر فكره المقاوم افتخاره بمدينته حَديثة، التي استبسلت بمقاومتها، وصمودها، فحظيت بظهور واضح في شعره؛ فيرصد ما عانته قائلا:

حَـديثَتي والليـالي السـودُ تَسْـكُنُها ... وهمهمـاتُ اغتيـالٍ وارتعاشـاتُ

مـدينتي والـرؤى الخضـراءُ آفـاتُ ... وفـي حشـاها زفيـرُ الصـمتِ يقتـاتُ

حـديثتي غـابَ عنهـا الحـبُّ واحْترقـتْ ... فـي ليـلِ عتْمتِهـا للنـورِ مشـكاةُ

وحاصـرتْها إلـى التنّـينِ ألويـةٌ ... وغـادرتْ نهرَنـا الصـافي مُوَيْجـاتُ

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص92).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يبدأ خطابه بنداء محبب لمدينه بدون أداء نداء ملفوظة، ويشكل هذا النداء تسلطا تكراريا في القصيدة، ليكون مناجاة بين يديها، فيصف ما حل بها، فظلام الليل يسكن ديارها فتنطق فيها لغة الموت اغتيالًا وقتلًا وتشريدًا، وقد تحولت رؤاها الخضراء التي كانت علامات الازدهار والأمن إلى آفات تستشري خرابا ودمارا، فليس غير الصمت يسود في أعماقها، وغاب الحب الذي كان يجمعهم وغاب معه النور الذي كان يضيء في ليلهم، وحتى الموج غاب عن ضفاف فراتها. وقد جمع الشاعر بين الخطابية الحزينة والصورة الفنية، لينتج رؤية عميقة الدلالة لما ساد مدينته من أهوال بعد احتلالها.

ثم يعود بالذاكرة إلى أيامه الخوالي، فسيتذكر أيامها الجميلة.

قـدْ كـانَ للطيـبِ فـي أرجائِهـا عبَـقٌ يَـدْمى وللطبـقِ المملـوءِ رَوْحـاتُ

وكـانَ للحـبِّ لـو مُـدّ السـماطُ لنـا فَتَحْصُـدَ الطهـرَ للحـاراتِ حـاراتُ

للـذكرياتِ احْتشـادٌ فـي خواطرِنـا جمـرٌ وتوقـدُه بـالآهِ آهـاتُ

فقد كانت مدينته تعبق بطيب الحب والإخاء، ويضرب مثالًا لذلك بتبادل الأطباق بين الجيران والأهل، فتُرسل مملوءةً بالخيرات، وتعود أيضا مملوءة بها، وقد ساد الطهرُ حاراتِها، وهي صورة يستذكرها من ماضيه الجميل، هذه الصورة التي جسدت الخير، والطهر، والطيبة في أهل العراق، لكن هذه الذكريات تُشعل جمرَ الآهات على ما حل بها؛ فيرجع ثانية إلى الخراب الذي عشش في أركانها.

ثم يقف أمام ما حل بمدينته من تدنيس وخراب.

حـديثتي يـا فضـاءَ اللهِ دنَّسَـها فـي طهرِهـا البِكْـرِ للغـازي حَماقـاتُ

حـديثتي يـا مـلاذَ العمـرِ أعشـقُها حـدَّ الجنـونِ بهـا تَـذْوي الخَمـيلاتُ

فيتسلط تكرار النداء ليشعر بلوعة فراقها، وما آلت إليه من تدنيس الباغي المحتل بحماقات أطماعه. ويعلن عشقه الأبدي لهذه المدينة –التي ذوت خميلاتُها، وأقفرت ديارُها– بخطابية حزينة.

ثم تتوالى مشاهد الخراب، وقد سكنتها الأشباح وغادرها الأهل والأحباب.

حـديثتي فـي انْكسـارِ الضـوءِ رحلتُهـا قـدْ جرْجَرَتْهـا إلـى المـوتِ القيـاداتُ

غـدتْ تلـوذُ بهـا الأشـباحُ مُعْوِلَـةً وغادرتْهـا مـعَ الخـوفِ الحَمامـاتُ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عروســـةُ النهـــرْ أعـــراسٌ مآتِمُهـــا إنّـــا غـــدونا مـــع الأمـــواتِ أمـــواتُ[1]

ويختم هذه المناجاة التي تصور حبه الغامر لمدينته، وانتمائه الشديد لها، بتصوير مشاهد القتل والضياع الذي جرّته عليها قيادات خادمة للمحتل، فالحمام، والطير، غادرها خوفًا، في رمزية واضحة إلى هول الدمار والخراب، وأصبحت أعراسهم في مدينة "عروس النهر" مآتمَ تُقام كل صباح ومساء، وبات أحياؤها أمواتًا ينتظرون الموت. وقد بنى الشاعر رؤيته على واقع مفجع، استمده من مشاهدته، ومعايشته. فكان صادقًا في رصده، وتصويره خطابيا، وفنيا.

لا يكتفي الشاعر بتحريضه وحثه على المقاومة، بل يوجه خطابه إلى الذين وقفوا على الحياد وركنوا إلى الضعف، يستحث فيهم النخوة والحمية ويرفع عنهم قيد الجبن والخوف.

عـــشْ مـــرّةً رجـــلًا بـــدونِ تزلّـــفٍ كـــي لا يُقـــالَ بأنّـــكَ الرَّجّـــافُ

واسْـــلبْ أمـــورَكَ حقّهـــا مُتمسِّـــكا بعنـــادِ روحِـــكَ لـــو عَـــراكَ جَفـــافُ

مـــا دُمْـــتَ وحـــدَكَ لا تـــزالُ مكـــبّلًا بقيـــودِ ضـــعفِكَ والقيـــودُ لِطـــافُ

ســـتظلُّ فـــي وادي الحيـــاةِ بـــلا قِـــرىً وَتضـــيعُ منـــك ومـــا ربحْـــتَ خِـــرافُ

ســـتظلُّ وحـــدكَ فالـــدّويلاتُ انتهَـــتْ وبهـــم علـــى درْبِ القبـــورِ يطـــافُ[2]

يدعو هؤلاء المتقاعسين إلى امتشاق سيف الرجولة، حتى يكونوا رجالًا دون تزلف ونفاق، وكي ينفوا عن أنفسهم صفة الخوف والارتجاف أمام الشدائد والأهوال، ويكرر هذه الدعوة بصوت أخف حدة من سابقه، فيدعو ذلك المحايد إلى أن ينتزع حقوقه انتزاعًا إذا ما انتابه هلاك أو جفاف، فيكونَ صورة صادقة للثائرين في عناد أرواحهم التي تأبى المذلة والمهانة. ثم ينتقل إلى رصد الواقع في ظل التفرد، والابتعاد عن روح الثورة لدى هذا الفريق الذي يؤثر السلامة؛ فهؤلاء ستبدو لهم القيود التي تكبلهم لطيفةً ناعمة، يظنون المال والمناصب أو غلبة طائفة أنها هي الحق المشروع الذي قدمته لهم أمريكا وإيران. فهؤلاء سيبقون في وادي الحياة السحيق، وقد أحاطهم الذل، ولطخهم العار، بلا كرامة أو نخوة، فقد غاب عنهم كرم العظماء الذي كانوا يتنعمون به في عهود الاستقرار والشموخ، وما ظنوه خرافَ المغانم، سيتحول خسارة وحسرة عليهم. ولن يكون العدو، وأذنابه أعوانا لهم، بل هم وحدهم، فهم ليسوا ضمن منظومته، ولن يلقوا منه أي احتفاء، بل هم محل ازدرائه، مذكرًا إياهم بأن عصر الدويلات بات في حكم

(1) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عاليا (ص ص41-47).

(2) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص56).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الانتهاء فهو لن يدوم ولن يطول، في ظل المقاومة التي تقف في وجه مخططاتهم، وتقسيماتهم، وقد عمد إلى الصورة الفنية؛ فكرّس هذه الحقيقة الثابتة "وبهم على درْبِ القبورِ يطافُ" فزمن الدويلات سيغدو كالقبور التي يطوف حولها الزمان بعد رحيلها غير مأسوف عليها.

ثالثا: رؤيته للمحتل الأمريكي وأعوانه

تتقاطع هذه الرؤية للمقاومة، والصمود مع رؤيته للمحتل، والمتآمر، والخائن، في مواقف فكرية واضحة المعالم والاتجاهات.

أ. موقفه من الغزو:

رفض الشاعر الغزو والاحتلال الأمريكيين رفضًا شديدًا، وكان من أوائل الذين قاوموه، وكما سبقت الإشارة في الحديث عن سيرته في بواعث الإبداع، فقد تعرض لملاحقة الاحتلال، ومطاردته كأي ثائر.

يصف الغزو الأمريكي، وقد باءت أهدافه ومساعيه بالفشل، وانكسرت خطاه أمام المقاومة.

وغــزوْتَ فانْكســرَتْ خُطــاكَ بغزوِنــا ... والراكضــونَ إلــى الغنيمــةِ خــابوا

أنــتَ اخْتصــرتَ الخــزيَ حتــى أنَّــهُ ... فيــكَ اسْــتَطالَ وطالــتِ الأســبابُ

فــوراءَ وجهِــكَ ألــفُ لــونٍ يختفــي ... وبــهِ تُعاشِــرُ روحَــكَ الأنصــابُ

ووقفــتَ تخــدعُنا بــألفِ حكايــةٍ ... إذ نَمْنَمَــتْ ألفاظَهــا الكتّــابُ[1]

هذا الغزو رغم ما كبّد العراقيين من خسائر، إلا أنه انكسر عبر المقاومة، ورفض الخنوع والتبعية، وخابت أطماع من سعوا إلى فتات الغنيمة، ثم تتصاعد وتيرة الإقذاع، فهذا العدو الغازي صورة مختصرة للخزي، تخفي خلفها وجوه الطامعين، والمتآمرين، والخائنين الذين عبدوا أنصاب المحتل، وأزلامه. فلم ينطلِ خداعه الذي قادته جوقة الكتّاب والساسة المتآمرون، التي زيّنت هذا الغزو وصورته على أنه الخلاص من عهود الديكتاتورية، وأنه عهد جديد للديمقراطية، فهي رؤية تختزل مراحل الغزو، وما واكبه من تآمر داخلي، وخارجي.

لكن هذه الرؤية في رفض المحتل لم تُخْفِ ما حل في الصف العراقي من تمزق، وطائفية، وصراعات؛ فوقف الشاعر ضد هذه الطائفية يُقَرِّعُ من أوقدوا نارها.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص ص81-82).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لمـــــاذا حـــــينَ يقتلُنـــــا صـــــراعٌ ... عـــن المجهـــولِ يحْتـــدمُ الجـــدالُ؟

ونعـــــرفُ أنّنـــــا فينـــــا قُتِلْنـــــا ... وأنّ قتالَنـــــا قِيـــــلٌ وقـــــالُ

ونعلـــــمُ أنّنـــــا بعضًـــــا بـــــبعضٍ ... تَصـــــارعْنا فقوّضـــــنا انْحـــــلالُ[1]

يعاوده تساؤله المؤرق في كل مرة يذكر فيها التمزق والتفرق، فلِمَ يسيطر الجدال في ظل هذا التقتيل؟ ثم يدرك أن القاتل هو العراقي المتآمر، وأن قتاله لم يكن إلا جعجعات وقيل وقال، فقد ساد الانحلالُ، والتمزق مقوضا أركان الوطن. فعربد اختلافُ الصف وساد التمزق.

ب- موقفه من الطائفية والأحزاب:

ويقف أمام الطائفية التي كانت سببا في نكبة العراق، فيصفها بأنها جعجعات ومهازل.

والطائفيّـــــــــةُ جعْجَعَـــــــــتْ ... وبهـــــا العمـــــائِمُ مُســـــتهامَهْ

قِـــــزْمٌ علـــــى قـــــزْمٍ علـــــى ... لـــــصٍّ يســـــوقُ لنـــــا انتقامَـــــهْ[2]

نفخت هذه الطائفية المقيتة جعجعاتِها، وأطلقتها في أبناء الوطن الواحد، وتصدرتها عمائم هامت بها، فغدت الأقزام، واللصوص الخائنة جميعا صفًّا واحدًا؛ تنتقم من وحدة الصف في العهود الآمنة التي كبحت جماحهم، وألجمت أطماعهم. وهنا رصد لحقائق تاريخية مر بها العراق، فقد كان الزعيم الشهيد صدام سدًّا منيعًا لانفلات هذه الطائفية، والتي لعب الاحتلال على وترها.

المشهد العراقي الكارثي حاضر عند خلف، فيرصد حال شيوخ العشائر والصحوات التي شكلها العدو للقضاء على المقاومة تحت ذرائع مقاومة الإرهاب، بسخرية وتهكم لاذعين، فيقول:

كـــــمْ جـــــائرٍ فـــــي حكمِـــــهِ ... يســـــعى لخنـــــقِ الإبتســـــامَهْ

فشـــــــــيوخُنا وكبيـــــــــرُهُمْ ... قـــــد بـــــاعَ بـــــالفلسِ اعْتصـــــامَهْ

أيـــــــنَ الـــــــذين تقوَّلـــــــوا ... وَعلـــــتْ بصـــــوتِهِمُ الفخَامَـــــهْ؟

وتفيْهَقـــــــــوا وتبَجَّحـــــــــوا ... وأزاحَ للسِّـــــــــترِ احْتشـــــــــامَهْ

هـــــــل بـــــــايَعُوا أمْ بُويعـــــــوا ... وتســـــــلَّموا كـــــــأسَ الزَّعامَـــــــهْ

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص20).

(2) المرجع السابق، ص72.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

باسْـــــمِ التشـــــيُّعِ والتســـــنُّنِ أشْـــــعلوا عَلَنًـــــا ضَـــــرامَهْ

فجمـــــيعُهم فـــــي جمْعِهـــــم كقمامـــــةٍ تعلـــــو قمامَـــــةْ[1]

فهؤلاء يسعون لخنق الأمل بالخلاص من المحتل وأعوانه، وقد باعوا اعتصامهم تحت راية المقاومة بالأموال الرخيصة، يسخر من أصواتهم، وأقوالهم التي ساقوها بفخامة المنافقين المتزلفين، وتشتد سخريته بهم فينعتهم بالمتفيقهين المتبجحين الذي عروا صف المقاومة، وأزاحوا عنها ستارها المنيع. ويتساءل ساخرا مرة أخرى هل بايعوا العدو، وأنصاره، أم بويعوا؛ كي يصلوا إلى الزعامة والرئاسة، فهؤلاء جميعًا كانوا وبالًا على العراق، أضرموا فيه نار الحروب والفتن والصراعات، ويختتم موقفه بوصفهم قمامة تعلوها قمامة. متبرئًا من قذارتهم رافضًا لمشروعهم.

ثم يوالي تقديم رؤيته بتعرية الساسة المتاجرين بالأوطان.

قـــد جئـــت أحمـــلُ فـــي يـــديَّ مـــآتمي لأبـــثّ بعضًـــا مـــن شـــجونِ تلـــوُّعي

فـــــالموتُ قـــــانونٌ تقـــــيمُ فروضُـــــهُ لغـــــةُ الطغـــــاةِ بشـــــرعِها المتســـــرّعِ

وطنـــــي احتـــــراقٌ يســـــتجيرُ بأهلِـــــهِ فتكـــــتْ بـــــهِ الشـــــذّاذُ دون تـــــورّعِ

كـــــلُّ الـــــذئابِ تكالبـــــتْ فـــــي نهشِـــــهِ وأخسّـــــها غـــــولٌ رَبـــــا فـــــي مَخـــــدعي

أنيابـــــهُ غُرســـــت بلحـــــمِ صـــــغارِنا ولـــــه العمـــــائمُ صـــــفّقت بتضـــــرّعِ[2]

يبدأ عرض هذا الموقف بتصوير مأساته، فقد حمل مآتمه بيده؛ ليبث شجون لوعته على ما غدا عليه عراقه، فقد غدا الموت، والقتل، والدمار قانونًا مفروضًا تقيمه الطغاة، في ظل وطن محترق، قد اجتمع عليه شذاذ العقائد والفكر، كي يفتكوا بأهله، ويعيثوا خرابًا بأرجائه العامرة، فهؤلاء وحوش ضارية نهشت وطنه، وكان أشدهم خسة وحقارة ذلك الغول، الذي نشأ في كنف العراق، في إشارة إلى دور الشيعة الذين اصطفوا مع إيران وأمريكا، فتلك العمائم السود صفقت متضرعة له، ومؤيدةً، ومباركةً إجرامَه وعدوانه.

وقد كان موقفه من الأحزاب التي صنعها الأعداء وأعوانه واضحًا، فقد رفض عفنها وخزيها، وعرى أطماعها.

وتوالـــــتْ الأحـــــزابُ تنـــــدبُ حظّهـــــا لـــــو كـــــانَ يجـــــدي نوحَهـــــا الأحـــــزابُ

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص74).

(2) المرجع السابق، ص100.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سـجدوا إلـى أصـنامِهم وتوحّـدوا وتضـاربتْ بنفوسـهم آرابُ

فـدعوا عليًّـا كـيْ يُسَـكِّرَ بابَـهُ بوجوهِنـا وتُغلّـقُ الأعتـابُ

لكنّـهُ بهدوئِـه خلـعَ المـدى فاخْتـل مِـن فـرطِ المهابـةِ بـابُ

وإذا بـهِ الصـدّيقُ يمْشـي زاهـدًا وبـهِ يُبـاهي فـي المـلا الوهَّـابُ[1]

فهذه الأحزاب قد خاب رجاؤها في وقف مد المقاومة، فباتت تندب حظها نائحة على مصيرها وقد غدت عارية أمام الشعب وإرادته، فاجتمعوا حول أصنامهم متحدين في ظاهرهم متضاربين في أطماعهم، ثم يكشف عن حقيقة هؤلاء فهم أهل الشيعة الذين حملوا رايات الحقد باسم علي رضي الله عنه، وتحت ما سموها ثارات الحسين رضي الله عنه، فحاولوا أن يجعلوا من العراق ولاية إيرانية، ولكنّ هذه الدعوات الباطلة لم تفلح، وحملت الصورة الفنية ذات اللغة الخطابية العالية ملامح هذا الانكسار لتلك الدعوات، فلم يستجب علي رضي الله عنه لتدليسهم بل خلع عنهم أهواءهم وما تستروا خلفه من ادعاءات، فاختل باب كذبهم، وفشلت حربهم الشرسة على الإسلام من فرط مهابته وحكمته، ويوالي رصد الصورة، فإذا بالصديق أبي بكر رضي الله عنه "وهو من يعاديه الشيعة ويطعنون به وبالفاروق عمر رضي الله عنه"؛ يأتي منتصرًا معَ عليٍّ ويمشي زاهدًا، فيباهي الله بهم جميعا، فهم قادة الأمة في سلفها وهم صحابة النبي، وخلفاؤه الراشدون الذين لم تفرق بينهم هذه الدعوات، ولن تفرق بين الأمة في حاضرها مهما استحكمت المؤامرات، وحملت هذه الرؤية ملامح مستقبلية، فرغم ما يسود العراق حاليًا من سيطرة إيرانية تسلمتها من أمريكا، إلا أنها ستزول وتنهار.

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص81).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الرابع:

رؤية الشاعر للقيم الإنسانية

القيم الإنسانية حاضرة عند الشعراء، فهم دعاة الوعي والفكر القويميْنِ، يحاولون من خلال طرحهما النهوضَ بأممهم وشعوبهم. وقد قدم الشاعر خلف الحديثي رؤيته لهذه القيم في كثير من أشعاره، لكن الباحث سيتناولها من خلال رؤيته للعدل والدنيا والزمن.

أولا: رؤيته للعدل

لا عدلَ في الأرض لكنْ في السماواتِ ... عنايـــةُ الله جبـــارُ السّـــمواتِ

لا عـــدلَ فالعـــدلُ محكـــومٌ بغربتِـــهِ ... ولـــيس يعـــرف إلا فـــي الخرافـــاتِ

وصـــار فينـــا حكايـــا بـــات منخرقـــا ... محـــدودبَ الظهـــرِ يمشـــي كالخيـــالاتِ

العـــدل أمســـى بـــلا عـــدل وشـــرعته ... كـــم تســـتجير بـــه شـــتّى ملمّـــاتي

أمســـى غريبًـــا ودربًـــا لا انتهـــاءَ لـــه ... نرجـــو إليـــه مـــن المـــولى الشـــفاعاتِ

دربٌ يشـــلُّ الخطـــى يجتـــرُّه خـــورٌ ... وتعتريـــهِ بليـــلِ الصـــمتِ آفـــاتي[1]

تبدو نظرة الشاعر متشائمة، خلاف نظرته الواثقة بالنصر والمحرضة على المقاومة، لكن رؤيته تنطلق من واقع غياب هذه القيمة الأمِّ غيابًا استحكم فيها الظلم والفساد، وغابت معه كثيرٌ من معالم الحضارة الإنسانية، وهي نظرة واقعية، لا يماري فيها ولا يخاتل، فالعدل الحق في السماء عند المليك الجبار، لا في الأرض التي يتصارع أهلوها ظلمًا وبغيًا، فقد أُصدر الحكمُ على غياب العدل، وبات قصصًا تشبه الخيالات والخرافات، فيصوره وقد احدودب ظهره من شدة أثقال الظلم، وغدا صورة يستتر بها المتجبرون، فغاب عنه اسمه وبهاؤه، تدعيه كل الملل والنحل؛ لتبررَ من خلاله مكائدَها، فعاش غريبا بين أهل هذا الزمان، ودربه المغلق يعيق خطواتِ الحق نحو الانطلاق، وينشر ظلماته في عتمة الأمة. وهذه الرؤية لا تنفي ثقته بالنصر، وزوال الظلم، لكنها نظرة تدعو إلى تحطيم قيود الذل، والارتهان إلى الواقع المتردي، حملت العمق التصوري، وتشكلت عبر التصوير الفني، واللغة الخطابية.

(1) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عاليا (ص ص54-55).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانيا: رؤيته للدنيا

يقف الشاعر أمام الدنيا موقف من خبرها وعرف خداعها.

دنيـــا مـــزوّرةٌ لا شـــيء يحكمُهـــا وكـلُّ شـيء بهـا لا هـاكَ بـل هـاتِ [1]

ينظر إلى الدنيا بمرآة واقعية، غلب عليها التشاؤم، فهي دنيا مزيفةٌ خادعة، لا يحكمها سوى المصالح والمطامع، لا عطاء فيها بل أخذ ومطالب. نظرة موجزة اختزلت واقع الحياة التي نعيشها.

ويصبح الشاعر حارس الدنيا بما عرف من أسرارها، وبما ذاق من معاناتها.

أنـــا حـــارسُ الـــدنيا وفـــيَّ مُشَـــرَّعٌ بـــابي وخَطْـــوي بِـــالخُطى تتـــداخلُ

أنـــا بانتظـــارِ الأمـــسِ يـــدخلُ خيمتـــي شـــجرًا وأثمـــرَ حزنُهـــا المتحامـــلُ [2]

فهو حارس الأحزان والهموم والشقاء، وبابه مشرع بالجراح والعذابات، خطواته متداخلة متعثرة، ينتظر الأمس الجميل أن يعود؛ فيقيم في خيمته، وقد أينعت أشجاره ثمار حزينة.

ثالثا: رؤيته للزمن

الزمن لدى الشاعر هو الإحساس المتضخم بأعباء الحياة، فهو الماضي الذي يحمل أثقاله، وهو الواقع الذي يحيى في ترديداته، وهو المستقبل الذي يخشاه. وتتعدد رؤى الزمن، فتارة يكون الحنين باعثَه ومطلقَ أجنحته؛ فيعود لطفولته وذكرياته، وتارة يقف أمام الواقع، وقد انتابه الشعور بالرحيل، فيندمج الحاضر بالمستقبل، لتتشكل رؤية قاتمة، تعبر عن الصراع المضطرب داخله.

لا ينسى الشاعر مراتعَ صباه ولا براءة طفولته، التي تشكل الحنين المختزن في أعماقه.

هـــذي طفولتُنـــا أعوامُهـــا وجـــعٌ صـــدى غنـــاءٍ بثغـــرِ الـــريحِ ينـــدثرُ

وكركـــراتُ فـــمٍ غابـــتْ بهـــا ظمـــأ إلـــى الكـــراريسِ فيهـــا الحـــرفُ يعتمـــرُ

وخطـــوةٌ ألِفَـــتْ أصـــداءَها طـــرقٌ وأينعَـــت دمعـــةٌ فـــي نزفهـــا عِبـــرُ [3]

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عاليا (ص55).

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص141).

(3) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عاليا (ص69).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كيف تصبح أعمار الطفولة وجعا، وهي تحمل بين طياتها لذة العمر؟

لكنه يتذكر طفولته، ويسقط عليها وجعَ حاضره، فصدى غنائِها العذب غاب في ريح الواقع المرير، واندثر. وهذه الضحكات الطفولية غائبة أيضًا، لم يبقَ منها غيرُ الشوقِ الجارف إلى ذكريات الكراريس التي خطّتْ حروفَ العمر في بدايته، وتلك الخطوات قد نقلت عبقَها الطرق التي كان يخطوها، فأثمرت هذه الذكريات دموعًا تحمل في طياتها عِبَرًا كثيرة. فقدم الشاعر هذه الذكريات اللافحة بتصوير فني، وظف من خلاله الطاقةَ المختزنة في أعماقه توظيفًا نقل وجعَه الدفين على طفولته التي انقضتْ، ولم يعد له منها غيرُ الإبحار فيها واجترار ماضيها الجميل.

يقف الشاعر أمام الزمن مستشعرا دنو الأجل.

دنـــا الرحيـــلُ ومـــا زالـــتْ بـــذاكرتي بعـضُ البقايـا مـنَ الأيـامِ لـمْ تـدُمِ

هـــو الرحيـــلُ وأوجـــاعي مُعلقـــةٌ علـى جـدارِ المتـى مشـبوحةٌ رِمَمـي

مـرّتْ حيـاتي صـراخُ الصـمتِ يعزفُهـا لحنًا كسيحَ الرّؤى في وقعِهِ الهَرِمِ[1]

هذا الشعور باقتراب الرحيل، يدل على حكمة متأملة لدى الشاعر، فهو لا يعيش متفرغا للذاته منجرفا عن المستقبل، وقد غلف هذا الشعور بالحنين لأيامه الجميلة في ظل الرخاء الذي عاشه العراق قبل الاحتلال الأمريكي، ثم ينبعث الوجع داخله؛ فيصوره بلوحة معلقة على جدار التساؤلات الحائرة حول زوال هذا الواقع البئيس، وتصبح حياته شريطًا يمر أمامه في لحظات تأملية، فإذا بها صراخ لا صوتَ له، فيعزفه لحنًا تكسرت رؤاه؛ ليبدأ على وقع أنينه مرحلة الهرم وشيخوخة الآمال.

تزداد تفاصيل هذه الرؤية، فيقف أمام عقده السادس.

خمسونَ مرّتْ ومنها ما حصدْت سوى بعض الفُتاتِ بها أقتاتُ من برمي

أنـــا النهايـــةُ مـــن أســـلابِ معركـــةٍ مـع الحيـاةِ وحـالي غيـرُ منكـتِمِ[2]

يستذكر هنا أعوامَه الخمسين التي انفرط عقدُها، فيجد أن حصادَه فيها لم يكن أكثر من فتات عذابات، غدت قوتًا روحيًّا لكآبته التي تمتد مع امتداد العمر، فهو نهاية منكسرة لم تَلْ

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص107).

(2) المرجع السابق، ص108.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

غيرَ خسارةٍ نكراءَ في صراعه مع الزمن. فهذه الرؤية للزمن وللحياة والعمر ارتبطت بسوداوية لم تظهر في فكره المقاوم، ولكنها تجلت هنا في شعره الوجداني الذي ينتج شعورا معمقا بالخوف من المجهول، فيبحر في الماضي ويقف على أعتابه باكيًا مُعَذبًا أمام رحيله الوشيك.

وهكذا فإن الباحث وقف على الفكر عند الشاعر خلف الحديثي، وقفة ألقت بظلالها على أهم الأسس التي شكلت ملامح الفكر عنده من انتماء للقومية العربية، والروح الإسلامية، والفكر الإنساني، وعلى أهم الرؤى والمواقف الفكرية البارزة في شعره، من رؤيته لشعره التي أبرزت احتفاءه بالشاعرية، وجَلا من خلالها طبيعة شعره ودوره، ثم عرض رؤيته الدينية القائمة على الإيمان والعقيدة السليمة، ورؤيته للعروبة والأمة العربية وما حمله من تمجيد لها في ماضيها، ومحاولة استعادة حضارتنا العربية، وما سلط عليه الضوء من تخاذل الأنظمة ومواقفها المخزية نحو عراقه والقضية الفلسطينية، ثم عرض لموقفه من العراق المقاوم الباسل، وموقفه من المحتل الأمريكي وأعوانه، ثم ختم بتناول القيم الإنسانية عنده.

وقد كشف هذا الجانب الفكري عن الوجدان الشعري عند خلف، فهو شاعر مفكر، رقيق العاطفة، مفعم بالحياة وضجيجها، يعيش واقع عراقه؛ يرسم الأمل، ويعري المتواطئين، ويقف أمامه منافحًا عن الثائرين والمقاومين، يبث فيهم روح العزم والصمود، فهو شاعر مقاوم ثائر، يحمل في أعماقه حب الوطن والإنسانية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثالث:
اللغة والأسلوب

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول:

السمات الأسلوبية

اللغة هي الركيزة الأولى التي يقوم عليها النص الأدبي، فهو نص لغوي، لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية التي ينطوي عليها[1].

وقد ربطت الدراسات الأسلوبية بين اللغة والأسلوب، في دراستها للنص الأدبي، فالأسلوبية كما يقول عبد السلام المسدي: وصف للنص الأدبي حسب مناهج مأخوذة من علم اللغة[2].

ويعرف محمد عبد المطلب الأسلوب بقوله: "إنه فن لغوي أدبي، يستمد قوامه من العناصر النحوية والتقعيدية والجمالية، كما يستمده من الإمكانات التركيبية للمفردات اللغوية"[3].

كما يرى أن: لغة الأدب التي تقوم على المألوف حينا وعلى غير المألوف أحيانا، تستمد مقوماتها من القيم النحوية والصرفية والمعجمية[4].

ويرى يوسف رزقة أن: النص الأدبي إبداع لغوي بالدرجة الأولى، وأن الدراسات الأسلوبية هي فن الإبحار في عالم اللغة العام، والخاص بالمبدعين للوقوف على التميز والتفرد لدى المبدع[5].

ويتمثل هذا التميز والتفرد باللغة الشعرية، التي تأتي مختلفة ومغايرة للغة الحياتية اليومية، وهذا ما يراه (ماكاروفيسكي)؛ فيصف عياد رؤية ماركاروفيسكي: إن اللغة الشعرية تتميز بكسر القواعد النحوية أو اللغوية عامة بدرجات متباينة، وتخلق قواعد خاصة بها، وغالبًا ما تتعارض قواعد اللغة الشعرية مع قواعد المواضعة التي تحدد اللغة المعيارية؛ وعليه فمن الضروري النظر إلى الأسلوب باعتباره انحرافًا عن لغة المواضعة، وباعتباره نمطًا متميزًا عنها، وإذا كانت لغة المواضعة هي المعيار الأولي، فإن الدراسة اللغوية للأسلوب تبحث عن كيفيات هذا الانحراف،

---

(1) عياد، الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف (ص24).

(2) المسدي، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في النقد الأدبي (ص44).

(3) عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي (ص141).

(4) المرجع السابق، ص141.

(5) رزقة، مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة ديوان جفرا نموذجا (ص334).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتؤسس درسًا خاصًّا به، يكون هو الدرس الأسلوبي الذي يكشف عن طبيعة التباين والانحراف[1].

وهذه السمات تأخذ مفهوم الظاهرة في علم الأسلوب.

ويرى صلاح فضل أن: مفهوم الظاهرة هذا يشير إلى الملمح التعبيري البارز الذي يؤدي وظيفة دلالية تفوق مجرد دوره اللغوي، ويقتضي هذا أن يكون للملمح نسبة ورود عالية في النص، تجعله يتميز عن نظائره في المستوى والموقف، وأن يساعدنا رصده على فك شفرة النص، وإدراك كيفية أدائه لدلالته[2].

وتقف هذه الدراسة في شعر خلف الحديثي على أهم السمات الأسلوبية في شعره، التي تميز لغته الشعرية.

أولا: الاشتقاق والتوليد

اللغة العربية ليست جامدة ضمن قوالب جاهزة، لكنها ذات ميزانٍ صرفيٍّ وقواعدَ ومبادئَ نحويةٍ واضحةٍ وراسخةٍ، هذا الميزان الصرفي بما فيه من جذور وأصول، يحفظ وعاء اللغة، لكنه لا يمنع من التجديد فيها، يكون الاشتقاق منه على صوره الموجودة، والمعروفة معلما بارزا من معالم التجديد التي عرفها الشعراء قديما وحديثا، فقد لجأ إليها أبو تمام وغيره في العصر العباسي ومن قبل جرير والفرزرق، ووجدت عند الشعراء الجاهليين، فطبيعة العصر تفرض مجموعة من الصيغ والمصطلحات التي تنتقل إلى الشعر.

ويشير تمام حسان إلى هذا فيقول: "إن الصيغة الصرفية هي وسيلة التوليد والارتجال في اللغة، فإذا أردنا أن نضيف إلى اللغة كلمة جديدة؛ فإننا ننظر فيما لدينا من صيغ صرفية، وفيما تدل عليه كل صيغة من المعاني، ثم نقيس المعنى الذي نريد التعبير عنه على المعاني التي تدل عليها الصيغ ارتجالًا، ولما كانت الأسماء والصفات والأفعال هي وحدها صاحبة الصيغ الصرفية كانت أيضا هي مجال التوليد. أما الضمائر، والخوالف، والظروف، والأدوات فلا توليد فيها؛ لأن بناءها لا يكون على مثال الصيغ الصرفية، ولأن معانيها وظيفية، ومحدودة على السماع في الوقت نفسه، ولكنها تتطلب الجديد من المعاني المعجمية، فلا يكون إثراء اللغة

(1) ينظر: عياد، الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف (ص126).

(2) فضل، إنتاج الدلالة الأدبية (ص275).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بإضافة الجديد من الضمائر، والخوالف، والظروف، والأدوات. إنما يكون بإضافة الأسماء، والصفات، والأفعال ذات الصيغ، لأن الصيغ هي مجال التوليد والارتجال"[1].

يميل الشاعر إلى إيجاد طريقة يعبر بها عن مستجدات فكره وسعته اللغوية، فيذهب إلى التوليد من ألفاظ ثابتة، فيمنح الأسماء صفة الأفعال، لتأخذ شكلا جديدا في قولبتها واشتقاقها، فباب الاشتقاق ليس مفتوحا على مصراعيه، لكن الشاعر يستمد منه ما يتوافق مع طاقته الإبداعية، فيتخذ ذلك سمة أسلوبية واضحة ذات دلالة عاطفية ونفسية ومعنوية.

وقد استخدم خلفُ الاشتقاقَ بصور ابتكارية حينا، وحينا اتخذ طابع البعث والتجديد ضمن الموروث اللغوي الهائل، وبأكثر من طريقة، من أبرزها: الاشتقاق من الأسماء الجامدة، والاشتقاق من اللغة العامية، والاشتقاق من الأوزان الصرفية. ووقع في الأسماء والأفعال. وهو بهذا يعد كغيره من الشعراء المعاصرين الذين استخدموا الاشتقاق والتوليد في إنتاج دلالة حية ومتجددة.

أ- الاشتقاق في الأفعال:

يستخدم خلف الاشتقاق من الأفعال في إطار توسيع دلالة الجذر اللغوي، وفي تقديم نمط تعبيري يواكب حالته النفسية والفكرية التي يلجأ من خلالها إلى توليد جديد، مما يمنح الفعل الذي تم توليده واشتقاقه دلالات عاطفية ومعنوية. وكذلك يمنح اللفظ جرسًا موسيقيًّا بما اكتساه من ثوب لغوي متطور، وبما استرعى به انتباه المتلقي، للوقوف أمام مفردة لم تعتدها أذناه، لكنها متناغمة مع الإطار العام للغة.

1- الاشتقاق من الجذر الصرفي:

يحاول الشاعر من خلال الاشتقاق الصرفي أن يعيد بنية الجذر بشكل جديد، فيقدم صيغة جديدة للفعل أو الاسم تضاف إلى الأصول السابقة، وهو مجال توليدي يلجأ إليه الشاعر لتقديم دلالات جديدة تكسب اللفظ المشتق فعلا واسما شكلا جديدا يساهم في التعبير عن حالته النفسية والعاطفية، ويدل على قدرة إبداعية في إكساب اللغة صورا جديدة وحية، يضبطه في ذلك ضابط الالتزام بأصول الميزان الصرفي، فهو يتحرك داخل مساحة الأنماط المعروفة للجذر، فلا يخرج في اشتقاقه عن الإطار العام لتلك الأوزان الصرفية .

وسيستعرض البحث مظاهر الاشتقاق.

---

(1) حسان، اللغة العربية معناها ومبناها (ص151).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تعرض الأبيات الآتية بعضا من الاشتقاق من الجذر الصرفي، بالتضعيف وبالزيادة:

فيشتق من الأفعال الثلاثية فعلا رباعيا مضعف العين، كما في الفعل ضوَأ، فيصبح ضوّأ.

وقــدْ رأيــتُ هــوى عينيــكِ يَسْــكُنُني فَضَــوَّأَتْ شُــعَلي فــي عشــقِنا الأبَــدي[1]

استخدم الشاعر فعل (ضوَّأ) من الإضاءة بدلًا من الفعل العادي أضاء، وجاء على صيغة فعَّل، ووقع ضمن الجذر اللغوي لمادة (ضَوَأ)، وكان الاستعمال العادي يقتضي الفعل المزيد أضاء، لكنه عمد لهذا الفعل الذي يدل على المبالغة، ليكون أكثر مناسبة للمعنى الدلالي الذي يريد إيصاله، من أثر العينين اللتين سكنتا روح المحب.

وكذلك من الفعل نثَر، فيصبح نثّر.

ونَثَّــري عبــقَ النــوارِ فــي طُرُقــي حتــى يَــرِفَّ نهــارُ الحــبِّ مُكْــتَمِلا[2]

استخدم الفعل المضعف (نثَّر) من الفعل الصحيح (نثَر) ليدل على مبالغة نثر الحبيبة للعبق في طرقه، وجاء هذا الاستعمال ضمن التوزيع الموسيقي الذي يقتضي فعلَ أمر مضعفًا مسندًا لياء المخاطبة، ليوقعَ في السمعِ نغمةً خاصة يمتاز بها بحر البسيط.

ومن الفعل فزَز، فيصبح فزّز.

مِــنْ أيِّ زاويــةٍ فَتَقْــتِ أرْصِــفَتي وَفَزَّزَتْنــي يَــدٌ لِلْبَــوحِ أَيْقَظَتــا[3]

جاء الفعل (فزّز) على صيغة فعَّل؛ ليحمل دلالة الفزع والتفريق معًا، وتناغم مع الفعل فتّق، في سياق يعبر عن حالة التمزق التي أيقظت بوحَه.

ويشتق من الأفعال الثلاثية أفعالا خماسية بالزيادة على وزن افتعلَ، بزيادة الهمزة والتاء، كما في الفعل برد، فيصبح أبترد.

فــي أيّمــا وجــعٍ بــالروحِ أبتــردُ وأيِّ قــولٍ لمــا أبْغيــهِ قــد أجــدُ[4]

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص12).

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص18).

(3) المرجع السابق، ص 30.

(4) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص 36).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جاء الفعل (أبترد) مشتقا من الجذر برد، ويعني صب الماء على الرأس باردا[1]، وحمل هنا دلالة التطهر من الوجع الذي حلَّ بالروح، وجاء متسقًا مع الاستفهام الذي حملته الجملة الشعرية.

أنـا ارْتَمَيْـتُ علـى شُـطْآنِ سَوْسَـنَتي فَعــانِقيني بِبــابِ الصــبحِ وابْتَــرِدي[2]

جاء الفعل (أبترد) على صيغة الأمر، وارتبط بالفعل عانقي، ليحمل دلالة اقتراب المحبوبة منه.

وكذلك من الفعل رفد، فيصبح أرتفد.

فيهـا انغمسـتُ فصـغتُ البـوحَ أشـرعةً وطـرتُ فـوق غمـامِ المجـدِ أرتفـدُ[3]

جاء الفعل (أرتفد) مشتقا من الجذر رفد، ولم يستخدم في اللغة المعجمية القديمة، ودل على اكتساب المجد.

وكذلك من الفعل الثلاثي رأد، فيصبح يرتئد.

سِـحْرٌ مِـنَ اللهِ يجـري فـي شـواهِدِها يَـرِنُّ كـالجَرَسِ العُلْـويِّ يرتئـدُ[4]

جاء الفعل (يرتئد) على صيغة يفتعل، وهو اشتقاق من الجذر رأد، والذي يعني ارتفاع الضحى، ومنه (ترأد)، والذي يعني اهتزاز الحية، كما في العين[5]، وجاء الفعل (ارتأد) في معجم ديوان الأدب بمعنى اهتز من النعمة[6]، فمعنى الاهتزاز مأخوذ من ترأَّد، وورد بدلالته على الاهتزاز؛ فرنين الجرس العلوي يؤكد الاهتزاز فأقام الشاعر هنا علاقة ترادف وتجاور للمعنى.

ويشتق من الفعل الثلاثي أفعالا خماسية بالزيادة والتضعيف على صيغة (تَفعَّل)، بزيادة التاء وتضعيف العين، كما في الفعل قول فتصبح تقوّلي.

تَقَـوَّلي فـالهوى العصـريُّ يَجْرِفُنـي عـنِ المَسـارِ وفـي الأبعـادِ مُنْقَلبـي[7]

---

(1) ابن منظور، لسان العرب (ج83/3).
(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص12).
(3) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص36).
(4) المرجع السابق، ص39.
(5) الفراهيدي، العين (ج279/1).
(6) الفارابي، معجم ديوان الأدب (ج234/4).
(7) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص40).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

استخدم الفعل (تقوّلي) على صيغة تفعلي، وحمل الدلالة المعروفة لهذا الاشتقاق، وقد ورد الفعل تقوّل في القرآن الكريم في قوله تعالى ﴿وَلَوْ تَقَوَّلَ عَلَيْنَا بَعْضَ الْأَقَاوِيلِ﴾[1]، ومعناه القول بغير الحقيقة، فأمر الشاعر بأن تتقول على الهوى والحب الذي بينهما بما عندها من أكاذيب، لتكشف عن خيانتها وغدرها، فاستطاع تطويع الدلالة هنا وفق المعنى والسياق.

وكذلك من الفعل طاح، فيصبح تطوّح.

وتَطَوَّحَتْ صَحَواتُ روحي لوعةً وتَعَثَّرَتْ بِرُبى المَتاهَةِ ساقي[2]

جاء الفعل (تطوح) على صيغة تفعّل مشتقا من الجذر (طوَح)، ويحمل معنى التأرجح، وحمل هنا دلالة التشتت، فقد تشتت روحه المعذبة التي تحاول الصحو بلوعة، وجاء الفعل (تعثر) في عجز البيت ليؤكد اتساق دلالة التطوح، وليمنح البيت تجريسًا موسيقيًّا.

ويشتق أيضا أفعالًا خماسية بالزيادة على صيغة (تفاعلت) من الجذر الثلاثي، كما في الفعل نعس، فيصبح تناعس.

وتَناعستْ بِلَظى الحرائقِ رغبةٌ وتَشَرْنَقَتِ بِطُيوفِها أجْفاني[3]

استخدم في البيت صيغتين اشقاقيتين؛ (تناعس) و(تشرنق)، الأولى جاءت على تفاعل، والثانية على تفعَّل، وجاءتا للغائب المؤنث. (تناعس) من الجذر نعس وتعني التناوم، ووقع استخدامه له ضمن المزاوجة الحسية، والتي خرج فيها عن الدلالة المألوفة للفعل، فالرغبة التي في داخله لم تستطع مقاومة لظى الحرائق التي تحيطه به. أما الفعل (تشرنق) فقد تولد من اسم جامد هو الشرنقة، والذي يحمل دلالة انغلاق الشخص وانطوائه على ذاته، ووقع استخدامه له ضمن المزاوجة الحسية للفعل، فقد انغلقت أجفانه على طيوف تلك الرغبة.

وكذلك من نَدَم فتصبح تنادم.

وَهَفَتْ تُراقِصُني اللُّحونُ بِعَرْشِها وتَنادمَتْ وتَبَرّجَتْ خُيَلاءُ[4]

---

(1) [الحاقة: 44].

(2) المرجع السابق، ص59.

(3) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص55).

(4) المرجع السابق (ص31).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جاء الفعل (تنادم) على صيغة تفاعل، والصيغة المشهورة منه هي فاعَل (نادم) والتي جرى عليها استخدام القدماء، ووقع ضمن المزاوجة الفعلية، فالخيلاء تنادمه وتتبرج له.

ويشتق من الفعل الثلاثي فعلا خماسيا، فيصبح صبر اصّبّر، على صيغة افّعّلَ.

فاصّـــبَّرَ البـــوحُ مبـــتلًا بشـــهقتِه فـراحَ يرجِمُنـا بالجُـبِّ مـنْ عشـرا[1]

جاء الفعل (اصبّر) مشتقا من الجذر صبر، على صيغة افّعّل، وهي صيغة نادرة الاستخدام، وقد جاء اشتقاق الشاعر توليديا، والفعل قريب من معنى (اصطبر) وتصبّر، فالبوح صبّر نفسه، وحمل دلالة الجهد والمعاناة في تحمل الاصطبار.

2- الاشتقاق من اللغة العامية:

لا يعيش الشاعر بمعزل عن اللغة العامية، فرغم ثقافته اللغوية العريقة التي يكتسبها من قراءاته واطلاعه، إلا أن هناك أثرًا تلقيه اللغة العامية، التي هي امتداد للغة الفصيحة، فالعامية هي حديثنا اليومي وواقعنا المحكي، يتأثر بها الشاعر فيكتسب بعضا من مفرداتها، فيطوعها في لغته الشعرية، ويكسبها جرسًا جديدًا، وغالبا ما يكتسب اللفظ العامي بناءً فصيحًا، فيميل إلى استخدام الأفعال المضعفة، وهو في لجوئه إلى هذا الاشتقاق يحقق غايات فنية وموسيقية، فيما ينتجه الاشتقاق من العامية من دلالات جديدة، وفيما يعبر من خلاله عن عاطفة توضحها تلك اللفظة، وعبر الموسيقى التي تحملها، فيثير هذا المتلقي ويقف أمامه متأملًا ومستمتعًا.

وهذا ما ينطبق على الشاعر خلف الحديثي، فقد مال إلى استخدام العامية الأقرب إلى الفصيحة، وحقق من خلالها تلك الغايات والمرامي الفنية[2].

ومن أهم ما ميز الاشتقاق من العامية عنده تضعيف الفعل للعين بالعامية الدارجة حيث يعتبر جزءًا من سمات أسلوب الشاعر حيث يقول:

قـولي إلـيّ متـى فالوعـدُ شـرّش بـي تـأتينَ عنـدي لِيَغْفـو الحلـمَ بالحـدق[3]

فاستخدم الفعل (شرّش) المتولد من لفظة عامية (شِرْش) والتي تحمل أكثر من معنى: عرق الشجر، والحزمة والباقة، وعروق البدن، وحمل الفعل دلالة التجذر، فالوعد صار متجذرًا

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص45).

(2) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص36).

(3) سيعرض الباحث في معجم الشاعر معجم الألفاظ العامية لديه بشيء من التفصيل، مكتفيا هنا بنموذجين للاشتقاق من الألفاظ العامية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومتعمقا في المحبوب، ورغم هذا لم يحظ باللقاء والوصل. وهذه الدلالات والتأثيرات لا توجد في غير شرش. كما أنه أكسب اللفظة جرسًا موسيقيًّا، عبر احتوائه التضعيف الذي يثير وقعا وزنيا يتمهل أمامه المتلقي كفاصلة زمنية قصيرة.

كما ظهر هذا الاشتقاق من الفعل رشّ في قوله:

تَتَجَمَّلـــــينَ وتَلْبَســـــينَ أســـــاورًا ويَـرُشُّ نهـرُ الضـوءِ فيـكِ تَمَهُّلَـهْ[1]

الفعل رش فعل لـه جذوره العربية، لكن شاع استخدامه في العامية، وانتقل إلى معجم الألفاظ العامية، وإن بقي استخدامه فصيحًا في بعض الأحيان، وقد استخدم الفعل استخدامًا تزاوجيًّا حداثيًّا، عبر المزاوجتين الاسمية والفعلية، من خلال نهر الضوء الذي سيرش تمهله، وجاءت الجملة الشعرية هنا امتدادًا لحالة الزينة والتجمل، فهي ستغدو بكامل فتنتها وسيمنحها الضياء مدة أطول تتمهل من خلاله في استعراض جمالها الباهر، وقد حقق الفعل هنا قيمة موسيقية ودلالية، بما حمله من جرس جميل وما أنتجه من دلاله عاطفية أوضحت أثر فتنة الحبيبة عليه.

3- الاشتقاق من الأسماء الجامدة:

مال الشاعر إلى الاشتقاق من الأسماء، ليمنحها صفة الحركة والتغير، فولّد من الاسم الجامد أفعالا ذات إيقاع جديد تميل إلى الأوزان الصرفية الفعلية المزيدة، لتكتسب الحيوية بعد الجمود، والفاعلية بعد الثبات، فيصبح الفعل المتولد عن الاسم الجامد ذا دلالة جديدة، تدب فيه العاطفة، ويشيع نغمه الموسيقي، وهي حالة من التجديد في الشاعرية تثبت قدرة الشاعر على تطويع اللغة بما يجعلها ذات مظهر حداثي.

حيث يشتق من المرآة الفعلَ تمرأى في قوله:

فَـأَلْفُ سَـهْمٍ تَمَـرْأى فـي خواصِـرِنا وعنـدَ حـدِّ عـروقِ الشَّـهْقَةِ امْتَـثَلا[2]

استخدم الفعل (تمرأى) المتولد من اسم جامد هو المرآة، وهو فعل قد شاع في لغة الشعراء المعاصرين، وقصد به في البيت ظهور السهام في الخواصر بطريقة تبرز أثرها العميق، وقد اشتغل الفاعل (ألف سهم) هنا على فعلين (تمرأى) و(امْتَثَلا)، وكانت الدلالة

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص158).

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص18).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مترابطة بينهما، فالظهور يؤدي إلى الامتثال. وهي كذلك من الدلالات والتأثيرات لا نجدها في غير هذا الاشتقاق.

واشتق من البرعم الفعلَ بَرْعَمَ في قوله:

يُبَرْعِمُنـــي بَنَفْسَـــجُكِ المُنَقّـــى وعنّـــي فيـــكِ مُلْتاعًـــا بَحَثْـــتُ[1]

فاستخدم الفعل (يُبرعم) المتولد من الاسم الجامد البرعم، وهو استخدام شاع في اللغة المعاصرة، ولم يستخدم في اللغة المعجمية القديمة، وجاء الفعل متسقا مع الفاعل (بنفسج)؛ ليحمل دلالة الاتحاد بينه وبين محبوبته.

كما اشتق من الكوكب الفعل تَكَوْكَبَ في قوله:

فَتَكَـــوْكَبي قمَـــرًا تَسَـــلّقَ بُرْجَـــهُ وَفَمـــي بِإيقـــاعِ المَلاحَـــةِ صـــاحا[2]

فاستخدم الفعل (تكوكبي) المتولد من الاسم الجامد الكوكب، بصيغة توليدية جديدة، لم يسبقه أحد إليها، وجاء على صيغة الأمر، وحمل دلالة التحول والتفاعل، فهو يأمر محبوبته أن تصبح قمرا يتسلق برجه العالي.

واشتق من النغم الفعل نغّم في قوله:

وَنَغَّمَتْنـــي لُحـــونُ الصـــمتِ فـــي وَتَـــري وخَلَّـــدَتْني ومـــا تـــدْري الأحاســـيسُ[3]

فجاء الفعل (نغّم) على صيغة فعّل، وهو اشتقاق توليدي من الاسم الجامد نغم، معروف في المعاجم القديمة، لكنه لم يستخدم في الشعر القديم، واستخدمه الشاعر هنا وفق دلالة واضحة، فقد جعلته ألحان الصمت نغمًا يسري في أوتاره، وكذلك جاء التوزيع الموسيقي الداخلي في تماثل "خلدتني" مع "نغمتني" من حيث الجرس الصوتي والتقارب في المعنى، فالتخليد نتيجة التنغيم، فاتسقت الجملة الشعرية وفق تركيب متناسق الدلالة.

واشتق من جلباب الفعل جلببَ في قوله:

نهـــرٌ يُجَلْبِبُنـــي بِمَـــوْجِ طُيوبِـــهِ لِتَبـــوحَ عـــنْ أنفاسِـــهِ أحـــوالي[4]

---

(1) المرجع السابق (ص111).

(2) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص20).

(3) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص63).

(4) المرجع السابق، ص67.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حيث جاء الفعل (جَلْبَبَ) على صيغة فعلل، وهو اشتقاق توليدي من جلباب، ورد في أشعار القدماء بصيغة اسم المفعول، ووقع في البيت ضمن المزاوجة الحسية للفعل، فاستحال النهر إلى جلباب، يضم الشاعر بموجه.

كما اشتق من النرجس الفعل نرجس في قوله:

حتى فرشْتُ لهُ الدروبَ أطايِبًا فَتَنَرْجَسَتْ ساحاتُهُ غَنّاءُ[1]

فجاء الفعل (تنرجس) على صيغة تفعلل، وهو اشتقاق توليدي من اسم جامد نرجس، وحملت الجملة الشعرية دلالة ذلك الاسم الذي يدل على التباهي والتزين معا.

واشتق من الموسيقى الفعل موسق في قوله:

وخواطرٌ منْ ذكرياتٍ مَوْسَقَتْ لونَ الربيعِ فَرَفْرَفَتْ سَجْواءُ[2]

فجاء الفعل (موْسَقَ) على صيغة فعلل، وهو اشتقاق توليدي من لفظة موسيقى المعربة، وقد شاع استخدام هذا الفعل في اللغة الشعرية المعاصرة، واستطاع الشاعر هنا أن يستخدمه وفق دلالة متسقة المعنى في الجملة الشعرية، فقد حولت الذكرياتُ لونَ الربيع إلى موسيقى فاتنة الجرس والنغم.

كذلك اشتق من القالب الفعل تقولب في قوله:

تَقَوْلَبي فأنا آتيكِ بي ظَمَأي وفيّ تَرقدُ نارُ الوجدِ فَارْتَعِبي[3]

جاء الفعل(تقولب) على صيغة تفعلل؛ ليدل على التحول والتغير، وهو اشتقاق توليدي من لفظة قالب، وتعني إفراغ التمثال في قالب، وورد في معنى قولب: حاكي مظهر المرء وحركاته، وقد حمل المعنى هنا دلالة التحول، فهو يطلب من محبوبته أن تصاغ في قالب الحب، كي يأتيها ظامئًا لينهل من ذلك الحب، وقد أكد ذلك في العجز، فنار الوجد التي ترقد فيه تدعو الحبيبة للارتعاب.

واشتق من الهندام الفعل هندم في قوله:

وبرغمِ جدْبي لستُ أنسى روحَهُ طافتْ عليَّ وَهَنْدَمَتْ أذواقي[1]

---

(1) المرجع نفسه، ص 33.

(2) المرجع نفسه، ص 33.

(3) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص25).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جاء الفعل (هندم) متولدا من الاسم الجامد (الهندام) وهو لفظ معرب يعني حسن القد، وأخذ منه حسن الهيئة والمظهر والاعتناء بهما، والفعل منها يعني سوّى وأصلح ورتب، وجاء الفعل هنا متسقا في دلالته مع الجملة الشعرية، وظهرت الدلالة من خلال روح المحب التي طافت عليه ورتبت أذواقه وأصلحتها، فجعلته رغم الجدب الذي يحياه راقيًا بروحه وأذواقه.

وبهذا يمكن القول بأن الشاعر فارق اللغة القديمة وآثر لغة الحداثة في التصرف في الأفعال المشتقة من الأسماء لتحقيق الدلالة من ناحية والعاطفة من ناحية أخرى.

ب- الاشتقاق في الأسماء:

لم يقتصر الشاعر على الاشتقاق في الأفعال، بل امتد الاشتقاق عنده إلى الاشتقاق في الأسماء، فهو يمنح اللفظ اسما جديدا، ينتج من خلاله دلالة واضحة، وتحمل إيقاعا خاصا، كما سبقت الإشارة في الاشتقاق من الأفعال ومن اللغة العامية، وهذا الأمر على صلة قوية بالعامية، فأهل العامية أكثر اشتقاقا من الأسماء.وقد سار الشاعر في اشتقاقه للأسماء كما سار في اشتقاقه للأفعال، فاشتق من الجذر الصرفي ومن الأسماء الجامدة، وينطبق عليهما هنا ما انطبق عليه في الاشتقاق من الأفعال.

الاشتقاق من الجذر الصرفي:

يأتي الاشقاق في الأسماء من الجذر الصرفي بتوليد جديد عبر قياس يجريه الشاعر، فهو يقدم صيغة جديدة للمصدر، ويكون لهذا الاشتقاق دواعيه في توليد دلالة نفسية وعاطفية، وتمنح جرسا إيقاعيا يكسب الإيقاع الداخلي مساحة جديدة من التوزيعات الداخلية.

فيشتق من المصدر (تلهف) مصدرا جديدا (التهاف) في قوله:

نفســـي الْتِهـــافٌ أنْ تضـــمَّك ســـاعةً ونَتيـــهُ فـــي غـــابِ الهنـــا ونُـــذَرْذِرُ[2]

جاء المصدر (التهاف) متولدا من التلهف، وقد ورد في تاج العروس: التهف: التهب[3]، وفي محيط المحيط: التهفت النار التهبت، وفلان تحرّق حزنًا من مصيبة ألمّت به، وقد حمل المصدر هنا دلالة التلهف والتحرق، فنفس الحبيب مليئة بالتحرق والتلهف كي يضمَّ محبوبته، وهذا ما يدلل على الشوق الذي يعانيه في غيابه عنها.

---

(1) المرجع السابق، ص58.

(2) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص87).

(3) الزبيدي، تاج العروس (ج383/24).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويشتق من المصدر التساؤل مصدرا جديدا (التسآل) في قوله:

أحـــارُ ويجفـــلُ التســـآل مثلـــي لأنـــي فـــيّ يعتصـــمُ الكمـــالُ[1]

جاء المصدر (تسآل) متولدا من التساؤل، وتسآل تعني كثرة السؤال، وقد حملت الجملة الشعرية دلالة ذلك، فالحيرة التي تملأه والتسآل الذي يجفل حيرة مثله، يعجزان عن تفسير اعتصام الكمال فيه.

وقد كان للقافية دور في الاشتقاق حيث يشتق المصادر الآتية:

ولْتعلمـــوا إنَّ التقـــيَّ مَـــنِ اتّقـــى وإلـــى الشـــهادةِ حثّـــهُ الإحْثـــاثُ

هـي ذي دمـاءُ بنـي الحويجـةِ لـم تـزلْ تـروي وتكتـبُ مـا جنـى الإنكـاثُ[2]

جاء المصدران، (الإحثاث)، و(الإنكاث)، ضمن التوليد الذي تقتضيه القافية، و تولد المصدر الأول الإحثاث من الحثّ، وقد سبقه الفعل: حَثّ، الذي يدل على المعنى المراد، وهو التحفيز والدفع، وتولد المصدر الثاني إنكاث من النكث، وحمل دلالته؛ فقد روت دماء الحويجة وحدثت عمن خانوا العهود ونَكَثوها.

ويشتق المصدر إرنان من الجذر (أرن) في قوله:

وامسـكْ لروحِـكِ مِـنْ وَجْـدٍ يَهـيمُ بهـا حتـى يَتـوهَ علـى إرْنانهـا المِيَـدُ[3]

جاء المصدر (إرنان) من الفعل (أرَنّ)، وحمل معنى صوت الغناء الحزين، وجاءت الدلالة متسقة، فهو يدعو المحبوب إلى أن يترفق فلا يفرط بالوجد والحزن.

ويشتق المصدر تطراب من الجذر (طرب) في قوله:

عـنْ كـلِّ ليـلٍ صَـنَعْنا فيـهِ فرحتَـهُ وكـمْ عزفْنـا ونـاغى القلـبَ تطـرابُ[4]

جاء المصدر (تطراب) متولدا من التطرب، وهو الاهتزاز طربا، وجاءت الدلالة متسقة، فقد مس القلب طرب جميل، بعد ذلك العزف الذي صنعوه لفرحة الوطن.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص20).

(2) المرجع السابق، ص27.

(3) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص40).

(4) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص97).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الاشتقاق من الأسماء الجامدة:

رثّــتْ حبــائلُهم فَصــاحَ صــريخُها إنّ الحبــالَ وإنْ عظمْــنَ رثــاثُ[1]

جاء الاسم (رثاث) جمعا لرثة وهو البالي من الثياب، وقد استخدمه الشاعر وفق دلالة واضحة للمعنى المعجمي، فقد أشار في صدر البيت إلى أن حبائل الأعداء ومكائدهم قد رثت، فصارت قديمة بالية، فهو يؤكد هذا المعنى في عجز البيت، وهو أحد فنون البلاغة العربية في علم المعاني التي تعرف: الإطناب بالتذييل فصدر البيت تم حكايته في عجزه بتذييل يجري مجرى المثل.

ويشتق (معشاب) من (العشب) في قوله:

يـأسٌ غزانـي وصـوتُ السـعفِ سمَّرَنـي بــينَ الظــلالِ وَهَــمٌ الجــرحِ مِعْشــابُ[2]

جـاء المصـدر (معشـاب) متولـدا مـن العشـب، ويحمـل معنـى الأرض كريمـة النبـات والعشـب، فهـو يـدل علـى التكثيـر والمبالغـة، وجـاءت الدلالـة متسـقة، فهمـوم الجـراح كـالأرض المعشاب، لكثرتها.

ويشتق تطراب من (الطرب) في قوله:

يتضح من خلال استقصاء مواطن الاشتقاق أن التكثيف كان في الاشتقاق من الأوزان والجذور الصرفية يليها الاشتقاق من الأسماء الجامدة، ويليهما مرتبة الاشتقاق من العامية، ويعود هذا إلى أن التوليد من الجذر ومن الأسماء الجامدة يكون أكثر احتياجًا وإلحاحًا ويتم تطويعه في اللغة الشعرية بما يمنح المفردة المتولدة موقعًا جديدًا ودلالة منتجة، وقد الشاعر مال إلى الاشتقاق من الفصحى لأنها الأكثر غناء وعطاء، والأقرب إلى معجمه الشعري. ويتضح أيضا أنه استخدم الاشتقاق في الأفعال أكثر من استخدامه في الأسماء، وذلك لأن الفعل هو الأكثر تطويعا وجريانا ودلالة.

---

(1) المرجع نفسه، ص27.

(2) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص96).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانيا: استخدام المصطلحات

للثقافة بشكل عام، دور فاعل في لغة الشاعر، وقد برز هذا الدور في استخدامه للمصطلحات السياسية والقانونية والأدبية والفكرية والدينية والفلسفية، منها ما فرضها الواقع السياسي الجديد، ومنها ما عبر عن رؤيته للعصر والحياة، وقد شكلت ملمحا من ملامح لغته المتنوعة والمتعددة. فهو شاعر مفكر له غاياته النبيلة، والشعر عنده ذو رسالة عظيمة، فاستخدم هذه المصطلحات للدلالة على ما يعيشه من واقع التردي والإحباط، ويظهر ما يحمله من سمو الفكر والثقافة، وقد انعكس هذا في شعره لغة واضحة الأسلوب ذات دلالات منتجة.

فيوظف مصطلح التأطير في قوله:

تَمَــرَّدي فــالهوى إكْســيرُ ليلتِنــا لكــــيْ تُــــوَطِّرَ للغابــــاتِ أنــــداءُ[1]

حيث وظف الشاعر مصطلحيْ (الإكسير) و(التأطير)، فالإكسير مصطلح قديم يراد به الشراب الذي يطيل الحياة والمُرَكب الذي يحول المعدن الرخيص إلى ذهب، والتأطير مصطلح فلسفي ويقصد به وضع الإطار للمفهوم، وجاءت دلالة المصطلحين متسقة، فهو يطالبها بالتمرد على كل الأنماط والأعراف التي تعيب الحب وتمنعه، وأن يشربا كأسَ الهوى الخالد، كي يستطيعا إيجاد إطار خالد لحبهما.

ويوظف مصطلح القوانين في قوله:

ألغيــتُ كــلَّ قــوانيني وجئــتُ إلــى وادي العبيــرِ لِيُغــري الأفــقُ ريحــاني[2]

وظف الشاعر مصطلح (القوانين)، توظيفا شاعريا، فقد ألغى تلك القوانين التي تكبل حبه، وهذه محاولة منه للولوج في لغة الساسة وتعابيرهم التي يكثرون من التشدق بها، لكنه حملها على الصدق وابتعد بها عن النفاق.

وقد كان لمصطلحات السياسة التي فرضها واقع الاحتلال الأمريكي دور في توظيف بعضها، فيوظف هنا مصطلح التحاصص.

مــا زلــتِ إمْــرأةَ الرمــادِ أحاطَهــا زمــنُ التحاصــصِ فــي الزوايــا المُوْحِلَــة[3]

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص26).

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص160).

(3) المرجع السابق، ص157.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يظهر هنا تأثير مصطلحات الواقع السياسي العراقي الذي فرضه الاحتلال الأمريكي، فمصطلح (التحاصص) فرضه واقع الاحتلال، وقام على توزيع الحصص السياسية والاقتصادية على الطوائف والأحزاب والعشائر، الأمر الذي جعل العراق ممزقًا، تحكمه الطائفية والحزبية الموالية للمحتل، وقد وظف الشاعر هذا المصطلح؛ ليبين من خلاله انعكاس واقعه السياسي على واقعه العاطفي، فالمرأة التي يحبها محطمة، يحيطها التشتت والتمزق من جميع الزوايا.

ويوظف مصطلحات الكتابة والتدوين.

واغْمِسْ بنانَكَ في محابرِ لوعتي لِتُعيدَ لي في بوحِنا التأطيرا[1]

وظف هنا مصطلحيِ (المحابر) –وهو من مصطلحات الكتابة والتدوين– و(التأطير)، وجمع بينها وفق دلالة متسقة، فدلت المحابر على اتساع اللوعة وتفاقمها، ودل التأطير على إعادة تشكيل البوح.

تشابهتْ في عينيْكِ يا لونَ ضِحْكتي فَهَلّا حفظتِ أضاميمي منَ النبشِ[2]

وظف مصطلح (الأضاميم) –وهو من مصطلحات الكتابة والتدوين – الإِضْمَامَةُ والإِضبارةُ، أَي الحُزمةُ، من الكُتُبِ والصحفِ وغيرها[3]، وجاء توظيفه متسقَ الدلالة، فهو يدعوها لأن تحفظ هذا الحب الذي تضمه تلك الأضاميم من النبش والضياع.

كما وظف مصطلحات النقد.

تعبتْ منَ الإبحارِ غرفةُ ليلتي وتعبتُ منْ تَهْويمةِ التِطْوافِ[4]

وظف مصطلح (التهويم) وهو أحد مصطلحات علم النفس التي تدل على الاضطرابات والمبالغات المرضية، ويستخدم كذلك ضمن المصطلحات النقدية المعاصرة، فيحمل معنى التهويم اللفظي والمعنوي في الشعر، وقد وظفه وفق دلالة متسقة، فتهويمة التطواف دلت على اغترابه واحتراقه.

وكذلك وظف مصطلحات الشعر المرتبط بعلم العَروض.

فخبِّئي مطرَ الأنفاسِ عن عبَقي حتى يُبَلِّلَنا للشعرِ تأسيسُ[1]

---

(1) المرجع نفسه، ص39.

(2) المرجع نفسه، ص50.

(3) ابن منظور، لسان العرب (ج479/4).

(4) المرجع السابق، ص17.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وظف مصطلح (التأسيس) وهو أحد مصطلحات علم العروض والقافية، فهو يدل على الألف المؤسِسَة في القافية، وقد وظفه ضمن الدلالة الرمزية، وربط بين عناصر هذه الدلالة؛ فالشعر بما فيه من جمال وبما في قافيته من حلاوة تأسيس يتحول إلى مطر مختبئ يبللهما.

ويحفـرُ الشـوكُ فـي أفيـاءِ حارتنـا دربًـا وتُمْسِـكُني فـي الحـرفِ أوزانـي[2]

وظف مصطلح (الأوزان) وهو أحد مصطلحات علم العروض، وفق دلالة جمالية، فهو رغم الشوك في أفياء عراقه، تعصمه هذه الأوزان الشعرية من أن ينزلق للطيش والنزق، ومن أن يتحول إلى اللهو والعبث.

بحـرُ المديـدِ تـداركوا مُتَـداركًا لتراثِنـا وبحورُنـا خرسـاءُ[3]

وظف مصطلح (بحر المديد) وهو أحد مصطلحات علم العروض، وفق الدلالة الرمزية، فهذه البحور الشعرية والتي يفخر بها التراث أصبحت خرساءَ أمام هذا الواقع.

وظهرت مصطلحات الرواية في شعره.

فحبِّـي حـبٌّ عنيـفٌ مثـالي يطـولُ لمـا بـي شـرْحي وسـرْدي[4]

وظف مصطلح (السرد)، وهو أحد مصطلحات الرواية، وفق دلالة متسقة؛ فحبه العنيف المثالي والذي جمع فيه النقيضين، يطول فيه شرح التناقض وسرده.

وكذلك مصطلحات الفلسفة والحضارة.

سـكنتْ بهـا كـلُّ الطيـوفِ تمازجـتْ ألوانُهـا وبهـا يتيـهُ تصـوُّرُ[5]

وظف مصطلح (التصور)، وهو أحد المصطلحات الفلسفية والفكرية، وقد وظفه ضمن الدلالة الرمزية، فقد تحول التصور إلى مصدر مباهاة وافتخار.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص63).
(2) المرجع نفسه، ص75.
(3) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص20).
(4) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص47).
(5) المرجع السابق، ص87.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأنـــا مقـــيمٌ بِـــاحْتراقِ أجِنَّتـــي وحضـــارةُ المعنـــى لـــدي سَـــتَأْفُلُ[1]

وظف مصطلح (الحضارة)، وهو مفهوم أقرب للسياسة، وقد وظفه وفق دلالة جمالية، أبرزت قيمة المعنى، حينما نسب إليه الحضارة، فحضارة المعاني هي حضارة الجمال التي سيزول بنيانها.

وهكذا فإن الشاعر لا يتوانى عن التعامل مع لغته برؤية حداثية لتحقيق الشعرية التي يبحث عنها. فقد استطاع الشاعر أن يوظف العديد من المصطلحات الفكرية، والثقافية، والسياسية، والشعرية، والأدبية، والدينية، عكست عمق ثقافته، وفكره، ووجدانه، وقد شكل ذلك الاستخدام سمة أسلوبية أبرزت قدرته الشعرية على تقديم رؤية فكرية، ودلالية، تفيد من المصطلحات التي تصطدم بواقعه، وتغوص في أعماق حياته، فجاءت هذه المصطلحات وفق توظيف جمالي دلالي أسلوبي أجاد الشاعر في تقديمه بصورة حسية وعاطفية، فنقل تلك المصطلحات من جمودها؛ فأكسبها الحيوية والحركة، وهذا يثبت أنه شاعر مجدد حداثيُّ الرؤى والفكر.

ثالثا: توظيف المنصوبات

من السمات الأسلوبية اللافتة في شعر خلف الحديثي توظيفه للمنصوبات في الجملة الشعرية، خاصة التمييز والحال، فيوظفها توظيفا أسلوبيا يمنحهما دلالة جمالية، ويعد توظيف المنصوبات واحدًا من أهم السمات الأسلوبية في الشعر الحداثي خاصة، فالحال أو التمييز لهما وظائف في النحو، فيأتي الحال لبيان الكيفية وعدم الثبات، فهو متغير، وكذلك فإن وظيفة التمييز هي فك الغموض والإبهام، وهذا يمنح قدرة واضحة على إنتاج الدلالة، كما أن براعة الشاعر تمكن في توظيفات المنصوبات دون المرفوعات، إذ إنّ المرفوعات والمجرورات ذاتا تغير في الموقع الإعرابي، بينما المنصوبات – ويُقصد هنا المنصوبات في غير المفعولية– تكتسب صفة الثبات النحوي، لذا تعتبر سمة أسلوبية للغة عند الشعراء، وقد استطاع خلف أن يجيد هذا التوظيف، بما يثبت مقدرته على التجديد والتحديث.

فيجمع بين توظيف الحال والتمييز في قوله:

فَفِـــيَّ ارْتجـــافٌ ســـرى مَوْكِبًـــا وتـــرقصُ حبًّـــا لـــهُ الأعظـــمُ[2]

---

(1) المرجع نفسه، ص81.

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص86).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وظف الحال (سرى مركبًا) والتمييز (ترقص حبًّا) في الجملة الابتدائية والفعلية الخبرية، وجاءا متتاليين، وعادا على مشتغل واحد (الارتجاف)، فالارتجاف والخوف سريا سريان الموكب، فحمل الحال (موكبًا) دلالة التعظيم والرهبة، ورقصت الأعظم حبا له، فحمل التمييز (حبًّا) دلالة الانصياع والطاعة، فجمع هنا بين دلالتين متسقتين، فالرهبة من ارتجاف الحنين ولدت الانصياع والطاعة في تلك العظام، ويلاحظ هنا الدقة في الترابط والتناسق، فالأعظم ارتبطت بالارتجاف ارتباطا وثيقا، وقد كان للتقديم والتأخير في البيت، دورٌ في ترتيب الجملة الشعرية، ومنحها دلالة جمالية.

ويوظف الحال في جملة استفهامية في قوله:

هـــل تقبلـــينَ مســـافتي مـــوؤودةً مِـــنْ أنْ تكـــونَ بأرضِـــكمْ رايـــاتي؟[1]

وظف الحال (مسافتي موؤودةً) في الجملة الاستفهامية، وجاء الحال من المفعول به (مسافتي)، محدثًا ترتيبًا جماليًّا في الجملة الشعرية، فالترتيب الاعتيادي يقتضي التقدير: هل تقبلين وأد مسافتي، كي لا ترتفع بأرضكم رايتي، لكنه أحدث التقديم والتأخير، ولم يَخْلُ البيت من الترابط والتناسق، فالمسافة الموؤودة اقترنت بالأرض الخالية من الراية.

ووظف التمييز في جملة النداء في قوله:

يـا أنـتِ يـا أنثـى الجنـونِ أراقَنـي كأسًـــا وأغـــرقَ بالظمـــا رَشَـــفاتي[2]

وظف التمييز (أراقني كأسًا) في جملة النداء، فجنون تلك الأنثى أراقه كأسًا، وأغرقه ظمأً، فقد نسب الجنون لها، ليمنح دلالة جمالية أبرزت عبث أنثى الجنون به.

كما وظف التمييز في جملة النعت في قوله:

وحقيقتـــي خـــوفٌ يـــزاولُ داخلـــي قمْعًـــا ونـــارُ مخـــاوفي تتواصَـــلُ[3]

وظف التمييز (يزاول قمعا) في الجملة الفعلية الخبرية، التي بدأها بجملة خبرية، حملت دلالة الخوف الذي يكشف عن كوامنه في تلك اللحظة، فهذا الخوف يمارس قمعه في أعماقه، وجاء الظرف (داخلي) ليدل على أنه خوف متمركز فيه، وأتبع هذا بجملة شعرية خبرية اتصلت اتصالا وثيقا، وحملت دلالة تفاقم تلك المخاوف.

---

(1) المرجع السابق، ص45.

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص151).

(3) المرجع السابق، ص139.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكذلك وظف التمييز في جملة الأمر في قوله:

بـــوحي بـــأنواعِ الكـــلام بســـاطةً عـنْ رجـفِ نهـدِكِ فـي القمـيصِ المُعْـتِمِ[1]

وظف التمييز (بساطة) في جملة الأمر، فهو يطالبها بأن تبوح بجميع أنواع الكلام ببساطة ويسر وسهولة، وارتبطت الجملة هنا بالوصف الحسي للمرأة، فإذا به يطالبها بأن تبوح عن رجف نهديها، فحمل التمييز هنا دلالة حسية توحي بشبق الشهوة.

ووظف التمييز في الجملة الفعلية الخبرية في قوله:

وتلملمـــــينَ رداءَ ليلـــكِ لهفـــةً والشـــالُ يَعقـدُ عنـــدَ صـــدرِكِ سِلْسِـــلَهْ[2]

وظف التمييز (لهفة) في الجملة الفعلية الخبرية، فهو يخبر عن لملمة رداء ليلها بلهفة، مستخدما لغة الخطاب الموجه، وحمل التمييز دلالة الترقب والانتظار، وقد ربط بين أجزاء الجملة الشعرية ربطًا دقيقًا، فالرداء والشال أوحيا بالحالة الوصفية التي تعبر عن شبق الشهوة.

كما وظف التمييز في الجملة الابتدائية الخبرية في قوله:

أنـا مُطْفَـأٌ والحـزنُ ضـاجعَ ليلتـي عطَشًـــا وأشـــعلَ فـــي يـــديَّ تَبَتُّلَـــهْ[3]

وظف التمييز (عطشا) في الجملة الابتدائية الخبرية؛ فالحزن تحول إلى هاجس كبير يضاجع عطش ليله، ويشعل في أعماقه التبتل إلى ذاك الحبيب، وقد وقع التمييز وفق دلالة رمزية تقوم على المزاوجة الفعلية، ويلاحظ الترابط بين أجزاء الجملة الشعرية في البيت فالانطفاء يقابله الاشتعال.

وكذلك في قوله:

وأنـــاملي عبثًـــا تُفَتِّـــقُ صـــدرَها وقميصُـــها فيـــهِ اسْـــتراح تَـــدَلُّلُ[4]

وظف التمييز (عبثا) في الجملة الابتدائية الخبرية، فأناملة تفتق بعبث وجنون صدرها المكتنز، ويستريح التدلل في قميصها، وقد وقع التمييز وفق دلالة جمالية وصفية، أبانت لحظة من لحظات الحسية المتعطشة.

---

(1) المرجع نفسه، ص148.

(2) المرجع نفسه ص157.

(3) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص157).

(4) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص82).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي قوله:

ويـــداي تقـــتحمُ الثلـــوجَ مهـــارةً وتُســـائلُ النهـــدينِ: أيـــنَ المقتـــلُ؟[1]

وظف التمييز (مهارة) في الجملة الابتدائية الخبرية، وفق دلالة تصويرية حسية، فيداه تفتش أنحاء الجسد ببراعة، وهذا ما قصده باقتحام الثلوج مهارة، وهو ما أفصحت عنه الجملة التالية، (وتُسائل النهدين أين المقتل) والتي تظهر نزعة غزلية حسية تثبت تأثره بالشعراء الآخرين المعاصرين مثل نزار وغيره.

وهكذا فقد استطاع الشاعر أن يوظف المنصوبات بما يخدم رؤيته الشعرية التجديدية الحداثية، وبما يقدم نموذجًا شعريًّا تتجلى فيه القدرة على استثمار الطاقة الإبداعية التي تكسب الجملة الشعرية دلالة جديدة في إنتاجها وتوسعها، فالتمييز والحال وكما تبين منحا الجملة الشعرية بعدا وظيفيًّا ودلاليًّا وجماليًّا، جعل منها ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها، كما ظهر الجرس الإيقاعي الذي أضفاه وقوع التمييز والحال في بنية الجملة، وهذا يثبت تفوق القدرة الشعرية عند خلف في إطار الأسلوبية التي تنتمي إلى الموروث وتنطلق في الوقت ذاته في آفاق التحديث.

رابعا: معجم الشاعر

يعد معجم الشاعر مدخلا لمعرفة اللغة التي يكتنزها شعره، فتبرز من خلاله طبيعة هذه اللغة وتتحدد مصادرها. ومعجم خلف يتحدد من خلال ثلاثة مصادر رئيسة: معجم اللغة التراثية القديمة، ومعجم اللغة الحديثة المعاصرة، ومعجم اللغة العامية الدارجة الأقرب إلى الفصيحة.

أ- المعجم التراثي:

يرى صلاح فضل أن: "الشاعر حينما يريد أن يجسد موضوعية رؤيته الشخصية للأمر وأسبابه الدقيقة وتقديره الذاتي له، وظلاله العاطفية الحساسة، وإبداعات خياله بجميع إيحاءاته المعقدة، ومعايشته الروحية الأصيلة، فلا تكفيه حينئذ جميع الصيغ اللغوية المستعملة، مما يدفعه إلى أن يمتاح من معين اللغة القديم، وهو معين مهمل من وجهة نظر الكلام الشائع، لكنه حين يتنفسه الشاعر كالهواء المحيط به؛ فعندئذ تهرع الكلمات والانعطافات التي أفادت الشعراء قبله في التعبير عن تجاربهم الشاملة الفذة كي تعين هذا الشاعر في صراعه الفني. وتحتفظ تلك الكلمات والتعبيرات في داخلها بأصداء مرهفة للنغم العاطفي والنور الذي تجلت به لدى الشعراء

(1) المرجع السابق، ص82.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

السابقين، حتى إذا ما تقدمت لخدمة الكاتب الجديد أسهمت سواء أأراد أم لم يرد في تظليل كيفية تفكيره وإحساسه، وشاركت في التكوين التاريخي لمبادئه ومشاعره، وهكذا فبقدر ما يستطيع الكاتب الجديد أن يظفر بأصالته الشخصية بقدر ما ينغرس في أرضية تراث لغته الشعري، ويمثل حلقة في سلسلتها ممسكا بيد من سبقه، مادا يده الأخرى لمن يلحق به"[1].

هذه الرؤية للمعجم التراثي تؤكد أن نزوع الشعراء إلى اللغة التراثية للانتهال منها يقوم على أن اللغة تعيد بعثها وتنفض الغبار عن كثير من مفرداتها المهملة فترتدي ثوبا جديدا قشيبا، لتأخذ دورة جديدة في الظهور والتجلي.

وقد استطاع خلف أن يقف أمام المعجم التراثي عبر ما وعيته حافظته وذائقته الشعرية؛ فيعيد تقديمه بلغة عصرية تركت أثرها على معجمه خفة وجمالا وجرسا بما يحمله اللفظ القديم من عوامل الأصالة والقابلية للحضور، وكانت عودته إلى بعض مفردات اللغة القديمة عودة تقوم على التقريب والإيضاح للمعنى حينا، ولضرورة الفصاحة والبيان الذي لا يمكن للفظ معاصر غيره أن يؤديه حينا آخر، ولإثبات مقدرته على أنه شاعريته ذات أصول وعمق أحيانا، ورغم هذا فقد غلب على لغته الحداثة والعصرية، فقد كان ميله للألفاظ القديمة قليلا، جاء في إطار ما سبق الإشارة إليه. فظهر معجمه التراثي من خلال توظيفه واستخدامه لألفاظ لم تعد مستخدمة في الشعر الحديث والمعاصر، فينقلها إلى شعره مانحا إياها دلالة جديدة؛ فينتقل باللفظ من معانيه ودلالته القديمة ليمنحه دلالة جديدة.

فتظهر لفظة (ثبج) و(تنبزل) في قوله:

إنـــي ســـمعتُك تَطْـــري والأذى ثـــبجٌ خيـرَ الرجـالِ بـكِ الأفكـارُ تَنْبَـزِلُ[2]

استخدم في الجملة الشعرية مفردتين قديمتين (ثبج) و(تنبزل)، وتحمل ثبج أكثر من معنى معجميا؛ فهي تعني وسط الشيء ومعظمه وأعلاه، وتعني أيضا: تخليط الكلام وتفنينه، وتعني: طائر يصيح اللَّيل كلَّه كأنّه يَئِنّ[3]. وقد وردت ثبج في البيت بمعنى (عظيم). وجاء الفعل تنبزل بمعنى تتفتق وتتوالد، وهو المعنى القريب لها معجميا. وجاء اللفظان منسجمين مع حالة الحزن التي يمر بها، فهو قد أكسبهما دلالة واقعية تتوافق مع طبيعة اللغة المعاصرة.

وتأخذ لفظة (الأسل) مكانها في قوله:

---

(1) كرستيفيا، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته (ص60).

(2) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص136).

(3) الفراهيدي، العين (ج99/6).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خُضْتُ الجراحَ وناري حوصِرَتْ بِدُجى وعشتُ موتي ودَكَّتْ أضلعي الأَسِلُ[1]

استخدم مفردة (الأسل) وتحمل أكثر من معنى؛ فهي تعني: نبات ذو أَغصانٍ كثيرة شائكة الأَطراف، وتعني: الرماح، وأيضا: النَّبل[2]، وقد وردت الأسل في البيت بمعنى (الرماح)، ومنحت دلالة كثافة الجراح التي أصابته.

وكذلك لفظة (اسبطر) و(الختل) في قوله:

وعاشَ عمريَ أحلامًا مؤجّلةً بنا اسبطرَّ على مأساتِنا الخَتَلُ[3]

استخدم مفردتين (اسبطر) و (الختل) [4]، واسبطر فعل يعني: اضطجع وامتد، والختل مصدر ختل ويعني: خدعه عن غفلة، وقد حمل اللفظان معناهما المعجمي، فتمددت المأساة في ظل الزيف والخداع، وقد وظفهما في التعبير عن حالة نفسية تشكلت بلغة معاصرة.

وكذلك الفعل (سملوا) في قوله:

بلى وفجري به الآفاقُ قد حبُلتْ وصرخةُ الموتِ تَطوي مَنْ فمي سَمِلوا[5]

استخدم مفردة (سَمَلَ) وهي فعل يستخدم في الأصل لسمل العين[6]، ولكنه نقل دلالته إلى الفم، فقصد بقوله (من فمي سملوا): من أخرسوا فمي، وقد استخدمه في لغة عصرية حيث عبر من خلاله عن حياة الذل والهوان التي يحياها العراق في ظل المحتل وأعوانه.

وكذلك في الفعل (صيهدت) في قوله:

وفي الشآمِ أرى الجوْلانَ تندبُنا وصيهدَتْ جذوةُ فيها فلمْ تَقمِ[7]

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص136).
(2) الأزهري: أبو منصور، تهذيب اللغة (ج99/3).
(3) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص137).
(4) الأزدي، جمهرة اللغة (ج389/1).
(5) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص138).
(6) العسكري: أبو هلال، التلخيص في معرفة أسماء الأشياء (ص289).
(7) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص145).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

استخدم مفردة (صيهد) وهي بالأصل اسم لـه أكثر من معنى: حر الصيف الشديد، والسراب المضطرب، وطويل القامة، وأرض واسعة لا ماء فيها[1]، لكن الشاعر اشتق منه فعلًا فحمل معنى الاشتعال، صيهدت جذوة: اشتعلت، ووظفه في التعبير عن حالة الحرب والدمار.

كما استخدم لغة تراثية مشبعة بالفخر في قوله:

(شـــمّ العـــرانينِ) لا جـــدْعٌ أنـــوفُهُمُ ذاقوا الأمرّين من عسفِ السلاطين[2]

استخدم مفردة (العرانين) والتي تعني الأنوف، ومفردها: عِرْنين[3]، وقد استخدمه الشاعر وفق تركيب نمطي معتاد في شعر القدماء وذلك عند المدح (شم العرانين) وجاءت جملة النفي التالية مؤكدة لها، فهم شامخو الأنوف، وتلك الأنوف لم تجدع، ولم تخضع، رغم ما نالهم من جور الحاكم وبطشه. وجاء لغة البيت وفق اللغة التراثية الجزلة.

ب- معجم الألفاظ المعاصرة:

زخرت لغة الشاعر بالألفاظ الحديثة والمعاصرة، والتي تحمل روح العصر، وتعبر عن معانيه, فقد غلب على معجمه الألفاظ المعاصرة القريبة من ذهن المتلقي والمنطلقة من واقعه هو كشاعر، والدالة على ثقافته، وقد زاوج أحيانًا بين اللغة المعاصرة واللغة التراثية في بنية البيت وبنية القصيدة، وحينا حظيت اللغة المعاصرة بتفردها في البنيتين، فشكل هذا سمة أسلوبية للغة عنده. ومن الصعب حصر هذا المعجم، لذا سيشير الباحث إلى مجموعة من الألفاظ التي تتكرر في شعر خلف.

من تلك الألفاظ التي شاعت في معجمه المعاصر (المتاه والتيه).

فلقـــدْ خلقـــتُ وألـــفُ ثـــأرٍ جرنـــي نحـوَ المتـاهِ وفيـهِ عشـتُ رهينـا[4]

مفردة (المتاه)، وهي مصدر تاه، وكثيرًا ما يستخدم الشاعر هذه المادة – التيه، المتاه – وهي من الألفاظ والمفردات التي تظهر روح الاضطراب، وتعرب عن حالة الحزن التي يتسم بها إنسان هذا العصر.

وكذلك كان للفظة البوح حضور كبير، ومن استخدامه لها قوله:

---

(1) ابن سيده، المخصص (ج404/2).
(2) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص149).
(3) ابن منظور: لسان العرب (ج190/7).
(4) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص91).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مـا دبَّ فيـكِ نعـاسُ البـوحِ يـا امـرأةُ لكنَّمـا فيـكِ كسـرٌ لـيسَ يَتَّحِـدُ[1]

مفردة (البوح) من المفردات التي تشيع بكثرة ملحوظة في لغة خلف، وهي لفظة تعبر عن حالة الشاعرية المتأججة في داخله.

وكذلك لفظة انثيال شهدت حضورا في شعره، ومن استخدامه لها قوله:

إليـكِ أنـتِ انْثيـالُ الهمـس أكتُبُـهُ وحْيًـا فيحملُـهُ للبـوحِ شـلّالُ[2]

مفردة (انثيال) تعبر تدافع الأفكار وتتابعها، وهي من المفردات التي وظفها الشاعر في لغته المعاصرة، والتي تعبر عن معالجته لقضية الشعرية والشاعرية.

كذلك لفظة رؤى كان لها حضور واضح في شعره، ومن استخدامه لها قوله:

فَخَضَّـبَتْ سَـطْرَ آهـاتي رُؤى فِكَـري ودوْزَنَ الوجـدُ فـي شـريانِهِ قَلَمـي[3]

تشيع لفظة رؤى بكثرة في شعر خلف، وتندرج ضمن لغته الفلسفية والفكرية، لما تكتنزه من مضامين تعبيرية، ويستخدمها وفق رؤية شعرية متعددة الدلالة، كما في البيت؛ فالرؤى الفكرية قد خضبت آهاته ولونتها.

وكذلك وظف ألفاظ العبق والشذى والظمأ.

والحـبُّ أغنيتـي بهـا عبـقُ الشـذى ولكـلِّ ثَغْـرٍ ظـامئٍ يَتَـنَعَّمُ[4]

الشذى والعبق، والظمأ والحب، تقع ضمن الألفاظ التي تدور فيها لغة خلف، وتندرج تحت التشكيل الشعري الذي يثري قاموسه ومعجمه. يقوم بتوظيفها دلاليا وجماليا، بما يتناسب مع النسق العام للنص والجملة الشعرية.

وانتهـتْ كـالأمسِ أصـداءُ الأغـاني وتـراءتْ مـن شـظايا الـروحِ معنـى[5]

---

(1) المرجع السابق، ص165.

(2) المرجع نفسه ص79.

(3) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص82).

(4) المرجع السابق، ص154.

(5) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص93).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تشيع مفردات شظايا والأصداء والأغاني في شعر خلف، وتشكل رافدا لمعجمه الشعري، لينتج منها مضامين تعبيرية ودلالية متعددة ومترابطة.

ت- معجم الألفاظ العامية:

استخدم الشاعر في معجمه مفردات اللغة العامية الشائعة والتي تعود إلى أصل في اللغة الفصحى، وجاء هذا الاستخدام ليؤكد أن معجم الشاعر مواكب للحياة اليومية وللواقع المعاش، فنقل تلك الألفاظ من دائرتها المبتذلة إلى بؤرة جمالية دلالية، اتسمت بالإيقاع القريب من المتلقي، فمنحها بعدًا موسيقيًّا له حضوره القائم في الأذن العربية، غير أنه لم يكثر من هذا الاستخدام، حيث جاء بالقدر الذي يتناسب مع مقام البنية الشعرية ووفق السلامة الصرفية والنحوية.

ومن هذه الألفاظ التي اكتسبت صفة عامية اللفظ شال في قوله:

أشـــيلُكِ فـــي قـــراراتِ احتراقـــي وأنـــي شـــئت إمـــا شـــئت هيـــا[1]

جاء الفعل شال، بمعنى أحمل، وهو فعل فصيح، شاع استخدامه في اللهجات الدارجة، حتى أصبح ذا دلالة مقترنة بها، ولم يعد يستخدم بمعناه المعجمي، فقد ورد في لسان العرب وغيره من المعاجم معانٍ كثيرةٌ للفعل[2]، ووظفه العديد في الشعراء المعاصرين في أشعارهم.

وكذلك وظف الألفاظ خلّى، ورش، ونَطَر، ومزع، وداس، في الأبيات التالية:

خليـــكِ خلـــفَ مـــواجعي وتزيّـــي فأنـــا الـــذي مِـــنْ عطـــرِكم أشـــتارُ[3]

جاء الفعل خلي، بمعنى ابقي، وحمل دلالته باللهجة الدارجة، وقد وردت في اللغة الفصحى بمعنى إخلاء السبيل، ويلاحظ هنا تحول دلالة المعنى، وقد استخدمه الشعراء المعاصرون بمعنى الإبقاء.

وتَقَرّبـــي حتـــى أضـــمُّكِ غيمـــةً لســـواحلي وترشُّـــنا الأشـــذاءُ[4]

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص98).

(2) ابن منظور، لسان العرب (ج275/11). وفيه "الناقة التي شال لبنها أي ارتفع".

(3) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص138).

(4) المرجع السابق، ص100.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جاء الفعل ترش، بمعنى تنثر، وهو فعل شاع استخدامه في اللغة العامية الدارجة، وأصبح ذا دلالة معاصرة، وقد حمل في البيت دلالة جمالية، حيث أظهر تودده وتقربه من المحبوبة، كي تضمه غيمة الحب، وتضوع في جنباتهما الأشذاء.

أقلقتُ صحْوي وغابَ الصبحُ منتظرا وماتَ عن مرفأِ الأحزانِ منْ نَطرا[1]

جاء الفعل نطر بمعنى انتظر، ويحمل في العامية هذه الدلالة ودلالة الحراسة، وقد ورد في المعاجم (الناطور) [2] بمعنى: حافظ الزرع وحارسه.

ما ضرَّ لوْ أنّا حبَبْنا بعضَنا وتكلَّمتْ بِحُضورنا العينانِ[3]

جاء الفعل حبب بمعنى أحب، وقد أكسبه الشاعر هنا صيغة الفصحى، محاولا القفز على الاستخدام الدارج (حبيت).

عامٌ وغابتْ بِسُحْبِ اليأسِ يا مُقَلي ومزَّعَ العطشُ المسعورُ إنساني[4]

جاء الفعل مزع بمعنى مزق وأتلف، وهو فعل له جذوره المعجمية[5]، ولكنه بات يستخدم في العامية بديلا عن الفعل مزق، وقد وظفه الشاعر ضمن المزاوجة الفعلية، فنسب التمزيق للعطش.

ظلّي ربيعَ هوىً دوسي على وجعي مِنّي سيجري لظى البركانِ بالطلبِ[6]

جاء الفعل داس بمعنى وطأ قريبا من الاستخدام المعجمي[7]، ولكنه اكتسب دلالة أخرى وهي التجاهل، ويبدو في البيت اضطراب في الجملة الشعرية، فهو يطالبها بأن تظل ربيع هواه، ثم أن تدوس على أوجاعه.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص44).

(2) ينظر: ابن منظور، لسان العرب (ج215/5)

(3) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص55).

(4) المرجع السابق، ص76.

(5) ابن منظور، لسان العرب (ج336/8). وفيه: مزع فلان أمره تمزيعا إذا فرقه.

(6) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص43).

(7) ينظر: ابن منظور، لسان العرب (ج90/6). وفيه: داس السيف: صقله، والمدوسة: خشبة عليها سن يداس بها السيف.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهكذا فإن معجم الشاعر قد تنوع بين معاصر وتراثي وعامي، وما استعرضه البحث ليس إلا إضاءات عابرة لمعجم الشاعر، والذي يحتاج إلى دراسة مسهبة ومخصصة كي تستقصي أبعاده ومجالاته وأدواته، فدواوين الشاعر التي تربو على الخمسة عشر ديوانًا لا يفيها حقها في الدراسة المعجمية إلا دراسة شاملة متخصصة.

وبهذا يكون الباحث قد ألقى الضوء على أهم السمات الأسلوبية للغة التي وردت في شعر خلف، من اشتقاق، وتوليد، واستخدام مصطلحات، وتوظيف منصوبات، ومعجم شعري. ويمكن القول إن أسلوبية اللغة عند خلف أسلوبية غنية ثرية تنبع من شاعرية متوقدة وشعرية متألقة، يبدع من خلالها في تقديم مظاهر التجديد في التشكيل الشعري، فهو يميل إلى التوليد والاشتقاق في الميزان الصرفي، ويطوع الأسماء المستحدثة والمعاصرة رغم جمودها عبر لغة شعرية متناغمة ومتصاعدة الوتيرة في جرسها وحسها، يوظف المنصوبات في ظاهرة لغوية أسلوبية لافتة، تكشف عن قدرته في خلق جملة شعرية قادرة على الإيحاء ومنح الدلالة، ويتميز معجمه باستيعاب لغة العصر وتجديد لغة التراث والاستفادة من لغة الواقع والحياة اليومية. وهي سمات بارزة الدلالة والاتساق، تحتاج جهدا بحثيا يستقصيها في دراسة مستقلة.

المبحث الثاني:

القيم الأسلوبية

اللغة باعتبارها المدخل الأصيل للنص الأدبي يمكن أن تحتوي على عناصرَ غيرَ لغويةٍ، إذ هي تقوم على ثنائية (الدال والمدلول) أو الشكل والمضمون، فالدال هو الصوت المنطوق أو المكتوب، والدلالة هي المحتوى الذي يشير إليه ذلك الصوت، ولا شك أن هناك عوامل كثيرة تكتنف هذين الطرفين، بعضها يعود إلى الخواص الذاتية في الأداء، وبعضها يعود إلى طرفي الاتصال من مبدع ومتلقٍ[1].

(1) عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي (ص13).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهذا ما ينتج عنه قيم يرفدها الأسلوب الذي يجمع بين الدال والمدلول، وهذه القيم هي التي تكسب النص الشعري قيما بارزة عبر التقابلات والتفاعلات التي تنشأ في الجملة الشعرية. يرى محمد عبد المطلب أن: ضرورة التركيز الخاص على العناصر التركيبية بما تحويه من تقابلات وتفاعلات، إذ إنّ مثل ذلك يُعين على أن يفرز النص دلالته الخفية، ويجليها للمتلقين، ذلك أن الكلمات عناصر غير موضوعية في ارتباطها بمبدعها، بل هي تكتسب منه كثيرا من هذه الأشكال المتعارضة أو المتقابلة. فالمبدع بإمكاناته الخاصة قد يستطيع أن يخلق أشكالًا في الأداء لا تقدمها اللغة في مواضعاتها، وإنما هو من يحقق فنية أشكاله اعتمادًا على السياق والموقف[1].

فالقيم الأسلوبية التي تبزر الطاقات الإبداعية لدى الشاعر تنطلق من كون اللغة ليست شيئًا متقنًا من حيث استعمالها الأدبي، وإنما هي اختيارات حرة يتحرك من خلالها وبها الأديب، بحيث يكون اختياره مؤديًّا إلى الكشف عن تجربة خاصة ذات اتجاهين متقابلين: أحدهما يذهب من الذهن إلى الأشياء الواقعية، والآخر من الأشياء الواقعية إلى الذهن، وفهم النص يتوقف على الإدراك الجيد لهذه الحركة المزدوجة[2].

وطريقة دراسة الدلالات لا تمتلك وسائل محددة لإنتاج دلالة معينة، إنما الأنساق هي التي تخلق دلالتها نتيجة علاقتها وصلتها بالواقع، أي أن الملمح الإشاري للغة لا بد أن يلعب دورًا بارزًا في خلق الدلالة وإنتاجها، ومن ثم إظهار الخطاب الأدبي في صورته التي تقربه من الفهم. ومن ثم في صورته الجمالية التي تؤثر في المتلقي بالدرجة التي انفعل بها المبدع. والأهمية التي يعلق عليها إنتاج الدلالة إنما تعود إلى رصد وحدات تعبيرية، مع رصد شبكة علاقاتها، وتجميع كل ذلك في مستوى واحد يعود إلى السطح أولا ثم يمتد منه إلى الذهن ثانيا، ويُلاحَظ أن مثل هذا الإجراء يقود تدريجيًّا إلى التركيز على ظواهر معينة لا بد وأن تحتوي بالضرورة على جوهر الصورة الأدبية ثم اختزال عناصرها في هذه الظواهر التي تركز عليها[3].

---

(1) المرجع السابق، ص14.

(2) عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي (ص147).

(3) المرجع السابق، ص147.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أولا: القيم الأسلوبية للتكرار

التكرار ظاهرة لغوية أصيلة في الشعر العربي قديمه وحديثه، وهو أسلوب يتضمن الإمكانات التعبيرية التي يتضمنها أي أسلوب آخر، ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، فهو يغني المعنى، ويثري العاطفة ويرفع درجة تأثيرها، ويركز الإيقاع، ويكثف حركة التردد الصوتي في القصيدة، شرط أن يأتي دون تكلف[1]. والتكرار ظاهرة فنية ليس وليد الشعر الجديد، بل لقد عرفه القدماء، وكرروا منه أنماطا نذكر منها الوزن والقافية والبيت.

يعتمد التكرار في صوره البسيطة والمركبة على"العلاقات التركيبية" بين الكلمات والجمل في إنتاج الدلالة؛ وتتغير هذه العلاقات وتتعدد بتغير السياق ودلالته، وكذلك يكون الأسلوب نفسه متعددا، لذلك فإن أنماط التكرار وأشكاله لا بد أن تكون متعددة ومتنوعة أيضًا، وقد تتباين في فاعليتها الشعرية.

يرى مصطفى السعدني أن التكرار بالإضافة إلى وظيفته الخاصة بالتطريب يحدث نوعا من الموازنة المعنوية ونمطا من المعادلات العاطفية[2].

ويرى محمد عبد المطلب أن المتتبع لشعراء الحداثة وشعرهم يدرك إدراكًا أوليًّا أن بنية التكرار هي أكثر البنى التي تعامل معها هؤلاء الشعراء ووظفوها بكثافة لإنتاج الدلالة، وهم في ذلك يتساوون، بحيث يمكن القول إنّ بنية التكرار على اختلاف أنماطها تحل في كل نص شعري على نحو من الأنحاء. بل إنها في بعض الأحيان تستغرق النص الشعري كله[3].

ويرى أن القدماء نظروا إلى التكرار من زوايا عدة ، ومن ثم أخذ عندهم أنماط عديدة ، لكل نمط اسمه الخاص به، تبعا للصورة الشكلية التي جاء عليها، نبعا للناتج الدلالي الذي يفرزه[4].

وتنقسم البنى التكرارية إلى ثلاث: رد العجز على الصدر، والترديد، والتجاور.

ويأخذ رد الشكل على العجز شكلًا تكراريًّا يكون اللفظ الثاني مستقلًّا في بنيته العميقة عن اللفظ الأول، وقد يظل ترابط اللفظين قائمًا على المستوى الشكلي.

---

(1) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر (ص263).

(2) السعدني، البناء اللفظي في لزوميات المعري (ص95) .

(3) عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي (ص381).

(4) عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي (ص147).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتأخذ بنية الترديد شكل (تشابه الأطراف) وترتكز على ترديد لفظة من التركيب الأول في الثاني، ومن الثاني في الثالث، فهي عملية توالٍ يجمع بين الحضور والغياب، فيحضر دال أو أكثر في الجملة الأولى، ثم يغيب في الجملة الثانية، ومع الحضور والغياب يتم إنتاج الدلالة في أشكال متعددة.

وتقوم طبيعة بنية التجاور على التجاور بين الألفاظ المكررة، أي أن النطق فيها يتلازم مع حركة الفكر في أهدافه التوكيدية والتقريرية. وتتميز بمنطلقين دلالين، يقوم الأول على عملية تأسيسية تعمل على إنتاج معنىً جديدٍ يضاف إلى ما سبقه من معانٍ، ويقوم الثاني على التكرير ذي الطابع الإضافي. بمعنى أنه يقوم بعملية ترديد للدلالة الأولى دون إضافة تأسيسية[1].

المتتبع لشعر خلف الحديثي يلحظ التكرار كظاهرة قائمة لها أشكالها وأنماطها وعمقها، فقد شكل التكرار ركيزة لإنتاج الدلالة عنده، واستخدمه بكثافة. وقد قام الباحث بتقسيم التكرار إلى قسمين؛ تكرار الكلمة وتكرار الجملة، ليسهل متابعة التكرار ورصده، وليكون مدخلًا للكشف عن إنتاج الدلالة التي تحققت.

أ- تكرار الكلمة

وقع تكرار الكلمة عند خلف بشكل لافت وضمن البنى التكرارية التي غلبت على شعراء الحداثة المعاصرين.

ومن مظاهر تكرار الكلمة في شعره تكرار الضمير.

مـا همّنـي مـنْ كـانَ ولْـتَمْضِ الـدُّنا فَلَأَنْـــتِ أشـــيائي وأنـــتِ تَـــوَهُمي[2]

جاء تكرار الضمير المخاطب (أنتِ) في جملة شعرية واحدة، فخاطب محبوبته أنها أشياؤه التي يحرص عليها، وأنها توهمه الذي يعيش فيه، فحمل الضمير (أنت) دلالة سياقية خاصة، أكدت على أن المحبوبة وحدها هي محور اهتمامه وأحلامه. وهذا ما هيأ له صدر البيت؛ فهو لم يهتم بمن كان قبلا أو بمصير الدنيا. وقد وقع الجملة الثانية "أنت توهمي" ضمن بنية الترديد التي انتقلت من التكرار في بنيته الشكلية إلى التكرار في بنيته العميقة. ويلاحظ هنا تنوع الخطاب الشعري وتحوله من متكلم إلى غائب ثم إلى مخاطب، وقد احتشد هذا التنوع ليعطي دلالة تفاعلية تبرز قيمة تكرار الضمير المخاطب .

---

(1) ينظر: عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي (ص ص383-410).

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص148).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن مظاهر تكرار الكلمة تكرار الاسم المجرور والفاعل.

لـمْ أُبْـقِ شـيئًا وآثـاري قـدِ احْتَرقـتْ فحرَّرَتْهـــا مـــنَ النيـــرانِ نيرانـــي[1]

جاء تكرار النيران في جمل شعرية واحدة، "فحررتها من النيران نيراني"، فكيف تحرر النيرانُ النيرانَ؟ حيث خرجت الدلالة هنا عن السياق المألوف عبر المزاوجة الفعلية، وحملت دلالة المغايرة، وهذا ما أكسب التكرار قيمة أسلوبية، فالتساؤل عن كيفية تحرير النيران من النيران، يظل مفتوح الدلالة لتتعدد سياقاته. وقد وقع ضمن بنية الترديد العميقة، فهنا ناران؛ نار الاحتلال ونار الثورة، وهذا نوع من التكرار يلجأ إليه الشاعر؛ فيكرر اللفظة ذاتها بعودة الضمير إليها، ويختلف هذا الضمير باختلاف السياق، فيعود تارة على المتكلم وتارة على المخاطب.

ومنها تكرار المضاف إليه والاسم المجرور.

إنّـــي أحـــاولُ نـــزعَ ظلّـــي مـــنْ يَـــدي وَيَـــدَيْ جنـــوني عـــنِ جنونـــكِ تَكْشِـــفُ[2]

ورد تكرار اليد والجنون في جملة شعرية واحدة، تعددت الدوال فيها وتغيرت دلالاتها السياقية أيضا، فاليد الأولى تنزع الظل، فهذا الظل منتسب للشاعر ومستقر في أعماقه، لكنه غير محدد المعالم والأوجه، ثم هذه اليد التي يحاول انتزاع الظل منها، هي ذاتها يد الجنون، وهذا الجنون الذي نسبه الشاعر إلى نفسه؛ هو ذاته الذي يحاول أن يكشف به جنونها. فالعلاقة بين اليد والجنون وبين اليد ذاتها والجنون ذاته علاقة معقدة الترابط. وقد وقع التكرار ضمن بنية رد العجز على الصدر، وهذا يظهر القيمة الأسلوبية للتكرار، فهو لم يأتِ به عبثا، بل لحاجة ملحة استدعت التوالد التكراري للفظتين.

وقد تتكرر الكلمة ثلاثا، كما في قوله:

روحـــــــي لِظِلِّـــــــكِ ظِـــــــلٌ وظِـــــــلٌ هَمْسِـــــــكِ طَيْـــــــفُ[3]

ورد تكرار الظل في جملة شعرية واحدة، وقد وقعت ضمن البنية العميقة للترديد، فتردد اللفظ في فضاء البيت مانحا في كل مرة ورد فيها معنى جديدا، فروحه لظل الحبيب ظل، وظل همس الحبيب طيف، ويلاحظ التوزيع الموسيقي للفظة الظل التي كررها ثلاثا في البيت، مع

---

(1) المرجع السابق، ص160.

(2) المرجع نفسه، ص14.

(3) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص55).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اختلاف تركيبها، فتارة ترد معرفة وأخرى نكرة، وهذا يبرز القيمة أسلوبية للتكرار، فهو يكرر الظل تحت تأثير سمعي موسيقي متعدد الدلالة والأوجه.

ومن تلك المظاهر تكرار حرف التسويف.

فكُلٌّ مَنْ جاءَ عِشْقا سوفَ يَلحقُنا وسوفَ تَتْبَعُنا روحُ المساءاتِ[1]

تكرر حرف التسويف (سوف) في جملة شعرية واحدة، للتأكيد على تحقق ما يعد به، كما كان لها أثر موسيقي في السمع، فشكلت فاصلة زمنية تكررت مرتين في سياق واحد، وحملت دلالة سياقية متشابهة، فالسابقون عشقا سوف يلحقون بهما، وسوف تتبعهم في ذلك الليالي والمساءات، وقد وقع ضمن البنية البسيطة التي تقوم على الاستدعاء، وهذا ما أبرز القيمة الأسلوبية للتكرار؛ فالأداة الواحدة كان لها أثرها في إنتاج الدلالة التي تبرهن صدقه.

ومنها أيضا تكرار لفظتين في بيت واحد:

لِنَجْمَعْ بعضَنا في صوتِ بعضٍ فيَعْلو في فضاءِ اللهِ صَوْتُ[2]

تكررت (صوت) مرتين، حمل في المرة الأولى دلالة التوحد في صوت واحد، وحمل في المرة الثانية دلالة قوة الصوت وسيطرته، ورغم تعدد الدلالة؛ إلا أنها سارت في اتجاه متسق، محدثة التناغم الصوتي والصرفي في بنية البيت الذي يحمل نزعة الإيمان عنده، فالصوت الأول هو صوت التسبيح والتكبير والتهليل الذي ينطلق منه المجاهدون، والصوت الثاني هو صوت التوحيد الذي ينادي به رب السماء والأرض، فوقع التكرار هنا ضمن بنية العجز على الصدر، وجمع بين الدال والمدلول لإنتاج دلالة التوحد والإيمان. ومن هنا برزت القيمة الأسلوبية لتكرار (صوت).

وكيفَ يا كيفُ مرآتي تُبَعْثِرُني بألفِ ألفِ انعكاسٍ في حقيبَتِهِ[3]

تكررت أداة الاستفهام (كيف) مرتين، وتكررت لفظة (ألف) مرتين، في صدر البيت يستفهم ثم ينادي أداة الاستفهام، فمثل انزياحا تركيبيا كشف عن عمق مشاعر الألم والحزن عند الذات الشاعرة التي تبعثرت لاحقا ألف ألف انعكاس، فوقع التكرار ضمن بنية الترديد في مستواه العميق.

---

(1) المرجع السابق، ص73.

(2) المرجع نفسه، ص111.

(3) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص14).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قــد طــالَ فــي ليــلِ الــذهولِ ذهــولي وإليــكِ غنّــى بالهــديلِ هــديلي[1]

تكرر الذهول والهديل على نسق واحد، فذهوله قد طال في ليل الذهول، وهديله غنى بالهديل، وهو نوع من التكرار سبق تناوله، وقع ضمن بنية الترديد، ولكنه وقع هنا في بيت مصرع، تضمن توزيعا موسيقيا متناغما من حيث الوزن وتكرار الحروف (الهاء والدال وحرف المد) واتحاد القافية، وحمل دلالة التوحد للذهول والهديل.

ومنها تكرار الاسم المجرور والخبر.

لــمْ يَعْرِفــوا أنّــا انطلقْنــا للمَــدى ولنــا المــدى غنّــى وصــفَّقَ بَيْــدَرُ[2]

تكرر (المدى) مرتين، ووقع ضمن بنية التجاور، حمل في المرة الأولى دلالة الانطلاق نحو المدى الرحب والآفاق الواسعة والتي جهلها أعداؤهم والمتربصون بهم، وحمل في المرة الثانية دلالة ترحيب المدى بهم وغنائه لهم، فجاءت الدلالة بجمالية متناغمة مع الطبيعة ومتسقة مع أركان الجملة، لتبرز القيمة الأسلوبية للتكرار؛ بتعدد دلالة المدى.

ومن مظاهر تكرار الكلمة في شعره تكرار المفرد والجمع.

وجهــي بــهِ ارْتَسَــمتْ آيــاتُ لهفتِــهِ ولوَّنَتْهــا بلــونِ الحــزنِ ألــوانُ[3]

وجاء التكرار في جملة شعرية تحمل دلالة الحنين والاشتياق، ضمن بنية الترديد، فعلامات اللهفة وملامحها قد ارتسمت على وجهه، وجاءت الجملة المستأنفة داخل الجملة الواحدة؛ لتبين نوع هذا اللهفة، فهي لهفة متشحة بالحزن، وجاء تكرار لفظة لون وألوان ولوّن، ليؤكد ميل الشاعر إلى طبيعة التكثيف الموسيقي داخل البيت، وشكل مثيرًا أسلوبيًّا أبرز قيمة التكرار؛ فيصبح لون الحزن ألوانا متعددة، فظهرت قيمة التحول والتعدد.

ومن مظاهر تكرار الكلمة عنده اختلاف اشتقاق اللفظة.

أتْعَبَتْنــي وغَــزا التفكيــرُ أخْيِلَتــي وقــدْ تجلَّــتْ بــروحِ الصــمتِ أفْكــارُ[4]

---

(1) المرجع السابق، ص94.

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص122).

(3) المرجع السابق، ص159.

(4) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص114).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقع التكرار باختلاف اشتقاق المتكرر، جاء في المرة الأولى مصدر لفكّر، وفي المرة الثانية اسم مرة، وحمل دلالة متقاربة، فالتفكير غزا أخيلة الشاعر واستوطنها، والأفكار سادت عالم الصمت، ومن هنا برزت قيمة التكرار؛ باختلاف نوع المادة المتكررة، وبتعدد دلالتها.

ومن تلك المظاهر التكرار في أول الأبيات.

فلنـــــا البطـــــولاتُ التـــــي قـــــد سُـــــطّرَتْ بـــــدمِ الرّجـــــالِ

ولنـــــا مســـــيلُ الـــــدمِّ يسْـــــقي نزفُـــــهُ أرضَ المُحـــــالِ

ولنـــــا قـــــرابينُ النّـــــدى للضـــــيْفِ فـــــي حُلَـــــكِ الليـــــالي

ولنـــــا الـــــدِّلالُ وَهالُهـــــا ســـــيظلُّ يعبَـــــقُ بالـــــدّلالِ[1]

شكل شبه الجملة "لنا" تسلطا تكراريا، في المقطوعة الشعرية التي تكونت من أربعة أبيات، أظهر تسلط الذات الشاعرة من خلال الجمع "لنا" ومن خلال الاختصاص والحصرية، فلهم وحدهم كل هذه البطولات والتضحيات، وقد تكون من مقطع صوتي واحد سبق بأحد حروف العطف، فمنح الأبيات إيقاعًا موسيقيًّا متصاعدًا، وقد رسم لوحة الفخر التي تشيع فيها، فبدأ المقطع المتكرر مع بداية كل بيت: فلنا البطولات، ولنا مسيل الدم، ولنا قرابين الندى، ولنا الدِّلال، فنسب هذه المفاخر لنفسه ولقومه، وحمل هذا التسلط التكراري دلالة متقاربة، أشارت إلى فخره وانتمائه بماضيه وحاضره ومستقبله، ووقعت ضمن بنية التجاور التي تقوم على عملية أساسية أنتجت معنىً جديدًا أضيف إلى ما سبقه من معانٍ، وأبرزت القيمة الأسلوبية لتكرار شبه الجملة.

إلامَ والليـــلُ يَطْـــوي فـــي غوائِلِـــهِ روحُـا ويَكْـوي بِنـارِ اليـأسِ جُثْمـاني

إلامَ والأمـــلُ المَكْفـــوفُ غادَرَنـــا وكَفْكَفَـتْ نزْفَـهُ فـي الـروحِ نيرانـي[2]

تكررت أداة الاستفهام (إلام) مرتين، ورُكبت من حرف الجر إلى وما الاستفهامية، وورد تكراراها في مطلع البيتين، مما شكل متتالية استفهامية حملت دلالة الحيرة والغربة، ودلالة ما يسكنه من انفعال الذات الشاعرة بما يحيط به، ووقت ضمن بنية الترديد في مستواها العميق، وأبرزت قيمة التكرار التي تشكلت في التوزيع الموسيقي والدلالة المتسقة.

ب- تكرار الجملة:

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص64).

(2) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص75).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقع تكرار الجملة عند خلف بشكل لافت وكثيف، كما في تكرار الكلمة وضمن البنى المتعددة للتكرار، لينتج دلالاتٍ ذاتَ قيمٍ أسلوبية بارزة.

من مظاهر تكرار الجملة تكرار الخبر الذي حذف مبتدأه.

آتٍ لروحـــي وقلبـــي أجّـــلَ السّـــفرا ولـــفَّ عُمـــري رَمـــادٌ أقلـــقَ البَصَـــرا

آتٍ ألـــمُّ بقايـــا غـــيْمِ وسْوســـتي وأزرَعُ الشّمسَ في خطّ المَدى صُوَرا[1]

شكل اسم الفاعل (آت) –الذي وقع خبرا لمبتدأ محذوف تقديره أنا– تسلطًا تكراريًّا، ووقع ضمن بنية الترديد، وحمل دلالة تقاربت في سياقها ومضمونها، فهو قادم إلى روحه المعذبة، والتي تأجل فيها السفر، وقادم ليلملم ما تبقى من وساوسه، وليزرع الشمس صورًا، ويلاحظ وقع التكرار في بيتين حملا جمالًا تصويريًّا وتنغيمًا موسيقيًّا، لتبرز القيمة الأسلوبية في منح اسم الفاعل هذه المساحة الدلالية.

عـــامٌ جديـــدٌ وفينـــا الحـــبُّ نَزْرَعُـــهُ فَيَنْبُـــتُ الحـــبُّ مَشْـــلولًا بِنَيْســـانِ

عـــامٌ ونَبعـــي أنـــا مـــا زارَ مزرعتـــي فمـــاتَ قلبـــي ونبْعـــي فـــيّ أظْمـــاني

عـــامٌ وقلبـــي لهـــا أحْرقْتُـــهُ شُـــعَلا حتـــى يفـــوحَ بُخـــورا بـــينَ جُـــدراني[2]

شكل (عام) تسلطًا تكراريًّا، حيث تكرر ثلاث مرات في مطلع الأبيات الثلاثة، ووقع خبرا لمبتدأ محذوف تقديره هو أو هذا، وحمل دلالة متقاربة، فالعام الجديد واكبه الحزن والجفاف والاحتراق، وكذلك شكل تكرار الزرع ومزرعتي –ضمن سياق الدلالة على ذهاب الزرع جفاء– تضافرًا معنويًّا أكد حالة الجدب والقفار الروحي الذي يحياه الشاعر، ووقع ضمن بنية الترديد، فهو تذكير وتأكيد لما يحيط به من تخاذل وضياع في ظل هذا الحب.

ومن تلك المظاهر تكرار فعل الأمر في بداية الأبيات.

تعـــالي أقـــولُ وصـــوْتي اختنـــاقٌ تعـــــالي إلـــــيّ ســـــاعةً قاتِمَـــــةْ

تعـــالي أضـــمُّكِ حتـــى تصـــيحَ ضـــــلوعي وروحُـــــكِ بـــــي هائِمَـــــةْ

تعـــالي فَطَبْعـــي احْتـــرافُ الجنـــونِ لِنَمْضـــــي إلـــــى الربـــــوةِ الواجِمَـــــةْ

تعـــالي فحرفـــي كســـاهُ الـــذهولُ بمـــا قـــدْ رأى منـــكِ يـــا واهِمَـــةْ[1]

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص86).

(2) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص76).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حيث شكل فعل الأمر للمخاطب المؤنث (تعالي) تسلطًا تكراريًّا عاطفيًّا ودلاليًّا، وقع ضمن بنية الترديد، حيث تكرر أربع مرات في مطلع الأبيات الأربعة، وجاء وفق نسق موسيقي واحد، وحملت الجملة الفعلية المتكررة سياقات دلالية متشابهة المضامين، فهو يأمرها بالمجيء لترى اختناق صوته، وليضمها ضم مشتاق، وليخبرها بجنونه، ولتشهد ذبول حروفه، فهو في حالة استدعاء متواصل لها، لتعيش معه هذه اللحظات الأثيرة.

ومنها تكرار الجملة الفعلية المضارعة في الزمن المستقبل.

غـدا سـآتيك مسـكونا لخاصـرتي أشـيل جمـر عـذاباتي وتحبيـري

غـدا سـآتيك والسـور الـذي نصـبوا حتمـا سـينهد ملعونـا بتفجيـري[2]

تكرر الفعل المضارع (سآتي) مرتين، وتكرر قبله ظرف الزمان (غدا) وقد أسند الفعل إلى كاف المخطاب المؤنث، ودل حرف التسويف الذي سبقه على تأكيد الفعل وتحققه، وجاءت دلالة التكرار متقاربة؛ فهو يعدها بالإتيان وقد ملأته العذابات ثم يؤكد هذا الوعد بالإتيان ثانية، ليهدم سورَهم الذي نصبوه، فجاءت الجملة الفعلية في البيت الأول لتصف حاله المعذبة، وجاءت في البيت الثاني لتؤكد عزمه على الانتصار.

وكذلك تكرار الفعل الماضي.

لـو كـانَ يـدري مـا يـدورُ مُحَمَّـلًا بِالشـوقِ لَالْتَهَـبَ الشـعورُ المُـبْهِمُ

لـوْ كـانَ يـدْري والصـبابةُ جـذوةٌ لَمَضـى لهـا قلبـي يَتيـهُ ويَغْـرَمُ[3]

تكررت جملة الشرط غير الجازمة (لو كان يدري) مرتين، في سياق لفظي وتوزيع موسيقي واحد، والتي حملت دلالة نحوية في امتناع الامتناع، فامتنع التهاب الشعور لامتناع الدراية، ووقعت ضمن سياق دلالي متسق، فقد تكررت جملة الشرط ضمن مساحة من العاطفة التي يحاول الشاعر الاقتراب منها، فتحركت الذات الشاعرة عبر المعنى والمشاعر من خلال بنية التكرار الترديدية.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص80).

(2) المرجع السابق، ص174.

(3) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص152).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومنها تكرار الجملة الفعلية المضارعة الواقعة في الزمن الحاضر.

وأهــوى الــدلالَ بريــدَ الجنــونِ وأهــوى انكســارَ الجنــونِ اللِّطــافِ

وأهــوى النــدى يــا نــدى الأرجــوانِ متــى ســوفَ يحلــو لــديْها اعْترافــي[1]

كرر الجملة الفعلية (أهوى) ثلاث مرات في البيتين، كما كرر الندى مرتين في البيت الثاني، ووقع ضمن بنية الترديد، وقد حملت الجملة الفعلية دلالة العشق والهيام، وأبرزت القيمة الأسلوبية للتكرار عبر التوزيع الموسيقي للفعل أهوى ودلالته المتسقة.

وأعــودُ نحــوي كــي أصــافحَ غربَتــي وتعــودُ تَنمــو بالهيــامِ سَــنابِلُ[2]

تكرر الفعل المضارع (أعود) مرتين في جملة شعرية واحدة، وحمل دلالة متقاربة في كل مرة، وقعت ضمن بنية الترديد، فهو يعود لروحه كي ينهي غربته، ولتعود تلك السنابل لنموها، فهو ممتلئ بالشوق والأمل نحو حياة زاهرة بالحب والرخاء.

كــمْ أشــتهيهِ وأشــتهي نفســي لــهُ لِنَعــيشَ لحظــةَ عُمْرِنــا الــدفّاقِ

كــمْ أشــتهيهِ، نوارســي رقصــتْ لــهُ وتقــافزتْ فــي شــاطئِ الإطــلاقِ[3]

تكررت جملة كم الخبرية، ضمن بنية الترديد، لتفيد التعدد، فعبر في البيت الأول عن اشتهائه للحبيب، وعن تقديم نفسه له؛ ليعيش في ظله لحظة متدفقة، وكرر هذا التعبير عن الاشتهاء في البيت الثاني، ولكنه انتقل إلى جملة خبرية حملت مضمون الاشتياق؛ فنوارسه رقصت وتقافزت على شاطئ الفرحة؛ تمنيا باقتراب الوعد وتحققه، فجاء التوزيع الموسيقي والدلالي حاملا قيمة أسلوبية للتكرار.

ومنها تكرار جملة النهي.

لا تســألي هــلْ مِــتُّ بعــدكَ حُلــوتي أو أننــي بــينَ الخليقــةِ بــاقي

لا تســألي أرجــوكِ لــمِ يــدعِ الأذى شــيئا وشــذّبَ بِالظمــا أوراقــي[4]

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص86).

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص139).

(3) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص24).

(4) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص59).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تكررت جملة النهي في البيتين، ضمن بنية الترديد، وحملت دلالة متفاوتة في سياقها، ووقعت ضمن مستوى عادي في البيت الأول، فهو يطالبها ألا تسأل عن بقائه بين الخلائق، ولكنها في البيت الثاني وقعت ضمن المستوى التركيبي، فالأذى قضى على كل شيء وملأ أوراقه بالعطش، وبهذا برزت القيمة الأسلوبية للتكرار.

ومنها تكرار جملة النداء:

يـا واحـةَ الطيـبِ يـا أسـرارَ مملكـة لـوحي بثـوبِ السّـما مبْلولـةَ القُشَـبِ

يـا واحـةً مـلأتْ أيامَنـا عبقًـا إنـا نَهـيمُ بهـا للوصـلِ فَـاقْتَرِبي

كرر جملة النداء(يا واحة) في البيتين، ووقع ضمن بنية الترديد، وحملت دلالة متسقة المعنى والمضمون، فهو ينادي واحته الممتلئة بالطيب وروائحه الزكية، وبألوانه القشيبة الزاهية، وبعبق الأيام وسحرها الضافي، وجاءت جملة النداء وفق ترتيب لفظي وتوزيع موسيقي تضافرت مع الدلالة لتبرز القيمة الأسلوبية للتكرار.

وقع التكرار في شعر خلف، وكما اتضح من خلال استعراض النماذج الشعرية وتحليلها، ضمن البنى التكرارية المختلفة، وتحتل البنية الترديدية مساحة كبيرة فيها، لما تمنحه من امتداد في التوزيع النسقي للكلمة والجملة المكررتين، وهذه البنى التكرارية وقعت في دائرة تكرار الدال والمدلول، فتعددت إنتاج الدلالات والقيم الأسلوبية المصاحبة لها، وقد ظهرت قدرة الشاعر على توظيف التكرار بصورة لافتة ومكثفة، اكتفى الباحث بالوقوف على بعضها، بينما زخرت دواوين الشاعر وقصائده بالأنماط التكرارية كغيرها من القيم الأسلوبية.

ثانيا: القيم الأسلوبية للتضاد

عُرف التضاد لدى علماء البلاغة بفن الطباق، وهو أحد فنون علم البديع، وذكروه في تعريفاتهم، ذكره العلوي في الضرب الخامس (المطابقة): ويقال الطباق أيضا، والتضاد، والتكافؤ والمقابلة وحاصله الإتيان بالنقيضين والضدين[2] ومثاله قوله تعالى: ﴿**إِنَّ اللَّهَ يَـأْمُرُ بِالْعَـدْلِ وَالإِحْسَانِ وَإِيتَاء ذِى الْقُرْبَى وَيَـنْهَى عَـنِ الْفَحْشَـاء وَالْمُنكَـرِ وَالْبَـغْيِ يَعِظُكُـمْ لَعَلَّكُـمْ تَـذَكَّرُون**﴾[3]. وعرفه ثعلب بمجاورة الأضداد، وهو ذكر الشيء مع ما يعدم وجوده[1] كقوله

(1) المرجع السابق، ص41.

(2) العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز (ص198).

(3) [النحل: 90].

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تعالى: ﴿ثُمَّ لاَ يَمُوتُ فِيهَا وَلاَ يَحْيَى﴾[2]. ويقوم التضاد على إدراك معاني الأشياء من خلال إدراك ما بينهما من علاقة التباين والاختلاف.

وينتقل التضاد في الشعر من مبدأ وجودي فكري إلى قيمة جمالية مرتبطة بوظيفة كشفية، قوامها الكشف عن المعنى الذي تنهض به اللغة الشعرية[3].

"الدراسة النصية لأنساق التقابل والتماثل تقتضى الأبنية اللغوية التي تشكلت كحصيلة للتفاعلات والتوترات بين الواقع وبين رؤية الشاعر الخاصة، فهناك انطباع يختزنه العقل عن العالم، وكلما ابتعث الشاعر هذا الانطباع أدى ذلك إلى مسلك لغوي ذي خواص مميزة ربما كان التقابل أبرز نتائجه، وهذا التقابل يشكل أنساقا تكون أعمق من الدلالة السريعة التي يمكن أن تطفوَ على سطح الخطاب الأدبي، وهذه الأنساق تمثل بنية موازية – من حيث البناء اللغوي– لبنية الدلالة؛ فيكون بينهما تماس يؤدي إلى التماثل، ويكون بينهما تقاطع يؤدي إلى التقابل، وغالبا ما يؤدي ذلك إلى البنية الشعرية، ثم يتنامى هذا التصور لتتحد علاقات التشابه والتضاد على صعيد التصور الكلي للدلالة فيكون الناتج رؤية الخطاب الأدبي في جوهره القريب من الحقيقة"[4].

وقد يأتي التقابل في شكل معجمي، يكون فضل الشاعر فيه هو زرعه في مكانه من الصياغة فاللغة هي التي تصنع هذا التقابل ويكون دور الشاعر مستثمرا لهذه الإمكانية. وقد يعمد الشاعر إلى إمكاناته الخاصة فيخلق سياقيا بالاعتماد على رؤيته الذاتية في إدراك ألوان التقابل لا التضاد، وهنا يكون له فضل الكشف، ثم فضل التركيب[5].

فالأول هو التضاد الذي تعرفه اللغة ويستخدمه الشاعر، والثاني هو الإبداع الذي يطور من هذا التضاد تطويرا يدخله حيز الابتكار.

وقد ورد التضاد بأشكاله السياقية المتعددة في شعر خلف، واستخدمه وفق رؤية فنية أبرزت القيمة الأسلوبية لهذا اللون،وقد قام التضاد لديه على التقابلات بين الأضداد، لإدراك علاقة التباين والتشابه والاختلاف بين تلك الأضداد.

---

(1) الشيباني: ثعلب، قواعد الشعر (ج58/1).

(2) [الأعلى: 13].

(3) إسبر، شعرية أبي تمام (ص18).

(4) عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي (ص147).

(5) المرجع السابق، ص148.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من مظاهر التضاد في شعره التقابل المعجمي، كما في الأبيات الآتية:

فرحـــي يَخَلِّـــفُ مـــوجَ حـــزنٍ خلفـــهُ وأنـــا أحـــاولُ أنْ يضـــمَّكَ مُتْحَـــفُ[1]

أقام علاقة التضاد بين الفرح والحزن، فالفرح ممتزج بالحزن ومتداخل به، يخلفه ويعقبه، وقد استطاع من خلال هذا التباين أن يبين حالته المضطربة التي تحمل الفرح وتخفي الحزن، ووقع ضمن التقابل المعجمي بين المفردتين، وجاءت الجملة المستأنفة في العجز لتؤكد هذه الدلالة المترابطة بين الفرح والحزن؛ فهو يسعى لأن يضم هذه الحبيبة متحف من الوفاء والحب.

أنـــا الممثـــلُ والـــراؤونَ قـــد رحلـــوا ولســـتُ إلا لِروحـــي بُحْـــتُ أســـراري[2]

ظهرت علاقة التضاد بين البوح والأسرار، مجسدا حالة العزلة والاغتراب، فهو الممثل الذي غادر خشبة مسرحه جميع المشاهدين، فلم يجد سوى روحه ليبوح لها بأسراره، وقع ضمن التقابل المعجمي بين المفردتين، كما ورد التماثل الامتدادي بين الممثل و "الراؤون" ليقيم الشاعر أكثر من علاقة تناظرية، وكذلك قامت علاقة تقابلية بين الممثل ورحلوا ظهرت في حضور الممثل وغياب الجمهور، وجاءت الدلالة هنا مترابطة بين البوح والأسرار، وبين الحضور والغياب رغم ما بينهما من تباين.

إلامَ ثغـــــــــري يَظْمـــــــــى وثغـــــــرُ غيـــــــري يَشِـــــــفُّ[3]

ثغره ظامئ، وثغر غيره يشف رُواء، هذه هي علاقة التضاد التي أقامها الشاعر وهي علاقة تقابلية، وقعت ضمن التقابل المعجمي للمفردتين، وضمن التباين التركيبي فيما يعرف بالمقابلة بين الصدر والعجز، يتساءل من خلالها عن حالة الهجر والكمد التي يعيشها، بينما غيره وهو ذاك الحبيب يتنعم ويتلذذ بهجره.

كـــوني حريقـــي وكـــوني مـــاءَ رغبتِنـــا فإنَّنـــا بعـــضُ صـــيحاتِ الغوايـــاتِ[4]

وقع التضاد بين الحريق والماء ضمن التقابل المعجمي، فيدعوها لتكون تلك الحبيبة التي يرغب، فهو يطالبها بأن تكون حريقه الذي يشعل نار حبه ووجده، وأن تكون الماء الذي يطفئ تلك الرغبة بالاشتعال، فالعلاقة الدقيقة التي أقامها أظهرت عمق الدلالة المترابطة بين

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص14).

(2) المرجع السابق، ص41.

(3) المرجع نفسه، ص56.

(4) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص72).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذين المتضادين. وكان للتضاد والاستفهام في البيت دور في إبراز حسرته، وهذا ما يؤكد تنوع الأساليب ضمن الجملة الشعرية الواحدة.

أنـــا متعـــبٌ فـــوق مـــا تعـــرفين وقبـــــلَ أوانِ الصـــــبا أهـــــرمُ[1]

ظهرت علاقة التضاد بين الصبا والهرم ضمن التقابل المعجمي، فهو يخبرها بأنها متعب مكدود بأكثر مما تعرف، وأنه يهرم في هذا الحب قبل مرحلة الصبا، فتشيخ مشاعره المتفتحة.

أســـرفتُ فـــي هـــذا التحـــدي ومـــــلأتُ بـــــالزقومِ شـــــهدي[2]

أقام علاقة التضاد بين الزقوم والشهد ضمن التقابل المعجمي، وقد جمع بينهما التجاور في الترتيب اللفظي والتوزيع الموسيقي، فقد بالغ في ذلك التحدي لذاته، حتى وصل لحظة من الانتصار والتغلب، تحول فيها طعم الزقوم إلى شهد. وقد استطاع من خلال هذا التشبيه الحسي أن يقيم دلالة معنوية مترابطة، فالزقوم إشارة للمحن والمصائب، والشهد علامة الطمأنينة والراحة.

اليـــومَ يومُـــكَ ســـيّدي أنْـــتَ الـــذي أَخْرسْـــتَ صـــوْتي فالغنـــاءُ بُكـــاءُ[3]

أقام علاقة التضاد بين الخرس والصوت، وبين الغناء والبكاء، ضمن التقابل المعجمي ، فهذا اليوم هو يوم البطل والبطولة، هذا البطل الذي أخرس كل صوت سوى البطولة، وأحال بترجله صوت الغناء إلى بكاء، وهي علاقة أبرزت دلالة الترابط بين الأجزاء المتباينة، وقد توسعت الدلالة عبر إبراز حالتيْ الفرح والحزن في الغناء والبكاء.

شـــكرًا لأنَـــكَ قـــدْ أتيـــتَ خرافـــةً تحلـــو فكنـــتَ لـــدائِنا الأدواءَ[4]

ظهرت علاقة التضاد بين الداء والأدواء، ضمن التقابل المعجمي، حيث أتى هذا المخاطب أسطورة وخرافة حلوة فكانت الدواء لعللهم وأوجاعهم ومعضلاتهم، وربط بين تحلو والأدواء، واختار جمع الدواء ليبين أنه حمل العلاج الكامل الشافي. وحمل العلاقة دلالة مترابطة كشف القيمة الأسلوبية للتضاد في البيت.

---

(1) المرجع نفسه، ص85.

(2) المرجع نفسه، ص108.

(3) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص18).

(4) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص31).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

غزوْنـــا ولكـــن رجْعنـــا انْكســـارًا بقلـــبٍ يعـــاني كثيـــرَ التـــرَدي[1]

ظهرت علاقة التضاد بين غزونا ورجعنا، ضمن التقابل المعجمي، وهي علاقة توضح الانهزام الذي تعرض له، وحملت الحركة الظاهرة في التقدم والتقهقر، وهذه الهزيمة هي هزيمة قلب، فالحال من رجعنا (انكسارا) أبان عن طبيعة الخسارة والهزيمة، وشبه الجملة في العجز أكدها، فهو رجع بقلب مكسور يعاني ويلات التردي والانهيار.

إليـــكَ انتهيـــتُ وفيـــكَ انطفـــأتُ فأوقـــدْ لهيبًـــا غفـــا يـــا مُـــوافي[2]

ظهرت علاقة التضاد بين انطفأتُ وأوقدْ، ضمن التقابل المعجمي، فهو قد انتهى عشقا وهياما في هذا الحبيب وفيه انطفأت رغباته باللقاء، لذلك يطالبه بأن يوقد لهيب الحب الذي خبا، فحالة الانطفاء تليها التوقد والاشتعال، وكان للنداء "يا موافي" دلالة إضافية أظهرت التودد والتحبب لهذه الحبيبة التي أطلق عليها اسما جميلا كعادة الشعراء العرب، فقامت الدلالة هنا على الأجزاء المتباينة والمترابطة بين هذين المتضادين.

أنّـــى مـــعَ الـــوهمِ ألقاهـــا وقـــدْ قطعـــتْ مـــا بـــينَ قلبـــي وهُـــمْ لِلْوصـــلِ أســـبابُ[3]

ظهرت علاقة التضاد بين قطعت والوصل ضمن التقابل المعجمي، ووقعت بين الفعل والمصدر، حملت دلالة مترابطة أظهرت طبيعة الهجر والقطيعة، فهو في حالة يأس من وصل من كانت سببا في غربته وعزلته.

يـــا صـــبرَ روحـــي بـــه اكتظـــتْ مواجعُـــهُ والـــــدفءُ غـــــادرني والبـــــردُ أوّابُ[4]

أقام علاقة التضاد بين الدفء والبرد ضمن التقابل المعجمي، فالدفء ابتعد عنه وغادره، والبرد يعود إليه ليكتنف روح التي امتلأت بها المواجع، وكذلك ظهرت هذه العلاقة عبر غادر وأواب، وحملت دلالة مترابطة أظهرت ألمه ومعاناته.

ومنه التقابل ضمن النسق الإبداعي.

إنْ أنـــــتِ أرخيـــــتِ الزمـــــامَ لصـــحتُ فـــي الأيـــامِ شـــدي[1]

---

(1) المرجع السابق، ص46.

(2) المرجع نفسه، ص49.

(3) المرجع نفسه، ص98.

(4) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص98).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تتضح علاقة التضاد في التباين بين الرخو والشد، ووقعت في نسق تقابلي إبداعي قام على استحضار الموروث في مقولة معاوية رضي الله عنه: "لا أَضَع سيفي حيث يكفيني سَوْطي ولا أَضَع سوطي حيث يكفيني لساني ولو أن بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت. قيل: وكيف ذلك قال: كنت إذا مدوها خليتها وإذا خلوها مددتها"[2].

وهي علاقة تحدد دلالة مترابطة، فهو يقيم علاقته مع هذا الحبيب على التوازن، فإنْ أرخى الحبيب زمام هذه العلاقة، فإنه يطالب الأيام أن تشدها، فاستطاع أن يبرز هذا التباين من خلال صورة شعرية ناطقة.

فالـــدهرُ بعثرنـــي حينًـــا ولملمَنـــي هـلْ تسـتطيعينَ جَمْعـي بعـدَ أشْـتاتي[3]

بين البعثرة واللملمة وبين الجمع والتشتت، تكون لعبة الدهر والمهمة الموكلة إلى المحبوبة، فمن هنا قامت علاقة التضاد والتباين ضمن التقابل القائم على النسق الإبداعي، فهذا الدهر يبعثره في عالم الاغتراب تارة وتارة يلملمه، فهل تقوى هذه الحبيبة على جمعه بعد هذا الشتات؟ وكانت التقابلات دقيقة بين الصدر والعجز، فالجمع قابل البعثرة، والأشتات قابل اللملمة.

فمشـــيتُ قـــدامي أعـــادَني الـــورا خلفـــي وبيعَـتْ للـدُّجى تيجـاني[4]

ظهرت علاقة التضاد بين التقابلات في الجملة الشعرية، التي قامت بنسق إبداعي، فمشيت قابلها أعادني، وقدامي قابلها الوراء وخلفي، فهو في حالة من التقدم التي تلتها التقهقر، أدت إلى بيع تيجانه وأمجاده للظلام. وقد استطاع من خلال هذه التقابلات أن يمهد إلى حالة العبث التي اتضحت في الجملة المستأنفة.

قـد طـالَ فـي مـدنِ الهـوى تِرْحـالي واعتضتُ عنْ سِحر الهدى بِضلالي[5]

ظهرت علاقة التضاد من خلال التقابلات ضمن النسق الإبداعي، فالمدن يقابلها الترحال، والهدى يقابلها الضلال، وأبانت هذه التقابلات عن حالة التيه التي يتخبط فيها، فكثرة

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص109).
(2) ابن قتيبة: مسلم، غريب الحديث (ج413/2).
(3) المرجع السابق، ص72.
(4) المرجع السابق، ص54.
(5) المرجع نفسه، ص71.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الترحال والهجران والخيبات هي نصيبه في عالم الحب والغرام، والضلال والشقاء هو بديله عن القرب والاهتداء من الحبيب.

مدينـــةٌ قلقـــي أطرافُهـــا اتَّســـعتْ حتّـى خُرِسـتُ وإنّـي الطـائرُ الغـرِدُ[1]

صورة أخرى للصوت الذي أُخرس، وقع التضاد فيها ضمن النسق الإبداعي، حملت دلالة أخرى؛ فقامت علاقة التضاد بين صوت صار مكتوما، فقد كان صادحًا مثل الطائر الذي لا يكف عن التغريد، فهذه المدينة يملأها القلق وتتسع أطرافها باضطرابه، فيحدث هذا التحول من التغريد إلى الصمت.

استطاع الشاعر أن يوظف التضاد ضمن علاقات تقابلية معجمية ونسقية منتجةً دلاليًّا، ووفق صور تعبيرية أظهرت أنماط التقابل المتعددة، فهو يستثمر الطاقة الإبداعية التي يبرزها التضاد، فيبث لغته الشعرية بألوان التباين اللغوي الذي يجلي الفكرة ويعرض للحالة النفسية التي يمر بها. وقد مال الشاعر إلى التقابل المعجمي في النماذج المعروضة، وهذا لا يعني أنه عزف عن الأنساق التقابلية الأخرى، بل وظفها بإبداعية. وهذا يوضح عمق الشاعرية وتنوع الشعرية عنده.

ثالثا: الترادف

عرف الترادف كظاهرة لغوية، وامتازت به العربية عن غيرها، فقد غنيت بالمترادفات للفظة الواحدة، وتحدث علماء البلاغة عن ظاهرة الترادف ومنهم السيوطي في كتابه المزهر في علوم اللغة، فأفرد فصلا سماه "معرفة المترادف" وجاء فيه: هو الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد، وضرب مثالا: كالسيف والصارم فإنهما دلا على شيء واحد لكن باعتبارين: أحدهما على الذات والآخر على الصفة"[2]، فالترادف ظاهرة متجذرة في شعرنا العربي قديمه وحديثه، ورد في شعر خلف كغيره من الظواهر، مشكلا قيمة أسلوبية.

وقع الترادف ضمن الأنساق التماثلية في شعر خلف، وقد استطاع الشاعر توظيفه في إنتاج دلالات أبرزت قيما أسلوبية متجددة، ومن ذلك ما جسدته الأبيات الآتية:

فانْشُـــرْ جنـــاحي لا تلُـــمَّ قـــوَادمي وإلـــيّ مُـــدَّ غلائـــلا وســـتورا[3]

---

(1) المرجع السابق، ص36.

(2) السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها (ج316/1) .

(3) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص38) .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أقام الترادف بين الغلائل والستور، في علاقة تماثلية، الغلائل جمع غلالة وستور جمع سِتْر، ويردان في معنى الستر والحاجب، وقد استخدمهما الشاعر هنا ليؤكد عمق حاجته لهذا الستر، فهو سينشر جناحه طليقًا في عالم الحب، لذا فهو بحاجة لمن يقيه الهجران والبعد.

عَلِمْـــتُ الطريـــقَ لِوَقْـــعِ خطْـــوي إذا مـــا آبَ مـــنْ حُلْـــمٍ رَجَعْـــتُ[1]

ظهرت علاقة الترادف بين الفعلين (آب) و(رجعت)، وهي علاقة قامت على تشابه المعنى بين الفعلين، فقد قرن رجوعه بأوبة حبيبه، ووقع الفعلان ضمن جملة شرطية، وقد حملا دلالة مترابطة أبرزت القيمة الأسلوبية للترادف من خلال تعدد معنى العودة.

أنـــا غربـــةٌ فـــي منـــافي الزمـــانِ إلـــى وعْـــدِها الـــروحُ تَسْتَسْـــلِمُ[2]

أقام علاقة الترادف بين (الغربة) و(المنافي)، وهي علاقة بين مفرد وجمع، فالشاعر يحمل في أعماقه غربة، تتوزع في منافي هذا الزمان، تستسلم لها روحه، وهذه العلاقة تظهر طبيعة الاغتراب الذي يعيشه الشاعر، وهو معنى من المعاني التي يؤكدها دائما في شعره.

تكسَّـــري فـــي يـــدي أنثـــى أُلَوِّنُهـــا بمـــا تشـــاءُ ومـــا تهْـــوى عبـــاراتي[3]

ظهرت علاقة الترادف بين (تشاء) و(تهوى)، وهي علاقة تماثلية، وقد سُبق الفعلان المضارعان بما المصدرية، أُوِّلا بمصدر صريح، وحملا دلالة المطاوعة والاستجابة، وهما معنيان حرص الشاعر على توظيفهما، فهو يريد تلوين تلك الأنثى بما تختاره وترغبه عباراتُه، فالتلوين هنا بالكلمات ووفق إرادته.

واللهِ لـــولا عمـــالاتٌ بنـــا انتعشَـــتْ وزادَ فينـــا خـــرابَ الـــنفسِ والـــذاتِ[4]

أقام علاقة الترادف بين (النفس) و(الذات)، ضمن علاقة التماثل، وهما اسمان بينهما علاقة تجاور وتشابه في المعنى، ويقع أحدهما بديلًا للآخر في الغالب، وقد وظفهما الشاعر

---

(1) المرجع السابق، ص82.

(2) المرجع نفسه، ص87.

(3) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عاليا (ص104).

(4) المرجع السابق ص57.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

توظيفا دلاليا، فهو يهجو أصحاب العمالة والخيانة التي اغتنت عبر خيانتها وكانت سببا في ازدياد خراب النفوس والبلاد، فهذه الخيانة انتشرت واستشرت وانتقلت عدواها في المجتمع.

دمــكُ الخــلاصُ ولســتَ وحــدَكَ شِــلْتُهُ جــرحُ الــبلادِ تَتيــهُ فيــهِ وتفخــرُ [1]

ظهرت علاقة الترادف بين (تتيه) و(تفخر) وهما فعلان يحملان دلالة متشابهة ومتقاربة، وقد وظفهما الشاعر توظيفًا دقيقًا، فهذا الدم النازف هو الخلاص، وقد تشارك الجميع في إنباته وإروائه، وهو جرح تفاخر فيه البلاد جميعها، فكان لتعدد معنى الفخر دلالة التأكيد على معناه.

استطاع الشاعر أن يوظف الترادف ضمن النسق التماثلي لهذا اللون البديعي، بما يحقق إنتاجًا للدلالة ظهر عبر القيم الأسلوبية التي اكتسبها النسق الترادفي، وقد ظهرت قدرته على نسج صور ترادفية أبرزت الحالات النفسية المتباينة لديه، وعبرت عن طاقاته الإبداعية التي أظهرت عمق شاعريته.

رابعا: القيم الأسلوبية للأساليب الإنشائية

سبق الحديث عن أن الشاعر العربي ينظم قصيدته في إطار اللغة ومساحاتها الواسعة، المستمدة من الأساليب العربية الأصيلة التي عرفتها الكتابة الأدبية على مر العصور، وقد اهتم البلاغيون العرب اهتماما كبيرا بالأساليب الخبرية والإنشائية، وما تلقي من ظلال بيانية من خلال ما اتفقوا على تسميته بالأغراض البلاغية للأساليب الإنشائية، وقد سار الشعراء المعاصرون على خطى سابقيهم في استخدام المساحة اللغوية لهذه الأساليب، وما تتيحه من قيم أسلوبية تنتج دلالات متجددة، ومترابطة، ومعمقة، وقد لمس الناقد المعاصر هذا التجديد والتطوير في هذه الظواهر الأسلوبية الحديثة، حيث بات النداء والاستفهام وغيرهما مداخلَ للتعبير عن حالات الشاعر الذي يعيش صراعات الوجدان والذات، وتمور في أعماقه الحيرة والدهشة من متغيرات العصر الذي يصيب بانهزامية الواقع، فيتخذ من تلك الأساليب أنساقًا لتوليد الدلالات الرافضة لكل هذه العبثية، وأحيانا يسيطر عليه شعور التيه والضياع؛ فيشرع في تعميق نظرة اليأس والتشاؤم.

---

(1) المرجع نفسه، ص59.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهذه هي حال الشاعر خلف الحديثي ما بين مد وجزر في التعاطي مع هذه الروح العصرية، فاتخذ من هذه الأساليب وقيمها ودلالتها منفذا تضافر مع سابقاته في التعبير عن حالاته المتباينة.

أ- النداء:

النداء من الأساليب الإنشائية ذات الخطابية العالية، شاع في الشعر العربي وتعددت صوره وأنماطه، ويستخدمه الشاعر للفت الانتباه، ولأغراض بلاغية معروفه أيضا بسطها البلاغيون العرب عبر استطلاعهم المكثف للشعر العربي، يعرفه العلوي: "ومعنى النداء هو التصويت بالمنادى لإقباله عليك، هذا هو الأصل في النداء، وقد تخرج صيغة النداء إلى أن يكون المراد منها غير الإقبال، بل يراد منها التخصيص"[1]. غير أن هذه الأغراض ليست ثابتة أو جامدة فهي متطورة، تنمو مع نمو الشعر وتعلو مع تقدمه، فالنداء صورة ممتدة في الشعر الحداثي المعاصر، موزعة ضمن شبكة علاقات لغوية حافلة بالتعبير عن حالات الصراع والضياع والتحدي والتغيير.

وقد حفل شعر خلف باستخدام هذا اللون الندائي الذي رصد كثيرًا من حالاته النفسية وسجل واقع عذاباته، وانكساراته، وأفراحه، وانتشائه، فهو ينادي حسرة وألمًا، وزفرةً، واحتراقًا وشوقًا وحنينًا، كما أبرزت النداء طاقاته التعبيرية التي أنتجت دلالات متعددة أبرزت القيم الأسلوبية لهذا النسق البديعي.

ومن مظاهر النداء عنده استخدام للقريب (الياء) وذلك في الأبيات التالية:

يا ابن الفراتِ وما تُخفيهِ من وجعِ ... ما بين جنبيْكَ كالأتّون يعتملُ

يا ابنَ الفراتِ ألا ظلٌّ يُظلّلنا ... في الشاطئَينِ ألا سفْحٌ فنبتهلُ[2]

ينادي الشاعرُ ابن الفرات وابن العراق؛ نداءً يحمل الوجع والتحسر، يعمق من خلاله الانتماء بصورة فكرية جلية، ففي البيت الأول يُظهرُ ابنَ الفرات المنادى، وما يخفيه من وجع وما يعتمل فيه من مصائب ومحن، وفي البيت الثاني اقترن النداء مع الاستفهام، كي يبين عمق هذا الوجع فلا ظل في الشواطئ، ولا سفح في الأعالي، وبهذا حمل النداء دلالة التوجع والحيرة.

يا ثورةَ الجرحِ فرسانُ المدى انطلقوا ... قدحُ الجيادِ بدربِ الريح ينحدرُ

---

(1) العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز (ج161/3).

(2) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عاليا (ص23).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يـــا أمـــةً رســـمتْ مـــيلادَ نهضـــتِها وكـم تتالـتْ علـى أكتافهـا العِبـرُ[1]

ينادي ثورةَ الجراح والأمة التي ترسم معالمَ نهوضها، نداءً يحمل دلالة البعث وبث الحيوية وروح الأمل بالحياة رغم الجراحات والتراجع الاستثنائي الذي يمر فيه وطنه المحتل، ليشحذ العزم، ويملأ النفسَ حماسة، تظهر فيه اللغة الخطابية الجمالية؛ عبر الصورة الشعرية الناطقة بالأمجاد.

عُقـــمٌ زمـــاني يـــا زمـــان طفـــولتي خـــذني لصـــدركَ فالعنـــاقُ حمـــيمُ

لـــك يـــا عـــراق وللطفولـــة والهـــوى ولكـــل قلـــبٍ هـــدّه التعتـــيمُ

ســـأظل فـــي لغتـــي أشـــاكسُ عهـــرَهم ويظـــلّ يـــرقص فـــي فمـــي التـــرنيمُ[2]

في الأبيات نداءان للزمان وللعراق، تتحد فيهما الذات الشاعرة مع العراق، ينادي زمان طفولته، ويستدعيه ليضمه مستجيرًا به من عقم زمانه الحالي وخذلانه، ثم ينتقل في البيت الثاني لنداء العراق، مقدمًا بين يديه ذلك القسم بأن يظل وفيا له ولطفولته ولهواه المكدود، وأن يعريَ سوءاتِهم عبر شعره وأبياته، وأن تظل ترنيمته في حب الوطن خالدة تداعب فمه، فظهرت دلالة النداء التي حملت روح التحدي والتوثب.

بغـــداد يـــا فجـــر العروبـــة حـــرة تبقـــين لـــو وطئـــوا ثـــراك بغـــزوة

يـــا أنـــت يـــا بنـــت النضـــال أبيـــة لـــم تحـــن هامًـــا للطغـــاة بذلـــة[3]

ظهر تسلط النداء في البيتين، فقد نادى بغداد أكثر من مرة، واصفا إياها عبر ندائه بأنها فجر العروبة، وأنها سليلة النضال والإباء، وهذا النداء يحمل دلالة استدعاء أمجاد الماضي، وبث روح المقاومة في هذا الواقع الذي يتطلب الصمود والتحدي في وجه المحتل والباغي، كما بث مشاعر الحزن خارجيا.

يـــا بنـــت جِلّـــق بـــي تفعيلتـــي انكســـرَتْ وخاصـــمتني ببـــابِ الســـور ألـــواحُ[4]

جِلِّق هي أحد أسماء دمشق[1]، وقد ذكرها الشعراء بهذا الاسم ومنهم أمير الشعراء في إحدى قصائده، فقال في مطلع قصيدة حملت عنوان "قم ناجِ جلق":

---

(1) المرجع السابق (ص67).
(2) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص18).
(3) المرجع السابق، ص33.
(4) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص41).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قُـمْ نـاجِ جِلَّـقَ وانْشُـدْ رَسْـمَ مَـنْ بـانوا مَشَـتْ علـى الرّسْـمِ أَحْـداثٌ وَأَزْمـانُ[2]

ينادي الشاعر هنا بنت جلق، وقصد دمشق ذاتها، وقد حمل النداء دلالة الألم المستكن في روحه، فترنيمته الموسيقية (تفعيلته) قد تحطمت، واختصمت معه ألواح الشعر، وهذا يظهر القيمة الأسلوبية لغرض النداء.

ومنه النداء بحذف الأداة.

حديثـــةَ النـــور والنـــاعور يـــا بلـــدًا بـــه المحاســـنُ فاقَـــتْ كـــلَّ تخمـــينِ

حديثـــةَ النخـــلِ يـــا حلمًـــا أغازلُـــهُ علـــى التـــدلّلِ بـــينَ الحـــينِ والحـــينِ[3]

حديثة هي مدينة الشاعر التي ضمته بين جنباتها، أكثر من ذكرها وندائها في شعره، وفي هذين البيتين نموذج لندائها، فهو يناديها واصفا إياها بأنها حديثة النور والناعور، والنواعير هي أحد معالم مدينته التي يشقها الفرات، ثم يصفها بأنها حديثة النخل، والنخيل من موروثات العراق الحضارية التي اشتهر بها عبر العصور، فهذا النداء عبر حذف الأداة تارة، ثم بالياء تارة، يحمل دلالة حبه وعشقه لمدينته الخالدة الباسلة.

اتضحت قدرة الشاعر على توظيف النداء بطاقاته الإبداعية المنتجة للدلالات المعبرة عن حالاته النفسية ومشاعره المتباينة، فالنداء تنفيس عن زفراته الملتهبة جراء ضياع الوطن، يمتد في العمق الداخلي لكيانه ووجدانه، فيناجي من خلاله الوطن السليب بحرقة وحسرة يكسوها الأمل في زوال الغصة التي كتمت على عراقه.

ب- الاستفهام:

الاستفهام أحد الأساليب الإنشائية التي يكثر استخدامها في الشعر، ويرد لأغراض بلاغية أسهب البلاغيون العرب في بسطها وتناولها[4]، ولم يغِبْ عن شعراء الحداثة المعاصرين

---

(1) جِلِّق: بكسرتين وتشديد اللام وقاف كذا ضبطه الأزهري والجوهري، وهي لفظة أعجمية، ومن عرّبها قال: هو من جلّق رأسه إذا حلقه: وهو اسم لكورة الغوطة كلها، وقيل بل هي دمشق نفسها، وقيل جلّق موضع بقرية من قرى دمشق، وقيل صورة امرأة يجري الماء من فيها في قرية من قرى دمشق. الحموي، معجم البلدان (ج154/2).

(2) شوقي، الشوقيات (ج100/2).

(3) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص150).

(4) ينظر: العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز (ج158/3).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

توظيفُ هذا الأسلوب، فاستثمروه بما يفجر طاقاتهم الإبداعية، ويجلي حقيقة واقعهم ويعبر عن حالاتهم النفسية المتباينة والمتداخلة، فسجلوا من خلاله حقلا واسع الدلالة في عمقه العاطفي والمعنوي، يلجأ له الشاعر في حالات الضعف، يستمد منه القوة، وفي حالات اليأس فيستمد منه الأمل، ويعبر من خلاله عن مشاعر الحسرة والتوجع التي تسكن روحه المكدودة، وينطلق من خلاله في الكشف عن أسرار نفسه الغامضة.

وقد أكثر الشاعر خلف من استخدام الاستفهام، وشكل ملمحًا أسلوبيًّا بارزًا لإنتاج الدلالات التعبيرية والمعنوية والعاطفية. ورصد حالاته المتباينة والمتفاوتة في مشاعرها ومكوناتها.

حفلت قصيدة (يا ابن الفرات) والتي يناجي فيها العراق إنسانا ووطنا وترابا وأرضا؛ بالاستفهام، وبرز كلون من ألوان التشكيل الشعري الخطابي، يختار الباحث ثلاثة منها للوقوف عليها.

هـمٌّ تفجّـرَ فـي جنبيـك فـاضَ دمًـا بـمَ التعلـلُ ملّـتْ دمعَهـا المُقـلُ[1]

(بم التعلل) استفهام أطلقه المتنبي سابقًا، وما زال يدور في الأذهان، استطاع الشاعر أن يعيد بناءه، وتقديمه بحلة بلاغية دلالية جديدة، فهو يتساءل عن سبل الخلاص والتصبر من هموم ألمت في وطنه وبين جنبيه؛ استحوذت عليه، واستحالت لدم يفيض في بقاع بلاده، ثم يردف استفهامه المفعم بدلالة القهر والألم بجملة شعرية عبقرية (ملت دمعها المقل)، فما قيمة هذا التصبر وما جدواه وقد ملت المقل دموعها؟ وبلغت القلوب حناجرها. وقد كشف الاستفهام هنا عن حالته النفسية المحبطة اليائسة، فحمل دلالة عاطفية عبرت عن يأس مسيطر، وأخرى معنوية تمثلت في تأكيد الضعف الذي ينتابه.

بـين الضـلوع عـذاب لا قـرار لـه حتّـامَ فيهـا مريـرُ الصـبرِ تحتمـلُ[2]

يعود الشاعر للاستفهام في القصيدة باستخدام (حتّامَ) التي تحمل دلالة الاستغراق، في قوله "حتام فيها مرير الصبر تحتمل"، في استفهام حمل دلالة التوجع والتعجب معا، فالضلوع تمتلئ بعذاب جسيم لا قرار لبئره السحيق، فإلى متى يحتمل فيها مرارات الصبر؟ فقد أضناه هذا العذاب الذي ينتشر في أرجاء بلاده. كما كان للجرس الموسيقي دوره في إبراز التساؤل ودلالته،

(1) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عاليا (ص20).
(2) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عاليا (ص20).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالجناس بين حتام ويحتمل في تماثل الأحرف وتنوع بنيتها؛ أضفى نوعًا من الموسيقى الداخلية الخادمة للدلالة البيانية.

يـــا حـــاملًا بـــاحتراقٍ نـــارَ غرْبتِـــهِ متـى تظـلُّ إلـى الشـطآنِ لا تصِـلُ؟[1]

يواصل الشاعر استفهامه باستخدام (متى) التي تحمل دلالة الاستغراق الزماني معربة عن طول المدة، وتمازج الاستفهام مع النداء، فهو ينادي ذلك المحترق بنار غربته وهو ابن الفرات الذي داهمته المصائب، وحلت بدياره النكبات، واضعا أمامه حيرة السؤال وتفجعه "متى تظل إلى الشطآن لا تصل". ويظهر من خلال استقراء الاستفهام في الأبيات الثلاثة، عمق دلالة الحسرة والوجع والتعجب، وهذا ما يبرهن على الإلحاح الاستفهامي الذي يسيطر على الشاعر في هذه القصيدة.

وقد يظهر التسلط الاستفهامي بتكرار الأداة في بدايات الأبيات.

حيث يكرر أداة الاستفهام لماذا في الأبيات الآتية:

لمـــاذا لـــم تـــزلْ فرشـــاة روحـــي تلـــوِّنُني ويحتـــبسُ الخيـــالُ

لمـــاذا كـــلّ شـــيءٍ دارَ عكْسًـــا وصـــار العكْـــسُ يصـــنعُهُ المُحـــالُ؟

لمـــاذا كـــلُّ شـــيءٍ مـــاتَ حيًّـــا وصـــوتُ الحـــيّ تدفنُـــهُ الرّمـــالُ؟[2]

يظهر التسلط الاستفهامي للأداة (لماذا) في الأبيات الثلاثة، وهو استفهام دفعته إليه الحيرة الشديدة، حمل دلالة الاستنكار والاستغراب، وغلبت عليه الفلسفة الوجودية التي تبحث في أعماق الذات الشاعرة التي بلغت حد الانفجار، وبلغت المشاعر حد التدمير، والثورة، وشدة الألم العبقري الحيوي، والتغيرات التي اعترت أبناء هذا العصر، فيسأل في البيت الأول عن احتباس الخيال رغم ازدحام الروح ببواعثه، وفي البيت الثاني يسأل عن انعكاس الأشياء واختلالها، ويوالي التساؤلات في البيت الثالث عن موت الحياة والأحياء الذين غادر صوتهم إلى الرمال، فتظهر عبر ذلك نفس الشاعر المعذبة التي تقف حائرة أمام تلك التقلبات.

كما يظهر هذا التسلط في أداة الاستفهام (مَنْ).

---

(1) المرجع السابق، ص23.

(2) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص19).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فقد حفلت قصيدة (من مثلكم) بالتساؤل والاستفهام، وهو نص أهداه الشاعر لفرسان مذبحة الحُويجة[1]، وحمل الاستفهام فيه دلالات الفخر والبطولة والرثاء، وقد جرت هذه التساؤلات على لسان الوطن، فكان العراق هو المفتخر والراثي.

مَنْ مثلُكم والحربُ زحفُ أصائلِ ... وصواهلٌ تمضي بإثرِ صواهلِ

مَنْ مثلكم حين اشتعالُ رعودِها ... إنْ أطبقت وعلا العجاجُ مداخلي

مَنْ مثلهم ناموا على نزْفِ الدما ... وتوضّؤوا للموت عندَ محافلي[2]

(من مثلكم) يبدأ النص بالاستفهام الذي حمله العنوان، واتجه إلى تكراره بشكل تسلط فيها الاستفهام على الأبيات، فاستخدم أداة السؤال عن تحديد هوية العاقل، فيتساءل: من مثل هؤلاء في أبناء العراق، وقد اشتدت أوزار الحرب، ومضى الأبطال والفوارس تباعًا إليها، فيضع المتلقي ومنذ البيت الأول أمام دلالة الفخر ببطولة هؤلاء الذي قضوا دفاعا عن كرامة الوطن، ثم يتوالى تسلط الاستفهام ليصف المزيد من بطولاتهم عند اشتعال رعود الحرب، وإطباقها، وارتفاع دخانها، ثم يرسم لوحة تضحياتهم ليلج في تفاصيل المذبحة، فينتقل الخطاب إلى الغائب، فهذه البلدة قد نامت على نزف الدماء وتوضأ أهلها للموت، فيضع الشاعر متلقيه أمام دلالة الرثاء الممزوج بالفخر، وقد جرت هذه التساؤلات على لسان العراق، ليبين أن الوطن هو من تكفل برثائهم ومدحهم، وقد استخدم الشاعر ألفاظا تحمل دلالات الفخر وتصور المذبحة والموت، (صواهل، رعود، عجاج، نزف، الدماء، محافل، موت)، فاستطاع من خلال هذا كله أن يبرز قيمة الفخر والرثاء.

مَنْ ذا يصدّ النازلاتِ وويلَها ... وله يعينُ على البلاء كريمُ؟

مَنْ يستعيدُ لنا الفوانيس التي ... منها خبتْ شعلٌ ولاحَ شَؤومُ؟

مَنْ ذا يردّ لنا الخيالَ مُحلّقا ... ويعود في وتر الهوى التنغيمُ[3]

يظهر في هذه الأبيات تسلط (من) الاستفهامية، فيضع الشاعر متلقيه أمام تساؤلات ثلاث تبحث في هوية المنقذ، من ذلك الذي ينهي حالة الموت والنكبات، ويعين في الكربات،

---

(1) هي مجزرة حصلت في الحويجة الواقعة في محافظة كركوك بتاريخ 23 أبريل 2013م، أسفرت عن مقتل نحو 54 شخصاً وإصابة العشرات بجروح إثر اقتحام قوات عراقية ساحة اعتصام لمتظاهرين.

(2) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص19).

(3) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص19).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن يعيد النور للفوانيس التي أطفأتها الحروب، ومن يرجع التحليق لذلك الخيال، ويعيد نغمات الحب والهوى، ويلاحظ التدرج في البحث عن المخلص، فهو لن يكون معينا وفارسا فحسب، بل سيكون ذا روح شفافة متوهجة، لتبرز قيمة الاستفهام في رسم حالة الاستبعاد لذلك المنقذ المخلص.

وقد يظهر هذا التسلط عبر أداة (هل).

هل في الطريقِ لظلّي بعضُ همهمةٍ ... وهل بدربِ المسا وقعٌ لمَنْ رجعوا

وهل لخطوي بوادي التيهِ من أثر ... وهل بقاياي مني سوف تنخلعُ

وهل لرأسي مكانٌ في سفينتنا ... وهل لقلبي وجودٌ بين مَن جُمعوا[1]

يدور الاستفهام في الأبيات الثلاثة حول ذات الشاعر ورحلته الممتدة، بشكل أخذ تسلطًا تكراريًا مترابطًا ومتداخلًا، فيتساءل عن إمكانية تحقق أمنياته وأحلامه، فتظهر دلالة الخوف والترقب من مجهول يتربص به، ويؤكد ذلك التسلط التكراري لأداة الاستفهام (هل)، ويبرهن عليه من خلال سؤاله عن الطريق والخطوات والتيه والظل، وعن وجوده وبقائه، هذه الأسئلة التي تفرش الطريق بمعالم الحيرة والانتظار.

ت- الأمر:

الأمر كغيره من الأساليب الإنشائية له حضوره في الشعر العربي، وتتعدد صيغه ودلالاته وأغراضه[2]، ويعبر كغيره عن الحالات النفسية لدى الشاعر، ويطلق طاقته الإبداعية المنتجة للدلالة العاطفية والمعنوية، وقد اهتم به الشعراء قديمًا وحديثًا، وأكثروا من وروده، واستخدامه، ونوعوا في أنماطه وصوره.

وقد حفل شعر خلف بهذا الأسلوب واستخدمه وفق طاقات ودلالات أثرت النص الشعري.

بوحي بما بكِ يا أنيسةَ ليلتي ... فالكونُ يُصغي للكلامِ المُبهمِ

وتحدّثي فسماءُ قلبي شهقة ... فيما بهِ سيبوحُ ثغرُ مكلِّمي

وضعي لِثَغْرِكِ مهرجانَ غوايتي ... إنّي إليكِ وأنتِ ترنّمي[3]

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص49).

(2) ينظر: العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز (ج155/3).

(3) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص147).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ورد الأمر في الأبيات وفق متتالية شكلت نوعا من التسلط التكراري لفعل الأمر، وحملت القصيدة ذاتها عنوانا صيغ بأسلوب الأمر (بوحي)، فهو يناجي محبوبته الأثيرة لتبوح بأسرارها وشوقها، وأن تواصل حديثها، وأن تجعل من ذلك الحديث سبيلا لغوايته وترنمه، فالفعل هنا فعل الحديث والكلام، حمل دلالة متقاربة وهي دلالة الخروج من دائرة الصمت والانطلاق إلى البوح والحديث، كما حاول الكشف عن أسرار هذه الحبيبة، فأقام التوحد بين الذات والموضوع، وهو ما يؤكد دلالة العنوان، والغرض من القصيدة.

فاسْلسْ لنفسك خيلَ العزْمِ مجتهدًا ... لا تركنَّ فكم مِنْ خائنٍ شتلوا

واوْكلْ شؤونك من جلّتْ جلالته ... كلّ الموازينِ إنْ مالتْ ستعتدلُ

وخلِّ نفسكَ لا تفتحْ منازفَها ... واتركْ لبغيتِها فالجرحُ ينقفلُ[1]

حملت أفعال الأمر في الأبيات دلالة الحث والنصح، وظهر فيها التوكل على الله والإيمان بعدالته، فالدعوة موجهة للاجتهاد، وإسراج خيل العزم، وللتوكل على الخالق، وللصبر على جراح النفس، وآلامها، ويلاحظ ما في التراكيب من قوة، هي جزء من قوة الأمر في اللغة، فتشكل عبر هذه الدعوة لون من ألوان الفخر والعزم، وبث روح اليقين والتحدي، وقعت ضمن لغة خطابية جمالية.

خُذْ ما تُريدُ كما تُريدُ وتشْتهي ... ببساطةٍ إنَّ الجروحَ خِفافُ

دَعْ عمرَكَ الماضي ينوءُ بعبئِهِ ... واشْكُ الذي من شأنِهِ الإيقافُ

واكسرْ عَصاكَ وقلْ ستقلبُ حيّةً ... وبهم يطولُ كما اشْتهى اسْتخْفافُ

خُذْ للتّقاويمِ التي نضّدْتَها ... سيدورُ فيكَ على المَكانِ طَوَافُ[2]

حملت متتالية الأمر في الأبيات دلالة التحدي والتمرد، مشكلة نوعًا من التسلط التكراري لفعل الأمر، فالدعوة موجهة لذلك الثائر المقاوم، بأن يتزود في طريقه بالعزم والتضحية، وأن يقف في وجه الغزاة واستخفافهم كي تنقلب عصاه حية تأفك طغيانهم، وأن يزين تقاويم نضاله وتضحياته، ووقعت هذه الدعوة ضمن لغة جمالية.

أطفئْ جنوني مرةً كنْ لي أنا ... أحرقتُ نفسي فامْتلكْ أطواقي

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عاليا (ص24).

(2) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص55).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خـــذني إلـــى دنيـــاك كلّـــي شـــهوةٌ تجتـــاحني وتهـــزُّ لـــي أعمـــاقي

كسِّـــرْ مرايـــا الـــروحِ كـــنْ وتَـــرَ الغنـــا وافـــتحْ بصـــدري سَـــلَّةَ الـــدُراقِ

وأطلـــقْ عصـــافيرَ الجنـــونِ تزورُنـــا فحقولُنـــا ظمـــأى إلـــى الإشـــراقِ[1]

رصدت متتالية الأمر حالة التلهف والشوق، وحملت دعوة إلى لقاء يضمهما طويلًا، ويعبر عن جنونهما، واتضحت من خلالها اللغة الحسية المعبرة عن جموح الشهوة، فهي (تلك المحبوبة) تدعوه لإطفاء جنونها، وأن يحملها إلى عالمه، وأن يلامس دراق صدرها، وأن يروي ظمأ حقولها. فتظهر هنا روح المرأة المتمردة الباحثة عن كنف المحب المغامر مثلها.

فلتســـقطْ الكلمـــاتُ فـــوق بروجِهـــا وعـــروشُ أصـــحابِ الكـــروشِ هبـــاءُ

فلتخـــــرسِ الأصـــــواتُ إلّا واحـــــدًا أُصـــغي لـــه فلتنطـــقِ الشُّـــهداءُ

وَلِيلْبســـوا حُلـــلَ الجمـــال ويقـــرؤوا لله قـــــولًا إنّهـــــم أحيـــــاءُ

وليقـــــرأِ الشـــــهداء أيّ قصـــــيدةٍ كانـــتْ فَهُـــمْ فـــي مـــوتِهم عُظمـــاءُ[2]

جاء أسلوب الأمر هنا بصيغة المضارع المجزوم بلام الأمر، وحمل دلالة الإجلال والإكرام للشهداء، فهو ينادي بإسقاط كلمات السياسيين المتاجرين وأن تخرس أصواتهم جميعا، حتى تنطلق الشهداء بندائها، ثم يرسم عبر الأمر صورة الشهادة التي تتزين بحلل الجمال، ويختم هذه المتتالية بأن ينادي في الشهداء ليقرؤوا ما شاؤوا من قصائد البطولة والعظمة، ويتضح من خلال هذا قيمة الشهادة والشهداء، والتي هي ضمن عناصر شعر المقاومة التي يشكل خلف واحدا من شعرائها.

تقرّبـــي هـــا هنـــا ضـــمّي يـــديْكِ علـــى جـــدارِ ضـــلْعي ونـــامي عنـــد مُفترقـــي

كـــوني رداءَ دمـــي فـــي زيـــفِ أزمنتـــي ومزِّقـــي حجـــبِ العـــاداتِ واخْترقـــي[3]

شكلت متتالية الأمر في البيتين دعوة للتمرد، فهو يدعوها لتلتصق به، وتضمه، ولتقيه زيف هذا الزمان، ولتخترق محاذير هذا المجتمع، فكان لأسلوب الأمر دلالته في الكشف عن هذه العاطفة التي حملت روح التمرد على الأعراف السائدة في المجتمع.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص25).

(2) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص20).

(3) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى، ص134.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهكذا فقد استطاع الشاعر أن يوظف الأمر في صوره وأنماطه المختلفة المنتجة للدلالات المتعددة والمعبرة عن حالاته المختلفة، ضمن المساحات اللغوية المعبرة عن الطاقة الإبداعية، فهو يلجأ إليه ليقدم قوة تعبيرية يشتملها الأمر، بما فيه من إلزامية يسقطها على الخطاب الشعري، فهو يدعو للثورة، والنفير، والمقاومة. يكون الأمر فيه محرضًا وباعثًا، ويحاول أن يكشف أسرار محبوبته؛ فيدعوها للبوح بهمس دافئ لكنه يحمل الامتثال، فالأمر بصوره، وأنماطه أحد القيم الأسلوبية الإنشائية التي تضافرت مع سابقيها "النداء والاستفهام" في إبراز التشكيل الشعري في دلالته المتجددة التي تشير إلى امتلاك شعرية حداثية مترابطة في عمقها التراثي ومحافظة على أصالتها واستقلالها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثالث:

المزاوجات الأسلوبية

أولا: المزاوجات الفعلية والاسمية

تعتمد الشعرية على عناصر إبداعية تجديدية، تتجلى في التصوير والتخييل والتشخيص والتجسيد، من خلال علاقات التناسب والتجاور وعلاقات التقابل والتخالف، وعلاقات المغايرة[1]. وتجمع المزاوجات الاسمية والفعلية تلك العناصر وتجلياتها الإبداعية، وتقوم على مقاربات أسلوبية يزاوج فيها الشاعر في الغالب بين المجردات والمحسوسات الفعلية والاسمية، ومنها ينطلق إلى تعميق المعنى والشعور. وقد تتعدى هذه المزاوجات حاجز المألوف، وتخرج عن حدوده، فيجتمع في المزاوجة حقلان دلاليان مختلفان ومتباعدان[2].

ويرى محمد عبد المطلب أنه: يمكننا في الشعر الحداثي أن نلحظ بوضوح ميل الدوال إلى الدخول في تنافرات تجاورية تعمل على خلق فجوات دلالية، لا يمكن جبرها إلا باستدعاء المتلقي ليؤدي هذه المهمة حتى يكتمل السياق ويصبح صالحا لإنتاج الدلالة[3].

وقد برزت هذه المزاوجات ضمن التشكيل الشعري عند خلف، فقدم من خلالها لغة شعرية جديدة، سار فيها على هدي المعاصرين، واقترب من الحداثيين، ووسمته بطابع التحديث والتجديد. وقد اعتبر طلال الحديثي هذه المزاوجات إحدى أهم الجماليات الفنية والأسلوبية في شعر خلف[4].

وسيتناول الباحث هذه المزاوجات ضمن الجماليات الأسلوبية، وسيصنفها إلى فعلية واسمية.

أ- المزاوجات الفعلية:

تقوم المزاوجات الفعلية عند خلف على استخدام الفعل للتجسيد أو التشخيص المعنوي، وعلى استخدام البعد المجازي للفعل؛ فيعتمد الفعل على تصوير الهيئة والحركة، وقد يحدث هذا ضمن الاختيار الواعي للأفعال، أو ضمن الخروج عن هذا الاختيار، وتتنوع العلاقات التي يعتمد عليها التجاور والتزاوج، فتقوم حينًا على التناسب أو التضاد، وحينًا على المغايرة، أو

---

(1) ينظر: رزقة، مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة ديوان جفرا نموذجا (ص ص341-355).

(2) المرجع السابق (ص356).

(3) عبد المطلب، مناورات الشعرية (ص142).

(4) الحديثي، طلال شلال الشعر قراءة في شعر خلف الحديثي (ص162).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التنافر. وقد عمل من خلال هذه المزاوجات على إبراز القيم الجمالية والدلالية للمزاوجة الأسلوبية في تشكيلها الحداثي المتجدد والمتطور[1].

وسيقف الباحث أمام هذه القيم الجمالية والدلالية في المزاوجات الآتية:

وبـينَ جنبـيَّ يختـالُ الشـجى وطنًـا وألـفُ نهـرٍ جـرى فـي رمـلِ كثبـاني[2]

بنى الشاعر مزاوجته على استخدام الفعل (يختال) للتشخيص، فجعل الشجى –وهو لفظ معنوي تجريدي يشير إلى الحزن والحنين– يمشي متخايلا، مانحا إياه صفة من صفات البشر في حالة الزهو والانتصار، وقامت العلاقة هنا على التضاد، فالاختيال دليل الفرح والانتشاء، والشجى دليل الحزن والانكسار، وقد اجتمعا ليمنحا المزاوجة قيمةً أسلوبية في الغد المشرق، وقد اشتغل التمييز (وطنا) على إنضاج التشخيص، لتكتمل دلالة الأمل التي حرص على تعميقها في البيت، وقد تعاضدت الجملة المستأنف في تقديم رؤية الغد المشرق، فالأنهار تجري في صحراء رماله؛ لتغمر روح التفاؤل جنبات القلب.

سـافرتُ فـي بحـرِ الرحيـلِ بمفـردي نحـوي فضـجتْ بـالخطى ربـواتي[3]

قدم من خلال ضجيج الخطوات مزاوجة فعلية بنيت على استخدام الفعل (ضج) للتجسيد، وقد أقام المزاوجة على علاقة التضاد؛ فهذا الضجيج المتحرك، والمتصاعد، والصاخب، تزاوج مع الربوات الثابتة والساكنة، ليعكس بذلك حالة الاضطراب التي يمر بها، فمنح الخطوات المرتبكة التي قادته بمفرده إلى رحلة الرحيل دلالة التقابل بين الثبات والحركة، فنقل المتلقي إلى عالمه الموحش والمقفر.

أمشـي علـى قلقـي أُسـقى لظـى عدمـي فـالخيرُ والشـرُ عنـدي اليـومَ سـيّانُ[4]

قدم من خلال المشي على القلق وسقي لظى العدم مزاوجتين فعليتين، بُنِيتا على استخدام الفعلين (أمشي) و(أسقي)؛ لتصوير الهيئة والحركة، فتحول القلق ولظى العدم إلى

---

(1) استخدم الشاعر خلف الحديثي هذه المزاوجات بكثرة في شعره فقد وقف الباحث على ما يقارب مائة مزاوجة فعلية وقعت في حوالي خمسين بيتا، واكتفى هنا برصد ما يقارب عشرين بيتا وقعت فيها حوالي ثلاثين مزاوجة، تمثل أنواعها وأنماطها المتعددة.

(2) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص76).

(3) المرجع السابق، ص65.

(4) المرجع نفسه، ص75.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنسان متعب يائس، وقد قامت المزاوجة الأولى على علاقة التناسب بين الفعل ومزاوجِه، فالمشي يقوم على الحركة والانتقال فتناسب مع القلق وهو مصدر الاضطراب والتغير، بينما قامت المزاوجة الثانية على علاقة التقابل والاختلاف بين الفعل ومزاوجه، فتقابل الماء الذي حمله الفعل (أسقي) مع اللظى وهو النيران المتقدة، فتحول الماء إلى رواء ونماء للظى، وقد استخدم البعد المجازي للفعل، فمنح إيحاءات التبدل والاختلاف اللذين ينتجان دلالة القبول بالواقع البئيس الذي يتساوي فيه الخير والشر.

خوفي يرى خوفي ويذبحُ أمنَهُ دفئي يُبَرْعِمُني ونهري يَجفلُ[1]

احتشدت في البيت مجموعة من المزاوجات الفعلية، عبر استخدام الأفعال (يرى، يذبح، يبرعم، يجفل) للتصوير والتشخيص، هناك خوفان في المزاوجة الأولى ينسبهما الشاعر لنفسه (خوفي يرى خوفي) ينقسم الخوف على نفسه ليتولد خوفان؛ الخوف الأول هو الخوف الفطري والخوف الثاني هو الذي يحدثه الموقف العصيب ولحظة التذكر والاشتياق، فتظهر هنا قيمة التشخيص في المزاوجة فالخوف مبصر يرى ويراقب، ينتقل في المزاوجة الثانية لتصوير الحركة، فلم يكتفِ الخوف بأن يراقب، بل يذبح أمنَ تلك اللحظة ويئد وليدَها، وقدم من خلال علاقة التقابل والتضاد بين الذبح والأمن تصويرًا متحركًا يحقق دلالة العبثية التي يعيشها، ثم يواصل في المزاوجة الثالثة رصد الحالة، فهو يتغلب على خوفه والرعب الذي دب فيه، فيلفه الدفء، وقد قامت المزاوجة هنا على علاقة التناسب بين الدفء والتبرعم، ثم يعود في المزاوجة الرابعة لحالة اليأس والخوف، فيتلبس الوجل والخوف نهرَ حبه؛ فيوقف تدفقه وجريانه، هذه المزاوجات المختزلة في تركيبها اللفظي العميقة في اتساع دلالاتها أبرزت الشعرية القادرة على الخلق الإبداعي لدى خلف.

متوضئٌ بالحبِّ دفترُ غربتي وتسولتْ كلماتُه أسدافي[2]

شملت الجملةُ الشعرية مزاوجتين فعليتين، قامت الأولى على علاقة المغايرة، فدفترُ الغربة –وهي مزاوجة اسمية تكونت من حقلين دلاليين مختلفين– توضأ بالحب، وبرزت القيمة الأسلوبية للمزاوجة عبر استخدام اسم الفاعل الذي يعمل عمل الفعل ليحقق التجسيد، فالغربة تجسدت عبر كتاب توضأتْ أحرفُه بالحب الذي يغيب في متاهات بعيدة، وفي الوقت ذاته يكسو هذه الغربة بجماله، ورونقه، ويمدها بعاطفته المشبوبة، وتكمل المزاوجة الثانية حالة الاغتراب؛

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص81).

(2) المرجع السابق، ص18.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فكلمات هذا الكتاب تتحول إلى متسول للظلمات (الأسداف)[1] التي يعيشها، وقامت المزاوجة أيضا على علاقة المغايرة بين التسول والكلمات وبينهما وبين الأسداف، واعتمدت التشخيص الذي قرب الدلالة بين التسول والظلمات.

أوجــزتُ مــوتي إذ نكــرتُ تجهمَــكْ وعلقــتُ فيــك فمَــنْ لروحــي ســلمَكْ[2]

شكلت المزاوجة الفعلية (أوجزت موتي) المدخل إلى القصيدة فكانت عنوانها واستفتاحها، ليتكئ النص على دلالة عالية القيمة، فقد اختصر موته في تلك اللحظة التي نفى فيها جهامة الحبيب، فذاب فيه وأسلم له الروح، معتمدًا على تجسيد الموت، ومقيمًا علاقة المغايرة بين الإيجاز، والموت الذي لا يتجزأ، ولا يختصر، بل يأتي دفعة واحدة، ليقدم دلالة متباعدة يمكن الربط بين خيوطها الرفيعة وصولًا إلى عمق الإحساس بزيف قرب هذا الحبيب، ولتكون مفتاح الولوج في قصيدة تشعل ثورة الرفض والتمرد على ذلك الحبيب.

أنــا قــدْ ركبــتُ الحــزنَ منــذُ ولادتــي وتَكسَّــرتْ نفســي علــى أوطــاني

ويَلــوكني زبــدُ الضــياعِ بِغيظِــهِ وتَدوســني فــي حقــدِها جيرانــي[3]

اجتمعت مزاوجتان فعليتان في البيتين، واعتمد الشاعر على البعد المجازي للأفعال في تصوير هيئة الحزن والضياع والحقد، وقد قامت العلاقة في المزاوجة الأولى على التجاور بين الحزن والركوب، فالحزن هو البحر الذي يمخر عبابه منذ ولادته وهي حقيقة الإنسان العربي الذي يعيش في ظل الانكسارات والانهزامات، وأكملت الجملة التالية التي حملت صورة نمطية هذه الدلالة، فالنفس تكسرت حسرة على الأوطان المسلوبة الدامية، لينتقل بعدها إلى المزاوجة الثانية والتي تشكلت عبر التنافرات التجاورية بين الدوال، (يلوك، زبد الضياع، بغيظه) فخرج الخيال الشعري عن حدود المألوف ليقع في دائرة اللامألوف، فقد جعل للضياع زبدًا، وهذا الزبد يمتاز بالغيظ، وهو ذو قدرة على المضغ، فهناك فجوات دلالية يمكننا جبرها من خلال عناصر الربط التصويري للحركة التي أنتجتها الدلالة، فهو كمواطن عراقي وفي ظل الاحتلال والتمزق أصبح فريسة لغول الضياع والشتات.

---

(1) ابن فارس، مجمل اللغة (ج491/1).

(2) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص51).

(3) المرجع السابق، ص55.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كرهتُ شِعْرَكَ يستجدي عطاءَ فمي ما عدْتُ فيكَ ولا مِنْ فيكَ إرْوائي[1]

شكلت جملة (يستجدي عطاء فمي) مزاوجة فعلية قامت على علاقة التقارب بين الاستجداء وعطاء الفم، واعتمدت على التشخيص، فهو يكره ذلك الشعر المبتذل الذي يسعى لنيل المديح والثناء، وقدمت المزاوجة دلالة الرفض، التي أكدها الجملة المستأنفة، في انعتاقه من ذلك الحبيب، ورفضه الانصهار به، فانتقل إلى مثيرات لغوية تركيبية أولية ليظهر المعنى المستكن في المزاوجة.

هبني رمادًا فَلَمْلِمْ رملَ أدْمُعِنا ولا تُعلقْ عندَ البابِ أخطائي[2]

أخطو على رملِ السنين فترتمي عندَ المغيبِ بِرَجْعِها طرقاتي[3]

اتكأ في البيتين –وهما من قصيدتين مختلفتين– على تزاوج الرمل مع الأفعال (لملم، وأخطو) وتشكلت المزاوجتان الاسميتان فيهما عبر التنافرات التجاورية (رمل أدمعنا، رمل السنين)، فالتصق الرمل بالدمع وبالسنين، وهو التصاق تظهر فيه الفجوات الدلالية، التي خرجت عن المألوف، والتي يمكن جبرها من خلال الوقوف على المزاوجة الفعلية التي ارتبطت بها، لتنتج الدلالة التقريبية للمزاوجة الأسلوبية بشكل عام.

ظهرت في المزاوجة الأولى علاقة التقارب بين الفعل ألملم والرمل، إذا يمكن تصورًا لملمة رمل الدموع –المشكلة من تنافر التجاور– الذي بعثره الهجر، والعناد، والخصام، ويمكن التوصل إلى أنه سعى لإنتاج دلالة العفو والتسامح والصفح، التي أكدتها الجملة المستأنفة بوضوح، وهذا ما يتسم به أسلوب الشاعر، فيظهر في الجملة الثانية ما غمض من دلالة الأولى.

وظهرت في المزاوجة الثانية علاقة التناسب بين الفعل أخطو والرمل، فخطواته تتخذ مسارها فوق رمل السنين الطويلة البعيدة، لتنحصر الطرقات في مغيبه القاتم، وقدم مزاوجة أخرى ارتبطت بها تجاوريًّا، فجاور بين الخطوات والطرقات؛ لتنتج التعثر والتخبط عبر مشواره المزدحم بالأوجاع والضياعات.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص60).

(2) المرجع السابق، ص61.

(3) المرجع نفسه، ص65.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ظلـــي تمـــدَّدَ فـــي شـــوارعِ لـــوعتي وتســـابقتْ تَلـــوي يَـــدي صـــرخاتي[1]

قدم من خلال تمدد الظل في شوارع اللوعة وتسابق الصرخات مزاوجتين فعليتين، بنيتا على استقاء الدلالة من حقول مغايرة ومختلفة، فظله المثقل بالحنين والشوق تمدد في شوارع لوعته وخيبته، فجاور بين الظل والتمدد والشوارع واللوعة مجاورة قامت على التباعد الدلالي الذي يمكن التقريب بين أجزائه. وسارعت صرخاته المقهورة في المزاوجة الثانية تكبل يده، وتحجمها عن الانطلاق، فرمزت اليد إلى مقاومة هذه الهزيمة التي حلت بعراقه الذي عاش تغريبة الروح، فحجم الدمار والويلات التي أنتجها الغزو كان كبيرًا وعظيمًا، جعله يقف في بداية تلك التغريبة حائرًا تائهًا ممزقًا، لا يقوى على المقاومة والصد، ويُلاحَظ أنه اتكأ على مزاوجات أسلوبية لتوصيل مدلولات الخيبة والانتكاسة التي أصابته في الوهلة، وكأنه يفر من التصريح بلحظة الضعف تلك، فهي لا تمثل صموده ومقاومته التي جهر بها، والتي سرعان ما لبث وأعلنها.

أتَسَـــلَّقُ الأحـــزانَ فـــرطَ مـــواجِعي وأشـــيلُ أشـــجانًا علـــى أشْـــجاني[2]

شكل تسلق الأحزان مزاوجة فعلية، اتكأت على التشخيص في استخدام الفعل (أتسلق)، وقامت على علاقة المغايرة بين التسلق والأحزان، فكلاهما من حقلين دلاليين مختلفين، فهذه الأحزان شاهقة يتسلقها وقد امتلأت نفسه بالمواجد والمواجع، ويحمل أشجانًا فوق أشجانه، لتبرز القيمة الأسلوبية في تعميق المزاوجة لشعور القهر أمام هول هذه المصائب.

حنَّـتْ لمَـرأى الضـحى والخطـوِ أعتـابُ ولمْلَمَـــتْ طيفَهـــا بـــالأمسِ أهـــدابُ[3]

قدم مزاوجتين فعليتين بنيتا على علاقة المغايرة، فالأعتاب تحن لمرأى الضحى، والأهداب تلملم طيفها، وقد اتكأ على التشخيص في استخدام الفعلين (حنت، ولملمت)، وشكل حنين الأعتاب لمرأى الضحى في المزاوجة الأولى خروجًا عن المألوف في التخيل الشعري، فالضحى زمان، والأعتاب مكان، والحنين شعور، وقد جمع بينهما مُنتجًا دلالة متباعدة اتخذت مكانها في البيت الاستفتاحي، فوضع المتلقي أمام حالة من التيه الفكري لطائر الغياب، وقد قدم علاقة أخرى قامت على التناسب بين الخطو والأعتاب، ولكنها لم تقدم خروجا من ذلك التيه.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل، ص67.

(2) المرجع السابق، ص55.

(3) المرجع نفسه، ص97.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويحاول في المزاوجة الثانية أن يخفف من وطأة هذا الشعور؛ فينتقل إلى علاقة تناسبية مطلقة، فتلك الأهداب الناعسة تجمع خيوط الأطياف البعيدة، وتغمض عليها؛ كي تبقى في حالة انتشاء؛ وهي تستذكر ذلك الطائر الذي غاب طويلًا وبعيدًا.

ويداكَ تزرعُ في حدائقِ مقلتي ... وردَ الطيوفِ وضوءُ صبحي يَغزلُ[1]

قدم مزاوجتين فعليتين بنيتا على علاقة التناسب في الأولى والتقارب في الثانية، فَيَدا الحبيبة تزرع ورد الطيوف في حدائق مقلتيه، وضوء الصبح يغزلها، فناسب بين الورود والحدائق والزراعة، وقارب بين الضوء والغزل، واتكأ على التشخيص في استخدام الفعلين (تزرع، ويغزل) وشكلت حدائقُ المقلتين وورد الطيوف ارتباطَ المحسوس بالمجرد، لتمنح دلالة النضارة والقداسة، وقد نابت اليد هنا عن القدرة والعطاء، فالحبيبة ببذلها وتقربها تقيم حدائق النور وتسقي ورود المودة، ثم يأتي دور الضوء الذي ناب عن السماحة والطيبة والنقاء؛ لينسج هذا العشقَ المتين، ويلاحظ تبادل الضمائر في الخطاب بين متكلم ومخاطب ليشعر بوجودهما العميق وثنائيتهما الخالدة.

ولمْلِمي قامتي إنّي احتراقُ غَدٍ ... وكسِّريني فمنكِ العطرَ أنتشقُ[2]

قدم من خلال لملمة القامة وتكسير الذات مزاوجتين فعليتن، بنيت المزاوجة الأولى على التنافر التجاوري بين اللملمة والقامة، فكلاهما من حقلين دلاليين مختلفين، خرجت فيهما الشعرية عن المألوف إلى اللامألوف، ويمكن جبر هذه الفجوة الدلالية عبر فك شيفرة التشخيص في المزاوجة، فالقامة نابت عن الشموخ، لذا دعاها للملمة ما تبعثر من هذه القامة الشامخة على عتبات التذلل للمحبوبة، وهذا ما حاولت المزاوجة الاسمية (إني احتراق غد) أن تفسره فهو كيان محترق في سبيل هذا العشق ومن أجل بقائه، ثم يلي هذه اللملمة وهذا الاحتراق تكسير لذاته، فقامت المزاوجة على علاقة التقابل والتخالف، فلا يتحقق التكسير في العاشق إلا مجازًا، وتخيلا، ودعوته لها أن تكسره تتخللها استدعاء مرحلة الجمع فهي التي ترتبه، وتجمعه، وتلملمه كي يكون عطرُها الطاغي سبيلَ انتشائه واستمراره.

سيَجلدُ الريحُ كفَّ الغيْمِ مُلْتَمِسًا ... دربَ النهايةِ في ليلِ النهايات[3]

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص81).

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص62).

(3) المرجع السابق، ص104.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تحول الريح إلى جلاد يلهب كف الغم ليصل إلى النهاية رغم متاهة الليل، هكذا تتجلى المزاوجة الفعلية التي اتكأت على التشخيص، وقامت على علاقة المغايرة، فالريح والغيم من حقلين دلاليين مغايرين للجلد والكف، وقد حمل الفعل سيجلد الذي يقع في المستقبل دلالة الإثارة، فالريح ستثير الغيم الذي ستجلد كفه وتبعثه وتحفزه لأن يتساقط غيثًا، هذا الغيث سيروي أرض التضحيات، وسينبت فيها زرعًا خصيبًا يسدل الستار على نهاية مشرقة، فرغم وجود التباعد الدلالي إلا أن رمزية الريح، والكف، والغيم حافظت على مدلولها الإيجابي الموحي بالإشراق والنور.

وتوسدتْ همسي وسادةَ عاشقٍ ليزيدني إلهامُها إلهاما[1]

شكل توسد الهمس مزاوجة فعلية قامت على علاقة التجاور، فالهمس تحول إلى وسادة تتوسدها الحبيبة، لتغفو على صوته وتتوه مع حديثه، فيمنحه هذا إلهاما مضاعفا، فتقاربت الحقول الدلالية بين التوسد والهمس، وبرزت ملامح الشعرية التي تعتمد اللغة الإبداعية في تزاوجها وانسيابها، فلم تقع الفجوة الدلالية بين التوسد والهمس، وقدمت الجملة التعليلية تفسيرا دلاليا اكتمل من خلاله المعنى الإيحائي.

ب- المزاوجات الاسمية:

تبنى المزاوجات الاسمية من (اسم + اسم) في حركة تعاقبية، وتتكون المزاوجات الاسمية أحيانا محسوس + مجرد، وأحيانًا تبنى من (محسوس + محسوس)، وأحيانًا تكون هناك مزاوجات اسمية خاصة يخرج فيها الخيال الشعري عن حدود المألوف في اللغة إلى اللامألوف[2]. فتقع التنافرات التجاورية، كما في مزاوجات الفعل، وكذلك تتنوع العلاقات التي يعتمد عليها التجاور والتزاوج.

وقد حقق الشاعر هذه المزاوجات الاسمية والاسمية الخاصة في شعره، مانحًا عناصر الشعرية القدرة على اكتساب آفاق إبداعية، جعلته يأخذ مكانه بين الشعراء المجددين والمحدثين.

حقلي وحقلُك مسروقانِ فاتَّعِظي وغابةُ الأمسُ مينـاءٌ لإعْيائي[3]

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص 142).

(2) رزقة، مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة ديوان جفرا نموذجا (ص355).

(3) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص62).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تشكلت من خلال (غابة الأمس) و(ميناء لإعيائي) مزاوجتان اسميتان تكونتا من التقاء المجرد والمحسوس، سبقتهما صورة شعرية كنّى فيها بسرقة حقليهما عن ضياع حبهما، وقد مهدت هذه الكناية إلى الدخول في سياق المزاوجتين اللتين حققتا مثيرًا لغويًّا تركيبيًّا واحدًا، فالأمس تحول إلى غابة تختفي فيها فضاءات الحب، وهذه الغابة أصبحت ميناء ترسو فيه أوجاعه، فزاوج بين المجردات والمحسوسات؛ فيقيم علاقة تجاورية جمعت بين متباعدات لفظية، مقربة بينهما في المعنى والدلالة.

قد خلت أنك مهرجان طهارة وإذا بنهدك دمية لمتاجر[1]

تشكلت من خلال (مهرجان طهارة)، و(نهدك دمية لمتاجر) مزاوجتان اسميتان، تكونت الأولى من تزاوج المحسوس والمجرد، والثانية من المحسوس مع المحسوس، وبرزت علاقة تقابلية بينهما، فمهرجان الطهارة، قابله نهد يعرض دمية للبيع دليل اللاطهارة، وقامت العلاقة داخل كل مزاوجة على التجاور، فالطهارة تجاورت مع المهرجان الذي يقام لقداستها، والنهد الرخيص المعبر عن الإسفاف والدنو تجاور مع الدمية المُتاجَرِ بها، وهكذا رسمت المزاوجتان حالة الغضب، والصدمة من تلك المرأة.

مَنْ أنتِ حرفا كانَ ثُمَّ سينتهي مثلَ الرمادِ على رفوفِ منابري[2]

والت المزاوجة الفعلية (رفوف منابري) تسجيل حالة الرفض والغضب التي تسجلها (ثورة الوجدان) في هذا النص، وتكونت من تزاوج المحسوس والمجرد، فالمنبر المراد هو المساحة التعبيرية، وقامت العلاقة بين الرفوف والمنابر على التناسب، ليكون مصير هذه الغادرة أن تُلقى فوق رفوف النسيان، فلعبت الصورة الاستعارية دورها في مقاربة الدلالة، إذ غدت تلك الحبيبة حروفا منتهية كالرماد المتراكم فوق منابر الكلمات الصادحة. وقد وظف هذه المزاوجة مع أخريات أشرنا لإحداهن أعلاه في هذه القصيدة (ثورة الوجدان)، للكشف عن هذه المرأة المخادعة العابثة، وهي إحدى الصور المتعددة للمرأة عند الشاعر، والتي سيتم تناولها في مبحث الصورة.

وتكون من وافيتُ أنثى لهفتي وتكونُ فيَّ غريبةُ الأمثالِ[3]

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص69).

(2) المرجع السابق، ص69.

(3) المرجع نفسه، ص72.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

استخدم الشاعر (أنثى لهفتي) في أكثر من جملة شعرية، وشكلت في هذا البيت مزاوجة اسمية تكونت من تزاوج المحسوس والمجرد، وقامت على علاقة التناسب بين اللهفة والأنثى، وبرزت من خلالها دلالة التفرد والتميز، فهو يبحث عن تلك الأنثى التي تكمل عناصر لهفته وتشوقه، وتكون نموذجا نادرَ الحدوث في قصص العاشقين، وقد وظف المزاوجة ليقدم صورة المرأة العاشقة الوفية المتفردة، وهي إحدى صور المرأة عنده.

أنـــا رقصـــةٌ فـــي شـــفاهِ الســـرابِ تجـــوزُ ســـحابَ الـــرؤى الأنجـــمُ[1]

شكلت (شفاه السراب) و(سحاب الرؤى) مزاوجتين اسميتين، تكونت الأولى من تجاور المحسوس مع المحسوس، والثانية من تزاوج المحسوس والمجرد، وقامت الأولى على علاقة المغايرة، فالشفاه والسراب من حقلين دلاليين مختلفين، وقد برز التنافر التجاوري، إذ خرج التخيل في الجملة الشعرية عن حدود المألوف، مكونا مزاوجة اسمية خاصة، ويمكن المقاربة بالاتكاء على التوسع الاستدلالي؛ إذ إنّ هذه الرقصة التي تعبر عن كينونة الشاعر تتأرجح كالكلمات المتراقصة في سراب الأمنيات، وبهذا يتضح تجسيم السراب المقترن بالشفاه المترددة والمتغيرة. بينما قامت المزاوجة الثانية (سحاب الرؤى) على علاقة التناسب، فالرؤى عندما تتمدد تكون كالسحاب الذي يحمل الخير والنماء، وهذا السحاب المشبع بالرؤى الجميلة الحالمة تجوبه الأنجم البعيدة، وبهذا فقد تعاضدت المزاوجة الثانية في تثبيت ما حملت الأولى من دلالة وقيمة تقوم على إقرار حالة الحب الحالم المجنح.

شـــريانُ روحـــكِ أنفـــاسٌ مغـــادرةٌ بـــهِ عجـــوزُ الـــرؤى تحكـــي بمـــا تجـــدُ[2]

شكلت (شريان روحك) و(عجوز الرؤى) مزاوجتين اسميتين، تكونتا من تزاوج المحسوس والمجرد، فالروح تجسدت بالشريان، والرؤى تجسدت بالعجوز، وقامت المزاوجة الأولى على علاقة التقابل والتخالف، فالشريان لا يضخ في الروح، بل في القلب، وخرج التخيل في الجملة الشعرية عن حدود المألوف، مكونا مزاوجة اسمية خاصة، فالروح بشريانها المتدفق تتحول إلى أنفاس متسارعة، لتلوح من بعيد دلالة الشحوب والانطفاء، وهذا ما حملته المزاوجة الثانية، التي قامت على علاقة التضاد، بين الرؤى والشيخوخة، فالرؤى الشابة أصبحت عجوزا تروي تفاصيل الحكاية التي شاخت.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص86).

(2) المرجع السابق، ص164.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنــا غابــةُ العــاداتِ عُــرْفُ عشــائرٍ لا لـــنْ أبـــوحَ بمـــا أريـــدُ يقينـــا[1]

شكلت (غابة العادات) مزاوجة اسمية تكونت من تزاوج المحسوس والمجرد، فتجسدت العادات غابة بتكاثفها والتفافها، وقامت المزاوجة على علاقة تجاورية بينهما، فهو مجموعة متشابكة من عادات العشق والغرام التي تمثل عرفا راسخًا ومنتشرًا لا يمكن الحياد عنه، لتظهر دلالة الغموض، التي تضافرت الجملة النافية في تأكيدها، ويلاحظ استخدام لفظة الغابة في أكثر من مزاوجة، وهذا يشير أنها تشكل مزاوجا حسيا لدى الشاعر، إذ تتعدد إيحاءاتها للكثافة والغموض والرهبة. كما يلاحظ لغة الخطاب التي تحمل الأنا المسيطرة والمعبرة عن حالة الرفض.

أنــا نَبِــيُّ البكــا فــي كــل أزمنتــي وكــلُّ شــيءٍ علــى مــا كــانَ أبْكــاني[2]

قدم نفسه هنا على أنه نبي للبكاء، في مزاوجة اسمية جسدت حالة الحزن والضعف التي أصابته، وقامت على علاقة التضاد، فالنبي ذو قدسية ورسالة سماوية، تنشر الخير والنور، وتضع الأوزار عن المؤمنين به، وتخفف من البكاء والحزن، هذه العلاقة كشفت عن عمق مأساته، وتجذرها، إذا يغدو نبيًا يبشر بالدموع والآهات في شتى الدهور والعصور. وعملت الجملة المستأنفة على تعميق هذا الشعور وتأكيد هذه الدلالة.

كأسٌ وصرخةُ حرفٍ طاشَ في خُلدي وآخــرُ الصــمتِ يَــروي هيكــلَ السُّــهْدِ[3]

يقدم رؤية جديدة من خلال المزاوجة الفعلية والاسمية، فالصمت يصبح راوية، وهيكل السهد يغدو رواية، وتكونت المزاوجة الاسمية (هيكل السهد) من تزاوج المحسوس والمجرد، وقامت المزاوجة على علاقة المغايرة، فالهيكل من حقل دلالي مغاير للسهد، ولكن يمكن المقاربة من خلال السياق الدلالي في البيت، فالصمت يشكل نهاية الأشعار المتمردة التي تروي حكاية العذابات، وقد تحول السهد إلى هيكل تجتمع فيه تفاصيل المرارة والحكاية التي روتها صرخة الحرف.

صــوتي مخــاضُ احتــراقٍ كنــتِ نبرتَــهُ ولـــــيسَ إلّاكِ والأطـــــلالُ نُـــــدَماني[4]

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص91).
(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص161).
(3) المرجع السابق، ص10.
(4) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص75).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصوت ولادة جديدة للاحتراق، هذه هي الرؤية التي تقدمها المزاوجة الاسمية (مخاض احتراق)، التي تكونت من تزاوج المحسوس والمجرد، وقامت العلاقة على التضاد بين المخاض والاحتراق، فالمخاض عملية بعث وانطلاق، والاحتراق عملية وئد واندثار، هذه العلاقة أبرزت القيمة الأسلوبية التي تمتعت بها المزاوجة، فصوته المختنق المحترق، كان يلهث بحبها، وكانت هي نبرته وخامته وهي وأطلال ذاك الماضي ندماؤه وخلانه.

وتتضح من خلال المزاوجات الفعلية والاسمية التي تناولها البحث بالتحليل والمقاربة؛ أن الشاعر يمتلك القدرة على تشكيل المزاوجات الاسمية والفعلية، بمختلف علاقاتها التناسبية والتجاورية والتقابلية والمغايرة، ومكوناتها التي يتزاوج من خلالها المجرد والمحسوس والمحسوس مع المحسوس، ودلالتها القريبة والبعيدة. قدم من خلالها فلسفته الإبداعية التي تبرز الشعرية المتفتحة عنده، وتؤكد القدرة على التشكيل والتنويع الشعري. فيقف المتلقي أمام هذه المزاوجات وقد أخذته قيمها الجمالية والأسلوبية. فهو لم يركن إلى التهويم الذي يطغى على القصيدة، بل لمعت هذه المزاوجات كبريق خاطف آسر، نجح في غالبه بتأكيد شاعريته التي تقفز على رتابة الطرح، فتعمد للتجديد والتحديث وفق دراية واعية في أغلب أنساقها واتجاهاتها.

ثانيا: المزاوجات الحسية القائمة على اللون والرائحة والصوت

أ- اللون:

تلعب الألوان دورا دلاليا ورمزيا في الشعرية، وتعد عاملًا سيميائيًّا مهما في التشكيل الشعري. وقد اهتم الشعراء باللون، وتفاوتوا في درجة اهتمامهم به، كما تفاوتوا في مقدرتهم على توظيفه في الشعر[1].

وتبرز قيمة اللون فيما يمنحه من قيم شعرية، فيرى يوسف رزقة أن: للألوان قيما شعرية تتجاوز حدود اللون ذاته أو الإحالة عليه، إلى مستويات عاطفية وإيحائية، وقد استكشف شعراء الحداثة في الألوان طاقات تعبيرية متعددة ومثيرة، فوظفوها أسلوبيًا في مزاوجات تخطت حدود الاستعارة إلى مناطق الشعور[2].

ولا تتمثل أهمية اللون في ذكر اللون لذاته، وإنما في دلالة هذا اللون وما يضفيه من قيمة فنية وموضوعية لغرض النص.

---

(1) نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني (ص41).

(2) رزقة، مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة ديوان جفرا نموذجا (ص367).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي هذا يقول جان كوهين: إن كلمة اللون لا تحيل على اللون. أو بتعبير أصح لا تحيل عليه إلاّ في اللحظة الأولى، وفي اللحظة الثانية يصبح اللون دالًّا لمدلول ثانٍ له طبيعة انفعالية. ويرى طلال الحديثي أن الاستخدامات اللونية في شعر خلف موجودة بنوعيها؛ ما يستخدم على حقيقته دون رمزية دالة، ومنها ما يرد برمزية دالة[1].

1- اللون الأخضر:

شكل اللون الأخضر المساحة الكبرى من اهتمام خلف وبرز بشكل ملفت، واحتل المرتبة الأولى في مزاوجته الحسية للون، وورد وفق دلالات رمزية منحت النص نوعا من التشكيل الشعري الذي يمازج بين الحسي والمعنوي.

فيخنقُ البردَ في صدري تَلَعْثُمُهُ وقدْ تخضَّرُ فيَّ ألوانُ مرآتي[2]

ورد اللون الأخضر ضمن مزاوجة حسية حملت رمزية دلت على الاتساع والتفتح، بما يمنحه اللون الأخضر من مساحات للأمل والازدهار، وقد قدم الشاعر في الجملة الشعرية حالتين لشعوره؛ تتمثل الأولى في اختناق البرد وتلعثمه في صدره وتمثلت الآخرة في اخضرار مرآته بألوان الأمل، دلالة على الانفتاح الذي يلي حالة اليأس والاختناق.

ويملأُ السندسُ النادي خميلتَنا بما حواهُ ويُغري رشقَ غيْماتي[3]

حمل السندس هنا دلالة الاخضرار، ورمز اللون الأخضر إلى الرخاء والنماء، ووقعت هنا مزاوجة في صفة السندس، إذ أكسب صفةَ النداوة للثوب السندسي، هذه المزاوجة هي التي جعلت من اللون الأخضر دلالة قائمة بذاتها، فملأت الخمائل بما حواه من دكانته المخضرة، وامتد تأثير السندس في رمزيته إلى إغراء الغيمات بالهطول، فبرزت تجليات الأمل في نص امتلأ بسوداوية الواقع وأثقاله، وهذا ما يفسر روح المقاوم التي تسكن الشاعر، فهو دوما يجد فسحة للخروج من زمنه القاتم، وهذا ما أكده عنوان القصيدة (خرجت من زمني).

وأصْحَرَ الدربُ واخضَرَتْ رؤى ألَمي وسامرتْ دمعةَ النوارِ أعصابُ[4]

---

(1) الحديثي: طلال، شلال الشعر قراءة في شعر خلف الحديثي (ص147).

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص104).

(3) المرجع السابق، ص103.

(4) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص96).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اقترن الاخضرار هنا بالتصحر، واشتركا في تقديم دلالة رمزية لحالة التيه والضياع، فالدرب أصبح مُصَحَّرًا، وبلغ الألم مداه حتى صار مخضرا ناضجا، فاللون الأخضر هنا قد فارق إيحاءاته الدلالية المعتادة، فقدم دلالة مغايرة في مزاوجتها، ويواصل في الجملة المستأنفة رسم حالة الضياع مضيفا عليه نكهة الوجع والألم التي تبدت في قوله "وسامرت دمعة النوار أعصاب"، فالنوار المتفتح المبهج صار حاضنا للدمع، تزهقه أعصابٌ وفِكَرٌ، وقد مثل هذا الاستئناف مواصلة المزاوجة الحسية للون الأخضر.

فـالحربُ قـدْ أكلـتْ أزهـارَ حارتِنـا وعـادَ فيهـا جفافًـا لـونُ خضـرتِهِ[1]

حمل اللون الأخضر دلالة التحول والتغير، ورمز إلى حالة الدمار التي تفرضها الحرب، تلك الحرب التي لم تُبْقِ على أزهار الوطن وحضارته، واستحال فيها لون الخضرة إلى جفاف ويباب. وقد برزت المزاوجة الحسية للون عبر علاقة التضاد بين الجفاف والاخضرار، وهو أحد المزاوجات التي يعتمدها خلف في لغته والتي تشكل نمطًا أسلوبيًّا مميزًا لتشكيله الشعري.

مـدينتي والـرؤى الخضـراءُ آفـاتُ وفـي حشـاها زفيـرُ الصـمتِ يقتـاتُ[2]

برز لون الخضرة في البيت الأول لقصيدة حملت عنوان "حكاية مدينة الصمت"، ليعكس معالمَ تلك المدينة، وراوح بين المزاوجة الحسية والاسمية، فالرؤى اتسمت بالخضرة، وحملت هذه الخضرة دلالة التحول والتغير، فالرؤى الخضراء في مدينته تبدلت إلى آفات، وتحول اخضرارها إلى سواد، وتتسع رمزية اللون في الجملة التالية؛ إذ يؤكد استيطان الصمت وتوغله في أحشاء تلك المدينة.

ويتضح من خلال الأبيات ميل الشاعر إلى توظيف اللون الأخضر توظيفًا رمزيًّا يزاوج فيه بين دلالة على الخضرة اليانعة، وبين السواد، وفق رؤية فكرية فلسفية تكشف عن عمق التحولات في تجربة الشاعر، فقد تبدل الاخضرار بالسواد، وكأنه يبرهن بهذا على الاحتلال وما أحدثه في العراق.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص15).

(2) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عاليا (ص41).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2- الأحمر:

يحتل اللون الأحمر المرتبة الثانية في استخدامات اللون لدى خلف، ويرد وفق الدلالة الرمزية للون، كالدم والنزف، فهو يعبر من خلالها عن الحمرة.

عــنْ أيِّ لــونٍ تعشــقينَ مُنَغَّمًــا عــنْ غَـيْمِ عمــرٍ مــرَّ مَنْــزوفَ الــدَّمِ[1]

(منزوف الدم) رمز إلى اللون الأحمر، وحمل دلالة التضحية لأجل المحبوب، فيتحدث عن عُمُرٍ مرت أيامُه نازفةَ الدم الأحمر، وتداخل عبر لون الغيم المتشكل من الأبيض والأسود، فتمازج حمرة الدم ببياض الغيم وسواده، فوصف العمر بالغيم لما فيه من ذكريات وحوداث ناصعة وأخرى قاتمة، وهذا العمر بكل أشكاله بات نازفًا دمَ غربته وعذاباته، وهذا ما يشير إلى المزاوجة الكلية في البيت؛ بين الألوان بعضها ببعض، وبين الحسي والمعنوي في غيم العمر.

يجسد رمزية اللون الأحمر إلى الدم:

هـاكَ اقرئينـي كتابًـا خُـطَّ مِـنْ دَمِنـا وقطَّعتْـــهُ أكاذيـــبٌ مـــنُ الخُطَـــبِ

كـوني نزيـف دمـي بـالحلم ينقشـني علــى ربــاب الهــوى وعــدا مــن الحجــب[2]

ورد اللون الأحمر من خلال رمزية الدم وذلك في البيت الأول في قوله (خط من دمنا) وفي البيت الثاني في قوله (نزيف دمي)، فهو يدعوها لأن تتصفح كتابه الذي خُطتْ صفحاته من دم العراق المراق، هذا الكتاب الذي زيفته أكذوبة الخطباء الذين تسلقوا الوطن، ثم يدعوها ثانية لتكون نزيف هذا الدم لتنقش أحلامه على أبواب الهوى المحجوبة، فيجسد دلالة التضحية هنا ولكنها تضحية مختلفة، إنها تضحية في سبيل الوطن وتحريره، وهذا يعلي ويرفع من قيمة ما كتبه ونقشه، فالمخاطب هنا هو الوطن الذي يحمل رمزية الأنثى، وهذا ما يؤكد قدرة الشاعر على التشكيل الخطابي المتمازج مع اللون.

كما ترمز الحناء إلى اللون الأحمر معبرة عن الجمال.

شــكرًا لأنــكِ قــدْ منحــتِ لوقتِنــا وقتًـــا فَـــرَشَّ بـــدربِنا الحنـــاءَ[3]

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص147).

(2) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص42).

(3) المرجع السابق، ص31.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رمزت الحناء هنا إلى اللون الأحمر، وحملت دلالة الحب والجمال، ودلالة التراث المقترن بها، فالدرب قد رُش بحناء السعادة، بعد أن منحته الحبيبة أجمل الأوقات في لقاء طويل ضمهما، واستطاع الشاعر هنا أن يقدم صورة أخرى للون الأحمر بعيدا عن الدم والنزيف، فكانت صورةَ الحب، والسعادة.

3- الأبيض:

احتل اللون الأبيض مرتبة ثالثة في استخدامات الشاعر للون، وورد ممتزجا مع اللون الأخضر في الغالب، ومع اللون الأحمر أحيانا.

فيأتي عبر رمزية الطهارة.

وثلـــجُ جـــراري و بـــردُ عروقـــي تحنَّـــتْ بـــدمعي وطـــالَ جفـــافي[1]

حمل الثلج دلالة اللون الأبيض، ورمز إلى الطهارة التي يتصف بها، وقد امتزج هذا الثلج المختزن بالجرار، وهذا البرد الذي ينسكب عبر نسمات عروقه؛ بحناء الدموع، وما ترمز له من حمرة اللون، ليشكلا لوحة الشوق والالتياع، وجاءت الجملة المستأنفة (وطال جفافي) لتحمل رمزية اللون الأخضر السلبية، فالجفاف هنا قد استطال، بعد الاخضرار الذي كان يسكن روح الشاعر، وقد اتكأ الشاعر على المزاوجة الاسمية والفعلية في مزاوجته الحسية للون، وبرزت لغة الأنا من خلال ياء المتكلم التي تقع ضمن التشكيل الخطابي المتعدد والمتنوع في شعر خلف.

ويرمز اللون الأبيض إلى الصفاء.

تزنبقـي فـي يـدي كـوني عبيـرَ فمـي ولملمينـــي ليحلـــو فـــيّ تـــدليسُ[2]

رمز الزنبق إلى اللون الأبيض، والزنبق نوع من الورد ينبت على الساحل ذو بياض لافت[3]، وحمل دلالة الصفاء والنقاء، واستخدم في ذلك الاشتقاق من الاسم الجامد (تزنبق)، فهو يدعوها لأن تتحول إلى زنبقة بيضاء في يده، وإلى أن تكون عبيرا فواحا في فمه، ليكتمل فيه جمال الحب وروعة العشق.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص17).

(2) المرجع السابق، ص64.

(3) (الزنبق): نَبَات من الفصيلة الزنبقية لَهُ زهر طيب الرَّائِحَة الْوَاحِدَة زنبقة ودهن الياسمين. مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط (ص402)، المطرزي، المُغْرِب في ترتيب المُعْرِب (ص360).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رأيتـــك لونـــا غريـــب المثـــال عليـــه مـــن الـــدر طافـــت شـــفوف[1]

رمز الدر إلى اللون الأبيض، فالدر لؤلؤ ناصع البياض غالي الثمن، يستخدم للزينة، وبهذا فقد حمل الدر هنا دلالة التفرد والجمال والندرة، وهذا ما أسقطه على محبوبته، فرآها لونا فريدا غريبَ المثال، وقد لفته شفوف اللؤلؤ الناصعة، وهي صورة ترسم تفرد هذا الجمال بين النساء، وهذا اللون يتعدى لون البشرة لتلك المحبوبة، ليتصل بلون روحها وبشاشتها وسحرها الطاغي.

تمازج الأبيض مع الأخضر والأسود:

مازج الشاعر بين هذه الألوان الثلاثة منتجا دلالاتٍ جديدةً، ومقيمًا علاقات جمالية.

ومـــع الضـــياء علـــى بيـــادر لهفتـــي لوَّنـــت فـــي نُعْمـــى لمـــاك مـــدادي[2]

امتزج اللون الأبيض في الضياء مع اللون الأخضر في البيادر، ليتمازجا مع اللون الأسود الذي حملته اللمى –وهي سمرة في الشفة مستحسنة– والمداد الذي يخط ويكتب، وهي علاقة جمال فريد جمعت بينهما، واقترنت المزاوجة الحسية بالمزاوجة الاسمية؛ فاللهفة ذات بيادر خضراء، ترمز إلى وعد اللقاء المرتقب، وحمل اللون هنا دلالة الأمل والتفاؤل، فالضياء يتآلف مع خضرة اللهفة؛ فَرَسَما لون الشفاه عبر مداد الشوق، ومكابداته.

تمازج الأبيض مع الأخضر:

مازج بينهما ليقدم دلالات النماء، والوفرة في السنابل، والجمال في الورد:

ويَلُـــمُّ بيـــدرُنا ســـنابلَ حقلِنـــا ولـــهُ تُغنـــي الـــوردةُ البيضـــاءُ[3]

مازج هنا بين اللونين الأخضر والأبيض، وقد انطلقت رمزية الخضرة من خلال سنابل الحقل، التي تحمل رمزية الغنى، والوفرة، والحياة، والنماء، بينما اكتسب البياض رمزيته عبر الوردة البيضاء التي تحمل قيمة الجمال والبهاء، وقد حمل كلاهما دلالة الابتهاج والنماء والصفاء، فهو يقدم صورة الوطن الجميل الذي تكتسيه خضرة السنابل وتشيع فيه الورود. فجمع

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص99).

(2) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص84).

(3)الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص99).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بين العطاء والجمال في مزاوجة عالية القيمة الدلالية تعبيرًا عن ازدهار الوطن وأملًا في عودة ما كان عليه؛ لتُطوى صفحة الاحتلال والدمار.

كما مازج بينهما ليقدم دلالة إنتاجية تفاعلية.

ويَتيــهُ فــي أحلــى الحــروفِ رســائلًا خضـــــراءَ تُـــــوْرِقُ وردةً بيضـــــاءَ[1]

وقع التمازج هنا بين اللونين الأخضر والأبيض، وحمل رمزية الاشتياق والتفاؤل باللقاء، فالرسائل الخضراء دليل الحب الضافي الذي تنساب فيه أحلى الحروف، وتنتشي به الكلمات الدافئة، هذه الرسائل تنبت وردة بيضاء بصفاء الأمنيات ونقاء القلوب المشتاقة، وقد اتكأ الشاعر هنا على لغة منتجة، فالحروف والرسائل الخضراء مصدرا إنتاج وتفاعل وتبادل للعواطف والأفكار اتسمت بنمائها وإشراقها، وكذلك حملت الوردة البيضاء جمالية الصفاء والنقاء، دلت على مخرجات التمازج بين اللونين وارتباطهما في إظهار قيم الجمال والتفاعل، فتشكلت هنا لغة شعرية فاعلة منتجة.

4- الأصفر:

احتل اللون الأصفر المرتبة الرابعة في استخدامات اللون، وحمل دلالات متعددة، تشير تارة إلى الجمال، وأخرى إلى الألم، وتارة إلى الموت.

حتـــى يصـــيرَ الأقحـــوانُ جـــدائلًا ويفـــيضُ مـــن قلبـــي بريـــقُ لآلـــي[2]

رمز الأقحوان إلى اللون الأصفر، وحملت تلك الزهرة الصفراء دلالة الربيع وجماله في قلب الشاعر، فهو ينتظر تلك اللحظة التي يتحول فيها الورد جدائلَ تملأ ربيعه وتفيض لآلئ في قلبه، وقد استخدم هنا رمزية اللون الأصفر بعيدا عن ما يوحيه من لؤم وحسد.

ويشير اللون الأصفر إلى الألم.

ويســتبي وجعــي عصــارَ أوردتــي حتــى يــديرَ إلــي الجــلاس صــهبائي[3]

رمزت الصهباء إلى اللون الأصفر، وحمل دلالة الألم والتمزق، فهذا الوجع يقتحم أوردته ويحيلها إلى خمر يحتسيها جلساؤه، فحكاياته الأليمة تصبح مادة الحديث على مائدة الأصحاب،

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص31).

(2) المرجع السابق، ص72.

(3) المرجع نفسه، ص60.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهو بهذا يجعل من اللون الأصفر الذي تحمله الخمر مزاوجة حسية مغايرة للاستخدام المعتاد للصفرة، فنقل دلالته من الحسد إلى الوجع؛ ليؤكد من خلالها على أنها خمر الحزن، وصفرة الألم.

ويشير إلى الموت.

ورائـــي أجـــرُّ همـــومَ الســـرابِ وأحفـــرُ قبـــرَ المنايـــا لوْنَـــا[1]

رمز القبر إلى اللون الأصفر، وحمل دلالة الموت والذبول، فسراب الهموم التي خلفه ترسم له لون الموت بصفرته الذابلة، وهذه إحدى دلالات اللون الأصفر المتعددة التي يستحضرها خلف[2].

وقد تنفتح رمزية اللون الأصفر إلى ما هو أبعد من الصفرة المرتبطة بالموت نفسه، وبهذا يفتح الشاعر الدلالة أمام المتلقي ليشركه فيما يفكر ويشعر من خلال لغة شاعرية وتراكيب حداثية.

تمازج الأخضر مع الأصفر:

يقدم من خلال هذا التمازج دلالة النماء والضياء.

زيتونـــةٌ شمســـي أَلُـــمُّ عقيقَهـــا حتـــى تُـــزَيِّنَ جيـــدَك الوضـــاءَ[3]

مازج هنا بين اللونين الأخضر والأصفر، ورمزت الزيتونة هنا إلى الخضرة، كما حملت قيمة البركة والنماء التي يتصف بها الزيتون، ورمزت الشمس إلى الصفرة، وحملت قيمة الضياء، فأنتج تمازجهما دلالة الإشراق والسطوع والنماء والجمال، وقد اقترنت المزاوجة الحسية بالمزواجة الاسمية والفعلية، فشمسه زيتونة يجمع عقيقها، ليقدما هدية تزين عنق محبوبته، واستطاع أن يعبر من خلال رمزية اللونين، وتمازجهما عن حالة العشق التي تكمن في أعماقه.

5- الأسود:

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص105).

(2) ينظر: الحديثي: طلال، شلال الشعر قراءة في شعر خلف الحديثي (ص159)؛ حيث يذكر المؤلف هذا البيت في دلالة اللون الأصفر، ويؤكد أن القبر يحمل لون الصفرة في الذهن الشعبي.

(3) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص31).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

احتل اللون الأسود المرتبة الخامسة في استخدامات الشاعر للون، وحمل دلالات الخراب والدمار، وأشار إلى الجمال والحزن.

حـــديثتي والليـــالي الســـودُ تسْـــكُنُها وهمهمـــاتُ اغتيـــالٍ وارتعاشـــاتُ[1]

رمز اللون الأسود إلى الخراب والدمار، فحديثة وهي مدينة الشاعر قد سكنها الاحتلال وعصاباته ونشر فيها السواد والبؤس، فحملت الليالي السود دلالة الظلام القاتم، وقد فسرت الجملة المستأنفة واقع هذا الظلام والسواد بأنه اغتيال وقتل وتشريد، تسوده الهمهمات والارتعاشات، وهو واقع مدينته التي تحيى تحت ظل مستعمر ومتآمر.

يرمز السواد إلى الليل في هدوئه وجماله.

فيـــك احتـــراق اللـــون يرســـم لونـــه وعليـــــك فرشـــــاة الـــــورود تمـــــرر[2]

رمز احتراق اللون إلى اللون الأسود، وحمل دلالة الليل في هدوئه وجماله، وهذا ما تبينه الجملة المستأنفة؛ فالورود تشترك مع الليل في نقش لوحة هذه الحبيبة، وتعددت الدلالة واتسعت؛ فشملت صورة السواد الجمالية، وهذا ما يثبت قدرة الشاعر على استحضار دلالات الألوان وتوظيفها في الطاقتين السلبية والإيجابية.

ويرمز أيضا إلى الحزن.

ثكلـــــى تُكَلِّـــلُ بالســـــوادِ ديارَهـــــا قـــادَ الجنـــاةُ إلـــى المنـــونِ رجالَهـــا[3]

وظف اللون الأسود في الدلالة على الحداد والحزن، فالعراق غدت ثكلى تتوشح بالسواد، ويرى طلال الحديثي أن العراقيين اعتادوا لبس السواد كلما ألمت بهم مصيبة فقدان، وهذا ما يبين تجلي السواد في الموروث العراقي، والذي هو ضمن الموروث العربي[4].

تمازج الأسود والأخضر:

ينتج تمازج الأسود والأخضر دلالة الأمل التي تنشأ من سواد الليل وخضرة الوعد.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عاليا (ص41).

(2)الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص122).

(3) الحديثي: خلف، ديوان شظايا الصدى المتكسر (ص123).

(4) الحديثي: طلال، شلال العبير قراءة في شعر خلف الحديثي (ص157).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عينـــاك ليـــل فيـــه يحتفـــل الســـنا غنـــى بهـــا حلـــم ووعـــد أخضـــر[1]

مازج بين سواد الليل الذي حملته عينا حبيبته –التي دلت على التفرد والجمال بما تحمله من فتنة وغواية– وبين خضرة الوعد، التي تحمل دلالة الأمل في الغد، ودل احتفال السنا على نقاء المشهد الذي حاول الشاعر رسمه، فالعينان رغم غوايتهما وسحرهما تبعثان على الطمأنينة والأمل.

6- الأزرق:

احتل اللون الأزرق المرتبة السادسة في استخدامات الشاعر للون، وحمل دلالات الجمال والسكينة التي تكتسبها من زرقة السماء والبحر.

ومـــن زقزقـــات طيـــور الضـــفاف بمـــــوج غـــــدير الهـــــوى الأزرق[2]

حمل اللون الأزرق دلالة الجمال المكتنزة بالطبيعة، فزقزقات الطيور تنتشر حول ضفتي النهر وفي موجه الذي تلون بالزرقة، وقد اكتسبت صفة الهوى التي يبيت فيها الشاعر بحالة من النشوة مع حبيبته في ظل ما تمنحه الطبيعة من أصوات الطيور ونغماتها على ضفة اللقاء، فاستطاع أن يمنح اللون الأزرق هنا دلالته المباشرة للجمال والهدوء.

متـــى والزمـــان ســـريع الغـــروب نجـــــيء إلـــــى شـــــطنا الأزرق[3]

وظف اللون الأزرق ليدل على الطمأنينة والسكون، وهو ما تحمله زرقة المياه، وما تبعثه في النفس من راحة، وقد استخدم الشاعر هذه المزاوجة ضمن نطاق الاستفهام الذي ينطلق قلقا في ظل غروب الزمان وتبدله، فلاحت هنا تباشير الحنين في العودة إلى الزمن الوديع الهادئ.

تمازج الأزرق والأحمر:

يتمازج اللون الأزرق مع الأحمر ليمنحا دلالة الحزن واليأس.

عـنْ ضـحْكةٍ سَـرقتْ بنفسـجَ ليلتـي والصـــمتُ يَشـــنقُ بـــاللظى أنَّـــاتي[1]

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص87).
(2) ينظر: الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص134).
(3) المرجع السابق، ص134.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مازج بين اللونين الأزرق والأحمر باستخدام البنفسج، وهو أحد الزهور التي يميل فيها الأزرق إلى حمرة متفتحة، وقد ورد ضمن مزاوجة اسمية (بنفسج ليلتي) معبرا بها عن جمال تلك الليلة، وحمل دلالة رمزية عبرت عن اليأس والحزن، فتلك الضحكة سلبت جمال ليلته وروعتها، وغدا الصمت قاتلا يخنق عذاباته ويعلقها على عيدان المشنقة.

وبهذا يتضح أن الشاعر لديه المقدرة على أن يوظف طاقات الألوان السلبية والإيجابية، ويعدد من دلالاتها المتقاربة والمتباينة، ويمازج بين الألوان بعضها ببعض، وأن يستخدمها في نطاقات مختلفة تبرز القيم الأسلوبية للون، وتقدم المهارة التي يكتسبها عبر السياقات المتعددة، فاللون أحد أنماط التشكيل الشعري عند خلف، التي تحتل مساحة من مزاوجاته المتعددة، فيحمل إشاراتٍ، وعلاماتٍ دالةً، تقدم رؤية شعرية معبرة عن الحالات المختلفة التي يمر بها.

ب. الرائحة:

تحتل الرائحة مساحة في الشعر، فينقل الشاعر من خلالها أحاسيسه المضمخة بالعبق والأريج حينًا، وحينًا تعبر عن ضيقه واضطرابه، فهي مرتكز من مرتكزات التشكيل الشعري، والتلوين الدلالي، موجها تقاناته التعبيرية والتصويرية نحو تقديم شعرية منفتحة على فضاءات التجديد والتوليد.

وقد استطاع خلف أن يقدم مزاوجات الرائحة بأسلوبية منحت النص دلالة جمالية ورمزية، فأورد أغلب الأزهار بأسمائها، وتنوعها في الموروث العربي، مع الصفات المستحدثة لها، مستخدما دلالات الرائحة عبر الشذى، والعطر، والفوح، وجامعا بين المزاوجات الحسية من لون، وصوت، ورائحة، وبين المزاوجات الاسمية والفعلية.

ترد مزاوجة الرائحة لتحمل دلالة الطمأنينة والجمال.

فجرى العبيرُ على شواطئِ حلْمِنا ... بوحًا يزُفُّ إلى الندى الإيحاءَ

شكرا لأنكِ قدْ زرعتِ بدربِنا ... وَردا فضاعَ بأفقِنا أشذاءَ

ويدي تعانقُ ظلها وتشمُّهُ ... وأعودُ منْ حيثُ ابْتدأتُ وراءَ[2]

احتشدت في الأبيات مجموعة من المزاوجات الحسية للرائحة "فجرى العبير، فضاع بأفقنا أشذاء، وتشمه"، واقترنت بمزاوجات جمعت بين الرائحة والصوت وبينها وبين اللون،

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص66).

(2) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص32– 34).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالعبير يمتزج بالبوح، وامتزج الورد ذو اللون المتفتح بشذى الأفق، كما قرن بين المزاوجة الحسية والفعلية، فاليد تعانق الظل الذي يتبعها، ثم تشمه؛ فيرجع من حيث بدأ، فاشتمام الظل، ومعانقته تحمل لغة تدميرية أبرزت جانبا جماليا لهذه المزاوجات، تستدعي قراءة نقدية لمضامين التشكيل الشعري عند خلف، فهو لا يقف عند حدود اللغة، بل يتعداها؛ ليقدم لغة حداثية مرتبطة بعملية تجديد الخطاب الشعري على أسس التأصيل بعيدا عن التهويم والتذرير.

فَلَأَنْتِ نفحُ الزهرِ يَمنحُ عطرَه ويبوحُ عنْ سحرِ الجمالِ المُبْهَمِ[1]

أضفى على الحبيبة صفة الزهر الذي ينفح العطر، والتي تمنح دلالة الإغراء والجذب، وترمز إلى الجمال المتألق المتسم بالغموض، وهذا ما حملته الجملة المستأنفة، فالزهر الذي هو بعض ما اتصفت به الحبيبة لا يكتفي بأن يفوح بعطره، بل يبوح بأسرار جماله، فاستخدم المزاوجة الفعلية للزهر؛ فجعله ناطقا، وهي مزاوجة تتقارب مع المزاوجة الحسية للرائحة في تقديم جمالية عالية.

وجِئتكِ أحملُ النسرينَ يشذو وقلبي في يدي حبًّا حملتُ[2]

قدم من خلال النسرين الشاذي مزاوجة للرائحة، والنسرين أحد الزهور الفواحة الجميلة، وحملت هنا دلالة التقرب والتودد، وانطلقت في البيت لتقدم صورة المحب الذي يحمل أجمل الزهور ويقدم قلبه النابض حبا لحبيبته، فرمز من خلال ذلك عن عطائه وتضحيته في سبيل الارتقاء بحبه، وتتويجه باللقاء.

وتقفزُ أضلاعي إذا مرَّ ثغرُها ولامسَ دربَ العطرِ في روعةِ النقْشِ[3]

جمع في البيت بين الحركة والذوق واللمس والرائحة واللون، ليرسم لوحة متجسدة للحظة النشوة التي يحدثها ثغرها عندما يمر بثغره، وحملت الرائحة والحركة هنا دلالة الشوق الحسي، وقد مازج بين الرائحة واللمس واللون مزاوجة فعلية؛ فالثغر يلامس درب العطر، ليصبح نقشًا رائعا، فبرزت القيمة الإيجابية للمزاوجة الحسية.

فتناقَلَتْ طرقُ الخواطرِ نشْرَهُ وشذى الخزامى أرجأتْهُ بدائلُ[4]

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص22).

(2) المرجع السابق، ص82.

(3) المرجع السابق، ص49.

(4) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص139).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قدم من خلال الخزامى –هذا الزهر الذي يذخر به موروثنا الشعري– مزاوجةً حسية تعتمد على الرائحة في نقل دلالة الحب المؤجل، فهذا الحب تناقلته خواطر الحساد، فمنعت انتشار أريج الخزامى، بطرق الكيد والإفساد، فالرائحة هنا لها قيمة سلبية، على غير المعتاد، فيما تمنحه من قيم إيجابية.

فانشــقْ عطــوري خبأتْــهُ وســائدي لتزيــدَ فــي لغــةِ الوصــالِ حُضــورا[1]

حملت المزاوجة الحسية للرائحة دلالة الاقتراب والالتصاق، فهذه العطور مخبأة في مهجع الحبيب ووسائده، وهي لغة إيحائية ترمز للقاء والعناق الذي يؤمله الشاعر، وقد اقترنت الدلالة هنا بعلاقة تعليلية في الجملة المستأنفة حملت مضامين الوصال والحضور الحسي والروحي.

كما ترد المزاوجات الحسية للرائحة لتحمل دلالات الحزن، والوجع، والدمار والقتل.

وكــيْ تَشُــمَّ رؤى المنفــى روائحَهــا ليرجــعَ الوعــدُ مــن منفــاهُ مُــرتحلا[2]

جمع في البيت بين المزاوجة الفعلية والحسية، فالمنفى له رؤى قادرة على الشم، وحملت الرائحة دلالة العودة واللقاء، فهذا المنفى الذي تجسدت رؤاه سيشم وعد الرجوع حزينا متحسرا، لتبدأ رحلة الارتحال والاغتراب، فبرزت القيمة السلبية لمزاوجة الرائحة عبر منحها دلالات الحزن.

تعثَّــرَ العطــرُ لمَّــا مــرَّ فــي طرُقــي وراحَ يســبُرُ فــي أمواجِهــا سُــبُلا

فعاشــرتْنا ذئــابُ الــريحِ وابْتكــرتْ مــوتُ العبيــرِ علــى قداسِــها ابْــتَهَلا[3]

جمع الشاعر بين المزاوجتين الحسية والفعلية، فالعطر يتعثر والعبير يموت، والريح لها ذئاب تعاشر، وتبتكر، وموت العبير يبتهل، هذا الاحتشاد المتعدد للمزاوجات، والقائم على مرتكز الرائحة حمل دلالة الضياع والتمزق، وقد استطاع من خلال هذه اللغة التدميرية أن يجسد هذه المعاناة، وينقل تجلياتها، لتبرز قيمة الرائحة بطاقتها السلبية، ويشار إلى تنوع دلالات

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا.

(2) المرجع السابق، ص18.

(3) المرجع نفسه، ص19.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الرائحة واختلاف قيمها في هذه القصيدة، فهي من القصائد التي حفلت بالمزاوجات الحسية للرائحة.

شكلت الرائحة ملمحًا دلاليًّا بارزًا في شعر خلف، عكست انضواءه في ظل الطبيعة العراقية الملهمة التي تعبق بأريج الورود وتفوح فيها أنسام العطور، وقد قدمت أنماطا متعددة لحالاته النفسية المتناوبة، في ظل شاعرية تتميز بالغزارة والتدفق، وشعرية تتجه نحو تثبيت أركانها.

ت. الصوت

يعبر الصوت عن الشاعر في مختلف حالاته، ويقدم من خلاله مزاوجات حسية ترتبط بدلالات متعددة من حزن وانطلاق، فالصوت حركة مبثوثة، ينقل من خلالها الشاعر أحساسيه، ومواجعه.

ترد المزاوجات الحسية للصوت؛ لتمنح دلالات الجمال والنشوة.

الليـــلُ يمنحنـــي مواجـــعَ صـــوتِهِ ويـــدي بمنـــديلِ الكَـــرى تَتَنَشَّـــفُ[1]

شكلت مواجع صوت الليل مزاوجةً حسية جمعت بين مزاوجة الصوت والمزاوجة الفعلية، فالليل بهدوئه وسواده يثير مواجعَ ذات صدى مستقر في أعماقه، وقد حملت دلالة الحزن والقهر التي تطغى في ظل معاناة العاشقين، وحملت الجملة المستأنفة مزاوجة اسمية تسلطت فيها دلالة الحزن، فمنديل الكرى تتنشف فيه يد الشاعر المثقلة بالآهات، والأنات.

وكما يحمل الصوت دلالة الوجع، فإنه يحمل دلالة اللهفة والاشتياق.

وقرِّبـــي لغـــةَ الأنفـــاسِ تُرضِـــعُني بـــوحَ الحـــديثِ بجمـــرِ اللهفـــةِ اشْـــتعلا[2]

شكلت لغة الأنفاس وبوح الحديث مزاوجة حسية للصوت، اقترنت بالمزاوجة الفعلية؛ فالأنفاس لها لغة خاصة ستتحول إلى مرضعة تُرضع الشاعر حديثا تبوح به القلوب المشتعلة بجمر اللهفة، وحملت هذه المزاوجة المشتركة دلالة الشوق إلى حديث المحبوبة والاستمتاع به.

وكذلك فإن المزاوجات الحسية للصوت تحمل دلالة الجمال والطرب.

فأنـــتِ هنـــا فـــي ســـمائي الهـــزارُ وأنـــتِ بروحـــي هـــوى العنـــدليبِ[1]

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص15).

(2) المرجع السابق، ص18.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكل الهَزار والعندليب مزاوجة حسية للصوت، أبرزت القيمة الجمالية لصوتيْ هذين الطائرين، فالهزار من أجمل البلابل صوتا، وكذلك العندليب معروف بصوته العذب الشجي، وحملت دلالة سمو الحبيبة ومكانتها في قلبه، وتأثيرها الطاغي عليه، فهي الهزار الذي يصدح في سمائه وأرجائه، وهي العندليب المقيم في أعماقه.

وسمعتُ أنواعَ الطيورِ صوادِحًا فسبقْتُ في ترجيعِها الحسّونا[2]

قدم من خلال صدح الطيور، وترجيع الحسون مزاوجةً حسية للصوت، فهو قد سمع أصوات هذه الطيور بمختلف أشكالها، وأنواعها؛ فأتقن ترديدها حتى سبق في ذلك طائر الحسون، المعروف بتغريده وترجيعه، وحملت المزاوجة دلالة الجمال والعذوبة، وقد اندرجت هذه المزاوجة ضمن ذكرى العهد الجميل الذي كان فيه الحبيب، ثم انتقلت بعد ذلك لرسم صورة الهجر التي جنت على هذا الحب وأحالته كما حمل عنوان القصيدة إلى (مهرجان الحريق).

وتشير المزواجات الحسية للصوت إلى التيه والضياع.

عيني تُكذِّبني ووهمي حيرةٌ والصوتُ ضيعَني بلا نبراتِ[3]

شكلت النبرات مزاوجة حسية للصوت، حملت دلالة الضياع والشتات، فهذه النبرات قد ضيعها صوت تاه في الوهم والحيرة، وانكسر أمام تنكر الحبيبة، وبرزت القيمة الجمالية للصوت من خلال الحزن الذي حملته النبرات الضائعة، كما اتضحت قدرة الشاعر على استخدام الدلالات المتعددة للصوت، فهو تارة يرمز للجمال والانطلاق، وتارة كما في البيت يرمز إلى الضياع والحزن.

وتحمل تلك المزاوجات أنات العذاب والاضطهاد.

تأمّلي صوتَ آهاتي على ورقي بها رسمتُ دمي في سطرِ غاباتي[4]

جمع بين المزاوجة الحسية للصوت واللون، وبين المزاوجة الاسمية، حيث صور صوت آهاته المنقوش على ورق عمره، وقد رسم لوحة عذاباته في سطور الغابات والتيه، وقد حملت دلالات الاغتراب والهجران، فهذه الآهات تنطلق في غابات اليأس والحطام.

---

(1) المرجع نفسه، ص28.

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص92).

(3) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص66).

(4) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص105).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكل الصوت ملمحا أسلوبيا آخر يتضافر مع اللون والرائحة في تقديم التنوع الدلالي الذي يبرز قيم المزاوجات الحسية التي تعتمد على إبراز المساحات التي يختزلها الصوت، فيعبر عن الحالات المتعددة للانطلاق والانخماد، وللتمدد والتوسع والانكماش والانخفاض. فهو ذو إشارات ودلالات واضحة الرؤية والاتجاه.

وهكذا تتضح الصورة العامة للمزاوجات الحسية التي برزت عبر استخدامات اللون والرائحة والصوت، وقدمت رؤية معمقة للتشكيل الشعري عند خلف، يوظف من خلالها طاقات الإبداع الشعري، ويثري عناصره، عبر التعددية، والتنوع في منح الدلالات، والقيم التي تؤكد قدرته على التجاوب مع معطيات الشعرية والشاعرية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الرابع:

التناص في شعر خلف الحديثي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الرابع

التناص في شعر خلف الحديثي

التناص إحدى الظواهر التي يمارسها الشاعر باحترافية وإبداعية، عفوية حينا، وحينا تكون ضمن إطار التقانات الشعرية التي تكسب النص بهاء وجلالا، وهو ليس وليد الشعر المعاصر، وليس من مستحدثات شعرائنا المحدثين، بل هو راسخ متجذر منذ القدم، وينطلق من كون اللغة جماعية، وأداة للاتصال والتواصل.

يقول محمد عبد المطلب: "من المسلم به أن اللغة جماعية بطبعها، ولها تحولها الفردي في الكلام، فالفرد يستعمل أداة جماعية محملة بتاريخ طويل من الاستعمال الأدبي، وغير الأدبي، ويظل لهذا الكلام الذي يُنتج في السابق حضوره الفاعل والقوي في الحاضر عن وعي، أو بدون وعي, فيأخذ شرعية المشاركة الإنتاجية في وضوح أحيانا، وفي خفاء أحيانا أخرى، وفي فردية أحيانا، وجماعية أحيانا أخرى"[1].

ويرى عبد المطلب: أن حضور السابق في الحاضر يُحدث امتزاجا حتميا بين الذاكرة العامة والخاصة، فلا يعرف متى تبدأ إحداهما ومتى تنتهي الأخرى، إذا إنهما ينصهران في بوتقة الإبداع. وينطلق في نظرته للإمدادات التناصية من أن النص الغائب (السابق) يمتلك رؤيته التي تصل إلى درجة شديدة الاتساع أو تنحصر في إطار محدود، وأن النص الحاضر يمتص الاتساع على إطلاقه أو المحدودية في خصوصيتها، ونادرا ما يجمع بينهما، لكنه يؤكد أن هذا الامتصاص يوظف بعد ذلك من خلال رؤية الإبداع الحاضر وحسب مستهدفاته الشعرية[2].

ويذهب عبد المطلب إلى أن التداخل النصي يعلن عن تمازج الآنية بالتاريخية، كما يعلن عن تعدد الوعي في الخطاب الشعري[3].

هذا التمازج يولد عملية التناص التي "تتم صناعتها عبر امتصاص وفي الوقت نفسه هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا"[4].

---

(1) عبد المطلب، مناورات الشعرية (ص49-50).

(2) ينظر: المرجع السابق، ص ص49-50.

(3) المرجع نفسه، ص50.

(4) كرستيفا، علم النص (ص2).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فلغة الشاعر ليست خالية من صوت الآخر، وليست مكتفية بذاتها وإنما تحيل لأشياء خارج سياقها الشعري، فيتجاوز صوت الشاعر إلى جانب صوت الآخر، ويتحاور معه في إنتاج عمل شعري، يقوم على ثنائية الامتصاص والهدم[1]. كما يكشف التناص عن الهوية الثقافية للشاعر من جهة، وعن القدرة الفنية عنده من جهة أخرى من خلال إعادة إنتاجه لنصوص أخرى[2].

ويرى محمد مفتاح أن هناك نوعين أساسيين من التناص هما:

- المحاكاة الساخرة (النقيضة) التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها
- المحاكاة المقتدية (المعارضة) التي يمكن لبعض الثقافات أن تجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص[3].

ويرى أن الأدباء والشعراء ينقسمون إلى فريقين؛ فريق المتبع المقتدي المسالم، والفريق المعتدي الثائر[4]. ولكن هذا التقسيم يقع في الشاعر الواحد نفسه، فتارة يكون مقتديا، وتارة يكون ثائرا، وفي كلا الحالتين يكون مستلهما، ومستدعيا، وممتصا للسابق، ليكون من الحاضر دلالة إنتاجية جديدة.

وقد اتجه الشاعر خلف الحديثي إلى التناص، واستخدمه بحرفية، ووعي أحيانا، وبتلقائية، وبدون وعي أحيانا أخرى، وتعددت أنماطه عنده، فيرد التناص القرآني بتجلياته الإبداعية، والتاريخي بإنتاجيته الدلالية، والأسطوري بإسقاطاته واستدعاءاته، والأدبي بامتصاصاته واستلهاماته. فيبرز التناص عنده كملمح من ملامح الأسلوبية التي تنبني على توظيف الشعرية في تشكيلها، وتلوينها على توسعات الدلالة، وإنتاجيتها.

---

(1) وعد الله، التناص الأدبي في شعر عز الدين المناصرة (ص15).

(2) سمور، قصيدة المديح عند أبي تمام بين الرؤية والفن (ص107).

(3) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص (ص ص122-123).

(4) يرى د. محمد عبد المطلب في مناورات الشعرية (ص53)، أن شعراء الحداثة وصلوا لدرجة الذوبان مع النص القرآني، وأن امتزاج الاستدعاء وكثافته يكاد أن تصل إلى التخلص نهائيا من السياق القرآني، وهو ما يعده الباحث نوعا من المبالغة، فمهما أوتي الشاعر من مقدرة إبداعية وتفوق ونبوغ، فلن يقوى على تغييب النص القرآني الذي يستدعيه، وأن الحفاظ على السياق القرآني وعدم نسفه قد تجلى عند خلف.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وسيسترشد الباحث في إجرائه التحليلي الأسلوبي للتناص بمعالجة محمد عبد المطلب في كتابه مناورات الشعرية، والذي يعد من أهم الكتب والأبحاث النقدية الجادة التي وقفت بالتحليل الجاد والمتعمق أمام أسلوبية الحداثيين.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول:

التناص الديني

أولا: التناص القرآني

يتجه خلف إلى الاغتراف من المعين القرآني، واستحضاره، واستدعاء لغته واستلهام قصصه وعبره، والوقوف على ينابيعه، فيحدث الامتصاص من النص القرآني بدرجات متفاوتة، تصل في ذروتها إلى كثافة الاستدعاء وامتزاجه في الخطاب الشعري، لكنه يحافظ على السياق القرآني[1]. وقد مال الشاعر إلى استدعاء القصص القرآني، والاتكاء على سير الأحداث فيه؛ ليقدم إسقاطاته من خلال امتصاصها، منها قصة يعقوب، ويوسف عليهما السلام، وقصة مريم البتول عليها السلام، وقصة الكليم موسى عليه السلام، وكذلك يستدعي الآيات والمفردات القرآنية الدالة على العقاب والجزاء، وعلى البعث والآخرة، ويصل التناص عنده لدرجات عالية من كثافة الاستدعاء، والتداخل، والتعمق، فهو يستمد من النص الغائب دلالات منتجة تتلاءم مع النص الحاضر الذي يشكله بشعرية إبداعية.

سيبدأ الباحث بعرض لوحات تناصية عالية التكثيف، والتداخل، تقوم على امتصاص القصص القرآني، وبعدها سينتقل إلى لوحات تقوم على امتصاص المفردات القرآنية تشكل استدعاء متفاوتا في كثافته، وتداخله.

أ- التناص مع القصص القرآني:

استحضر الشاعر القصص القرآني في أبياته منها قصة يوسف وقصة موسى عليه السلام، كما استحضر قصة مريم.

فاسْـودَّ قلبـي وقُمصـاني مهـرَّأةٌ ... ومـا يـزالُ حنينـي يقتفـي الأثـرا

يعقـوبُ مـا زلـتُ مـن همٍّ أطـيحُ بـهِ ... لآخـرٍ عـنْ دمـي بعثْرتـهُ صُـورا

صـدّقْتُ رؤيـاكَ لكـنَّ الـذئابَ أتـتْ ... لبئـرِ جرحـي وكـان الوقـتُ مـدّكرا

فغـافلوا الوقـتَ فانسـلّتْ مخـالبُهم ... بـين الضـلوعَ ووقتـي مرهقًـا عبـرا

وقـد تـدلّى إلـيهم حبـلُ كركرتـي ... لمّـا أمـاطوا عـن الحقـدِ الـذي كَبُـرا

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص46-47).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يعقـوبُ مـا كنـتَ إلّا همـسَ حوقلـةٍ بهــا أُعــينُ فمــي بــالنطق لــو نهــرا[1]

تمثل الأبيات امتصاصا لقصة يوسف عليه السلام، مستحضرة الخطاب القصصي بكثافة عالية، حيث يقف المتلقي أمام الآيات القرآنية في القصة التي استدعاها الشاعر، والتي شكلت مرتكزات الأحداث التي دارت حولها، فهو يقف أما القمصان التي قدت، والتي أرسلت، والتي ألقيت، وأمام يعقوب، وحزنه، وأسفه، والرؤية، والذئاب، والبئر، والحبال، وحقد الإخوة، ومؤامرتهم، وهي أحداث مفصلية كونت تلخيصا للقصة، وقد مارس الشاعر الإسقاط النفسي على الآيات والتي وصلت حد الامتزاج، فهو يجسد بحرفية عالية شخصية يعقوب الذي ابيضت عيناه من الحزن، وينتظر البشارة، ويجوب حنينه مقتفيا، ومتحسسا من يوسف وإخوته، ثم يتكأ على الخروج من الشخصية؛ ليصبح هو نفسه يعقوبين؛ أحدهما للحزن "يعقوبُ ما زلتُ من همٍّ أطيحُ به"، والآخر للتبعثر والضياع "لآخرٍ عن دمي بعثرْتهُ صُورا"، ثم تتصاعد وتيرة التداخل التناصي فهو يصدق الرؤيا، ويقف أمام الذئاب المدعاة التي اختلقها إخوة يوسف، لتصبح هنا حقيقة،- ليخرج ثانية عن السرد القصصي- وقد التفت هذه الذئاب حول البئر، وأعملت مخالبها، غير أنه يولي الوقت تكثيفا حضوريا، فالوقت مدكر والذئاب تغافل الوقت، ووقته يمر مرهقا ومتعبا، فيكشف الوقت عن عنصر الزمن المفقود والثقيل في تفاصل مأساته، وهذا يؤكد المقصدية التي يتجه إليها، فالتناص يقوم على الاستعارة فالذئاب هنا هي الحوادث والمصائب التي أعملت مخالبها في ضلوع عمره، ثم تواصل وتيرة التداخل التناصي تصاعدها، باستعارية امتصاصية للحظة تدلي الحبل، فتصبح هنا الحبال الملقاة هي حبال الابتسام والضحكات التي تنهي حالة الحقد، وقد قدم ربطا عميقا بين أحداث القصة التي تقوم على عفو يوسف لحقد إخوته، وبين واقعه، فبرز الإسقاط المتمثل بعفوه هو عمن كانوا بأحقادهم سببا لشقائه وتنكبه وضياعه، ثم يسدل ستار هذه اللوحة بالانتقال من علو التداخل والامتصاص والاستدعاء إلى واقعية الخطاب الموجه إلى يعقوب بلغة رفيعة تتناسب مع مقام النبوة، فهو (يعقوب) همسة لحوقلة وتسبيحة تدور على فم الشاعر، يستعين بها في لحظات العي والعجز عن الكلام، فهو ملهم له وباعث على تخطي تلعثمات النطق بما يقدمه من صبر وحكمة ونبوة. ليتأكد انفتاح الخطاب الشعري في هذه اللوحة التناصية في اتساعه وعمقه على الخطاب القرآني؛ ليحقق إنتاجية دلالية عالية تعددت في المقطوعة؛ حيث نقف أمام دلالة القهر والظلم التي يقابلها العفو والصفح، ساهم التخييل والتكثيف الاستعاري الذي عُرض جانب منه في إنجازه لتبرز القدرة الشعرية الإبداعية على استحضار الخطاب القرآني.

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص ص46-47).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنـــا مَـــنْ قـــدَدْتُ قميصَـــهُ وأخذتُـــهُ نحـــــوي وهيّـــــأني لـــــهُ مصـــــداقي[1]

فيقـــدُّ مـــن دُبُـــرٍ قمـــيصَ بلاغتـــي والقلـــبُ يُرعِـــفُ مُوهِنـــا قـــد طاحـــا[2]

ورمـــــاهُ معـــــتلًّا يُرتِّـــــقُ جُرحَـــــهُ وقميصُـــــــهُ قدّتْـــــــه روحٌ مُجْفلَـــــــة[3]

قدمت الأبيات لوحة تناصية ثانية مع قصة يوسف تمثلت في امتصاص قدِّ القميص؛ فاستدعى قوله تعالى: ﴿ وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِن دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاء مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوَءًا إِلاَّ أَن يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيم ﴾[4]، وهو ما أثار في القصة القرآنية حالة الغضب والتبذل عند امرأة العزيز، وحقق حالة التطهر وكمال النبوة عند يوسف، وقام الشاعر باستدعاء هذا المتكأ في كل بيت على حدة، فشكل قد القميص في البيت الأول حالة الغواية والترغيب، وهو امتزاج جلي بين الخطاب الشعري والخطاب القرآني، أعلت قيمته حالة التهيؤ في الجملة المستأنفة (هيأني له مصداقي)، واتضح التقارب التناصي مع السرد القرآني في القصة، فهو يعترف بقد القميص والمراودة باستفتاح الجملة بضمير الأنا، كما في السورة ﴿ قَالَتْ فَذَلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَّنِي فِيهِ وَلَقَدْ رَاوَدتُّهُ عَن نَّفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلْ مَا آمُرُهُ لَيُسْجَنَنَّ وَلَيَكُونًا مِّنَ الصَّاغِرِين ﴾[5] ثم ينتقل في البيت الثاني –وهو من نص آخر– إلى امتزاج وتداخل جديد، ليقع قدُّ القميص على البلاغة، فتقوم عملية الامتصاص هنا على الاستعارة والتخييل، محددا طبيعة القد من دبر، فيصور عدم جدوى شعره في مقاومة الحزن والوهن الذي أحاط به بالقميص الذي قُد من دبر، ليؤكد حالة المؤامرة الواقعة به وضعفه أمامها، فقميص بلاغته وهو استعارة وكناية لمكنون شعره الذي بات مقدودا من دبره، وهو ما حقق إنتاج دلالة جديدة، تجسدت في تعميق الانكسار الذي وقع فيه، ثم يواصل في البيت الثالث –وهو من نص آخر أيضا– استدعاءَ قد القميص، فالقميص يشير إلى الذات ويحيل إلى كيان المحب الجريح الذي ينشغل في رتق ذلك الجرح، ويلتصق بالروح الوجلة الخاوية، فقدم امتزاج الخطاب الشعري بالخطاب القرآني دلالة منتجة متسعة، دارت حول الاعتراف والتآمر والقسوة، أكدت انفتاح الخطابين وتداخلهما، وبقاء استقلالية كل منها بمضامينه وإيحاءاته وطبيعته التوظيفية.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص24).

(2) المرجع السابق، ص20.

(3) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص157).

(4) [يوسف: 25].

(5) [يوسف: 51].

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقـد أصـبحتُ فـي ثغـرِ الليـالي كمـا قـد شـئتُ إنسـاناً نَسِـيّا
يشاكسُـني تمـرُّدُه احتراقـاً ويزحـفُ فـي سـماواتي جِثِيّـا
حيـاتي قصـةٌ بـدأتْ بحـرفٍ بهـا قـد صـرتُ شـيطاناً غَوِيّـا
فـاقرأْ شـرعَ دسـتوري وزِدْنـي بمـا تبغـي تمرُّدَنـا صِـلِيّا[1]

يقدم في الأبيات لوحة تناصية مع نهاية فواصل سورة مريم، وهو نوع من الامتصاص لآيات السورة قام على امتزاج الخطاب الشعري بالخطاب القرآني وانفتاح الأول على الآخر في اتساع وعمق حقق دلالة منتجة جديدة. وقد وقع هذا الامتصاص في القافية، فاستدعى (نسيا، وجثيا، وغويا، وصليا) بكثافة عالية، وبإسقاطات نفسية حققت حالة تخييلية ساهمت في تحديد معالم الامتصاص، فهو الإنساني النسي في فم الليالي، والزاحف في سماوات التمرد جثيا، والشيطان الغوي الذي يلخص قصة الحب، ليزداد في التمرد صليا، ليؤكد تولد دلالات التضحية والثبات على هذا الحب رغم التحول والتبدل. ويلاحظ جاذبية الصوت المنغمة الذي ولدته الياء المطلقة، وهو ما استمده من جماليات اتحاد نهاية الفواصل في القرآن، ليصبح النص الشعري هنا متفيئا لظلال النص القرآني.

هُـزّي بجـذعِ الحـزنِ يسـقطُ تمْـرُهُ عنـدي ويرتَـعُ فـي سـلالِكِ مُتـرفُ[2]
نضّـيتُ أسـمالَ عمـري تحـتَ نخلتِهـا هُـزّي بجـذعِك كـي تغـري مسـاءاتي[3]

مثل البيتان (وهما من قصيدتين مختلفتين) امتصاصا تسلط على معجزة هز جذع النخلة في قصة مريم في قوله تعالى ﴿وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾[4]، وهو استدعاء كثر في شعر المعاصرين والمحدثين، وقد دل هز جذع النخلة في سيرة مريم عليها السلام على الرحمة والعناية التي أولاها الله تعالى لها في ذلك الحدث الذي شكل معجزة خلق عيسى عليه السلام، وقد أنتج الشاعر دلالة جديدة في كلا البيتين، فأنتج البيت الأول دلالة الحزن المختبئ في سلال العذاب، متكئا على استعارة الخطاب الشعري من الخطاب القرآني، وأنتج في البيت الثاني دلالة الإشراق والنور في مساء الحب العامر، متكئا

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص98).
(2) المرجع السابق، ص15.
(3) المرجع نفسه، ص70.
(4) [مريم: 25].

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على المزاوجة الفعلية التي جسدت سنوات العمر وعذاباته، فكانت كثافة الاستدعاء عالية، صبغت الإسقاطات النفسية التي أوردها الشاعر بصبغة الاتساع والعمق.

واكسرْ عَصاكَ وقلْ ستقلبُ حيّةً ... وبهم يطولُ كما اشْتهى اسْتخْفافُ[1]

وهششتُ عندكَ في عَصايَ مآرِباً ... ومآربي أنتَ التي أتأمّلُ[2]

أمشي على الماءِ لا الصحراءُ تتبعُني ... ولا تَقُدُّ العصا بحري عنِ الغَرَقِ[3]

تقدم الأبيات الثلاثة (وهي من ثلاث قصائد مختلفة) امتصاصا عالي الكثافة لقصة موسى عليه السلام، تسلط على معجزة العصا، فهو يستدعي هذه المعجزة من الزمن السابق، وينقلها من الخطاب القرآني إلى الخطاب الشعري، ليقدم في كل بيت تصورا تناصيا جديدا، ففي البيت الأول يقدم امتصاصا من الملفوظ القرآني ﴿**فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى**﴾[4]، ويتجه الخطاب إلى ذلك العراقي الثائر المقاوم لبغي العدوان الأمريكي والطائفي، ويبرز دور الاستعارة والتخييل في الاستدعاء، فالعصا التي ستنكسر وستنقلب هي الثورة التي ستنفجر وتستعيد الوطن، لتحقق العصا هنا معجزة التحول والتغير التي في معجزة عصا موسى، ثم ينتقل في البيت الثاني إلى امتصاص آخر في قصة العصا وهي من الملفوظ القرآني ﴿**قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى**﴾[5] شكلت مشهدا ثانيا من مشاهد العصا في قصة موسى، ويتجه الخطاب إلى الحبيب الذي هو مجمع آماله وأمنياته، ونابت العصا عن إرادته الدائمة ومحاولاته المتكررة في استمالة ذلك الحبيب، ليبرز دور الاستعارة والتخييل ثانية في استدعائه للعصا، ويقدم في البيت الثالث صورة ومشهدا آخر للعصا التي تعدد معجزاتها في قصة موسى عليه السلام، استدعى عصا موسى التي شقت البحر: ﴿**فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنِ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ**﴾[6]، في مشهد تناصي تخييلي استعاري مغاير، فعصاه لم تقدر على شق البحر لتنجيَه من الغرق

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص55).

(2) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص83).

(3) المرجع السابق، ص90.

(4) [طه: 20].

(5) [طه: 18].

(6) [الشعراء: 63].

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المحقق، فنابت العصا هنا عن قلبه الضعيف، وقد أنتج في كل امتصاص دلالة جديدة، ارتبطت بالإسقاطات النفسية التي طرحها، وأكدت اتساع خطابه الشعري وانفتاحه على الخطاب القرآني في قصة موسى.

ب- التناص مع المفردات القرآنية:

استحضر الشاعر المفردات القرآنية في خطابه الشعري مستحضرا الخطاب القرآني ليمتص من ملفوظه القولي، منتجا دلالات تقوم على الانتهال من المعين القرآني.

وأقـــمْ عبادتَـــكَ البريئـــةَ مـــرةً فأنـــا اســـتحلْتُ جهنّمـــاً وثُبـــورا[1]

نقل الشاعر مفردتيْ (جهنم وثبورا) من الخطاب القرآني إلى الخطاب الشعري، وهو استدعاء رغم وضوحه إلا أنه عفوي غير متعمد، تسلط على مفردات نصية في الخطاب القرآني استحضرها كي ينتج من خلالها دلالة شعرية جديدة، ليظهر موقف الغضب المتشكل بالسخرية والتهكم، فيقف أمام الحبيب الذي سيقيم عبادته البريئة، والتي مثلت إشارة ساخرة متهكمة للتقلب والتحول المفاجئ، ثم يقف أمام تحول الشاعر إلى جهنم وثبورٍ! وهي إشارة للغضب، تُلمح من خلالها آثار الخيانة؛ فالعبادة البريئة تشير إلى ما يقابلها من الخيانة والتفريط بوثاق الحب المتين، وجهنم والثبور هي جزاء الخيانة التي يستحقها الآخر وليس هو، وهكذا امتُصت اللفظتان القرآنيتان امتصاصا حقق اتساعا شكل تداخلا عالي الكثافة ساهم في إنتاج دلالة التغير والتبدل والغضب والتهكم التي استندت عليها عملية التناص.

ســـأدخلُنّكِ فـــي محـــرابِ ذاكرتـــي ومـــن حيـــاتي ســـأُلغي الـــلاّتَ أوْ هُـــبَلا[2]

أخذت المفردات القرآنية (محراب، واللات، وهبلا) طابعا استدعائيا نقلتهن من الخطاب القرآني إلى الخطاب الشعري، فقدم من خلال امتصاص لفظة المحراب التي تحمل في المفهوم القرآني قداسة العبادة دلالة الرسوخ والثبات على حبه لذلك الحبيب الذي يحتل محراب الفؤاد وذاكرته، وبهذا فلا مكان للأصنام التي كان عليها عاكفا قبل دخول الحب القدسي إلى قلبه، فتكاملت عملية التناص بامتصاص ثانٍ للفظتي اللات وهبلَ، وقد قامت عملية الاستدعاء على استحضار تلك المفردات كي ينتج دلالة جديدة، تقوم على الولاء والطاعة لذلك الحبيب.

أغرقـــتُ آخـــرَ غيمـــاتي تلبَّســـها حزنـــي وطوَّقهـــا فـــي حبلِـــه مَسَـــدي[1]

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص40).

(2) المرجع السابق، ص21.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

انتقلت مفردتا (حبل ومسد) من الخطاب القرآني إلى الخطاب الشعري، حيث استدعى الآية ﴿ **فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ** ﴾[2]، وورد الامتصاص في ظل مزاوجات فعلية جسدت حالة المعاناة، فالغيمات المغرقة واستحواذ الحزن عليها تمهد لإنتاج دلالة القيد الذي يرسف فيه، والتي تجلت في تطويق المسد والحبل، فبرزت كثافة التناص العالية، وأكدت انفتاح الخطاب الشعري على الخطاب القرآني، حيث ظهرت العفوية في عملية الامتصاص، مع القدرة على إعادة التشكيل في التقديم والتأخير (في حبله مسدي)، مما يؤكد على استحضار الغائبات النصية لتشارك في تولد دلالة ترسيخ مثير الصمت الذي تدور في فلكه القصيدة.

مبعثـــرونَ علـــى وديـــانِ لوعتِنـــا مـــنْ ذا ســـيجمعُنا قبـــل النّـــوى زُمـــرا؟[3]

قدم من خلال مفردة (زمرا) تناصا قرآنيا قام على امتصاص هذه المفردة من الخطاب القرآني ونقلها إلى الخطاب الشعري، وهو استدعاء قام على العفوية الظاهرة والتي تخفي خلفها ذكاء شعريا في عملية التناص، وقد ورد الملفوظ في نطاق التضاد الذي يوحي بحالة التفرق والجمع، فالتبعثر في وديان اللوعة يولد التساؤل العميق عمن سيوحدهم زمرا منتظمة قبل الفراق. وقد جرت عملية الامتصاص بكثافة عالية أظهرت الاتساع والعمق في الخطاب الشعري الذي أنتج دلالة الالتياع والتحسر عما يخالطه من التمزق والشتات.

ولأيِّ وادٍ غيـــــرِ ذي زرعٍ نمـــــا أمضـــي ويهـــربُ عـــن خطـــوطِيَ منهـــلُ[4]

استدعى الآية ﴿ **رَّبَّنَا إِنِّي أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِى زَرْعٍ عِندَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُواْ الصَّلاَةَ فَاجْعَلْ أَفْيِدَةً مِّنَ النَّاسِ تَهْوِى إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُم مِّنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُون** ﴾[5] استدعاء دل على النقل الواضح من الخطاب القرآني والذي يشير إلى القصدية في عملية البناء التناصي، محدثا نوعا من التضادية في إضفائه صفة النماء للوادي، وموقعا الإسقاط النفسي عبر التساؤل الحائر عن السبيل التي يقصدها في صحرائه المقفرة، وكان

---

(1) المرجع نفسه، ص12.

(2) [المسد:5].

(3) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص46).

(4) [إبراهيم: 37].

(5) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص81).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الامتزاج والتداخل بين السابق والحاضر عالي الكثافة أنتج دلالة الضياع التي يسعى الشاعر دائما إلى تأكيدها.

أشـفقْتُ مِنّـي حنانـاً والـرَّقيمُ دَمـي ورحلـتُ أتلـو بِسِـرِّ (النورِ)(والفلـقِ)[1]

يستدعي أسماء لسور القرآن (النور والفلق)، محدثا التداخل بين التناص القرآني والتناص التاريخي، فالرقيم –وهو أحد أبرز معالم الحضارة السومرية القديمة– صار دما متدفقا بعد الإشفاق الذي مر، لينتقل من الخطاب التاريخي إلى الخطاب القرآني يمتصه ويرتشفه باستحضار سورتي النور والفلق، وهو ما يؤكد ممارسة التناص بكثافة عالية لإنتاج دلالة جديدة تقوم على استبعاد حالة الخوف التي دبت فيه. وتظهر أيضا التداخل والامتزاج العفوي بين الخطاب الشعري والخطاب التاريخي والخطاب القرآني.

وقـارِبُ النّـورِ موصـوفٌ بمشـرقِهِ قـدْ حفّـهُ اللهُ بالحـاميمِ والنـونِ[2]

استدعى مفتاحين من مفاتيح السور المكونة من مقاطع الأحرف، تكرر أحدهما (حاميم) سبع مرات متتاليات وعرفت بسور الحواميم، بينما ورد الآخر (نون) مرة واحدة في سورة القلم، وقد انتقل هذا الخطاب القرآني إلى الخطاب الشعري لينتج دلالة المباركة والقداسة التي حفي بها موطنه، فالأبيات السابقة واللاحقة تدور في فلك الحديث عن العراق عامة وعن مدينته الصابرة الصامدة خاصة، فالحديثة موصوفة بالنور محفوفة بسور القرآن وآياته.

استطاع الشاعر أن يقف على محطات التناص القرآنية، وأن يجعل منها لوحات ناطقة بالتواصل بين الخطاب المقدس والخطاب الشعري، محافظا على قداسة الخطاب الأول، مضفيا القيم الجمالية على الخطاب الثاني، وكان الاستدعاء عنده يصل ذروة الكثافة والاتساع والتعمق، هذا يؤكد ما سبق الإشارة إليه أن الامتصاص من القرآن الكريم يشكل ملحما فنيا أسلوبيا بارزا في خطابه الشعري.

ثانيا: التناص مع السنة النبوية

سيتناول الباحث جانبًا من جوانب التناص مع السنة النبوية من خلال التناص مع السيرة النبوية العطرة، حيث ترد معالم الامتصاص والاستدعاء من خلاله بجلاء ووضوح.

---

(1) المرجع السابق، ص90.

(2) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص148).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قلبَــتْ لــهُ الأيــامُ ظَهْــرَ مِجنِّهــا وعليــه (وحشــيٌ) العــداوةَ قــد رمــى[1]

يستدعي شخصية (وحشي) وهي إحدى الشخصيات التي لها حضورها في السيرة، ووردت في حدثين شكلا معلمين من معالم السيرة، حيث جسد في الحدث الأول حالة العداء الذي حملته قريش تجاه محمد صلى الله عليه وسلم عامة وحمزة بن عبد المطلب خاصة في قصة سمية زوج أبي سفيان المعروفة، وهو ما استدعاه الشاعر هنا ونقله من الموروث النبوي إلى الخطاب الشعري، فحديثه عن تقلب الأيام وسفور عدائها، امتد إلى امتصاص شخصية (وحشي)؛ لينتج دلالة يبعثها ذلك الاستحضار، وهي دلالة العداء الشديد التي وجهها المحتل وعملاؤه لوطنه العراق، فحمل وحشي إسقاطا بيِّنا للهمجية الأمريكية والطائفية. كما جمع في البيت بين التناص النبوي والتناص الأدبي في استدعاء المثل العربي (قلب له ظهر المِجَنّ)، وهو امتصاص لملفوظ المثل يؤكد الدلالة ذاتها.

وعــادت "ســجاحُ" مــدارَ النفــاق وطــال المناصــبَ فينــا الــذليلُ[2]

يستدعي شخصية سجاح[3] مدعية للنبوة بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم في فترة الردة التي قاومها أبو بكر الصديق رضي الله عنه، عرفت بكذبها وضلالها وكفرها، وتآمرها على الإسلام قبل أن تسلم، وقد جسد هذا الامتصاص رمز النفاق والانقلاب على الحق، وهم الخونة والعملاء الذي اتخذهم الأمريكان أدوات لتدمير العراق، فنقله الشاعر من الموروث النبوي إلى الخطاب الشعري بكثافة عالية في اتساعها وعمقها وإسقاطها لتنتج دلالة إذكاء الثورة ضد هؤلاء الخونة، ولتعريتهم ووصمهم بالخسة والوضاعة. فتبرز الخطابية الجمالية التي تعتمد التناص مدخلا للتسلط التاريخي في السيرة العطرة على الواقع المرير.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان جراح بلا ساحل (ص128).

(2) الحديثي: خلف، ديوان جراح بلا ساحل، ص74.

(3) هي سجاح بنت الحارث بن سويد بن عقفان، التميمية، من بني يربوع، أمّ صادر: متنبئة مشهورة. كانت شاعرة أديبة عارفة بالأخبار، رفيعة الشأن في قومها. نبغت في عهد الردة، وادعت البنوة بعد وفاة النبي صلّى الله عليه وسلم وكانت في بني تغلب بالجزيرة، وكان لها علم بالكتاب أخذته عن نصارى تغلب، فتبعها جمع من عشيرتها بينهم بعض كبار تميم: كالزبرقان بن بدر، وعطارد بن حاجب، وشبث بن ربعي الرياحي، وعمرو بن الأهتم. ثم بلغها مقتل مسيلمة، فأسلمت وهاجرت إلى البصرة وتوفيت فيها سنة خمس وخمسين للهجرة. ينظر: الجوزي، المنتظم في تاريخ الأمم والملوك (ج22/4)، ابن الأثير: عز الدين، الكامل في التاريخ (ص210/2)، ابن كثير، البداية والنهاية (ج320/6)، الزركلي، الأعلام (ص78/3).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فــأتى إليــكَ علــى جنــاحِ بُراقِــهِ فــوقَ الأثيــرِ لُيســعِدَ النُّــدَماءَ[1]

ســتبتدي فيــكَ أيــامي بقصّــتها ومنــكَ يســبِقُني بــالخَطْوِ إســراءُ[2]

ينتقل من امتصاص الشخصيات التي وصمت بالعداء والنفاق في السيرة إلى امتصاص حوادث مفصلية في السيرة من أهمها حادثة الإسراء والمعراج، فيستدعي البراق في البيت الأول ويستحضر مصدر الإسراء في البيت الثاني، والبيتان من قصيدتين مختلفتين، ويمثلان حالتين من حالات انتقال الموروث النبوي إلى الخطاب الشعري، بتداخل وامتزاج أثبت القدرة الشعرية في تجسيد معالم السيرة وأحداثها، وباتساع وعمق أنتج دلالة الإقبال وسرعة الاستجابة، فذلك الضيف الذي يعود عليه الضمير الغائب قد أتى محمولا على جناح البراق ليبذل السعادة للأحباب والندماء، وهذا الحبيب ستكون لها بداية القصة مع أيام السعد والهناء، وسيسبقه هو بإسراء يتوج قصة الوجد والحب، وتبرز الاستعارة التي تقوم عليها عملية التناص؛ فالإسراء يسبق الخطوات إلى الحبيب، محققة الدهشة التي يقف أمامها المتلقي منتهلا سر عبقريتها.

وعَلِــيٌّ قــدْ خلــعَ الزّمــانَ بِبُــرْدِهِ وإليــــهِ أهــــدى بــــالبَريقِ البــــاهرِ[3]

يستدعي حادثة البردة التي خلعها الرسول صلى الله عليه وسلم على الشاعر كعب بن زهير، بعد أن ألقى قصيدته بين يديه الشريفة، فامتص هذا الحدث بكثافة عالية، محدثا التداخل والامتزاج بين الموروث النبوي والخطاب الشعري، فالزمان قد خلع برده عليه وأهدى إليه البريق الساطع، ليكون هذا الإسقاط توطئة لثورة الوجدان التي سيشعلها في ثنايا النص، وليؤكد استحضار هذا الغائب في إنتاج دلالة الابتهاج والسعادة التي تشيع في مقدمة هذه القصيدة الغاضبة.

على الرغم من ندرة التناص النبوي واقتصار البحث على تناول استدعاءات السيرة إلا أنه أبدع في تقديم رؤية امتصاصية نقلت الخطاب النبوي إلى الخطاب الشعري بسلاسة ويسر، بعيدا عن التعقيدات التي يقع فيها الشعراء الحداثيون والتي تؤدي إلى منزلقات عقائدية.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص32).

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص27).

(3) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص69).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني:

التناص التاريخي والأسطوري

أولا: التناص التاريخي

استطاع الشاعر خلف الحديثي أن يوظف التناص التاريخي توظيفا فنيا، يقوم على تقانات أسلوبية جمالية يستدعي من خلالها شخصياتٍ وأحداثًا لها حضورها التاريخي، فينقلهما من الموروث والخطاب التاريخي إلى الخطاب الشعري، في عملية استحضار للغائبات النصية تستلهم المكنوز الثقافي والفكري والحضاري الذي تضج به جنبات التاريخ. فيقدمها بعفوية تثبت الحرفية الإبداعية التي تبرز المقدرة الشعرية القائمة على التداخل والامتزاج بين السابق والحاضر.

ففي بعض القصائد يستدعي حقبة تاريخية كاملة، يستحضر قادتها ورجالها وشعراءها، ومعاركها ورموزها، وما كان يسودها من عادات ويمور فيها من أحداث.

أيــن الرشــيدُ ووَعــدٌ مــن مُدَلّهــةٍ ... وأيــن الوليــدُ الــذي غنّــى لــه طَربــا؟

أيــن الغــواني وبشّــارٌ وصــحبَتُه ... والبحتــريُّ ومــن للموضــعين صــبا ؟

وذو النــؤاسِ يــديرُ الكــأسَ خالصــةً ... والموصــليُّ يغنّــي لحنَــه العَــذْبا

بغــدادُ أيــن بنــو العبــاسِ زحفُهــمُ ... زهــواً، يســيرُ يُمَنِّــي نصــرَه العَرَبــا

وأيــن أيــنَ فلــولُ الــرومِ هاربــةً ... دُكّــتْ قِلاعُهُــمُ مَــنْ مــنهمُ انتصــبا[1]

يقف في هذه اللوحة التناصية أمام العصر العباسي الزاهي، يستدعي رمزه الأكبر وخليفته الأشهر (هارون الرشيد) رحمه الله، وينتقل إلى شعراء ذلك العصر وما عرفوا به من طرب وثقافة منفتحة، ثم يذكر بجلاء وعز وفخر أمجاد بني العباس، ووقوفهم في وجه الروم ومحاربتهم الباسلة لهم وفتوحاتهم لتلك البلاد، يقف في هذا الامتصاص مستندا على تسلط الاستفهام والتساؤل المرير (أين) على تلك الحقب المشرقة، فيستدعي تلك الشخصيات بملفوظها الاسمي وما اتصفت به، لتكون عاملَ استنهاض وبعث في واقع استحكمت فيه الهزائم وسادته النكبات، محدثا التواصل بين الذاكرة العامة للتاريخ والذاكرة الخاصة للواقع، ليمثل شكلا من

(1) الحديثي: خلف، ديوان جراح بلا ساحل (ص27).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أشكال امتزاج التاريخية بالآنية لإنتاج الوعي الجديد والذي أشير له آنفا، وكي يقدم دلالة متولدة قامت على الفخر بالماضي والحسرة على الواقع المرير.

خـذني إلـى مقهـى الزهـاوي شـاعراً غمـــرَ الضـــفافَ بصـــوتِه الرنّـــانِ

وإلـــى الرصـــافي منشـــداً لخرائـــدٍ وأبـــي النـــؤاسِ يجـــيءُ بالعيقـــانِ[1]

يواصل استدعاء تلك الشخصيات المشهورة بشاعريتها الفذة (الزهاوي والرصافي وأبي نؤاس) التي أثْرت كيانه الأدبي وشكلت وجدانه الشعري، ويجمعهم أنهم شعراء عراقيون من حقبتين تاريخيتين حديثة وقديمة، يستحضر مقهى الزهاوي تلك المقهى التي كانت من أكبر مقاهي الأدب والفكر[2]؛ حتى يتلو عليه الزهاوي شعره البديع الذي غمر ضفاف دجلة والفرات بعذوبته، ثم يستحضر الرصافي وهو أحد كبار شعراء العراق في العصر الحديث أيضا لينشده خرائده ودرره، ثم ينتقل في استدعائه لأبي نواس الشاعر العباسي كي يقدم بين يديه القلائد الذهبية من شعره، وتظهر عبر هذا الاستدعاء حالة الشوق المصحوبة بالحسرة على ماضي الشعر السالف، فيحدث هذا الامتصاص تواصلا بين الذاكرة العامة للتاريخ القريب والبعيد، والذاكرة الخاصة للواقع، ترتكز على ذاكرة العراق المجيد الزاهي، وقد شكل هذا الاستحضار امتزاج التاريخية بالآنية لإنتاج دلالة الفخر بتلك العصور التليدة، وبهؤلاء المبدعين على تلك الأرض.

مـا عـادَ خالـدُ فـي الميـدانِ نلمحُـهُ ولا صـــلاحُ علـــى ســـبَّاقةِ الـــدُّهُمِ

ولا المُثنّـــى علـــى رايـــاتِ نجدتِـــهِ يخـوضُ بحْـرَ الـرّدى سَـعْيًا إلـى الـنِّعمِ

مـــا عـــاد للسَّـــيفِ رنَّـــاتٌ وجعجعـــةٌ ولا خيـــولُ بنـــي حمـــدانَ بـــاللُّجُمِ[3]

يستدعي في هذه اللوحة التناصية قادة الأمة في عصورها الزاهية وعصورها العصيبة التي تجلت عن قادة أفذاذ في ظل الانحدار والتدهور فرمموه وأعادوا مجدها، فيقف أمام خالد، والمثنى، وأمام صلاح الدين، وحطين، وأمام ذي قار، وبني حمدان وقفة البائس الحزين المخذول مما آل إليه مصير أحفاد أولئك الفرسان البواسل. فقد تحول استدعاؤهم إلى إضافة

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان جراح بلا ساحل (ص82-83).

(2) هو مقهى في بغداد، يقع بين الميدان والحيدرخانة، أسس المقهى سنة 1917م، سميت على اسم الشاعر جميل صدقي الزهاوي.

(3) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص146).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تدميرية تنزاح نحو الواقع الحضوري. وظهرت القيم الجمالية والدلالية التي حاول إنتاجها عبر امتزاج التاريخية بالآنية، وانتقال الموروث التاريخي بملفوظه الحقيقي والوصفي إلى الخطاب الشعري.

وأبـــــو رغـــــال[1] ولا يـــــزا لُ يســـــير فـــــي جـــــيش القـــــرود

والعلقمـــــــــيُّ[2] وزمـــــــــرةٌ باعـــــتْ حضـــــاراتِ الجُـــــدود[3]

كما استدعى شخصياتٍ وحوادثَ وحقبًا ناصعة وزاهية، يستحضر في مقابلها شخصيات عُرفت بتآمرها وخيانتها وردتها، وأحداثا عصيبة في تاريخنا وأمما عُرفت بتآمرها علينا، فيستحضر أبا رغال، وما عرف عنه من أنه رمز للخيانة فكل عربي خائن ينعت باسمه وصفته، يستحضره هنا بملفوظه وبمأثوره الذي عرف به أنه دليل جيش أبرهة؛ ليجسد من خلاله خونة العراق الذين ساروا في جيش الأمريكان وتآمروا على ترابه وشعبه وحضارته، ويقدم الشاعر رؤية تناصية مستمرة، فأبو رغال ما زال يبعث بخيانته ويسير في جيش القرود المعتدين، وكأن خيانته لعنة لا تنفك عن العرب. ثم ينتقل الامتصاص إلى شخصية أخرى عرفت بتآمرها وخيانتها أيضا وهي ابن العلقمي الذي وطّأ لهولاكو احتلال بغداد، يستحضره؛ ليؤكد امتداد الخيانة واستمرارها، وكي يحدث التواصل بين الذاكرة العامة للتاريخ، والذاكرة الخاصة للواقع، هذه الذاكرة التي أنهكتها النكبات، وأتعبتها الخيانات، وليقدم شكلا من أشكال امتزاج التاريخية بالآنية لإنتاج دلالة متولدة تقوم على إثبات حقائق التاريخ المتكررة.

نيـــرونُ أنـــتَ حرقـــتَ أفـــراحَ المـــلا فـــازدانَ فـــي نـــزْفِ الشـــبابِ تُـــرابُ[4]

---

(1) هو قَسِيَّ بن منبه بن النبيت بن يقدم، من بني إياد، أبو رغال: صاحب القبر الّذي يُرجم إلى اليوم بين مكة والطائف. وهو جاهلي، اختلفوا في اسمه ونسبه ومنشأه، حتى ذهب كاتب ترجمته في دائرة المعارف الإسلامية إلى أنه "شخصية أسطورية". وذلك لما ذكر عنه من أنه كان دليل الحبشة لما غزوا الكعبة، فهلك فيمن هلك منهم، ودفن في "المغمّس" وقبره معروف. ينظر: الزركلي، الأعلام (ص198/5).

(2) هو محمد بن أحمد (أو محمد بن محمد ابن أحمد) بن علي، أبو طالب، مؤيد الدين الأسدي البغدادي المعروف بابن العلقميّ: وزير المستعصم العباسي. وصاحب الجريمة النكراء، في ممالأة "هولاكو" على غزو بغداد، في رواية أكثر المؤرخين. ولد سنة 593هـ، وكانت وفاته سنة 656هـ. ينظر: الصفدي، الوافي بالوفيات (ج151/1)، الزركلي، الأعلام (ج321/5).

(3) الحديثي: خلف، ديوان جراح بلا ساحل (ص36).

(4) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص82).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يواصل استدعاء الشخصيات التي عرفت عبر التاريخ بإجرامها وعدوانها وجنونها وإسفافها، فيستحضر نيرون وإحراقه لروما تلك الحادثة التاريخية التي خلدت جريمة الحاكم الكبرى ضد مدينته وشعبه وحضارته، ليسقط تلك الشخصية الشاذة على الاحتلال الأمريكي وقادته، فنيرون هذا العصر أحرق أفراح العراق، فأثمر جيلا من الشهداء روى التراب بدمه ونزفه، وقد قدم هذا الامتصاص مصحوبا بلغة المخاطب المحملة بدلالة التحقير لذلك النيرون الجديد والتحدي لبطشه ودمويته، فأظهر التواصل بين الذاكرة العامة للتاريخ والذاكرة الخاصة للواقع، ونقل الموروث التاريخي وملفوظه الوصفي إلى الخطاب الشعري، بعفوية أنتجت وعيا جديدا يتجسد بالمقاومة الباسلة المستمرة وعدم الرضوخ والانحناء للباغي المستعمر.

إنَّ الصليبَ غزا الديارَ وقد طغى فعلامَ هذا الصمتُ لا تتنفّسي

وإلى المجوسِ يَرومُ مجداً باذخاً من عهدِ كسرى في الزمانِ الأنجسِ[1]

ينتقل إلى استدعاء أحقاد الغزاة والمتآمرين ضد الأمة، فيستحضر الصليبيين والمجوس مجسدة بشخصية كسرى، فيسقطهم على واقع التردي والبؤس والدمار، فيستغرب الصمت الذليل أمام الصليب الذي يعود مجددا لاحتلال العراق وتمزيقه، هذا الحقد الصليبي الذي تعانق مع الحقد المجوسي ليكيد من جديد ضد الأمة وينفث سمومه فيها، وقد رمز لأمريكا وحلفائها بالصليب ولإيران وأحقادها وأطماعها وثاراتها بالمجوس. فشكل هذا الامتصاص للملفوظ الوصفي الرمزي حالة من التواصل بين السابق واللاحق تقوم على تعدد الوعي وتنوعه في إنتاج دلالة التحقير للعدو وكشف أحقاده، لتكسب التناص قيما جمالية وأسلوبية متجددة تؤكد حالة التداخل المستمرة بين الخطاب التاريخي والخطاب الشعري.

بغدادُ قد عادَ التتارُ وعاوَدوا حلمٌ يدغدغُهم بأنجسِ ضجّةِ

عادوا وهولاكو يقودُ بُغاتَهم بعِمامةٍ فُضلى وزِيِّ الجُبّةِ[2]

يواصل استدعاء الغزاة، فيستحضر التتار ومجازرهم، ورمزهم المجرم (هولاكو)، فيقيم من خلال امتصاص هذه الحقبة إسقاطا على واقعه، فرمز من خلال التتار إلى الأمريكان والخونة ومن خلال هولاكو إلى المعممين الشيعة والآيات والمرجعيات، فنقل الخطاب التاريخي

(1) الحديثي: خلف، ديوان جراح بلا ساحل (ص65).

(2) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص33).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلى الخطاب الشعري بعفوية أنتجت دلالة الرفض والتحقير للمحتل وأتباعه. مجسدا التواصل بين الذاكرة العامة للتاريخ والذاكرة الخاصة للواقع.

حزنـي أنـا حـزنُ الحسـين وجرحُـه جرحـــي وإنّـــا بالمصـــابِ سَـــواءُ[1]

ينتقل إلى استدعاء شخصية الحسين بن علي رضي الله عنهما، والذي يمثل حضورا كبيرا في الموروث العراقي، فيستحضر مقتل الحسين ويمزج بين جرحيهما ويساوي بين مصابيهما، لكنه يحافظ في هذا الاستدعاء على أصالة المعتقد السني، الذي ينظر إلى مقتل الحسين على أنه جرح من جراح الأمة، فشكل هذا الامتزاج والتداخل حالة من الكثافة العالية للتناص، الذي يقوم على اتساع الدلالة المنتجة المظهرة لحالة السوداوية القاتمة في واقعه الآني، والمستمدة من الخطاب التاريخي بعفوية ووعي جديد.

بغـدادُ عاصـمةُ العُصـورِ سـبيّةٌ ولهـا الحُسـيْنُ خيولَـه قـد أَوْقَفـا

والكـرخُ[2] **أصـبحَ للغُـلاةِ منـابرًا والمـوتُ يوشـكُ أنْ يصـيحَ ويهتِفـا**[3]

يكرر استدعاء شخصية الحسين بن علي رضي الله عنهما، مستدعيا مع ذلك تاريخ بغداد، فيقف أمام عاصمة العصور والدهور وقد باتت سليبة أسيرة، مستحضرا الحسين وقد شد سروج خيله من أجلها، ثم يستحضر الكرخ، التي كانت رمزا لخلافة العباسيين ومنارة لحضارة الإسلام، وقد تحولت في زمن الخسة والوضاعة والذل والمهانة إلى منبر للطائفية القذرة وللقتل والدمار، ويقدم الامتصاص عبر لوحة استعارية تخييلية، فالحسين يبعث للدفاع عن الكرخ وبغداد، والموت يشخص هاتفا ومزمجرا، محدثا الامتزاج والتداخل بين الخطابين التاريخي والشعري بكثافة استدعائية عالية أنتجت دلالة متولدة وقدمت وعيا جديدا، قاما على الوصفية والمقصدية في إذكاء نار المقاومة.

وأقتـلُ الحـبّ مـا فاضـت بـه رُقمـي وخلّدتـــــه ببـــــابِ اللهِ شُـــــرّاحُ[1]

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص27).

(2) الكرخ هو أحد قسمي مدينة بغداد على الجانب الغربي لنهر دجلة، ويوجد فيه العديد من المناطق الحيوية للعاصمة العراقية، ومنها الكاظمية والصالحية وشارع حيفا والعامرية. والقسم الثاني هو الرصافة على الجانب الشرقي للنهر. وقد ذكر الإمام السيوطي في كتابه تاريخ الخلفاء: أن فيضانا حدث في الكرخ سنة 270 هجرية في زمن الخليفة المعتمد على الله، وأنه هدم سبعة آلاف دار. ينظر: السيوطي، تاريخ الخلفاء (ج1/266).

(3) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى ، ص136.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يستدعي معلما من معالم الحضارة العراقية القديمة (الرقيم) وهو اللوح الطيني المسماري[2]، حيث يجسد الرقيم هنا لوحا شاهدا وكتابا حاضرا، يدوِّنا ما شهدته قصص الحب الأليمة التي كانت نهايتها الفراق والبعد، فخلدها المدونون من شعراء وقصاص بباب الحق والحقيقة. وكان امتصاص الرقيم علامة بارزة على انصهار الحضارة العراقية في وجدانه وكيانه، وامتزاجها بلغته وخطابه الشعري.

ويقـــيمُ للحـــلّاجِ[3] مأدبـــة الأذى ودِمـــاهُ تـــوحي للمَـــلا الإجرامـــا[4]

شخصية الحلاج من أكثر الشخصيات التي وقف أمامها الشعراء المحدثون، ونظر كثير منهم على أنها تمثل مأساة الفكر والمعتقد في التاريخ الإسلامي، وقد استدعى الشاعر هنا مأساة الحلاج ورمز إليها بمأدبة الأذى، ليجسد من خلالها حال العراق ومآله، فهذا (الحلاج) أناب عن العراقي الذي تقام له مأدبات الإيذاء والقتل. فقدم لوحة تناصية قامت على الاحترافية في نقل المشهد من التاريخ إلى الحاضر، بامتزاج وتداخل بين الخطابين أنتج دلالة الحزن والغضب أمام آلة الإجرام تاريخيا وآنيا.

شكل التناص التاريخي مجالا رحبا لدى الشاعر، أظهر من خلاله ثقافاته المتعددة والتي تحمل بين طياتها انتهالا واضحا لمحطات التاريخ، كما استطاع أن يوظف هذه الخبرات السابقة في خطابه بأسلوب مبدع ومتفوق، فهو يسقط نفسه ويعتمد الإضافة التدميرية للواقع كي يجعل من الخطاب الحالي لديه خطابا جديدا في وعيه ودلالته، بكثافة استدعائية عالية واتساع وتعميق يظهر التداخل بين الخطابين.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص37).

(2) سبقت الإشارة إلى الرقيم في الرسالة (ص27-28).

(3) هو الحسين بن منصور الحلاج، أبو مغيث: فيلسوف، يعد تارة في كبار المتعبدين والزهاد، وتارة في زمرة الملحدين. أصله من بيضاء فارس، ونشأ بواسط العراق (أو بتستر) وانتقل إلى البصرة، وحجّ، ودخل بغداد وعاد إلى تستر. وظهر أمره سنة 299هـ فاتبع بعض الناس طريقته في التوحيد والإيمان. يدعي حلول الإلهية فيه. وكثرت الوشايات به إلى المقتدر العباسي فأمر بالقبض عليه، وذكر ابن خلكان: وقطعت أطرافه الأربعة ثم حزّ رأسه وأحرقت جثته ولما صارت رمادا ألقيت في دجلة ونصب الرأس على جسر بغداد. وكانت وفاته 309هـ. ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، (ج2/140-145)، الزركلي، الأعلام (ج2/260).

(4) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص142).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانيا: التناص الأسطوري:

يمثل الاستدعاء ركيزة أساسية في إنتاج المعنى والدلالة، حيث يعمل الشعراء على تعدد الأصوات المؤازرة لصوت الذات، سواء أكان صوتها صراخا وألما، أم كان استجداء للعطف، أم كان بحثا عن خلاص[1].

ويأخذ التناص الأسطوري طبيعة إيحائية متعددة، وتبرز هذه الطبيعة عند خلف باستعداء لوحات تناصية عرفت عبر الموروث البابلي والعربي والإغريقي بشفافيتها العالية. تقوم تارة على الحب الأسطوري وتارة على المأساوية الأسطورية.

يبلّـــلُ الصّـــحْوُ أنفاســـي ويُثْمِلُهـــا كـأسٌ بِكَـفِّ النّـدى تَسـقيهِ عَشْـتارُ[2]

متـى سـتأتينَ حُلْمـاً فـي رَبـى عَطَشـي حتـى تكـوني بفرضِ الحُبِّ عَشْتاري[3]

يستدعي –في هذين البيتين من قصيدتين مختلفتين– عشتارَ إلهة الجنس والحب والجمال والتضحية في الحرب عند البابليين، ليقدم لوحتين من لوحات الحب الأسطوري ذات الشفافية العالية في الموروث العراقي القديم، في اللوحة الأولى تسقيه عشتار بكفها النادي كأس الحب السرمدي، فتسكره أنفاسها المبللة بالصباح، فتظهر الاستعارية التخييلية التي تشخص عشتار راعيا للحب ما زال قائما، ثم في اللوحة الثانية يتمنى أن تصبح الحبيبة عشتارَ جديدة، ترعى عهود الحب فتجيء حلما جميلا يروي ظمأه، فنقل الموروث الأسطوري بملفوظه وموصوفه إلى الخطاب الشعري ليتآزر صوت الذات مع الصوت الأسطوري.

بغـــدادُ بيتُـــكِ حـــدِّثي عـــن جِســـرِها يـــا شـــهرزادُ لألـــفِ ليـــلٍ نســـهرُ[4]

يستدعي شهرزاد تلك الأسطورة التي عرفها الموروث القصصي العربي بذكائها ومكرها وإثارتها وتشويقها، ويقدم لوحة تالية من لوحات الحب الأسطوري، لكنه حب يرتبط ببغداد الوطن، ويُلمح الامتصاص الذكي؛ فبغداد كانت مقر شهريار حسب الأسطورة، وعدد الليالي التي عرفت بها الأسطورة هي ألف ليلة. وقام التناص على الاستعارية التخييلية التي تنقل شهرزاد من الموروث الأسطوري إلى الواقع الحضوري لتكون ماثلة في الحديث عن جسر

---

(1) عبد المطلب، مناورات الشعرية (ص161).

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص114).

(3) المرجع السابق، ص93.

(4) المرجع نفسه، ص121.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الرصافة وما حمل من عبق، فيصبح هذا الحديث أسطورة جديدة تمتد لما امتدت إليه سابقتها، فهي دعوة إلى تتجدد تلك الليالي وإعادة ماضيها في ظل واقع مُنكس لعلها تزيل عنه بعض الغبار.

لا تســـــألي كالسّـــــندبادِ ســـــفائِني عــادتْ بــلا بحــرٍ ودون سَــواقي[1]

يستدعي أحد الشخصيات الأسطورية القصصية التي سردتها شهرزاد على شهريار، ويقدم هذه الأسطورة بإضافة تدميرية أسقطها على الواقع الحضوري، فسندباد الذي جاب البحار وعُرف كأمير لها في القصة الأسطورية، يصبح في هذا الامتصاص ضائعا تتعرض سفنه للغرق في عرض البحر، فقام الاستدعاء على السوداوية، التي نقلت من الموروث القصصي ملفوظه الشخصي ولكنها غيرت في دلالته المنتجة، لتظهر كثافة التناص عبر الامتزاج والتداخل بين الأسطوري والواقعي.

يـا شـهقةَ الصـمتِ فـي رؤيـا بنفسـجَتي شـالتْ جِـراري لـدربِ النّـأْيِ فينـوسُ[2]

ينتقل إلى الامتصاص من الموروث الأسطوري الإغريقي، فيستدعي (فينوس) إلهة الحب والجمال عند الإغريق، وقد وظف هذا التناص بتدميرية أُسقطت على الواقع الحضوري، ففينوس هي التي ملأت جرار البعد والهجر، على العكس مما يتيحه مدلول الأسطورة من حب مثالي خيالي محلق ومبدع، وهذا ما يؤكد على السوداوية التي أراد الشاعر أن تؤازر صوته، فقد اعتمد على نقل الموروث الأسطوري بكثافة امتصاصية عالية تتجه نحو تعميق دلالة الحزن والضياع، في محاولة لترسيخ حالة الحب المأساوي.

مثل التناص الأسطوري لدى خلف حالة ممتدة للتناص التاريخي، فالامتصاصات التي أقامها من الأساطير، دلت على وعيه بالحضارات المختلفة، وأكدت قدرته على التعاطي مع الخطاب الحضاري والحضوري، مستخدما رؤاه المتفقة والمخالفة مع الأسطورة. ليشكل من ذلك موقفا يتناسب مع طبيعة الحالة الشعرية والشعورية التي هو عليها.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص59).

(2) المرجع السابق، ص63.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الخامس:

التناص الأدبي

أولا: التناص مع الشعر القديم

يتم استدعاء بعض الشعراء القدماء من خلال ملفوظهم الشعري، تعبيرا عن قلق إبداعي يستشعره المبدع في ظل من سبقوه في حلبة الإبداع، وبخاصة إذا كان لهؤلاء الشعراء سطوتهم الشعرية الواضحة، وقد يأخذ التناص طبيعة المحاولة الإفلاتية من السيطرة التراثية عن طريق توظيف النص الغائب في سياق جديد، يقوم على إستراتيجية تجريد النص السابق من قوته ثم من سيطرته، ليصبح النص الحاضر كتابة تراجعية تحاول التعتيم على ما سبقها لتقدم بديلا عنه[1].

يرد التناص الشعري عند الشاعر خلف الحديثي بصورة استدعائية تقوم على امتصاص الملفوظ الشعري الغائب بطريقة إبداعية تتوزع بين التدميرية والاستحضارية، فينقل الخطاب الشعري السابق إلى خطابه الحضوري لإنتاج دلالة تقوم على الامتزاج والتداخل.

"أستودعُ اللهَ في بغدادَ لي قمراً بالكرخ" يرفلُ في أبهى الأساريرِ[2]

يتجه إلى استدعاء قصيدة ابن زريق الشهيرة التي مطلعها "لا تَعذَليه فإنَّ العَذلَ يُولِعه"، فيعمل على امتصاص جانب كبير من الملفوظ الشعري السابق في أحد أبيات تلك القصيدة حيث يقول ابن زريق:

أستَودِعُ اللَهَ فِي بَغدادَ لِي قَمَرًا بِالكَرخِ مِن فَلَكِ الأَزرارَ مَطلَعُهُ[3]

ويلاحظ اتساق المعنيين عند خلف وابن زريق، فقام الاستدعاء على نقل هذا الموروث الشعري ليؤكد استمرارية الواقع الحضوري في العشق الدائم للعراق وكرخها. فلم يستطع الشاعر هنا الإفلات من سيطرة التراث، بل وقع في أسرها، لكنه أسر محبب وجاذب للمتلقي، يجد فيه روح الأصالة التي تتعانق مع الحداثة.

---

(1) ينظر: عبد المطلب، مناورات الشعرية (ص104).

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص177).

(3) البغدادي: جعفر، مصارع العشاق (ج24/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قــد غــادرَ الشــعراءُ إلا شــاعرٌ يومــاً ســتحملُني إليــهِ رَواحِــلُ[1]

يستدعي بيت عنترة:

هــل غــادرَ الشــعراءُ مــن مُتــردّمِ أم هــل عرَفْــتَ الــدارَ بَعْــدَ تَــوَهُّمِ[2]

حيث يمتص جانبا من الملفوظ الشعري في بيت عنترة (غادر الشعراء)، وبهذا فقد استطاع الإفلات من سيطرة التراث الغائب، فوظف النص السابق لعنترة في سياق جديد مهد لرؤية جديدة للشعراء تبرز مكانته المتميزة بينهم. فهو الاستثناء الوحيد بينهم، وحافظ على لغة البيت التي حملت اللغة التراثية التي أكسبتها مفردة (رواحل) ولكنها مالت إلى الإضافة التدميرية التي جعلت الخطاب الحاضر ينسف الإجماع الذي حمله الخطاب السابق.

بغــدادُ ظامئــةٌ مــا أمطــرتْ غــدَقاً فيهــا الشــموسُ ولا سَــحّتْ بهــا السُّــحُبُ[3]

يستدعي بيت إلياس أبو شبكة سحت السحب:

ذكــرتُ لَيلَــةَ أَمــسٍ فَاِختَلَجــتُ لَهــا وَاللَيــلُ سِــكرانُ مِمّــا سَــحَّتِ السُــحُبُ[4]

فامتص جانبا من الملفوظ الشعري في بيت إلياس (سحت السحب)، لكن استطاع أن ينقل الخطاب الشعري السابق مفلتا من سيطرته، فوظف النص السابق لإلياس في سياق جديد، فالحديث عنده ينتقل من الذاكرة الخاصة إلى الذاكرة العامة، فيوجه الخطاب نحو بغداد التي أصابها الجدب والقحط مستخدما الاستعارية التخييلية في تجسيد مأساة وطنه، فبغداده التي هي رمز عراقه ظامئة وسحبها بخيلة لم تتساقط، هذه الصورة حملت دلالة جديدة أنتجتها المعالجة التناصية، التي أكدت الامتزاج والتداخل بين الخطاب الغائب والحاضر مع المحافظة على استقلالية الخطاب الموجه إلى الواقع الحضوري.

هــمٌّ تفجّــرَ فــي جنبيْــكَ فــاضَ دمًــا بــمَ التعلــلُ ملّــتْ دمعَهــا المُقــلُ[5]

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص140).

(2) التبريزي، شرح ديوان عنترة (ص147).

(3) الحديثي: خلف، ديوان جراح بلا ساحل (ص46).

(4) أبو شبكة، الأعمال الشعرية الكاملة (ص309).

(5) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عاليا (ص20).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يستدعي بيت المتنبي:

بِـــمَ التّعَلّـــلُ لا أهْـــلٌ وَلا وَطَـــنٌ وَلا نَـــــديمٌ وَلا كـــــأسٌ وَلا سَـــــكَنُ[1]

يمتص جانبا من الملفوظ الشعري في بيت المتنبي (بم التعلل)، فنقل الخطاب الشعري السابق إلى الحاضر مستدعيا حالة الحزن والهم التي سيطرت على المتنبي، ليقيم عليها بناءه العاطفي والنفسي، وليقدم حالة أخرى من التعانق النصي مع التراث، فلم يقع تحت السيطرة التامة وفي الوقت نفسه أفلت قليلا من خلال الاتكاء على الاستعارة التي امتزجت بالتناص (ملت دمعها المقل) محدثا إضافة جمالية جديدة، نقلت الخطاب إلى الشعرية المنفتحة على التجديد.

يـــا ابـــنَ الفـــراتِ ولا تجـــزعْ لنازلـــةٍ إنّ الليـــــالي كمـــــا شـــــاهدْتَها دُولُ[2]

يستدعي بيت أبي البقاء الرندي:

هـــي الأمـــورُ كمـــا شـــاهدتُها دُولٌ مَـــن سَـــرَّهُ زَمـــنٌ ســـاءَتهُ أزمـــانُ[3]

يمتص جانبا من الملفوظ الشعري في بيت الرندي (كما شاهدتها دول)، مع إجراء بعض التغيير في ألفاظ التركيب وبقاء بنيته النحوية، وقد نقل الخطاب الغائب عند الرندي إلى خطابه الحاضر، مستدعيا حالة التصبر والثبات التي يبثها لأخيه العراقي الفراتي، فهو يتقاسم مع الرندي في الحالة الشعورية التي ترثي الوطن الضائع. وحدث الامتزاج بكثافة تكشف عن قدرته على امتصاص السابق وتوظيفه في سياق متصل.

يبقـــى العـــراق منـــارا هاديـــا أبـــدا "كأنـــــه علـــــم فـــــي رأســـــه نـــــار"[4]

يستدعي بيت الخنساء:

أغـــرَّ أبْلَـــجَ تَـــأْتَمُّ الهُـــداةُ بـــهِ كأنّـــــهُ علَـــــمٌ فـــــي رأسِـــــهِ نـــــارُ[5]

---

(1) ديوان المتنبي (ص471).

(2) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عاليا (ص30).

(3) ينظر: التلمساني، نفح الطيب (ج4/487). لم يقف الباحث على ديوان أبي البقاء. ورواية البيت باستبدال الأيام بالأمور رواية خاطئة، كما فيها كسر للوزن الشعري.

(4) الحديثي: خلف، ديوان جراح بلا ساحل (ص166).

(5) ديوان الخنساء (ص304). هكذا في النسخة الأصلية وكذلك في نسخة مصر الثانية ونسخة حلب وبرلين، وهكذا وردت في الكامل الأغاني والعقد الفريد، وفي هامشها: "وإن صخرا لتأتم الهداة به"، وكذلك في نسخة بيروت المطبوعة: "وإن صخرا لتأتم الهداة به".

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يمتص جانبا كبيرا من بيتها، فوقع التناص في سيطرة التراث، ولم يستطع الإفلات منه في النطاق اللفظي، ولكنه انتقل من الذاكرة الخاصة في الخطاب الغائب إلى الذاكرة العامة في خطابه الحاضر، فهو يسقط شخصية صخر التي رثتها الخنساء على عراقه المحتل، وكأنه يرثيه في ظل النكبات التي تحيط به، هذا الانتقال أسس لإنتاج وعي جديد يقوم على انتصار الحق وغلبته رغم المآسي والجراحات، وبقاء الوطن ساطعا رغم عتمات الحاقدين وظلمهم.

ثانيا: التناص مع الشعر الحديث

ظهر التناص عند الشاعر من خلال تأثره بالشعراء المعاصرين، ومن أبرزهم نزار قباني، حيث أقام العلاقات التناصية مع شعره في المرأة ومع شعره السياسي.

مـا زلـتُ محتـارةً والقلـبُ محتـارُ أيّ الفسـاتينِ عنـدَ الوعـدِ أختـارُ[1]

يظهر البيت تأثر الشاعر بنزار قباني، وينبع هذا التأثر من سطوة شعر الأخير، حيث مثلت معالجة نزار مساحة كبيرة من شعر المرأة المعاصر، وقد وقع خلف تحت سيطرة شعر نزار في كثير من معالجاته الغزلية والعاطفية وشعره المسهب في المرأة. وقد استدعى بيتا يقوم على الاختيار والتخيير:

مـا لـي أُحـدّقُ فـي المـرآةِ أسـألُها بـأيِّ ثـوبٍ مـن الأثـوابِ ألقـاهُ[2]

فالمعنى متفق بين بيت خلف وبين بيت نزار، فالامتصاص هنا كان لجانب كبير من ملفوظ نزار الشعري. فكلاهما يؤكد معنى اختيار الثوب للقاء ولكن خلف يتجه إلى إظهار الحيرة التي تنتاب القلب، وهو تأكيد على الشعور الداخلي، ورغم أن هذا الشعور كان حاضرا عند نزار في تحديق أنثاه في المرآة وما يقدمه من دلالة الحيرة الداخلية إلا أن خلف أظهرها بوضوح وجلاء، ويتقاطع التناص بينهما في استخدام لغة الحوار على لسان الأنثى، هي لغة خطابية استأثر بها نزار في الغالب بين الشعراء المعاصرين.

وقد امتد التناص المبني على التأثر بين الشاعرين إلى الشعر السياسي، فيقول خلف:

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص113).

(2) قباني، الأعمال الشعرية الكاملة (ص504).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"والعـــالَمُ العربـــيُّ يَخْـــزِنُ نفطَـــه فـــي خصـــيتيْه" ليُـــتْخَمَ الغُرَبـــاءُ

"والعـــالمُ العربـــيُّ إمّـــا نعجـــةٌ مذبوحـــةٌ" أو مـــومسٌ خَرقـــاءُ[1]

في تناص متقارب مع قول نزار:

والعـــالم العربـــيّ يخـــزنُ نفطَـــهُ فـــي خصـــيتيْهِ وربُّـــكَ الوهّـــابُ

والعـــالم العربـــيّ إمّـــا نعجـــةٌ مذبوحـــةٌ أو حـــاكمٌ قصّـــابُ[2]

حيث قام بالامتصاص من الملفوظ في خطابه الحالي، ليتلاقى مع الفكرة والطرح في البيتين، عند نزار، فبنى الشاعر على ذلك، لكنه قام بالمغايرة في قوله "ليُتْخَمَ الغرباءُ" وقوله "مومسٌ خرقاءُ" فخالف نزار في القافية وفي مدلول النتيجة، فهذا النفط المخزن عند خلف ليتخم به الغرباء في إشارة إلى خيانة الزعامات وتقاعس الشعوب، وعند نزار يقود إلى السخرية في قوله"وربك الوهاب"، وكذلك كانت النتيجة في البيت الأخير مختلفة عند خلف فالعالم العربي ينقسم إلى نعجة ومومس، ولكنه عند نزار قام على نتيجة متراتبة بين الذبح والقصاب، فاتجه خلف إلى صورة مقذعة ومغايرة، لم تنبنِ على التراتبية، بل على تحقير تلك الزعامات.

وهذا التناص بين شاعرين معاصرين يكون له غاية تتمثل في تأكيده على موروث سابق، يرى الشاعر الحالي أنه ناقل لفكرته؛ فيبني عليها ضمن قصيدة تتشابه في بنائها الفكري مع الشاعر السابق، وهذه التناصات واضحة بين خلف ونزار تعود إلى تقارب الجيلين الشعريين بينهما، فظهر تأثر خلف بشعر نزار ولغته بشكل لافت.

يبرز التناص الشعري قدرة الشاعر على امتصاص الملفوظات القولية التي يقف عليها في النصوص الشعرية السابقة، حيث يستدعي الشعر التراثي والمعاصر، ويكون تارة مفلتا من سيطرة ذلك الغائب وأخرى يقع تحتها، وهذا التفاوت يتجه بالنص الشعري المستدعى نحو تضييق الفجوة بين الذاكرة العامة والذاكرة الخاصة، فيصبح هذا سبيلا لتجديد الوعي في الخطاب الشعري.

وبهذا فإن البحث قد استعرض صور التناص ومجالاته، من قرآني، ونبوي، وتاريخي، وأسطوري، وشعري، ووقف على أهم الأنماط الاستدعائية التي وردت عند الشاعر، وقد برزت القدرة الفنية المنتجة لحالة التشابك بين الماضي بغيبياته والواقع الحضوري بإسقاطاته وإضافاته

(1) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص65).

(2) قباني، الأعمال السياسية الكاملة (ص ص642-643).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجمالية والتدميرية. كما ظهرت القدرة على الامتزاج والتداخل بين الخطابين، والتي تقدم حالة من الكثافة العالية لإنتاج الدلالة الجديدة، وللارتقاء بالخطاب الشعري من خلال هجرة النص نحو التخييل والاستعارية، التي تعيد تشكيل الغيبيات النصية بما يتسق مع عبقرية الشعرية التي تخرج تارة بعفوية وأخرى تختفي فيها هذه العفوية. ليكون المُخرج هو أن التناص أحد معالم التشكيل الشعري التي يتكئ عليها الشاعر خلف الحديثي في تقديم شاعريته المستلهمة والملهمة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الخامس:

الصورة الشعرية في شعر خلف الحديثي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول:

الصورة الموضوعية

تتبع الصورة من الخيال، ويعرف الخيال بأنه "القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية شعرية"[1]. والصورة هي وسيلة الخيال التي ينقل من خلالها الشاعر فنه وأحاسيسه وعاطفته، وتبلور تجربته وتصوغها. ويجد فيها إمكانية كبيرة وطاقة هائلة للتعبير عمَّا يريده من معانٍ، وأحاسيسَ وانفعالاتٍ، وأفكارٍ، ورؤىً، وهي تشكيل تخيلي لما سبق، يعتمد على تشكيل الواقع تشكيلا جديدا، يسمو فوقه[2].

وتتمثل أهمية الصورة في إعادة إنتاج الواقع عن طريق تجسيد ما هو تجريدي، فالواقع واحد والطبيعة واحدة، لكنَّ التمايز والاختلاف يكون بمدى مقدرة الشاعر على نقل هذا الواقع بأبلغ صورة خيالية، وكلما ابتعد الشاعر عن الحسية واقترب من الخيال كان شعره أجود وأكثر وقعا في النفس. فهي ميدان يتمايز فيها الشعراء، بل هي تميز الشعر قديمه من حديثه؛ لأنها حالة إبداعية[3].

وقد عرف الشعراء الصورة الفنية منذ القدم، وكانت حاضرة في الدرس النقدي قديما، وكان الجاحظ أول من وقف عندها فقال: "إنَّما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"[4]. وقد اقترب قدامة بن جعفر من الصورة أكثر فقال: "إن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها، فيما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة"[5].

وقد تناول البلاغيون العرب أركان الصورة وأقسامها، فأشار صاحب الوساطة إلى الاستعارة فقال: "أما الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام وعليها المعول في التوسع والتصرف وبها يتوسل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر"[6]. وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى أنماط

---

(1) عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي (ص17-18).

(2) المرجع السابق، ص7.

(3) عباس: فن الشعر (ص230).

(4) الجاحظ، الحيوان (ج76/2).

(5) ابن جعفر، نقد الشعر (ج4/1).

(6) الجرجاني: القاضي، الوساطة بين المتنبي وخصومه (ص438).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصورة وطبيعتها وخصائصها، كما تحدث عن الوسائل التي يسلكها الأديب لتحقيق أنس النفس لدى المتلقي لهذا الأدب؛ منها اتباع خطوات المحسوسات والمركوز في الطباع ثم استذكار المألوف وبعث المشهود من الذكريات[1]. ويتضح هذا في وقوفه أمام صورة بلاغية فيقول: "فالشاعر لمّا قال: "كقابض على الماء خانته فروج الأصابع"؛ أراك رؤيةً لا تشكُّ معها ولا ترتاب أنه بلغ في خَيبة ظنّه وَبَوار سَعْيه إلى أقصى المبالغ، وانتهى فيه إلى أبعد الغايات، حتى لم يَحْظَ لا بما قلَّ ولا ما كثر، فهذا هو الجواب، ونحن بنوع من التسهُّل والتسامح، نقع على أن الأُنس الحاصل بانتقالك في الشيء عن الصفة والخبر إلى العيان ورؤية البصر، ليس له سببٌ سوى زَوَال الشكّ والرَّيْب، أما إذا رجعنا إلى التحقيق؛ فإنَّا نعلم أن المشاهدة تُؤثِّر في النفوس مع العلم بصدق الخبر"[2].

وقد بين القرطاجني أن أثر الصورة في السامع ليست في إفهامه كما هو شأن المتكلم العادي، بل لا بد من تحقيق انفعال لديه فقال: "والتخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه, وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها, أو تصور شيء آخر بها؛ انفعالًا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[3].

وقد نالت الصورة اهتماما بارزا في النقد العربي المعاصر "وظهر اهتمام شديد بالدراسة الفنية والبنائية للشعر متجسدة بالصورة، والنفاذ إلى السمات الفنية التي منحت الإبداع شكله الخاص، والكشف عن المحتوى الفكري المتفاعل بالبناء الفني"[4].

وقد التفت النقاد المعاصرون إلى تضافر عناصر الإبداع الأخرى مع الصورة لتكوين مشهد فني حافل "غير أنَّ الصورة كأداة فنية قاصرة عن تشكيل جمالية العمل الأدبي بمفردها، فهي تحتاج إلى عناصر فنية أخرى كموقف الشاعر الفكري والنفسي وطاقته في التخيل، ووسائله في استخدام الرمز وطبيعة العاطفة ونوعها، وكل ذلك يستدعي نمطًا موسيقيًا ملائمًا، وعناصر تصويرية تزخر بإيحاءاتها وظلالها تعكس عناصر التصوير الذي لا يفلت منه شيء مما عناه الشاعر في وعيه ولا وعيه، وبذلك يصبح التعبير الفني أرقى تعبير وأدقه في سياقه المقصود"[5].

---

(1) الغزالي، أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن (266).

(2) الجرجاني: عبد القاهر، أسرار البلاغة (ص161).

(3) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء (ص79).

(4) صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث (ص ص62-63).

(5) تيم، مفهوم الأخلاق في الشعر العربي في العصر العباسي الأول (ص334).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وللصورة نسقها الخاص، يصفه محمد حسن عبد الله بأنه "ينبثق من إحساس عميق وشعور مكثف يحاول أن تجسد في رموز لغوية ذات نسق خاص، هو تلقائيا خروج عن النسق المعجمي في الدلالة والنسق الوظيفي في التركيب"[1].

والصورة هي جوهر الشعر وأداته "القادرة على الخلق والابتكار والتحوير والتعديل لأجزاء الواقع، بل اللغة القادرة على استنكاه جوهر التجربة الشعرية، وتشكيل موقف الشاعر من الواقع وفق إدراكه الجمالي الخاص"[2].

وتقوم الصورة على الخصب التصويري لدى المبدع وهذا الخصب "يتميز بالتفرد والجدة في استعمال الدوال المكونة للصورة بحيث ينتج الشاعر صورا تنم عن كثافة شعورية ممتزجة بمختزنات تجرِبة عميقة، تتفاعل فيها كافة الخبرات والجزئيات مع الخيال؛ لتتلاقح في بوتقة الإبداع، ومن ثم ينتج الشاعر سِماتِه وسِمْتَه الفريد غير المسبوق، إنها إعادة اكتشاف للذات والعالم"[3].

وللصورة الفنية حضور بارز عند خلف الحديثي، يقدمها بأنماطها وخصائصها المختلفة، يُظهر من خلالها حواره الفكري واعتماله النفسي فيصوغهما لوحات فنية تُعمق الشعور لدى الملتقى بإحساساته وانفعالاته التي يبسطها عبر تصويره الفني الزاخر بجماليات الصورة. سيتناول الباحث الصورة من حيث التقسيم الموضوعي والفني، وسيحدد في الجانب الموضوعي أهم الموضوعات والمصادر التي تشكلت منها الصورة الشعرية في شعر خلف الحديثي، وسيحدد في الجانب الفني نمطين من أنماط الصورة هما الصورة الاستعارية والصورة التشبيهية.

أولا: صورة الوطن "العراق"

العراق حاضر في وجدان الشاعر ومشاعره، فهو قلبه النابض بالبهاء والجمال، وهو فردوسه المفقود، وحزنه الدائم الممتد، وهو ماضيه وحاضره ومستقبله، وعالمه الخاص المتفرد. وتتعدد صوره للعراق، فتارة يرسم العراق الجميل، وتارة يرسم العراق الثائر، وأخرى العراق الحزين والذبيح، وكلها صور تجسد حالاته الانفعالية والوجدانية والفكرية والفلسفية من وطنه الذي بات محتلا ومضيعا.

---

(1) عبد الله، الصورة الشعرية والبناء الشعري (ص28).
(2) الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي (ص6).
(3) أبو جحجوح، البنية الفنية في شعر كمال غنيم (ص11).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

روحـــي مكبّلـــةٌ تحيـــا علـــى ألـــمٍ ولوعـــةٍ أُجهِضَـــتْ فـــي قلـــبِ مهجـــورِ
أمـــوتُ حُبًّـــا وأحيـــى فيـــه مضـــطربًا تقاســـــمَتْني بـــــه كَـــــفُّ المقـــــاديرِ
فكـــم وقفْـــتُ أغنّـــي كـــلَّ ثـــائرةٍ أثيـــرُ فيهـــا بـــراكينَ الجمـــاهيرِ[1]

ترتسم في الأبيات صورة العراق الثائر الذي تهزه عاصفات الآلام وتضطرم بين جنبيه نيران المآسي، يبدأ الشاعر لوحته بتصوير دقيق لوجدانه وأعماقه المكدودين، بتجريدية تبدأ بذاته المعذبة، لتكون مدخلا للولوج في صورة الوطن، فيقترب منه مجسدا المقادير وقد قاسمته كفُّها همومَ وطنه الذي يموت فيه حبا ويحيا فيه مضطربا، ثم يقترب أكثر لإنجاز صورة العراق الثائر، فلا يدع مجالا للثورة إلا ويتخذها منبرا يغني فيه ليثير براكين الجماهير ضد المحتل وأعوانه. وقد ألقى الضوءَ في هذه الصورة التركيبية على ارتباطه بالوطن فكلاهما جسد واحد لا يعرف الانفصال، وكان لسبك اللغة وارتصاص المعاني وتكامل الأبيات دور في إبراز الصورة الكلية للعراق.

كانـــت عروسًـــا علـــى لـــيلات شـــاطئها نســـيمها البكـــر فـــي الأفيـــاء نـــديانُ
تغفـــو ومـــوجُ فـــراتِ الســـحرِ يُسْـــمِعُها أحلـــى العزيـــفِ لـــه والعطـــرُ هتّـــانُ
كانـــت مدينـــةَ أحـــلامٍ نُســـرُّ بهـــا مجـــنّحٌ فـــي ســـماها الطهـــرُ هيمـــانُ[2]
وحيـــدةٌ يـــا مـــلاذَ الأنـــسِ صَـــيَّرَها عســـفُ الطغـــاةِ بهـــا للبـــوم أكنـــانُ
فلســـتَ فيهـــا تـــرى للأنـــسِ ســـرحتَه ولـــيس فيهـــا يُـــرى للحـــب عنـــوانُ
أمســـتْ مـــلاذًا إلـــى الشـــيطانِ يقطنُهـــا والســـاكنونَ بهـــا كـــانوا ومـــا كـــانوا[3]

تتداخل في الأبيات صورة العراق بين ماضيه وحاضره، وتتشابك فيها صورة العراق الجميل والعراق الذبيح، فيقسم لوحته الشعرية إلى قسمين ظاهرين سطحيا، الأول يجسد فيه صورة العراق الزاهية النادية الساحرة وقد اتخذ من مدينته (الحديثة) مدارا لرسم الصورة الجميلة، فيطلق شحنة من عناصر الجمال "العروس، الشاطئ، الأفياء، الموج، السحر، الفرات، العطر، مدينة الأحلام، سماء، الطهر" تملأ جنبات الصورة بالدفء والانفعال الآسر، مبدعا مجموعة من الصور الاستعارية التي انتظمت ضمن عَقد الصورة التركيبية الممتدة" نسيمها البكر في

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص176).
(2) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عاليا (ص ص82-83).
(3) المرجع السابق، ص ص82-83.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأفياء نديان، موج فرات السحر يُسْمِعُها، في سماها الطهرُ هيمانُ"، وتضافرت لتكوين مخيلة تقريبية لجمال العراق الذي ما زال قائما. وكانت هذه الصورة مقدمة لصورة العراق في واقعه الجديد، تلك الصورة القاتمة التي ينتشر بين أركانها السواد ويشيع في أركانها الخراب والدمار، فملاذ الأنس أصبح أكنانا لبوم الطغاة، وغاب عنها عنوان الحب، لتمسي ملاذا لشياطين العدو وأرجاسه، هذه الصور الاستعارية تضافرت لتقدم صورة تركيبية مغايرة عن سابقتها ومضادة لها. وكلتا الصورتين جسدتا واقع العراق في ماضيه وحاضره.

يقدم في هذه اللوحة صورة طولية متماسكة لعراقه المحتل الممزق:

هنـــا بقايـــا إلـــى أنفـــاس أرملـــة هنـــا العفـــافُ جريحًـــا راحَ يُفتـــرعُ

تصـيح بالنـاس مـا هبّـوا لمـا فقـدَت والنـاس عمّـا بهـا مـا عـادَ مستمعُ[1]

يبدأها بصورة الأرملة الثكلى تطلق أنفاسها المكبوتة، وصورة العفاف، وقد تجسد جرحا راعفا، ابتدأ أهلُ الرذيلة فضَّ بكارته، ولكن صوت الأرملة ذات العفاف لم يعد في الناس مستمعٌ ومستجيب له. هذه الصورة تحمل وقع الفاجعة والصدمة، وتبرز ما آل إليه العراق وطنا وإنسانا.

ثم يستطرد في بسط أجزاء صورة العذابات:

عشـــرٌ تعـــدّتْ طـــوالٌ فـــي مخاوفِهـــا ولـــونُ وجهـــيَ فـــرطَ الهـــولِ مُمْتقـــعُ

عشـــرٌ تعـــدَّتْ وأعـــراضٌ مهتّكـــةٌ وأعينُ الويلِ تسقي بعضَ ما ابتدعوا

مـاتَ الجميـعُ ومـا فـي الـدار مـن أحـدٍ حتـى الطفولـة غابـت دونهـا المُتَـعُ[2]

فيقف أمام الزمن الذي استغرقته المأساة، وقد تسلط عليه تكرار عشر وهي المدة التي مضت على الاحتلال البغيض، ويقدم نفسه ضمن هذه الصورة، فوجهه ممتقع لهول ما مر به. تسيطر الخطابية الموشاة بالحزن على هذا المشهد، فيمتد الحديث عن الويلات والنكبات والموت والدمار، ويولي الطفولة المعذبة لمحة تصويرية تجسد رقتها التي اغتالتها الحرب.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص53).

(2) المرجع السابق، ص54.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثم تسيطر عليه حالة من اليأس:

لا تنظـــرَنْ لغـــدٍ شـــابتْ بنادقنـــا وقـد علاهـا الصـدا والـذلُّ والرُّقَـعُ[1]

يقدم نهيا مليئا بالحسرة بعدم التطلع للغد، يفرضه يأسه من واقع التخاذل والتناحر، ويشخص صورة البنادق وقد شابت وهرمت، وهي صورة نابضة متحركة مجسدة لذلك الواقع، ويستطرد في بسط الصورة بالاتكاء على متداول شعبي يجسد واقع البنادق التي يعتليها الصدأ، ولكنه يقدم إضافة جديدة لا تخرج عن سياق التداول، فيضيف الذل والرُّقع، وهي إشارة إلى الخطب والبيانات والشجب والاستنكار الذي هو حال العرب وشعوبهم تجاه المآسي.

ثم تلوح في الأفق أمارات التساؤل:

يـا جحفـل الله هـل لـي بـالورى رجـلٌ فـالروحُ حبلـى بهـمٍّ لـيس ينقشـعُ

متـــى ســـيرتاحُ عمـــرٌ مـــن مآتمِـــهِ ويرحـلُ الليـلُ فـي أشـواطه الهلـعُ[2]

فينادي الكتيبة التي تخرج في سبيل الله متسائلا عن رجل، ليحمل التنكير إشارة خفية إلى صفات هذا الرجل وهي البطولة والقيادة؛ ليخلص الروح من همومها وأحزانها الكثيفة، ويتسلط التساؤل مرة أخرى فيقدم صورة تجسيدية للعمر الذي يبحث عن الخلاص من مآتمه وزوال ليله. لتظهر في هذا الجزء من الصورة الطولية الممتدة روح الباحث عن الأمل والمحرض على الثورة، وهي صورة يبدعها الشاعر الثائر دوما.

متـــى ســـنبدأُ للآتـــينَ رحلتَنـــا وقـد سـلكْنا طريقًـا كلُّـه بـدَعُ؟[3]

ويختم هذه الصورة بتساؤل أيضا، لكنه يحمل بين جنباته الحيرة المغلفة بالقسوة، فيقف أمام تلك الأجيال القادمة معتذرا منها عما قدموه لها، فهم لم يخوضوا حربهم وجهادهم للحرية، ولم تنطلق رحلتهم للنصر، لأنهم اتخذوا طرق الابتداع في الضياع والهلاك. وقد حملت هذه الصورة الدلالة الفنية التي أبرزت قدرة الشاعر على رسم اللوحة المشهدية الممتدة مع القدرة على ترابط أجزائها وتناسقها واتساقها؛ وأظهرت أيضا الدلالة النفسية التي أثبتت حبه الطاغي لعراقه، وخوفه الدائم عليه، ورجائه المستمر بغد يندحر فيه الظلام والعتمة.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص54).

(2) المرجع السابق، ص54.

(3) المرجع نفسه، ص54.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يوالي تقديم صورة العراق الجريح في لوحة مشهدية تصويرية.

وطــنٌ مــن الأحــلامِ يســرقُهُ الــدّجى وجراحُــهُ حزنًــا بحــزْنٍ تُــورقُ

أحــــلامُ كــــلّ الجــــائعينَ تطوَّحَــــتْ ولُقيمــةٌ مــن ثغـر طفـلٍ تُسْـرَقُ[1]

يبدأ الصورة بتشخيص الوطن، وقد سلبته ظلمات الليل أحلامه البريئة الوادعة، ثم تمتد الصورة الاستعارية لتجسد الحزن الذي يثمر حزنا، ويورق جراحا، ويتابع تجسيده وتشخيصه فيصور أحلام الذين جوعهم الواقع الجديد، وقد ترنحت تحت سياط المحتل وزمرته، وتلوح في نهاية هذا المشهد صورة الطفولة التي يسلب منها قوتها، وهي تتابع سردي لصورة الجوعى والحيارى الضائعين.

قــد كنْــتُ يومًــا حــينَ أطــرقُ بابَــهُ مــنْ حُبِّــهِ شــوْقًا بــوجْهي يَشْــهَقُ

وإذا جلسْــتُ هــوىً أنــاغي شــطَّهُ يــأتي إلــيّ بموجِــهِ يَتَرقْــرَقُ[2]

يعود بالصورة إلى الماضي المتسلط على عدسته؛ فينتقل بالمتلقي إلى صورة الوطن الرقيق والرقراق، بتجسيد وتشخيص استعاري يصبح فيه الوطن وقد ضمته جدران وآواه باب، حتى إذا ما طرق هذا الباب فإن الوطن يقبل مهللا ومستبشرا، وقد علته شهقة الوجد والحب. ثم يتجسد هذا الوطن بشطآنه وقد آتاها الشاعر مناجيا، فيقبل عليه مداعبا. هذا المشهد الذي بُثت فيه دهشةُ التصوير يُسلم إلى مشهد مدهش آخر:

يــا شــاعري شــاخَتْ مواجِــعُ أهلِنــا وبهــمْ كــوانينُ الحنــينِ تُحَــرّقُ

شــابوا وأحــلامُ الصّــبا لمّــا تــزلْ بــين العيــونِ لعطــرِهِمْ تَستنشِــقُ

فبكــلّ هــمٍّ طــرّزوا أحزانَــهُ وبكــل غَــمٍّ غــابَ نجْــمٌ أزْرقُ[3]

تتجلى في هذا المشهد صورة الأهل الذين اكتووا من نار الضياع، فأحرقتهم كوانين الحنين وشاخت بهم مواجعهم وحنت إليهم أحلام صباهم وتلمست عطرهم وطرزت أحزانهم، هذه الدهشة المتصاعدة في تصويرها، وتجسيدها، وتشخيصها تبسط عبر الصورة الكلية الممتدة الانفعالات التي يثيرها الشاعر، ويقرع أبوابها بصلابة تارة، وبرقة أخرى.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص59)

(2) المرجع السابق، ص59.

(3) المرجع نفسه، ص60.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويختم هذه اللوحة بمشهد الغد الجميل للوطن وقد تحرر:

فـــالأرضُ مـــا زالَ اخْضـــرارُ دموعِهـــا ... إنّـــي أشـــكُّ مـــع المآســـي تُـــورِقُ

والمـــــاءُ والرّيحـــــانُ يُولـــدُ منهمـــا ... وطـــنُ الهـــوى وبـــهِ ســـيعبَقُ زنبَـــقُ

قـــد كنْـــتُ يومًـــا فيـــه أحلـــمُ بالشّـــذا ... سيرشُّـــــني بـــــرذاذِهِ ويُنمِّـــــقُ[1]

فالأرض التي اخضرت بالدموع والمآسي سَيَلِدُ فيها الماءُ والريحان وطنًا يعبق فيه الزنبق، وسيرشه شذا الحقول برذاذه، وجماله، وحسنه، فيصنع لوحة جديدة من تمازج الطبيعة بألوانها، وروائحها، وملمسها، وليسدل الستار على لوحة الوطن الذي يحلم به، ويرنو إليه. يعرض صورة أخرى للوطن الجريح.

هـــذا هـــو الـــوَطنُ المـــذبوحُ يـــدْفَعُنا ... إلـــى المـــذابحِ حتّـــى بالـــدِّما كَفَـــرا

آمنْـــتُ فيـــهِ وأغرانـــي توهُّجُـــهُ ... وألـــبَسَ الصّـــبحُ مـــنْ ألوانِـــهِ الزّهَـــرا

آمنْـــتُ بـــالموْتِ ربًّـــا فيـــه يسْـــكنُهُ ... وفـــوْقَ كـــلّ مكـــانٍ بالفنـــاءِ سَـــرى

آمنْـــتُ أنّ يـــدًا فـــوقَ الزّنـــادِ غفَـــتْ ... لتُطْلِـــقَ المَـــوْتَ مَحْمومًـــا ومُبْتكَـــرَا[2]

يصبح الوطن في هذه الصورة أحد العوامل المؤججة للقتال والصراع والموت! وهي صورة يخطها اليأس ويصدقها الواقع، فالوطن رمز للشعب، وكلاهما متداخلان لا ينفصلان. اتجه الخطاب إلى الوطن بمكوناته الإنسانية، والحضارية، والواقعية، وليس للأرض، والتراب، والسماء، والطبيعة، وقد حمل الفعل آمنت تسلطا تكراريا أظهر دلالة التعدد والتحول، فإيمانه الأول بالوطن هو إيمان من تفتحت عيناه على رباه الزاهرة وفجره الساطع، فهو إيمان طفولي ساذج، ثم يتطور هذا الإيمان، ويتحول؛ فيصير إيمانا بالموت المقيم في تلك الربا، ويعود اليأس من جديد، ويرتسم الواقع الذليل، ويتأكد هذا الإيمان في صورة أخرى، فهذا الموت تحركه يد عابثة، فينطلق الموت في ابتكار وابتداع جديدين؛ ليصب حممه على رؤوس الأهل والأحبة. تميزت صورة الموت المبتكر بجدتها، وحداثتها، وعمقها، ودلالتها، وجاءت خاتمة للوحة المشهدية التصويرية التي اتكأت على رسم صورة الموت، وما أثمره في وطنه. وتآزرت الدلالة الفنية والنفسية في بث شحنات الخوف على مصير عراقه الدامي، وبسط انفعالات حبه الشديد لترابه.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان، ص60.

(2) المرجع السابق، ص90.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يستوحي صورة الوطن الزاهية في ماضيه القريب.

أهــذه جنتــي فيهــا علقــتُ هــوىً ... وكنــتُ أدخلهــا وحــدي بــلا خــدمِ

كانــتْ علــى عطشــي حبًّــا تغــازلني ... وكنــتُ منهــا أذوق الشــعرَ بــالحِكمِ

فمــنْ يُعيــدُ لثغــري بســمةً جفلــتْ ... ومــنْ يــردُّ لأرضــي ضــحكةَ الــدِّيمِ

قــد كنــتُ أحلــمُ بــالفردوس لــي وطنًــا ... وتفرشُ الريح دربي في شذى العَنمِ

فرحــت أعطيــهِ مــا باحتْــهُ ذاكرتــي ... وكلّ مــا قلتُ أو مــا ثرثــرَتْ نُظمــي[1]

يبدأ هذه الصورة المشهدية بتساؤل حزين حول جنة وطنه التي كانت نعيمه الدائم، تسقيه هياما ويستطيب شعر الحكمة في أفيائها، ثم يعود التساؤل ثانية؛ ليرسم صورة النور والإشراق، باحثا عمن يرجع ضحكة الغيمات والبسمة الهاربة المسلوبة من شفته، ويحضر الماضي بقوة من خلال الحلم بالوطن الفردوس المطرز بالزهر والأشذاء، فيتحد الحاضر مع الماضي فيبث وطنه حديث الذكريات والعشق الذي خطته أشعاره. فصورة الوطن الغائب الحاضر لا تفارقه مقيمة في تلافيف ذاكرته يستحضرها بعنفوانية امتزجت بقدسية حزينة؛ أبانت عنها تراكيبُ الصورة وأجزاؤها التي احتشدت فيها عناصر الجمال الطبيعي من الديم والعنم والشذى والثغر والضحكة والبسمة، وتآزرت مع لغة الخطاب التي حملت الأنا لتبث لوحة الحنين والشوق لوطن ما زال الحلم به مشروعا.

ثانياً: صورة الحزن والغربة الحنين

الحزن والحنين حالتان ملازمتان للشاعر، ومصاحبتان لأفكاره ورؤاه، يتولد منهما شعور مقيم في وجدانه لا يبرحه، ولا ينفك يثير فيه كوامن الاغتراب والاشتياق. فتنتج تلك الصورة التي تجسد الحزن، وعذاباته، والحنين، وزفراته.

وقد ظهرت صورة الحزن والغربة والحنين عند خلف الحديثي بتجلياتها وجمالياتها، فهو ابن هذا العصر المضطرب ورييب هذه المتاهات والضياعات، تتراكم في أعماقه الأحزان وتتناثر حوله الهموم. فيجمع جزئياتها وينضد فسيفساءها بمعالجة تصويرية ابتكارية وإبداعية.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص105).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نحــوي تجــئ الــذكرياتُ صــديقتي لتزيـــــديني بـــــدمارِها هنـــــداما

تبكـــي قصـــائدُ لهفتـــي أشـــجانَها وبهـــا ســـرابُ الأمنيـــاتِ أقامـــا

فتنكَّـــري للحـــزن رغـــم جراحنـــا لتجيئَنـــا كـــل النجـــومِ نَـــدامى[1]

يتخذ من الذكريات مدخلا؛ ليجسد وقعَ الجراح والحزن على قلبه ومشاعره، موجها الخطاب إلى صديقته، تلك الصديقة التي يبثها شكواه، فالمرأة هنا شاهدة ومستمعة، مما يهيئ إلى أن الشكوى تدور حول عذاباته كإنسان وليس كعاشق. يبدأ بصورة استعارية للذكريات التي تروح وتغدو وتجيء وتمضي، فتكسوه أوجاعُها زيًّا جميلا، واستخدم مصطلح الدمار في مزاوجة قامت على علاقة التضاد، فالدمار يتباين مع الهندام، فيكون الازدياد هنا ظاهريا وشكليا حسب ما توحيه لفظة الهندام. ثم يتابع تقديم ملامح الحنين والاغتراب في بكاء القصائد وسراب الأمنيات اللذين أقاما في ثناياهما، فتظهر حالة الضياع التي تتكرر عنده. ثم يتجه بالخطاب ثانية لصديقته التي يعقد معها عهدا جديدا، بأن تغلق صفحة الحزن والجراح؛ كي تقبل عليهم النجوم صديقة ونديمة، فتتخذ النجوم هنا رمزية الأمل في الغد الواعد. وقد احتشدت فسيفساء الحزن والحنين في هذه اللوحة التي اختتمت بمشهد المقاومة لليأس.

أنـا لوحـةُ الإحسـاسِ ترسـمُها يـدي وبهـــا شـــعورُ الـــروحِ رحـــتُ أُســـاجِلُ

أنـــا حـــارسُ الـــدنيا وفـــيَّ مُشَـــرَّعٌ بـــــابي وخطـــــوي بـــــالخطى تتـــــداخلُ

أنـا فـي انتظـارِ الأمسِ يدخلُ خيمتـي ليعـــودَ لـــي زمنـــي ويرحـــل باطـــلُ

غربـــاءُ نحـــن عيونُنـــا مـــا أزهـــرتْ شـــجرًا وأثمـــرَ حزنُهـــا المتحامـــلُ[2]

يحمل الخطاب في هذه اللوحة نبرة عالية من الأنا، حيث تحتل المساحة الكاملة من لغة الخطاب، وتظهر في تسلط ضمير المتكلم "أنا" في مقدمة الأبيات الثلاثة، وفي تسلط ضمير المتكلم المتصل والغائب على الأبيات كلها، هذه اللغة الطاغية للأنا هي إحدى الأدوات للتعبير عن حجم الحزن المهيمن على الشاعر، فيبث عبرها شكواه ويقدم بين يديها نجواه. يبدأ بتصوير ذاته فهو لوحة الإحساس التي تخطها يدُه، ويقارع من خلالها أعماقَه، وهو أيضا حارس دنيا العذاب بخطواته المتداخلة المبعثرة، فنقلت هاتان الصورتان إحساس الشاعر المعبأ بالحزن. ثم يتجه الخطاب الذي ما زال محافظا على لغة الأنا إلى بارقة الأمل المختبئة في

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص143).

(2) المرجع السابق، ص141.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ماضيه، والتي شكلت زمنا جميلا عاشه في ظلال النور والحق، فترتسم الصورة الاستعارية (أنا في انتظار الأمس يدخل خيمتي) فخيمته تجسيد لحياته، وذاكرته، ووجدانه، والأمس تجسيد للماضي الجميل، فإذا ما عاد ذلك الزمن النديُّ فإن زمن الباطل والخيانة سيرحل ويزول. ثم يعرض في البيت الأخير لوحة الغربة التي تشكلت أيضا عبر لغة الأنا الكبرى، فهو يتمنى الغد المشرق الذي يشبه الأمس الجميل، لكنه يعيش غربة لم تثمر غير الحزن المتوالد، فصورة الحزن هنا تجسدت بثمار حنظلية متكاثرة. فعرضت اللوحة المشهدية التصويرية ملامح الحزن والحنين والاغتراب، حزن يسود الروح وحنين لأمس جميل، واغتراب مستطيل دائم؛ متكئة على تقانات الاستعارة والتجسيد لإدخال عناصر الدهشة التي تكثف من انفعالات المتلقي وتضعه أمام الحركة المتتالية للوجدان المضطرب.

موكَّـــلٌ بفضـــاءِ الله تقطعُـــهُ ... على الوساوسِ حتى استفحلَ الخطلُ

تطـوفُ مـن بلـدٍ ظـامٍ إلـى بلـدٍ ... عـن كـلِّ دربٍ لمـا تبغيـهِ تنفصـلُ

مُحمَّـلًا بجـرارِ الملـحِ مـن عَطـشٍ ... بـك الجـراحُ علـى مـا فيـكَ تشْـتعلُ

أزْرَتْ بـــدنياكِ دنيـــا كلّهـــا كـــذِبٌ ... وفـي عيونـكِ لـونُ الطيـف يكْتحـلُ[1]

يعرض في هذه اللوحة التصويرية صورة أخرى للغربة والمنافي، ويتجه الخطاب فيها إلى لغة الحوار عبر ضمير المخاطب، فيصنع الشاعر حوارا داخليا بينه وبين نفسه، فيصير الحديث موجها إلى ذلك الآخر الذي صنعه، ترتسم صورة المهاجر الذي أوكل بفضاء الله يذروه ويقطعه، فتظهر قوة السبك التي جعلت منه موكلا وملزما بقطع الفيافي والفضاءات باضطراب وخوف ووجل "على الوساوس"، ثم يتابع رصد الصورة؛ فهذا المهاجر المنفي يطوف البلدان مرتحلا ومنفصلا عن غايته وهدفه، وكان البيت الثاني بسطًا وتوضيحا لما اكتنزه البيت الأول، ويصل في البيت الثالث ذروة الصورة، فيجسد هذا المغترب، وقد حُمل بجرار الملح التي لا تزيده إلا عطشًا وظمأً، وتزيده جراحه على ما فيه اشتعالا واغترابا وهجرانا، وقد حمل الجملة الشعرية قدرة عالية على السبك والارتصاص التصويري، فكان لقوله "من عطش" التي تلت جرار الملح، وقوله "على ما فيك" الذي توسط الجراح والاشتعال؛ جمالٌ تعبيري زاد المعنى تفصيلا وإيضاحا، دون إخلال أو زيادة مطنبة. وأسدل ستار هذه اللوحة ببيت حمل القسوة التي يوجهها الشاعر في الغالب إلى ذاته ورفقائه، فالدنيا قد تنكبت لهذا المغترب المنفي، فدنياه دنيا الزور والبهتان

(1) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عاليا (ص22).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والكذب، ولكنه أبقى على لمحة الأمل كعادته، فأعينُ هذا المرتحل تكتحل بأطياف الوطن شوقا وعشقا لترابه وسمائه.

الراحلـــونَ وعنّـــا غـــابَ خطـــوُهُمُ وفـــي مســـاحةِ روحـــي أينعـــوا زهَـــرا

نـــادَتْ دروبُهُـــمُ أقـــدامَ غيْبَـــتِهم ولـــيسَ إلّا خُطـــاهمْ ترسُـــمُ الأثـــرا

المزمعـــونَ عـــن الـــدُّنيا مغـــادرةً واللاجـــوابُ لـــديهم راحَ واعتـــذرا[1]

صورة تالية للغربة والرحيل التي تصف نوعا آخر من الاغتراب الذي يحدثه الموت، يقدمها عبر لغة الغائب، فالحديث موجه لهؤلاء الراحلين الذين غيبت السنون والهمومُ خطواتِهم ولكن دفء ذكرياتهم أينع زهرَ الأنس، ثم يصل في البيت الثاني ذروة الصورة، فالأقدام هي التي تنادي دروبهم وخطاهم هي التي ترسم الأثر، وهي صورة استعارية حفلت بالجدة والدهشة، ويعود في البيت الأخير إلى تجسيد حالة الاغتراب؛ فيصفهم بالمزمعين مغادرة عن الدنيا، فهم أصحاب رغبة وإرادة في المغادرة، وهي إرادة الباحثين عن المجد، فالحديث هنا عن الشهداء الذين ينوب عنهم اللاجواب ويعتذر، وهي الصورة الخاتمة الذي أسدل بها الشاعر الستارَ على لوحته.

ترتسم في الأبيات التالية صورة طولية ممتدة ومتماسكة للحزن ووجع الاغتراب ولظى الشوق والحنين.

مُحاصـــرٌ وجعـــي فـــي ضِـــلْعِ أغنيتـــي وعـــودُ مـــوْتي ينـــاغي وحْـــدَهُ الـــوَتَرا

مِـــنِ انتحـــاري جعَلـــتُ البـــوحَ همْهمَتـــي فمـــاتَ قلبـــي وَتـــابوتُ الهـــوى انتَحـــرا

مِـــنْ مهْرجـــانِ دمٍ قـــد ســـاحَ منبجسًـــا علـــى تـــرابِ الشّـــجى فيحُلمِـــهِ ثـــرا

ألـــمٌ نفســـي وصـــوْتي قـــد غَفـــا قلِقًـــا بمهْدِ حزْنـــي ومـــا زارَ العيـــونَ كـــرى[2]

يبدأ لوحته باستعراض حالة الوجع التي تعتري أغنيته الحزينة، باستخدام لغة الأنا التي تكشف عن مكنونه النفسي والتعبيري بوصفية عالية، فالوجع محاصر في أعماق الأغنية، وليس غيرُ عود الموت يعزف وترَ الحزن، وتبرز في البيت الثاني مفردة الانتحار التي تشير إلى تغييب الذات المتعمد؛ فالانتحار قد ولّد همهمة البوح، وأعرب عن موت القلب، وقدم صورة

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص44).

(2) المرجع السابق، ص87.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أخرى للانتحار تمثلت في انتحار تابوت الحب، وهي مزاوجة فعلية قامت على التباين والاختلاف، أبرزت صورة الحب الذي مات فيه كل شيء حتى تابوتُه، ثم يقدم في البيت الثالث صورة أخرى للدم الذي يراق متدفقا على أرض الحزن والشوق الذي يجده في حلم غريب، وهي انتقالة فيها نوع من المغايرة لطبيعة الصورة التي جسدها في بداية اللوحة، يعود في البيت الأخير من هذا المشهد إلى ذاته وصوته المضطرب الحزين، فيختتم بعبارة تقليدية "وما زار العيون كرى".

أمشي على قلقي والصّمتُ يتبعُني ... وماءُ صبْري على جفْنِ الحنينِ جَرى

يلاحِقُ الخطْوَ ظلّي في متاهتِهِ ... ويستريحُ من الإعياءِ مَنْ عَبرا

مليئةٌ بروؤى الآهاتِ خارطتي ... وكلُّ جزْءٍ يُلاقي وحدَهُ الخَطرا

فالحزْنُ يزرعني نخْلًا على وَرقي ... ويقلعُ العصْفُ من غاباتِنا الشَّجَرا[1]

يقدم في هذا المشهد صورة مباينة للصورة الأولى، فيجسد صورة الصمت التي تقابل صورة الغناء، ويحافظ فيها على لغة الأنا في خطابه، يبدأ بمزاوجة فعلية في المشي على القلق وتتبع الصمت، ويعرض بعدها صورة استعارية –قامت على اجتماع مزاوجتين اسميتين "ماء صبري، وجفن الحنين"– جسدتا شدة الصبر والحنين، ثم ينتقل إلى صورة استعارية أضفت على لوحته جدة ودهشة، فجسد الخطوَ مطارِدا يلاحق خطواته في دروب التيه والضياع، ويقدم في الجملة المستأنفة نتيجة طبيعية للاستراحة من وعثاء هذه المتاهة لمن يستطيع اجتيازها. ويتابع عرض صوره الفسيفسائية؛ فخارطة أوجاعه مثقلة بنبض الآهات، وجميعها يصطدم بالعذابات والأخطار، والحزن لعِظمه وهوله أصبح نخلا باسقا راسخا في دفاتر شعره، والعواصف العاتية تقتلع الشجر الواهن في غاباته المتكاثفة. هذه الصور المتلاحقة رسمت لوحة وجدانه الحزين الذي أتعبه القلق والحنين الدائم، وهي صورة كلية طولية تماسك فيها البناء التصويري والتجسيدي، امتلأت بالشحنات والتوترات والانفعالات التي أبدع في رصدها وبثها.

سكَتُّ والريحُ تروي في مواويلي ... وبَحّةُ الناي بعضٌ من تراتيلي

بيني وبين فمي سورٌ تحجِّبُهُ ... ريحُ الغيابِ وتَغريبُ القناديلِ

وتوقِدُ الظمأَ المحرورَ في جسدي ... نارُ الجنونِ وتسريبُ الأقاويلِ[2]

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص ص88–89).

(2) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص12).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تأخذ هذه الصورة موقعها في مطلع القصيدة، وهي صورة تركيبية تعرض امتدادا لأوجاع الشاعر ومعاناته واغترابه، وتجسد حالة الصمت والذهول أمام هذا الحزن الطاغي، وتشكل حضورا واضحا للغة الأنا، فالريح التي تروي العذابات في مواويله، والناي الذي تحمل بحته آلام تراتيله، وفمه الذي تخرسه ريح الغربة وتغريبة النور، ونار الجنون والعبث التي تشعل ظمأه للحرية؛ احتشدت جميعها لتقدم صورة ممتدة ارتكزت على الحس التصويري الاستعاري عالي التكثيف والتجديد ومتين السبك والارتصاص. وكان لموقعها في مقدمة النص أثرٌ بارز في إثارة انفعالات الشجن والحزن، وإطلاق بواعث الشوق والحنين.

صـــحوْتُ وملَّنـــي جُـــرْحُ احْتِراقـــي ولـــوْنُ الحـــرفِ يُبهِجُـــهُ الخِضـــابُ

وجُرحـــي فـــي إهـــابِيَ صـــارَ صـــوتًا وصـــوتي فِـــيَّ يخنُقُـــهُ ارْتِيـــابُ

تَوَسَّـــدني الربيـــعُ فعُـــدْتُ طِفـــلًا علـــى أبوابِـــهِ يبكـــي السّـــرابُ[1]

يقف في هذه الصورة أمام حالة الضياع والتشتت التي تسيطر عليه في لحظات الضعف، فيصبح الجرح صديقا يملأ روح الشاعر وذاته، ويبتهج الحرف بلون الحمرة المخضب، فتتخذ الصورة هنا مسار الهمّ الجمعي الذي يتكفل الشاعر برفع لوائه، ثم يتحول هذا الجرح إلى صوت يخنقه الشك والخوف، ويختم هذه الصورة الممتدة بمشهد من الطبيعة يلقي ظلاله على ذات الشاعر وكيانه، فالربيع قد اشتمل الشاعرَ واحتواه متوسدا ماضيه الجميل، لينبعث ذلك الطفل في أعماقه يبكي بين يدي السراب والتيه. وقد اتكأت الوجدانية على التصوير المشهدي الاستعراضي التي تكشف دلالات روحه المعذبة.

ثالثا: صورة المرأة

المرأة هي ركن الشاعر الذي يأوي إليه، والنبع الذي يستمد منه رواءه، فهي عالمه الخاص وكيانه الواعد، فلها يخط أجمل القصائد وعنها يروي أبدع النصوص. وقد تعددت صورة المرأة في الشعر العربي، واختلفت صورتها التقليدية في الماضي عن صورتها في الحاضر. "وفي القصيدة العربية هناك صورة المرأة المتناقضة مع واقعها، وهناك صورة المرأة المستقيمة، صور الخصائص الجوهرية التي تحمل معاني حضور المرأة الإنساني وتفردها الأنثوي، وبنية

(1) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص28).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشعر تقوم على هذا الحضور، فالمرأة ذات معطيات جمالية واجتماعية، لذا فهي تمد الأديب بمادة غزيرة[1]".

تناول الشاعر خلف الحديثي المرأة في شعره ورسم صورها المتعددة، وقد ألمح الباحث في بواعث الإبداع عن دور المرأة ومكانتها عنده[2]. وسيتناول هنا صورة المرأة في جانبها الغزلي والحسي.

أ- الصور الغزلية للمرأة:

وقف خلف أمام المرأة ليس متغزلا فحسب، بل عاشقا ومحبا، فالصورة الغزلية عنده هي صورة الغزل البريء العفيف.

سوحي مدلّلةً في كُلِّ قافيةٍ لعرشِ قلبِكِ فرسانُ الهوى صالوا[3]

يرسم صورة المرأة ذات الدلال والجمال، تلك المرأة التي تدور في القوافي وعلى ألسنة الشعراء وقد ارتدت ذلك الثوب من الدلال، وقد صال لأجل التربع على عرش قلبها فرسانُ العشق والحب، فصوّر المرأة ملكة متوجة على عرش القصيدة وعرش القلوب، وهي صورة ترفع مكانة المرأة وتعليها، يقترب فيها من الصورة الغزلية النمطية في الشعر العربي المعاصر.

أنثى بها بدأَ الخليلُ عَروضَهُ وعَزيفُ مَعْبَدَ بالتَّفنن يُنْذِرُ[4]

يعرض صورة الأنثى التي احتفي بها الخليل، فجعلها الشاعر النغمة الأولى في تلك الموسيقى، وهي صورة تحمل الجدة والحداثة، فيرفع مقام هذه المرأة التي اكتسب صفات الأنوثة الخالبة الساحرة ويجعلها أنثى متفردة في جمالها وصوتها وسحرها.

أنا الحنينُ وحُضْني دِفْؤُهُ مَطَرٌ على ضِفافِكِ أَلْغى كُلَّ أمطاري[5]

يقدم صورة غزلية أخرى للمرأة، تقوم على ازدواجية الحب وتبادل المشاعر المتدفقة، فالشاعر يمثل الحنينَ والشوق، وحضنه دافئ ماطر، وقد بُنيت الصورة على المزاوجة الاسمية القائمة على التباين والاختلاف، فرصدت حالة الاشتعال العاطفي، ثم يواصل رصد الصورة

---

(1) النويس، صورة المرأة في القصيدة العربية عمومًا والعراقية خصوصًا (12 إبريل 2009م).
(2) ينظر: فصل بواعث الإبداع (ص39) من الرسالة.
(3) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص79).
(4) المرجع السابق، ص122.
(5) المرجع نفسه، ص93.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المستمدة من إيحاءات الطبيعة، فتصبح هذه المحبوبة ضفافا تتوقف عندها أمطارُه، لأن نبع تلك الأنهار يطغى على الأمطار الموسمية العابرة. وقد انضمت هذه الصورة لسابقاتها في إعلاء مكانة المرأة ورفع قيمتها الجمالية.

يـــا ألـــفَ أهـــلًا للنّـــدى قلبـــي إليـــكَ سيَسْـــبِقُكْ

مُـــدّي يـــديْكِ فـــذي يـــدي حُبًّـــا تُريـــدُ تُطوِّقُـــكْ[1]

تقترب صورة المرأة هنا من النمطية التي اعتادها الشعراء المعاصرون، فيبتدئ بالترحيب بها مسقطا عليها صفة الجمال والبراءة فيصفها بالندى، معلنا أن قبله يسبقه مهللا بقدومها، ومتوددا لها كي تبسطَ يدَها، في إشارة للاستجابة والقَبول لحبه؛ فتلتقي اليدان، فتطوقها يدُه حبًّا ورغبة. وقد حملت الصورة هنا رونق البساطة والأناقة في عناصرها، ومفرداتها، وتركيبها، لكنها منحت دلالة قوية على العاطفة الكامنة في أعماقه.

إنـي لأحسدُ شمسَ الحبِّ إن نظرتْ إلـــى مُحيّـــاكِ فيـــه الشـــوقُ يختلِـــقُ

وأحسـدُ الأرضَ لـو مـرّتْ بهـا تَرَفًـا أصـداءُ خَطْـوِكِ أو صـاحتْ بـكَ الطـرُقُ[2]

ترتفع وتيرة العاطفة في هذه الصورة، في لوحة تصويرية جمالية، فتصبح الشمس محسودةً إن نظرت إلى هذه الحبيبة ملائكيةِ الجمال، ويحسد الأرض أيضا إذا وطئتها أقدامها، وتتجلى الدهشة في التمييز "ترفا" الذي برع في توظيفه، فهذه الحبيبة تخطو ترفا ودلالًا فوق أديم الأرض، وتعلو درجة الإبداع التصويري في المشهد الأخير "صاحت بك الطرق"، فالطرق تصيح بالحبيبة حبًّا وهيامًا إن مرت بها، وهي صورة غزلية صارخة، أسدلت الستار على لوحة تجسدت فيه المرأة معشوقة سامقة.

ب- الصورة الحسية للمرأة:

تستند الصورة الحسية عند الشاعر خلف الحديثي على وصف أعضاء جسد المرأة ومفاتنها، فيصف تارة الثغر وتارة الشعر وتارة رداء المرأة، وكذلك يصف الصدر والنهد، ويبتعد هذا الوصف في غالبه عن العبثية التي اعتادها شعراء الحداثة، يقف أمام المرأة وقد أثاره هذا الجمال وتلك الفتنة. فيُنتج الصورة الحسية شفيفةً من غير إيغال جنسي أو إسفاف وابتذال.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا، ص136.

(2) المرجع السابق، ص61.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شـــفتانِ أســـكرَني جمـــالُ دلالِهـــا شـــهقَتْ حروفـــي حـــين لاحَ المرمـــرُ
كنـــزانِ مـــن عبـــقٍ تخبّـــأَ سِـــرُّهُ بغلالـــــــةٍ بجنونِهـــــا يتفجّـــــرُ
يتراقصـــانِ علـــى حريـــرِ شـــبابِها فـــي غمـــرةٍ وبهـــا يثـــورُ تَحَـــرُّرُ
نهـــرانِ فيهـــا كـــلُّ ســـرٍّ مـــبهمٍ مُـــذْ خبّأَتْـــهُ , بـــهِ الشـــموسُ تُغَـــرِّرُ[1]

يعرض لوحة لشفتيْ محبوبته، يسترسل في وصف تأثيرهما، فيشبههما بالخمر والمرمر والكنزين والنهرين، وهذا الاحتشاد التصويري يدور حول مرتكز واحد وهو سحر الشفاه وجمالهما، فقد أسكره دلالهما المتأنق، وانتفضت حروفه حينما بدا مرمرهما الآسر، وهي صورة استطاع أن يطور من نمطيتها الاعتيادية التي تقتصر على التشبيه بالمرمر، فجعل الحروف على لسانه وفي أشعاره تشهق إعجابا وتنتفض رغبة في وصفها، ثم يكشف عن تأثير تذوقهما عليه، فإذا بهما كنزان معبقان يختفي سرها في غلالة تتفجر جنونا، ثم تتوالى مشاهد اللوحة، فيتجسد كنزا الشفتين وقد تراقصتا ألَقًا ودلالًا على فتنة شبابها، وقد ثارتا تحررا من قيود المجتمع وأعرافه، ثم يختتم اللوحة، فيغدو الكنزان نهريْنِ يتدفقان عذوبة وحلاوة، وقد حملا سرهما الأبديّيْنِ؛ وتصبح الشمس دليلا على غرورهما. هذه الصور الاستعارية المتراصة والمتآلفة أنتجت صورة طولية ممتدة أبرزت فتنة جمالية مكتنزة في الشفاه.

شِـــفاهٌ أَرَقُّ مِـــنَ الياســـمينِ بَهِـــيُّ الكنـــوزِ جميـــلُ الضـــفافِ
فيـــا ليتنـــي كنـــتُ كـــأسَ الشـــرابِ أُلامِـــسُ ثغـــرًا شَـــهِيَّ المرافـــي
وأرشِـــفُ حتـــى تـــذوبَ الشّـــفاهُ ويحـــرِقُ روحـــي لهيـــبُ اغتِرافـــي[2]

صورة أخرى تعرضها عدسة الشاعر للشفاه، وهي موطن من مواطن الفتنة التي تستثيره؛ فهذه الشفاه "أرق من الياسمين" و"بهي الكنوز" و"جميل الضفاف"، وهي صورة تجسيدية جمعت بين متجردين، كي تضيف قيمة جمالية، وتمنح دلالة نفسية لسحر هذه الشفاه، ثم ينتقل إلى تأثيرها عبر التمني بأن يكون كأس الشراب الذي يلامس ثغرها شهي الجوانب "المرافي"، فيرتشف منها لذة ومتعة؛ حتى تحترق روحه من لهيب الاغتراف، ورغم أن الصورة تقترب من

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص88).
(2) المرجع السابق، ص84.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النمطية التي طرقها الشعراء، إلا أنه ساقها وفق تقانة إيقاعية ومشهدية ارتقت بها عن مستوى السطحية والرتابة.

عيــــونُ الشـــآمِ ولـــينُ العـــراقِ وسِـــــحرُ التبغـــــدُدِ يمـــــلأُ قَـــــدِّي

ومــن مصــرَ رِدْفــي وسِـحرُ الثّلــوجِ تُعرِبِـــــدُ تيهَـــا وخَصـــرِيَ نَجْـــدي[1]

يعرض لوحة تجريدية جديدة للمرأة، فالصورة هنا تتحدث بلسان المرأة العربية التي نُسجت مفاتنها من تآلف الحضارة والجغرافيا العربيتين، فالعيونُ شاميةٌ، والقدُّ بغدادي، والردف مصري، والخصر نجدي، فهي صورة للسحر والفتنة اللذين تتمتع بها تلك المرأة العربية، اجتمع فيها الوصف الحسي مع الدلال الأنثوي.

وَدَعـي ضـفائرَكِ التـي حـولي ارتمَـتْ وتنـــــاثرَتْ مجنونـــــةَ الإرعـــــادِ[2]

يعرض صورة الشَعر وهو أحد المفاتن التي تغزل بها الشعراء قديما وحديثا، فهذه الضفائر وهي إحدى المظاهر التي يتحلى بها شعر المرأة والتي تعبر عن طوله، ونعومته، وجدائله، قد ارتمت وتناثرت مجنونة حوله، وحمل وصف الإرعاد دلالة تأكيدية لجنون تلك اللحظة وحميميتها.

أيُّ الفســـاتينِ تُعطينـــي أُنوثَتَهـــا ويمـــنحُ الـــدفءَ عنـــدَ الخصـــرِ زِنّـــارُ[3]

لم تغب صورة الرداء عن الشاعر، فعرض عبر تساؤل حمل دلالة التعجب والتحبب لصورة الفستان الذي يثير فيه أنوثة المرأة، ثم توج هذه الصورة بفتنة الخصر الذي يلتف حوله زنار يمنح دفئا حسيا وعاطفيا، فأشارت الصورة إلى ملمح جمالي يُضاف إلى الملامح السابقة.

مـا بـين عينيْـكِ أو نهـديْكِ يـا امـرأةً ســألبسُ السِّــحْرَ كــي تحلــو صِــراعاتي[4]

يقف في هذه الصورة حائرا بين العينين والنهدين ليتلمس السحر من تلك المرأة التي فتنته، وسلبته رشده وأدخلته في صراعاتٍ ومعاركَ لا تتوقف، وهي صورة تسوق تأثيرا متباينا،

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص64).

(2) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص84).

(3) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص114).

(4) المرجع السابق، ص72.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فعينا المرأة يرمزان إلى الجمال الساحر ونهداها يرمزان إلى الغريزة، واستخدامها معا يشير إلى لحظة تداخل فيها الغزل برقته مع الجسد بغوايته.

رابعا: صورة الطبيعة

للطبيعة حضورها في الشعر الإنساني عامة، فهي اللوحة الكبرى لاحتشاد الجمال، ومصدره الذي يفيض على الشعراء، وقد شهد الشعر العربي وعبر عصوره احتفاءً كبيرا بالطبيعة، وكانت مرتكزا رئيسا لدى شعراء العربية.

وقد احتفى الشاعر خلف الحديثي بالطبيعة وجمالها ومصادرها، فهو ابن العراق ذات الطبيعة الساحرة بنواعيرها ونخلها وأنهارها وحقولها، يرسم لوحات الطبيعة في شعره بجمالية بارزة، وبدلالات نفسية وفنية عالية.

وقد تجلت اللوحات التصويرية للطبيعة في المشاهد والعناصر المبثوثة من حول الشاعر، وفي الطبيعة العراقية الخاصة به. وسيعرض الباحث مجموعة من صور الطبيعة عامة ومن صور الطبيعة العراقية الخاصة.

في الصور التالية يقدم نماذجَ للصور الطبيعة عامة.

أنا قدْ ملأتُ الأرضَ في عبَقِ الشّذا ... وملأتُ دربَ الياسمينِ عُطورا

فاملأْ سلالَكَ من جنونِ تمرُّدي ... لأكونَ نارًا في يديْكَ ونورا

هي ذي حمائمِيَ التي أهديْتُها ... طارتْ وعلّمتِ الطيورَ عُبورا[1]

ترتسم مظاهر الطبيعة في هذه الصورة، فيعرض لوحة ربيعية للأرض التي امتلأت بالياسمين وفاح في أرجائها العبقُ والعطر الشذيُّ، وهي صورة استعارية جسدت احتفاءه بهذا الربيع الذي ينبع من داخله، ويفيض حوله، وقد جرى الخطاب هنا على لسان المرأة العاشقة التي تستحثه؛ كي يملأَ سلالَه من جنونها المتمرد، فتستحيل بين يديه نارا ونورا، وهي صورة جديدة تضاف إلى سابقتها حملت سلال الثمار والنور والنار، وأخذت طابعا دلاليا إيحائيا للعلاقة القائمة بينهما، حاول أن يضفي عليها الصفاءَ الروحي باستخدامه لفظة النور، ولكن لفظة النار حملت دلالة العلاقة المحمومة، وهذا التباين بين النار والنور يشير إلى طبيعة لحظات العشق المتأرجحة. وينتقل في الصورة الأخيرة إلى تحليق آخر حملت دلالته الحمائم

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص38).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والطيور التي كانت هدية من تلك الأنثى، فاختتمت لوحة الربيع الزاهية بمشهد استعاريٍّ للطيور التي تعلمت سر التحليق والعبور من حمائمها التي أودعتها سماءَ ذلك العاشق. وقد تجلت في الصورة الكلية للطبيعة قدرة الشاعر على توظيف ملامح الجمال لخدمة فكرته التي قامت على البذل والعطاء والتضحية لدى العاشقة المتفانية في سبيل عاشقها.

روحـي سـماءٌ فكـوني أنـتِ نجمتَهـا ... وحَلِّقـي فـي روابـي همسِـنا حَجَـلا

فالشِّـعْرُ ألبسَـها فسـتانَ ليلتِهـا ... ووشّـحَتْها عصـافيرُ الضُّـحى الخَجَـلا

والـوردُ يحمـلُ آيـاتي لينثرَهـا ... ببـابِ قلبـكِ لا يرضـى بـه بَـدَلا[1]

يستعرض الشاعر في هذه الصورة ملامح السماء والنجوم والحقول والروابي والعصافير والورود، وهي ملامح تزخر بها الطبيعة المحيطة به، ويقدمها بعرض مشهدي متسق ومترابط، فهذه المعشوقة مدعوة لأن تكون نجمة في سماء روحه، وأن تحلق في روابي همسه فرِحة وقد تراقصت رقص الحجل، فجمع في صورة استعارية ثنائية بين زرقة السماء وخضرة الروابي، واجمعت الحركة التي تثيرها لفظة التراقص، وهي لفظة حملت الدقة والحركة المتوازنة والمتناغمة، فأنتج صورة للنقاء الذي ينادي به في دنيا العاشقين، ثم يوالي بسط معالم صورته، فهذه السماء والروابي قد ارتدت من عبق الشعر ونبعه فستانا لزينة ليلها وطرزتها عصافير الضحى بالخجل المنسدل، فجمع بين سواد الليل المحبب وضياء النهار المثير وظهرت حركة التوشيح والتزيين التي تمارسها العصافير بزقزقاتها وتقافزها، ويؤكد في الصورة الأخير حضور الربيع، بوروده التي تحمل آيات عشقه، كي يُلقيَ بها متناثرةً أمام باب قلبها الذي لا يرضى بغيرها بديلا. واشتملت الصورة على الامتداد والتتابع في رسم المشهد، فتجمع اللون والحركة والصوت بتراتبية واضحة من خلال مزاوجات حسية تضاف إلى تفاصيل الصورة.

أميـرةُ يـا كركـراتِ النسـيمِ ... ورقـصَ الطيـورِ بليـلِ الفيـافي

ويـا همسـةَ الطِّيـبِ بـين الحُقـولِ ... وتيـهَ البيـادرِ حـين القِطـافِ

ويـا رقصـةَ الظّـلِّ يُغـري النخيـلَ ... ودلَّ السـواقي ورَجْـعَ الزّفـافِ

ويـا بسـمةً فـي شِـفاهِ الـرّذاذِ ... تنـاثَرَ يـروي الغُصـونَ الضّـوافي[2]

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص18).

(2) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص84).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يعرض صورة خالصة للطبيعة يلوح من خلالها انسجامه التام برونقها الباهر وجمالها الأخاذ، فهي صورة تعكس تأثير عناصر الطبيعة في أعماقه، فاحتشدت لوحة ربيعية ناطقة بتفاصيلها الدلالية والإيحائية، متكئا في ذلك على التشخيص والتجسيد الاستعاري؛ فالنسيم يطلق كراراته، والطيور ترقص منتشية، والبيادر تتيه زهوا وفخرا، والرذاذ يروي الغصون، كلها تتشكل في الشفاه بسماتٍ نديةً. فالشاعر يعود إلى منابع الطبيعة يستلهمها، ويؤكد حضورها في روحه الدافئة، فلم تشغله هواجس الواقع وانتكاساته عن التقاط هذا الفيض الزاخر من الجمال، ويدونه تغريدة شعرية مبدعة.

وفمي ينادي الريحَ عند مسارِها ... ويدقُّ بابَ الوقتِ صوتُ رجائي

يا ريحُ ما زالَ الزمانُ مُقيّدًا ... هلّا حمَلْتِ لمن أَرومُ ندائي[1]

ينتج صورة للطبيعة المطلقة، بعواصفها وريحها، مستخدما تقانات التشخيص، فالريح رسول يسمع ويستجيب، يشكو إليه قيود زمانه، ويقدم بين يديه باب الرجاء الذي يحمله صوته المذبوح ليوصل إلى الحبيب البعيد نداءه كي يفيض بعطفه وتودده. وتتجلى إبداعية التصوير في هذا اللوحة فالريح ليست رمزا للزمجرة والغضب، بل هي رسول حب واشتياق يسافر إلى العاشق الغائب. وهي لمحة تجديدية في البناء التخييلي.

وهناكَ سِرْبٌ منْ عَصافيرِ الرّبى ... طارَتْ إلى أعْشاشِها تتحرَّقُ

كمْ لوّنتْ أسْماءَها بيدِ الضّحى ... والشّمسُ يقلِقُها التّرابُ المُقلَقُ

وحنينُ عُصفورٍ ينَقِّرُ وحدَهُ ... شبّاكَ حزْني كي يفزَّ تشَوُّقُ[2]

يقدم صورة الطبيعة التي تشاركه أحزانه ومواجده، فينتج عبر تقانات التجسيد والتشخيص صورا استعارية متراتبة في عرضها وسبكها، فسرب العصافير تتحرق حزنا في أعشاشها، وشمس الضحى قلقة مضطربة، وطيور الحنين تنقر شباك حزنه لتستفز الشوق المكبوت في وجدانه، فعناصر الطبيعة مهيأة لنقل انفعالاته، ولتسجيل شجونه. وهذا ملمح جمالي إبداعي يبرز شعرية عالية التكثيف في حضورها الدلالي.

وافتحْ قميصَ الذكرياتِ مُطرّزًا ... بِنَدى الصّباحِ يُزاوِلُ التّزْيينا[3]

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص76).

(2) المرجع السابق، ص58.

(3) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص91).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

طَـرّزْتُ ثـوبَ الغـيمِ فـي خـيطِ السّـنا وعصــرتُ مــن كــرمِ الحُــروفِ مُــداما[1]

تعرض الصورة في البيتين لوحة مطرزة للطبيعة بتشكيل مكوناتها، وباستخدام المزاوجة الاسمية والفعلية، ففي البيت تتجسد الذكريات قميصا تطرز بندى الصباح ليمارس التزيين والتلوين، فانفتحت الدلالة على ما يخبئه هذا القميص من ذكريات تختزن سر السعادة التي تمد العاشقينَ بظلالها وتعيد لهم روعة ما زالت حاضرة. وفي البيت الثاني يتجسد الغيم ثوبا مطرزا في خيوط النور والسناء، وتنصب مدامة الروح من كرم الحروف التي يسيل تدفقها في أشعاره وعلى لسانه. وقد ظهرت القدرة الشعرية التي تستنطق جمال الطبيعة الممتد مع لحظات الإشراق والغروب في لوحتين نُسجت خيوطُهما في نصين مختلفين، تقاربت فيهما الملامح التصويرية المجسدة لواقع دلالي متشابه.

ينتقل إلى عرض صور الطبيعة العراقية:

صــوتُ الفــراتِ مــعَ القصــيدِ يضــخُّني نــاراً وينثــرُ فــي الوجــوهِ رَمــادي

ويــزورُ غابــاتِ الجــراحِ بِأُفْقِنــا خَطْـوُ الغـروبِ يَشـيلُ ثـوبَ حِـدادِ

ويرتّــلُ الصفصــافُ وِرْدَ غيابِــهِ وإليْــكِ يحكــي غربــةَ الكبّــادِ

ويــزورُ رمــلَ الحُــبِّ كعبــةَ عشــقِهِ وتجــئُ تنثــرُ روحَهــا أورادي[2]

يتخذ نهر الفرات –وهو أحد مكونات الطبيعة العراقية– مدخلا للشروع في نسج خيوط هذه اللوحة، وقد استخدم الشاعر تقانة التشخيص الاستعاري في نقل تجربته، فصوت الفرات يتجاوب مع القصيدة في إذكاء ناره ثم يحيل هذه النار إلى رماد يذروه في وجوههم، ويواصل رسم صوره باستخدامه تقانتي التشخيص والتجسيد فيصبح الغروب –وهو معلم من معالم التصوير السوداوي في الشعر– زائرا يرفع راية الحداد، ثم يتخذ من شجر الصفصاف رسولا وشارحا لمعاناته واغترابه، فيحمل الكبّادُ (الأترج)[3] عبءَ هذه الغربة، ويختم اللوحة بمزواجة اسمية امتزجت بصورة استعارية، فرمل الحب يزور كعبة عشقه، وقد كانت لرمل الحب هنا دلالة توصيفية فيما يحمله من كثافة في اجتماع جزئياته. وجاءت الصورة الكلية الممتدة عالية

---

(1) المرجع السابق، ص142.

(2) الحديثي: خلف: ديوان مرايا الأحزان (ص83).

(3) ينظر: ابن جبير، رحلة ابن جبير (ص44)، العمري: أحمد بن يحيى، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار (ج194/4).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التكثيف والجمال التصويري، تبرز قيمة الوجع المستكن داخله، وتظهر قدرته على تطويع عناصر الطبيعة كي تنوب عنه في إيصال رؤيته اليائسة للواقع البئيس.

سَـــماكِ ســـما نجمتـــي الحالمـــةْ وضِـــحْكةُ فجـــرِ الرُّبـــا الباســـمةْ
ووجهُـــكِ لـــونُ تـــرابِ العـــراقِ بـــه شـــهقةُ الهمســـةِ الناعمـــةْ
وصـــوتُكِ صـــوتُ خريـــرِ الفُـــراتِ بـــه اللثْغـــةُ الحلـــوةُ الفاغِمـــةْ
علـــى جُرْفِـــهِ تســـتحِمُّ الطيـــورُ تُـــداعِبُ عُشْـــبَ المُنـــى العائِمـــةْ
يرشـــرشُ حُبًّـــا أديـــمُ الرمـــالِ لتبقـــى بهـــا الخُضْـــرةُ الدائمـــةْ
ســـماكِ مَـــدايَ بهـــا أسْـــتَظِلُّ مِـــنَ الحـــزنِ والغربـــةِ الغائمـــةْ[1]

يعرض صورة أخرى للطبيعة العراقية، وهي صورة يبدأ بها قصيدته، تحتشد فيها مكونات الطبيعة "السماء، الفجر، الربا، تراب العراق، خرير الفرات، الطيور، الأعشاب، الخضرة". وقد استخدم تقانة التشبيه فجسد في المشهد الأول صورة لطبيعة الليل، تتعانق فيها السماء الحالمة مع ضحكة الفجر الباسمة، لتتصف بهما الحبيبة اتصافا جماليا يمهد لتتابع الصورة، ثم ينتقل إلى رصد ملامح وجهها التي تنبع من تراب العراق وتشابه لون سمرته المحببة، هذا الوجه يحمل صوت الهمسات المنسابة بنعومتها، ثم يرصد صوت حبيبته الذي هو بعض خرير الفرات وقد حمل لثغة التقبيل التي يرومها، وينتقل إلى رصد صورة الفرات والعرق، فالطيور تستحم على شاطئ النهر وتداعب عشب الأمنيات التي ارتسمت على جانبيه، وأديم رمال العراق يرش حبه الخالد لتنعم به الخضرة الدائمة، ثم يختم بالعودة إلى الصورة الأولى وهي صورة سماء الحبيبة التي يستظل بها من هجير أحزانه وغربته. وقد وظف هذه المشاهد في الطبيعة العراقية في خدمة الصورة الكلية التي تقوم على تشبيه حبيبته وامتزاجها مع طبيعة بلاده. معلنا بطريقته عن حبه لامرأة تستمد أنوثتها ودلالها من انتمائها لترابها وفراتها.

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص80).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني:

الصورة الفنية

تتخذ الصورة الفنية مكانا كبيرا في الشعر العربي، فهي مدار الإبداع الفني الأبرز، فتتجلى فيها قدرة الشاعر على التصوير باستخدام تقانات التجسيد، والتشخيص، والتشبيه، والتمثيل، ويكون للخيال مجاله الرحب في إنتاج الصور المفردة والمركبة والكلية والبسيطة.

وتعد الصورة وسيلة الأديب الأولى التي يستعين بها في صياغة تجربته الإبداعية، وأداة الناقد المثلى التي يتوسّل بها في الحكم على أصالة الأعمال الأدبية، وصدق التجربة الشعرية[1].

وقد ظهرت الصورة الفنية بمفهومها النقدي الحديث في ظل المذاهب الرومانطيقية ومع نظرية (كولردج) في الخيال الإنساني والخيال الشعري. إلا أن الدرس النقدي العربي القديم لم يخلُ من مباحثها، وإن لم يتوصل إلى مفهومها الحالي. وقد أشار الباحث إلى الرواد الأوائل الذين عنوا بذلك في مقدمة الحديث عن الصورة الشعرية.

وقد ارتبطت الصورة الفنية بالجانب الحسّي الذي تقدّمه الرؤية البصرية ارتباطا وثيقا إلى حد ما. ولكن هذا الارتباط لا يكون دائما، إذ إنّ هناك صورا تتكوّن من عناصر تجريدية بحتة، لا علاقة لها بالبصر مطلقًا، ولعلّ هذا ما جعل أغلب النقاد الغربيين المعاصرين يتجاوزون المفهوم البصري للصورة[2].

وقد استطاع الشاعر خلف الحديثي أن يبدع الصورة الفنية بما يجعلها سمة مميزة لشعره، ومعبرة عن مكونانته الإبداعية، فاستخدم التقانات التصويرية الحركية والبصرية، معتمدا التجريد والتشخيص والتجسد؛ لإنتاج صور استعارية تمثل ذاته وتبسط فكره ورؤاه.

أولا: الصورة الاستعارية

سيتناول الباحث الصورة الاستعارية وفق تقانات التجسيد والتشخيص، وما يتعالق بها من مزاوجة، وما تنتجه من تصوير حركي ناطق، وما تعرضه من جماليات التشكيل الشعري، وما تحمله من دلالات وإيحاءات.

---

(1) قاوي، الصورة الشعرية قديما وحديثا (ص2).

(2) ينظر: المرجع السابق، ص2.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أضـــحَت بســـاتيني رمـــادَ مـــآتمٍ وتيبّســـت لمّـــا أفقـــتُ كـــرومُ[1]

فـــاللحنُ مـــذبوحٌ علـــى شـــفةِ النـــدى ولـــه تُصـــلّي باللهيـــبِ جحـــيمُ[2]

تعتمد الصورة في البيتين على التكثيف التصويري، والتآزر الحركي، باستخدام تقانات التجسيد والتشخيص والمزاوجة، لتنتج مجموعة مترابطة من الصور الاستعارية المكنية والتصريحية، مكونة صورة كلية حملت دلالات الشتات الداخلي التي تسيطر على روح الشاعر، تبدأ الصورة الأولى باستعارة تصريحية، اعتمدت على تجسيد المحسوس بالمجرد، وقد ظهرت المقابلات التضادية في الصورة، فالبساتين يقابلها الرماد، والكروم يقابلها التيبس، والبساتين المحرقة هي بساتين القلب التي تحمل رمزية العمر الجميل، والرماد هو رماد المآتم الذي يحمل رمزية الموت، والكروم هنا كروم الحياة الوادعة الهنيئة والتيبس يشير إلى الجفاف الروحي والذي يحمل رمزية الانتهاء. يوالي في صور البيت الثاني الاعتماد على الاستعارة التصريحية باستخدام تقانتي التجسيد والتشخيص والمزاوجة، فتجسد اللحن عصفورا ذبيحا، وهذا الذبح وقع على شفة الندى، فتمنح المزاوجة الاسمية مدى جديدا للتحليق التخييلي، فالندى بما يحمله من عذوبة وبكارة يصبح مصدرا للموت. والجحيم بزفراته الملهبة يجسد بصلاته ذلك الحزنَ المختزل في اللحن المذبوح، لتضع الصورة التالية إطارا جديدا، قدم تكثيفا دلاليا عمّق الشعور بالحزن الطاغي.

جـــوعٌ بـــذاكرتي يَســـتلُّ أخيلتـــي ويقـرأُ المـوْتُ فـي ميدانِـه عـدمي[3]

صورة استعارية أخرى تضمنتها القصيدة، لكنها تتجه إلى الذات والذكريات، ويتوالى عبرها الحس التصويري المكثف، فتجسد الاستعارة المكنية ومن خلال صفة الجوع ما حل بالذاكرة، ولا تتوقف الصورة عند هذا، بل تمتد إلى تكثيف استعاري، تدخل فيه المزاوجة، فهذا الجوع الذي حمل دلالة الفقد والحنين يتجسد سيفا يستل بحدته أخيلةً تصنع مدادا جديدا لمأساته، وتتوالى الصورة في تصاعد مأساويتها عبر تشخيص الاستعارة المكنية للموت الذي يقرأ ما خطه مشوارُه من عدم وضياع، وقد تشكلت عبر الصورة ملامح التصوير الداخلي والخارجي وعملت على إبراز القدرة الشعرية الجمالية التي منحتْ دلالاتِ اليأس من واقع لا يُنتج غير السوداوية والعبثية.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص16).

(2) المرجع السابق، ص17.

(3) المرجع نفسه، ص145.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تعـــيشُ غربـــةَ روحٍ جِـــدُّ قاتلـــةٍ وكـم تُقاضـيكَ فـي أوجاعِهـا العِلـلُ[1]

سُبقت الصورة الشعرية بعرض خطابي لغربة الروح التي يحياها المخاطب، لتنتقل عبر الاستعارة المكنية إلى العرض الجمالي التصويري، فتشخصت العلل قاضيا يصدر أحكامه الموجعة على غريب الروح باستمرار هذه الغربة. فقدمت الصورة الاستعارية تشخيصا تصويريا ضاعف من الشعور الداخلي للغربة وأبرز دلالتها.

وللمصـــــابيحِ غصّـــــاتٌ بـــــأقبِيَتي وللرؤى السّودِ في الطّرُقاتِ عمدانُ[2]

اتكأت الصورة في البيت على تقانتي التشخيص والتجسيد، لتقدم تصويرا استعاريا لحالة الظلام المتسلط عليه، فأنتج عبر تشخيص المصابيح وتشبيهها بالإنسان الحزين التي يشرق بغصته استعارة تمثيلية حملت دلالة الظلام النفسي، اكتملت عبر ارتباط المصابيح بالأقبية التي ترمز إلى العتمة والعذاب معا. ينتقل في الصورة التالية إلى ترسيخ حالة العتمة الروحية، فالرؤى تجسدت عبر سوادها أعمدةً قائمة في طرقاته الموصدة، فأنتج بذلك استعارة تصريحية جسدت المحسوس بالمجرد، وقدمت دلالة تأكيدية لما سبق.

أتَـــذْكُرُ لمـــا غفَوْنـــا جِياعًـــا وجِئـــتَ لموقـــدِ نـــاري تحـــجُّ[3]

قدم صورة استعارية، تلت عرضا خطابيا، مهد للحالة الجمالية التصويرية، فهو يذكر أخاه العراقي بالحصار الذي عانوه في العراق، وما مروا به من جوع وفقر وكرب، فجاءت الاستعارة التمثيلية التي شبه فيها قدومَ أخيه إلى موقده بالحج، وشبه الموقد الذي كان عامرا بمناسك الحج؛ لتبرز دلالة هذا المجيء وتشير إلى وفائه وموقفه النبيل؛ ليكون لهذا التذكير أثره في ترقيق القلب واستجماع القوة لمواجهة المكائد والدسائس التي تحاول التفريق بينهما.

فلســوفَ تُثمــرُ فــي رحــى أوجاعِنــا هــذي الــدِّماءُ ويُسْــتجابُ دُعــاءُ[4]

تستمد الصورة الاستعارية من الخطاب الثوري المقاوم مقومات بنائها، إذ تصبح الدماءُ شجرا مثمرا، حيث قامت الصورة على الاستعارة المكنية التي تعتمد التجسيد بين المحسوسات، فشبه الدماء بالشجر المثمر، وقد اقترنت الصورة بالواقع؛ فالدماء لا تذهب هدْرا، إنما تتنامى

(1) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عاليا (ص20).
(2) المرجع السابق، ص81.
(3) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص34).
(4) المرجع السابق، ص16.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كي تصنع نصرا، وكان لمدخول شبه الجملة "في رحى أوجاعنا" دوره في تضخيم الصورة، فالدماء ستثمر عبر رحى تدور بالأوجاع فتطحن الوطن طحنا. وقد تداخلت المزاوجة مع الاستعارة والخطاب الموجه الذي تضمنته الجملة المستأنفة "يستجاب دعاء" منتجة صورة شعرية حملت دلالة الروح الثائرة المؤمنة بحتمية النصر.

إنّـــا بـــذرْنا والغيـــومُ تحشَّـــدت والشمسُ تسجدُ عندَ جُرْفِ مناهلي[1]

تقدم الصورة الاستعارية تصويرا حركيا لطبيعة العطاء والتضحية، وقامت على الاستعارة المكنية التي شخصت الغيوم والشمس، فتشبهتا بالإنسان المساند والمستجيب، فغدت الغيوم ذات قدرة على التجمع والاحتشاد، والشمس أصبحت طيعة منقادة ترعى بدفء أشعتها وقبسات ضيائها هذه البذورَ. وقد منحت الصورة دلالة رمزية عبرت عن الأمل في الغراس التي تنبت غدا مشرقا.

رجعـــتُ وحـــدي إلـــى ظلِّـــي ألملمُـــه من الضياعِ وظلُّ الأمسِ مِنْ صمَمِ[2]

ترصد الصورة الاستعارية ملامح الضياع والاغتراب ذات الحضور الطاغي في وجدان الشاعر، وقد تناولها في البيت بتصوير فني، اتكأ فيه على تجسيد المحسوس بالمجرد، مستخدما الاستعارة المكنية، فتشبه الظل بالقطيع التائه الذي يحاول لملمته وجمعه، وكان لمدخول شبه الجملة أثر تفسيري؛ فجاء هذا الجمعُ خشيةَ الضياع. كما كان للجملة المستأنفة دورٌ في تتويج الصورة، فهو يخشى على ظله الحالي والذي رمز به إلى واقعه الآنيّ وما آل إليه، وفي الوقت نفسه لا يملك سلطة على ماضيه الذي أصيب بالصمم ولم يعد له إشراقه.

ثانيا: الصورة التشبيهية

حظيت الصورة التشبيهية بحضور قوي في شعر خلف الحديثي، فالتشبيه ركن أساسي في التصوير الشعري، وقد استخدمه الشاعر منتجا من خلاله صورة تقوم على أركان التشبيه وأدواته، وسيقتصر الباحث على التشبيه بالأداة، كنموذج للصورة التشبيهية، فهو النوع الأقدر على رصد الصورة الفنية في التشبيه، من حيث اكتمال عناصر الصورة التشبيهية وأدواتها. ومن حيث قدرته على التصوير الحركي والتداخل التجريدي.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان، ص102.

(2) المرجع السابق، ص106.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد وردت الصورة التشبيهية عند الشاعر أنيقةً، فلم يوغل في تعقيدها، فهي صور جمالية تقوم على التشبيه مكتمل الأركان جلي التصوير.

ودَنــوْتُ كالطفــلِ المُــدللِ أحتســي مـــا خبأتْـــهُ ثيابُهـــا للمُرْضـــعِ[1]

اعتمدت الصورة على المشاهدة الحسية، فتشبه المحب بالطفل البريء ذي الدلال، ليجوس في تصاوير جسدها منقبا عن الفتنة والإثارة، متكئا على الأداة الأكثر شيوعا (الكاف)، والألطف استخداما، وقد رصد الشاعر الصورة التشبيهية بتسلسل مشهدي تصويري، بدأ بالدنو والاقتراب كالطفل الذي لا تخشاه المرأة، بل تطمئن إليه، فينتقل إلى مشهد آخر باستخدام تعبير الاحتساء الذي يدل على أنه في لحظة مستقرة من الانتشاء، فهو سيحتسي جمالها وفتنتها كفنجان قهوة، فرغبته ليست جامحة للجنس والفُحش، ولربما دل الفعل على التأمل والنظر في الجسد الفاتن، وكان المشهد الأخير مشهدا تخييليًا، فهو سيحتسي ما اختبأ خلف الثياب لطفل رضيع، وتتعدد دلالة هذا المشهد، فهو يرتبط بالطفل الذي لا تخشاه المرأة في المشهد الأول، وبذلك المحتال الذي جاء متلصصا بنعومة الأطفال ليجوس خلال جمالها وفتنتها، وهذه المشاهد المتناسقة أنتجت الصورة التشبيهية التمثيلية، وحملت في تفاصيلها دلالات العشق المصحوب بالنزوة.

طبعــي غريــبٌ كطقســي فــي تَقَلُّبِــهِ ومثــلَ ليــلِ الشــتا القمْحِــيِّ حــالاتي[2]

يقدم صورة تشبيهية جديدة ترصد حالة نفسية لمتغيرات الطباع والعادات التي يمر بها، فاكتملت عناصر التشبيه بإيراد وجه الشبه، وتبدأ الصورة باعترافه بغرابة طبعه مشبها له عبر (الكاف) بالطقس المتقلب غير المستقر، فاعتمدت الصورة على تشبيه المجرد بالمحسوس وهو تجسيد للمعنوي، قرب الصورة وزادها جلاء. ثم انتقل في الصورة إلى تصوير جديد للحالة التي يرصدها؛ فاستخدم أداة تشبيهية جديدة "مثل" ليصف تغير حالاته واضطرابها، فهذه الحالات مثل الليل الشتوي العاصف والممطر، وقد منح وصفه لهذا الليل بالقمحي دلالة جديدة، فهذا الليل رغم تقلباته وتلبدات غيومه وتتابع أمطاره ورعوده وبروقه إلا أنه قمحي محبب وهو لون غير معتاد مع الشتاء، وهي صورة لما سيكون، فالشتاء سيثمر مواسم البدار القمحي، وكذلك حالاته المتقلبة ستثمر استقرارا وهدوءا سيلي ما هي به من منغصات. فأنتج صورة تمثيلية عبر التشبيهين زخرت بالحركة والتداخل التجريدي التصويري بين الحسي بالمعنوي.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص127).

(2) المرجع السابق، ص117.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهمسُــكِ يُــوحي بــأحلى الشــعورِ كبـــوحِ الخريـــرِ إلـــى المَنْبَـــعِ[1]

كرجْـفِ النـدى فـي غصـونِ الربيـعِ يُبَلِّـــلُ عشـــبَ الـــروى المُمَـــرَّعِ[2]

تقدم الصورة التشبيهية تصويرا فنيا اعتمد على استخدام تقانات التشبيه لينتج صورة ممتدة للحديث الهامس الذي تبادله إياه محبوبته، فهمسه الدافئ يدخله بأحلى المشاعر بما فيه من عذوبة وتناغم، وقد اتجه في الصدر إلى التعبير الرقيق البسيط، لينتقل من خلاله إلى التصوير الحركي الذي يقوم على التداخل بين المجردات والمحسوسات، وقد انطوت الصورة على التناسق والتراتب في مكوناتها، فشبه الحديث بنعومته وعذوبته بخرير الماء الذي يبوح برقته وانسيابيته إلى الينبوع الذي يصدر عنه. ثم ينتقل إلى صورة جديدة تتآزر مع الأولى بانسيابيتها ورقتها، فهذا الهمس يشبه قطرات الندى الربيعية بارتجافها وتتابعها، وقد تداخلت المحسوسات والمجردات في الصورة الثانية مرتين؛ الأولى بتشبيه الهمس المعنوي بالندى المحسوس، والثاني تشبيهه للندى المحسوس بالرؤى المعنوية، فهذا التشبيه الحسي له غاية معنوية تبلورت عبر الصورة الاستعارية والمزاوجة الاسمية "يبلل عشب الرؤى الممرع"، فيصبح لهذا الحديث الهامس وظيفة تجسدت بإنبات عشب الرؤى المتماهي بالخضرة اليانعة، فحملت المزاوجة الاسمية "عشب الرؤى" رمزية التجدد والنماء للروح المتعطشة للتواصل واللقاء. وقد تعددت هنا المشاهد التصويرية وتناغمت فأنتجت صورة تشبيهية امتزجت بالصورة الاستعارية، دلت على الاتساع التصويري عند الشاعر.

أنـا مِثـلُ قلْبِـكِ كـالفراشِ سـأكْتوي بيَـــدِ الضـــياءِ وأشْـــتهيكِ طُيـــورا[3]

اعتمدت الصورة التشبيهية على أداتين (الكاف) و(مثل)، وبدأت الصورة بتشبيه ذاته بقلب المحبوبة، فقامت الصورة على تشخيص المجردات، فهو يُشْبه قبلها حبا ووفاء، ثم يستطرد في بسط التصوير الحركي، لينتقل من تشخيص المجردات إلى تجسيدها بالمحسوس، فيعلن أنه يشبه الفراش، وهذا الشبه له غاية، جسدت وجه الشبه بطريقة خفية، وتداخلت الصورة الاستعارية التي حملت وجه الشبه بالصورة التشبيهية، فهذا الاكتواء سيكون بيد الضياء فشخصت الاستعارة هذا الضياء، وخُتمت الصورة باستعارية أخيرة، جسدت اشتهاءه للمحبوبة، فهو يرغبها طيورًا في سمائه تحلق وتغرد. هذه التشبيهات والاستعارات المتآزرة أنتجت صورة

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص52).

(2) المرجع السابق، ص52.

(3) المرجع نفسه، ص39.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تمثيلية أبرزت قيمة التشبيه في تحقيق الصورة الفنية التي ترصد ملامح العشق والحب في علوه وسموه.

وذاتُــكِ مثــل ذاتــي فــي التلاشــي فكــونـي أنــتِ ذاتــي لــوْ تعبْــتُ[1]

تقدم الصورة تشبيها تصويرا جمع فيه بين ذاته وذات محبوبته، هو تشبيه تام مكتمل الأركان، ذكر فيه وجه الشبه، فهما متماثلان في التلاشي والغياب، ويستطرد في بسط الغاية من هذا التشابه؛ فيدعوها إلى أن تنوب عنه في تعبه؛ فتحمل ذاته، وما بها من عذابات لتواصل المحبوبة نيابة عنه طريق الحب. وقد حملت الصورة التشبيهية دلالاتٍ معنويةً تجريدية أبحرت في أعماق الذات؛ كشفت عن الترابط والالتصاق بين المحبوبين.

أغــوصُ حبّــاَ فتُغــويني ملاحتُهــا مثــلَ الــدراويشِ فــي أذكــارِهم وُجِــدوا[2]

تقف الصورة أمام تشبيه دقيق، فالشاعر في فتنته بمحبوبته وغوايته بملاحتها؛ يشبه الدراويش الذين لا يغادرون حلقاتِ أذكارهم، وقد رصدت الصورة التشبيهية تصويرا بارعًا للمشبه "الدراويش" انعكست على المشبه به "الحبيب" وهي لفظة يعرف بها الصوفيون الذين ينصرفون إلى الذكر ويعيشون حياة روحية صافية، وهذه الحال تشبه غوصه في أعماق حبها وغوايته بملاحتها التي هي سر الجمال الحقيقي والروحي الخالص. وهذا ما أكسب الصورة دقة وبراعة، ظهرت في تجليات العرض التصويري.

وهكذا يتضح أن القدرة التصويرية عند خلف الحديثي عالية الحضور والتكثيف، فهو صاحب عدسة دقيقة تلتقط التفاصيل البارزة والخفية في أعماق الروح البشرية والكون من حوله، يجسد من خلالها مجالي الصورة موضوعيا وفنيا، فيرسم عبر الصورة الموضوعية وطنه الجريح وآلامه وعذاباته، ويرنو بصورة النصر والغد، ينتقل بالمتلقي إلى الماضي الجميل؛ ليعيش أيام طفولته الهانئة الوادعة، وينقل صورة وجدانه المغترب فيبث لوعة الحنين ويوقد جذوة الحزن بشفافية طاغية. وتلتقط هذه العدسة تفاصيل العلاقة بالمرأة، فهو شاعر للمرأة والجمال كما هو شاعر للوطن والمقاومة، فيرسم صورتها غزليا وحسيا معبرا عن علاقة سامية معها، حتى في نزعته الغزلية، فيجسد تفاصيل العلاقة معها ويصور أحاسيس العاشقين ومشاعرهم ببراعة ودقة، فهو واحد منهم، وكانت الطبيعة حاضرة في شعره؛ فرسم لوحتها الزاهية وألوانها الجميلة،

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص112).

(2) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص36).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وظلالها الوارفة، وجسد من خلال تلك الصورة للطبيعة حالاته النفسية المتناغمة مع بديع جمالها، وأسقط حزنَه وفرحه عليها، وكان لصورة الطبيعة العراقية حضورٌ قوي، فهو ابن العراق الجميل بنخله، ونواعيره، ودجلته، وفراته.

وجاءت صورته الفنية لوحة مشهدية حفلت بالجمال التصويري والتخييلي، وقامت الصورة الاستعارية عنده على التشخيص والتجسيد للصور التي أبدعها عبر الاستعارة المكنية والتصريحية والتمثيلية، فكانت عالية التكثيف من خلال تماهيها مع الاستعارات والمزاوجات الفعلية والاسمية، التي منحت الصورة طبيعة الشعر الحداثي، وقدمت الصورة التشبيهية تصويرا بارعا للعلاقات التشبيهية القائمة على التشخيص والتجسيد، وعلى التصوير التجريدي للمحسوسات.

فظهرت العبقرية الشعرية التصويرية لدى الشاعر، التي تحمل مضامين الجمال الدلالي العميق.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل السادس:

الموسيقى في شعر خلف الحديثي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول:

موسيقى الشعر العربي

كان الشعرُ وما زال نافذةَ الروح التي تكشف أسرار الإنسان والكون من حوله، بإشراقاته وزفراته، بغموضه وتجلياته، بدفئه وروحانيته الخالصة، بفكره العميق، وصوره، وأخيلته الساحرة، بجلجلته، وجرسه، وموسيقاه الرحبة الخلابة. وقد بسط الباحث في الفصول السابقة أثر الفكر والصورة الفنية، وحلل مظاهر الأسلوب وسماته، ووقف على جمالياته. وهنا سيقارب أثر الموسيقى في شعر خلف الحديثي.

الموسيقى هي ذلك النغم الذي يتردد في جنبات حياتنا، في انتظام النجوم وتناثرها وتآلفها، وتألقها، في حفيف أوراق الشجر عند تساقطها، في نسمات الهواء إذ تبعث في النفس راحة وطمأنينة، في هدير البحر المتراتب، يروح ويغدو، ويعلو ويهبط، في الرياح، في هطول المطر، في مناغاة الطفل الأولى وهو يطلق كلماته بموسقة ينفطر لها قلبا والديه. فالكون من حولها يعزف لحنًا ساحرا رحبا خالدا، تحسه النفس، وتدب في أوصالها تسبيحته الصاعدة. وقد استجاب الإنسان لهذا النداء الموسيقي من حوله، وترجمها في فنونه؛ عزفًا على أوتار تحاكي أصوات الطبيعة، وشعرًا تسري فيه إيقاعات الحياة.

أولا: موسيقى الشعر العربي

كان للشعر العربي تميزُه وتفرده في أنه قام على موسيقى محددة تتوزع في ثناياه، وتنتظمه عقدا يجمع أجزاءَه، فعُرف منذ فجر تاريخه بأنه "كلام موزون ومقفى ذو معنى". فالحقبة الأولى للشعر العربي وهو الشعر الجاهلي سجلت تلك الأوزان والقوافي بتلقائية وعفوية سار عليها الآتون بعدهم؛ فحفظتها الأجيال عنهم. ولم تكن تلك الأوزان والقوافي إلا نتاج تآزر اللغة العربية وتآلف مفرداتها وتراكيبها وجذورها وألفاظها، استوعبتها صدورهم وآذانهم. خُص من بينهم طائفةٌ امتلكت ناصيةَ الإبداع الذي يغدو فيه الشعراءُ –أهل تلك الطائفة– محلقين في سماء الفكر والخيال، ينسجونه نغمًا تنسجم فيه المقاطع الصوتية.

وهذا الكلام الموزون ذو النغم الموسيقي: "يثير فينا انتباها عجيبا، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمعه من مقاطع، لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية, فهو كالعقد المنظوم تتخذ الخرزة من خرزاته في موضع ما؛ شكلا خاصا وحجما خاصا ولونا خاصا، فإذا اختلفت في شيء من هذا أصبحت نابية غير

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

منسجمة مع نظام هذا العقد"[1].

ويبين إبراهيم أنيس أثر هذا النغم الموسيقي على السامع فيقول: فإذا سيطر النغم الموسيقي على السامع، وجدنا انفعالا في صورة الحزن حينا، والبهجة حينا آخر، والحماس أحيانا، وصحب هذا الانفعال النفسي هزات جسمانية معبرة ومنتظمة[2].

ثانيا: علم العَروض والقافية

وتُعرَفُ دراسة الموسيقى الشعرية بعلم العروض والقافية، التي تقوم على أوزان البحور وقوافي القصائد، يعرفه واضع علم العروض فيقول: والعَروض عَروض الشعر، لأن الشعر يعرض عليه، ويجمع أعاريض، وهو فواصل الأنصاف[3]. يعرفه ابن جني فيقول: "اعلم أن العروض ميزان شعر العرب وبِه يعرف صحيحه من مكسوره فما وافق أشعار العرب في عدَّة الحروف الساكن والمتحرك سمي شعرًا، وما خَالفه فيما ذكرناه فليس شعرًا، وإن قام ذلك وزنا في طباع أحد لم يُحْفَلْ بِه حتى يكون على ما ذكرنا"[4]. ويذهب الزمخشري إلى أن: "بناء الشعر العربي على الوزن المُخترعِ، الخارج عن بحور شعر العرب، لا يَقدحُ في كونه شعراً عندَ بعضهم. وبعضُهم أبى ذلك، وزعم أنه لا يكون شعراً حتى يُحامى فيه وزن من أوزانهم. والذي ينصر المذهب الأول هو أن حَدَّ الشعر لفظٌ، موزونٌ، مقفّى، يدلّ على معنى. فهذه أربعة أشياء: اللفظ، المعنى، الوزن، القافية. فاللفظ وحده هو الذي يقع فيه الاختلاف بين العرب والعجم. فإنَّ العربيّ يأتي به عربيّاً، والعجميّ يأتي به عجميّاً. وأما الثلاثة الأُخر فالأمر فيها على التَّساوي بين الأمم قاطبة. ألا ترى أنا لو علمنا قصيدة على قافية، لم يُقَفّ بِها أحدٌ من شعراء العرب، ساغ ذلك مساغا لا مجالَ فيه للإنكار. وكذلك لو اخترعنا معانيَ، لم يسبقونا إليها، لم يكن بنا بأس، بل يُعدّ ذلك من جملة المزايا وذلك لأن الأمم عن آخرها متساوية بالنسبة إلى المعاني والقوافي والافتنان فيها"[5].

---

(1) أنيس، موسيقى الشعر (ص11).

(2) المرجع السابق، ص12.

(3) الفراهيدي: العين (ج275/1). وقوله: يجمع أعاريض، وهو فواصل الأنصاف. إنما يعني الأعاريض المختلفة، وهي الأفاعيل الأخيرة من صدور الأبيات. وكتاب العروض للخليل بن أحمد هو من الكتب المفقودة التي لم يعثر عليها.

(4) ابن جني، العروض (ص55).

(5) الزمخشري، القسطاس في علم العروض (ص21).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويعرفه الصاحب بن عباد فيقول: "هو ميزان الشعر يعرف به مكسوره من موزونه كما أن النحو معيار الكلام يعرف به معربه من ملحونه"[1].

ويعرفه حاجي خليفة في كشف الظنون فيقول: "علم يُبحث فيه عن أحوال الأوزان المعتبرة" [2].

وكان للخليل بن أحمد الفضل في تحديد هذه الأوزان ومنحها صيغتها المعروفة، وذلك بعد أن شاعت أوزان نابية خارجة عن الأوزان التي عهدوها في الشعر العربي، فهُدي إلى استخراج هذه الأوزان من الشعر الجاهلي وما تلاه، وحددها بخمسة عشر بحرا، أما البحر السادس عشر فقد وضعت قواعده فيما بعد. لكل بحر تفعيلاته وزحافاته وعلله، وتشترك مجموعة من البحور في دائرة عروضية تجمعها خمس دوائر عروضية، في كل دائرة منها عدد من البحور المتشابهة في تركيبها المقطعي وذكر ابن النديم في الفهرست أن الخليل بن أحمد ألف كتابي النغم والإيقاع[3].

وأما القافية فتدرس أواخر الأبيات وما فيها من أحوال. وأصبح هذا العلم معروفا باسم العروض والقافية، وألفت فيه الكتب، وأسهب في تفاصيله علماء العربية.

ويعرف محمد خفاجي وعبد العزيز شرف في كتابهما النغم الشعري عند العرب القافيةَ بقولهما: هو علم يعرف به أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجواز وفصيح وقبيح. فهو علم يبحث عن حروف القافية وحركاتها، وما يجب لها من لوازم وما يعرض لها من عيوب[4]. وقد عرف الشعر التجديد في القوافي عبر التنويع والتشطير والتخميس والموشحات وغيرها، إلى أن استخدم الشعر التفعيلي، وهو ما عرف بقصيدة التفعيلة في أواخر النصف الأول من القرن العشرين على يد السياب ونازك الملائكة، يسير فيها الشاعر على تفعيلة واحدة وينوع فيها القافية، تتكرر فيها قافية مركزية وتتولد فيها عدد من القوافي الثانوية ويبادل بينهما، إلا أن قصيدة التفعيلة رغم ما أتاحته من انطلاق للشاعر، لم تستطع أن تلغي الشعر العمودي أو أن تحد من تدفقه، فهو يمثل عبقرية الشعر العربي.

---

(1) ابن عباد، الإقناع في العروض وتخريج القوافي (ص3).

(2) خليفة: حاجي، كشف الظنون (ج1133/2).

(3) ابن النديم، الفهرست (ج174/1).

(4) الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (ج231/1).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتشكل القافية ركيزة البناء في الشعر العربي، يقول عنها إبراهيم أنيس: ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن[1].

كيف بدأت القافية هل بالشكل الذي عليه الآن أم أنها مرت بمراحل تطور؟

يجيب عبد الله الطيب في كتابه المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها عن هذا قائلا: إن التزام القافية في الشعر العربي جاء نتيجة لتجارِبَ طويلةٍ من الشعراء، ولا بد أن تكون سبقته أجيالٌ وأجيال من النظم المسمط القوافي، والنظم المرسل المعتمد على جرس الحركات والسكنات، ولا يُستبعد أن السجع كان طرازا من الشعر أول الأمر، ثم صار من السهولة بحيث خرج من باب النظم إلى باب النثر مرة واحدة[2].

ويطرح الطيب تساؤلا عميقا حول تطور القافية فيقول: وعلى تقدير أن الشعر في تطوره الطويل من كلام مرسل إلى كلام مسجوع لم يهتدِ إلى القافية الموحدة الملتزمة التي هي طابعه الآن؛ أتراه كان بذلك يكون أفضلَ وأسمى وأطلق عنانًا. ثم يبلغ من درجات التعبير ما لم يبلغه بعد أن دخلت عليه القافية؟

ويجيب الطيب على هذا التساؤل فيقول: أستبعد ذلك جدا، لأننا لو سلمنا بوجود شعراء ينظمون في هذا الشعر الطليق الذي افترضناه، وعندهم من اتساع الذخيرة ما كان عند امرئ القيس وزهير، فلا بد أن نسلم بأن نظم هؤلاء ما كان ليسلم بحال من الأحوال من الزخرفة اللفظية المبالغ فيها، وهذا أمر تقتضيه طبيعة الذخيرة العربية الواسعة؛ ما لم تكبح جماحها قيود شديدة من القوافي الملتزمة والقواعد النحوية الصلبة. لا بل إن القافية الملتزمة قد تكون سهلة جدا على الشاعر ذي الموسوعة الضخمة، إذا اتفق أن كان حروف الروي فيها من الحروف الذلل، فيضطر الشاعر في هذه الحالة إلى مضاعفة القيود اللفظية ليضمن السلامة من الزخرف اللفظي والإكثار من الجناسات والأسجاع[3].

---

(1) أنيس، موسيقى الشعر (ص244).

(2) الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (ج20/1).

(3) المرجع السابق، ج21/1.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثالثا: حروف الروي

والقافية تقوم على حرف الروي، وهو كما يقول عنه أنيس: وأقل ما يجب أن يراعى تكرره؛ ما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات، فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات.
وحين استعراض الشعر العربي قديمه وحديثه يلحظ أن معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع رويا، ولكنها تختلف نسبة شيوعها، فوقوع الراء رويًّا كثيرٌ شائع في الشعر العربي، في حين أن وقوعَ الطاء قليلٌ أو نادر[1].

ويمكن تقسيم حروف الهجاء التي تقع رويا إلى أربعة أقسام حسب نسبة شيوعها:

أ- حروف تجيء رويا بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي: الراء، والميم، والباء، والدال.

ب-حروف تجيء متوسطة الشيوع وتلك هي: التاء، والسين، والقاف، والكاف، والهمزة، والعين، والحاء، والياء، والجيم.

ج- حروف قليلة الشيوع وهي: الضاد، الطاء، الهاء.

د- حروف نادرة مجيئها رويا وهي: الذال، والثاء، والغين، والخاء، والشين، والصاد، والزاي، والظاء، والواو.

ويرى أنيس: أن كثرة الشيوع أو قلتها لا يُعزى إلى ثقل في الأصوات أو خفة، بقدر ما يعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة. فالدال مثلا تجيء في أواخر كلمات اللغة العربية بكثرة، ولكن شيوعها في اللغة عامة ليس بالكثير، بل ربما قلّ عن العين والفاء، ومع هذا فمجيء الدال رويا يزيد كثيرا عن العين والفاء، ولا يتطلب الزاي جهدا عضليا يبرر ندرة ورودها رويا[2].

رابعا: أنواع القافية

تقسم القافية إلى نوعين باعتبار حروف الروي إلى قسمين:

الأول: قافية مطلقة:

---

(1) الطيب، موسيقى الشعر (ص ص245-246).
(2) المرجع السابق، ص ص245-246.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهي ما كانت متحركة الرَّوِيّ، أي بعد رويها وصل بإشباع ضما أو فتحا أو كسرا، وكذلك إذا وصلت بهاء الْوَصْل سواء أكانت ساكنة أم متحركة، وتنقسم إلى ستة أقسام[1]:

1- مطلقة مجردة من الرِّدْف والتَّأْسِيْس، موصولة باللين، مثالها عند الشاعر.

عـــن أيّ شـــيءٍ لا يقـــالُ تكلمـــي عـن دورةِ الفيـروز فـي عقـدِ الفـمِ[2]

2- مطلقة مجردة من الرِّدْف والتأسيس، موصولة بالهاء، مثالها:

وبأنّـــك الأنثـــى بـــذرتِ بســـلّتي حزنًـــا يـــداعبُ بالحنـــان تطفُلَـــهْ[3]

3- مطلقة مجردة من الرِّدْف والتأسيس، موصولة بالكاف، مثالها:

ضـــيعت نفســـك فـــي الغيـــاب وظـــل حلمـــك يطرقُـــكْ[4]

4- مطلقة مردوفة مجردة من التأسيس، موصولة باللين.

فمـــن ســـيمنحني لـــو بعـــض فرحتـــه حتـــى أقـــول بـــأنّي عفْـــت إدمـــاني[5]

5- مطلقة مردوفة مجردة من التأسيس، موصولة بالهاء، أو الكاف.

الصـــــمتُ أجمـــــلُ بـــــالفتى مـــنْ منْطـــقٍ فـــي غيـــرِ حِيْنِـــهْ

6- مطلقة مؤسسة مجردة من الرِّدْف، موصولة باللين.

طرْفـــي لأشـــباحِ الطريـــقِ يُســـائلُ عـــنْ لـــوْنِ وعـــدٍ خبّأتْـــهُ خَمائـــلُ[6]

7- مطلقة مؤسسة مجردة من الرِّدْف، موصولة بالهاء، أو الكاف.

ووجهـــك لـــون تـــراب العـــراق بـــه شـــهقة الهمســـة الناعمَـــهْ[1]

---

(1) ينظر: خفاجي: عبد المنعم، وشرف: عبد العزيز، النغم الشعري عند العرب (ص ص253-254)، الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (ج53/1).

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص23).

(3) المرجع السابق، ص159.

(4) المرجع نفسه، ص136.

(5) المرجع نفسه، ص163.

(6) المرجع نفسه، ص140.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الثاني: قافية مقيدة:

وهي ما كان حرف الرَّوِيّ فيها ساكنا وهي ثلاثة أنواع:

1- مقيدة مجردة من التأسيس والرِّدْف.

لقلبـــــــــك والهـــــــــوى الأوّلْ أغنّـــــي شـــــعرنا الأجمـــــلْ[2]

2- مقيدة مردوفة واجبة التجرد من التأسيس.

دنيـــاكَ ســـاعاتٌ ســـراعُ الـــزَّوَالْ وإنمـــا العُقْبَـــى خُلـــودُ المـــآلْ

3- مقيدة مؤسسة واجبة التجرد من الرِّدْف.

لا تطْلُـــــــــبَنَّ دُنُـــــــــوَّ دَا رٍ مِـــــنْ خليـــــلٍ أوْ مُعَاشِـــــرْ

---

(1) المرجع نفسه، ص81.

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص155).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني:

السمات العروضية في شعر خلف الحديثي

وقف الباحث على أهم السمات العروضية في شعر خلف الحديثي.

أولا: الالتزام بالقالب العمودي

التزم خلف الحديثي الشعر العمودي، فلم يكتب غيره، وكل ما نشره في دواوينه وعبر الصحف والمجلات، والمواقع والمنتديات الإلكترونية وعبر حسابه على الفيسبوك، يقع ضمن الشعر العمودي الموزون والمقفى. وهذا له دلالات خاصة، تؤكد مقدرته على الكتابة الشعرية التجديدية والحداثية والتعبيرية وفق القالب العمودي، فكما استعرض البحث، فإن لغة الشاعر اتسمت بالأسلوبية الجمالية واللغة التجديدية الحداثية. وكان التزام البحر والقافية داعما له ومنطلقا في أن يجدد ويحدث من خلاله، بعيدا عن التفلت من الوزن والقافية، والاتجاه إلى الشعر الحر. فقد استوعب الشعر العمودي كل هذا الزخم من التصوير والتخييل، والتزاوج الأسلوبي، والتناص الإبداعي في شعر خلف الحديثي. وهذه دلالة قاطعة على أن الشعر الموزون والمقفى هو الأقدر على مواكبة الزمن وتحدياته وتجلياته. وأيضا يعكس القدرة العظيمة عند الشاعر، فيصوغ انفعالاته وأحاسيسه ورؤاه وأفكاره في قالب يحافظ على الموروث، ويقيم التجديد والتطوير داخل إطاره.

ثانيا: النفس الشعري الطويل:

الشاعر صاحب نفس شعري طويل، تمتد القصيدة عنده إلى ستين بيتا وقد تتجاوز السبعين في بعضها، وتتراوح قصائده من ثلاثين إلى خمسين بيتا، وهذا يعكس القدرة الشعرية البارعة المعبرة بغزارة ودقة. فهو يسجل قصائده بعنفوانها وعفويتها، تتيح له ذخيرته اللغوية ومخزونه الشعري أن يعبر بقوة واستفاضة غير مخلة، فتأتي قصائده رغم طولها دقيقة موظفة معبرة عن حالاته النفسية، وقد جلت فكره وعرضت رؤاه بقوة سبك ومتانة تآلف وتمازج.

ثالثا: البحور الشعرية:

يعتبر البحر الكامل هو البحر الأكثر شيوعا واستخداما عنده، يليه البحر البسيط ثم المتقارب ثم الوافر ثم الطويل ثم الرجز ثم الخفيف ثم الرمل، فكما يبين الجدول فإن بحر الكامل قد بلغ مجموعه أربعا وأربعين قصيدة في الديوانين من مجموع مائة وخمس قصائد. يليه البسيط الذي بلغ تسعا وعشرين قصيدة، ثم المتقارب وبلغ ستَ عشْرةَ قصيدة، ويليه الوافر وبلغ سبع

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قصائد، والرجز قصيدتين، والطويل والخفيف والرمل قصيدة لكل بحر. وهذه البحور وعلى رأسها الكامل والبسيط هما الأكثر دورانا في شعره لما يمنحانه من قدرة تعبيرية توليدية تجديدية تتناسب مع النفس الشعر الممتد في قصائده، وكذلك الوافر والمتقارب فهما يعبران عن تلك الشاعرية التي تحتاج نغما متآلفا وذاخرا، ولكن الشاعر يثبت قدرته على الكتابة على البحور أغلبها، فجرسه الموسيقي يتميز بالتنويع والتوزيع الذي يفيد من مختلف التفعيلات والبحور.

كما استخدم الزحافاتِ والعللَ ضمن الإطار المسموح به، دون الإكثار من الضرورات التي تضعف من وحدة البناء الموسيقي وتوزيعاته الجرسية، فهو يتحرك بالحد الذي يتيح له إقامة علاقات نحوية ولغوية منضبطة بوزن البحر المستخدم وقافيته المستعملة.

وتميز شعره بالخلو من الكسور والهنات العروضية، فهو يكتب بنفس شعري متدفق وزاخر، محافظا على سلامة الوزن من الوقوع بالكسر، متقنا للضبط العروضي.

يضاف إلى ذلك السلامة اللغوية والنحوية، رغم حرصه على التجديد والتوليد والانطلاق التعبيري الحداثي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جدول إحصائي للبحور الشعرية في ديوان (أنا وأنتِ ولا)

البحر	تام	مجزوء	مشطور	المجموع	النسبة المئوية
الكامل	21	4	–	25	% 35.7
البسيط	22	–	–	22	%31.4
المتقارب	12	–	–	12	%17.1
الوافر	5	3	–	8	%11.4
الرجز	–	1	–	1	%1.4
الخفيف	1	–	–	1	%1.4
الطويل	1	–	–	1	%1.4
المجموع	62	8	–	70	%100
النسبة المئوية	%88.6	%11.4	–	%100	

جدول إحصائي للبحور الشعرية في ديوان (ذاكرة الليل)

البحر	تام	مجزوء	مشطور	المجموع	النسبة المئوية
البسيط	8			8	21%
الكامل	19			19	50%
المتقارب	9			9	23.8%
الرجز		1		1	2.6%
الرمل	1			1	2.6%
المجموع	37	1		38	100%
النسبة المئوية	%97.4	%2.6		%100	

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثالث:

سمات القافية في شعر خلف الحديثي

جاءت القافية في شعر خلف الحديثي متوافقة مع القوافي الشعرية المعروفة في الشعر العربي، وتميزت بطابع الشعر المعاصر المحافظ على الوزن والقافية الواحدة.

وقد وقف الشاعر على أهم سمات القافية الموسيقية من خلال دراسة إحصائية ودلالية في ديوان "أنا وأنت ولا" وهو أحد الدواوين التي مثلت نتاجه المتقدم الذي زخر بالقصائد الطويلة.

أولا: استخدام زحاف القطع

استخدم زحاف القطع في القافية في بحر الكامل وهو الأكثر شيوعا عند الشاعر فمتفاعلن تصبح: متفاعل، نحو: أوتاري وديارِي وذلك بكثرة، ففي ديوان (أنا وأنت ولا) جاءت قافية البحر الكامل مقطوعة إحدى عشرةَ مرة من أصل خمس وعشرين قصيدة، وكذلك قافية البحر البسيط جاءت مقطوعة اثنتيْ عشرة مرة من أصل إحدى وعشرين قصيدة، وذلك لما في القافية المقطوعة من تسهيل وانطلاق يتيح له إطلاق مخزونه التعبيري والفكري.

ثانيا: شيوع القافية المطلقة

تشيع القافية المطلقة عند خلف بكثرة وغزارة طاغية، فقد بلغت ستًّا وستين قصيدة من أصل ثماني وستين، فلم يستخدم القافية المقيدة إلا مرتين في ديوانه، فهو يميل ميلا شبه تام إلى القافية المطلقة التي تنتهي بالوصل، لما تتيحه من حرية وانطلاق، ولما تختزله من حزن، وغضب، وانفعالات متباينة ومتداخلة، يترجمها الشاعر عبر الإشباع الذي ينتج نفسا طويلا، يتيح لها مجالا كبيرا في إخراج دفقاته وشحناته. وهذه القافية لها تأثير على المتلقي فهي تتيح له تلقي هذه القافية بيسر وسهولة تلذ لها الأسماع، وتتوقعها كفاصل زمني قصير بين أبيات القصيدة.

وتشيع عنده القافيتان؛ القافية المطلقة المجردة الموصولة باللين والقافية المطلقة المردوفة الموصولة، فبلغت القافية المطلقة المجردة الموصولة باللين خمسا وثلاثين مرة، والقافية المطلقة المردوفة باللين ثماني وعشرين مرة، وهو ما يشكل نسبة متفوقة تصل إلى (90%). فكلا القافيتين مما يشيع في الشعر العربي، فتتيحان المجال للشاعر في تقديم قافية اعتادتها الأذن غير متكلفة أو متعسرة، وتمنح الشاعر مجالا واسعا في استخدام مخزونه اللغوي الثري.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في المقابل تندر القافية المطلقة المجردة والمردوفة الموصولة بالهاء والكاف، وكذلك القافية المؤسسة الموصولة باللين والهاء، وهذا يفسر ميله إلى القوافي الشائعة.

كما تشيع بكثرة في قوافيه أحرف الروي مثل الراء، والميم، واللام، والتاء، والدال والقاف، ثم تليها أحرف الروي متوسطة الشيوع: الدال، والقاف، والنون.

1- وتحتل المرتبة الأولى (الراء) بمجموع إحدى عشرة قصيدة منها ثمانٍ مردوفة موصولة باللين نحو: "نهاري، دارُ، أمطارا"، وثلاثٌ جاءت مجردة موصولة باللين نحو: "قمري، فجرُ، بدرا".

2- تليها في المرتبة الثانية (الميم) وقد بلغت تسعَ قصائد، خمسة مجردة موصولة باللين نحو: "ألمُ، فمي، نِعِمَا"، ومرتان في المردوفة الموصولة باللين نحو: "أيامي، ملامَا، أعوامُ"ومرتان في المجردة الموصولة بالهاء والكاف نحو: "مأتمَهْ، وعلّمَكْ"، ومرة في المؤسسة الموصولة بالهاء: "ناعمَة".

3- تليها في المرتبة الثالثة (اللام) وقد بلغت ثمانيَ قصائد توزعت ستٌّ منها بالتساوي على المطلقة المجردة الموصولة باللين "أهلُ، سهلي، مهْلا" والموصولة بالهاء "عطّلَه، سنبلَهْ،" والمردوفة الموصولة باللين"جبالا، ضلالي، قالوا"، ومرة في المؤسسة الموصولة باللين "سنابلُ" ومرة في المقيدة المجردة "منهلْ، يسألْ".

4- تليها في المرتبة الرابعة (التاء) وقد بلغت سبعَ قصائد، ثلاث قصائد وردت مطلقة مجردة موصولة باللين "سبتا، جرحتُ، بيتي" وأربع قصائد وردت مطلقة مردوفة باللين "أوقاتي، سماواتُ" ويرجع استخدام التاء بهذه النسبة إلى استخدامه ضمير المتكلم والمخاطب في القافية ففي قصيدة هوامش الوجع التي جاءت مطلقة موصولة باللين "بالفتح" يستخدم ضمير المخاطب "رجعتا، شئتا" في اثنين وأربعين بيتا من أصل ثمانية وأربعين بيتا. وهذا ما يفسر التقديم والتأخير عنده حيث يتأخر الفاعل الذي يشتمله ضمير المخاطب كما في قوله:

وافتضَّ كحلَ عيوني ليلُ غمغمَتي واسترسلتْ شفتي والطرفَ أسبلَتا[1]

وكذلك استخدام ياء المتكلم في المردوفة الموصولة باللين فقد بلغت في قصيدة بوح الفراشات ثلاثة وعشرين بيتا من أصل ثلاثين بيتا كما في قوله:

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص30).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أبعثُرُ الحلمَ في عينيْكِ لستُ أرى إلا سِواكِ ومنها نورُ مِشكاتي

أدغدغُ الأملَ الورديَّ في شفتي وأعبُرُ الدربَ كي تُطْوى مسافاتي[1]

5. تليها في المرتبة الخامسة (الدال والقاف)، وقد بلغت كل واحدة خمسَ قصائد، جاءت الدال فيها كلها مطلقة مجردة موصولة باللين"بلدُ، مسجدا، شهدي"، بينما القاف وردت ثلاث مرات مجردة موصولة باللين "شفقُ، نسقا، غرقي" ومرة مطلقة مجردة موصولة بالكاف: "أقلقَكْ"، ومرة مردوفة موصولة باللين "عناقي".

6- وتليها في المرتبة السادسة (النون)، وبلغت أربع قصائد، واحدة مطلقة موصولة باللين "ثمني" وثلاثة مطلقة مردوفة موصولة باللين "أوزانُ، عنواني، ألوانا". وقد غلب عليه استخدام نون الوقاية المتبوعة بياء المتكلم في قافية النون.

وتندر أحرف الروي مثل (الهمزة) و(الباء) و(الزاي) و(السين) و(العين) و(الفاء) و(الياء). فقد بلغ ورود الهمزة والسين والعين والفاء ثلاث مرات والباء والزاي والياء مرتين.

وتندر للغاية أحرف الروي مثل: (الحاء) و(الشين) و(الكاف). فقد بلغت مرة واحدة.

ثالثا: استخدام الاشتقاق والتوليد في القافية

استخدم الشاعر الاشتقاق والتوليد في القافية وفق أسسٍ وقواعدَ لا تتنافى مع أصول الجذر العربي، وقد سبق الإشارة في فصل السمات إلى التوليد والاشتقاق في القافية ومنها:

ولْتعلموا إنَّ التقيَّ مَنِ اتّقى وإلى الشهادةِ حثّهُ الإحْثاثُ

هي ذي دماءُ بني الحويجةِ لم تزلْ تروي وتكتبُ ما جنى الإنكاثُ[2]

وهذا ما نجد في قوافي عديدة منها:

وتحصدُ السنبلَ المحصودَ منجلُه ويفركُ الصدأَ العريانَ مرتعدُ

وتبحثينَ ومرفأ الأمسِ غادرَنا عن أيِّ بوحٍ به عيناكِ تنسعِدُ

وتطلبينَ شقيًّا في حماقتِهِ من أن يَضُمَّ جنونًا فيكِ يختَضِدُ

فاستمتعي بدمي حتى أراكِ بهِ ويرسمَ النزفُ لونًا ليسَ ينوجِدُ

---

(1) المرجع السابق، ص70.

(2) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص27).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لُمِّـي ضـلـوعَ فمـي فـي قـاع أزمنتـي إلـى ضـلـوعِكِ إنّـي فيـكِ أبتـرِدُ[1]

فهو يميل إلى تطويع اللفظ بصورة توليدية اشتقاقية ليثريَ قافيته، ففي قافية الثاء وهي من القوافي النادرة يشتق المصدر: الإفعال "الإحثاث" من الحث، و"الإنكاث" من النكث؛ ليواكب القافية المطلقة المردوفة بالوصل. وفي قافية الدال يشتق اسم المفعول مفْتعل "مرتعد" من الجذر يرتعد، وهو نادر الاستخدام. ويشتق الفعل: يختضد من الخضيد، وينوجد وتنسعد من الفعل: سعد ووجد، ويشتق الفعل أبترد من الفعل: برد.

وهذا ما يدل على قدرته على الاشتقاق والتوليد في القافية لتمتد في نفس طويل، يعبر عن مكنونه الانفعالي ومخزونه اللغوي، فينتج قافية متجددة مواكبة للحداثة والتجديد.

رابعا: استخدام اللزوميات

حيث يلتزم القاف حرف روي والكاف حرف سكت نحو: "يمزِّقَكْ" و"سَيَسْبِقَكْ" كما في قصيدة زلزلة، فكان بذلك ملتزما حرفين في القافية وهذا يدل على قدرة الشاعر وتمكنه من توظيف هذه القافية الملزمة بمهارة وتلقائية تعكس ذخيرته اللغوية والفكرية ومخزونه الانفعالي.

خامسا: الإيقاع الداخلي:

هو كل الإيقاع والرنين المنبعث من الشعر، وللشاعر ملكة منحها الله إياه هي المقدرة على التعبير بالرنين والإيقاع، والوزن بالبحر والقافية كإطار للإيقاع كله، داخل هذا الإطار التي تتبع نقراتُها نقراته، وتزيدهن رنينا وإيقاعا، وتراكيب الألفاظ بضروب تقسيماتها وموازناتها وطباقها وجناسها وتكرارها، ثم يوجد وراء ذلك كله الإيقاع الرئيسي الذي خص الشاعر به كلامه ليكون هو ذاته من وسائل بيانه وطرقه إلى الإيحاء والتأثير[2].

ويرى محمد على الخفاجي أن الشعر الجيد يشتمل على موسيقى لم تتولد عن الوزن فقط بل نتجت عن علاقات الألفاظ من الناحية الصوتية وهذا النوع من الموسيقى اللغوية لا يمكن فصله عن ألوانه الموسيقية الأخرى؛ لأنها تتداخل مع بعضها لتكون لنا مزيجا صوتيا

(1) الحديثي، الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص163).
(2) الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (ج4/45-26).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يسهم مع المقومات الأخرى للعمل الشعري في اكتمال الإيقاع الذي يسيطر على الشاعر قبل تشكيل العمل الشعري، فيسطر الشاعر بدوره على الكلمات ليشكل بها هذا العمل[1].

وقد اصطلح البلاغيون العرب على تسمية هذا الإيقاع بالتسجيع، فيرى ابن سنان الخفاجي أن: "المجانس يخلق التناسب بين الألفاظ ويرى أيضا أن التناسب في القطاع يأتي من الأسجاع ويعني بها "الحروف المتماثلة في المقاطع"[2].

ويرى ضياء الدين بن الأثير أن السجع "إذا كان محمولا على الطبع غير متكلف فإنه يجيء غاية في الحسن وهو أعلى درجات الكلام"[3].

وهذا الإيقاع الداخلي هو ما يسمى بالموسيقى الداخلية، وقد ظهرت بشكل جلي في شعر خلف الحديثي عبر فصول الدراسة ومباحثها. ويلمس المتلقي أثر هذه الموسيقى الداخلية التي تقوم على حسن التوزيع للجرس للألفاظ في مساحات صوتية.

ففي هذه الأبيات يتسلط التكرار بتوزيع متناغم للكلمة والحرف والمبنى.

عـــامٌ جديـــدٌ وفينـــا الحـــبُّ نزرعُـــهُ فينبـــتُ الحـــبُّ مشـــلولًا بنيســـانِ

عـــامٌ ونبعـــي أنـــا مـــا زارَ مزرعتـــي فمـــات قلبـــي ونبعـــي فِـــيَّ أضْـــماني

عـــامٌ وقلبـــي لهـــا أحْرَقْتُـــهُ شُـــعَلًا حتـــى يفـــوحَ بخـــوراً بـــين جـــدراني[4]

فاتكاؤه على تكرار "عام" في مطالع الأبيات، وما تلاها من تكرار "ونبعي، وقلبي" وأنا ولها "في البيت الثاني والثالث، وتكرار الفاء في "فينبتُ: "فمات"، هذه التوزيعات الجرسية، بما فيها من موازنات وتقسيمات، تمنح النص إيقاعا موسيقيا داخليا، وما أضفته القافية المطلقة المردوفة بوصل باللين من انتظام لعقد التوزيعات، والتقسيمات الداخلة، يتيح للأذن أن تلذ له وتطرب معه وتنتظره.

وهنا مثال آخر يدل على مهارة عالية في التوزيعات الجرسية:

تعـــالي أقـــولُ وصـــوتي اختنـــاقٌ تعـــالي إلـــى ســـاعةٍ قاتمـــةْ

تعـــالي أضـــمُّكِ حتـــى تصـــيحَ ضـــلوعي وروحُـــكِ بـــي هائمـــةْ

---

(1) خفاجي: محمد علي، علم الفصاحة العربية مقدمة في النظرية والتطبيق (ص252).

(2) الخفاجي: ابن سنان، سر الفصاحة (ص183– 188).

(3) ابن الأثير: ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر (ص153).

(4) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص76).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تعـــالي فطبعـــي احتـــرافُ الجنـــونِ لنمضـــي إلـــى الربـــوةِ الواجمـــةْ

تعـــالي فحرفـــي كســـاه الـــذهولُ لمـــا قـــد رأى منـــك يـــا واهمـــةْ[1]

فجعل من الأمر للمخاطب المؤنث حضورا في مطالع الأبيات، ليكون موازنة جرسية متوالية، ينتظرها المتلقي لتوقع ما سيمليه على الحبيبة، ثم أقام الموازنات في "أقول وأضمك" وبين "فطبعي" و"فحرفي" وما أتاحته القافية المطلقة المؤسسة الموصولة بالهاء من مد صوتي يبعث في الأذن نغما متوالدا محببا.

وهكذا فإن موسيقى الشاعر خلف الحديثي تتصف بأنها موسيقى ملتزمة بحور الشعر العربي، استوعبت هموم الشاعر وأحزانه، وانطلقت مجسدة فكره ورؤاه، واختزلت مكنونه اللغوي وذخيرته الإبداعية جمالا وتصويرا. استخدم البحور المشهورة والأكثر استعمالا، وغلبت على شعره دائرة متفاعلن وفعولن، واتسمت قصائده بالنفس الشعري الرحب الطويل الذي يعكس دلالة عمق شعريته وعبقرية شاعريته. وكذلك فهي موسيقى التزمت القافية العربية في نموذجها الأكبر من ثبات على القافية منذ مطلعها حتى خاتمتها، لم ينوع فيها أو يسمط أو يشطر، وجاءت حروف رويه ضمن الشيوع الغالب على شعراء العربية، وغلبت عليه القافية المطلقة بأنواعها التي سبق الإشارة لها لما فيها من رحابة وانطلاق. وكانت موسيقاه الداخلية وافرة وذاخرة، تملأ فضاءات القصيدة بالجرس الموسيقي الجاذب والأخاذ.

فموسيقى خلف الحديثي تحتاج إلى دراستها برسالة علمية، أو في كتاب مستقل، فهو قد أرفد ديوان العرب حتى هذه اللحظة بخمسة عشر ديوانا، كلها ضمن الشعر العمودي، وكلها ضمن الشعر العربي الحداثي المعاصر والمقاوم. وهي ظاهرة شعرية تحتاج الوقوف أمامها موسيقيا.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص80).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جدول إحصائي لحروف القافية في ديوان (أنا وأنتِ ولا)

الحرف	مطلقة						مقيدة			المجموع	النسبة المئوية
	مجردة		مردوفة		مؤسسة		مجردة	مردوفة	مؤسسة		
	موصولة بالتين	موصولة بالهاء أو الكاف	موصولة بالتين	موصولة بالهاء أو الكاف	موصولة بالتين	موصولة بالهاء أو الكاف					
الهمزة			2			1				3	% 4.3
الباء			2							2	%2.8
التاء	3		4							7	%10
الحاء	1									1	%1.4
الدال	5									5	%7.1
الذال			1							1	%1.4
الراء	3		8							11	%15.7
الزاي	1		1							2	%2.8
السين	1		2							3	%4.2
الشين	1									1	%1.4
العين	2				1					3	%4.2

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحرف	مطلقة						مقيدة			المجموع	النسبة المئوية
	مجردة		مردوفة		مؤسسة		مجردة	مردوفة	مؤسسة		
	موصولة باللين	موصولة بالهاء أو الكاف	موصولة باللين	موصولة بالهاء أو الكاف	موصولة باللين	موصولة بالهاء أو الكاف					
الفاء	3									3	%4.2
القاف	3	1	1							5	%7.1
الكاف	1									1	%1.4
اللام	2	2	2		1		1			8	% 11.4
الميم	6		2			1				9	%12.8
النون	1		3							4	%5.6
الياء	2									2	%2.8
المجموع	35	3	28		2	1	1			70	100%
النسبة	50%	%4.3	%40	%0	%2.9	%1.4	%1.4	%0	%0		

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخاتمة

حاول الباحث من خلال التتبع المنهجي لشعر خلف الحديثي أن يتوصل إلى المضامين الفكرية والمظاهر الفنية في شعره، فالشاعر صاحب فكر أصيل عميق، يؤمن بالإنسانية والإسلام والعروبة، ويؤمن بالعراق الحر الزاهر الزاهي مهد الحضارة. وشعره زاخر بالجمال الفني، والصدق العاطفي، والتكيثف الشعري الأسلوبي؛ وذو لغة رائقة الحداثة وماتعة الأصالة، ولديه قدرة تصويرية تخييلية عالية.

أولاً- النتائج:

وقد توصلت الدراسة إلى أهم النتائج التالية:

1- تميز شعر خلف الحديثي بروح الثائر والمقاوم الذي يذود عن حياض وطنه المحتل، وبروح الإنسان المسكون بالوجع العربي والإنساني، وانسجام هذه الروح مع الروح الشعرية الصادقة ذات الجمال الفني والأسلوبي المتميز.

2- ظهور الإيمان عند خلف الحديثي بالعروبة والإسلام وبالأخلاق العربية الأصيلة وبسماحة الدين ورفعته.

3- تميز شعره بالحداثة الشعرية المعاصرة التي لا يعيقها القالب العمودي، وينطلق للتجديد والتحديث عبر شاعرية متمكنة تكتسب من طبيعة العصر وتطوراته أهم سماتها وخصائصها.

4- برز عنده تنوع في الخطاب الشعري، حيث تتشكل شعريته من خلال اللغة الحداثية المعاصرة التي يرفدها الموروث الشعري والذخيرة الشعرية التي اكتسبها عبر تجاربه وخبراته، فتميز بخطاب شعري يقدم من خلاله رؤى شعرية وفكرية عميقة ومتعددة.

5- ظهرت القدرة العالية لديه على توظيف الطاقات الإبداعية من خلال التشكيل الجمالي الذي تميز بها شعره من خلال البراعة التصويرية والتخييلية التي أبدعت لوحات شعرية فائقة التجسيد والتمثيل.

6- تميز شعره بأسلوبية حديثة، فكانت سماته الأسلوبية تجديدية تتماشى مع لغة الشعر المعاصر، حيث امتلك القدرة على الاشتقاق والتوليد اللذين يبرزان قدرته على النسج الشعر المتجدد، واستخدام المصطلحات التي تفرضها الحضارة وتمدها الثقافة الفكرية العميقة التي اكتسبها عبر مشواره الطويل شعرا وفكرا، وبمعجم شعري ينم عن ذخيرة لغوية خصبة ومتجددة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

7- امتاز شعره باستخدام العلاقات التناسبية والتقابلية والتراتبية والتجاورية في التراكيب والجمل الشعرية، أبرزتها المزاوجات والقيم الأسلوبية التي تزخر بها قصائده.

8- ظهرت القدرة العالية لديه على الامتصاص من الخطاب السابق، حيث امتاز شعره بالتناصات التكثيفية مع الموروث الديني والتاريخي والشعري.

9- امتاز شعره بالغزارة الإنتاجية المتدفقة، التي كشفت عن شاعر مرهف الإحساس، يمتلك زمام التعبير الشعري والتشكيل الفني باقتدار وإسهاب.

ثانياً- التوصيات:

ومن أهم التوصيات التي يقدمها الباحث:

1- التوجه نحو دراسة مستقلة المعجم الشعري لدى خلف الحديثي، حيث ألقت الدراسة الضوء لمن يريد سبر أغوار معجمه، ليبحروا في معجمه الشعري الزاخر.

2- التوجه نحو دراسة مستقلة للصورة الشعرية عند الشاعر، فما زالت طاقاته التخييلية تحتاج إلى الوقوف عليها وقوفا يفيها خقها.

3- التوجه نحو دراسة الشعر المقاوم العربي في ضوء ما نشهده من ثورات عربية.

4- التوجه إلى دراسة الشعر الحداثي وفق رؤى تجمع بين النقد البلاغي والنقد المعاصر.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المصادر والمراجع

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن الأثير، ضياء الدين. (1995م). *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*. تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة. (د.ط). مصر: مطبعة نهضة مصر.

ابن الأثير، عز الدين. (1997م). *الكامل في التاريخ*. تحقيق: عمر عبد السلام تدمري. ط1. بيروت: دار الكتاب العربي.

الأزدي، محمد بن الحسن. (1987م). *جمهرة اللغة*. تحقيق: رمزي منير بعلبكي. ط1. بيروت: دار العلم للملايين.

الأزهري، أبو منصور. (2001م). *تهذيب اللغة*. تحقيق: محمد عوض مرعب. ط1. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

إسبر، ميادة. (2011م). *شعرية أبي تمام*. (د.ط). دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتب.

إسماعيل، عز الدين. (1991م). جدلية الإبداع والموقف النقدي. *مجلة فصول بالقاهرة*. *10* (1، 2)،137-148.

إسماعيل، محمود. (1985م). *العملية الابتكارية*. ط2. القاهرة: عالم الكتب.

ابن أبي الإصبع، زكي الدين عبد العظيم. (د.ت). *تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن*. تحقيق: حفني محمد شرف. (د.ط). القاهرة: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية.

أنيس، إبراهيم. (1952م). *موسيقى الشعر*. ط2. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

بشير، هشام. (2010م). مظاهر إخلال الاحتلال الأمريكي بالبيئة العراقية. *مجلة شؤون عربية*. (144)، 206-232.

البغدادي، جعفر بن أحمد. (د.ت). *مصارع العشاق*. (د.ط). بيروت: دار صادر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التبريزي، يحيى بن علي. (1412هـ). *شرح ديوان عنترة*. ط1. بيروت: دار الكتاب العربي.

التلمساني، شهاب الدين المقري. (1997م). *نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب*. ط1. بيروت: دار صادر.

توفيق، مجدي. (1993م). *مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم*. (د.ط). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

تيم، محمد شحادة. (1994م). *مفهوم الأخلاق في الشعر العربي في العصر العباسي الأول* (رسالة دكتوراة غير منشورة). جامعة أم القرى، السعودية.

الثعالبي، أبو منصور. (د.ت). *ثمار القلوب في المضاف والمنسوب*. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. (د.ط). القاهرة، دار المعارف.

الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني. (د.ت). *الحيوان*. ط2. بيروت: دار الكتب العلمية.

الجبوري، إياد عبد الكريم. (2011م). *خلف الحديثي حياته وشعره* (رسالة ماجستير غير منشورة). الجامعة الحرة، هولندا.

ابن جبير، محمد بن أحمد. (د.ت). *رحلة ابن جبير*. ط1. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.

أبو جحجوح، محمد. (2010م). *البنية الفنية في شعر كمال غنيم* (رسالة ماجستير غير منشورة). الجامعة الإسلامية، غزة.

الجرجاني، القاضي. (د.ت). *الوساطة بين المتنبي وخصومه*. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. (د.ط). (د.م): دار إحياء الكتاب العربي.

الجرجاني، عبد القاهر. (د.ت). *أسرار البلاغة*. تحقيق: محمود محمد شاكر. (د.ط). القاهرة: مطبعة المدني.

ابن جعفر، قدامة. (1302هـ). *نقد الشعر*. ط1. قسطنطينية: مطبعة الجوائب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ابن جني، أبو الفتح عثمان. (1987م). *كتاب العروض*. تحقيق: أحمد فوزي الهيب. ط1. الكويت: دار القلم.

الجهني، نايف. (2010م، الأحد 21 نوفمبر). الشعر والفكر. *صحيفة الرياض*، العدد (15490).

الجوزي، عبد الرحمن بن علي بن محمد. (1992م). *المنتظم في تاريخ الأمم والملوك*. تحقيق: محمد عبد القادر عطا، ومصطفى عبد القادر عطا. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية.

الجوهري، إسماعيل بن حماد. (1407هـ). *تاج اللغة وصحاح العربية*. تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار. ط4. بيروت: دار العلم للملايين.

الجيار، مدحت سعيد. (1984م). *الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي*. (د.ط). طرابلس: الدار العربية للكتاب.

الحديثي، خلف (2011م). *ديوان عمر المختار يصلب من جديد*. (د.ط). دمشق: دار العرب.

الحديثي، خلف (2012م). *ديوان العصافير تحلق عاليا*. ط1. العراق: مطبعة اليسر.

الحديثي، خلف (2012م). *ديوان شظايا الصدى المتكسر*. (د.ط). دمشق: دار العرب.

الحديثي، خلف. (2011م). *ديوان جراح بلا ساحل*. ط1. دمشق: دار العرب.

الحديثي، خلف. (2012م). *ديوان ذاكرة الليل*. (د.ط). دمشق: دار العرب.

الحديثي، خلف. (2014م). *ديوان أنا وأنت ولا*. ط1. العراق: مطبعة اليسر.

الحديثي، خلف. (2014م). *ديوان مرايا الأحزان*. ط1. العراق: مطبعة اليسر.

الحديثي، خلف. (2014م). *ديوان وإلى متى*. ط1. العراق: مطبعة اليسر.

الحديثي، طلال. (2012م). *شلال العبير- قراءة في شعر خلف دلف الحديثي*. ط2. دمشق: دار العرب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حسان، محمد. (1979م). *اللغة العربية معناها ومبناها*. ط2. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

حمادي، سعدون؛ الخياط، جلال؛ القيسي، نوري. (1986م). *دور الأدب في الوعي القومي العربي- بحوث ومناقشات الندوة الفكرية*. ط4. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

الحموي، ابن حجة. (2004م). *خزانة الأدب وغاية الأرب*. تحقيق: عصام شقيو. (د.ط). بيروت: دار ومكتبة الهلال.

الحموي، ياقوت بن عبد الله. (1995م). *معجم البلدان*. ط2. بيروت: دار صادر.

حميدة، عبد الرحمن. (1997م). *جغرافيا الوطن العربي*. (د.ط). دمشق: دار الفكر.

الخفاجي، ابن سنان. (1982م). *سر الفصاحة*. ط1. (د.م): دار الكتب العلمية.

خفاجي، محمد عبد المنعم؛ شرف الدين، عبد العزيز محمد. (1987م). *النغم الشعري عند العرب*. ط1. (د.م): دار المريخ.

خفاجي، محمد علي. (1982م). *علم الفصاحة العربية مقدمة في النظرية والتطبيق*. (د.ط). (د.م): مؤسسة المعارف للطباعة والنشر.

ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر. (1994م). *وفيات الأعيان*. تحقيق: إحسان عباس. بيروت: دار صادر بيروت.

خليفة، حاجي. (1941م). *كشف الظنون عن أسماء الكتب والفنون*. ط1. بغداد: مكتبة المثنى.

خليل. عماد الدين. (1988). *مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي*. ط2. بيروت: مؤسسة الرسالة.

الرباعي، عبد القادر (1980م). *الصورة الفنية في شعر أبي تمام*. (د.ط). الأردن: منشورات جامعة اليرموك.

الزبيدي، مرتضى. (د.ت). تاج العروس من جواهر القاموس. (د.ط). (د.م): دار الهداية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الزركلي، خير الدين الدمشقي. (2002م). *الأعلام*. ط15. (د.م): دار العلم للملايين.

الزمخشري، جار الله. (1989م). *القسطاس في علم العروض*. تحقيق: فخر الدين قباوة. ط2. بيروت: مكتبة المعارف.

السامرائي، ماجد أحمد. (1983م). *التيار القومي في الشعر العراقي الحديث*. (د.ط). بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام.

سرور، عبد الناصر. (2010م). دوافع وتداعيات القرار الاستراتيجي الأمريكي باحتلال العراق عسكريا. *مجلة جامعة الأقصى، 14* (1)، 53-78.

السعدني، مصطفى. (1985م). *البناء اللفظي في لزوميات المعري*. (د.ط). الإسكندرية: منشأة المعارف.

سمور، شاكر محمد. (2014م). *قصيدة المديح عند أبي تمام بين الرؤية والفن* (رسالة ماجستير غير منشورة). الجامعة الإسلامية، غزة.

سويف، مصطفى. (د.ت). *الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة*. ط2. القاهرة: دار المعارف.

ابن سيده. علي بن إسماعيل. (1996م). *المخصص*. تحقيق: خليل جفال. ط1. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

السيوطي، جلال الدين. (1418هـ). *المزهر في علوم اللغة وأنواعها*. تحقيق: فؤاد علي منصور. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية.

السيوطي، جلال الدين. (2004م). *تاريخ الخلفاء*. تحقيق: حمدي الدمرداش. ط1. (د.م): مكتبة نزار مصطفى الباز.

الشايب، أحمد. (1973م). *أصول النقد الأدبي*. ط8. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

أبو شبكة، إلياس. (1999م). *الأعمال الشعرية الكاملة*. (د.ط). بيروت: دار العودة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شرف، محمد ياسر. (1991م). إلهام الخلق الفني. *مجلة فصول بالقاهرة*. *10* (1، 2) 37-47.

شوقي، أحمد. (1988م). *الشوقيات*. (د.ط). بيروت: دار العودة.

الشيباني، أحمد بن يحيى. (د.ت). *قواعد الشعر*. تحقيق: رمضان عبد التواب. ط2. القاهرة: مكتبة الخانجي.

ابن أبي شيبة. عبد الله بن محمد بن إبراهيم بن عثمان. (1409هـ). *مصنف ابن أبي شيبة*. تحقيق: كمال يوسف الحوت. ط1. الرياض: مكتبة الرشد.

صالح، بشرى موسى. (1990م). *الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث*. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي.

الصفدي، صلاح الدين. (2000م). *الوافي بالوفيات*. تحقيق: أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفى. بيروت: دار إحياء التراث.

ابن طباطبا، محمد بن أحمد. (د.ت). *عيار الشعر*. تحقيق: عبد العزيز المانع. القاهرة: مكتبة الخانقي.

الطيب، عبد الله. (1989م). *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها*. ط2. الكويت: دار الآثار الإسلامية.

ابن عباد، أبو القاسم إسماعيل. (د.ت). *الإقناع في العروض وتخريج القوافي*. تحقيق: محمد حسن آل ياسين. بغداد: منشورات المكتبة العلمية.

عباس، إحسان. (1993م). *فن الشعر*. ط2. (د.م): دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع.

عبد الله، محمد حسين. (1981م). *الصورة الشعرية والبناء الشعري*. (د.ط). القاهرة: دار المعارف.

عبد المطب، محمد. (1995م). *بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي*. ط2. (د.م): دار المعارف.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عبد المطلب، محمد. (1996م). *مناورات الشعرية*. ط2. القاهرة: دار الشروق.

العبيدي، وديع. (2006م). ملامح واتجاهات الأدب العراقي في عهد الاحتلال. *مجلة ألواح*، (21)، 1-9.

عثمان، عبد الفتاح. (1991م). إشكالية الإبداع الشعري. *مجلة فصول بالقاهرة*، *10* (1،2)، 82-90.

العزاوي، أدهم. (2008م). البعد الإسرائيلي في الاحتلال الأمريكي للعراق. *مجلة شؤون عربية*، (134)، 200-218.

العسكري، أبو هلال. (1996م). *التلخيص في معرفة أسماء الأشياء*. تحقيق: عزة حسن. ط2. دمشق: دار طلاس.

عصفور، جابر. (1974م). *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي*. (د.ط). القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر.

العلوي، يحيى بن حمزة. (1423هـ). *الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز*. ط1. بيروت: المكتبة العصرية.

العمري، أحمد بن يحيى. (1423هـ). *مسالك الأبصار في ممالك الأمصار*. ط1. أبو ظبي: المجمع الثقافي.

العمري، سمير. (2014م). مقياس المستويات الإبداعية في الكتابة الأدبية، سمير العمري. *مجلة الواحة الثقافية*، (19)، 1-5.

عوضين، إبراهيم. (1985م). *ديوان الخنساء، تُماضر بنت عمرو بن الحارث السُّلَمية*. ط1. القاهرة: مطبعة السعادة.

عياد. محمود. (1981م). الأسلوبية الحديثة – محاولة تعريف. *مجلة فصول بالقاهرة*، *1* (2)، 123-131.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الغزالي، خالد علي حسن. (2011م). أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن. *مجلة جامعة دمشق، (27)* (1، 2)، 263-301.

غنيم، كمال. (1998م). *عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر*. ط1. القاهرة: مكتبة مدبولي.

الفارابي، إسحاق بن إبراهيم. (2003م). *معجم ديوان الأدب*. تحقيق: أحمد مختار عمر. (د.ط). القاهرة: دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر.

الفراهيدي، الخليل بن أحمد. (د.ت). *العين*. تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي. (د.ط). (د.م): دار ومكتبة الهلال.

فضل، صلاح. (1985م). *علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته*. ط2. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

فضل، صلاح. (د.ت). *إنتاج الدلالة الأدبية*. ط1. القاهرة: مؤسسة مختار للنشر والتوزيع.

قاوي، عبد الحميد. (2008م، 29 أغسطس). *الصورة الشعرية قديما وحديثا*. تاريخ الاطلاع: 17 يونيو 2016م، الموقع: ديوان العرب: (http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=15145).

قباني، نزار. (د.ت). *الأعمال السياسية الكاملة منشورات نزار قباني*. بيروت: (د.ن).

قباني، نزار. (د.ت). *الأعمال الشعرية الكاملة منشورات نزار قباني*. بيروت: (د.ن).

ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم. (1397هـ). *غريب الحديث*. عبد الله بن مسلم بن قتيبة. تحقيق: عبد الله الجبوري. ط1. بغداد: مطبعة العاني.

القرطاجني، حازم. (2008م). *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*. تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوخة. ط3. تونس: الدار العربية للكتاب.

القزويني، أحمد بن فارس. (1986م). *مجمل اللغة*. تحقيق: زهير عبد المحسن أبو سلطان. ط2. بيروت: مؤسسة الرسالة- بيروت.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القزويني، أحمد بن فارس. (1399هـ). *مقاييس اللغة*. تحقيق : عبد السلام هارون. (د.ط). (د.م): دار الفكر.

القيرواني، ابن رشيق. (1411هـ). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه*. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. ط5. (د.م): دار الجيل.

ابن كثير، إسماعيل بن عمر. (1986م). *البداية والنهاية*. (د.ط). (د.م): دار الفكر.

كرستيفا، جوليا. (د.ت). *علم النص*. تحقيق: فريد الزاهي. ط2. المغرب: دار توبقال للنشر.

المتنبي، أبي الطيب. (1983م). *ديوان المتنبي*. (د.ط). بيروت: دار بيروت.

مجمع اللغة العربية. (2004م). *المعجم الوسيط*. ط4. القاهرة: مكتبة الشروق الدولية.

مجموعة باحثين. (2002م). *المفصل في تاريخ العراق المعاصر*. ط1. بغداد: بيت الحكمة.

المسدي، عبد السلام (1977م). *الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في النقد الأدبي*، (د.ط). ليبيا: الدار العربية للكتاب.

مشهور، سحر. (1991م). العملية الإبداعية. *مجلة فصول بالقاهرة*، *10* (1، 2)، 91-104.

المطرزي، أبو الفتح. (1979م). *المغرب في ترتيب المعرب*. تحقيق: محمود فاخوري، وعبد الحميد مختار. ط1. حلب: مكتبة أسامة بن زيد.

المعطاني، عبد الله سالم. (1991م). قضية شياطين الشعر. *مجلة فصول بالقاهرة*. *10* (1، 2) 13-24.

مفتاح، محمد. (1985م). *تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)*. ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

الملائكة، نازك صادق. (د.ت). *قضايا الشعر المعاصر*. ط5. بيروت: دار العلم للملايين.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المناصرة، عز الدين. (2002م). مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة– ديوان جفرا نموذجا–. *مجلة الجامعة الإسلامية بغزة، 10* (2)، 333–392..

ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل. (د.ت). *لسان العرب*. ط3. بيروت: دار صادر.

مهنا، عبد علي. (1994م). *ديوان حسان بن ثابت*. ط2. بيروت: دار الكتب العلمية.

ناصف، مصطفى. (1981م). *الصورة الأدبية*. ط2. (د.م): دار الأندلس.

ابن النديم، محمد بن إسحاق. (1997م). *الفهرست*. تحقيق: إبراهيم رمضان. ط2. بيروت: دار المعرفة.

نوفل، يوسف. (د.ت). *الصورة الشعرية والرمز اللوني*. (د.ط). مصر: دار المعارف.

النويس، ليال فردان. (2009م، 12 أبريل). *صورة المرأة في القصيدة العربية عمومًا والعراقية خصوصًا*. تاريخ الاطلاع: 20 يونيو 2015م، الموقع: مؤسسة النور للثقافة والإعلام (http://www.alnoor.se/article.asp?id=45115).

وعد الله، ليديا. (د.ت). *التناص الأدبي في شعر عز الدين المناصرة*. ط1. (د.م): دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

ياسين، السيد. (1980م). *تحليل مضمون الفكر القومي*. ط1. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com