

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



الجامعة الإسلامية – غزة  
شئون البحث العلمي والدراسات العليا  
كلية الآداب  
ماجستير اللغة العربية

الفكر والفن في شعر خلف الحديثي  
The ideology and the technique in Khalaf Al-  
Hudaithy's poetry

إعداد الباحث  
محمد عبد المجيد الصاوي

إشراف  
الأستاذ الدكتور/  
يوسف موسى رزقة

قُدِّمَتْ هَذِهِ الرَّسَالَةُ اسْتِكْمَالاً لِمُتَطَلِبَاتِ الْحُصُولِ عَلَى دَرَجَةِ الْمَاجِسْتِيرِ  
فِي اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ بِكُلِّيَّةِ الْآدَابِ فِي الْجَامِعَةِ الْإِسْلَامِيَّةِ بِغَزَّةِ

سبتمبر/2016م – ذي الحجة/1437هـ

## إقرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

## الفكر والفن في شعر خلف الحديثي

### 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:    |



## 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 1438 هـ، الموافق 2016/10/23م الساعة الواحدة ظهراً بمبنى القدس، اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

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

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

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 وتطوره، 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 التناسل عند الشاعر، وشمل ثلاثة مباحث: التناسل الديني عنده - القرآني والنبوي -، والتناسل التاريخي والأسطوري، والتناسل 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 العروضية في شعر خلف الحديثي، وسمات القافية في شعره.

وختمت بخاتمة شملت النتائج والتوصيات.

## 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 poetic features of his poetry, the predominant visions and attitudes in his poetry, his resistance ideology, 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.

## الإهداء

- ◀ إلى روجيهما 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:  
أرضاً وشعباً ووطناً وحلماً.
- ◀ إلى منارة العلم وصرحه الشامخ:  
جامعتنا الغراء العريقة.. الجامعة الإسلامية بغزة.

## شكر وتقدير

أنتقدم 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 رفيقي الكلمة والقصيد: م. تامر مقداد، م. أحمد النجار.. على ما بذلاه من جهود في التنسيق والتنضيد.
- الأخوة زملاء البحث والدراسة: أ. شاکر 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.

## فهرس المحتويات

|         |                                                           |
|---------|-----------------------------------------------------------|
| أ.....  | إقرار                                                     |
| ب.....  | نتيجة الحكم                                               |
| ت.....  | ملخص الدراسة باللغة العربية                               |
| .....   | ملخص الدراسة باللغة الإنجليزية                            |
| .....   | خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.                         |
| ج.....  | الإهداء                                                   |
| ح.....  | شكر وتقدير                                                |
| خ.....  | فهرس المحتويات                                            |
| 4.....  | <b>الفصل الأول: بواعث الإبداع الفني</b>                   |
| 5.....  | المبحث الأول: الإبداع الفني                               |
| 5.....  | أولاً: الإبداع لغة واصطلاحاً                              |
| 6.....  | ثانياً: مفهوم الإبداع عند الإغريق                         |
| 6.....  | ثالثاً: مفهوم الإبداع عند العرب                           |
| 8.....  | رابعاً: مفهوم الإبداع عند البلاغيين العرب                 |
| 10..... | خامساً: مفهوم الإبداع في المذاهب الأدبية والنقدية الغربية |
| 12..... | سادساً: الإبداع الفني عند النقاد العرب المعاصرين:         |
| 17..... | المبحث الثاني: مستويات الإبداع الفني                      |
| 17..... | أولاً: مستوى التخلق                                       |
| 18..... | ثانياً: مستوى التطرق                                      |
| 18..... | ثالثاً: مستوى التحقق                                      |
| 19..... | رابعاً: مستوى التألق                                      |
| 19..... | خامساً: مستوى التفوق                                      |
| 21..... | المبحث الثالث: بواعث الإبداع عند الشاعر خلف الحديثي       |
| 21..... | أولاً: العوامل الشخصية                                    |
| 24..... | ثانياً: البواعث البيئية                                   |



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

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

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

## 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 بحثاً جديداً يدرس شاعرًا عربيًا 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 زاهر بمعاني التجديد والتحديث، ويحافظ على أصالة التراث وبريقه.

ورأيت فيه شاعرًا متميزًا بغزارة قصائده، وتدفق نتاجه، وصدق عاطفته، ومثانة سبكه، وجزالة لفظه، صاحب قدرة متميزة في التعبير عن شاعرية مبدعة، وشعرية متفوقة؛ فوجدت فيه بغية الناقد التي أنشد؛ فحادثته لأتعرّف عليه عن قرب، فأطلعني على دواوينه التي وصلت في حينه اثني عشر ديوانًا، 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 استكمالياً 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 عزمتم 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 فعلياً في شعره، وحملت عنوان "الفكر والفن في شعر خلف الحديثي"، فتناولت فكره العميق، والفن الشعري في نتاجه الغزير، والمتجدد، والمتنوع.

## وقد جاءت فصول الدراسة كالتالي:

تناول الفصل الأول بواعث الإبداع عند الشاعر، حيث وقفتُ على مفهوم الإبداع الفني وتطوره، 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 شعرته، 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 القلب العمودي وكذلك ما تميزت به قوافي قصائده وموسيقاها الداخلية.

## أهم النتائج التي توصل لها الباحث:

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

• 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 النائر 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 انكسبت على دراسة ثمانية دواوين شعرية للشاعر دراسةً متفحصةً وشاملةً، حيث استغرق هذا وقتاً طويلاً 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 الدور الجليل والعظيم في توجيه البوصلة، وتسيير الدفة، فكانت سعادتني غامرة بالعناية التي أولاني إياها، ويشرف التتلمذ على يديه، فلم يكن يدع مجالاً للإثراء والتصويب والتوجيه والإرشاد إلا ووقف أمامه معلماً، ومرشداً، وموجهاً، فكان له الدور الأبرز في صقل قدراتي البحثية والنقدية.

ولقد عانيت بعض المعيقات والمصاعب؛ منها صعوبة الحصول على المراجع، ولكن من الله علي بأن يسر لي من الأخوة والأحبة من أعانني على ذلك، ومن ذلك 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 التغلب على هذه المرحلة؛ لينكلل النجاح الذي صاحبه العزم؛ لإتمام هذه الرسالة على الوجه الذي يرضي الله ويشرف قامة الشاعر، ومكانة المشرف السامقة، وموقعي كباحث يخطو خطواته الأولى بمثابة 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.

والله العلي العظيم أسأل أن يتقبل عملي هذا خالصاً لوجهه الكريم، وأن يجعله بذرة خير تُكتب في صحائفي يوم أُعْرَضُ عليه.

**الفصل الأول:**

**بواعث الإبداع الفني في شعر**

**خلف الحديثي**

## المبحث الأول:

### الإبداع الفني

أولاً: الإبداع لغة واصطلاحاً

الإبداع لغةً:

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

"بدع: بدع الشيء ببدعه بدعاً وأبتدعه أنشأه، وبدأه وبدع الركيّة استنبطها وأحدثها، وركيُّ بديعٌ حديثه الحفر. والبديع والبِدْعُ الشيء الذي يكون أولاً، وفي التنزيل ﴿قُلْ مَا كُنتُ بِدُعًا مِّنَ الرَّسُلِ﴾<sup>(1)</sup>، أي ما كنت أول من أرسل، قد أرسل قبلي رسل كثير. والبِدْعَةُ الحدث وما ابتدع من الدين بعد الإكمال"<sup>(2)</sup>.

ثم يتناول ابن منظور معنى الإبداع في الشعر: وأبدع الشاعر: جاء بالبديع<sup>(3)</sup>.

وتبعه في ذلك الجوهري في الصحاح، والأزهري في تهذيب اللغة، والقزويني في مقاييس اللغة، والزبيدي في تاج العروس<sup>(4)</sup>.

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

الإبداع اصطلاحاً:

قام مفهوم الإبداع قديماً على تصور قوى غيبية تلقي بالشعر إلى الفنان، وهي التي تلهمه الشعر<sup>(5)</sup>.

هذه النظرة موجودة عند الإغريق والعرب، واتخذت لدى كل فريق تصوراً مختلفاً.

---

(1) [الأحقاف: 9].

(2) ابن منظور، لسان العرب (ج6/8).

(3) المرجع السابق، ج6/8.

(4) ينظر: الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية (ج3/1183)، الأزهري، تهذيب اللغة (ج2/143)، القزويني، مقاييس اللغة (ج1/209)، الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس (ج20/307).

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



## ثانياً: مفهوم الإبداع عند الإغريق

ينطلق الإغريق من تعريفهم للإبداع "الإلهام" من إخضاعهم له لتصورات أسطورية تمثلت بألهة الشعر، فكان أبولو هو إله الشعر الأكبر. كما جعلوا آلهة للشعر الملحمي وآلهة للشعر الغنائي، وآلهة لشعر المأساة<sup>(1)</sup>.

ويتضح أن أول من تناول مفهوم الإلهام من الفلاسفة هو سقراط، فقد قال للقضاة في محاورة الدفاع: إنه التمس الحكمة عند الشعراء فلم يجدوها فأدرك على الفور أن الشعراء لا يصدرن في الشعر عن حكمة، فأشعارهم درب من النبوغ والإلهام، فهم كالقديسين والمنتبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات دون أن يفقهوا معناها<sup>(2)</sup>.

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

وقامت نظرتهم للشاعر على أنه: كائن أثيري مقدس "ذو جناحين"، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم؛ فيفقد عقله وصوابه، ويؤكد أن جميع الشعراء الممتازين ملهمون ومأخوذون، فالعمل الفني لديه ليس نتيجة مؤثر خارجي يأتي النفس فتضطرب له، إنه جنون إلهي يحرر الشاعر من نير التقليد، وهو قوة كامنة تنشط لرؤية المثل العليا؛ فتمكّن الشاعر من أن ينتقل من عالم المحسوس إلى عالم الحقيقة<sup>(3)</sup>.

جاء أرسطو ليخالفهما فلم يسلم بالإلهام الشعري، ولم يسلم 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<sup>(4)</sup>.

## ثالثاً: مفهوم الإبداع عند العرب

بنى العرب في العصر الجاهلي مفهوم الإبداع على وجود قوى غيبية 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).

ولي صاحبٌ من بني الشَّيْصَبَانِ فطُورًا أقولُ وطُورا هُوَ<sup>(1)</sup>

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 أمردًا، كان شعره أجودًا. وبلغ من تحقيقهم وتصديقهم بهذا الشأن أن ذكروا لهم أسماءً، فقالوا: إنَّ اسم شيطان الأعرشى مسحل، واسم شيطان الفرزدق عمرو، واسم شيطان بشار شنقناق"<sup>(2)</sup>.

ولكن مجدي توفيق يقول بمفهوم (التأييد) لا صداقة الجن، مستدلًا لإثبات رأيه بحسان ذاته وبشعره، موردًا الروايتين اللتين وردتا في الحديث الذي طلب فيه الرسولُ صلى الله عليه وسلم من حسان أن يهجو قريشًا فقال له: اهْجُهم وروحُ القدس معك، واستعن بأبي بكر؛ فإنه علامة قريش في أنساب العرب<sup>(3)</sup>.

والروايتان تختلفان في أن الأولى تعتمد على أن حسان هو الذي طالب الرسولَ بالهجاء، في قوله: "يا رسول الله إن أبا سفيان بن الحارث هجأك، وساعده على ذلك نوفل بن الحارث وكفار قريش، أفتأذن لي أهجوهم يا رسول الله؟ فقال النبي صلى الله عليه وسلم: فكيف تصنع بي؟ فقال: أسلُّك منهم كما تُسلُّ الشعرة من العجين!"<sup>(4)</sup>.

والثانية تعتمد على أن رسول الله طالب 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 وجدانيًا ومعرفيًا.

(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 (ج5/273).

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 خاضعاً خضوعاً كاملاً للقوى الغيبية. وأنه يدخل على مفهوم الإلهام فكرة الالتزام<sup>(1)</sup>.

## رابعاً: 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 انطلاقاً من الحقل اللغوي الذي تحمله كلمة النظم فهي تشير إلى الإبداع إيجاباً وسلباً<sup>(2)</sup>.

عبد القاهر الجرجاني كان راصداً وبدقة عبر نظريته انطلاقاً عملية الإبداع، منذ تكونها فكرة في العقل إلى تحولها إلى معاني في النفس، ثم خروجها ألفاظاً 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 مرتباً على المعاني المرتبة في النفس، المنتظمة فيها على قضية العقل<sup>(3)</sup>.

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

وينتهي توفيق إلى أن نظرية الجرجاني نظرية في الإبداع الفني يظهر فيها نشاطاً للطبع من ناحية، وتحاول أن تضبط دلائل الجانب الصناعي المكتسب وأسراره من ناحية أخرى<sup>(4)</sup>.

فهو انطلق في نظريته "النظم" من تكامل مستويي النحو والمعاني، فانفرد كتاب الدلائل في علم المعاني الخاص بالتراكيب النحوية، بينما اختص كتاب الأسرار في علم البيان الخاص بالتراكيب التصويرية<sup>(5)</sup>.

---

(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.

## 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 عُدل عن جهته مَجَّتْه 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 يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحدق به، حتى تعتبر معرفته الاستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه"<sup>(1)</sup>.

وهو بهذا أقام تعريفه على نظرية النظم عند الجرجاني، فقصد بالنظم هنا: التأليف والتركيب والتنسيق، وهو ما يعرف بالإبداع<sup>(2)</sup>.

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 الحدق 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 معناه في العربية واحدًا - إلا أن الاختراع هو: خلق المعاني التي لم يسبق إليها، والإتيان بما لم يكن منها قط، والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف، والذي لم تجر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع 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"<sup>(3)</sup>.

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر (ج5/1).

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

(3) القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه (ج265/1).

وربما ارتبط الإبداع والاختراع معا بدون تفريق بينهما كما عند السيوطي في المزهري حين يقول:  
"مذهب الاختراع وسبيل الإبداع" تعقيباً على جهود الخليل بن أحمد في إرساء علوم اللغة<sup>(1)</sup>.

وسلامة الاختراع من الإتياع عند ابن أبي الإصبع تعني السبق إلى المعنى كقول عنتره  
الذي ذكر فيه سبق الشاعر معنى لم يسبق إليه ولم يُتَّبَع فيه، استشهد فيه بقول عنتره في  
وصف الذباب<sup>(2)</sup>.

هَزَجًا يَحُكُّ ذَرَاعَهُ بِذَرَاعِهِ قَدَحُ الْمُكِبِّ عَلَى الزِنَادِ الْأَجْدَمِ<sup>(3)</sup>

وقد عقد ابن حجة الحموي في خزنة الأدب فصلاً حول سلامة الاختراع، أكد فيه أن:  
سلامة الاختراع هو أن يخترع الشاعر معنى لم يسبق. مستشهداً ببيت عنتره ذاته في  
وصف الذباب<sup>(4)</sup>.

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

### خامساً: 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<sup>(5)</sup>.

بينما نظر التيار الرومانسي للشعر كما رأى شيلي: أن الشعر كشف عن الغمام حقاً، وأن  
الشاعر ينقل إلى الناس رسالة من عند الله<sup>(6)</sup>.

(1) السيوطي، المزهري في علوم اللغة وأنواعها (ج1/64).

(2) ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن (ج1/471).

(3) ديوان عنتره (ص159).

(4) الحموي، خزنة الأدب وغاية الأرب (ج2/362).

(5) ينظر: عثمان، إشكالية الإبداع الشعري، (صص85-90).

(6) المرجع السابق، ص89.

ويرى وردزورث: أن الشاعر يجب أن يقف موقفًا متوازنًا يجمع بين الفيض المتدفق المناسب وإرادة العقل الواعي<sup>(1)</sup>.

ويشترط الرمزيون على العقل في أثناء تدخله في العملية الإبداعية؛ أن يستطيع تحويل الفكرة الواعية إلى صورة موحية، تكشف عن الفكرة ولا تقرها تقريرًا برهانياً جامداً<sup>(2)</sup>.

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

يرى هيجل أن: منطق الجدل هو الذي يتحقق من خلاله الإبداع؛ فالشاعر يحمل في جنباته شيئين: الوعي الشعري والعمل الشعري، وعنهما تتولد مراحل الإبداع، فالإبداع الفني برأيه هو: التحقق الجدلي للوعي الجمالي<sup>(3)</sup>.

ثم جاء "هريت ريد" ليقدم حدّي الفن على مبدئي 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 التعبير عن ذاته، بينما الجمعُ مطلبه الواقعية المتمثلة في المجتمع.

وهذا يحدث التوتر القائم بين الفنان والمجتمع، وهو ما يحدث لنا العملية الإبداعية<sup>(4)</sup>.

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

وسماها عملية التسامي وفي موضع آخر بالتعويض، وهي تقع عنده ضمن أحلام اليقظة<sup>(5)</sup>.

فالمبدع يحاول أن يعبر عن هذه الرغبة المكبوتة التي تعتبر قيمة معيبة وغير مقبولة اجتماعياً بالإبداع الفني الذي يحوز إعجاب المجتمع<sup>(6)</sup>.

---

(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).

## 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، أيًا كان الفن الذي يمارسه سواء أكان شعرا أم نثرا أم رسما أم غيرها من الفنون"<sup>(1)</sup>.

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

فالأديب والفنان يبدع عمله بعيدًا عن رتابة ما طُرِح سابقا.

وتتميز اللغة بألفاظها ومفرداتها وتراكيبها بما يبتكره الأديب من أساليب وتراكيب وبما يبثه من تصويرٍ جماليٍّ وفنيٍّ، يمنح نصّه دلالاتٍ جديدةً؛ فيأتي النصُّ جديداً وخلقا.

ويذهب عز الدين إسماعيل إلى أن: عملية الإبداع مرتبطة بالظروف والعوامل المساعدة أو المحفزة على القيام بعملية الإبداع، ويؤكد أن العملية الإبداعية ليست غائيةً في ذاتها<sup>(2)</sup>.

ويرى الدرة أن: هلامية المفهوم ناتجة عن تباينه من متلقٍ إلى آخر، فكل متلقٍ عنده مفهوم للجمال يختلف عن الآخرين، فهلامية المفهوم ناتجة عن أن المفهوم ذوقيٌّ وليس رياضياً علمياً ثابتاً، وبذلك يختلف باختلاف أذواق الناس<sup>(3)</sup>.

وقد حاول الباحثون والنقاد وضع حدود للخروج من هلامية المفهوم.

يقول كمال غنيم إن: كلمة إبداع تبقى مبهمَةً ما لم ترتبط بأحد الأجناس الفنية المختلفة<sup>(1)</sup>، وهذا ما سبق وأشار إليه عز الدين إسماعيل بقوله: تستخدم كلمة إبداع لتدل على الناتج الذي تحققه تلك العملية، فالقصيدية والقطعة الموسيقية والمسرحية؛ كلها أعمال إبداعية<sup>(2)</sup>.

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

(2) إسماعيل: عز الدين، جدلية الإبداع والموقف النقدي (صص 139-140).

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

ويرى غنيم أن: الفيصل في قضية الإبداع يعود إلى أن العملية الإبداعية على اختلاف مضامينها الفنية تتشابه في العديد من مجرياتها؛ بدءًا من لحظات التخزين مرورًا 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 لما عاناه من تحصيل وتفكير.

وأقام رأيه هذا على ما عُرف بتلاشي الانتباه من بعض الطفيليات التي تكون عُقدًا 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 إن 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 تعثره لحظة من التشتت أو التلاشي.

---

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

(2) إسماعيل: عز الدين، جدلية الإبداع والموقف النقدي (صص 139-140).

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

(4) ناصف، الصورة الأدبية (ص13).



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 قوتين عقليتين هما: الخيال والوعي الفني.

فالخيال كما يصفه الرباعي: منه تصدر الصور مشحونة بالانفعال والأفكار، والوعي الفني في نظره: هو الذي تُهذب من خلاله تلك الصور والأفكار وتنظم وتنظيماً جمالياً.

ويرى غنيم أن الرباعي يحاول من خلال تصوره هذا أن يجمع بين نظرتي الإلهام والصنعة، فالصورة تتدفق وتنتال، والعقل الواعي المثقف بالثقافة الجمالية يهذب وينظم<sup>(1)</sup>.

ويذهب عماد الدين خليل إلى أن: اعتبار التوتر عاملاً من العوامل الفعالة في نشوء التجربة، 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 عناصر عديدة. فالعناصر الوراثية ذات الجذور البعيدة والتأثيرات البيئية والمعرفية هي التي تكون أرضية الإبداع الصلبة.

ثم يقدم خليل تصوره الإسلامي للإبداع الراض لتفسير القدرة الفنية تفسيراً سحرياً، أو خرافياً، رافضاً أيضاً تحجيم الطاقة البشرية وردّها 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 متأزرة مع الحواس والعقل والجسد<sup>(2)</sup>.

ويذهب مصطفى سوييف إلى وضع نظرية قدمت أهم المحاولات الجادة التي حاولت سبر أغوار العملية الإبداعية، فأقام نظريته على ما عرفه بمصطلح (الإطار) المنطلق من خلال اختيار الفنان للشعر نتيجة خبرات متراكمة.

هذه الخبرات يحملها المبدع كإطار ثقافي تتجمع فيه خبراته الفنية.

---

(1) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام (ص 18).

(2) خليل، مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي (ص 57-58).

فهو يؤمن بضرورة الاستعداد الفطري لدى المبدع، عازياً بداية الإبداع الفني إلى التوتر القائم بين الأنا والآخرين وحاجة المبدع إلى التكيف مع "النحن"<sup>(1)</sup>.

ويرى سويف أن: عملية الإبداع تبدأ من فقدان الأنا للاتزان، فتصبح الصور التي لديه عن الواقع العملي أكثر منها عند الآخرين، فتصير أكثر قابليةً للتغيير واكتساب دلالاتٍ جديدة<sup>(2)</sup>، وهو يرى أن القصيدة عبارة عن وثبات تصل بينها لحظات كفاح<sup>(3)</sup>.

ويرى غنيم أن: سويف كان مصيباً 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<sup>(4)</sup>.

ويرى الباحث أن: عملية الإبداع الفني وتولدها هي لحظة 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<sup>(5)</sup>.

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 تمريناً روحياً، لكي تنمو الموهبة وتتجذر بأصولها الحقيقية والصحيحة، كبناء البيت، إذ يجب أن يوضع له الأساس المتين الرصين ثم تتوالى عملية التشييد؛ فيصبح جاهزاً"<sup>(6)</sup>.

---

(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 (18 أكتوبر-2014م).

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

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 الأحياء وفي كل مكان، إنه الطائر الذي يحلق في سماء النفس، فيحط على أي غصن يشاء وأنى يشاء، يأتي كالغيمة فيهطل مطره"<sup>(1)</sup>.

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 يرزني كي لا أنساه، وأحياناً أخرى تردني بغرفة مكتبي خلال دوامي اليومي"<sup>(2)</sup>.

وعن تلك الحالة التي تصاحب تسجيل القصيدة يتحدث قائلاً: "أحس بنشوة القائد المنتصر خلال كتابتي، والكلمات تزخ غيبتها، وتنتثر عقبها حولي"<sup>(3)</sup>.

وعن الأجواء التي يكتب فيها القصيدة يقول: "لا أجواء لدي ولا مكان محددًا للكتابة، وغالبًا ما تستهويني الكتابة والتصحيح ليلاً أو فجرًا، فهو وقت خلود الكون للراحة والنوم وانقطاع الحركة إلا من أنفاس الزهاد والعباد"<sup>(4)</sup>.

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 أسابيع، وأحياناً أعجز عن إكمال القصيدة فأضطر لتركها، وأحياناً -ويحدث هذا لدي كثيراً- ما أن أكمل قصيدة؛ حتى تأتي أخرى؛ فأضطر للمكوث حتى إفراغ الإفرازات الروحية المواتية"<sup>(5)</sup>.

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 نصاً شعرياً؛ حينما يقع بين يدي المتلقي يشعر الأخير أنه قد وقف على مادة خالدة.

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

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

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

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

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

## المبحث الثاني:

### مستويات الإبداع الفني

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

والشعراء ليسوا واحداً 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: فهماً خاطئاً شاع في العصر الحديث حول المستوى الحقيقي للإبداع يتمثل في اعتبار مجرد القدرة على التعبير حالة إبداعية كافية للتصنيف ضمن التجربة الأدبية<sup>(1)</sup>.

ويرد أسباب هذا الفهم إلى: تردي مستوى الفصاحة والبلاغة، وقصور النصوص عن استعمال اللغة الفصيحة استهتاراً حيناً، وتأمراً حيناً، أدى إلى هبوط عام على مستوى العمل الإبداعي الأدبي.<sup>(2)</sup>

ويذهب إلى: أن الكتابة الأدبية الإبداعية هي حالة عالية من التعاطي الفني مع اللغة مفردة وصورة وتركيباً وسبكاً، وهي ذات خصائص ومقوماتٍ يجب أن تتحقق قبل أن تُعرَفَ 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 صقلاً مستمراً لهذه الموهبة وصولاً لأعلى المستويات.

ثم يعرض لهذه المستويات بالتفصيل:

#### أولاً: مستوى التخلق

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

---

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

(2) المرجع السابق، ص ص 1-5.

- الميل عموماً 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 غالباً للسطحية والبساطة<sup>(1)</sup>.

### ثانياً: 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 بوضوح أكبر لمعالم الشكل الأدبي العام، ووجود صور أدبية فنية قليلة، وتطور في أسلوب طرح المضمون<sup>(2)</sup>.

### ثالثاً: مستوى التحقق

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

- الوصول إلى حالة الوعي الكبير بخصائص العمل الأدبي وفنياته.
- نضج الذائقة إلى حد كبير، والوصول إلى حالة أدبية منقنة.
- 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 1-5).

(2) المرجع السابق، ص 2.

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<sup>(1)</sup>.

#### رابعًا: مستوى التألق

هو مستوى تتضح 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 شوائب مهما كانت بسيطة.
  - انعدام وجود الأخطاء اللغوية، أو العجمة في الطرح والتعبير، والوصول لسبك متين، وتراكيب جزلة.
  - ابتكار صور بلاغية خاصة، وتميُّز 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، وتألُق على مستوى الشكل والمضمون<sup>(2)</sup>.

#### خامسًا: مستوى التفوق

- هو مستوى تكتمل فيه التجربة 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 المنفوقة 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 سبغًا، وتركيبًا، وطرحًا، وتعبيرًا، والتفوق في الجزالة والبيان بما يشكل مثالًا يُحتذى.

---

(1) العمري: سمير، مقياس المستويات الإبداعية في الكتابة الأدبية ص 3.

(2) المرجع السابق، ص 4.

- مقدرة فذة في مجال البلاغة والفصاحة بشكل يمثل مقياساً ونبراساً ويبهر المتلقي ويرسخ في الذاكرة<sup>(1)</sup>.

كما يتميز هذا المستوى بندرة من يصل إليه، فهو لخاصة الخاصة من الأدباء ممن يترك أثراً سرمدياً وأدباً يسكن الوجدان، ويتميز بالتفرد، وبالحالة الإبداعية المبهرة، وبالتوافق الكبير في الرأي حوله<sup>(2)</sup>.

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<sup>(3)</sup>.

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.

## 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 يبهرننا؟ لنقف أمامه متأملين مذهولين، ولماذا أبدع ما أبدع من فن القول الشعري؟

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

يرى مصطفى سوييف أن أهم هذه البواعث: نفسية الشاعر وشخصيته المتميزة، والبيئة التي يعيش في جنباتها، وروح العصر الذي ينتمي إليه<sup>(1)</sup>.

وفي هذه الدراسة سيضيف الباحث بواعث جديدةً تقتضيها طبيعة الشاعر خلف الحديثي؛ منها: المرأة، فقد أنتج ديواناً كاملاً 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 وتحدياً كبيرين لدى الشاعر، والقضية الفلسطينية والقدس، والتي عبر من خلالها عن انتمائه للوطن العربي والأمة الإسلامية.

هذه البواعث تختلف من شاعر لآخر تبعاً للظروف الحياتية، والمؤثرات النفسية، كما أنّ لكل بيئة ظروفها الخاصة، ولكل عصر معطياته التي تختلف عن العصور السابقة له. وهذا ما أشار إليه أيضاً غنيم بأن: كل إنسان يمتلك بصمات خاصة تطبع تصوره للكون والحياة والواقع المعيش<sup>(2)</sup>.

### أولاً: العوامل الشخصية

الشاعر خلف دلف الحديثي شاعر عراقي مسكون بالوجع العراقي .

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

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

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



الأجل قبل مولده بعام. ويذكر إياد الجبوري نسبه إلى الجد الثامن والخمسين نقلًا عن شجرة العائلة<sup>(1)</sup>.

وعند الاقتراب من شخصيته؛ يرى المتأمل أن هناك مكونات عدة أثرت فيها، فهو ذلك القروي الذي نشأ في كنف النواعير التي اتسمت بها مدينته "حديثة"، 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 غالبًا ما كنت أرهاها، ومرأى الفلاحات وما يُرَدِّدْنَ من أناشيد، والفلاحين خلال فترة الحصاد، وجني المحاصيل؛ كل ذلك كان له أثر فعال في ولادة أشياء كثيرةٍ داخلي<sup>(2)</sup>.

هذه القرية بجمالها ونواعيرها شكلت جانبًا من معالم شخصية الشاعر الأولى، فرسمت شعره بالعدوية والرقّة، وفتحت آفاق الجمال والعدوية في ثنايا قصائده.

كان لتركيبه 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<sup>(3)</sup>.

وكان بيتُ الأب بيتَ كرمٍ وجودٍ، وسمعةٍ 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<sup>(4)</sup>.

ولم تكن شخصية الشاعر بمعزل عن الوطن وما يدور في أرجائه، فقد نشأ نشأة وطنية قومية، فقد شبَّ على الفكر القومي الذي بلور شخصيته الوطنية<sup>(5)</sup>، 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 (18 أكتوبر-2014).

(3) الجبوري، خلف الحديثي حياته وشعره (ص16).

(4) المرجع السابق (ص17).

(5) سيتناول الباحث هذا الجانب في فصل الفكر.

تأطرت لدينا قضية عروبة فلسطين، وأمانة استعادتها بعد آلاف الشهداء، كما ترسخ لدينا الرفض التام للمساومة على أي جزء من فلسطين والأمة العربية<sup>(1)</sup>.

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

ما رملُ (فينيقيا) أُنْدَى وساحلُها      وشاطئُ النيلِ فاضَ العرَضَ والطولا<sup>(2)</sup>  
أو أنَّ بابلَ أزهى في عرائسِها      تَخْتالُ في غَنجِ تيهَا وتَدليلا

وعندما ابتلي العراق بالاحتلال الأمريكي كان الشاعر خلف الحديثي واحداً 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 مدرساً للتربية الرياضية ومدرباً رياضياً وممارساً لأكثر من رياضة، وأنشأ أول نادٍ رياضي في مدينته حديثة.

يقول الشاعر خلف الحديثي عن دور الرياضة في حياته: أتميز بروح رياضية مرحة، وقلبٍ مدربٍ رياضي كبير، وكوني لاعباً يمارس فنون الألعاب، وأعتبر من أشهر رياضيي مدينتي بألعاب الساحة، والميدان، والكرة الطائرة، والسلة، وما زلتُ لآن أقوم بتدريس مادة التربية الرياضية، وممارساً لتحكيم الألعاب، ومسؤولاً عنها ومدرباً إلى وقتنا الحاضر، وأول من شكّل وأسس نادياً رياضياً يحمل اسم المدينة (نادي حديثة الرياضي) الذي أُسس عام 1992م، وحاز على مراتب متقدمة في بداية تشكيله<sup>(3)</sup>.

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 (18 أكتوبر-2014).

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

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

ولكن اهتمام الشاعر بقضايا وطنه وما عاناه وكابده جعل شعره موجهاً نحو القضايا  
المصرية في حياته.

لقد شكلت نفس 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  
محببة للحياة والجمال، يعتريها الحزن على ضياع بلادها، وعلى حال أمتها.

يصف الناقد طلال الحديثي قصائد ديوان (جراح بلا ساحل) قائلاً: "وما تقوله قصائد  
مجموعة (جراح بلا ساحل) هو غناء، وتأمُّم، ونفثات، وجدان ملتهب، وحرقة أمانيّ مكلومة  
تتضافر جميعاً لتكون جراحاً ما لها ساحل؛ كناية عن الاتساع والغور والامتداد"<sup>(1)</sup>.

هذا الكم من الحزن لم يستطع الشاعر القفز عنه، وكان الحزن كما وصفه الناقد الحديثي  
بارزاً جلياً في شعره، فلم يعمد إلى استخدام أساليب المواربة، ولم يتخذ أسلوب السخرية والتهمك،  
فكانت طبيعته واضحة.

لقد واجه المحتل بقصائد اتسمت بالصدق والمقاومة الصريحة لكل مفاهيم وافدة مع  
المحتل"<sup>(2)</sup>.

### ثانياً: 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"<sup>(3)</sup>، 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"<sup>(4)</sup>.

يؤكد عز الدين إسماعيل: "أن الإبداع لا ينشط في بيئة الجمال وواقع الحرية فقط، بل إنّ  
النشاط الإبداعي غالباً 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).

الشاعر كمن ينتقم من هذا الواقع الكئيب؛ فيندفع إلى تأكيد ذاته بالفن، والتفتيش عن أشكال تعبيرية جديدة في رغبة عارمة بالحرية<sup>(1)</sup>.

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

#### أ. البيئة الخاصة

ألقى الباحث بالضوء على بيئة الشاعر أثناء حديثه عن تأثير البواعث الشخصية. وهنا سيسلط الضوء بشكل أكبر على بيئة الشاعر الخاصة، ودورها في تطوير الموهبة، وتفجير الإبداع.

كان مولده في قضاء (حديثة) وهي مدينة في محافظة الأنبار في العراق، في محلة السراي، قرية الخُمسة<sup>(2)</sup>، تقع مدينة الحديثة غرب العراق على ضفاف نهر الفرات على بعد 260 كم غرب العاصمة بغداد، يبلغ عدد سكانها حوالي مائة ألف نسمة، وتمتد على نهر الفرات مسافة قدرها خمسة وعشرون كيلو متر مربع، تسكنها عشائرٌ مختلفةٌ من آل جعفر، والراويين، بالإضافة إلى الحديثيين (السكان الأصليين)، والمحامدة، والبياتيين<sup>(3)</sup>، وتبعد الحديثة عن مركز المحافظة (الرمادي) نحو مائة وأربعين كيلو متر مربع، وعن العاصمة بغداد بنحو مائتين وخمسين كيلو متر مربع.

ومدينة (الحديثة) 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 هُدمَ وعُمِّرَ مرات عديدة، إلا أن قسماً من مئذنته لا يزال باقياً قرب مدخل الجامع<sup>(4)</sup>.

وتمتاز مدينة حديثة بكثرة مثقفها 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.

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 نسبياً، وبقيّة الأراضي شاسعة ولكنها صحراوية، تعتمد على الأمطار في زراعتها، وهناك مشاريع للزراعة عن طريق الآبار تعتمد بالشكل الأساسي على جهود الأهالي<sup>(1)</sup>.

امتاز والده برقة القلب والعطف على أبنائه رغم قساوة الحياة، فارتحل لأجل لقمة العيش، وكان أمياً، صبوراً متديناً، صقلته الحياة بالتجارب، وكان الشاعر خلف على خلاف والده في بعض مراحل حياته فكان قاسياً في معاملة الأبناء لما تتطلبه طبيعة البلاد بعد الاحتلال<sup>(2)</sup>.

وقد بقي الشاعر على حبه لوالده موقراً له بفضلته حتى توفاه الله، وقد رثاه قائلاً :

|                                                |                                                 |
|------------------------------------------------|-------------------------------------------------|
| يا مُنْجِبَ الصَّيْدِ تَغِيَا فِيكَ قَافِيَتِي | ماذا يقول بوصفِ الوالدِ الولدُ                  |
| وقفتُ عندكَ نَزْفُ الشَّعْرِ خَاصِمَنِي        | بينِي وبينكَ كان الصخرُ واللحدُ                 |
| طَاطَأْتُ رَأْسِي إِجْلَالًا وَتَكْرِمَةً      | والذكرياتُ شريطٌ فيَّ يَنعقدُ                   |
| نَاجَيْتُ قَبْرَكَ هَزَّ الشَّوْقُ مُتَّقِدًا  | صدري وراحتُ بي الأفكارُ تَسْرِدُ <sup>(3)</sup> |

أما عن الإخوة والأخوات فيتحدث الشاعر قائلاً: 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 وأستمر، 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<sup>(4)</sup>.

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 أطل 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 (18 أكتوبر-2014).

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<sup>(1)</sup>.

## ب. البيئة العامة

الشاعر هو ابن بيئته وعصره، إليهما ينتمي وعنهما يصدر، والشاعر خلف الحديثي بانتمائه للعراق كان نموذجاً للبيئة العراقية التي حفلت بعوامل عديدة في التاريخ المعاصر.

كان لموقع العراق الجغرافي ولمكانته التاريخية الدور الأبرز في صقل الشخصية العراقية فكرياً، وثقافياً، واجتماعياً، وسياسياً، فالعراق كما يصفها عبد الرحمن حميدة: يتألف من منطقة وسطى هي سواد العراق أو بلاد ما بين النهرين، ولكن الأرض تنهض تدريجياً في اتجاه الغرب، أي في اتجاه القسم الشرقي من بادية الشام، مثلما تنهض شمالاً نحو سهوب الجزيرة العليا، ونحو الجنوب الغربي أي نحو الجزء الشمالي من هضبة نجد<sup>(2)</sup>.

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<sup>(3)</sup>.

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<sup>(4)</sup>.

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 (18 أكتوبر-2014).

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

(3) المرجع السابق، ص323.

(4) المرجع نفسه، ص323.

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<sup>(1)</sup>.

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 نهريّ دجلة والفرات، وما اكتشف في باطنه من نفط<sup>(2)</sup>، وذلك الموروث الحضاري جعلنا 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 منطلقًا 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 جدًا في تاريخ الإنسانية بما اصطلح عليه الغربيون بحضارة وادي الرافدين<sup>(3)</sup>، وقد ظهر هذا وغيره جليًا في شعر خلف الحديثي<sup>(4)</sup>.

### واقع العراق في ظل الاحتلال البريطاني مرورًا 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 في فصل الفكر وفي فصل الصورة وبتفصيل مكانة العراق في وجدان وقلبه.

وجاء قبل فترة الاحتلال والانتداب الحكم العثماني الذي ظهرت فيه عوامل التفسخ في القرن التاسع عشر، وأصبحت الولايات سلعاً تُباع وتشتري بواسطة السماسرة، فيسترد الوالي أمواله من خلال فرض الضرائب، واغتصاب الأموال مما زاد من حالة الفقر والخوف<sup>(1)</sup>.

لم تتغير طبيعة المجتمع العراقي في ظل الانتداب البريطاني، التي تتكون من قومياتٍ وطوائفٍ عديدةٍ، عاشت في وئام وانسجام، وتعرضت هذه العلاقة في حالات قليلة لبعض المشاكل نتيجة السياسة البريطانية القائمة على شعار: فرق تسد<sup>(2)</sup>، وهذا ما يؤكد 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<sup>(3)</sup>.

ويؤكد رفضه لهذه الطائفية فيقول: أقف بكل قامتي ضد الطائفية ومن يُمنهج ويروج ويدعو لها، ولي قصائد كثيرة بهذا الخصوص؛ تحارب الطائفية والطائفيين ومن يركب معهم قطار التفرقة والشنات، وتدعو إلى اللحمة العراقية ووحدها<sup>(4)</sup>.

وقد شكل العرب في العهد الملكي تحت الانتداب أغلبية كبيرة من سكان العراق وبلغت نسبتهم بين 75,5% و 82% يليهم الأكراد وتتراوح نسبتهم بين 16% و 17% ثم التركمان وتقدر نسبتهم بنحو 2%(5).

وصُنّف 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<sup>(6)</sup>. حيث تفاقمت مشكلات الفقر والمشكلات الاقتصادية، ولم تتحسن نسبة الأمية عما كانت عليه في ظل الحكم العثماني، كما استشرت الأمراض<sup>(7)</sup>.

---

(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.



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 "بورنسموث"، ثم تبعتها المظاهرات الطلابية التي سادت بغداد، وأسفرت عن سقوط عشرات الشهداء، وهكذا استمرت تلك الثورات والانتفاضات والهبات الشعبية حتى دخلت العراق العهد الجمهوري<sup>(1)</sup>.

دخلت العراق مع العصر الجمهوري مرحلتين من التطور وصولاً لجمهورية قوية، المرحلة الأولى بدأت منذ سنة 1958م، واستمرت حتى سنة 1968م، وتميزت بالصراعات والانقلابات، كانت أقسامها 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 هدوءاً ظاهرياً، 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 حروباً ثلاثاً، 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 مهزومين".

ولم تكف العراق تخرج من حربها مع إيران، حتى وقع في مأزقٍ آخرٍ 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 ص 65-79).

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 أضرار الحرب تعطيل البنية الأساسية للعراق، ليصل مدى تأثيرها إلى احتياجات الغذاء والدواء وأهم الاحتياجات الحيوية للشعب، ليبدا الحصار الدولي المشدد بقيادة أمريكا، والذي أنهك العراق، وسعى لتدمير باقي إمكانياته العسكرية<sup>(1)</sup>.

### الاحتلال الأمريكي

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

كان القرار الأمريكي القاضي باحتلال العراق قراراً استراتيجياً، 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<sup>(2)</sup>.

كان الرئيس بوش الابن عقب أحداث أيلول-سبتمبر 2001م، يلوح بشكل دائم بتوجيه ضربة عسكرية للعراق، معتبرا إياه خطراً وتهديداً للاستقرار الأمريكي والدولي. طالب بوش الكونجرس 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<sup>(3)</sup>، في حين كشفت وسائل إعلامية أن بوش الابن خطط للحرب على العراق من أجل النفط وذلك قبل هجمات سبتمبر 2001م<sup>(4)</sup>.

---

(1) السامرائي، التيار القومي في الشعر العراقي الحديث (ص 65-79).

(2) سرور، دوافع وتداعيات القرار الاستراتيجي الأمريكي باحتلال العراق عسكريا (ص 58).

(3) المرجع السابق، ص 59.

(4) المرجع نفسه، ص 59.

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 جلياً من خلال أقواله الشهيرة؛ الإرهابيون يمقتوننا لأننا نعبد الرب<sup>(1)</sup>.

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<sup>(2)</sup>. 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:

#### أولاً: 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 رئيساً لشركة توم براون حتى العام 2000م، والعديد من الشخصيات المؤثرة<sup>(3)</sup>.

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

"النفط ضروري لنا، وإن عراقاً متعاوناً سيكون حجر 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<sup>(4)</sup>، وكانت استعانة سلطة الحاكم المدني للعراق "بول بريمر" بخبراء نفطيين ليرسموا مستقبل الصناعة النفطية العراقية دليلاً واضحاً على أن النفط العراقي كان هدفاً أمريكياً.

(1) المرجع نفسه، ص58.

(2) سرور، دوافع وتداعيات القرار الاستراتيجي الأمريكي باحتلال العراق عسكرياً (ص 59-63).

(3) المرجع السابق، ص65.

(4) المرجع نفسه، ص65.

## ثانياً: 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 موالٍ للغرب وأمريكا تحديداً، ومن ثم دفع النظام الجديد للاعتراف بإسرائيل.

تتحدد السياسة الأمريكية نحو الشرق الأوسط انطلاقاً من أخذ مصالح إسرائيل بعين الاعتبار<sup>(1)</sup>. وكان الرئيس الأمريكي بوش قبل الحرب بيوم واحد، قد أعلن أثناء اجتماع ضمه برئيسه الوزراء البريطاني توني بليير 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<sup>(2)</sup>.

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؛ أملاً في اقتناص فرصة الدخول إلى الساحة العراقية، وتنفيذ المخططات الإسرائيلية المتعلقة بالعراق وعموم المنطقة العربية<sup>(3)</sup>.

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 أيضاً أن تدمر قدراته العسكرية، والعمل على تشكيل جيش عراقي دون عقيدة وطنية، قائم على أسس مذهبية وعرقية تجعل منه أقرب لمجموعات من المرتزقة<sup>(4)</sup>.

وقد شهد العراق بعد الغزو تدخلاً إسرائيلياً واضحاً في الشأن العراقي؛ تمثل بمشاركة نخب الموساد في صنع الخارطة الأمنية والاستخباراتية للنظام العراقي الجديد، كما

(1) المرجع نفسه، ص 58.

(2) العزاوي، البعد الإسرائيلي في الاحتلال الأمريكي للعراق (ص 204).

(3) المرجع السابق، ص 204.

(4) المرجع نفسه، ص 205.

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 جداً<sup>(1)</sup>.

### تهديد الاحتلال الأمريكي للبيئة العراقية:

أثبت الاحتلال الأمريكي للعراق وبشكل لا جدال فيه دور الحرب في تهديد البيئة كموطن للإنسان<sup>(2)</sup>.

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<sup>(3)</sup>.

ومن مظاهر هذا التدمير<sup>(4)</sup>:

- تلوث مياه نهري 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 ص 141-142).

(2) بشير، مظاهر إخلال الاحتلال الأمريكي بالبيئة العراقية (ص ص 208-209).

(3) المرجع السابق، ص ص 208-209.

(4) المرجع نفسه، ص ص 208-209.

- تعرض التراث الحضاري، والثقافي للعراق للتدمير، والسرقه.

### 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 صفة مهينة للحضارة والمدنية الحديثة.

يذكر وديع العبيدي بدايةً هذه الصدمة، وأثرها فيقول: إن موقف الكاتب العراقي إزاء الكارثة والاحتلال لم يكن سهلاً، ولم يكن العراقي إنساناً وكاتباً محسوداً في ذلك على شيء، فقد تحمل إرثاً متراكماً من تبعات الحالة العراقية السياسية، والاجتماعية، وانعكاساتها النفسية، والفكرية، وبقي التمزق، والتناقض، والافتئات، عنواناً رئيساً لهذه الحالة، ولم تغلح الكوارث والتجارب غير العادية في دفع الكلمة والفعل العراقي للانسجام والوحدة، مقدّماً 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 والتغيب المفروضان من داخل العراق المحتلّ ضد الخارج عمومًا والثقافي تحديداً، وفي لهات 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، حاملاً 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<sup>(1)</sup>.

---

(1) العبيدي، ملامح واتجاهات الأدب العراقي في عهد الاحتلال (ص 5-6).

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 أدب المقاومة وفكرها وثقافتها.

وقد كان الشاعر خلف الحديثي من أوائل الشعراء والأدباء الذين رفضوا الهيمنة الأمريكية عسكرياً وثقافياً، ويصف ذلك فيقول: منذ الهولة الأولى لدخول القوات الأمريكية الغازية المحتلة لأرض العراق، رأيت لزاماً وواجباً مقدساً؛ ضرورة الوقوف تجاه ما سيؤول له الوضع داخل البلد، سعيتُ بشكل فردي، واستثنائي، وبظروف قاسية جداً، وبوقت حرج للغاية إلى الكثير من الإخوة الشعراء؛ لنوحد صفوفنا ونقف معاً مقاتلين بالقلم والكلمة ضد قوات الاحتلال الأمريكي، وأذنا به، وخونة الوطن، فرأيت الإعراض والصدود من جلهم، وممن كانوا شعراء سلطويين، فاضطرت إلى هجوهم وقلت وقتها ما قلت بحقهم<sup>(1)</sup>.

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 إطلاقاً بأن التجربة التي عاشها الشاعر خلف الحديثي هي محك أشعاره، وأنا عرفته من الشباب الممتلئ حماساً بقيم عروبية تربي عليها، ونشأ في محيطها، حتى إذا جاء الزمان باللامتوقع ووقع البلد تحت مخالب الاحتلال؛ صُدم الشاعر مثلما صدم أي مواطن غيور، فالتهمت حاسته الشعورية وتحولت المعاني عنده إلى قصائد، 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 أريد 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 تربي على مفاهيم العروبة والإسلام والقومية"<sup>(2)</sup>.

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

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

وهذا ما يؤكد في شعره:

لماذا حين يقاتلنا صراعاً  
ونعرف أننا فينا فُتِلنا  
ونعلم أننا بعضاً ببعض  
أقمنا شراعنا فإزداد شراً  
عن المجهول يخدم الجدل؟  
وأن قاتلنا قيل وقال  
تصارعنا فقوضنا انحلال  
وقد ناغى إلى الجاني احتمال<sup>(1)</sup>

### ثالثاً: المرأة

حظيت المرأة بمكانتها في الشعر العربي، وباهتمام الشعراء

وقد وقف الشعراء قديماً وحديثاً 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<sup>(2)</sup>.

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

ويمتاز أسلوب الغزل بالرقّة واللين والسهولة في غير ابتذال، ولا تخرجه الشكوى والثورة عن رفته وعذوبته، لأن مداره الأول إلف النساء، والتعلق بهن، وخضوع النفس لداعي المحبة والغرام؛ فالكلمات فيه رقيقة خفيفة عذبة، تحكي نوازع نفسية رقيقة، كالشوق، والدلال، والفتنة والهيام، أو حادة مقبولة كالصد، والجوى، والسهاد. فهذه الألفاظ تأتي في الأصل مُشربة تلك المعاني والصور، كذلك مشتقة من الشمس المشرقة، والبدر السافر، والأزهار الناضرة، والبلابل الغريدة، أو من الهجر القاتل، والنار المضطربة، والحرقة الممضة، أو من اللهو الحلو، والعبث السخيف<sup>(3)</sup>.

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص 20).

(2) الحديثي: طلال، شلال الشعر قراءة في شعر خلف الحديثي (ص 94-96).

(3) المرجع السابق، ص 97.



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 كثيرا متغزلاً عندما يتطلب الأمر ذلك، ومعانباً في حالات أخرى، فكان ضمن مجموعاته الشعرية ديواناً 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<sup>(1)</sup>.

وقد استخدم الشاعر خلف الحديثي ما يعرف بقصائد الفناع التي يتخذ فيها الشاعر من المرأة قناعاً يظهر من خلاله آلامه وبوحه، وهذه الآلام ليست بالضرورة آلام العشق ومكابداته، بل هي آلامه الأخرى التي يبوح بها.<sup>(2)</sup> ومن ذلك قوله:

الليلُ والصمتُ والأحزانُ سماري      وأنّة من دمٍ رنّت بأوتاري<sup>(3)</sup>

ومنه قوله:

عيونُ الشامِ ولينُ العراقِ      وسحرُ التبغِ دُ يملاً قَدِّي  
ومن مصرَ رِدْفِي وسحرُ التلّوجِ      تُعْرِيدُ تيهًا وخصري نَجْدِي<sup>(4)</sup>

ومنه قوله:

إني لأحسدُ شمسَ الحبِّ إن نظرتُ      إلى مُحَيّاكِ فيه الشوقُ يختلقُ  
وأحسدُ الأرضَ لو مرّت بها ترَفًا      أصداً حَطُوكِ أو صاحتُ بكِ الطرُقُ<sup>(5)</sup>

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.

ويتحدث الشاعر خلف الحديثي عن المرأة قائلاً: المرأة بكل ألوانها، وأشكالها، وعذوبتها، وعفويتها، نصفها الذي لا يمكن فصله عن حياتي، فهي الشريكة في كل شيء، لها وجودها، وديمومتها في حياتي وحياة الكثيرين أمثالي، فهي الصديقة، والحببية، 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 فعلاً في الانبعاث الروحي تجاه المرأة، فأصبحت واقعاً لا خيالاً، ثم الحب القروي الذي بقي يرافقني حتى في شوارع المدينة وأزقتها.

كتبتُ للمرأة الكثير، ونشرت الكثير، وما خرج للنور إلا القليل، قياساً لما كتبت. فالمرأة هي الملهمة في كل الأحيين والأوقات، وهي الزوجة الريفية التي ألهمتي<sup>(1)</sup>.

#### رابعاً: 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 واحداً 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 غارة الصمتِ هذي الخيلُ فأنطَلقي     | وقاتلي بالدمِ العريانِ بالألق <sup>(2)</sup> |
| بجبهةِ النَّسرِ يزقَى في المدى قِمَمًا | يُسقى جذورَ الثرى من شهقةِ الشفقِ            |
| ليَنبَتَ النصرُ للأطفالِ فجرَ غدٍ      | مُحملاً بجرارِ الطهرِ بالعبقِ                |
| ويَكتبُ الشعرَ للأجيالِ ملحمةً         | والحبرُ فيها دمُ الفرسانِ بالورقِ            |
| مِنَ الرجولةِ فاضتْ عزةً ونَدَى        | ووزعتْ صبرها الجبارَ بالطرقِ                 |

(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).

للنصر تُورقُ في عينيه سوسنةً      تفوحُ طيبًا على المُخضوضِرِ الأنيقِ

وهكذا فإن الشاعر اهتم بقضايا أمته، وأعلى شأنها، ورفع قدرها، ولم يقف أمامها متخاذلاً أو مدلساً، 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.

**الفصل الثاني :**  
**الفكر في شعر خلف الحديثي**

## المبحث الأول:

### الأسس الفكرية في شعر خلف الحديثي

أولاً: الأسس الفكرية في الشعر العربي المعاصر.

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

"الشعر يتشكل أثناء الحديث عن هذه العلاقة من خلال اللغة، والصور، والأساليب، بينما يتشكل الفكر من خلال الرؤية، والمعنى الظاهر، والخفي، ويحقق امتزاجهما في اللحظة الشعرية صوتاً جديداً، يصوغه مبدأ التقارب والانسجام المفروض بينهما، ولكن يبقى ممكناً، وضرورياً في بعض الأحيان، أن يقوم حوار بين الفكر والشعر، ذلك لأن الفكر والشعر معاً، 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"<sup>(1)</sup>.

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 قوانين ثابتة، كما أنها وهي تتحقق لا تمر بخطوات معروفة مكررة في كل حالة، كما هو الحال في البحث العلمي، أو البحث الاجتماعي"<sup>(2)</sup>.

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

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

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 مقاييس، وتناسق ألوان، والتلاؤم في المواقف والأفكار، والتلاؤم الحسي من خلال الحواس، والتلاؤم الروحي من خلال الفكر<sup>(1)</sup>.

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 الهمّ الشعري الذي خط من خلاله الشعراء قصائد الوجد العربي، ومنه انطلق الشعر المقاوم واتخذته 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 يُفْرِطُوا 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).

## ثانياً: الأسس الفكرية في شعر خلف الحديثي

تبلور فكر الشاعر خلف الحديثي وفق محددات بيئته، وطبيعة المتغيرات التي مر بها<sup>(1)</sup>، وقد طُبع الشاعر بالفكر الإنساني المقاوم، وكانت نشأته في كنف الوعي القومي، وما أصَّله في جيله من أفكار الاعتزاز بالعروبة والانتماء للأمة الإسلامية. فتحدت 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 تجاربٍ وحدويةٍ. وقد كان هذا الانتقال من مجال النظرية إلى مجال التطبيق ضرورياً لتأكيد الافتراضات النظرية، وجعل الأيديولوجيات القومية حقيقة قائمة يعيشها الإنسان العربي. ولم يكن الانتقال إلى مجال التطبيق فجائياً، بل كان نتيجة تطور اجتماعي وسياسي أصاب البيئة العربية، دفع بقوى اجتماعية جديدة، عكست تطلعاتها ونظرتها القومية مضموناً مختلفاً إلى حد كبير، عما كان سائداً 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<sup>(2)</sup>.

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 الحققة؛ لقراءة روح الإنسان، والدفاع عنه أينما كان، ووُجد، فزرع في أنفسنا روح الإخاء الإنساني، والعدل العالمي، والسلام<sup>(3)</sup>.

كما أن روح الفكر الإسلامي ظهرت بجلاء في شعره، فهو الشاعر المؤمن بالله، ورسله، وبالقدر، والغيب، والملائكة، وهو أيضاً الشاعر الذي يؤمن بالجهاد سبيلاً لاستعادة مجد الأمة. وتجلى الفكر المقاوم في شعره، فهو الشاعر الذي يزود عن حياض الوطن، ويوقف 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 (27 إبريل-2014م).

واتضح فكره الأدبي في وقوفه أمام الشاعرية، وتحديد هوية الشعر، واتخاذ له سبيلاً  
ليفود 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.



## 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 صادقاً بالثورة ضدهم، مضمداً جراح الوطن ومواسياً أبناءه، مؤملاً بغد مشرق، كما وقف أمام العروبة وحالها المتردي، مذكراً بأمجادها، ناقماً على حاكميها، ووقف كذلك أمام حقيقة الإيمان بالدين والعقيدة، وأكثر من الوقوف أمام شعره وشاعريته، ناقش قضية الشاعرية بمفاهيم متجددة، تقدم رؤية عميقة الدلالة. ووقف أمام الزمن والحياة، يستشعر دنو أجله، ويصف أيامه المثقلة، وطفولته العابرة.

#### أولاً: رؤيته للشعر

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

هل غادرَ الشعراءُ من متردٍ أم هل عرفتَ الدارَ بعد توهم<sup>(1)</sup>  
والمتنبي يباهي بشعره، فالدهر يروي قصائده وينشد أشعاره، فيقول:

وما الدهرُ إلا من رواةٍ قصائدي إذا قلتُ شعراً أصبحَ الدهرُ مُنشداً<sup>(2)</sup>  
فيعلن الشعراء مواقفهم الواضحة من شعرهم، فهو سبيلهم إلى بث لواعجهم، وكوامنهم، وهو سبب شقوتهم، يفخرون بنتائجهم 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؛ ليعلم مواقفه منه، وليكون وسيلته التي يصدح بها صوته المجلجل، وسبيله ليرسخ نظرتَه المتفحصة للحياة، وهو مع هذا سبب شقوته. فهو الشاعر المتمرد المقاوم الذي يكتوي بنار الشعر.

(1) التنبزي، شرح ديوان عنتره (ص147).

(2) ديوان المتنبي (ص373).

فتراه يعلن عن نفسه شاعرًا متمردًا، فيقول:

أنا شاعرٌ متمردٌ في شعره      فتمردني مثلي على الأطواق<sup>(1)</sup>

فهو شاعر متمرد، هكذا يصبغ شاعريته وشعره، فالشاعر بطبيعته متمرد على واقعه وبؤسه، وعلى القوانين من حوله، تلك القوانين التي تكبله، وتكبح انطلاقه، وتعيق حرته، وجاء هذا الإعلان عن التمرد، ليكون دعوةً إلى تمرد آخر، تتطلق 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. فبين الشاعر موقفه صريحًا بأنه يرفض الواقع ويتمرد عليه في كل أحواله. وهذه طبيعة الشعر الحقيقية التي تحطم كل القيود، وتتطلق حرة طليقة.

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

فيقول:

أنا شاعرٌ أختالُ في نارِ اللظى      مُتَجَلِّبًا بِتَعَنُّي وَمِرَاسِي<sup>(2)</sup>

إنه تحدي الصعاب بكل فخر، يعرضه بصورة شعرية، فيجسد تمرده مارداً يخال 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 وهويةً، وهو ملاذ العاشقين، فيحدد هذه الهوية، فيقول:

شعري حكايا العاشقين ووجدُهُم      ولكلِّ والهبةِ تحينٌ وتغرمُ

شعري شعوري عن روائي مُترجمٍ      وبما أحسُّ منَ المشاعرِ أنظِمُ<sup>(3)</sup>

يحدد هويتين لشعره، فهو حكايات للعاشقين، ولما يعانونه من وجد وهيام، وما يلاقونه من سهد وعذابات، وهو منفذ وسبيل لكل ذاتٍ ولِّه يسري فيها الحنين والغرام، وهذه هوية بارزة للشعر، فهو سبيل للعاشقين، ومذهبهم الذي يصرون 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).

حول ذاته، فالشعر شعوره النابض يترجم أفكاره ورؤاه، ويعرض همومه وأحاسيسه، فيخطها شعراً 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      وقصائدي شَفَاةٌ بِثَغْرِ زِمَانِي<sup>(1)</sup>

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 جزءاً من رسالة الشاعر فالحب والمرأة شغلا مساحة كبيرة من شعره.

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

الشعرُ مَنْ وهبَ الجمالَ بقاءً      والشعرُ فلسفَ بهوى الشعراء<sup>(2)</sup>

يتخذ هذا البيت موقعه في مطلع القصيدة، ليحمل في منته موقفاً كبيراً 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 وقضاياها.

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

إنِّي أقاتلُ في شعري شذوذَهُم      مهما أقامَ إلى الويلات سفاخُ

ماذا تبقى بنا عفنا أصالتنا      وموكبُ الشعرِ شاخَتْ فيه مُدَاخُ؟

يا أيها الشعرُ مزقْ خيطَ أشرعتي      عسايَ منِّي وما عانيتُ أرتاخُ<sup>(3)</sup>

ترصد الأبيات الثلاثة (المتفرقة من قصيدة واحدة) مواقف 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).

بالأمجاد، وفي البيت الثاني يعلن يأسه من الشعر، عساه ينعق 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 دوماً قد وقف شعره على المقاومة؛ يرفدها ويعلي رايتها ويذود عنها وعن الوطن الجريح. لذلك جاء البيت الثاني وقد جسّد تصويراً جمالياً عبر الصورة الاستعارية "وموكب الشعر شاخنت فيه مُدَاخُ"، ليقرر حقيقة الواقع المتردّي 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 محرّضة له فيما بعد.

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

مَشْبُوبَةٌ حُرَقَ الْأَوْجَاعِ فِي جَسَدِي      تَجِيشُ شِعْرًا بِسَطْرِ الْعُمْرِ يَرْتَجُلُ  
تَمَخَّضَتْ غَضَبًا بِالصَدْرِ قَافِيَةٌ      وَأَسْرَجَتْ صَهْوَةَ التَّارِيخِ تَعْتَجِلُ<sup>(1)</sup>

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

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

أَنَاشِدُ الشَّعْرَ يَسْقِينِي بِوَابِلِهِ      لَحْنُ الْحَيَاةِ وَنَبْضُ الشَّعْرِ يَقْلُونِي  
فَلَذْتُ مِنْهُ بِهَ فَاضَتْ عَنَادُلُهُ      فِي ضَوْءِ حَرْفٍ بِجَذَعِ النَّخْلِ مَرهُونِ<sup>(2)</sup>

يقف الشاعر أمام قريحته مناشداً إياها أن تتقّده من أوجاع الحياة، التي باتت لحناً كثيباً يتجرع مراراته؛ فيهجره نبض الشعر، ولا يسعفه، فيبذل المحاولة حثيثاً، 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).

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 مالَ عندي سوى شعري أَرْصَعُهُ      باللازوردِ الذي تَحْوِيهِ حَسَناءُ<sup>(1)</sup>

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

### ثانياً: رؤيته للدين

ينطلق الشاعر خلف الحديثي في رؤيته للدين من منطلقات إيمانية قامت على قواعدٍ راسخةٍ واضحة المعالم، فقد نشأ في بيت سني ملتزم بالخلق الإسلامي القويم، تنطلق نظرتة للدين من الفطرة السليمة، وتصقلها خبراته وتجاريه، التي اختبر فيها الحياة وعرف من خلالها الله برحمته وعطائه. فلم يعرف الشذوذ العقائدي، ولا الانحراف الفكري. فهو الشاعر المؤمن بالله إيماناً عميقاً متجذراً، والمحِب لرسول الله صلى الله عليه وسلم المعظم لسيرته، والمصدق بوعده الله ونصره وإنصافه وعدله.

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

ضاقَتْ بكلِّ مَداها الأَرْضُ ما رَحِبَتْ      حَوْلِي وإِنِّي على الرحمن أَتَكَلُّ

واوكلُ شؤونِكَ من جَلَّتْ جلالُته      كلِّ الموازينِ إنْ مالتْ ستَعْتَدِلُ<sup>(2)</sup>

رغم ضيق الأرض حوله، إلا أن التوكل على الرحمن، ووكل 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 التناسل القرآني، ليقدم لوحة إيمانية تشهد بعمق تجربته، وتجرده عقيدته.

ينطلق إيمان الشاعر بالغييب من خلال رؤية مرتبطة بإيمانه بالله.

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص 27).

(2) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تعلق عالياً (ص 24).

سَيُلْعَنُونَ وَتَبْقَى صَرْخَةٌ صَعَدَتْ إِلَى السَّمَاءِ تُتَاجَى رَهْبَةً الْغَيْبِ<sup>(1)</sup>

يقرر في البيت أن هؤلاء الغزاة والمتآمرين سيلاحقون باللعنة والخزي، وهذه حقيقة قرآنية مؤكدة، فلعنة الله تحيق بأهل الباطل من القتلة المعتدين، هذه اللعنة يتبعها صرخة أهل الحق الذين قُتلوا وشُردوا، تصل آفاق السماء وتطرق أبوابها، وقد صورها الشاعر تصويرًا فنيًا 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 وبراها أجل غاية، فيقول:

نَجِبَتِ الْخَطُوبُ فَلَا تُبَالِي      وَاشْدُدْ خِيُولَكَ لِلْقِتَالِ  
وَاحْزَمْ فَإِنَّ اللَّهَ يَنْصُرُ      مَنْ سَيَبِذُلُ كُلَّ غَالِي  
وَأَثِرُ عَجَاجِ الرَّمِيَاتِ      وَسُدَّ أَفْقَكَ بِالْأَنْبَالِ  
فَالْمَوْتُ مِنْ أَجْلِ الْعَقِيدَةِ      غَايَةٌ فَوْقَ الْمِثَالِ<sup>(2)</sup>

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:

اللَّهُ يَا عَطَشَ السَّمَاءِ      إِلَى مَلْحَمِنَا الْخِوَالِي  
اللَّهُ يَا خَيْلَ الْجِهَادِ      تَصِيحُ أَدْنَى يَا بِلَالِي<sup>(3)</sup>

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، متنسقًا مع الرسالة العظمى التي يدعو لها.

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص30).

(2) المرجع السابق، ص62.

(3) المرجع نفسه، ص63.

يجلُّ الشاعر الرسولَ صلى الله عليه وسلم إجلالاً عظيماً، يناجيه باسماً بين يديه واقع الأمة، وما آل إليه العراق.

اليومَ يومُكَ سيدي أنتَ الذي  
فالعاقدون استنفروا عزماتهم  
فبأيِّ يومٍ ألتقيكَ وقدَ علا  
وبأيِّ وجهٍ ألتقيكَ وسُحنتي  
يا سيدي أَلقتَ حبايِلَ مكرها  
أخرستَ صوتي فالغناءُ بكاءُ  
وهوى المنايا غيمةُ رُبداءُ  
صوتُ الدمارِ وجعَجَعَتِ أرزاءُ  
مغبرةٌ وعيوننا عمياءُ  
هذي الخطوبُ وجاشتِ الكأداءُ<sup>(1)</sup>

تبدأ هذه المناجاة بالإجلال والتعظيم لرسول الله صلى الله عليه وسلم، فالיום هو يوم ذكراه، فلسانه أخرسٌ عاجزٌ عن وصف ما آل إليه الحال، فهذه الذكرى تحيل الغناء 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 ملئت الأرض بالخراب والدمار، ويزداد السؤال حسرة، فبأي وجه يلتقيه، وقد غدا وجهه مغبراً والأعين عمياء لا تبصر هدى رسولها؟! ويناديه ثانية شاكياً بين يديه هذه المصائب التي أَلقت حبايِل مكرها، وبكت العضلات؛ حتى جاشت بالحب، لتعانق الصورة الفنية مقامَ الخطاب والمخاطب.

يا سيدي عذراً وعذراً سيدي  
بسناك أخرجت الشعوب من العمى  
إن الحروف بمدحكم عرجاءُ  
وهديت من ضللت به الظلماءُ<sup>(2)</sup>

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 الأحران (ص18).

(2) المرجع السابق، ص18.

لنور الله سرّاً في الـدياجي  
وللأبـراج مغـلاق تجلّـى  
وليل غارق في كون ليل  
وخففة دمعاً نزالت فصالت  
وللأفلاك بون من زجاج  
به الخلاق أكرم للرتاج  
دجوجي الروى كالصمت داج  
وفيها لون وجدي واعتلاجي<sup>(1)</sup>

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 الرياني الذي صاحب ليلة الإسراء، فهو نور يتجلّى 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 سيدنا محمداً صلى الله عليه وسلم قد انطلق في رحلته، وقد فُتحت له هذه المغاليق إكراماً وتعظيماً. ثم ينتقل إلى وقع هذه الذكرى على ذاته، وقد استشعر هذه العظمة وهذه المعجزة، فيصورها ببراعة فنية؛ فقد صلت دموعه شوقاً وحباً، وحكت عن وجده واشتياقه للرسول الأعظم.

ثم يعرض لوحة شعرية للمعجزة، فيقول:

سرى في راحة الرحمن يسرى  
تقدّم قاب قوس لا تدلّى  
فهذي سدرة الباري أناخت  
على ظهر البراق بلا ارتجاج  
إليه الوحي أحرص كلّ هاجي  
عليك بظلمها وسعت تُحاجي<sup>(2)</sup>

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 وحاجبت عنه، فصورت هذه المشاهد الفنية رؤيته الفكرية الإيمانية التي وقفت أمام حدث جليل ومعجز في تاريخ البشرية.

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

(1) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص44).

(2) المرجع السابق، ص45.



وجاء بشريعة الإسلام نهجاً  
 عسانا لن نضلَّ إذا مشينا  
 وفيها ما تشا نهجاً قويمًا  
 وشرع فيه للناجين سفرًا  
 سأفتُح للنداءِ الحلوِ قلبي  
 لطيبِ ثمارها أبدي احتياجي  
 وراءَ محبَّةِ كالنورِ ساجٍ  
 تُعدِّلُ كلَّ معوجٍ مداجٍ  
 بليغًا منه تُؤنِّسني حجاجي  
 أُحدِّدُ فيه أسرارَ انتهاجي<sup>(1)</sup>

يبيدي احتياجه في زمن الارتكاس والانتكاس لشريعة الرسول؛ ليقطف من ثمار نهجه نورا وهداية، كي يسير في طريق المحبة البيضاء التي تصلح كل اعوجاج، وتثير كل ظلماء داجية، فهذه الشريعة سفر خالد معجز شاف، سيفتح لها قلبه مستقبلاً 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.

### ثالثاً: رؤيته للعروبة

تتطلق رؤية الشاعر للعروبة في أكثر من محور، فهو من حيث المنظور الفكري يؤمن بالعروبة، وبأنها مجد وإرث حضاري ممتد، ومن حيث الواقع يقف أمام الترددي الذي آلت إليه، ويتخذ موقفاً يعري فيه تخاذل القادة وأنظمتها لقضيته، لكنه يعلن اعتزازه بمواقف الشعوب التي احتضنت العراقيين المشردين وأوتهم، فرؤيته ليست متفاوتة، ومواقفه ليس متابينة، بل متناغمة. يؤمن الشاعر بالعروبة ويعلم حبه وعشقه لها، فيقول:

فيكم أموتُ وعشقُ العربِ أجمعِها  
 هذا هو العشقُ فيه النفسُ قد طفحتُ  
 يسري بروحي كبخرٍ جدُّ مُلتطمٍ  
 يا صاحبَ التاجِ في حبي فلا تلم<sup>(2)</sup>

كأي عربي، يؤمن بالعروبة، ويموت عشقاً 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 عقيدةً ثابتة، يصدر عنها الشاعر كما يصدر عن عقيدته الإيمانية.

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

(2) المرجع السابق، ص70.

يعرف الشاعر معاني الوفاء للعروبة، ومن مظاهر هذا الوفاء؛ وفاؤه لإخوانه العرب، فيتجسد ذلك بامتثانه لاحتضان عمان له، وإيوائها للعراقيين.

أنا هنا عمانُ تحضنُ قامتي  
وتمدّ كفّاً نحو كفّي للّقا  
هي ذي رُباكَ فكنْ عُقابَ جبالِها  
هي ذي سَمَاكَ ففُقمْ وحلّقْ دونَها  
أدرِكتُ واشتَبَكَ الصراخُ على فمي  
وترشّ دريبي بالعبيرِ الأروع  
وتصيحُ بي نحو العلا فتطّلع  
واطلقُ جُموحَكَ عندها وتمنّع  
والى الكواكبِ للتمرّدِ أزمعي  
وأنا العروبيُّ الذي لم يخنع<sup>(1)</sup>

فعمان قد حضنت قامة الشاعر، ورشت دربه بالعبير، ومدت كفها للقائه؛ ليكون في الذروة، فغدت رباها رياه وياتت سماؤها سماه، فأدرك هذا الوفاء لها، فصاح بعروبته التي لم تخنع للبغاة، مدرّكاً 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 واحتضنتهم، وها هي تنزف تحت وطأة الصراعات، فيقول:

هي ذي الشامُ مجازرٌ ومذابحُ  
يوماً طرقتُ وما خشيتُ لبابها  
فتلّمسّت جرحي وشدتْ نزفهُ  
فتكوّمتْ عندي وصلى بيئنا  
كانت ملاذي حين يدهمني الأذى  
وحبيبتني كانت وكنتُ وما انتهى  
نمنا على بردي وكلّ مَؤِجِةٍ  
والآن يا عمانُ ألقى متعباً  
وَدَمَّ يلوّنُ بالطهارةِ مصرعي  
فاستقبلتني عند نهرٍ تفجّعي  
وتلّملتْ جدلي لتحضن أضلعي  
حرّم العبيرُ فصاح يا نفسُ ازجعي  
وبها أرى وطني وساحةَ مرّتي  
حبّبي وإنّي بالهوى لا أدعي  
صاحتُ تعال وفي فَنائي ترّيع  
رأسي إليك فلملمي لتصدّعي<sup>(2)</sup>

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص99).

(2) المرجع السابق، ص100.

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، لتتضح رؤيته الفكرية بالرؤية الفنية.

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

أَمْسَى يَشْنُ مِنْ (الظَّهْرَانِ) غَارَتِهِ      وَمَنْ ثَرَى (قَطْرٍ) تَجْرِي الْبَلِيَّاتُ  
وَبَايَعْتُهُمْ وَقَدْ خَانُوا عَرُوبَتَهُمْ      وَأَنْكَرْتُ دَمْنَا الْغَالِي (الإِمَارَاتُ)  
(ومصرُ) فِيهَا غَفَا (كَافُورُ) مَنْتَشِيًّا      أَرْضُ (السُّوَيْسِ) لَهُمْ مِينَا وَمَرَسَاةٌ<sup>(1)</sup>

فهؤلاء الرؤساء والزعماء قد فتحوا المجال للأمريكان أن تتطلق 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:

فَجَمِيعُ حُكَّامِ الْعَرُوبَةِ      وَالشَّهَامَةِ وَالْإِمَامَةِ  
صَنَعُوا الْبِلَاءَ إِلَى الْعِرَاقِ      مِنَ الرِّبَاطِ إِلَى الْمَنَامَةِ  
هُمُ أَعْلَنُوا مَوْتَ الْجَمِيعِ      وَطَفَأْنَا لَجَمَا فِطَامَةً<sup>(2)</sup>

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 تخلق عاليا (ص42).

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

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.

|                                 |                                       |
|---------------------------------|---------------------------------------|
| والشارع العربي يذرف دمعَه       | حزنا فتجهضُ صوتَه الزعماءُ            |
| والعالمُ العربيّ يقتل نفسَه     | في نفسه قد غرّه اللؤماءُ              |
| والعالمُ العربيّ يسجنُ نفسه     | في سجنه ويحرّرُ السجناءُ              |
| "والعالم العربيّ يَخزنُ نَفْطَه | في خصيتيه" لِيُتخَمَ الغرباءُ         |
| "والعالم العربيّ إمّا نَجاة     | مذبوحة" أو مومسٌ خرقاء <sup>(1)</sup> |

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 المُعزّي لسوء هذه الأنظمة. فهذا العالم العربي قد قتل نفسه بنفسه، وسجن نفسه بنفسه، مستجيباً لصوت الغرب والشرق في تمزيق صفه، وتحويل بلاده إلى بقعة دم تتسع نزقاً، ثم تعلو وتيرة الخطاب فيصف سواة هذا العالم العربي، وقد أنفق أموال الأمة جميعها التي تعود من وراء النفط المستخرج من بلدان الخليج على شهواته، وامتعه 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 تناصاً مع نزار، في قوله<sup>(2)</sup>:

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

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

والعالم العربي يَخْزُنُ نَفْطَهُ      في خَصِيئَتِهِ ورِيْكَ الوَهَابُ

والعالم العربي إِمَّا نَعْجَةٌ      مذبوحَةٌ أو حَاكِمٌ قِصَابُ<sup>(1)</sup>

فالعالم العربي كما يؤكد 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 سيفاً قاهراً 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 مُثَقَّلٌ 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 أرقّت فكر الشاعر ووجدانه.

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

ذَاكَ الدَّمُ البَطْلُ الَّذِي بِسَنَائِهِ      غُسِلَ الخَنَا والنَّكْسَةُ السُّودَاءُ  
مَسَحَ الهَوَانَ جِبَاهَنَا أَلْقَ الضَّحَى      ويشيلُ نَعَشَ مَوَاتِنَا الخِيَلَاءُ  
خَمْسُونَ عَامًا والجَرِيمَةُ نَفْسُهَا      والمجرمونَ بِأَرْضِنَا الطَّلَقَاءُ  
خَمْسُونَ وَالدَّرْبُ الطَّوِيلُ نَسِيرُهُ      وَالكَذْبُ نَفْسُ الكَذِبِ شُلَّ عَطَاءُ  
خَمْسُونَ يَبِيعُ فِي المَزَادِ مَصِيرُنَا      وحقائبٌ مشؤومةٌ وشِراءُ  
خَمْسُونَ مَا زَالَتْ خِيَامِي فِي العِرا      فيها تَعِيثُ الرِيحُ والضَّوَضَاءُ  
خَمْسُونَ وَالدُّنْيَا تَشِيلُ جِنَازَتِي      عَلْنَا تَمِصُّ دِمَائِي الرِقْطَاءُ  
خَمْسُونَ لَا أَحْصِي السَّنِينَ وَإِنَّمَا      تَعْبَثُ بَعْدَ هَذِهِ الوِزْرَاءُ<sup>(2)</sup>

(1) قبانى، الأعمال السياسية الكاملة (صص 642-643).

(2) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص 21).

تبدأ هذه الرؤية بتمجيد الدم الفلسطيني الذي غسل عار النكبات والنكسات، ومسح الهوان بألق التضحيات، ثم تستعرض مسيرة الأعوام الخمسين التي سادت فيها العتمة أرض فلسطين، فالجرمون الصهاينة طلقاءً على أرضنا الفلسطينية يغتصبون، ويدمرون، ويقتلون، والكذب والنفاق العربي دون نخوة أو صحوّة، 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 جنازات 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 تأمرها.

## المبحث الثالث:

### الفكر المقاوم في شعر خلف الحديثي

أوقف الشاعر شعره على المقاومة منذ وطئت قدم الاحتلال الأمريكي أرض العراق، يعلي رايته ويحرض شعبه عليها، يبث الأمل في النصر ويفخر برجالها وصمودها، يعري سواة المتآمر ويعلن رفضه للتمزق والطائفية، مكوّنًا 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 آخر يضاف إلى شعر المقاومة الفلسطينية والعراقية، فُعرف شعر المقاومة السورية واليمنية والليبية. لكن يبقى لشعر المقاومة العراقية باع أطول من تلك التي نشأت بعد الثورات.

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

#### أولاً: 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 يستهض العزم في أعماقها.

هذا النصر له موعد مع الصبح سبيزغ من مدينته الحبيبة.

وتعزفُ النصرَ لِأَتِينِ هَامَاتُ  
للعنفِ فيها وللتدميرِ إنصَاتُ  
تَهْشُّ لِلصَّيْدِ فِي الْآفَاقِ رَايَاتُ<sup>(1)</sup>

لَنَا مَعَ الصَّبْحِ مِيلَادٌ وَعَاصِفَةٌ  
مَدِينَتِي فِي عَيُونِ اللَّهِ غَافِيَةٌ  
مِنْهَا سَبِيزْغٌ فَجَرُ النَّصْرِ مَزْدَهِيًّا

(1) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تعلق عاليًا (ص42).

هذا النصر سيمفونية تعزفها رجالات المقاومة والتحدي للأجيال القادمة، فهم على موعد أكيد مع الصبح، يتولد عنه ميلاد يغير خارطة الضياع، وتهب معه عاصفة تقطع البغاة وأعدائهم، وهذه المدن التي يؤزها الموت والدمار، تكلؤها عين الله، منها سيطل فجر النصر، وشكلت الصورة "تهشّ للصَّيد في الآفاقِ رياتٌ" رؤية فنية، فحمل الصيد إشارة إلى التضحيات التي تبذل في سبيل النصر، فتَهش له ريات المجد مستبشرة بارتفاعها فوق ذرى الوطن السليب. ويلوح هذا النصر، وقد حملة نخيل العراق ونسيمه العليل.

ستعودُ فرحنا وتضحكُ نخلةً      ويهْبُ في لهبِ الكفاحِ نسيمُ  
وتهشُّ للآتينِ خيلُ زماننا      ويعودُ يبرأً من أساهُ سقيمُ  
فدعوا فراشاتٍ تسبِّحُ وحدها      وتُعانِقُ الأضواءَ وهي تهيمُ<sup>(1)</sup>

تتجدد هذه الرؤية في قصيدة أخرى تصحبها تباشير الفرح الغائب، فتتطلق 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، وتتطلق تلك الفراشات تعانق ضوء الغد وتهيم حوله. هذه الروح المحلقة تبعث في النفس طمأنينة صادقة، فتزهها بنشوتها الواثقة. فرؤيته للنصر رؤية الحاذق بواقعه الخبير بسنن الكون، رؤية تقوم على تأكيد الموعد الرياني بجلاء هذا الظلام.

### ثانياً: رؤيته للمقاومة العراقية وصمودها

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

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

وطنٌ تشيِّدهُ جماجمُ أهلهِ      لا لن يهدَّ سياجُه مخراثُ  
ستظلُّ عينُ الله تحرسُ أرضه      وتقيمُ فيه صلاتها الوراثُ  
فسلالةُ التاريخِ منه قد ابتدَّت      وتزيَّنت بترائثه الأبحاثُ  
هذا مسيلُ دمِ العراقِ على الربا      فمتى من الموتِ البغيضِ يُغاثُ؟

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



ومتى سيهدأ والوئام يلقنا ويغيب عن ساحاته الإحنات<sup>(1)</sup>

هذا الوطن مُشيد بجمام أهله وشهده، لن تقوى كل قوى البغي والشر أن تهدد سياجه المتين، فعين الله تحرس أرضه، وما زالت صلوات الوارثين للعرز 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 مهذاً 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 ومواقفهم 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 داعياً ومذكراً بطوق النجاة:

على أي شيء صنعنا الخلاف  
ونحن الذين حطمنا الحصار  
أخي يا أخي يا ابنَ هذا الجنوب  
تعال إلي ومدّ يديك  
وفي أي شيء نسيء ونهجو  
وطاب لأصلي وأصلك دمج  
علام هواك بقتلي يُلج  
فإني لجوعك حقل ومرج<sup>(2)</sup>

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

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحران (ص27).

(2) المرجع السابق، ص33.

هوى مستحكماً 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 حَقْلٌ، ومرج؛ يقيه المذلة، والتسول، والارتواء 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.

|                                         |                                               |
|-----------------------------------------|-----------------------------------------------|
| أولاءٍ مَنْ بايعوا الأوطانَ عَنْ ثِقَةٍ | فأقلقوا مَنْ بَغَى واستمسكوا كِبِراً          |
| وأطلقوا في دُرُوبِ النَّقْعِ خَطْوَهُمْ | وغيرُهُمْ في مَخَابِي ظَلَمِهِ اسْتَتِرا      |
| أولاءٍ أَهْلِي أقاموا غَيْرَةَ جَنَحَتْ | كَمَا أقالوا الذي في خطوه عَثَرا              |
| المانحونَ لهذي الأرضِ شَهَقَتَهُم       | لَمَّا تَدَاعوا وَصَدُوا لِلْعِدا هَمَرا      |
| الراكضونَ لها فاستنَّفروا دَمَهُم       | وكلُّ شيءٍ إلى ميدانِهِ نَفَرا <sup>(1)</sup> |

فهؤلاء العراقيون الأماجدُ الذين بايعوا الأوطان على البذل، والتضحية، والفداء، فأقضوا مضاجع الباغي، فهم الذين ساروا إلى جبهات القتال، بينما غيرهم تستر خلف العدو، واحتذى بظلمه، وهم أهل الذين صدروا عن غيرة للأوطان، وأقالوا عثار من حَبَتْ خطواتهم، منحوا الأرض زفيرهم الملتهب، وشهيقهم المتصاعد، وصدوا العدو الذي قدم بألياته، واستنفروا دماءهم باذلين لها؛ وقد نفروا إلى ميادين البطولة. فقدم الشاعر رؤية الفخر راصداً سُبُلَ المقاومة التي تأبى الانكسار، والذل، والعار، معلياً فكرها، ومعززاً توجهها.

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

|                                     |                                  |
|-------------------------------------|----------------------------------|
| حَدِيثِي والليالي السودُ تَسْكُنُها | وهمهماتُ اغتِيالٍ وارتعاشاتُ     |
| مدينتي والرؤى الخضراءُ آفَاتُ       | وفي حشاها زفيرُ الصمتِ يقاتُ     |
| حديثي غابَ عنها الحبُّ واخترقتُ     | في ليلِ عَتَمَتِها للنورِ مشكاةُ |
| وحاصرتهُ إلى التَّينِ أَلويةُ       | وغادرتُ نهرنا الصافي مَؤِجاتُ    |

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

يبدأ خطابه بنداء محبب لمدينه بدون أداء نداء ملفوظة، وبشكل هذا النداء تسلطاً  
تكرارياً في القصيدة، ليكون مناجاة بين يديها، فيصف ما حل بها، فظلام الليل يسكن ديارها  
فتنطق فيها لغة الموت اغتياًلاً وقتلاً وتشريداً، وقد تحولت رؤاها الخضراء التي كانت علامات  
الازدهار والأمن إلى آفات تستشري خراباً ودماراً، 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.

قَدْ كَانَ لِلطَّيْبِ فِي أَرْجَائِهَا عَبَقٌ      يَذْمَى وَلِلطَّبِقِ الْمَمْلُوءِ رُوحَاتُ  
وَمَا كَانَ لِلْحَبِّ لَوْ مَدَّ السَّمَاطُ لَنَا      فَتَخَصَّدَ الطَّهْرَ لِلْحَارَاتِ حَارَاتُ  
لِلذِّكْرِيَّاتِ احْتِشَادٌ فِي خَوَاطِرِنَا      جَمْرٌ وَتَوَقُّدُهُ بِالْآهَةِ آهَاتُ

فقد كانت مدينته تعبق بطيب الحب والإخاء، ويضرب مثلاً لذلك بتبادل الأطباق بين  
الجيران والأهل، فترسل مملوءة بالخيرات، وتعود أيضاً مملوءة بها، وقد ساد الطهر حاراتها،  
وهي صورة يستذكرها من ماضيه الجميل، هذه الصورة التي جسدت الخير، والطهر، والطيبة في  
أهل العراق، لكن هذه الذكريات تُشعل جمراً الآهات على ما حل بها؛ فيرجع ثانية إلى الخراب  
الذي عشن في أركانها.

ثم يقف أمام ما حل بمدينته من تدنيس وخراب.

حَدِيثِي يَا فِضَاءَ اللَّهِ دَسَّهَا      فِي طَهْرِهَا الْبُكْرُ لِلغَازِي حَمَاقَاتُ  
حَدِيثِي يَا مَلَأَ الْعَمْرَ أَحْشَقُهَا      حَدَّ الْجَنُونِ بِهَا تَذْوِي الْخَمِيلَاتُ

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

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

حَدِيثِي فِي انْكَسَارِ الضَّوِّ رَحْلَتُهَا      قَدْ جَرَّجَتْهَا إِلَى الْمَوْتِ الْقِيَادَاتُ  
غَدَتْ تَلَوْدُ بِهَا الْأَشْبَاحُ مُغَوْلَةً      وَغَادَرَتْهَا مَعَ الْخَوْفِ الْحَمَامَاتُ

عروسَةُ النهرِ أعراسٌ ماتمُّها      إنّا غدونا مع الأمواتِ أمواتٌ<sup>(1)</sup>

ويختم هذه المناجاة التي تصور حبه الغامر لمدينته، وانتمائه الشديد لها، بتصوير مشاهد القتل والضياع الذي جرّته عليها قيادات خادمة للمحتل، فالحمام، والطير، غادرها خوفاً، في رمزية واضحة إلى هول الدمار والخراب، وأصبحت أعراسهم في مدينة "عروس النهر" ماتم تُقام كل صباح ومساءً، وبات أحيائها أمواتاً ينتظرون الموت. وقد بنى الشاعر رؤيته على واقع مفعج، استمده من مشاهدته، ومعايشته. فكان صادقاً في رصده، وتصويره خطابياً، وفنياً.

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

عش مرةً رجلاً بدون تزلفٍ      كي لا يُقالَ بأنك الرّجافُ  
واسلبُ أموركَ حقّها متمسّكا      بعنادِ روحك لو عراكَ جفافُ  
ما دُمتَ وحدك لا تزالُ مكبلاً      بقيودِ ضعفك والقيودِ لطافُ  
ستظلُّ في وادي الحياة بلا قيرى      وتضيقُ منك وما ريحتَ خرافُ  
ستظلُّ وحدك فالدويلاتُ انتهت      وبهم على دربِ القبورِ يطافُ<sup>(2)</sup>

يدعو هؤلاء المتقاعسين إلى امتشاق سيف الرجولة، حتى يكونوا رجالاً دون تزلف ونفاق، وكى ينفوا عن أنفسهم صفة الخوف والارتجاف أمام الشدائد والأهوال، ويكرر هذه الدعوة بصوت أخف حدة من سابقه، فيدعو ذلك المحايد إلى أن ينتزع حقوقه انتزاعاً إذا ما انتابه هلاك أو جفاف، فيكون 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 لطيفة 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 يتمتعون به في عهود الاستقرار والشموخ، وما ظنوه خراف 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، مذكراً إياهم بأن عصر الدويلات بات في حكم

(1) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تعلق عالياً (ص ص 41-47).

(2) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص 56).

الانتهاه 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 درب القبور يطافُ" فزمن الدويلات سيغدو كالقبور التي يطوف حولها الزمان بعد رحيلها غير مأسوف عليها.

### ثالثاً: رؤيته للمحتل الأمريكي وأعدائه

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 رفضاً شديداً، وكان من أوائل الذين قاوموه، وكما سبقت الإشارة في الحديث عن سيرته في بواعث الإبداع، فقد تعرض لملاحقة الاحتلال، ومطاردته كأبي نائر.

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

وغزوت فأنكسرت خُطاك بغزونا  
أنت اختصرت الخزي حتى أنه  
فوراء وجهك ألف لون يختفي  
ووقفت تخدعنا بألف حكاية  
والراكضون إلى الغنيمة خابوا  
فيك استطال وطالت الأسباب  
وبه تُعاشِرُ روحك الأنصاب  
إذ نَمَنَمَت أَلْفَاظُهَا الكَتَّابُ<sup>(1)</sup>

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 ينطل خداعه الذي قادته جوقة الكَتَّاب والساسة المتآمرين، التي زينت هذا الغزو وصورته على أنه الخلاص من عهود الديكتاتورية، وأنه عهد جديد للديمقراطية، فهي رؤية تختزل مراحل الغزو، وما واكبه من تأمر داخلي، وخارجي.

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

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص ص 81-82).

لماذا حين يقتلنا صراعاً  
ونعرف أننا فينا قتلنا  
ونعلم أننا بعضاً ببعضٍ  
عن المجهول يخدم الجدل؟  
وأن قتالنا قيل وقيل  
تصارعنا فقوضنا انحلالاً<sup>(1)</sup>

يعاوده تساؤله المؤرق في كل مرة يذكر فيها التمزق والتفريق، فلم يسيطر الجدل في ظل هذا التفتيل؟ ثم يدرك أن القاتل هو العراقي المتآمر، وأن قتاله لم يكن إلا جعجات وقيل وقال، فقد ساد الانحلال، والتمزق مقوضاً أركان الوطن. فعيد اختلاف الصف وساد التمزق.

### ب- موقفه من الطائفية والأحزاب:

ويقف أمام الطائفية التي كانت سبباً في نكبة العراق، فيصفها بأنها جعجات ومهازل.

والطائفيّة جعجعت  
قزّم على قزّم على  
وبها العمائم مُستهامة  
لصّ يسوق لنا انتقامه<sup>(2)</sup>

نفخت هذه الطائفية المقيتة جعجاتها، وأطلقتها في أبناء الوطن الواحد، وتصدرتها عمائم هامت بها، فغدت الأقسام، واللصوص الخائنة جميعاً صفّاً واحداً؛ تنتقم من وحدة الصف في العهود الآمنة التي كبحت جماحهم، وأجمت أطماعهم. وهنا رصد لحقائق تاريخية مر بها العراق، فقد كان الزعيم الشهيد صدام سداً منيعاً 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:

كم جائرٍ في حكمه  
فشيوخنا وكبيرهم  
أيّن الذين تقولوا  
وتفيتها وتبجحوا  
هل بأيعوا أم بويعوا  
يسعى لخنق الإبتسامه  
قد باع بالفلس اعتصامه  
وعلت بصوتهم الفخامة؟  
وأزاح للسّتر احتشامه  
وتسلّموا كأس الزعامه

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

(2) المرجع السابق، ص72.

باسْمِ التَّشْيِيعِ وَالتَّسْنُنِ أَشْعَلُوا عَلَانًا ضَرَامَهُ

فَجَمَعَهُمْ فِي جَمْعِهِمْ كَقَمَامَةٍ تَعْلُو قَمَامَةً<sup>(1)</sup>

فهؤلاء يسعون لخلق الأمل بالخلاص من المحتل وأعدائه، وقد باعوا اعتصامهم تحت راية المقاومة بالأموال الرخيصة، يسخر من أصواتهم، وأقوالهم التي ساقوها بفخامة المنافقين المتزلفين، وتشتد سخريته بهم فينعتهم بالمتفقيهن المتبجحين الذي عروا صف المقاومة، وأزاحوا عنها ستارها المنيع. ويتساعل ساخرا مرة أخرى هل بايعوا العدو، وأنصاره، أم بويعوا؛ كي يصلوا إلى الزعامة والرئاسة، فهؤلاء جميعًا كانوا وبالاً على العراق، أضرموا فيه نار الحروب والفتن والصراعات، ويختتم موقفه بوصفهم قمامة تعلوها قمامة. متبرئاً من قذارتهم رافضاً لمشروعهم. ثم يوالي تقديم رؤيته بتعرية الساسة المتاجرين بالأوطان.

قد جئت أحملُ في يديّ مآتمي

فالموتُ قانونٌ تقيمُ فروضهُ

وطني احتراقٌ يستجيرُ بأهلهِ

كلُّ الذنابِ تكالبتُ في نهشهِ

أنيابهُ عُرسَتْ بلحمِ صغارنا

يبدأ عرض هذا الموقف بتصوير مأساته، فقد حمل مآتمه بيده؛ لبيث شجون لوعته على ما غدا عليه عراقه، فقد غدا الموت، والقتل، والدمار قانوناً مفروضاً تقيمه الطغاة، في ظل وطن محترق، قد اجتمع عليه شذاذ العقائد والفكر، كي يفتكوا بأهله، ويعيثوا خراباً 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 إجرامه وعدوانه.

وقد كان موقفه من الأحزاب التي صنعها الأعداء وأعدائه واضحاً، فقد رفض عنفها وخزيها، وعرى أطماعها.

وتوالى الأحزابُ تندبُ حظها لو كان يجدي نوحها الأحزابُ

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرآيا الأحران (ص74).

(2) المرجع السابق، ص100.

سجدوا إلى أصنامهم وتوحدوا  
 فدعوا عليًا كي يسكّر بابَهُ  
 ولكنهُ بهدوئِهِ خلعَ المدى  
 وإذا به الصديقُ يمشي زاهدًا  
 وتضاربتْ بنفوسهم آرابُ  
 بوجهنا وتغلّقُ الأعتابُ  
 فاختل من فرطِ المهابةِ بابُ  
 وبه يُباهي في الملا الوهابُ<sup>(1)</sup>

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 الحق باسم علي رضي الله عنه، وتحت ما سموها ثارات الحسين رضي الله عنه، فحاولوا أن يجعلوا من العراق ولاية إيرانية، ولكن 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 مع عليٍّ ويمشي زاهدًا، فيباهي الله بهم جميعًا، 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 وتنتهار.

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



## المبحث الرابع:

### رؤية الشاعر للقيم الإنسانية

القيم الإنسانية حاضرة عند الشعراء، فهم دعاة الوعي والفكر القويمين، 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.

#### أولاً: رؤيته للعدل

|                                           |                                    |
|-------------------------------------------|------------------------------------|
| عنايةُ الله جبارُ السَّمواتِ              | لا عدلَ في الأرض لكنْ في السماواتِ |
| وليس يعرف إلا في الخرافاتِ                | لا عدلَ فالعدلُ محكومٌ بغريتهِ     |
| محدودبَ الظهرِ يمشي كالخيالاتِ            | وصار فينا حكايا بات منخرقا         |
| كم تستجير به شتى ملّماتي                  | العدل أمسى بلا عدل وشرعته          |
| نرجو إليه من المولى الشفاعاتِ             | أمسى غريباً ودرياً لا انتهاء له    |
| وتعتريه بليلى الصمتِ آفاتي <sup>(1)</sup> | دربٌ يشلُ الخطى يجترُهُ خورٌ       |

تبدو نظرة الشاعر متشائمة، خلاف نظرتة الواثقة بالنصر والمحرضة على المقاومة، لكن رؤيته تنطلق من واقع غياب هذه القيمة الأمّ غياباً استحكماً 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 أهلها ظلماً وبغيّاً، فقد أُصدر الحكمُ على غياب العدل، ويات قصصاً تشبه الخيالات والخرافات، فيصوره وقد احدودب ظهره من شدة أُنقال الظلم، وغدا صورة يستتر بها المتجبرون، فغاب عنه اسمه وبهاؤه، تدعيه كل الملل والنحل؛ لتبرر من خلاله مكائدها، فعاش غريباً 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 تعلق عالياً (ص 54-55).

## ثانياً: رؤيته للعالم

يقف الشاعر أمام العالم موقف من خبرها وعرف خداعها.

دنيا مزورة لا شيء يحكمها وكل شيء بها لا هالك بل هات (1)

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

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

أنا حارس العالم وفي مشرع باي وخطوي بالخطى تتداخل

أنا بانتظار الأمس يدخل خيمتي شجراً وأثمر حزنها المتحامل (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.

## ثالثاً: رؤيته للزمن

الزمن لدى الشاعر هو الإحساس المتضخم بأعباء الحياة، فهو الماضي الذي يحمل أقاله، وهو الواقع الذي يحيى في تربيته، وهو المستقبل الذي يخشاه. وتتعدد رؤى الزمن، فتارة يكون الحنين باعته ومطلق أجنحته؛ فيعود لطفولته وذكريته، وتارة يقف أمام الواقع، وقد انتابه الشعور بالرحيل، فيندمج الحاضر بالمستقبل، لتتشكل رؤية قائمة، تعبر عن الصراع المضطرب داخله.

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

هذي طفولتنا أعوامها وجع صدى غناء بثغر الريح يندثر

وكركرات فم غابت بها ظمأ إلى الكراريس فيها الحرف يعتمر

وخطوة ألفت أصداءها طرقاً وأينعت دمعاً في نرفها عبر (3)

(1) الحديثي: خلف، ديوان العصفير تعلق عالياً (ص55).

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

(3) الحديثي: خلف، ديوان العصفير تعلق عالياً (ص69).

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

لكنه يتذكر طفولته، ويسقط عليها وجع حاضره، فصدى غنائها العذب غاب في ريح الواقع المرير، واندرثر. وهذه الضحكات الطفولية غائبة أيضًا، لم يبقَ منها غيرُ الشوقِ الجارف إلى ذكريات الكرايس التي خَطَّتْ حروفَ العمر في بدايته، وتلك الخطوات قد نقلت عبْقها الطرق التي كان يخطوها، فأثمرت هذه الذكريات دموعًا تحمل في طياتها عبرًا كثيرة. فقدم الشاعر هذه الذكريات اللافحة بتصوير فني، وظف من خلاله الطاقة المختزنة في أعماقه توظيفًا نقل وجعه الدفين على طفولته التي انقضت، ولم يعد له منها غيرُ الإبحار فيها واجترار ماضيها الجميل.

يقف الشاعر أمام الزمن مستشعرًا دنو الأجل.

دنا الرحيلُ وما زالتْ بذاكرتي      بعضُ البقايا من الأيامِ لمْ تدمْ  
هو الرحيلُ وأوجاعي مُعلقةٌ      على جدارِ المتى مشبوحةٌ رَمَمِي  
مرّت حياتي صراخَ الصمتِ يعزفُها      لحنًا كسيحِ الرّوى في وقعه الهَرَمِ<sup>(1)</sup>

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

تزداد تفاصيل هذه الرؤية، فيقف أمام عقده السادس.

خمسونَ مرّت ومنها ما حصدت سوى      بعض الفُتاتِ بها أقتاتُ من برمي  
أنا النهايةُ من أسلابِ معركةٍ      مع الحياةِ وحالي غيرُ منكمِ<sup>(2)</sup>

يستذكر هنا أعوامه الخمسين التي انفرط عقدها، فيجد أن حصاده فيها لم يكن أكثر من فتات عذابات، غدت قوتًا روحياً لكأبته التي تمتد مع امتداد العمر، فهو نهاية منكسرة لم تتل

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

(2) المرجع السابق، ص108.

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 باكياً مُعَذَّباً أمام رحيله الوشيك.

وهكذا فإن الباحث وقف على الفكر عند الشاعر خلف الحديثي، وقفة ألفت 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، وجلا 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 وأعدائه، 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 منافحاً عن الثائرين والمقاومين، ييبث فيهم روح العزم والصمود، فهو شاعر مقاوم ثائر، يحمل في أعماقه حب الوطن والإنسانية.

## الفصل الثالث: اللغة والأسلوب

## 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<sup>(1)</sup>.

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<sup>(2)</sup>.

ويعرف محمد عبد المطلب الأسلوب بقوله: "إنه فن لغوي أدبي، يستمد قوامه من العناصر النحوية والتعديدية والجمالية، كما يستمد من الإمكانيات التركيبية للمفردات اللغوية"<sup>(3)</sup>.

كما يرى أن: لغة الأدب التي تقوم على المؤلف حيناً وعلى غير المؤلف أحياناً، تستمد مقوماتها من القيم النحوية والصرفية والمعجمية<sup>(4)</sup>.

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<sup>(5)</sup>.

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، وغالباً ما تتعارض قواعد اللغة الشعرية مع قواعد المواضعة التي تحدد اللغة المعيارية؛ وعليه فمن الضروري النظر إلى الأسلوب باعتباره انحرافاً عن لغة المواضعة، وباعتباره نمطاً متميزاً عنها، وإذا كانت لغة المواضعة هي المعيار الأولي، فإن الدراسة اللغوية للأسلوب تبحث عن كفاءات 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 الحدائث التكوينية البديعية (ص141).

(4) المرجع السابق، ص141.

(5) رزقة، مقارنة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة ديوان جفرا نموذجاً (ص334).

وتؤسس درسًا خاصًا به، يكون هو الدرس الأسلوبى الذى يكشف عن طبيعة التباين والانحراف<sup>(1)</sup>.

وهذه السمات تأخذ مفهوم الظاهرة فى علم الأسلوب.

ويرى صلاح فضل أن: مفهوم الظاهرة هذا يشير إلى الملمح التعبيري البارز الذى يؤدي وظيفة دلالية تفوق مجرد دوره اللغوي، ويقتضى هذا أن يكون للملمح نسبة ورود عالية فى النص، تجعله يتميز عن نظائره فى المستوى والموقف، وأن يساعدنا رصده على فك شفرة النص، وإدراك كيفية أدائه لدلالته<sup>(2)</sup>.

وتقف هذه الدراسة فى شعر خلف الحديثى على أهم السمات الأسلوبية فى شعره، التى تميز لغته الشعرية.

### أولاً: الاشتقاق والتوليد

اللغة العربية ليست جامدة ضمن قوالب جاهزة، لكنها ذات ميزانٍ صرفيٍّ وقواعدٍ ومبادئٍ نحويةٍ واضحةٍ وراسخةٍ، هذا الميزان الصرفي بما فيه من جذور وأصول، يحفظ وعاء اللغة، لكنه لا يمنع من التجديد فيها، يكون الاشتقاق منه على صورته الموجودة، والمعروفة معلماً بارزاً من معالم التجديد التى عرفها الشعراء قديماً وحديثاً، فقد لجأ إليها أبو تمام وغيره فى العصر العباسي ومن قبل جرير والفرزرق، ووجدت عند الشعراء الجاهليين، فطبيعة العصر تفرض مجموعة من الصيغ والمصطلحات التى تنتقل إلى الشعر.

ويشير تمام حسان إلى هذا فيقول: "إن الصيغة الصرفية هي وسيلة التوليد والارتجال فى 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 الذى نريد التعبير عنه على المعاني التى تدل عليها الصيغ ارتجالاً، ولما كانت الأسماء والصفات والأفعال هي وحدها صاحبة الصيغ الصرفية كانت أيضاً 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 فى 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).

بإضافة الجديد من الضمائر، والخوالب، والظروف، والأدوات. إنما يكون بإضافة الأسماء، والصفات، والأفعال ذات الصيغ، لأن الصيغ هي مجال التوليد والارتجال<sup>(1)</sup>.

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

وقد استخدم خلف الاشتقاق بصور ابتكارية حيناً، وحيناً 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 تعبيرى يواكب حالته النفسية والفكرية التي يلجأ من خلالها إلى توليد جديد، مما يمنح الفعل الذي تم توليده واشتقاقه دلالات عاطفية ومعنوية. وكذلك يمنح اللفظ جرماً موسيقياً بما اكتسبه 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 فعلاً واسماً شكلاً جديداً يساهم في التعبير عن حالته النفسية والعاطفية، ويدل على قدرة إبداعية في إكساب اللغة صوراً 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).



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

فيشتق من الأفعال الثلاثية فعلاً رباعياً مضعف العين، كما في الفعل ضوّاً، فيصبح ضوّاً.

وقد رأيتُ هوى عينيك يسكنني فضوّاتٌ شعلي في عشقنا الأبدى<sup>(1)</sup>

استخدم الشاعر فعل (ضوّاً) من الإضاءة بدلاً من الفعل العادي أضاء، وجاء على صيغة فعّل، ووقع ضمن الجذر اللغوي لمادة (ضوّاً)، 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 نثر، فيصبح نثر.

ونثري عبق النوار في طريقي حتى يرفّ نهارُ الحبّ مُكتملاً<sup>(2)</sup>

استخدم الفعل المضعف (نثر) من الفعل الصحيح (نثر) ليدل على مبالغة نثر الحبيبة للعبق في طريقه، وجاء هذا الاستعمال ضمن التوزيع الموسيقي الذي يقتضي فعل أمر مضعفاً مسنداً لياء المخاطبة، ليوقع في السمع نغمةً خاصةً يمتاز بها بحر البسيط.

ومن الفعل فزّز، فيصبح فزّز.

من أيّ زاوية فتقتِ أرصفتي وفزّرتني يدُ للبحر أيقظتاً<sup>(3)</sup>

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

ويشتق من الأفعال الثلاثية أفعالاً خماسية بالزيادة على وزن افتعل، بزيادة الهمزة والتاء، كما في الفعل برد، فيصبح أبرد.

في أيما وجع بالروح أبردُ وأي قولٍ لما أبغيه قد أجدُ<sup>(4)</sup>

(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).

جاء الفعل (أبترد) مشتقا من الجذر برد، ويعني صب الماء على الرأس باردا<sup>(1)</sup>، وحمل هنا دلالة التطهر من الوجد الذي حلّ بالروح، وجاء متسقاً مع الاستفهام الذي حملته الجملة الشعرية.

أنا ارتَمَيْتُ عَلَى شُطَّانِ سَوْسَنَتِي      فَعَانِقِينِي بِبَابِ الصَّبْحِ وَابْتَرِدِي<sup>(2)</sup>  
جاء الفعل (أبترد) على صيغة الأمر، وارتبط بالفعل عانقي، ليحمل دلالة اقتراب المحبوبة منه. وكذلك من الفعل رُفِدَ، فيصبح أرتفد.

فِيهَا انْغَمَسْتُ فَصَغْتُ الْبُوحَ أَشْرَعَةً      وَطَرْتُ فَوْقَ غَمَامِ الْمَجْدِ أَرْتَفِدُ<sup>(3)</sup>  
جاء الفعل (أرتفد) مشتقا من الجذر رَفِدَ، ولم يستخدم في اللغة المعجمية القديمة، ودل على اكتساب المجد. وكذلك من الفعل الثلاثي رَأَدَ، فيصبح يرتند.

سَحَّرَ مِنَ اللَّهِ يَجْرِي فِي شَوَاهِدِهَا      يَرِنُ كَالْجَرَسِ الْعُلُويِّ يَرْتِنْدُ<sup>(4)</sup>  
جاء الفعل (يرتند) على صيغة يفتعل، وهو اشتقاق من الجذر رَأَدَ، والذي يعني ارتفاع الضحى، ومنه (ترأد)، والذي يعني اهتزاز الحية، كما في العين<sup>(5)</sup>، وجاء الفعل (ارتأد) في معجم ديوان الأدب بمعنى اهتز من النعمة<sup>(6)</sup>، فمعنى الاهتزاز مأخوذ من ترأد، وورد بدلالاته على الاهتزاز؛ فرنين الجرس العلوي يؤكد الاهتزاز فأقام الشاعر هنا علاقة ترادف وتجاوز للمعنى.

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

تَقَوَّلِي فَالهُوَى الْعَصْرِيَّ يَجْرِفُنِي      عَنِ الْمَسَارِ وَفِي الْأَبْعَادِ مُنْقَلَبِي<sup>(7)</sup>

(1) ابن منظور، لسان العرب (ج3/83).

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

(3) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص36).

(4) المرجع السابق، ص39.

(5) الفراهيدي، العين (ج1/279).

(6) الفارابي، معجم ديوان الأدب (ج4/234).

(7) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص40).

استخدم الفعل (تَقَوَّلِي) على صيغة تفعلي، وحمل الدلالة المعروفة لهذا الاشتقاق، وقد ورد الفعل تَقَوَّلَ في القرآن الكريم في قوله تعالى ﴿وَلَوْ تَقَوَّلَ عَلَيْنَا بَعْضَ الْأَقَاوِيلِ﴾<sup>(1)</sup>، 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 تطوح.

وَتَطَوَّحَتْ صَحَوَاتٌ رُوحِي لُوعَةً      وَتَعَثَّرَتْ بِرُبِي الْمَتَاهَةِ سَاقِي<sup>(2)</sup>

جاء الفعل (تطوح) على صيغة تفعّل مشتقا من الجذر (طوح)، ويحمل معنى التآرجح، وحمل هنا دلالة التشتت، فقد تشتت روجه المعذبة التي تحاول الصحو بلوعة، وجاء الفعل (تعثر) في عجز البيت ليؤكد اتساق دلالة التطوح، وليمنح البيت تجريسا موسيقيا. ويشتق أيضا أفعالا خماسية بالزيادة على صيغة (تفاعلت) من الجذر الثلاثي، كما في الفعل نعس، فيصبح تناعس.

وَتَنَاعَسَتْ بِلُظَى الْحَرَائِقِ رَغْبَةً      وَتَشَرَّنَقَتْ بِطُيُوفِهَا أَجْفَانِي<sup>(3)</sup>

استخدم في البيت صيغتين اشقاقيتين؛ (تناعس) و(تشرنق)، الأولى جاءت على تفاعل، والثانية على تفعّل، وجاءتا للغائب المؤنث. (تناعس) من الجذر نعس وتعني التناوم، ووقع استخدامه له ضمن المزوجة 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 المزوجة الحسية للفعل، فقد انغلقت أجفانه على طيوف تلك الرغبة. وكذلك من ندم فتصبح تنادم.

وَهَفَّتْ تُرَاقِصُنِي اللَّحُونُ بِعَرْشِهَا      وَتَنَادَمَتْ وَتَبَرَّجَتْ خُيَلَاءُ<sup>(4)</sup>

(1) [ الحاقّة: 44].

(2) المرجع السابق، ص 59.

(3) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص 55).

(4) المرجع السابق (ص 31).

جاء الفعل (تتادم) على صيغة تفاعل، والصيغة المشهورة منه هي فاعل (تتادم) والتي جرى عليها استخدام القدماء، ووقع ضمن المزوجة الفعلية، فالخيلاء تتادمه وتنترج له. ويشتق من الفعل الثلاثي فعلا خماسيا، فيصبح صبر اصْبَرَ، على صيغة أَفْعَلَ.

**فاصْبَرَ البَوْحُ مَبْتَلًا بِشَهْقَتِهِ فَرَاخٌ يَرْجُمُنَا بِالْجُبِّ مِنْ عَثْرًا<sup>(1)</sup>**

جاء الفعل (اصْبَرَ) مشتقا من الجذر صبر، على صيغة أَفْعَلَ، 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 أثرا تلقية 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 جرسا جديدا، وغالبا ما يكتسب اللفظ العامي بناءً فصيحاً، فيميل إلى استخدام الأفعال المضعفة، وهو في لجوئه إلى هذا الاشتقاق يحقق غايات فنية وموسيقية، فيما ينتج الاشتقاق من العامية من دلالات جديدة، وفيما يعبر من خلاله عن عاطفة توضحها تلك اللفظة، وعبر الموسيقى التي تحملها، فيثير هذا المتلقي ويقف أمامه متأملاً ومستمتعاً.

وهذا ما ينطبق على الشاعر خلف الحديثي، فقد مال إلى استخدام العامية الأقرب إلى الفصيحة، وحقق من خلالها تلك الغايات والمرامي الفنية<sup>(2)</sup>.

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

**قولي إليّ متى فالوعدُ شرّش بي تَأْتِينِ عِنْدِي لِيَغْفُوَ الحِلْمَ بِالْحَدَقِ<sup>(3)</sup>**

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 متجذراً

(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، مكتفياً هنا بنموذجين للاشتقاق من الألفاظ العامية.

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

كما ظهر هذا الاشتقاق من الفعل رشّ في قوله:

تَتَجَمَّلِينَ وتَلْبَسِينَ أساورًا وَيَرشُّ نهرُ الضوءِ فيكَ تمهله<sup>(1)</sup>

الفعل رش فعل له جذوره العربية، لكن شاع استخدامه في العامية، وانتقل إلى معجم الألفاظ العامية، وإن بقي استخدامه فصيحاً في بعض الأحيان، وقد استخدم الفعل استخداماً تزوجياً حدائياً، عبر المزوجتين الاسمية والفعلية، من خلال نهر الضوء الذي سيرش تمهله، وجاءت الجملة الشعرية هنا امتداداً 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 دلالة عاطفية أوضحت أثر فتنة الحبيبة عليه.

### 3- الاشتقاق من الأسماء الجامدة:

مال الشاعر إلى الاشتقاق من الأسماء، ليمنحها صفة الحركة والتغير، فولد 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 الشعرية تثبت قدرة الشاعر على تطويع اللغة بما يجعلها ذات مظهر حدائي.

حيث يشق من المرأة الفعلَ تمرأى في قوله:

فَأَلْفُ سَهْمٍ تَمْرَأَى فِي خَوَاصِرِنَا وَعِنْدَ حَدِّ عَرُوقِ الشَّهْقَةِ امْتَثَلًا<sup>(2)</sup>

استخدم الفعل (تمرأى) المتولد من اسم جامد هو المرأة، 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(امتثلاً)، وكانت الدلالة

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

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

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

واشتق من البرعم الفعل بَرَعَمَ في قوله:

يُبْرَعِمُنِي بِنَفْسِكَ الْمُنْقَى وَعَنِّي فِيكَ مُتَاعًا بَحْثُ<sup>(1)</sup>

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

كما اشتق من الكوكب الفعل تَكْوَكَبَ في قوله:

فَتَكْوَكِبِي قَمْرًا تَسْلُقُ بُرْجَهُ وَفَمِي بِإِيقَاعِ الْمَلَاخَةِ صَاحَا<sup>(2)</sup>

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 قمرًا يتسلق برجه العالي.

واشتق من النغم الفعل نَعَمَ في قوله:

وَنَعَمْتَنِي لُحُونُ الصَّمْتِ فِي وَتَرِي وَخَلَدْتَنِي وَمَا تَدْرِي الْأَحَاسِيْسُ<sup>(3)</sup>

فجاء الفعل (نعم) على صيغة فعل، 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 "خلدنتي" مع "نغمتي" من حيث الجرس الصوتي والتقارب في المعنى، فالتخليد نتيجة التنغيم، فاتسقت الجملة الشعرية وفق تركيب متناسق الدلالة.

واشتق من جلباب الفعل جَلِبَبَ في قوله:

نَهْرٌ يُجَابِبُنِي بِمَوْجِ طُيُوبِهِ لِتَبْوَحَ عَنْ أَنْفَاسِهِ أَحْوَالِي<sup>(4)</sup>

(1) المرجع السابق (ص111).

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

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

(4) المرجع السابق، ص67.

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

كما اشتق من النرجس الفعل نرجس في قوله:

حتى فرشتُ له الدروبَ أطيِّبًا      فَنَرَجَسْتُ سَاحَاتُهُ غَنَاءُ<sup>(1)</sup>

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

واشتق من الموسيقى الفعل موسق في قوله:

وخواطرٌ منْ ذكرياتٍ مَوْسَقَتْ      لَوْنَ الرِّبِيعِ فَرُفِرْفَتْ سَجَوَاءُ<sup>(2)</sup>

فجاء الفعل (مَوْسَقَ) 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 الذكريات لَوْنَ الرِّبِيعِ إلى موسيقى فاتنة الجرس والنغم.

كذلك اشتق من القالب الفعل تقولب في قوله:

تَقَوْلِبِي فَأَنَا آتِيكَ بِبِي ظَمَائِي      وَفِي تَرْقُدُ نَارُ الْوَجْدِ فَارْتَعِبِي<sup>(3)</sup>

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 ظامئاً لينهل من ذلك الحب، وقد أكد ذلك في العجز، فنار الوجد التي ترقد فيه تدعو الحبيبة للارتعاب.

واشتق من الهدنام الفعل هندم في قوله:

وبرغم جذبي لستُ أنسى روحَهُ      طَافَتْ عَلَيَّ وَهْنَدَمْتُ أذْوَاقِي<sup>(1)</sup>

(1) المرجع نفسه، ص 33.

(2) المرجع نفسه، ص 33.

(3) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص 25).

جاء الفعل (هندم) متولداً من الاسم الجامد (الهندام) وهو لفظ معرب يعني حسن القد، وأخذ منه حسن الهيئة والمظهر والاعتناء بهما، والفعل منها يعني سوى وأصلح ورتب، وجاء الفعل هنا متسقاً في دلالاته مع الجملة الشعرية، وظهرت الدلالة من خلال روح المحب التي طافت عليه ورتبت أذواقه وأصلحتها، فجعلته رغم الجذب الذي يحياه راقياً بروحه وأذواقه. وبهذا يمكن القول بأن الشاعر فارق اللغة القديمة وأثر 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 اسماً جديداً، ينتج من خلاله دلالة واضحة، وتحمل إيقاعاً خاصاً، كما سبقت الإشارة في الاشتقاق من الأفعال ومن اللغة العامية، وهذا الأمر على صلة قوية بالعامية، فأهل العامية أكثر اشتقاقاً 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 الاشتقاق 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 جرساً إيقاعياً يكسب الإيقاع الداخلي مساحة جديدة من التوزيعات الداخلية.

فيشتق من المصدر (تلهف) مصدراً جديداً (التهاف) في قوله:

نفسِي التَّهَافُ أَنْ تَضُمَّكَ سَاعَةٌ      وَنَتِيَهُ فِي غَابِ الهِنَا وَنُدْرُزِرُ<sup>(2)</sup>

جاء المصدر (التهاف) متولداً من التلهف، وقد ورد في تاج العروس: التهاف: التهب<sup>(3)</sup>، وفي محيط المحيط: التهفت النار التهبت، وفلان تحرق حزناً من مصيبة ألمت به، وقد حمل المصدر هنا دلالة التلهف والتحرق، فنفس الحبيب مليئة بالتحرق والتلهف كي يضم محبوبته، وهذا ما يدل على الشوق الذي يعانیه في غيابه عنها.

(1) المرجع السابق، ص58.

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

(3) الزبيدي، تاج العروس (ج383/24).



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

أحارُ ويجفُلُ التسأل مثلي لأنني فيّ يعتصمُ الكمالُ<sup>(1)</sup>

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

وقد كان للقافية دور في الاشتقاق حيث يشتق المصادر الآتية:

ولتعلموا إنَّ التقيَّ من اتقى وإلى الشهادة حثُّه الإحاثُ

هي ذي دماء بني الحويجة لم تزل تروي وتكتب ما جنى الإنكاثُ<sup>(2)</sup>

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

ويشتق المصدر إرنان من الجذر (أرن) في قوله:

وامسكْ لروحك من وجدٍ يهيمُ بها حتى يتوه على إرنانها الميْدُ<sup>(3)</sup>

جاء المصدر (إرنان) من الفعل (أرنّ)، 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:

عن كلِّ ليلٍ صنَعنا فيه فرحتَه وكم عزفنا وناغى القلب تطرابُ<sup>(4)</sup>

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

## الاشتقاق من الأسماء الجامدة:

رَثْتُ حَبَائِلَهُمْ فَصَاحَ صَرِيخُهَا      إِنَّ الْحَبَالَ وَإِنْ عَظْمَنَ رِثَاثٌ<sup>(1)</sup>

جاء الاسم (رثاثة) جمعا لرثة وهو البالي من الثياب، وقد استخدمه الشاعر وفق دلالة واضحة للمعنى المعجمي، فقد أشار في صدر البيت إلى أن حبايل 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:

يَأْسُ غَزَانِي وَصَوْتُ السَّعْفِ سَمْرَنِي      بَيْنَ الظَّلَالِ وَهَمِّ الجِرْحِ مِعْشَابٌ<sup>(2)</sup>

جاء المصدر (معشاب) متولدا من العشب، ويحمل معنى الأرض كريمة النبات والعشب، فهو يدل على التكاثر والمبالغة، وجاءت الدلالة متسقة، فهموم الجراح كالأرض المعشاب، لكنرتها.

ويشتق تطراب من (الطرب) في قوله:

يتضح من خلال استقصاء مواطن الاشتقاق أن التكتيف كان في الاشتقاق من الأوزان والجزور الصرفية يليها الاشتقاق من الأسماء الجامدة، ويليهما مرتبة الاشتقاق من العامية، ويعود هذا إلى أن التوليد من الجذر ومن الأسماء الجامدة يكون أكثر احتياجا وإلحاحا ويتم تطويعه في اللغة الشعرية بما يمنح المفردة المتولدة موقعا جديدا 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).

## ثانياً: استخدام المصطلحات

للتقافة 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 التزدي والإحباط، ويظهر ما يحمله من سمو الفكر والثقافة، وقد انعكس هذا في شعره لغة واضحة الأسلوب ذات دلالات منتجة.

فيوظف مصطلح التآطير في قوله:

تَمَرِّدِي فَالهُوَى إِكْسِيرُ لِيانَتِنَا      لَكِي تُوَطَّرَ لِلغَابَاتِ أُنْدَاءٌ<sup>(1)</sup>

حيث وظف الشاعر مصطلحي (الإكسير) و(التآطير)، فالإكسير مصطلح قديم يراد به الشراب الذي يطيل الحياة والمركب الذي يحول المعدن الرخيص إلى ذهب، والتآطير مصطلح فلسفي ويقصد به وضع الإطار للمفهوم، وجاءت دلالة المصطلحين متنسقة، فهو يطالبها بالتمرد على كل الأنماط والأعراف التي تعيب الحب وتمنعه، وأن يشربا كأس الهوى الخالد، كي يستطيعا إيجاد إطار خالد لحيتهما.

ويوظف مصطلح القوانين في قوله:

أَغَيْتُ كُلَّ قَوَانِينِي وَجِئْتُ إِلَى      وادي العبيرِ لِيُغْرِي الأفقُ رِيحاني<sup>(2)</sup>

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.

ما زلتِ إمْرأةَ الرمادِ أحاطَها      زمنُ التحاصصِ في الزوايا المَوْجِلَّة<sup>(3)</sup>

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

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

(3) المرجع السابق، ص157.

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 ممزقاً، 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.

وَأَغْمِسُ بِنَانِكَ فِي مَحَابِرِ لَوْعَتِي      لِنُعِيدَ لِي فِي بَوْحِنَا التَّاطِيرَ<sup>(1)</sup>

وظف هنا مصطلحي (المحابر) -وهو من مصطلحات الكتابة والتدوين- و(التأطير)، وجمع بينها وفق دلالة متسقة، فدلّت المحابر على اتساع اللوعة وتفاقمها، ودلّ التأطير على إعادة تشكيل البوح.

تَشَابَهْتُ فِي عَيْنِكَ يَا لَوْنَ ضِحْكَتِي      فَهَلَّا حَفِظْتَ أَضَامِيمِي مِنَ النَّبْشِ<sup>(2)</sup>

وظف مصطلح (الأضاميم) -وهو من مصطلحات الكتابة والتدوين - الإضمّامة والإضبارة، أي الحزمة، من الكُتُبِ والصحف وغيرها<sup>(3)</sup>، وجاء توظيفه متسقاً للدلالة، فهو يدعوها لأن تحفظ هذا الحب الذي تضمه تلك الأضاميم من النبش والضياع. كما وظف مصطلحات النقد.

تَعَبْتُ مِنَ الْإِبْحَارِ غَرْفَةً لَيْلَتِي      وَتَعَبْتُ مِنْ تَهْوِيمَةِ التِّطْوِافِ<sup>(4)</sup>

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، فتهويمته التطواف دلت على اغترابه واحترابه.

وكذلك وظف مصطلحات الشعر المرتبط بعلم العروض.

فَحَبَّبْتِي مَطَرَ الْأَنْفَاسِ عَنِ عَبْقِي      حَتَّى يُبَلِّغَنَا لِلشَّعْرِ تَأْسِيسُ<sup>(1)</sup>

(1) المرجع نفسه، ص 39.

(2) المرجع نفسه، ص 50.

(3) ابن منظور، لسان العرب (ج 4/479).

(4) المرجع السابق، ص 17.

وظف مصطلح (التأسيس) وهو أحد مصطلحات علم العروض والقافية، فهو يدل على الألف المؤسّسة 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 بيلهما.

ويحفرُ الشوكُ في أفياءِ حارتنا      دربًا وتُمسِكُنِي في الحرفِ أوزاني<sup>(2)</sup>

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.

بحرُ المديدِ تداركوا مُتدارِكًا      لتراثنا وبحورنا خرساء<sup>(3)</sup>

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

فحبّي حبّ عنيفٌ مثالي      يطولُ لما بي شُرْحي وسردي<sup>(4)</sup>

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

سكنتُ بها كلُّ الطيوفِ تمازجتُ      ألوانها وبها يتيهُ تصوُّر<sup>(5)</sup>

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.

وأنا مقيمٌ باحترقٍ أجنّتي وحضارةُ المعنى لدي ستأفل<sup>(1)</sup>

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 حدائثة 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 أسلوبى أجاد الشاعر في تقديمه بصورة حسية وعاطفية، فنقل تلك المصطلحات من جمودها؛ فأكسبها الحيوية والحركة، وهذا يثبت أنه شاعر مجدد حدائثي الرؤى والفكر.

### ثالثاً: 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 واحداً من أهم السمات الأسلوبية في الشعر الحدائثي 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 إن المرفوعات والمجرورات ذاتا تغير في الموقع الإعرابي، بينما المنصوبات - ويقصد 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:

فَفِيَّ اَزْجَافٌ سَرَى مَوْكِبًا وَتَرْقُصُ حَبَّالُهُ الْأَعْظَمُ<sup>(2)</sup>

(1) المرجع نفسه، ص 81.

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص 86).

وظف الحال (سرى مركباً) والتمييز (ترقص حباً) في الجملة الابتدائية والفعلية الخبرية، وجاءا متتاليين، وعادا على مشتغل واحد (الارتجاف)، فالارتجاف والخوف سريرا سريان الموكب، فحمل الحال (موكباً) دلالة التعظيم والرهبة، ورقصت الأعظم حبا له، فحمل التمييز (حباً) 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:

هل تقبلين مسافتي موؤودةً      من أن تكون بأرضكم راياتي؟<sup>(1)</sup>

وظف الحال (مسافتي موؤودة) في الجملة الاستفهامية، وجاء الحال من المفعول به (مسافتي)، محدثاً ترتيباً جمالياً في الجملة الشعرية، فالترتيب الاعتيادي يقتضي التقدير: هل تقبلين وأد مسافتي، كي لا ترتفع بأرضكم رايتي، لكنه أحدث التقديم والتأخير، ولم يخلُ البيت من الترابط والتناسق، فالمسافة الموءودة اقترنت بالأرض الخالية من الراية.

ووظف التمييز في جملة النداء في قوله:

يا أنتِ يا أنثى الجنونِ أراقني      كأساً وأغرقَ بالظما رشفاتي<sup>(2)</sup>

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

كما وظف التمييز في جملة النعت في قوله:

وحقيقتي خوفٌ يزاولُ داخلي      قمعاً ونارُ مخاوفي تتواصلُ<sup>(3)</sup>

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 اتصالاً وثيقاً، وحملت دلالة تقاوم تلك المخاوف.

(1) المرجع السابق، ص 45.

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص 151).

(3) المرجع السابق، ص 139.

وكذلك وظف التمييز في جملة الأمر في قوله:

بوحى بأنواع الكلام بساطةً عن رجب نهدك في القميص المغمم<sup>(1)</sup>

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 رجب نهديها، فحمل التمييز هنا دلالة حسية توحى بشبق الشهوة. ووظف التمييز في الجملة الفعلية الخبرية في قوله:

وتلممين رداءً ليلك لهفةً والشال يعقد عند صدرك سلسلة<sup>(2)</sup>

وظف التمييز (لهفة) في الجملة الفعلية الخبرية، فهو يخبر عن لملمة رداء ليلها بلهفة، مستخدماً لغة الخطاب الموجه، وحمل التمييز دلالة الترقب والانتظار، وقد ربط بين أجزاء الجملة الشعرية ربطاً دقيقاً، فالرداء والشال أوحيا بالحالة الوصفية التي تعبر عن شبق الشهوة. كما وظف التمييز في الجملة الابتدائية الخبرية في قوله:

أنا مُطْفَأٌ والحزن ضاجع ليلتي عطشاً وأشعل في يديّ تبتأله<sup>(3)</sup>

وظف التمييز (عطشاً) 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 المزوجة الفعلية، ويلاحظ الترابط بين أجزاء الجملة الشعرية في البيت فالانطفاء يقابله الاشتعال.

وكذلك في قوله:

وأنا ملي عبثاً تفتق صدرها وقميصها فيه استراح تدلل<sup>(4)</sup>

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

(1) المرجع نفسه، ص 148.

(2) المرجع نفسه ص 157.

(3) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص 157).

(4) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص 82).



وفي قوله:

ويدي تقحمُ الثلوجَ مهارةً      وتُسائلُ النهدين: أينَ المقتلُ؟<sup>(1)</sup>

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، (وتُسائلُ النهدين أينَ 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 نموذجاً شعرياً تتجلى فيه القدرة على استثمار الطاقة الإبداعية التي تكسب الجملة الشعرية دلالة جديدة في إنتاجها وتوسعها، فالتمييز والحال وكما تبين منحاً الجملة الشعرية بعداً وظيفياً ودلالياً وجمالياً، 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.

#### رابعاً: معجم الشاعر

يعد معجم الشاعر مدخلاً لمعرفة اللغة التي يكتنزها شعره، فتبرز من خلاله طبيعة هذه اللغة وتتحدد مصادرها. ومعجم خلف يتحدد من خلال ثلاثة مصادر رئيسية: 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 إحياءاته 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 ينتفسه 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. وتحفظ تلك الكلمات والتعبيرات في داخلها بأصداء مرهفة للنغم العاطفي والنور الذي تجلت به لدى الشعراء

(1) المرجع السابق، ص 82.

السابقين، حتى إذا ما تقدمت لخدمة الكاتب الجديد أسهمت سواء أراد 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، ماذا يده الأخرى لمن يلحق به<sup>(1)</sup>.

هذه الرؤية للمعجم التراثي تؤكد أن نزوع الشعراء إلى اللغة التراثية للانتقال 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 حيناً، ولضرورة الفصاحة والبيان الذي لا يمكن للفظ معاصر غيره أن يؤديه حيناً آخر، ولإثبات قدرته على أنه شاعريته ذات أصول وعمق أحيانا، ورغم هذا فقد غلب على لغته الحدائث 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:

إني سمعتك تطري والأذى ثبج خير الرجال بك الأفكار تنبزل<sup>(2)</sup>

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 وتفنيته، وتعني: طائر يصيح الليل كله كأنه يئن<sup>(3)</sup>. وقد وردت ثبج في البيت بمعنى (عظيم). وجاء الفعل تنبزل بمعنى تتفنق 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 (ج6/99).

خُضْتُ الجراح وناري حوصرت بِدُجى وعشتُ موتي ودكَّتُ أضلعي الأسل<sup>(1)</sup>

استخدم مفردة (الأسل) وتحمل أكثر من معنى؛ فهي تعني: نبات ذو أغصان كثيرة شائكة الأطراف، وتعني: الرماح، وأيضا: النَّبْل<sup>(2)</sup>، وقد وردت الأسل في البيت بمعنى (الرماح)، ومنحت دلالة كثافة الجراح التي أصابته. وكذلك لفظة (اسبطر) و(الختل) في قوله:

وعاش عمري أحلاماً مؤجلاً بنا اسبطرَّ على مأساتنا الختل<sup>(3)</sup>

استخدم مفردتين (اسبطر) و (الختل)<sup>(4)</sup>، واسبطر فعل يعني: اضطجع وامتمد، 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 حُبِلتُ وصرخةُ الموتِ تطوي من فمي سملوا<sup>(5)</sup>

استخدم مفردة (سمل) وهي فعل يستخدم في الأصل لسمل العين<sup>(6)</sup>، ولكنه نقل دلالاته إلى الفم، فقصد بقوله (من فمي سملوا): من أخرسوا فمي، وقد استخدمه في لغة عصرية حيث عبر من خلاله عن حياة الذل والهوان التي يحيها العراق في ظل المحتل وأعوانه. وكذلك في الفعل (صيهدت) في قوله:

وفي الشام أرى الجولان تندبنا وصيهدت جذوة فيها فلم تقم<sup>(7)</sup>

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

(2) الأزهري: أبو منصور، تهذيب اللغة (ج3/99).

(3) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص137).

(4) الأزدي، جمهرة اللغة (ج1/389).

(5) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص138).

(6) العسكري: أبو هلال، التلخيص في معرفة أسماء الأشياء (ص289).

(7) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص145).

استخدم مفردة (صيهدي) وهي بالأصل اسم له أكثر من معنى: حر الصيف الشديد، والسراب المضطرب، وطويل القامة، وأرض واسعة لا ماء فيها<sup>(1)</sup>، لكن الشاعر اشتق منه فعلاً فحمل معنى الاشتعال، صيهدت جذوة: اشتعلت، ووظفه في التعبير عن حالة الحرب والدمار. كما استخدم لغة تراثية مشبعة بالفخر في قوله:

(شمّ العرانيين) لا جدع أنوفهم ذاقوا الأمرين من عسف السلاطين<sup>(2)</sup>

استخدم مفردة (العرانيين) والتي تعني الأنوف، ومفردتها: عرّنين<sup>(3)</sup>، وقد استخدمه الشاعر وفق تركيب نمطي معتاد في شعر القدماء وذلك عند المدح (شمّ العرانيين) 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 زواج أحياناً بين اللغة المعاصرة واللغة التراثية في بنية البيت وبنية القصيدة، وحيناً حظيت اللغة المعاصرة بتفرداها 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 والنتيه).

فلقد خلقت وألف ثارٍ جرنِي نحو المتاهِ وفيه عشتُ رهينا<sup>(4)</sup>

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

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

(1) ابن سيده، المخصص (ج/2/404).

(2) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص/149).

(3) ابن منظور: لسان العرب (ج/7/190).

(4) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص/91).

ما دبَّ فيكِ نَعاسُ البوحِ يا امرأةً      لكنَّما فيكِ كسرٌ ليسَ يتَّحدُ<sup>(1)</sup>

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

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

إليكِ أنتِ انثيالُ الهمسِ أكتُبُهُ      وحيّاً فيحمأهُ للبوحِ شلالُ<sup>(2)</sup>

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:

فَحَضَّبَتْ سَطْرَ آهَاتِي رُؤْيَ فِكْرِي      ودوَّزَنَ الوجودُ في شريانِهِ قَلَمِي<sup>(3)</sup>

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 والظماً.

والحبُّ أغنيتي بها عبقُ الشذى      ولكلِّ ثغرٍ ظاميٍّ يتنعمُ<sup>(4)</sup>

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

وانتهت كالأمسِ أصداءُ الأغاني      وتراعت من شظايا الروح معنى<sup>(5)</sup>

(1) المرجع السابق، ص 165.

(2) المرجع نفسه ص 79.

(3) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص 82).

(4) المرجع السابق، ص 154.

(5) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص 93).

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

### 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 المبتدلة إلى بؤرة جمالية دلالية، اتسمت بالإيقاع القريب من المتلقي، فمنحها بعداً موسيقياً 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:

**أشْيُكُ فِي قَرَارَاتِ احْتِرَاقِي وَأَنْي شَنْتَ إِمَا شَنْتَ هِيَا<sup>(1)</sup>**

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 كثيرةً للفعل<sup>(2)</sup>، ووظفه العديد في الشعراء المعاصرين في أشعارهم.

وكذلك وظف الألفاظ خَلَى، ورش، ونَطَر، ومزَع، وداس، في الأبيات التالية:

**خَلِيكَ خَلْفَ مَوَاجِعِي وَتَزَيْتِي فَأَنَا الَّذِي مِنْ عَطْرِكُمْ أَشْتَارُ<sup>(3)</sup>**

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

**وَتَقَرَّبِي حَتَّى أَضْمُكَ غِيْمَةً لِسُوَاحِلِي وَتَرَشُّنَا الْأَشْدَاءُ<sup>(4)</sup>**

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

(2) ابن منظور، لسان العرب (ج11/275). وفيه "الناقاة التي شال لبنها أي ارتفع".

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

(4) المرجع السابق، ص100.

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

**أَقْلَقْتُ صَحْوِي وَغَابَ الصَّبْحُ مُنْتَظِرًا وَمَاتَ عَنِ مَرْفَأِ الْأَحْزَانِ مَنْ نَظَرًا<sup>(1)</sup>**

جاء الفعل نظر بمعنى انتظر، ويحمل في العامية هذه الدلالة ودلالة الحراسة، وقد ورد في المعاجم (الناطور) <sup>(2)</sup> بمعنى: حافظ الزرع وحارسه.

**مَا ضَرَّ لَوْ أَنَا حَبِيبًا بَعْضَنَا وَتَكَلَّمْتُ بِحُضُورِنَا الْعَيْنَانَ<sup>(3)</sup>**

جاء الفعل حبيب بمعنى أحب، وقد أكسبه الشاعر هنا صيغة الفصحى، محاولاً القفز على الاستخدام الدارج (حببت).

**عَامٌّ وَغَابَتْ بِسُحْبِ الْيَأْسِ يَا مُقْلِي وَمَزَعَ الْعَطَشُ الْمَسْعُورُ إِنْسَانِي<sup>(4)</sup>**

جاء الفعل مزع بمعنى مزق وأتلف، وهو فعل له جذوره المعجمية<sup>(5)</sup>، ولكنه بات يستخدم في العامية بديلاً عن الفعل مزق، وقد وظفه الشاعر ضمن المزوجة الفعلية، فنسب التمزيق للعطش.

**ظَلِّي رِبِيعَ هَوَى دُوسِي عَلَى وَجْعِي مَنِّي سَيَجْرِي لُظَى الْبِرْكَانِ بِالطَّلَبِ<sup>(6)</sup>**

جاء الفعل داس بمعنى وطأ قريباً من الاستخدام المعجمي<sup>(7)</sup>، 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 (ج5/215).

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

(4) المرجع السابق، ص76.

(5) ابن منظور، لسان العرب (ج8/336). وفيه: مزع فلان أمره تمزيحاً إذا فرقه.

(6) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص43).

(7) ينظر: ابن منظور، لسان العرب (ج6/90). وفيه: داس السيف: صقله، والمدوسة: خشبة عليها سن يداس بها السيف.

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 تستقصى أبعاده ومجالاته وأدواته، فدواوين الشاعر التي تروى على الخمسة عشر ديواناً لا يفحصها 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 تتبع من شاعرية متوقدة وشعرية متأققة، 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 جهداً بحثياً يستقصيها في دراسة مستقلة.

## المبحث الثاني:

### القيم الأسلوبية

اللغة باعتبارها المدخل الأصيل للنص الأدبي يمكن أن تحتوي على عناصر غير لغوية، 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<sup>(1)</sup>.

---

(1) عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحدائث التكوينية البديعي (ص13).



وهذا ما ينتج عنه قيم يرفدها الأسلوب الذي يجمع بين الدال والمدلول، وهذه القيم هي التي تكسب النص الشعري قيمة 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 دلالاته الخفية، ويجليها للمتلقين، ذلك أن الكلمات عناصر غير موضوعية في ارتباطها بمبدعها، بل هي تكتسب منه كثيراً من هذه الأشكال المتعارضة أو المتقابلة. فالمبدع بإمكاناته الخاصة قد يستطيع أن يخلق أشكالاً في الأداء لا تقدمها اللغة في مواضعها، وإنما هو من يحقق فنية أشكاله اعتماداً على السياق والموقف<sup>(1)</sup>.

فالقيم الأسلوبية التي تبرز الطاقات الإبداعية لدى الشاعر تنطلق من كون اللغة ليست شيئاً متقناً من حيث استعمالها الأدبي، وإنما هي اختيارات حرة يتحرك من خلالها وبها الأديب، بحيث يكون اختياره مؤدياً 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<sup>(2)</sup>.

وطريقة دراسة الدلالات لا تمتلك وسائل محددة لإنتاج دلالة معينة، إنما الأنساق هي التي تخلق دلالاتها نتيجة علاقتها وصلتها بالواقع، أي أن الملمح الإشاري للغة لا بد أن يلعب دوراً بارزاً 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 انفعّل 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 أولاً ثم يمتد منه إلى الذهن ثانياً، ويُلاحَظ أن مثل هذا الإجراء يقود تدريجياً إلى التركيز على ظواهر معينة لا بد وأن تحتوي بالضرورة على جوهر الصورة الأدبية ثم اختزال عناصرها في هذه الظواهر التي تركز عليها<sup>(3)</sup>.

---

(1) المرجع السابق، ص14.

(2) عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكويني البديعي (ص147).

(3) المرجع السابق، ص147.

## أولاً: 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<sup>(1)</sup>. والتكرار ظاهرة فنية ليس وليد الشعر الجديد، بل لقد عرفه القدماء، وكرروا منه أنماطاً نذكر منها الوزن والقافية والبيت.

يعتمد التكرار في صورته البسيطة والمركبة على "العلاقات التركيبية" بين الكلمات والجمل في إنتاج الدلالة؛ وتتغير هذه العلاقات وتتعدد بتغير السياق ودلالاته، وكذلك يكون الأسلوب نفسه متعددًا، 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 نوعاً من الموازنة المعنوية ونمطاً من المعادلات العاطفية<sup>(2)</sup>.

ويرى محمد عبد المطلب أن المتتبع لشعراء الحداثة وشعرهم يدرك إدراكاً أولياً أن بنية التكرار هي أكثر البنى التي تعامل معها هؤلاء الشعراء ووظفوها بكثافة لإنتاج الدلالة، وهم في ذلك يتساوون، بحيث يمكن القول إن بنية التكرار على اختلاف أنماطها تحل في كل نص شعري على نحو من الأنحاء. بل إنها في بعض الأحيان تستغرق النص الشعري كله<sup>(3)</sup>.

ويرى أن القدماء نظروا إلى التكرار من زوايا عدة، ومن ثم أخذ عندهم أنماط عديدة، لكل نمط اسمه الخاص به، تبعاً للصورة الشكلية التي جاء عليها، تبعاً للنواتج الدلالية الذي يفرزه<sup>(4)</sup>.

وتنقسم البنى التكرارية إلى ثلاث: رد العجز على الصدر، والترديد، والتجاور.

ويأخذ رد الشكل على العجز شكلاً تكرارياً يكون اللفظ الثاني مستقلاً في بنيته العميقة عن اللفظ الأول، وقد يظل ترابط اللفظين قائماً على المستوى الشكلي.

(1) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر (ص 263).

(2) السعدني، البناء اللفظي في لزوميات المعري (ص 95).

(3) عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكويني البديعي (ص 381).

(4) عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكويني البديعي (ص 147).

وتأخذ بنية التردد 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 دلاليين، يقوم الأول على عملية تأسيسية تعمل على إنتاج معنى جديد يضاف إلى ما سبقه من معانٍ، ويقوم الثاني على التكرير ذي الطابع الإضافي. بمعنى أنه يقوم بعملية ترديد للدلالة الأولى دون إضافة تأسيسية<sup>(1)</sup>.

المنتبع 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 مدخلاً 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.

ما هَمَّني مِنْ كَانٍ وَلِتَمَّضِ الدُّنَا      فَلَأُنْتِ أَشْيَائِي وَأَنْتِ تَوَهْمِي<sup>(2)</sup>

جاء تكرار الضمير المخاطب (أنتِ) في جملة شعرية واحدة، فخاطب محبوبته أنها أشياؤه التي يحرص عليها، وأنها توهمه الذي يعيش فيه، فحمل الضمير (أنتِ) دلالة سياقية خاصة، أكدت على أن المحبوبة وحدها هي محور اهتمامه وأحلامه. وهذا ما هياً له صدر البيت؛ فهو لم يهتم بمن كان قبلاً أو بمصير الدنيا. وقد وقع الجملة الثانية "أنتِ توهمي" ضمن بنية التردد 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 البيعي (ص 383-410).

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنتِ ولا (ص 148).

ومن مظاهر تكرار الكلمة تكرار الاسم المجرور والفاعل.

لَمْ أَبْقِ شَيْئاً وَأَثَارِي قَدْ اخْتَرَقْتُ فَحَرَّرْتُهَا مِنَ النَّيْرَانِ نَيْرَانِي<sup>(1)</sup>

جاء تكرار النيران في جمل شعرية واحدة، "فحررتها من النيران نيرانني"، فكيف تحرر النيرانُ النيرانَ؟ حيث خرجت الدلالة هنا عن السياق المألوف عبر المزاجية الفعلية، وحملت دلالة المغايرة، وهذا ما أكسب التكرار قيمة أسلوبية، فالتساؤل عن كيفية تحرير النيران من النيران، يظل مفتوح الدلالة لتعدد سياقاته. وقد وقع ضمن بنية التريديد 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.

إِنِّي أَحَاوِلُ نَزَعَ ظَلِّي مِنْ يَدِي وَيَدَيَّ جَنُونِي عَنِ جَنُونِكَ تَكْشِفُ<sup>(2)</sup>

ورد تكرار اليد والجنون في جملة شعرية واحدة، تعددت الدوال فيها وتغيرت دلالاتها السياقية أيضاً، 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 يأت به عبثاً، بل لحاجة ملحة استدعت التوالد التكراري للفظتين.

وقد تتكرر الكلمة ثلاثاً، كما في قوله:

رُوحِي لِيْظِلُّ كِ ظِلُّ وَظِلُّ هَمْسِي كِ طَيْفُ<sup>(3)</sup>

ورد تكرار الظل في جملة شعرية واحدة، وقد وقعت ضمن البنية العميقة للتريديد، فتردد اللفظ في فضاء البيت مانحاً في كل مرة ورد فيها معنى جديداً، فروحه لظل الحبيب ظل، وظل همس الحبيب طيف، ويلاحظ التوزيع الموسيقي للفظة الظل التي كررها ثلاثاً في البيت، مع

(1) المرجع السابق، ص160.

(2) المرجع نفسه، ص14.

(3) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص55).

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.

**فَكُلُّ مَنْ جَاءَ عِشْقًا سَوْفَ يَلْحَقُنَا** **وَسَوْفَ تَتَّبِعُنَا رَوْحَ الْمَسَاءَاتِ**<sup>(1)</sup>

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 بَعْضَنَا فِي صَوْتِ بَعْضٍ** **فَيَغْلُو فِي فِضَاءِ اللَّهِ صَوْتُ**<sup>(2)</sup>

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 التسييح 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).

**وَكَيْفَ يَا كَيْفُ مَرَّاتِي تُبَعَثُرُنِي** **بِأَلْفِ أَلْفِ انْعِكَاسٍ فِي حَقِيبَتِهِ**<sup>(3)</sup>

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 التزديد في مستواه العميق.

(1) المرجع السابق، ص73.

(2) المرجع نفسه، ص111.

(3) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص14).

قد طال في ليلِ الذهولِ ذهولي      وإليكِ غنى بالهديلِ هديلي<sup>(1)</sup>

تكرر الذهول والهديل على نسق واحد، فذهوله قد طال في ليل الذهول، وهديله غنى بالهديل، وهو نوع من التكرار سبق تناوله، وقع ضمن بنية التردد، ولكنه وقع هنا في بيت مصرع، تضمن توزيعاً موسيقياً متناغماً من حيث الوزن وتكرار الحروف (الهاء والذال وحرف المد) واتحاد القافية، وحمل دلالة التوحد للذهول والهديل. ومنها تكرار الاسم المجرور والخبر.

لم يعرفوا أننا انطلقنا للمدى      ولنا المدى غنى وصفق بيئدر<sup>(2)</sup>

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 وغنائهم 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.

وجهي به ارتسمت آيات لهفته      ولوئنتها بلون الحزن ألوان<sup>(3)</sup>

وجاء التكرار في جملة شعرية تحمل دلالة الحنين والاشتياق، ضمن بنية التردد، فعلامات اللفظة وملاحمها قد ارتسمت على وجهه، وجاءت الجملة المستأنفة داخل الجملة الواحدة؛ لتبين نوع هذا اللفظة، فهي لهفة متشحة بالحزن، وجاء تكرار لفظة لون وألوان ولون، ليؤكد ميل الشاعر إلى طبيعة التكتيف الموسيقي داخل البيت، وشكل مثيراً أسلوبياً أبرز قيمة التكرار؛ فيصبح لون الحزن ألواناً متعددة، فظهرت قيمة التحول والتعدد. ومن مظاهر تكرار الكلمة عنده اختلاف اشتقاق اللفظة.

أتعبتني وغزا التفكير أخيلتي      وقد تجلت بروح الصمت أفكار<sup>(4)</sup>

(1) المرجع السابق، ص94.

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص122).

(3) المرجع السابق، ص159.

(4) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص114).

وقع التكرار باختلاف اشتقاق المتكرر، جاء في المرة الأولى مصدر لفكر، 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، ويتعدد دلالتها. ومن تلك المظاهر التكرار في أول الأبيات.

|                                 |                                                  |
|---------------------------------|--------------------------------------------------|
| فَلَمَّا الْبَطُولَاتُ الْتَمِي | قَدْ سَطَّرَتْ بِدَمِ الرَّجَالِ                 |
| وَلَمَّا مَسِيلُ الدَّمِّ       | يَسْقِي نَزْفَهُ أَرْضَ الْمُحَالِ               |
| وَلَمَّا قَرَابِينُ النَّدَى    | لِلضَيْفِ فِي حُكِّ اللَّيَالِي                  |
| وَلَمَّا الدَّلَالُ وَهَالِهَا  | سَيِّظُلُ يَعْبَقُ بِالْـدَّلَالِ <sup>(1)</sup> |

شكل شبه الجملة "لنا" تسلطاً تكرارياً، في المقطوعة الشعرية التي تكونت من أربعة أبيات، أظهر تسلط الذات الشاعرة من خلال الجمع "لنا" ومن خلال الاختصاص والحصريّة، فلهم وحدهم كل هذه البطولات والتضحيات، وقد تكون من مقطع صوتي واحد سبق بأحد حروف العطف، فمنح الأبيات إيقاعاً موسيقياً متصاعداً، وقد رسم لوحة الفخر التي تشيع فيها، فبدأ المقطع المتكرر مع بداية كل بيت: فلنا البطولات، ولنا مسيل الدم، ولنا قرابين الندى، ولنا الدلال، 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 جديداً أضيف إلى ما سبقه من معانٍ، وأبرزت القيمة الأسلوبية لتكرار شبه الجملة.

|                                             |                                                            |
|---------------------------------------------|------------------------------------------------------------|
| إِلَامٌ وَاللَّيْلُ يَطْوِي فِي غَوَائِلِهِ | رَوْحًا وَيَكُوي بِنَارِ الْيَأْسِ جُثْمَانِي              |
| إِلَامٌ وَالْأَمَلُ الْمَكْفُوفُ غَادَرْنَا | وَكَفَّكَتْ نَزْفَهُ فِي الرُّوحِ نِيرَانِي <sup>(2)</sup> |

تكررت أداة الاستفهام (إلام) مرتين، وركبت من حرف الجر إلى وما الاستفهامية، وورد تكرارها في مطلع البيتين، مما شكل متتالية استفهامية حملت دلالة الحيرة والغربة، ودلالة ما يسكنه من انفعال الذات الشاعرة بما يحيط به، ووقت ضمن بنية التردد 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).

يقع تكرار الجملة عند خلف بشكل لافت وكثيف، كما في تكرار الكلمة وضمن البنى المتعددة للتكرار، لينتج دلالات ذات قيم أسلوبية بارزة.  
من مظاهر تكرار الجملة تكرار الخبر الذي حذف مبتدأه.

آتٍ لروحي وقلبي أجَلَّ السِّفرا      ولفَّ عُمرِي رَمادًا أَلْقَى البَصرا  
آتٍ أَلَمٌ بَقايا غَيمٍ وسُوسِتي      وأزْرَعُ الشَّمسَ في خَطِّ المَدَى صُورا<sup>(1)</sup>

شكل اسم الفاعل (آت) -الذي وقع خبرا لمبتدأ محذوف تقديره أنا- تسلطاً تكرارياً، ووقع ضمن بنية التريديد، وحمل دلالة تقاربت في سياقها ومضمونها، فهو قادم إلى روحه المعذبة، والتي تأجل فيها السفر، وقادم ليللم ما تبقى من وساوسه، وليزرع الشمس صوراً، ويلاحظ وقع التكرار في بيتين حملاً جمالاً تصويرياً وتنغيماً موسيقياً، لتبرز القيمة الأسلوبية في منح اسم الفاعل هذه المساحة الدلالية.

عامٌ جَديدٌ وفينا الحَبُّ نَزْرَعُهُ      فَيَنْبُتُ الحَبُّ مَشْلُولًا بِنَيْسانِ  
عامٌ وَنَبْعِي أنا ما زارَ مزرعتي      فماتَ قلبي وَنَبْعِي في أظْماني  
عامٌ وَقَلْبِي لها أحرقتُهُ شُعْلا      حتى يفوحَ بُخُورا بينَ جُدْراني<sup>(2)</sup>

شكل (عام) تسلطاً تكرارياً، حيث تكرر ثلاث مرات في مطلع الأبيات الثلاثة، ووقع خبراً 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- تضافراً معنوياً أكد حالة الجذب والفقار الروحي الذي يحياه الشاعر، ووقع ضمن بنية التريديد، فهو تنكير وتأکید لما يحيط به من تخاذل وضياع في ظل هذا الحب.  
ومن تلك المظاهر تكرار فعل الأمر في بداية الأبيات.

تعالِي أقولُ وصوتِي اختناقٌ      تعالِي إلى ساعَةٍ قاتِمَةٌ  
تعالِي أضْمُكُ حتى تصيحَ      ضلوعي وروحُكُ بي هائمَةٌ  
تعالِي فَطَبَّعِي احْتِرافُ الجنونِ      لنَمْضِي إلى الرَبِوةِ الواجِمَةِ  
تعالِي فحرفي كسأه الذهولُ      بما قد رَأى مِنْكَ يا واهِمَةٌ<sup>(1)</sup>

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحران (ص86).

(2) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص76).



حيث شكل فعل الأمر للمخاطب المؤنث (تعالى) تسلطاً تكرارياً عاطفياً ودلاليًا، 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 تكرر الجملة الفعلية المضارعة في الزمن المستقبل.

غدا سأتىك مسكونا لخاصرتي      أشيل جمر عذاباتي وتحبيري  
غدا سأتىك والسور الذي نصبوا      حتما سينهد ملعونا بتفجيري<sup>(2)</sup>

تكرر الفعل المضارع (سأتى) مرتين، وتكرر قبله ظرف الزمان (غدا) وقد أسند الفعل إلى كاف المخاطب 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 سورهم الذي نصبوه، فجاءت الجملة الفعلية في البيت الأول لتصف حاله المعذبة، وجاءت في البيت الثاني لتؤكد عزمه على الانتصار. وكذلك تكرر الفعل الماضي.

لو كان يدري ما يدورُ مُحَمَّلاً      بالشوقِ لِأَلْتَهَبِ الشُّعُورِ المُبْهِمِ  
لو كان يدري والصبابةُ جَذْوَةً      لَمَضَى لها قلبي يَتِيَهُ وَيَغْرَمُ<sup>(3)</sup>

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).

ومنها تكرار الجملة الفعلية المضارعة الواقعة في الزمن الحاضر .

وأهوى الدلالَ بريدَ الجنونِ      وأهوى انكسارَ الجنونِ اللطافِ  
وأهوى الندى يا ندى الأرجوانِ      متى سوفَ يحلوَ لديها اعترافي<sup>(1)</sup>

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 ودلالاته المتسقة.

وأعودُ نحوي كي أصافحَ غربتي      وتعودُ تنمو بالهيام سَنابِلُ<sup>(2)</sup>

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.

كم أشتهيه وأشتهي نفسي له      لنعيشَ لحظةً عُمرنا الدفأق  
كم أشتهيه، نوارسي رقصت له      وتقافزت في شاطئ الإطلاق<sup>(3)</sup>

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 الانتهاء 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 تسألي هل متُّ بعدك حُلوتي      أو أنني بينَ الخليفةِ باقي  
لا تسألي أرجوكِ لم يدعِ الأذى      شيئا وشذبَ بالظما أوراقي<sup>(4)</sup>

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص 86).

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص 139).

(3) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص 24).

(4) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص 59).

تكررت جملة النهي في البيتين، ضمن بنية التريديد، 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 وملاً أوراقه بالعطش، وبهذا برزت القيمة الأسلوبية للتكرار.

ومنها تكرار جملة النداء:

يا واحة الطيب يا أسرار مملكة      لوهي بثوب السّما مبلولة القشَب  
يا واحة ملأت أيامنا عبقاً      إنا نهيمُ بها للوصولِ فأقتربي

كرر جملة النداء (يا واحة) في البيتين، ووقع ضمن بنية التريديد، وحملت دلالة متسقة المعنى والمضمون، فهو ينادي واحته الممثلة بالطيب ورواحه الزكية، وبألوانه القشبية الزاهية، وبعقب الأيام وسحرها الضافي، وجاءت جملة النداء وفق ترتيب لفظي وتوزيع موسيقي تصافرت مع الدلالة لتبرز القيمة الأسلوبية للتكرار.

وقع التكرار في شعر خلف، وكما اتضح من خلال استعراض النماذج الشعرية وتحليلها، ضمن البنى التكرارية المختلفة، وتحمل البنية التريديدية 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 ومكتفة، اكتفى الباحث بالوقوف على بعضها، بينما زخرت دواوين الشاعر وقصائده بالأنماط التكرارية كغيرها من القيم الأسلوبية.

### ثانياً: القيم الأسلوبية للتضاد

عُرف التضاد لدى علماء البلاغة بفن الطباق، وهو أحد فنون علم البديع، وذكره في تعريفاتهم، ذكره العلوي في الضرب الخامس (المطابقة): ويقال الطباق أيضاً، والتضاد، والتكافؤ والمقابلة وحاصله الإتيان بالنقيضين والضدين<sup>(2)</sup> ومثاله قوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالْإِحْسَانِ وَإِيتَاءِ ذِي الْقُرْبَىٰ وَيَنْهَىٰ عَنِ الْفَحْشَاءِ وَالْمُنْكَرِ وَالْبَغْيِ يَعِظُكُمْ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ﴾<sup>(3)</sup>. وعرفه ثعلب بمجاورة الأضداد، وهو ذكر الشيء مع ما يعدم وجوده<sup>(1)</sup> كقوله

(1) المرجع السابق، ص 41.

(2) العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز (ص 198).

(3) [النحل: 90].

تعالى: ﴿ثُمَّ لَا يَمُوتُ فِيهَا وَلَا يَحْيَى﴾<sup>(2)</sup>. 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 تهض به اللغة الشعرية<sup>(3)</sup>.

"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 تطفو 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"<sup>(4)</sup>.

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 يعتمد الشاعر إلى إمكاناته الخاصة فيخلق سياقيا بالاعتماد على رؤيته الذاتية في إدراك ألوان التقابل لا التضاد، وهنا يكون له فضل الكشف، ثم فضل التركيب<sup>(5)</sup>.

فالأول هو التضاد الذي تعرفه اللغة ويستخدمه الشاعر، والثاني هو الإبداع الذي يطور من هذا التضاد تطورا 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 (ج1/58).

(2) [الأعلى: 13].

(3) إسير، شعرية أبي تمام (ص18).

(4) عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحدائث التكوين البديعي (ص147).

(5) المرجع السابق، ص148.

من مظاهر التضاد في شعره التقابل المعجمي، كما في الأبيات الآتية:

فرحي يَخْلُفُ موجَ حزنٍ خلفه وأنا أحاولُ أن يضمَّكَ مُتَحَفٌ<sup>(1)</sup>

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.

أنا الممثلُ والراوونُ قد رحلوا ولستُ إلا لروحي بُحْتُ أسراري<sup>(2)</sup>

ظهرت علاقة التضاد بين البوح والأسرار، مجسدا حالة العزلة والاعتراب، 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 "الراوون" ليقوم 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 تُغـري يظمـى وثغرُ غيري يشـفُ<sup>(3)</sup>

ثغره ظامئ، وثغر غيره يشف زواء، 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 وينلذذ بهجره.

كوني حريقي وكوني ماءً رغبنا فإننا بعضُ صيحاتِ الغواياتِ<sup>(4)</sup>

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 يطفى 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).

هذين المتضادين. وكان للتضاد والاستفهام في البيت دور في إبراز حسرته، وهذا ما يؤكد تنوع الأساليب ضمن الجملة الشعرية الواحدة.

**أنا متعبٌ فوق ما تعرفين      وقبلَ أوانِ الصبا أهـرمُ<sup>(1)</sup>**

ظهرت علاقة التضاد بين الصبا والهزم ضمن التقابل المعجمي، فهو يخبرها بأنها متعب مكدود بأكثر مما تعرف، وأنه يهرم في هذا الحب قبل مرحلة الصبا، فتشيع مشاعره المتفتحة.

**أسرفتُ في هذا التحدي      وملاأتُ بالزقوم شهدي<sup>(2)</sup>**

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.

**اليومَ يومك سيدي أنت الذي      أخرستَ صوتي فالغناء بكاء<sup>(3)</sup>**

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 حالتَي الفرح والحزن في الغناء والبكاء.

**شكرًا لأنك قد أتيت خرافةً      تحلو فكنت لدائنا الأدواء<sup>(4)</sup>**

ظهرت علاقة التضاد بين الداء والأدواء، ضمن التقابل المعجمي، حيث أتى هذا المخاطب أسطورة وخرافة حلوة فكانت الدواء لعلهم 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، ص 85.

(2) المرجع نفسه، ص 108.

(3) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص 18).

(4) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص 31).

غزونا ولكن رجعنا انكساراً      بقلبٍ يعاني كثيرَ التردّي<sup>(1)</sup>

ظهرت علاقة التضاد بين غزونا ورجعنا، ضمن التقابل المعجمي، وهي علاقة توضح الانهزام الذي تعرض له، وحملت الحركة الظاهرة في التقدم والتقهر، وهذه الهزيمة هي هزيمة قلب، فالحال من رجعنا (انكساراً) أبان عن طبيعة الخسارة والهزيمة، وشبه الجملة في العجز أكدها، فهو رجع بقلب مكسور يعاني ويلات التردّي والانهيار.

إيكَ انتهيتُ وفيكَ انطفأتُ      فأوقدُ لهيبًا غفا يا مُوافي<sup>(2)</sup>

ظهرت علاقة التضاد بين انطفأتُ وأوقدُ، ضمن التقابل المعجمي، فهو قد انتهى عشقا وهياما في هذا الحبيب وفيه انطفأت رغبته 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.

أنى مع الوهم ألقاها وقد قطعتُ      ما بينَ قلبي وهمٍ للوصلِ أسبابُ<sup>(3)</sup>

ظهرت علاقة التضاد بين قطعتُ والوصلِ ضمن التقابل المعجمي، ووقعت بين الفعل والمصدر، حملت دلالة مترابطة أظهرت طبيعة الهجر والقطيعة، فهو في حالة يأس من وصل من كانت سببا في غريته وعزلته.

يا صبرَ روعي به اكتظتُ مواجِعُهُ      والدفءُ غادرني والبردُ أوأبُ<sup>(4)</sup>

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.

إن أنتِ أرخيتِ الزمامَ      لصحتُ في الأيامِ شدي<sup>(1)</sup>

(1) المرجع السابق، ص46.

(2) المرجع نفسه، ص49.

(3) المرجع نفسه، ص98.

(4) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص98).

تتضح علاقة التضاد في التباين بين الرخو والشد، ووقعت في نسق تقابلي إبداعي قام على استحضار الموروث في مقولة معاوية رضي الله عنه: "لا أضع سيفي حيث يكفيني سوطي ولا أضع سوطي حيث يكفيني لساني ولو أن بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت. قيل: وكيف ذلك قال: كنت إذا مدوها خليتها وإذا خلوها مددتها"<sup>(2)</sup>.

وهي علاقة تحدد دلالة مترابطة، فهو يقيم علاقته مع هذا الحبيب على التوازن، فإن أرخى الحبيب زمام هذه العلاقة، فإنه يطالب الأيام أن تشدها، فاستطاع أن يبرز هذا التباين من خلال صورة شعرية ناطقة.

**فالدهرُ بعثني حيناً ولملني هل تستطيعين جمعي بعد أشتاتي<sup>(3)</sup>**

بين البعثة واللملة وبين الجمع والتشتت، تكون لعبة الدهر والمهمة الموكلة إلى المحبوبة، فمن هنا قامت علاقة التضاد والتباين ضمن التقابل القائم على النسق الإبداعي، فهذا الدهر يبعثه في عالم الاغتراب تارة وتارة يلممه، فهل تقوى هذه الحبيبة على جمعه بعد هذا الشتات؟ وكانت التقابلات دقيقة بين الصدر والعجز، فالجمع قابل البعثة، والأشتات قابل الللملة.

**فمشيتُ قدامي أعادني الورا خلفي وبيعتُ للدُّجى تيجاني<sup>(4)</sup>**

ظهرت علاقة التضاد بين التقابلات في الجملة الشعرية، التي قامت بنسق إبداعي، فمشيت قابلها أعادني، وقدامي قابلها الورا 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.

**قد طال في مدن الهوى ترحالي واعتضت عن سحر الهدى بضلالي<sup>(5)</sup>**

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 (ص 109).

(2) ابن قتيبة: مسلم، غريب الحديث (ج 2/413).

(3) المرجع السابق، ص 72.

(4) المرجع السابق، ص 54.

(5) المرجع نفسه، ص 71.



الترحال والهجران والخيبات هي نصيبه في عالم الحب والغرام، والضلال والشقاء هو بديله عن القرب والاهتداء من الحبيب.

مدينة قلقي أطرافها اتسعت حتى خُرسَتْ وإنِّي الطائرُ الغريدُ<sup>(1)</sup>

صورة أخرى للصوت الذي أُخرس، وقع التضاد فيها ضمن النسق الإبداعي، حملت دلالة أخرى؛ فقامت علاقة التضاد بين صوت صار مكتوماً، فقد كان صادحاً 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 دلاليًا، 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.

### ثالثاً: 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 المزهري في علوم اللغة، فأفرد فصلاً سماه "معرفة المترادف" وجاء فيه: هو الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد، وضرب مثلاً: كالسيف والصارم فإنهما دالا على شيء واحد لكن باعتبارين: أحدهما على الذات والآخر على الصفة<sup>(2)</sup>، فالترادف ظاهرة متجذرة في شعرنا العربي قديمه وحديثه، ورد في شعر خلف كغيره من الظواهر، مشكلاً قيمة أسلوبية.

وقع الترادف ضمن الأنساق التماثلية في شعر خلف، وقد استطاع الشاعر توظيفه في إنتاج دلالات أبرزت قيماً أسلوبية متجددة، ومن ذلك ما جسده الأبيات الآتية:

فأنشُر جنّاحي لا تلمّ قوادمي وإلّي مُدَّ غلائلا وستورا<sup>(3)</sup>

(1) المرجع السابق، ص36.

(2) السيوطي: المزهري في علوم اللغة وأنواعها (ج1/316).

(3) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص38).

أقام الترادف بين الغلائل والستور، في علاقة تماثلية، الغلائل جمع غلالة وستور جمع ستر، ويردان في معنى الستر والحاجب، وقد استخدمهما الشاعر هنا ليؤكد عمق حاجته لهذا الستر، فهو سينشر جناحه طليقاً في عالم الحب، لذا فهو بحاجة لمن يقيه الهجران والبعد.

عَلِمْتُ الطَّرِيقَ لَوْفَعِ خَطْوِي      إِذَا مَا آبَ مِنْ حُلْمٍ رَجَعْتُ<sup>(1)</sup>

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.

أَنَا غَرِيبَةٌ فِي مَنْفَى الزَّمَانِ      إِلَى وَعْدِهَا الرُّوحُ تَسْتَسَلِمُ<sup>(2)</sup>

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 يؤكدتها دائماً في شعره.

تَكْسَّرِي فِي يَدِي أَنْثَى أَلْوْنُهَا      بِمَا تَشَاءُ وَمَا تَهْوَى عِبَارَاتِي<sup>(3)</sup>

ظهرت علاقة الترادف بين (تشاء) و(تهوى)، وهي علاقة تماثلية، وقد سبق الفعلان المضارعان بما المصدرية، أولاً بمصدر صريح، وحملا دلالة المطاوعة والاستجابة، وهما معنيان حرص الشاعر على توظيفهما، فهو يريد تلوين تلك الأنثى بما تختاره وترغبه عبارته، فالتلوين هنا بالكلمات ووفق إرادته.

وَاللَّهُ لَوْلَا عَمَالَاتُ بِنَا انْتَعَشْتُ      وَزَادَ فِينَا خِرَابَ النَّفْسِ وَالذَّاتِ<sup>(4)</sup>

أقام علاقة الترادف بين (النفس) و(الذات)، ضمن علاقة التماثل، وهما اسمان بينهما علاقة تجاور وتشابه في المعنى، ويقع أحدهما بديلاً للآخر في الغالب، وقد وظفهما الشاعر

(1) المرجع السابق، ص82.

(2) المرجع نفسه، ص87.

(3) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عالياً (ص104).

(4) المرجع السابق ص57.

توظيفاً دلالياً، فهو يهجو أصحاب العمالة والخيانة التي اغتنت عبر خيانتها وكانت سبباً في ازدياد خراب النفوس والبلاد، فهذه الخيانة انتشرت واستشرت وانتقلت عدواها في المجتمع.

**دمكُ الخِلاصُ ولستَ وحدكُ شِئتُهُ جرحُ البلادِ تتيهُ فيهِ وتفخرُ<sup>(1)</sup>**

ظهرت علاقة الترادف بين (تتيه) و(تفخر) وهما فعلاّن يحملان دلالة متشابهة ومتقاربة، وقد وظفهما الشاعر توظيفاً دقيقاً، فهذا الدم النازف هو الخِلاصُ، 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 البيديعي، بما يحقق إنتاجاً 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.

#### رابعاً: 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 اهتماماً كبيراً بالأساليب الخبرية والإنشائية، وما تلقى من ظلال بيانية من خلال ما اتفقوا على تسميته بالأغراض البلاغية للأساليب الإنشائية، وقد سار الشعراء المعاصرون على خطى سابقهم في استخدام المساحة اللغوية لهذه الأساليب، وما تتيحه من قيم أسلوبية تنتج دلالات متجددة، ومتراصة، ومعقدة، وقد لمس الناقد المعاصر هذا التجديد والتطوير في هذه الظواهر الأسلوبية الحديثة، حيث بات النداء والاستفهام وغيرهما مداخل 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 أنساقاً لتوليد الدلالات الراضة لكل هذه العبتية، وأحياناً يسيطر عليه شعور التيه والضياع؛ فيشرع في تعميق نظرة اليأس والتشاؤم.

---

(1) المرجع نفسه، ص 59.

وهذه هي حال الشاعر خلف الحديثي ما بين مد وجزر في التعاطي مع هذه الروح العصرية، فاتخذ من هذه الأساليب وقيمها ودلالاتها منفذاً تضافر مع سابقاته في التعبير عن حالاته المتباينة.

#### أ- النداء:

النداء من الأساليب الإنشائية ذات الخطابية العالية، شاع في الشعر العربي وتعددت صورته وأنماطه، ويستخدمه الشاعر للفت الانتباه، ولأغراض بلاغية معروفة أيضاً 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"<sup>(1)</sup>. غير أن هذه الأغراض ليست ثابتة أو جامدة فهي متطورة، تنمو مع نمو الشعر وتعلو مع تقدمه، فالنداء صورة ممتدة في الشعر الحدائثي المعاصر، موزعة ضمن شبكة علاقات لغوية حافلة بالتعبير عن حالات الصراع والضياغ والتحدي والتغيير.

وقد حفل شعر خلف باستخدام هذا اللون الندائتي الذي رصد كثيراً من حالاته النفسية وسجل واقع عذباته، وانكساراته، وأفراحه، وانتشائه، فهو ينادي حسرة وألماً، وزفرةً، واحتراقاً وشوقاً وحنيناً، 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 تُخْفِيهِ من وجعٍ      ما بين جنبيكَ كالأثونِ يعتَمَلُ

يا ابنَ الفراتِ ألا ظِلُّ يَظَلُّنا      في الشاطِئِينِ ألا سَفْحٌ فَنبتهلُ<sup>(2)</sup>

ينادي الشاعرُ ابن الفراتِ وابن العراق؛ نداءً يحمل الوجع والتحسر، يعمق من خلاله الانتماء بصورة فكرية جلية، ففي البيت الأول يُظهرُ ابنَ الفراتِ 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 الريحِ ينحدِرُ

(1) العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز (ج3/161).

(2) الحديثي: خلف، ديوان العصفير تعلق عالياً (ص23).

يا أمةً رسمت ميلادَ نهضتِها      وكم تتالت على أكتافها العبرُ<sup>(1)</sup>

ينادي ثورة الجراح والأمة التي ترسم معالمَ نهوضها، نداءً يحمل دلالة البعث وبت  
الحيوية وروح الأمل بالحياة رغم الجراحات والتراجع الاستثنائي الذي يمر فيه وطنه المحتل،  
ليشحن العزم، ويملأ النفسَ حماسة، تظهر فيه اللغة الخطابية الجمالية؛ عبر الصورة الشعرية  
الناطقة بالأمجاد.

عُقمَ زماني يا زمان طفولتي      خذني لصدرك فالعناقُ حميمٌ

لك يا عراق وللطفولة والهوى      ولكل قلبٍ هدّه التعميمُ

سأظل في لغتي أشاكسُ عهْرهم      ويظلّ يرقص في فمي الترنيمُ<sup>(2)</sup>

في الأبيات نداءً للزمان وللعراق، تتحد فيهما الذات الشاعرة مع العراق، ينادي زمان  
طفولته، ويستدعيه ليضمه مستجيراً به من عقم زمانه الحالي وخذلانه، ثم ينتقل في البيت الثاني  
لنداء العراق، مقدماً بين يديه ذلك القسم بأن يظل وفياً له ولطفولته ولهواه المكدود، وأن يعري  
سوءاتهم عبر شعره وأبياته، وأن تظل ترنيمته في حب الوطن خالدة تداعب فمه، فظهرت دلالة  
النداء التي حملت روح التحدي والتوثب.

بغداد يا فجر العروبة حرة      تبقيين لو وطئوا ثراك بغزوة

يا أنت يا بنت النضال أبية      لم تحن هاماً للطغاة بذلة<sup>(3)</sup>

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، وبت روح المقاومة في هذا الواقع الذي يتطلب الصمود والتحدي في وجه المحتل  
والباغي، كما بث مشاعر الحزن خارجياً.

يا بنت جَلق بي تفعيلتي انكسرت      وخاصمتني بباب السور ألواح<sup>(4)</sup>

جَلق هي أحد أسماء دمشق<sup>(1)</sup>، وقد ذكرها الشعراء بهذا الاسم ومنهم أمير الشعراء في  
إحدى قصائده، فقال في مطلع قصيدة حملت عنوان "قم ناج جلق":

(1) المرجع السابق (ص 67).

(2) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص 18).

(3) المرجع السابق، ص 33.

(4) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص 41).

فَمَ نَاجِ جَلْقَ وَأَنْشُدُ رَسْمَ مَنْ بَانُوا      مَشَّتْ عَلَى الرَّسْمِ أَحْدَاثٌ وَأَزْمَانُ<sup>(2)</sup>

ينادي الشاعر هنا بنت جلق، وقصد دمشق ذاتها، وقد حمل النداء دلالة الألم المستكن في روحه، فترنيمة الموسيقى (تفعيلته) قد تحطمت، واختصمت معه ألواح الشعر، وهذا يظهر القيمة الأسلوبية لغرض النداء. ومنه النداء بحذف الأداة.

حديثاً النور والناعور يا بلداً      به المحاسنُ فاقَتْ كلَّ تخمين  
حديثاً النخلِ يا حلماً أغازلُهُ      على التدلُّلِ بينَ الحينِ والحينِ<sup>(3)</sup>

حديثاً هي مدينة الشاعر التي ضمته بين جنباتها، أكثر من ذكرها وندائها في شعره، وفي هذين البيتين نموذج لندائها، فهو يناديها واصفاً إياها بأنها حديثاً النور والناعور، والنواعير هي أحد معالم مدينته التي يشقها الفرات، ثم يصفها بأنها حديثاً النخل، والنخل 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.

اتضح 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 بحرقه 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<sup>(4)</sup>، ولم يغب عن شعراء الحداثة المعاصرين

---

(1) جَلْقٌ: بكسرتين وتشديد اللام وقاف كذا ضبطه الأزهري والجريري، وهي لفظة أعجمية، ومن عزبها قال: هو من جَلَّقَ رأسه إذا حلَّقه: وهو اسم لكورة الغوطة كلها، وقيل بل هي دمشق نفسها، وقيل جَلَّقَ موضع بقرية من قرى دمشق، وقيل صورة امرأة يجري الماء من فيها في قرية من قرى دمشق. الحموي، معجم البلدان (ج2/154).

(2) شوقي، الشوقيات (ج2/100).

(3) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص150).

(4) ينظر: العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز (ج3/158).

توظيفُ هذا الأسلوب، فاستثمره بما يفجر طاقاتهم الإبداعية، ويجلي حقيقة واقعهم ويعبر عن حالاتهم النفسية المتباينة والمتداخلة، فسجلوا من خلاله حقلاً 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 ملمحاً أسلوبياً بارزاً لإنتاج الدلالات التعبيرية والمعنوية والعاطفية. ورصد حالاته المتباينة والمتفاوتة في مشاعرها ومكوناتها.

حفلت قصيدة (يا ابن الفرات) والتي يناجي فيها العراق إنساناً ووطناً وتراباً وأرضاً؛ بالاستفهام، وبرز كلون من ألوان التشكيل الشعري الخطابي، يختار الباحث ثلاثة منها للوقوف عليها.

**هَمْ تَفَجَّرَ فِي جَنْبِكَ فَاضَ دَمًا      بِمِ التَّعَلُّ مَلَّتْ دَمْعُهَا الْمُقْلُ<sup>(1)</sup>**

(بم التعلل) استفهام أطلقه المتنبي سابقاً، وما زال يدور في الأذهان، استطاع الشاعر أن يعيد بناءه، وتقديمه بحلة بلاغية دلالية جديدة، فهو يتساءل عن سبل الخلاص والتصبر من هموم أمت 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.

**بَيْنَ الضَّلُوعِ عَذَابٍ لَا قَرَارَ لَهُ      حَتَّامٌ فِيهَا مَرِيرُ الصَّبْرِ تَحْتَمَلُ<sup>(2)</sup>**

يعود الشاعر للاستفهام في القصيدة باستخدام (حَتَّامٌ) التي تحمل دلالة الاستغراق، في قوله "حَتَّامٌ فِيهَا مَرِيرُ الصَّبْرِ تَحْتَمَلُ"، في استفهام حمل دلالة التوجع والتعجب معاً، فالضلع وتمتلى 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 عالياً (ص20).

(2) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عالياً (ص20).

فالجناس بين حتام ويحتمل في تماثل الأحرف وتنوع بنيتها؛ أضفى نوعاً من الموسيقى الداخلية الخادمة للدلالة البيانية.

يا حاملاً باحترق نار غزبتِه متى تظلُّ إلى الشيطان لا تصلُ؟<sup>(1)</sup>

يوصل الشاعر استفهامه باستخدام (متى) التي تحمل دلالة الاستغراق الزماني معربة عن طول المدة، وتمازج الاستفهام مع النداء، فهو ينادي ذلك المحترق بنار غزبتِه وهو ابن الفرات الذي داهمته المصائب، وحلت بدياره النكبات، واضعا أمامه حيرة السؤال وتقجعه "متى تظلُّ إلى الشيطان 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:

لماذا لم تزل فرشاة روعي      تلوؤني ويحتبسُ الخيال  
لماذا كلَّ شيءٍ دارَ عكسًا      وصار العكسُ يصنعُه المحالُّ؟  
لماذا كلُّ شيءٍ ماتَ حيًّا      وصوتُ الحيِّ تدفنهُ الرمالُّ؟<sup>(2)</sup>

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، ص 23.

(2) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص 19).



فقد حفلت قصيدة (من مثلكم) بالتساؤل والاستفهام، وهو نص أهداه الشاعر لفرسان مذبحه الحويجة<sup>(1)</sup>، وحمل الاستفهام فيه دلالات الفخر والبطولة والرتاء، وقد جرت هذه التساؤلات على لسان الوطن، فكان العراق هو المفتخر والرائي.

مَنْ مَثَلُكُمْ وَالْحَرْبُ زَحْفٌ أَصَائِلُ      وَصَوَاهِلٌ تَمْضِي بِإِثْرِ صَوَاهِلِ  
مَنْ مَثَلُكُمْ حِينَ اشْتَعَلَ رَعُودِهَا      إِنَّ أَطْبَقْتَ وَعَلَا الْعَجَاجُ مَدَاخِلِي  
مَنْ مَثَلُهُمْ نَامُوا عَلَى نَزْفِ الدِّمَا      وَتَوَضَّؤُوا لِلْمَوْتِ عِنْدَ مُحَافِلِي<sup>(2)</sup>

(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 تباعاً إليها، فيضع المتلقي ومنذ البيت الأول أمام دلالة الفخر ببطولة هؤلاء الذي قضا دفاعاً 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 نرف الدماء وتوضاً 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 ألفاظاً تحمل دلالات الفخر وتصور المذبحة والموت، (صواهر، رعود، عجاج، نرف، الدماء، محافل، موت)، فاستطاع من خلال هذا كله أن يبرز قيمة الفخر والرتاء.

مَنْ ذَا يَصِدُّ النَّازِلَاتِ وَيُؤَلِّهَا      وَلَهُ يَعِينُ عَلَى الْبَلَاءِ كَرِيمٌ؟  
مَنْ يَسْتَعِيدُ لَنَا الْفَوَانِيسَ الَّتِي      مِنْهَا خَبِتْ شَعْلٌ وَلَاخَ شَوْوُمٌ؟  
مَنْ ذَا يَرِدُّ لَنَا الْخِيَالَ مُحَلَّقًا      وَيَعُودُ فِي وَتْرِ الْهَوَى التَّنْغِيمُ<sup>(3)</sup>

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).

ومن يعيد النور للفوانيس التي أطفأها الحروب، ومن يرجع التحليق لذلك الخيال، ويعيد نغمات الحب والهوى، ويلاحظ التدرج في البحث عن المخلص، فهو لن يكون معيناً وفارساً 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 لظليّ بعضِ هممةٍ  
وهل بدربِ المسا وقعَ لمنْ رجعوا  
وهل لخطوي بوادي التيهِ من أثر  
وهل بقاياي مني سوف تنلغُ  
وهل لرأسي مكانٌ في سفينتنا<sup>(1)</sup>

يدور الاستفهام في الأبيات الثلاثة حول ذات الشاعر ورحلته الممتدة، بشكل أخذ تسلطاً تكرارياً مترابطاً ومتداخلاً، 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 والتهيه 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 صيغته ودلالاته وأغراضه<sup>(2)</sup>، ويعبر كغيره عن الحالات النفسية لدى الشاعر، ويطلق طاقته الإبداعية المنتجة للدلالة العاطفية والمعنوية، وقد اهتم به الشعراء قديماً وحديثاً، وأكثروا من وروده، واستخدامه، ونوعوا في أنماطه وصوره.

وقد حفل شعر خلف بهذا الأسلوب واستخدمه وفق طاقات ودلالات أثرت النص الشعري.

بوحى بما بكِ يا أنيسة ليلى  
وتحدّثي فسماء قلبي شهقة  
فالكون يُصغي للكلام المُبهم  
فيما به سيبوخُ ثغرُ مكلمي  
إنّي إليكِ وأنتِ ترنّمي<sup>(3)</sup>

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص49).

(2) ينظر: العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز (ج3/155).

(3) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص147).

ورد الأمر في الأبيات وفق متتالية شكلت نوعاً من التسلط التكراري لفعل الأمر، وحملت القصيدة ذاتها عنواناً صيغ بأسلوب الأمر (بوحى)، فهو يناجي محبوبته الأثيرة لتبوح بأسرارها وشوقها، وأن تواصل حديثها، وأن تجعل من ذلك الحديث سبيلاً 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.

فاسلس لنفسك خيل العزم مجتهداً  
 لا تركزن فكم من خائن شتلوا  
 واوكل شؤونك من جلت جلالته  
 كل الموازين إن مالت ستعتدل  
 واخل نفسك لا تفتح منازلها  
 واترك لبغيتها فالجرح ينقل<sup>(1)</sup>

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 جميلة.

خذ ما تريد كما تريد وتشتهي  
 ببساطة إن الجروح خفاف  
 دغ عمرك الماضي ينوء بعبيه  
 واشك الذي من شأنه الإيقاف  
 واكسر عصاك وقل ستقلب حية  
 وبهم يطول كما اشتهى استخفاف  
 خذ للتقاويم التي نضدتها  
 سيدور فيك على المكان طواف<sup>(2)</sup>

حملت متتالية الأمر في الأبيات دلالة التحدي والتمرد، مشكلة نوعاً 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 جميلة.

أطفئ جنوني مرة كن لي أنا  
 أحرقت نفسي فامتلك أطواقي

(1) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عالياً (ص24).

(2) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص55).

خذني إلى دنيالك كلّي شهوة  
تجتاحني وتهزُّ لي أعماقي  
كسّر مرايا الروح كن وتَر الغنا  
وافتح بصدري سَلَّة الدراق  
وأطلق عصافير الجنون تروّنا  
فحقولنا ظمأى إلى الإشراق<sup>(1)</sup>

رصدت متتالية الأمر حالة التلهف والشوق، وحملت دعوة إلى لقاء يضمهما طويلاً، 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.

فلتسقط الكلمات فوق بروجها  
وعروش أصحاب الكروش هباءً  
فلتخرس الأصوات إلا واحداً  
أصغي له فلتنطق الشهداء  
وليلبسوا حُلّ الجمال ويقروّوا  
لله قولا إنهم أحياء  
وليقراً الشهداء أي قصيدة  
كانت فهُم في موتهم عُظماء<sup>(2)</sup>

جاء أسلوب الأمر هنا بصيغة المضارع المجزوم بلام الأمر، وحمل دلالة الإجلال والإكرام للشهداء، فهو ينادي بإسقاط كلمات السياسيين المتاجرين وأن تخرس أصواتهم جميعاً، حتى تنطلق الشهداء بندائها، ثم يرسم عبر الأمر صورة الشهادة التي تتزين بحلّ الجمال، ويختتم هذه المتتالية بأن ينادي في الشهداء ليقروّوا ما شأؤوا من قصائد البطولة والعظمة، ويتضح من خلال هذا قيمة الشهادة والشهداء، والتي هي ضمن عناصر شعر المقاومة التي يشكل خلف واحداً من شعرائها.

تقرّبي ها هنا ضمي يدك على  
جدار ضلعي ونامي عند مفترقي  
كوني رداءً دمي في زيف أزمّنتي  
ومرّقي حجب العادات وأخترقي<sup>(3)</sup>

شكلت متتالية الأمر في البيتين دعوة للتمرد، فهو يدعوها لتلتصق به، وتضمه، ولتقيه زيف هذا الزمان، ولتخترق محاذير هذا المجتمع، فكان لأسلوب الأمر دلالاته 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.

وهكذا فقد استطاع الشاعر أن يوظف الأمر في صورته 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 محرصاً وباعثاً، ويحاول أن يكشف أسرار محبوبته؛ فيدعوها للبوح بهمس دافئ لكنه يحمل الامتنال، فالأمر بصوره، وأنماطه أحد القيم الأسلوبية الإنشائية التي تضافرت مع سابقها "النداء والاستفهام" في إبراز التشكيل الشعري في دلالاته المتجددة التي تشير إلى امتلاك شعرية حدائية مترابطة في عمقها التراثي ومحافظة على أصالتها واستقلالها

## المبحث الثالث:

### المزاوجات الأسلوبية

#### أولاً: 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<sup>(1)</sup>. وتجمع المزاوجات الاسمية والفعلية تلك العناصر وتجلياتها الإبداعية، وتقوم على مقاربات أسلوبية يزوج فيها الشاعر في الغالب بين المجردات والمحسوسات الفعلية والاسمية، ومنها ينطلق إلى تعميق المعنى والشعور. وقد تتعدى هذه المزاوجات حاجز المؤلف، وتخرج عن حدوده، فيجتمع في المزاوجة حقلان دلاليان مختلفان ومتباعدان<sup>(2)</sup>.

ويرى محمد عبد المطلب أنه: يمكننا في الشعر الحدائي أن نلاحظ 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 صالحاً لإنتاج الدلالة<sup>(3)</sup>.

وقد برزت هذه المزاوجات ضمن التشكيل الشعري عند خلف، فقدم من خلالها لغة شعرية جديدة، سار فيها على هدي المعاصرين، واقترب من الحدائين، ووسمته بطابع التحديث والتجديد. وقد اعتبر طلال الحديثي هذه المزاوجات إحدى أهم الجماليات الفنية والأسلوبية في شعر خلف<sup>(4)</sup>.

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 حيناً على التناسب أو التضاد، وحيناً على المغايرة، أو

(1) ينظر: رزقة، مقارنة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة ديوان جفرا نموذجاً (ص 341-355).

(2) المرجع السابق (ص 356).

(3) عبد المطلب، مناورات الشعرية (ص 142).

(4) الحديثي، طلال شلال الشعر قراءة في شعر خلف الحديثي (ص 162).

التنافر. وقد عمل من خلال هذه المزوجات على إبراز القيم الجمالية والدلالية للمزوجة الأسلوبية في تشكيلها الحدائي المتجدد والمتطور<sup>(1)</sup>.

وسيقف الباحث أمام هذه القيم الجمالية والدلالية في المزوجات الآتية:

**وبينَ جنبِيَّ يَخْتَالُ الشَّجِيَّ وَطَنًا      وألْفُ نَهْرٍ جَرَى فِي رَمْلِ كَثْبَانِي<sup>(2)</sup>**

بنى الشاعر مزوجته على استخدام الفعل (يختال) للتشخيص، فجعل الشجي - وهو لفظ معنوي تجريدي يشير إلى الحزن والحنين - يمشي متخايلًا، مانحًا إياه صفة من صفات البشر في حالة الزهو والانتصار، وقامت العلاقة هنا على التضاد، فالاختيال دليل الفرح والانتشاء، والشجي دليل الحزن والانكسار، وقد اجتمعا ليمنحا المزوجة 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.

**سافرتُ فِي بحرِ الرِّحِيلِ بمفردِي      نحوي فضجتُ بِالخَطِي رِبَوَاتِي<sup>(3)</sup>**

قدم من خلال ضجيج الخطوات مزوجة فعلية بنيت على استخدام الفعل (ضج) للتجسيد، وقد أقام المزوجة على علاقة التضاد؛ فهذا الضجيج المتحرك، والمتصاعد، والصاخب، تزوج 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.

**أمشي على قلبي أسقى لظى عدمي      فالخيرُ والشَّرُّ عِنْدِي اليَوْمَ سَيَّانُ<sup>(4)</sup>**

قدم من خلال المشي على القلق وسقي لظى العدم مزوجتين فعليتين، بُنيتا على استخدام الفعلين (أمشي) و(أسقي)؛ لتصوير الهيئة والحركة، فتحول القلق ولظى العدم إلى

---

(1) استخدم الشاعر خلف الحديثي هذه المزوجات بكثرة في شعره فقد وقف الباحث على ما يقارب مائة مزوجة فعلية وقعت في حوالي خمسين بيتًا، واكتفى هنا برصد ما يقارب عشرين بيتًا وقعت فيها حوالي ثلاثين مزوجة، تمثل أنواعها وأنماطها المتعددة.

(2) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص76).

(3) المرجع السابق، ص65.

(4) المرجع نفسه، ص75.

إنسان متعب يائس، وقد قامت المزوجة الأولى على علاقة التناسب بين الفعل ومزوجه، فالمشي يقوم على الحركة والانتقال فتتاسب مع القلق وهو مصدر الاضطراب والتغير، بينما قامت المزوجة الثانية على علاقة التقابل والاختلاف بين الفعل ومزوجه، فتقابل الماء الذي حمله الفعل (أسقي) مع اللظى وهو النيران المتقدة، فتحول الماء إلى رواء ونماء للظى، وقد استخدم البعد المجازي للفعل، فمنح إحياءات التبدل والاختلاف اللذين ينتجان دلالة القبول بالواقع البئيس الذي يتساوي فيه الخير والشر.

**خوفي يرى خوفي ويذبح أمنه      دفني يُبرعمني ونهري يجفل<sup>(1)</sup>**

احتشدت في البيت مجموعة من المزوجات الفعلية، عبر استخدام الأفعال (يرى، يذبح، ببرعم، يجفل) للتصوير والتشخيص، هناك خوفان في المزوجة 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 المزوجة فالخوف مبصر يرى ويراقب، ينتقل في المزوجة الثانية لتصوير الحركة، فلم يكتفِ الخوف بأن يراقب، بل يذبح أمن تلك اللحظة ويئد وليدها، وقدم من خلال علاقة التقابل والتضاد بين الذبح والأمن تصويراً متحركاً يحقق دلالة العبثية التي يعيشها، ثم يواصل في المزوجة الثالثة رصد الحالة، فهو يتغلب على خوفه والرعب الذي دب فيه، فيلفه الدفاء، وقد قامت المزوجة هنا على علاقة التناسب بين الدفاء والتبرعم، ثم يعود في المزوجة الرابعة لحالة اليأس والخوف، فيتلبس الوجل والخوف نهر حبه؛ فيوقف تدفقه وجريانه، هذه المزوجات المختزلة في تركيبها اللفظي العميقة في اتساع دلالاتها أبرزت الشعرية القادرة على الخلق الإبداعي لدى خلف.

**متوضئ بالحب دفتر غربتي      وتسولت كلماته أسدافي<sup>(2)</sup>**

شملت الجملة الشعرية مزوجتين فعليتين، قامت الأولى على علاقة المغايرة، فدفتُر الغربة -وهي مزوجة اسمية تكونت من حقلين دلاليين مختلفين- توضأ بالحب، وبرزت القيمة الأسلوبية للمزوجة عبر استخدام اسم الفاعل الذي يعمل عمل الفعل ليحقق التجسيد، فالغربة تجسدت عبر كتاب توضأتُ أحرُفه بالحب الذي يغيب في متاهات بعيدة، وفي الوقت ذاته يكسو هذه الغربة بجماله، ورونقه، ويمدها بعاطفته المشبوبة، وتكمل المزوجة الثانية حالة الاغتراب؛

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص81).

(2) المرجع السابق، ص18.



فكلمات هذا الكتاب تتحول إلى متسول للظلمات (الأسداف)<sup>(1)</sup> التي يعيشها، وقامت المزاجية أيضاً على علاقة المغايرة بين التسول والكلمات وبينهما وبين الأسداف، واعتمدت التشخيص الذي قرب الدلالة بين التسول والظلمات.

أوجزت موتي إذ نكرتُ تجهمكُ      وعلقتُ فيك فمَنْ لروحي سلمكُ<sup>(2)</sup>

شكلت المزاجية الفعلية (أوجزت موتي) المدخل إلى القصيدة فكانت عنوانها واستفتاحها، لينتكي النص على دلالة عالية القيمة، فقد اختصر موته في تلك اللحظة التي نفى فيها جهامة الحبيب، فذاب فيه وأسلم له الروح، معتمداً على تجسيد الموت، ومقيماً علاقة المغايرة بين الإيجاز، والموت الذي لا يتجزأ، ولا يختصر، بل يأتي دفعة واحدة، ليقدم دلالة متباعدة يمكن الربط بين خيوطها الرفيعة وصولاً إلى عمق الإحساس بزيف قرب هذا الحبيب، ولتكون مفتاح الولوج في قصيدة تشعل ثورة الرفض والتمرد على ذلك الحبيب.

أنا قد ركبْتُ الحزنَ منذُ ولادتي      وتكسَّرتُ نفسي على أوطاني  
ويلوكني زبدُ الضياعِ بغِظِهِ      وتدوسني في حقدِها جيرانِي<sup>(3)</sup>

اجتمعت مزوجتان فعليتان في البيتين، واعتمد الشاعر على البعد المجازي للأفعال في تصوير هيئة الحزن والضياع والحقد، وقد قامت العلاقة في المزاجية الأولى على التجاور بين الحزن والركوب، فالحزن هو البحر الذي يمخر عبابه منذ ولادته وهي حقيقة الإنسان العربي الذي يعيش في ظل الانكسارات والانهمامات، وأكملت الجملة التالية التي حملت صورة نمطية هذه الدلالة، فالنفس تكسرت حسرة على الأوطان المسلوقة الدامية، لينتقل بعدها إلى المزاجية الثانية والتي تشكلت عبر التنافرات التجاورية بين الدوال، (يلوك، زبد الضياع، بغِظِهِ) فخرج الخيال الشعري عن حدود المألوف ليقع في دائرة اللامألوف، فقد جعل للضياع زبداً، وهذا الزبد يمتاز بالغِظ، 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 (ج1/491).

(2) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص51).

(3) المرجع السابق، ص55.

كرهتُ شِعْرَكَ يَسْتَجِدِي عِطَاءَ فَمِي      ما عَدْتُ فَيْكَ وَلَا مِنْ فَيْكَ إِزْوَائِي<sup>(1)</sup>

شكلت جملة (يستجدي عطاء فمي) مزوجة فعلية قامت على علاقة التقارب بين الاستجداء وعطاء الفم، واعتمدت على التشخيص، فهو يكره ذلك الشعر المبتذل الذي يسعى لنيل المديح والثناء، وقدمت المزوجة دلالة الرفض، التي أكدها الجملة المستأنفة، في اعتاقه من ذلك الحبيب، ورفضه الانصهار به، فانتقل إلى مثيرات لغوية تركيبية أولية ليظهر المعنى المستكن في المزوجة.

هَبْنِي رِمَادًا فَلَمْلِمَ رَمْلَ أَدْمَعِنَا      وَلَا تُعَلِّقْ عِنْدَ الْبَابِ أَخْطَائِي<sup>(2)</sup>

أَخْطُو عَلَى رَمْلِ السَّنِينِ فَتَرْتَمِي      عِنْدَ الْمَغِيبِ بِرَجْعِهَا طَرَقَاتِي<sup>(3)</sup>

اتكأ في البيتين - وهما من قصيدتين مختلفتين - على تزواج الرمل مع الأفعال (لملم، وأخطو) وتشكلت المزوجتان 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 المزوجة الفعلية التي ارتبطت بها، لتنتج الدلالة التقريبية للمزوجة الأسلوبية بشكل عام.

ظهرت في المزوجة 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 المزوجة الثانية علاقة التناسب بين الفعل أخطو والرمل، فخطواته تتخذ مسارها فوق رمل السنين الطويلة البعيدة، لتتحصر الطرقات في مغيبه القائم، وقدم مزوجة أخرى ارتبطت بها تجاورياً، فجاور بين الخطوات والطرقات؛ لتنتج التعثر والتخبط عبر مشواره المزدهم بالأوجاع والضياعات.

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص 60).

(2) المرجع السابق، ص 61.

(3) المرجع نفسه، ص 65.

## ظلي تمدد في شوارع لوعتي وتسابقت تلوي يدي صرخاتي<sup>(1)</sup>

قدم من خلال تمدد الظل في شوارع اللوعة وتسابق الصرخات مزوجتين فعليتين، بنيتا على استقاء الدلالة من حقول مغايرة ومختلفة، فظله المثل 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 المزوجة 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 كبيراً وعظيماً، جعله يقف في بداية تلك التغريبة حائراً تائهاً ممزقاً، لا يقوى على المقاومة والصد، ويُلاحظ أنه اتكأ على مزوجات 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.

## أَسْلَقُ الْأَحْزَانَ فَرَطَ مَوَاجِعِي وَأَشِيلُ أَشْجَانًا عَلَى أَشْجَانِي<sup>(2)</sup>

شكل تسلق الأحزان مزوجة فعلية، اتكأت على التشخيص في استخدام الفعل (أَسْلَقُ)، وقامت على علاقة المغايرة بين التسلق والأحزان، فكلاهما من حقلين دلاليين مختلفين، فهذه الأحزان شاهقة يتسلقها وقد امتلأت نفسه بالمواجِد والمواجِع، ويحمل أشجاناً فوق أشجانه، لتبرز القيمة الأسلوبية في تعميق المزوجة لشعور القهر أمام هول هذه المصائب.

## حَنَّتْ لِمَرَأَى الضحى والخطو أعتابُ ولملمت طيفها بالأمس أهدابُ<sup>(3)</sup>

قدم مزوجتين فعليتين بنيتا على علاقة المغايرة، فالأعتاب تحن لمرأى الضحى، والأهداب تلمم طيفها، وقد اتكأ على التشخيص في استخدام الفعلين (حننت، ولملمت)، وشكل حنين الأعتاب لمرأى الضحى في المزوجة الأولى خروجاً عن المألوف في التخيل الشعري، فالضحى زمان، والأعتاب مكان، والحنين شعور، وقد جمع بينهما مُنتجاً 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 خروجاً من ذلك التيه.

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل، ص 67.

(2) المرجع السابق، ص 55.

(3) المرجع نفسه، ص 97.

ويحاول في المزوجة 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 طويلاً وبعيداً.

**ويداك تزرع في حدائق مقلتي ورد الطيوف وضوء صبحي يغزل<sup>(1)</sup>**

قدم مزوجتين فعليتين بنيتا على علاقة التناسب في الأولى والتقارب في الثانية، فبدأ الحبيبة تزرع ورد الطيوف في حدائق مقلتيه، وضوء الصبح يغزلها، فناسب بين الورد والحدائق والزراعة، وقارب بين الضوء والغزل، واتكأ على التشخيص في استخدام الفعلين (تزرع، ويغزل) وشكلت حدائق المقلتين وورد الطيوف ارتباطاً 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 العشق المتين، ويلاحظ تبادل الضمائر في الخطاب بين متكلم ومخاطب ليشعر بوجودهما العميق وثنائيهما الخالدة.

**ولملمي قامتي إني احتراق غدي وكسريني فمك العطر أنتشق<sup>(2)</sup>**

قدم من خلال لملمة القامة وتكسير الذات مزوجتين فعليتين، بنيت المزوجة الأولى على التناظر التجاوري بين الللمة والقامة، فكلاهما من حقلين دلاليين مختلفين، خرجت فيهما الشعرية عن المؤلف إلى اللامألوف، ويمكن جبر هذه الفجوة الدلالية عبر فك شيفرة التشخيص في المزوجة، فالقامة نابت عن الشموخ، لذا دعاها لللمة ما تبعثر من هذه القامة الشامخة على عتبات التذلل للمحبوبة، وهذا ما حاولت المزوجة الاسمية (إني احتراق غدي) أن تفسره فهو كيان محترق في سبيل هذا العشق ومن أجل بقائه، ثم يلي هذه الللمة وهذا الاحتراق تكسير لذاته، فقامت المزوجة على علاقة التقابل والتخالف، فلا يتحقق التكسير في العاشق إلا مجازاً، وتخيلاً، ودعوته لها أن تكسره تتخللها استدعاء مرحلة الجمع فهي التي ترتبه، وتجمعه، وتلممه كي يكون عطرها الطاغي سبيل انتشائه واستمراره.

**سيجلد الريح كف الغيم مُلتَمَسًا درب النهاية في ليل النهايات<sup>(3)</sup>**

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص 81).

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص 62).

(3) المرجع السابق، ص 104.

تحول الريح إلى جلاذ يلهب كف الغم ليصل إلى النهاية رغم متاهة الليل، هكذا تتجلى المزوجة 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 غيثاً، هذا الغيث سيروي أرض التضحيات، وسينبت فيها زرعاً خصيباً يسدل الستار على نهاية مشرقة، فرغم وجود التباعد الدلالي إلا أن رمزية الريح، والكف، والغيم حافظت على مدلولها الإيجابي الموحى بالإشراق والنور.

**وتوسدت همسي وسادة عاشقٍ ليزيدني إلهامها إلهاماً<sup>(1)</sup>**

شكل توسد الهمس مزوجة فعلية قامت على علاقة التجاور، فالهمس تحول إلى وسادة تتوسدها الحبيبية، لتغفو على صوته وتتوه مع حديثه، فيمنحه هذا إلهاماً مضاعفاً، فتقاربت الحقول الدلالية بين التوسد والهمس، وبرزت ملامح الشعرية التي تعتمد اللغة الإبداعية في تزوجها وانسيابها، فلم تقع الفجوة الدلالية بين التوسد والهمس، وقدمت الجملة التعليلية تفسيراً دلالياً اكتمل من خلاله المعنى الإيحائي.

#### ب- المزوجات الاسمية:

تبنى المزوجات الاسمية من (اسم + اسم) في حركة تعاقبية، وتتكون المزوجات الاسمية أحياناً محسوس + مجرد، وأحياناً تبنى من (محسوس + محسوس)، وأحياناً تكون هناك مزوجات اسمية خاصة يخرج فيها الخيال الشعري عن حدود المألوف في اللغة إلى اللامألوف<sup>(2)</sup>. فنقع التنافرات التجاورية، كما في مزوجات الفعل، وكذلك تنتوع العلاقات التي يعتمد عليها التجاور والتزواج.

وقد حقق الشاعر هذه المزوجات الاسمية والاسمية الخاصة في شعره، مانحاً عناصر الشعرية القدرة على اكتساب آفاق إبداعية، جعلته يأخذ مكانه بين الشعراء المجددين والمحدثين.

**حقلي وحقك مسروقان فاتعظي وغابهُ الأمسُ ميناءٌ لإغياي<sup>(3)</sup>**

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص 142).

(2) رزقة، مقارنة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة ديوان جفرا نموذجاً (ص 355).

(3) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص 62).

تشكلت من خلال (غابة الأمس) و(ميناء لإعيائي) مزوجتان اسميتان تكونتا من التقاء  
المجرد والمحسوس، سبقتهما صورة شعرية كُتِي فيها بسرقة حقلية عن ضياع حبهما، وقد  
مهدت هذه الكناية إلى الدخول في سياق المزوجتين اللتين حققنا مثيراً لغويّاً تركيبياً واحداً،  
فالأمس تحول إلى غابة تختفي فيها فضاءات الحب، وهذه الغابة أصبحت ميناء ترسو فيه  
أوجاعه، فزواج بين المجردات والمحسوسات؛ فيقيم علاقة تجاورية جمعت بين متباعدات لفظية،  
مقربة بينهما في المعنى والدلالة.

**قد خلت أنك مهرجان طهارة**      **وإذا بنهدك دمية لمتاجر<sup>(1)</sup>**

تشكلت من خلال (مهرجان طهارة)، و(نهدك دمية لمتاجر) مزوجتان اسميتان، تكونت  
الأولى من تزواج المحسوس والمجرد، والثانية من المحسوس مع المحسوس، وبرزت علاقة  
تقابلية بينهما، فمهرجان الطهارة، قابله نهد يعرض دمية للبيع دليل اللطاهرة، وقامت العلاقة  
داخل كل مزوجة على التجاور، فالطهارة تجاورت مع المهرجان الذي يقام لقداستها، والنهد  
الرخيص المعبر عن الإسفاف والدنو تجاور مع الدمية المتأجر بها، وهكذا رسمت المزوجتان  
حالة الغضب، والصدمة من تلك المرأة.

**من أنت حرفاً كان ثم سينتهي**      **مثل الرماد على رفوف منابري<sup>(2)</sup>**

والت المزوجة الفعلية (رفوف منابري) تسجيل حالة الرفض والغضب التي تسجلها (ثورة  
الوجدان) في هذا النص، وتكونت من تزواج 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 مقارنة الدلالة، إذ غدت تلك الحبيبة  
حروفاً منتهية كالرماد المتراكم فوق منابر الكلمات الصادحة. وقد وظف هذه المزوجة مع  
أخرى 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 وأفيت أنثى لهفتي**      **وتكون في غريبة الأمثال<sup>(3)</sup>**

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص 69).

(2) المرجع السابق، ص 69.

(3) المرجع نفسه، ص 72.

استخدم الشاعر (أنثى لهفتي) في أكثر من جملة شعرية، وشكلت في هذا البيت مزاجية اسمية تكونت من تزواج المحسوس والمجرد، وقامت على علاقة التناسب بين اللفظة والأنثى، وبرزت من خلالها دلالة التفرد والتميز، فهو يبحث عن تلك الأنثى التي تكمل عناصر لهفته وتشوقه، وتكون نموذجاً نادر الحدوث في قصص العاشقين، وقد وظف المزاجية ليقدّم صورة المرأة العاشقة الوفية المتفردة، وهي إحدى صور المرأة عنده.

### أنا رقصاً في شفاهِ السرابِ      تجوزُ سحابَ الرؤى الأنجمِ<sup>(1)</sup>

شكلت (شفاهِ السراب) و(سحاب الرؤى) مزوجتين اسميتين، تكونت الأولى من تجاوز المحسوس مع المحسوس، والثانية من تزواج المحسوس والمجرد، وقامت الأولى على علاقة المغايرة، فالشفاهِ والسراب من حقلين دلاليين مختلفين، وقد برز التنافر التجاوري، إذ خرج التخيل في الجملة الشعرية عن حدود المألوف، مكوناً مزاجية اسمية خاصة، ويمكن المقاربة بالالتكاء على التوسع الاستدلالي؛ إذ إنّ هذه الرقصة التي تعبر عن كينونة الشاعر تتأرجح كالكلمات المترقصة في سراب الأمنيات، وبهذا يتضح تجسيم السراب المقترن بالشفاهِ المترددة والمتغيرة. بينما قامت المزاجية الثانية (سحاب الرؤى) على علاقة التناسب، فالرؤى عندما تتمدد تكون كالسحاب الذي يحمل الخير والنماء، وهذا السحاب المشبع بالرؤى الجميلة الحاملة تجوبه الأنجم البعيدة، وبهذا فقد تعاضدت المزاجية الثانية في تثبيت ما حملت الأولى من دلالة وقيمة تقوم على إقرار حالة الحب الحالم المجنح.

### شريانُ روحكِ أنفاسُ مغادرةً      بهِ عجزُ الرؤى تحكي بما تجدُ<sup>(2)</sup>

شكلت (شريان روحك) و(عجز الرؤى) مزوجتين اسميتين، تكونتا من تزواج المحسوس والمجرد، فالروح تجسدت بالشريان، والرؤى تجسدت بالعجز، وقامت المزاجية الأولى على علاقة التقابل والتخالف، فالشريان لا يضح في الروح، بل في القلب، وخرج التخيل في الجملة الشعرية عن حدود المألوف، مكوناً مزاجية اسمية خاصة، فالروح بشريانها المتدفق تتحول إلى أنفاس متسارعة، لتلوح من بعيد دلالة الشحوب والانطفاء، وهذا ما حملته المزاجية الثانية، التي قامت على علاقة التضاد، بين الرؤى والشيوخة، فالرؤى الشابة أصبحت عجزاً تزوي تفاصيل الحكاية التي شاخت.

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

(2) المرجع السابق، ص164.

أنا غابَةُ العاداتِ عُرْفُ عَشائِرٍ      لا لِنَ أبِوَحٍ بما أريدُ يقِينا<sup>(1)</sup>

شكلت (غابة العادات) مزوجة اسمية تكونت من تزوج المحسوس والمجرد، فتجسدت العادات غابة بتكاتفها والتفافها، وقامت المزوجة على علاقة تجاورية بينهما، فهو مجموعة متشابهة من عادات العشق والغرام التي تمثل عرفاً راسخاً ومنتشراً لا يمكن الحياد عنه، لتظهر دلالة الغموض، التي تضافت الجملة النافية في تأكيدها، ويلاحظ استخدام لفظة الغابة في أكثر من مزوجة، وهذا يشير أنها تشكل مزوجاً حسياً لدى الشاعر، إذ تتعدد إحياءاتها للكثافة والغموض والرهبة. كما يلاحظ لغة الخطاب التي تحمل الأنا المسيطرة والمعبرة عن حالة الرفض.

أنا نَبِيُّ البكا في كل أزمنتِي      وكلُّ شيءٍ على ما كان أبْكَاني<sup>(2)</sup>

قدم نفسه هنا على أنه نبي للبكاء، في مزوجة اسمية جسدت حالة الحزن والضعف التي أصابته، وقامت على علاقة التضاد، فالنبي ذو قدسية ورسالة سماوية، تنتشر الخير والنور، وتضع الأوزار عن المؤمنين به، وتخفف من البكاء والحزن، هذه العلاقة كشفت عن عمق مأساته، وتجذرها، إذا يغدو نبياً يبشر بالدموع والآهات في شتى الدهور والعصور. وعملت الجملة المستأنفة على تعميق هذا الشعور وتأكيد هذه الدلالة.

كأسٌ وصرخةُ حرفٍ طاشَ في خُلدي      وآخِرُ الصمتِ يَروي هيكَلَ السُّهدِ<sup>(3)</sup>

يقدم رؤية جديدة من خلال المزوجة الفعلية والاسمية، فالصمت يصبح راوية، وهيكل السهد يغدو راوية، وتكونت المزوجة الاسمية (هيكل السهد) من تزوج المحسوس والمجرد، وقامت المزوجة 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.

صوتي مخاضُ احتراقٍ كنتِ نبرتَهُ      وليسَ إلّاكَ والأطلالُ نُدماني<sup>(4)</sup>

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص 91).

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص 161).

(3) المرجع السابق، ص 10.

(4) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص 75).



الصوت ولادة جديدة للاحتراق، هذه هي الرؤية التي تقدمها المزوجة الاسمية (مخاض احتراق)، التي تكونت من تزوج 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 المزوجة، فصوته المختق المحترق، كان يلهث بحبها، وكانت هي نبرته وخامته وهي وأطلال ذاك الماضي ندماؤه وخلاته.

وتتضح من خلال المزوجات الفعلية والاسمية التي تناولها البحث بالتحليل والمقاربة؛ أن الشاعر يمتلك القدرة على تشكيل المزوجات الاسمية والفعلية، بمختلف علاقاتها التناسبية والتجاورية والتقابلية والمغايرة، ومكوناتها التي يتزوج من خلالها المجرد والمحسوس والمحسوس مع المحسوس، ودلالاتها القريبة والبعيدة. قدم من خلالها فلسفته الإبداعية التي تبرز الشعرية المتفتحة عنده، وتؤكد القدرة على التشكيل والتنويع الشعري. فيقف المتلقي أمام هذه المزوجات وقد أخذته قيمها الجمالية والأسلوبية. فهو لم يركن إلى التهويم الذي يطغى على القصيدة، بل لمعت هذه المزوجات كبريق خاطف أسر، نجح في غالبه بتأكيد شاعريته التي تقفز على رتبة الطرح، فتعمد للتجديد والتحديث وفق دراية واعية في أغلب أنساقها واتجاهاتها.

## ثانياً: المزوجات الحسية القائمة على اللون والرائحة والصوت

### أ- اللون:

تلعب الألوان دوراً دلالياً ورمزياً في الشعرية، وتعد عاملاً سيميائياً مهماً في التشكيل الشعري. وقد اهتم الشعراء باللون، وتفاوتوا في درجة اهتمامهم به، كما تفاوتوا في مقدرتهم على توظيفه في الشعر<sup>(1)</sup>.

وتبرز قيمة اللون فيما يمنحه من قيم شعرية، فيرى يوسف رزقة أن: للألوان قيمة شعرية تتجاوز حدود اللون ذاته أو الإحالة عليه، إلى مستويات عاطفية وإيحائية، وقد استكشف شعراء الحداثة في الألوان طاقات تعبيرية متعددة ومثيرة، فوظفوها أسلوبياً في مزوجات تخطت حدود الاستعارة إلى مناطق الشعور<sup>(2)</sup>.

ولا تتمثل أهمية اللون في ذكر اللون لذاته، وإنما في دلالة هذا اللون وما يضيفه من قيمة فنية وموضوعية لغرض النص.

(1) نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني (ص41).

(2) رزقة، مقارنة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة ديوان جفرا نموذجاً (ص367).

وفي هذا يقول جان كوهين: إن كلمة اللون لا تحيل على اللون. أو بتعبير أصح لا تحيل عليه إلا في اللحظة الأولى، وفي اللحظة الثانية يصبح اللون دالاً لمدلول ثانٍ له طبيعة انفعالية. ويرى طلال الحديثي أن الاستخدامات اللونية في شعر خلف موجودة بنوعيتها؛ ما يستخدم على حقيقته دون رمزية دالة، ومنها ما يرد برمزية دالة<sup>(1)</sup>.

## 1- اللون الأخضر:

شكل اللون الأخضر المساحة الكبرى من اهتمام خلف وبرز بشكل ملفت، واحتل المرتبة الأولى في مزاجته الحسية للون، وورد وفق دلالات رمزية منحت النص نوعاً من التشكيل الشعري الذي يمازج بين الحسي والمعنوي.

فِيخْنَقُ الْبَرْدَ فِي صَدْرِي تَلْعَثُهُ وَقَدْ تَخَضَّرُ فِيَّ أَلْوَانُ مَرَاتِي<sup>(2)</sup>

ورد اللون الأخضر ضمن مزاجية 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.

وَيْمَلَأُ السَّنْدُسُ النَّادِي خَمِيلَتَنَا بِمَا حَوَاهُ وَيُغْرِي رَشَقَ غَيْمَاتِي<sup>(3)</sup>

حمل السندس هنا دلالة الاخضرار، ورمز اللون الأخضر إلى الرخاء والنماء، ووقعت هنا مزاجية في صفة السندس، إذ أكسب صفة النداءة للثوب السندسي، هذه المزاجية 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 امتلاً بسوداوية الواقع وأثقاله، وهذا ما يفسر روح المقاوم التي تسكن الشاعر، فهو دوماً يجد فسحة للخروج من زمنه القاتم، وهذا ما أكده عنوان القصيدة (خرجت من زمني).

وَأَصْحَرَ الدَّرْبُ وَإِخْضَرَتْ رُؤْيَ أَلْمِي وَسَامَرْتُ دَمْعَةَ النُّوَارِ أَعْصَابُ<sup>(4)</sup>

(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).

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 إحياءاته الدلالية المعتادة، فقدم دلالة مغايرة في مزاجتها، ويواصل في الجملة المستأنفة رسم حالة الضياع مضيئا عليه نكهة الوجع والألم التي تبثت في قوله "وسامرت دمعة النوار أعصاب"، فالنوار المتفتح المبهج صار حاضنا للدمع، تزهقه أعصابٌ وفكَّر، وقد مثل هذا الاستئناف مواصلة المزوجة الحسية للون الأخضر.

**فالحربُ قدْ أكلتْ أزهارَ حارتنا وعادَ فيها جفافاً لونُ خضرتِه<sup>(1)</sup>**

حمل اللون الأخضر دلالة التحول والتغير، ورمز إلى حالة الدمار التي تفرضها الحرب، تلك الحرب التي لم تُبقِ على أزهار الوطن وحضارته، واستحال فيها لون الخضرة إلى جفاف وبياب. وقد برزت المزوجة الحسية للون عبر علاقة التضاد بين الجفاف والاخضرار، وهو أحد المزوجات التي يعتمد عليها خلف في لغته والتي تشكل نمطاً أسلوبياً مميزاً لتشكيله الشعري.

**مدينتي والروى الخضراء آفاتٌ وفي حشاها زفيرُ الصمتِ يقاتُ<sup>(2)</sup>**

برز لون الخضرة في البيت الأول لقصيدة حملت عنوان "حكاية مدينة الصمت"، ليعكس معالم تلك المدينة، وراوح بين المزوجة الحسية والاسمية، فالروى اتسمت بالخضرة، وحملت هذه الخضرة دلالة التحول والتغير، فالروى 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 توظيفاً رمزياً يزواج 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 تعلق عاليا (ص41).

## 2- الأحمر:

يحتل اللون الأحمر المرتبة الثانية في استخدامات اللون لدى خلف، ويرد وفق الدلالة الرمزية للون، كالدّم والنزف، فهو يعبر من خلالها عن الحمرة.

**عَنْ أَيِّ لَوْنٍ تَعْشَقِينَ مُنْعَمًا      عَنْ غَيْمٍ عَمِرٍ مَرَّ مَنزُوفًا الدَّمُ<sup>(1)</sup>**

(منزوف الدم) رمز إلى اللون الأحمر، وحمل دلالة التضحية لأجل المحبوب، فيتحدث عن عُمُرٍ مرت أيامه نازفةً الدم الأحمر، وتداخل عبر لون الغيم المتشكل من الأبيض والأسود، فتمازج حمرة الدم ببياض الغيم وسواده، فوصف العمر بالغيم لما فيه من ذكريات وحوادث ناصعة وأخرى قاتمة، وهذا العمر بكل أشكاله بات نازفًا دم غريته وعذاباته، وهذا ما يشير إلى المزوجة الكلية في البيت؛ بين الألوان بعضها ببعض، وبين الحسي والمعنوي في غيم العمر.

يجسد رمزية اللون الأحمر إلى الدم:

**هَآكَ أَقْرَيْنِي كِتَابًا خُطٌّ مِنْ دَمِنَا      وَقَطَعْتَهُ أَكَاذِيبٌ مِنْ خُطْبٍ**

**كُونِي نَزِيفَ دَمِي بِالْحَلْمِ يَنْقَشُنِي      عَلَى رِيَابِ الْهُوَى وَعَدَا مِنْ الْحَجَبِ<sup>(2)</sup>**

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 خُطت صفحاته من دم العراق المراق، هذا الكتاب الذي زيفته أكلوبة الخطباء الذين تسلقوا الوطن، ثم يدعوها ثانية لتكون نزيف هذا الدم لتنتقش 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 الخطابى المتمازج مع اللون.

كما ترمز الحناء إلى اللون الأحمر معبرة عن الجمال.

**شَكَرًا لِأَنَّكَ قَدْ مَنَحْتَ لَوْقَتِنَا      وَقَتًّا فَرَشَ بَدْرِينَا الْحَنَاءَ<sup>(3)</sup>**

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص147).

(2) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص42).

(3) المرجع السابق، ص31.

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 صورة 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.

**وثلجُ جراري و بردُ عروقي تحنّت بدمعي وطالَ جفافي<sup>(1)</sup>**

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 والالتياح، وجاءت الجملة المستأنفة (وطال جفافي) لتحمل رمزية اللون الأخضر السلبية، فالجفاف هنا قد استطال، بعد الاخضرار الذي كان يسكن روح الشاعر، وقد انتكأ الشاعر على المزوجة الاسمية والفعلية في مزاجته الحسية للون، وبرزت لغة الأنا من خلال ياء المتكلم التي تقع ضمن التشكيل الخطابي المتعدد والمتنوع في شعر خلف. ويرمز اللون الأبيض إلى الصفاء.

**تزنبقي في يدي كوني عبيرَ فمي ولملميني ليحلو فيّ تدليس<sup>(2)</sup>**

رمز الزنبق إلى اللون الأبيض، والزنبق نوع من الورد ينبت على الساحل ذو بياض لافت<sup>(3)</sup>، 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): نبات من الفصيلة الزنبقية له زهر طيب الرائحة الواجدة زنبقة ودهن الياسمين. مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط (ص402)، المطرزي، المغرب في ترتيب المغرب (ص360).

رَأَيْتِكَ لَوْنًا غَرِيبَ الْمَثَالِ      عَلَيْهِ مِنَ الدَّرِّ طَافَتْ شَفُوفٌ<sup>(1)</sup>

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، فأراها لونا فريدا غريب المثل، 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، ومقيماً علاقات جمالية.

وَمَعَ الضِيَاءِ عَلَى بِيَادِرٍ لَهْفَتِي      لَوْنَتْ فِي نُعْمَى لِمَاكَ مَدَادِي<sup>(2)</sup>

امتزج اللون الأبيض في الضياء مع اللون الأخضر في البيادر، ليمتازجا مع اللون الأسود الذي حملته اللمى -وهي سمرة في الشفة مستحسنة- والمداد الذي يخط ويكتب، وهي علاقة جمال فريد جمعت بينهما، واقتترنت المزوجة الحسية بالمزوجة الاسمية؛ فاللهفة ذات بيادر خضراء، ترمز إلى وعد اللقاء المرتقب، وحمل اللون هنا دلالة الأمل والتفاؤل، فالضياء يتألف مع خضرة اللهفة؛ فَرَسَمَا لَوْنَ الشَّفَاهِ عِبْرَ مَدَادِ الشُّوقِ، ومكابداته.

**تمازج الأبيض مع الأخضر:**

مازج بينهما ليقدم دلالات النماء، والوفرة في السنابل، والجمال في الورد:

وَيَأْمُ بِيَدْرُنَا سَنَايِلَ حَقْلِنَا      وَلَهُ تُغْنِي الْوَرْدَةُ الْبِيضَاءُ<sup>(3)</sup>

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).

بين العطاء والجمال في مزوجة عالية القيمة الدلالية تعبيراً عن ازدهار الوطن وأملاً في عودة ما كان عليه؛ لثطوى صفحة الاحتلال والدمار.

كما مزج بينهما ليقدم دلالة إنتاجية تفاعلية.

#### ويَتِيَهُ فِي أَحْلَى الْحُرُوفِ رَسَائِلًا خَضِرَاءَ تُورِقُ وَرْدَةً بِيضَاءَ<sup>(1)</sup>

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.

#### حَتَّى يَصِيرَ الْأَقْحَوَانُ جَدَائِلًا وَيَفِيضُ مِنْ قَلْبِي بَرِيْقٌ لآلِي<sup>(2)</sup>

رمز الأقحوان إلى اللون الأصفر، وحملت تلك الزهرة الصفراء دلالة الربيع وجماله في قلب الشاعر، فهو ينتظر تلك اللحظة التي يتحول فيها الورد جدائل تملأ ربيعاً وتفيض لآلي في قلبه، وقد استخدم هنا رمزية اللون الأصفر بعيداً عن ما يوحيه من لؤم وحسد. ويشير اللون الأصفر إلى الألم.

#### وَيَسْتَبِي وَجَعِي عَصَارَ أوردتي حَتَّى يَدِيرَ إِلَي الْجِلَاسِ صَهْبَائِي<sup>(3)</sup>

رمزت الصهباء إلى اللون الأصفر، وحمل دلالة الألم والتمزق، فهذا الوجع يقتحم أوردته ويحيلها إلى خمر يحتمسها جلساؤه، فحكاياته الأليمة تصبح مادة الحديث على مائدة الأصحاب،

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

(2) المرجع السابق، ص72.

(3) المرجع نفسه، ص60.

وهو بهذا يجعل من اللون الأصفر الذي تحمله الخمر مزوجة حسية مغايرة للاستخدام المعتاد للصفرة، فنقل دلالاته من الحسد إلى الوجد؛ ليؤكد من خلالها على أنها خمر الحزن، وصفرة الألم.

ويشير إلى الموت.

ورائي أجبر هموم السراب وأحفر قبر المنايا لوئنا<sup>(1)</sup>

رمز القبر إلى اللون الأصفر، وحمل دلالة الموت والذبول، فسراب الهموم التي خلفه ترسم له لون الموت بصفته الذابلية، وهذه إحدى دلالات اللون الأصفر المتعددة التي يستحضرها خلف<sup>(2)</sup>.

وقد تنفتح رمزية اللون الأصفر إلى ما هو أبعد من الصفرة المرتبطة بالموت نفسه، وبهذا يفتح الشاعر الدلالة أمام المتلقي ليشاركه فيما يفكر ويشعر من خلال لغة شاعرية وتراكيب حديثة.

تمازج الأخضر مع الأصفر:

يقدم من خلال هذا التمازج دلالة النماء والضياء.

زيتونة شمسي ألم عقيها حتى تُزِين جِـدَكَ الوضَاء<sup>(3)</sup>

مازج هنا بين اللونين الأخضر والأصفر، ورمزت الزيتون هنا إلى الخضرة، كما حملت قيمة البركة والنماء التي يتصف بها الزيتون، ورمزت الشمس إلى الصفرة، وحملت قيمة الضياء، فأنتج تمازجها دلالة الإشراق والسطوع والنماء والجمال، وقد اقترنت المزوجة الحسية بالمزوجة الاسمية والفعلية، فشمسه زيتونة يجمع عقيها، ليقدم هدية تزين عنق محبوبته، واستطاع أن يعبر من خلال رمزية اللونين، وتمازجها 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).



احتل اللون الأسود المرتبة الخامسة في استخدامات الشاعر للون، وحمل دلالات الخراب والدمار، وأشار إلى الجمال والحزن.

### حديثي والليالي السودُ تسكُّها وهمهماتُ اغتيالٍ وارتعاشات<sup>(1)</sup>

رمز اللون الأسود إلى الخراب والدمار، فحديثه 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 تحيي تحت ظل مستعمر ومتآمر. يرمز السواد إلى الليل في هدوئه وجماله.

### فيك احتراق اللون يرسم لونه وعليك فرشاة الورود تمرر<sup>(2)</sup>

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 الحبيبية، وتعددت الدلالة واتسعت؛ فشملت صورة السواد الجمالية، وهذا ما يثبت قدرة الشاعر على استحضر دلالات الألوان وتوظيفها في الطاقتين السلبية والإيجابية. ويرمز أيضا إلى الحزن.

### تكلّي تكلّل بالسوادِ ديارها قَادَ الجناءُ إلى المنونِ رجالها<sup>(3)</sup>

وظف اللون الأسود في الدلالة على الحداد والحزن، فالعراق غدت تكلّي 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<sup>(4)</sup>.

### تمازج الأسود والأخضر:

ينتج تمازج الأسود والأخضر دلالة الأمل التي تنشأ من سواد الليل وخضرة الوعد.

(1) الحديثي: خلف، ديوان العصفير تحلق عاليا (ص41).

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص122).

(3) الحديثي: خلف، ديوان شظايا الصدى المنكسر (ص123).

(4) الحديثي: طلال، شلال العبير قراءة في شعر خلف الحديثي (ص157).

عيناك ليل فيه يحتفل السنا غنى بها حلم ووعد أخضر<sup>(1)</sup>

مازج بين سواد الليل الذي حملته عينا حبيبته - التي دلت على التقرد 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.

ومن زقزقات طيور الضفاف بموج غدير الهوى الأزرق<sup>(2)</sup>

حمل اللون الأزرق دلالة الجمال المكتنزة بالطبيعة، فزقزقات الطيور تنتشر حول ضفتي النهر وفي موجه الذي تلون بالزرقة، وقد اكتسبت صفة الهوى التي يببب 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 دلالاته المباشرة للجمال والهدوء.

متى والزمان سريع الغروب نجىء إلى شطنا الأزرق<sup>(3)</sup>

وظف اللون الأزرق ليدل على الطمأنينة والسكون، وهو ما تحمله زرقة المياه، وما تبعثه في النفس من راحة، وقد استخدم الشاعر هذه المزاجية 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.

عن ضحكة سرقت بنفسج ليلتي والصمت يشنق باللظى أناتي<sup>(1)</sup>

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

(2) ينظر: الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص134).

(3) المرجع السابق، ص134.

مازج بين اللونين الأزرق والأحمر باستخدام البنفسج، وهو أحد الزهور التي يميل فيها الأزرق إلى حمرة متفتحة، وقد ورد ضمن مزوجة اسمية (بنفسج ليلتي) معبرا بها عن جمال تلك الليلة، وحمل دلالة رمزية عبرت عن اليأس والحزن، فتلك الضحكة سلبت جمال ليلته وروعته، 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 مزوجاته 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 حيناً، وحيناً 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 مزوجات الرائحة بأسلوبية منحت النص دلالة جمالية ورمزية، فأورد أغلب الأزهار بأسمائها، وتووعها في الموروث العربي، مع الصفات المستحدثة لها، مستخدماً دلالات الرائحة عبر الشذى، والعطر، والفوح، وجامعا بين المزوجات الحسية من لون، وصوت، ورائحة، وبين المزوجات الاسمية والفعلية.

ترد مزوجة الرائحة لتحمل دلالة الطمأنينة والجمال.

|                               |                                            |
|-------------------------------|--------------------------------------------|
| فجرى العبيرُ على شواطئِ حلمنا | بوحاً يزفُّ إلى الندى الإحياء              |
| شكراً لأنكِ قد زرعتي بدرينا   | ورداً فضاعَ بأفقتنا أشداء                  |
| ويدي تعانقُ ظلها وتشمُّه      | وأعودُ من حيثُ ابتدأتُ وراء <sup>(2)</sup> |

احتشدت في الأبيات مجموعة من المزوجات الحسية للرائحة "فجرى العبير، فضاع بأفقتنا أشداء، وتشمه"، واقتترنت بمزوجات جمعت بين الرائحة والصوت وبينها وبين اللون،

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص66).

(2) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص32-34).

فالعبير يمتزج بالبوح، وامتزج الورد ذو اللون المتفتح بشذى الأفق، كما قرن بين المزوجة الحسية والفعلية، فاليد تعانق الظل الذي يتبعها، ثم تشمه؛ فيرجع من حيث بدأ، فاشتمام الظل، ومعانقته تحمل لغة تدميرية أبرزت جانبا جماليا لهذه المزوجات، تستدعي قراءة نقدية لمضامين التشكيل الشعري عند خلف، فهو لا يقف عند حدود اللغة، بل يتعداها؛ ليقدم لغة حدائثية مرتبطة بعملية تجديد الخطاب الشعري على أسس التأسيس بعيدا عن التهويم والتذير.

**فَلَأْتِ نَفْحُ الزَّهْرِ يَمْنُحُ عَطْرَهُ وَيَبُوحُ عَنْ سِحْرِ الْجَمَالِ الْمُبْهَمِ<sup>(1)</sup>**

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 يكفي بأن يفوح بعطره، بل يبوح بأسرار جماله، فاستخدم المزوجة الفعلية للزهر؛ فجعله ناطقا، وهي مزوجة تتقارب مع المزوجة الحسية للرائحة في تقديم جمالية عالية.

**وَجِئْتُكَ أَحْمَلُ النَّسْرِينَ يَشْنُو وَقَلْبِي فِي يَدِي حَبًّا حَمَلْتُ<sup>(2)</sup>**

قدم من خلال النسرين الشاذي مزوجة 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 لحبيته، فرمز من خلال ذلك عن عطائه وتضحيته في سبيل الارتقاء بحبه، وتتويجه باللقاء.

**وَتَقْفُزُ أَضْلَاعِي إِذَا مَرَّ ثَغْرَهَا وَلَامَسَ دَرْبَ الْعَطْرِ فِي رَوْعَةِ النَّقْشِ<sup>(3)</sup>**

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 مزوجة فعلية؛ فالثغر يلامس درب العطر، ليصبح نقشا رائعا، فبرزت القيمة الإيجابية للمزوجة الحسية.

**فَتَنَاقَلْتُ طَرَقَ الْخَوَاطِرِ نَشْرَهُ وَشَذَى الْخَزَامِي أَرْجَائُهُ بِدَائِلِ<sup>(4)</sup>**

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص22).

(2) المرجع السابق، ص82.

(3) المرجع السابق، ص49.

(4) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص139).

قدم من خلال الخزامى - هذا الزهر الذي يذخر به موروثنا الشعري - مزوجةً 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.

فانشقْ عطوري خبأته وسائدي      لتزيدَ في لغةِ الوصالِ حُضورا<sup>(1)</sup>

حملت المزوجة 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 المزوجات الحسية للرائحة لتحمل دلالات الحزن، والوجع، والدمار والقتل.

وكي تشمَّ رؤى المنفى روائحها      ليرجع الوعدُ من منفاه مُرتحلا<sup>(2)</sup>

جمع في البيت بين المزوجة 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 لمزوجة الرائحة عبر منحها دلالات الحزن.

تعثرَ العطرُ لَمَّا مرَّ في طريقي      وراح يسبُرُ في أمواجهَا سُبُلا

فعاشرتنا ذئابُ الريحِ وأبتكرتْ      موتُ العبيرِ على قداسِها ابْتَهالا<sup>(3)</sup>

جمع الشاعر بين المزوجتين الحسية والفعلية، فالعطر يتعثر والعبير يموت، والريح لها ذئاب تعاشر، وتبتكر، وموت العبير يبتهل، هذا الاحتشاد المتعدد للمزوجات، 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.

الرائحة واختلاف قيمها في هذه القصيدة، فهي من القصائد التي حفلت بالمزاوجات الحسية للرائحة.

شكلت الرائحة ملمحاً دلاليًا بارزاً في شعر خلف، عكست انضواءه في ظل الطبيعة العراقية الملهمة التي تعبق بأريج الورد وتفوح فيها أنسام العطور، وقد قدمت أنماطاً متعددة لحالاته النفسية المتأوبة، في ظل شاعرية تتميز بالغرارة 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 مبنوثة، ينقل من خلالها الشاعر أحاسيسه، ومواجهه.

ترد المزاوجات الحسية للصوت؛ لتمنح دلالات الجمال والنشوة.

**الليل يمنحني مواجع صوتِهِ      ويدي بمنديل الكرى تَنْتَشِفُ<sup>(1)</sup>**

شكلت مواجع صوت الليل مزوجةً حسية جمعت بين مزوجة الصوت والمزوجة الفعلية، فالليل بهدوئه وسواده يثير مواجع ذات صدى مستقر في أعماقه، وقد حملت دلالة الحزن والقهر التي تطغى في ظل معاناة العاشقين، وحملت الجملة المستأنفة مزوجة اسمية تسلطت فيها دلالة الحزن، فمنديل الكرى تنتشف فيه يد الشاعر المثقلة بالآهات، والأنات. وكما يحمل الصوت دلالة الوجع، فإنه يحمل دلالة اللفهة والاشتياق.

**وقرّبي لغة الأنفاسِ تُرْضِعُنِي      بوح الحديثِ بجمرِ اللفهةِ اشْتِعْلَا<sup>(2)</sup>**

شكلت لغة الأنفاس وبوح الحديث مزوجة حسية للصوت، اقترنت بالمزوجة الفعلية؛ فالأنفاس لها لغة خاصة ستتحول إلى مرضعة تُرضع الشاعر حديثاً تبوح به القلوب المشتعلة بجمر اللفهة، وحملت هذه المزوجة المشتركة دلالة الشوق إلى حديث المحبوبة والاستمتاع به. وكذلك فإن المزاوجات الحسية للصوت تحمل دلالة الجمال والطرب.

**فأنتِ هنا في سمائي الهزارُ      وأنتِ بروحي هوى الغدليب<sup>(1)</sup>**

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص15).

(2) المرجع السابق، ص18.

شكل الهزار والعندليب مزوجة حسية للصوت، أبرزت القيمة الجمالية لصوتي 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 صَوادِحًا      فسبقتُ في ترجيعِها الحسونا<sup>(2)</sup>**

قدم من خلال صدح الطيور، وترجيع الحسون مزوجة حسية للصوت، فهو قد سمع أصوات هذه الطيور بمختلف أشكالها، وأنواعها؛ فأتقن ترديدها حتى سبق في ذلك طائر الحسون، المعروف بتغريده وترجيعة، وحملت المزوجة دلالة الجمال والعذوبة، وقد اندرجت هذه المزوجة ضمن ذكرى العهد الجميل الذي كان فيه الحبيب، ثم انتقلت بعد ذلك لرسم صورة الهجر التي جنت على هذا الحب وأحالاته كما حمل عنوان القصيدة إلى (مهرجان الحريق). وتشير المزوجات الحسية للصوت إلى التيه والضياع.

**عيني تُكذِّبني ووهمي حيرةٌ      والصوتُ ضيعني بلا نبرات<sup>(3)</sup>**

شكلت النبرات مزوجة حسية للصوت، حملت دلالة الضياع والشتات، فهذه النبرات قد ضيعها صوت تاه في الوهم والحيرة، وانكسر أمام تتكر 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 المزوجات أنات العذاب والاضطهاد.

**تأملني صوتَ آهاتي على ورقي      بها رسمتُ دمي في سطرِ غاباتي<sup>(4)</sup>**

جمع بين المزوجة الحسية للصوت واللون، وبين المزوجة الاسمية، حيث صور صوت آهاته المنقوش على ورق عمره، وقد رسم لوحة عذاباته في سطور الغابات والديه، وقد حملت دلالات الاغتراب والهجران، فهذه الآهات تتطلق 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).

شكل الصوت ملمحا أسلوبيا آخر يتضافر مع اللون والرائحة في تقديم التنوع الدلالي الذي يبرز قيم المزوجات الحسية التي تعتمد على إبراز المساحات التي يختزلها الصوت، فيعبر عن الحالات المتعددة للانطلاق والانخماذ، وللتمدد والتوسع والانكماش والانخفاض. فهو ذو إشارات ودلالات واضحة الرؤية والاتجاه.

وهكذا تتضح الصورة العامة للمزوجات 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.



## الفصل الرابع:

التناص في شعر خلف الحديثي

## الفصل الرابع

### التناص في شعر خلف الحديثي

التناص إحدى الظواهر التي يمارسها الشاعر باحترافية وإبداعية، عفوية حيناً، وحيناً تكون ضمن إطار التقانات الشعرية التي تكسب النص بهاء وجلالاً، 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 بطبيعتها، ولها تحولها الفردي في الكلام، فالفرد يستعمل أداة جماعية محملة بتاريخ طويل من الاستعمال الأدبي، وغير الأدبي، وبظل لهذا الكلام الذي يُنتج في السابق حضوره الفاعل والقوي في الحاضر عن وعي، أو بدون وعي، فيأخذ شرعية المشاركة الإنتاجية في وضوح أحياناً، وفي خفاء أحياناً أخرى، وفي فردية أحياناً، وجماعية أحياناً أخرى"<sup>(1)</sup>.

ويرى عبد المطلب: أن حضور السابق في الحاضر يحدث امتزاجاً حتمياً بين الذاكرة العامة والخاصة، فلا يعرف متى تبدأ إحداها ومتى تنتهي الأخرى، إذا إنهما ينصهران في بوتقة الإبداع. وينطلق في نظريته 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، ونادراً ما يجمع بينهما، لكنه يؤكد أن هذا الامتصاص يوظف بعد ذلك من خلال رؤية الإبداع الحاضر وحسب مستهدفاته الشعرية<sup>(2)</sup>.

ويذهب عبد المطلب إلى أن التداخل النصي يعلن عن تمازج الآنية بالتاريخية، كما يعلن عن تعدد الوعي في الخطاب الشعري<sup>(3)</sup>.

هذا التمازج يولد عملية التناص التي تتم صناعتها عبر امتصاص وفي الوقت نفسه هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً<sup>(4)</sup>.

(1) عبد المطلب، مناورات الشعرية (ص 49-50).

(2) ينظر: المرجع السابق، ص 49-50.

(3) المرجع نفسه، ص 50.

(4) كرستيفا، علم النص (ص 2).

فلغة الشاعر ليست خالية من صوت الآخر، وليست مكثفة 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<sup>(1)</sup>. كما يكشف التناص عن الهوية الثقافية للشاعر من جهة، وعن القدرة الفنية عنده من جهة أخرى من خلال إعادة إنتاجه لنصوص أخرى<sup>(2)</sup>.

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<sup>(3)</sup>.

ويرى أن الأدباء والشعراء ينقسمون إلى فريقين؛ فريق المتبع المقتدي المسالم، والفريق المعتدي الثائر<sup>(4)</sup>. ولكن هذا التقسيم يقع في الشاعر الواحد نفسه، فتارة يكون مقتدياً، وتارة يكون ثائراً، وفي كلا الحالتين يكون مستلهماً، ومستديعاً، وممتصاً للسابق، ليكون من الحاضر دلالة إنتاجية جديدة.

وقد اتجه الشاعر خلف الحديثي إلى التناص، واستخدمه بحرفية، ووعي أحياناً، وبتلقائية، وبدون وعي أحياناً أخرى، وتعددت أنماطه عنده، فيرد التناص القرآني بتجلياته الإبداعية، والتاريخية بإنتاجيته الدلالية، والأسطوري بإسقاطاته واستدعاءاته، والأدبي بامتصاصاته واستلهاماته. فيبرز التناص عنده كملح من ملامح الأسلوبية التي تتبني 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 (صص122-123).

(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 نهائياً من السياق القرآني، وهو ما يعده الباحث نوعاً 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.

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 أسلوبيّة الحداثيين.

## المبحث الأول:

### التناسق الديني

#### أولاً: التناسق القرآني

يتجه خلف إلى الاعتراف من المعين القرآني، واستحضاره، واستدعاء لغته واستلهاج 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<sup>(1)</sup>. وقد مال الشاعر إلى استدعاء القصص القرآني، والالتكاء 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 التناسق 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 تناسقية عالية التكتيف، والتداخل، تقوم على امتصاص القصص القرآني، وبعدها سيتنقل إلى لوحات تقوم على امتصاص المفردات القرآنية تشكل استدعاء متفاوتا في كثافته، وتداخله.

#### أ- التناسق مع القصص القرآني:

استحضر الشاعر القصص القرآني في أبياته منها قصة يوسف وقصة موسى عليه السلام، كما استحضر قصة مريم.

|                               |                               |
|-------------------------------|-------------------------------|
| وما يزال حنيني يقتفي الأثر    | فأسودَّ قلبي وقمصاني مهراً    |
| لآخرٍ عن دمي بعثته صورا       | يعقوب ما زلت من همٍ أطيح به   |
| لبئرٍ جرحي وكان الوقت مذكرا   | صدقت رؤياك لكن الذناب أتت     |
| بين الضلوع ووقتي مرهقا عبرا   | فغافلوا الوقت فانسأت مخالبتهم |
| لما أماطوا عن الحقد الذي كبرا | وقد تدلى إليهم حبل كركرتي     |

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص46-47).

يعقوبُ ما كنتَ إلا همسَ حوقلةٍ بها أعيُنُ فمي بالنطق لو نهرا<sup>(1)</sup>

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 مقتنيا، 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 بعثرتهُ صُورا"، ثم تتصاعد وتيرة التداخل التناسي 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 مخالبا، غير أنه يولي الوقت تكثيفا حضوريا، فالوقت مذكر والذئاب تغافل الوقت، ووقته يمر مرهقا ومتعبا، فيكشف الوقت عن عنصر الزمن المفقود والثقيل في تفاصيل مأساته، وهذا يؤكد المقصدية التي يتجه إليها، فالتناص يقوم على الاستعارة فالذئاب هنا هي الحوادث والمصائب التي أعملت مخالبا في ضلوع عمره، ثم تواصل وتيرة التداخل التناسي 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 وتكبه 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 وتسيحة 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 التناسية في اتساعه وعمقه على الخطاب القرآني؛ ليحقق إنتاجية دلالية عالية تعددت في المقطوعة؛ حيث نقف أمام دلالة القهر والظلم التي يقابلها العفو والصفح، ساهم التخيل والتكثيف الاستعاري الذي عُرض جانب منه في إنجازهِ لتبرز القدرة الشعرية الإبداعية على استحضار الخطاب القرآني.

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص 46-47).

أنا مَنْ قَدَدْتُ قَمِيصَهُ وَأَخَذْتُهُ      نحوِي وَهِيَأَنِي لَهُ مَصْدَاقِي<sup>(1)</sup>  
 فَيَقْدُ مِنْ دُبُرٍ قَمِيصٍ بِلَاغَتِي      وَالقَلْبُ يُرِعِفُ مُوهِنًا قَدْ طَاحَا<sup>(2)</sup>  
 وَرَمَاهُ مَعْتَلًّا يُرْتَقُ جُرْحَهُ      وَقَمِيصُهُ قَدَّتْهُ رُوحٌ مُجْفَأَةٌ<sup>(3)</sup>

قدمت الأبيات لوحدة تناصية ثانية مع قصة يوسف تمثلت في امتصاص قَدُّ القميص؛ فاستدعى قوله تعالى: ﴿وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلَّا أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾<sup>(4)</sup>، 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، أعلنت قيمته حالة التهيؤ في الجملة المستأنفة (هيأني له مصداقي)، واتضح التقارب التناصي مع السرد القرآني في القصة، فهو يعترف بقَدُّ القميص والمرادة باستفتاح الجملة بضمير الأنا، كما في السورة ﴿قَالَتْ فَذَلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَّنِي فِيهِ وَلَقَدْ رَاودْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلْ مَا أَمَرُهُ لَيُسْجَنَنَّ وَلَيَكُونًا مِنَ الصَّاغِرِينَ﴾<sup>(5)</sup> ثم ينتقل في البيت الثاني -وهو من نص آخر- إلى امتزاج وتداخل جديد، ليقع قَدُّ القميص على البلاغة، فنقوم عملية الامتصاص هنا على الاستعارة والتخييل، محددًا طبيعة القَد 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- استدعاء قَدُّ 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].

لقد أصبحت في ثغر الليالي      كما قد شئت إنساناً نسيًا  
يشاكسني تمرُّده احتراقاً      ويحرف في سماواتي جثيًا  
حياتي قصة بدأت بحرفٍ      بها قد صرتُ شيطاناً غويًا  
فاقرأ شرعَ دستوري وزدني      بما تبغي تمرُّدنا صليًا<sup>(1)</sup>

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 (نسيًا،  
وجثيًا، وغويًا، وصليًا) بكثافة عالية، وبإسقاطات نفسية حققت حالة تخييلية ساهمت في تحديد  
معالم الامتصاص، فهو الإنساني النسي في فم الليالي، والزاحف في سماوات التمرد جثيًا،  
والشيطان الغوي الذي يلخص قصة الحب، ليزداد في التمرد صليًا، ليؤكد تولد دلالات التضحية  
والثبات على هذا الحب رغم التحول والتبدل. ويلاحظ جاذبية الصوت المنغمة الذي ولدته الياء  
المطلقة، وهو ما استمدته من جماليات اتحاد نهاية الفواصل في القرآن، ليصبح النص الشعري  
هنا متقياً لظلال النص القرآني.

هُزِّيْ بِجذعِ الحزنِ يسقطُ تمرُّهُ      عندي ويرتفعُ في سلالِكِ مُترَفُ<sup>(2)</sup>  
نضيتُ أسمَالَ عمري تحت نخلتها      هُزِّيْ بِجذعِكِ كي تغري مساءاتي<sup>(3)</sup>

مثل البيتان (وهما من قصيدتين مختلفتين) امتصاصا تسلط على معجزة هز جذع  
النخلة في قصة مريم في قوله تعالى ﴿ وَهُزِّيْ إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطُ عَلَيْكِ رُطْبًا  
جَنِيًّا ﴾<sup>(4)</sup>، 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].



على المزوجة الفعلية التي جسدت سنوات العمر وعذاباته، فكانت كثافة الاستدعاء عالية، صبغت الإسقاطات النفسية التي أوردتها الشاعر بصيغة الاتساع والعمق.

واكسر عصاك وقل ستقلب حية<sup>(1)</sup> وبهم يطول كما اشتهى استخفاف<sup>(1)</sup>  
وهششت عندك في عصاي مارباً<sup>(2)</sup> وماربي أنت التي أتامل<sup>(2)</sup>  
أمشي على الماء لا الصحراء تتبغني<sup>(3)</sup> ولا تقد العصا بحري عن الغرق<sup>(3)</sup>

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 ﴾<sup>(4)</sup>، ويتجه الخطاب إلى ذلك العراقي النائر 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 ﴾<sup>(5)</sup> شكلت مشهدا ثانيا من مشاهد العصا في قصة موسى، ويتجه الخطاب إلى الحبيب الذي هو مجمع آماله وأمنيته، 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 أَنْ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ ﴾<sup>(6)</sup>، في مشهد تناصي تخييلي استعاري مغاير، فعصاه لم تقدر على شق البحر لتنجيه 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].

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 القول، منتجا دلالات تقوم على الانتهاز من المعين القرآني.

**وأقم عبادتك البريئة مرةً فأنا استحثتُ جهنماً وثبورا<sup>(1)</sup>**

نقل الشاعر مفردتي (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 سيقم عبادته البريئة، والتي مثلت إشارة ساخرة متهممة للتعلم والتحول المفاجئ، ثم يقف أمام تحول الشاعر إلى جهنم وثبور! وهي إشارة للغضب، تلمح 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 أمّنت اللفظتان القرآنيتان امتصاصا حقق اتساعا شكل تداخلا عالي الكثافة ساهم في إنتاج دلالة التغيير والتبدل والغضب والتهكم التي استندت عليها عملية التناص.

**سأدخلنك في محرابٍ ذاكرتي ومن حياتي سألغي اللات أو هبلأ<sup>(2)</sup>**

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 وهبل، وقد قامت عملية الاستدعاء على استحضر تلك المفردات كي ينتج دلالة جديدة، تقوم على الولاء والطاعة لذلك الحبيب.

**أغرقتُ آخرَ غيماتي تلبسها حزني وطوقها في حبله مسدي<sup>(1)</sup>**

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص40).

(2) المرجع السابق، ص21.

انتقلت مفردتا (حبل ومسد) من الخطاب القرآني إلى الخطاب الشعري، حيث استدعى الآية ﴿ فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ ﴾<sup>(2)</sup>، وورد الامتصاص في ظل مزوجات فعلية جسدت حالة المعاناة، فالغيمة 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 استحضر الغائبات النصية لتشارك في تولد دلالة ترسيخ مثير الصمت الذي تدور في فلكه القصيدة.

**مبشرون على وديان لوعتنا من ذا سيجمنا قبل النوى زمرا؟<sup>(3)</sup>**

قدم من خلال مفردة (زمرا) تناصا قرانيا 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 عن سيوحدهم زمرا منتظمة قبل الفراق. وقد جرت عملية الامتصاص بكثافة عالية أظهرت الاتساع والعمق في الخطاب الشعري الذي أنتج دلالة الالتئاع والتحسر عما يخالطه من التمزق والشتات.

**ولأي واد غير ذي زرع نما أمضي ويهرب عن خطوطني منهل<sup>(4)</sup>**

استدعى الآية ﴿ رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنْتُ مِنْ ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِنْدَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُوا الصَّلَاةَ فَاجْعَلْ أَفِيدَةً مِّنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارزُقْهُمْ مِّنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ ﴾<sup>(5)</sup> استدعاء دل على النقل الواضح من الخطاب القرآني والذي يشير إلى القصيدة في عملية البناء التناصي، محدثا نوعا من التضادية في إضافته 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).

الامتزاج والتداخل بين السابق والحاضر عالي الكثافة أنتج دلالة الضياع التي يسعى الشاعر دائماً إلى تأكيدها.

**أشْفَقْتُ مِنِّي حَنَاناً وَالرَّقِيمُ دَمِي وَرَحَلْتُ أَتْلُو بِسِرِّ (النور) (والفلق)<sup>(1)</sup>**

يستدعي أسماء لسور القرآن (النور والفلق)، محدثاً التداخل بين التناسق القرآني والتناسق التاريخي، فالرقيم -وهو أحد أبرز معالم الحضارة السومرية القديمة- صار دماً متدفقاً بعد الإشفاق الذي مر، لينتقل من الخطاب التاريخي إلى الخطاب القرآني يمتصه ويرتشفه باستحضار سورتي النور والفلق، وهو ما يؤكد ممارسة التناسق بكثافة عالية لإنتاج دلالة جديدة تقوم على استبعاد حالة الخوف التي دبت فيه. وتظهر أيضاً التداخل والامتزاج العفوي بين الخطاب الشعري والخطاب التاريخي والخطاب القرآني.

**وقاربُ النورِ موصوفٌ بمشرقِهِ قَدْ حَفَّه اللهُ بِالْحَامِيمِ وَالنُّونِ<sup>(2)</sup>**

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، فالآبيات السابقة واللاحقة تدور في فلك الحديث عن العراق عامة وعن مدينته الصابرة الصامدة خاصة، فالحديث موصوفة بالنور محفوفة بسور القرآن وآياته.

استطاع الشاعر أن يقف على محطات التناسق القرآنية، وأن يجعل منها لوحات ناطقة بالتواصل بين الخطاب المقدس والخطاب الشعري، محافظاً على قداسة الخطاب الأول، مضمياً 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 ملحماً فنياً أسلوبياً بارزاً في خطابه الشعري.

**ثانياً: التناسق مع السنة النبوية**

سيتناول الباحث جانباً من جوانب التناسق مع السنة النبوية من خلال التناسق مع السيرة النبوية العطرة، حيث ترد معالم الامتصاص والاستدعاء من خلاله بجلاء ووضوح.

(1) المرجع السابق، ص 90.

(2) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص 148).

## قَلَبَتْ لَهُ الْأَيَّامُ ظَهْرَ مِجَنِّهَا وَعَلَيْهِ (وَحْشِيٌّ) الْعِدَاوَةُ قَدْ رَمَى<sup>(1)</sup>

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 بيّنا للهجية الأمريكية والطائفية. كما جمع في البيت بين التناص النبوي والتناص الأدبي في استدعاء المثل العربي (قلب له ظهر المِجَنِّ)، وهو امتصاص لمفهوم المثل يؤكد الدلالة ذاتها.

## وعادت "سجّاح" مدارّ النفاق وطال المناصبَ فينا الذليل<sup>(2)</sup>

يستدعي شخصية سجّاح<sup>(3)</sup> مدعية للنبوّة بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم في فترة الردة التي قاومها أبو بكر الصديق رضي الله عنه، عرفت بكذبها وضلالها وكفرها، وتأمّرها على الإسلام قبل أن تسلّم، 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 إنكاء الثورة ضد هؤلاء الخونة، ولتعرّيتهم 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 سجّاح 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 النبوة بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم وكانت في بني تغلب بالجزيرة، وكان لها علم بالكتاب أخذته عن نصارى تغلب، فقتلها جمع من عشيرتها بينهم بعض كبار تميم: كالزبرقان بن بدر، وعطار بن حاجب، وشبث بن ربعي الرياحي، وعمرو بن الأهنم. ثم بلغها مقتل مسيلمة، فأسلمت وهاجرت إلى البصرة وتوفيت فيها سنة خمس وخمسين للهجرة. ينظر: الجوزي، المنتظم في تاريخ الأمم والملوك (ج4/22)، ابن الأثير: عز الدين، الكامل في التاريخ (ص210/2)، ابن كثير، البداية والنهاية (ج6/320)، الزركلي، الأعلام (ص78/3).

فأتى إليك على جناح بُراقِهِ فوقَ الأثيرِ لئيسعدَ النَّدْماءَ<sup>(1)</sup>

ستبتدي فيك أيامي بقصّتها ومنك يسبقني بالخطوِ إِسراءُ<sup>(2)</sup>

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، وبتوسع وعمق أنتج دلالة الإقبال وسرعة الاستجابة، فذلك الضيف الذي يعود عليه الضمير الغائب قد أتى محمولا على جناح البراق ليبدل 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.

وعليّ قد خلع الزمان ببردِه وإليه أهدى بالبريق الباهر<sup>(3)</sup>

يستدعي حادثة البردة التي خلعاها 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 استحضر 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 وبسر، 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).

## المبحث الثاني:

### التناص التاريخي والأسطوري

#### أولاً: التناص التاريخي

استطاع الشاعر خلف الحديثي أن يوظف التناص التاريخي توظيفاً فنياً، يقوم على تقانات أسلوبية جمالية يستدعي من خلالها شخصياتٍ وأحداثاً لها حضورها التاريخي، فينقلهما من الموروث والخطاب التاريخي إلى الخطاب الشعري، في عملية استحضر 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.

|                                 |                                                        |
|---------------------------------|--------------------------------------------------------|
| أين الرشيدُ ووعدٌ من مُدَاهِهِ  | وأين الوليدُ الذي غنى له طرباً؟                        |
| أين الغواني وبشّارٌ وصحبته      | والبحتريُّ ومن للموضعين صبا؟                           |
| وذو النّوأس يديرُ الكأسَ خالصةً | والموصلِيُّ يغني لحنه العذبا                           |
| بغدادُ أين بنو العباسِ زحفهم    | زهواً، يسيرُ يمّني نصره العرّبا                        |
| وأين أينَ فلولُ الرومِ هاربةً   | دُكَّتْ قِلاعُهُمْ مَنْ مِنْهُمْ انتصبا <sup>(1)</sup> |

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، محدثاً التواصل بين الذاكرة العامة للتاريخ والذاكرة الخاصة للواقع، ليمثل شكلاً من

(1) الحديثي: خلف، ديوان جراح بلا ساحل (ص27).

أشكال امتزاج التاريخية بالآنية لإنتاج الوعي الجديد والذي أشير له آنفاً، وكي يقدم دلالة متولدة قامت على الفخر بالماضي والحسرة على الواقع المرير.

خذني إلى مقهى الزهاوي شاعراً  
غمر الضفاف بصوته الرنان  
والى الرصافي منشداً لخرايد  
وأبي النؤاس يجيء بالعيقان<sup>(1)</sup>

يواصل استدعاء تلك الشخصيات المشهورة بشاعريتها الفذة (الزهاوي والرصافي وأبي نؤاس) التي أثرت 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<sup>(2)</sup>؛ حتى يتلو عليه الزهاوي شعره البديع الذي غمر ضفاف دجلة والفرات بعذوبته، ثم يستحضر الرصافي وهو أحد كبار شعراء العراق في العصر الحديث أيضاً لينشده خرائده ودرره، ثم ينتقل في استدعائه لأبي نؤاس 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 تواملاً بين الذاكرة العامة للتاريخ القريب والبعيد، والذاكرة الخاصة للواقع، تتركز على ذاكرة العراق المجيد الزاهي، وقد شكل هذا الاستحضار امتزاج التاريخية بالآنية لإنتاج دلالة الفخر بتلك العصور التليدة، وبهؤلاء المبدعين على تلك الأرض.

ما عاد خالد في الميدان نلمحهُ  
ولا صلاخ على سبابة الدُّهم  
ولا المثنى على رايات نجدته  
يخوض بحر الردى سغياً إلى النعم  
ما عاد للسيف رنات وجعجة  
ولا خيول بني حمدان بالجم<sup>(3)</sup>

يستدعي في هذه اللوحة التناسية قادة الأمة في عصورها الزاهية وعصورها العصبية التي تجلت عن قادة أفاذا في ظل الانحدار والتدهور فرمموه وأعادوا مجدها، فيقف أمام خالد، والمثني، 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 (ص 82-83).

(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 (ص 146).



تدميرية تنزاح نحو الواقع الحضوري. وظهرت القيم الجمالية والدلالية التي حاول إنتاجها عبر امتزاج التاريخية بالآنية، وانتقال الموروث التاريخي بمفوضه الحقيقي والوصفي إلى الخطاب الشعري.

وأبو رغال<sup>(1)</sup> ولا يزا  
والعلقمي<sup>(2)</sup> وزمرة  
لُ يسير في جيش القردود  
باعث حضارات الجودود<sup>(3)</sup>

كما استدعى شخصياتٍ وحوادثٍ وحقباً ناصعة وزاهية، يستحضر في مقابلها شخصيات عُرِفَت بتآمرها وخيانتها وردتها، وأحداثاً عصيبة في تاريخنا وأما عُرِفَت بتآمرها علينا، فيستحضر أبا رغال، وما عرف عنه من أنه رمز للخيانة فكل عربي خائن ينعث باسمه وصفته، يستحضره هنا بمفوضه 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 بخيانتته ويسير في جيش القردود المعتدين، وكأن خيانتته لعنة لا تنفك عن العرب. ثم ينتقل الامتصاص إلى شخصية أخرى عرفت بتآمرها وخيانتها أيضاً وهي ابن العلقمي الذي وطأ لهولاكو احتلال بغداد، يستحضره؛ ليؤكد امتداد الخيانة واستمرارها، وكى يحدث التواصل بين الذاكرة العامة للتاريخ، والذاكرة الخاصة للواقع، هذه الذاكرة التي أنهكتها النكبات، وأتعبتها الخيانات، وليقدم شكلاً من أشكال امتزاج التاريخية بالآنية لإنتاج دلالة متولدة تقوم على إثبات حقائق التاريخ المنكرة.

نيرونُ أنتَ حرقتَ أفراحَ الملا  
فازدانَ في نَزْفِ الشبابِ تُرابُ<sup>(4)</sup>

(1) هو قسي بن منبه بن النبيت بن يقدم، من بني إياد، أبو رغال: صاحب القبر الذي 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 "المغمس" وقبره معروف. ينظر: الزركلي، الأعلام (ص5/198).

(2) هو محمد بن أحمد (أو محمد بن محمد ابن أحمد) بن علي، أبو طالب، مؤيد الدين الأسدي البغدادي المعروف بابن العلقمي: 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 (ج1/151)، الزركلي، الأعلام (ج5/321).

(3) الحديثي: خلف، ديوان جراح بلا ساحل (ص36).

(4) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص82).

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، فأثر 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.

إِنَّ الصَّليبَ غَزَا الدِّيَارَ وَقَدْ طَغَى  
فَعَلَامَ هَذَا الصَّمْتُ لَا تَتَنَفَّسِي  
وَالِىَ المَجُوسِ يَرُومُ مَجْدًا بِأَذْخًا  
مِنَ عَهْدِ كَسْرَى فِي الزَّمَانِ الأَنْجَسِ<sup>(1)</sup>

ينتقل إلى استدعاء أحقاد الغزاة والمتآمرين ضد الأمة، فيستحضر الصليبيين والمجوس مجسدة بشخصية كسرى، فيسقطهم على واقع التردّي 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 لأمریکا وحلفائها بالصليب وإيران 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 أحقادهم، لتكسب التناص قيما جمالية وأسلوبية متجددة تؤكد حالة التداخل المستمرة بين الخطاب التاريخي والخطاب الشعري.

بَغْدَادُ قَدْ عَادَ التَّنَارُ وَعَاوَدُوا  
حَلْمٌ يَدْعُدُهُمْ بِأَنْجَسِ ضَجَّةٍ  
عَادُوا وَهَوَاكُو يَقُودُ بُغَاتَهُمْ  
بِعِمَامَةٍ فُضْلَى وَزِيٍّ الجُبَّةِ<sup>(2)</sup>

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 المعتمدين الشيعة والآيات والمرجعيات، فنقل الخطاب التاريخي

(1) الحديثي: خلف، ديوان جراح بلا ساحل (ص 65).

(2) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص 33).

إلى الخطاب الشعري بغفوية أنتجت دلالة الرفض والتحقير للمحتل وأتباعه. مجسدا التواصل بين الذاكرة العامة للتاريخ والذاكرة الخاصة للواقع.

**حزني أنا حزنُ الحسين وجرحُه جرحي وإنّنا بالمصابِ سَوَاءٌ<sup>(1)</sup>**

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 بغفوية ووعي جديد.

**بغدادُ عاصمةُ العصورِ سبيّةٌ ولها الحُسَيْنُ خيولُه قد أوقفا  
والكرخُ<sup>(2)</sup> أصبح للغلاةِ نابراً والموتُ يوشكُ أن يصيحَ ويهتفا<sup>(3)</sup>**

يكرر استدعاء شخصية الحسين بن علي رضي الله عنهما، مستدعيا مع ذلك تاريخ بغداد، فيقف أمام عاصمة العصور والدهور وقد باتت سلبية 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 تخيلية، 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.

**وأقتلُ الحبَّ ما فاضت به رُقمي وخذلته ببابِ الله شُرّاح<sup>(1)</sup>**

(1) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص 27).

(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 (ج 1/266).

(3) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى ، ص 136.

يستدعي معلما من معالم الحضارة العراقية القديمة (الرقيم) وهو اللوح الطيني المسماري<sup>(2)</sup>، 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.

### ويقيمُ للحلاج<sup>(3)</sup> مآدبة الأذى ودماهُ توحى للملا الإجراما<sup>(4)</sup>

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 بمآدبة الأذى، ليجسد من خلالها حال العراق ومآله، فهذا (الحلاج) أناب عن العراقي الذي تقام له مآدبات 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 وأنيا.

شكل التناسل التاريخي مجالا رحبا لدى الشاعر، أظهر من خلاله ثقافته 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 بنستر) 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 الوشائيات به إلى المقتدر العباسي فأمر بالقبض عليه، وذكر ابن خلكان: وقطعت أطرافه الأربعة ثم حُرَّ 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).

## ثانياً: التناص الأسطوري:

يمثل الاستدعاء ركيزة أساسية في إنتاج المعنى والدلالة، حيث يعمل الشعراء على تعدد الأصوات المؤازرة لصوت الذات، سواء أكان صوتها صراخاً وألماً، أم كان استجداءً للعطف، أم كان بحثاً عن خلاص<sup>(1)</sup>.

ويأخذ التناص الأسطوري طبيعة إيحائية متعددة، وتبرز هذه الطبيعة عند خلف باستدعاء لوحات تناصية عرفت عبر الموروث البابلي والعربي والإغريقي بشفافيتها العالية. تقوم تارة على الحب الأسطوري وتارة على المأساوية الأسطورية.

يَبْلُ الصَّخُوْ أَنفَاسِي وَيُثْمَلُهَا      كَأْسُ بَكْفِ النَّدى تَسْقِيهِ عَشْتَارُ<sup>(2)</sup>  
مَتَى سَتَاتِيْنَ حُلْمًا فِي رَبِي عَطْشِي      حَتَّى تَكُونِي بِفَرَضِ الحُبِّ عَشْتَارِي<sup>(3)</sup>

يستدعي -في هذين البيتين من قصيدتين مختلفتين- عشتار 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 التخيلية التي تشخص عشتار راعياً للحب ما زال قائماً، ثم في اللوحة الثانية يتمنى أن تصبح الحبيبة عشتار جديدة، ترعى عهد الحب فتجيء حلماً جميلاً يروي ظمأه، فنقل الموروث الأسطوري بملفوظه وموصوفه إلى الخطاب الشعري ليتأزر صوت الذات مع الصوت الأسطوري.

بَغْدَادُ بِيئْتُكَ حَدَّثِي عَنِ جِسْرِهَا      يَا شَهْرزَادُ لِأَلْفِ لَيْلٍ نَسْهَرُ<sup>(4)</sup>

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، ويُلْمَح الامتصاص الذكي؛ فبغداد كانت مقر شهریار حسب الأسطورة، وعدد الليالي التي عرفت بها الأسطورة هي ألف ليلة. وقام التناص على الاستعارية التخيلية 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.

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 تسألني كالتسندباد سفائني عادت بلا بحرٍ ودون سواقي<sup>(1)</sup>

يستدعي أحد الشخصيات الأسطورية القصصية التي سردها شهرزاد على شهرين، ويقدم هذه الأسطورة بإضافة تدميرية أسقطها على الواقع الحضوري، فسندباد الذي جاب البحار وعُرف كأمر 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 دلالاته المنتجة، لتظهر كثافة التناص عبر الامتزاج والتداخل بين الأسطوري والواقعي.

### يا شهقة الصمت في رؤيا بنفسجتي شالت جراري لدرّب النَّأي فينوس<sup>(2)</sup>

ينتقل إلى الامتصاص من الموروث الأسطوري الإغريقي، فيستدعي (فينوس) إلهة الحب والجمال عند الإغريق، وقد وظف هذا التناص بتدميرية أسقطت على الواقع الحضوري، ففينوس هي التي ملأت جرار البعد والهجر، على العكس مما يتيح مدلول الأسطورة من حب مثالي خيالي محلق ومبدع، وهذا ما يؤكد على السوداوية التي أراد الشاعر أن توازر صوته، فقد اعتمد على نقل الموروث الأسطوري بكثافة امتصاصية عالية تتجه نحو تعميق دلالة الحزن والضياغ، 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 المتفككة والمخالفة مع الأسطورة. ليشكل من ذلك موقفا يتناسب مع طبيعة الحالة الشعرية والشعرية التي هو عليها.

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص59).

(2) المرجع السابق، ص63.

## المبحث الخامس:

### التناص الأدبي

#### أولاً: التناص مع الشعر القديم

يتم استدعاء بعض الشعراء القدماء من خلال ملفوظهم الشعري، تعبيراً 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 التعظيم على ما سبقها لتقدم بديلاً عنه<sup>(1)</sup>.

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 الحضورى لإنتاج دلالة تقوم على الامتزاج والتداخل.

"أستودعُ اللهَ في بغدادَ لي قمرًا      بالكرخِ" يرفلُ في أبهى الأسارير<sup>(2)</sup>  
يتجه إلى استدعاء قصيدة ابن زريق الشهيرة التي مطلعها "لا تَعَدَّليهِ فَإِنَّ العَدَلَ يُولِعهِ"،  
فيعمل على امتصاص جانب كبير من الملفوظ الشعري السابق في أحد أبيات تلك القصيدة  
حيث يقول ابن زريق:

أستودعُ اللهَ في بغدادَ لي قمرًا      بالكرخِ مِنْ فَلكِ الأزرارِ مَطْلَعُهُ<sup>(3)</sup>

ويلاحظ اتساق المعنيين عند خلف وابن زريق، فقام الاستدعاء على نقل هذا الموروث الشعري ليؤكد استمرارية الواقع الحضورى في العشق الدائم للعراق وكرخها. فلم يستطع الشاعر هنا الإفلات من سيطرة التراث، بل وقع في أسرها، لكنه أسر محبب وجاذب للمتلقى، يجد فيه روح الأصالة التي تتعاقق مع الحداثة.

(1) ينظر: عبد المطلب، مناورات الشعرية (ص104).

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص177).

(3) البغدادي: جعفر، مصارع العشاق (ج1/24).

قد غادر الشعراء إلا شاعرٌ  
يوماً ستحمئني إليه رواجلٌ<sup>(1)</sup>  
يستدعي بيت عنتره:

هل غادر الشعراء من مُردِّمٍ  
أم هل عرفت الدارَ بعدَ توهمٍ<sup>(2)</sup>

حيث يمتص جانبا من الملفوظ الشعري في بيت عنتره (غادر الشعراء)، وبهذا فقد استطاع الإفلات من سيطرة التراث الغائب، فوظف النص السابق لعنتره 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.

بغدادُ ظائمةٌ ما أمطرتُ غداً  
فيها الشموسُ ولا سحَّتْ بها السُّحبُ<sup>(3)</sup>  
يستدعي بيت إلياس أبو شبكة سحت السحب:

ذكرتُ ليلَةَ أمسٍ فأختلجتُ لها  
والليلُ سكرانٌ ممَّا سحَّتِ السُّحبُ<sup>(4)</sup>

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 الجذب والقحط مستخدما الاستعارية التخيلية في تجسيد مأساة وطنه، فبغداده التي هي رمز عراقه ظائمة وسحبها بخيلة لم تتساقط، هذه الصورة حملت دلالة جديدة أنتجت المعالجة التناسية، التي أكدت الامتزاج والتداخل بين الخطاب الغائب والحاضر مع المحافظة على استقلالية الخطاب الموجه إلى الواقع الحضوري.

همَّ تفجَّرَ في جنبيكِ فاضَ دماً  
بمَّ التعلُّ ملَّتْ دمعها المقلُّ<sup>(5)</sup>

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص140).

(2) التبريزي، شرح ديوان عنتره (ص147).

(3) الحديثي: خلف، ديوان جراح بلا ساحل (ص46).

(4) أبو شبكة، الأعمال الشعرية الكاملة (ص309).

(5) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عاليا (ص20).



يستدعي بيت المتنبي:

بِمِ التَّعَلُّلِ لَا أَهْلٌ وَلَا وَطَنُ      وَلَا نَدِيمٌ وَلَا كَأْسٌ وَلَا سَكَنُ<sup>(1)</sup>

يمتص جانبا من الملفوظ الشعري في بيت المتنبي (بم التعلل)، فنقل الخطاب الشعري السابق إلى الحاضر مستدعيا حالة الحزن والهم التي سيطرت على المتنبي، ليقوم 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.

يا ابنَ الفراتِ ولا تجزعْ لنازلةً      إنَّ اللياليَ كما شاهدتها دُولُ<sup>(2)</sup>

يستدعي بيت أبي البقاء الرندي:

هي الأمورُ كما شاهدتها دُولُ      مَن سَرَّهُ زَمَنٌ سَاءَتْهُ أَرْزَمَانُ<sup>(3)</sup>

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.

يبقى العراقُ منارا هاديا أبدا      كأنه علمٌ في رأسه نارُ<sup>(4)</sup>

يستدعي بيت الخنساء:

أغرَّ أبلجٌ تَأْتُمُّ الهداةُ بهِ      كأنه علمٌ في رأسه نارُ<sup>(5)</sup>

---

(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 بالأمرور 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 صخرًا لتأتم الهداة به"، وكذلك في نسخة بيروت المطبوعة: "وإن صخرًا لتأتم الهداة به".

يمتص جانبا كبيرا من بيتها، فوق 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 عتبات 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.

ما زلتُ محتارةً والقلبُ محتارٌ      أيّ الفساتينِ عندِ الوعدِ أختارُ<sup>(1)</sup>

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:

ما لي أهدقُ في المرأةِ أسألها      بأيّ ثوبٍ من الأثوابِ ألقاهُ<sup>(2)</sup>

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 المرأة 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 الشعارين إلى الشعر السياسي، فيقول خلف:

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص113).

(2) قباني، الأعمال الشعرية الكاملة (ص504).

"والعالمُ العربيُّ يَخْزَنُ نَفْطَهُ  
"والعالمُ العربيُّ إمَّا نَعْجَةٌ  
في خَصِيَّتَيْهِ" لِيُتَخَمَ الْغُرَبَاءُ  
مَذْبُوحَةٌ" أَوْ مَوْمَسٌ خَرْقَاءُ<sup>(1)</sup>  
في تناص متقارب مع قول نزار:

والعالم العربي يَخْزَنُ نَفْطَهُ  
والعالم العربي إمَّا نَعْجَةٌ  
في خَصِيَّتَيْهِ وَرُبُّكَ الْوَهَّابُ  
مَذْبُوحَةٌ أَوْ حَاكِمٌ قَصَّابُ<sup>(2)</sup>

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 "لِيُتَخَمَ الْغُرَبَاءُ" وقوله "مومسٌ خرقاء" 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 مترابطة بين الذبح والقصاب، فاتجه خلف إلى صورة مقذعة ومغايرة، لم تتبن على التراتبية، بل على تحقيق 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 تأثير 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 مقلتا من سيطرة ذلك الغائب وأخرى يقع تحتها، وهذا التفاوت يتجه بالنص الشعري المستدعي نحو تضيق 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 (صص 642-643).

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 التخيل والاستعارية، التي تعيد تشكيل الغيبيات النصية بما يتسق مع عبقرية الشعرية التي تخرج تارة بعفوية وأخرى تخنفي فيها هذه العفوية. ليكون المخرج هو أن التناص أحد معالم التشكيل الشعري التي يتكئ عليها الشاعر خلف الحديثي في تقديم شاعريته المستلهمة والملهمة.

## الفصل الخامس:

### الصورة الشعرية في شعر خلف الحديثي

## 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"<sup>(1)</sup>. والصورة هي وسيلة الخيال التي ينقل من خلالها الشاعر فنه وأحاسيسه وعاطفته، وتبلور تجربته وتصوغها. ويجد فيها إمكانية كبيرة وطاقة هائلة للتعبير عما يريده من معانٍ، وأحاسيس وانفعالاتٍ، وأفكارٍ، ورؤىٍ، وهي تشكيل تخيلي لما سبق، يعتمد على تشكيل الواقع تشكيلا جديداً، يسمو فوقه<sup>(2)</sup>.

وتتمثل أهمية الصورة في إعادة إنتاج الواقع عن طريق تجسيد ما هو تجريدي، فالواقع واحد والطبيعة واحدة، لكنّ 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<sup>(3)</sup>.

وقد عرف الشعراء الصورة الفنية منذ القدم، وكانت حاضرة في الدرس النقدي قديماً، وكان الجاحظ أول من وقف عندها فقال: "إنّما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"<sup>(4)</sup>. وقد اقترب قدامة بن جعفر من الصورة أكثر فقال: "إن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها، فيما أحب وأثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة"<sup>(5)</sup>.

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"<sup>(6)</sup>. وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى أنماط

---

(1) عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي (ص 17-18).

(2) المرجع السابق، ص 7.

(3) عباس: فن الشعر (ص 230).

(4) الجاحظ، الحيوان (ج 2/76).

(5) ابن جعفر، نقد الشعر (ج 1/4).

(6) الجرجاني: القاضي، الوساطة بين المتنبي وخصومه (ص 438).

الصورة وطبيعتها وخصائصها، كما تحدث عن الوسائل التي يسلكها الأديب لتحقيق أنس النفس لدى المتلقي لهذا الأدب؛ منها اتباع خطوات المحسوسات والمركز في الطباع ثم استذكار المألوف وبعث المشهود من الذكريات<sup>(1)</sup>. ويتضح هذا في وقوفه أمام صورة بلاغية فيقول: "الشاعر لما قال: "كقابض على الماء خائته فروج الأصابع"؛ أراك رؤيةً لا تشكُّ معها ولا ترتاب أنه بلغ في حبيبة ظنه وبوار سعيه إلى أقصى المبالغ، وانتهى فيه إلى أبعد الغايات، حتى لم يحظَ لا بما قلَّ ولا ما كثر، فهذا هو الجواب، ونحن بنوع من التسهُّل والتسامح، نقع على أن الأنس الحاصل بانتقالك في الشيء عن الصفة والخبر إلى العيان ورؤية البصر، ليس له سبب سوى زوال الشكِّ والرَّيب، أما إذا رجعنا إلى التحقيق؛ فإننا نعلم أن المشاهدة تُؤثِّر في النفوس مع العلم بصدق الخبر"<sup>(2)</sup>.

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 لتخليها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها؛ انفعالاً من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"<sup>(3)</sup>.

وقد نالت الصورة اهتماماً بارزاً في النقد العربي المعاصر "وظهر اهتمام شديد بالدراسة الفنية والبنائية للشعر متجسدة بالصورة، والنفوذ إلى السمات الفنية التي منحت الإبداع شكله الخاص، والكشف عن المحتوى الفكري المتفاعل بالبناء الفني"<sup>(4)</sup>.

وقد التفت النقاد المعاصرون إلى تضافر عناصر الإبداع الأخرى مع الصورة لتكوين مشهد فني حافل "غير أن 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 نمطاً موسيقياً ملائماً، 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 وأدق في سياقه المقصود"<sup>(5)</sup>.

(1) الغزالي، أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن (266).

(2) الجرجاني: عبد القاهر، أسرار البلاغة (ص 161).

(3) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء (ص 79).

(4) صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث (ص 62-63).

(5) تيم، مفهوم الأخلاق في الشعر العربي في العصر العباسي الأول (ص 334).

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 تلقائياً خروج عن النسق المعجمي في الدلالة والنسق الوظيفي في التركيب"<sup>(1)</sup>.

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"<sup>(2)</sup>.

وتقوم الصورة على الخصب التصويري لدى المبدع وهذا الخصب "يتميز بالتفرد والجدة في استعمال الدوال المكونة للصورة بحيث ينتج الشاعر صوراً تنم عن كثافة شعورية ممتزجة بمختزنات تجربة عميقة، تتفاعل فيها كافة الخبرات والجزئيات مع الخيال؛ لتتلاقح في بوتقة الإبداع، ومن ثم ينتج الشاعر سماته وسمته الفريد غير المسبوق، إنها إعادة اكتشاف للذات والعالم"<sup>(3)</sup>.

وللصورة الفنية حضور بارز عند خلف الحديثي، يقدمها بأنماطها وخصائصها المختلفة، يُظهر من خلالها حوارها 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.

### أولاً: 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 صورته 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 محتلاً ومضيقاً.

(1) عبد الله، الصورة الشعرية والبناء الشعري (ص 28).

(2) الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي (ص 6).

(3) أبو ججوح، البنية الفنية في شعر كمال غنيم (ص 11).



روحي مكبلةً تحيا على ألم  
 أموتُ حُبًّا وأحيا فيه مضطرباً  
 ولوعةً أجهضتُ في قلبٍ مهجور  
 تقاسمتني به كفُّ المقادير  
 فكم وقفْتُ أغني كلَّ ثائرةٍ  
 أثيرُ فيها براكينَ الجماهير<sup>(1)</sup>

ترتسم في الأبيات صورة العراق الثائر الذي تهزه عاصفات الآلام وتضطرم بين جنبيه نيران المآسي، يبدأ الشاعر لوحته بتصوير دقيق لوجدانه وأعماقه المكودين، بتجريدية تبدأ بذاته المعذبة، لتكون مدخلا للولوج في صورة الوطن، فيقترب منه مجسدا المقادير وقد قاسمته كُفُّها همومَ وطنه الذي يموت فيه حبا ويحيا فيه مضطربا، ثم يقترب أكثر لإنجاز صورة العراق الثائر، فلا يدع مجالاً للثورة إلا ويتخذها منبرا يغني فيه لئثير براكين الجماهير ضد المحتل وأعدائه. وقد ألقى الضوء 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.

كانت عروسًا على ليالات شاطئها  
 تغفو وموجُ فراتِ السحرِ يُسمغها  
 نسيمها البكر في الأفياء نديانُ  
 أحلى العزيفِ له والعطرُ هتانُ  
 كانت مدينةً أحلامٍ نُسرُّ بها  
 مجنَّحٌ في سماها الطهرُ هيمانُ<sup>(2)</sup>  
 وحيدةٌ يا ملاذَ الأنسِ صيرها  
 عسفُ الطغاةِ بها للبوم أكنانُ  
 فلستَ فيها ترى للأنسِ سرحتَه  
 وليس فيها يُرى للحب عنوانُ  
 أمستَ ملاذًا إلى الشيطانِ يقطنها  
 والساكنونَ بها كانوا وما كانوا<sup>(3)</sup>

تتداخل في الأبيات صورة العراق بين ماضيه وحاضره، وتتشابك فيها صورة العراق الجميل والعراق الذبيح، فيقسم لوحته الشعرية إلى قسمين ظاهرين سطحيًا، 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 الأسر، مبدعا مجموعة من الصور الاستعارية التي انتظمت ضمن عقد الصورة التركيبية الممتدة "نسيمها البكر في

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص176).

(2) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تحلق عاليا (ص82-83).

(3) المرجع السابق، ص82-83.

الأفياء نديان، موج فرات السحر يُسمِعُها، في سماها الظهرُ هيمانُ"، وتضافرت لتكوين مخيلة تقريبية لجمال العراق الذي ما زال قائماً. وكانت هذه الصورة مقدمة لصورة العراق في واقعه الجديد، تلك الصورة القائمة التي ينتشر بين أركانها السواد ويشيع في أركانها الخراب والدمار، فملاذ الأنس أصبح أكنانا لبوم الطغاة، وغاب عنها عنوان الحب، لتمسي ملاذاً 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:

هنا بقايا إلى أنفاس أرملة      هنا العفاف جريحاً راح يُفترعُ  
تصيح بالناس ما هبوا لما فقدت      والناس عما بها ما عادَ مستمعٌ<sup>(1)</sup>

يبدأها بصورة الأرملة الثكلى تطلق أنفاسها المكبوتة، وصورة العفاف، وقد تجسد جرحاً راعفاً، ابتداءً أهل 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:

عشرٌ تعدت طوالاً في مخاوفها      ولونٌ وجهي فرط الهول مُمتقعٌ  
عشرٌ تعدت وأعراض مهتكةٌ      وأعين الويل تسقي بعض ما ابتدعوا  
مات الجميع وما في الدار من أحدٍ      حتى الطفولة غابت دونها المتعٌ<sup>(2)</sup>

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 رقعتها التي اغتالتها الحرب.

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص53).

(2) المرجع السابق، ص54.

ثم تسيطر عليه حالة من اليأس:

لا تنظرن لغدٍ شابت بِنادقنا      وقد علاها الصدا والذلُّ والرُّقع<sup>(1)</sup>

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 الصدا، 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:

يا جفَل اللهُ هل لي بالورى رجلٌ      فالروحُ حبلى بهمّ ليس ينقشع  
متى سيرتأخ عمرٌ من مآتمه<sup>(2)</sup>      ويرحلُ الليلُ في أشواطه الهلع<sup>(2)</sup>

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 تجسدية 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.

متى سنبدأ للآتين رحلتنا      وقد سلأنا طريقاً كله بدع<sup>(3)</sup>؟

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 والعممة.

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص54).

(2) المرجع السابق، ص54.

(3) المرجع نفسه، ص54.

يوالي تقديم صورة العراق الجريح في لوحة مشهدية تصويرية.

وطنٌ من الأحلام يسرقه الدجى      وجراؤه حزناً بحزنٍ ثورقُ  
أحلامٌ كلّ الجائعين تطوّحتْ      ولقيمةً من ثغر طفلٍ تُسرقُ<sup>(1)</sup>

يبدأ الصورة بتشخيص الوطن، وقد سلّبت ظلمات الليل أحلامه البريئة الوداعة، ثم تمتد الصورة الاستعارية لتجسد الحزن الذي يثمر حزناً، ويورق جراحاً، 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.

قد كنت يوماً حين أطرقُ بابه      من حبه شوقاً بوجهي يشهقُ  
وإذا جلستُ هوىً أناغي شطهً      يأتي إليّ بوجهه يتفرقُ<sup>(2)</sup>

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 مهلاً ومستبشراً، وقد علته شهقة الوجد والحب. ثم يتجسد هذا الوطن بشطانه وقد آتاها الشاعر مناجياً، فيقبل عليه مداعباً. هذا المشهد الذي بُنت فيه دهشة التصوير يُسلم إلى مشهد مدهش آخر:

يا شاعري شاخَتْ مواجِعُ أهلبنا      وبهم كوانينُ الحنين تُحرقُ  
شابوا وأحلام الصبا لما تزل      بين العيون لعطريهم تستنشِقُ  
فبكل هم طرزوا أحزانهُ      وبكل غم غاب نجم أزرُق<sup>(3)</sup>

تتجلى في هذا المشهد صورة الأهل الذين اکتووا من نار الضياع، فأحرقتهم كوانين الحنين وشاخت بهم مواجِعهم وحنّت إليهم أحلام صباهم وتلمست عطريهم وطرزت أحزانهم، هذه الدهشة المتصاعدة في تصويرها، وتجسيدها، وتشخيصها تبسط عبر الصورة الكلية الممتدة الانفعالات التي يثيرها الشاعر، ويقرّع أبوابها بصلاية تارة، وبرقة أخرى.

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص59)

(2) المرجع السابق، ص59.

(3) المرجع نفسه، ص60.

ويختتم هذه اللوحة بمشهد الغد الجميل للوطن وقد تحرر:

فالأرض ما زال أخضرارُ دموعِها      إني أشكُّ مع المآسي تُورِقُ  
والماءُ والريحانُ يُولدُ منهما      وطنُ الهوى وبه سيعبِقُ زنبقُ  
قد كنتُ يومًا فيه أحلمُ بالشَّذا      سيرشُني برذاذِهِ ويُنمِّقُ<sup>(1)</sup>

فالأرض التي اخضرت بالدموع والمآسي سيَلِدُ فيها الماءُ والريحانُ وطنًا يعبقُ فيه الزنبقُ، 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.

هذا هو الوَطْنُ المذبوحُ يدفَعُنا      إلى المذابحِ حتَّى بالدمًا كَفَرا  
آمنتُ فيه وأغراني توهجُجُه      وألبسَ الصَّبْحُ من ألوانِهِ الزَّهَرا  
آمنتُ بالموتِ ربًّا فيه يسكنُه      وفوقَ كلِّ مكانٍ بالفناءِ سَرى  
آمنتُ أنَّ يدًا فوقَ الزَّنَادِ غَفَت      لتُطَلِّقَ المَوْتَ مَحْمومًا ومُبْتَكَرا<sup>(2)</sup>

يصبح الوطن في هذه الصورة أحد العوامل الموجبة 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 تسلطًا تكراريا أظهر دلالة التعدد والتحول، فإيمانه الأول بالوطن هو إيمان من تفتحت عيناه على رياه الزاهرة وفجره الساطع، فهو إيمان طفولي ساذج، ثم يتطور هذا الإيمان، ويتحول؛ فيصير إيماننا بالموت المقيم في تلك الريا، ويعود اليأس من جديد، ويرتسم الواقع الدليل، 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 بجذتها، وحدائتها، وعمقها، ودلالاتها، 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 لترايه.

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان، ص60.

(2) المرجع السابق، ص90.

يستوحي صورة الوطن الزاهية في ماضيه القريب.

أهذه جنّتي فيها علقتُ هوىً  
كانتُ على عطشي حبًّا تغازلني  
فمنْ يُعيدُ لثغري بسمةً جفالتُ  
قد كنتُ أحلمُ بالفردوس لي وطناً  
فرحتُ أعطيهِ ما باحثُهُ ذاكرتي  
وكلّ ما قلتُ أو ما ثرّرتُ نُظمي<sup>(1)</sup>  
وكنّتُ أدخلها وحدي بلا خدم  
وكنّتُ منها أدوق الشعرَ بالحكم  
ومنْ يردُّ لأرضي ضحكةَ الدّيم  
وتفرشُ الريح دربي في شذى العنم

يبدأ هذه الصورة المشهية بتساؤل حزين حول جنة وطنه التي كانت نعيمه الدائم، تسقيه هياماً ويستطيب شعر الحكمة في أفيائها، ثم يعود التساؤل ثانية؛ ليرسم صورة النور والإشراق، باحثاً عن يرجع ضحكة الغيمات والبسمة الهاربة المسلوقة من شفته، ويحضر الماضي بقوة من خلال الحلم بالوطن الفردوس المطرز بالزهر والأشياء، فيتحد الحاضر مع الماضي فيبث وطنه حديث الذكريات والعشق الذي خطته أشعاره. فصورة الوطن الغائب الحاضر لا تفارقه مقبمة في تلافيف ذاكرته يستحضرها بعنفوانية امتزجت بقسوة حزينة؛ أبانت عنها تراكيب 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 مشروعاً.

## 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. فتننتج تلك الصورة التي تجسد الحزن، وعذابات، والحنين، وزفراته.

وقد ظهرت صورة الحزن والغربة والحنين عند خلف الحديثي بتجلياتها وجمالياتها، فهو ابن هذا العصر المضطرب وريب 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).

نحوي تجئ الذكريات صديقتي      لتزيديني بدمارها هناداما  
تبكي قصائد لهفتي أشجانها      وبها سراب الأمنيات أقاما  
فتنكري للحن رغم جراحنا      لتجيينا كل النجوم ندامي<sup>(1)</sup>

يتخذ من الذكريات مدخلا؛ ليجسد وقع الجراح والحزن على قلبه ومشاعره، موجهها 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 أوجاعها زياً جميلاً، واستخدام مصطلح الدمار في مزوجة قامت على علاقة التضاد، فالدمار يتباين مع الهدام، فيكون الازدياد هنا ظاهرياً وشكلياً حسب ما توحيه لفظة الهدام. ثم يتابع تقديم ملامح الحنين والاعتراب في بكاء القصائد وسراب الأمنيات اللذين أقاما في ثناياهما، فتظهر حالة الضياع التي تتكرر عنده. ثم يتجه بالخطاب ثانية لصديقته التي يعقد معها عهداً جديداً، بأن تغلق صفحة الحزن والجراح؛ كي تقبل عليهم النجوم صديقة ونديمة، فتتخذ النجوم هنا رمزية الأمل في الغد الواعد. وقد احتشدت فسيفاء الحزن والحنين في هذه اللوحة التي اختتمت بمشهد المقاومة لليأس.

أنا لوحة الإحساس ترسمها يدي      وبها شعور الروح رحت أساجل  
أنا حارس الدنيا وفي مشرع      بابي وخطوي بالخطى تتداخل  
أنا في انتظار الأمس يدخل خيمتي      ليعود لي زمني ويرحل باطل  
غرباء نحن عيوننا ما أزهرت      شجراً وأثمر حزنها المتحامل<sup>(2)</sup>

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 المهيم على الشاعر، فيبث عبرها شكواه ويقدم بين يديها نجواه. يبدأ بتصوير ذاته فهو لوحة الإحساس التي تخطها يده، ويقارع من خلالها أعماقه، وهو أيضاً حارس دنيا العذاب بخطواته المتداخلة المبعثرة، فنقلت هاتان الصورتان إحساس الشاعر المعبأ بالحزن. ثم يتجه الخطاب الذي ما زال محافظاً على لغة الأنا إلى بارقة الأمل المختبئة في

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص143).

(2) المرجع السابق، ص141.

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 والاعتراب، حزن يسود الروح وحنين لأمس جميل، واعتراب مستطيل دائم؛ متكئة على تقانات الاستعارة والتجسيد لإدخال عناصر الدهشة التي تكثف من انفعالات المتلقي وتضعه أمام الحركة المتتالية للوجدان المضطرب.

|                                              |                                 |
|----------------------------------------------|---------------------------------|
| على الوسائسِ حتى استفحلَ الخطلُ              | موكَّلٌ بفضاءِ الله تقطُّهُ     |
| عن كلِّ دربٍ لما تبغيهِ تنفصلُ               | تطوفُ من بلدٍ ظامٍ إلى بلدٍ     |
| بك الجراحِ على ما فيكَ تشْتعلُ               | مُحمَّلاً بجرارِ الملحِ من عطشٍ |
| وفي عيونكِ لونُ الطيفِ يكتحلُ <sup>(1)</sup> | أزرتِ بدنياكِ دنيا كلِّها كذبٌ  |

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 الوسائس"، ثم يتابع رصد الصورة؛ فهذا المهاجر المنفي يطوف البلدان مرتحلا ومنفصلا عن غايته وهدفه، وكان البيت الثاني بسطا وتوضيحا لما اكتنزه البيت الأول، ويصل في البيت الثالث ذروة الصورة، فيجسد هذا المغترب، وقد حُمِلَ بجرار الملح التي لا تزيده إلا عطشاً 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؛ جمالاً تعبيرياً زاد المعنى تفصيلاً وإيضاحاً، 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 تعلق عالياً (ص22).



والكذب، ولكنه أبقى على لمحة الأمل كعادته، فأعينُ هذا المرتحل تكتحل بأطياف الوطن شوقاً وعشفاً لترابه وسمائه.

الراحلونَ وعَنَّا غابَ خطوهُمُ      وفي مساحَةِ رُوحِي أينعوا زَهْرًا  
نادتْ دروبُهُمُ أقدامَ غيبَتِهِم      وليسَ إلَّا خُطاهُمُ ترسُمُ الأثرا  
المزعمونَ عن الدُّنيا مغادرةً      واللاجوابُ لِدِيهِم راحَ واعتذرا<sup>(1)</sup>

صورة تالية للغربة والرحيل التي تصف نوعاً آخر من الاغتراب الذي يحدثه الموت، يقدمها عبر لغة الغائب، فالحديث موجه لهؤلاء الراحلين الذين غيبت السنون والهجومُ خطواتهم ولكن دفء ذكرياتهم أينع زهر الأُنس، ثم يصل في البيت الثاني ذروة الصورة، فالأقدام هي التي تتادى دروبهم وخطاهم هي التي ترسم الأثر، وهي صورة استعارية حفلت بالجدّة والدهشة، ويعود في البيت الأخير إلى تجسيد حالة الاغتراب؛ فيصفهم بالمزعمين 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 الستار على لوحته.

ترتسم في الأبيات التالية صورة طولية ممتدة ومتماسكة للحزن ووجع الاغتراب ولظى الشوق والحنين.

مُحاصرٌ وجعي في ضِلَعِ أغنيتي      وعودٌ مؤتي يناغي وخذهُ الوترًا  
مِنِ انتحاري جعلتُ البوحَ هممَتي      فماتَ قلبي وتابوهُ الهوى انتحرا  
مِنَ مُهرجانٍ دمٍ قد ساحَ منبجسًا      على ترابِ الشَّجى فيخْلِمُه نثرا  
ألمُ نفسي وصوتِي قد عَفَا قَلْبًا      بمهدٍ حُرْنِي وما زارَ العيونَ كرى<sup>(2)</sup>

يبدأ لوحته باستعراض حالة الوجد التي تعترى أغنيته الحزينة، باستخدام لغة الأنا التي تكشف عن مكنونه النفسي والتعبيري بوصفية عالية، فالوجد 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 هممة البوح، وأعرب عن موت القلب، وقدم صورة

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

(2) المرجع السابق، ص87.

أخرى للانتحار تمثلت في انتحار تابوت الحب، وهي مزوجة فعلية قامت على التباين والاختلاف، أبرزت صورة الحب الذي مات فيه كل شيء حتى تابوته، 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 والصمتُ يتبعني  
يلاحقُ الخطوَ ظلي في متاهته  
وماءُ صبري على جفنِ الحنينِ جرى  
ويستريحُ من الإعياءِ مَنْ عَبْرَا  
وكُلُّ جُزءٍ يُلاقِي وحدَهُ الخَطْرَا  
فالحزنُ يزرعني نخلًا على وِرقِي  
ويقلعُ العصفُ من غاباتنا الشَّجَرَا<sup>(1)</sup>

يقدم في هذا المشهد صورة مباينة للصورة الأولى، فيجسد صورة الصمت التي تقابل صورة الغناء، ويحافظ فيها على لغة الأنا في خطابه، يبدأ بمزوجة فعلية في المشي على القلق وتتبع الصمت، ويعرض بعدها صورة استعارية -قامت على اجتماع مزوجتين اسميتين "ماء صبري، وجفن الحنين"- جسدتا شدة الصبر والحنين، ثم ينتقل إلى صورة استعارية أضفت على لوحته جدة ودهشة، فجسد الخطو مطاردا يلاحق خطواته في دروب التيه والضياح، ويقدم في الجملة المستأنفة نتيجة طبيعية للاستراحة من وعناء هذه المتاهة لمن يستطيع اجتيازها. ويتابع عرض صورهِ الفسيفسائية؛ فخارطة أوجاعه مثقلة بنبض الآهات، وجميعها يصطدم بالعذابات والأخطار، والحزن لعظمه 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 طويلة تماسك فيها البناء التصويري والتجسدي، امتلأت بالشحنات والتوترات والانفعالات التي أبدع في رصدها وبتها.

سكَّتْ والريحُ تروي في مواويلي  
بينِي وبين فمي سورٌ تحجُّبُهُ  
وبحَّةُ النايِ بعضٌ من تراتيلي  
ريحُ الغيابِ وتغريبُ القناديلِ  
نارُ الجنونِ وتسريبُ الأقاويلِ<sup>(2)</sup>

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص 88-89).

(2) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص 12).

تأخذ هذه الصورة موقعها في مطلع القصيدة، وهي صورة تركيبية تعرض امتداداً لأوجاع الشاعر ومعاناته واغترابه، وتجسد حالة الصمت والذهول أمام هذا الحزن الطاعني، وتشكل حضوراً واضحاً للغة الأنا، فالريح التي تروي العذابات في مواويله، والناي الذي تحمل بحته آلام تراتيله، وفمه الذي تخرسه ريح الغربية وتغريبة النور، وناز 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.

صحوْتُ ومأنى جُرْحُ اختراقي  
ولونُ الحرفِ يُبهِجُهُ الخِضابُ  
وجرحي في إهابي صارَ صوتاً  
وصوتي فيّ يخنُقُهُ ارتيابُ  
توسّدي الربيعَ فعدتُ طفلاً  
على أبوابه يبكي السرابُ<sup>(1)</sup>

يقف في هذه الصورة أمام حالة الضياع والتشتت التي تسيطر عليه في لحظات الضعف، فيصبح الجرح صديقا يملأ روح الشاعر وذاته، وبيتجج الحرف بلون الحمرة المخضب، فتتخذ الصورة هنا مسار الهمّ الجمعي الذي يتكفل الشاعر برفع لوائه، ثم يتحول هذا الجرح إلى صوت يخنقه الشك والخوف، ويختتم هذه الصورة الممتدة بمشهد من الطبيعة يلقي ظلالة على ذات الشاعر وكيانه، فالربيع قد اشتمل الشاعر واحتواه متوسداً ماضيه الجميل، لينبعث ذلك الطفل في أعماقه يبكي بين يدي السراب والتهيه. وقد اتكأت الوجدانية على التصوير المشهدي الاستعراضي التي تكشف دلالات روحه المعذبة.

### ثالثاً: صورة المرأة

المرأة هي ركن الشاعر الذي يأوي إليه، والنبع الذي يستمد منه رواءه، فهي عالمه الخاص وكيانه الواحد، فلها يخط أجمل القصائد وعنها يروي أبداع 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 الجوهريّة التي تحمل معاني حضور المرأة الإنساني وتفردها الأثنوي، وبنية

(1) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص28).

الشعر تقوم على هذا الحضور، فالمرأة ذات معطيات جمالية واجتماعية، لذا فهي تمد الأديب بمادة غزيرة<sup>(1)</sup>.

تناول الشاعر خلف الحديثي المرأة في شعره ورسم صورها المتعددة، وقد ألمح الباحث في بواعث الإبداع عن دور المرأة ومكانتها عنده<sup>(2)</sup>. وسيتناول هنا صورة المرأة في جانبها الغزلي والحسي.

#### أ- الصور الغزلية للمرأة:

وقف خلف أمام المرأة ليس متغزلاً فحسب، بل عاشقاً ومحباً، فالصورة الغزلية عنده هي صورة الغزل البريء العفيف.

سوحى مداللةً في كُلِّ قافيةٍ لعرشِ قلبِكِ فرسانُ الهوى صالوا<sup>(3)</sup>

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 بدأ الخليلُ عروضةً وعزيفُ مَعْبَدَ بالتَّنْفَن يُنْذِرُ<sup>(4)</sup>

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 الخالصة الساحرة ويجعلها أنثى متفردة في جمالها وصوتها وسحرها.

أنا الحنينُ وحُضْنِي دِفْوُهُ مَطَرٌ على ضِفافِكِ أَلْغَى كُلَّ أمْطاري<sup>(5)</sup>

يقدم صورة غزلية أخرى للمرأة، تقوم على ازدواجية الحب وتبادل المشاعر المتدفقة، فالشاعر يمثل الحنين والشوق، وحضنه دافئ مطر، وقد بُنيت الصورة على المزوجة الاسمية القائمة على التباين والاختلاف، فرصدت حالة الاشتعال العاطفي، ثم يواصل رصد الصورة

(1) النوبس، صورة المرأة في القصيدة العربية عمومًا والعراقية خصوصًا (12 إبريل 2009م).

(2) ينظر: فصل بواعث الإبداع (ص 39) من الرسالة.

(3) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص 79).

(4) المرجع السابق، ص 122.

(5) المرجع نفسه، ص 93.

المستمدة من إحياءات الطبيعة، فتصبح هذه المحبوبة ضفافاً تتوقف عندها أمطاره، لأن نبع تلك الأنهار يطغى على الأمطار الموسمية العابرة. وقد انضمت هذه الصورة لسابقتها في إعلاء مكانة المرأة ورفع قيمتها الجمالية.

يا ألف أهلاً للندى      قلبى إليك سيسرُّ بِقُكُ  
مُدِّي يديك فذني يدي      حُبًّا تُريدُ تُطوِّقُكُ<sup>(1)</sup>

تقترب صورة المرأة هنا من النمطية التي اعتادها الشعراء المعاصرون، فيبتدئ بالترحيب بها مسقطاً عليها صفة الجمال والبراءة فيصفها بالندى، معلناً أن قبله يسبقه مهلاً بقدمها، ومتودداً لها كي تبسط يدها، في إشارة للاستجابة والقبول لحبه؛ فتلتقي اليان، فتطوقها يده حباً ورغبة. وقد حملت الصورة هنا رونق البساطة والأناقة في عناصرها، ومفرداتها، وتركيبها، لكنها منحت دلالة قوية على العاطفة الكامنة في أعماقه.

إني لأحسدُ شمسَ الحبِّ إن نظرتُ      إلى مُحياكِ فيه الشوقُ يَخْتَلِقُ  
وأحسدُ الأرضَ لو مرّت بها ترفاً      أصداءُ خَطُوكِ أو صاحتُ بكِ الطرُقُ<sup>(2)</sup>

ترتفع وتيرة العاطفة في هذه الصورة، في لوحة تصويرية جمالية، فتصبح الشمس محسودةً إن نظرت إلى هذه الحبيبة ملائكية الجمال، ويحسد الأرض أيضاً إذا وطئتها أقدامها، وتتجلى الدهشة في التمييز "ترفاً" الذي برع في توظيفه، فهذه الحبيبة تخطو ترفاً ودلالاً فوق أديم الأرض، وتعلو درجة الإبداع التصويري في المشهد الأخير "صاحت بكِ الطرُق"، فالطرق تصيح بالحبيبة حباً وهياماً 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 ومفاتها، 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. فينتج الصورة الحسية شفيفةً من غير إيغال جنسي أو إسفاف وابتذال.

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا، ص 136.

(2) المرجع السابق، ص 61.

شفتانٍ أسكرني جمالُ دلاليها      شهقتُ حروفي حين لاح المرمزُ  
 كنزانٍ من عبقٍ تخبأ سرُّه      بغلاللةٍ بجنونها يتفجَّرُ  
 يتراقصانٍ على حيرٍ شبابها      في غمرةٍ وبها يثورُ تحرُّرُ  
 نهرانٍ فيها كلُّ سرٍّ مبهمٍ      مُذْ خبأتهُ ، بهِ الشموسُ تُغرَّرُ<sup>(1)</sup>

يعرض لوحة لشفتي محبوبته، يسترسل في وصف تأثيرهما، فيشبههما بالخمير والمرمر والكنزين والنهرين، وهذا الاحتشاد التصويري يدور حول مرتكز واحد وهو سحر الشفاه وجمالهما، فقد أسكره دلاليهما المتأنق، وانتفضت حروفه حينما بدا مرمهما الأسر، وهي صورة استطاع أن يطور من نمطيتها الاعتيادية التي تقتصر على التشبيه بالمرمر، فجعل الحروف على لسانه وفي أشعاره تشهق إعجابا وتتفض 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 ألقاً ودلالاً على فتنة شبابها، وقد ثارتا تحررا من قيود المجتمع وأعرافه، ثم يختتم اللوحة، فيغدو الكنزان نهريْن يندفقان عذوبة وحلاوة، وقد حملا سرهما الأبديين؛ وتصبح الشمس دليلا على غرورهما. هذه الصور الاستعارية المتراسة والمتألفة أنتجت صورة طولية ممتدة أبرزت فتنة جمالية مكتنزة في الشفاه.

شِفاءٌ أرقُّ من الياسمينِ      بهيِّ الكنوزِ جميلُ الضفافِ  
 فيا ليتني كنتُ كأسَ الشرابِ      ألامسُ ثغراً شهياً المرافي  
 وأرشفُ حتى تذوبَ الشِّفاءُ      ويحرقُ روعي لهيبُ اغترافي<sup>(2)</sup>

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 تجسدية 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 شهياً الجوانب "المرافي"، فيرتشف منها لذة ومرتعة؛ حتى تحترق روجه من لهيب الاعتراف، ورغم أن الصورة تقترب من

(1) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص88).

(2) المرجع السابق، ص84.

النمطية التي طرقتها الشعراء، إلا أنه ساقها وفق تقانة إيقاعية ومشهدية ارتقت بها عن مستوى السطحية والرتابة.

عيونُ الشامِ ولينُ العراقِ      وسِحْرُ التبغْدُدِ يَمالُ قَدِّي  
ومن مصرَ رَدْفِي وسِحْرُ التَّلْوجِ      تُعْرِيدُ تِيهَا وَخَصْرِي نَجْدِي<sup>(1)</sup>

يعرض لوحة تجريدية جديدة للمرأة، فالصورة هنا تتحدث بلسان المرأة العربية التي نُسجت مفاتها من تآلف الحضارة والجغرافيا العربيتين، فالعيونُ شاميةٌ، والقُدُّ بغدادي، والردف مصري، والخصر نجدِي، فهي صورة للسحر والفتنة اللذين تتمتع بها تلك المرأة العربية، اجتمع فيها الوصف الحسي مع الدلال الأنثوي.

وَدَعِي ضَفَائِرِكَ الَّتِي حَوْلِي ارْتَمَتْ      وَتَتَأَثَّرَتْ مَجْنُونَةً الإِرْعَادِ<sup>(2)</sup>

يعرض صورة الشَّعر 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 وتتاثرت مجنونة حوله، وحمل وصف الإرعاد دلالة تأكيدية لجنون تلك اللحظة وحميميتها.

أَيُّ الْفَسَاتِينِ تُعْطِينِي أَنْوَتَهَا      وَيَمْنَحُ الدَّفءَ عِنْدَ الْخَصْرِ زِنَارُ<sup>(3)</sup>

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 دفنا حسيا وعاطفيا، فأشارت الصورة إلى ملمح جمالي يُضاف إلى الملامح السابقة.

مَا بَيْنَ عَيْنَيْكَ أَوْ نَهْدِيكَ يَا امْرَأَةً      سَأَلْبَسُ السَّحْرَ كِي تَحْلُو صِرَاعَاتِي<sup>(4)</sup>

يقف في هذه الصورة حائرا بين العينين والنهدين ليتلمس السحر من تلك المرأة التي فتنته، وسلبته رشده وأدخلته في صراعاتٍ ومعاركٍ 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.

فعينا المرأة يرمزان إلى الجمال الساحر ونهداها يرمزان إلى الغريزة، واستخدامها معا يشير إلى لحظة تداخل فيها الغزل برقته مع الجسد بغوايته.

#### رابعاً: 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 كبيراً 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 المبتوثة من حول الشاعر، وفي الطبيعة العراقية الخاصة به. وسيعرض الباحث مجموعة من صور الطبيعة عامة ومن صور الطبيعة العراقية الخاصة.

في الصور التالية يقدم نماذج للصور الطبيعة عامة.

أنا قد ملأت الأرض في عبق الشذا      وملاأت درب الياسمين عطورا  
فاملاً سلالك من جنون تمردني      لأكون نارا في يديك ونورا  
هي ذي حمامي التي أهديتها      طارت وعلمت الطيور عبورا<sup>(1)</sup>

ترتسم مظاهر الطبيعة في هذه الصورة، فيعرض لوحة ريعية للأرض التي امتلأت بالياسمين وفاح في أرجائها العبق والعطر الشذي، وهي صورة استعارية جسدت احتفائه بهذا الربيع الذي ينبع من داخله، ويفيض حوله، وقد جرى الخطاب هنا على لسان المرأة العاشقة التي تستحته؛ كي يملأ سلاله 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 يضيف عليها الصفاء 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 دلالاته الحمام

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص38).



والطيور التي كانت هدية من تلك الأنثى، فاختمت لوحة الربيع الزاهية بمشهد استعاري للطيور التي تعلمت سر التحليق والعبور من حمائمها التي أودعتها سماء 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.

روحي سماءً فكوني أنتِ نجمتها      وحلّقي في روابي همسنا حَجَلا  
فالشَّعرُ ألبسها فستانَ ليلتها      ووشحَتْها عِصافيرُ الضُّحى الخَجَلا  
والوردُ يحملُ آياتي لينثرها      ببابِ قلبك لا يرضى به بَدَلا<sup>(1)</sup>

يستعرض الشاعر في هذه الصورة ملامح السماء والنجوم والحقول والروابي والعصافير والورود، وهي ملامح تزخر بها الطبيعة المحيطة به، ويقدمها بعرض مشهدي متسق ومترايط، فهذه المعشوقة مدعوة لأن تكون نجمة في سماء روحه، وأن تطلق في روابي همسه فرحة 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 يُلقى بها متناثرة أمام باب قلبها الذي لا يرضى بغيرها بديلا. واشتملت الصورة على الامتداد والتتابع في رسم المشهد، فتجمع اللون والحركة والصوت بترانيبية واضحة من خلال مزوجات حسية تضاف إلى تفاصيل الصورة.

أميرةٌ يا كركراتِ النسيم      ورقصَ الطيورِ بليلى الفيافي  
ويا همسةَ الطيبِ بين الحُقولِ      وتيةَ البيادرِ حين القطافِ  
ويا رقصةَ الظلِّ يُغري النخيلَ      ودلَّ السواقي ورَجْعَ الرِّفافِ  
ويا بسمةً في شِفاهِ الرِّذاذِ      تنائرَ يروي العُصونَ الضَّوافي<sup>(2)</sup>

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

(2) الحديثي: خلف، ديوان ذاكرة الليل (ص84).

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، متكنا في ذلك على التشخيص والتجسيد الاستعاري؛ فالنسيم يطلق كراته، 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 النقاط هذا الفيض الزاخر من الجمال، ويدونه تغريدة شعرية مبدعة.

وفمي ينادي الريح عند مسارها      ويدقُّ بابَ الوقتِ صوتُ رجائي

يا ريحُ ما زالَ الزمانُ مُقيِّداً      هلاً حملتِ لمن أرومُ ندائي<sup>(1)</sup>

ينتج صورة للطبيعة المطلقة، بعواصفها وريحها، مستخدماً تقانات التشخيص، فالريح رسول يسمع ويستجيب، يشكو إليه قيود زمانه، ويقدم بين يديه باب الرجاء الذي يحمله صوته المذبوح ليوصل إلى الحبيب البعيد ندائه كي يفيض بعطفه وتودده. وتتجلى إبداعية التصوير في هذا اللوحة فالريح ليست رمزا للزجرة والغضب، بل هي رسول حب واشتياق يسافر إلى العاشق الغائب. وهي لمحة تجديدية في البناء التخيلي.

وهناك سربٌ من عَصافيرِ الرّبي      طارتِ إلى أعشاشِها تتحرّقُ

كم لَوْنَتْ أَسْماءَها بيدِ الضّحي      والشَّمسُ يَقلِّبُها التُّرابُ المُقلِّقُ

وحنينٌ عَصفورٍ يَنقُرُ وحدهُ      شبّاكُ حزنِي كي يَفزَّ تشوُّقُ<sup>(2)</sup>

يقدم صورة الطبيعة التي تشاركه أحزانه ومواجهه، فينتج عبر تقانات التجسيد والتشخيص صوراً استعارية مترابطة في عرضها وسبكها، فسرب العصافير تتحرق حزناً في أعشاشها، وشمس الضحى قلقة مضطربة، وطيور الحنين تنقر شباك حزنه لتستفز الشوق المكبوت في وجدانه، فعناصر الطبيعة مهياًة لنقل انفعالاته، ولتسجيل شجونه. وهذا ملمح جمالي إبداعي يبرز شعرية عالية التكنيف في حضورها الدلالي.

وافتح قميصَ الذكرياتِ مطرراً      بندي الصّباحِ يُزاولُ التّزيينا<sup>(3)</sup>

(1) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص76).

(2) المرجع السابق، ص58.

(3) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص91).

طَرَزْتُ ثُوبَ الْغَيْمِ فِي خَيْطِ السَّنَا وَعَصَرْتُ مِنْ كَرَمِ الْحُرُوفِ مُدَامًا<sup>(1)</sup>

تعرض الصورة في البيتين لوحة مطرزة للطبيعة بتشكيل مكوناتها، وباستخدام المزوجة 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 العاشقين بظلالها وتعيد لهم روعة ما زالت حاضرة. وفي البيت الثاني يتجسد الغيم ثوبا مطرزا في خيوط النور والسناء، وتتصب 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 خيوطهما في نصين مختلفين، تقاربت فيهما الملامح التصويرية المجسدة لواقع دلالي متشابه.

ينتقل إلى عرض صور الطبيعة العراقية:

صوتُ الفراتِ معَ القصيدِ يضحني نارا وينثرُ في الوجوه رمادي  
ويزورُ غاباتِ الجراحِ بأفقتنا حطوُ الغروبِ يشيلُ ثوبَ حدادِ  
ويرتلُ الصفصافُ وردَ غيابهِ وإليكِ يحكي غربةَ الكبادِ  
ويزورُ رملَ الحبِّ كعبةَ عشقهِ وتجيئُ تنثرُ روحها أورادي<sup>(2)</sup>

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 صورته 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 الكباد (الأترج)<sup>(3)</sup> عبء هذه الغربة، ويختم اللوحة بمزوجة 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 (ج4/194).

التكثيف والجمال التصويري، تبرز قيمة الوجد المستكن داخله، وتظهر قدرته على تطويع عناصر الطبيعة كي تنوب عنه في إيصال رؤيته اليائسة للواقع البئيس.

سَمَاكِ سَمَا نَجْمَتِي الْحَالِمَةُ      وَضَحْكَةُ فَجْرِ الرُّبَا الْبَاسِمَةُ  
وَوَجْهُكَ لَوْنُ تَرَابِ الْعِرَاقِ      بِهِ شَهَقَةُ الْهَمْسَةِ النَّاعِمَةُ  
وَصَوْتُكَ صَوْتُ خَرِيرِ الْفُرَاتِ      بِهِ اللَّثْغَةُ الْحَلْوَةُ الْفَاغِمَةُ  
عَلَى جُرْفِهِ تَسْتَحِمُّ الطُّيُورُ      تُدَاعِبُ عُشْبَ الْمُنَى الْعَائِمَةُ  
يُرْشِرُنْ حُبًّا أَدِيمُ الرَّمَالِ      لَتَبْقَى بِهَا الْخُضْرَةُ الدَّائِمَةُ  
سَمَاكِ مَدَايٍ بِهَا أَسْتَظِلُّ      مِّنَ الْحَزَنِ وَالْغُرْبَةِ الْغَائِمَةِ<sup>(1)</sup>

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 الحاملة مع ضحكة الفجر الباسمة، لتتصف بهما الحبيبة اتصافا جماليا يمهد لتتابع الصورة، ثم ينتقل إلى رصد ملامح وجهها التي تتبع من تراب العراق وتشابه لون سمرة المحببة، هذا الوجه يحمل صوت همسات 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 لتتعم 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).

## 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 يتوسل بها في الحكم على أصالة الأعمال الأدبية، وصدق التجربة الشعرية<sup>(1)</sup>.

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 الحسي 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 مطلقا، ولعلّ هذا ما جعل أغلب النقاد الغربيين المعاصرين يتجاوزون المفهوم البصري للصورة<sup>(2)</sup>.

وقد استطاع الشاعر خلف الحديثي أن يبدع الصورة الفنية بما يجعلها سمة مميزة لشعره، ومعبرة عن مكوناته 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 يتعلّق بها من مزاجية، وما تنتج 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.

أضحت بساتيني رماد مآتم<sup>(1)</sup> وتبيست لَمَّا أفقت كروم<sup>(1)</sup>

فالحن مذبوخ على شفة الندى وله تُصلي بالهيب جحيم<sup>(2)</sup>

تعتمد الصورة في البيتين على التكتيف التصويري، والتأزر 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، فالساتين يقابلها الرماد، والكروم يقابلها التيبس، والساتين 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 للتطبيق التخيلي، فالندى بما يحمله من عذوبة وبكارة يصبح مصدرا للموت. والجحيم بزفراته الملهبة يجسد بصلاته ذلك الحزن المختزل في اللحن المذبوخ، لتضع الصورة التالية إطارا جديدا، قدم تكتيفا دلاليا عمق الشعور بالحزن الطاعي.

جوع بذاكرتي يستل أخيلتي<sup>(3)</sup> ويقرأ الموت في ميدانه عديم<sup>(3)</sup>

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 تكتيف استعاري، تدخل فيه المزاوجة، فهذا الجوع الذي حمل دلالة الفقد والحنين يتجسد سيفا يستل بحدته أخيلة تصنع مدادا جديدا لمأساته، وتتوالى الصورة في تصاعد مأساويتها عبر تشخيص الاستعارة المكنية للموت الذي يقرأ ما خطه مشواره من عدم وضياح، وقد تشكلت عبر الصورة ملامح التصوير الداخلي والخارجي وعملت على إبراز القدرة الشعرية الجمالية التي منحنت دلالات اليأس من واقع لا يُنتج غير السوداوية والعبثية.

(1) الحديثي: خلف، ديوان وإلى متى (ص16).

(2) المرجع السابق، ص17.

(3) المرجع نفسه، ص145.

## تعيشُ غربةً روحٌ جدُّ قاتلةٍ وكم تُقاضيكَ في أوجاعِها العِلُّ<sup>(1)</sup>

سُبقت الصورة الشعرية بعرض خطابي لغربة الروح التي يحيها المخاطب، لتنتقل عبر الاستعارة المكنية إلى العرض الجمالي التصويري، فتشخصت العِلل قاضيا يصدر أحكامه الموجعة على غريب الروح باستمرار هذه الغربة. فقدمت الصورة الاستعارية تشخيصا تصويريا ضاعف من الشعور الداخلي للغربة وأبرز دلالاتها.

## وللمصاييح غصّاتٌ بأقبيتي وللرؤى السّودِ في الطرقاتِ عمدانُ<sup>(2)</sup>

اتكأت الصورة في البيت على تقانتي التشخيص والتجسيد، لتقدم تصويرا استعاريا لحالة الظلام المتسلط عليه، فأنتج عبر تشخيص المصاييح وتشبيهها بالإنسان الحزين التي يشرق بغصته استعارة تمثيلية حملت دلالة الظلام النفسي، اكتملت عبر ارتباط المصاييح بالأقبية التي ترمز إلى العتمة والعذاب معا. ينتقل في الصورة التالية إلى ترسيخ حالة العتمة الروحية، فالرؤى تجسدت عبر سوادها أعمدة قائمة في طرقاته الموصدة، فأنتج بذلك استعارة تصريحية جسدت المحسوس بالمجرد، وقدمت دلالة تأكيدية لما سبق.

## أتذكُرُ لما غفونا جِاعًا وحيئت لموقدِ ناري تحجُّ<sup>(3)</sup>

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 قدوم أخيه إلى موقده بالحج، وشبه الموقد الذي كان عامرا بمناسبة الحج؛ لتبرز دلالة هذا المجيء وتشير إلى وفائه وموقفه النبيل؛ ليكون لهذا التذكير أثره في ترفيق القلب واستجماع القوة لمواجهة المكائد والدسائس التي تحاول التفريق بينهما.

## فلسوفٌ ثمرٌ في رحي أوجاعنا هذي الدماءُ ويُسْتجابُ دُعاءُ<sup>(4)</sup>

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 هذرا، إنما تتنامى

(1) الحديثي: خلف، ديوان العصافير تعلق عاليا (ص20).

(2) المرجع السابق، ص81.

(3) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص34).

(4) المرجع السابق، ص16.

كي تصنع نصرا، وكان لمدخول شبه الجملة "في رحي أوجاعنا" دوره في تضخيم الصورة، فالدماء ستثمر عبر رحي تدور بالأوجاع فتطحن الوطن طحنا. وقد تداخلت المزوجة مع الاستعارة والخطاب الموجه الذي تضمنته الجملة المستأنفة "يستجاب دعاء" منتجة صورة شعرية حملت دلالة الروح الثائرة المؤمنة بحتمية النصر.

**إِنَّا بِذُرْنَا وَالْغَيْومُ تَحْشَدَتْ وَالشَّمْسُ تَسْجُدُ عِنْدَ جُرْفِ مَنَاهَلِي<sup>(1)</sup>**

تقدم الصورة الاستعارية تصويرا حركيا لطبيعة العطاء والتضحية، وقامت على الاستعارة المكنية التي شخّصت الغيوم والشمس، فتشبهتها بالإنسان المساند والمستجيب، فغدت الغيوم ذات قدرة على التجمع والاحتشاد، والشمس أصبحت طبيعة منقادة ترعى بدفء أشعتها وقبسات ضيائها هذه البذور. وقد منحت الصورة دلالة رمزية عبرت عن الأمل في الغراس التي تتبت غدا مشرقا.

**رَجَعْتُ وَحْدِي إِلَى ظِلِّي الْمَلْمُوهِ مِنْ الضِّيَاعِ وَظَلُّ الْأَمْسِ مِنْ صَمِّ<sup>(2)</sup>**

ترصد الصورة الاستعارية ملامح الضياع والاعتراب 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 لملته وجمعه، وكان لمدخول شبه الجملة أثر تفسيري؛ ف جاء هذا الجمعُ خشيةً الضياع. كما كان للجملة المستأنفة دورٌ في تنويع الصورة، فهو يخشى على ظله الحالي والذي رمز به إلى واقعه الآني 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.



وقد وردت الصورة التشبيهية عند الشاعر أنيقةً، فلم يوغل في تعقيدها، فهي صور جمالية تقوم على التشبيه مكتمل الأركان جلي التصوير.

### وَدَنَوْتُ كَالطِّفْلِ الْمُدَلِّ أَحْتَسِي مَا خَبَأَتْهُ ثِيَابُهَا لِلْمُرْضِعِ<sup>(1)</sup>

اعتمدت الصورة على المشاهدة الحسية، فتشبهه المحب بالطفل البريء ذي الدلال، ليجوس في تصاوير جسدها منقبا عن الفتنة والإثارة، متكنا 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 والفحش، ولربما دل الفعل على التأمل والنظر في الجسد الفاتن، وكان المشهد الأخير مشهدا تخييلياً، 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.

### طَبْعِي غَرِيبٌ كَطَقْسِي فِي تَقْلُبِهِ وَمِثْلَ لَيْلِ الشِّتَا الْقَمْحِيِّ حَالَاتِي<sup>(2)</sup>

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 تشبيهه 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 وتلبذات 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 (ص 127).

(2) المرجع السابق، ص 117.

وهمسُكٍ يُوحى بأحلى الشعور      مَبِوَحِ الخِيرِ إِلَى المَنْبَعِ<sup>(1)</sup>

كَرْجَفِ الندى فِي غصونِ الربيعِ      يُبْلَلُ عشبَ الرؤى المُمْرَعِ<sup>(2)</sup>

تقدم الصورة التشبيهية تصويراً فنياً اعتمد على استخدام تقانات التشبيه لينتج صورة ممتدة للحديث الهامس الذي تبادلته 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 بخير الماء الذي ييوح برقته وانسيابيته إلى الينبوع الذي يصدر عنه. ثم ينتقل إلى صورة جديدة تتأزر 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.

أنا مِثْلُ قلبِكِ كالفرّاشِ ساكُتوي      بيدِ الضياءِ وأشْتهيكِ طُيوراً<sup>(3)</sup>

اعتمدت الصورة التشبيهية على أداتين (الكاف) و(مثل)، وبدأت الصورة بتشبيه ذاته بقلب المحبوبة، فقامت الصورة على تشخيص المجردات، فهو يُشبه قلبها 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 فخصت الاستعارة هذا الضياء، وخُتمت الصورة باستعارية أخيرة، جسدت اشتهاه للمحبوبة، فهو يرغبها طيوراً في سمائه تطلق وتغرد. هذه التشبيهات والاستعارات المتأزرة أنتجت صورة

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص52).

(2) المرجع السابق، ص52.

(3) المرجع نفسه، ص39.

تمثيلية أبرزت قيمة التشبيه في تحقيق الصورة الفنية التي ترصد ملامح العشق والحب في علوه وسموه.

### وذاتك مثل ذاتي في التلاشي فكوني أنت ذاتي لو تعبنت<sup>(1)</sup>

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 تتوب عنه في تعبته؛ فتحمل ذاته، وما بها من عذابات لتواصل المحبوبة نيابة عنه طريق الحب. وقد حملت الصورة التشبيهية دلالات معنوية تجريدية أبحرت في أعماق الذات؛ كشفت عن الترابط والالتصاق بين المحبوبين.

### أغوص حباً فتغويني ملاحظتها مثل الدراويش في أذكارهم وُجدوا<sup>(2)</sup>

تقف الصورة أمام تشبيه دقيق، فالشاعر في فنتته بمحبوبته وغوايته بملاحظتها؛ يشبه الدراويش الذين لا يغادرون حلقات أذكارهم، وقد رصدت الصورة التشبيهية تصويرا بارعا 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 بملاحظتها 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 الهائلة الوادعة، وينقل صورة وجدانه المغترب في بيث لوعة الحنين ويوقد جذوة الحزن بشفاوية 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 نزعتة 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).

وظلالها الوارفة، وجسد من خلال تلك الصورة للطبيعة حالاته النفسية المتناغمة مع بديع جمالها، وأسقط حزنه وفرحه عليها، وكان لصورة الطبيعة العراقية حضوراً قوياً، فهو ابن العراق الجميل بنخله، ونواعيره، ودجلته، وفراته.

وجاءت صورته الفنية لوحة مشهدة حفلت بالجمال التصويري والتخييلي، وقامت الصورة الاستعارية عنده على التشخيص والتجسيد للصور التي أبدعها عبر الاستعارة المكنية والتصريحية والتمثيلية، فكانت عالية التكنيف من خلال تماهيا مع الاستعارات والمزاوجات الفعلية والاسمية، التي منحت الصورة طبيعة الشعر الحدائي، وقدمت الصورة التشبيهية تصويراً بارعاً للعلاقات التشبيهية القائمة على التشخيص والتجسيد، وعلى التصوير التجريدي للمحسوسات.

فظهرت العبقرية الشعرية التصويرية لدى الشاعر، التي تحمل مضامين الجمال الدلالي العميق.

**الفصل السادس:**

**الموسيقى في شعر خلف الحديثي**

## المبحث الأول:

### موسيقى الشعر العربي

كان الشعرُ وما زال نافذةً الروح التي تكشف أسرار الإنسان والكون من حوله، بإشراقاته وزفراته، بغموضه وتجلياته، بدفئه وروحانيته الخالصة، بفكره العميق، وصوره، وأخيلته الساحرة، بجلجلته، وجرسه، وموسيقاه الرحيبة الخلاصة. 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، وتآلقها، في حفيف أوراق الشجر عند تساقطها، في نسيمات 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 لحناً ساحراً رحيباً خالداً، تحسه النفس، وتدب في أوصالها تسيبته الصاعدة. وقد استجاب الإنسان لهذا النداء الموسيقي من حوله، وترجمها في فنونه؛ عزفاً على أوتار تحاكي أصوات الطبيعة، وشعراً تسري فيه إيقاعات الحياة.

### أولاً: موسيقى الشعر العربي

كان للشعر العربي تميزه وتفردته في أنه قام على موسيقى محددة تتوزع في ثناياه، وتتنظمه عقداً يجمع أجزاءه، 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. حُص من بينهم طائفةً امتلكت ناصية الإبداع الذي يغدو فيه الشعراء -أهل تلك الطائفة- محلقيين في سماء الفكر والخيال، ينسجون نغمًا تتسجم فيه المقاطع الصوتية.

وهذا الكلام الموزون ذو النغم الموسيقي: "يثير فينا انتباها عجبيا، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تتسجم مع ما نسمعه من مقاطع، لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تتبو إحدى حلقاتها عن مقابيس 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

منسجمة مع نظام هذا العقد<sup>(1)</sup>.

ويبين إبراهيم أنيس أثر هذا النغم الموسيقي على السامع فيقول: فإذا سيطر النغم الموسيقي على السامع، وجدنا انفعالا في صورة الحزن حيناً، والبهجة حيناً آخر، والحماس أحياناً، وصحب هذا الانفعال النفسي هزات جسمانية معبرة ومنظمة<sup>(2)</sup>.

### ثانياً: علم العروض والقافية

وتُعرفُ دراسة الموسيقى الشعرية بعلم العروض والقافية، التي تقوم على أوزان البحور وقوافي القصائد، يعرفه واضع علم العروض فيقول: والعروض عروض الشعر، لأن الشعر يعرض عليه، ويجمع أعاريض، وهو فواصل الأنصاف<sup>(3)</sup>. يعرفه ابن جني فيقول: "علم أن العروض ميزان شعر العرب وبه يعرف صحيحه من مكسوره فما وافق أشعار العرب في عدّة الحروف الساكن والمتحرك سمي شعراً، وما خالفه فيما ذكرناه فليس شعراً، وإن قام ذلك وزناً في طباع أحد لم يُحْفَلُ به حتى يكون على ما ذكرنا"<sup>(4)</sup>. ويذهب الزمخشري إلى أن: "بناء الشعر العربي على الوزن المُخْتَرِ، الخارج عن بحور شعر العرب، لا يُقدِّحُ في كونه شعراً عند بعضهم. وبعضهم أبى ذلك، وزعم أنه لا يكون شعراً حتى يُحامى فيه وزن من أوزانهم. والذي ينصر المذهب الأول هو أن حدّ الشعر لفظاً، موزونٌ، مقفَى، يدلّ على معنى. فهذه أربعة أشياء: اللفظ، المعنى، الوزن، القافية. فاللفظ وحده هو الذي يقع فيه الاختلاف بين العرب والعجم. فإنّ العربيّ يأتي به عربياً، والعجميّ يأتي به عجمياً. وأما الثلاثة الأخر فالأمر فيها على التّساوي بين الأمم قاطبة. ألا ترى أنا لو علمنا قصيدة على قافية، لم يُقَفَّ بها أحدٌ من شعراء العرب، ساغ ذلك مساعاً لا مجالَ فيه للإنكار. وكذلك لو اخترعنا معاني، لم يسبقونا إليها، لم يكن بنا بأس، بل يُعدّ ذلك من جملة المزايا وذلك لأن الأمم عن آخرها متساوية بالنسبة إلى المعاني والقوافي والافتتان فيها"<sup>(5)</sup>.

(1) أنيس، موسيقى الشعر (ص11).

(2) المرجع السابق، ص12.

(3) الفراهيدي: العين (ج1/275). 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).

ويعرفه الصاحب بن عباد فيقول: "هو ميزان الشعر يعرف به مكسوره من موزونه كما أن النحو معيار الكلام يعرف به معربه من ملحونه"<sup>(1)</sup>.

ويعرفه حاجي خليفة في كشف الظنون فيقول: "علم يُبحث فيه عن أحوال الأوزان المعتبرة"<sup>(2)</sup>.

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 بحراً، أما البحر السادس عشر فقد وضعت قواعده فيما بعد. لكل بحر تفعيلاته وزحافاتاه وعلله، وتشارك 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<sup>(3)</sup>.

وأما القافية فتدرس أواخر الأبيات وما فيها من أحوال. وأصبح هذا العلم معروفاً باسم العروض والقافية، وألفت فيه الكتب، وأسهب في تفاصيله علماء العربية.

ويعرف محمد خفاجي وعبد العزيز شرف في كتابهما النغم الشعري عند العرب القافية 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<sup>(4)</sup>. 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 وبيادال بينهما، إلا أن قصيدة التفعيلة رغم ما أتاحتها 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 (ج2/1133).

(3) ابن النديم، الفهرست (ج1/174).

(4) الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (ج1/231).



وتشكل القافية ركيزة البناء في الشعر العربي، يقول عنها إبراهيم أنيس: ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، ويعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن<sup>(1)</sup>.

### 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 قائلاً: إن التزام القافية في الشعر العربي جاء نتيجة لتجاربٍ طويلةٍ من الشعراء، ولا بد أن تكون سبقته أجيالٌ وأجيالٌ من النظم المسمط القوافي، والنظم المرسل المعتمد على جرس الحركات والسكنات، ولا يُستبعد أن السجع كان طرازاً من الشعر أول الأمر، ثم صار من السهولة بحيث خرج من باب النظم إلى باب النثر مرة واحدة<sup>(2)</sup>.

ويطرح الطيب تساؤلاً عميقاً 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 وأطلقَ عناناً. ثم يبلغ من درجات التعبير ما لم يبلغه بعد أن دخلت عليه القافية؟

ويجيب الطيب على هذا التساؤل فيقول: أستبعد ذلك جداً، 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 جداً 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<sup>(3)</sup>.

(1) أنيس، موسيقى الشعر (ص244).

(2) الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (ج1/20).

(3) المرجع السابق، ج1/21.

### 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 تبني 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 شيوعتها، ففوق الراء رويًا كثيرًا شائع في الشعر العربي، في حين أن وقوع الطاء قليلًا أو نادر<sup>(1)</sup>.

ويمكن تقسيم حروف الهجاء التي تقع رويًا إلى أربعة أقسام حسب نسبة شيوعتها:

أ- حروف تجيء رويًا بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعتها في أشعار الشعراء وتلك هي: الراء، والميم، والباء، والذال.

ب- حروف تجيء متوسطة الشيوعة وتلك هي: التاء، والسين، والقاف، والكاف، والهمزة، والعين، والحاء، والياء، والجيم.

ج- حروف قليلة الشيوعة وهي: الضاد، الطاء، الهاء.

د- حروف نادرة مجيئها رويًا وهي: الذال، والثاء، والغين، والحاء، والشين، والصاد، والزاي، والطاء، والواو.

ويرى أنيس: أن كثرة الشيوعة أو قلتها لا يُعزى إلى ثقل في الأصوات أو خفة، بقدر ما يعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة. فالذال مثلًا تجيء في أواخر كلمات اللغة العربية بكثرة، ولكن شيوعتها في اللغة عامة ليس بالكثير، بل ربما قلَّ عن العين والفاء، ومع هذا فمجيء الذال رويًا يزيد كثيرًا عن العين والفاء، ولا يتطلب النزاي جهدًا عضليًا يبرر ندرة ورودها رويًا<sup>(2)</sup>.

### رابعًا: أنواع القافية

تقسم القافية إلى نوعين باعتبار حروف الروي إلى قسمين:

#### الأول: قافية مطلقة:

(1) الطيب، موسيقى الشعر (ص ص 245-246).

(2) المرجع السابق، ص ص 245-246.

وهي ما كانت متحركة الرَّوِّي، أي بعد رويها وصل بإشباع ضما أو فتحا أو كسرا، وكذلك إذا وصلت بهاء الوصل سواء أكانت ساكنة أم متحركة، وتنقسم إلى ستة أقسام<sup>(1)</sup>:

1- مطلقه مجردة من الرَّدْف والتَّأْسِيس، موصولة باللين، مثالها عند الشاعر.

عن أيِّ شيءٍ لا يقالُ تكلمي      عن دورة الفيروز في عقدِ الفم<sup>(2)</sup>

2- مطلقه مجردة من الرَّدْف والتَّأْسِيس، موصولة بالهاء، مثالها:

وبأنتك الأنتى بذرتِ بسألتى      حزناً يداعبُ بالحنان تطفأله<sup>(3)</sup>

3- مطلقه مجردة من الرَّدْف والتَّأْسِيس، موصولة بالكاف، مثالها:

ضيعت نفسك في الغياب      وظل حلمك يطرُقك<sup>(4)</sup>

4- مطلقه مردوفة مجردة من التَّأْسِيس، موصولة باللين.

فمن سيمنحني لو بعض فرحته      حتى أقول بأنّي عفت إدماني<sup>(5)</sup>

5- مطلقه مردوفة مجردة من التَّأْسِيس، موصولة بالهاء، أو الكاف.

الصمتُ أجمَلُ بالفتى      من منطِق في غيرِ حِينِه

6- مطلقه مؤسسة مجردة من الرَّدْف، موصولة باللين.

طرّفي لأشباحِ الطريقِ يُسائلُ      عن لَوْنٍ وعدِ خبأتهُ خَمائلُ<sup>(6)</sup>

7- مطلقه مؤسسة مجردة من الرَّدْف، موصولة بالهاء، أو الكاف.

ووجهك لون تراب العراق      به شهقة الهمسة الناعمة<sup>(1)</sup>

---

(1) ينظر: خفاجي: عبد المنعم، وشرف: عبد العزيز، النغم الشعري عند العرب (ص ص 253-254)،

الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (ج 1/53).

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص 23).

(3) المرجع السابق، ص 159.

(4) المرجع نفسه، ص 136.

(5) المرجع نفسه، ص 163.

(6) المرجع نفسه، ص 140.

## الثاني: قافية مقيدة:

وهي ما كان حرف الرّويّ فيها ساكنا وهي ثلاثة أنواع:

1- مقيدة مجردة من التأسيس والرّدْف.

لقلبك والهوى الأول أغنني شعرنا الأجمَل<sup>(2)</sup>

2- مقيدة مردوفة واجبة التجرد من التأسيس.

دنياك ساعات سراع الزوال وإنما العقبى خلود المآل

3- مقيدة مؤسّسة واجبة التجرد من الرّدْف.

لا تطأ بنبّ دُؤا دا ر من خليل أو معاشِر

---

(1) المرجع نفسه، ص 81.

(2) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص 155).

## المبحث الثاني:

### السمات العروضية في شعر خلف الحديثي

وقف الباحث على أهم السمات العروضية في شعر خلف الحديثي.

#### أولاً: الالتزام بالقالب العمودي

التزم خلف الحديثي الشعر العمودي، فلم يكتب غيره، وكل ما نشره في دواوينه وعبر الصحف والمجلات، والمواقع والمنديات الإلكترونية وعبر حسابه على الفيسبوك، يقع ضمن الشعر العمودي الموزون والمقفى. وهذا له دلالات خاصة، تؤكد مقدرته على الكتابة الشعرية التجديدية والحداثيّة والتعبيرية وفق قالب العمودي، فكما استعرض البحث، فإن لغة الشاعر اتسمت بالأسلوبية الجمالية واللغة التجديدية الحداثيّة. وكان التزام البحر والقافية داعماً له ومنطلقاً في أن يجدد ويحدث من خلاله، بعيداً عن التقلت من الوزن والقافية، والاتجاه إلى الشعر الحر. فقد استوعب الشعر العمودي كل هذا الزخم من التصوير والتخييل، والتزواج الأسلوبي، والتناص الإبداعي في شعر خلف الحديثي. وهذه دلالة قاطعة على أن الشعر الموزون والمقفى هو الأقدر على مواكبة الزمن وتحدياته وتجلياته. وأيضاً يعكس القدرة العظيمة عند الشاعر، فيصوغ انفعالاته وأحاسيسه ورؤاه وأفكاره في قالب يحافظ على الموروث، ويقوم التجديد والتطوير داخل إطاره.

#### ثانياً: النفس الشعري الطويل:

الشاعر صاحب نفس شعري طويل، تمتد القصيدة عنده إلى ستين بيتاً وقد تتجاوز السبعين في بعضها، وتتراوح قصائده من ثلاثين إلى خمسين بيتاً، 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 ومثانة تألف وتمازج.

#### ثالثاً: البحور الشعرية:

يعتبر البحر الكامل هو البحر الأكثر شيوعاً واستخداماً 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 أربعاً وأربعين قصيدة في الديوانين من مجموع مائة وخمس قصائد. يليه البسيط الذي بلغ تسعاً وعشرين قصيدة، ثم المتقارب وبلغ ست عشرة قصيدة، ويليه الوافر وبلغ سبع

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 متألفا وذاخرا، ولكن الشاعر يثبت قدرته على الكتابة على البحور أغلبها، فجرسه الموسيقي يتميز بالتنوع والتوزيع الذي يفيد من مختلف التفعيلات والبحور.

كما استخدم الزحافات والعلل 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 الحدائي.

جدول إحصائي للبحور الشعرية في ديوان (أنا وأنتِ ولا)

| النسبة المئوية | المجموع | مشطور | مجزوء | تام   | البحر          |
|----------------|---------|-------|-------|-------|----------------|
| % 35.7         | 25      | -     | 4     | 21    | الكامل         |
| %31.4          | 22      | -     | -     | 22    | البيسط         |
| %17.1          | 12      | -     | -     | 12    | المتقارب       |
| %11.4          | 8       | -     | 3     | 5     | الوافر         |
| %1.4           | 1       | -     | 1     | -     | الرجز          |
| %1.4           | 1       | -     | -     | 1     | الخفيف         |
| %1.4           | 1       | -     | -     | 1     | الطويل         |
| %100           | 70      | -     | 8     | 62    | المجموع        |
|                | %100    | -     | %11.4 | %88.6 | النسبة المئوية |

جدول إحصائي للبحور الشعرية في ديوان (ذاكرة الليل)

| النسبة المئوية | المجموع | مشطور | مجزوء | تام   | البحر          |
|----------------|---------|-------|-------|-------|----------------|
| 21%            | 8       |       |       | 8     | البيسط         |
| 50%            | 19      |       |       | 19    | الكامل         |
| 23.8%          | 9       |       |       | 9     | المتقارب       |
| 2.6%           | 1       |       | 1     |       | الرجز          |
| 2.6%           | 1       |       |       | 1     | الرمل          |
| 100%           | 38      |       | 1     | 37    | المجموع        |
|                | %100    |       | %2.6  | %97.4 | النسبة المئوية |

## 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.

#### أولاً: استخدام زحاف القطع

استخدم زحاف القطع في القافية في بحر الكامل وهو الأكثر شيوعاً عند الشاعر فمتفاعلهن تصبح: متفاعل، نحو: أوتاري ودياري وذلك بكثرة، ففي ديوان (أنا وأنت ولا) جاءت قافية البحر الكامل مقطوعة إحدى عشرة مرة من أصل خمس وعشرين قصيدة، وكذلك قافية البحر البسيط جاءت مقطوعة اثنتي عشرة مرة من أصل إحدى وعشرين قصيدة، وذلك لما في القافية المقطوعة من تسهيل وانطلاق يتيح له إطلاق مخزونه التعبيري والفكري.

#### ثانياً: شيوع القافية المطلقة

تشيع القافية المطلقة عند خلف بكثرة وغازرة طاغية، فقد بلغت ستاً وستين قصيدة من أصل ثمانين وستين، فلم يستخدم القافية المقيدة إلا مرتين في ديوانه، فهو يميل ميلاً شديداً تام إلى القافية المطلقة التي تنتهي بالوصل، لما تتيحه من حرية وانطلاق، ولما تختزله من حزن، وغضب، وانفعالات متباينة ومداخلة، يترجمها الشاعر عبر الإشباع الذي ينتج نفساً طويلاً، يتيح لها مجالاً كبيراً في إخراج دقاته وشحناته. وهذه القافية لها تأثير على المتلقي فهي تتيح له تلقي هذه القافية ببسر وسهولة تليق 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 ثمانين وعشرين مرة، وهو ما يشكل نسبة متفوقة تصل إلى (90%). فكلا القافيتين مما يشيع في الشعر العربي، فنتيحان المجال للشاعر في تقديم قافية اعتادتها الأذن غير مكلفة أو متعسرة، وتمنح الشاعر مجالاً واسعاً في استخدام مخزونه اللغوي الثري.



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، والذال والقاف، ثم تليها أحرف الروي متوسطة الشيوخ: الدال، والقاف، والنون.

1- وتحتل المرتبة الأولى (الراء) بمجموع إحدى عشرة قصيدة منها ثمانٍ مردوفة موصولة باللين نحو: "تهاري، دائر، أمطارا"، وثلاثٌ جاءت مجردة موصولة باللين نحو: "قمري، فجر، بدر".

2- تليها في المرتبة الثانية (الميم) وقد بلغت تسعَ قصائد، خمسة مجردة موصولة باللين نحو: "الم، فمي، نِعَمًا"، ومرتان في المردوفة الموصولة باللين نحو: "أيامي، ملاما، أعوامٌ ومرتان في المجردة الموصولة بالهاء والكاف نحو: "مأتمه، وعلمك"، ومرة في المؤسسة الموصولة بالهاء: "ناعمة".

3- تليها في المرتبة الثالثة (اللام) وقد بلغت ثمانِي قصائد توزعت ستٌ منها بالتساوي على المطلقة المجردة الموصولة باللين "أهل، سهلي، مهلا" والموصولة بالهاء "عطله، سنبله"، والمردوفة الموصولة باللين "جبالا، ضلالي، قالوا"، ومرة في المؤسسة الموصولة باللين "سنابل" ومرة في المقيدة المجردة "منهل، يسأل".

4- تليها في المرتبة الرابعة (التاء) وقد بلغت سبعَ قصائد، ثلاث قصائد وردت مطلقة مجردة موصولة باللين "سبتا، جرحت، بيتي" وأربع قصائد وردت مطلقة مردوفة باللين "أوقاتي، سماوات" ويرجع استخدام التاء بهذه النسبة إلى استخدامه ضمير المتكلم والمخاطب في القافية ففي قصيدة هوامش الوجد التي جاءت مطلقة موصولة باللين "بالفتح" يستخدم ضمير المخاطب "رجعتا، شنتا" في اثنتين وأربعين بيتا من أصل ثمانية وأربعين بيتا. وهذا ما يفسر التقديم والتأخير عنده حيث يتأخر الفاعل الذي يشتمله ضمير المخاطب كما في قوله:

وافتنضَّ كحلَّ عيوني ليلُ غمغمتي      واسترسلتُ شفتي والظرفَ أسبلتنا<sup>(1)</sup>

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).

أبعثرُ الحلمَ في عينيكِ لستُ أرى      إلا سِواكِ ومنها نورُ مشكاتي  
أدغدغُ الأملَ الورديَّ في شفطي      وأعبرُ الدربَ كي تُطوى مسافاتي<sup>(1)</sup>

5. تليها في المرتبة الخامسة (الـدال والقاف)، وقد بلغت كل واحدة خمسَ قصائد، جاءت الـدال فيها كلها مطلقة مجردة موصولة بالـلين "بلدٌ، مسجداً، شهدي"، بينما القاف وردت ثلاث مرات مجردة موصولة بالـلين "شفقٌ، نسفاً، غرقى" ومرة مطلقة مجردة موصولة بالـكاف: "أقلقكُ"، ومرة مردوفة موصولة بالـلين "عناقي".

6- وتليها في المرتبة السادسة (الـنون)، وبلغت أربع قصائد، واحدة مطلقة موصولة بالـلين "ثمني" وثلاثة مطلقة مردوفة موصولة بالـلين "أوزانٌ، عنواني، ألوانا". وقد غلب عليه استخدام نون الوقاية المتبوعة بـياء المتكلم في قافية النون.

وتتدر 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. وتتدر للغاية أحرف الروي مثل: (الحاء) و(السين) و(الكاف). فقد بلغت مرة واحدة.

### ثالثاً: استخدام الاشتقاق والتوليد في القافية

استخدم الشاعر الاشتقاق والتوليد في القافية وفق أسسٍ وقواعدٍ لا تتنافى مع أصول الجذر العربي، وقد سبق الإشارة في فصل السمات إلى التوليد والاشتقاق في القافية ومنها:

ولتعلموا إنَّ التقيَّ من اتقى      وإلى الشهادة حنَّه الإحاثُ  
هي ذي دماء بني الحويجة لم تزل      تروي وتكتبُ ما جنى الإنكاثُ<sup>(2)</sup>  
وهذا ما نجد في قوافي عديدة منها:

وتحصدُ السنبِلَ المحصودَ منجُله      ويفركُ الصداً العريانَ مرتعدُ  
وتبحثينَ ومرفا الأمسِ غادرنا      عن أيِّ بوح به عيناكِ تنسعدُ  
وتطلبينَ شقياً في حماقتِه      من أن يضُمَّ جنوناً فيكِ يختضدُ  
فاستمعي بدمي حتى أراكِ به      ويرسمَ النزفُ لونا ليس ينوجدُ

(1) المرجع السابق، ص70.

(2) الحديثي: خلف، ديوان مرايا الأحزان (ص27).

لَمِّي ضلوعَ فمي في قاعِ أزمنتي إلى ضلوعِكِ إنِّي فيكِ أبتردُ<sup>(1)</sup>

فهو يميل إلى تطويع اللفظ بصورة توليدية اشتقاقية ليثري قافيته، ففي قافية الثاء وهي من القوافي النادرة يشتق المصدر: الإفعال "الإحاث" من الحث، و"الإنكاث" من النكت؛ ليواكب القافية المطلقة المردوفة بالوصل. وفي قافية الدال يشتق اسم المفعول مفعّل "مرتعد" من الجذر يرتعد، وهو نادر الاستخدام. ويشتق الفعل: يختضد من الخضيد، وينوجد وتتسعد 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 للحدثة والتجديد.

#### رابعاً: استخدام اللزوميات

حيث يلتزم القاف حرف روي والكاف حرف سكت نحو: "يمزّقك" و"سيّسِقك" كما في قصيدة زلزلة، فكان بذلك ملتزماً حرفين في القافية وهذا يدل على قدرة الشاعر وتمكنه من توظيف هذه القافية الملزمة بمهارة وتلقائية تعكس ذخيرته اللغوية والفكرية ومخزونه الانفعالي.

#### خامساً: الإيقاع الداخلي:

هو كل الإيقاع والرنين المنبعث من الشعر، وللشاعر ملكة منحها الله إياه هي المقدرّة على التعبير بالرنين والإيقاع، والوزن بالبحر والقافية كإطار للإيقاع كله، داخل هذا الإطار التي تتبع نقراتها نقراته، وتزيدهن رنيناً وإيقاعاً، وتراكيب الألفاظ بضروب تقسيماتها وموازناتها وطباقتها وجناسها وتكرارها، ثم يوجد وراء ذلك كله الإيقاع الرئيسي الذي خص الشاعر به كلامه ليكون هو ذاته من وسائل بيانه وطرقه إلى الإيحاء والتأثير<sup>(2)</sup>.

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 مزيجاً صوتياً

(1) الحديثي، الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص163).

(2) الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (ج4/45-26).

يسهم مع المقومات الأخرى للعمل الشعري في اكتمال الإيقاع الذي يسيطر على الشاعر قبل تشكيل العمل الشعري، فيسيطر الشاعر بدوره على الكلمات ليشكل بها هذا العمل<sup>(1)</sup>.

وقد اصطلح البلاغيون العرب على تسمية هذا الإيقاع بالتسجيع، فيرى ابن سنان الخفاجي أن: "المجانس يخلق التناسب بين الألفاظ ويرى أيضا أن التناسب في القطع يأتي من الأسجاع ويعني بها "الحروف المتماثلة في المقاطع"<sup>(2)</sup>.

ويرى ضياء الدين بن الأثير أن السجع "إذا كان محمولا على الطبع غير متكلف فإنه يجيء غاية في الحسن وهو أعلى درجات الكلام"<sup>(3)</sup>.

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.

عامٌ جديدٌ وفينا الحبُّ نزرعُهُ      فينبتُ الحبُّ مشلولاً بنيسانِ  
عامٌ ونبعي أنا ما زارَ مزرعتي      فمات قلبي ونبعي فيّ أضماني  
عامٌ وقلبي لها أحرقتُهُ شُعلاً      حتى يفوح بخوراً بين جدرانِ<sup>(4)</sup>

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 موازونات وتقسيمات، تمنح النص إيقاعاً موسيقياً داخلياً، وما أضفته القافية المطلقة المردوفة بوصل باللين من انتظام لعقد التوزيعات، والتقسيمات الداخلة، يتيح للأذن أن تلتذ له وتطرب معه وتنتظره.

وهنا مثال آخر يدل على مهارة عالية في التوزيعات الجرسية:

تعالِي أقولُ وصوتي اختناقٌ      تعالِي إلى ساعةٍ قاتمةٍ  
تعالِي أضمُّك حتى تصيحَ      ضلوعي وروحك بي هائمةٍ

(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).

تعالى فطبعي احترافُ الجنون  
لنمضي إلى الربوة الواجمة  
تعالى فحرفي كساه الذهول  
لما قد رأى منك يا واهمة<sup>(1)</sup>

فجعل من الأمر للمخاطب المؤنث حضوراً في مطالع الأبيات، ليكون موازنة جرسية متوالية، ينتظرها المتلقي لتوقع ما سيمليه على الحبيبة، ثم أقام الموازاة في "أقول وأضمك" وبين "فطبعي" و"فحرفي" وما أتاحتها القافية المطلقة المؤسسة الموصولة بالهاء من مد صوتي يبعث في الأذن نغماً متوالداً محبباً.

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 جمالاً وتصويراً. استخدم البحور المشهورة والأكثر استعمالاً، وغلبت على شعره دائرة متفاعلة وفعلون، واتسمت قصائده بالنفس الشعري الرحب الطويل الذي يعكس دلالة عمق شعرية 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 الشيع الغالب على شعراء العربية، وغلبت عليه القافية المطلقة بأنواعها التي سبق الإشارة لها لما فيها من رحابة وانطلاق. وكانت موسيقاه الداخلية وافرة وذاهرة، 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 ديواناً، كلها ضمن الشعر العمودي، وكلها ضمن الشعر العربي الحدائي المعاصر والمقاوم. وهي ظاهرة شعرية تحتاج الوقوف أمامها موسيقياً.

---

(1) الحديثي: خلف، ديوان أنا وأنت ولا (ص 80).

جدول إحصائي لحروف القافية في ديوان (أنا وأنتِ ولا)

| النسبة<br>المئوية | المجموع | مقبدة  |        |       | مطلقة                     |               |                           |               |                           |               | الحرف  |
|-------------------|---------|--------|--------|-------|---------------------------|---------------|---------------------------|---------------|---------------------------|---------------|--------|
|                   |         | مؤسّسة | مردوفة | مجردة | مؤسّسة                    |               | مردوفة                    |               | مجردة                     |               |        |
|                   |         |        |        |       | موصولة بالهاء<br>أو الكاف | موصولة باللين | موصولة بالهاء<br>أو الكاف | موصولة باللين | موصولة بالهاء<br>أو الكاف | موصولة باللين |        |
| % 4.3             | 3       |        |        |       | 1                         |               |                           | 2             |                           |               | الهمزة |
| %2.8              | 2       |        |        |       |                           |               |                           | 2             |                           |               | الباء  |
| %10               | 7       |        |        |       |                           |               |                           | 4             |                           | 3             | التاء  |
| %1.4              | 1       |        |        |       |                           |               |                           |               |                           | 1             | الحاء  |
| %7.1              | 5       |        |        |       |                           |               |                           |               |                           | 5             | الدال  |
| %1.4              | 1       |        |        |       |                           |               |                           | 1             |                           |               | الذال  |
| %15.7             | 11      |        |        |       |                           |               |                           | 8             |                           | 3             | الراء  |
| %2.8              | 2       |        |        |       |                           |               |                           | 1             |                           | 1             | الزاي  |
| %4.2              | 3       |        |        |       |                           |               |                           | 2             |                           | 1             | السين  |
| %1.4              | 1       |        |        |       |                           |               |                           |               |                           | 1             | الشين  |
| %4.2              | 3       |        |        |       |                           | 1             |                           |               |                           | 2             | العين  |

| النسبة<br>المئوية | المجموع | مقيدة |        |       | مطلقة              |                  |                  |                    |                  |                    | الحرف |                  |
|-------------------|---------|-------|--------|-------|--------------------|------------------|------------------|--------------------|------------------|--------------------|-------|------------------|
|                   |         | مؤسسة | مردوفة | مجردة | مؤسسة              |                  | مردوفة           |                    | مجردة            |                    |       |                  |
|                   |         |       |        |       | موصولة<br>أو الكاف | موصولة<br>بالتين | موصولة<br>بالتين | موصولة<br>أو الكاف | موصولة<br>بالتين | موصولة<br>أو الكاف |       | موصولة<br>بالتين |
| %4.2              | 3       |       |        |       |                    |                  |                  |                    |                  |                    | 3     | الفاء            |
| %7.1              | 5       |       |        |       |                    |                  |                  | 1                  | 1                | 3                  |       | القاف            |
| %1.4              | 1       |       |        |       |                    |                  |                  |                    |                  | 1                  |       | الكاف            |
| % 11.4            | 8       |       |        | 1     |                    | 1                |                  | 2                  | 2                | 2                  |       | اللام            |
| %12.8             | 9       |       |        |       | 1                  |                  |                  | 2                  |                  | 6                  |       | الميم            |
| %5.6              | 4       |       |        |       |                    |                  |                  | 3                  |                  | 1                  |       | النون            |
| %2.8              | 2       |       |        |       |                    |                  |                  |                    |                  | 2                  |       | الياء            |
| 100%              | 70      |       |        | 1     | 1                  | 2                |                  | 28                 | 3                | 35                 |       | المجموع          |
|                   |         | %0    | %0     | %1.4  | %1.4               | %2.9             | %0               | %40                | %4.3             | 50%                |       | النسبة           |

## 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، والتكثيف الشعري الأسلوبي؛ وذو لغة رائقة الحدائث وماتعة الأصالة، ولديه قدرة تصويرية تخيلية عالية.

### أولاً- النتائج:

وقد توصلت الدراسة إلى أهم النتائج التالية:

- 1- تميز شعر خلف الحديثي بروح الناثر 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 بالحدائث الشعرية المعاصرة التي لا يعيقها قالب 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 الحدائثة 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.



- 7- امتاز شعره باستخدام العلاقات التناسبية والتقابلية والتراتبية والتجاورية في التراكيب والجمل الشعرية، أبرزتها المزاجات والقيم الأسلوبية التي تزخر بها قصائده.
- 8- ظهرت القدرة العالية لديه على الامتصاص من الخطاب السابق، حيث امتاز شعره بالتناصتات التكتيفية مع الموروث الديني والتاريخي والشعري.
- 9- امتاز شعره بالغرارة 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 ألفت الدراسة الضوء لمن يريد سبر أغوار معجمه، ليبحروا في معجمه الشعري الزاخر.
- 2- التوجه نحو دراسة مستقلة للصورة الشعرية عند الشاعر، فما زالت طاقاته التخيلية تحتاج إلى الوقوف عليها ووقوفاً يفياها خقها.
- 3- التوجه نحو دراسة الشعر المقاوم العربي في ضوء ما نشهده من ثورات عربية.
- 4- التوجه إلى دراسة الشعر الحدائي وفق رؤى تجمع بين النقد البلاغي والنقد المعاصر.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

## المصادر والمراجع

## 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 التعبير 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.

التبريزي، يحيى بن علي. (1412هـ). شرح ديوان عنترة. ط1. بيروت: دار الكتاب العربي.

التلمساني، شهاب الدين المقرئ. (1997م). نوح 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 ججوح، محمد. (2010م). البنية الفنية في شعر كمال غنيم (رسالة ماجستير غير منشورة). الجامعة الإسلامية، غزة.

الجرجاني، القاضي. (د.ت.). الوساطة بين المتبني 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.

- 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.
- الجيبار، مدحت سعيد. (1984م). *الصورة الشعرية عند أي 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 عالياً*. 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.

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.

- 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 عسكرياً. 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). المزهري 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.

شرف، محمد ياسر. (1991م). إلهام الخلق الفني. مجلة فصول بالقاهرة. 10 (1، 2) 37-47.

شوقي، أحمد. (1988م). الشوقيات. (د.ط.). بيروت: دار العودة.

الشيواني، 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 الأرنؤوط، 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 الحدائث التكوينية البديعي. ط2. (د.م.): دار المعارف.



- 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). *الطرز 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، ثُماضر بنت عمرو بن الحارث السُّلمية*. ط1. القاهرة: مطبعة السعادة.
- عياد. محمود. (1981م). الأسلوبية الحديثة - محاولة تعريف. *مجلة فصول بالقاهرة*، 1 (2)، 123-131.

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 للطباعة 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](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.

- القزويني، أحمد بن فارس. (1399هـ). *مقاييس اللغة*. تحقيق: عبد السلام هارون. (د.ط.). (د.م): دار الفكر.
- القيرواني، ابن رشيقي. (1411هـ). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه*. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. ط5. (د.م): دار الجيل.
- ابن كثير، إسماعيل بن عمر. (1986م). *البدائية والنهاية*. (د.ط.). (د.م): دار الفكر.
- كرستيفا، جوليا. (د.ت.). *علم النص*. تحقيق: فريد الزاهي. ط2. المغرب: دار توبقال للنشر.
- المنتبي، أبي الطيب. (1983م). *ديوان المنتبي*. (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)، 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.

المناصرة، عز الدين. (2002م). مقارنة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة- ديوان جفرا نموذجاً-. 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.

ناصر، 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). التناس الأدبي في شعر عز الدين المناصرة. ط1. (د.م): دار مجدلأوي للنشر والتوزيع.

ياسين، السيد. (1980م). تحليل مضمون الفكر القومي. ط1. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.