المملكة العربيَّة السعوديَّة
وزارة التعليم
جامعة القصيم
كلِّيَّة: اللُّغة العربيَّة والدِّراسات الاجتماعيَّة
قسم: اللُّغة العربيَّة وآدابها

فنُّ الشِّعر عند عبد اللّه سليمان الخريِّف

The Poetry Art of Abdullah Sulaiman Alkhuraief

رسالة مقدَّمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في الدِّراسات الأدبيَّة

إعداد الطَّالبة

لولوة صالح الحجيلان

الرَّقم الجامعي: ٣٤١٢٠٠٠٠٩

إشراف

أ. د / إبراهيم عبد الرحمن المطوع

أستاذ الأدب والنقد الحديث بقسم اللُّغة العربيَّة ـ جامعة القصيم

العام الجامعي
١٤٤٠هـ - ٢٠١٩م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى أمي وأبي

إلى زوجي و أبنائي

إلى إخوتي وأخواتي

إلى أستاذي ومشرفي

ملخص الرسالة

يحاول هذا البحث المعنون بـ :(**فن الشعر عند عبدالله سليمان الخريِّف**) كشف أهم الخصائص الفنية التي تميز بها شعر عبدالله الخريِّف (١٣٥٩ هـ-١٩٤٠م)، وقد اعتمدت هذه الدراسة المنهج الإنشائي الذي يقوم على إبراز الخصائص الأدبية التي تميز بها نص عبدالله الخريِّف والكشف عن جمالياتها.

واشتمل البحث على مقدمة، وأربعة فصول، وخاتمة، واحتوت المقدمة على تعريف بالموضوع وأسباب اختياره، وأهداف الدراسة، والمنهج المتبع في الدراسة.

وناقش الفصل الأول الإيقاع الشعري في ثلاثة مباحث، هي الإيقاع الخارجي، والإيقاع الداخلي، والشعر الحر والمنثور.

وخصص الفصل الثاني لدراسة اللغة والأسلوب في شعر الخريف، واشتمل على ثلاثة مباحث، درس الأول المعجم الشعري، والثاني الظواهر اللغوية كالتكرار والتضاد والاختيار والانزياح، أما الثالث فدرس التناص.

أما الفصل الثالث فقد خصص لدراسة الصورة الفنية في شعر الخريف، وجاء في ثلاثة مباحث، الأول في مكوناتها، والثاني في أنواعها، والثالث في وظائفها.

والفصل الرابع خصص للحديث عن موضوعات شعر عبدالله الخريف، واشتمل على مبحث لدراسة الموضوعات الذاتية والوجدانية، ومبحث آخر لدراسة الموضوعات الوطنية والإقليمية.

وفي الخاتمة تم عرض أبرز النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة.

مُقَدِّمَة

المقدمة

الحمد لله ربِّ العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن تَبِعَهم بإحسان إلى يوم الدِّين، وبعد:

يعيش عددٌ من أدباء العصر الحديث في المملكة العربية السعودية في منطقة الظلِّ والركود؛ لاعتبارات مختلفة، قد تكون شخصيَّةً، وقد تكون اجتماعية، مع تميُّزهم الذي لا يقلُّ عن أدباءَ آخرين من المملكة ومن خارجها، ومن هؤلاء الشاعرُ عبد الله سليمان الخريِّف[1]؛ لذا وجَّهتُ اهتمامي لاختيار منجَزه الشِّعريِّ ودراسته دراسة منهجية، وهي الأولى عنه.

وقد اخترت شعر عبد الله الخريِّف دون سواه موضوعًا للدِّراسة؛ لجملة من الدوافع، يمكن سردُها على النَّحو التَّالي:

١- التمكُّن من اكتساب مهارة النقد والتحليل، من خلال هذا البحث؛ بالتطبيق على مدوَّنة شعريَّة معاصرة.

٢- حاجة منطقة القصيم لدراسات مكثَّفة تبرز الموهبين فيها من أدباء العصر الحديث ؛ لذا أرجو أن يكون هذا البحث إضافةً مثمرة تُسهم في إبراز أحد شعراء منطقة القصيم.

٣- غياب الدراسات المركَّزة عن هذا الشاعرِ، برغم ظهور اسمه في عدد مِن كتب تراجم شعراء المملكة؛ إذ لا توجد - حتى الآن، حسب علمي - دراسةٌ منهجية

---

(١) وهو: عبد الله سليمان الخريِّف، وُلد في بريدة عام ١٣٥٩هـ/١٩٣٨م، حصل على الشهادة الجامعية من كلية اللغة العربية من جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية عام ١٣٨٣، عمل مدرِّسًا في عدد من المعاهد العلمية، ثم انتقل إلى وزارة الإعلام، إلى أن تقاعَدَ على وظيفة مدير عام إذاعة الرياض.

مارس الكتابة الشعرية والنثرية منذ سنوات حياته المبكرة، ثم أصدر الدواوين التالية:

١- أنفاس لاهبة، ١٤١١هـ/١٩٩١م، قدم له د/ إبراهيم العواجي.

٢- تقول لي، ١٤١٤هـ /١٩٩٣م.

٣- رذاذ الضوء ١٤١٤هـ/١٩٩٣م.

ينظر : ترجمة الشاعر في : قاموس الأدب والأدباء في المملكة ٤٤٩/١ ، دارة الملك عبدالعزيز ، ١٤٣٥.

قامت على دراسة شعر الشاعر عبد الله الخريِّف، وقد عثرتُ على جهود محدودة لبعض الباحثين، ومنها:

١) مقالة كتبها سعد البواردي عن ديوان الشاعر الخريِّف (تقول لي)، في جريدة الجزيرة، بتاريخ ٢٠٠٢/١١/٢٥م، وهي مقالة انطباعية ضمن زاوية أسبوعية للأديب البواردي.، عن أحد دواوين الشاعر.

٢) مقالة كتبها سعد البواردي عن ديوان الشاعر الخريِّف (رذاذ الضوء)، في جريدة الجزيرة، بتاريخ ٢٠٠٣/١٢/١٥م، ضمن زاوية الأديب البواردي الأسبوعية.

٣) دراسة الأستاذ الدكتور إبراهيم المطوع في كتابه (حركة الشعر في منطقة القصيم)، وهو رسالة دكتوراة طبعه نادي القصيم الأدبي عام ٢٠٠٧م، وهي دراسة أكاديمية موسَّعة عن الشعر في المنطقة، وجاء فيها حديثٌ مقتضَب عن الشاعر الخريِّف في أجزاء يسيرة من الكتاب.

٤) كما كتب الدكتور عبد العزيز الزير تعريفًا بالشاعر في (قاموس الأدب والأدباء في المملكة)، في مادة من صفحة واحدة، كما هو منهج القاموس، وهو من إصدارات دارة الملك عبد العزيز عام ٢٠١٤م في جزئه الأول في صفحة ٤٤٩.

ونظرًا لغياب الشاعر الخريِّف عن أضواء الدراسات لدى النقاد العرب والسعوديِّين طيلة فترة حياته التي قارَبَت الثمانين عامًا؛ كان الغموض واضطراب المعلومات يكتنفانِ تاريخه الشعريَّ، حتى عند بعض المتخصِّصين في الأدب والنقد، مع ظهور شعره مطبوعًا منذ ٢٥ عامًا؛ لذا سيتولَّد من هذه الإشكالية عدةُ أسئلة ستحاول هذه الدراسةُ الإجابة عنها، وهي:

- ما أبرز السمات الفنية التي تميَّزَ بها الإيقاع في شعره؟
- ما الظواهر الجمالية التي تميَّزت بها لغة الشعر عند الشاعر عبد الله الخريِّف؟
- كيف تشكَّلت الصورة الفنية بين يدي الشاعر؟
- ما أهمُّ المحاور التي دار حولها شعرُ الخريِّف؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها، اخترتُ أن تكون الدراسة وَفق المنهج

الإنشائي، الذي يعرِّفنا بالظاهرة الأدبيَّة من حيث هي شكلٌ من أشكال الكلام وإنتاج المعنى.

ووفق مفردات عنوان البحث والهدف منه، فإن هذا البحث جاء في أربعة فصول، تتمثَّل عناصرها فيما يأتي:

الفصل الأول، وسيكون الحديث فيه عن (الإيقاع الشعري)، ويندرج تحته ثلاثة مباحث، وهي:

- الإيقاع الخارجيُّ، وسيكون الحديث فيه عن القصيدة التقليديَّة عند الشاعر الخريِّف من خلال عنصرَي الإيقاع فيها؛ أي: (الأوزان، والقوافي).
- الإيقاع الداخليُّ، ويشمل عناصر الإيقاع الخفيَّة في النص الشعري؛ من مثل: التَّكرار، التقسيم، الجناس.
- الشعر الحرُّ والشعر المنثور.

الفصل الثاني، وسيتناول عنصر: (اللغة والأسلوب) في شعر عبد الله الخريِّف، ويشتمل على ثلاثة مباحث، هي:

- المعجم الشعري.
- الظواهر اللغوية في شعر الخريِّف، ويشمل: التكرار، التضاد، الاختيار، الانزياح.
- التناص.

الفصل الثالث، وسيكون الحديث فيه عن (الصورة الشعرية) من خلال ثلاثة محاورَ، هي:

- مكوناتها.
- أنواعها.
- وظائفها.

الفصل الرابع، وسيتناول (موضوعات شعر الخريِّف)، ويشمل مبحثين، هما:

- الموضوعات الذاتيَّة والوجدانيَّة.
- الموضوعات الوطنيَّة والإقليميَّة.

يلي هذه الفصولَ (**خاتمة**) اشتملت على خلاصة موجَزة تُذكِّر بما تم إنجازه في ثنايا صفحات الرسالة، وعرض لأهمِّ النتائج التي توصَّل إليها البحث، ومن ثم قائمة تضمُّ أهم المصادر والمراجع التي أفاد منها البحث.

ولم يخلُ هذا البحث – كغيره من البحوث – من صعوبات اكتنَفَت خطواتِه، تمثَّلت أهمُّها في تنوُّع نتاج الشاعر الفنيِّ ما بين الشعر التقليديِّ والحرِّ والمنثور، الذي تطلَّب مزيدًا من القراءة والبحث، والتنقيبِ والفحص، إضافةً إلى الغياب شبهِ الكامل لموضوع البحث عن ساحة الدراسات البحثيَّة والنقديَّة.

وفي الختام أرجو أن يكون التوفيق حليف هذه الدراسة، التي وإن رامت التمام والكمال فإنها لا تخلو من النقص، شأنها في ذلك شأن أي عمل بشريٍّ؛ فالكمال لله وحده سبحانه وتعالى، وإنما هي محاولة لاستكناه شعر عبد الله الخريِّف، وسَبْرِ أغواره الفنية، وأن تكون إسهامًا ولو بالقليل في تقديم إضافة مثمرة للمكتبة العربية، كما تسعى أن تشكل مدخلًا لدراسات أخرى أكثر تفصيلًا، وأعمق تناولًا، وأرحَبَ سَعةً من هذه الدراسة.

وفي النهاية لا يفوتني أن أصوغ عبارات الشكر والامتنان لكلِّ من كان له فضل عليَّ في إتمام هذا البحث المتواضع، وأخصُّ بالشكر والديَّ الكريمين اللذين يظلُّ امتناني لهما متصلًا ما حييت، وعائلتي الكريمة، وزوجي العزيز، على دعمهم المتواصل لي في مسيرتي العلمية.

كما أزجي بخالص شكري لأستاذي الفاضل، مشرفي وموجِّهي، الأستاذ الدكتور إبراهيم المطوع الذي أشرف على هذه الرسالة، ولم يبخل عليَّ بوقته وجهده وملاحظاته ونصائحه القيمة، وأسأل الله أن يجعل ذلك في موازين حسناته، وأن يجزيه عني خير الجزاء.

والشكر موصول إلى الأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة، على تشريفهم لي

بمناقشة هذه الدراسة، وإبداء ملحوظاتهم ونصائحهم التي ستأخذ بالدراسة إلى الأمام.

وأخيرًا أتقدَّم بخالص الشكر والعرفان إلى جامعة القصيم، وكلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، وقسم اللغة العربية ، على إتاحة الفرصة لتسجيل هذا البحث والعمل فيه، وما وجدته من رعاية وعون وتسهيل.

الفصل الأول

(الإيقاع الشعري)

- **المبحث الأول: الموسيقا الخارجيَّة:**

- أولًا: الوزن.

- ثانيًا: القافية:

١. القافية في ضوء التردُّد الصوتي.

٢. القافية في ضوء الحركات الإعرابية.

- **المبحث الثاني: الموسيقا الداخليَّة.**

- **المبحث الثالث: الشعر الحر وقصيدة النثر:**

-أولًا: الشعر الحر.

-ثانيًا: قصيدة النثر.

مدخل:

تُـلازِمُ الموسـيقا الشِّـعرَ بكونهـا تميِّـز بينـه وبـين النثـر؛ فـلا قِـوام لـه بـدونها، فالمـادة الأوليَّـة للشـعر هـي اللغـة الـتي تتكـوَّن مـن ألفـاظ، وهـذه الألفـاظ عبـارة عـن مجموعـة مـن الأصـوات، الـتي تخضـع في تشـكيلها الشـعريِّ لنظـام جمـاليٍّ خـاص مـن الإيقاعـات المميـزة، التي تثير انتباه القارئ، وتعبِّر عن الحالة الشعورية المختزلة في النص.

فالموسـيقا في الشـعر ((ليسـت حِليـة خارجيَّـة تضـاف إليـه؛ وإنمـا هـي وسـيلة مـن أقـوى وسـائل الإيحـاء، وأقـدَرِها علـى التعبـير عـن كـل مـا هـو عميـق وخفـيٌّ في الـنفس، ممـا لا يسـتطيع الكـلام أن يعـبِّر عنـه؛ ولهـذا فهـي مـن أقـوى وسـائل الإيحـاء سـلطانًا علـى الـنفس، وأعمقِها تأثيرًا فيها))[1].

وبمـا تُشـيعه الموسـيقا الشـعرية مـن ألحـان ونغمـات فهـي تشـكل دورًا بـارزًا في الـنص؛ كونهـا مـن الأدوات المهمـة الـتي يقـوم عليهـا؛ إذ تنسـجم مـع معـنى الـنص العـامِّ وفكرتـه الأساسـية، فتتلـوَّن تبعًـا لـذلك بتنـوُّع الموضـوعات الشـعرية واختلافهـا، فتنقُـل القـارئَ إلى جوِّ النص الشعري، فيعيش معانيَه من خلال هذه الموسيقا التي تثيره وتوقظ إحساسه.

وتتشـكل الموسـيقا الشـعرية في نمطـين أساسـيين، همـا: الموسـيقا الخارجيَّـة ممثَّلـةً بـالوزن والقافيـة، والموسـيقا الداخليَّـة الـتي تعتمـد علـى الصـوت اللغـويِّ وتنويعاتـه السـياقية داخـل الـدوالِّ اللغويـة، سـواء كـان في حـرف أو في كلمـه أو في جملـة، وعـن طريقهمـا معًـا تتشـكل الموسـيقا كملمـح أسـلوبيٍّ داخـل الخطـاب الشـعري؛ وعلـى هـذا فـإن هـذا الفصـل سـيتناول الموسـيقا الخارجيَّـة في المبحـث الأول، والموسـيقا الداخليَّـة في المبحـث الثـاني، أمـا المبحث الثالث فسيتناول الشعر الحرَّ والشعر المنثور.

---

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ط١، ص١٦٢(مكتبة دار العلوم، مصر، ١٩٧٨).

المبحث الأول: الموسيقا الخارجيَّة

اعتمد الشعر العربيُّ في تأصيله على عنصرَي الوزن والقافية، وهما يمثِّلان معًا الموسيقا الخارجيَّة للنص الشعريِّ، وقد شكَّلا وفق النقد الأدبيِّ القديم الميزةَ والفارق للشعر عن غيره؛ فقُدامةُ بن جعفر يقول في تعريفه للشعر بأنه: ((قول موزونٌ مقفًّى يدلُّ على معنى))[١].

أما في العصر الحديث، فلم تعُدِ الموسيقا الخارجيَّة هي الميزةَ التي يتعرَّف فيها على الشعر من غيره فقط؛ وإنما أصبحت ((العماد الذي تستند عليه وتتغذى به كلُّ العناصر الفنية المشكِّلة للتجرِبة الشعرية، وبدون هذا العنصر يتحوَّل البناء الشعريُّ إلى أنقاض نثرية خاليةٍ من الروح والعاطفة))[٢].

وقد تنوَّعت صور التشكيل الإيقاعيِّ عند عبد الله الخريِّف في دواوينه الثلاثة التي شملتها الدراسة، وهي: (تقول لي)، و(أنفاس لاهبة)، و(رذاذ الضوء)، فجاءت قصائده في ثلاثة أنماط:

١. شعر تقليدي ملتزم بالوزن والقافية.

٢. وشعر حر (تفعيلي).

٣. وشعر منثور.

وقد اقتصر الشاعر في ديوانه (تقول لي) على النظم التقليديِّ الملتزم بالوزن والقافية، أما ديوانه (رذاذ الضوء) فقد زاوَجَ فيه بين الحر والمنثور، بينما كان ديوان (أنفاس لاهبة) خليطًا ما بين التقليديِّ والحر والمنثور.

وشكَّل الشعر التقليديُّ النسبة الأعلى من نظمه الشعريِّ؛ إذ شمل (٢٨) ثمانيَ وعشرين قصيدة، في مقابل (١٦) ست عشرة قصيدة في الشعر الحر، و(٨) ثماني

---

(١) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ط١، ص ٣ (مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ١٣٠٢هـ).

(٢) القصيدة الرومانسية في مصر، د يسري العزب، ص١٤٠(الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٦م)، نقلًا عن: شعر عبد الله شرف، فواز اللعبون، ص ٢٥٣(جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، كلية اللغة العربية، الرياض، ١٤٢٢هـ).

قصائدَ في الشعر المنثور.

ولما كان الشعر التقليدي الملتزم بالوزن والقافية يمثِّل النسبة الأعلى من نتاج الشاعر الفنيِّ؛ فإن هذا المبحث سيكون محصورًا على هذا النمط من نظمه، أما الشعر الحر والمنثور فسيكون الحديث عنهما في المبحث الثالث من هذا الفصل.

أولًا/ موسيقا الوزن:

بنى الخليل بن أحمد الفراهيديُّ الأوزان الشعرية اعتمادًا على الحركات والسواكن التي تتراوح بينها الكلمة العربية، فصاغ أوزانه التفعيلية من خلال التعاقُب الزمنيِّ للحركات والسواكن، ومن هذه التفعيلات تشكَّلت بحور الشعر العروضية.

والوزن هو السمة البارزة في البناء الشعري؛ لأن الوزن ينظِّم الخصائص الصوتية في اللغة، وهو يضبط الإيقاع ويقرِّبه من التساوي في الزمان، ومن ثَم يبسط الصلةَ بين أطوال المقاطع اللفظية، وهو يُطِّئ التوقيت، ويُطوِّلُ أحرف المد بغيةَ عرضِ لون الطبقة الصوتية أو النغمة الممدودة، وهو يبسط ويضبط الإنشاد، ونغمة الكلام[1].

والوزن في القصيدة العمودية التي نعنيها في هذا المبحث هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت الشعريُّ، وقد انتقى الشاعر عبد الله الخريِّف لقصائده العمودية ستةَ بحور، صبَّ في قوالبها التامة والمجزوءة أفكارَه وعواطفه.

واعتمادًا على الإحصائية التي تناوَلَت نتاج الشاعر الفنيَّ لتَتَبيَّن البحور الشعرية الستة التي نظَمَ الشاعر شعره العموديَّ عليها في حدود تصنيفها بالقلة أو الكثرة في إطار صياغته الشعرية، فإن هذا الجدول يكشف الأوزان المتداوَلة في متنه الشعريِّ ونِسبتَها:

---

(١) ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويلك، وأوستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، ص ١٨٠ (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧م).

م	البحر	حالته		عدد الأبيات	النسبة المئوية
		تام	مجزوء		
١	الكامل	٦	٢	١٧٢	٪ ٣٣.٠٧٦
٢	المتقارب	٥		١٢١	٪٢٣.٢٦٩
٣	البسيط	٤		٨٦	٪١٦.٥٣٨
٤	الوافر	٣	١	٥٩	٪١١.٣٤٦
٥	الرمل	٣	١	٤١	٪٧.٨٨٤
٦	الطويل	٣		٤١	٪٧.٨٨٤

جدول[١] توزيع البحور العروضية على دواوين الشاعر ونسبة تكرارها

ملاحظات ونتائج:

١- يلاحَظ من خلال الجدول السابق أن تجارِب الشاعر عبد الله الخريِّف دارت في إطار ستة بحور شعرية فقط من بين بحور الشعر العربي.

٢- كما تكشف هذه الإحصائية مدى التفاوت الكبير في استخدام الشاعر للبحور العروضية في دواوينه المدروسة ؛ حيث يُلحظ أن الكامل كان أكثر الأوزان التي نظَمَ عليها الشاعر، يليه المتقارب، ثم البسيط، ثم الوافر، في حين أن الرمل والطويل قد نالا حظًّا متعادلًا في نسبة الاستخدام عند الشاعر.

وقد جاء هذا التفوق لبحر الكامل موافقًا لقول حازم القرطاجنيِّ (ت٦٨٤) في تتبُّعه للأعاريض التي ورد عليها كلام الشعراء، فقال عن الكامل: ((إن مجال الشاعر

فيه -الكامل-أفسَحُ من غيره»[١]، وقال عن استخدامهم للمتقارب: «فأما المتقاربُ، فالكلام فيه حسَنُ الاطِّراد»[٢].

فالكامل لم يعُدْ بإيقاعه السلس يُغري الشعراء المعاصرين فحسْبُ؛ بل أصبح «البحر الذي يستمتع به جمهور السامعين من محبي الشعر...فيمكننا الآن ونحن مطمئنُّون أن نصف الكامل بأنه مطيَّةُ شعرائنا المحدَثين»[٣].

٣- بالنظر إلى الإحصائية في الجدول السابق يلاحَظ التفوق العدديُّ للبحور الصافية على البحور المركَّبة؛ إذ استخدم من الصافية أربعة بحور، في حين أن المركبة دارت بين بحرين فقط.

٤- استخدم الشاعر الأوزان الصافية في حالة التمام أربعًا وعشرين مرة، بفارق أربع مرات عن جملة استخدامه لها؛ فقد بلغت ثمانيَ وعشرين مرة، أما الأوزان المركَّبة، فقد استخدمها الشاعر في حالة التمام سبع مرات، هي جملة استخدامه لها.

ثانيًا/ موسيقا القافية:

أ/ القافية في ضوء التردُّد الصوتي:

تمثِّل القافية عنصرًا مهمًّا في الشعر العمودي؛ إذ هي قرينة الوزن في تحديد ماهيته، فمصطلح الشعر ارتكَزَ على عنصرين، هما: الوزن، والقافية، وتنبُع موسيقاهما من خاصية التَّكرار، فالوزنُ تكرار لتفعيلات منتظمة على مدار البيت، أما القافية فإنها «عدة أصوات تتكرَّر في أواخر الأشطُر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارُها هذا يكون جزءًا هامًّا من الموسيقا الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقَّع السامع تردُّدَها، ويستمتع بهذا التردُّدِ الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد حبيب خوجة، ط ٢، ص ٢٦٨ (دار الغرب الإسلامي، بيروت (لبنان)، ١٩٨١م).

(٢) السابق، ص ٢٦٨.

(٣) ينظر: موسيقا الشعر، إبراهيم أنيس، ط٢، ص ٢٠٦ (مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ١٩٥٢).

معيَّن من مقاطعَ ذات نظام خاص، يسمَّى بالوزن»[١].

ويمكن أن تتكون القافية من عدة أصوات يلتزم الشاعر بتكرارها نهايةَ كلِّ بيت في قصيدته، ويمكن أن تكون أقلَّ من ذلك فتتكون من صوت واحد، وهو ما يسميه أهل العروض بـ(حرف الرَّوِيِّ)، ولا يكون الشعر مقفًّى إلا إذا اشتمل على هذا الصوت المكرَّر.

و من أجل الكشف عن الأصوات التي تخيَّرَ الشاعر عبد الله الخريِّف الوقفَ عندها في قصائده العمودية، فإن الجدول التالي يهيئ لتحديد درجة ميل الشاعر في اختياراته لحرف الوقوف الصوتي:

م	الصوت الأخير (حرف الروي)	نسبته
١	الراء	٪٣٧.٨٨٤
٢	اللام	٪١١.٧٣٠
٣	الباء	٪١٠
٤	النون	٪٧.٥
٥	الميم	٪٧.٣٠٧
٦	الكاف	٪٦.٥٣٨
٧	الدال	٪٤.٦١٥
٨	الهاء	٪٤.٢٣٠
٩	القاف	٪٣.٢٦٩
١٠	الياء	٪٢.٦٩٢
١١	الهمزة	٪٢.٥
١٢	الفاء	٪١.٧٣٠

جدول [٢] توزيع الحروف على روي قصائد الشاعر العمودية ونسب تكرارها

(١) السابق، ص ٢٤٤.

ملاحظات ونتائج:

١- إن أكثر الأصوات تردُّدًا في شعر الخريِّف هو حرف (الراء)، الذي احتل المرتبة الأولى في ترتيبه بالنسبة إلى تردُّد الحروف الأخرى، وقد تردَّد في نهاية ستِّ قصائدَ من الشعر العمودي، فشغل نهاية مائة وسبعة وتسعين بيتًا، بما نسبته ٣٧.٨٨٤٪.

٢- وفي المرتبة الثانية جاء حرف (اللام) في تكرُّر حروف الرويِّ، وقد تكرَّر في نهاية ثلاث قصائد وأربعة أبيات، فشغل نهاية واحد وستين بيتًا، بما نسبته ١١.٧٣٠٪.

٣- وفي المرتبة الثالثة جاء حرف (الباء)، وقد تكرَّر في نهاية ثلاث قصائد، فشغل نهاية اثنين وخمسين بيتًا، بما نسبته ١٠٪.

٤ -ومثَّل الرابعةَ حرفُ (النون)؛ إذ تكرَّر في نهاية قصيدتين، فشغل نهاية تسعة وثلاثين بيتًا، بما نسبته ٧.٥٪.

٥- ويمثِّل المرتبةَ الخامسة حرف (الميم)، وقد تكرَّر في نهاية قصيدتين، فشغل نهاية ثمانية وثلاثين بيتًا، بما نسبته ٧.٣٠٧٪.

٦- ويمثِّل المرتبة السادسة حرف (الكاف)؛ إذ تكرَّر في نهاية قصيدة واحدة وأربعة أبيات، فشغل نهاية أربعة وثلاثين بيتًا، بما نسبته ٦.٥٣٨٪، وفي كاف الخطاب إذا وردت رويًّا يقول الدكتور إبراهيم أنيس: "فإذا اتُّخذت رويًّا في قصيدة من القصائد، حسُن فيها أحد أمرين: أن يسبقها حرفُ مد، أو أن يُلتزَم الحرفُ الذي قبلها"[(١)]، وقد وردت الكاف للخطاب في رويِّ قصيدة الشاعر (قطيع الجراذي)[(٢)]، ولزم الشاعرُ عبد الله الخريِّف فيها الخيار الثانيَ، فجاءت الياء في قصيدته ملازمةً لحرف الرويِّ؛ أي: الكافِ.

---

(١) السابق، ص ٢٤٩-٢٥٠.

(٢) ديوان أنفاس لاهبة، ص٩. والمقصود بالجراذي (الجرذان) باللهجة العامية.

٧- ويمثِّل حرف (الدال) المرتبةَ السابعة؛ إذ تكرَّر في نهاية قصيدتين، فشغل نهاية أربعة وعشرين بيتًا، بما نسبته ٤.٦١٥٪.

٨- وفي المرتبة الثامنة جاء حرف (الهاء)؛ إذ تكرَّر في نهاية قصيدة واحدة، فشغل نهاية اثنين وعشرين بيتًا، بما نسبته ٤.٢٣٠٪.

٩- ومثَّل حرف (القاف) المرتبةَ التاسعة، فتكرَّر في نهاية قصيدة واحدة، وشغل نهاية سبعةَ عشرَ بيتًا، بما نسبته ٣.٢٦٩٪

١٠- ومثَّل المرتبةَ العاشرة حرف (الياء)؛ إذ تكرَّر في نهاية قصيدة وأربعة أبيات، فشغل نهاية أربعة عشر بيتًا، بما نسبته ٢.٦٩٢٪.

١١- ومثَّل المرتبةَ الحادية عشرة حرفُ (الهمزة)، فتكرَّر في نهاية قصيدة واحدة، وشغل نهاية ثلاثة عشر بيتًا، بما نسبته ٢.٥٪.

١٢- ومثَّل المرتبةَ الثانية عشرة حرفُ (الفاء)، فتكرَّر في نهاية قصيدة واحدة، وشغل نهاية تسعة أبيات، بما نسبته ١.٧٣٠٪.

وبالنظر إلى الحروف التي تخيَّرَها الشاعر عبد الله الخريِّف وبنى عليها قوافيَه، نجد أنها متقاربة مع تصنيف الدكتور إبراهيم أنيس للقوافي وشيوعها[1]؛ ففي المرتبة الأولى - أي: كثيرة الشيوع - جاء حرف (الراء، واللام، والباء، والميم ، والنون)، فيما عدا حرف الدال فتأخَّر إلى المرتبة الثانية، وفي المرتبة الثانية - أي: متوسطة الشيوع - جاءت بقية حروف الرويِّ عند الشاعر الخريِّف، وهي: (الكاف، الهمزة، القاف، الياء، الدال)، وتقدَّم في هذه المرتبة حرف (الهاء) عن تصنيفه عند الدكتور إبراهيم أنيس، وفي المرتبة الأخيرة - أي: قليلة الشيوع - جاء حرف (الفاء)، وفيه نقطة المفارقة مع رأي الدكتور إبراهيم أنيس، الذي عدَّه من حروف المرتبة الثانية متوسطةِ الشيوع.

فأغلب قوافي الشاعر من الحروف المتصفة بكثرة الشيوع؛ ولذا فقد فجاءت عذبةً

(١) ينظر : موسيقا الشعر، ص ٢٤٢.

طيِّعة، يهتدي إليها القارئ قبل قراءتها، لا سيما إذا عَلِم قافية القصيدة.

وقد جاءت حروف الرويِّ عند الشاعر دالَّةً على أحاسيسه المختلفة، من غير أن يخصِّص حرفًا لإحساس دون آخر؛ بدليل أن الحرف ذاته يأتي في قصيدتين مختلفتين في الموضوع اختلافًا تامًّا؛ كحرف الراء مثلًا، ورد في نهاية قصيدة (المستحيلة) الغزليَّة، وفي نهاية قصيدة (عيني على أمَّتي).

ب/ القافية في ضوء الحركات الإعرابية:

تنوَّعت الحالة الإعرابية لحرف الرويِّ عند الشاعر عبد الله الخريِّف بين الحركة والسكون، بدرجة متفاوتة بين كلٍّ منهما في عدد الأبيات ومرات الاستخدام، وذلك ما يكشف عنه الجدول الإحصائيُّ التالي:

م	الحركة	عدد مرات التردد في شعره العمودي	مجموع الحركات في الأبيات	نسبة ظهورها على حرف الروي
١	السكون	٩	١٨٤	٪٣٥.٣٨٤
٢	الكسرة	٧	١٤٨	٪٢٨.٤٦١
٣	الفتحة	٧	١١٤	٪٢١.٩٢٣
٤	الضمة	٣	٧٤	٪١٤.٢٣٠

جدول [٣] توزيع الحركات الإعرابية على روي قصائد الشاعر العمودية ونسب تكرارها

ملاحظات ونتائج:

- يتبيَّن من الجدول السابق ميلُ الشاعر عبد الله الخريِّف إلى تسكين حرف الروي؛ إذ استأثَرَ السكون على غيره من الحركات، فحقَّق أعلى نسبة تردُّد، هي تسع مرات، فكان مجموع تردُّده في أبياته يتجاوز بقية الحركات، حيث جاء في مائة وأربعة وثمانين بيتًا، بما نسبته ٣٥.٣٨٤٪، وقد اختلفت قصائده الساكنةُ الرويِّ في الطول، فتردَّد أعلاها في أربعة وخمسين بيتًا، وأدناها في ثمانية أبيات.

وربما أراد الشاعر بهذا الميلِ نحو حركة السكون إعمالَ القارئ لعقله باكتشافه لحركة الرويِّ الإعرابية، فتسكين الرويِّ يحاول الشاعر فيه تغييبَ الرُّتبة النحوية، وفي هذا ضغطٌ مقصود لحساسية المتلقي، واستدراج له في اكتشاف فضاء النص، فهذا السلوك الصوتيُّ يقود المتلقيَ إلى لون من ألوان الغموض الفني؛ إذ إنه سيكون أمام بيت شعريٍّ – مثلًا – يتطلَّب ضرورة تعيين الحركات الإعرابية فيه؛ حتى يتم التقرُّب من دلالة الروابط اللغوية(١).

وفي هذا التفوق للسكون مخالفةٌ لما ذهب إليه الدكتور أنيس في قوله عن السكون: ((هذا النوع من القافية قليلُ الشيوع في الشعر العربيِّ، لا يكاد يتجاوز ١٠٪، وهو في شعر الجاهليِّين أقلُّ منه في شعر العباسيِّين))(٢).

– جاءت الكسرة في المرتبة الثانية، فتردَّدت في سبع قصائد، وتكرَّرت في نهاية مائة وثمانية وأربعين بيتًا، بما نسبته ٢٨.٤٦١٪.

– ثم تلتها الفتحة في المرتبة الثالثة، فتردَّدت في سبع قصائد، وتكرَّرت في نهاية مائة وأربعة عشر بيتًا، بما نسبته ٢١.٩٢٣٪.

– وفي المرتبة الأخيرة جاءت حركة الضمة، فتردَّدت في ثلاث قصائد، وتكرَّرت في أربعة وسبعين بيتًا، بما نسبته ١٤.٢٣٠٪.

وليس من الممكن تعليلُ تفوق السكون على الحركات الأخرى بربط ذلك بالحالة النفسية للشاعر، أو غرضه الشعريِّ؛ إذ تبيَّن أنه استخدم الرويَّ الساكن في مواضعَ متفرِّقة، لا يربط بينها غرضٌ أو شعور معيَّن، ومن الراجح أن الشاعر في تفضيله للسكون تخفُّفٌ من أعباء الموقع الإعرابي؛ فمثلًا في قصيدته انتظري يقول:

أُحارِبُ فيك جميعَ المعاني ... وأقطع فيك حبالَ الأَزَلْ
وأنسَخُ فيك بأغلى مدادٍ ... رؤى ذكريات وماضٍ أفَلْ
وأرتعُ في رَوضِ عشقٍ لذيذٍ ... أبادلُ فيه بأَحْلى القُبَلْ

(١) ينظر: ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب العربي مقاربة بنيوية، محمد بنيس، ط١، ص ١٨٥ (دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م).

(٢) موسيقا الشعر، مرجع سابق، ص ٢٥٨.

وأنســـى بلحْظاتِـــه مَـــن أكـــون كـــأنِّي لفـــرطِ احتســـائي ثَمِـــلْ
أنـــا أنـــتِ صـــرت وصـــرنا كِلانـــا مكانًـــا تمـــازَجَ حـــتى اكتمَـــلْ
سأســـكُتُ حتمًـــا لأنَّـــك حسِّـــي ونُـــوري ونُطقـــي وكـــلُّ المثـــلْ
فخـــيرُ الكـــلام أراه قصـــيرًا رعـــاك جـــلالًا قـــلَّ ودلّْ
وســـوف أجـــي برِجلـــي ورَجلـــي وقلـــبي وعقلـــي وكـــلِّ العَضَـــلْ
فإيَّـــاكِ أن تقلقـــي لغيـــابي وأن تُلحقيـــني شُـــواظَ الملَـــلْ[1]

فكلمـات القافيـة في هـذه الأبيـات مختلفـةُ المواقـع الإعرابيـة، وبالتـالي مختلفـة الحركـات، ففيهـا مـا حرَكتُـه الفتحـةُ، وفيهـا مـا حركتُـه الكسـرة، ومـا حركتـه الضـمةُ؛ فمـثلًا في البيـت الأول كلمـة القافيـة (الأزل) موقعُهـا الجـرُّ، وفي البيـت الثالـث موقـعُ كلمـة القافيـة (القُبَـل) الجـرُّ، وفي البيـت الرابـع موقعهـا الرفـع، وفي البيـت السـادس الجـر، وكـذلك في البيـت الأخـير، فلـو حـرَّك الشـاعر كلمـاتِ القافيـة بالحركـات المطلقـة (الضـمة، والفتحـة، والكسـرة) لاضـطره ذلـك إلى العمـل علـى توافُقهـا في موقـع إعـرابيٍّ واحـد، وبالتـالي إعـادة النظـر في ترتيـب الجمـل والكلمـات، فالشـاعر لجـأ لهـذه القافيـة السـاكنة تخفُّفًا من أعباء الموقع الإعرابيّ، وهربًا من قيود القافية.

وقـد جـرَّب الشـاعر في قصـيدته (عرفتـك)[2] – وهـي مـن قصـائده العموديـة – تعـدُّدَ القافيـة، فجـاءت قصـيدته في أربعـة مقـاطعَ، كـل مقطـع يتكـون مـن أربعـة أبيـات، وجعـل لكـل مقطـع رويًّـا مختلفًـا، فـالمقطع الأول جـاء رويُّـه بحـرف الـراء، والثـاني بـالميم، والثالـث بـاللام، والرابـع بالكـاف، وكـذلك نـوَّع في حركـة رويِّهـا؛ فجـاء الأول بالسـكون، والثـاني بالكسر، والثالث بالفتح، والرابع والأخير بالسكون.

فالشـاعر عبـد الله الخريِّـف في الجانـب العمـودي مـن شـعره حـرَص علـى التزامـه بـالوزن والقافيـة، وهـي مـا يُطلـق عليـه (الموسـيقا الخارجيَّـة)، الـتي تُـدرَك بسـهولة ويسـر؛ إذ هـي ظـاهرة ملاحظـة مـن قِبَـلِ أيِّ قـارئ عـادي، بخـلاف (الموسـيقا الداخليَّـة) الـتي تـأتي خفيَّـةً وعميقـة في الـنص، فتعـبِّر عـن مشـاعر الشـاعر وتجارِبـه، وهـي مـا تجعـل مـن البيتـين

(١) ديوان تقول لي، ص ٤٩-٥٠.
(٢) السابق، ص ٤٥-٤٦.

المتفقين في الوزن والقافية مختلفين اختلافًا واضحًا، فهي نغم داخليٌّ يقاس بمقاييسَ ذوقية، ويقوم على قدرة الشاعر الفنية واللُّغوية.

المبحث الثاني: الموسيقا الداخليَّة

عرَّف القدماء الشعر بأنه ((قول موزونٌ مقفًّى يدل على معنى))[١]، وهذا التحديد العام لا يتطابق تمامًا مع صفات الشعرية، فالمنظومات التعليمية مثلًا تدلُّ على معنًى، وتحقِّق شرطَي الوزن والقافية، إلا أنها لا تُعَدُّ شعرًا فنيًّا، فللشعر نواحٍ أخرى لم يذكُرْها التعريف تؤثِّر في النفس وتثير فيها العاطفة؛ كالخيال، والصور، والإيقاع الداخلي.

فالإيقاع الداخليُّ في العصر الحديث يُعَدُّ أساسًا بنائيًّا في الشعر، ولم يعد يُنظَر إليه باعتباره ملحقًا خارجيًّا يمكن أن ينعزل عن جوهر القصيدة؛ فهو البصمة المميزة التي يطبعها الشاعر على نصِّه، والتي يتوصَّل إليها عن طريق اختياراته للكلمات والحروف، فمن خلال اختيار الشاعر لكلماته يستطيع أن يقيم ((بناء موسيقي يتكوَّن من إيحاءات نفسية، تعلو وتهبط، تقسو أو تَرِقُّ، تنفصل أو تتَّحد، لتكوِّن في مجموعها لحنًا متسقًا أقرَبَ إلى الإطار السنفوني))[٢].

ويمكن أن نعرِّف الإيقاع الداخليَّ على أنه ((مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المميزة، تتشكل - بجانب عناصرَ أخرى - من الوزن والقافية الخارجيَّة - أحيانًا - ومن التقفيات الداخليَّة بواسطة التناسق الصوتيِّ بين الأحرف الساكنة والمتحركة، ويضاف إلى ذلك ما يتصل بتناسُقِ زمنيَّةِ الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغويِّ من حدَّة أو دقة، أو ارتفاع وانخفاض، أو من مدَّات طويلة أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسُقُه ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغميِّ للوزن الذي تُبنى عليه القصيدة))[٣].

فالموسيقا الداخليَّة تؤدي دورًا بارزًا في النص الشعريِّ باتحادها مع الإطار الخارجي للموسيقا الشعرية؛ أي: الوزن والقافية، ومساهمتها الخفيَّة في إثراء الدلالة، وفي الكشف عن مكنونات الشاعر النفسية، من خلال النغم وانسجامه، الذي يتأتَّى

---

(١) نقد الشعر، مرجع سابق، ص ٣.

(٢) التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، ص١٠ (منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧م).

(٣) السابق، ص ١٥.

عن طريق عدة مصادرَ، منها الجناس والتكرار وحسن التقسيم، وغير ذلك من العناصر التي تشكِّل نغمًا موسيقيًّا داخل القصيدة.

فلكل حرفٍ في النص الشعريِّ قيمتُه البارزة التي تجعله ذا أثر فعَّال، خاصة إذا ما تكرَّر في نصِّ المبدِع عدة مرات، حيث يُغني البيتَ بالإيقاع الداخليِّ، كما يُثري الدلالة، وينقُل خلَجاتِ المبدع الداخليَّةَ إلى نفس المتلقِّي، ويأتي **التكرار** عند الشاعر الخريِّف في عدد من الأبيات، منها ما نجده في قوله:

فكانَ الرَّبيعُ بِساطًا جَمِيلًا ... علَتْهُ وُرودٌ تُغَنِّي لنَا
وكان النَّسِيمُ وكان علِيلًا ... يُدغدِغُ في دعَةٍ ظَرْفَنَا
وكان الغمامُ برسْمٍ دقيقٍ ... تُمَنِّلُ أجزاؤُهُ وضْعَنَا
وكانتْ بُروقٌ وكانتْ رُعودٌ ... ولكنْ بِجَرْسٍ شبيهِ الغِنَا
وكان الرَّذاذُ خفيفًا لطيفًا ... يُداعِبُ بالرِّفقِ أطرافَنَا[1]

فالتنوين في الأبيات السابقة تكرَّر عشْرَ مرات، والتنوين عبارة عن نون ساكنة تَلحَق الأسماءَ، وتُسهم في ثراء البيت وزيادة إيقاعه، فتكرار التنوين جاء متناسبًا مع سياق الحنين لتلك الذكريات وأيام الوصال الواردة في الأبيات.

ومن النماذج التي كان للأصوات أيضًا دورٌ بارزٌ في ثراء الجانب الموسيقيِّ ودعم المعنى: قول الشاعر:

جَاؤُا[2] الكويتَ بِصُبحٍ لَا شُموسَ له ... بعُدَّةٍ ليس تَستبقي ولا تَذَرُ
فحوَّلُوا السَّاحَ رُعبًا لا مثيلَ له ... أَقْسى مِن الرُّعْبِ ما سروا ومَا جَهَرُوا
وقتَّلُوا أُمَّةً، أو شَرَّدُوا أُممًا ... وحطَّموا كلَّ ما مَسُّوا وما سَبَرُوا
وأحْرَقُوا كلَّ نَبْتٍ كان جَمَّلَها ... وأطْفَؤُوا كلَّ ما في الأمسِ يَزدهِرُ
ودُورُها انتُهِكَتْ وسِيقَ ما حضنَتْ ... ذاك اسْتباحُوا وذا داسُوا وذا كسَرُوا
عاثُوا فسادًا وإفسادًا بِبنيَتِها ... وروَّعوا شعبَ سِلمٍ ما مضى ذُعروا

(١) ديوان تقول لي، ص ٣٤-٣٥.

(٢) ديوان أنفاس لاهبة، ص ٢٠، هكذا كُتبت الكلمة في الديوان، والصحيح إملائيًّا: جاؤوا.

تجــاوَزُوا ثُم ســاقوا النــاسَ في صَــلَفٍ نحــوَ الــدَّمَارِ ونَــارٍ بَرْدُهَــا سَــقَرُ[١]

فصـوتُ (السـين) في الأبيـات السـابقة – وهـو صـوت مهمـوس صـفيريٌّ – تكـرَّر ثمـانيَ عشـرةَ مـرة، وهـذا التكـرار لم يـأتِ عفويًّـا ودون وظيفـة تخـدُمُ سـياق الأبيـات ودلالتَهـا؛ فالشـاعر إذ يسـتخدم حرفًـا مهموسًـا فإنـه يبـيِّن قُـربَ شـعب الكويـت مـن نفسِـه؛ لكـون الهمـس يـرتبط بـالقُرب، فـلا يـؤدي الهمـس دورَه بـين الأطـراف المتباعـدة، فكأنمـا عـايَشَ الشـاعر هـذه الأحـداثَ بذاتـه، فهـذا الصـوت المهمـوس أدى دورًا في الدلالة، كما أثرى الإيقاعَ بإبراز نغمة الحزن والألم وفَداحة المصاب.

ومن ذلك أيضًا قول الشاعر:

الرِّقــةُ البيضَــاءُ تَجْــرِي في دمــي والرَّعشــةُ الحَمْــرا بِجِلــدِي تَضــطرِمْ
والرَّوعــةُ الصَّــفراءُ يــا ســرِّي غشَــتْ جسـدي فَصِـرتُ كمَـن تَخَلَّـقَ مِـن عَـدَمْ
والخَفْقَــةُ العجــلاءُ في قلــبي بــدَا زِلزالُهــا رعــدًا أصــاخَ لــه الأَصَــمّْ
واللَّهْفــةُ الرَّعنــاءُ في صــدري سَــرَتْ كـوميضِ بـرقٍ لاحَ مِـن بـينِ الأَجَـمْ
تَســتعجِلُ الميعــادَ وقــتَ لقائِنــا وتُــترجِمُ الــدَّقَّاتِ مــاذا قــد يــتمّْ[٢]

يلاحـظ في الأبيـات السـابقة تكـرارُ حـرف الـراء ثـلاث عشـرة مـرة، ولصـوت الـراء خاصـيةٌ تميِّـزه عـن غـيره مـن الحـروف، وهـي خاصـية التكريـر الصـوتي، الـتي يرتعـد بهـا طـرَفُ اللسـان ويهتـزُّ عنـد النطـق بـه، وهـو مـا يتناسـب مـع المشـاعر المضـطربة القلقـة للمحبوبـة في انتظـار لقائهـا مـع الشـاعر، فاسـتخدام الشـاعر لحـرف الـراء أعطـى صـفة التـوتُّر الـتي تُسيطِر على حال المحبوبة في انتظارها لهذا اللقاء.

ولـذا فـإن ((للحـرف في اللغـة العربيـة إيحـاء خاصًّـا، فهـو إن لم يكـن يـدلُّ دلالـة قاطعـة علـى المعـنى يـدُل دلالـة اتجـاه وإيحـاء، ويشـيع في الـنفس جـوًّا يهيِّـئ لقَبـول المعـنى، ويُوجِّه إليه، ويوحي به))[٣].

(١) السابق، ص ٢٠-٢١.

(٢) ديوان تقول لي، ص ٧١.

(٣) فقه اللغة وخصائص العربية، محمد المبارك، ط٢، ص ٢٦١ (دار الفكر، دمشق، ١٣٨٣ هـ- ١٩٦٤).

ويكثُر التَّكرارُ في سياق الرثاء؛ لمساهمته في عمق الإحساس باللوعة والأسى، كما في قول الشاعر في رثاء والدته:

أُمِّي، أُمِّي
قَالوا ماتت أُمُّكَ
يَا أُمِّي
فتهاوى منِّي الصَّرح
وانكسَرَت يا أُمِّي
في كَونِي وبِذَاتي
شَجراتُ الدَّوْح
وبكيتُ كثِيرًا
يا أُمِّي
في السِّرِّ وفِي البَوح
وحملتُكِ يا أُمِّي
جسمَ ملاكٍ
عِطرُه أروعُ فَوح
لكنَّ دموعِي يا أُمِّي
وقد انهمَرتْ مِن عَينِي
لم يتمكَّنْ منها الكَبح[1]

يتجلى في هذه القصيدة حزنُ الشاعر ومرارته ؛ ولأنها في الرثاء فإن الشاعر ضمَّنَها أحزانًا وآهاتٍ أراد أن يُنفِّسَ عنها، واستعان على ذلك بالوسائل التي وفَّرتها له اللغة، ومنها صوت المد (الألف)، الذي تكرَّر في هذا المقطع فقط إحدى عشرة مرة، ولصوت الألف خصائصُ توافقت مع موقف الشاعر الرثائيِّ؛ كالإسماع بسبب ((العلو النسبي لقوة الإسماع فيه))[2]، كذلك قدرته على التنفيس ((لكون النفَس في أثناء النطق

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ٥٤-٥٥.

(٢) علم اللغة العام (الأصوات)، د. كمال بشر، ط١، ص ٧٤ (دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥).

بـه يمتـدُّ، ولا يعيقـهُ عـائق فيمنـع اسـتمراره»[١]، كـذلك الحـال مـع حـرف المـد (اليـاء)، الـذي يتكـرر خمـس مـرات، فيتـآزر صـوتا المـدِّ (الألـف) و(اليـاء) في رفـع الصـوت بـالأنين، كمـا يتضـافران مـع حـرف (الحـاء) الـذي يتكـرر في هـذا المقطـع فقـط سـت مـرات، وهـو صـوت مهمـوس رِخـوٌ، ويتوافـق تكـراره بهـذه الصـفة المهموسـة مـع بيئـة الشـاعر الـتي تقتضـي الهمـس في مثـل هـذه الحـالات؛ إذ إن إظهـار الحـزن والبكـاء والـدموع مـن الأمـور المنكرة على الرجل، فعمَّق هذا ألمَ الشاعر ومرارته.

فتكـرار الصـوت في البيـت الشـعري عنـد عبـد الله الخريِّـف قصـد مـن خلالـه قيمـة دلاليـة أسـهمت في ثـراء المعـنى، إضـافة إلى دورهـا الأصـليِّ في أداء الـنغم الموسـيقي، وذلـك بدلالـة اختيـاره وتفضـيله لأصـوات معيَّنـة تلائـم المعـنى علـى وجـه خـاص، فتـؤدي دورًا لا يؤديه غيرُها من الأصوات، وكل ذلك يتم دون تكلُّفٍ أو مغامرةٍ شكلية.

ويظهـر **التقسـيم** عنـد الشـاعر عبـد الله الخريِّـف كعنصـر موسـيقيٍّ هـام مـن عناصـر تشـكيل الموسـيقا الداخليَّـة في ديوانـه؛ إذ يفيـد التقسـيم «سـهولة الترجيـع والتنغـيم، ويجعـل البيـت أو السـطر الشـعريَّ ينقسـم إلى وحـدات وزنيَّـة يسـتمتع المتلقِّـي بتكرارهـا وتتابُعِها»[٢].

إذ يقول موظِّفًا التقسيمَ في وصف محبوبته:

ففيـكِ الرَّبيـعُ وحَـرُّ المقِـيضِ ودفءُ الشِّـتاءِ وغـدرُ الدّسُـر[٣]

ويقول أيضًا مستخدمًا أسلوبَ التقسيم:

فكـنَّ الحضـورَ وكـنَّ الشُّـهودَ وكـنَّ المبَـارِكَ مـا بينَنـا
وكانـتْ شـغوفًا وكنـتُ لهوفًـا وكانـتْ خؤُوفًـا علـى سـرِّنا[٤]

ويقول على لسان محبوبته:

(١) السابق، ص٨٠.

(٢) عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، كمال أحمد غنيم، ط ١، ص ٣٠٢ (مكتبة مدبولي، مصر، ١٩٩٨م).

(٣) ديوان تقول لي، ص ١٤.

(٤) السابق، ص ٣٥.

إنِّي البُـــرَاقُ وأنـــت فـــارسُ صَـــهْوتِي وأنـــا النبـــاتُ وأنـــت أنســـامي نَعَـــمْ
وأنـــا الخيـــال وأنـــت أحـــرُفُ قصَّـــتي وأنـا الشعورُ وأنـت في شِـعرِي الـنَّغَمْ[١]

ومما يَلفت النظرَ في الأبيات السابقة التقسيمُ الهندسيُّ الدقيق الذي شكَّل به الشاعر الأبياتَ؛ إذ قسَّم كل شطر إلى كلمات متساوية في الطول والإيقاع، فجاءت موسيقا الأبيات متوازنةً ومنتظمة.

كما يقول في مخاطبة صدام زعيم العراق:

السُّـــور حطَّمتَـــه والبيـــت تَدهَمُـــه والأهـــل شـــرَّدتَهم في ذاك أو تِيكـــا
الطِّفـــل يتَّمتَـــه والـــزَّوج أرمَلـــهُ والشَّـيخُ في هلـعٍ يخشـى مسـاوِيكا[٢]

ويقول في وصف موقف الأمة تُجاه ما حدث في الكويت من اعتداء من قِبَلِ صدام وجنوده:

الفكـــرُ في حَـــيرةٍ والنـــاسُ في لَغَـــطٍ والكـــلُّ في قلـــقٍ والجمـــعُ قـــد بُهِـــرُوا[٣]

كما يقول أيضًا في وصف صدام:

فنـــاهَضَ إســـلامًا وخـــانَ عُروبـــةً وواجَـهَ كـلَّ الكـونِ والحـربَ شـاءَهَا[٤]

ويقول عنه أيضًا:

فـــلا شـــرقٌ ولا غـــربٌ ســـتَلْقَى وخِزيُـــكَ بالشَّـــمالِ وبـــالجَنُوبِ[٥]

ومن مصادر الموسيقا أيضًا التي توافرت في شعر عبد الله الخريِّف: (**الجناس**)؛ إذ شكلت نغمًا أثرى الموسيقا الداخليَّة في ديوانه، وهو عند البلاغيِّين ((أن يورد المتكلِّم كلمتين تُجانس كلُّ واحدة منهما صاحبتَها في تأليف حروفها))[٦].

---

(١) السابق، ص ٧٢.

(٢) ديوان أنفاس لاهبة، ص ١١.

(٣) السابق، ص ٢٢.

(٤) السابق، ص ٤٦.

(٥) السابق، ص ٧٠.

(٦) الصناعتين، العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ص ٣٢١ (المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩هـ).

فموسيقا الشعر لا "تقتصر على نظام المقاطع في الأبيات، أو نظام القوافي في أواخرها، بل تشمل -أيضًا- تلك الظاهرةَ التي سماها علماء البلاغة بالجناس، وهو تردُّد الأصوات المتماثلة أو المتقاربة في مواضعَ مختلفة من البيت الواحد"(١).

والتجنيس من الفنون التي من شأنها أن تزيد من جمال الموسيقا في الشعر؛ لأنه يعتمد على تكرار أصوات بعينها في البيت الشعريِّ، فيخلق نوعًا من التوافق والانسجام النغمي الناتج عن تردُّد الأصوات، موفِّرًا إيقاعًا موسيقيًّا تَطرَبُ له الآذان، ولعل هذه الفكرة هي الأساس في الإيقاع بشكل عام، فالوزن أساسُه تردُّدُ تفعيلات متماثلة أو متباينة بين حين وآخر، وكذلك الحال في القافية، وهي الفاصلة الموسيقية التي تتكرر في نهاية الأبيات، إلا أن التجنيس يعمل داخل البيت، ويحقِّق إيقاعًا من كلمة إلى كلمة أخرى، في حين تحقِّقة القافية من بيت إلى بيت آخر(٢).

وقد استعان الشاعر عبد الله الخريِّف بهذه التقنية الإيقاعية كثيرًا، فاكتسب من خلالها نغمية ودلالية مكثَّفة، تشدُّ انتباهَ المتلقِّي من خلال النغم الصوتي الذي تُحدِثُه، كما تدفعه إلى إعمال عقله بالدلالات التي يؤديها هذا الجناس، فهو ليس مجرد ألفاظ للزينة فقط؛ وإنما يحمل دلالاتٍ عميقة، إذا تتبَّعناها في شعر الخريِّف نجدها تنحصر في النقاط التالية:

- الدلالة على التخصيص؛ كقوله:

وأحسِبُ أنَّنا لو فاجأتْنَا ... خطُوبٌ سوف نَعْدو للخطوبِ(٣)

ففي أحضانِها أَحْيا ... حياةَ العزِّ والفخرِ(٤)

(١) دلالة الألفاظ، د. إبراهيم أنيس، ط٥، ص ٢٠٢ (مكتبة الأنجلو، مصر، ١٩٨٤).

(٢) بتصرف : بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ص ٨٢، ط ١ (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦م).

(٣) ديوان أنفاس لاهبة، ص ٦٨.

(٤) السابق ، ص ٢٨.

جـــرائمٌ كلُّهـــا نكـــراءُ مُنكَـــرةٌ بـــل الجريمـــةُ حِيكَـــتْ كلُّهـــا فيكـــا[١]

أنـــا ذلـــك الـــنَّغَمُ الرَّقيـــق فـــإن تُـــرِدْ نغمًـــا فـــإنِّي ذلـــك الـــنَّغَمُ الـــرَّتِم[٢]

وقلبًـــــا تـــــدفَّقَ في لهفـــــةٍ رقيقًـــا ولـــيس ككُـــلِّ القلـــوب[٣]

-دلالة الزمان والمكان؛ كقوله:

ودربًا أعيهِ
ولستُ أعيهِ
فتُهتُ بِصَحبي
وتوَّه صَحبًا
فلستُ أَرى في الشُّروقِ
شروقًا
ولا الغرب عندِي
أَضحاه غربًا[٤]

فـــأَغفو بصَـــحْوي وأصـــحو بِـــوهمٍ أَحَـــاطَ مسِـــيري وقلـــبٍ أُسِـــر[٥]

لكـــنَّ عمـــرَ كلينـــا قـــد مضـــى دلقًـــا واستقبل الشـيبَ منـا المفـرقُ الشَّـبَبُ[٦]

(١) السابق ، ص ١١.
(٢) ديوان تقول لي، ص ٧١.
(٣) السابق ، ص ٨٩.
(٤) ديوان رذاذ الضوء، ص ٧١-٧٢.
(٥) ديوان تقول لي، ص ٨.
(٦) السابق ، ص ٧٦.

- دلالة الفعل ونتيجته:

سألقى رفيقي
لأنَّ رفيقي أُضِيعَ
فضاع
وصِرنا كِلانا
ضحايا الضَّيَاع[١]

لله مـــن ســـاعةٍ تلـــك الـــتي ثَمِلَـــتْ وأثمَلَـــتْ معهـــا خِبئًـــا يُوارينَـــا[٢]

- دلالة التشبيه:

نخـــــونُ العهـــــدَ لـــــو أنَّـــــا جعلنـــــا العُســـــرَ كاليُســـــرِ[٣]

تمهَّلي ذُبالتي
كي أُكمِل القراءة
في أطلسِ التَّشكيل
بل في مُعجَم البراءة[٤]

قـــولي لهـــا يـــا دارُ إنِّيَ تربـــةٌ مـــا مسَّـــها بِـــذرٌ ولا بـــذَّارُ[٥]

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ٤٣.
(٢) ديوان تقول لي، ص ٦٤.
(٣) ديوان أنفاس لاهبة، ص ٢٦.
(٤) ديوان رذاذ الضوء، ص ٩.
(٥) ديوان تقول لي، ص ٢٣.

دلالة الجزء والكل:

فقـــد عرَّفْتْنـــا صُـــروفُ الأســـى بصِـــدقِ الصَّـــديقِ ومكـــرِ الحقُـــود[١]

وســـوف أجـــيءُ برِجلـــي ورَجلِـــي وقلـــبي وعقلـــي وكـــلِّ العَضَـــلْ[٢]

فالموسيقا الداخليَّة لا تؤدي دورها في حدود الجانب الإيقاعيِّ فقط؛ وإنما لها دور في الجانب الدلالي؛ إذ تشكِّل اختياراتٍ تتوافق مع إحساس المبدع ومشاعره، وما يريد أن يثيره في المتلقِّي.

وهكذا فإن الإيقاع الداخلي، الذي نشعُر بوجوده من خلال ما يحرِّك فينا من مشاعرَ وأحاسيس، قد أدى بمظاهرِهِ المتنوِّعة والثرية دورًا مهمًّا في قصائد الشاعر الخريِّف، كما أسهم في تفرُّدِهِ وفي ثراء أسلوبه وتطوُّره، وجاء متناسبًا ومتناسقًا مع تجرِبته الشعرية.

(١) ديوان أنفاس لاهبة، ص ٥٤.

(٢) ديوان تقول لي، ص ٥٠.

المبحث الثالث: الشعر الحر والمنثور

كان لظهور الحركات التجديدية للشعر في العصر الحديث صدًى عند عدد من الشعراء؛ إذ حاول كثيرٌ منهم – رغبةً في التجديد والتطور، أو مجاراةً لغيرهم – تجربةَ النَّظْمِ على منوال هذه الحركات التجديدية، فظهر عند كثير منهم تنوُّعٌ في إنتاجهم الفني ما بين الموروث ممثلًا في القصيدة العمودية، وما بين التجديد ممثلًا في الشعر الحرِّ والمنثور.

ومن هؤلاء الشعراء الشاعر عبد الله الخريِّف؛ إذ عاصَرَ تأجُّجَ حركات التجديد في العصر الحديث، فجمع في نتاجه الفنيِّ بين الشعر العموديِّ والشعر الحر وقصيدة النثر.

أولًا/ الشعر الحر:

يعتبر الشعر الحر من الأشكال الحديثة للموسيقا الشعرية، ويقوم على الحرية الشعرية، تلك الحرية التي لا تُلغي الالتزاماتِ الموسيقية للقصيدة العمودية؛ وإنما تلتزم بأساسها الإيقاعي، وهو تكرار الوحدة الوزنيَّة، كما تتيح للشاعر الحريةَ في التزامه بالقافية.

فالشعر الحر ليس خروجًا على أوزان الخليل بن أحمد الفراهيديِّ؛ إذ تقول نازك الملائكة – وهي من أبرز مُنظِّري وروَّاد هذا الشكل الحر –: ((وإنه ليهمُّنا أن نشير إلى أن حركة الشعر الحر، بصورتها الحقة الصافية، ليست دعوة لنبذِ الأبحر الشطرية نبذًا تامًّا، ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل وتحلَّ محلها؛ وإنما كان كلُّ ما ترمي إليه أن تُبدع أسلوبًا جديدًا تُوقِفُه إلى جوار الأسلوب القديم، وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقَّدة))[1].

كما تقول أيضًا: ((ولم تصدُر الحركة عن إهمال للعروض، كما يزعم الذين لا معرفة لهم به؛ وإنما صدرت عن عناية بالغةٍ به، جعلت الشاعرَ الحديث يلتفت إلى

(١) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط٣، ص ٤٩ (مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٦٧).

خاصية رائعة في ستة بحور من الشعر العربي تجعلها قابلةً لأن ينبثق عنها أسلوبٌ جديد في الوزن، يقوم على القديم ويضيف إليه جديدًا من صنع العصر»[١].

فالشكل الحر «يلتزم التزامًا دقيقًا بالأساس الجوهري من أسس الإيقاع في الشكل الموروث، وهو تَكرار وحدة الإيقاع، وهو يلتزم – وإن كان بشكل أكثرَ مرونة – بالقافية، ولكنه لا يلتزم فيها نسقًا ثابتًا، أما الأساس الذي تحرَّر منه هذا الشكل كليةً من الأسس الموسيقية للشكل الموروث فهو (البيت) بمعناه الموروث – أي: بمعنى عدد محدَّد من التفاعيل يُلتزم في كل سطر طوال القصيدة – فالقصيدة الحرة لا تلتزم بأيِّ عدد محدَّد من التفاعيل في أي سطر من السطور»[٢]، أضف على ذلك فهو قَائمٌ على أساس السطر الشعريِّ أو نظام السطر، دون البيت الشعري الذي طالما قامت عليه القصيدة العربية.

والشاعر عبد الله الخريِّف كتَبَ شعره الحرَّ ضمن أربع تفعيلات عروضية، هي: فعولن، مستفعلن، فاعلاتن، متفاعلن، وقد احتلَّت تفعيلة (فاعلاتن) المرتبةَ الأولى؛ إذ جاءت في سبع قصائدَ، ثم تلتها (فعولن) فجاءت في خمس قصائد، ثم في المرتبة الثالثة جاءت (مستفعلن) فتكرَّرت في قصيدتين، وفي المرتبة الرابعة والأخيرة جاءت (متفاعلن) في قصيدة واحدة فقط.

فنتاج الشاعر من الشعر الحرِّ جاء في إطار النمط البسيط، الذي تتألف وحدة إيقاعه من تفعيلة واحدة فقط، «والواقع أن نَظْمَ الشعر الحرِّ بالبحور الصافية أيسَرُ على الشاعر من نظمِه بالبحور الممزوجة؛ لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبرَ، وموسيقا أيسَرَ، فضلًا عن أنها لا تُتعب الشاعرَ في الالتفات إلى تفعيلة معيَّنة لا بد من مجيئها مفردةً في خاتمة كل شطر»[٣].

ومن نماذج شعره الحرِّ قولُه في قصيدة رذاذ الضوء:

---

(١) السابق، ص ٣٩.

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص ١٧٩.

(٣) قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص ٦٤.

وعلى صفحة سيرِي
في مسائي
أحرُفٌ منِّي ومِنْ شِعرِي
أُريقَت
ظلَّ فيها الوهجُ
مصباحًا يسرِّي
كيف نبضاتي أُريقَت
كيف يُغتالُ قصيدِي
ونشيدِي
ومصاغٌ نادرٌ
لا يُرى إلا بعيدِي
ليس يَدرِي[1]

نجد هنا أن الشاعر التزَمَ بتكرار وحدة إيقاع واحدة، هي التفعيلة (فاعلاتن)، والشاعر هنا لم يلتزم بتكرارها عددًا محدَّدًا من المرات في كل سطر شعريٍّ، فالسطر الشعريُّ الأول يتألف من تفعيلتين:

وعلى صف/حة سيري
0/0/// 0/0///

وكذا السطر السادس والسابع والثامن والعاشر والحادي عشر، على حين يتألف السطر الثاني من وحدة تفعيلية واحدة:

في مسائي
0/0//0/

وكذا أيضًا السطر الرابع والثاني عشر، أما الثالث والخامس فيشتركان في تفعيلتهما الأخيرة مع السطر الذي يليه، وهكذا لا تتماثل الأسطرُ الاثنا عشر في

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ٦٥.

الطول، وهذا ما ينطبق أيضًا على باقي قصائده في الشعر الحر.

وما نجده من اشتراك في التفعيلة بين السطر الثالث والرابع، وكذا الخامس والسادس، هو ما يسمَّى في الشعر الحر بالتدوير، فهناك نوعان من التدوير عُرفا في الشعر الحر، هما:

١- أن تنقسم الكلمة بين سطرين، والذي ترفضه نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر رفضًا تامًّا فتقول: ((إن التدوير يمتنع امتناعًا تامًّا في الشعر الحر، فلا يسُوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطرًا مدوَّرًا))[١].

٢- أن تنقسم التفعيلة بين سطرين؛ جزءٌ منها في السطر الأول، والجزء الآخر في بداية السطر الذي يليه، وقد استخدم الشاعر عبد الله الخريِّف هذا النوعَ من التدوير في عدد من قصائده الحرة؛ كالأبيات السابقة مثلًا.

والناقدة الشاعرة نازك الملائكة ترفض هذا التدوير باعتباره من الأخطاء العروضية الشائعة في الشعر الحر[٢]، أما الدكتور محمد النويهي، فلا يرى في هذا النوع أيَّ عيب، ويقول عن رفض نازك لهذا التدوير: ((تريد أن تَحرِمَنا متعةً عميقة، وهزة قوية، نجدهما في تنويع الإيقاع والنغم، وتقلُّب النبرة، وتعليق البيت بالبيت؛ مطابقةً لاضطراب العاطفة وتموُّج تياراتها المتعاقبة))[٣].

أما **القافية**، فإن الشاعر لم يلتزم فيها نسقًا واحدًا؛ وإنما راوَحَ بين مجموعة من القوافي؛ فهو يلتزم بالتقفية، ولكن لا يلتزم بالقافية الموحَّدة أو القافية المنوعة وفق نظام ثابت، وهذا المنهج سلَكَه الشاعر في أغلب شعره الحر، حيث يقفِّي شعره وفق رؤيته الخاصة دون أن ينتظم بنظام خاص، ومن ذلك قوله مثلًا:

أحكم الأُخدُودَ
لكنْ

(١) قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص ٩٥.

(٢) ينظر: السابق، ص ١٥٧-١٦١.

(٣) قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، ص ٢٠١ (المطبعة العالمية، القاهرة، ١٩٦٤م).

كي يُوَارَى فيه بعَهْرِهِ
وحشَا المِدفعَ نارًا
كي يثُورَ المِدفعُ
مُرتدًّا بنَحرِهِ
والرَّصاصاتُ حشاها
للملايين البريئه
ستثُور الآن
لكنْ
صَوبَ صدره
والسِّلاحُ السَّامُّ لديهِ
سوف يُرْديه
صرِيعًا..
..وسريعًا
سيُوارِيه بقبرِه
جَحْفَلٌ مِن جندِه(١)

والقافية هي أهمُّ ما يميِّز الشعر الحرَّ عن التقليدي الذي يقوم على قافية موحَّدة، فكاتبُ الشعر الحر ليس ملزمًا بالقافية الشعرية، وعلى الرغم من ذلك فإن القافية تشكل دورًا مهمًّا وخاصة في الشعر الحر؛ إذ إن الشعر الحر يحتاج إلى القافية احتياجًا خاصًّا؛ وذلك لأنه شعر يفقد بعضَ المزايا الموسيقية المتوفرة في شعر الشطرين الشائع؛ فإن الطول الثابت للشعر العربي الخليليِّ يساعد السامعَ على التقاط النبرة الموسيقية، ويعطي القصيدة إيقاعًا شديد الوضوح؛ بحيث يخفِّف ذلك من الحاجة إلى القافية، وأما الشعر الحر، فإنه ليس ثابت الطول؛ وإنما تتغير أطوال أسطُرِه تغيُّرًا متصلًا، وهذا التنوع في العدد يصيِّر الإيقاعَ أقلَّ وضوحًا، ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه ؛ ولذلك فإن مجيء القافية يعطي هذا الشعرَ الحر شعريةً أعلى، ويمكِّن

(١) ديوان أنفاس لاهبة، ص ٧٣.

الجمهورَ من تذوُّقِه والاستجابة له[١].

و كما نظَمَ الشاعر عبد الله الخريِّف الشعر الحرَّ، فإنه أيضًا نظَمَ في شكل شعريٍّ آخرَ يمثِّل أحد الاتجاهات الشعرية الحديثة، وهو قصيدة النثر.

ثانيًا/ قصيدة النثر:

إذا كان الشعر يقوم في وضعه تأصيلًا على عنصرَي الوزن والقافية، وكان الشعر الحر كشكل من الأشكال الشعرية الحديثة يتصل بهذا الوضع الأصليِّ وبالقصيدة العمودية من خلال عنصر الوزن اللازم في تشكيله، ويمنح المبدع الحرية في عنصر القافية، فإن قصيدة النثر تُلغي أيَّ اتصال بهذا الوضع الأصلي؛ وذلك بعدم اشتراطها للوزن في تشكيلها.

وقد ظهرت هذه القصيدة – كما يرى بعض دعاة قصيدة النثر – نتيجةً للتأثر المباشر بالأدب الغربيِّ، في حين يربطها آخرون من دعاتها بالأدب القديم، ومن هؤلاء كُتاب قصيدة النثر أنفسُهم كـ (بول شاوول) ((الذي يحاول ربط العلاقة بين تطوُّر النثر العربي وقصيدة النثر، فهو يرى النثر العربيَّ مكتنزًا على امتداد عصوره حالاتٍ شعريةً وخيالية وعاطفية قرَّبتْه من الشعر))[٢].

وهذا ما يعترض عليه الباحث محمد علاء الدين عبد المولى، حين يذهب إلى أن إلحاق قصيدة النثر بالشعر العربي أمرٌ ينطوي على مفارقة؛ إذ إن سمات قصيدة النثر هي سمات النثر العربيِّ لا الشعر[٣]؛ ومن ثم ينبغي النظر إليها على أنها ثورة في النثر، لا ثورة في الشعر؛ فلقد أنجزت في النثر ما يُشبه الثورة، حتى صارت لا تُشبه النثرَ الذي تمخَّضت عنه، وشكَّلت لنفسها آفاقًا تعبيرية ورؤيوية خاصة بها، جعلتها خارج

(١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص ١٦٤.

(٢) ثماني مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة، بول شاول، ص ١١٧-١١٨ (دراسات عربية، سنة ١٨،ع٣، جانفي، ١٩٨٢)، بواسطة: بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية، رابح ملوك، ص ٢١ (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الجزائر، ٢٠٠٧-٢٠٠٨). رقم ١٥ ص ٢١.

(٣) ينظر : وهم الحداثة: مفهومات قصيدة النثر نموذجًا، محمد علاء الدين عبد المولى، ص ١١٠ (اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦).

نهج القصيدة العربية، وخارج الشكل والمفهوم التاريخي للنثر العربي[١].

وفي إطار التجريب فإن الشاعر عبد الله الخريِّف نظَمَ بضع قصائد على هذا الشكل الحداثي، وقد كتَبَ هذه القصائد النثرية في شكل يُشبه الشعر الحرَّ، حيث تتوزع فيه العبارات على أسطر، غير أنه لا يعتمد فيها وزنًا معيَّنًا.

فالموسيقا الشعرية في هذا الشكل الحديث لم تعُدْ تعتمد على الوزن والقافية، أو على التفعيلة؛ وإنما ترتبط بالبنية الدلالية والتركيبية، كما تعتمد على الإيقاعية الصوتية اعتمادًا مطلقًا فـ((التكافؤ الصوتي أصبح بديلًا للتكافؤ العروضي))[٢]، وتشير يمنى العيد إلى عناصرَ أخرى ذات أهمية أكبر لقصيدة النثر بسبب تخلِّيها عن التفعيلة والتشكيل، ومن هذه العناصر:

- التركيب اللغوي حين ينتظم في أنساق من الموازنات والتقطيع.
- التكرار وفق أشكال موظَّفة لتأدية دلالتها.
- التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة وبهدف دلالي محدَّد.
- التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها[٣].

فالتكرار من العناصر المهمة في موسيقا قصيدة النثر، ومن نماذجه عند الشاعر عبد الله الخريِّف قولُه:

أنا أزرعُ رُعبي
في كلِّ الأركان
وأحيلُ النِّسوة
في كوني
شيئًا ما.. قد كان

(١) السابق، ص١١١.

(٢) النص المشْكِل أو قصيدة النثر، د. محمد عبد المطلب، ص١١٥، ط ١ (دار العالم العربي، القاهرة، مصر، ٢٠١١م-١٤٣٢هـ).

(٣) ينظر : في معرفة النص، يمنى العيد، ط٣، ص٩٨ (منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥م).

طُغيانُ الأنثى عندي
يَتَلاشى في إذعان[١]

يلاحظ في هذا المقطع تكرارُ حرف الجر (في)، الذي يشكل نوعًا من الإيقاع، الذي يتعزَّز بوسائلَ أخرى؛ كالتوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها، كما في: الأركان، كان، طغيان، إذعان، وهذا التكرار لا يقتصر على الإيقاع فقط؛ وإنما يثري الدلالة، فالقِصَر الصوتي في حرف الجر (في) هو أيضًا إحساس بقَصْر هذه الصفات على الشاعر وحده، فتترك شعورًا بالتفرُّد والقوة.

ومن نماذج التكرار في قصائد الشاعر النثرية أيضًا قوله:

فلماذا حتَّى الآن
الأرضُ هُنالك لم تتزلزل
ولماذا الشعبُ المأسورُ
إلى الآن لم يتحوَّل
ولماذا الماء لماذا الصَّخرُ
لماذا الفوقُ لماذا التَّحتُ
حتَّى الآن لم يتحلَّل
ولماذا كلُّ الذَّاتِ
هنالك لم تتململ أو تتبدَّل[٢]

فتكرار الاستفهام وتعاضُدُه مع الجناسات في قوله: تتزلزل، يتحول، يتحلل، تتململ، تتبدل – أعطى إيقاعًا موسيقيًّا للمقطع الشعري.

وإذا نظرنا إلى القافية التي تَنبِذها قصيدة النثر أساسًا، نجد أنها توجد في بعض القصائد النثرية عند الشاعر الخريِّف بشكل غير منتظم ومتواتر، مشكِّلةً نوعًا من الموسيقا الداخليَّة في القصيدة؛ كصوت التاء في قوله:

أنت مجرَّد أُنثى

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ١٠٧.
(٢) ديوان أنفاس لاهبة، ص ٤١.

تتعالى في لحظات
وبلا وعيٍ
تترامى في أَوقات
كفراشةِ حقلٍ
تتهالكُ في الهالات
فلها في النُّورِ لُهاثٌ
ولها في النور
ممات[١]

وفي قصائد أخرى تختفي القافية اختفاءً تامًّا، إلا ما جاء عفوًا بسبب تشابُه الصوت الأخير للكلمات حين تأخذ لها موقعًا في نهاية السطر.

والغالب أن الشاعر عبد الله الخريِّف لم تستهوِه قصيدةُ النثر؛ وإنما نظَمَ عليها مجاراة للعصر والتطورات الشعرية؛ وما يدفع إلى الاعتقاد بهذا الرأي أن أشعاره التي جاءت بهذا الشكل لم تتجاوز الثمان قصائد في شعره الذي شملته الدراسة[٢].

والقلة ليست عنصرًا وحيدًا يدفع إلى هذا الاعتقاد؛ باعتبار أن القلة والكثرة ليست مقياسًا ثابتًا للحكم؛ وإنما الاعتبار بالجودة التي ضعُفت في هذه القصائد، خاصة إذا ما تم مقارنتها بـنَظْمِ الشاعر في ميدان الشعر العموديِّ وشعر التفعيلة، فقصائده النثرية جاءت في الغالب ضعيفة ، خالية من الكثافة الدلالية، ومن العناصر الأساسية في قصيدة النثر؛ أي: الإيحاء والرمز والتخييل.

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ١٠٥.

(٢) ذكر لي الشاعر ذلك – في اتصال هاتفي معه في ٢٠١٨/١٠/٢٤ – وسماه الشعر الجديد، مع تأكيده أن الشعر المنثور فيه نغمٌ ولو اختفت منه التفعيلة.

الفصل الثاني

اللغة والأسلوب

- **المبحث الأول: المعجم الشعري:**

١- حقل المكان والزمان. ٢- حقل اللون.

٣- حقل الحيوان. ٤- حقل الفضاء.

- **المبحث الثاني: ظواهر لغوية:**

أولًا- التكرار: ١- تكرار الحروف. ٢- تكرار كلمة.

٣-تكرار جملة.

ثانيًا- التضاد: ١- التضاد الظاهري على مستوى اللفظ المفرد.

٢- التضاد على صعيد التركيب.

ثالثًا- الاختيار: ١- من حيث الوظيفة الدلالية.

٢- من حيث البنية الصوتية.

رابعًا- الانزياح: ١- الانزياح الاستبدالي.

٢- الانزياح التركيبي: أ- التقديم والتأخير.

ب- الحذف.

- **المبحث الثالث: التناص:**

أولًا- التناص القرآني.

ثانيًا- التناص مع الموروث التاريخي: ١- التناص مع الموروث الشعري.

٢- استدعاء الشخصية التاريخية.

مدخل:

إن الشعر يُكتب بالألفاظ، لا بالأفكار والمعاني كما هو الحال مع النص الإخباري؛ لذا تحظى المفردة اللفظية بأهمية خاصةٍ في النص الشعري، فهي مَقصَدُ الشاعر الأول؛ بما تختزله من دلالات، وما تحقِّقه من تأثير وفاعلية لغوية؛ إذ هي هدفٌ مركزي في العملية الإبداعية والأساس الذي يبنى عليه النص.

فالألفاظ في العمل الأدبي تشكِّلُ مرحلة من أهمِّ وأخطر مراحل الاختيار والتركيب؛ فهي تتشكل من مادة متفاوتة في توصيفها العلمي، ثم تؤدي وظيفةً حساسةً حين تحتل موضعًا تبُثُّ من خلاله إشعاعَها في اتجاهات عديدة، وتستقبل في الوقت ذاته إشعاعاتِ تلك الاتجاهات المختلفة؛ ولأجل ذلك حظيت بكثير من العناية والاهتمام في القديم والحديث؛ فلقد وضَعَها الفكر اللغويُّ الحديث تحت مجهر قويٍّ يكشفُ عن فاعليتها أفقيًّا ورأسيًّا، فانطلق من مجرد الإحاطة بدلالتها المعجمية، ثم تجاوَزَها إلى الدلالة السياقية حين تتكيف من خلال قوالبَ عديدة مع ما يسبقها ويلحقها[(١)]؛ فالسياق هو ما يكشف دلالتَها المعجمية والصرفية والنحْوية والصوتية.

وانطلاقًا من ارتباطها بالسياق الشعري، فإنها ترتبط أيضًا بأغراض ومقاصد المتكلِّم، فالتناسب بين اللفظ والغرض حثَّ عليه النُّقاد منذ القِدَم؛ بدلالة قول قدامة بن جعفر: "ولما كان المذهب في الغزل إنما هو الرِّقة واللطافة والشكل والدماثة، كان مما يحتاج فيه أن تكون الألفاظ لطيفةً مستعذبة مقبولة غير مستكرَهة، فإذا كانت جاسيةً مستوخمة كان ذلك عيبًا"[(٢)].

ويتحدَّد التناسُبُ وَفق اختيارات المبدع اللفظيَّةِ، التي تُحقِّق له الثراء والتوسع الدلاليَّ، كما تخلقُ أثرًا مقصودًا في نفس المبدع؛ ولذا فإن الشاعر يستعين ببعض الأساليب اللغوية التي تسهم في هذا الثراء؛ كالتضاد والتكرار والانزياح، التي استعان

---

(١) ينظر: أدبية النص: محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، صلاح رزق، ط٢، ص٢١٣ (دار غريب، القاهرة، ٢٠٠١م).

(٢) نقد الشعر، مرجع سابق، ص ٧٥.

بها الشاعر عبد الله الخريِّف بما يخدم نصَّه ويحقِّق له الثراء والجودة، ومن ثم كان التَّوجُّهُ إلى دراسة هذه الأساليب التي انتهجها الشاعر في بناء قصائده، إذ قُسم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث: تناوَلَ الأول مُعجم الشاعر، حيث سيعرضُ لأهمِّ الحقول الدلالية التي جاءت عليها الألفاظ عند الشاعر، أما المبحث الثاني فسيدرس الظواهر اللُّغوية الواردة في شعر عبد الله الخريِّف، وهي (التكرار – التضاد – الاختيار – الانزياح)، أما المبحث الثالث، فسيتناولُ التناصَّ وأشكاله عند الشاعر عبد الله الخريِّف.

المبحث الأول: المعجم الشعري

لكل أديبٍ معجمه الشعريُّ الخاص، الذي يتردَّدُ في قصائده، ويتحدَّدُ من خلال مجموعةٌ من الألفاظ التي تبرُز لديه، فتكون سمة خاصة لأسلوبه الشعريِّ؛ فالمعجم الشعري هو "التميُّز الذي يميِّز النص الإبداعيَّ بمجموعة من الخصائص الفنية التي يتفرَّد بها، أو يجب أن يتفرَّد بها كلُّ مبدع في أي لغة، وأيِّ أدب"(١).

ويرتبط المعجم بحياة الشاعر، وتجارِبه الذاتية، وفكره، ورؤيته للحياة، فالشاعر ابنُ بيئته ومجتمعِه، ولكليهما تأثيرٌ على معجم الشاعر اللغويِّ، وبما أن التجارِب التي يمرُّ بها المبدع مختلفة، فإن الكلمات تأخذُ دلالاتٍ متنوعة ومختلفة بحسب السياق الذي تَرِدُ فيه.

وبناء على ذلك؛ فإن هذا المبحث سيرصد معجمَ الشاعر عبد الله الخريِّف من خلال حصر الألفاظ التي استخدمها الشاعر بكثرة، وإدراجها في حقول بارزة؛ إذ إن التعرف على هذه الألفاظ سيشكِّل أحد الجوانب المهمة المساعِدة في التعرف على لغة الشاعر وأسلوبه.

وأبرز الحقول الدلالية التي ظهرت عند الشاعر عبد الله الخريِّف هي: الزمان والمكان، اللون، الحيوان، والفضاء، وسيكون الحديث عنها وفقًا لنسبة ورودها في الأبيات، بدايةً بالأوفر حضورًا، وهو حقل الزمان والمكان.

أولًا/ حقل المكان والزمان:

يرتبطُ الزمانُ بالمكان في فضاء الإبداع الشعري، وعلاقةُ الألفة بينهما تسهم في الكشف عن أسلوب الشاعر ومعجمه الشعري، فالماضي بأحداثه وتقلُّباته يُلقي بظلاله على نفسية الشاعر الحاضرة وتصوُّراته – ولو بشكل جزئي – فيخلق نصًّا حديثًا متجدِّدًا بأبعاد ماضية.

---

(١) بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)، عبد الملك مرتاض، ط١، ص ٢٤٦ (دار الحداثة، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م).

وبما أن المكان هو الفضاء التي تجري فيه أحداث الزمان؛ فإن للمكان أهميتَه الخاصة في الكشف عن جوانبَ أسلوبية في إبداع الشاعر، فالمكان في النص الشعريِّ ليس إضافة شكلية مجردة؛ وإنما يشكِّل مفتاحَ ولوج لمدلولات النص، مما أعطاه أهمية في نظر النقاد بكونه من أهمِّ مفاتيح النص المساعدة في الكشف عن المعاني التي يتضمَّنها النصُّ الشعري.

ويسجل المكان حيزًا واسعًا من إبداع الشاعر اللغوي؛ ذلك أن البيئة المكانية هي ما يسم الشخصية، ويُكسبها كثيرًا من ملامحها، وما يحرِّك هذه الأمكنةَ ويبعث فيها الحياة هو تفاعُلُ الشاعر معها، سواء كان إيجابًا أو سلبًا، فالحزن مثلًا يكسي الوجود المكاني بضوء قاتم تتحوَّل معه إلى أمكنة موحشة قاحلة ومرعبة، ومن مثل ذلك قول الشاعر في رثاء والدته:

أخطُو مرتعشًا
في دربٍ
لم أعرِفْ مَرْساه
وطريقٍ موحِشةٍ يا أُمِّي
غلَّفَني فيها
الحزنُ، وربطاتُ الآه
أتَهَافتُ مذعُورًا
بين جُموع النَّاس
أوَماتت أُمِّي..!! (١)

فطريق الشاعر تحوَّل في هذه الأبيات إلى طريق مظلمٍ يكتسي بالحزن والخوف؛ جرَّاءَ الألم النابع من داخله؛ نظرًا لحزنه على فِراق والدته، فيمتدُّ هذا الحزن من داخل ذات الشاعر ليشمل المكان الخارجيَّ، فالطريق في الأصل لا يتسم بهذه الأوصاف.

فالمكان عند الشاعر الخريِّف لا تكمن دلالتُه في بيئته الجغرافية فقط؛ بل له دلالة

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ٥٥.

نفسية عميقة؛ إذ يوظِّفه الشاعر مثلًا في التعبير عن حالة الشتات التي يعيشها مع مشاعره تجاه محبوبته، وذلك في قوله:

لأَنَّكِ صرتِ القريبَ البعيدَ وبِتِّ المفرَّ ومنكِ المفَرّْ[١]

أما الزمان، فهو يقوم بدورٍ بارزٍ في إبداع الشاعر عبد الله الخريِّف؛ إذ تنتشر مدلولاته في أغلب قصائده، وأكثرُ ألفاظ الزمان ورودًا هي: (الليل) و(المساء)، فمن نماذج استخدامه للمدلول الزماني (الليل) قوله:

ما أصعبَ اللَّيلينِ ليلَ ترقُّبِي وصُدودَ مَن أهوى بسِردابِ الظُّلَمْ[٢]

فالشاعر هنا يعقد مقابلة بين الليل والألم، فالليل الطويل الذي يقضيه في انتظار محبوبته شديدُ الوقع على نفسه، كما أن صدود محبوبته يحوِّل حياتَه إلى ليالٍ طويلة أيضًا، فعنصر الزمان هنا (الليل) يتوافق في مدلوله عند الشاعر للترقُّب والألم.

وبخلاف ذلك نجد مدلول (المساء)، إذ يكتسي وفق معجم الشاعر بدلالاتِ السعادة والألفة غالبًا؛ وذلك ربما لغلبة الشعر الغزليِّ على نتاج الشاعر الفني، فالمساء من الأوقات المفضَّلة التي يرجو الشاعر – كعادة الشعراء الرومانسيين – ألَّا تنقضي، ففيه تكون لقاءاته مع محبوبته، كما تطيب فيه الأحاديثُ؛ فهو وقت الراحة والسمر، ومن ذلك قوله:

ونَرْقَى معًا
صَهْوَةَ الأمنيات
بأنَّ المساء يَظلُّ مساءً
فلا الفجرُ دانٍ
ولا الصُّبحُ آت
لأنَّا نمارِس في كونِنا
قصيدةَ حبٍّ[٣]

ويرتبط حقل الزمان بالعمر ارتباطًا دلاليًّا متينًا، فإذا كان الزمن سنواتٍ وشهورًا

(١) ديوان تقول لي، ص ١٧.
(٢) السابق، ص ٧٠.
(٣) ديوان رذاذ الضوء، ص ٣٥.

وأيامًا، فإن العمر هو الصورة التجميعية لتلك المفردات الزمنية، وهما في علاقة عكسية بمرور الزمن؛ فالتقدُّم في الزمن يقابله نقصٌ في العمر، وهكذا...

وأكثر رابطةٍ تجمع بين الزمن والعمر هي رابطة الشيب؛ فأولهما له بالغُ الأثر في ثانيهما، والحديث عن مرحلة الشيخوخة يرتبط غالبًا بالدلالات اللغوية التي تعبِّر عن الشكوى والحرمان من متع الشباب، وما يصحَبُ ذلك من ضعف جسدي، وهذا ما نجده عند الشاعر الخريِّف في بضع مقطوعات، منها قوله:

لقد شِبتُ يا لَيلى بِبارِقِ سَحْنةٍ ... وشَيخوختي يا ليُّ هدَّتْ شَبابيَا
فلا أنا منذُ اليومِ مَن تَعهدينَهُ ... ولا أنا أقوى أن أُجاري صِحَابِيَا
أُعَلِّلُ يا ليلاي نفسي تأوُّهًا ... على أنَّ هذا ليسَ يمحُو عذَابِيَا
ففيه عزَائي إنْ أَردتِ سِيَاحَةً ... وفيه سأرقى السُّحْبَ إذ ذا رِكَابِيَا[1]

ثانيًا/ حقل اللون:

يتبيَّن في حقل اللون أن الألوان الواردة في شعر عبد الله الخريِّف تتمثَّل باللون الأبيض والأسود والأحمر والأصفر، وإن كان اللون الأبيض يبرُز على بقية الألوان، فما يمثِّله اللون الأبيض من صفاء ونقاء يعكس شخصية الشاعر المحِبة الحالمة.

ومن ثم يأتي اللون الأحمر، وهو عند الشاعر إما رمزٌ يعكس ذاتَ الشاعر المتأجِّجةَ بعاطفة الحب، أو رمزٌ لمظاهر الموت المصحوبةِ بعنف دمويٍّ، وقد ورد هذا النوع في ديوانه أنفاس لاهبة بوصفه ديوانًا كُتِب أيام حرب العراق مع الكويت، ومن ذلك قوله:

الرُّعب الأحمر يا شعبي
في السَّاحة والميدان
نحمي المنجزَ في دمِنا
ونصُونُ دمَ الإنسان[2]

ومن النماذج التي وردت فيها مدلولاتُ اللون في معجم الشاعر قولُه:

(١) ديوان تقول لي، ص ٣٠.
(٢) ديوان أنفاس لاهبة، ص ٦٦.

الرِّقــــةُ البيضَـــاءُ تَجـــرِي في دمـــي والرَّعشـــةُ الحَمْـــرا بِجِلـــدِي تَضـــطرِمْ
والرَّوعـــةُ الصَّـــفراءُ يـــا ســـرِّي غشَـــتْ جسـدي فَصِـرتُ كمَـن تَخَلَّـقَ مِـن عَـدَمْ
والخَفْقَـــةُ العجـــلاءُ في قلـــبي بـــدَا زِلزالُهـــا رعـــدًا أصـــاخَ لـــه الأَصَـــمّْ
واللَّهْفـــةُ الرَّعنـــاءُ في صـــدري سَـــرَتْ كـوميضِ بـرقٍ لاحَ مِـن بـينِ الأَجَـمْ[1]

ثالثًا/ حقل الحيوان:

حقـل الحيـوان مـن الحقـول المهمـة في الإبـداع الشـعري؛ فهـو يـرتبط بالإنسـان بيئيًّـا واقتصـاديًّا، ولتعـدُّدِ أشـكاله وتنـوُّع أجناسـه واختلافـه مـن ناحيـة التـوحُّش والاسـتئناس؛ فإنه شكَّل حضورًا قويًّا في فكر الشعراء ووجدانهم.

وعنـد النظـر إلى شـعر عبـد الله الخريِّـف، تجـد أن ألفـاظ الحيوانـات الـواردة في إبداعـه تنحصـر في خمسـة ألفـاظ، هـي: الطـير، والفراشـة، والخيـل، والجـرذ، والثعلـب، وهـذان الأخيران لم يَرِدا إلا في موضع واحد فقط، وذلك في قوله:

جابَـــتْ جيوشُـــك في غـــدرٍ شـــوارعَه وهـــامَ فيهـــا قطيـــعٌ مِـــن جراذيكـــا[2]

وقوله:

والثعلـــــبُ المكَّـــــارُ يلهـــــو عابثًـــــا في بعضِـــنا في كلِّنـــا في مَـــن يلـــي[3]

ومن نماذج ذكره للطير قوله:

حمـــائمَ الشـــرقِ طِـــيرِي في مَرابِعِنـــا وطَـــوِّفي فـــوق ســـدرِ الغـــابِ واحِمِينـــا
وجلِّلـي حـالَ حـبٍّ أنعشَـتْ مُهَجًـا وغـــرِّدي حـــولَ نهـــرٍ بـــاتَ يَسْـــقينا[4]

ومن ذكره للخيل قوله:

خيولُـــك اليـــومَ جالـــتْ آه في أُفقـــي لكنَّـــــني الآن أمٌّ والســـــميرُ أبُ[5]

(١) ديوان تقول لي، ص ٧١.
(٢) ديوان أنفاس لاهبة، ص ١١.
(٣) السابق، ص ١٧.
(٤) ديوان تقول لي، ص ٦٣.
(٥) السابق، ص ٧٧.

رابعًا/ حقل الفضاء:

تـردَّدَ عنـد الشـاعر عبـد الله الخريِّـف كثيرٌ مـن ألفـاظ الأفـلاك، ومـن نماذجهـا: القمـر، الشمس، النجوم، السماء، سُهَيل، البرق، الشهب، السحاب.

ويمثِّـل الكـون عنـد الشـاعر الخريِّـف معـادلًا للسـعادة والحـبِّ ولحظـات اللقـاء؛ فـالقمرُ كوجـه المحبوبـة، والحـبُّ كالشـمس الـتي تُشـيع الحيـاة، والسُّـحب تُبـارك وتهلِّـل اجتماعـه بمحبوبته؛ كقوله مثلًا:

ودَمْـدَمَتْ راعـداتُ البَـوحِ تُنـذِرُنا ... فصـارَ بـارقُ ذاك الرعـدِ يُـذكِينَا
وأرسَـلتْ مُزْنـةُ النجـوى همائلَهـا ... قطـرًا يُدغـدِغُ في رِفـقٍ نَواصِـينَا
كأنَّهـا وهْـي في هـذا مبارِكـةٌ ... مـا نحـن فيـه فمـا أَحْلـى تَلاقِينَـا[1]

ومـا يـدعم الـرأيَ السـابق هـو عـدم ذكـر الشـاعر لألفـاظ الكـون في مـا عـدا شـعرَ الغـزل إلا نـادرًا، فهـو عنـدما يـذكر مـدلولاتِ الفلـك في غـير سـياق الغـزل فإنهـا تَـرِدُ بالنفي؛ كقوله:

جـاؤا[2] الكويـتَ بِصُـبحٍ لَا شُمـوسَ لـه ... بعُـدَّةٍ لـيس تَسـتبقي ولا تَـذَرُ[3]

نخلُـص مـن هـذا إلى أن لكـل شـاعر معجمَـه اللغـويَّ الخـاص الـذي يميِّـزه عـن غـيره، والـذي يطبعـه بثقافتـه وتجرِبتـه الـتي يخلقهـا مـن جديـد في لغتـه الشـعرية، كمـا يتـأثَّر هـذا المعجـم بـالجوِّ العـام الـذي يعيشـه الشـاعر، وباتجاهـه النفسـي والفكـري؛ فـاللون الأحمـر مـثلًا يحمـل دلالاتِ الفـرح والحـب في بعـض النصـوص، ودلالاتِ الـدم والمـوت في نصوص أخرى.

كمـا كشـف معجـم الشـاعر عبـد الله الخريِّـف اللغـويُّ عـن شخصـية تميـل إلى البهجـة محِبـةٍ للحيـاة؛ إذ تشـيع في شـعره ألفـاظُ الحـب والنـور والكـون بألوانـه المبهجـة البراقة، أما ألفاظ القلق والسوداوية، فإنها نادرة الورود في شعره.

---

(١) السابق، ص ٦٤.

(٢) سبق التعليق على رسمها.

(٣) ديوان أنفاس لاهبة، ص ٢٠.

المبحث الثاني: ظواهر لغوية

أولًا: التكرار:

التكرار من الأساليب اللغوية التي تردَّدت في دواوين الشعراء وحظيت باهتمامهم؛ ذلك للوظيفة الحيوية التي يُضفيها على النص، سواء كان في كلمة أو جملة أو حرف، فهو قيمة جمالية لا غنَى عنها في النص الشعريِّ الحديث؛ لتأثيره في الدلالة من خلال ما يبثُّه في القصيدة من دلالاتٍ معنوية ونفسية، ولتأثيره أيضًا بالموسيقا الشعرية؛ إذ يشكِّل نغمة موسيقية تُسهم في عملية التأثير والتأثر.

وهو ظاهرة لغوية معروفة في الشعر العربي القديم، تردَّدَ في كثير من أبياته، وتنبَّهَ له البلاغيون وبيَّنوا وظيفته وفائدته، إلا أنه في العصر الحديث شكَّل ظاهرة أسلوبية لاقت اهتمامًا كبيرًا من النقاد، ومنهم نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر.

إذ ترى أن اللفظ المكرَّر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظيَّةً متكلَّفة لا تُقبَل، ولا بد أن يخضع لما يخضع له الشعرُ من قواعدَ ذوقية وجمالية وبيانية[(١)]، كما أن العبارة تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة، التي لا بد للشاعر أن يعيَها وهو يُدخِلُ التكرار في بعض مناطقها...؛ إذ يجب أن يجيء من العبارة في موضع لا يُثقِلُها، ولا يميل بوزنها إلى جهةٍ ما[(٢)].

والتكرار في حقيقته إلحاحٌ على جهة هامة في العبارة، يُعنى بها الشاعر أكثرَ من عنايته بسواها...، فهو يسلِّط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيِّمة، تفيد الناقد الأدبيَّ الذي يدرس الأثر ويحلِّل نفسية كاتبه[(٣)].

إن التكرار عندما يرد في النص فإنه لا يأتي اعتباطيًّا؛ بل يؤدي دورًا فاعلًا فيه؛ ((فهو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة؛ لاتصاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلم إنما

(١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٣١.

(٢) ينظر : السابق، ص ٢٤٤.

(٣) ينظر: السابق، ص ٢٤٢.

يكـرِّر مـا يثـير اهتمامًـا عنـده، وهـو يحـب في الوقـت نفسِـه أن ينقُلَـه إلى نفـوس مخاطَبيـه، أو مـن هـم في حكـم المخـاطبين عنـده، ممـن يصـل إلـيهم القـولُ علـى بُعـد الزمـان والـديار، فـاللفظ المكـرَّر – بوجـه عـام – مصـدرُه الثـورة، وهدفـه الإثـارة»[1]، فهـذه هـي الدلالـة النفسـيَّة الـتي يبثُّهـا التكـرار في الـنص، وهـي تشـكِّل أحـد العناصـر المهمـة في اسـتيعاب جوانبِ النص المختلفة، انطلاقًا من إدراك تجربة الشاعر النفسية.

ويتحقَّـق التكـرار في الشـعر العـربيِّ عـبر عـدة أنـواع؛ تبـدأ بـالحرف، ثم اللفظـة، ثم العبارة، ولكل شكل منها جانبُه التأثيريُّ الخاص.

١/ تكرار الحروف:

اعتمَـدَ عـدد مـن الشـعراء علـى تكـرار الحـرف باعتبـاره قيمـةً إيقاعيـة تـرتبط بنغميـة القصـيدة، كمـا تتضـمَّن دلالاتٍ نفسـية تعكـس حالـة الشـاعر الشـعورية؛ «فتكـرار الحـروف يُحـدِث نغمـةً موسـيقية لافتـة للنظـر، لكـن وقْعَهـا في الـنفس لا يكـون كوقـع تكـرار الكلمـات وأنصـاف الأبيـات أو الأبيـات كاملـةً، وعلـى الـرغم مـن ذلـك فـإن تكـرار الصـوت يسـهم في تهيئـة السـامع للـدخول في أعمـاق الكلمـة الشـعرية»[2]، وقـد ورد تكـرار الحـرف عنـد الشـاعر الخريِّـف في مواضـعَ متعـدِّدة، منهـا تكـراره لحـرف الجـر (في)، وذلك في قوله:

ستبقينَ لي
سفينةَ حبٍّ
ومشكاةَ نور
أُسيِّرُ فيها جميعَ الأمور
وفيها أشُقُّ
عميقَ البحور
وأهزمُ فيها

(١) التكرير بين المثير والتأثير، د. عز الدين علي السيد، ط١، ص ١٣٦ (عالم الكتب، بيروت، ١٣٩٨هـ- ١٩٧٨م).
(٢) التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، موسى ربابعة، مجلد (٥)، ع (١)، ص ١٦٧-١٦٨ (مؤتة للبحوث والدراسات، الأردن، ١٩٩٠م).

جميعَ الخطوب
وعند الشروقِ
وعند الغروب
أُذلِّلُ فيها
صعابَ الدروب[١]

فالشاعر في تكراره حرفَ الجر (في) جعل منها المحور ونقطة الارتكاز التي يدور حولها المقطعُ، فبيَّن من خلاله مشاعرَ الأمان والثقة التي تبثُّها الحبيبة في ذاته، فوجودها يُيسِّر له غالبَ الصعوبات، وقد أراد الشاعر بهذا التكرار نقلَ مشاعره إلى المتلقِّي، كما حقَّق به نوعًا من النغمية الخفيفة التي لا تَخفى، إضافةً إلى دورها في تكثيف الدلالة.

وفي موضع آخر يريد الشاعر أن يُثبت لحبيبته حبَّه ووفاءه لها، فيكرر حرف (إنَّ)؛ ليفيد بذلك التكرارِ تأكيدَ مشاعره، ونفيَ أي شك أو إنكار لها، وذلك في قوله:

قُولي لها يا دارُ إنِّيَ عاشقٌ خالي الفؤادِ ولم أَسِرْ ما ساروا
قُولي لها يا دارُ إنِّيَ مُوثَقٌ في وسْطِ ساحِك دقَّ لي مِسمارُ[٢]

كما يتردَّد عند الشاعر تكرارُ حرف النداء (الياء) في قصائدَ متعددة، ومنها قوله:

عُودي
يا إكسيرَ بقائي
ورياحَ وُجودي
يا نبضةَ قلبٍ
تَخفِقُ في أحشائي
يا شمعةَ نورٍ

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ٢٤-٢٥.
(٢) ديوان تقول لي، ص ٢٣.

تُشرِقُ في أجوائي
يا سِرَّ سُعُودي
وشقائي[١]

لما أراد الشاعر أن يوضِّح موقع حبيبته من قلبه، وشدة رغبته في عودتها إليه، كرَّر حرف النداء (الياء)، وكأنَّ المناديَ – الشاعر – يصرُخ ويستغيث ناقلًا بركانَ مشاعره الثائرة للمتلقِّي، ومشاركًا إياه ما في قلبه من تأوهات.

ومن مثل ذلك أيضًا قوله:

يا عِراقًا سِيقَ نحوَ الموتِ قَسْرًا يا شبابًا أُدمِيَتْ فيه المآقي[٢]

٢/ تكرار الكلمات:

يَعمِدُ الشاعر عبد الله الخريِّف في قصائده إلى تكرار بعض الكلمات؛ رغبةً منه في خلق إطار نفسيٍّ معيَّن، أو إيصالِ فكرة خاصة إلى المتلقِّي؛ إذ إن تكرار كلمة في عدد من أبيات القصيدة يدل على أهمية تلك الكلمة وحضورِها في ذهن الشاعر، فالشاعر من خلال هذا التكرار يريد أن ينقُلَ هذا الشعورَ إلى المتلقي.

إن تكرار الكلمة "ربما لا تكون عاملًا مساهمًا في إضفاء جو الرتابة على العمل الأدبي، ولا يمكن أن تكون دليلًا على ضعف الشاعرية عند الشاعر، بل إنها أداة من الأدوات التي يستخدمها الشاعر لتُعِينَ في إضاءة التجربة وإثرائها، وتقديمها للقارئ، الذي يحاول الشاعر بكل الوسائل أن يحرِّك فيه هاجسَ التفاعل مع تجرِبته"[٣].

ومن نماذج تكرار الكلمات عند الشاعر الخريِّف تكرارُه لكلمة (الموت) في قوله:

سأُحبُّ الموتَ إذا جاء الموت
وسيَكفيني أن أتذكَّر
بعد الموت

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ٩٧.
(٢) ديوان أنفاس لاهبة، ص ٦١.
(٣) التكرار في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١٧٠.

أن يديَّ عَمِلتْ شيئًا
قبلَ الموت
يكتب عن تاريخِ يدي
بعد الموت
أنِّي حرٌّ لا يرضى أن يؤسَر
لا يَقبَلُ أبدًا إلا أن يتحرَّر
أو يلقاهُ الموت
لكنْ لا يمكن أن يُقهَر(١)

يلاحظ في الأبيات السابقة أن الشاعر كرَّر لفظة (الموت) تكرارًا متقاربًا، وهذا دليل على أنها تشكِّل نقطةَ الارتكاز في هذا المقطع من القصيدة، فهذا التكرار المتقارب يعمل على لفت انتباه القارئ إلى الدلالات التي جاء من أجلها هذا التكرارُ، ثم إن الشاعر قرَنَها بالأفعال (سأُحب الموت) و(جاء الموت) و(أتذكَّر بعد الموت) و(يدي عملت شيئًا قبل الموت) و(يكتب بعد الموت) و(يلقاه الموت)، وهو بهذا التكرار وملاصقةِ الفعل للَّفظة المكرَّرة يُبرِز فكرةً خاصة في ذهنه ويؤكِّد عليها، ومفادها: أن الموت إذا كان مقرونًا بعملٍ مشرِّف مهما كان نوعه، فهو أرغب وأطلَبُ من حياةِ الصمت والذُّل.

وفي إطار الغزل والحنين يكرِّر الشاعر لفظة (الله) في قوله:

فللـــهِ كنـــتِ ولله صـــرتِ ولله أنـــتِ ســـياطَ القَـــدَرْ
ولله منـــك تعاليـــتِ حـــتى أصـــاب المـــدامعَ منـــك الخَـــوَرْ
ولله أنـــتِ جمَعـــتِ المعـــاني فســـلَّمَك اللهُ مِـــن كـــلِّ شـــرٌّ(٢)

تتكرر في الأبيات السابقة لفظة (الله) في إطار التعجُّب من تعدُّد وتنوُّع صفات محبوبته، وهو في هذا التكرار يدفع المتلقِّيَ كي يعيش هذا العَجَبَ ويُشاركه إياه.

(١) ديوان أنفاس لاهبة، ص ٣٨-٣٩.
(٢) ديوان تقول لي، ص ١٤-١٥.

وفي موضع آخرَ يكرر الشاعر الفعل (دعني) في قوله:

دَعْـــــني أعـــــيشُ بحبِّنـــــا ال ... أزليِّ أرقُـــــــبُ في المعـــــــابِرْ
دَعْـــــني لأحلُـــــمَ أنَّـــــه ... مـــــا زال في غـــــدِنَا بشـــــائرْ
دَعْـــــني أُســـــامِرُ حبَّنـــــا ال ... مـــــا انفـــــكَّ في كَـــــوْني مســـــافِرْ
دَعْـــــني أســـــلِّي مَخْـــــدعي ... بغـــــدٍ يعـــــودُ بـــــه المهـــــاجِرْ
دَعْـــــني أصـــــوِّر أنَّنـــــا ... قصـــــرٌ بـــــه أنثـــــى وشـــــاعرْ[1]

كـرَّر الشـاعر الفعـل (دَعْـني) في مطلـع أبيـات المقطـع السـابق، وهـذا التكـرار علـى هـذه الشـاكلة شـكَّل إيقاعًـا موسـيقيًّا قـادرًا علـى نقـل تجربتـه، كمـا عـبَّر عـن عمـق المعانـاة والألم الـذي تحيـاه المحبوبـة، لا سـيما إذا تضـافَرَ هـذا التكـرار مـع الهمـزة في (أُسـامر، أعـيش، أحلـم، أُسـلي، أُصـور) الـتي هـي مـن الحـروف الحلْقيَّـة، كمـا أن الفعـل المضـارع المبـدوء بهمـزة يـدلُّ علـى المـتكلم الواحـد، فهـذا التكـرار قريـبُ الارتبـاط بالوضـع النفسـيِّ الـذي يعيشـه الشـاعر؛ إذ يوضـح شـدة انكسـار المحبوبـة، وشـعور الوحـدة الـذي يتملَّكهـا، ورغبتهـا الملحَّـة في إعـادة أواصـر الوصـال مـن جديـد، فتكـرار كلمـة (دَعْـني) أعطـى دلالةً خاصة للمعنى، لا يمكن أن تكون لولاه.

٣/ تكرار الجمل:

لا يتوقَّـف التكـرار في شـعر عبـد الله الخريِّـف عنـد الحـرف والكلمـة؛ بـل يتجـاوز ذلـك إلى الجملـة، في تكـرار فـنيٍّ يسـهم في نغمـة الإيقـاع، كمـا يثـري الدلالـة، ويعكـس حالةَ الشاعر النفسية.

وتتعـدَّد أشـكال تكـرار الجملـة في إبـداع الشـاعر، فمنهـا مـا يـأتي تكـرارًا لبدايـة الأبيات، كما في قول الشاعر:

عَيْـنِي علـى أُمَّـتي إذ حاقَهـا الخطـرُ ... وهـي الـتي لم يُفـارِقْ عيشَـها الكَـدَرُ
عَيْـنِي علـى أُمَّـةٍ كانـتْ بهيبتِهـا ... شـيئًا وبالكـادِ يُرمـى نحوَهـا النظـرُ
عَيْـنِي علـى أُمَّـةٍ كانـتْ مخافتُهـا ... سورًا مِـن الأمـنِ قـد حِيطَـتْ بـه البَشَـرُ

(١) السابق ، ص ٥٨-٥٩.

عَيْـني علـى أُمَّـةٍ كانـتْ بوَحـدتِها أَقْوى مِن الصخرِ بل يَعْيا لها الحَجَرُ
عَيْـني علـى أُمَّـةٍ كانـتْ بقادتِهـا المخلصـينَ الأُلى أخشـى قـد انـدثَرُوا
عَيْـني علـى أُمَّـةٍ كانـتْ بقوَّتِهـا مـع الصـحيحِ وتُفـنِي مَـن بـه خطَـرُ
عَيْـني علـى أُمَّـةٍ كانـتْ إرادتُهـا أَعْـتى مِـن النـارِ حـينَ النـارُ تستعرُ[1]

فهـذا التكـرار لجملـة (عَيْـني علـى أُمَّـةٍ) في المقطـع السـابق بهـذا الشـكل، مـن شـأنه أن يُحـدِثَ موسـيقا داخليَّـة تتضـافرُ مـع موسـيقا القصـيدة، كمـا أنـه جسَّـد انفعـال الشـاعر بشـكل واضـح؛ إذ يُـبرِز هـذا التكـرارُ نغمـة العويـل والحـزن، فهـو يعكـس الانفعـال الحـزين في نفـس الشـاعر علـى حـال أمَّتِـه ومـا وصـلت إليـه مـن ضـعف وهـوان، وهـو بهـذا التصـوير المـرتبط بـالزمن الماضـي بـيَّنَ التحـوُّلاتِ الـتي حلَّـت بالأمـة العربيـة، كمـا رفـع شـعور الأسـى عند المتلقِّي بدرجة عالية.

وتكـرار البدايـة بهـذا الشـكل يـرى فيـه الـبعض تحـوُّلًا مـن الرثـاء إلى النياحـة ((وفي هـذا المجـال – مجـال شـعر الرثـاء – نلحـظ ظـاهرةَ التكـرار الـتي تـتردَّد دائمًـا بـين الحـين والحـين، حـتى لقـد تقـع في صـدور الأبيـات كميـزةٍ مـن ميـزات الأسـلوب الرثـائيِّ، بجانـب كونهـا ضربًا من الولولة والندب المثير))[2].

وقـد يتخـذ التكـرارُ عنـده شـكلًا دائريًّـا في الاسـتهلال والختـام، كمـا في قصـيدة (ستبقين لي)، التي يكرِّر فيها جملة (ستبقين لي) في كامل القصيدة، ومن ذلك قوله:

ستبقينَ لي
ملاكًا لطيفًا
يطبِّبُ قلبي
ونورًا حليفًا
يُرافِقُ دربي
ويؤنسُ غربي

(١) ديوان أنفاس لاهبة، ص ١٩-٢٠.

(٢) شعر الرثاء في العصر الجاهلي، مصطفى عبد الشافي الشورى، ط١، ص ١٦١ (الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ١٩٩٥م).

وأغزو به
مظلماتِ اليالِ
ستبقين لي[١]

فمن خلال تكرار الشاعر لجملة (ستبقين لي) اللازمة، عبَّر عن موقفه الغزليِّ عن طريق مجموعة من الصور، التي أسهم التكرارُ فيها في تأكيد مشاعره تجاه الحبيبة، وبيان شدة تمسُّكِه بها، وهذا التكرار الدائريُّ في الاستهلال والختام حقَّق تناغمًا وانسجامًا في القصيدة، كما ربط أجزاءها بعضها ببعض في لُحمة فنية رائقة.

من خلال ما سبق يمكن القولُ: إن التكرار عند الشاعر عبد الله الخريِّف حظي بعناية خاصة، تمثَّلت في أشكاله المختلفة، التي كانت الجملة في مؤخرتها من حيث الكمية مقارنةً بالكلمة والحرف.

وقد كان للتكرار دورٌ في جمالية النص، من خلال ما يؤديه من تنسيق وتنظيم وخلقِ تماسُكٍ فنيٍّ داخل النص، مع عدم إغفال للجانب الموسيقي وتأثيره على نغمية قصائد الشاعر.

ولم يقتصر التكرار بأشكاله المختلفة على الجانب الإيقاعيِّ والجمالي فقط، بل تجاوَزَ ذلك إلى الجانب الدلاليِّ؛ فعكَسَ شخصية الشاعر وانفعالاتِه الذاتية.

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ٢٣-٢٤.

ثانيًا: التضاد:

تميَّزت اللغة العربية بثروة لغوية لا مثيل لها في سائر اللغات؛ فهي لغة الكتاب الشريف والسُّنة المطهَّرة، وهي اللغة التي تتنوَّع لتتناسَبَ مع المستويات الثقافية والاجتماعية المختلفة؛ حيث تمدُّ أفرادَها بالثروة اللفظية المتعددة؛ كالمشترك اللفظي والترادف والتضاد... وغيرها من الظواهر، ولا يخلو وجود أحد هذه العناصر في النص الأدبيِّ من قيمة فنية خاصة يُضفيها عليه.

والتواصل ثقافيًّا وإنسانيًّا يتَأتَّى عن طريق اللغة التي تمدُّ الإنسان بالأصوات المختلفة فتساعده على التواصل بأنواعه، والنصُّ الذي يكون التواصل جزءًا من أهدافه لا يخلو مجملًا من علاقات تربط بين عناصره، سواء كانت توافقيةً أو متناقضة، وهو ما ينطبق على الشعر بكونه نصًّا فنيًّا خاضعًا لعنصرَي الإنتاج والتلقين؛ ولذا لا يخلو من هذه العلاقات التي تتلاحم فيما بينها مشكِّلةً بنيةً فنية محكَمة، سواء كانت هذه العلاقات ظاهرةً على مستوى اللفظ، أو تتوارى في بنيته الداخليَّة، وتختلف هذه العلاقات بعضها عن بعض بوفرة الحضور وخلافه.

والتضاد عند اللغويين هو:((كل شيء ضادَّ شيئًا ليغلبه، والسواد ضد البياض، والموت ضد الحياة، تقول: هذا ضدُّه وضديدُه، والليل ضد النهار، إذا جاء هذا ذهَبَ ذاك، ويُجمَع على الأضداد))(١).

أما في الاصطلاح، فقد تعدَّدت مفاهيم التضادِّ؛ فقد أسماه أبو هلال العسكريُّ بالمطابقة؛ يقول:((أجمَعَ الناس أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضدِّه، في جزء من أجزاء الرسالة أو الخُطبة أو البيت من بيوت القصيدة))(٢).

كما يلتقي في بعض جوانبه مع مصطلح الطِّباق والتكافؤ؛ إذ يماثل مصطلحَ التكافؤ مصطلحُ الطباق، الذي اختلف النُّقاد في تحديد تسميته، فتارة يُطلِقون عليه المطابقة، وتارة الطباقَ، وتارة التطبيقَ، وهو في النهاية على تعدُّدِ تسمياته يعني لديهم

(١) لسان العرب، ابن منظور، ط٣، ص ٢٦٣/٣ ضدد (دار صادر، بيروت، ١٤١٤هـ).

(٢) الصناعتين، مرجع سابق، ٣٠٧.

التكافؤ والتضادَّ والمقابلة[١].

أما جلال الدين السيوطي في باب معرفة الأضداد، فيقول: هو ((نوع من المشترك، قال أهل الأصول: مفهومَا اللفظِ إما أن يتبايَنَا، بألَّا يمكن اجتماعُهما في الصدق على شيء واحد؛ كالحيض والطُّهر فإنهما مدلولَا القَرْءِ، ولا يجوز اجتماعهما لواحد في زمن واحد، أو يتواصلا، فإما أن يكون أحدهما جزءًا من الآخر كالممكن العام للخاص، أو صفةً كالأسود لذي السواد لمن سمِّي به))[٢].

ويمثِّل التضاد ((أسلوبًا يكسر رتابة النص وجمودَه، بإثارة حساسية القارئ، ومفاجأته بما هو غير متوقع من ألفاظ وعبارات، وصور ومواقف))[٣]، ((فالخصيصة الطاغية التي تمتلكها اللغة في الخلق الشعريِّ ليست التوحُّدَ والتشابه؛ بل المغايرة والتضاد))[٤].

وقد شكَّل التضاد عند الشاعر عبد الله الخريِّف ظاهرةً فنية تردَّدت في مستويين، هما: مستوى الألفاظ المفردة، ومستوى التركيب.

١ / التضاد الظاهر على مستوى اللفظ المفرد:

ارتكَزَ اهتمام الشاعر الحديثِ على التضاد الداخليِّ؛ أي: في مستوى تركيب النص، ولم يُعْنَ كثيرًا بالتضاد اللفظيِّ؛ وذلك لأن وضعه أيسَرُ، ومأخذه أسهَلُ، وهو ما لا يُقِرُّه الشعر الحديث بكونه باحثًا عن التجديد والإبداع.

لقد توجَّهَ الشاعر عبد الله الخريِّف نحو أبواب اللغة مستعينًا بها لإيجاد شبكة من العلاقات التي تربط بين أجزاء نصِّه، ومن ذلك المفردات المتضادة، التي أثْرَتْ جوانبَ

(١) روضة الفصاحة، أبو بكر الرازي، تحقيق: د. خالد الجبر، مراجعة: أ.د. محمد بركات حمدي، ط١، ص ١١٧ (دار وائل للنشر، ٢٠٠٥م).

(٢) المزهر في علوم اللغة والأدب، جلال الدين السيوطي، تحقيق: فؤاد علي منصور، ط١، ١/٣٠٤-٣٠٥ (دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٨هـ-١٩٩٨م).

(٣) جماليات التضاد في شعر مهدي غمام، رقية تامة، ص ٨ (الجزائر، كلية الآداب واللغات، ١٤٣٥-١٤٣٦هـ).

(٤) في الشعرية، كمال أبو ديب، ط١، ص ٤٩ (مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ١٩٨٧م).

النص المختلفة، وفي مقدمتها الجانب الدلالي.

حيث يعبِّر الشاعر عن التوتر والصراع في علاقته مع الحبيبة فيقول:

لأنَّـــكِ صِـــرتِ القريـــبَ البعيـــدَ وبِـــتِّ المفـــرَّ ومنـــكِ المفَـــرّْ[١]

ففـي البيـت السـابق يطالعنـا عالَمـانِ متناقضـان: عـالمُ القُـربِ والأمـان، ونقيضـه الآخـر عـالمُ البُعـد والفِـراق، فالشـاعر مـن خـلال هـذا التضـادِّ اسـتطاع أن يصـوِّر لنـا مشاعره الداخليَّة، وما يعتريها من رغبات ومخاوفَ وآمال.

فالألفـاظ المتضـادة في: القريب/البعيـد، وبت/منـك، تمثِّـل القلـق والتـوتر في نفـس الشـاعر؛ إذ يتجاذبُـهُ طرفَـا الحـبِّ والأمـل مقابـلَ نقيضـهما مـن مخـاوفَ وتفـرُّق، فالتضـاد هنا أبان عن الحالة الداخليَّة لمشاعر الشاعر وانفعالاته.

وفي أبياتٍ أخرى يقول:

ذِكـــــراكِ نَبَّشَـــــت الـــــرُّوى فطَفِقـــــتُ ألهـــــو لا أُحـــــاذِرْ
فـــــــرأيتني شـــــــفافة كنســـــيمِ نَيســـــانٍ مُســـــافِرْ
صـــــافٍ بـــــلا لـــــونٍ ول كِـــنْ جـــذرُه المخفـــيُّ زاهِـــرْ[٢]

يتمثَّـل التضـاد في هـذا البيـت بالمفارقـة اللونيَّـة في قولـه: بـلا لـونٍ / زاهـر؛ إذ يُحـاكي هـذا التضـادُّ انفعـالاتِ الشـاعر الداخليَّـة، الـتي أَورَدَهـا علـى لسـان المحبوبـة، فـالبعض مـن الـذكريات لا تُنسـى وإن طـال بهـا الزمـان، ولـو تبـدَّى علـى صـاحبها النسـيانُ، فإنهـا باقيـة في أعماقه، والحياةُ كفيلة باجترارها.

وقد استخدم الشاعر التضادَّ المكاني؛ من مثل قوله:

فـــلا شـــرقٌ ولا غـــربٌ ســـتَلقَى وخِزيُـــك بالشَّـــمالِ وبـــالجنوبِ[٣]

يتبـدَّى التضـاد واضـحًا جليًّـا في البيـت السـابق، ويعكـس رؤيـةَ الشـاعر للمصـير الـذي سـيلقاه صـدام – أيـام حـرب الكويـت – جـزاءَ أفعالـه، فجميـعُ الأمـاكن والـديار

(١) ديوان تقول لي، ص ١٧.
(٢) السابق، ص ٥٥-٥٦.
(٣) ديوان أنفاس لاهبة، ص ٧١.

سترفض مؤازرته ومساندته، وسُمعتُه السيئة ستسبقه في كل مكان.

وفي وصف مشاعره القلقة يقول:

ليس يدري
أهو مصباحٌ بليل
أم ظلامٌ في نهار[١]

إذ يمتلئ عنصرَا النورِ والظلام في النص بأبعاد نفسية عميقة، فالتضاد بين: نور النهار / وظلام الليل، يمثِّل مشاعر الشاعر المتخبِّطةَ التائهة والقلقة، حيث يضطرب لديه التمييزُ بين النور والظلام، فلا يستطيع التفريق بينهما.

٢/ التضاد على صعيد التركيب:

تولِّد الثنائيات الضدية فضاء مائزًا للنص؛ إذ تجتمع جملة علاقات زمانية ومكانية وفعلية بأزمنة مختلفة، فتلتقي هذه العلاقاتُ على أكثرَ من محور، تلتقي وتتصادم وتتقاطع وتتوازى، فتُغني النص، وتُعدِّد إمكانيات الدلالة فيه، فالتضاد الفعليُّ والاسمي يشكل عالمًا من جدل الواقع والذات في صراعها مع الحياة، ووفرةُ الثنائيات في النص الأدبي دليلُ انسجام إيقاعاته، وانفتاحه على أكثر من محور، فيمكن أن نعثر على مجموعة أنساق متضادة في النص الأدبي الواحد تُضفي عليه مزيدًا من الحيوية والحركة، هذه الأنساق المتضادة ذات صلة بالكون الذي تصوره، سواء أكان ذلك الأمر بالتضاد أم بالتكامل؛ لذا تجتمع فيها الخصائص الجمالية[٢].

ويأخذ التضاد أشكالًا وحالاتٍ متعددة؛ منها: الظاهر في النص، ومنها الخفيُّ الذي يحتاج إلى إعمال العقل والفكر فيه، ومن التضاد الخفيِّ قوله:

عَيْنِي على أُمَّتي إذ حاقَها الخطر ... وهي التي لم يُفارِقْ عيشَها الكَدَرُ
عَيْنِي على أُمَّةٍ كانتْ بهيبتِها ... شيئًا وبالكادِ يُرمى نحوَها النظرُ

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ٦٥.

(٢) الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم، د. سمر الديوب، ص ٧ (منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب (وزارة الثقافة)، دمشق، ٢٠٠٩م).

عَيْـــني علـــى أُمَّـــةٍ كانـــتْ مخافتُهـــا سورًا مِـن الأمـنِ قـد حِيطَـتْ بـه البَشَـرُ
عَيْـــني علـــى أُمَّـــةٍ كانـــتْ بوَحـــدتِها أَقْـوى مِـن الصـخرِ بـل يَعْيـا لهـا الحَجَـرُ
عَيْـــني علـــى أُمَّـــةٍ كانـــتْ بقادتِهـــا المخلصـينَ الأُلى أخشـى قـد انـدثَرُوا
عَيْـــني علـــى أُمَّـــةٍ كانـــتْ بقوَّتِهـــا مـع الصـحيحِ وتُفـنِي مَـن بـه خطَـرُ
عَيْـــني علـــى أُمَّـــةٍ كانـــتْ إرادتُهـــا أَعْـتى مِـن النـارِ حـينَ النـارُ تسـتعرُ[1]

هنـا تـبرُز ثنائيـة: الماضـي / والحاضـر؛ الماضـي الجميـل الـذي كانـت فيـه الأمـة العربيـة قويةً صامدة، متحدة بقوتها ضد مَن عاداها، وبين حاضرها المناقضِ لهذه الصفات.

وثمـة علاقـة ضـدية في الأبيـات السـابقة بـين مـا تُظهِـرُه الأبيـات ومـا تُخفيـه، فهـذه الصـفات المتمثلـة بـالقوة والهيبـة والمخافـة... جـاءت بـالزمن الماضـي، الـذي يتطلـع إليـه الشـاعر ويطلبـه متحسِّـرًا علـى الـزمن الحـالي الـذي يضـادُّه ويُفارقـه، ونستشـفُّ ذلـك مـن جملته التي يكرِّرها في مطلع كلِّ بيت: (عَيْني على أُمَّةٍ).

وكمـا كـان التضـاد في الأبيـات السـابقة مرتبطًـا بـالزمن، فقـد يـرتبط بالمكـان؛ كمـا في قوله:

كنت غيرَ الناس
في تلك المقاهي
والمغاراتِ الكِبار
من يعيشوُا الصَّحْوَ ليلًا
لينامُوا
جُلَّ ساعاتِ النهار
كنت فعلًا
غيرَ تلك الناس
في رسمي وحسِّي
وفي نَفْسِي وفي كلِّ اعتبار
مثقل الإحساس

(١) ديوان أنفاس لاهبة، ص ١٩-٢٠.

والأنفاس
في حلومٍ وأمانٍ
لا يراها الناس
إنما المعيار راعاها
فأحصى
ألفَ بَوْنٍ من أنين
ألفَ بَوْنٍ أُخرياتٍ
من حنين[١]

يتبلور التضاد هنا بين الشاعر والمجتمع الغربيِّ، الذي يتناقض مع عادات الشاعر وما اعتاد من مجتمعه، فتُثير هذه المناظرُ المفارقة حنينًا في نفسه نحو وطنه.

فالتضاد يكشف حالة الشاعر الرافضةَ لهذا المجتمع، ويتبدَّى ذلك بالكلمات التي اختارها، والتي تدل على المخالفة والتضاد؛ كتكراره كلمة: (غير)، وكقوله: (كنت فعلًا)، فهذا التأكيد يجسِّد لنا إحساسه بالاختلاف العميق بينه وبين ذلك المجتمع.

ويبرُز التضادُّ أيضًا في قوله:

ما أصعبَ اللَّيلينِ ليلَ ترقُّبِي وصُدودَ مَن أهوى بسِردابِ الظُّلَمْ
آليت حبِّي أنْ سأرضى حُكمَكُم فاعدِلْ فأنت الخَصمُ عندي والحَكَمْ[٢]

يتجلى التضادُّ في البيتين السابقين بين رؤيتين: الشاعر العاشق/ والمحبوبة؛ فالشاعرُ العاشق يرى في محبوبته رؤيةً مغايرة لما تراه، فهو يهمُّه وصلُ المحبوبة ويُسَرُّ بذلك، لكنَّ الطرَفَ الآخر لا يكترث لهذه المشاعر والأحاسيس؛ ولذا فإن الشاعر يطلب من محبوبته إنهاء هذا العذاب بحكم نهائيٍّ يقرِّر مصير هذه العلاقة.

خلاصة القول أن التضاد عند الشاعر عبد الله الخريِّف توزَّع على جملة موضوعات، منها: التضاد الزماني، والتضاد المكاني، والتضاد مع المجتمع، والتضاد مع

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ٨٩-٩٠.
(٢) ديوان تقول لي، ص ٧٠.

المحبوبة..

وقد أضفى التضادُّ على النص الفني قيمةً أدبية؛ إذ كثَّف النص الشعريَّ والدلالة الأدبية، وكشف عن مشاعر الشاعر وانفعالاته العميقة.

كما دفع القارئَ إلى التعمق في النص من أجل الكشف عن الدلالة الخفيَّة فيه، وبالتالي يعمق الصلة بين النص والمتلقي، ويزيد من المتعة والإثارة لديه.

ثالثًا: الاختيار:

اهتمَّ النُّقاد العرب بالكلمة الشعرية وعُنوا بدراستها ؛ ذلك لأن اللغة الشعرية هي هوية الإبداع الشعري، فالشعر فن جماليٌّ، يؤدي غرَضَه عن طريق اللفظ، الذي يتحدَّد وفق طبيعة النص وغايته؛ ولذا فالمبدع مطالبٌ بحسن اختيار اللفظ؛ ليتميَّز الشعر عن غيره من اللغات اليومية.

فالشعر بناء لغويٌّ يتم فيه انتقاء الكلمة المناسبة؛ للتعبير عما يريده المبدع من دلالات تعتمل في نفسه، ويحاول نقلها إلى الآخر، الذي يتحرَّك خيالُه بواسطة الألفاظ ووظيفتها المحاكية لتجارب المبدع(١).

فما يميِّز المبدعَ هو إخراجه من اللفظ العادي دلالاتٍ مختلفةً ترتبط بذاته، كما لا يمكن إدراكها من خلال الاستخدام العادي.

إن اللغة الشعرية ((تختلف عن اللغة المألوفة باشتمالها على قوًى بثَّها فيها المؤلِّف عن دراية وعمد))(٢)؛ بحيث يستثير في قرَّائه القدرةَ على تلقي رسالته، والاستجابة لما توحي به ألفاظه.

ومن الطبيعي أن يلجأ الشاعر إلى عدد من الوسائل التي تساعد في تفرُّد لغته الأدبية؛ كاستخدام الكلمة استخدامًا خاصًّا من خلال الاختيار؛ أي: اختيار كلمة معيَّنة من كلمتين أو أكثر، لإنتاج المعنى على نحو إبداعي(٣).

ويرجع الاختيار إلى التوتر الذي يدفع الشاعرَ إلى البحث عن الكلمة المناسبة للمعنى، ولا يعني هذا الفصلَ بين اللفظ والمعنى، فهما يتكاملان وينطلقان في آن واحد للتعبير عن عاطفة الشاعر، إما على أساس أن الكلمة المختارة تفوق كلماتٍ أخرى في أداء وظيفتها الدلالية، أو لأن الكلمة المختارة تتميَّز ببنية صوتية معيَّنة

(١) ينظر: قواعد النقد الأدبي، لاسل آبركرومبي، ترجمة: محمد عوض محمد، ط٢، ص ٣٤ (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م).

(٢) السابق، ص ٣٧.

(٣)ينظر : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، د. محمد العبد، ط١، ص ٧٦ (دار المعارف، مصر، ١٩٨٨م).

تمكِّنها من دقة التعبير عن المعنى، وتتيح لها فرصة تصوير المعنى ومحاكاته[١].

فلا شكَّ أن اختيار الشاعر للكلمة المناسبة التي تُثري النصَّ بدلالات خاصة، انطلاقًا من تجربته الشعرية وعمق تصوُّرِه الجمالي، هو ما يكشف عن تفرُّد الشاعر وعبقريته الفنية.

وإذا نظرنا إلى شعر عبد الله الخريِّف، نجد أن اختيار الألفاظ لديه يقوم على أساسين:

١- على أساس أن الكلمة المختارة تفوق كلمات أخرى في أداء وظيفتها الدلالية:

فاختيار الكلمة المناسبة في موقعها المناسب له تأثيره الشعريُّ الخاص، كما في قوله:

وأُدرِكُ أنَّك لونٌ عزيزٌ يُشبَّهُ عَفْوًا بضوءِ القمرْ[٢]

فإيراد الشاعر لكلمة (عفوًا) في البيت السابق مع إمكانية حذفها دون أن يختلَّ المعنى، إنما هي مبالغة غزليَّة من الشاعر، فكأنما يطلُب المسامحة والعفو لهذا التشبيه، فهي أسمى من ضوء القمر، فهذه الزيادة بما فيها من مبالغة أضفَتْ بُعدًا جماليًّا مستحبًّا على البيت.

ومن اختيارات الشاعر أيضًا قوله:

أَفِيقي..أَفِيقي
وقُولي لقلبي
أين طريقي
وأين إذا ما أفقت
رفيقي
أظل إلى الأبدِ السرمدي

(١) السابق، ص ٧٦.

(٢) ديوان تقول لي، ص ٩.

رفيقي
لأبقى وحيدًا
إلى الأبدِ السرمدي
بحُزني وضيقي[١]

فكلمة (السرمدي) مرادفة لـ(الأبد)، وقد أَورَدَهما معًا على الرغم من دلالتهما المتشابهة، فالزيادة هنا تدل على المبالغة في الوصف، فالملاحظ أن (السرمدي) تُعطي دلالة نفسية بالطول والبعد أكثرَ مما تعطيه كلمة (الأبد)؛ ولذا أورد الزيادة لتتناسب مع مشاعر الوحدة والألم التي تنتاب الشاعرَ في ظلِّ فُرقته وبعده عن صديقه.

ومن ذلك أيضًا قوله:

تُطالِبُني وصلًا وتدنو لحاجتي وما عاد لي نابٌ فقد شاخَ نابِيَا[٢]

حيث اختار الشاعر في البيت السابق لفظة (ناب) للدلالة على التقدُّم في العمر؛ لأن ضعفها وتكسُّرها من العلامات البارزة لهذه المرحلة، فهذه اللفظة توحي بالضعف المقصود والمراد في البيت أكثرَ مما توحيه لفظة أخرى.

وقد يختار الشاعر الكلمة الغامضة ويفضِّلها على قرينتها الأكثر استخدامًا، وهي مع غموضها ليست جافية أو وحشية؛ كقوله:

سَنابِكُ بعدَ الأربعينَ تَدُوسُني فصِرتُ بتِيهٍ ضاع فيه صوابِيَا[٣]

فذِكرُ الشاعر لكلمة سنابك مقابل الحوافر التي هي أكثر استخدامًا وتداولًا، له دلالة نفسية خاصة، فكأنما سنوات عمر الأربعين حوافرُ تدوس على جسمه وتهلكه، وفي هذا إشارة منه إلى الضعف العام في الصحة واعتلالها مقارنة بعمره السابق، فلما أراد أن يعبِّر عن فترة جديدة وغريبة بالنسبة له، اختار كلمة سنابك؛ لتكون معادلًا موضوعيًّا لمشاعره في هذه الفترة.

---

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ٤٠.
(٢) ديوان تقول لي، ص ٢٩.
(٣) السابق، ص ٣٠.

ومن ذلك أيضًا قوله:

يـــــا حبيبًـــــا خِلـــــتُ أنِّي مُـــــدرِكًا منـــــه مُـــــرادي
وإذا بي بعـــــــــــــــدَ لَأْيٍ أُلفِـــــهِ يَهْـــــوى عِنـــــادي[1]

فثقلُـه التامـة بمشـاعر الحـب المتبادلـة بينـه وبـين الحبيبـة، دفعَتْـه إلى أن يختـار لفظـة (لَأْيٍ) بـدلًا مـن (مـدة أو وقـت)، فهـذا الاختيـار لهـذا اللفـظ جـاء متوافقًـا مـع مشـاعر الغرابة التي يعيشها الشاعر جراء تصرفات حبيبته التي لم يَعهَدْها سابقًا.

و قـد تـأتي الألفـاظ المختـارة مـن قِبَـلِ الشـاعر بزيـادة في الأحـرف أو نقصـان، بحسـب السـياق والغـرض المنتظـر منهـا أداؤه، كمـا في اختيـاره لفظـة (أسـطاع و- يسطاع) بدلًا من يستطيع في قوله:

كـــل مـــا أســـطَاعُ قـــولي يـــا لنفســـي مِـــن ســـعير[2]
لســـتُ مَـــن يُســـطاعُ مهـــرًا أنـــت يـــا حـــبِّي فقـــير[3]

إذ جـاء هـذا الـنقصُ في الأحـرف متوافقًـا مـع مشـاعر الشـاعر، فشـعوره بـالنقص دفعـه لأن يختـار لفظـة متوافقـة مـع هـذا الشـعور، فاختـار التعبـير بلفظـة (أسـطاع – و يسطاع)؛ لأنها تؤدي دلالة أكثرَ مما تؤديها لفظة يستطيع.

وكالزيادة في قوله:

يـــا أيُّهـــا المســـتعرفُ الـــلا أو نَعَـــمْ إنِّي الصـغيرة لسـتُ أعـرِفُ مـا القَسَـمْ[4]

فقـد اختـار الشـاعر الزيـادة في (المسـتعرف)، ولم يقـل: (العـارف)، علـى الـرغم مـن أدائهـا لـذات المعـنى، فـإن الشـاعر فضَّـل الزيـادة؛ ليـدل علـى المبالغـة في الـتهكم والسخرية، فلفظة المستعرف تدل على التهكم أكثرَ مما تدل عليه قرينتُها.

(١) السابق، ص ٨٥.
(٢) السابق ، ص ٨٢.
(٣) السابق، ص ٨١.
(٤) السابق، ص ٦٩.

٢- أو على أساس أن الكلمة المختارة تتميز ببنية صوتية معيَّنة، تمكِّنها من التعبير عن المعنى أدقَّ تعبير:

كما في قول الشاعر:

لا تَذهبي
قلوبُنا سيدتي
لما تَزَلْ
تستمري البقاء[١]

حيث اختار الشاعر التعبير بلفظ (تستمري) مفضِّلًا إياه على مرادفاته؛ لما تؤديه أصوات التاء والياء من استطالة وبُعد زمنيٍّ يتناسب مع رغبة الشاعر الشديدة في دوام هذا اللقاء.

ومنه أيضًا قوله:

ونحن وجود
وغير وجود
شطَحْنا بعيدًا
بعيدًا إلى الأنجُمِ الزاهية[٢]

فلا شك أن مقابلة (شطحنا) بلفظة أخرى كـ(ذهبنا - انطلقنا) لَتُبِينُ قدرة الأولى على التصوير الدقيق لهذا الاستغراق الحالم.

وكما في قوله:

نحن الذين دعَمْنا حُكمَ طُغمتِكم ظنًّا بأنَّك قد تَرْعى أهاليكا[٣]

نجد الشاعر يختار لوصف صدام حسين كلمة (طُغمتكم)؛ لما فيها من ثقل صوتيٍّ متمثلًا بتجاور حرفَيِ الغين والطاء، إذ يمثِّل نطقها غرابة غير مستحبة، فهذه

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ١٢.
(٢) السابق، ص ٣١.
(٣) ديوان أنفاس لاهبة، ص ١٠.

الأصوات بثقلها وغرابتها أعطت بعدًا إيحائيًّا للَّفظة، فجاءت هذه اللفظة معادلًا لشدة فعل صدام وشناعته، فتكرار النطق بكلمة (طغمتكم) عدة مرات يتجلى من خلاله ما توحي هذه اللفظة به من تهكُّم وسخرية شديدة.

لا شك أن اختيار الكلمة المناسبة التي تزخر بالدلالة والمتصلة بالتجربة الشعرية هي ما تكشفُ عبقريةَ الشاعر وتفرُّدَه، فأجودُ الألفاظ ما جاءت معبِّرة عن شخصية الشاعر ومشاعره المرهفة وحسِّه الجمالي، فبذلك تتحقَّق غاية الشعر في كونه إبداعًا يفضي بمكنونات الشاعر، ويدفع المتلقِّيَ إلى مشاركته هذه المشاعرَ، فتحدُث عملية التأثير والتأثر المرجوَّة من العمل الأدبي.

وقد أَولى الشاعر عبد الله الخريِّف عنايته بالألفاظ، فجاءت وتيدةَ الصلة بمشاعره وتجربته الشعرية، وبما يريد أن يبثَّه في نفس قارئ نصه الأدبي، فتخيَّرَ من الألفاظ ما يؤدي وظيفة دلالية لا يمكن أن يؤديها غيرُها، كما أَولى عنايته بالأصوات فجاءت كلماته في الغالب متوافقةً صوتيًّا مع مشاعره الذاتية ومع الدلالة المرجوة منها.

رابعًا: الانزياح:

إن اللغة بكونها نظامًا من العلاقات والتراكيب المترابطة، تتشكل وفق مستويين: مستوى التخاطب العادي الذي يؤدي وظيفة إبلاغية، أما المستوى الثاني، فهو الذي تتجلى فيه الوظيفةُ الإبداعية؛ إذ يهدف إلى مخالفة الشائع والمألوف، بهدف الجمال الفنيِّ الذي يثير المتلقِّيَ، ويخلق في نفسه تأثيرًا خاصًّا، من خلال عدد من الأساليب الفنية، التي يشكِّل الانزياح جزءًا مهمًّا فيها.

وهو مصطلح عُنيتْ به الدراسات الحديثة، ولعل ذلك يعود إلى أن الانزياح يعتبر من أهمِّ الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الأدبيُّ من غيره؛ لأنه عنصر يميِّز اللغةَ الأدبية، ويمنحها خصوصيتها وتوهُّجَها وألَقَها، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية[١].

وبالرغم من كون الانزياح مصطلحًا حديثًا، فإن جذوره ممتدة في التراث العربيِّ القديم ولكن بمسميات مختلفة، يقول ابن جني: ((وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعانٍ ثلاثة، وهي: الاتساع، والتوكيد، والتشبيه، فإنْ عُدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتَّةَ))[٢]، ومسميا العدولِ والاتساع هما من الأسماء التي أُطلقت على الانزياح في النقد الحديث[٣]، إلا أن المحدَثين تناولوا هذا المصطلح بدقة وبدراسة شاملة لخصائصه وجزئياته.

ويُقصد بالانزياح ((استعمال المبدع للغة ومفردات وتراكيب وصور استعمالًا يخرج به عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرُّدٍ وإبداع، وقوة جذب وأسرٍ))[٤].

---

(١) ينظر: أسلوبية الانزياح في النص القرآني، أحمد غالب الخرشة، ص٥-٦ (جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٨م).

(٢) الخصائص، ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، ص ٤٤٢/٢ (دار الكتب المصرية، مصر، ١٤٣١هـ-١٩١٣م).

(٣) ينظر :شعر محمود شلبي دراسة أسلوبية، رشا سامي حجازين، ص ٢٤ (جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٥م).

(٤) وظيفة الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية والنقد العربي القديم، أحمد محمد ويس، مجلد ٦، ج٢١، ص ٢٩٤ (النادي الأدبي والثقافي بجدة، ١٩٩٦م).

فاللغة بكونها تعبِّر عن أغراض ومقاصدِ المتكلم تتميَّز بالمرونة؛ فهي ليست قوالبَ جامدة؛ إذ إنها تتناسب مع أحوال البشر وظروفهم الزمانية والاجتماعية والثقافية والعقلية؛ ولذا فإن المتكلم قادر على أن يطلق دالًّا معيَّنًا على دوالَّ أخرى ليست بينهما علاقة واضحة، وهو ما يَعْنيه الانزياحُ.

فالانزياح يحصل من خلال اشتقاق مفردات جديدة تختلف عن اللغة المألوفة، سواء من ناحية الأصوات أو من ناحية التراكيب، ((فالانزياح جاء لإخراج اللغة من دائرة المعاني المعجميَّة الضيقة، والمعياريةِ الموحَّدة، إلى دائرة النشاط الإنساني الحيِّ))[(١)]؛ إذ تتحوَّل إلى لغة أكثرَ عمقًا وإيحاءً وجمالًا، هدفُها إثارة المتلقي ولفت انتباهه.

وليست الألفاظ إلا دوالَّ على المعاني الجزئية المفردة، لا تكتسب دلالتها الكاملة، ومن ثم لا تكتسب فصاحتها أو بلاغتها، إلا إذا دخَلتْ في علاقات تركيبية مع غيرها من الألفاظ[(٢)].

وقد قسم (جان كوهن) الانزياح إلى قسمين رئيسين تنطوي فيهما كلُّ أشكال الانزياح، وهما: الانزياح الاستبدالي، والانزياح التركيبي[(٣)].

١/ الانزياح الاستبدالي:

وهو ((ما يكون فيه الانزياح متعلِّقًا بجوهر المادة اللغوية))[(٤)]، وبدلالتها؛ مثل: الكناية والتشبيه والمجاز، وتُعَدُّ الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح.

إن لغة الشعر ((تزخر بالألفاظ والمترادفات في شكلها العادي، ولكن عندما تخرُج هذه الألفاظ والمترادفات عن نمطها الاعتيادي، فإنه يدخل عليها ما يُعرف بالانزياح،

---

(١) الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، ط١، ص ١٨٤ (دار المسيرة، الأردن، ٢٠٠٧م- ١٤٢٧ هـ).

(٢) ينظر :إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، ط٧، ص ١٥٨ (المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٥م).

(٣) ينظر :لانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، ط١، ص ١١١-١٢٨(مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ٢٠٠٣م).

(٤) السابق، ص ١١١.

فتخرج عن منطقيتها، وتُعرِض عن معناها، وتلبس معانيَ أخرى، وهذا النوع من الانزياح هو ما يُعرف بالانزياح الدلالي))[١].

وتكمن جمالية الانزياح الاستبدالي بمفارقة النسق المعتاد، وهذا أمر مطلوب في اللغة الشعرية؛ لأن بذلك يكمن جمالها، فالمألوف من القول لا يثير المتلقِّيَ؛ لانتفاء عنصر المفاجأة عنه، الذي ينشده الانزياح؛ ليشد انتباه المتلقِّي ويهز شعوره.

ومن خلال النظر إلى دواوين الشاعر، نلحظ أنه لجأ إلى هذا النوع ليحقِّق غايات في نفسه، لم يكن ليحقِّقها لولا الانزياح، فنراه يقول في مخاطبة حبيبته:

لا تَذهَبي
فنحن في أنفِ اللقاء
في الصفحةِ الأولى
مِن المساء
لم نَبدَأ
الشِّواء
ولم نمزِّقْ بعدُ يا سيدتي
مُلاءةَ الحياة
ولا تفقَّدْنا إلى الآن
تضاريسَ البناء
ولم نعِشْ بعدُ
هنيهاتِ الهناء
وعندما يشيخُ ليلُنا
وتهرمُ النجوم
ويركنُ الهدوء
للهدوء
وتَنشق الغيوم

(١) ظواهر أسلوبية في شعر نزار قباني ، ص ٦.

رحيقَ حبِّنا
ويبزُغ الضياء
وتبدأُ المراكبُ العتيقةُ
تحوُم في رتابةٍ
على مرافئِ الأزل[١]

فالعلاقة بين الكلمات في جل الأبيات السابقة غيرُ مألوفة، فالكلمات المتجاورة لا تنسجم معجميًّا بعضها مع بعض؛ فالنجوم تهرم! والليل يشيخ! والمساء في صفحته الأولى! فالشاعر يفاجئنا عند الحديث عن اللقاء بقوله: (أنف)، بدلًا من (أول – بداية)، وكذلك في المساء الذي يصفه بأنه (في الصفحة الأولى) دلالةً على بدايته، كما أن الشاعر يريد أن يمزِّق مُلاءة (الحياة) وليس (السرير)، فهذه الألفاظ المنزاحة التي استخدمها الشاعر تعبِّر بعمق عن البداية التي قصدها الشاعر، وهو هنا خصها بالوقت، فالأنف هو أول ما يلاحظ في الإنسان، كذلك الكتاب يبدأ بصفحته الأولى.

ثم إن الشاعر يستمر في سلسلة الانزياحات، فيصف الليل بأنه (يشيخ)، والنجوم (تهرم)، والهدوء (يركن)، والغيوم (تنشق رحيق الحب)، فكلُّ هذه الصفات تنطبق على الكائنات الحية، ولا تتوافق معجميًّا مع الألفاظ المجاورة لها، فالشاعر هنا استخدم التشخيص متجاوزًا بذلك المفرداتِ العادية التي يُسند إليها الفعل، وهو بهذه الصفات التي تنتمي إلى عنصر الاستحالة يريد أن يصف مشاعره الرافضة لفِراق حبيبته.

ومن نماذج الانزياح الاستبداليِّ عند الشاعر الخريِّف قوله:

قُولي لنهلةَ سائلٌ يَرعى المنى وجوادُه في سُؤْلِه الأعذارُ[٢]

إذ يظهر الانزياح في تعبيره عن الأمنيات، وجعلها كائناتٍ حية تتحرَّك والشاعر

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ٧-٨.
(٢) ديوان تقول لي، ص ٢٢.

هو من يرعاها، فالشاعر هنا انزاح بالكلمة عن معناها الأصلي إلى معنى آخر، وهو بهذا الوصف أراد أن يعبِّر عن صبره وتجلُّدِه في انتظار محبوبته كما صبر الراعي في رعي ماشيته.

وفي أبيات أخرى يقول:

لقد دُسْتُ مِن أيامِ عُمري كِثارَها وكسَّرتُ ألواحًا وأقفَلتُ بابِيَا
سَنابِكُ بعدَ الأربعينَ تَدُوسُني فصِرتُ بتِيهٍ ضاع فيه صوابِيَا[1]

يلاحظ في الأبيات السابقة علاقات لغوية خارجة عن النمط المعجميِّ السائد، وهذا ما أضفى على الأبيات قيمةً جمالية، تتمثَّل في المفاجأة أو الهزة الوجدانية التي تحدُث في نفس القارئ، فالشاعر يقول: (دُستُ من أيام عمري)، وأيام العمر أمر معنويٌّ لا يمكن أن يُداس بالأقدام، ثم يعقبه بانزياح آخرَ يتكرر فيه الفعل نفسُه، إلا أن من يقوم بهذا الفعل هي (سنابك بعد الأربعين)، وبعد الأربعين أمر معنويٌّ ليس له حوافر ليقوم ب(الدَّوْس)، فهذا الانزياح مثَّل سرعة مرور السنوات وتعاقُبِها، وشدة وقع هذا التقدم في نفس الشاعر، كما لو كانت هذه السنوات تدوسه بشدة محطِّمةً فِكرَه وآماله.

ويقول الشاعر في وصف لهفته على لقاء محبوبته:

واللَّهْفةُ الرَّعناءُ في صدري سَرَتْ كوميضِ برقٍ لاحَ مِن بينِ الأَجَمْ
تَستعجِلُ الميعادَ وقتَ لقائِنا وتُترجِمُ الدَّقَّاتِ ماذا قد يتمْ[2]

يظهر الانزياح في التشخيص الذي استعمله الشاعر في الأبيات السابقة، حيث جعل لـ(اللهفة) صفات الكائن الحي من (سير) و(استعجال)، كما أن الدقات تقوم بعملية الترجمة، فالانزياح هنا حقَّق الإثارة والدهشة بتجاوز الشاعر للنمط المألوف الشائع في المعجم اللفظي، إلا أن هذا الانزياح يرسم ذهنيًّا اللهفةَ الشديدة في نفس الشاعر إلى لقاء محبوبته.

---

(١) ديوان تقول لي، ص ٣٠.

(٢) السابق، ص ٧١.

ومن نماذج الانزياح أيضًا عند الشاعر الخريِّف قوله:

ونَسِينا الناس
وتفاهَمَنا برموش
وحروفٍ صامتة
لا يفهمُها الناس
في دكَّانِ الحلوى[١]

لقد ابتعدت العبارة عن المألوف حينما أسند الشاعر (التفاهم) إلى الرموش، وهو لفظ لا يلائمه في المعجم اللفظي؛ إذ إن من المتعارف عليه أن التفاهم يكون بالعيون لا بالرموش، وهذا الانزياح بمخالفة الشائع خلَقَ جوًّا من المفاجأة التي تمتع القارئَ وتشدُّه إلى العمل الأدبي.

ويقول الشاعر أيضًا في قصيدته (تداعيات الشموع) المهداة إلى الشاعر عبد الرحمن العشماوي:

يا شاعرًا غنَّتِ الأَصْقاعُ أحرُفَه ... فأطرَبتْ، يا لها لحنٌ له نَسَقُ
لقد ملأتَ لنا القِرطاسَ أَبكِيةً ... فاستلهَمَتْ فِكرَك الأحبارُ والورَقُ
حوَّلتَ في شِعرِك الحرفَ العصيَّ دمً ... والسطرَ جسَّمتَ حِصنًا ليس يُخترَقُ
سكَبتَ في الضادِ أحلى ما تمثلُه ... فازدانتِ الضادُ طِيبًا عَرْفُه عَبَقُ
وجلجَلَ الوتَرُ الحساسُ في دمِها ... دمُ الحروفِ صراخٌ ليس يختنقُ[٢]

فالشاعر في الأبيات السابقة قد جعل الأصقاع تقوم بغناء شعر الشاعر، والغناءُ صفة خاصة بالبشر؛ فهم من يقومون بالغناء واللحن والكلام، ولا يخفى ما في هذا الوصفِ من شمول لا يتحقَّق باستخدام الشاعر للَّفظ العادي.

وفي البيت الثاني يخاطب الشاعر العشماويَّ بقوله: إنك ملأتَ القرطاس أبكية، والمتوقع أن يقول: (شعرًا أو كتابة)، فالشاعر كسر بنية التوقُّع، في إشارة منه إلى حرارة

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ١٢٠.
(٢) قصيدة (مخطوطة/ غير منشورة) تداعيات الشموع، مهداة إلى الشاعر عبد الرحمن العشماوي.

شعره، وعمق تعبيره عما تعانيه البلاد العربية من ألم.

ثم يستمر الشاعر في سلسلة الانزياحات، فيقول في معرض مدحه للعشماوي بأنه جسَّم السطر حصنًا، وهذا الوصف مخالف للعلاقة المألوفة؛ إذ إن الحصن لا يتلاءم معجميًّا مع السطر، فالسطر لا يمكن أن يكون حصنًا، وهو بهذا يريد أن يشير إلى قوة وجزالة شعر العشماوي، وفي البيت التالي له يقول: سكبتَ في الضاد، والضاد لا تتلاءم مع ما يجاورها؛ إذ إن الضاد لفظ معنويٌّ، والفعل سكبت ينطبق على مادي؛ كـ(إناء – إبريق..).

وفي البيت الأخير نجد خرقًا واضحًا للمعجم اللفظيِّ المعتاد، ففي الشطر الأول يقول: (وجلجَلَ الوترُ الحساسُ في دمِها)، وهو بهذا يعني لغة الضاد التي أشار إليها في البيت السابق لهذا البيت، فالشاعر هنا أفاد من الانزياح في تشخيص (لغة الضاد) وجعلها كائنًا حيًّا يَسْري الدمُ في عروقها، ويستمر في هذا الانزياح و(التشخيص) عندما يصف صراخ (حروف الضاد) بأنه مستمر لا ينقطع، وهو بهذا الانزياح يلفت الانتباه إلى أهمية الكلمة في إثارة الهمم والنفوس، لا سيما إذا ما كانت مجلجلةً قوية.

فالانزياح الاستبدالي شكَّل عند الشاعر عبد الله الخريِّف ظاهرةً بارزة في أسلوبه، تردَّدت في كثير من قصائدِهِ، إن لم تكن أجمعها، وهذا يُحيل الحديثَ إلى النوع الثاني من الانزياح عند الشاعر الخريِّف، وهو الانزياح التركيبي.

٢/ الانزياح التركيبي:

تميَّزت اللغة العربية بالمرونة والطواعية؛ إذ أتاحت للمبدع الحرية في تركيب العبارة الأدبية و(الشعرية) خاصة، متجاوزًا بذلك مستوى الكلام العادي، بالانزياح الذي يشكِّل الشاعر به لُغة جمالية يحقِّق من خلالها التأثيرَ الذي يريد.

فالانزياح التركيبي هو: "ما يتعلق بتركيب المادة اللغوية مع جاراتها في السياق الذي تَرِدُ فيه"(١)، "فهو وحده القادر على خرق قوانين اللغة ومعاييرها بعناية فائقة؛

(١) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص١١١.

لتكون القصيدة بذلك بنية شمولية، تتجاذبها ظواهرُ لغوية عديدة»[١].

وتتجلى شعرية الانزياح التركيبي بنقل الدلالات من سياقاتها المألوفة إلى سياقات أخرى مغايرة، فتنشأ بين الكلمات ألفةٌ جديدة، تنقُلُها من سياقها التركيبي المألوف إلى سياق مغاير، يتم فيه إعادة انتظام الجمل بشكل متميز، وهذا (التميز الآخر) هو ما تبحث عنه الشعرية المعاصرة[٢]، وهو ما يصنع المفاجأة التي تحقِّق الانتباه والإثارة للمتلقي.

فكل تركيب خرج عن القواعد النحوية المعتادة وأصولِ الجملة المعهودة، فهو انزياح تركيبي، إلا أنه لا يُعَدُّ انزياحًا إلا بعنصر المفاجأة، التي تخلُقُ قيمة جمالية لهذا الانزياح، ودون هذه الميزة لم يكن يوجد انزياح مهما تغيَّرت التراكيب.

وقد جاء الانزياح التركيبي في الغالب عند الشاعر عبد الله الخريِّف ضمن عنصرين، هما: التقديم والتأخير، والحذف.

أ/ التقديم والتأخير:

تُعَدُّ ظاهرة التقديم والتأخير من الظواهر المهمة التي تنبَّه لها النقد العربيُّ منذ القدم، فعبد القاهر الجُرجانيُّ عقد لها فصلًا كاملًا في كتابه دلائل الإعجاز، موضحًا أهميتها أسلوبيًّا وبلاغيًّا، يقول: «فهو بابٌ كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسع التصرُّف، بعيد الغاية، لا يزال يَفْتَرُّ لك عن بديعة، ويُفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعُه، ويلطف لديك موقعُه، ثم تنظر فتجد سببَ أنْ راقك ولطُف عندك أنْ قُدِّم فيه شيء، وحوِّل اللفظُ من مكان إلى مكان»[٣].

وهذا الانزياح التركيبي «لا يكسر قوانين اللغة المعيارية؛ ليبحث عن قوانينَ بديلة،

(١) الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، لحلوحي صالح، ع ٨، ص ١٠ (مجلة كلية الآداب واللغات، الجزائر، ٢٠١١م).

(٢) ينظر: شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول ، د.خيرة حمرة العين، ط١، ص ٢٧ (مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ٢٠٠١م).

(٣) دلائل الإعجاز، الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط٣، ص١٠٦ (دار المدني، جدة، ١٩٩٢م-١٤١٣هـ).

ولكن يخرق القانون باعتنائه بما يُعَدُّ استثناء أو نادرًا فيه))[١].

وظاهرة التقديم والتأخير ذات تردُّد واسع في شعر عبد الله الخريِّف، إذ اتكأ عليها الشاعر محاولًا الإفادةَ من طاقتها التأثيرية والإيحائية، ومن أنماط التقديم والتأخير عند الشاعر الخريِّف فيما يأتي:

تقديم الشاعر شبه الجملة كما في قوله :

ففيكِ الرَّبيعُ وحَرُّ المقِيضِ ودفءُ الشِّتاءِ وغدرُ الدّسُر[٢]

ففي البيت السابق تقدَّمت شبه الجملة (فيك) على المبتدأ (الربيع)، والأصل أن يقول الشاعر: (الربيع فيك)، وبذلك خالف النظام المعهود بتقديم الجار والمجرور على المبتدأ، وقد قصد من هذا التقديم التخصيصَ؛ إذ لا تجتمع هذه المتناقضات إلا في حبيبته.

ومن ذلك أيضًا قول الشاعر في قصيدة (لا تذهبي):

وعند المساءِ
يطيبُ السَّمَر
وفي دفَّتَيْه
يُطِلُّ القمر
ونحن ركودٌ..
..وغيرُ ركود
نُداعب فينا رؤى حانية
تُحِبُّ السَّهَر[٣]

حيث تقدَّم (عند المساء) و(في دفَّتَيْه) و(فينا) على (يطيبُ السمر، يُطِلُّ القمر، رؤى حانية)؛ إذ الأصل قوله: يطيب السمر عند المساء، ويُطِلُّ القمر في دفتيه، نداعب رؤى حانية فينا، وهذا التقديم جاء لإفادة التخصيص المرتبط بالوقت؛

(١) فضاءات شعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، سامح الرواشدة، ص ٥٣-٥٤ (المركز القومي للنشر، الأردن).
(٢) ديوان تقول لي، ص ١٤.
(٣) ديوان رذاذ الضوء، ص ٣١.

إذ لا يطيب السمرُ سوى في المساء، كما أن القمر لا يوجد سوى في هذا الوقت، ولا يمكن إغفال أثر هذا الوقت على النفس بما فيه من سكون ومناجاة؛ ولذا قدَّم (فينا) لتخصيص هذا الحدث (نداعب رؤى حانية) بالشاعر وصاحبتِه اللذين عايَشَا هذا الوقتَ واستشعَرَا لذَّتَه الخاصة.

ومن ذلك أيضًا قوله في قصيدة (أمي):

من دمِك الفوَّار
اسْقيني
اللبنَ الحار
وبحِضْنِك يا أُمِّي
أتذكَّرُ أهدَأَ دار[1]

خالف الشاعر في المقطوعة السابقة الأصل في الترتيب اللغوي، حيث قدَّم الجار والمجرور (من دمك) على الفعل (اسقيني)، وقدَّم أيضًا (بحِضنِك) على (أتذكَّر)، وقد جاء هذا التقديم لتعظيم دور الأم ومكانتها، والإشارة إلى ما تُكابده من مشاقَّ وعناء، فكأنما تتخلى عن دمها من أجل طفلها الصغير، كما أن الراحة النفسية التي يبعثها حضنُها في النفس لا يعادلها شيء آخرُ.

ومن نماذج تقديم شبه الجملة أيضًا قول الشاعر:

ولم نمزِّقْ بعدُ يا سيدتي
مُلاءةَ الحياة
ولا تفقَّدْنا إلى الآن
تضاريسَ البناء
ولم نعِشْ بعدُ
هنيهاتِ الهناء[2]

ومنه أيضًا قوله:

(١) السابق، ص ٥٠.
(٢) السابق، ص ٧.

فـــلا الحـــبُّ يســـمو بغـــيرِك نُـــزلًا ولا الحســـــنُ إلا لمـــــاكِ الأغَـــــرّْ[١]

وقوله:

فأضـــحى البُعـــادُ ضـــريحًا تجـــنَّى وبالقســـــرِ ضـــــاعَفَ آلامَنَـــــا[٢]

وقد تعدَّدت مواضع أسلوب تقديم شبه الجملة عند الخريِّف، ومثَّلت الأغلبيةَ الكبرى من نماذج الانزياح التركيبي لديه، واستعان به الشاعر ليؤدي وظيفة دلالية وصوتية قصَدَها بعناية ؛ وذلك لأن ((كسر رتابة النظام اللغوي يشحن المتلقِّيَ بطاقة انفعالية حين يصطدم فجأة بما لا يتوقع، وما لم يتربى[٣] عليه ذوقُه؛ ولذلك نظر اللغويون إلى لغة الشعر نظرة خاصة، فأجازوا ما لا يجوز لغويًّا ولا نحْويًّا))[٤].

ومن نماذج التقديم والتأخير عند الشاعر الخريف أيضا تقديم المفعول به في قوله:

عُنُوســـتي بِعتُهـــا مِـــن حـــبِّ ريحِتِهـــا قايضـــتُه بالـــذي إبطـــاؤه الســـببُ[٥]

حيث يعرض لنا الشاعر على لسان محبوبته الألمَ والحزن الذي عانته في صبرها على وعود الحبيب وانتظارها له، وكان ذلك سببًا في عنوستها، وبالتالي سببًا في تغيير واقعها؛ ولذا قدَّم الشاعر المفعول (عنوستي)؛ ليركِّز الانتباه على الألم النفسي الذي سببه طول الانتظار. وهذا ما يعرف في النحو بـ(الاشتغال)؛ فالمفعول به (عنوستي) منصوب بفعل محذوف دل عليه الفعل الذي بعده.

ومن ذلك أيضًا قول الشاعر:

خيولُـــك اليـــومَ جالـــتْ آه في أُفقـــي لكنَّـــــني الآن أمٌّ والســـــميرُ أبُ[٦]

يأتي هذا التقديم في معرض حديث الشاعر على لسان محبوبته، وقد انزاح

---

(١) ديوان تقول لي، ص ١٥.

(٢) السابق، ص ٣٦.

(٣) هكذا وردت في النص الأصلي، والصحيح: (يتربَّ).

(٤) بنية الانزياح التركيبي في قصيدة البردة، حكيمة بو شلاق، ع ١٢، ص ٦٠ (مجلة حوليات التراث، الجزائر، ٢٠١٢م).

(٥) ديوان تقول لي، ص ٧٨.

(٦) السابق، ص ٧٧.

الشاعر في الترتيب المعياري للبيت السابق فقدَّم الفاعل (خيولك) على الفعل (جالت) فصار مبتدأ، وقد قصد الشاعر من هذا التقديم تهويلَ أمر الذكريات التي تعايشها الحبيبة، ونقل مشاعرها من خلال هذا التشبيه.

ومنه أيضًا قوله:

الجيشَ عندك قوَّيْنا لنجدتِكم و(الفاو) نَعْمُرُها كيما نُواسيكا[1]

والأصل أن يقول: (قوَّينا الجيشَ)، ولكن الشاعر مال إلى تقديم المفعول به (الجيش) على الفعل (قوَّينا)؛ ليلفت انتباه المتلقِّي إلى فضل الدول المجاورة للعراق عليها في العون والنُّصرة، وخاصة في حربها مع دولة إيران، إلا أن صدَّامًا قابَلَ ذلك بالجحود والنُّكران بحربه على الكويت، فهذا التقديم طابَقَ فيه اللفظ المعنى في التغيير والتحويل عن الأصل.

إن انزياح التقديم والتأخير عند الشاعر الخريِّف مثَّل ظاهرةً فنية لتكثيف الدلالة على المستوى الفني والتركيبي؛ إذ استعان به الشاعر في التعبير عن ذاته وتجسيد مشاعره النفسية حين انزاح في استخدامه عن المعجم العادي المألوف للغة.

وتبيَّنَ أن أكثر مواطن التقديم شيوعًا في ديوان الخريِّف تمثَّلت في شبه الجملة، وبخاصة الجار والمجرور؛ وذلك لما يتميَّز به من حرية ومرونة.

وقد جاء التقديم والتأخير لقصد الشاعر إلى لفت انتباه المتلقي إلى ما هو مقدَّم، وإبراز دوره المركزي في الدلالة، فالوظيفة المقصودة من هذا الانزياح تمثَّلت في الدلالة التي حرَّك الشاعر من أجلها أحدَ العناصر في التركيب بما يراه يتناسب مع التبليغ التام للنص، بالإضافة إلى الضرورة الإيقاعية للقافية؛ فأحدَثَ التقديم والتأخير تشابكًا بين المعنى والإيقاع الفنيِّ في تلاحُم فنيٍّ بديع.

ب / الحذف:

الأصل في النظام اللغويِّ أن تُذكَرَ الألفاظ، إلا أن اللغة العربية بميلها إلى الإيجاز

(١) ديوان أنفاس لاهبة، ص ١٠.

والاختصار فإنها تلجأ أحيانًا إلى ضرب من ضروب البلاغة العربية، فتُتيح للمبدع أن يحذف في نصه ما يشاء إثراءً للدلالة، وذلك عندما يكون الحذف أفصَحَ فيه من الذِّكر.

وقد وصفه عبد القاهر الجُرجانيُّ بأنه ((باب دقيقُ المسلك، لطيفُ المأخذ، عجيبُ الأمر، شبيهٌ بالسِّحر؛ فإنك ترى به تركَ الذِّكرِ أفصَحَ من الذِّكر، والصمتَ عن الإفادة أزيدَ للإفادة، وتجدك أنطَقَ ما تكون إذا لم تنطِقْ، وأتمَّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبِنْ))[١].

وتتمثَّل أهمية الحذف في ((أنه لا يورِد المنتظَرَ من الألفاظ، ومن ثم يفجِّر في ذهن المتلقي شحنةً فكرية توقظ ذهنه، وتجعله يتخيل ما هو مقصود))[٢]، ثم إن الحذف ((لا يحسُن في كل حال؛ إذ ينبغي ألا يَتْبعه خللٌ في المعنى، أو فساد في التركيب؛ لذا لا بد أن يتأكد المرسِل من وضوح المحذوف في ذهن المتلقي وإمكان تخيُّله))[٣].

وقد تعدَّدت مواضع الحذف عند الشاعر عبد الله الخريِّف، ومن نماذجها في شعره :

حذف المسند إليه ، ومن ذلك قول الشاعر:

مَلاحِمُ سَوفَ نَكتبُها سواءً دِمَاؤُكِ سَطَّرَتها أو دِمَائي

ففي البيت السابق حذف الشاعر المسند إليه (المبتدأ)، وقد قصد من هذا الحذف أن يجعل من الخبر (ملاحم) نقطة الارتكاز في البيت، فهذا الحذف صور شدة تفاني الشاعر في سبيل حرية أمته واستعادة أمجادها.

وكحذف المسند والمسند إليه واكتفاء الشاعر بذكر المفعول المطلق وحده، ومثل ذلك قوله :

---

(١) دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص١٤٦.

(٢) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان، ص ١٣٧ (مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م).

(٣) السابق، ص ١٣٧.

ورأيـــــت كيـــــف تُـــــدمِّرِي نَ الحُســـــنَ فيـــــك تســـــاهُلَا
رفقًـــــا بحُسْـــــنِك كـــــي يَظَـــــلْ لَ رؤًى ونَصْـــــبًا مـــــاثلَا[1]

فالشاعر هنا أحدَثَ انزياحا بحذفه المسند والمسند إليه مكتفيًا بالمفعول المطلق، والتقدير (ارفُقي رفقًا)، وقد جاء الحذف في مقام الحوار والمشافهة، فاكتفى بالمفعول المطلق تركيزًا عليه، وجعله محور الاهتمام، إضافة إلى الاختصار الذي يدل عليه هذا النوع من الحذف غالبًا.

ومن ذلك أيضًا قوله:

سلامًا
وكُل هُدوء السَّلام
سأَقبَلُ جَورًا وأَحمِلُ كَرْبًا
ولكنْ حَذارِ
ففي الناسِ ناسٌ
ترى الحبَّ قسرًا[2]

حذف الشاعر هنا المسند والمسند إليه مكتفيًا بالمفعول المطلق، والتقدير (أسلِّم سلامًا)، والغرض من هذا الحذف الإيجاز والاختصار، كما فيه مراعاة لسنن العرب في التحية.

ومن نماذج الحذف أيضًا الواردة في شعر الخريف حذف الجواب عن سؤال ألقاه الشاعر، حيث يستخدم الشاعر هذا النوعَ من الحذف ليعطي المتلقِّيَ فرصة المشاركة في العملية الإبداعية من خلال التفكير في إجابة محتملة للسؤال، ومن ذلك قوله:

أيـــن المـــواطنُ في العـــراقِ أغافـــلٌ أم كبِّلـــتْ أقـــدارُه بالأَحْبُـــلِ
أيـــن الرِّجـــالُ المنقـــذو أعراضِـــهم بـــين الفُـــراتِ ودجلـــةٍ والموصـــلِ
أيـــن الرشـــيدُ وأيـــن أحفـــادُ الأُلى داسُـــوا الطُّغـــاةَ وظُلمِهـــم بالأرجُـــلِ

(١) ديوان تقول لي، ص ٤٦.
(٢) ديوان رذاذ الضوء، ص ٧٢.

أيـن الجميـعُ وأيـن هـم مِـن عابـثٍ في أمـــــنِهم الآن أو بِالمقبِـــــل[١]

يكـرِّر الشـاعر في صـدر الأبيـات السـابقة السـؤال، تاركًـا الإجابـةَ عـن هـذه الأسـئلة الـتي طرحهـا، فالحـذف هنـا جـاء إيحـاءً بتبـدُّل الأحـوال وتغيُّرهـا بـين الماضـي والحاضـر، فلثقـلِ الوضـع الـراهن علـى نفـس الشـاعر، ولشـدة مـا يشـعر بـه مـن مـرارة وألم؛ فقـد تـرك الإجابـة عـن هـذه الأسـئلة الـتي طرحهـا؛ ليـدفع المتلقِّـيَ إلى مشـاركته هـذا الشـعورَ وهـذا التساؤل.

ومن مثل ذلك قوله:

أتُـــــرى بـــــاعُوا فتـــــاتي دونَ تحكـــــيمِ الضـــــمير[٢]

ومنه أيضًا قوله:

يـــا عِراقـــي أيـــن أفـــذاذُ عراقِـــي أيـن رهـطٌ منـك هـل مـا زال بـاقِي
أيـــن أبنـــاءُ خلافـــاتٍ توالَـــتْ زانَـــتِ الكـــونَ بينبـــوعٍ وســـاقِي
أيـــن صـــنَّاعُ التـــواريخِ القُـــدامى أيـــن مَـــن للمجـــدِ كـــانوا في ســـباقِ
لا إخـالُ النسـلَ مـاتوا حـين ماتـتْ بلـه لـن يقبـل في ذاكـم عِراقِـي[٣]

ومن نماذج الحذف أيضًا حذف الضمير كما في قوله:

قـــضَّ المضـــاجعَ واســـتهانَ بآلِـــهِ وغـــزا شـــقيقتَه الكويـــتَ بجَحْفَـــلِ
قتَـــلَ الكبـــارَ وأيـــتَمَ الطِّفـــلَ الـــذي لا ينبـــني مِـــن غـــيرِ أهـــلٍ أو وَلِي[٤]

فالأبيـات السـابقة حـذف منهـا الضـمير (هـو) ، لكـون الحـدث لا يتسـع معـه التصريح اللفظيُّ للضمير، أو لأن التصريح به يفوِّت أمرًا أكثر أهمية.

وبنـاء علـى مـا تقـدَّم يمكـن القـول: إن الشـاعر وظَّـف أسـلوب الحـذف توظيفًـا حقَّـق الغايـة والدلالـة الـتي أرادهـا الشـاعر، كمـا أنـه عـن طريـق هـذا الأسـلوب اسـتطاع أن يُشـرك المتلقِّـيَ في عمليـة الإبـداع بالخيـال الـذي يـدفع المتلقـي إلى إعمـال فكـره بحثًـا عـن

(١) ديوان أنفاس لاهبة، ص ١٧.
(٢) ديوان تقول لي، ص ٨٢.
(٣) ديوان أنفاس لاهبة، ص ٦١.
(٤) السابق، ص ١٦.

المحذوف، وبالتالي تحقَّقت عملية التأثير والتأثر المرجوَّة من العمل الأدبي.

وأفاد الحذف عند الشاعر غاياتٍ متعددة، أهمُّها:

- الاقتصاد والاختصار، عندما يكون المعنى المراد حاضرًا في ذهن المتلقي، أو إذا دلَّ السياق عليه.

- أن الذِّكر في بعض المواضع الشعرية يجعل المتلقِّيَ ينشغل بما لا يهم في البيت الشعريِّ، وبالتالي يفوِّت ما يشكِّل مركزًا للكلام ومحورًا للحديث.

- التخفيف على اللسان كون المحذوف دائرًا على الألسنة؛ كالاكتفاء بالمفعول المطلق في قول سلامًا.

- أن أسلوب الحذف بكل صوره وأشكاله يُشترط فيه وجود قرينة في السياق تدل على المحذوف.

المبحث الثالث :التناص

يُعَدُّ التناص من أبرز التقنيات الفنية التي عُني بها دارسو الشعر الحديث، فتمثَّلوه في كتاباتهم، وناقشوه نظريًّا وتطبيقيًّا، مُحْتفينَ بما يمنحه للنصِّ من ثراء وغِنى، وذلك بوصفه ضربًا من تقاطع النصوص.

وعُرف هذا المصطلح أو ظهر -كما يشير أغلب الدارسين - على يد الباحثة (جوليا كرستيفا JuliaKristeva) في عام ١٩٦٦، في مقالاتها عن السيميائية والتناص؛ إذ ترى أن كل نص يتشكَّل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى(١).

وقد شقَّت كرستيفا بهذا التفسير للتناص طريقًا لغيرها من الباحثين، فتوالت الدراسات والأبحاث وتضافرت جهود النقاد والباحثين في تفسير هذا المصطلح وتحديد هُويَّته، ومنهم (رولان بارت) إذ يمتح التناص عنده من مخزونين، هما: المخزون الأول: المؤلِّف الثقافي الذي يبدع النص، والمخزون الثاني: القارئ الذي قد يختلف في مخزونه عن المبدع، فينتج النص بشكل آخر، فيخرج بقراءات متباينة ومتعدِّدة؛ نتيجة اختلاف مخزون كل قارئ يتناول النص(٢).

إن التناص في أبسط صوره يعني: ((أن يتضمَّن نص أدبيٌّ ما نصوصًا أو أفكارًا أخرى سابقة عليه؛ عن طريق الاقتباس، أو التضمين، أو التلميح، أو الإشارة، أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصليِّ وتندغم فيه؛ ليتشكَّل نص جديد واحد متكامل))(٣).

ويرى الدكتور أحمد الزعبي: أن مفهوم التناص ليس جديدًا تمامًا في الدراسات

---

(١) ينظر :التناص نظريًّا وتطبيقيًّا، أحمد الزعبي، ص١١ (مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٠م).

(٢) ينظر :التناص في الشعر العربي الحديث، عبد الباسط مراشدة، ص١٦ (الجامعة الأردنية، عمان، ٢٠٠٠م)، نقلًا عن: التناص في شعر أبي العلاء المعري، إبراهيم الدهون، ص ١٦ (جامعة اليرموك (كلية الآداب)، الأردن، ٢٠٠٩م).

(٣) التناص نظريًّا وتطبيقيًّا، مرجع سابق، ص ١١.

النقدية المعاصرة، فالاقتباس والتضمين، والاستشهاد والقرينة، والتشبيه والمجاز والمعنى، وما شابه ذلك: في النقد العربي القديم، وما أشار إليه أرسطو في "فن الشعر" ومن تبعه من النقاد الغربيين القدماء، كمصطلح المحاكاة والاستعارة، وتوظيف الأسطورة والتخييل، والتضمين، وما شابه ذلك: هي مسائل أو مصطلحات تدخل ضمن التناص في صورته الحديثة، والذي اختلف في الأمر أن مفهوم التناصِّ المعاصر قد تشعَّب وتعمَّق واتسَع بحيث احتوى هذه المصطلحات القديمة وتجاوَزَها وأضاف عليها عناصرَ جديدة، كما حظي باهتمام وتركيز بالغينِ؛ مما أدى إلى شيوعه وتضخيمه ليحتل مكانة بارزة في الدراسات النقدية المعاصرة(١).

وعانى هذا المصطلح في النقد العربي الحديث من تعددية في الصياغة والتشكيل؛ فقد ظهر هذا المصطلح في حقل النقد العربيِّ الحديث بعدة صياغات وترجمات ومسميات كثيرة(٢)؛ من مثل: النص الغائب، النص المهاجر، التداخل النصي، تفاعل النصوص، التناص، التناصية، النصوصية.

ولن يضير كاتبًا – مهما تكن عبقريَّتُه، ومهما سما فنه – أن يتأثر بإنتاج الآخرين ويستخلصه لنفسه، ليُخرِج منه إنتاجًا منطبعًا بطابعه، متَّسمًا بمواهبه، فكل فكرة ذات قيمة في العالم تمتدُّ جذورها في تاريخ الفكر الإنساني، الذي هو ميراث الناس عامةً، فيرى (بول فاليري) في هذا الصدد مثلًا أنه: لا شيء أدْعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته، من أن يتغذى بآراء الآخرين؛ فما اللَّيثُ إلا عدةُ خِرافٍ مهضومة(٣).

ويرتبط التناص بثقافة المبدع؛ فيشمل مشاهداتِه وقراءاته ومطالعاته، وما تختزنه ذاكِرتُه من أساطيرَ وأحداث تاريخية، وقد يتسع لينهل من ثقافات مغايرة لثقافة المبدع الأصلية، ويرصد هذا المبحثُ ملامح التناص، وأشكالَه المختلفة عند الشاعر عبد الله الخريِّف.

---

(١) التناص نظريًّا وتطبيقيًّا، مرجع سابق، ص ١٩.

(٢) ينظر: مصطلح التناص ومشتقاته في حقل الترجمة إلى العربية، تركي المغيض، مجلد ٦، عدد ٢، ص ٨٢-٩٠ (مجلة ترجمان، جامعة عبد المالك السعدي، ١٩٩٧م).

(٣) ينظر : الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، ط٩، ص ١٩ (نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٨م).

أولًا/ التناص القرآني:

يُعَدُّ النص القرآني مصدرًا غنيًّا للتناصِّ في العصر الحديث؛ إذ استحضره الشعراء في نصوصهم بما يتضافر مع تجاربهم الشعرية ومواقفهم الفكرية، انطلاقًا من قداسته وإعجازه، ولما يُضفيه على النص من ثراء دلاليٍّ وصدق معنوي.

فاستدعاء النص القرآني قادرٌ وبلا شك على إعطاء مصداقية وتميُّز للنص الشعري، كما يعدُّ عاملًا رئيسيًّا في ارتقاء النص، ولكون الشاعر الخريِّف عاش في مجتمع محافظٍ تشرَّب الدين فيه منذ صغره، فإنه أفاد من النص القرآنيِّ في شعره بأشكال مختلفة، تضافرت مع نصه الأدبي فأعطته قيمةً دلالية ذات عمق وثراء، كما أبانت عن إدراك الشاعر العميق لموروثه الديني.

وجاء تناص الشاعر عبد الله الخريِّف مع النص القرآني بنسبة وافرة في ديوانه الشعري، كما تعدَّدت صوره؛ فتارة يأتي واضحًا جليًّا، وتارة يأتي ضمنيًّا في سياق النص دون نَيل أو تعدٍّ على قدسيَّة النص القرآني.

ومن نماذج التناص مع القرآن الكريم قول الشاعر:

أو هل عرَفتَ الذي ضحَّى بأُمَّتِه ... أَبْخِسْ به ثمنًا مَنَّاهُ شاريكا[1]

وفيه يتناص الشاعر مع قوله سبحانه وتعالى في قصة يوسف: ﴿وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍۭ بَخْسٍ دَرَٰهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُوا۟ فِيهِ مِنَ ٱلزَّٰهِدِينَ ﴿٢٠﴾﴾ [سورة يوسف:٢٠]، فالشاعر اقتبس لفظ (بخس) ولفظ (شَرَوْه)، فالعلاقة هنا بين النص القرآني والشعري تتمثَّل في بيع الشيء الثمين مقابل الثمن الزهيد، فصدَّام باع أمَّتَه العربية مقابل ثمن زهيد، كما بِيعَ يوسُفُ عليه السلام مقابل ثمن بَخْسٍ.

ويتناص الشاعر أيضًا مع قصة يوسف عليه السلام في قوله:

أَضْغَاثُ أَحْلامِ صَدَّامٍ وزُمْرتِه ... تُغوِي الرَّعاعَ ولن تنفَكَّ تُغويكا

(١) ديوان أنفاس لاهبة، ص ١٢.

أَضغاثُ أحلامِهم لن تألُ جاهدةً تغتالُك اليومَ جهرًا في نواديكَا[١]

يقول الدكتور علي عشري زايد عن استلهام الشاعر لقصص الأنبياء في نصه: ((إن من أهمِّ الدوافع التي قادت الشعراء إلى ربط تجارِبهم بتجارب الأنبياء، فقابَلوا مواقفهم: أنهم أحَسُّوا منذ القديم بأن ثمة روابطَ وثيقةً تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء؛ فكلٌّ من النبيِّ والشاعر الأصيل يَحمِلُ رسالةً إلى أمَّتِه، والفارق بينهما أن رسالة النبي رسالةٌ سماوية، وكل منهما يحملُ العنت والعذاب في سبيل رسالته، ويعيش غريبًا في قومه محارَبًا منهم، وفي أحسن الأحوال غيرَ مفهومٍ منهم))[٢].

ومن نماذج تناصِّ الشاعر مع القرآن الكريم قوله:

جاؤا[٣] الكويتَ بِصُبحٍ لَا شُموسَ له بعُدَّةٍ ليس تَستبقي ولا تَذَرُ[٤]

إذ يتمثَّل فيه الشاعر قوله تعالى: ﴿وَمَآ أَدۡرَىٰكَ مَا سَقَرُ ٢٧ لَا تُبۡقِي وَلَا تَذَرُ ٢٨﴾ [سورة المدثر:٢٧-٢٨]، والعلاقة هنا بين النص القرآنيِّ والشعري مرتبطةٌ بالمصير المروِّع، فنار جهنم التي وعَدَ بها سبحانه مَن ترك الحقَّ واتبع الضلال، تأكُلُ لحومهم وعروقهم وعصبهم وجلودهم، فلا تُبقي منهم شيئًا، وكذلك عُدَّةُ صدام وسلاحه فهي مُنذِرة بالهلاك التام لشعب الكويت، فهذا التناص حمَلَ دلالاتِ الفزع والخوف، وعبَّر عن عِظَمِ المصيبة وضخامة المعاناة، فعمل على عمق الدلالة وثرائها، وكان أكثر تأثيرًا للمتلقي.

ومن نماذج التناص أيضًا قوله:

وحقِّك إنِّي صادقٌ في تنـدُّمي تُذِيقي خؤونًا صدَّ عامًا ونيِّفَا
شُواظَ جفاءٍ تُلهِبُ القلبَ نارُه جزاءً وِفاقًا للذي عكَّرَ الصَّفَا[٥]

فيتناص الشاعر في صدر البيت مع قوله تعالى: ﴿يُرۡسَلُ عَلَيۡكُمَا شُوَاظٞ مِّن نَّارٖ وَنُحَاسٞ

(١) السابق، ص ١٢.
(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، ص ٧٧ (دار الفكر، القاهرة، ١٩٩٧م).
(٣) سبق التعليق على رسمها.
(٤) ديوان أنفاس لاهبة، ص ٢٠.
(٥) ديوان تقول لي، ص ٤٢.

فَلَا تَنتَصِرَانِ ﴿٣٥﴾ [سورة الرحمن:٣٥]، وفي عَجُزِ البيت يتناص مع قوله عز وجل: ﴿جَزَآءً وِفَاقًا ﴿٢٦﴾﴾ [سورة النبأ:٢٦]، ويرتبط التناص في البيت بفكرة الجزاء والعقاب، ففي سورة الرحمن يذكُر سبحانه وتعالى عقابه للمكذبين بالشُّواظ؛ أي: لهب النار[١]، وفي قوله تعالى: ﴿جَزَآءً وِفَاقًا﴾: "يقول تعالى ذكره: هذا العقاب الذي عوقب به هؤلاء الكفارُ في الآخرة، فعَلَه بهم ربُّهم جزاءً؛ يعني: ثوابًا لهم على أفعالهم وأقوالهم الرديئة التي كانوا يعملونها في الدنيا"[٢]، فالشاعر في اعتذاره لمحبوبته يتناص مع هذه الفكرة، فهو يستحقُّ الألم جزاءً لما ارتكبه في حقِّها، فهذا التناص عمَّق الشعور النفسيَّ لدى الشاعر، فارتقى بالنص من ناحية الدلالة والثراء المعنوي.

ومن ذلك أيضًا قوله:

جنَّدتَهم للشرِّ لا لِفَضيلةٍ تبَّتْ يداكَ وتبَّ كلُّ مُضللِ[٣]

وفيه يتناص الشاعر مع قوله تعالى: ﴿تَبَّتْ يَدَآ أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ ﴿١﴾﴾ [سورة المسد:١]، فالشاعر يدعو على صدام وجيشِه بالتَّبابِ، وهو دعاء، ومعناه: خسِرتْ، وخابتْ، وضلَّتْ.

مما سبق يتبيَّن أن توظيف النص القرآنيِّ في شعر الخريِّف جاء بما يخدم المعنى الشعريَّ ويقوِّي دلالته، كما أظهَرَ قدرةَ الشاعر على استلهام النص القرآنيِّ ضمن سياقات جديدة نفسيًّا وفكريًّا، بالاتفاق مع الدوافع والأغراض التي حفزت الشاعرَ إلى هذه التناصات.

إن استحضار الشاعر للنص القرآنيِّ في نصه الشعريِّ عَمِلَ على اختزال المعنى، فالجمل القصيرة ذات البنية التناصية تَحمِلُ دلالاتٍ ومعانيَ طويلة، اقتصرها التناصُّ، فازداد ثقلُ الأبيات فنيًّا من خلال استخدام هذا الأسلوب.

---

(١) ينظر: تفسير الطبري، أبو جعفر الطبري، تحقيق: محمود شاكر وأحمد شاكر، ط١، ٤٥/٢٣ (مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٢٠هـ -٢٠٠٠م).

(٢) السابق، ١٦٦/٢٤.

(٣) ديوان أنفاس لاهبة، ص ١٧.

ثانيًا/ التناص مع الموروث الأدبي:

يمثِّل التراث حقلًا معرفيًّا خِصبًا بالشواهد الأدبية القادرة على التموضع في نصوص جديدة مانحةً لها العمقَ والثراء، من خلال ما تختزله من دلالات وإيحاءات ترفع النصَّ إلى مصافِّ التميز والإبداع.

إن حضور النص التاريخي واستلهامَه في السياق الشعري ((يُنتج تمازجًا، ويخلق تداخلًا بين الحركة الزمنية،حيث ينسكب الماضي بكل إشاراته وتحفيزاته وأحداثه، على الحاضر بكلِّ ما له من طزاجة اللحظة الحاضرة، فيما يُشبه تواكبًا تاريخيًّا يومئ الحاضر إلى الماضي))[(١)].

١/ التناص مع الموروث الشعري:

حظي الأدب القديم باهتمامِ كثير من الشعراء المحدَثين؛ فحرَصوا على استثماره في أشعارهم؛ لما يحمله من إيحاءات ودلالات تُثري التجرِبة الأدبية للشاعر وتمنحها تميزًا ملحوظًا، كما يدعم النصَّ في ثراء اللغة والتأثير على المتلقي؛ ((إذ لا يشعر المتلقي بأن تفكيره خِلْو أو منفصل عن القصيدة الجديدة التي تلقاها؛ ذلك أن فيها من العناصر التراثية ما يشدُّه إلى جذوره دون أن يفصله عن الحاضر))[(٢)]، وفي ذلك ما يدفع المتلقِّيَ إلى أن يعيد إنتاج دلالات جديدة للنص الشعري، من خلال توتُّر التذكر، الذي يفرضه التشابُهُ بين النص الشعريِّ والتراثي، مما يدفع المتلقيَ إلى استحضار ملامح النص التراثيِّ عن طريق عملية التداعي؛ رغبةً منه في الوقوف عند نقاط الاختلاف والمفارقة بين النصين[(٣)].

ومن يعاينْ شعر عبد الله الخريِّف يجدْ أن هناك اتصالا قويًّا بين الشاعر وتراثه

---

(١) لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، د. رجاء عيد، ط١، ص ٢٠١ (دار منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥م).

(٢) توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر، أشجان محمد الهندي، ص ٩٥-٩٦ (النادي الأدبي، الرياض، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م) بتصرف.

(٣) ينظر :إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، صلاح فضل، مجلد ١، ع ١،ص٢٣٠ (مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠م).

الأدبي؛ إذ تداخلت نصوصه الشعرية مع نصوص أشعارِ آخرين في مختلف العصور، بدءًا بالجاهليِّ مرورًا بالأموي والعباسي وانتهاءً بالحديث، وتفاوَتَ هذا التناص في الوضوح والخفاء؛ فقد يبدو واضحًا جليًّا في بعضها مع ما تحمله من تشكيل لغوي جديد، وقد يأتي مستترًا في بعضها الآخر.

لقد أدرَكَ الشاعر عبد الله الخريِّف أهمية الشعر الجاهلي بكونه المدونة الشعرية الأولى في التراث الأدبي، فأخذ يتمثَّله ويستقي منه في أشعاره بما يتماشى مع تجربته الشعرية الحديثة، ومن هذه التناصات قولُه في تناصه مع الشاعر الجاهلي طَرَفةَ بن العبد:

إذا ما الجرحُ جاءكَ مِن قريبٍ فأَنكى ذاك مِن جرحِ الغريبِ[١]

وهو بهذا البيت يأخذنا إلى النص الغائب لطَرفةَ في معلَّقته، والذي يقول فيه:

وظُلمُ ذوي القُرْبى أشدُّ مضاضةً على المرءِ مِن وَقْعِ الحُسامِ المهنَّدِ[٢]

فكلا النصين يحملانِ فكرةً مشتركة بين الشاعرين، وهي شدة الألم النفسي للأذى إذا ما صدر من قُربى عن غيرهم.

وكما يستند الشاعر في تجاربه إلى نصوص الشعراء الجاهليِّين، فإنه استفاد أيضًا في أساليبه الشعرية من دواوين شعراء عصر صدر الإسلام والعصر الأموي والعباسي، ومن ذلك تناصُّه مع الشاعر الحُطَيئة في مقام الاستعطاف؛ إذ يستحضر قوله الذي استعطف فيه الخليفة عمرَ بن الخطاب رضي الله عنه حين حبسه، واصفًا حالَ أبنائه، فقال:

ماذا تَقولُ لأفراخٍ بذي مَرَخٍ زُغْبِ الحواصلِ لا ماءٌ ولا شجرُ[٣]

والشاعر إذ يستحضر هذا البيت فإنه يخصِّصه للحديث عن أهل الكويت أبان

(١) ديوان أنفاس لاهبة، ص ٦٧.

(٢) ديوان طرفة بن العبد، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، ط٣، ص ٢٧ (دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م).

(٣) ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت، دراسة وتبويب: مفيد محمد قميحة، ط١، ص ١٠٧-١٠٨ (دار الكتب العلمية، لبنان، ١٤١٣هـ -١٩٩٣م).

حرب الخليج، فيتمثَّل هذا النص التراثيَّ لفظًا ومعنى، وذلك في قوله:

وذاك أُجْلِـــيَ عـــن بيـــتٍ وصِـــبيتُه زُغْـــبِ الحواصـــلِ لا مـــاءٌ ولا شـــجرُ[١]

وفي مقـام الغـزل يتنـاص الشـاعر مـع عَلَـمِ الغـزل الأمـوي (كثـير عـزة)، وذلـك في قصيدته (سنة أولى حب)، حيث يقول:

مـا كنـتُ أعـرِفُ قبـلَ نهلـةَ مـا الهـوى فـــإذا بـــه متســـلِّطٌ جبَّـــارُ[٢]

فعبـارة الشـاعر (مـا كنـتُ أعـرِفُ قبـلَ نهلـةَ مـا الهـوى) تنقُلُنـا إلى نـص كثـير في عـزة، وذكره لما يلاقيه من تباريح الحب والهيام، وذلك في قوله:

ومـا كنـتُ أدري قبـلَ عـزَّةَ مـا البُكـا ولا مُوجعـاتِ القلـبِ حـتى تولَّـتِ[٣]

وفي قصيدة (المستحيلة) يقول الشاعر:

كـــأنِّي فراشـــةُ حقـــلٍ لعـــوبٌ تـــذوبُ بنـــارِك دونَ أثَـــرْ[٤]

حيث يتناص فيه الشاعر مع قول جرير:

أزْرَى بحِلمِكُـــمُ الفِيَـــاشُ فـــأنتمُ مِثـلُ الفَـراشِ غَشِـينَ نـارَ المصْـطَلِي[٥]

فالشـاعران اتفقـا في المعـنى؛ إذ اسـتلهم كلاهمـا فكـرة مـن الطبيعـة الحيـة، وهـي (تهافُـتُ الفَـراش علـى النـور)، ووظَّفـه في نصـه بمـا يتوافـق مـع تجربتـه الفنيـة وأبعـاده الفكريـة، والشـاعر الخريِّـف أنشـأ مـن هـذا التنـاص دلالاتٍ متجـددة بأسـلوبه اللغـوي وتجربته الشعرية المختلفة.

كمـا يلتقـي الشـاعر في تناصِّـه مـع قصـائدِ المتنـبي؛ إذ يقـول في مجـال الغـزل وعلـى لسان محبوبته في قصيدة (بانتظارك):

---

(١) ديوان أنفاس لاهبة، ص ٢٢.

(٢) ديوان تقول لي، ص ٢١.

(٣) ديوان كثير عزة، جمعه: د/ إحسان عباس، ص ٩٥ (دار الثقافة، بيروت، ١٣٩١هـ-١٩٧١م).

(٤) ديوان تقول لي، ص ١٣.

(٥) ديوان جرير، شرح: محمد حبيب، تحقيق: د. نعمان طه، ط٣، ص ٢/ ٩٤٣ (دار المعارف، القاهرة).

آليـــت حـــبِّي أنْ سأرضـــى حُكمَكُـــم فاعـدِلْ فأنـت الخَصـمُ عنـدي والحَكَـمْ[١]

وفيه يتناص مع قول المتنبي:

يـــا أعـــدلَ النـــاسِ إلا في مُعـــامَلَتي فيـكَ الخِصـامُ وأنـت الخَصـمُ والحَكَـمُ[٢]

فالشـاعر الخريِّـف وظَّـف الـنص الغائـب توظيفًـا مباشـرًا، فـاتفق النصـان في اللفـظ والمعـنى، مـع اخـتلاف التجربـة الشـعرية؛ فـالنص التراثـيُّ جـاء في مقـام مـدح سـيف الدولـة واسـتعطافه، أمـا الـنص الحاضـر، فجـاء في مقـام الغـزل، فهـذا التنـاص حقَّـق عمقًـا في الدلالة من جهة اللفظ والمعنى.

وقـد تـرك الشـعر الأندلسـي وبكائياتـه أثـرًا في قصـائده، فنـراه يستحضـر الشـاعر الأندلسـيَّ (أبـا البقـاء الرنـدي) في بكائيتـه الشـهيرة (لكـل شـيء إذا مـا تم نقصـان)، وذلك في قوله:

ياحالمِـــا غـــافلًا عمـــا يـــرادُ بـــه هـــلا تمعَّنـــتَ مَـــن للمـــوتِ يُـــدنِيكَا[٣]

إذ يستحضر في أبياته السابقة قوله:

يـــا غـــافلًا ولـــه في الـــدهرِ موعظـــةٌ إن كنـــتَ في سِـــنَةٍ فالـــدهرُ يَقْظـــانُ[٤]

ومـن الـراجح أن الشـاعر عبـد الله الخريِّـف قـد قـرأ لشـعراء العصـر الحـديث، لا سـيما أنهـم قريبـو عهـدٍ بـه؛ ولـذا فقـد حـرَص علـى توظيـف شـعرهم بمـا يتناسـب مـع مكنونـات نفسـه، ومـنهم الشـاعر (هـارون هاشـم رشـيد) في قصـيدته (سـنرجع يومًـا إلى حيِّنـا)؛ إذ تمثل هذه العبارة ونقلها كما هي في قوله:

(ســـــنَرجِعُ يومًـــــا إلى حيِّنـــــا) فيتلـــو الجميـــعُ دعـــاءَ الخلـــود[٥]

كما استحضر الشاعر قصيدة (بلقيس) لنزار قباني، وذلك في قوله:

---

(١) ديوان تقول لي، ص ٧٠.

(٢) ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، ضبط وتصحيح / مصطفى السقا - إبراهيم الإبياري - عبد الحفيظ شلبي، ص ٣٦٦/٣ (مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ١٣٥٥هـ- ١٩٣٦م).

(٣) ديوان أنفاس لاهبة، ص ١٢.

(٤) رثاء الأندلس، أبي البقاء الرندي، جمع: عيسى الشامي، ص ٤٠ (كنوز الأندلس).

(٥) ديوان أنفاس لاهبة، ص ٥٣.

إيه يا بلقيس
أنا يا هذي نزارُك[١]

٢/ استدعاء الشخصية الأدبية:

يكشف الاطلاع على شعر عبد الله الخريِّف استدعاءه لعدد من الشخصيات التاريخية، وتوظيفها توظيفًا بسيطًا يعتمد على ذكر العَلَم فقط، دون التغلغل في بنية النص، فهو تناص يقوم على مجرد ((استدعاء الاسم أو الشخصية فقط، دون ذكر أو بيان هذا الاسم وهذه الشخصية في النص؛ لذلك يُعَدُّ هذا النوع أقلَّ آليات الاستدعاء فنيةً))[٢]، فلا يتفاعل مع النص، ولا يسهم في إثراء الدلالة.

ويورد الشاعر عددًا من الشخصيات التاريخية التي تمثِّل رمزًا للحب العُذري، على سبيل الموافقة النفسية لمشاعر الحب عند الشخصية التراثية الغائبة، كما في استدعائه لشخصية (قيس) أو مجنون ليلى في قوله:

أبحثُ عنك اليومَ
فيشعُّ بكَوْني ريحُ الأمس
وطلاسمُ يَعجِزُ قارئُها
عن تفسيرِ الهمس
لكنِّي أقرؤُها
وأرى فيها صورًا
تَحكي لوعةَ قيس[٣]

أو على سبيل التضاد مع مشاعر الحبِّ للشخصية الغائبة، كما في قصيدته (تمهَّلي)؛ إذ يستلهم أيضًا شخصية (قيس) على سبيل السخرية والتقليل من شأن المرأة المخاطَبة في الأبيات، وذلك في قوله:

---

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ٨٤.
(٢) أشكال التناص الشعري دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، أحمد مجاهد، ص ١١٥ (الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ٢٠٠٦م).
(٣) ديوان رذاذ الضوء، ص ٩٨.

أنت مجردُ أغنية
صدَحَتْ وقتًا
في أُذُنَيْ قيس
وأنا قيسُك يا هذي
ولقد طَرِبَ القيس
لكنْ
لحظةَ إنشادِك
وإذا مرَّتْ لحظاتٌ
مات السرُّ بإسعادِك
ففقدت النور
وبت النار
وحانتْ أيتُها الأُنثى
لحظةُ إبعادِك[1]

استطاع الشاعر الخريِّف من خلال ثقافته واطلاعه أن يستلهم نصوص شعرية سابقة، ويوظِّفها بما يخدم نصه الشعريَّ ويحقِّق له الرفعة والتميز؛ إذ كان لتناصه الأدبي أثرٌ في صياغة تجربته الشعرية، حيث استوعب تجارب الشعراء السابقين وأعاد تمثيلها في تجربته بما يتوافق مع حالته النفسية وأفكاره الخاصة، فحقَّقت بذلك التواصلَ بين الماضي والحاضر.

كما أن تناص الشاعر كشف عن تأثُّره بأساليب الشعراء القدامى، وخاصة في ديوانه تقول لي، إذ يمثِّل فيه الشعر المحافظ.

ولم يكن تناص الشاعر مع النصوص الشعرية تناصًّا سلبيًّا لا يتجاوز فيه تكرار النص السابق، بل هضم النصَّ القديم وأعاد إنتاجه بما يتلاءم مع تجربته وفكره؛ ليشكِّل نصًّا جديدًا بدلالة إنتاجية حديثة.

(١) السابق، ص ١٠٦.

الفصل الثالث
الصورة الفنية

- **المبحث الأول: مصادر الصورة:**

أولًا– من الطبيعة.

ثانيًا– من الثقافة العامة.

ثالثًا– من الحياة اليومية.

- **المبحث الثاني: أنواعها:**

أولًا– الصورة الفنية الحسية:

١– الصورة البصرية.

٢– الصورة السمعية.

٣– الصورة الذوقية.

٤– الصورة الشمية.

ثانيًا – الصورة الخيالية:

١– الصورة التشخيصية.

٢– الصورة التجريدية

- **المبحث الثالث: وظائفها:**

أولًا– الشرح والتوضيح.

ثانيًا– المبالغة.

ثالثًا– التقبيح والتحسين.

رابعًا– وظيفة جمالية.

مدخل:

الصورة الفنية من الأدوات الأساسية التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته، فمن خلالها تتضح أحاسيسُه وأفكاره وتصوُّراتُه للكون والحياة، وقد عُني بها الشعر الحديث عنايةً كبيرة حتى أصبحت ملمحًا بارزًا فيه، وهي على الرغم من ذلك ليست أداة شعرية خالصةَ الحداثة؛ وإنما استُخدمت منذ القدم، وظهرت في الشعر العربي القديم، مع بعض الاختلافات في الفهم والدور الذي تؤديه بين القديم والحديث، فقد ((لا نجد المصطلح – بهذه الصياغة الحديثة – في الموروث البلاغيِّ والنقدي عند العرب، ولكنَّ المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلحُ الحديث ويطرحها موجودةٌ في الموروث، وإنِ اختلَفت طريقة العرض والتناول، أو تميَّزت جوانبُ التركيز ودرجات الاهتمام))[(١)].

إذ إن الصورة في القديم لم تتجاوز في مفهومها الصورةَ البيانيَّة من: تشبيه، واستعارة، وكناية، ومجاز، فقد ظلَّ النقاد القدامى لفترة طويلة ينظرون إلى الصورة كشكل من أشكال المحسِّنات والزخارف المضافة إلى العمل الأدبي، وظلَّت الصورة في ضوء هذا الفهم الشكليِّ حتى ظهور الدراسات الحديثة التي ركَّزت على دورها الهام في الإنتاج الشعري؛ إذ لم تعُدْ ((زينة تتزيَّن بها القصيدة؛ وإنما محور ترتكز عليه القيمة التعبيرية للتجربة))[(٢)]، وأصبحت ((ميزة رئيسية يُعتمد عليها في تفريق ما هو شعر وما ليس بشعر))[(٣)].

فالصورة الحديثة ضمَّت الأنماط القديمة من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية، وأضافت إليها عناصرَ جديدة، تمثَّلت في الإيحاء والرمز والأسطورة؛ إذ لم يعد المجاز شرطًا أساسيًّا فيها، فقد تخلو منه ومع ذلك تكون صورة خيالية خِصبة.

---

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، ط٣، ص ٧ (المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢م).

(٢) رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، عبد الكريم راضي جعفر، ط١، ص ٢٢٦ (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٨م).

(٣) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الحميد جيدة، ص ٣٦٣ (دار الشمال، لبنان، ١٩٨٦م).

إذ أصبحت الصورة تُقاس بمدى طاقتها الإيحائية، ومدى الوظيفة التي تؤديها في توصيل أبعاد الرؤية الشعرية للشاعر، والتعبير عن واقعه النفسيِّ والشعوري، الذي لا يمكن التعبير عنه بواسطة الأسلوب التقريري المباشر(١).

وقد عرَّف النقاد الصورة بتعاريفَ متعددة، فهي: ((طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تُحدِثُه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير))(٢)، وهي أيضا: ((التركيبة اللغوية المحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بيانيٍّ خاص أو حقيقي مُوحٍ كاشف ومعبِّر عن جانب من جوانبِ التجربة الشعرية))(٣).

وترتبط الصورة الشعرية ارتباطًا عميقًا بتجربة الشاعر الذاتية؛ ولذا ترتبط بالعاطفة وتقوم على الخيال الذي يثير النفس، فالصورة تخاطب الحواسَّ، وتبتعد عن التصوير المباشر، فتجمع بين أجزاء النص المختلفة من لغة وأفكار ومعانٍ وانفعالات، فتعبِّر خير تعبير عن التجربة الشعرية.

(١) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص ٧٨.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص ٣٢٣.

(٣) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، ط١، ص ٢٠ (المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م).

المبحث الأول: مصادر الصورة

يَسْتقي الأديب في إبداعه من منابعَ تُرَدُّ إلى بيئته وثقافته وتأمُّلاته في الكون والحياة، فالشاعر يدرك إدراكًا ذهنيًّا مباشرًا أنه يقدِّم علاقةَ شبهٍ بين موضوعين، على أساس من الوعي الداخلي والخارجي بينهما[١]، ثم يعمِد إلى خلق صورة من هذا الربط مستعينًا بخياله، فالصور التي يخلقها الخيالُ لا عداد لها، فهي الملَكة التي تربط بين الحقائق المفكَّكة في الحياة[٢].

وتختلف مصادر الصورة من شاعر إلى آخرَ؛ لأن هذا التوزيع يرتبط بعدة عواملَ شخصية، منها: اهتمامات كل شاعر، والمؤثِّرات الخاصة التي توجِّه هذه الاهتمامات[٣].

ويمكن تقسيم المصادر التي استقى منها الشاعر عبد الله الخريِّف إبداعَه إلى ثلاثة أصناف، هي:

-مصادر من الطبيعة.

- مصادر من الحياة اليومية والحياة العامة.

- مصادر من ثقافة الشاعر العامة.

أولًا/ من الطبيعة:

الطبيعة بكل ما فيها من موجودات وظواهرَ مصدرٌ أساسي يمدُّ الشاعرَ بعدد من الصور، فمظاهر الطبيعة تخلق انفعالًا لدى الشاعر، فيشكل من خلال معطياتها وباستخدام ملَكة الخيال إطارًا فنيًّا جماليًّا يترجم مشاعره وانفعالاته، ويثير المتلقِّيَ ويخلُق في نفسه المتعة.

والطبيعة - ساكنةً أو متحركة - كان لها الجانب الأكبر والأبرز من مصادر شعر

(١) ينظر: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، عبد الله التطاوي، ص ٧ (دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٢م).

(٢) ينظر : النقد الأدبي، أحمد أمين، ص ٣٩/١ (لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٧١هـ-١٩٥٢م).

(٣) الصورة الفنية في شعر زهير، عبد القادر الرباعي، ط١، ص ٤٠ (دار العلوم).

الخريِّف، فمن صوره التي استمَدَّها من مصدر طبيعي متحرِّك ما نجده في قوله:

كـــأنِّي فراشـــةُ حقـــلٍ لعـــوبٌ تـــذوبُ بنـــارِك دونَ أثَـــرْ[١]

فالشاعر يصوِّر نفسه بالفراشة اللعوب المتنقِّلة بين الحقول، التي تذوب وتتلاشى في النار كما يحدُث له عندما يطيل النظر إلى الحبيبة.

وكقوله في خطاب أخرى:

أنـــا طـــائرٌ يَهْـــوى الجمـــا لَ وبالجمـــالِ تنعّمِـــي

فـــإذا التقَـــى بحديقـــةٍ غنَّـــاءَ غـــنَّى فـــافهَمِي[٢]

حيث يرسم صورة لحديقة غنَّاء جميلة، ولطيور محلِّقة تجذبها هذه الحديقةُ، فتُغنِّي فيها أعذب التغاريد، فهو كهذا الطير، والمخاطَبة في الصورة كهذه الحديقة، وهو يرسم هذه الصورة في سياق كشفه لخدع وألاعيبِ المخاطَبة في الصورة، فهي في نظره لا تختلف عن غيرها بسوى الجمال فقط، وهو ما يجذبه إليها.

ومن نماذج الصورة المستمدة من الطبيعة المتحرِّكة أيضًا: تشبيهُه للذكريات بالخيول التي تحوم في أفق تفكير الحبيبة، وذلك في قوله:

خيولُـك اليـومَ جالـتْ آه في أُفقـي لكنَّـني الآن أمٌّ والسـميرُ أبُ[٣]

وفي صورة أخرى يصوِّر الحبيبة بجَناح الحُبارى، فالحبيبة تُمِدُّه بالحب الذي يُشعره بالأمان والحرية، فينطلق في ربوع الحياة سعيدًا متفائلًا، وذلك في قوله:

ستبقينَ لي
جَناحَ الحُبارى
أطوفُ فيه
القُرى والصحارى
وأبلُغُ فيه

(١) ديوان تقول لي، ص ١٣.
(٢) السابق، ص٤٦.
(٣) السابق، ص ٧٧.

الذُّرى والتلال
وأجتازُ فيه
جميعَ الحيارى
وأَرقَى به مستحيلَ الجبال
ستبقينَ لى[١]

وفي صورة أخرى يخاطب الشاعر الأنثى المتعاليةَ بجمالها وحسنها مشبِّهًا إياها بالفراشة، فالنور للفراشة يرتبط بحياتها وموتها، فلتتبُّعِها مصدرَ النور وتهافُتِها عليه فإنها لا تُفرِّقُ بينه وبين لهيب النيران الذي يكون سببًا في موتها، فإن كان حُسنُ هذه الفتاة هو ما يدفعها إلى الغرور بنفسها، فإنه سيكون يومًا سببًا في شقائها وتعاستها، وذلك في قوله:

أنت مجردُ أُنثى
تتعالى في لحظاتٍ
وبلا وعيٍ
تترامَى في أوقاتٍ
كفراشةِ حقلٍ
تَتهالَكُ في الهالات
فلها في النورِ لُهاثٌ
ولها في النورِ
ممات[٢]

وفي صورة أخرى يستمد رمز الثعلب المكَّار من الطبيعة؛ ليصف به (صدَّامًا) في غزوه للكويت، وذلك قوله:

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ٢٥.
(٢) السابق، ص١٠٥.

والثعلـــبُ المكَّـــارُ يَلْهـــو عابثًـــا في بعضِـــنا في كلِّنـــا في مَـــن يلـــي[١]

وفي صورة أخرى يصفه بالوحش، في قوله:

وإذا بـــه الـــوحشُ المكشِّـــرُ نابَـــه لمَ يلـــقَ إلاجَـــارهُ كـــيْ يبتَلـــي[٢]

وكما استمدَّ الشاعر صورَه من الطبيعة بعنصرها المتحرِّك، فإنه أيضًا يشكِّل صورًا متعددة من الطبيعة الساكنة، بما في السماء من نجوم وغيوم، ونور وظلام، وبما في الأرض من تربة ونبات، وسهول وبحار... ومن نماذج تمثُّلِه للطبيعة الساكنة وصف الشاعر دواخل نفسه لحبيبته، وذلك في قوله:

قُـــولي لهـــا يـــا دارُ إنِّيَ تُربـــةٌ مـــا مسَّـــها بَـــذْرٌ ولا بـــذَّارُ

جنَبـــاتُ نهـــرٍ لم تخُضْـــه مراكـــبٌ عـــذبُ المـــذاقِ ومـــا غشَـــتْه بِحـــارُ[٣]

فالشاعر يرسم صورة للتربة البِكر التي لم تُزرَعْ أو تُحرَث أبدًا، وصورة أخرى للنهر الصافي النقيِّ الذي لم يختلط ولم يُمازج ماء البحر فهو عذب المذاق، وهو بهذه الصور يشير إلى نفسِه؛ ليؤكِّدَ لحبيبته بأنه كهذه التربة وكذاك النهر، فهي حبُّه الأول الذي لم يجرِّبه ولم يخُضْه أبدًا قبلًا.

وفي صورة أخرى يصف نفسَه في غياب محبوبته، وذلك بقوله:

مِن دونِك إنِّي
أرضٌ جرداء
حار بها الماء
الطقسُ قسا فيها
ومع الطقْسِ جميعُ الأنواء
نبتتُها محروقة
أدماها اليُبْس
فهي إذًا مسحوقة

(١) ديوان أنفاس لاهبة، ص١٧.

(٢) السابق، ص١٥.

(٣) ديوان تقول لي، ص٢٣.

أَضْناها البؤس
صفحتُها مشقوقة
رانَ عليهَا النَّحْس
هيهاتَ أيَا حبِّي
أنْ تُنبِتَ شجرًا
أو تُسدِيَ ثمرًا
أرضٌ جرداء
جانَبَها الماء(١)

يرسم الشاعر في هذا المقطع صورة للأرض الجرداءِ الجافة، التي أثَّر فيها الطقس فأصبح النبات فيها جافًّا، ومع قلة الماء تشقَّقَت هذه الأرض وتصدَّعت، فهي جافة قاسية، فمن المستحيل أن تجد فيه نبتًا أو ثمرًا، وهو بهذه الصورة يشير إلى مشاعره وأحاسيسه في بُعد حبيبته، فهي جافة شديدةُ القسوة ليس فيها معنًى للفرح والسعادة، كما الأرض الجرداء التي لا يمكن أن تجد فيها نبتًا، فقلبُه كذلك لا يمكن أن تجد فيه أثرَ السعادة.

وفي صورة أخرى يصف خروج صدام من الكويت منهزمًا، مصوِّرًا إياه بنبتة أُلقيت من جذورها، وذلك في قوله:

كلُّ نبتٍ في ترابي
غير نَبْتي
يرمه التُّربُ بجذرِهِ(٢)

وفي صورة أخرى يصف محبوبته بعدة صفات مستمدة من الطبيعة، وذلك في قوله:

أراكِ سُهَيلًا وكلُّ العيون تَرى فيه مِثلي ضياءً بَهَرْ
ولستِ سُهيلًا سهيلٌ نراهُ كثيرًا إذا ما تمادَى السَّمَرْ

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ٩٩.
(٢) ديوان أنفاس لاهبة، ص٧٥.

أراكِ سحابًا تأبَّى الهُطُول وفي مائِه البعثُ لو يَنهمِرْ
وما كنت ذاك يفُوتُ بلادًا ويمنحُ بعضَ البلادِ المطَرْ[١]

ثانيًا/ من الثقافة العامة:

وأهمُّ تلك المصادر القرآنُ الكريم الذي نرى صداه بوضوح في عدد من الأبيات، ومنها قوله:

أمَّا فإنْ رفَضُوا فتلك نهايتي أين المفرُّ ولاتَ حينَ فِرارِ[٢]

فالشاعر لما أراد أن يصوِّر شدة مشاعره تجاه حبيبته، وهي مشاعرُ لا يمكن أن تُنسى أبدًا بالنسبة له، فهو لا يستطيع الفرار منها ولو أراد ذلك، استمدَّ تصويره من قوله تعالى: ﴿كَمْ أَهْلَكْنَا مِن قَبْلِهِم مِّن قَرْنٍ فَنَادَواْ وَّلَاتَ حِينَ مَنَاصٍ ۝٣﴾ [سورة ص:٣].

وقد ارتبط الشاعر عبد الله الخريِّف بتراثه العربيِّ بقصصه وأدبه وتاريخه ورموزه، فكان مصدرًا يستمد منه بعضَ صوره الشعرية، ومن ذلك استحضاره لبيت الشاعر الجاهليِّ طرَفةَ بن العبد في معلَّقته، وذلك في قوله:

إذا ما الجرحُ جاءكَ مِن قريبٍ فأَنكى ذاك مِن جرحِ الغريبِ[٣]

فالشاعر بهذا البيت استحضر بيت طرفة بن العبد، الذي يقول فيه:

وظُلمُ ذوي القُرْبى أشدُّ مضاضةً على المرءِ مِن وَقْعِ الحُسامِ المهنَّدِ

وفي قصيدته (عَيْني على أمتي) يصف حال الشعب الكويتي وما حلَّ به بعد الحرب التي شنَّها عليهم صدام وجنوده، فيقول:

وذاك أُجْلِيَ عن بيتٍ وصِبيتُه (زُغْبِ الحواصلِ لا ماءٌ ولا شجرُ)[٤]

فالشاعر هنا يستحضر في شطر بيته الثاني قولَ الحُطَيئة في وصف أبنائه بعد سَجنِ عمرَ بن الخطاب رضي الله عنه له؛ لقوله الهجاء، والذي يقول فيه:

---

(١) ديوان تقول لي، ص ١٠.
(٢) السابق، ص ٢٥.
(٣) ديوان أنفاس لاهبة، ص ٦٧.
(٤) السابق، ص ٢٢.

مـــاذا تَقـــولُ لأفـــراخٍ بـــذي مَـــرَخٍ زُغْـــبِ الحواصـــلِ لا مـــاءٌ ولا شـــجرُ

كمـا يسـتخدم الشـاعر عبـد الله الخريِّـف رمـزَ الشـاعر العاشـق في التـاريخ العـربي (قـيس)، إشـارة إلى شـدة مـا يعانيـه في نفسـه مـن ألمِ الفـراق، وقطـع الـودِّ بينـه وبـين محبوبته، فيقول:

أبحثُ عنك اليومَ
فيشعُّ بكَوْني ريحُ الأمس
وطلاسمُ يَعجِزُ قارئُها
عن تفسيرِ الهمس
لكنِّي أقرؤُها
وأرى فيها صورًا
تَحكي لوعةَ قيس(١)

ومـن الحكايـات العالميـة نجـد الشـاعر يسـتمد رمـز (روميـو وجولييـت)؛ للإشـارة إلى الصدفة التي جمَعت بينه وبين إحداهنَّ، فيقول:

واستمرَّ السيرُ من جُولييت
وسطَ هالاتِ الضباب
وتعدَّى اللهثُ مني
كلَّ حيٍّ.. كلَّ بيتٍ
كلَّ باب
واستمرَّ البحثُ
والتَّرحالُ
والتنقيب
عن جولييت الجديدة
دون جدوى

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ٩٨.

وانتهى روميو الجديد[١]

ثالثًا/ من الحياة اليومية:

الحياة اليومية بما فيها من أحداث وتجاربَ مصدرٌ غنيٌّ من مصادر الصورة الشعرية، الذي أفاد منه الشاعر الخريِّف في صور متعددة، منها مثلًا قوله في وصف المشيب وذَهاب أيام العمر:

لقد دُسْتُ مِن أيامِ عُمري كِثارَها وكسَّرتُ ألواحًا وأقفَلتُ بابِيَا[٢]

ومن نماذج صوره التي استمدَّها من الحياة اليومية: وصفُه لحاله بعد كشفه لحقيقة المرأة المخادعة، كمن ذهبت غشاوةُ النُّعاس من عينيه، فهو يستطيع الآن تمييز ما تقوم به، فيقول:

لمَ كلُّ هذي الهيمنا تِ وكلُّ هاتيكَ العِبَرْ
ولمَ الدموعُ وقد عرَف تُ الحقَّ لو حتى استَتَرْ
ولمَ النِّفاقُ لمَ الخِدا عُ لمَ التلوُّنُ في صُوَرْ
كُفِّي فقد ذهَبَ النُّعا سُ وصحَّحَ الصَّحْوُ الخَبَرْ[٣]

ومن ذلك أيضًا قوله في وصف امرأة أخرى:

أنت مجردُ واحدةٍ
مِن ملياريَ سلعة
رقَمَها النَّخَّاس
في أيِّ مَزاد
لملايينِ الناس
وأنا أيَّتها السلعة
قدَرِي أنِّي
أحدُ الناس

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص٨٥.
(٢) ديوان تقول لي، ص٣٠.
(٣) السابق، ص٤٥.

مِن رُوَّادِ مَزادِ النَّخَّاس[١]

فهـذه المـرأة المتكـبِّرة المتعاليـة في نظـره تُشـبِهُ السـلعة الجميلـة، الـتي يتهافـت النـاس على رؤيتهـا، كمـا غيرهـا مـن السـلع الجميلـة الأخـرى، فهـي – المـرأة – ليسـت ذات قيمـة كبرى؛ وإنما تميَّزت فقط بذلك الجمال الذي يُمتع النظرَ للوهلة فقط.

ويقول في وصف صدام:

لستَ إذًا غيرَ صديد
يَلزَمُ أن نَتقزَّزَ منه
أو ورمٍ غيرِ حميد
الواجبُ كي نحيا
أن نتخلَّصَ منه
أو مأتمِ نحسٍ صُوِّر عيدًا
والسعدُ بعيدٌ عنه[٢]

فهـو يشـابه الأمـراض، ويجلـب التشـاؤم؛ لـذا يجـب الحـذر والابتعـاد عنـه، وفي إطـار الغزل يقول:

قُـــولي لهـــا يـــا دارُ إنِّيَ مُوثَـــقٌ ... في وسْـــطِ ســـاحِك دقَّ لي مِســـمارُ
قُـولي لهـا مـا شـئتِ لكـنْ أَوْضـحي ... أنِّي الـــذِّراعُ لهـــا ونهـــلُ سِـــوَارُ[٣]

فاسـتخدم رمـز المسـمار مـن الحيـاة العامـة؛ ليـدلِّل علـى قـوة وثبـات حبِّـه ومشـاعره مع شدتها، كما ثبات المسمار في وسط الجدار.

نسـتخلص ممـا سـبق أن الشـاعر عبـد الله الخريِّـف كـان ينـوِّع في مصـادر صـوره الشـعرية، فكـان يسـتمدها مـن الطبيعـة بعنصـرَيْها المتحـرِّكِ والسـاكن حينًـا، ومـن ثقافتـه العامـة حينًـا آخـر، كمـا كـان للحيـاة العامـة أيضًـا بشـتَّى أصـنافها حضـورٌ في صـورته الشعرية.

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص١٠٤.
(٢) ديوان أنفاس لاهبة، ص٣٦.
(٣) ديوان تقول لي، ص ٢٤.

المبحث الثاني: أنواعها

توزَّعَت الصور الفنية عند الشاعر الخريِّف بين صور فنية واقعية حسية تُدرَك بالحواسِّ الخمس، وأخرى خيالية، وأعني بها (تجسيدية) أو (تشخيصية).

أولًا: الصورة الفنية الحسية:

توصَّل علماء النفس إلى أن هناك أنماطًا مختلفة من الصور في الشعر، منها: النمط البصري، والسمعي، والذوقي، واللَّمْسي، والعضوي، والحركي، والعضلي، وما إليها من الأنماط التي تهتم بالصور وتصنيفها من حيث هي نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثُّره بالعمل الفنيِّ وفهمه له ما يعيننا على تحرر الذوق وشموله، ويحدِّد لنا قيمة نمط الخيال الذي يتميز به الشعراء تبعًا لاختلاف قدراتهم الحسية وتفاوُتِها[(١)].

فالصورة تشكيل لغويٌّ، يكوِّنها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالَمُ المحسوس في مقدِّمتها، فأغلب الصور مستمدةٌ من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية[(٢)].

ونظرًا لشيوع الصور الفنية الحسية في شعر عبد الله الخريِّف وتفوُّقِها في الكمية على نظيرتها؛ أي: الصور التجريدية؛ فإن الحديث سيبتدئ بها أولًا.

وعند استقصاء الصور الحسية في شعر الخريِّف يلاحظ أنها تنقسم إلى: بصرية، وسمعية، وذوقية، وشمِّيَّة، وسيكون ترتيب الحديث عنها متوافقًا مع مستوى شيوعها.

١/ الصورة البصرية:

تحتلُّ الصورة البصرية المرتبةَ الأولى في شعر عبد الله الخريِّف، بما فيها من ألوان الطبيعة الشفافة النقية؛ كقوله في تشبيهه للحبيبة بالعين الجارية:

وأدرَكتُ أنِّي أمامَ ملاكٍ ... تَسامَى ففاقَ جميعَ الصُّوَرْ

---

(١) ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص ١٠٦.

(٢) ينظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، علي البطل، ط٢، ص ٣٠ (دار الأندلس، ١٤٠١هـ-١٩٨١م).

وأنَّـــكِ عـــينٌ تُغـــذِّي الجمـــالَ وســـرُّ الأُنوثـــةِ منـــكِ انحـــدَرْ[١]

وكالضَّباب والشِّهاب والسراب والموج في قوله:

أراكِ ضـــــبابًا أراكِ ســـــرابًا أراكِ عُبـــابَ انهـــزامِ البصَـــرْ
أراكِ شـــــهابًا أراكِ مُحـــــالًا وشَـــهْدًا تَلَحَّـــفَ ثَـــوبَ إبَـــرْ
أراكِ مجـــــالًا رحيبًـــا أمـــامي وَأشـــهَدُ فيـــه المـــنى تَنتثِـــرْ
وإلَّا فإنَّـــكِ مَـــوجٌ رهيـــبٌ تجـــيشُ تلافيفُـــه بالنُّـــذُرْ[٢]

وكما في قوله:

ولســـوف تَلْقـــاني كمـــا ألفَيْتَنـــي سُـــحبًا تمـــاطرْ[٣]

وتكرَّر في شعره ذِكرُ اللون (الأحمر) تصريحًا أو إيحاءً، كما في قوله:

لا تَذهَبي
ليلتُنا لم يَستعِرْ أُوارُها
وإنَّني سيدتي
أرغبُ في استمرارِها
لأنَّها وليدة
لم يستوِ احمرارُها
ولم يَحِنْ بعدُ لنا
أنْ يَبدأَ ازورارُها[٤]

فالشاعر هنا يرسم صورة بصريةً متأجِّجة بلونها الأحمر الملتهب، وهو بهذه الصورة يصِفُ ليلته التي يوَدُّ أن يقضيَها بأكملها مع حبيبته.

ومن صوره البصرية التي يتكرَّر فيها أيضًا ذِكرُ اللون الأحمر: قولُه:

الرعبُ الأحمرُ يا شعبي

(١) ديوان تقول لي، ص ٨.
(٢) السابق، ص١١.
(٣) السابق، ص ٥٩.
(٤) ديوان رذاذ الضوء، ص ١٣.

في الساحةِ والميدان
نَحْمي المنجزَ في دمِنا
ونصُونُ دمَ الإنسان[١]

ومن نماذج صوره البصرية أيضًا قوله:

وفي أنفاسِـــــــــنا نـــــــــارٌ تُنـــــادِي أَصـــــنُمَ الجَـــــورِ[٢]

٢/ الصورة السمعية:

تـأتي الصـورة السـمعية في المرتبـة الثانيـة في ديـوان الخريِّـف، ومـن نماذجهـا في دواوينـه الشعرية قوله:

أنت مجردُ أغنية
صدَحَتْ وقتًا
في أُذُنَيْ قيس
وأنا قيسُك يا هذي
ولقد طَرِبَ القيس
لكنْ
لحظةَ إنشادِك
وإذا مرَّتْ لحظاتٌ
مات السرُّ بإسعادِك[٣]

ومن نماذجها أيضًا قوله:

كأنَّ الجميعَ
بقايا أثاث
ترامَى ومِن غيرِ أيٍ انتظام
أوْ همو كقطيعٍ

(١) ديوان أنفاس لاهبة، ص ٦٦.
(٢) السابق، ص٢٦.
(٣) ديوان رذاذ الضوء، ص ١٠٦.

تصارَعَ حتى
ضَناهُ العِرَاك
فَأضْحُوا جميعًا
بدونِ حَراك
فهم كلُّهم حينَها جاثمون
وهم كلُّهم
في السُّهَى حالمون
بما كوَّنوه
وما قد يكون
وكلُّ الدّمى أصبحتْ هامدة
وقد حاطَها
ظرفُ صمتٍ رهيب
مخيفٌ طغى
سرمديُّ السكون
فلا هو يرقُبُ
ما قد يكون
لقد كان كلُّ الذي
ينبغي أن يكون
وحَوْلَ القطيعِ وهذي الدُّمى
رانَ كلُّ السكون[١]

إذا تأمَّلْنا الصور التي رسمها الشاعر في هذا المقطع، نجد أنها تُشيع جوًّا مشبعًا بمدلولات السكون والصمت، فـ(بقايا الأثاث) و(قطيع أَضْناه العراك)، فهم (جاثمون)، و(في السُّهى حالمون)، و(سرمدي السكون)، كلُّ تلك الصور تتضافر في خلق هذا السكون والصمت، الذي يمنع ظهورَ أيِّ صوت في هذا المقطع.

(١) السابق، ص ١٣١.

ومن ذلك أيضًا تشبيهُه للحب بالنغم في قوله:

والحـــبُّ شمـــسٌ في دُجـــى ظَلْمائِنـــا بـــل إنَّـــه بضـــجيجِ عالمِنـــا الـــنَّغَمْ
أنـــا ذلـــك الـــنَّغَمُ الرَّقيـــقُ فـــإنْ تُـــرِدْ نغمًـــا فـــإنِّي ذلـــك الـــنَّغَمُ الـــرَّتِم[١]

٣/ الصورة الذوقية:

تأتي في المرتبة الثالثة من الصور الحسية، ومن نماذجها في شعر الخريِّف قوله:

وبريق
مِن رحيق
وبحُلْواتِ الرُّضَاب
مِن لَمَاها.. ما لَمَاها
ذابَ شهدًا يتدفَّق
مِن فمِ
زهرةِ فُلٍّ تتشقَّق[٢]

وتصويره للبلاء الذي حلَّ بالكويت بالأذى المتذوَّق في قوله:

كويـــــت المجـــــدِ والـــــذِّكرِ وأطـــــلالٌ بهـــــا سِـــــحْرِي
لكـــــم ذُقْنـــــا ببَلْوانـــــا أذًى مِـــــن صـــــدمةِ الغَـــــدرِ[٣]

ووصفه للعشق ب (اللذيذ) الذي يشابه الخمر في صفة (الثُّمالة)، في قوله:

وأرتـــعُ في رَوضِ عشـــقٍ لذيـــذٍ أبـــادلُ فيـــه بـــأَحْلى القُبَـــلْ
وأنســـى بلحْظاتِـــه مَـــن أكـــون كـــأنِّي لفـــرطِ احتســـائي ثَمِـــلْ[٤]

٤ / الصورة الشمية:

وتحتلُّ الصورة الشَّمِّيَّة المرتبةَ الرابعة في شعر الخريِّف، ومن نماذجها قوله:

---

(١) ديوان تقول لي، ص ٧٠-٧١.
(٢) ديوان رذاذ الضوء، ص ٢٠.
(٣) ديوان أنفاس لاهبة، ص ٢٥
(٤) ديوان تقول لي، ص ٤٩.

وشـــذا عبـــيرٍ فـــاحَ مِـــن أنفاسِـــها عَبَقًـــا ولم يَعهَـــدْ بـــه عطَّـــارُ[١]

وقوله:

أتنشـــقُّ الأَنـــواءَ أبحـــثُ عـــن رُؤا كِ وأَنتشِـي مِـن عبْـقِ طَيفِـك في الحُلُـمْ[٢]

ومـن نماذجهـا أيضًـا الصـور المتعـددة الـتي صـوَّر فيهـا الشـاعر زعـيم العـراق صـدام، إذ يصوره بصور ثلاث تفوح منها رائحة الألم والموت، وذلك في قوله:

لستَ إذًا غيرَ صديد
يَلزَمُ أن نَتقزَّزَ منه
أو ورمٍ غيرِ حميد
الواجبُ كي نحيا
أن نتخلَّصَ منه
أو مأتمِ نحسٍ صُوِّر عيدًا
والسعدُ بعيدٌ عنه[٣]

ثانيًا: الصورة الخيالية:

اعتمـد الشـعراء علـى التشـخيص والتجسـيد في بنـاء صـورهم الشـعرية، الـتي تعـبِّر عـن عمـق تجـارِبهم الذاتيـة واسـتجابتهم لهـا، ولمـا تؤديـه مـن إيضـاح وبيـان في مقصـد الصـورة وفكرتهـا، حيـث يُعَـدُّ التشـخيص والتجسـيد جنـاحي المجـاز الاسـتعاري، وهـو ((نسـبة صـفات البشـر إلى أفكـار مجـردة أو إلى أشـياء لا تتصـف بالحيـاة، كمخاطبـة الطبيعـة كأنها شخص يسمع ويستجيب في الشعر والأساطير))[٤].

١/ الصورة التشخيصية:

التشـخيص وسـيلة فنيـة يعمِـد إليهـا الشـاعر، فيُطلِـق صـفاتِ وخصـائصَ الإنسـان

(١) ديوان تقول لي، ص ٢٥.
(٢) ديوان تقول لي، ص ٦٩.
(٣) ديوان أنفاس لاهبة، ص ٣٧-٣٨.
(٤) معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب ،مجدي وهبة كامل المهندس ، مكتبة لبنان ، بيروت ،ط٢، ١٩٨٤م،ص١١٢.

على الكائنات الحية غير العاقلة والجمادات، في صورة تجعلها تتحدَّث وتُصغي وتتكلَّم...

ومن صوره التشخيصية قصيدة (إطلالة)، حيث تقوم في غالبها على التشخيص؛ كقوله فيها:

الطيرُ جَا متخايلًا:
((زهر نَظِير..!
للهِ هذا الماء
عذبٌ ونَمِير..!
وله هدير..!
في الجدولِ الجاري
سأجلسُ هاهنا..))[١]

وفي قصيدة أخرى يستخدم الشاعر الصور التشخيصية فيقول:

وعندَما يَشيخُ ليلُنا
وتهرَمُ النجوم
ويركَنُ الهدوء
للهدوء[٢]

فالليل (يشيخ)، والنجوم (تهرم)، والهدوء (يركن للهدوء)، في دلالة على الاستحالة، فالشاعر شخَّص الليل بصفة الشيخوخة، والنجومَ بصفة الهَرَم، والهدوءَ بصفة الحركة (الركون)، وهذه الصورة جاءت في معرِض رفضه انقضاءَ اللقاء بينه وبين الحبيب، فلا يكون التفرُّق حتى يشيخ الليلُ وتهرم النجوم..

ومن نماذج الصور التشخيصية أيضًا قول الشاعر:

---

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص١٣٦.

(٢) السابق، ص ٨.

يـــا عِراقًـــا سِـــيقَ نحـــوَ المـــوتِ قَسْـــرًا يـــا شـــبابًا أُدميـــتْ فيـــه المـــآقي[١]

يـتكلَّم الشـاعر عـن أيـام حـرب العـراق علـى الكويـت، وكيـف كـان ذلـك الفعـل مُنافيًـا لطبيعـة الشـعب العراقـي ولرغبتـه، فيعمـد إلى تشـخيص العـراق وجعلِـه في صـورة شخص يمشي نحو هلاكه مُرغَمًا ومجبَرًا.

وفي قوله عن الكويت:

علـــى دولـــةٍ نامـــتْ بـــأمنٍ وراحـــةٍ بخيمـــاتِ أهـــلٍ لم تُحـــاذِرْ عـــدَاءَها[٢]

ومن نماذج التشخيص أيضًا قوله:

والمسَاء الضاحكُ أضحى
دونَ وعيٍ
وسْطَ فجْئَاتِ البراءة
صامتًا عن كلِّ نطقٍ
شابه في كلِّ بَوْنٍ
في متاهاتِ الفُجاءة
وافتعالات عميقة
من قواميسِ البراءة
ألف شيطانٍ
وشيطانٍ
مِن شياطين البذاءة[٣]

ففـي هـذا المقطـع السـابق يخلـع الشـاعر مشـاعر الألم والحـزن علـى المسـاء، مـن خـلال تصـويره للثنائيـات الضـدية (الضـحك) و(الصـمت)، و(الـبراءة) و(البـذاءة)، أيضًـا (قـواميس الـبراءة) و(ألـف شـيطان وشـيطان)،كلُّ هـذه الثنائيـات تصـوِّر لنـا التحـوُّلاتِ السريعة التي يعيشها الشاعر بين السعادة والحزن، والفرح والألم.

(١) ديوان أنفاس لاهبة، ص ٦١.

(٢) السابق، ص ٤٥.

(٣) ديوان رذاذ الضوء، ص ٦٦.

٢/ الصورة التجريدية:

يختص التجريد بالمعاني الذهنية المجرَّدة؛ كالعلم نور، والجهل ظلام، حيث يستلهمها الشاعر ويخلع عليها صفاتِ الإنسان؛ كالكلام والصمت... وما إلى ذلك، فهذا التشبيه يُسهم في وضوح الفكرة ورسوخها في الذهن.

ومن نماذجه في شعر الخريِّف قوله:

وشابَتْ همومي
بصَحْوي ونَوْمي
ضروب الصُّداع[١]

ومن ذلك أيضًا تشبيهه الحبَّ بالإنسان الجبار المتسلِّط، في قوله:

ما كنتُ أعرِفُ قبلَ نهلةَ ما الهوى فإذا به متسلِّطٌ جبَّارُ[٢]

وكقوله أيضًا:

واللَّهْفةُ الرَّعناءُ في صدري سَرَتْ كوميضِ برقٍ لاحَ مِن بينِ الأَجَمْ
تَستعجِلُ الميعادَ وقتَ لقائِنا وتُترجِمُ الدَّقَّاتِ ماذا قد يتمْ[٣]

فاللهفةُ (سَرَتْ)، وهي أيضًا (تستعجل ميعاد اللقاء)، كما أنها (تُترجِم الدقَّات)، في هذه الصورة جرَّد الشاعر اللهفةَ وجعلها تُشابِهُ الإنسان في المسير، وفي الاستعجال، وأيضًا الترجمة.

---

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ٣٩.
(٢) ديوان تقول لي، ص ٢١.
(٣) ديوان تقول لي، ص ٧١.

المبحث الثالث: وظائفها

الصورة الفنية ليست مجرد زركشة فنية شكلية يتحلَّى بها الشعر؛ وإنما هي طاقة تعبيريَّة إيحائية تؤدي وظيفة حيوية في الشعر، ترتبط أولًا بالشاعر وتجرِبته الشعرية، وثانيًا بالعملية الإبداعية وإيصالها إلى المتلقِّي.

فمن جانبِ الشاعر ترتبط الصورة الفنية بعملية التعبير؛ فهي وسيلة نقل تجربته وأفكاره وعواطفه وأحاسيسه، فالصورة هي الوسيط الذي يستكشف به الشاعرُ تجربته ويتفهَّمها؛ كي يمنحها المعنى والنظام... والشاعر الأصيل يتوسَّل بالصورة ليعبِّر بها عن حالاتٍ لا يمكن له أن يتفهَّمها، ويجسِّدها، بدون الصورة[١].

فالشاعر حين تُفارِقُه والدته تَعجِزُ كلماتُه عن حكاية مدى الألم الذي يُحِسُّ به، فينقُل لنا هذا الشعور من خلال صورة الابن الحزين الخائف، الذي فقَدَ أعَزَّ ما يملِك، فقَدَ مَن كان له محبًّا ونورًا مرشدًا ومُعينًا، حيث يقول:

أَخْطو مرتعشًا
في دربٍ
لم أعرِفْ مَرْساه
وطريقٍ مُوحِشةٍ يا أُمِّي
غلَّفَني فيها
الحزنُ، وربطاتُ الآه
أتهافَتُ مذعورًا
بين جموعِ الناس
أوَماتتْ أُمِّي..!! [٢]

والشاعر إنما يفعل ذلك؛ لأن "إحساسه بالكون وروحه يغاير إحساسَ الشخص العادي، إضافة إلى قصور الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية عن التعبير عما يشاهدونه في

(١) بتصرف : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ٣٨٣.
(٢) ديوان رذاذ الضوء، ص ٥٥.

حياتهم النفسية الداخليَّة من مشاعر))[١]، فعندما يصف الشاعر مشاعرَه تجاه حبيبته، فإنه يلجأ إلى الصورة ليبوح بمكنونات قلبه ويوضحها، إذ يقول:

وعُدِّي قصيدي سفيرَ هُيامٍ ... وبَوْحَ شعورٍ نَمَا فانخفَرْ
لأنَّكِ صِرتِ القريبَ البعيدَ ... وبتِّ المفَرَّ ومنكِ المفَرّْ[٢]

وكالصورة العميقة التي رسمها الشاعر لطائرٍ وفراخه الجِياع، ويرمز فيها إلى حال شعب الكويت بعد الغزو العراقي ما بين عامي ١٩٩٠-١٩٩١م، إذ يقول:

أرى اليومَ أطياري وقد غاب رقصُها ... ومِن صوتِها المبحوحِ ألغَتْ غِناءَها
تُراقِبُ أفراخًا لها وسْطَ عُشِّها ... جِياعًا ولم تُحضِرْ إليها غذاءَها
فلا هي تَقْوى حمْلَها مِن مكانِها ... ولا هي حتى تستطيعُ احتواءَها
ولا تَدْرِ كم باقٍ وكم راحَ نافقًا ... وهل ما غزا نَسْرٌ بغدرٍ خواءَها
فرائحةُ البارودِ تبدو مميتةً ... وأنفاس نارٍ قد أحاطَتْ سماءَها[٣]

ويظلُّ ((مضمون الأدب - في جوهره - بمثابة أحداث تعكس مواقفَ ووقائعَ اجتماعية، كما تظلُّ الصورة الأدبية بمثابة عمليةِ تشكيل لهذا المضمون، وإبرازٍ لعناصره، وتنمية لمقوماته، ولا يتم نظمُ القصيدة بمجرد صرخة يُطلِقُها الشاعر في الفضاء، بقدرِ ما تنشأ عن طريق العلاقة الجدليَّة بين الإنسان والعالَم، مما يؤكِّد الصلةَ الحميمة بين الإنسان ومجتمعه، ويرصد دورها في العملية الشعرية وحقول الإبداع))[٤].

هذه العلاقة الجدليَّة بين الشاعر ومجتمعه، تُبرِز الوظيفةَ الأخرى للصورة الأدبية المتصلة بالأثر الذي تتركه الصورة على المتلقِّي، من خلال قوة تأثير الصورة فيه وعمقه، بحيث يستحضر اللحظة التي مر بها الشاعر[٥]، فأصل المتعة التي تقدِّمها

(١) في النقد الأدبي، شوقي ضيف، ط٩، ص ١٥٠ (دار المعارف، القاهرة).

(٢) ديوان تقول لي، ص ١٦-١٧.

(٣) ديوان أنفاس لاهبة، ص ٤٣-٤٤.

(٤) الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، عبد الله التطاوي، ص ٣٨١ (دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٢م).

(٥) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص٧.

الصورة يرتدُّ إلى نوع من التعرف على ما تجهله، فتُقبِل عليه لعلَّها تجد فيه ما يُشبِع فضولها.

وإذا نظرنا إلى شعر عبد الله الخريِّف، نجد أن الصورة الفنية من جانب المتلقِّي تؤدي عدة وظائف، منها:

١/ الشرح والتوضيح:

والصورة التي تؤدي هذه الوظيفة غالبًا هي الصورة التشبيهية، ((فإذا نظرنا إلى التوضيح أو الإبانة على أساس نفسيٍّ خالص، يرتبط بانفعالات الشاعر المشبِّه، ومشاعره الذاتية المتفردة... نفهم الإبانة على أنها نوع من الكشف والتعرف على الجوانب الغامضة من التجربة التي يعانيها الشاعر، وبهذا المعنى لا يصبح التشبيه من قبيل الحِلْية العارضة... وإنما يصبح التشبيه وسيلة ضرورية يتوسَّل بها الشاعر ليبين لنفسه حقيقةَ التجربة التي يعانيها، ويوضح الجوانب الخفيَّةَ منها... فالشاعر لا يشبِّه شيئًا بآخر إلا لأنه يريد أن يكتشف من خلال العلاقة بينهما معنًى أعمقَ وأشملَ من كل واحد منهما على حدة))[١].

فالصورة تُسهم في إمتاع المتلقِّي والتأثير فيه عن طريق شرح المعنى وتوضيحه، وتؤدي إلى ترغيب المتلقِّي في العمل الأدبي أو تنفيره منه[٢].

ومن أمثلة ذلك عند الشاعر عبد الله الخريِّف قوله:

قُولي لها يا دارُ إنِّيَ تُربةٌ ... ما مسَّها بَذْرٌ ولا بذَّارُ
جنَباتُ نهرٍ لم تخُضْه مراكبٌ ... عذبُ المذاقِ وما غشَتْه بِحارُ
قُولي وأُقسِمُ أنَّني يا دارَها ... بِكْرُ الغرامِ وليس لي أسرارُ
قُولي لها يا دارُ إنِّيَ عاشقٌ ... خالي الفؤادِ ولم أَسِرْ ما ساروا[٣]

حيث تبرز هذه الوظيفة في الصورة التي رسمها الشاعر، والتي يبيِّن فيها بأن هذه

(١) السابق، ص ٣٤٢.
(٢) ينظر : أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، ط١٠، ص ٢٥١-٢٥٢ (مكتبة النهضة، القاهرة).
(٣) ديوان تقول لي، ص ٢٣.

المشاعر – أي: مشاعر الحب – جديدةٌ عليه لم يَعهَدْها من قبلُ، فيأتي بعددٍ من التشبيهات المتتالية ليزيد هذه الفكرة رسوخًا ووضوحا؛ فهو كالتُّربة التي لم تُمَسَّ بالزراعة، وكالنهر الذي لم تَسِرْ فيه السفن والمراكب، ولم يُخالِطْه ماءُ البحر فيُفسِد عذوبته.

وفي صورة أخرى يصوِّر المحبوبة بـ(سفينة الحب)، ثم يستطرد بشرح وتوضيح مدى ملاءمة هذا الوصف مع قوة وعمق مشاعره، وذلك في قوله:

ستبقينَ لي
سفينةَ حبٍّ
ومشكاةَ نور
أُسيِّرُ فيها جميعَ الأمور
وفيها أشُقُّ
عميقَ البحور
وأهزمُ فيها
جميعَ الخطوب
وعند الشروقِ
وعند الغروب
أُذلِّلُ فيها
صعابَ الدروب[1]

فالمحبوبة في نظره هي التي تمنحه الأملَ والقوة التي يواجِه فيها مصاعبَ الحياة؛ فهي كالنور الذي ينير له الطريق، وكالسفينة التي يقودها في بحر الحياة، فتساعده في مواجهة الصعاب والمشكلات مهما عظُمت وتعقَّدت، كما أنها بجانبه في جميع الأوقات، جيدة كانت أم سيئة.

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ٢٥.

٢/ المبالغة:

ترتبط المبالغة بالخيال الذي يذهب فيها إلى أبعد حدود الواقع والمنطق، فالكناية والمجاز والتشبيه تهدف أحيانًا إلى المبالغة؛ إذ "لم تُرِدْ تشبيهَ الشيء بغيره إلا وأنت تقصد به تقرير المشبَّه في النفس في صورة المشبَّه به أو بمعناه، فيستفاد من ذلك المبالغة فيما قصد من التشبيه على جميع وجوهه...فإنه لا يخلو من إفادة المبالغة في حال من الأحوال، وإلا لم يستحق أن يكون تشبيهًا؛ لأن إفادته المبالغة هي مقصده الأعظم، وبابه الأوسع"[(١)].

وتكثُر المبالغة غالبًا عند الشعراء في بعض الموضوعات كالمدح والرثاء، أما عند الشاعر عبد الله الخريِّف فتُلحظ المبالغة بوضوح في شعر الغزل، ومن ذلك مثلًا قوله:

أراكِ فأَعجِزُ عن أن أراكِ ... بوهجٍ شديدٍ لظَاهُ استعَرْ
فأَغْفو بصَحْوي وأَصْحو بوهمٍ ... أحاطَ مسيري وقلبٍ أُسِرْ
وألهو قليلًا بُعيدَ الفَواقِ ... أَشَمُّ نسائمَ عَرْفٍ عَطِرْ
وأَلْثَمُ تلًّا مررتِ عليه ... ورملًا وطئتِ وكلَّ الأثَرْ[(٢)]

نرى هذه الوظيفة في التشبيهات المتعددة التي أطلقها الشاعر على حبيبته، فللحبيبة في نظره هالةٌ من النور المشعة، ثم إنه يبالغ في وصف هذا النور، فهو يتوهَّج كما توهج النار المستعرة فيحجب عنه النظر، كما أن شدة مشاعره تجعل صحوَه كالنوم، فهو متخبِّط فيه بين الوهم والخيال ورائحة المحبوبة، ثم إن الشاعر لا يكتفي بتقبيل الرمال التي سارت عليها المحبوبة؛ وإنما يمتدُّ ذلك إلى كل الآثار التي تركتها.

وكما في قوله أيضًا:

فإيَّاكِ أن تَقْلقي لغيابي ... وأن تُلحقِيني شُواظَ الملَلْ[(٣)]

فكأنما تبرُّم وضيق ومَلَلُ محبوبته من غيابه ومعاتبته على ذلك لهيبٌ من النيران

(١) فن التشبيه، علي الجندي، ط١، ص ١/٧٠-٧١ (مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، ١٩٥٢م).
(٢) ديوان تقول لي، ص ٨.
(٣) السابق، ص ٥٠.

الـتي تلاحقـه، وفي ذلـك مبالغـة تـرتبط بـالأثر الـذي تتركـه كثـرةُ المعاتبـة علـى الـنفس، فكأنما تُحرقها بالنيران.

ومن الأمثلة على المبالغة أيضًا قوله:

عُودي
يا إكسيرَ بقائي
ورياحَ وُجودي
يا نبضةَ قلبٍ
تَخفِقُ في أحشائي
يا شمعةَ نورٍ
تُشرِقُ في أجوائي
يا سِرَّ سُعُودي
وشقائي
عُودي[1]

فالمبالغة هنا ترتبط بالتشبيهات التي أطلَقَها الشاعر على المحبوبة، فهي سرُّ البقاء، وهي النور الذي يضيء له جوانب الحياة، كما أنها نبضات القلب التي من دونها لا يستطيع العيش، وهي أيضًا سرُّ السعادة وسر الشقاء، ومِن المقرَّر أن هذه التشبيهات لا ترتبط حقيقةً بتلك الحبيبة؛ وإنما جاء بها الشاعر ليُضفيَ عنصر المبالغة الذي يرتبط بتوضيح مدى قوة مشاعر الشاعر وعمقِها تجاه الحبيبة المذكورة في المقطع.

٣/ التقبيح والتحسين:

عندما تصبح الصورة وسيلةً للتحسين والتقبيح، فإنها تؤدي إلى ترغيب المتلقي في أمر من الأمور أو تنفيره منه، وتتحقَّق هذه الغاية عندما يربط البليغ المعانيَ الأصلية التي يعالجها بمعانٍ أخرى مماثلة لها، لكنها أشدُّ قبحًا أو حسنًا، فتَسْري صفاتُ الحُسن أو القُبح من المعاني الثانوية إلى المعاني الأصلية، فيميل المتلقِّي إليها أو يَنفِر

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ٩٧.

منها[١].

ومن الصور التي أدَّت وظيفة التقبيح في شعر عبد الله الخريِّف، قوله:

إن كنتِ تَرَيْنَك شيطانة
لَبِسَتْ ثوبَ الأنثى
أو كنتِ ترَينَك رهبانة
تتوسَّلُك الحنْثى
فأنا أكثرُ منك
يا نبتًا أُسقي مِن حانة[٢]

بهذه الصور الفنية أراد الشاعر أن يقلِّل من شأن هذه المرأة التي وصفها في بداية قصيدته بالجميلة، التي استغَلَّت هذه الصفة فتكبَّرت وتعالت على من يحيط بها، فهي ترى بأنها تستطيع الحصول على كلِّ ما تريد عن طريق المراوغة والخداع كما الشيطان، وكالراهبة عندما تتوسل إلى الناس أن يدخلوا في دينها، فنراه يحُطُّ من مكانتها من خلال عنصر التقبيح، الذي يبدو واضحًا في وصفه لها بالنبات الذي يُسقى بالخمر.

وفي صورة أخرى يتحدَّث الشاعر عن صدَّام واعتدائه الغاشم على الكويت ما بين عامي ١٩٩٠و١٩٩١م فيما يسمى بـ(حرب الخليج الثانية)، حيث فزع لذلك الحدثِ كثيرٌ من الأقلام العربية منددةً بالهجوم، ورافضةً للخيانة الواقعة على دولة الكويت، فيقول:

وإذا به الإرهابُ صِيغَ بقالبٍ ... فاقَ الأساسَ وزادَه بتشكُّلِ
وإذا به الوحشُ المكشِّرُ نابَه ... لم يلقَ إلا جارةً كي يَبْتلي
جا فاجرًا جا خارقًا ناموسَنا ... جا كافرًا جا جاحدًا لتفضُّلي
جا غادرًا برصاصِه وعتادِه ... وبكلِّ أسلحةِ الدمارِ الهائلِ[٣]

فالشاعر يصفه بعدة صفات منبوذةٍ وغير مرغوبة، تُسهم في رسم صورة عامة

(١) ينظر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص ٣٥٣.
(٢) ديوان رذاذ الضوء، ص ١٠٦-١٠٧.
(٣) ديوان أنفاس لاهبة، ص ١٥-١٦.

قبيحة ومنفرة، فهو كالإرهاب الطاغي الذي فاق حدوده، وكالوحش، وكالفاجر، وكالغادر...

ومن ذلك أيضًا قوله:

صدَّامَ الخزيِ.. ويا بؤرَ العار
يا بُلعومَ الدَّمِ
يا نفَسَ النار
يا دجَّالًا رُزِئَتْ فيه
عِراقُ الأخيار[١]

أما الصور التي أدت وظيفة التحسين عند الشاعر الخريِّف، فهي ترتبط غالبًا بالغزل، ومن ذلك قوله:

الحبُّ شمسٌ في دُجى ظَلْمائِنا بل إنَّه بضجيجِ عالمِنا نَغَمْ[٢]

نجد هذه الوظيفة في الصفات المحبَّبة القريبة من النفس التي أطلَقَها الشاعر على (الحب)، فهو كالشمس التي تنير الكون بعد ظُلمة الليل وشدة سواده، كما أنه كاللحن الخفيف الهادئ الذي تسكُن إليه النفس في ظلِّ ضجيج الحياة وصخبها.

كما نجد هذه الوظيفة في وصفه الفتاةَ العربية المسلمة، وذلك في قصيدته (أنثى ولكن)، حيث يتكلم بداية عن الأنثى في بلاد الغرب، ثم يقارنها بالفتاة في بلاده، فيقول عن فتاة وطنه:

في بلادي
ظلَّتِ الأنثى احتشامًا
وطُهورًا، وبهاء
وبه حازَتْ عفافًا
وبه صارتْ رواء
وبه كانتْ جمالًا

(١) ديوان أنفاس لاهبة، ص ٢٩.
(٢) ديوان تقول لي، ص ٧٠.

زِيدَ حسنًا ونقاء
وبه دامتْ أمان
للمحبِّينَ دواء
فهي فوقَ الأرضِ لكنْ
أرضُها كانتْ سماء
إنها حوَّاءُ فعلًا
غلَّف الحُسنَ حياء[١]

٤/ وظيفة جمالية:

وقد يعمِد الشاعر في صوره الفنية إلى تقديم لوحات جميلة، يعرض فيها براعته الفنية ومقدرته الإبداعية في التشكيل والوصف؛ أي: إن هذه الصور تسعى إلى نوع آخر من الوظيفة يسعى إلى إشاعة نوع من الجمال، الذي لا يتعلَّق بالشكل والمظهر فقط؛ وإنما يُعنى بنقل المعنى في صورة جميلة، وهو ما نلحظه في بعض صور عبد الله الخريِّف، ومن ذلك قوله:

يا مخاضَ الانتظار
يا رحيقَ الآه
آه الذكريات
في لعابِ الذهن
ذكريات الأمس
واليومِ وما كان
وصار[٢]

نرى ذلك من خلال الصور التي ذكرها الشاعر في هذا المقطع، فـ(مخاض الانتظار) و(رحيق الآه) و(لعاب الذهن) هي صور يستعرض فيها الشاعر قاموسه اللغويَّ، وقدرته اللفظية، التي تعكس حالته النفسية الحائرة المتردِّدة بأصداء إبداعية،

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ٩٣ -٩٤.
(٢) السابق، ص ٦١.

وتكمن وظيفةُ هذه الصور بالعنصر الجمالي الذي يُرضي حاسة المتلقي للقصيدة.

وكقوله عندما يصف منظرًا من الطبيعية الحية :

الماءُ يجري في جداولَ تائهة
إنَّ الطبيعةَ فاتنة
وتِهِ الغصونُ تمايَلَتْ
ثم انثنَتْ
وكذا الزهور
أوراقُها بدأتْ تُراقِصُ ذاتَها
وتراقصَتْ هي مِثلَها
لما دنا منها النسيم
بضواعه العبق الحميم
ليُداعبنَّ تِهِ الورود
ليفُكَّها مِن أَسْرِها
هي لم تكنْ تَرضى القيود(١)

وكقوله:

إنِّي البُـــرَاقُ وأنـــت فـــارسُ صَـــهْوتِي وأنـــا النبـــاتُ وأنـــت أنســـامي نَعَـــمْ
وأنـــا الخيـــال وأنـــت أحـــرُفُ قصَّـــتي وأنـا الشـعورُ وأنـت في شِـعرِي الـنَّغَمْ(٢)

فالشـاعر هنـا مـن خـلال الصـور المتقابلـة عـن طريـق الضـمائر أضـفى علـى الأبيـات جمالًا يهدف فيه إلى ملامسة ذوق المتلقِّي وإرضائه.

رأينـا فيمـا سـبق كيـف كـان عبـد الله الخريِّـف ينـوِّع في المصـادر الـتي يسـتمدُّ منهـا صـوره، مـع اعتمـاده في الغالـب علـى مصـدر الطبيعـة، كعـادة الشـعراء الرومانسـيين الـذي يجـدون في الطبيعـة مـلاذًا خِصـبًا يشـاركهم العواطـفَ والأحاسـيس، ويبُـثُّ مـا في نفوسـهم

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ١٣٥-١٣٦.
(٢) ديوان تقول لي، ص ٧٢.

من مشاعرَ.

كما كان حريصًا في صوره على أن يعبِّر عن ظروف حياته وتجاربه، ويترجِم من خلالها مشاعرَه إلى معانٍ وأشكال فنية تتألق في لوحات إبداعية، وهي الوظيفة الأساسية التي عبَّرت عنها صورُه الفنية؛ إذ عمَدَ في الغالب إلى الصورة ليُظهِر براعته الفنية ومقدرته الإبداعية في الوصف، محقِّقًا بذلك عنصرَ الذاتية الذي يتصف به الشعر الحديث.

إن قدرة الشاعر على رسم صورة شعرية يتحقَّق فيها عنصر المتعة، ويتبادل طرَفاها – أي: المبدعُ، والمتلقِّي – التأثيرَ والتأثر على حدٍّ سواء، هو المعيار المهمُّ في الحكم على نجاح الصورة من عدمه.

الفصل الرابع

موضوعات شعره

المبحث الأول: الموضوعات الذاتية والوجدانية:

أولًا/ الغزل:

١- الشاعر.

٢- المرأة.

ثانيًا/ الرثاء.

ثالثًا/ شعر التأمل.

المبحث الثاني: الموضوعات الوطنية والإقليمية:

أولًا/ الغزو العراقي للكويت.

ثانيًا/ القضية الفلسطينية.

مدخل:

وُلد الشاعر عبد الله الخريِّف عام ١٣٥٩، ومارَسَ الكتابة الأدبية منذ سنوات حياته المبكِّرة، فعاصَرَ التغيُّراتِ والقفزات التي طرأت على الحياة في المملكة، كما عاصَر بعض النكبات العربية؛ كقضية العدوان على الكويت عام ١٩٩٠-١٩٩١م، ووعى نضوج وانتشار بعض الحركات الأدبية في المملكة؛ كالرومانسية والرمزية والحداثة...، بالإضافة إلى معاصرته لحركات التجديد في الشعر السعودي في أشكاله المختلفة، كلُّ ذلك كان له تأثيراته على فكر الشاعر وإبداعه.

وقد جاءت أشعاره في محورين، هما: ذاتي وجداني، وآخر وطني إقليمي، ونال كلٌّ منهما حظَّه الوافر من القصائد؛ إذ كان ديوانه (أنفاس لاهبة) مشتملًا على قصائدَ وطنية إقليمية؛ حيث خصَّصه لقضية العدوان الغاشم على الكويت، أما دواوينه (رذاذ الضوء) و(تقول لي)، فقد جاءت في إطار الشعر الوجداني الذاتي.

المبحث الأول

الموضوعات الذاتية والوجدانية

ارتبط الأدب منذ القِدَم بكونه وسيلةً من وسائل التعبير، يلجأ إليه الأديب مصوِّرًا انفعالاتِه وأحاسيسَه بصورة فنية مبدعة؛ ولذا فإن ارتباطه بالذات سمةٌ من سماته، ولا سيما الشعر بصوره وألوانه، فإن له علاقة خاصة مع الذات لا يمكن إنكارها، ولا نعني بذلك أن الشاعر منكبٌّ على ذاته غارقًا فيها، مبتعدًا عن تصوير مجتمعه بأحلامه وهمومه وطموحاته، أو صراعاته واضطراباته؛ إذ إن للشاعر مع مجتمعه علاقةً أزلية خاصة، منذ الشعر العربيِّ القديم وارتباطه بالقبيلة ونظامها في جميع ألوانه الإبداعية، واستمر هذا الارتباط حتى الشعر الحديث، إلا أن مساره تحوَّل من التعبير عن المجتمع والقبيلة، إلى التعبير عن الأحزاب والسياسات وغيرها..

فالذاتية لا تعني الأنانية والسلبية؛ وإنما هي طريقة من طرق الاندماج الخاصة التي تحدُث بين الأديب والمتلقي في ضوء العمل الأدبي، وذلك من خلال تعبيرها عن مشاعرَ وحقبات نفسية يشترك فيها الأديب مع المتلقي، ويقوم الأديب بمهمة خاصة، وهي بلورتها في نص شعريٍّ، فتحدُث عملية التأثير والتأثر في طريقة إنسانية موضوعية.

والذاتية هي: ((تجلِّي الذات واكتمال الخصائص الإنسانية العامة الفردية في الفنان أو الأديب، وبروزُها بوضوح وتعبير متميِّز من خلال الآثار التي يُبدعها، ولا يتحقَّق الأمر إلا بالغوص على الأعماق، واكتشاف ما فيها من فنون عبقرية وعرضها فنيًّا))[1].

وليس المراد بها أن يقتصر الشاعر على التعبير عن ذاته وعواطفه وتجارِبه الخاصة وحدها، وإن كان ذلك من أهمِّ مظاهر الذاتية، بل أن يكون للشاعر كيانٌ مستقل، ونظرةٌ متميزةٌ للحياة والناس، ووجدانٌ يقظٌ يرصد المجتمع والطبيعة والنفس

(١) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ط٢، ص ١١٦ (دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤م).

الإنسانية[١].

والذاتيةُ من أهمِّ سمات الشعر الوجداني، بالإضافة إلى التجارب العاطفية، وهما ليسا شيئًا جديدًا في الشعر العربي؛ إذ إن (الحركة العُذرية) في الشعر الأموي أقربُ ألوان الشعر العربي إلى الشعر الوجداني الحديث، وإن اختلفت عنه باختلاف العصر والقيم الاجتماعية والتقاليد الفنية، وغير ذلك مما يطبع الأدبَ بطابع الخاص، وقد جرى العُرفُ عند كثير من الدارسين على أن يسمُّوا هذا الاتجاه الوجدانيَّ في شعرنا العربي الحديث بـ(الحركة الرومانسية)، مستعيرين هذا المصطلحَ الأوربي؛ لما لمسوه من وجوه شبهٍ عديدة بينه وبين تلك الحركة، في دواعي نشأتها، وصورة أدبها[٢].

والشعر الوجداني هو الشعر الذي يعبِّر عن انفعالاتِ قائله الشخصية، وما يكتنف وجدانَه من مشاعرَ وخواطر مختلفة... وما تنطوي عليه تلك العواطف والعوالم من مستويات نفسية وفنية تتجاوز تلك الأحاسيسَ الفردية إلى تصوير أشواق الإنسان وطموحه، وقلقِه وهمومه، في مرحلة من شأنها أن تُثير في النفس كلَّ هذه الألوان من العواطف والأحاسيس[٣].

وأبرز مناحي تلك النزعة الوجدانية عند الشاعر عبد الله الخريِّف نجدها في شعر الغزل، الذي كان له الحُظوة في إنتاجه الفني، كما نجده أيضًا في شعر الرثاء والتأمُّل.

أولاً / الغزل:

الغزل ((فنٌّ رقيق، يفيض بعواطف الشوق والوجد، ويَنبِض بالأحاسيس الرقيقة، والمشاعر الفياضة، فترى الشاعر ذليلًا إذا طلب، شاكيًا إذا حُرِم، مأخوذًا بمن يهوى، إذا أحَبَّ يكاد يَفْنى فيه، فهو إما أن يصف المرأة ومحاسنها، وإما أن يصف نفسَه وألمه، شاكيًا حُرقةَ الجَوَى، وتباريحَ الهوى، وإما يصف نفسه والمرأة معًا، وما قد يحدُث

(١) ينظر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، ص ٢٦ (مكتبة الشباب، مصر، ١٩٨٨م).
(٢) السابق، ص ١٠.
(٣) السابق، ص ٤٩٠.

بينهما من وصل أو يقع من هجر»[١]، وهو من أقدم الفنون الأدبية، وألصقِها بالشعر الغنائي[٢].

وقد حظِي الغزل بمكانة كبيرة في شعر عبد الله الخريِّف؛ إذ خصَّص له ديوان (تقول لي)، وهو في غزله يتأرجح ما بين وصفٍ للحظات الوصل واللقاء، وما بين الذكرى والحنين وما يصاحبها من حزن وألم وبكاء.

وللنسق الذي سار عليه عبد الله الخريِّف في غزله أصولٌ عُذرية عفيفة، فلم يكن ممن ينظر إلى المرأة كجسد فقط؛ وإنما كان يعبِّر عن مشاعره الطاهرة النقية متخذًا الشعرَ وسيلةً يبُثُّ من خلاله مشاعرَه في الحب وأحاسيسه، وليس أدل على ذلك من استنطاق الشاعر لمحبوبته في بعض قصائده، وإن كانت بضع قصائد، فإنها تؤكِّد نظرتَه العامة للمرأة كروح وعقل، وليست نظرة جسدية خالصة كعادة بعض الشعراء.

وقد دارت قصائده في الغزل حول محورين، هما: أولًا: الشاعر، ووصفه للمحبوبة واللقاءات التي دارت بينهما، ومشاعره المختلفة من سعادة اللقاء أو حزن الفراق. وثانيهما: المرأة، إذ يستنطق الشاعر المرأة (الحبيبة) بقصائدَ غزلية، تبثُّ فيها عواطفها ومشاعرها ما بين الذكرى والحنين.

١ / الشاعر:

نلحظ في غزل عبد الله الخريِّف تعدُّد أسماء المحبوبات، فهي لبنى وليلى ونهلة... وتلك سمة من سمات الغزل في الشعر السعودي؛ لكي يظلَّ ينبوع الشعر متدفِّقًا غزيرًا، وتستمر عملية الإبداع الشعري[٣]، وغالبا ما تُذكَر الأسماء في المطالع، مثل قوله:

حنَّ الفؤادُ لنهلةٍ فتطلَّعتْ ... رُوحي تجاهَ الشَّرقِ وهْو مزارُ[٤]

---

(١) الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية، أحمد الشايب، ط٨، ص ٨٣ (مكتبة النهضة، مصر، ١٤١١هـ-١٩٩١م).

(٢) ينظر : المعجم الأدبي، مرجع سابق، ص١٨٦.

(٣) ينظر : الحب والغزل في الشعر السعودي، محمود رداوي، ط١، ص ١٩ (دار الوطن، الرياض، ١٩٨٢م).

(٤) ديوان تقول لي، ص ٢١.

وقوله:

تُســـائلُني ليلـــى ألســـتُ حبيبَهـــا ومَـــن بيـــدَيْها فـــرحتي واكتئابِيَـــا[١]

وقوله:

تـــذكَّرتُ لُبْـــنَى ومِـــن ذكريـــاتي تأكَّـــدتُ أنَّـــا خُلِقْنـــا لنـــا[٢]

وربما يعود تعدُّد الأسماء في الغزل إلى أن الشاعر لم يخُضْ هذه التجربة حقيقة، وإنما استوحاها من خياله، ((فليس ضروريًّا أن يكون الشاعر قد عانى التجربة بنفسه حتى يصفها، بل يكفي أن يكون قد لاحَظَها، وعرَف بفكره عناصرها، وآمَنَ بها، ودبَّت في نفسه حُمَيَّاها، ولا بد أن تُعينه دقةُ الملاحظة، وقوة الذاكرة، وسَعة الخيال، وعمقُ التفكير، حتى يخلق هذه التجربةَ الشعرية التي تصوَّرَها عن قرب، على حين لم يخُض غُمارَها بنفسه))[٣].

وللشاعر في الحب نظرةٌ عامة، يلخصها في قوله:

الحـــبُّ يـــا حـــبِّي انْصـــهارٌ لا نـــرا هُ وروعـــةٌ في الخـــافقين بنـــا ودَمْ

والحـــبُّ شمـــسٌ في دُجـــى ظَلْمائِنـــا بـــل إنَّـــه بضـــجيجِ عالمِنـــا نَغَـــمْ[٤]

فالحب بالنسبة له هو الحياة والسعادة والأنس؛ فهو كالشمس التي تنير الظلمات، بل هو كالأنغام الرقيقة الهادئة في صخب الحياة وضجيجها.

إلا أن هذا الأنس وهذه الراحة في الحب لا تستمر، فهو يتغيَّر ويتبدَّل بتغيُّر الأحوال، من ودٍّ ووفاق إلى بعدٍ وخلاف، يقول الشاعر في وصف ذلك:

رأيتُـــك نـــورًا أمـــامي ونـــارًا وراحَ السُّـــعادِ وريـــحَ الكـــدَرْ

ففيـــكِ الرَّبيـــعُ وحَـــرُّ المقِـــيضِ ودفءُ الشِّـــتاءِ وغـــدرُ الدّسُـــرْ[٥]

فالمحبوبة في أوقات الودِّ والوصل كالنور والربيع وكالدفء في الشتاء، بما تُشيعه

(١) ديوان تقول لي، ص ٢٩.

(٢) السابق، ص ٣٣.

(٣) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ط٦، ص ٣٦٤ (نهضة مصر، مصر، ٢٠٠٥م).

(٤) ديوان تقول لي، ص ٧٠.

(٥) السابق، ص ١٤.

في نفسه من سعادة وراحة وأمانٍ نفسيٍّ، أما في البعد والخلاف، فإن هذه الصفات تتحوَّل إلى النقيض، فالألم والكدر هي ما تُثيره مشاعر البُعد والفِراق في نفس الشاعر.

والشاعر إذ يصف حبيبته فإنه يصفها بأوصاف متعدِّدة ومتنوعة، فهي العين التي تُغذي الجمال، وهي الملاك الحسناء، وهي النور، وريح العطور... إلى غيرها من صفات تدفعه إلى أن يقرِّر بأن الحب لا يصح إلا لها وبها، حيث يقول:

فلا الحبُّ يسمو بغيرِك نُزلًا ... ولا الحُسنُ إلا لمِاَكِ الأغَرّْ
ولا الوصلُ إلا وصالُك حقًّا ... وليس سوى مَن رَحِمْتِ انتصَرْ
ولا العيشُ دونَك يعني حياةً ... وموتٌ بساحِك أَسْمَى قدَرْ[1]

فالحب لها فقط، ولا يصح إلا بها، أما وصالها فإنه - كما يراه هو - النصر، ثم إن العيش مع غيرها لا يطيب ولا يكون؛ ولذا فإن الموت من أجلها في نظره هي موتةٌ سامية جليلة.

كما يقول عنها أيضًا:

يا إكسيرَ بقائي
ورياحَ وُجودي
يا نبضةَ قلبٍ
تَخفِقُ في أحشائي
يا شمعةَ نورٍ
تُشرِقُ في أجوائي[2]

وفي شعر عبد الله الخريِّف تطالعنا - كعادة الغزليِّين - تلك الحكاياتُ الصغيرة عن لقاءات الصدفة، وما يعقبها من إعجاب وانتظار للقاءٍ آخرَ، ومن ذلك قوله في قصيدته (حوار النكرة):

(١) ديوان تقول لي، ص ١٥ -١٦.
(٢) ديوان رذاذ الضوء، ص ٩٧.

سألتَني:
أين أنت..؟
..قبل أن أُدرِكَ ماذا..
أردفَتْ:
أين كنتَ..؟
..كيف.. حتَّى
..أين صرتَ
..آه.. بل يا سيدي
..ويكَ.. إنِّي آسفة[١]

وانتهى اللقاء إلا أن الشاعر فاضت به مشاعرُ الحب والإعجاب، فاستمر في البحث والتنقيب؛ علَّه يجد هذه المرأةَ ويظفر بوصالها، إلا أن مراده لم يتحقَّق؛ إذ لم يظفر بهذا اللقاء في النهاية، فيقول مشبِّهًا نفسَه وإياها بأُسطورة روميو وجولييت، فيقول:

واستمرَّ السيرُ من جُولييت
وسطَ هالاتِ الضباب
وتعدَّى اللهثُ مني
كلَّ حيٍّ.. كلَّ بيتٍ
..كلَّ باب
واستمرَّ البحثُ
والتَّرحالُ
والتنقيب
عن جولييت الجديدة
دون جدوى
وانتهى روميو الجديد[١]

(١) السابق، ص ٨٣.

ونجد مثل هذه المصادفة أيضًا في قصيدته (دكان الحلوى)، إلا أن المفارقة في هذه القصيدة تكمن في الحوار الصامت الذي تبادَلَه الشاعر مع من جاءت لتبتاع الحلوى، والتي أثارت إعجابه، ودفَعتْه إلى التبسم، ومبادلتها (الحروف الصامتة) و(التفاهم بالرموش)، وذلك في قوله:

ونَسِينَا الناس
وتفاهَمْنا برموشٍ
وحروفٍ صامتةٍ
لا يفهمُها النَّاس
في دكَّانِ الحَلْوى

في لغةٍ صامتةٍ
قُلتُ لفاتِنتي
شكلُك أخَّاذ
وملامحُ وجهِك
شيءٌ يا فاتنتي
لا يَرْقى نحو عُلاهُ الأفذاذ[٢]

فاللغة الصامتة والتفاهم بالعيون أمرٌ قد عهدناه في شعر الغزل، لكن أن يكون التفاهم (بالرموش)، فذلك تفاهمٌ جديد أبدَعَه خيال الشاعر كما أبدع هذا اللقاء، وربما يكون الشاعر لجأ إلى التعبير (بالرموش) بدلًا من (العيون) المتعارفِ عليه في شعر الغزل رغبةً منه في التميز دون تقليد أو محاكاة لأحد سابقٍ أو معاصر.

أما عن النظرة السلبية للمرأة، فإن لها حضورًا يسيرًا جدًّا في شعر عبد الله الخريِّف؛ إذ نجد هذه النظرة في قصيدته (عرَفتُك)؛ حيث يصوِّر فيها المرأة المخادعة المنافقة بعد أن انكشفت حيلُها وخدعها، فيقول:

=

(١) السابق، ص ٨٥.

(٢) السابق، ص ١٢٠-١٢١.

مـــــا عـــــادَ زَيْفُـــــك ينْطَلـــــي فلقـــــد ســـــئمتُ لكـــــلِّ ذاكْ
ولقـــــد تَعـــــوَّدتُ المســـــي رةَ دونَ أن أَرعـــــى هـــــواكْ
وعرَفـــــتُ حقًّـــــا أنَّ غُـــــصْ نَ البـــــانِ يُنسَـــــى بـــــالأَرَاكْ
وبـــــأنَّ لحـــــني لـــــن يضـــــي عَ فســـــوف أَحْظـــــى في سِـــــواكْ[1]

فهـــو لـــن يســـتمرَّ في الخضـــوع والانصـــياع لهـــذا الخـــداع والزيـــف، بـــل ســـيتركها وســـيحظى بســـواها ممـــن ســـتكون ولا شـــك أفضـــلَ منهـــا بكثـــير، مشـــبِّهًا إياهـــا بـــالأراك، الـــذي سيســـتعيض عنـــه بشـــيء أجـــوَدَ منـــه وأفضـــل، وهـــو غُصـــن البـــانِ، ويعـــني بغصـــن البـــان المرأةَ الصادقة التي سيفضِّلها عليها وبلا شك.

وفي قصـيدة أخـرى نجـد هـذه النظـرة السـلبية مقترنـة بنظـرة متعاليـة فوقيـة مـن الشـاعر، لكـن هـذه النظـرة تخـتصُّ بـامرأة معيَّنـة، هـي الجميلـة المترفعـةُ عـن قَبـول مشـاعره وعـن مبادلته الحب، إذ يقول:

أنتِ جميلة..؟
حقًّا أنتِ كذلك
وتقاسيمُك فعلًا
قالتْ ذلك
حتى الجغرافية في وجهِك
قد رسمتْ للهاوينَ جَمالَك
لكنْ
لا تتعالَي
فأنا فوقَك
يا واحدةً
أيَّة واحدةٍ
مِن حوَّاءاتٍ ألف
أعرِفُ غيرَك

(١) ديوان تقول لي، ص ٤٦.

مِثلك حوَّاءاتٍ في الصَّف[١]

ثم يمضي في تحقير هذه المرأة ووصفها بأبشع الأوصاف؛ فتارة يصفها بالسلعة الرخيصة، وتارة بالمتعة الوقتيَّة، وتارة بالشيطان، وتارة بالنبات الذي أُسقي من حانة...، ومن ذلك قوله:

أنت مجردُ أُنثى
تتعالى في لحظاتٍ
وبلا وعيٍ
تترامَى في أوقاتٍ
كفراشةِ حقلٍ
تَتهالَكُ في الهالات
فلها في النورِ لُهاثٌ
ولها في النورِ
ممات[٢]

فهو هنا يعقد مقارنة بين جمال هذه المرأة والنور للفراشة، فكما أن جمالها هو سبب تميُّزِها وتفرُّدها، وهو ما يجعلها مغترَّةً بذاتها، مترفِّعة على الآخرين، فهو – أي: جمالها – سيكون سببًا لبؤسها وشقائها، كما النور للفراشة إذ به تحيا؛ حيث من المعروف بأن الفراشة تنشط بالنهار؛ أي: في النور، وهو أيضًا سبب موتها، فالفراشة في انجذابها للضوء لا تُفرِّق بين الحقيقيِّ منه والصناعي؛ لذا فإنها غالبًا ما تنجذب إلى النار فتحترق بسبب لهبِها.

فهذه الصفات المنفرة التي وصفها بها تنمُّ عن نظرة متعالية وقاسية تجاهها؛ بسبب ما بدَرَ منها من تكبُّرٍ وتجاهل لمشاعره ورفضها، على أنها كالشاعر مخيَّرة في مشاعرها لا مسيَّرة، فمن حقِّها القَبولُ أو الرفض.

وهذه النظرة نادرة الحضور في شعر الخريِّف، وهي تخالف نظرته للمرأة عمومًا،

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ١٠٤.
(٢) السابق، ص ١٠٤-١٠٥.

التي نستشفُّها من قصائد الشاعر الغزلية، فالغالب على الشاعر أن ينظر للمرأة على أنها كائن رقيق جميل؛ فهي الملاك[١] والسند[٢]، وهي العفيفة الطاهرة[٣]؛ لذا فإن هذه النظرة جاءت ربما مجاراةً لسنن الشعراء، ممن ينظر إلى المرأة على أنها منبع الإثم والشرور والأحقاد.

وارتباط الشعر الوجداني بالطبيعة أمرٌ قَرَّ في نفوس الكثير إلى الحد الذي عُدَّ فيه سمة من سماته، وهذا ما نراه في شعر الخريِّف؛ إذ إن الغزل عنده غالبًا ما يرتبط بالطبيعة ومفرداتها، فكثيرًا ما كان يتوجَّه إلى الطبيعة في حركتها وسكونها لتُشاركه آلامَه وأحلامه، كما يعكس ما يجيش في صدره من قلقٍ واضطراب، أو فرح وسرور.

وليست الطبيعة والحبُّ بجديدينِ على الشعر العربي، ولكن الجديد فيهما عند الشعراء الوجدانيين أنهما يمتزجان بوجدانِ الشاعر امتزاجًا يكاد يتحد فيه الوجود الخارجيُّ بالوجود الداخلي، فتَحمِل التجرِبة دلالاتٍ أرحَبَ من الدلالات المألوفة في التجربة العاطفية التقليدية، ويصبح للشعر مستويانِ؛ أحدهما مرتبط بحدود التجربة في الواقع الخارجي، والآخر ناطقٌ بأشواق الإنسان العامة، وإحساسِه بالكون والحياة والمجتمع[٤].

وقصائد الشاعر الغزلية نجد فيها كثيرًا مما نجد عند الوجدانيين من ((تصوير لمظاهر الطبيعة المتصلة بشجون النفس أحيانًا، وبفرحتها أحيانًا أخرى، وتعبير عن وحشته وتفرُّده، وعواطف الحب الذي يَتخذ الشاعر من الطبيعة ((خلفية)) له))[٥]، فالربيع والسماء والمساء والبدر... وغيرها من الألفاظ المستوحاة من الطبيعة بحركتها وسكونها – تنتشر وتتنوَّع في شعر عبد الله الخريِّف الغزليِّ.

ومن ذلك وصف الشاعر للقاءات بينه وبين محبوبته، والأجواء المحببة التي تم فيها

(١) ديوان تقول لي، ص ٧.

(٢) ديوان رذاذ الضوء، ص٢٣.

(٣) السابق، ص ٨٣ ص٩٣-٩٤.

(٤) ينظر : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ١٤.

(٥) السابق، ص ٨٠.

هـذا الوصـال، ومـن ذلـك وصـفه لأحـد لقاءاتـه مـع حبيبتـه في أجـواء ربيعيـة دافئـة بمشـاعر الحب، فيقول:

فصـــــارَ اللِّقـــــاءُ ودارَ حـــــديثٌ أبـــــاحَ الوِصـــــالَ فـــــتمَّ الهَنَـــــا
بقُـــربِ الهِضـــابِ وبـــينَ الـــتِّلالِ ووسْـــطَ رِيـــاضٍ كسَـــاها الجَـــنَى
وحَـــوْلَ غَـــدِيرٍ غَـــدَى مســـتديرًا رأَيْنـــا علـــى ســـطحِهِ رسْمَنَـــا
فكـــان الرَّبيـــعُ بِســـاطًا جمـــيلًا علَتْـــه وُرودٌ تُغـــنِّي لنـــا[1]

ثم إن السُّـحب في لقـاء الشـاعر بحبيبتـه تُرسـل قطراتِهـا العذبـة كأنمـا هـي فرِحـة ومبارِكة لهذا اللقاء، إذ يقول الشاعر:

ودَمْـدَمَتْ راعـداتُ البَـوحِ تُنـذِرُنا فصـارَ بـارقُ ذاك الرعـدِ يُـذكِينَا
وأرسَـلتْ مُزْنـةُ النجـوى همائلَهـا قطـرًا يُدغـدِغُ في رِفـقٍ نَواصِـينَا
كأنَّهـا وهْـي في هـذا مبارِكـةٌ مـا نحـن فيـه فمـا أَحْلـى تَلاقِينَـا[2]

وفي أحـد اللقـاءات بـين الشـاعر ومحبوبتـه يُطِـلُّ عليهمـا البـدرُ مثـيرًا تسـاؤلاتِ الشـاعر عـن سـبب هـذه الإطلالـة، علـى الـرغم مـن وجـود النجـوم المنـيرة السـاطعة حـول هـذا البـدر، ومـن ثم يحـاول الإجابـة عـن هـذا التسـاؤل بعـدد مـن الاحتمـالات، حيـث يقول:

أتُرى طَلَّ
ليستوحي الجمال
يخرقُ السُّحبَ
ويهفو للمُحال
مِن مَعِينٍ
زانَهُ رقُّ الدَّلال
وكؤوس الرَّاح تَتْرى
حولَنا

(١) ديوان تقول لي، ص ٣٤.
(٢) السابق، ص ٦٤.

أم تُرى الوحشةَ
قد تاهَتْ بذاك
ليطوفَ الكونَ
والكونُ عراك
حيث لم يلقَ
سوى عودِ الأراك
هزَّه الشوقُ
فأَدْلى بالغِنا

كما نرى عنصر الطبيعة ينتشر في التشبيهات التي يُطلقها الشاعر على محبوبته، ومن ذلك قوله:

أراكِ سُهَيلًا وكلُّ العيون ... تَرى فيه مِثلي ضياءً بَهَرْ
ولستِ سُهيلًا سهيلٌ نراهُ ... كثيرًا إذا ما تمادَى السَّمَرْ
أراكِ سحابًا تأبَّى الهُطُول ... وفي مائِه البعثُ لو يَنهمِرْ
وما كنت ذاك يفُوتُ بلادًا ... ويمنحُ بعضَ البلادِ المطَرْ[1]

فهي كالنجم سُهَيل بضوئه وسطوعه، إلا أنه لا يراها إلا في وقت قصير، مقارنة مع وقت مشاهدة النجم سُهيل في السماء؛ إذ يمكن مشاهدته لعدة ساعات حتى قبيل الفجر، وهي في كتمانها لمشاعرها وعدم البوح بها كما السحاب الممتلئ بالماء غير الممطر، إلا أنها تختلف عن السحاب في كونها لا تبوح بمشاعرها عامةً، فهذا الكتمان لا يرتبط بالشاعر فقط؛ بل يشمل غيره أيضًا، بخلاف السحاب الذي يهطل في مكان، ولا يهطل في مكانٍ آخر.

وفي صورة أخرى يشبِّهها بالبدر في ضوئه وسطوعه، وكالماء للأرض الجافة، وذلك في قوله:

(١) ديوان تقول لي، ص ١٠-١١.

وصِـــرتِ الســـعادَ وكـــلَّ الهنـــاءِ وبـــدْري المضـــيءَ بـــرغمِ الظُّلَـــلْ
وصِـــرتِ الـــرَّذاذَ لبُـــورٍ عِطـــاشٍ تضـــاءَلَ قطـــرُذه[١] واضْـــمحَلّْ[٢]

ومن نماذج تشبيهه أيضًا لمحبوبته بعناصر الطبيعة المختلفة قوله:

يا أَحْلى وردٍ في حقلي
جمعتْ في إكليل
بل يا أجمَلَ وردة
يا أصدقَ تاريخٍ في عقلي
جاوَزَ مليونَيْ ميل[٣]

٢ / المرأة:

الشاعر عبد الله الخريِّف من الشعراء الذين لم يكتفوا بالتعبير عن ما يلقَوْنه في سبيل الحب من سعادة أو حزن وألم، أو وصف مشاعرهم الخاصة في أوقات اللقاء أو الوداع، وما تثيره ذكرياتهم من تباريحَ وأحزان فقط، بل نظر إلى المرأة، وأجرى الكلام على لسانها معبِّرًا عن أحاسيسها ومشاعرها.

فهو من الشعراء القلائل ممن ((لم يعكفوا على ذواتهم فقط، بل التفتوا إلى المرأة، فنقلوا نجواها، ومناغاتَها الحُلوة، وحديثها العذب، وتساؤلها الرقيق عن ماضي الهوى، ورائع الذكريات، وسالف العاطفة، بعد أن سحبت الأيام والليالي الطويلة أذيالَها على القلبينِ الخافقين وجدًا، وفرَّقَت بينهما عوادي الزمان))[٤].

فعن ذكريات الحب السالف بعد مضيِّ الأعوام والسنين تخاطبه حبيبته فتقول:

يـا قصَّـةً أفَلَـتْ واليـومَ تعصـفُ بي وتُشـعِلُ الشَّـوقَ حـتى كـاد يلتهـبُ
مـا بالُـك اليـومَ تلهـو في دفاترِنـا وهْـي الرُّفـوفُ عـوالٍ دونَهـا السُّـحُبُ

(١) المقصود (قطره)؛ فالذال زائدة طباعيًّا.
(٢) ديوان تقول لي، ص ٥١.
(٣) ديوان رذاذ الضوء، ص ٩٩.
(٤) الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، د. بكري أمين، ص ٢١٨ (دار صادر، بيروت، ١٣٩٢-١٩٧٢م).

أبعـدَ عشـرينَ عامًـا جئـتَ تـذكُرُني ... لمِـا أُنيخَـتْ نـوَاقٌ هـدَّها التعـبُ[١]

ثم تتحـدَّث عـن وقـعِ هـذي الـذكريات ومـا لهـا في قلبهـا مـن أحاسـيسَ ومشـاعر، مُسوغةً أسبابَ صدِّها وعدم رغبتها في إحياء هذه المشاعر من جديد، فتقول:

بـالحقِّ لم أنـسَ منـك الحـسَّ في إبطِـي ... ولا الهـدايا وهـذي منـك لي دُعَـبُ
لكـنَّ عُمْـرَ كلَيْنـا قـد مضـى دلقًـا ... واسـتقبَلَ الشَّـيبَ منَّـا المفـرقُ الشَّـبَبُ
وصـار مـا بيننـا أسـطورةً مرَقَـتْ ... كـأنَّ مـا قـد مضـى في طُهرِنـا كَـذِبُ
لأنَّنـا قـد تشـكَّلنا ببرزخِنـا ... بـل إنَّنـا الآن كيـفٌ شـاءهُ سـببُ
فـلا اللـدائنُ فينـا مثـلُ مـا خُلِقَـتْ ... قـد شـاب يـا قصـتِي في البشـرةِ الزَّغَـبُ
هـا قـد رأيتُـك رسمًـا لسـتُ أعهـدُه ... وسـوف تشـعُرُ مِثلـي أنَّنـا غُـرُبُ[٢]

فتلـك المشـاعر مـا زال لهـا وجـود في قلبهـا، إلا أن مضـيَّ السـنوات وظهـور علامـة الكِبَر؛ من مشيب، وتغيُّرٍ في الشكل – يمنعها من إحياء هذه المشاعر من جديد.

أمـا الأخـرى، فإنهـا تصـف مشـاعرها الجياشـة طالبـةً منـه ألا يـتردَّد في القـرب والوصل، رافضةً أن تكون (الكم) و(الكيف) هي مصير ما بينهما من حب، فتقول:

أنـا بعـدُ لم أُدرِكْ مفـازاتِ الهـوى ... لكـنْ أمُـوتُ بروضِـك الزَّاهـي الأشَـمّْ
أتنشَّـقُ الأنـواءَ أبحـثُ عـن رُؤا ... كَ وأنتشـي مـن عبْـقِ طيفِـكَ في الحُلُـمْ
مـاذا دهـاكَ يتـيمَ حـبِّي هـل أحَـلْ ... تَ مصـيرَنا في الحُـبِّ كيفًـا أو بكـمْ
أَوقِـفْ تـردُّدَك الـذي أَودى بنـا ... أنظلُّهـا أرجوحـةً في مـوجِ يمْ[٣]

وفي قصـيدة (هـذي رسـالتها) يسـتنطق الشـاعر الحبيبـةَ، الـتي مـا زالـت تكـنُّ لـه المـودة والحـبَّ علـى الـرغم مـن مضـيِّ عـدد مـن السـنوات، فتـذكُر أيامهمـا السـابقة معًـا متسائلةً عن سبب تغيُّر تلك المشاعر، فتقول:

إن كنـتَ بِعـتَ تِـهِ الـرُّؤى ... أو خُنـتَ مـا بي مِـن مشـاعِرْ
أو كـان قلبُـك قـد هـوى ... غـيري كلَيْلـى أو تُمَاضِـرْ

(١) ديوان تقول لي، ص ٧٥.
(٢) السابق، ص ٧٦-٧٧.
(٣) السابق، ص ٦٩-٧٠.

فحـــــذارِ إن بلَاغِـــــي مُبـــــا عَـــكَ فهْـــو طعـــنٌ بالخنـــاجِرْ
بـــــل إنَّـــــه يـــــا صـــــاحبي الغـــــدرُ في ســـــرٍّ وجـــــاهرْ[1]

ثم تختتم رسالتها بالتأكيد على أن مشاعرها لن تتبدَّل ولن تتغيَّر، فهي باقية على العهد في انتظاره متى ما رغب في الرجوع إلى كنَفِ حبِّهما، حيث تقول:

إنِّي صـــــــدَقْتُك آسِـــــــرِي ورعَيـــتُ ظـــرفَ صِـــبًا مُغـــادِرْ
وحفِظـــــتُ حقَّـــــك إنْ تعُـــــدْ وأحطـــــتُ دربَـــــك بـــــالمزاهِرْ
ولســـــوف تَلْقـــــاني كمـــــا ألفيتَـــــني سُـــــحبًا تُمـــــاطرْ
بسِـــواكَ لـــن أرضـــى ومِـــث لي كـــم حـــوَتْ قبلـــي المقـــابرْ
وعـــزاءُ رُوحـــي لـــو أمـــو تُ بـــأنَّني مـــا مـــتُّ فـــاجِرْ[2]

(١) السابق، ص ٥٨.
(٢) السابق، ص ٥٩-٦٠.

ثانيًا/ الرثاء:

حظي الرثاء بعناية فائقة من الشعراء عبر العصور المختلفة، والشاعر فيه لا ينظر لغاية خارجيَّة، ولا يبحث عن رضا أحد، إلا رضا ذاته، فهو غرض ذاتيٌّ في الغالب، حيث يقع الشاعر تحت تأثير تجربة شعورية مرَّ بها، وأثَّرت فيه تأثيرًا صادقًا، ثم تتحوَّل إلى عمل شعري(١).

وليس لشاعرنا في الرثاء سوى قصيدة واحدة رثى بها والدته، إلا أن المطَّلع على القصيدة لا يكتشف أنها قصيدة رثائية إلا في منتصفها؛ لكونه أرادها أن تكون متميزة ومتفرِّدة في بنائها(٢)، كما أنها تميَّزت ببُعدها عن البكائية الشديدة؛ إذ يبدو أنه نظَمَها بعد فترة من وفاتها؛ أي: بعد أن استقرَّت مشاعره وهدأت، وهو في بدايتها يتحدَّث عن والدته بعدد من الصفات التي غالبًا ما توجد في الأم؛ من حنان وتضحية وحب، ومن ذلك قوله:

الأكلُ بلا جوعٍ
زِدْتي منه
لكي أَشبَع
والماء تجرَّعْتِيه
لا مِن ظمأٍ
بل كي أَرضَع
والنَّوم تكلَّفْتِيهِ
أملًا يا أمِّي
في أن أَهجَع(٣)

ثم يصف حاله بعد فِقدانها وكيف تقبَّلَ خبر فِراقها، فيقول:

أُمِّي، أُمِّي

(١) ينظر: حركة الشعر في منطقة القصيم، د. إبراهيم المطوع ، ١٢٧/١ (نادي القصيم الأدبي، القصيم، ١٤٢٨).
(٢) السابق، ٦٨٩/٢.
(٣) ديوان رذاذ الضوء ص ٥٠-٥١.

قَالوا ماتت أُمُّكَ
يَا أُمِّي
فتهاوى منِّي الصَّرح
وانكسَرَت يا أُمِّي
في كَوني وبِذَاتي
شَجراتُ الدَّوْح

ثم يقول:

أَخْطو مرتعشًا
في دربٍ
لم أعرِفْ مَرْساه
وطريقٍ مُوحِشةٍ يا أُمِّي
غلَّفَني فيها
الحزنُ، وربطاتُ الآه
أتهافَتُ مذعورًا
بين جموعِ الناس
أوَماتتْ أُمِّي(١)

فالحزن يكسو عالمه الداخليَّ والخارجي، فقلبُه مكسور، وطريقه مُظلمٌ موحِش، وهتافه الذُّعرُ والبكاء، وكذا يفعل الفِراقُ بالإنسان؛ يحوِّل عالمه إلى أنقاض، لا سيما إذا ما كان هذا الشخص قريبًا من الذات والروح كالأم.

وفي نهاية قصيدة الشاعر الرثائية يقف وقفةً تأمليَّة تتسم بالواقعية، فيقول بأنه وإن فُجع بفراق والدته، فإن الإسلام قد فُجع قَبْلًا بفِراق رسولنا -صلى الله عليه وسلم-، وهي وقفة مؤمنة بقضاء الله وقدره، مسلِّمةٌ بأمره؛ فكل إنسان إلى هذه النهاية ولا شك.

وقد استطاع الشاعر في قصيدته الرثائية أن يصوِّر لنا خلجاتِ ذاته تصويرًا يُشعر

(١)السابق، ص ٥٥.

السامع والقارئ بمدى فقده؛ عن طريق الكلمة النابضة المنبعثة من قلبه؛ لأن مرثيَّته انطلقت من عاطفة صادقة وهمٍّ كبير.

ثالثًا/ شعر التأمل:

القلق ظاهرة نفسية وأدبيَّة قد توجد في كل عصر، إلا أنها شاعت في العصر الحديث؛ لحدَّة الصراع بين القيم المادية والروحية، ولشعور الإنسان بإخفاق الحضارة المادية، ولكثرة الحروب الكونية، إضافةً إلى الفجوة الكبيرة بين طرازينِ من الحياة جدَّ أحدُهما على الناس، فالآلة والصناعة والنظم حوَّلت الحياة بعيدًا عن الفِطرة والسذاجة والعفوية[(١)].

إذ وجد الشاعر المعاصر نفسَه في عالمٍ مختلف لا يريده، تسيطر عليه المادةُ والحروب والخلافات، إضافة إلى ما يلقاه من اختلافات فكرية ونفسية بينه وبين مجتمعه،كلُّ ذلك أسهم في خلق فجوة فكرية، تدفع الشاعر بعيدًا نحو البحث عن ذاته ونِشْدانِ حريتها.

وقد وُلد الشاعر عبد الله الخريِّف في نجد وترعرع فيها، التي أسهمت في وجود هذه النفحات القلقة في شعره؛ نظرًا لكونها من مناطق المملكة التي يقوى فيها شعرُ القلق ويحتد[(٢)].

وللشاعر الخريِّف بضعُ قصائدَ في هذا التيار القلق، منها ما يعبِّر عن روحٍ قلقة متألمة، تبحث عن شعاع يسيرٍ من أمل يُعيد لها النور ويرشدها إلى الطريق، ومن ذلك قوله:

يا نجومًا هِمْتِ مِثلي
في تلافيفِ الأزل
وصخورًا مُشْبَعَاتٍ
في دروبي
بِنَبتاتِ الأمل

(١) ينظر : الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية، د. عبد الله الحامد، ط١، ص ٣٠٦ (نادي المدينة المنورة الأدبي، ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م).

(٢) السابق، ص ٣٠٧.

وسياطًا كرَّرتْ لي نَذْرَها
أن أرتحل
فارتحَلْنا
إثرَ سوطٍ بل سياطٍ
ألهبَتْ ظهرَ الجَمَل
وأفاعٍ زاحِفاتٍ...
رَاعِفاتٍ
لا تَمَل
ونسيمًا كان حُلوًا
وهو حلوٌ
صاحَ يا هذا انتقِلْ
فابتعَدْنا
وسرى ذا نحوي
دون علمي
عند رُوحي
فاضْمَحلّ[1]

فهو هنا يأخذنا في رحلة فيها من الأخطار الكثير، باحثًا عن بصيص من أمل، وعن شذرات من نور، فالسِّياط التي ألهبَتْ ظهر الجمل، والأفاعي الزاحفةُ التي لا تَملُّ تصحبه في هذه الرحلة، وفي هذا التنقل، وهو هنا ربما يرمز للسياط بالنكبات المتلاحقة التي تنزل على نفسه، رغم صبره، دافعةً إياه للمزيد من التفكر والتأمل في ظل وجود الأخطار من حوله، هذه الأخطار التي لا تهاجم جسده؛ وإنما روحه وفكره، ورمَزَ لهذه النكباتِ بالأفاعي، وهو بين هذا وذاك تمرُّ به لحظاتٌ يسيرة من الهناء متمثِّلة بالنسيم الحلو الذي يخترق روحه، فيتلاشى في ظلِّ وجودها الألمُ والقلق المسيطر عليه.

(١) ديوان رذاذ الضوء، ص ٦٣-٦٤.

ومن قصائده المتأمِّلة قصيدة إطلالة، التي يعبِّر فيها عن الفوضى والضياع التي تكتنف ذاته ومحيطَه وفق نظرته الذاتية، ومن هذه القصيدة قوله:

فلا الكوخُ كوخٌ
ولا النَّهرُ نهرْ
ولا الليلُ ليلٌ
ولا تيكَ شمس
ولا البدرُ ذاكُم
كما كان بدرًا
ولا هو أيضًا
بذاك القمر(١)

فكل شيء لم يعُد كما كان، بل تبدَّل وتغيَّر وتحوَّل، فربما الشاعر هنا يرمز إلى التبدُّل العام في القيم والأخلاق في ضوء التطور الحديث، ثم يقول:

تمازَجَ كُلٌّ بهذا وذاك
كأنَّ الجميعَ
بقايا أثاث
تَرامى ومِن غيرِ أيِّ انتظام
أوْ هُمو كقطيعٍ
تصارَعَ حتَّى
ضَنَاهُ العِراك
فأَضْحَوْا جميعًا
بدونِ حَراك
فهم كلُّهم حينَها جاثمون
وهم كلُّهم
في السُّها حالمون

(١) السابق، ص ١٣٠.

بما كوَّنوه

وما قد يكون[١]

ففي هذا المقطع يُلحظ الجوُّ العام المحمَّل بالفوضى والضياع، وربما يرمز الشاعر هنا إلى الصمت العام من حوله في ضوء الأحداث والمتغيرات التي تجري، سواء أكانت أخلاقية أم دينية أم سياسية، فكلٌّ منشغل بذاته، منكبٌّ على نفسه، غير مدركٍ لما حوله، فهم (في السُّهى حالمون)، وهم بهذا الصمت كأنما هم (قطيع أضناه العِراك)، أو هم كـ(بقايا الأثاث)، في دلالة على الانكسار والضعف.

نستخلص من كل ذلك أن الشاعر عبد الله الخريِّف يميل في تعبيره عن مشاعره وما يختلج ذاتَه من انفعالات وتأملات إلى الشعراء الوجدانيين، خاصة في غزله الذي يشكِّل جزءًا كبيرًا من شعره، ففيه يلجأ غالبًا إلى مناجاة الطبيعة ومشاركتها تباريحَه في الحب والغرام كعادة شعراء هذا الاتجاه.

ثم إن للفترة الزمنية التي عاشها الشاعر عميقَ الأثر في توجُّهاته الشعرية؛ إذ إلى جانب ميله إلى الرومانسية في غزله، فقد أضفى على إبداعه الفنيِّ نوعًا من الرمزية، التي كان لها صدًى في العالم العربيِّ في فترة من فترات كتابته الفنية، وهذا ما يُلاحظ على بعض قصائده كقصيدة إطلالة مثلًا.

كما تأثَّر الشاعر بشعر المهْجَريِّين، الذي دخل المملكةَ ضمن المدارس الأدبية المختلفة، وتأثر به عدد من الشعراء، وذلك من خلال عنصر التشاؤم والتفاؤل الذي يتراوح بينهما الشاعر في قصائده.

---

(١) السابق، ص١٣٠-١١٣.

المبحث الثاني: الموضوعات الوطنية والإقليمية

للشعر العربيِّ علاقةٌ وثيقة بالسياسة تمتدُّ حتى العصر الجاهلي، إذ كان الشاعر رسولًا للقبيلة في أوقات السلم والحرب، وما زال الشاعر العربيُّ حتى الوقت الحاضر يصوغ رؤيته ووجهةَ نظره – سواءٌ كان مؤيدًا أو معارضًا – في قالب من الشعر الإبداعي.

ولما كانت المملكة مركزًا دينيًّا وسياسيًّا في الوطن العربي، فقد شبَّ شعراؤها على التفاعل مع الأحداث المختلفة عربيةً كانت أو إسلامية؛ إذ كانت أقلامهم مستعدة دومًا لتعبِّر عن عواطفهم الجياشة تجاه دينهم، وتجاه إخوانهم من البلاد المجاورة.

ولم يكن شاعرنا عبد الله الخريِّف بمعزل عن هذا التفاعل الشعري، خاصة مع وجود عدد من الأحداث السياسية التي رافقت إنتاجه الفنيَّ منذ أيام شبابه وإبداعاته المبكرة، وحتى تاريخ إصدار دواوينه الشعرية[1]، فخص السياسة بديوان كامل، هو ديوان: (أنفاس لاهبة)، الذي تناوَلَ فيه قضية الغزو العراقيِّ للكويت.

والشعر السياسي بمفهوم عام هو: ((الشعر الذي يتعاطى شؤون الحكم تأييدًا أو تفنيدًا، أو يتناول علاقة الأمَّة بغيرها في حرب أو سلم))[2]، وهذا ما نجده في شعر عبد الله الخريِّف؛ إذ لا يخرج في شعره السياسيِّ عن هذا المفهوم العام الذي يتصل بقضايا أمَّتِه الإسلامية، فلا نجد في ديوانه الشعري أثرًا للمنازعات الحزبية، أو مناقشة سياسةِ الدولة وما سواها.

وقد اندرج الشعر السياسيُّ لشاعرنا في قضيتين، هما: الغزو العراقي للكويت، والقضية الفِلَسطينيَّة، وهو ما سيفصل عنه في السطور القادمة إن شاء الله.

أولًا/ الغزو العراقي للكويت:

بينما كان الكويتيون يخلُدون إلى الراحة مودِّعين يوم الأول من أغسطس عام

(١) وُلد الشاعر الخريِّف عام ١٣٥٩هـ، وأصدر دواوينه الشعرية ما بين عامي ١٤١١هـ و١٤١٤هـ.

(٢) أدب السياسة في العصر الأموي، أحمد الحوفي، ص ٨ (نهضة مصر، القاهرة، مصر، ١٩٧٩م).

١٩٩٠م، كان مائة ألف من أفراد الجيش الجمهوري والقوات الخاصة التابعة للجيش العراقي يخترقون الحدود الدولية متجهين بسرعة إلى وسط العاصمة، ولم يدُرْ بخَلَدِ الكويتيين وهم يُفيقون في الصباح على طلقات الرصاص، وأصوات المدافع، وأزيز الطائرات – أن بلدهم أصبح محتلًّا من قِبَلِ الجيش العراقيِّ[١].

وفي أثناء ذلك هدَّد الزعيم العراقي المملكة ودول الخليج بمواصلة الزحف عليها واجتياحها، فلم يكن بدٌّ للمملكة من الاستعانة بقوات أجنبية من دول عربية وإسلامية وصديقة للدفاع عن المملكة وتحرير الكويت، التي تشرَّد شعبها، وزحف قسمٌ كبير منهم ولجؤوا إلى المملكة والدول العربية، حتى تنكشف الغُمَّةُ، وتدخَّلت الأمم المتحدة ومجلس الأمن في هذه المشكلة، وصدرت عنهما قرارات تُلزم العراقَ بالانسحاب من الكويت، ولما لم يمتثل لها اضطُرَّت قوات الأمم المتحدة وقوات دول التحالف إلى التدخل، وإخراج القوات العراقية بالقوة، فتم ذلك في شهر شعبان من نفس العام[٢].

وهو حدثٌ سياسي عظيم على الساحة العربية والإقليمية، ما زلنا نشهد عواقبه حتى الوقت الحاضر من تفرُّق وانقسام بين دول الخليج العربي، وقد واكب الشعراءُ هذا الحدثَ، فهَبُّوا له بألسنتهم وأقلامهم غاضبين ومستنكرين، لا سيما وأن المملكة طرف في هذا الصراع.

ولم يكن عبد الله الخريِّف بمعزل عن هذا الحدث؛ إذ سخَّر قلمه في ديوانه (أنفاس لاهبة) مستنكرًا وغاضبًا من هذا الغزو الذي طال إخوانه في دولة الكويت الصديقة.

والشاعر عبد الله الخريِّف يتحدَّث عن هذا الغزو المفاجئ موضحًا كيف تغيَّرت وتبدَّلت المفاهيم والمعتقدات في ذهنه عن الزعيم العراقي، حيث كان ينظر إليه نظرةً فيها من سمات العون والسند الكثير، إلا أنه ناقَضَ هذه المعتقداتِ وهدمها بتصرُّفه

(١) ينظر :الغزو العراقي للكويت –ندوة بحثية– (المقدمات – الوقائع وردود الفعل – التداعيات)، فتوح الخترس وعبد المالك التميمي وآخرون، ع ١٩٥ (عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت).

(٢) ينظر :حركة الشعر في منطقة القصيم، مرجع سابق، ٣٤٤/١.

الوحشيِّ، فيقول:

يـا أيُّهـا الشـاكي إليـك أنـا أشْـتَكِي ... جُرحًـا أصـابَ عُـروبتي بتوغُّـلِ
طعنـاتُ ظَهْـرٍ في الكُويـتِ وفجـأةً ... ممَّـن نُصـنِّفُه كـأقوى مَوْئِـلِ
إذ كنـتُ أحسَـبُه المـدافِعَ مخلِصًـا ... عـن كـلِّ أرضـي أو ميـاهِ سـواحلي
وأعُـدُّه الـدِّرعَ الحصـينَ حقيقـةً ... في الليلـةِ الظَّلْمـاءِ يَحْمـي مَقْتَلِـي
وأعُـدُّه الحـامي أُحـامِي دونَـه ... وأَرى بـه دفعًـا لكـلِّ غَـوائِلِي
فـإذا بـه السَّـاطِي بكـلِّ صَـفاقةٍ ... ولجاجـةٍ ورُعونـةٍ وتبـذُّلِ
وإذا بـه الإرهـابُ صِـيغَ بقالـبٍ ... فـاقَ الأسـاسَ وزادَه بتشـكُّلِ
وإذا بـه الـوحشُ المكشِّـرُ نابَـه ... لم يلـقَ إلا جـارَهُ كـي يَبْتلـي[1]

ومـا يجعـل هـذا الحـدثَ أشـدَّ وأمَـرَّ هـو أنـه صـدر عـن دولـة شـقيقة وصـديقة، يقـول الشاعر:

أنـامُ مـع العـدوِّ بمِـلْءِ جَفْـني ... بإعْـدَادٍ أَحَطـتُ بـه دُروبي
ولكـنْ غـدرُ ذي رحـمٍ وصِـهرٍ ... يُفـاجئُ كُـلَّ إعـدادِ الأَرِيـبِ
فظَهْـري آمِـنٌ منـه وسِـرِّي ... مُبـاحٌ لسـتُ أَخْشـى مِـن قـريبي
أأعجـبُ مِـن شـقيقٍ صـار خَصْـمًا ... ومـا هـو ذاك بـالأمسِ القريـبِ
وأحسَـبُ أنَّنـا لـو فاجأتْنـا ... خُطـوبٌ سـوف نَعْـدو للخُطـوبِ
بقلـبٍ واحـدٍ ودِمَـا كِلَينـا ... وأرواحٍ لكـلِّ أذًى عصـيبِ[2]

فمـن المعلـوم أن الإنسـان حـذِرٌ مـن عـدوِّه متأهِّـب دائمًـا لمواجهتـه؛ لأن العـدو معـروف بالنسـبة لـه، لكـن إذا جـاء الغـدرُ مـن قريـب لـه وصـديق، فـإن ذلـك أمـر مفـاجئ يدفعـه إلى الحـيرة والارتبـاك، لا سـيما إذا كـان هـذا القريـب يعُـدُّه الأخ، والسـند، الذائـدَ عن حماه، المنتصر له في كل الأمور.

وفي صدام زعيم العراق آنذاك يقول الشاعر:

وهـدَّد جـارًا ثانيًـا كـم يـدًا لـه ... عليـه مِـن الإنعـامِ تُزجِـي سـخاءَها

(١) ديوان أنفاس لاهبة، ص ١٥.
(٢) السابق، ص ٦٨.

فنـــاهَضَ إســـلامًا وخـــانَ عُروبـــةً ... وواجَـــهَ كـــلَّ الكـــونِ والحـــربَ شـــاءَها
وأضْـــحاه مجنونًـــا يُـــداعِبُ مِـــدفعًا ... علـــى ثُلَّـــةٍ عَـــزْلاءَ علَّـــتْ بُكاءَهـــا[١]

وفي إشارة إلى التماثل بين ما فعله الزعيم العراقيُّ وبين أفعال إسرائيل، يقول:

صـــرَعتَ الأمـــنَ في البُلـــدانِ حـــتى ... جَعَلـــتَ النـــومَ يهـــرُبُ مِـــن شُـــعُوبي
وصِـــرتَ إلى جِـــوارِ القُـــدسِ لكـــنْ ... مـــع المحتـــلِّ تَـــنهَشُ مِـــن جُنُـــوبي[٢]

وكثيرًا مـا كـان في أشعاره المتعلِّقـة بقضـية الغـزو العراقـي يوجِّـه خطابـه إلى الـرئيس العراقـي (صـدام)، فمـرةً يكـون الخطـاب عاليًـا حـادًّا يصـل حـدَّ الهجـاء والتقريـع، ومـرة يكـون معاتبًـا ومسـتنكرًا ولائمًـا، فقـد كـان الحـدث أعظَـمَ وأكـبر مـن أن يُتوقَّـع حدوثُـه، خاصة من زعيم دولة كانت جارة وصديقة وحليفة، ومن ذلك قوله:

صدَّامَ الخزيِ.. ويا بؤرَ العار
يا بُلعومَ الدَّمِ
يا نفَسَ النار
يا دجَّالًا رُزِئَتْ فيه
عِراقُ الأخيار[٣]

ومنه أيضًا قوله:

صـــدَّامَ تكريـــتَ يـــا هـــدَّامَ أُسْـــرَتِنا ... يـــا فـــارطَ العِقـــدِ في صُـــنَّاعِ ماضـــيكا
مَـــن أنـــتَ لا كنـــتَ منَّـــا أنـــتَ نَاتِئَـــةٌ ... مـــا أنـــتَ منَّـــا ولا عِـــرقٌ لنـــا فيكـــا
مـــا أنـــتَ صـــدَّامُ إلا مِحنـــةٌ عَصَـــفتْ ... أنـــت المـــرُوقُ وأنـــت الكـــلُّ لاحِيكـــا
أنـــت الخـــؤُونُ بنـــا السَّـــاطي علانيـــة ... تَلْهـــو وتاريخُنـــا أَضْـــحى ملاهيكـــا[٤]

فهنـا يصـف الشـاعر صـدَّامًا بعـدة صـفات حـادة وقاسـية، تتناسـب مـع صـعوبة الحـدث وقسـاوته، فهـو هـادم الأسـرة، الخـائن، اللاهـي، المتلاعـب بتـاريخ العـرب، ثم هـو

(١) السابق، ص ٤٥- ٤٦.
(٢) السابق، ص ٧٠.
(٣) السابق، ص ٢٩.
(٤) السابق، ص ٩.

ينفي عنه صفةَ الانتماء إلى العرب؛ فهو ليس منهم ولا من عِرقهم كـ(الناتئة)، ولا ينسى أن يذكِّرَه بأن غدره كان موجَّهًا لمن وقف معه في ماضيه ومَن ساعَدَه في حربه ضد إيران، لا ضد أعدائه في الحقيقة.

ولأن الخليج العربيَّ كالعائلة الواحدة التي يساعد فيها الأشقاء بعضُهم بعضًا، ويكونون كاليد الواحدة على مَن يعاديهم في الحماية والمساندة، فإن الشاعر يتساءل كيف استطاع الزعيم العراقيُّ أن يعتديَ على دولة الكويت؟ وهي الشقيقة التي من حقِّها الحمايةُ لا العدوان، فكيف استطاع أن يجتاحها بهذا الجيش الضخم وأن يرضى لها الذلَّ والعار؟ فيقول:

كيف استَبحْتَ رِداءَ أُختِك عامدًا ... وكشَفْتَ عَارَتَها لذاك الجَحْفَلِ
كيف انتهَكتَ خَواءَها وصِوانَها ... وكسَرتَ فيها الكِبرياءَ لِأَسفلِ[1]

وما يزيد الأمرَ صعوبة وألمًا هو المكان الذي انطلق منه هذا العدوان، فلبغدادَ قيمةٌ ومكانة خاصة عند العرب والمسلمين، فهي عاصمة الخلافة العباسية، وميدان المجد والعز والحضارة منذ قرون، وهي بلد العلم والعلماء؛ ولذا فإن الشاعر ينادي الشعب العراقيَّ مستنكرًا هذا الفعلَ، ومستحضرًا تاريخَ بغداد العريق وبطولاتها الجمَّة، متحسِّرًا على ما حالت إليه أحوالها، فكأنما تُساق إلى الموت قسرًا، فهي بلد البناء والحضارة، لا بلد الهدم والظلم والاعتداء، يقول:

أينَ أبناءُ خلافاتٍ توالَتْ ... زانَتِ الكونَ بينبوعٍ وساقِي
أينَ صنَّاعُ التواريخِ القُدامى ... أينَ مَن للمجدِ كانوا في سباقِ
لا إخالُ النَّسلَ ماتوا حين ماتتْ ... بَلْهَ لن يَقبَل في ذاكُمْ عِرَاقِي
أيَعِيثُ الوغدُ ذا فيكم فسادًا ... وترَوْنَ الإفكَ قد طالَ التَّراقِي
وَ يجني فيكمُ فجرًا قساةٍ ... ويَسُودُ الرُّعبُ مِن دونِ مُلاقِي
يَذبحُ الأبناءَ والعاراتِ منكم ... أينَ ثأرٍ لدمٍ حُرٍّ مُراقِ

(١) السابق، ص ١٦-١٧.

يـــا عِراقًـــا سِـــيقَ نحـــوَ المـــوتِ قَسْـــرًا يـــا شـــبابًا أُدميـــتْ فيـــه المـــآقي[١]

وفي هذا الإطار يخاطب الشاعر بغدادَ متسائلًا فيقول:

هـــل لم يـــزَلْ فيـــكِ يـــا بَغـــدادُ عَاقِلـــةٌ تخـــش الـــدِّياتِ لمِـــن أولادُهـــم جَـــأرُوا
أيـــن المولَّـــوْنَ أمـــرَ النـــاسِ في دولٍ حَتَّـــامَ ذاك المـــوَلَّى ظـــلَّ يَنتظـــرُ[٢]

فالشـاعر يقـف متسـائلًا فيقـول: هـل مـا زال فيـك يـا بغـدادُ عاقـلٌ يخشـى عقوبـة الظلـم والعـدوان الـذي أنزَلـوه بـإخوانهم الكـويتيين؟ فهـم وإن ضـاقت بهـم الحيـل لـن يغفُلـوا عـن ربٍّ سيُخلِّصـهم ويفـكُّ عـنهم كـربَهم، ثم هـو يتسـاءل عـن دور الـدول الأخـرى في مواجهة هذا العدوان والردِّ عليه.

والشـاعر آخِـرًا يقـف متحسِّـرًا علـى مـا آلـت إليـه الأمَّـةُ الإسـلامية مـن بعـد قـوة وعـزة وتوحُّدٍ، فيقول:

عَيْـــني علـــى أُمَّـــةٍ كانـــتْ بوَحـــدتِها أَقْـوى مِـن الصـخرِ بـل يَعْيـا لهـا الحَجَـرُ
عَيْـــني علـــى أُمَّـــةٍ كانـــتْ بقادتِهـــا المخلصـــينَ الأُلى أخشـــى قـــد انـــدثَرُوا
عَيْـــني علـــى أُمَّـــةٍ كانـــتْ بقوَّتِهـــا مـع الصـحيحِ وتُفـنِي مَـن بـه خطَـرُ[٣]

(١) السابق، ص ٦١.
(٢) – السابق، ص ٢٣.
(٣) السابق، ص ٢٠.

ثانيًا/ القضية الفِلَسطينية:

تُعَدُّ القضية الفِلَسطينيَّة من أكبر القضايا في تاريخ الشعر العربي؛ إذ إن هذه القضية لا تزال تشكِّل همًّا مستمرًّا في أذهان العرب والمسلمين أجمعَ، فقد تناوَلَها عدد كبير من الشعراء في البقاع المختلفة مستنكرين ومستنجدين ولائمين، ولا نستثني منهم بالطبع شعراءَ المملكة العربية السعودية؛ فلهذه القضية الحظوة الكبرى في إبداعاتهم الأدبية؛ إذ لا يخلو غالبًا إبداعُ شاعر من ذكرٍ لهذه القضية ومناقشتها، حتى إن بعض الشعراء خصَّص ديوانًا شعريًّا تامًّا لها؛ كديوان أحمد قنديل (نار)، وديوان سعد البواردي (صفارة الإنذار).

وشاعرنا ممن عاصَرَ نكبة فلسطين الثانية عام ١٣٨٧هـ-١٩٦٧م، التي لم يمرَّ بها الشعر السعوديُّ مرورًا عرضيًّا؛ بل كان ملازمًا لها، سواء قبل الحرب أو أثناءها وبعدها، «فحضور الشعر فيها يُعَدُّ كبيرًا ومتنوعًا إذا ما قورن بنكبة عام ١٣٦٨هـ - ١٩٤٨م؛ لأسباب كثيرة، منها: أن النكبة الأولى لم تكن في عُنفِها وتدميرها كالثانية، ولأن الثانية جاءت إخفاقًا بعد ترقُّبٍ للنصر الموعود، ولأن الشعر لم يكثُر في البلاد ولم ينتشر شعراؤه إبان النكبة الأولى، فقد بكى الشعراء بدموع غِزارٍ التشرُّدَ واللاجئين، بل المأساةُ المدمِّرة - التي زادت الاستعمارَ قوةً - أن العرب كانوا يريدون تحرير فلسطين، فأسلَموا القدس والضفة الغربية وسيناء والجولان وغزة، كانت مصيبة نكراءَ، تصوِّرُ جانبًا منها الخيامُ التي تمتدُّ في كل القيعان الأردنية والسورية واللبنانية، لها أول، وليس لها آخر»[1].

وللشاعر قصيدة طويلة كتَبَها إبَّان النكبة تحت عنوان: (تحية إكبار لأطفال الحجارة)، ومنها قوله:

أوقَفَ الشيخُ النحيب
ورمى الطفلُ
بإصرارٍ..

(١) الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص ٢٣٨-٢٣٩.

زجاجاتِ الحليب
وانْبَرى الشيخُ وفي جَفْنَيْه نار
تَصْطَليها داخل ذاته
ألفُ نار..
..ألفُ ثأرٍ واصطبار
ومن ثم يقول:
أقسَمَ الطفلُ وآلَى
في عنادٍ أن يثور
وتنادَى الجمعُ في هذا
جميعًا في العرى
في السهلِ بل في التلِّ
لا بل في كلِّ واد
أن يثوروا
حينها أصبَحَ الطينُ صخورًا
والثَّرى أضحى حجارة(١)

ففي هذه القصيدة يصف الشاعر كيف انطلَقَت الثورة بدايةً في أسلوب قصصي جميل، يبتدئه بإيقاف الشيخ للبكاءِ والأنين بعد مراقبته لطفلٍ صغير – والذي كَبِرَ فجأة من أثر ثأره وناره – وهو يدافع عن والده مُقسمًا على الثورة، باعثًا الحماسَ في قلوب كلِّ مَن سمعه، لتنطلق الثورة مدويةً في كل الأرجاء، وأسلحتهم فيها الحجارة، ومن ثم يصف موقف المحتلِّ من هذه الثورة وهذا الحَراك فيقول:

انبرى المحتلُّ مشفوعًا بمِدفَع
وبسهمٍ، وبوهمٍ
أنَّه حتمًا سيَرجِع
بعدَ أن يُمعِنَ بالأطفالِ

(١) من قصيدة للشاعر–مخطوطة غير منشورة– بعنوان (تحية إكبار لأطفال الحجارة).

ضربًا..

وازدراءً

وسُجونًا سِرُّها

جوعٌ وداء[١]

فالمحتلُّ لم يرضَ الرضوخَ لهذه المقاومة، بل آثَرَ عليها الردَّ، مستخدمًا في ذلك المدافعَ والأسلحة الثقيلة في مواجهة الحجارة الفلسطينية، ومتوعِّدًا بالضرب والتعذيب لكلِّ طفل يقف في مواجهته، وبالسجن الذي لا يخلو من كلِّ وسائل الألم التعذيبية.

ولكنَّ الطفل الفِلَسطينيَّ لم تُخِفْه هذه التهديداتُ ولم تشكِّل عائقًا أمامه، بل استمَرَّ منطلقًا في مسيرة الكفاح، وفي مواجهة المحتل وتحرير أرضه الحبيبة، مستخدمًا حجارتَه التي لُطخت بدماء الشهداء، وبإصراره وصموده تحوَّلت هذه الحجارة إلى أسلحة تُدمي المعتديَ وتؤذيه، يقول:

صمَدَ الطفلُ ولبَّى

حاملًا في راحتَيْه

طينةً رشت دماً

ودموعًا من مُقْلَتَيْه

فاستحالتْ

واستصَاغتْ في يدَيْه

صلدةً

أمطرتْ هامَ الغُزاةِ

أدمَتِ الجندي

وزادتْ

مِن أذاه.[٢]

فلشعبِ فلسطين شيوخًا وأطفالًا، رجالًا ونساءً، تحيةُ إعجاب وإكبار يكتُبُها

(١) السابق.

(٢) السابق.

التاريخ مسطَّرةً بالشجاعة والإصرار والصمود، يقول الشاعر:

ألفُ إنصافٍ
لدى التاريخ
ولوحات اعتراف
ألفُ إعجابٍ
وإكبارٍ
وضمٍّ والتفاف
لرموزِ الحقِّ
نبتاتِ الطهارة
قُبلةٌ بل ألفُ قُبلة
وانحناءاتٌ فخورة
لرجالِ الغد
أطفالِ الحجارة.(١)

يُلاحَظ مما سبق أن الشاعر عبد الله الخريِّف لم يكن ممن انغمَس في ذاته وانشغل بها عن كلِّ ما يدور حوله من قضايا أمَّتِه العربية والإسلامية؛ فقد أحزَنَه وأغضَبَه ما حدَثَ للكويت الشقيقةِ، فكتب فيها ديوانًا تامًّا يصف فيها ألم المصاب، وغدرَ الخيانة، وأثرهما على نفسه وعلى أمَّتِه العربية.

ولم ينسَ الشاعر قضية فلسطين التي ألهبَتْ نفوس المسلمين أجمعَ، من خلال أبيات شعرية تحكي ظُلم العدوان الإسرائيليِّ، وبسالة الشعب الفلسطيني، من خلال قصيدته (تحية إكبار لأطفال الحجارة).

فإن كان شاعرنا من المكثرين من الفن الغزليِّ، وهو ما غلب على إنتاجه الفنيِّ، فقد حرص على أن يكتُب في موضوعات أخرى حرَّكت عواطفَه وأحاسيسه، ودفَعتْه في ميادينَ مختلفة بجانب ميدان الغزل.

---

(١) السابق.

الخاتمة

الخاتمة

عُـني هـذا البحـث بدراسـة شـعر عبـد الله سـليمان الخريِّـف، وقـد اسـتهلَّ بمقدمـة، تلتهـا أربعـة فصـول، تنـاوَلَ الفصـل الأول الإيقـاع الشـعريَّ، وقـد تكـوَّن مـن ثلاثـة مباحـث؛ ففـي المبحـث الأول تحـدَّثت عـن الموسـيقا الخارجيَّـة بركْنَيْهـا الـوزنِ والقافيـة، وفي المبحـث الثـاني تحـدَّثت عـن الموسـيقا الداخليَّـة مـن خـلال الكشـف عـن عناصـره المتـوافرة في شـعر عبـد الله الخريِّـف، أمـا المبحـث الثالـث فقـد خصصـتُه للحـديث عـن الشعر الحرِّ والمنثور عند الشاعر.

بينمـا تناوَلـت في الفصـل الثـاني اللغـة والأسـلوب، وقـد قـام هـذا الفصـل علـى ثلاثـة مباحـث؛ تحـدَّثت في المبحـث الأول عـن معجـم الشـاعر اللغـوي، وفي المبحـث الثـاني تناولـت الظـواهر اللُّغويـة في شـعر الشـاعر مـن خـلال الأنمـاط البـارزة منهـا عنـده؛ كـالتَّكرار، والتضـاد، والاختيـار، والانزيـاح، أمـا المبحـث الثالـث فقـد وضـح التنـاصَّ الديني، والتاريخي، والأدبي في شعر عبد الله الخريِّف.

وفي الفصـل الثالـث تناولـت الصـورة الشـعرية في ثلاثـة مباحـث؛ جـاء المبحـث الأول في مصـادرها عنـد الشـاعر، أمـا المبحـث الثـاني فتنـاوَلَ أنـواع الصـورة مـن خـلال محـورين: تعلَّـقَ أولهمـا بالصـورة الفنيـة الحسـية، والمحـور الآخـر بالصـور الخياليـة، وخُصـص المبحـث الثالث في الحديث عن وظائفها.

أمـا الفصـل الرابـع والأخـير، فقـد كـان الحـديث فيـه عـن موضـوعات شـعره، وجـاء في مبحثـين، فشَـغَل قِسـمَه الأول موضـوعاتُ الشـاعر الذاتيـة والوجدانيـة، بينمـا بـيَّن قسمُه الآخر موضوعاتِه الوطنيةَ والإقليمية.

وبمـا أن كـل بحـث يهـدف إلى تحقيـق غايـات علميَّـة، فقـد خلَصـتْ هـذه الدراسـة إلى عدة نتائجَ، هي:

١- ظهَـرَ إبـداع الشـاعر عبـد الله الخريِّـف الفـنيُّ مـن خـلال تعدديـة الأشـكال الشـعرية الـتي نظَـمَ عليهـا، فالشـاعر لم يقتصـر في نظمِـه الشـعري علـى الـنمط التقليـديِّ؛ وإنما نظَمَ في الشعر الحر، وكذلك في قصيدة النثر.

٢- استثمَرَ الشاعر في بناء القصيدة التقليدية عدةَ عناصرَ موسيقية خارجيَّة؛ ففي الأوزان والبحور استخدم الشاعر ستة بحور شعرية، هي: الكامل، المتقارب، البسيط، الوافر، الرمل، الطويل، حيث يُلحظ أن الكامل كان أكثر الأوزان التي نظَمَ عليها الشاعر، يليه المتقارب، ثم البسيط، ثم الوافر، في حين أن الرمل والطويل لم ينالا حظًّا وافرًا من الاستخدام، أما القافية فقد أتى بها الشاعر مطلقةً ومقيَّدة، غير أنه مال إلى استخدامها مقيَّدةً أكثرَ؛ لما في ذلك من تشويق للقارئ وتخفُّفٍ من أعباء الموقع الإعرابي.

٣- تجلَّى الإيقاع الداخليُّ عند الشاعر في أشكال وهيئات مختلفة؛ كالتكرار والتقسيم والجناس، ولم يأتِ ذلك عفوَ الخاطر؛ وإنما جاء متوافقًا مع مقاصد الشاعر، من ثراء للجانب الدلالي، وخلقٍ للتأثير في المتلقي.

٤- نظَمَ الشاعر إلى جانب الشعر التقليديِّ في الشعر الحر وقصيدة النثر، إلا أن قصيدة النثر لم تستهوِه كثيرًا؛ فكان نظمُه فيها ضعيفًا في الكم والكيف بالمقارنة مع الأنواع الأخرى التي نظم عليها.

٥- كشفت دراسة معجم الشاعر اللغويِّ عن أربعة حقول دلالية، هي: حقل المكان والزمان، وحقل اللون، وحقل الحيوان، وحقل الفضاء، وقد كشف معجمه اللغويُّ عن شخصية ميَّالة للبهجة والحياة؛ فألفاظُ الحب والنور هي الظاهرة فيه.

٦- استثمر الشاعر في نظمه الفنيِّ تقنيات لغوية بارزة؛ كالتكرار، والتضاد، والاختيار، والانزياح، التي شكَّلت اختياراتٍ توافَقَت مع مقاصده، كما أثْرَتِ الجانب النفسيَّ والدلالي للنص بدرجة كبيرة.

٧- اعتنى الشاعر باختيار ألفاظه الشعرية؛ فجاءت لغته الشعرية سهلةً متناغمة ومعبِّرة عما في نفسه؛ فلا تعقيد فيها ولا غموض، كما وظَّف الشاعر القيم الإيحائية للأصوات اللغوية للتعبير عن تجاربه الشعرية، ولم يكن استخدامه لها اعتباطيًّا؛ وإنما كان وَفق مقاصدَ وأهداف، وهذا التوظيف جعل جُمَلَ الشاعر اللغوية أكثرَ دلالة وتأثيرًا في نفس المتلقي.

٨- بقي التناص حاضرًا في شعر عبد الله الخريِّف بأنواعه المتعددة: الديني، والتاريخي، والشعري، ومثَّل بوضوحٍ قراءاتِ الشاعر المتنوِّعةَ من جانب، وثراء هذه النصوص واستمراريتها من جانب آخر.

٩- كشف تحليل الصورة عند الشاعر عن المصادر التي نَهِلَ منها صُوَرَه، وهي: الطبيعة، والثقافة العامة، والحياة اليومية؛ إذ كان لها دورٌ مهم في تشكيل صورته الفنية، عبر الاستحضار الانتقائي لهذه العناصر، التي أتيح له بواسطتها نقلُ تجربته الشعرية وأحاسيسه إلى المتلقي.

١٢- تنوَّعت الصور الفنية عند الشاعر ما بين صور فنية حسية: بصريَّة، وسمعية، وذوقية، وشمِّيَّة، ومثَّلت الصورةُ البصرية فيها النسبة الأعلى، وما بين صورة خيالية: تشخيصيَّةٍ وتجريدية.

١٢- أدَّت الصورة عند الشاعر عبد الله الخريِّف وظائفَ متعددة؛ كالشرح والتوضيح، والمبالغة، والتقبيح والتحسين، وأخيرًا فإنها أدَّت أيضًا وظيفتها الأساسية؛ أي: الجمالية ، وقد عمَدَ الشاعر أحيانًا إلى رسم لوحات فنية يستغرق بعضها أبياتًا متعددة بعاطفة واحدة وموضوع واحد، وذلك أسهَمَ في وضوح الفن الوصفيِّ عند الشاعر.

١٣- تنوَّعت القصائد الوجدانية عند الشاعر ما بين الغزل والتأمل والرثاء، ومثَّل الغزل الغالبيةَ الكبرى من إنتاجه الفني. وقد ظهر الحسُّ الوطني والقومي عند الشاعر عبد الله الخريِّف؛ إذ مثَّل ديوانه (أنفاس لاهبة) إحساسه ومشاعره تجاه الغزو العراقيِّ على دولة الكويت الشقيقة.

هذه هي أهم النتائج التي خلَصتُ إليها في بحثي هذا، وأتمنى أن أكون قد وُفِّقتُ فيه، وأن أكون قدَّمت خدمة متواضعة لأدبِنا في المملكة العربية السعودية.

وآخر دعوانا أنِ الحمد لله رب العالمين، الهادي إلى سواء السبيل، والصلاة والسلام على سيدنا محمد أشرف الأنبياء وخاتم المرسلين صلى الله عليه وسلم.

فهرس المصادر والمراجع

فهرس المصادر والمراجع

أولًا: المصادر:

١- ديوان أنفاس لاهبة: للشاعر عبد الله الخريِّف ، مطابع أطلس ، المملكة العربية السعودية ، الرياض ، ط١ ، ١٩٩١م.

٢- ديوان تقول لي: للشاعر عبد الله الخريِّف ، مطابع أطلس ، المملكة العربية السعودية ، الرياض ، ط١ ، ١٤١٤هـ-١٩٩٣م.

٣- ديوان رذاذ الضوء: للشاعر عبد الله الخريِّف ، د.ن ، المملكة العربية السعودية ، الرياض ، ١٤١٦هـ.

ثانيًا: المراجع:

١/ الكتب المطبوعة:

١- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغويٌّ أسلوبيٌّ: للدكتور محمد العبد، الناشر: دار المعارف، مصر، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م.

٢- أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي: لصلاح رزق، الناشر: دار غريب، مصر، القاهرة، ط٢، ٢٠٠١م.

٣- أدب السياسة في العصر الأموي: لأحمد الحوفي، الناشر: نهضة مصر، القاهرة، د.ط، ١٩٧٩.

٤- الأدب المقارن: للدكتور محمد غنيمي هلال، الناشر: نهضة مصر، مصر، ط٩، ٢٠٠٨م.

٥- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: للدكتور علي عشري زايد، الناشر: دار الفكر، مصر، القاهرة، د.ط ، ١٩٩٧م.

٦- الأسلوبية الرؤية والتطبيق: ليوسف أبو العدوس، الناشر: دار المسيرة، الأردن، ط١، ٢٠٠٧م- ١٤٢٧ هـ.

٧- الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية: للدكتور أحمد

الشايب، الناشر: مكتبة النهضة، مصر، ط٨، ١٤١١هـ-١٩٩١م.

٨- الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية: لفتح الله أحمد سليمان، الناشر: مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط ، ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م.

٩- أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية: لأحمد مجاهد، الناشر الهيئة المصرية للكتاب، مصر، د.ط ، ٢٠٠٦م.

١٠- إشكاليات القراءة وآليات التأويل: لنصر حامد أبو زيد، الناشر: المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٧، ٢٠٠٥م.

١١- أصول النقد الأدبي: لأحمد الشايب، الناشر: مكتبة النهضة، القاهرة، مصر، ط١٠، ١٩٩٤م.

١٢- بنية الخطاب الشعري، (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)، عبد الملك المرتاض، ط١، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م.

١٣- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١ ، ١٩٨٦م.

١٤- التجديد الموسيقي في الشعر العربي: لرجاء عيد، الناشر: منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط١ ، ١٩٩٨م.

١٥- التكرير بين المثير والتأثير: للدكتور عز الدين علي السيد، الناشر: عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط ١، ١٣٩٨هـ- ١٩٧٨م.

١٦- التناص نظريًّا وتطبيقيًّا: لأحمد الزعبي، الناشر: عمان، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط ٢ ، ٢٠٠٠م.

١٧- تفسير الطبري: لأبي جعفر الطبري، تحقيق: محمود شاكر، وأحمد شاكر، الناشر: مؤسسة الرسالة، ط١، ج ٢٣-٢٤، ١٤٢٠هـ -٢٠٠٠م.

١٨- توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر: أشجان محمد الهندي، الناشر: النادي الأدبي، الرياض، د.ط ، ١٤١٧هـ ،هـ-١٩٩٦م.

١٩- الثنائيات الضدية، دراسات في الشعر العربي القديم: للدكتورة سمر الديوب، الناشر: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط ، ٢٠٠٩م.

٢٠- حركة الشعر في منطقة القصيم: للدكتور إبراهيم المطوع، الناشر: نادي القصيم الأدبي، القصيم، ط١ ، ١٤٢٨هـ.

٢١- الحب والغزل في الشعر السعودي: لمحمود رداوي، الناشر: دار الوطن، الرياض، ط١، ١٩٨٢م.

٢٢- الخصائص: لابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، الناشر: دار الكتب المصرية، مصر، ج٢، د.ط ، ١٤٣١هـ.

٢٣- الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية: للدكتور بكري أمين، الناشر: دار صادر، بيروت، لبنان، ١٣٩٢-١٩٧٢م.

٢٤- دلائل الإعجاز: للجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، الناشر: دار المدني، جدة، ط٣، ١٩٩٢م-١٤١٣هـ.

٢٥- دلالة الألفاظ: للدكتور إبراهيم أنيس، الناشر: مكتبة الأنجلو ، مصر، ط٥، ١٩٨٤م.

٢٦- ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري: ضبط وتصحيح: مصطفى السقا - إبراهيم الإبياري - عبد الحفيظ شلبي، الناشر: مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ج٣، د.ط ، ١٣٥٥هـ- ١٩٣٦م.

٢٧-ديوان جرير، شرح: محمد حبيب: تحقيق الدكتور نعمان طه، الناشر: دار المعارف، القاهرة، مصر، ط٣، ج ٢.

٢٨-ديوان الحطيئة، برواية وشرح ابن السكيت: دراسة وتبويب: مفيد محمد قميحة، الناشر: دار الكتب العلمية، لبنان، ط١، ١٤١٣هـ -١٩٩٣م.

٢٩- ديوان كثير عزة: جمعه: الدكتور إحسان عباس، الناشر: دار الثقافة،

بيروت، د.ط ، ١٣٩١هـ-١٩٧١م.

٣٠- ديوان طرفة بن العبد: شرح مهدي محمد ناصر الدين، الناشر: دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م.

٣١- رثاء الأندلس: لأبي البقاء الرندي، جمع: عيسى الشامي، الناشر: كنوز الأندلس.

٣٢- رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: لعبد الكريم راضي جعفر، الناشر: دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٨م.

٣٣- روضة الفصاحة: لأبي بكر الرازي، تحقيق: الدكتور خالد الجبر، مراجعة: أ.د. محمد بركات حمدي، الناشر: دار وائل للنشر، ط١، ٢٠٠٥م.

٣٤- شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية: لمصطفى عبد الشافي الشورى، الناشر: الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م.

٣٥- شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول: للدكتورة خيرة حمرة العين، الناشر: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط١، ٢٠٠١م.

٣٦- الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية: للدكتور عبد الله الحامد، الناشر، نادي المدينة المنورة الأدبي، ط١، ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م.

٣٧- الصناعتين: للعسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر: المكتبة العصرية، بيروت، ط١ ، ١٤١٩هـ.

٣٨- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: لعلي البطل، الناشر: دار الأندلس، ط٢، ١٤٠١هـ- ١٩٨١م.

٣٩- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: لبشرى موسى صالح، الناشر: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤م.

٤٠- الصورة الفنية في شعر زهير: لعبد القادر الرباعي، الناشر، دار العلوم،

ط١، ١٤٠١هـ-١٩٨١م.

٤١- الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد: لعبد الله التطاوي، الناشر: دار غريب، القاهرة، ط١ ، ٢٠٠٢م.

٤٢- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: للدكتور جابر عصفور، الناشر: المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.

٤٣- ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب العربي، مقاربة بنيوية: لمحمد بنيس، الناشر: دار العودة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩م.

٤٤- علم اللغة العام، الأصوات: للدكتور كمال بشر، الناشر: دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٧٥.

٤٥- عن بناء القصيدة العربية الحديثة: للدكتور علي عشري زايد، الناشر: مكتبة دار العلوم، مصر، ط١، ١٩٧٨م.

٤٦- عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر: لكمال أحمد غنيم، مكتبة مدبولي، مصر ، ط١،١٩٩٨م.

٤٧- فقه اللغة وخصائص العربية: لمحمد المبارك، الناشر: دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٣٨٣ هـ- ١٩٦٤م.

٤٨- فضاءات شعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل: لسامح الرواشدة، الناشر: المركز القومي للنشر، الأردن ، د.ط ، ١٩٩٩م.

٤٩- فن التشبيه: للدكتور علي الجندي، الناشر: مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، مصر، ط١، ١٩٥٢م.

٥٠- في الشعرية: لكمال أبو ديب، الناشر: مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط١، ١٩٨٧م.

٥١- في معرفة النص: ليمنى العيد، الناشر: منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥م.

٥٢- في النقد الأدبي: للدكتور شوقي ضيف، الناشر: دار المعارف، القاهرة، مصر، ط ٩، د.ت.

٥٣- قواعد النقد الأدبي: للاسل آبركرومبي، ترجمة: محمد عوض محمد، الناشر: دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م.

٥٤- قضايا الشعر المعاصر: لنازك الملائكة، الناشر: مكتبة النهضة، بغداد، ط٣، ١٩٦٧م.

٥٥- قضية الشعر الجديد: لمحمد النويهي، الناشر: المطبعة العالمية، القاهرة، د.ط ، ١٩٦٤م.

٥٦- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: للدكتور محمد زكي العشماوي، الناشر: دار النهضة، بيروت، ط١ ، ١٩٧٩.

٥٧- القصيدة الرومانسية في مصر: للدكتور يسري العزب، الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١ ، ١٩٨٦م.

٥٨- لسان العرب: لابن منظور، الناشر: دار صادر، بيروت، ط٣، ج ٣، ١٤١٤هـ.

٥٩- لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر: للدكتور رجاء عيد، الناشر: دار منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط١، ١٩٨٥م.

٦٠- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: لمجدي وهبة، وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.

٦١- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: لحازم القرطاجني، تحقيق: محمد حبيب خوجة، الناشر: دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨١م.

٦٢- موسيقا الشعر: للدكتور إبراهيم أنيس، الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط٢، ١٩٥٢م.

٦٣- المزهر في علوم اللغة والأدب: لجلال الدين السيوطي، تحقيق: فؤاد علي

منصور، الناشر: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٨هـ-١٩٩٨م.

٦٤- المعجم الأدبي: لجبور عبد النور، الناشر: دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٢ ١٩٨٤م.

٦٥- نظرية الأدب: لرينيه ويلك، وأوستن وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: الدكتور حسام الخطيب، الناشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط ، ١٩٨٧م.

٦٦- نقد الشعر: لقدامة بن جعفر، الناشر: مطبعة الجوائب، قسطنطينية ، ط١، ١٣٠٢هـ.

٦٧- النقد الأدبي: لأحمد أمين، الناشر: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط١ ، ١٣٧١هـ-١٩٥٢م.

٦٨- النقد الأدبي الحديث: للدكتور محمد غنيمي هلال، الناشر: نهضة مصر، مصر، ط٦، ٢٠٠٥م.

٦٩- وهم الحداثة، مفهوم قصيدة النثر نموذجًا: لمحمد علاء الدين عبد المولى، الناشر: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٦م.

٢/ البحوث المُحكَّمة:

١- إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل: لصلاح فضل، الناشر: مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد ١، ع ١، ١٩٨٠م.

٢- بنية الانزياح التركيبي في قصيدة البردة: لحكيمة بو شلاق، الناشر: مجلة حوليات التراث، الجزائر، ع ١٢، ٢٠١٢م.

٣- التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية: لموسى ربابعة، الناشر: مؤتة للبحوث والدراسات، الأردن، مجلد (٥)، ع (١)، ١٩٩٠م.

٤- الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني: للحلوحي صالح، الناشر: مجلة كلية الآداب واللغات، ع٨، الجزائر، ٢٠١١م.

٥- الغزو العراقي للكويت، ندوة بحثية (المقدمات - الوقائع وردود الفعل - التداعيات): فتوح الخترش وعبد المالك التميمي وآخرون، الناشر: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع ١٩٥، الكويت.

٦- مصطلح التناص ومشتقاته في حقل الترجمة إلى العربية: لتركي المغيض، الناشر: مجلة ترجمان، جامعة عبد المالك السعدي، مجلد ٦، عدد ٢، ١٩٩٧م.

٧- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: لأحمد محمد ويس، الناشر: مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط١، ٢٠٠٣م.

٨- وظيفة الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية والنقد العربي القديم: لأحمد محمد ويس، الناشر: النادي الأدبي والثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، مجلد ٦، ج٢١، ١٩٩٦م.

٣/ رسائل الماجستير والدكتوراه:

١- أسلوبية الانزياح في النص القرآني: لأحمد غالب الخرشة، جامعة مؤتة، ٢٠٠٨م.

٢- بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية: لرابح ملوك، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الجزائر، ٢٠٠٧-٢٠٠٨م.

٣- التناص في شعر أبي العلاء المعري: لإبراهيم الدهون، جامعة اليرموك كلية الآداب، الأردن، ٢٠٠٩م.

٤- جماليات التضاد في شعر مهدي غمام : لرقية تامة، الجزائر، كلية الآداب واللغات، ١٤٣٥-١٤٣٦هـ).

٥- شعر محمود شلبي، دراسة أسلوبية: لرشا سامي حجازين، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٥م.

قصائد غير منشورة للشاعر[1]

(١) للشاعر عبدالله سليمان الخريف شعر غير الموجود في الدواويين ، وقد حاولت الحصول عليها لكنني لم أتمكن من العثور إلا على هاتين القصيدتين التي أثبتهما في هذا الملحق.

تحية إكبار لأطفال الحجارة

عام ١٩٦٧م

أوقف الشيخ النحيب
ورمى الطفل
بإصرار..
زجاجات الحليب
وانبرى الشيخ وفي جفنيه نار
تصطليها داخل ذاته
ألف نار..
..ألف ثار ، واصطبار
يرقب الخطب الكبير
يتهجى الوضع..
والأمر الخطير
فرأى أصغر طفل
من بنيه
يسبق الخطو دفاعا
عن أبيه
ومع الطفل مشى الشيخ الكبير
فبدت أرض ابراهيم الأسيرة
والفلسطينيون ذووها
مرجلا يغلي
وبركانا يثور
عم مهد الأنبياء
أنطق الأرض..
..وأنواء السماء
وغدت في كل هذا

ألف زلزال

وزلزالا..

..ونيرانا تمور

***

أقسم الطفل وآلى

في عناد أن يثور

وتنادى الجمع في هذا

جميعًا في العرى

في السهل بل في التل

لا بل في كل واد

أن يثوروا

حينها أصبح الطين صخورًا

والثرى أضحى حجارة

***

انبرى المحتل مشفوعًا بمدفع

وبسهم ، وبوهم

أنه حتمًا سيرجع

بعد أن يمعن بالأطفال

ضربًا..

وازدراء

وسجونا سرها

جوع وداء

ويذيق الصبية

ما لم يعرفوه

ويريهم من افانين الأذى

وصنوف القمع

ما لم يألفوه

لم يفد ذاك

مع الطفل العنيد

بل مع الأرتال

من أصحاب تلك الأرض

ملاك الثرى

فتجلى الوغد في كل قواه

من حديد

عربات..

..طائرات

وجهت نحو صغير

ولقد أمعن بنيامين

وأبناء بتاح

في صغار الحق ارهابا

..وتقتيلا

با انواع السلاح

فاستحال الافق صرخات

وأنات

واصوات مدافع

ونواحا من ثكالى

مثقلات بالمواجع

وضريحا فك فاه

لشهيد أو مدافع

***

ومع التعذيب

والتنكيل

والموت الرهيب
لم تزل أطفال حيفا
وبنو اللد
وأطفال الجليل
طفل يافا
طفل نابلس والخليل
مستميتا في دفاعه
رابط الجأش ينادي
أين سراق متاعه
مقسما بالله
بالتاريخ
بالإنسان
أن يأخذ ثأره
من عدو هد بالإرهاب
داره
ومن الأنقاض
باقي البيت
كانتها الحجارة
طينة من بيت أهله
تربة من أرض سهله
في يد الشبان
والشيبة
والطفل الصغير
في يد النسوة
والشيخ الكبير
في يد الثوار
أطفال الحجارة

ومع الجمع رجالات قبائل
ونساء
أمهات ، وبنات ، وحوامل
أقسم الكل بثأر
من رموز الغاصبين
عاقد العزم على ألا يلين

***

صمد الطفل ولبى
حاملا في راحتيه
طينة رشت دمًا
ودموعًا من مقلتيه
فاستحالت
واستصاغت في يديه
صلدة
أمطرت هام الغزاة
أدمت الجندي
وزادت
من أذاه
وتحدت في عناد
كل لص من أساطين البغاة
تم قالت وهي تدوي
نحوها مات الجناة
ان شعب الضاد
ياقذف الشتات
ليس يرضى
أن تهان الكرمات

أن يداس الحق فينا
أو تراق الأمنيات
إن شعب الارض
هذي الأرض حتمًا
سوف يفدي الأرض
وتاريخ الذوات

***

الف انصاف
لدى التاريخ
ولوحات اعتراف
الف اعجاب
واكبار
وضم والتفات
لرموز الحق
نبتات الطهارة
قبلة بل الف قبلة
وانحناءات فخورة
لرجال الغد
أطفال الحجارة

تداعيات الشموع

مهداة إلى الدكتور: عبدالرحمن العشماوي الذي ترجم ما أحسه في:

(شيخوخة في زمن الانكسار)

يـــا شـــاعرا غنـــت الأصـــقاع أحرفـــه ... فأطربـــت ، يـــا لهـــا لحـــن لـــه نســـق
لقـــد مـــلأت لنـــا القرطـــاس أبكيـــة ... فاســـتلهمت فكـــرك الأحبـــار والـــورق
حولـــت في شـــعرك الحـــرف العصـــي دم ... والســـطر جســـمت حصـــنا لـــيس يخـــترق
ســـكبت في الضـــاد أحلـــى مـــا تمثلـــه ... فازدانـــت الضـــاد طيبـــا عرفـــه عبـــق
وجلجـــل الـــوتر الحســـاس في دمهـــا ... دم الحـــروف صـــراخ لـــيس يختنـــق

***

قـــرأت نبضـــك صـــيحات مدويـــة ... بي مثـــل مـــا بـــك والآهـــات تصـــطفق
وانتشـــى ســـابحا في بحـــر جـــوهره ... عقـــد وحباتـــه در لهـــا ألـــق
قـــرأت خفقـــك جرسًـــا ظلـــت أعشـــقه ... لحنـــا تنـــاغم فيـــه الفجـــر والشـــفق
قرأتـــه أحرفـــا ناريـــة شـــهب ... قرأتـــه منجنيقـــا ســـوف ينطلـــق
قرأتـــه آه إني مثلـــك انفجـــرت ... صـــرخاتنا حـــرة مـــا شـــابها ملـــق
لكنهـــا بحـــة لم تعـــد حارتنـــا ... والحـــي يصـــعب أن يصـــغي لـــه الأفـــق
قرأتـــه ليـــت كـــل العـــرب تقـــرؤه ... بـــل ليـــت قـــومي وعـــوا مـــا تحـــوه الـــورق
لكـــان أصـــغر مـــن في أمـــتي قممـــا ... والمبطئـــون بنـــا يضـــحون مـــن ســـبقوا
لكـــنهم شـــاعري شـــالوا معـــرتهم ... نحـــو القفـــار وفي قيعاتهـــا انزلقـــوا

***

ياشـــاعرًا صـــاح كـــل الصـــوت في نفـــق ... أصـــم إلا إذا مـــا ســـر مرتـــزق
بـــل هامســـا في ضـــمير نـــائم غـــرق ... النـــوم كـــا المـــوت والإ صـــمام منطبـــق
ان كنـت قـد صرخت فيـك الـدماء أسـى ... فـــإن مـــا في دمـــى يـــا صـــاحبي مـــزق
أو كنـــت أشـــعلتها في كهفنـــا ســـرجا ... فليلنـــا دامـــس لا تضـــوه الـــبرق
أو كنـــت يـــا صـــاحبي قـــد صـــغت قافيـــة ... حـــرى فـــإن لـــديك الســـمع مســـترق
أو كنـــت تـــنقش وجـــه الطـــرس ملحمـــة ... فـــالقوم صـــرعى ســـبات غـــالهم غســـق
زعامـــة القـــوم في الأطـــراف ســـادرة ... رحيقهـــا الزيـــف والإيهـــام تغتبـــق

لأنهم يطلبون العون من أمم ... جارت وحاق بنا من جورها رهق
إن الجريمة أن نرعى مراحلها ... ونحن وسط شواظ الجرم نحترق
حكامنا صاحبي لو جئت تسألهم ... عن الذي حل فينا حينما افترقوا
لقال كل زعيم إن محنتنا ... أن الجميع عداه كمهم نفق
حرف الحقيقة في قاموسهم كذب ... أواه إن لم نكن في حرفنا نثق
والصدق جنحة عمر إن تلبسها ... فهي المشانق قبلا كم بها شنقوا
لأن جرمك ناقوس لنومنا ... وهو الضياء الذي شاءوه ينغلق
هذا جزاؤك قد عريَّت سادتهم ... من ذا سيرضى بسادات له سرقوا
فأنت من عرف الأقوام حالتهم ... والكل كان غريقا حاطه غرق
لسانهم قال لما بحت سوأتهم ... إثر الفضائح لما أنهم صعقوا
أنت النتوء بلى من خان ساسته ... بل أنت من غاظه الكرسي والدسق
الموت حقك يا هذا لنا نظم ... هي المطبق مهما شعبنا اتفقوا
لذا ستضحي أمام الكل مجرمهم ... بل إنك الحاقد الأفاك مختلق
يا صاحبي هل عرفت الآن موقعنا ... أتعس به موقعا من فوقه النفق
لم يبق من أمتي في أمتي عرب ... حتى الشبيبة أفنوا حينما نطقوا
عروبتي هودت في عقر ساحتها ... وآمر الجند فيها رأيه خلق
وإن مارقهم من خلت صالحهم ... وإن أصدقهم في القول من فسقوا
فلا القصيد بجهلا أمتي نذرا ... ولا التشرد إذلالًا يتلله حنق
حتى المجازر فيا صورت نُظُمًا ... قرصانها مبحر لا يشنه عوق
راحت بنا الراح حتى ضل را شدنا ... فالعقل مستتر والفكر منغلق
أما الرجال فمنا ((قلة)) لجمت ... أفواههم بحديد كله حلق

***

ياشاعري شعبنا من موج أطلسه ... حتى الخليج رجال عاهدوا وبقوا
يعيي شهيقك لكن عبر خفقته ... حرية القول في ميثاقهم نزق
إن كان صوتك مسموعًا لدى بلدي ... لحنًا تسابق فيه هامنا العنق
أو باركت نبضة أو ساط دولتنا ... فاستلطف الكل ظهر الموت يمتشق
أو شاقها نطفة في بطن أرملة ... فمازج الدم في شريانها العرق

أو أرخص المال فينا كل مقتدر ... واستسهل الصعب كيما النور ينبثق
فباع واحدنا للأرض حلته ... وقدم النفس حتى غالها الرمق
فإننا رَقَم يا صاحبي رَقَم ... في شأننا القول والأفعال تتفق
من أمة كبلت بالقيد أحرفها ... واستمرأت في هوان الصمت ما نطقوا
فأُجهدت في هموم النفس قامتها ... وحدد الغير وقتًا فيه تنسحق
لكننا ثلة في أمرها صدقت ... وإننا كوكب في الأفق يأتلق
بل اننا نخب يا شاعري حفظت ... عهد الجدود رجال قدوة صدقوا
الشيخ والطفل فينا مثل عسكرنا ... دماؤنا أنهر في الحق تندفق
دم الشهادة منا لا تماثله ... خلاصة المسك أو ما ريحه عبق
دم الشهادة فينا أسُّ عنصرنا ... نحن الأصالة لا تبلى لنا خرق

***

نظمت مثلك رتلًا من نوائحنا ... الحرف منها ينادي الصف يتسق
أوضحت عبر نواحي أننا فئة ... ما شأنها نسب أو خانها خلق
حقوقها في نوادي الكفر مغفلة ... ولحمها اليوم في أظفارهم مزق
فاستصرخ الضاد في أقصى محافلها ... إن الربوع تكاد اليوم تحترق
وارفع صراخك مثلي علهم سإمو ... مذلة الأسر عل الأسّر انعتقوا
قل للعروبة إنا محتد مثل ... رجاله ثبت في الحق ما مرقوا
قل إن قوتنا بل سر قوتنا ... في أن كون معًا في بعضنا نثق
وقل لهم هذه راياتنا انتصبت ... إن الأفاضل من للراية اعتنقوا
أما الطغاة فحذر إن تربتنا ... ذراتها نِبَلٌ إن ضاقت النطق
قل للشراذم إنا أهل كرمتنا ... عروقها راسخات ليس تنعزق
وإننا صحوة في يعرب بعثت ... وإننا مارد لا تثنه الربق
أنذر أولئك أن الحرب قادمة ... وأننا مستردو الذي سرقوا
فالشعب من حولنا يم وموجته ... أن العروبة كل تفده الفرق

***

يا أمة الضاد هل نحن الألى عجزوا ... عن صون ميراثهم أو سدت الطرق
ونحن من بصر الاقوام في غدها ... ولم تعقنا بحور خوضها غرق

أم أننـــا صـــرنا دمـــى يحركنـــا ... هـــذا وذاك وبـــاقي قومنـــا انســـحقوا
هـــلا أفقنـــا لنحمـــي ســـور حرمتنـــا ... إن الوحـــوش إذا لم تـــرم تنطلـــق
أقلامنـــا انكســـرت في شـــرح فاجعـــة ... وأخـرس الصـوت فينـا فُحـشُ مـا نعقـوا
هـــل أدركـــت فمـــل الأشـــتات غايتهـــا ... وأطفـــأت في الجـــوى مـــا كـــان يـــأتلق
أملـــت علـــيهم قنوطًـــا حـــيط مهزلـــة ... لا يعـــر ســـاحتها في إثـــره قلـــق
هـــل الأصـــالة في أعراقنـــا وئـــدت ... أم غرنـــا مـــن نهيـــق الإفـــك مـــا نهقـــوا

***

ماذا ترى بعد أن –يا شاعري – سمحت ... أوتـــار عـــودك للأنغـــام تنعتـــق
لتعـــزف الواقـــع المـــر الأليـــم أسًـــى ... والقـــوم صـــرعى كـــؤوس الليـــل لم يُفقـــوا
نصـــيحتي شـــاعري إن كنـــت تقـــرؤني ... أن نســـتمر إلى أن ينجلـــي الأفـــق
عـــن ســـاحة لـــيس فيهـــا مـــن يقـــول لنـــا ... مـــزق قصـــيدك إن القفـــل منغلـــق
ولـــنمض إلى مســـتقبل شمـــس ... ديجـــور ظلمائنـــا في حينـــه شُـــرق
العفـــو يـــا شـــاعري أن بحـــت مظلمـــتي ... لكنهـــا النـــار ممـــا حـــل تصـــطفق
بـــل إنهـــا صـــرخة في خـــافقي انفجـــرت ... والمـــوت أرحـــم مـــن أن تهصـــر العنـــق

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	٣
ملخص الرسالة	٤
المقدمة	٥
الفصل الأول: الإيقاع الشعري	١١
مدخل	١٢
المبحث الأول: الموسيقا الخارجيَّة	١٣
أولًا: موسيقا الوزن	١٤
ثانيًا: موسيقا القافية	١٦
أ/ القافية في ضوء التردد الصوتي	١٦
ب/ القافية في ضوء الحركات الإعرابية	٢٠
المبحث الثاني: الموسيقا الداخليَّة	٢٤
المبحث الثالث: الشعر الحر والمنثور	٣٤
أولًا: الشعر الحر	٣٤
ثانيًا: قصيدة النثر	٣٩
الفصل الثاني: اللغة والأسلوب	٤٣
مدخل	٤٤
المبحث الأول: المعجم الشعري	٤٦
حقل المكان والزمان	٤٦
حقل اللون	٤٩
حقل الحيوان	٥٠
حقل الفضاء	٥١

الموضوع	الصفحة
المبحث الثاني: ظواهر لغوية	٥٢
أولًا: التكرار	٥٢
١/ تكرار الحروف	٥٣
٢/ تكرار الكلمات	٥٥
٣/ تكرار الجمل	٥٧
ثانيًا: التضاد	٦٠
١/ التضاد الظاهري على مستوى اللفظ المفرد	٦١
٢/ التضاد على صعيد التركيب	٦٣
ثالثًا: الاختيار	٦٧
١/ من حيث الوظيفة الدلالية	٦٨
٢/ من حيث البنية الصوتية	٧١
رابعًا: الانزياح	٧٣
١/ الانزياح الاستبدالي	٧٤
٢/ الانزياح التركيبي	٧٩
أ/ التقديم والتأخير	٨٠
ب/ الحذف	٨٤
المبحث الثالث: التناص	٨٩
أولًا: التناص القرآني	٩١
ثانيًا: التناص مع الموروث التاريخي	٩٤
١/ التناص مع الموروث الشعري	٩٤
٢/ استدعاء الشخصية التاريخية	٩٨
الفصل الثالث: الصورة الفنية	١٠٠
مدخل	١٠١

الموضوع	الصفحة
المبحث الأول: مصادر الصورة	١٠٣
أولًا: من الطبيعة	١٠٣
ثانيًا: من الثقافة العامة	١٠٨
ثالثًا: من الحياة اليومية	١١٠
المبحث الثاني: أنواعها	١١٢
أولًا: الصورة الفنية الحسية	١١٢
١/ الصورة البصرية	١١٢
٢/ الصورة السمعية	١١٤
٣/ الصورة الذوقية	١١٦
٤/ الصورة الشمية	١١٦
ثانيًا: الصورة الخيالية	١١٧
١/ الصورة التشخيصية	١١٧
٢/ الصورة التجريدية	١٢٠
المبحث الثالث: وظائفها	١٢١
أولًا: الشرح والتوضيح	١٢٣
ثانيًا: المبالغة	١٢٥
ثالثًا: التقبيح والتحسين	١٢٦
رابعًا: وظيفة جمالية	١٢٩
الفصل الرابع: موضوعات شعره	١٣٢
مدخل	١٣٣
المبحث الأول: الموضوعات الذاتية والوجدانية	١٣٤
أولًا: الغزل	١٣٥
١/ الشاعر	١٣٦
٢/ المرأة	١٤٦

الموضوع	الصفحة
ثانيًا: الرثاء	١٤٩
ثالثًا: شعر التأمل	١٥٢
المبحث الثاني: الموضوعات الوطنية والإقليمية	١٥٦
أولًا: الغزو العراقي للكويت	١٥٦
ثانيًا: القضية الفلسطينية	١٦٢
الخاتمة	١٦٦
فهرس المصادر والمراجع	١٧٠
قصائد غير منشورة للشاعر	١٧٩
فهرس الموضوعات	١٩٠

Abstract

This study is under the title "**The Art of the Poetry of Abdullah Suleiman Al-Khar**eef", as this study is based on the compositional methodology which is highlighting the literary characteristics of its distinctive aestheticisms.

The study contains; introduction, four chapters and a conclusion; whereas the introduction includes the definition of the subject matter and the reasons of selection, the objectives of the study and the followed methodology herein.

The first chapter discusses the poetic rhythm and contains three themes, namely; the external and internal rhythm, the free and prosaic poetry.

The second chapter is devoted for studying the language and style of Al-Khareef's poetry. It includes three themes, studying the lexicon poetry; the second one is for the linguistic phenomena such as the repetition, contrast, selection and displacement. As for the third theme it addresses the harmony of the texts incorporated therein.

As for the third chapter it is dedicated for studying the artistic image in his poetry, where it includes three themes, the first one is showing the components, the second one is for the types and the third one is of its functions.

As for the fourth chapter, it discusses the topics of Abdullah Al-Khareef's poetry; it includes the thesis of the self and emotional subjects and another aspect for studying the national and regional topics.

In the conclusion, I showed the finding according to what I arrived to.

Kingdom of Saudi Arabia

Ministry of Education

Qassim University

Faculty of Arabic Language & Social Studies

Dept of Arabic Language and Literature

The Poetry Art of Abdullah Sulaiman Alkhuraief

Study submitted for the completion of the requirements for obtainment

Master Degree in Literary Studies

Prepared by:

Lolwa Saleh Al-Hogilan

University No: 341200009

Supervised by:

Ibrahim Abdurahman Almutawa

Professor of Modern Literature and Criticism Department of Arabic Language

Qassim University

1440H / 2019