جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ميسان / كُليّة التربية
قسم اللغة العربية

قصيدة الحَشْدِ الشعبي في الأدب الحديث دراسة موضوعية فنية

رسالة تتقدم بها الطالبة

رفل مُحَمَّد حَسَن

إلى مجلس كُليّة التربية – جامعة ميسان، وهي جُزءٌ من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأُستاذ الدكتور خالد محمد صَالح

١٤٤٦هـ ٢٠٢٥م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿وَأَعِدُّوا لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِن دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ اللَّهُ يَعْلَمُهُمْ وَمَا تُنفِقُوا مِن شَيْءٍ فِي سَبِيلِ اللَّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنتُمْ لَا تُظْلَمُونَ﴾

صَدَقَ اللهُ العَلِّي العظيم

سورة الانفال الآية (٦٠)

الإهداءُ

الى والدي الحبيب الغائب الحاضر في ذاكرتي، طيّب الله رُقادَهُ، وجعلَ قبرَهُ روضةً من رياض الجنّة.

وإلى شهداء الحشد الشعبي الذّين حرصوا على الموتِ ليحيا العراقُ وشعبُهُ

أمّا الأحياءُ:

فإلى أمي التي ضحّتْ بالكثير، بعدما غادَرَنا أبي صِغاراً، والتي قضت شطراً من عُمرها تواري عنّا قسوةَ الحياة، ... وتعلمتُ منها أن أكون.

وإلى مشرفي الأستاذ الدكتور خالد محمد صالح، الذي اقترحَ موضوعاً فذّاً كصاحبه، ثم قَبِلَ الإشراف عليه، مُظْهِراً قدراً عالياً من الجدِّ الذي أوصلني إلى هذا الذي أقدِّمه ثمرةً للتفاعُل بين قصيدة الحشد المجاهدة والحدَثِ الخطير المتمثل بالهجمة العدوانية التكفيرية التي استهدفت العراق أرضاً وشعباً ومقدَّسات، فانبثقت قصيدة الحشد من رَحِمِ فتوى الجهاد الكفائي المقدَّس.

وإلى زوجي الذي واكب هذه المسيرة البحثية مشجِّعاً ومؤمِّلا فيّ النجاح والتوفيق.

وأخيراً الى مَن انبرى، مدفوعاً بإنسانيتِهِ، وشفقتِهِ، وخُلقُهِ الرفيع، وتجربته المعرفية الراسخة، فوقفَ مسانداً ومشجِّعاً إياي، مبدِّداً ظلمات الحيرة، ليحيلها أملاً ونوراً وعطاءً.

مدَّ اللهُ في أعمارهم وأضفى عليهم ثوبَ العافية.

الباحثة

شكرٌ وعرفان

باحت أوراقي وجاد مدادي شكراً وعرفاناً، فيرسمان أعبق آياتِ العرفان لخالقي الواحد الأوحد لنعِمِه عليّ ومنها إتمامُ رسالتي التي هيّأ لها مشرفاً فذّاً اقترح موضوع الدراسة ثم تكفل بالاشراف عليه، إنّه الأُستاذ الدكتور خالد محمد صالح الذي يعرفه الجميع بموسوعيته، ودقته، وغزارة علمه، (حَفِظه اللهُ وأعزَّهُ)، أسجّل له عرفاني، إذ ساير البحث منذ أن كان فكرةً وموضوعاً اقترحه هو ثم خطةً ومنهجاً ثم إنجازاً.

شكري وامتناني إلى اساتذتي في قسم اللغة العربية رئيساً وتدريسيين، لما بذلوه من جُهدٍ في التدريس والتوجيه، والرعاية العلمية، والتربوية الصادقة، وفي طليعتهم الأستاذ الدكتور علي عبد الحسين حدّاد، وجزيل شكري لاساتذتي الآخرين الأستاذ الدكتور علي عبد الرحيم، كريم المالكي، والأستاذ الدكتور مولود محمد زايد، والأستاذ الدكتور عماد جغيم عويد، رعاهم الله.

شكري كذلك لعائلتي، أمي الغالية التي أشرت إليها بكلمة الإهداء، وزوجي وخالتي وأخواتي، إذ وفّروا لي كُلّ ما يُعينني من ظروف ووسائل راحة.

واشكر مَنْ أمدني بفسحة أمل وآزرني مؤازرةً جعلتني أسيرُ واثقةَ الخُطى في طريق البحث الشائك.

شكري لكلّ من شجعني وأيدني، وجزاهم الله عنّي وعن العلم خيراً.

إقرار المشرف

أشهدُ أنّ إعدادَ هذه الرسالة الموسومة بـ(قصيدة الحَشْدِ الشعبي في الأدب الحديث دراسة موضوعية فنية) للطالبة (رفل مُحَمَّد حَسَن) قد جرى بإشرافي في قسم اللغة العربية – كلية التربية، جامعة ميسان، وهي جُزءٍ من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.

التوقيع

المشرف: أ.د. خالد محمد صالح

التاريخ: / / ٢٠٢٥

بناءً على توصية المشرف أُرشّحُ هذه الرسالة للمناقشة

التوقيع

أ.م.د محمد مهدي حسين

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ: / / ٢٠٢٥

إقرار الخبير العلمي

أشــهد أنّ الرســالة الموســومة بــ(قصيدة الحَشْــدِ الشــعبي فــي الأدب الحــديث دراسة موضوعية فنية)، قد قوّمتها تقويماً علمياً وأجد أنّها صالحة للمناقشة.

التوقيع

الاسم:

التاريخ: / / ٢٠٢٥

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس لجنة المناقشة وأعضاءها أننا قد اطلعنا على رسالة الماجستير الموسومة بـــــ(قصيدة الحَشْدِ الشعبي في الأدب الحديث دراسة موضوعية فنية)، للطالبة (رفل مُحَمَّد حَسَن)، وقد ناقشنا الطالبة في محتوياتها وفيما له علاقة بها، ونرى أنها جديرة بالقبول بتقدير ( ) بوصفها جُزءاً من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.

الإمضاء:	الإمضاء:
الاسم:	الاسم:
رئيس اللجنة	عضواً
التاريخ: / /٢٠٢٥	التاريخ: / /٢٠٢٥

الإمضاء:	الإمضاء:
الاسم:	الاسم:
عضواً	عضواً ومشرفاً
التاريخ: / /٢٠٢٥	التاريخ: / /٢٠٢٥

مُلَخَّصُ الرِّسالة

تهدفُ هذهِ الدراسةُ الى تناولِ قصيدةِ الحشد الشعبي تناولاً موضوعياً فنّياً بوصفه موضوعاً جديراً بالدراسة الأكاديمية، وقد تضمنَت الدراسةُ خمسة فصول يسبقها المقدّمة والتمهيد، وتتأخر عنها الخاتمة.

في المقدّمة بيّنت سببَ اختيار هذا الموضوع، الذي اختاره الأُستاذ الدكتور خالد محمد صالح، والمنهج المُتَّبعَ في دراسته، وخطة البحث، والدراسات السابقة، والصعوبات التي واجهتها الباحثة، والتي تخصّ الحصول على ما تيسَّر من المدونة الشعرية الحشدية، فضلاً عن الإشارة الى المصادر والمراجع المهمة.

أما التمهيد فجاء إيجازاً لصلة فنّ الشعر بقضايا العراق المصيرية، وأبرزُها الهجمة العدوانية التي قادتها المنظمات التكفيرية والعصابات الإجرامية المسماة بـ(داعش) وما تبعَ ذلك من صدور فتوى الجهاد الكفائي، التي أصدرها المرجع الديني الأعلى السيد علي الحسيني السيستاني (دام ظلُّه).

تناولتُ في الفصل الأول الذي عنونته بـ(الاتجاهات الموضوعية غي قصيدة الحشد الشعبي) درست فيه الاتجاهين الذاتي والديني، وفي المبحث الثاني تناولت الاتجاهين الاجتماعي والسياسي.

تناولتُ في الفصل الثاني البناء الفني لقصيدة الحشد الشعبي وفي مبحثين: الأول درستُ فيه شكلي البناء الشعري: البناء بالقصيدة (أي النصّ الطويل)، وبالبناء بالمقطوعة (النص القصير)، وجاء هذان الشكلان مشفوعين بالعرض والتحليل، أما المبحث الثاني، فتحدثت فيه عن أجزاء القصيدة أي العتبات النصية تنظيراً وإنجازاً.

والفصل الثالث عنوانه: اللغة والأسلوب، وتناولته ضمن مبحثين: المبحث الأول اللغة، وتضمن فقرتين الأولى الحقول المعجمية، أما الفقرة الثانية السمات العامة للغة الشعر في قصيدة الحشد الشعبي، واستوعب المبحث الثاني الأسلوب الذي جاءت على وفقه قصيدة الحشد الشعبي، ومن خصائص الأسلوب التقديم والتأخير، والاستفهام، والنداء والأمر والنهي، والدعاء.

أما فصل الدراسة الرابع فهو: البناء الإيقاعي في قصيدة الحشد الشعبي وتكون من مبحثين أيضا: الأول البناء الإيقاعي المقيّد (البحور الشعرية والقوافي)، وكان المبحث الثاني البناء

الإيقاعي الحُر بمفاصـــله المعروفة، البناء الإيقاعي للحروف المفردة والمقاطع، والبناء الإيقاعي المتشكل في إطار الألفاظ: مثل التكرار، والجناس، وردّ العجز على الصدر، والترصيع، الموازنة أو التعادل الصوتي.

واستوعب الفصل الخامس الأداء البلاغي لقصيدة الحشد الشعبي وجعلته في مبحثين اثنين: الأول: الصورة الشعرية والبيانية والخيال

١- الصورة التشبيهية ٢- الصورة الاستعارية، الصورة الكنائية.

أمّا المبحث الثاني فعنوانه: أساليب بلاغية دلالية في قصيدة الحشد الشعبي ودرست فيه أُسلوبين:

١- الاقتباس والتضمين (التناص).

٢- الطباق والمقابلة.

ثم ختمتُ الدراسة بأهم ما توصلت إليه من نتائج أبرزها:

١- إن قصـيدة الحشـد الشـعبي من حيث البناء الفني جاءت على وفق نظام القصـيدة العربية من حيث الشـــكل الشـــعري، وعتبات النص، من المقدمة والاســـتهلال والمتن أي الانتقالات في القصيدة.

٢- ثمة تباين في جودة اللغة والأسلوب لتباين مستويات الشعراء وقدراتهم الفنية.

٣- في البناء الإيقاعي ثمة إيقاعٌ مقنّن، وآخر حُرّ بمفاصله المعروفة.

٤- الخيال يصنع الصورة الشعرية بأنماطها بيانية أم غير بيانية.

٥- لقصـيدة الحشـد الشـعبي معجم شـعري خاص يرتبط بظروف إنتاج القصـيدة وما يتعلق بفتوى الجهاد المقدس والتصّـــدي للعصـــابات الظلامية، ووصـــف المعارك التي دارت على أرض العراق، وما تمخضـت عنه من نتائج تحقيق النصـر على العدو وتحرير مدن العراق من دنس الإرهاب.

الباحثة

رفل محمد حسن

ثبت المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدِّمة	أ – هـ
التمهيد	١ – ١١
الفصل الأول: الاتجاهات الموضوعية في قصيدةُ الحشد الشعبي	١٢ – ٥١
المبحث الأول: الاتجاهان الذاتي والديني	١٥ – ٣٥
أولاً: الاتجاه الذاتي	١٥
ثانياً: الاتجاه الديني	٢٢
المبحث الثاني: الاتجاهان الاجتماعي والسياسي	٣٦ – ٥١
أولاً: الاتجاه الاجتماعي	٣٦
ثانياً: الاتجاه السياسي في قصيدة الحشد الشعبي	٤٣
الفصل الثاني: البناء الفني لقصيدة الحشد الشعبي	٥٢ – ٨٣
المبحث الأول: الشكل البنائي لقصيدة الحشد الشعبي	٥٣ – ٧٢
المبحث الثاني: عتبات النص – أجزاء القصيدة – في قصيدة الحشد	٧٣ – ٨٣
الفصل الثالث: اللغة والأُسلوب في قصيدة الحشد الشعبي	٨٤ – ١٣٩
المبحث الأول: اللغةُ	٨٥ – ١٠٨
المطلب الأول: الألفاظ والتراكيب	٨٨ – ١٠٤
المطلب الثاني: السمات العامة للغة الشعر في قصيدة الحشد الشعبي	١٠٥ – ١٠٨
المبحث الثاني: الأسلوب وخصائصُه في قصيدة الحشد الشعبي	١٠٩ – ١٣٩
خصائص الأسلوب	١٠٩
١ – التقديم والتأخير	١٠٩
٢ – أسلوب الاستفهام	١١٧
٣ – أسلوب الأمر وصيغُهُ	١٢٢
٤ – أسلوب النداء	١٢٧
٥ – أسلوب النهي	١٣٢

٦- أسلوب الدعاء	١٣٥
الفصل الرابع: البناءُ الإيقاعي في قصيدة الحشد الشعبي	١٤٠ - ١٨٦
تقديمٌ موجزٌ في الإيقاع	١٤١
المبحث الأول: البناء الإيقاعي المقنّن (المقيّد) (البحور الخليلية والقوافي)	١٤٤ – ١٥٩
المبحث الثاني: البناء الإيقاعي الحُرّ	١٦٠ - ١٨٦
التكرار	١٦٤
الجناس	١٧١
الترصيع	١٧٨
رد العجز على الصدر	١٨١
بنية التوازي النسقي	١٨٤
الفصل الخامس: الأداءُ البلاغيُّ في قصيدةِ الحشدِ الشعَّبي	١٨٧ - ٢٤٣
المبحث الأول: الأداء البياني الصوري (الصورة الشعرية البيانية والخيال)	١٨٨ - ٢١٥
١- الصورة البيانية التشبيهية	١٩١
٢- الصورة البيانية الاستعارية	٢٠٠
٣- الصّورة الكنائية	٢١٠
المبحث الثاني: أساليب بلاغية بديعية دلاليّة في قصيدة الحشد الشعبي	٢١٦ - ٢٤٣
أولاً: الاقتباس والتضمين (التناص)	٢١٦
ثانياً: الطباق والمقابلة	٢٣٥
خاتمةُ البحث ونتائجُهُ	٢٤٤ – ٢٤٧
المصادر والمراجع	٢٤٨ - ٢٥٧
ملخص الرسالة باللغة الإنكليزية	A – B

المقدمة

المقدِمة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

الحمدُ للهِ الذي علَّم بالقلم، علَّم الإنسان ما لم يَعْلم، والذي عظم أوصل وعلا، ونفس الكرب والبلوى والذي هو سميع النجوى وكاشف البلوى، تبارك وتعالى، والصلاةُ وأتمُّ التسليم على المصطفى الأمين المنقذ من الضلال، وعلى آله الذين أذهب اللهُ عنهم الرجس وطهّرهم تطهيرا، ورضي الله عن أصحابه الصالحين الذين كانوا معه أشداءَ على الكفّار، رحماءَ بينهم، والذين جاهدوا معه في الله حقّ جهادِهِ وما بدّلوا تبديلا.

وبعد:

وبعد الانتهاء من متطلبات السَّنة التحضيرية لدراسة الماجستير، كان لابدّ أن يكون هنالك موضوع يصلح لهذه الدراسة، فبقيت بين أخذ وردّ الى أن انبرى الأستاذ الدكتور خالد محمد صالح فاختار موضوعاً لم يكن بحُسبان أحد على الرّغم من جدّته وأهميته القصوى، لارتباطه الوثيق بالواقع العراقي في العقد الأخير من تاريخه، وهو موضوع دراسة (قصيدة الحشد الشعبي) وقد أيّد القسم العلمي في الكلية هذا الاختيار، ثم سُجّلت تأييداتٌ من كليّات عدة بعدم دراسته وتناوله في بحث أكاديمي.

ثم طُلب مني أن أتوجه لدراسته بعد أن كَمُلت صيغته النهائية: (قصيدة الحشد الشعبي – في الأدب الحديث – دراسة موضوعية فنية).

لذا كان عليَّ أن التزم بتوجيهات الأستاذ الدكتور خالد محمد صالح الذي اقترح الموضوع وقبل الإشراف عليه متفضِّلاً، وأمرني بالبحث عمّا يمكن أن يُطلق عليه (مدونة الحشد الشعري) لاحتوائها على عشرات القصائد الحشدية وتقع في جُزءين كبيرين، ولم يكتفِ بذلك بل أرشدني الى دواوين ومجموعات شعرية أخرى ضمّت قصائدَ حشديةً كثيرةً.

وكان عليّ ان أواجه جدّية هذا الأُستاذ الفذّ الموسوعي الذي يأخذ بأيدي طلبته نحو جادة البحث والتقصي ومعاينة النصوص وتأملها، ولم يتساهل على حساب الجانب العلمي أو المنهجي في أية دراسة يُشرف عليها، لذا كان طبيعياً أن يرَّد ما أكتبه أو يسجّل عليه ملاحظات أساسية، إلى أنّ رضيَ عما أقدِّمه بعد تعديلاتٍ وتصويباتٍ لصالح البحث.

أمّا المنهج العلمي الذي وُجِّهتُ باتّباعه، فهو المنهج الوصفي التحليلي القائم على عرض النصوص وتحليلها لإبراز الخصائص الموضوعية أي بالإشارة والتحليل إلى أبرز الاتجاهات الموضوعية في هذه القصيدة، ثم الوقوف على البناء الفني التي انمازت بها قصيدة الحشد الشعبي، فيما يتعلق بالبناء، وشكل النص، أو عتباته، أو بنائه الإيقاعي، أو الصوري، فضلاً عن لغته وأسلوبه.

أما الصعوبات التي واجهت الباحثة فيقف في طليعتها الصعوبات العلمية التي تمثلت في كوني حديثة العهد على مواجهة النصوص الشعرية وتحليلها على وفق عناصر شعريتها من لغة، وإيقاع، وتصوير، وخيال، ولكنّ هذه الصعوبات قد ذُللت بفضل الله تعالى وهمّة المشرف، وسعةِ علمه، وإرشاده إيّاي إلى الطريق الأقوم لمواصلة خطوات البحث.

تضاف إلى ذلك صعوبة أُخرى هو ان هذا الموضوع – قصيدة الحشد الشعبي – موضوعٌ بكر، إذ لم يحظَ بدراسة علمية أكاديمية تناولته من نواحٍ فنيّة، ما خلا مقالات متواضعة تحدثت عن بعض المعاني والأغراض حديثاً لا يُغني عن تناوله تناولاً أكاديمياً في دراسة حظيت بالسبق، على الرغم من أهمية الموضوع وتوافر المدونة الشعرية التي تغري الباحث التوّاق بدراستها على وفق منهج علمي سليم، وإشراف أكاديمي راسخ، ولكن هذه الصعوبة تلاشت إثر معايشتي للشعر الحشدي وتأملي لروح الشاعر وحضور أدواته وتفاعُلِهِ مع هذا الموضوع الكبير.

آثر الأستاذ الدكتور المشرف أن تتشكّل هذه الدراسة في خمسة فصول بعد التمهيد والمقدّمة، في التمهيد لخصت تفاعُلَ الشَّعر بوصفه الفن التأثيري الأبرز، مع الحدث الخطير المتمثل بالخطر الداهم الذي فرضته العصابات الإرهابية التكفيرية المدعومة دولياً، على العراق أرضاً وشعباً ومقدسات، وما تبع ذلك من صدور فتوى الجهاد الكفائي التي أصدرها المرجع الديني الأعلى عقب احتلال الأعداء الظلاميين لبعض مدن العراق، وما تمخض عن ذلك من تلبية المقاتلين لنداء الجهاد، وتشكيل مؤسسة الحشد الشعبي، وهذا أصبح موضوعاً لهذه القصيدة التي توجّهنا لدراستها دراسةً فنيةً.

الفصل الأول لهذه الدراسة عنوانه (الاتجاهات الموضوعية في قصيدة الحشد الشعبي) درست فيه الاتجاهين الذاتي والديني، وفي المبحث الثاني تناولت الاتجاهين الاجتماعي والسياسي.

والفصل الثاني لهذه الدراسة عنوانه (البناء الفني لقصيدة الحشد الشعبي) وتضمَّنَ مبحثين متلازمين: الأول وقف عند شَكْلَي البناء، البناء بالنص الطويل (القصيدة)، والشكل الثاني البناء بالنص

القصير وهو ما لم يتجاوز ستة أبيات، أي المقطوعات، ثم تبعه مبحث ثانٍ ليدرس عتبات النص في القصيدة الحشدية.

وجاء الفصل الثالث ليقفَ على اللغة والأُسلوب في هذه القصيدة، وفيه مبحثان أيضاً: الأول عن لغة القصيدة، والثاني عن خصائص الأُسلوب، وكُلّ ذلك شُفع بتطبيقات وافية.

أما الفصل الرابع فعنوانه: البناء الإيقاعي في قصيدة الحشد الشعبي وتضمَّن مبحثين أيضاً: البناء الإيقاعي المقيد: أي البحور والقوافي، والمبحث الثاني البناء الإيقاعي الحُر، المتمثل بالجناس الحرفي، والمقاطع الصوتية، فضلاً عن مفاصل إيقاعية متآلفة في إطار الألفاظ، مثل: التكرار، والجناس، والترصيع، والتصدير، والتعادل، الصوتي، وما إلى ذلك، وقد وجّه الأستاذ المشرف بالعناية بالتطبيقات الوافية تعزيزاً لهذه التنظيرات.

وبعد البناء الإيقاعي يأتي الفصل الأخير ليكون عنوانه: الأداءُ البلاغي في قصيدة الحشد الشعبي، وفيه مبحثان: الأول الأداء البياني المتمثل بالصورة التشبيهية، والتصوير الاستعاري والصورة الكنائية، فضلاً عن الوقوف على الخيال ووظيفته العضوية بوصفه صانعاً للصورة البيانية.

وفي المبحث الثاني لهذا الفصل آثرت الباحثة أن تدرس فنيّنِ بديعيينِ دلاليينِ، لكثرة توافرهما في هذهِ المدونة الشعرية أولاً، ولارتباطهما بالموضوع المتناول وما اتصل به من معاني الدفاع عن الوطن، والجهاد وصدّ العدوان، وتلبية نداء المرجعية العليا، وتوافر اللحمة الوطنية، إذ توحّدَ أبناءُ العراق حول الهدف المشترك وهو حماية الوطن وصون الأرض والعِرض والممتلكات والمقدّسات، لذا جاء المبحث دراسةً لفنّي (الاقتباس والتضمين) و (الطباق والمقابلة).

وفي الخاتمة والنتائج أشارت الباحثة إلى بعض النتائج التي خَلُصَ إليها البحث.

أفادت الباحثة من مدونة الحشد الشعري والدواوين الأخرى، فضلاً عن عشرات المصادر والمراجع التي استندت إليها في فصول الدراسة الفنية المذكورة آنفاً.

وبعد:

فقد قال جَلَّ ثناؤهُ: ﴿وَلَا تَبْخَسُوا النَّاسَ أَشْيَاءَهُمْ﴾[1].

(١) سورة الشعراء: الآية ١٨٣.

لذا عليَّ أن أتوجه بالشكر كُلّه للخالق العظيم المنعم المتفضّل سُبْحانَهُ وتعالى، ثم أُزجي الشكر والتقدير إلى قسم اللغة العربية رئيساً وأساتذة لما بذلوه من جُهد في التدريس والإشراف العلمي والرعاية التربوية اللافتة، وشكري الخاص إلى الأستاذ الدكتور خالد محمد صالح الذي اقترحَ هذا الموضوع القيم ووافق على الإشراف عليه، على الرغم من مشاغله العلمية في الإشراف والتدريس والنشاطات العلمية الأخرى، فجزاهُ الله عنّي خيراً لإشرافه العلمي الاستثنائي، إذ كان لجدّيته أبلغُ الأثر في وصول البحث إلى ما كنتُ أطمح إليه بعد إجراء التعديلات والتغييرات اللازمة.

ولابدّ لي أن أتقدّم بوافر الشكر والاحترام للسادة رئيس لجنة المناقشة وأعضائها، إذ سيكون لتقويمهم أثرٌ بيّنٌ في بلوغ رسالتي مستوى القبول.

أشكر كُلّ مَن مدّ لي يد المساعدة، وفي طليعتهم الأهل والزملاء.

مَدّ الله في أعمارهم وألبسهم لباس التقوى والعافية.

وختاماً فإني أرجو لهذهِ الدراسة، التي قُدِّر لها أن تكون رائدةً عن هذا الموضوع الاستثنائي، أن تكون لبنةً صالحة في صَرْح الدراسات الأدبية، هذهِ غايتي التي أسعى لها ﴿وَأَن لَّيْسَ لِلْإِنسَانِ إِلَّا مَا سَعَىٰ﴾[1].

الباحثة

(١) سورة النجم: الآية ٣٩.

التَّمهيد

التَّمهيد

إنّ العلاقة بين الأحداث السياسية والعقائدية، وحاجة الإنسان إلى العيش وما يضطره ذلك إلى صراعات حربية، وبين الأدب شعراً كان أم نثراً جدُّ قديمة ووطيدة في حياة البشرية عامةً.

وبوسعنا أن نقف على شواهدَ كثيرةٍ في تاريخ الأمم التي وصلت إلينا مأثوراتُها الشعرية المعبرة عن أحداثها التي غيرت مجرى التاريخ.

لذا تعدُّ النزاعات، لاسيّما الحربية منها، العامل الأبرز الذي أغنى حصيلة الفنّ الشعري بأروع النماذج الأدبية وأصدق المضامين التي اطلعتنا على تلك الأحداث وما ارتبط بها من بطولات فردية وجماعية أو ما تركته من هزائم وانكسارات مُني بها الخصم، فضلاً عن أنّ هذه النماذج كشفت عن عبقريات احتلت مواقعها في ميدان الإبداع الفنّيفي هذا الفنّ التأثيري.

إنّ وقفةً عجلى عند تاريخ الأُمة العربية قبل بزوغ فجر الإسلام، تُطلعنا على تفاصيل أحداث كبرى وصراعات حربية ما تهدأ في مكان إلّا لتبدأ في مكان آخر، وقد تمتد هذه الحروب سنين لتحصد آلاف الأرواح وتهجّر الكثيرين، فضلاً عن أن أرض العرب كانت محط أطماع امبراطوريتين مجاورتين هما: الإمبراطورية الفارسية والإمبراطورية الرومية، وهذه الأطماع آتيةٌ من الموقع الجغرافي المتميز الذي يهيمن على طرق تجارة الدولتين إلى الهند والحبشة.

وكُلّ هذهِ الأحداث والحروب كانت منبعاً لتدفق الشعر بوصفه الفن التأثيري الذي عبّر عن هذه السرديات الكبرى في الحياة العربية قبل الإسلام.

لقد أنتجت حصيلة هذا الواقع التاريخي آثاراً أدبيةً عَزّ نظيرُها، ولاسيّما القصائد التي ابدعتها قرائح الشعراء الجاهليين، فتحولت مضامين تلك القصائد إلى حقائق منحها الشعراء بُعداً إنسانياً لافتاً، وقد تصدّى باحثون معاصرون[1] لبحث هذا الموضوع وإماطة اللثام عن مقاصد الشاعر وتطلعاته عبر فنّه الشعري.

وأبرزُ ما كشفته النماذج الأدبية التي تناولت تلك الحروب من ملامح هو توجه المقاتل العربي إلى الاستماتة في القتال حفاظاً على هويته القومية التي كانت منحصرةً – آنذاك – بالانتماء الى القبيلة،

---

(١) منهم على سبيل المثال: علي الجندي في كتابه شعر الحرب، مصر، ١٩٨٥م، والدكتور نوري حمودي القيسي في كتابه: شعر الحرب عند العرب، الموسوعة الصغيرة، رقم ٨٧، بغداد ١٩٨١م، والدكتور بهجت عبد الغفور الحرب والشعر في العصر الجاهلي (مقال)، مجلة الجامعة، الموصل، ١٩٨١م.

حتى إن كثيراً من الدراسين اصطلح على هذا التوجه بـ(العصبية القبلية) والتي تطورت فيما بعد – أي بعد ظهور الإسلام – بالانتماء الى العقيدة التي تمثل قاسماً مشتركاً بين قبائل عدّة، بعد أن شذّب الإسلام ما لحق بها من مسارات خاطئة وسلوكيات مرفوضة مخالفة لرسالة السماء الآمرة بالانتماء الى العقيدة ﴿إِنَّ الدِّينَ عِندَ اللَّهِ الْإِسْلَامُ﴾[1].

فثمة مسوغات لما كان يصرّح به الشاعر الجاهلي من الانتماء الى قبيلته على الرغم من موقفهم السلبي معه على شاكلة موقف الشاعر طرفة بن العبد الذي ظلمه قومه حقّه في ميراث أبيه أفحش الظلم، ولكنّه لما تعرض قومه لخطر العدوان نسيَ كُلّ ذلك، ولذا أشار ملخصاً هذين الموقفين: الظلم الذي تعرض له، ونسيان هذه الإساءة حال تعرض قبيلته الى العدوان، فانشد قائلاً[2]: [من الطويل]

فَما لي أرَاني وابنَ عمّي مالِكًا ... مَتى أدْنُ مِنْهُ يَنأَ عني ويَبْعُدِ
يَلُومُ ولا أدري عَلامَ يَلُومُني ... كما لامني في الحي قُرْطُ بن مَعبدِ
وأَيأَسَني مِنْ كلّ خَيرٍ طَلَبْتُهُ ... كأَنّا وَضَعناهُ إلى رَمْسِ مَلْحَدِ
على غَيرِ ذنبٍ قُلتُهُ غَيرَ أَنّني ... نشَدْتُ فَلَمْ أُغْفِل حَمولَةَ مَعبَدِ

وبعد أبيات يؤكد انتماءَهُ الفعلي لهم بقتاله الى جانبهم، قائلاً:

إذَا ابْتَدَرَ القَوْمُ السّلاحَ وجدْتَني ... مَنيعًا إذا بُلّتْ بقائِمِهِ يَدي

ومثالٌ ثانٍ، ولسان بصدد الوقوف على التفاصيل والشواهد، بقدر ذكر الإشارات التي تؤكد رصدنا لعلاقة الشعر بالحروب والمعارك في الحياة العربية قبل الإسلام، يتمثل بقول الشاعر الجاهلي الفارس دُريد بن الصِمَّة الذي قادَ غارةً قُتل فيها أخوه عبد الله إذ عبَّر في دالية شهيرة له عن ولائه لقومِه وقبيلته وإن خالفوه الرأي في الخطط القتالية يقول في مطلعها[3]: [من الطويل]

أَرَثَّ جَديدُ الحَبلِ مِن أُمِّ مَعبَدِ ... بِعاقِبَةٍ أم أَخلَفَت كُلَّ مَوعِدِ

---

(١) سورة آل عمران: الآية ١٩.

(٢) ديوان طرفة بن العبد: شرحه وقدّم له: مهدي محمد ناصر الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط٢، ٢٠٠٢م، ص٢٦.

(٣) ديوان دُريد بن الصِمَّة: تحقيق: الدكتور عُمر عبد الرسول، دار المعارف، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص٦٢.

ثم يقول في أبيات أخرى من القصيدة

فَلَمّا عَصـــوني كُنتُ مِنهُم وَقَد أَرى ... غِوايَتَهُم أَنّي بهم غَيرُ مُهتَـدي
ومـا أَنـا إِلّا مِن غَزِيَّـةَ إِن غَوَت ... غَوَيتُ وَإِن تَرشُـــد غَزِيَّةُ أَرشَـــدِ
دَعـاني أَخي وَالخَيـلُ بَيني وَبَينَـهُ ... فَلَمّـا دَعـاني لَم يَجِـدني بِقُعـدَدِ

فالشاعر الفارس دُريد بن الصِّمَّة يقرُّ بهذا الانتماء الصميمي إلى قبيلته (غُزَية) في الحالين: إن كنت مُخطئةً (إن غوت غويت) وفي حالة صوابها ورشدها (وإن ترشد غزَيةُ ارشد).

وعدا هذين الأنموذجين تقع الباحثة على شواهد كثيرةٍ تؤكد هذا المضمون الذي يؤشر ذوبان العنصر الشخصي في العنصر القبلي، إنْ جاز التعبير، وهذا تُوجبُهُ لازمة الحاجة إلى الجماعة في ظلّ ظروفٍ قاسية لا تحتملها النزعة إلى العيش على انفراد بمعزل عن الجماعة البشرية، مهما كان سلطان القبيلة قاسياً.

وفي الجانب الآخر قد نجد القبيلة تُعلنُ حاجتها إلى البطولات الفردية عند امتداد المحن فتومئ إلى فرسانها وشجعانها بالمدح على الرغم من موقفها السلبي معهم وأقصائهم لأسباب مختلفة، فهذا الشاعر الفارس عنترة بن شداد يُصرِّح غير مرّة بحاجة القبيلة إلى مواقفه القتالية وشجاعته على الرغم من إقصائهم له وعدم موافقتهم على إلحاقه بنسب أبيه، كونه ابن أَمَةٍ، وفي هذا المعنى يقول في بائيةٍ شهيرة له من (البحر الطويل)[1]:

... ينادونني في السلم يابن زبيبةٍ ... وعند اشتداد الحرب يا ابن الأطايبِ

وكثيرة هي النماذج الشعرية التي تؤكد أن المقاتل العربي في أثناء المواجهات الحربية يضع رابطة الانتماء للقبيلة نُصْبَ عينيه متخلياً عن قناعته الخاصة ورأيه الفردي شاء أم أبى، ما دامت الحربُ تمثل تهديداً جدّياً لمصالح انتمائه الاجتماعي، وتظنّ الباحثةُ – على تواضع اطلاعها – أن مساحة من مدونة الشعر الجاهلي تعبّر عن هذا الاتجاه الذي أُطلق عليه ذوبان عنصر الفرد في عنصر القبيلة فدواوين الشعر الجاهلي حافلةٌ بتأكيد هذا الاتجاه الشعري.

---

(١) ديوان عنترة بن شداد: شرحَ معانيه ومفرداته: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م، ص٨١.

ومن هنا نفهم ظاهرة الانشداد القبلي، الذي هو – في الحقيقة – إنكار الذات تمسكاً بالهوية القومية التي كانت تتمثل، في حدود الحياة الجاهلية، بالانتماء القبلي.

وعدا هذا الانتماء للقبيلة، فثمة ما يمثل الانتماء الأوسع إذا ما أحست الجماعات العربية أنَّ خطراً خارجياً يلوح في الأفق، إذا ما آل الأمر الى مواجهة أكبر لخطر العدوان الأجنبي تذوب الفروق القبلية وتتوحد القبائل عند الشدائد، عندئذ تتهاوى كُلّ الخلافات بين القبائل والأرهاط حفاظاً على الهوية الأولى هوية الأمة التي تحتل الأرض واللغة وكرامة العربي وتاريخه وأمامنا شاهدٌ حيٌّ يبقى ماثلاً أمام الأجيال، هو معركة ذي قار، إذ اجتمعت بكر ووائل كلّها لمّا تعرضت قبيلة شيبان لاستفزاز كسرى ومحاولته جلاءَهم عن أرضهم انتقاماً من حمايتهم للنعمان بن المنذر لمّا أراد ان يغدر به كسرى.

ومن دلائل صدق هذا الحافز القومي أنه لما كان يوم ذي قار كان في بكر أسرى من تميم قريباً من مائتي أسير أكثرهم من بني رباح بن يربوع، قالوا خلّوا عنّا لنقاتل معكم فانّما نذبُّ عن أنفسنا، فقالوا: إنا نخاف ألّا تناصحونا فقالوا: فدعونا نُعَلَّم حتى تروا مكاننا وغناءَنا[1].

فكانت موقعة ذي قار التي قال فيها رسول الله (عليه الصلاة والسلام): ((اليوم أول يوم انتصفت فيه العرب من العجم، وبي نُصُروا))[2].

وبهذا اليوم – يوم ذي قار – انطلقت قريحة الأعشى فانشد قائلاً ومفتخراً[3]:

وَجُندُ كِسرى غَداةَ الرَّوع صَبَّحَهُم ... مِنّا كَتائِبُ تُزجي المَوتَ فَانصَرَفوا

جَحاجِحٌ وَبَنو مُلكٍ غَطارِفَةٌ ... مِنَ الأَعاجِمِ في آذانِها النُّطَفُ

إِذا أَمالوا إِلى النُشّابِ أَيدِيَهُم ... مِلنا بِبيضٍ فَظَلَّ الهامُ يُختَطَفُ

وَخَيلُ بَكرٍ فَما تَنفَكُّ تَطحَنُهُم ... حَتّى تَوَلّوا وَكادَ اليَومُ يَنتَصِفُ

لَو أَنَّ كُلَّ مَعَدٍّ كانَ شارَكَنا ... في يَومِ ذي قارَ ما أَخطاهُمُ الشَرَفُ

وتحاشياً للإطالة من غير طائل، وبعد هذه الإشارات التي تؤكد علاقة الشعر بالحرب، ندخل في عهد جديد، حيث تحرّر الإنسان من الذّل والعبودية بفضل بزوغ فجر الإسلام ونزول القرآن الكريم

---

(١) العقد الفريد: ابن عبد ربه الأندلسي (ت ٣٢٨هـ)، تحقيق: محمد سعيد العريان، بيروت، ١٩٥٣م، ٩٩/٦.

(٢) المصدر السابق: ٩٩/٦.

(٣) ديوان الاعشى: تحقيق محمد محمد حسين، مصر، مطبعة الآداب بالجماميز، ١٩٥٠م، ص٣١١.

على النبي الأكرم مُحَمَّد (صلّى الله عليه وآله وسلم) إذ قال ربّ العزّة والجلال: ﴿كِتَابٌ أَنزَلْنَاهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ﴾[1] وما الظلمات إلّا الجهل والاعتداء على الآخرين والتنافر والتفاخر والظلم وكُلّ ما يمت الى الشر والباطل، وأما النور الذي قصدتُه الآية الكريمة فهو الحقّ والسلام والدفاع عن المبادئ والعقيدة وصون الأرض والعرض.

لذا هذّب الرسول (صلّى الله عليه وآله وسلم) الانتماء ووجهه توجيهاً رسالياً عقائدياً تحت راية الإسلام، وقد اختبر الإسلام عقيدة المقاتلين بصدق توجهه للدفاع عن العقيدة عبر معارك الرسول ضد المشركين واليهود لكي يدخلوا في دين الله الحنيف أفواجاً.

ثم تجلت هذه العقيدة بأروع صورها في حروب التحرير والفتوح الإسلامية التي أرست القاعدة الشاملة لوحدة الأمة الإسلامية في ظل راية الرسالة المحمدية ودستورها القرآن الكريم.

ونمضي مسرعين لنتصفح أروع صفحات المجد والانتصار الذي حقّقتهُ الأجيال من انتصارات وفتوح للبلدان أفضى الى تحرّرها من الجهل والعبودية، ما حقّق ازدهارها في الميادين كافةً.

ولكن بعد عهود تلت، وبفعل تكالب قوى الشرّ، وتخاذل قادة الأمة وانحرافهم، تغيّر مجرى التاريخ نتيجة أحداث خطيرةٍ تراجعت – في أثنائها – الأمة الإسلامية وانتكست بعد أن مُنيت بانكسارات وهزائمَ عُبّر عنها بـ(الفترة المظلمة) وهي المدّة التي تسببت في تدهور الأمة الإسلامية في الميادين كافةً.

وبعد سلسلة من التداعيات حتى نصل الى الحربين العالميتين اللتين أدتا الى تقطيع أوصال الأمة وتجزئتها وبروز المشاكل الرئيسة التي واجهت العرب والمسلمين وهي اغتصاب أرض فلسطين من لدن العصابات الصهيونية المدعومة عالمياً، إذ مُنحت أرض فلسطين إلى الجاليات اليهودية القادمة من كل حدب وصوب ظلماً وعدواناً بموجب وعد بلفور، ثم تلا ذلك الاحتلال البغيض والتقسيم القسري لأرض فلسطين عام ١٩٤٨م، والاحتلال الأوسع عام ١٩٦٧م، وهكذا.

وكُلّ هذه الأحداث والحروب الطاحنة وما أُريد للأُمة من فرض واقع التمزق والانكسار، بغية السيطرة على مواردها واستغلال موقعها الاقتصادي، عبّر عنه الشعر بكل فنٍ ودقة توثيق.

---

(١) سورة إبراهيم: الآية ١.

وفي الفصل الأخير من سلسلة الاعتداءات التي طالت الأمة الإسلامية ولاسيّما بعض الدول الإسلامية العربية ذات الثروات الاقتصادية المهمة والمواقع الاستراتيجية المتحكمة بالطرق التجارية الكبرى، وفي طليعتها العراق شهد القرن الحالي ومنذ مطلعه محاولات لاحتلال هذا البلد الجريح الذي خرج من معاناة سيطرة الطغاة المرتبطين بالدوائر الاستعمارية أكثر من ثلاثة عقود، لذا صرنا نشهد اخبث المحاولات لتمزيق وحدة هذا البلد والسيطرة على موارده وثرواته، وابعاده عن التفكير بقضيته الكبرى فلسطين وجرّه الى التطبيع والاستسلام حمايةً للكيان الصهيوني وما سمّوه بأمن إسرائيل حتى وصلنا الى المشهد الأخير المُعبَّر عنه ظلماً بـ(تنظيم الدولة الإسلامية في العراق وبلاد الشام).

العدوان على العراق

بعد سقوط النظام الدكتاتوري في العراق عام ٢٠٠٣م كان العراقيون يتطلعون إلى تحررهم من حقبة قاسية امتدت خمسة وثلاثين عاماً حكمتهم عصابات طاغية بالقوة والقهر، بعد زوال هذه الطغمة واجتثاثها، لم يرق لقوى الاستكبار العالمي أن يتحرر العراق وينعم بثرواته، بل صنعوا ما يسمى بالضد النوعي، فزرعوا بذور الطائفية البغيضة ودربوا آلافاً من العناصر الإرهابية التي اطلقت على نفسها (تنظيم القاعدة) وهو تنظيم أرهابي حمل شعارات مزيفة مدّعياً السير على هدى الشريعة الإسلامية والإسلام منها براء، واثخنت هذه التنظيمات الإرهابية الجراح في أبناء الشعب العراقي، وجمعت الى صفوفها شذاذ الآفاق من الأقطار الإسلامية والأوربية وغيرها، فتصدى لهم العراقيون من القوات الأمنية بمختلف تشكيلاتها، لتقف بوجه الإرهابيين الذين يفجرون السيارات المفخخة والدراجات، فضلاً عن تفجير أنفسهم في الأسواق والتجمعات السكانية وغيرها، ليُقتلَ أكبر عدد ممكن من أبناء الشعب الأبرياء تحت ذرائع ضالة مُضلّة كالجهاد في سبيل الله ، وكفّروا أبناء العراق عبر فتاوى مضلّة من موجهيهم المجرمين، حتى سادت الفوضى وانعدم الأمن في مدن العراق.

وما أن نصل الى منتصف عام ٢٠١٤م حتى يُفاجأ أبناء العراق بدخول ارتال من عناصر المنظمات الإرهابية الى البلاد من حدود محافظة الموصل واحتلالها والسيطرة على المدن القريبة منها وزعزعة الوضع الأمني وخداع الأهالي بشرعية التنظيمات الإرهابية.

وفي أيام قليلة اجتاحت هذه العصابات الإرهابية مدناً مهمة متقدّمة نحو محافظتي صلاح الدين والرمادي، ولم تقف عند حدّ حتى تجمعوا شمال العاصمة بغداد.

ونتيجة لهذا الاجتياح المدّمر وما صـــحبه من قتل وتهجير وتخريب المدن وتراجع الوضـــع الأمني تراجعاً خطيراً، حتى وقعت جريمة سبايكر، إذ خداع وخطف آلاف العسكريين من العراقيين من طلبة القوة الجوية الذين تركوا المعسكر قاصدين التوجه إلى مدنهم الجنوبية فغرّر بهم من قبل العناصر المغرضة المؤيدة لتنظيم القاعدة وبقايا فلول البعثيين الموتورين، فاقتيدوا إلى مدينة تكريت وخُطفوا ثم نفذوا بهم الإعدام رمياً بالرصـــاص وإلقائهم في نهر دجلة في أبشـــع جريمة لم يشـــهد التاريخ نظيراً لها.

فتوى الجهاد الكفائي وتأسيس الحشد الشعبي

وبعد أيام قلائل من دخول هذه العصابات الإرهابية التي أطلقت على نفسها (تنظيم الدولة الإسلامية في العراق وبلاد الشام)، العراق واحتلال بعض مدنه، أصدرت المرجعية العليا في النجف الأشرف، بأمر من المرجع الأعلى السيد علي الحُسيني السيستاني، فتوى الجهاد الكفائي وكان لهذه الفتوى المفاجئة صدىً واسع في الأوساط العالمية والإسلامية والإقليمية، فضلاً عن ذيوعها على ألسنة العراقيين وتفاعلهم معها تفاعلاً أذهل العالم بأسره.

ولنتأمل بعض العبارات الجهادية التي شكّلت هذه الفتوى المقدسة التي شملت العراقيين كافةً: **«إن طبيعة المخاطر المحدقة بالعراق وشعبه في الوقت الحاضر تقتضي الدفاع عن هذا الوطن وأهله وأعراض مواطنيه وهذا الدفاع واجب على المواطنين بالوجوب الكفائي...». ان مسؤولية التصدي لهم ومقاتلتهم هي مسؤولية الجميع ولا تختصُّ بطائفةٍ دون أخرى أو بطرفٍ دون آخر...» «إن التحدي وإن كان كبيراً إلاّ أن الشعب العراقي الذي عرف عنه الشجاعة والإقدام...»**[1] .

الفتوى والحشد الشعبي

فورَ صدور هذهِ الفتوى الإسلامية المباركة – فتوى الجهاد الكفائي، لبّى أبناء العراق كافةً من القادرين على حمل السلاح، هذا النداء الإسلامي الوطني، فانطلق مئات الآلاف شيباً وشباباً متوجهين إلى جبهات القتال بأسلحتهم الشخصية وبحماس ليس له نظير وهم يكبّرون الله ويرددون الأهازيج

(١) مكتب سماحة المرجع الديني الأعلى السيد علي الحسيني السيستاني (دام ظله)، ما ورد في خطبة الجمعة لممثل المرجعية الدينية العليا في كربلاء المقدسة الشيخ عبد المهدي الكربلائي في ١٣ / ٦ / ٢٠١٤م.
https://www.sistani.org/arabic/archive/٢٤٩١٨/

الحماسية، حتى فوجئ العالم بأسره – عبر وسائل الاتصال المرئية – بهذه الجموع الغفيرة وهي تتوافد على مراكز التطوع طالبة الوصول إلى جبهات القتال، ما دفع المراكز الأمنية الى أن تُسرعَ في إعداد مراكز للتدريبات الضرورية لتدريب هؤلاء المتطوعين وتجهيزهم بما يلزم لخوض المعارك ضدّ هذه المجاميع الإرهابية التي لا تبقي ولا تذرُ.

ومما يجدرُ ذكرُهُ في هذا السياق أن الأجهزة الأمنية كافة والمتمثلة رسمياً بوزارتي الدفاع والداخلية قد التزمت بنص الفتوى وألحقت جموع المتطوعين بالقوى الأمنية لتكون رديفاً قتالياً لها، فضلاً عن أن تلبية أبناء العراق لفتوى الجهاد الكفائي بهذه السرعة رفعت المعنويات القتالية للعناصر الأمنية كافة واتاح لها ذلك إعادة تشكيل صفوفها استعداداً لخوض القتال ضد هذا التنظيم الإرهابي المُسمى بـ(داعش) وهو كما أشرنا وُضِع اختصاراً لاسم هذا التنظيم الإرهابي (الدولة الإسلامية في العراق وبلاد الشام).

وفي أثناء ذلك تبلور الاسم الرسمي لهذه الحشود الجهادية التي لبَّت نداء المرجعية الدينية العليا فأطلق عليهم (الحشد الشعبي) وكانت التسمية موّفقة، إذ جمعت مفردتين اصليتين (الحشد) من الجمع، حشدوا واحتشدوا وتحشدوا أي اجتمعوا، أما (الشعبي) فصفتهُ فقد جاءت ملائمة لموصوفها، فقد وصف هذا التجمع بشعبيته، فانطلقت التسميةُ وسادت في الآفاق حتى سعت بعض القيادات الحكومية إلى جعلها مؤسسة تابعة لرئيس مجلس الوزراء ورُبطت برئاسة الجمهورية تمييزاً لها من سواها.

تصدّى الحشد الشعبي لأعداء العراق ولاسيّما (داعش) وغدا مقاتلوُهُ مرهوبين، ترهبهم المنظمات التكفيرية بفضل عزمهم وصلابة عقيدتهم وما جربوا به في ساحات القتال وما أظهروه من إخلاص في الدفاع عن أرض العراق وشعبه ومقدّساته، فالمقاتل الحشدي يقاتل في الموصل والأنبار مثلما يقاتل في مناطق أخرى تدفعه عراقيته قبل كُلّ شيء، ثم تتدخل الدوافع الفرعية الأخرى.

الحشد الشعبي والشعر

من رَحمِ هذه الفتوى المباركة – فتوى الجهاد الكفائي – التي قصمت ظهر المنظمات الإرهابية المدعومة من الصهاينة والدوائر الاستكبارية، من رَحِمِ هذه التطورات القتالية وتغيير نتيجة الصراع الحربي، وُلِدت ما يمكن الاصطلاح عليه بـ(القصيدة الحشدية).

لذا يمكن للباحثة أن تؤكد أن التصدي للعدو الإرهابي وإيقافه ثم زعزعته ودحره عُدَّ الباعث الرئيس لإنتاج قصيدة الحشد، لذا عُدّ هذا الموضوع من صميم العملية الإبداعية؛ لأن الشعراء تعاملوا

مع ركائز هذا الحدث الخطير وواكبوه منذ انطلاق الفتوى واحتدام المعارك وتأسيس مؤسسة الحشد الشعبي وتحرير المدن واحدة واحدةً ثم دحر العدو واستئصال شأفتِهِ.

فثمة منتجان لهذه القصيدة: الأول، فتوى الجهاد الكفائي التي أعلنها المرجع الديني الأعلى آية الله العظمى السيد علي الحُسيني السيستاني وما تحمله من دلالة دينية وأوامر ملزمه لكل مسلم بوجوب التصدي للجماعات الإرهابية المعتدية.

والمنتج الثاني لقصيدة الحرب ضد داعش والجماعات الإرهابية، هو موضوعة الحشد الشعبي التي انقذت العراق وردّت اعتباره وهزمت قوى الإرهاب وخيّبت آمال المعوّلين على ما تفعله هذه العناصـــر المجرمة من تخريب البلدان وتغيير خارطة المنطقة، بل من تغيير مجرى التاريخ العربي الإسلامي.

إذن فمواجهة العصابات التكفيرية التي استهدفت العراق تمثل باعثاً رئيساً للعملية الإبداعية التي انتجت هذه القصيدة التي أسهم فيها الكثير من الشعراء العراقيين وغير العراقيين، بل وكُلّ أطياف الشعب ومن كلا الجنسين.

إنّ هذا الباعث (الحرب ضد داعش المعتدي) انتج هذه القصيدة أو المنظومة الشعرية التي عُدَّت مظهراً إبداعياً سلكت طريقها بفعل هذا المؤثر وما ارتبط به من عوامل جانبية.

وقد مرّ بنا أنّ الحرب تمثل من أقوى البواعث المهيمنة على القول الشعري منذ أقدم عصور الشعر العربي.

إنَّ متأمل مدونة الحشد الشعري تأمُّلاً نقدياً يبدو له أن القصيدة قد وُلدت في ظل ظروف استثنائية عزّ نظيرُها، من هذه الظروف طبيعة الهجمة العدوانية واتساع نطاقها في سوريا والعراق، إذ تم تدريب آلاف الإرهابيين وتجهيزهم، فضلاً عن تضليلهم بأفكار وفتاوى مزّيفة راح ضحية هذا العمل التكفيري الجبان مئات الآلاف من الأبرياء، فضلاً عن تخريب البلاد وتشريد العباد.

أمرٌ ثانٍ تميَّزت به هذه القصيدة هو ارتباطها بموضوع الفتوى، وهذه الفتوى مستندةٌ إلى مفتٍ فقيهٍ ينطقُ من أحكام القرآن الكريم، فاستناد الخطاب الشعري للخطاب القرآني عَمَق مضامين هذه القصيدة بصورة عامة، فضلاً عن ترصين البناء، وقد ركّزت الباحثة في بعض مباحثها على تأثُّرِ الشاعر الحشدي بمرجعيته الدينية ولاسيّما القرآن الكريم، ما جعل هذه المدونة الشعرية – على إثر ارتباطها بالفتوى المقدسة – متميزة حقاً بموضوعاتها التي آثرت الباحثة أن تعالج – في دراستها – ديوان الشعر

الحشدي، بالتركيز على الخصائص الموضوعية واللّغوية والاسلوبية والإيقاعية والبلاغية وكل ما له علاقة بالفن الشعري في قصيدة الحشد الشعبي في الأدب العراقي الحديث.

وترى الباحثة أن التصدّي للمنظمات الإرهابية في طليعتها (داعش) يشكّل معركة استثنائية أُريد لها أن تحصد أهدافها في ظلّ تثوير البعد الطائفي وما يتصل به من إثارة البغضاء والضغينة بين أبناء الشـــعب الواحد وقد راهنوا على ذلك كثيراً، ولكن الله أوقعهم في شـــرك الخيبة والتراجع والانكسار.

إن هذه المعركة التي عدت استثنائية تختلف عن الحرب التقليدية، نظراً لطبيعة مسبباتها وفرادة العمل الذي انشأها ودفع إليها والنتائج التي تمخّضت عنها، لذا فالشاعر الحشدي لم يكن منفصلاً عن الواقع، إذ تابع أحداث هذه المعركة حدثاً حدثاً، حتّى كأنه – لهذا الصدق الفني – أحد المنضمّين إلى القوات المقاتلة ومعهم في الزمان والمكان.

ويفرّق الدكتور علي العلاق بين مفهومي قصيدة الحرب وقصيدة المعركة، إذ إنّه يرى أن قصيدة المعركة: «مباشرة بوصف الحدث بالواقعة، وتفصيلاتها... أما قصيدة الحرب فلا تشغل نفسها كثيراً بوصف الحدث أو ارتباطاته الواقعية»[1].

والباحثةُ لا تشاطر الدكتور العلاق فيما ذهب إليه بخصوص قصيدة المعركة؛ لأن قصيدة معركة الحشد تعبر عن معركة استثنائية وليست عابرة، لذا فأننا نخالفه فيما يخص الصياغة الفنية التي تخرجها عن المعيار الذي نظر الدكتور العلاق بوساطته.

إذن ترى الباحثة ان معركة أبناء العراق مع المنظمات الإرهابية المسماة بـ(داعش) معركة استثنائية بكل المقاييس، وكذلك القصيدة أو المنظومة الشعرية التي عبّرت عنها ورافقت سير هذه المعركة، هي أيضاً استثنائية لغةً وأُسلوباً وصوراً وصدقاً فنّياً.

وهذا الفهم هو الذي حمل الرسالة على قراءة قصيدة الحشد الشعبي على وفق اندراجها في الأدب العراقي الحديث.

---

(١) دماء القصيدة الحديثة: علي جعفر العلاق الموسوعة الصغيرة، ٣٤٠. دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ١٩٩٨م، ص١٠١.

الفصل الأول

الاتجاهات الموضوعية في قصيدةُ الحشد الشعبي

الفصل الأول

الاتجاهات الموضوعية في قصيدةُ الحشد الشعبي

عُدَّت قصيدةُ الحشد الشعبي ظاهرةً فنّية لافتة في الأدب العربي الحديث في العراق بخاصةٍ؛ لارتباطها بمُعطيات بالغة الأهمية تمثلت بالهجمة الظلامية التي شنتها العصابات التكفيرية الدَّموية المسماة بـ(داعش)، وهو تنظيم إرهابي عالمي خططت له وموّنته قوى الاستكبار العالمي، أمريكا والغرب وما ارتبط بهما من الصهيونية العالمية والدول العربية المتصهينة والسائرة في ركاب قوى الشرّ والعدوان.

ومن هذه المُعطيات التي كوّنت هذه الظاهرة الأدبية وعُدّت باعثاً رئيساً من بوعثها هي فتوى الجهاد الكفائي التي صدرت من المرجعية الدينية العُليا على لسان المرجع الديني آية الله العُظمى السيد علي الحُسيني السيستاني (دام ظلَّه)، وذلك في اليوم الثالث عشر من شهر حزيران لعام ٢٠١٤م، إثر الهجوم الإرهابي الذي شنته التنظيمات الإرهابية التي أطقلت على نفسها (تنظيم الدولة الإسلامية في العراق وبلاد الشام) والذي عُبّر عنه اختصاراً بتنظيم (داعش).

هذان المُعطيان: الاعتداء الإرهابي التكفيري على العراق، واستهدافه أرضاً وشعباً ومقدّسات، وردّ الفعل المتمثل بصدور فتوى الجهاد الكفائي المُلزمة بصدّ العدوان والدفاع عن العراق، هما الباعثان اللذان انبثقت عنهما قصيدة الحشد الشعبي، إذ عبّر عشرات الشعراء العراقيين وغير العراقيين عن هذا الاعتداء السافر وعن هذه المؤامرات التي دُبرت في الدوائر الأمريكية والصهيونية والغربية وما يرتبط بها من الدول الإقليمية، فضلاً عن التعبير عن تلبية العراقيين كافة بدياناتهم ومذاهبهم وقومياتهم لهذه الفتوى الشاملة، إذ دُهشت الدوائر المعادية لردّة الفعلِ الجهادية التي أحدثتها هذه الفتوى المباركة.

وترى الباحثة أن هذه الأحداث ذات الطابع الفريد قد أنتجت منظومةً شعرية حملت الفرادةَ في صدق العاطفة ونبلها بما احتوته من الصدق الفنّي، وقوة التعبير، وعمق التجربة، لذا احتفى بها المتلقي المسلم وغير المسلم في مشارق الأرض ومغاربها.

فمن حقّ هذه المدونة الجهادية أن تُدرس درساً مُخلصاً أُسوةً بالمدونات السابقة كالقصيدة التسعينية وغيرها، ناهيك عن قوة التوصيل، وتفاعل الجمهور مع القصيدة الحشدية على الرّغم من سرعة الظروف التي بعثتها.

وغنيّ عن البيان أنَّ قصيدةَ الحشد الشعبي، وإن كان فضاؤها أرض العراق، إلّا أنَّها لم تقتصرْ على الشعراء العراقيين حسب، بل انبرى شعراء آخرون معبرين عن المقاومة الجهادية والوطنية التي مثلها العراقيون بأطيافهم كافةً للتصدي لهذه الهجمة الظلامية المدعومة عالمياً – كما بينا – فكان أنْ هَبَّ شعراءُ من سوريا، ومصر، والبحرين، وعُمان، وموريتانيا، وإيران، وغيرها للانضمام إلى شعر المقاومة ضدّ تنظيم داعش الإرهابي.

بعد هذه اللمحة الموجزة تتوجه الباحثة إلى الوقوف على الموضـــوعات والمعاني الرئيسة التي احتوتها قصيدة الحشد الشعبي الجهادية الوطنية، وارتأت الباحثة أن تركز على المضامين والمعاني التي غدت قاسماً مشتركاً بين أغلب شعراء قصيدة الحشد الشعبي مستغنيةً بها عمّا سواها من موضوعات جزئية ومعانٍ خاصة بشاعر دون آخر، وقد شُفِعَ هذا الوقوف بشواهد مختارة يعضد كُلّ موضوع من هذه الموضوعات أو معنىً مما أكدته قصيدة الحشد الشعبي بنمطيها العمودي والحُر وقصيدة النثر.

المبحث الأول

الاتجاهان الذاتي والديني

أولاً: الاتجاه الذاتي:

المدح والإشادة

لقد احتل مضمون الإشادة بالفتوى والمفتي الإسلامي ورموز الدين من الأنبياء والأوصياء، حيّزاً كبيراً ومساحة لافتة في قصيدة الحشد الجهادية الوطنية، إذ شمل المدح والإشادة تلبية النداء الجهادي، عتبات القصيدة كلّها، فمنذ العنوان الذي يُعدّ عتبة النص الأبرز، في المعايير النقدية، إلى الاستهلال ثم الانتقالات في القصيدة أو ما يُعبّر عنه بـ(المتن) فالاختتام، في كُلّ هذه العتبات قد نجد الشاعر الحشدي مُنَشدَّاً الى ذكر الفتوى وتلبية النداء الجهادي الوطني المُعبّر عنه في أصل نصّ الفتوى، فضلاً عن الإشارة إلى رموز العقيدة الإسلامية والانبياء والأئمة الطاهرين.

وستوردُ نماذجَ شعريةً مختارة قصائدَ أو أبياتاً مجتزَأة من قصائد الحشد تعزيزاً لحضور الموضوع المُشار إليه، مثل إعلاء قيمة الفتوى الجهادية وتأكيد استجابة العراقيين لها دفاعاً عن أرضهم وشعبهم ومقدّساتهم وحضارتهم.

وقد يمتدّ غرض المدح بوصفه غرضاً رئيساً في قصيدة الحشد الشعبي إلى مدح المقاتلين أنفسهم والمؤازرين لهم، فضلاً عن مدح سماحة السيد المُفتى وتأثير فتواه في ملحمة الجهاد الوطني ذات الطابع الفريد، لذا جاء المديحُ والإشادة وما يتصل بهما من معانٍ في طليعة الأغراض الشعرية التي هدفت إليها قصيدة الحشد الشعبي المبارك.

وليست لدى الباحثة حاجة إلى أن تقفَ عند تعريف غرض المديح، والآن تتوجه إلى مدونة الحشد الشعري ودواوين الحشد الشعبي لتختارَ الشواهد الدالة التي تمثل هذا الاتجاه مُؤْثِرة الاختصار والتكثيف.

من قصيدةٌ حشديةٌ للشاعر (حامد خضير الشمري) وعنوانها (صوت من المرجع الأعلى) تبدو الإشادة بالمُفتي الإمام المرجع الأعلى السيد علي الحسيني السيستاني[1]: (من البحر البسيط)

(١) الحشد الشعري، المكتبة الأدبية المختص، ط١، النجف الاشرف، ١٤٣٨ – ٢٠١٧م: ١/ ٢٥٩ – ٢٦٣.

ما قال ما قال إلّا والمدى مَدَدُ ... لأنّ في ظلِّه الأضداد تتحدُ

صوتٌ من المرجع الأعلى، إذا احتدمت ... كافٍ ليجعلَ خيلَ الله تحتشدُ

لله بيتٌ وفينا بابُ حطتهِ ... والأنبياءُ على بطحائنا سجدوا

أعزَّنا الله في طه وحيدرةٍ ... وفيهما عن جميع الخلق ننفردُ

وتلك أمّ أبيها خيرُ امرأة ... ومثل عفتها الأرحامُ لا تلدُ

مَن اقتدى واهتدى يوماً بعترتهم ... ما عاد يلزمُهُ رأيٌ ومجتهدُ

هم حجة الله لا تحصى مآثرُهم ... ومن تخلف عنهم ما الذي يجدُ

وبعد هذهِ الإشادة بالمرجع الأعلى وبرسول الله والعترة الطاهرة والأنبياء يربط الشاعر هذه المعاني الموحية بمقاتلي الحشد الشعبي مسِّمياً إيّاهم بـ(الفتية) قائلاً فيهم[1]:

وفتيةٍ هدروا كالسيل مكتسحاً ... وما أحاط بهم من عزمِهم عددُ

وقد يخالفُ بعضاً بعضُهم عتباً ... لكنهم في ميادين الوغى اتحدوا

قد ماجت الأرض من إقدامهم رهباً ... وانقضَّ يزأر فيها الشبلُ والأسدُ

لولاهم اختنقت في الفجر مئذنة ... والدَيْر ران عليه الصمت والنكدُ

بعدها يؤكد الشاعر على أنَّ هؤلاء الفتية قد استمدوا العزم من رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) فهو ملهمهم وهم سائرون في دربه وهو دربُ وصيّه أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (صلوات الله وسلامه عليه) الذي يتقدمهم.

وفي هذا يقول الشاعر[2]:

مَن كان نفسُ رسولُ الله ملهمَهم ... لم يُثنِهم عن ملاقاة الرَّدى أَحَدُ

يحدوهمُ هازمُ الأحزاب في يدِهِ ... من قاب قوسين سيفٌ ليس ينغمدُ

تقحّموا جُندَ إبليسٍ ونخوتُهُم: ... (عاش العراقُ) ففرَّ الموتُ يرتعِدُ

لم ينكصوا وحياضُ الموت مائجةٌ ... لكنَّهم كالجبال الشُّمِّ قد صَمَدُوا

---

(١) الحشد الشعري: ١/ ٢٥٩ – ٢٦٣.

(٢) المصدر السابق: ١/ ٢٥٩ – ٢٦٣.

يؤازرُ الحشـــدُ صَـــفٌّ من ملائكةٍ وينـجزُ الله لـلـفـادين مـا يَعِـدُ

وبهذا المستوى من المدح والإشادة التي صيغت بهذا السَّبك المتفنن المتداخل مع التعابير القرآنية تداخُلاً فنّياً لافتاً يعبّر عن قدرة الشاعر الفنية وسعةِ مرجعيته وموهبته في استحضار النصوص القرآنية، مكوناً خطاباً شعرياً مؤثراً في متلقيه.

وبعد هذه الإشادة بأبناء الحشد الشعبي (الفتية) يختمُ الشاعر قصيدته الرائية بهذه الأبيات مقارناً بين أبناء العراق المدافعين عن بلدهم وبين الدواعش المعتدين الذي أسماهم بـ(جيش ابرهة) وهي كناية بليغة وملائمة عن الدواعش، بعدها ربط ختام القصيدة بمطلعها، إذ كرّر الإشادة بالمرجع الديني الأعلى السيد علي الحسيني السيستاني (دام ظلّه الوارف)، وبفتواه المباركة التي هزمت ما سمّاه الشاعر (قطعان خيبر) في إشارة واضحة إلى صلة العصابات الإرهابية (الدواعش) بالصهاينة، وفي كُلّ ذلك قال:

يبقى العراقُ ويفنى جيشُ ابرهـة وإنّ آل ســـلـول جـمـعُـهـم بَـدَدُ
...لولا العمامةُ والفتوى لما انهزمت قطعانُ خيبرَ أو أصـــنـامها الجُدُدُ
عمـامـةُ تنظرُ الـدنيـا لهـالتِهـا ويحتمي آمنـاً في ظلّهـا البلـدُ
يبقى العراقُ بســـفر الكون مبتـدأً لأنّ فـيـه تـجلّـى الـواحـدُ الأحـدُ

تبيّن للباحثة في هذه القصيدة المعاني المدحية التي عبّر عنها الشاعر في داليتِه، إذ امتدت من عنوانه (صوت المرجع الأعلى)، فالاستهلال فالانفعالات وصولاً إلى خاتمة القصيدة، وكانت موضوعاته مدحَ المفتي الإمام السيد السيستاني الذي هو نجل الطاهرين رسول الله وآله الأخيار والأنبياء المرسلين، ولم ينسَ أن يصرّح على أبناء الحشد الذين لبّوا دعوة الجهاد الكفائي ملقنين أعداء الله الدواعش دروساً قاسيةً.

وفي مدونة الحشد الشعري والدواوين التي توافرت لدى الباحثة قصائد كثيرة ضمّنها الشعراء مَدح المقاتلين والإشادة بتضحياتهم ابتداءً من تلبية الفتوى إلى التحامهم بالعدو الغاصب على الرغم من حداثة أسلحة الدواعش التي زودهم بها المجرمون من أمريكان وغربيين وآخرين سائرين في ركابهم.

تجتزئُ الباحثة أبياتاً من قصـــيدةٍ للشـــاعر (حيدر علي حســـين المرعبي) وعنوانها (حيّ على الحشد)، وهي من (البحر الطويل)، قال في مطلعها[1]:

(١) الحشد الشعري: ٣٧/١ – ٤٠.

دروبُ المنـايـا للبرايـا مَصـــــائـدُ ... بهـا الموتُ صـــيـادٌ ونحنُ الطرائـدُ
وعُمرُ الفتـى مـاضٍ ليومٍ مُقَـدّرٍ ... إذا اليـوم مَوؤودٌ فبـالأمسِ وائـدُ
فما سَـلمَ الأســلافُ من رقبةِ الردى ... ولا عـادَ منهم من فم الموتِ عـائـدُ

وبعد أبيات من هذا الاستهلال المُفعم بالحكمة والاعتبار يقول الشاعر مشيراً الى أبطال الحشد الذين لبّوا دعوة المرجع الأعلى (دام ظلُّه الوراف):

ســـبيـلُ المُلبّي للجهـادِ مفـازةٌ ... ومـا فـازَ في نَيـلِ الخلودِ القواعـدُ
ســـلاماً عراق المجدِ لا نالكَ الأذى ... وقد شُـمّرَتْ للحُســنياتِ الســواعدُ
لكَ الحشـد حصـنٌ من قلاعٍ عصـيّةٍ ... إذا شـــذّ وغـدٌ أو تطـاولَ جـاحِـدُ
....
الى الحشـــد لبّوا والمعـالي تحفُّهُم ... كمـاة الســـرايا والمنـايـا شـــواهـدُ
على ســـاحـة الهيجاء هبّوا زوابعاً ... وقد شـــابكت فيها الرمـاح الفرانِدُ
سَـــروا كَحَجيجٍ بـالمنـايـا طَوافُهمْ ... رؤوسُ الأعـادي هَـديُهم والقلائـدُ
على ســـاتر الأمجادِ جمعاً توافدوا ... ومـا أبطـأوا أو فرقتهم عقـائـدُ
....
جميعُهمُ في ســـاعة الصـــفر قادةٌ ... إذا مـاتَ منهم قـائـدٌ قـام قـائـدُ
إذا دُقّت الأجراسُ كـانوا كنـائســـاً ... وتزهو بهم عند الأذانِ المســـاجدُ

وهكذا يمضي الشاعر مادحاً الحشدَ في هذه المعاني الجليلة، فهم مُضحّون، أبطال، قادةٌ عند احتدام النِزال وفيهم المسلم والمسيحيُّ وكُلّهم يبتغي الدفاع عن العراق.

وجديرٌ ذكرُهُ إن الشاعر الحشدي الذي كان صادق العاطفة قد عبر عن معانيه المدحية بأسلوبٍ طيّع سهلٍ مستعيناً باستحضار كثيرٍ من المضامين القرآنية وما أُثِر عن المصطفى (صلى الله عليه وآله) من أقوال أو أفعال، على شاكلة قول الشاعر:

وعُمرُ الفتـى مـاضٍ ليومٍ مُقَـدّرٍ ... إذا اليـوم مَوؤودٌ فبـالأمسِ وائـدُ
فما سَـلمَ الأســلافُ من رقبةِ الردى ... ولا عـادَ منهم من فم الموتِ عـائـدُ

فواضح أنّ معنى البيتين يستند إلى حقائق أكدها القرآن الكريم وكلام المصطفى (عليه الصلاة والسلام) على شاكلة قوله تعالى: ﴿لِكُلِّ أَجَلٍ كِتَابٌ﴾[1]، وقوله تعالى: ﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ ثُمَّ إِلَيْنَا تُرْجَعُونَ﴾[2] ويذكر الشاعر بقوله:

سبيلُ المُلبّي للجهادِ مفازةٌ وما فازَ في نَيلِ الخلودِ القواعدُ

بالآية المباركة ﴿فَضَّلَ اللَّهُ الْمُجَاهِدِينَ بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنفُسِهِمْ عَلَى الْقَاعِدِينَ﴾[3].

ولم ينسَ الشاعر أن يربط عنوان القصيدة الذي هو عتبتها الأولى ببيت الختام قائلاً:

على حشدنا آمالُ شعبٍ تَعلّقتْ وليسَ لغيرِ الحشدِ تُثنى الوسائدُ

لذا آثرت الباحثة أن تقدّم هذه النماذج الأدبية من مدونة الحشد مُدِلّة على المعاني والموضوعات والأغراض المدحية التي دارت في قصائدهم.

وليكن أنموذجنا المدحي الثالث من العمودي الذي توشّح بمعاني المدح والإشادة بالحشد المقدّس الذي استمدّ قُدسيته من تلبية نداء الجهاد، والأنموذج هذا تمثله قصيدة للشاعر (علي الإمارة) وعنوانُها: (الفاسدون) وهي من (البحر المتقارب):[4]

لكَ النّصرُ – يا حشدَنا – الباهرُ
لأنّك مستقبلٌ حاضرُ
وإنّك نخوةُ هذه البلاد
وقد مسّها وَجَعٌ كافرُ
دَعتك البوادي فلبيّتها
وطهّرتها أيُّها الطاهرُ
فيا حشدَنا حارب المفسدين

(١) سورة الرعد: من الآية ٣٨.
(٢) سورة العنكبوت: الآية ٥٧.
(٣) سورة النساء: الآية ٩٥.
(٤) رسائل الى الميدان: علي الإمارة، ط٢، المعرض الشعري الأول – القصورة، ٢٠١٦م، ص٢٩.

فانهم داعشٌ آخرُ

أشدّ على شعبنا قسوةً

فخيرُهُمُ فاحشٌ فاجرُ

فليس لنا منهم منقذٌ

سواك وليس لنا ناصرُ

وحاسبهم فاسداً فاسداً

بأرواحنا كُلّهم تاجروا

هنا الشاعر الحشدي – علي الإمارة – يخصِّصُ هذا النصّ للإشادة بأبطال الحشد المقدّس بوصفهم الذين يرسمون مستقبل العراق (لكَ النّصرُ – يا حشدَنا الباهرُ)، (لأنّك مستقبلٌ زاهرُ) أليس الحشد مَن يمثل غوثَ العراقيين بعد أن (مسّها وَجَعٌ كافرُ) أي الاعتداء الإرهابي الذي أريد له أن يقوّض تلاحُمَ العراقيين ويدِّنس أرضهم ويضرب قيمهم؟

وعبر معاني المدح يتوجه الشاعر الحشدي مستنهضاً همة الحشد لمواجهة المفسدين الذي هُم (داعشٌ آخر) حسب تعبير الشاعر، وإنّهم (أشدّ على شعبنا قسوةً) و (فخيرُهُمُ فاحشٌ فاجرُ) وليس ثمة منقذٌ من براثنهم سوى أبطال الحشد الذين جُرّبوا في سوح الوغى وفي هذا يقول الشاعر:

فليس لنا منهم منقذٌ

سواك وليس لنا ناصرُ

الشاعر يخاطب الحشد بوصفه منقذاً الشعب من هؤلاء المفسدين؛ لأنّهم: (بأرواحنا كُلّهم تاجروا).

وترى الباحثة أن مهمة الحشد قد امتدت من الدفاع عن الوطن وصدّ العصابات التكفيرية وهزيمتها، إلى محاربة المفسدين؛ لأنّهم بمثابة الدواعش، فالحشد اضطلع بهذه المهمة المزوجة، هزيمة الأعداء والتصدي للمفسدين في الداخل، أليس هو المنقذ من هذين العدوين؟

وهناك نموذج مدحي توجه به الشاعر إلى مدح أبناء الحشد تمثلُه قصيدة للشاعر (فلاح حسن عبد الزيدي)، وعنوانها (هم فتية آمنوا بالله) وهي من (البحر البسيط) إذ قال[1]:

(١) الحشد الشعري، المكتبة الأدبية المختصة، ط٢، النجف الأشرف، ١٤٣٨هـ – ٢٠١٧م: ٢/٢٣٣ – ٢٣٥.

لا يُعْرَفُ الشـــيء إلّا حِينَ يُفتَقَـدُ ... كَـذا الرجولـةُ حينَ العقـدُ ينفردُ
بَنو عَلِيٍّ إذا مـا كنـت تجهَلُهُم ... نـالـت أيـاديهم مـا لم تَنلـهُ يـدُ
إن جاعتِ الحربُ جاءُوها بمحتطبٍ ... مِن فَرطـهِ المـاءُ فَوقَ المـاء يتقـدُ
قومٌ إذا كَبَّرَ التـاريخُ قَـالَ لَـهُم: ... كُونُوا أئمـةَ مَن في فَضْـــلكم وِجدُوا
النـارُ تَبردُ إن يَزفر صَـــغيرهمُ ... والريحُ تَنفـدُ إن يَشـــهق لَهم ولـدُ
بيضُ الجباهِ لَهم بالشـــمسِ مقربـةٌ ... لولا الذي خلقَ الأَكوانَ مَا سَـــجَدوا
هم فتيـــةٌ آمنـوا بـالله حينَ رَأَوا ... حمالـةً قد أَتت في جيدها مَسَـــدُ
داســـوا على النارِ حتى قالَ قائلهم ... يـا نـار كوني فكانت مثلَ مـا وُعدوا

إلى ان يقول:

بَنو أَبي ذر ضـــرسُ الجوع يطحنهم ... وَوَلـد مروانَ لم يـهجرهم الرغـدُ
مَذ أَن تَقَمَّصَ رب الجهلِ شِـــرعتَهم ... وحـاملُ الســـيفِ في أحلامهم يَئِـدُ
هم لقنوا الماءَ معنى الماءِ فَانطفَأَتْ ... بـهِ الصـــدورُ التي يَرعى بها الكَمَدُ
مَن قـالَ للطفِّ كُن طفـاً يعيشُ بهم ... هم علّموا الســـيفَ كيف النحرُ ينفردُ
بهم من الحُبّ مـا يُحييك يـا وطنـا ... بهم من الحزن ما لم يُحْصِـــهِ عددُ
(يـا أم عـامر) لا منجىً لـك أبـداً ... فهـذهِ الأرضُ فيهـا الـذئـبُ ولأســـدُ

بهذه المعاني المدحية الصادقة التي وجهها الشاعر إلى مَن كنّاهم بـ(فتية آمنوا بالله) وقصد بهم فتية الحشد، فمنذ عنوان القصيدة الذي هو عتبة النصّ الأولى نلمحُ هذا التعبير المدحي المفعم بحرارة العاطفة، فهؤلاء الفتية الذي آمنوا بالله في إشارة واضحة إلى أصحاب الكهف الذي آمنوا بربهم فزادهم الله هُدى.

وهؤلاء هم أبناء عليٍّ الذي اتبعوا نهجَه المحمدي، وقد توالت المدائح التي خصَّهم الشاعر بها، مستعيناً باستحضار المعاني القرآنية الجليلة المتجلية في قوله: (هم فتيةٌ آمنوا بالله) و (حمالةً قد أَتت في جيدها مَسَدُ) و (يا نار كوني فكانت مثلَ ما وُعدوا).

وقد ختم الشاعر قصيدته قائلاً:

(يا أم عامر) لا منجىً لك أبداً ... فهذهِ الأرضُ فيها الذئبُ ولأسدُ

وهنا كنّى الشاعر عن الأعداء (الدواعش) بـ(أم عامر) التي لا يمكنها أن تحلّ حيث تحل الذئاب والأسود في إشارة إلى الأبطال حماة الأرض الذين دأبوا على السهر على حراسة الوطن وصونه من الغادرين الحاقدين أمثال الدواعش أعداء الله والإنسانية، لذا أوجب المشرع الإسلامي الدفاع عن بلاد المسلمين، إثر التعرض لهذا الاعتداء الدموي الغادر، فصدرت فتوى الجهاد الكفائي المقدس في الثالث عشر من حزيران عام ٢٠١٤م وكانت نداءً تاريخياً شرعياً قلَّ نظيرُه في تاريخ المواجهات بين أهل البلاد والمعتدين الذين استهدفوا الأرض والعِرض والمقدسات.

وعودٌ على مَن تحملوا أعباء هذه المواجهة الذين كنّاهم الشاعر بـــ(الفتية الذين آمنوا بالله) إذ قرنهم بأصحاب الكهف الذين زادهم الله هُدى، فالشاعر كتب نصّه المدحي منفعلاً بما يتبلور في ذهنه مما حَمَله اتباع نهج أمير المؤمنين (عليه السلام) في بسالة في الدفاع عن الحق (نالت أياديهم ما لم تنله يدُ)، وقد كثف الشاعر المعاني المدحية الصادقة التي حملها هؤلاء (أبناء علي) حتى ربط هذه المعاني بـ(أبناء الحشد) الذين لبّوا نداء الجهاد المقدّس في مواجهة من كناهم بـ(أبناء مروان) وقصد بهم الدواعش المدّعين بالجهاد زوراً وبهتاناً... ثم يختم الشاعر معانيه المدحية بما حققه هؤلاء الفتية المؤمنون بالله قائلاً:

بهم من الحُبّ ما يُحييك يا وطنا بهم من الحزن ما لم يُحْصِهِ عددُ

ثانياً: الاتجاه الديني:

تقصد الباحثة بالاتجاه الديني كُلّ ما يرتبط بالقصيدة الدينية من مبادئ، وأبرزها مبدأ الجهاد في سبيل الله والدفاع عن الأرض والعِرض والأموال والأنفس وكل ما أمر الدين بالدفاع عنه، ويمتد هذه الاتجاه إلى التشبث بقيم الشهادة في سبيل الله كونها إحدى الكرامات التي وهبها الله للمجاهدين الذي يقاتلون في سبيل الله تبارك وتعالى عملاً بأوامره سبحانه وتعالى: ﴿وَقَاتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَكُمْ وَلَا تَعْتَدُوا إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْمُعْتَدِينَ﴾[1].

وفي شأن الشهادة في سبيل الله قال جلّ ثناؤه: ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ فَرِحِينَ بِمَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ وَيَسْتَبْشِرُونَ بِالَّذِينَ لَمْ يَلْحَقُوا بِهِمْ مِنْ خَلْفِهِمْ أَلَّا

(١) سورة البقرة: الآية ١٩٠.

خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ﴾[1]، وقال تبارك وتعالى: ﴿وَلَا تَقُولُوا لِمَن يُقْتَلُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتٌ بَلْ أَحْيَاءٌ وَلَكِن لَّا تَشْعُرُونَ﴾[2].

وكثيرةٌ هي الآياتُ الآمرة بالجهاد في سبيل الله والدفاع عن أرض الإسلام، ووجوب التصدّي لأعداء الله وليس ثمةَ عذرٌ من ذلك، ويختزل قولُهُ تعالى إلزام المسلمين بمجاهدة العدو والتصدّي له بالوسائل كافة، قال سبحانه وتعالى: ﴿وَأَعِدُّوا لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِن دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ اللَّهُ يَعْلَمُهُمْ﴾[3].

ويطول بنا الحديث لو فصّلنا القولَ في هذا الباعث الديني أو الدافع العقدي الذي دفع مئات الألوف من العراقيين إلى تلبية نداء المرجعية الدينية حال سماعهم فتوى الجهاد الكفائي التي صدرت عن المرجعية الدينية العليا متمثلة بالمرجع الديني آية الله العظمى السيد علي الحسيني السيستاني (دام ظلّهُ).

أجل يُعَدُّ هذا الباعث في طليعة البواعث التي حفزّت أبناء العراق لتلبية النداء، نداء الجهاد الوطني حال سماع الفتوى، هذا الاتجاه الديني، ارتبطت به معانٍ وأغراض شعرية كثيرة تناولتها القصيدة الحشدية ومن أبرزها غرض الرثاء، والرثاء أو المعاني ذات الصلة بمدح الّذين ماتوا في سبيل الله سبحانه وتعالى من أبناء الحشد قادةً ومقاتلين، وغنيّ عن البيان أنّ الرثاء هو بُكاءُ الميّت وتعداد محاسنه وأن يُنظَم في ذلك شعرٌ، فهو – إذن – فنّ الموت[4].

فالرثاء مرتبط بالموت والفناء والزوال، وليس ثمة أمّةٌ من الأمم لا تعرف الرثاء، بيد أنّ صور الرثاء وأنماطه تختلف من أمة إلى أُخرى، فالرثاء – إذن – مجموعةٌ من مشاعر خاصة ملؤها الحزن، واللوعة والبكاء، وهو غرضٌ ذاتي محض[5] يتصل بعاطفة الحزن والأسف والحسرة على ما وقع للإنسان مما يكرهُ وقوعَهُ.

---

(١) سورة آل عمران الآيتان ١٦٩ و ١٧٠.

(٢) سورة البقرة: الآية ١٥٤.

(٣) سورة الأنفال: الآية ٦٠.

(٤) يُنظر: الأسلوب: أحمد الشايب، مطبعة السعادة، مصر، (د.ت)، ص٨٥.

(٥) يُنظر: المرثاة الغزلية في الشعر العربي: د. عناد غزوان، بغداد، مطبعة الزهراء، ١٩٧٤م، ص٧.

فالرثاء غرض قديم، وكان العربُ ينظرون إلى المراثي على أنها من أشرف أشعارهم، وفي هذا الصدد قال الأصمعي: «قلتُ لأعرابي ما بال المراثي أشرفُ أشعارِكم؟ قال: لأنّا نقولُها وقلوبُنا محرّقة»[١].

وعودٌ على مدونة الحشد الشعبي عبر المجموعة الشعرية المُسماة بالحشد الشعري والدواوين الأخرى لشعراء القصيدة الحشدية، تحاول الباحثة أن تورِدَ شواهدَ هذا الغرض الذاتي المرتبط بالاتجاه الديني في هذه المدونة الشعرية، لتقفَ عند معاني الرثاء وصورِه ندباً أو تأبيناً أو عزاءً.

وَلْتختَرْ الباحثة أُنموذجها الأول أبياتاً من قصيدة الشاعر الحشدي (محمد باقر جميل شغاتي) وعنوانها (شاهدة على قبر الحرب) وهي من (البحر الوافر) قال في مطلعها[٢]:

يُسايِرُني الطَّريقُ كما أشاءُ	**وآلَفُ ما يُخبّئُهُ القَضاءُ**
فدمعُ أبي بِكُلِّ صَلاةِ فَجرٍ	**يُفَسِّرُ كَيفَ تُفتتَنُ السَّماءُ**
إذا ما طِفلَتانِ بِحُسْنِ صُبحٍ	**تَعانَقَتا، قَرَنفُلَةٌ وماءُ**
ستكتَشِفانِ كَيف يَكونُ رَيُّ الـ	**ـحَياةِ غداةَ تحتَشِدُ الدِّماءُ**
هُما قَمَرايَ، ما أطلقْتُ حُزني	**إزاءَ هُما لينكَسِرَ الضِّياءُ**
وحينَ رجَلتُ، كُنتُ حَملتُ كُلّي	**على كَتِفي، فأتعبَني الهَواءُ**
.....	.....
ولكنّي صَحِبتُ من الضّحايا	**جُنوداً، لْمسُ سُمرَتِهم شِفاءُ**
.....	.....
يَخوضُونَ الرَّدى والحَربُ صَيفٌ	**على الدُّنْيا وأضْلُعُهُم شِتاءُ**
فَقُوتُ الصَّبرِ قَلبُ أَبٍ وأُمٍّ	**عِراقِيَّينِ يَنهَشُهُ المَساءُ**
يُكَتِّمُ سِرَّهُ جُرْحاً فَجُرْحاً	**لِئلا تَنطِقَ المُقَلُ المِلاءُ**
وترتَبِكَ المسافةُ بَينَ صَدرِ الـ	**سماءِ وما يُرتِّلُهُ البُكاءُ**

(١) العقد الفريد: ابن عبد ربه الأندلسي، تحقيق: أحمد أمين وزميله، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٥٠، ٢٢٨/٣.

(٢) الحشد الشعري: ١٥٩/٢ – ١٦١.

وجاء في خاتمتها هذا الرثاءُ المعبّر:

وها أنا في صَـــميمِ المَوتِ أحيا ... يُســـــامِرُني الجُنودُ الأنبِيـاءُ

أنا قَلَقُ الفُراتِ ودِجلةِ الخَيـــــــ ... ـــــــــرِ، إنَّ المُدَّعِينَ لأدعِياءُ

في هذين البيتين الرثائيين تتأملُ الباحثةُ – على تواضع تأمُّلِها – قدرةَ هذا الشاعر الحشدي (محمد باقر جميل) على تصوُّر هذا المعنى الذي يمثل ذروة الشجاعة والإقدام، إذ ليس ثمةَ تردُّدٌ أو حُسبان بل إن المقاتل غدا (وها أنا في صَميمِ المَوتِ أحيا) فأي شَكٍ يتسربُ إلى النفس من هذهِ الحياة البطولية الجهادية ثم اتبعها الشاعر بتعبيره الرثائي الخلاق (يُسامِرُني الجُنودُ الأنبِياءُ)، إذ اعطاهم هذه المنزلة العظيمة – منزلة الأنبياء – لعظيم ما وهبوا – والجودُ بالنفس اقصى غاية الجود – حسب تعبير الشاعر العربي القديم.

ولتأكيد الحمية الوطنية والإفصاح عن المؤثر الفاعل والدافع الرئيس لمواجهة الأخطار المُحدقة بالوطن وبذل النفس حفاظاً على الوطن ختم الشاعر همزيته الرثائية (شاهد على قبر الحرب) قائلاً:

أنا قَلَقُ الفُراتِ ودِجلةِ الخَيـــــــ ... ـــــــــرِ، إنَّ المُدَّعِينَ لأدعِياءُ

وتلاحظ الباحثة أن الشاعر لم ينسَ أن يربط هذا الختام الموحي بمطلع القصيدة لمّا قال:

يُســـــايِرُني الطَّريقُ كما أشـــــاءُ ... وآلَفُ مـــا يُخبِّئـــهُ القَضـــــاءُ

وأنموذجنا الثاني قصيدةٌ للشاعر الحشدي (كريم القاسم) وعنوانها (الرجعة) قال[1]:

"أعِرِ الله جُمْجُمَتَكَ

تِدْ فِي الأرضِ قَدَمَك"

هي رشفةٌ من ذلك الزمن السحيق

هي ومضةٌ من ذلك الرجل الرفيق

قد نَبتَتْ في مهجتي

(١) إلى فتية القمح – تراتيل في حضرة الحشد المقدّس، إصدارات منتدى أدباء وكتاب المدينة، مجموعة قصائد لشعراء عراقيين، (د.ط)، (د.ت): ١٧٩ – ١٨٠.

تَجَذَّرَتْ في باحتي

من رَحِم العراق... استعيرُ جمجمتي

وارتدي وطني كَفَناً

الفراتُ مُغتَسلي

ودجلةَ مِئزَري

وذو الفقار معصمي

أسرجتُ غيرتي

تَدَرَّعتُ بعبرتي

هُناكَ في الجانبِ البعيد

شبحٌ يعودُ من جديد

هو ذاتهُ... إذ قَبَّعَ الرماحَ بالمصاحف

وأيقظَ الشيطانَ في المتاحف

دَمّ مُباح... عَقدٌ سِفاح

وفتنة عمياء...

كالظُلمةِ في الصباح

* * * *

تزول الجبال ولا تَزَلّ

أعر الله جمجمتك

أمر صادر

من شفتي قرآنٍ ناطق

ميزان الله في الأرضي

"عضّ على نَاجِذِكَ"

افتق بسيفك بطن الفتنة

حطمّ بفكرك صدر الحمق

اطعن برمحك قلب الشك

إبليس يعوي منخذلاً

فقلاع الجهل دُكَّت دك

وفي خاتمتها نطالع هذا التعبير الفذّ:

فدماكَ تحتضنُ المِحجَر

ونجيعكَ كالمسكِ الأذفر

وثغرٌ يبسمُ كالمَنحَر

ونشيد الله في الاكوان

"إنا أعطيناك الكوثر"

في هذا الأُنموذج الشعري تطالع الباحثة هذهِ اللوحة الجهادية المستوحاة من أيام سيد المجاهدين – أمير المؤمنين – صلوات الله عليه – ونزالاتِه التاريخية المعروفة في منازلة المنافقين والمرتدين، إذ استعار الشاعر الحشدي كلماتِه – عليه السلام – وأوامره لأصحابه الخُلَّصِ والأجواء القتالية التي فُرضت على المسلمين آنذاك.

وقد عنون الشاعر الحشدي قصيدته عنواناً ملائماً لمشاهدها وأطلق عليه (الرجعة)

وابتداء من مطلع القصيدة فقد اقتبس الشاعر كلمات امير المؤمنين في اثناء الجهاد.

"أعِزْ الله جُمْجُمَتَكَ

تِدْ فِي الأرضِ قَدَمَك

والشاعر يبين أن المقاتل الحشدي قد اتَّبع نهج المجاهد الإسلامي الأول – علي بن أبي طالب (عليه السلام)، ويدلُّ على ذلك قولُه:

هي رشفةٌ من ذلك الزمن السحيق

هي ومضةٌ من ذلك الرجل الرفيق

قد نَبتَتْ في مهجتي

تَجَذَّرَتْ في باحتي

ثم يمضي الشاعر مستعملاً المجاز قائلاً:

من رَحِم العراق... استعيرُ جمجمتي

وارتدي وطني كَفَناً

الفراتُ مُغتَسلي

ودجلةَ مِئزَري

وذو الفقار معصمي

أسرجتُ غيرتي

تَدَرَّعتُ بعبرتي

وكُلُّ هذهِ التعابير البلاغية المجازية تؤكد حميته الوطنية الدينية الجهادية والتي كان مثله الأعلى فيها وصي رسول الله علي بن أبي طالب (صلوات الله وسلامه عليه) إذ ما زال الشاعر في أجواء معاركه الجهادية الخالدة.

وفي أجواء معارك أمير المؤمنين يستعير لنا الشاعر صورة عمرو بن العاص ومشهدِ الخديعة المتمثل برفع المصاحف في معركة (صفين) إنقاذاً لما آل إليه جيش معاوية بن أبي سفيان الذي نازع الإمام علي في حقّهِ، وفي هذا يقول الشاعر الحشدي:

هُناكَ في الجانبِ البعيد

شبحٌ يعودُ من جديد

هو ذاتهُ... إذ قَبَّعَ الرماحَ بالمصاحف

وأيقظَ الشيطانَ في المتاحف

دَمٌ مُباح... عَقدٌ سِفاح

وفتنة عمياء...

كالظُلمةِ في الصباح

وجدير ذكرهُ أن الشاعر الحشدي أعاد لنا رسم مشاهد صفين أحداثاً وشخصياتٍ ليطلِعَنا على شبهها الشديد بما يدور من فتنه (داعش) ومرتكبيها ومن يموّلهم وما يهدفون إليه.

ثم يعود الشاعر إلى كلام أمير المؤمنين في أثناء القتال قائلاً:

أعر الله جمجمتك

أمر صادر

من شفتي قرآنٍ ناطق

ميزان الله في الأرضين

"عضّ على نَاجِذِكَ"

افتق بسيفك بطن الفتنة

حطمّ بفكرك صدر الحمق

اطعن برمحك قلب الشك

وكل هذه التعابير الكنائية قصد بها الإمام علياً وما عبر به يوم صفين عن العلاقة الوطيدة بينهما وبين ما يحدث اليوم من اعتداء الدواعش على البلاد الإسلامية.

وبعد هذا المقطع ينتقل بنا الشاعر إلى هذا المشهد الرثائي الفذ، فلنُصغِ إليه:

فدماكَ تحتضنُ المِحجَر

ونجيعكَ كالمسكِ الأذفر

وثغرٌ يبسمُ كالمَنحَر

ونشيد الله في الاكوان

"إنا أعطيناك الكوثر"

وترى الباحثة أنّ هذا المقطع الرثائي قد يُفسدُهُ الشرح والتعليق؛ لأنّه نسيج وحدِه، وهكذا أبدع الشاعر الحشدي في رسم لوحته الشعرية المعبّرة عن تجربته.

من شعر الشاعر الحشدي (حسين القاصد) يرثي الشهيد الخالد (مصطفى العذاري)، إذ يقول[١]:

هم وحدهم قتلوك كُلّكْ

للآن هم يخشونَ ظلّكْ

ركضوا لرأسك ما دروا

بوصول رأسِ الله قبلك

هم يشنقونك كي تموت، فلم تمت وشنقتَ حَبْلَك!

الجسرُ جسرُك بات مذبوحاً عليك ومات مثلكْ

(١) حين يرتبك المعنى: حسين القاصد، ط١، دار تأويل للنشر والترجمة، ٢٠١٩، ص١٦٨.

يا مصطفى الحِرمان والجُوعِ المُعتق لمَّ شَمْلَكْ

غالوك كي يصلوا لرأسِك.. يا تُرى يصلون نَعْلَكْ؟

والآنَ يا ابن (الثورة) السّمراء يا (مهيوب) مَهْلكْ

لا والّذين (تسبكروا) لا، أيّ موت لم يُصلِ لك

اثبتْ هناك، وقلْ لرأسِك أن يرى في الحشد أهْلَك

هذا النصُّ الرثائي الذي أبدَعُه الشاعر الحشدي حُسين القاصد، ينمّ عن قدرةٍ عالية استندت إلى خيالٍ خِصْبٍ وتصرّف شعري، فَلْنلاحظ عباراته الشعرية الآسرة:

هم وحدهم قتلوك كُلّكْ

للآن هم يخشونَ ظلّكْ

وهنا إشارة إلى حقد الدواعش وجبنهم (للآن هم يخشونَ ظلّكْ) أي يخشون عدالة نهجك وصدق قضيتك في الدفاع عن أرضك ومقدساتك، أما هم فأوغاد ارهابيون لا دينَ لهم.

ولنتأمل هذا التعبير الشعري الرائع:

ركضوا لرأسك ما دروا

بوصول رأسِ الله قبلك

جمحَ خيال الشاعر حسين القاصد بعيداً ليصوّر لنا أنَّ المرثي الشهيد مصطفى العذاري يمثل مبدأً وقضيةً وإن ما تعرض له هذا الشهيد في عين الله، إذ هو حَيٌّ وإن لم نشعر بذلك، والله تبارك وتعالى يقول: ﴿وَلَا تَقُولُوا لِمَن يُقْتَلُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتٌ بَلْ أَحْيَاءٌ وَلَكِن لَّا تَشْعُرُونَ﴾[1] لذا قال الشاعر:

بوصول رأسِ الله قبلك

ثم أردف قائلاً:

هم يشنقونك كي تموت، فلم تمت وشنقتَ حَبْلَك!

(١) سورة البقرة: الآية ١٥٤.

أي أن الدواعش توهموا الانتصار، فلم ينتصروا، وانما انقلب السحر على الساحر، فالشهيد قضى على أحلامهم المريضة، وما موتَه إلّا انتصار على أوهامهم (وشنقتَ حَبْلَك) و (الحبل هنا) كنايةٌ عن معتقدهم الفاسد وأباطيلهم التي سُرعان ما بان زيفها.

وفي عبارته الشعرية

الجسرُ جسرُك بات مذبوحاً عليك ومات مثلكْ

فيها معنىً كبير، فالجسر يمثلُ الوطن الذي اتحدت صورته بصورتك (بات مذبوحاً عليك...).

وبهذه التعابير الرثائية ذات المعاني الصادقة التي لم يُسبق إليها الشاعر، استطاع أن يعبر عن تجربة الرثاء التي حملها تجاه الشهيد السعيد مصطفى العذاري.

ولنتأمل خاتمة القصيدة لعلّنا نصل إلى المعنى العميق الذي أراد الشاعر إيصاله إلى متلقي هذه المرثية الخالدة التي أبدعها الشاعر الحشدي حسين القاصد، يقول:

اثبتْ هناك، وقلْ لرأسِك أن يرى في الحشد أهْلَك

وهنا يتجلى أمل العراقيين بـ(فتية الحشد) فهم الأهل والاطمئنان والمنقذون.

والأنموذج الرابع لغرض الرثاء قصيدةٌ للشاعر (محمد عبد الرزاق الأسدي) وعنوانها (اطلالّ شهيد)[1] وهي (من الخفيف)

تنزوي عند قبرِهِ الجُمَلُ ... ويضاهي حزني له الخَجَلُ
لم تودِّعُه أدمعٌ ثكلتْ ... أو يشيّعه بالجوى رجلُ
ثقبت صوتَه رصاصتُهمْ ... فهم من صديدها جبلوا
وأن واقف هناكَ..جوى.. ... يلهب الجمر في دمي طللُ
أذرف الدمع والحروف بهِ ... من فؤاد بالشكّ يكتهلُ

* * *

جسد شاهدٌ.. يعزّ له.. ... كفن زاهد ومغتسلُ؟!
وسؤال ما زال مغتراباً ... لرجال ضحّوا وما سألوا

(١) الحشد الشعري: ٢/٤٧٧ – ٤٧٨.

فمشـــى الضـــوء خلفهم.. شـــغفاً والســـــواقي.. والغيم.. والظّلـــلُ
شـــربوا العشـــق كأســـهم رشَـــفاً ومن الشـــــوق والـهوى ثـملوا
غربـــاءٌ.. وخـطـوهـم لـمـس الـ ـــــــأرض هونا.. فبارك الرسلُ

* * *

بعض مـا أنـت.. نهرُ قـافيـةٍ يـتـدلّـى مـن حـولـهـا الـغـزلُ
وأنا منك.. كلما نقص ال..طيـــــ ـــــــــن شيئاً.. بالحب يكتملُ
في الســـــمـــاوات كـــان منزلهمْ ولـديـنـا الأمـوات مـا نـزلـوا
ســـــيظـلُّ الـتـاريـخ يـذكـرهـمْ انـــهـــم أحـيـاء مـا قـتـلـوا
فـعـلـى الله رزقـهـمْ.. فـهـمُ.. شـــهـداء لـلـحق مـا بـذلـوا

هذهِ معانٍ رثائية اضطلع بها الشاعر الحشدي (محمد عبد الرزاق الأسدي) فضلاً عن عنوان النص الذي يُدخلنا في عالم النص الرثائي (أطلال شهيد).

فماذا أوحى هذه العنوان للشاعر من معاني الرثاء؟

في الأبيات الخمسة الأولى تطالعنا معاني الرثاء السامية، فالشهيد (تنزوي عند قبرِهِ الجُمَلُ) لعظمته وعدم قدرتها على إعطائه حقّه من التضحية والفداء، فهو لم يودّع بأدمع الثكالى (اللواتي فقدن الولد الوحيد) ولم يشيعه موكب الرجال، والرصاصة الغادرة التي أوقفت حياته (ثقبت صوته) ولذا يذرف الشاعر الدمع وافراً وسخينا.

وهكذا يمضي الشاعر في صوره الجزئية الحزينة المرتبطة بعلُوِّ منزلة الشهيد وعظيم شأنه، ثم ينتقلُ مصوراً الزمان الذي ضاق ذرعاً بالناس، ثم يرثي الشاعر الرجال الذين ودّعونا وكانوا كالشهب المنيرة والنجوم المشتعلة (من رجال تسوّروا.. حلماً... البيت).

وقد شبهّهم بالمرايا الي تهشّمت واغتسلت برذاذِ الجلال وهي صورةٌ فنية رائعة.

ويمضي الشاعر مصوراً خلفهم قائلاً:

ثم جـاءتْ من بعـدهم شـــيعٌ أحـرقـوا الـزرعَ بـعـدمـا أكـلـوا

ثم يصف تماديهم في قتلنا وإبادتنا:

أكملوا ذبحنا.. ومن وهمٍ.. أمّلونا.. وما بهم أملُ

ثم يشيد بمن رَحَل عنا من الشهداء قائلاً:

سيظلُ التاريخ يذكرهمْ انهم أحياء ما قتلوا

وأنموذج خامس من صور الرثاء قصيدة للشاعر الإعلامي (حميد حلمي البغدادي)، عنوانُها (إلى شهداء مجزرة سبايكر)، وهي من (البحر الخفيف)، قال[1]:

ألفُ ألفٍ من الورودِ الزواهي لبني الرافدين صَرْعَى الدَّواهي
قَتَلتهم طبائع الحقدِ غدراً تلك آهاتُهم أنينُ المياهِ
إنّ ذكرى "سُبايكرٍ" يومُ ظُلْمٍ ماجَ فيهِ الدماءُ بالأمواهِ
يا لَحُزنِ العراقِ!! يومَ ابتلاءٍ نالَ مِن وُلْدِهِ قبيلُ الشّياه
جَلَّ رزءٌ أعيا الجبالَ احتمالاً وبواكٍ تَعَمَّدت بالآهِ
يا لَمظلومة!! أضاعت رَجَاهَا هدَّ أحزانُها القلوبَ السواهي
إنّما يكبرُ العراق اصطباراً وامتحاناً بوالدٍ أوّاهِ
خُذ إلى دَجلةٍ عظيمَ حروفٍ وَقْدُها بالقلوبِ لا بالشِفاهِ

في هذا الرثاء ذي اللغة الواضحة والألفاظ السهلة معانٍ مألوفة، إذ يرثي الشاعر أبناء العراق، أبناء الرافدين الذي صُرعوا على أيد الحاقدين أعداء العراق والإنسانية (قَتَلتهم طبائع الحقدِ غدراً)، ثم يذكّرِنا الشاعر بمجزرة سبايكر التي ندرَ وقوعُها في التاريخ، إذ قُتل آلاف الشباب الأسرى الذين غدروا بهم وقتلوهم رمياً بالرصاص وألقوهم في نهر دجلة.

ولهذا المصاب يُظهر الشاعر فجيعته في الإطار الجماعي، إذ عمّ الحزن والفزعُ أرجاء البلاد ولاسيّما أبناء الجنوب، وبهذا الأسلوب الواضح استطاع الشاعر حميد حلمي البغدادي أن يبلغنا تجربته بتعابيره الشعرية وإن لم تخلِ من المباشرة والسرد الذي نأى بالنص عن الصور القائمة على الخيال، ولكن تُحسب له أنه وثّق في أبياته مشاهدَ هذه الجريمة التي يندى لها جبين الإنسانية.

---

(١) أصفياء العراق: حميد حلمي البغدادي: ديوان شعري خاص ببطولات الحشد الشعبي المقدّس وتضحياته الفذّة، مؤسسة البلاغ للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٢٠م، ص٣٢.

والأنموذج الآخر من الرثاء الذي عبّرت عنه قصيدة الحشد الشعبي، قصيدة عنوانها (مرثية بصوت والد الشهيد) وهي للشاعر (رعد موسى جعفر الدخيلي) والقصيدة من (البحر الكامل)، قال في مقدِّمتها[1]:

وسهرتُ أنظرُ في المغاربِ مَهْجَعَهْ ... متوجِّساً ألّا يفزَّ وأفزَعَهْ

لا الليلُ يبدأُ بالرحيلِ مغادراً ... لا الصبح يَعْلنُ بالصبيحة مَطلَعَهْ

نجماتُ أفق في السماء تلألأتْ ... حتى تكفكف بالتلألؤ أدمُعَهْ

لا قبلة الفحّ العميق تدلّني ... يوما إليه على الدّعاء لأرجِعَهْ

أسلمتُهُ (الحشدَ) المجيد موّدِعاً ... قلبي هوى فوق الثرى ليودِّعَهْ

قالوا: أليثٌ ذا الوليدُ لضيغمٍ ... لمّا توثّب بالبطولةِ مَصْرَعَهْ

صعدتْ به الرُّوحُ اللواءُ ورفرَفتْ ... فوق البطاحِ بكبرياءِ الأشرِعَهْ

لم يُمضِ من زمن البطولةِ ساعةً ... متسابقاً نحو الردى ما أسرعَهْ!؟

لله منَ بطلٍ يجودُ بنفسهِ ... لم يَرجُ من دنيا التفاهة مَنْفَعَهْ

ويمضي الشاعر مصوّراً هذه المشاهد الحزينة والبطولية التي اضطلع بها الشهيد المرثي بهذه الوتيرة من عمق التصوير عبرَ لغته الطيّعة ومجازته المكثفة، بعدها ينتقل عبر هذا النَفَس الشعري إلى مشاهدَ أخرى مازجاً معاني الرثاء بمعاني الفخر والرّد على الشماتة بالنيل من الدواعش أحفاد المجرمين أعداء آل مُحَمّد على شاكلة يزيد وأعوانه، وفي ذلك يقول:

وإلى متى هذا العَدَاء، تعوَّدوا ... قطعَ الرؤوسِ بذي الفؤوسِ المفجعَه

متوهمين على الغباء تحالفوا ... يا بئس من باع العراقَ وضيّعهْ

ثم يقول:

سينالهم منا الرجال بصولةٍ ... علويةٍ فيها السّيوف الموجعه

سيرون فوق الموج وجهَ (يزيدِهم) ... مسخاً على تيه المهانة مَقْطَعه

سيرون أبناء العراق تغيّروا ... لن يَمنعوا مَن يقدمون لَمشْرَعَه

---

(١) الحشد الشعري: ١/١٣٨ – ١٤٢.

ســـيرون قِرْبَاتِ السِّـــقايةَ ترتوي بـالرافـدين، ولن يجيءَ لنمنعـه

لن تظمأي عند الفرات (ســـكينـةٌ) و(رقيــةٌ) لا لـن تـموتَ ملـوَّعـه

وفي الأبيات الأخيرة قال:

لـن يــأتـي طــاغٍ لـلـعراق..فكربـلا من عرشـــــه نحن بهـا كي نخلعـه

حتـى نســـلِّمَ ذا العراقَ بــأهلــهِ لـــــــ(مُحَمَّدٍ)، إنّا نطالعُ مطلَعَهْ؟!

فالشاعر هنا استعمل الأداة (لن) مطمئناً متلقيه بعدم إتيان الطغاة المعتدين إلى أرض العراق ما دام أبناء العراق يستمدّون العزم والإصرار من شهيد كربلاء أبي الأحرار ونهجه الوضاء. وأخيراً يشير الشاعر إلى حتمية الانتصار وهزيمة الطغاة، ويكون صاحب الأمر والزمان هو القائم بأمر الله، وما زلنا (إنّا نطالعُ مطلَعَهْ).

المبحث الثاني

الاتجاهان الاجتماعي والسياسي

أولاً: الاتجاه الاجتماعي

الشعرُ ليس مُنفصلاً عن الواقع؛ لأنّ الشاعر صدىً لما يحيطُه من ظروف مختلفة وفي طليعتها الظروف الاجتماعية.

ولما كان الشاعر، أي شاعر، يصدر عن بيئته، إذن، فلا بدّ أن يكون الشاعر الحشدي وشعرُهُ مرتبطَين بالحياة السياسية والفكرية والاجتماعية.

وعلى وفق هذه الثابتة، لابدّ لنا أن نلحظَ المعطيين الذين مرّ ذكرهما في مطلع هذا الفصل – الاتجاهات الموضوعية في قصيدة الحشد الشعبي، وهما فتوى الجهاد الكفائي الذي أعلنته المرجعية الدينية العليا في النجف الأشرف متمثلة بالمرجع الديني الأعلى آية الله العظمى السيد علي الحسيني السيستاني بتاريخ ٢٠١٤/٦/١٣م على أثر دخول العصابات الإرهابية أرض العراق من جهة محافظة نينوى واحتلالها عدداً من مدن البلاد، وفرضها واقعاً استثنائياً ظالماً، ولم يأتِ هذا الحدث مصادفةً، بل بعد تراكم واقع مرير وتراجع في الاستعداد لحماية الوطن من لدن القوات الأمنية المكلّفة بذلك متأثرةً بما شاب البلاد من النزاع البغيض والفتن الطائفية التي أجّجها عدد من أصحاب النفوس المريضة الذين مردوا على النفاق واختاروا العزف على الوتر الطائفي البغيض وإن كانوا يظهرون الاعتدال والتعاون.

والمُعطى الثاني الذي تسبب عن الأول هو: تأسيس ما عُرف فيما بعد بـ(هيأة الحشد الشعبي) وهم آلاف من العراقيين الذي لبّوا فتوى الجهاد وانخرطوا مع القوات الأمنية بأسلحتهم الشخصية متوجهين إلى ساحات القتال لصدِّ هذه التنظيمات الإرهابية التي أطلقت على نفسها: (تنظيم الدولة الإسلامية في العراق وبلاد الشام).

هذا هو الواقع الاجتماعي الذي مرّ به العراق، الفوضى العارمة إثر دخول القوات الأمريكية والمتحالفين معها وإسقاطهم نظام الطاغية بعد حكم بغيض زاد على ثلاثة عقود، ثمّ تغلغل تنظيم إرهابي مسلح إلى المناطق الغربية من البلاد أطلق عليه تنظيم القاعدة السيئ الصيت، وتلقت عناصر هذا التنظيم دعماً وتدريباً من دول غربية وعربية وإسلامية واتخذت من العراق ساحةً لتنفيذ جرائمها.

بعد عشر سنوات تولّد التنظيم الإرهابي الأشمل المعبّر عنه بتنظيم (داعش) مثلما أشرتُ قبل قليل.

وجدير ذكرُهُ أن المجتمع العراقي ضمّ أطيافاً مختلفة تعايشت على مدى قرون ففيهم المسلمون والمسيحيون والصابئة والإيزديون وما إلى ذلك من هذا التنوع الديني. وفيهم العربُ والاكراد والتركمان والشبك وقوميات أخرى والمسلمون بين شيعة وسُنة.

ولم يطبْ للدوائر الغربية والأمريكية المرتبطة بالدوائر الصهيونية أن يكون المجتمع العراق موحّداً فعملت أجهزتهم الخبيثة وفي طليعتهم الموساد على بث الفرقة وغرس الفتن في أوساط هذا المجتمع العريق، فكان أن حصل ما حصل من هذا الواقع المؤلم الذي كان ضحيته ملايين الأرواح البريئة وتشريد الملايين من أبناء العراق وبلاد الشام، فضلاً عن الدمار الاقتصادي والعمراني والثقافي وخلق حالة غير مسبوقة من التردي في المجتمع العراقي ندر وقوعها في التاريخ.

الحماسة وما يتصل بها

الحماسة غرض شعري قديم يعبرّ عن الشجاعة والجرأة والإقدام وما أكثر ما يرتبط بالحرب والقتال بما في ذلك وصف المعارك والبطولات الفردية وتوعُّد الأعداء.

والحماسة تعكس قوة الشاعر وما يُظهر من عزيمة وإصرار في مواجهة التحديات وتظهر في وصف البطولة والفروسية وقد تكون في وصف شجاعة الشاعر نفسه.

فشعرُ الحماسة – إذن – يُثير الحماس في نفس الشاعر أو في نفس متلقيه.

وترتبط الحماسة باغراض أخرى كالفخر، ولكنّها تعد الباعث أو الدافع الذي يُسهم في تحقيق الأهداف ويفجر الطاقات الكامنة غير المحدودة.

وبهذا تكون الحماسة مهمةً وضرورية في كثير من المواقف؛ لأنّها تحرّك الحياة نحو مزيد من النجاح والتقدم.

ومن شواهدها البارزة في الشعر العربي ما نطالعه في الشعر الجاهلي في شعر الفرسان على شاكلة عنترة بن شداد الذي تحدثت أشعاره عن شجاعته وبطولته في المعارك، وربما لكثرة الأشعار الحماسية التي جمعها الشاعر أبو تمام إلى جانب أغراض أخرى، سمّي اختياراته بـ(ديوان الحماسة) من باب تسمية الكُلّ باسم الجُزء، أي لأن باب الحماسة تسيّد الأبواب العشرة التي تضمنتها هذهِ الاختيارات.

وعود على مدونة الحشد الشعبي، تجد الباحثة بروز هذا الغرض الشعري في قصائد شعراء الحشد؛ لأنّ الموقف الذي عاشه المجتمع العراقي يتطلب من الشاعر أن يكون حماسياً ذا نبرة خطابية داعية إلى مواصلة الحرب ودرء الخطر الداهم، فضلاً عن استنهاض الهمم والتحذير من عواقب التقاعُس والتواني والتواكل ولاسيّما أن فتوى الجهاد الكفائي لم تترك مجالاً للتواكل والتواني، بل ألزمت أبناء العراق بالتوجُّه إلى ساحات القتال وصدّ المعتدين الإرهابيين.

وبعد هذه اللمحة الموجزة عن غرض الحماسة وما يتصل بها، تتوجه الباحثة إلى قصائد الحشد الشعبي المتوافرة لديها لتجتزئ الشواهد الدالة على الحماسة وما يتصل بها من معانٍ.

وما يجدر ذكره أنّ الباحثة ستلجأُ إلى الاختصار خشية التطويل، لذا ستقتصر على نماذج مختارة تُبرز هذا الغرض في قصائدهم وارتباط هذا الغرض باتجاه النسيج الاجتماعي الرامي إلى وحدة العراقيين وتلاحمهم واجتماعهم على الشدائد ليربحوا صراع البقاء.

وغنيّ عن البيان أن معاني الحماسة قد يُعبّر عنها الشاعر في مطلع القصيدة أو في تضاعيفها، إذ ليس بالضرورة أن تكون هنالك قصيدة كل أبياتها حماسية؛ لأن الحماسة شعورٌ خاص يسيطر على الشاعر فيدفعه إلى الانفعال بالموقف الذي كان يُحيطُهُ.

وليكن أنموذجنا من الشعر الحماسي أبياتاً مجتزَأةً من مطولةٍ حشدية للشاعر (حسنين قفطان) وعنوانها (سلاماً حشود الله) قال في الاستهلال[1]: وهي من (البحر الطويل)

رِدُوا عرصـــاتِ الجَمْرِ نـايـاً ومِخْلبـا ... وعضُّـــوا على الأوداجِ في مســـرحِ الظُّبا

وكونوا الخيارَ الصَّـعْبَ في الحرب إن بدتْ ... نـواجـذهـا تـذرو الـقـتـامَ الـمُـنـقَّـبـا

رِدُوهـا مـحـاريـبَ الـحـروبِ حـيـادراً ... بِـهـامـاتـهـا تـلـقـى الـمـنـيَّـاتِ رُغَّـبـا

وصُـــبُّوا بفوهـاتِ الـمـدافـعِ أحرُفـاً ... تـنـثُّ زئـيـراً لـيـس يُـتـلـى فـيُـعـرَبـا

وبِثُّوا بـزخَّـاتِ الـبـنـادقِ عصـــفـكـم ... ليســطو بـه وهجُ الرصـــاصِ إذا خَبا

وإن جـعـجـعَ الـبـارودُ زُمُّـوا هـديـرَهُ ... وطُوفوا بمَيـدانِ الشـــظـايـا لتلهبـا

ولا تـنـقُضُـــوا إلّا عُرى الـخوفِ بينكم ... ولا تبرُمبوا إلا المســـيرَ المُخضَّـــبـا

---

(١) الحشد الشعري: ٢ / ٤٩٦ – ٥٠٢.

وهُزُّوا ظهورَ الخيلِ من كلِّ أحجلٍ عتيقٍ وجلداً بالمواضي لِتشخبا
أعيدُوا لها وجهَ الصباحِ مُظرَّزا بزغرَدَةِ الهَيجا وبارِقَةِ الشَّبا
وشِيدُوا على مَتنِ المنايا منابِراً من الكِبرِ ترقاها الحُتُوفُ لتخطِبا

وبعد هذه المقدِّمة الحماسية التي كان أُسلوب الشاعر فيها طلبياً آمراً متفاعلاً مع خطورة الحدث وعنفه، لذا تواترت أفعال الأمر تواتراً عمودياً (ردوا، وكونوا، ردوها، وصبّوا، وبثوا، وطوفوا، وهزوا، واعيدوا، وشيدوا) فضلاً عن الصيغتين الطلبيتين اللتين وردتا بصيغة النهي (ولا تنقضوا) و (ولا تبرموا).

ولنجتزئ هذهِ الأبيات من متنها ذي الانتقالات المفعمة بروح الحماسة والاستعداد للجود بالنفس دفاعاً عن الوطن والمقدّسات تحت راية الحشد المقدّس، فقال:

وإنَّ دَوِيَّاً من أنينٍ مِدادُهُ أسىً في كُرِيَّاتِ العذارى تشعَّبا
وثُكْلٌ بحجمِ الثُّكْلِ مثّلنَ عمقهُ نوارسُ أنفقنَ العويلَ المُهَذَّبا
ظفرنَ خيوطَ الشمسِ سيلَ جدائلٍ على ضِفَّةِ النهرِ البريءِ لِيَعذُبا
يُؤمِّلن بالحشدِ المقدسِ كافِلاً وكفَّاً ترُشُّ الغَيثَ إنْ بِئْنَ سُغَّبا
ويُغمِضنَ أجفاناً على سفحِ لوعةٍ لعلَّ سنا حشدٍ يُبدِّدُ غَيهبا
إذ الحشدُ ميلادُ المُروءاتِ كلِّها إلى الحشرِ يبقى للمروءاتِ مُنجِبا
ففي حَومَةِ الهيجا وقد ثاب رشدُها وشاخَ الفضا من وقعِها شاءَ أو أبى

وبعد هذه المعاني المتصلة بالحماسة والفداء وضرورة المعارك واحتدامها (ففي واحة الهيجا وقد ثاب رشدُها)، المعارك التي يديرها الحشدُ الذي سيبقى (للمروءات مُنجبا) بعد هذا كُلِّه نتأمل خاتمة هذه المطولة الحماسية التي عبّرت عن الملاحم الجهادية التي سطر فيها أبناء الحشد الشعبي أروع الملاحم التي ستبقى خالدة في سفر التاريخ بما شهدت عليه من حقائق أبناء العراق أبناء الجهاد المقدس، وفي هذا قال:

سلاماً حشودَ اللهِ سِفرَ ملاحِمٍ يُسافِرُ فيها راكِبُ المجدِ مُعجَبَا
ملاحِمُ أملتْها البطولةُ حينما روتها على سمعِ الزمانِ لِيَكتُبا
وأجملُ ما في دَوحَةِ الشعرِ ذكرُهَا فليس جميلُ الشعرِ ما كان أكذَبَا

بهذه الروح الحماسية الصادقة استطاع الشاعر الحشدي أن يعبر عن تجربته الشعرية تعبيراً لاءم حالته الشعورية المسيطرة عليه لحظة تكوين عمله الفنّي.

وثاني شواهدنا رائيةٌ حماسية للشاعر الحشدي (مهند عباس العضّاض) وعنوانها: (وحي الحشد) وهي من (البحر البسيط) قال في مقدّمتها[1]:

طهّرْ بجُرحِـك وَقْعَ الرّجس والكُفُرِ	**واشـمخ بأنفك من نصـرٍ إلى نصـرِ**
لهفي على جســـدٍ بالعزّ متّشِـــحٌ	**تلهو به الريح مشـنوقاً على الجسرِ**
كـالنخـلِ شـــــامخـةٌ تبقى أعـاليـهُ	**كـذا تكون منـايـا الفـارسِ الحُرّ**
.....	.....
ملاحم بـأبي الأحرار قـد وصـــلـت	**حروفهـا من دمـاء الأنجمِ الزُّهرِ**
والله قـد نـذروا لله أنْـفُسَـــهـمُ	**للهِ دُرهُـمُ يـوفُـون بـالـنـذرِ**
جئنـاهُمُ وأبيُّ الضـــيم قـائُـدنـا	**وأدبروا هم بعار العاص والشّـــمرِ**
حشـــدُ الحُســـين إذا كرَّت كتائُبكم	**ذابتْ دواعشُـهم من صـعقة الذُّعرِ**
جلّت منـاقُبِكم يـا حشـــدَ عزّتنـا	**أن تحتويها قوافٍ من سـنا الشِّـعرِ**
ماذا نقولُ وقد أضـــحت قصـــائدنا	**ســـكرى مولَّهةً من نشـــوة الفَخْرِ**

في مطلع القصيدة الحشدية نطالعْ هذا الأسلوب الخطابي بوساطة أسلوب الأمر بصيغة فعل الأمر (طهّرْ بجُرحِك وَقْعَ الرّجس والكُفُرِ) وهو أُسلوب حماسيٌّ يفيضُ غصباً ولاسيّما في الشطر الثاني من البيت: (واشمخ بأنفك من نصرٍ إلى نصرِ).

وفي مقدمته الشعرية يصف المقاتل الحشدي وما يدور في خلده من عند اشتداد المعارك، يقول:

كـالنخـلِ شـــــامخـةٌ تبقى أعـاليـهُ	**كـذا تكون منـايـا الفـارسِ الحُرّ**

ثم نطالعُ هذهِ الأبيات الحماسية في تضاعيف القصيدة يقول:

ملاحم بـأبي الأحرار قـد وصـــلـت	**حروفهـا من دمـاء الأنجمِ الزُّهرِ**

(١) بهم انتصرنا: قصائد عن بطولات الحشد الشعبي لمجموعة من الشعراء – أعلام العتبة الحسينية، ٢٠١٧م، ص١١٤.

إنّ هذهِ المعاني الحماسية دفعت الشاعر ليعبِّرَ عن معاني البطولة والفداء، حتى أن أبناء الحشد قد نذروا أنفسهم دفاعاً عن وطنهم:

والله قد نذروا لله أنْفُسَهمُ ... للهِ دُرهُمُ يوفُون بالنذرِ

ثم يعبر الشاعر بهذه المعاني الحماسية مقارناً بين قيادة الإمام الحُسين (عليه السلام) الذي قاتل جيوش بني أمية الطغاة وبين قيادة عمر بن سعد والشِّمر الذي كانت تدفعها المصالح الشخصية وليس ثمة عقيدة لديه أو هدف نبيل يبغيه من وراء ذلك.

ثم يمزج الشاعر الحماسة بالفخر قائلاً:

حشدُ الحُسين إذا كرَّت كتائُبكم ... ذابتْ دواعشُهم من صعقة الذُّعرِ

جلّت مناقُبِكم يا حشدَ عزّتنا ... أن تحتويها قوافٍ من سنا الشِّعرِ

وفي ختام قصيدته يمزج الشاعر معاني الحماسة بالفخر لمّا تحقّق ما توقعه وما كان يصبو إليه بفعل البطولات الأسطورية التي سطّرها أبناء الحشد الشعبي فماذا عساه أن يقول بعد هزيمة العصابات الإرهابية التي جُمعت من كُلِّ حدب وصوب، وفي كُلّ هذا قال الشاعر مهند عباس العضّاض:

شمسُ العراقِ بكمْ ظلَّت مكابرةً ... وَدَجْلةٌ آمنا في ظلّكم يجري

بغدادُ عاليةٌ تبقى منائرُها ... لن تنحني لا وربِّ الشَّفع والوترِ

وتربةٌ بحُسينِ الطُّهرِ قد مُزِجتْ ... لا نفتديها بغير الأنفسِ الطُّهرِ

حشدَ البطولةِ لا شُلَّتْ سواعُدكمُ ... قطعتُمُ دابرَ الإجرام والغَدْرِ

إذا الوغى زارتْ حُمرٌ نواجذها ... دوّتْ حناجِرُكُم كَرٌّ بلا فَرِّ

أهوى على نبتةِ الشيطان معوُلكُمْ ... فاجتث شأنتَها من لبّو الجذرِ

وثمة أنموذجٌ حماسيّ للشاعر الحشدي (علي الإمارة) في ديوانه المذكور آنفاً (رسائل إلى الميدان)، وهذا الأنموذج تمثله قصيدته التي بعنوان (ساق واحدة) وهي من (البحر البسيط) قال[1]:

(١) رسائل إلى الميدان: ٢٣.

ها أنت ذا تَهَبُ العراقَ قلائدَهْ

وتُزاحمُ الجلّى بساقٍ واحدة

تحتاجُك الهيجا فقف علماً بها

ساقٌ كساريةٍ لنصر صاعدة

وزّعتَ جسمَك للبنادقِ نخوة

ووقفتَ حيثُ الأرض نحوَكَ عائدة

تكفي يداكَ... يداكَ حقلُ بنادقٍ

عند الشَّجاعةِ كُلُّ نفسٍ زائدة

عوقٌ الرّجالِ الجبنُ، لا نقصانُهُمْ

عُضوا... فنفسٌ حين تجبنُ فاسدة

قد تُقِبُ الأيامَ – رغم جِراحِها

نفسٌ على طولِ الزّمانِ مجاهِدَة

كالطودِ يقصدُها الرّصاصُ وينثني

جَزَعاً، ويرجعُ خائباً: لا فائدة...!

بسهولة التعبير والبُعد عن التعقيد أو الانطواء نطالع هذا النصّ الحماسي للشاعر الحشدي علي الإمارة وهو يخاطب مقاتلاً حشدياً بطلاً فقد إحدى ساقيه قائلاً:

ها أنت ذا تَهَبُ العراقَ قلائدَهْ

وتُزاحمُ الجلّى بساقٍ واحدة

هو على الرغم من ذلك (تحتاجُهُ الهيجاء ليقف عَلَماً بها)

ثم يخاطبه بهذه السهولة والعمق:

وزّعتَ جسمَك للبنادقِ نخوة

ووقفتَ حيثُ الأرض نحوَكَ عائدة

في هذا البيت تلمح الباحثة الى شجاعة هذا المقاتل الذي لم يستتر من رصاص العدو (وزّعتَ جسمَك للبنادقِ نخوة) وهو بهذا الإقدام ماض في تحرير الأرض من براثن الدواعش (ووقفتَ حيثُ الأرض نحوَكَ عائدة).

وهذا المقاتل لم يُثنِه أنه بساق واحدة، بل تكفيه شجاعته ونفسُه المجاهدة التي (يقصدُها الرّصاصُ وينثني) جزعاً ويرجع خائباً لا فائدة.

وهكذا نطالع هذا النص الحماسي في أسهل التعابير وأقواها تأثيراً في المتلقي.

ثانياً: الاتجاه السياسي في قصيدة الحشد الشعبي

ارتباط الشعر بالسياسية

لمّا كان الشعر يعكس الانفعالات الوجدانية للشاعر، ومن بين هذهِ الانفعالات ما مرّ به العراق من اضطرابات وتحولات سياسية، والشاعر يعبّر عن كُلّ هذه الاضطرابات والتحديات فيعرف هنا الشعر بالشعر السياسي.

ويعرّف الباحث الأستاذ أحمد الشايب هذا النمط من الشعر بأنه: «هو ذلك الفن من الكلام الذي يتصل بنظام الدولة الداخلي، أو نفوذها الخارجي، ومكانتها بين الدول»[١].

ويرى بعض الباحثين أن جذور فن الشعر السياسي تمتد إلى العصر الجاهلي، إذ عُدَّ الشعر الذي نُظِم في شؤون القبيلة شعراً سياسياً[٢].

وثمة شعر عرف بشعر العصبية القبلية الذي ظهر في عهد بني أمية وهو ذو منحىً مختلف عن الغرض من الشعر السياسي، إذ نشط نشاطاً بعدما شجّع عليه الأمويون[٣].

إنّ هذا البحث يعني بالقصيدة الحشدية وهو الشعر الذي صور ماكان عليه العراق في اثناء هجوم العصابات واحتلالها لبعض المدن العراقية وإشاعتها القتل والتهجير والدّمار، ثم صدور فتوى الجهاد المقدس وظهور قوة الحشد الشعبي التي انبثقت من رحم الفتوى، ومقارعة العناصر الإرهابية إلى

(١) تاريخ الشعر السياسي: دار القلم، ط٥، بيروت، ١٩٧٦م، ص٢٨.
(٢) يُنظر تاريخ الشعر العربي ،٢٨
(٣) يُنظر العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي: إحسان النص، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٦٤م، ص٢٥٥.

تحقيق النصر عليها، وصوَّر الإشادة بالفتوى والمرجعية الرشيدة ومدح المقاتلين، كذلك تسجيل البطولات الجهادية التي برزت في هذه المعركة، ورثاء الذين بذلوا أرواحهم في سبيل أرض العراق وشعبه ومقدساته، وأخيراً ذم الإرهابيين الظلاميين وداعميهم.

هذا المعاني التي تناولتها قصيدة الحشد الشعبي في اتجاهها السياسي.

لذا نتأمل بعد هذا التقديم الموجز – ماوردفي مدونة الحشد الشعري والدواوين الحشدية المتوافرة لديها لتجتزئ الشواهد الشعرية الدالة على هذا الاتجاه السياسي مركزةً على غرض الهجاء السياسي بوصفه الوجه الأنصع الذي يمثل رأي الشاعر في الجهة التي تسببت بوقوع الاضطراب أو الجهة التي مارست الاعتداء بالوسائل كافةً.

الهجاء السياسي وما يتصل به

يُقصدُ به التعبير الذي يُظهرُ كُلّ ما هو غير مرغوب في صورة بغيضة وينسبه إلى المهجو من أجل الحطّ من شخصيته لأغراض يتوخّاها الهجاء، وقيل: هو تعداد مثالب المرء والتعبير عن تجربة سخطاً واستياء[١].

وغنيّ عن البيان أن الأدب لاسيما الشعر منه لم يكن منفصلاً عن الواقع، بل هو نابع من أوساطه، فهو يؤثر ويتأثر في مجرى الأحداث السياسية التي تمر بها الدول والمجتمعات، ويقينا أن ينبري الشاعر لنقد من تسبَّبَ في سوء الأوضاع السياسية.

وهذا الأمر ينطبق على ما نحن بصدده، أي الوضع السياسي الذي مرّ به العراق في أثناء الفوضى وفقدان الأرض والهجوم الإرهابي الذي شنتهُ العصابات الإرهابية المسلحة والمدعومة عالمياً، والذي كان سبباً في إطلاق فتوى الجهاد الكفائي من لدن المرجعية الدينية العليا في الثالث عشر من حزيران ٢٠١٤م، والتي كانت – أي الفتوى – سبباً في ولادة مدونة الحشد الشعبي، إذ انبرى عشرات الشعراء العراقيين وغير عراقيين للتعبير عمّا جرى في هذه المعركة الاستثنائية بكل المقاييس، ومن بين هذه الموضوعات التصدي للمعتدين والإرهابيين شعراً وفضح مزاعمهم وزيف ادعاءاتهم.

(١) يُنظر: التجديد في الأدب العربي وتاريخه، حنّا الفافوري، دار الكتاب اللبناني، ط٤، ١٩٦٠، ص١٧٦.

وبعد هذه اللمحة الموجزة تنتقل الباحثة إلى معاينة مدونة الحشد الشعري الخاصة بإنتاج الشعراء الحشديين وبعض الدواوين الأخرى المتوافرة، لرصد الأبيات الشعرية المعبّرة عن هذا الغرض الشعري الذي تضمن فضحاً لكذب العدو وزيف متبنياته، ولاسيّما هذا العدو الذي حمل متبنيات ضالة مُضلَّة وفي طليعة هذا الزَّيف ادعاؤهُ بالجهاد الإسلامي والعمل بمقتضى الشريعة الإسلامية حتى أطلق على تنظيمه الإرهابي تسمية (تنظيم الدولة الإسلامية في العراق وبلاد الشام) والذي عُرف، فيما بعد، اختصاراً بتنظيم (داعش) وهذه الدعوة التي ثبت زيفها لم تكن إلّا أُكذوبة كبرى راح تحت غطائها الخادع ملايين الأرواح البريئة وهُجّر ملايين آخرون وخرّبت الأوطان، مثلما – بيّنا – سابقاً.

فكان لابدّ للكلمة الوطنية الصادقة أن تتصدى لهذه الكارثة لذا تجتزئ الباحثة من الدواوين ما يمكن ان نطلق عليه شعر الهجاء السياسي.

تبتدئ الباحثة بقصيدة للشاعر (محمد حسين محيي الدين) وعنوانها (في الدفاع عن العرين) وهي من (البحر الكامل)، قال في مقدّمتها[1]:

بـانَ البريقُ على المـدى فتـأهبوا ... وبـدا على صـــرح البلاد تكـالـبُ
(لا تيأســوا أن تســتردوا مجدكم) ... ومن اســتعانَ بشــعبِهِ لا يُغلبُ
يا أيّها الشـــعبُ المجاهد والذي ... اجتمعتْ عليه مشـــارقٌ ومغاربُ
يبغون منعتَـهُ وصـــبرَ رجـالـهِ ... فتفجّرت منــه الجموعُ تُحـاربُ
من كـلِّ أرجـاء البلاد تقـاطرتْ ... زُمَرٌ تُنـاصـــرها القلوبُ وترقبُ

وبعد هذه المقدّمة الوصفية الرائعة والإشادة بحركة أبناء الحشد الذين تصدّوا للعدوان الداعشي، بعد هذا نجد في تضاعيف القصيدة هجاءً للعدو الإرهابي ضمن انتقالات القصيدة، قال الشاعر:

جاءتْ بنو اللخناءِ تعبثُ بالحِمى ... وتَعيـثُ إفســـاداً بــه وتُخرّبُ
فإذا ســألتهمُ أُصـــولَ علومِهِمُ ... رُفِعَتْ بوجهكَ أفؤسٌ وقواضـــبُ
هم يُتقنون القتــلَ ليس يردُّهُمْ ... عن ســفك كُلّ دَمٍ طهورٍ حاجبُ
نهَبوا من المــال الحرامِ فـديـنُهُم ... في كُـلِّ مـا زعموا وقـالوا كـاذبُ

(١) الحشد الشعري: ١/ ٣٥٥ – ٣٦٠.

وتـراهـمُ كـالـبّـبـغـاء يـقـودُهُـم ... للموتِ معروفُ الجهالةِ ناصِـبُ

نشـكو إلى الرحمن قسـوةَ جَمْعِهم ... ونريـدُ منـه العَونَ فهو الغـالـبُ

تلوحُ للباحثة معاني الهجاء الكثيرة التي وُصِـمَ بها العدو الإرهابي، فالأعداء كناهم الشـاعر بـ(بني اللخناء) أي المرأة إذ أنتنت وقبح كلامها وهو هجاء قاسٍ[1].

ثم يهجوهم واصفاً إياهم بالجهل قائلاً:

فإذا سـألتهمُ أُصـولَ علومِهِمُ ... رُفِعَتْ بوجهكَ أفؤسٌ وقواضـبُ

إنّهم لا عِلَم لهم بل لا يمتون إلى العلم بصـلة تذكر، ولا يعرفونَ للحوار أصـلاً، بل يجيدون التوحش ومهاجمة الناس بالفؤوس والسـيوف، وقد نهبوا الأموال المحرّم أخذها، وينعقون مع كل ناعق (وتراهمُ كالبّبغاء يقودُهُم...).

والأنموذج الهجائي تمثله مقدّمةُ قصيدة للشاعر الحشدي (محمد طالب الأسدي) والتي عنونها بـ(نخيلٌ يحتشدُ في سماوات المعنى) من (البحر البسيط) قال في هذه المقدّمة[2]:

نـخـلٌ حزينٌ.. وغيمٌ يمطرُ الحجرا ... يا أيّها النخلُ: ماذا في العراقِ جرى؟!

مَن أَيْتَمَ المَـدَّ فـي أنهـار عِزَّتِـهِ ... حتى تَجَشَّـأَ جَزْراً موغِلا كـدِرا؟!

يا نخلـةً.. ما حنَتْها كفُّ عاصـفةٍ ... تسـلَّقَتْهـا أفـاعٍ.. تنفـثُ الشـررا

ويـا فراتين من رفض.. وطين رؤى ... على شـواطئـه.. أغفى النـدى حذِرا

مـاذا جرى.. مـا لِوجهِ الأرض ممتقعٌ ... ومـا لـدمع الأسـى في خـدهـا انتثرا

ما للطفولة في ضـوضـائها جَفَلَتْ ... بكفِّ خوفٍ ويتمٍ قلبُهـا اعتُصِـرا

وللبسـاتينِ وجـهٌ راح يَحْجِبُـهُ ... جرادُ جُـدْبٍ حثيـثٍ هـبَّ منتشـرا

وبعد أن رسـم الشـاعر هذه المشـاهد الحزينة المرعبة هيّأ المتلقي إلى وحشـية الفاعل ودمويته وجهله، فقال:

---

(١) لسان العرب: ابن منظور، مادة (لَخَن).

(٢) الحشد الشعري: ١/ ٢١٥ – ٢١٧.

نـادى صـــبـاحٌ حزينٌ.. إنَّ أغرِبـةً ... تســـلَلَتْ سُـــحُباً فوق العراق تُرى
وأن قـبـرَ نَـعـيـبٍ مـن نـبـوءتِـهـا ... في القعر منـه حديث الطير قد قُبِرا
خلافـةٌ تزرعُ الأشـــجـارَ من جُثـثٍ ... ومن رؤوسٍ عليهـا عَلَّقَـتْ ثمرا
خـرافـةٌ فـي فـراغٍ مـنـتـنٍ رَبِـيَـتْ ... فأنجبتْ بئرَ موت يمضـــغ البشـــرا
القادمون من اللاشـــيء يحشـــرهم ... من الـدهـاليز تـاريخ العمى تترا
دم الـحـقـيـقـة فـي أثـوابـهـم.. زُمَرٌ ... على عظـام الضـــحـايـا تقتفي زُمَرا

يوجّه الشاعر الحشدي (محمد طالب الأسدي) هجاءَهُ إلى (الدواعش) مسمّياً إيّاهم بـ(أغربة تسللَتْ سُحُباً فوق العراق تُرى)، واصفاً (خلافتهم) المزعومة بأنها (تزرعُ الأشجارَ من جُثثٍ ورؤوسٍ عليها عَلَّقَتْ ثمرا)، وكفى بهذا السلوك وحشيةً ودموية، فهي – إذن – خرافةٌ لا خلافة؛ لأنها (ربيت في فراغٍ منتنٍ) و (فأنجبتْ بئرَ موت يمضغ البشرا).

وهذا أقسى الهجاء الذي تستحقُه هذِهِ الزُّمرُ الإرهابية الظلامية التي عاثت في الأرض فساداً.

وهذهِ قصيدة للشاعر (كاظم جويد المحمداوي) وعنوانها (ألاقُلْ للدواعش) من (البحر الوافر) وهي طويلة تقع في ستين بيتاً، وقد احتل الهجاء مساحةً في القصيدة، قال الشاعر[1]:

أَلا إنّـا بـأوبـاشٍ بُـلـيـنـا ... ترى دينـاً لهم مـا ليس دِينـا
خفافيش الظلام ســـطوا علينا ... بحـارُ الحقدِ تحملهم ســـفينـا
ومن كُـلِّ الأمـاكن قـد تنـادوا ... فِجـاجُ الأرضِ تَلفظُهُم قَطِينـا
بِـأعراقٍ لَهـا إنْ شِـــئْتَ عَدّاً ... فَقَـدْ جـازَت عِـدادَ الأربَعينـا
مِنَ الشّـيشـانِ والأفغانِ عِرقٌ ... وَعِرقٌ بـاعَدتْ تُرْكـاً وَصِـــينـا
يَرومونَ الإبادةَ ما اســـتَطاعوا ... جَرادٌ زاحفٌ يَـبغي الثَّمـينـا
فَجاســـوا في البلادِ بِكلِّ عُنفٍ ... وبعضُ العُنفِ ما يُندي الجَبِينا
بِـإعـدامٍ وتَـعـذِيـبٍ وذَبْـحٍ ... بِـهـا فـاقوا عُتـاةَ الأوَّلـيـنـا

(١) الحشد الشعري: ٢/ ٦١ – ٦٧.

وتَـفْـجـيـرٍ وتَـهـجـيـرٍ وهَـتْـكٍ ... لِأعراضِ النســـاءِ بِما سُـــبِينا
وَمـا أبقَوا على حَرثٍ ونَسْـــلٍ ... وقـد بَلَغوا بِهـا شَـــأوا بَطِينـا
فَحبـلُ الـدّينِ.. إرْبـاً قَطَّعوهُ ... حـلالٌ أو حَـرامٌ يَســـتوينـا
وُحوشٌ حَســبُها تَقتاتُ نَهْشـــاً ... وليسَ النَّهشُ مـا ارتَكبوهُ حِينـا

وهكذا تتوالى معاني الهجاء السياسي التي رمى الشاعرُ الحشدي بها الأعداء الإرهابيين المتمثلين بـ(داعش) فقد فضحهم الشاعر، وإن كانت أفعالهم ظاهرة للعيان، فهم أوباشٌ لا دينَ لهم، (خفافيش الظلام) قد مُلِئوا حقداً (بحارُ الحقدِ تحملهم سفينا)، وقد أتوا من كُلِّ حدب وصوب (ومن كُلِّ الأماكن قد تنادوا) وهم شُذّاذ آفاق، من بلدان مختلفة واقطار متباعدة، جمعهم دافع إبادة الشعوب، ويصفهم الشاعر بالجراد الزاحف تحقيراً لشأنهم.

وعدا ذلك فقد فعلوا الأفاعيل الشنيعة وما يندَي له الجبين، فضلاً عن الإعدام، والتعذيب، والذبح، والتفجير، والتهجير، وهتك الأعراض، وفي كلّ هذه التعابير الشعرية استند الشاعر إلى النصوص القرآنية يقتبس منها اقتباساً مكيناً ملائماً لخطابه الشعري، وبعد هذه المعاني الهجائية لم يَفُت الشاعر أن يتوّج هذا الهجاء بما رماهم به من دناءة وشذوذ حتى قرنهم بالشيطان قائلاً:

هو الشـــيطـانُ فيهم قـد تعرّى ... بهم مـا عـادَ مرجومـاً لعينـا
فَمـا حَفظوا لِـدينِ الله عَهْـداً ... وَبســـمِ اللهِ قد فَعلوا المُشـــينا
فَكم غاروا على سِـــترِ العَذارى ... وفي سـوقِ النَّخاسـةِ قَد شُـرينا
فَإنْ كُنَّ النســـاءُ حَفِظنَ طِفلاً ... فَمـا صُـــنَّ البنـاتِ ولا البَنِينـا

وثمة شاهدٌ آخر في هجاء العدو الداعش تمثُله أبيات تجتزئها الباحثة من قصيدة حشدية رائعة للشاعر (جمال جاسم أمين) وعنوانها: (يا راية الحشد) وهي من القصائد الرائعة وبحرها البسيط، وقد جاء الهجاء في الأبيات التي تلت المطلع، إذ قال[1]:

هذا هو الفخرُ.. هذا صـوت منْ وهبوا ... كم ســطّروا عجبـا مـا مثلُـهُ عجـبُ
مـاذا نقولُ ومـاذا ســوف نكتبُـهُ ... عن فتيـةٍ للفـدا بـالنزفِ قـد كتبوا؟!

(١) الحشد الشعري: ٢ /٥٤ – ٥٧.

ماذا وقد أطبقتْ في صمتها لغةٌ ... كأنَّ بالصمت معنىً دونهُ الخُطبُ
يبقى السؤالُ وتبقى كلُّ صادحةٍ ... خجلى إذا نوديتْ للشدو تحتجبُ
يا غضبةَ (الحشدِ) لا لومٌ ولا عَتَبٌ ... على البغاة وماذا ينفعُ العتبُ؟

ثم قال هاجياً:

(دواعشٌ) من صغار القوم تجمعُهُم ... وضاعةُ الحِقد حتى رأسُهم ذَنَبُ!
يكفيهُم من فِعالِ السوء منقصةً ... بأنّهم من دمِ الأطفال قد شَرَبُوا!
وأنّهم فرطُ جُوعٍ في ضمائِرِهم ... لم يُغنهم، بعد طول الفقر ما نهبوا
كم أفسدوا في شعابِ الأرض كم سفكوا ... وكم مسيحٍ على ألواحها صلبوا
وها هم كُلّما طالتْ بهم نقصوا ... سيذهبون كما أسلافهم ذَهَبوا
ويرحلون بلا ذكرى ولا أثرٍ ... بل سوف تلفظهم من جوفها التربُ

يبتدئ الشاعر (جمال جاسم أمين) بذكر المهجو (الدواعش) وهم من صغار القوم، فلا شأن لهم، وقد جمعتهم (وضاعة الحقد) وقد ولعوا بالإجرام لدرجة أنهم (من دمِ الأطفال قد شَرَبُوا) فلا ضمائر حيّة لهم، فكم (أفسدوا في شعابِ الأرض) و (كم سفكوا) و (كم مسيح على ألواحها صلبوا).

ويؤكد الشاعر جمال جاسم أمين أن هذه الأفعال الشنيعة التي جُبلوا عليها لم تُزدهم إلّا نقصاً ودناءةً، ثم يؤكد الشاعر ذَهابهم وهزيمتهم الأبدية كذهاب أسلافهم، وفي هذا قال:

كم أفسدوا في شعابِ الأرض كم سفكوا ... وكم مسيحٍ على ألواحها صلبوا
وها هم كُلّما طالتْ بهم نقصوا ... سيذهبون كما أسلافهم ذَهَبوا
ويرحلون بلا ذكرى ولا أثرٍ ... بل سوف تلفظهم من جوفها التربُ

وهناك قصيدة للشاعر (يوسف هداي ميس)، عنوانُها (حكاية جندي) من (البحر الكامل) باستثناء صدر البيت الأول من (البحر الطويل)[1]:

أَلا فاسمعي – دُنياي – وَهْجَ حِكايَتي ... نبضاً تَقادَمَ عَهدُهُ منذُ الأزلْ
مذْ قالَ في جيرونِهِ قرّادُهُمْ: ... ها قد عدلنا ميْلَ بدرٍ فاعتدلْ

(١) الحشد الشعري: ٢ / ١٩٥ – ١٩٧.

مُـذْ ســـنَّنوا شَـــتْمَ الوليَّ جَهـارةً، واســـتبدلوا التكبيرَ في: هيلو هُبلْ
مُـذ أيْنَعَـتْ لِقِطـافِهـا في عيْنـهِ مُذْ عربَدَ السـيفُ المُسـلَّط والأسـلْ
مُـذْ أَمْعنَ الســـقّـاحُ في أشـــلائنـا منـذُ المطـاميرُ التي كـانـت أجـلْ
مُـذْ ذاك والكفنُ المُضـــمَّخُ حُلَّتي أَدْنو لَـهُ والموتُ يـدنو في وجـلْ

وواضحٌ من هذا الاستهلال الذي صاغهُ الشاعر في معاني هجائية متصلة بأنساب الأعداء الدواعش وسلوكياتهم وأحقادهم التي توارثوها (منذ الأزل) والشاعر يشير إلى الأبيات التي تمثل فيها (يزيد بن معاوية) إذ قالها متشفياً لمّا صارَ أمر المسلمين إليه بعد أن ولّاه ابوه معاوية فتمثل بقول الشاعر القديم[1]:

لعبت هاشم بالملك فلا خبرٌ جاء ولا وحيٌ نَزَلْ

ثم أشـار إلى هزيمة أجداده في معركة بدر الكبرى التي قادها رسـول الله (صـلّى الله عليه وآله وسـلم)، لذا ذكر الشـاعر هذه العبارة الشـاعرية التي تمثل بها الطاغية يزيد جدّ الدواعش:

مـذْ قـالَ فـي جـيـرونِـهِ قـرّادُهُـمْ: هـا قـد عـدلنـا ميْـلَ بـدرٍ فـاعتـدلْ

وهكذا يصبّ الشاعر الحشدي سوط عذاب على أعداء العراق من العصابات التكفيرية أحفاد بني أمية.

ويهجو الشاعر أعداء الإسلام وينسبهم إلى مَن شتمَ أمير المؤمنين (عليّ بن أبي طالب) – عليه السلام – على المنابر، ويبقى هذا الشتمُ سُنةً طوال تسعين عاماً حتى ولي الحكم الخليفة عمر ابن عبد العزيز ومَنَعَ هذا السلوك الجاهلي الجائر في هذا قال الشاعر:

مُـذْ ســـنَّنوا شَـــتْمَ الوليَّ جَهـارةً، واســـتبدلوا التكبيرَ في: هيلو هُبلْ

وهي إشارة موجعة إلى عودتهم لجاهليتهم وأصنامهم، إذ استبدلوا تحية أصنامهم (هيلو هبل) بـ(التكبير) (الله أكبر) في إشارة واضحة إلى عدم علاقتهم بالإسلام والى زيفهم ونفاقهم، فشتان بين

(١) هذا البيت لابن الزّبعرى تمثل به يزيد بن معاوية متشفياً لمقتل الإمام الحُسين وأهل بيته وأصحابه، الاحتجاج للشيخ الطبرسي، ٣٤/١.

أصحاب الأرض العراقيين المدافعين عن أرضهم وعِرضهم ومقدّساتهم وبين هؤلاء الأوباش الذين قدموا من كُلِّ حدب وصوب وعصاباتهم لا تبقي ولا تذر، وكأنهم لم يعلموا أنّ القتل لنا عادة وكرامتنا من الله الشهادة في سبيل الله سبحانه وتعالى.

والشاعر يشير إلى صلابة السائرين في طريق أهل البيت الذين سلكوا طريق الجهاد طريق ذات الشوكة غير مبالين بالقتل والسجون (المطامير) وفي هذا قال:

مُـذْ أَمْعنَ الســـقّـاحُ في أشـــلائنـا منـذُ المطـاميرُ التي كـانـت أجـلْ

مُـذْ ذاك والكفنُ المُضـــمَّخُ حُلَّتي أَدْنو لَــهُ والموتُ يــدنو في وجــلْ

تلحظ الباحثة أسلوب الشاعر الطيع واتكاءَهُ على التكرار الذي سمح لهُ أن يرسِّخ معانيه في هجائه الأعداء وافتخاره بحملة نهج آل بيت مُحمد الذين جاهدوا في سبيل الله وما بدلوا تبديلاً، فشتان بين الفريقين، فما أشبه الليلة بالبارحة! والقوم أبناء القوم.

الفصل الثاني

البناءُ الفنّي لقصيدةِ الحشد الشعبي (وحدة القصيدة)

المبحث الأول

البناء الفنّي لقصيدة الحشد الشعبي (وحدة القصيدة)

مقدِّمة في بناء القصيدة

العمل الأدبي شعراً كان أم نثراً يقوم على إدراك الموضوع ثم – بعد ذلك – يُؤتى بالعوامل الجزئية، التي يتشكل منها الموضوع، مرتبةً ومتسلسلةً تسلسلاً منطقياً يُفضي أحدها إلى الآخر نحو الغاية المرجوّه، وينبغي ألّا يكون ثمةَ جُزءٍ يُوضع من دون حساب خشية أن يكون حشواً مُخلّاً بالموضوع والفن.

وعلى أساس هذا المعيار العام تحاولُ الباحثة معاينة قصيدة الحشد الشعبي – موضوع البحث – وإلى أيّ مدى استطاعت أن تجاري هذا المفهوم المذكور آنفاً.

غنيّ عن البيان أنّ القصيدة في عصر ما قبل الإسلام ضمّت أجزاءً عدّة، وكُلٌّ منها يعبَّر عن موضوع، ولكنّ هذه الأجزاء تتوالى – مثلما أشرنا – في خيال العربي الجاهلي، وعبر مشاعره وظروفه الخاصة يربط الشاعر ما بينها بما يُعبّر عنه بالجسور الفنيّة التي يؤتى بها لربط هذه الانتقالات في القصيدة الجاهلية، ولعلّ معلقة الشاعر امرئ القيس تمثل شاهداً حياً على هذا التعدّد والترابط بين أجزاء المعلقة المشهورة، وهذه المعلقة التي تُعَدّ معلماً شامخاً من معالم الشعر العربي، لبنائها الفنّي، وصياغتها الموحية، وما عبرت عنه من مضامين أنتظمتها، إذ استهلها الشاعر بالوقوف على الطلل، إذ عُدّ اول من وقف واستوقف الركب فبكى وأبكى مَن مَعَه، بعدها غازل النساء معبّراً عمّا لقيه من تباريح الهوى وألم الوجد، ثم وصفَ الليلَ والخيل واختتم معلقته بوصف المطر العنيف الذي يُغرقُ السباع وما إليها[1].

بيدَ أن تقسيم القصيدة إلى أجزائها بُحث لاحقاً في كتابي (البيان والتبين) للجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، وكتاب (البديع) لابن المعتز (ت ٢٩٦هـ)، إذ نجد حديثاً عن الأجزاء الفنية للقصيدة، وحسن الابتداء، ومقارنة الأبيات بعضها إلى بعضٍ[2].

وأشار ابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ) إلى الوحدة الفنيّة للعمل الأدبي قائلاً: «وأحسن الشعر ما يُنتظم القول فيه انتظاماً يتسق به أولُه مع آخره على ما ينسّقهُ قائلُهُ، فإن قدّم بيتاً على بيتٍ دخله الخلل ... بل يجب ان تكون القصيدة كُلّها كلمةً واحدةً من الأشياء أولها وآخرها، نسجاً،

(١) تُنظر: المعلقة في ديوانه: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط٥، (د.ت)، ص٨ – ٢٦.
(٢) يُنظر: البيان والتبين: ٦٦/١، البديع: ١٢٣.

وحُسناً وفصاحةً وجزالة ألفاظ، ودقة معان، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كُلّ معنى بصيغة، خروجاً لطيفاً حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً لا تناقض في معانيها، ولا وهي في مبانيها ولا تكلّف في نسيجها»[١].

وتجدرُ الإشارةُ في هذا التقديم الموجز إلى أنّ ناقداً عربياً قديماً هو حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)، قد درس بوعي عميق البناء الفني للقصيدة العربية، ووضع أُسساً لوحدتها الفنية، وقد علّق أحد النقاد المعاصرين على تفسير حازم لبناء القصيدة فقال: «يقصر مفهوم حازم (للوحدة) على الحالة الشعورية والبواعث والمؤثرات الانفعالية التي تنشأ القصيدة في كنفها وتتطور في الاتجاهات وعبر حركات وعلاقات تتنافر وتتداخل في وحدة عضوية»[٢].

ويقودنا موضوع البناء الفنّي للقصيدة العربية إلى موضوع الوحدة العضوية الذي بُحث كثيراً في النقد الأدبي، وهو أن ننظر إلى النص الأدبي بوصفه كائناً حيّاً مترابط الأعضاء والأجزاء، بحيث إنّ ايَّ خلل أو اضطراب في عضوٍ يفضي إلى الإخلال في النصّ كُلّه.

وغنيّ عن البيان أن ارسطو أول من عني بهذا المصطلح (الوحدة العضوية) عندما تحدث عن الوحدة العضوية في المأساة الإغريقية والعلاقة بين أجزائها وشدّة الترابط بين تلك الأجزاء فقال في هذا الصدد: «إذ نُقل أو بُتر جُزءٌ انفرط عقد الكل وتزعزع؛ لأنّ ما يمكن أن يُضاف أو لا يضاف دون نتيجة ملموسة، لا يكون جُزءاً من الكل»[٣].

بيد أن فهم النقد الأدبي العربي الحديث للوحدة العضوية جاء مغايراً لما كان عليه الفهم الارسطي.

وعلى سبيل الاختصار نذكر ناقدين عربيين تصديا إلى هذه القضية: الأول هو الدكتور شوقي ضيف الذي أعرب قائلاً: «فليست الوحدة العضوية أن تتوالى أبيات في موضوع بعينه، ولكنها أبعد من ذلك عمقاً، إذ لابدَّ أن تصور الأبيات في قصديتها حدثاً وجدانياً تاماً تندرج فيه بل قد تتخلق تخلقاً نامياً على نحو ما يتخلق الجنين تخلقاً كاملاً»[٤].

---

(١) عيار الشعر: ١٢٦ – ١٢٧.

(٢) شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى آخر القرن الثامن الهجري: د. جودت فخر الدين، ١٩٨٤، ص٧١.

(٣) فن الشعر: ارسطو: ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٣، ص٢٦.

(٤) في النقد الأدبي: د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٦٢، ص١٦٠.

ويقول الدكتور محمد غنيمي هلال: «ونقصد بالوحدة العضوية في القصيدة وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكلّ جزء وظيفته، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر»[1]، وترى الباحثة أن هذا التعريف هو الأدق والأكثر قبولاً.

وحاصل ما تريد الباحثة قولَهُ في موضوع البناء الفني للقصيدة، إنّه الصورةُ العامة للقصيدة عبر تلاحمُ مطلعها ونهايتها انطلاقاً من الصورة العامة للقصيدة فالبيت إلى مجموعة الصور التي يشكلها الشاعر في تعبيره عن خطرات جزئية تعرض له وهو يعاني تشكيل تجربته ونقلها إلى المتلقي.

ولنأت الآن إلى بناء النصّ الشعري وأشكاله في قصائد الحشد الشعبي ومقطوعاته:

١- البناء بالنص الطويل (القصيدة):

القصيدة العربية ما تكونت من سبعة أبيات فصاعداً، وتُعدُّ نصّاً له شخصيتُهُ، إذ يتيحُ لمبدعه أن يُثبتَ كُلّ ما له صله بتجربته التي يُريدُ إيصالها إلى متلقيه.

وغنيّ عن البيان أنّ للقصيدة العربية – مثلما مرّ بنا – نهجاً ومساراً سار عليه الشعراء، إذ يبدأ الشاعر بالمطلع أو المقدّمة التي تضمّ المطلع، وغالباً ما تكون المقدّمة متضمنةّ ارتباطاتٍ عاطفية عبر التوجّه إلى الطلل أو الديار – ديار الأحبة او الظاعنين – ومن ثَمَّ – تقود الشاعر عاطفته المهيمنة إلى موضوعه الأساس، بعد أن يُعالج موضوعاتٍ على شاكلة وصف الرحلة الشاقّة والناقة، بعدها يصل إلى موضوعه الرئيس الذي أنشأ النصّ لأجله، وهذه الانتقالات كانوا يسمونها بـ(حُسن التخلّص) وهو تدرج طبيعي، عندما تقود الشاعر عاطفته المسيطرة من معنىً إلى معنىً آخر حتى يصلَ إلى غرض القصيدة الرئيس، ثم تجيء الخاتمة، والشاعر الحاذق هو الذي يجتهدُ في تحسين الاستهلال والتخلُّص وبعدها الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاءِ[2].

---

(١) النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣، (د.ط)، ص٣٩٤.

(٢) يُنظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي الجرجاني: ص٤٨.

قال الشاعر عمر نبيل غازي في قصيدة له عنوانها: (قصة الدمع الأخير)[1] [من البحر البسيط]

في مالحِ الدمع راقوا الخدَّ وانصـرفوا	**ومن زكيّ دمـاهم تَشـــربُ النجفُ**
في أولِ المـاء كـان المـاءُ يُخْبِرُهم	**دمع العراق بهـذا النهر فـانْـذَرَفوا**
هم جنـد ربـك ذاتُ الله تَـعْرفـهم	**بين القـذائفِ مـا ارتـابوا ومـا ارتجفوا**
ســحابةُ الموت في أيامِهِمْ مَطَرتْ	**مـدّوا كؤوســهم للمجـد وارتَشَــفوا**
وكم تَشَــظّوا على ميدانِهِم عطشــاً	**لا يســتفيق ولمـا أُسْــقِموا غَرَفوا**
وكم تـغنّى جنوبُ الله سُــمْرَتَـهُمْ	**وكـم تـغزّل فـي أتمـارهم ســعفُ**
هم آخرُ الوعدِ لما السـاعةُ انتصـفتْ	**هم أولُ النصــر لما الوقتُ ينتصــفُ**
الواثبون شــغـافُ القلـب تتبَعُهم	**البـاذلون شــغـافـاً ملؤهـا شــغفُ**
يكادُ ذا الخوف يخشــى من تَقَدُمِهِمْ	**وترجفُ الأرض أطواراً وتـنـخَسِــفُ**
من بؤرة الضـوء قَدّوا وصـفهم وطناً	**حتى اسْتَناروْا بمن في شَكْلِهِم وُصِفُوا**
ثم اســتراحوا على أجفانِهم سَــهَرٌ	**لم يُغْمِضــوه ففي أحلامِهِم لَـهَفُ**
يسْــتَـذْكِرونَ وداع الأمهـاتِ لهم	**يـا ســكبةَ المـاء أنّى نزفهم يَقِفُ؟**
يـا دمعـةَ الولـد المتروك في قلقٍ	**تقســو عليــه ووجــهُ الله يزْدَلِفُ**
يـا زوجـةً غَلّقَتْ أبوابَ ضــحكتِها	**وأصــبح الحُزنُ في الأنفاس يَعْتكِفُ**
حتى يعودَ تعودُ الضــاحكـاتُ لهم	**مـلءَ العراق وهـذا الليـل يَنْكَشِــفُ**

تقع القصيدة في خمسة عشر بيتاً، وقد اختار لها الشاعر عنواناً موحياً (قصة الدمع الأخير) وهذا العنوانُ – بوصفه العتبة الأولى من عتبات النص، أشعرنا – منذ البدء – بارتباطهِ بموضوع الحشد المقاتل الذي يحزم أمره متوجهاً إلى سوح الجهاد لذا جاء مطلع القصيدة:

في مالحِ الدمع راقوا الخدَّ وانصرفوا ومن زكيّ دماهم تَشربُ النجفُ

بهذه التعابير المجازية رسم لنا الشاعر صورة المقاتل الذي هبّ ثائراً مقاتلاً منصرفاً للجهاد (في مالح الدمع راقوا الخدّ وانصرفوا) ثم رسمه شهيداً في ميدان الوغى بدلالة قوله (ومن زكي دماهم تشرب النجف) حيث يُدفن الشهيد في مثواه الأخير وتروي دماؤه الزكية تربة النجف الأشرف.

(١) الحشد الشعري – المكتبة الأدبية المختصة: ١/ ٦٥ – ٦٦.

ثم تتوالى في القصيدة التعابير الشعرية المشيرة إلى عظمة دمع المقاتل العراقي، وعبّر عنهم الشاعر بـ(جند الله) هذا التعبير الجهادي الذي اختزل كُلَّ ما له صلة بوثبتهم الجهادية وما تؤول إليه من مواقفهم البطولية وشجاعتهم وارتباطهم بالله سبحانه وتعالى (هم جند ربك ذاتُ الله تَعْرفهم) ولم يثنهم الموت (سحابة الموت في أيامهم مطرت).

وهذا التعبير الكنائي يشير إلى احتدام المعارك وعنفها، ولكنّ أبناءَ الحشد لم يبالوا بوقوع الموت بل (مدّوا كؤوسهم للمجد وارتَشَفوا) لمّا عَلِموا أنّ المجدَ لا يتأتّى إلّا بالشهادة في سبيل الله، وكان تعبير الشاعر بليغاً ورائعاً.

ويعبّر الشاعر بخياله الخصب عن وصف صمودهم البطولي في أبياته اللاحقة، فهم (الواثبون شغافُ القلب تتبَعُهم الباذلون شغافاً ملؤها شغفُ) وكذلك يخشى منهم الخوف فلا خَوف يساورهم، وترجف الأرض، بل تتخسفُ لهمتهم واندفاعهم.

وعدا هذا فهم يستذكرون وداع أمهاتِهم الساكبات الماء وراء المسافر، وأي مسافر إنه الماضي إلى قتال (الدواعش) شذّاذ الآفاق الذين جُلبوا من كل حَدبٍ وصوب لقتل الشعوب الآمنة والاستيلاء على أوطانهم وأنى لهم ذلك؟ ويستذكرون (دمعة الولد المتروك في قلق) والزوجة التي (غلقت أبواب ضحكتها) وهو تعبير مُدهش عن هيمنة الحزن، فليس ثمة سبيل للضحكة والفرح (غلّقت) باستعمال صيغة (فَعّل) ودلالتها الصرفيّة إلى الكثرة والمبالغة.

ولعلَّ ثمة أملٌ يراود الزوجة في غمرة مشاعر الانتظار أن يعودَ المقاتل (حتى يعودَ تعودُ الضاحكاتُ لهم) وضحكاتهن تمثل فرح العراق وزهوه بالنصر المؤزَّر عندئذ يفرح المؤمنون بنصر الله جلَّ وعلا، ثمَّ تمضي القصيدة بهذا المجاز الخلاق في بيته الأخير:

حتى يعودَ تعودُ الضاحكاتُ لهم ملءَ العراق وهذا الليل يَنْكَشِفُ

فالليل يُمَثلُ الهجمة الداعشية التي خططت لها القوى الظلامية، وانكشاف الليل وبزوغ الفجر هو النصر الآتي الذي يأمله الشاعر الحشدي الذي وُفق أيّما توفيق في هذا النصّ، إذ استطاع – أن يقدّم لنا نصّاً مترابطاً ترابطاً بنائياً، فمنذ العنوان الذي أحسن الشاعر اختياره (قصة الدمع الأخير) مروراً بمقدّمة القصيدة ومعانيها الجزئية حتى خاتمتها الموفّقة، أي من التأهب للقتال ثم التوجُّه إلى سوح الوغى ومواجهة القوى الظلالية التكفيرية ثم دحرها، الذي توقعه الشاعر، وهزيمتها وبقاء العراق مُصاناً أبيّاً بدءاً وختاماً.

هذا البناء المتماسك الذي قدّمه الشاعر في القصيدة (النص الطويل)، النص الذي استوعب كُلّ ما أراد الشاعر أن يبثّه في تجربته التي هُدى إلى إيصالها للمتلقي.

وغنيّ عن البيان أنّ النص الطويل أو القصيدة الحشدية في الأعم الأغلب تأتي متجاوزة الثلاثين بيتاً وقد تتجاوز بعض القصائد ذلك بكثير، لطول نفس بعض الشعراء وتعدد انتقالاتهم في النصّ الواحد، ولكنّ هذه الانتقالات مرتبطة بموضوعها الرئيس الذي هيمن على عاطفة الشاعر ألا وهو موضوع الحشد الذي نحن بصدده وما دار حوله من مواقف وأفكار.

تمثلُهُ قصيدةُ الشاعر (علاء طاهر الموسوي) التي اختار لها عنواناً (القادمون من اللاموت)[1] [من البحر البسيط]

الجامحاتُ، انقياداً سوفَ تمتثلُ ... والمرضعاتُ اصطخابَ الحربِ تنذهلُ
فالقادمونَ منَ اللاخوفِ تتبعُهم ... كلُّ المشيئاتِ ظلاً أينما رحلوا
ملامحُ الأرضِ أهدتْ كلَّ سحنتِها ... لفتيةٍ آمنوا بالحبِ فاشتعلوا
ما بين قلبٍ وقلبٍ نبضُ أوردةٍ ... لها امتدادٌ بنبضِ الأرض يتصلُ
ضوعُ التواريخِ أنفاسٌ بما عبقت ... رئاتُهم والندى من ضوعِهم ثملُ
لبوا نداءاتِ مَنْ ادلى بآيتهِ ... كأنه منحرٌ في الطفِ يبتهلُ
وسابقوا المجدَ حتى بانَ منكسراً ... بدءاً يحثُّ الخطى، لكنهم وصلوا
وهجُ العراق سرى في عرقِ افئدةٍ ... تهوى المنايا، إذا ما مَسّها زعلُ
وذي جروحٌ رأتْ أن الترابَ بلا ... نزفٍ، سيرضى بماءِ الذلِ يغتسلُ
وللسلاحِ طقوسٌ سوف تسبُقُها ... أرجوزتانِ بلحنِ الحربِ تكتملُ
(عشْ هكذا في علوٍ) بدءُ واحدةٍ ... يعلو، وأخرى نشيدٌ ملؤهُ غزلُ
هبّوا نخيلاً من القاماتِ مُذْ عصفت ... ريحُ المنايا، فما هانوا ولا وجِلوا
هذا العراقُ سماواتٌ، تحفُ بها ... كلُّ النبوءاتِ في معناهُ تُختَزَلُ
رأيته خاشعاً يتلو مواجعهُ ... أبياتُ شعرٍ من اللاموتِ ترتجلُ

(١) الحشد الشعري: ١/٣٣٠ -٣٣٣.

يا موطناً، صـــاحَ حشـــدُ اللهِ، كيفَ لنا ... عيشٌ، وفي العيشِ قد ضاقت بكَ السبلُ

ملابسُ الحربِ أرواحٌ لنـا انتفضـــت ... أبنـاؤكَ الغرِّ إن قـالوا فقـد فعلوا

وامـهـاتٌ لـنـا تـعـلـوا (هـلاهـلُـهـا) ... فـي كـلِّ إطـلاقـةٍ، آهٌ ســـترتـحـلُ

والـمـدلـهـمـاتُ انْ ادلـثْ بـنـازلـةٍ ... المـاءُ غيظاً، صـــفـاتِ النـارِ ينتحلُ

إنـا حملنـا على الأكتـافِ خـارطـةً ... مـا مـالَ حمـلٌ لهـا وهنـاً ولا ثِقَـلُ

وكـم حـمـلـنـا بـمـيـعـادٍ تـطـلُّ بـهِ ... شـــهـادةٌ إن تنـاءت، نصـــرُنـا بـدلُ

فقد رســـمنا حدوداً من أضـــالعِنا ... مـا بينَ أقطـارهـا، الأرواحُ تنتقـلُ

فـدجـلـةُ الـخـيـرِ امٌّ والـفـراتُ أبٌ ... ونحنُ أبنـاءُ من فـاضـــوا بمـا حملوا

في كـلِّ شـــبرٍ لنـا آثـارُ منقبـةٍ ... لن يســـتبيحَ الثرى مســـتنقعٌ ضـــحلُ

طيراً ابـابيـلَ قـد كـانـت مـدافعُنـا ... مـا انفـكَ ســـجيلُها يُلقي، فنحتفـلُ

لله جنـدٌ، وللشـــيطـانِ جنـدُ غوا ... ياتٍ ومن زيفِها لم يســـلمِ العســـلُ

مـا كـان للهِ ينمو، فـالـدليـلُ لنـا ... فتوى جهـادٍ، بهـا الاحـداقُ تكتحـلُ

مُذْ كَبَّرتْ، كانت الـــ(لبيكَ) بوحَ صدى ... منـه انحنـاءاتُ ظهرِ الأرضِ تعتـدلُ

إنّ بناء بالقصيدة أو النصّ الطويل يمنح الشاعر مجالاً للتعبير عن تجربته وما يُحيط بها من معانٍ جزئية متصلة بها، وهنا في قصيدة الشاعر (علاء طاهر الموسوي) التي اختار لها عنواناً مثيراً شديد الارتباط بالموضوع الرئيس (الحشد الشعبي)، إذ اختار لها جملةً موحية: (القادمون من اللاموت) وسنرى إنّ هذه العنونة استمدت منها العتبات النصية المكوّنة للقصيدة.

فالمطلع أو الاستهلال جاء موائماً وشديدَ الارتباط بـ(القادمون من اللاموت) كما يبتدّئ من استهلاله الغاضب الثائر:

الجامحاتُ، انقياداً ســـوفَ تمتثلُ ... والمرضعاتُ اصطخابَ الحربِ تنذهلُ

فـالقـادمونَ منَ اللاخوفِ تتبعُهم ... كـلُّ المشـــيئـاتِ ظلاً أينمـا رحلوا

ملامحُ الأرضِ أهدتْ كلَّ ســـحنتِها ... لفتيـةٍ آمنوا بـالحـبِ فـاشـــتعلوا

مـا بين قلـبٍ وقلـبٍ نبضُ أوردةٍ ... لهـا امتدادٌ بنبضِ الأرض يتصـــلُ

إلى قولهِ:

هذا العراقُ ســـماواتٌ، تحفُ بهـا كـلُّ النبوءاتِ في معنـاهُ تُختَزَلُ

هذا الاستهلال المطوَّل عبّر عن شطر من تجربة الشاعر، إذ أتاح له أن يصفَ انتفاضة الحشد الشعبي التي ستُرغم الجامحات على الامتثال لأجواء النزال وخوض المعارك لدحر الإرهاب، ويرسم لنا في الشطر الثاني أجواء الحرب الفاصلة مشبهاً إيّاها بيوم القيامة في هذا التداخل النصّي بين قوله: (والمرضعات اصطخاب الحرب تنذهلُ) وبين الآية الكرية: ﴿يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ﴾[1].

وفي الأبيات اللاحقة يشيدُ بـ(القادمون من اللاموت) وقصد بهم العراقيين الذين نفروا ملبين نداءَ فتوى الجهاد الكفائي، وقد (تبعتهم كُلّ المشيئات) لتكون ظلاً لهم وظهيراً يسندهم وهم (فتية آمنوا بالحب) وقد ارتبطوا بأرضهم التي أهدتهم سحنتها كاملةً لارتباطهم بها.

ثم ينتقل الشاعر إلى متن القصيدة ليقف وقفةً مكثَّفة على بلد الحشد الشعبي بلد الجهاد، بلد النبؤات التي اختُزِلت في معناه.

وأبناء هذا البلد أُباةُ الضيم ما قالوا قولاً إلّا فعلوا، وتعلو هلاهل الأمهات اللائي يُطلقن (الهلاهل) إثر إطلاق النيران تجاه العدو، وفي كلّ إطلاقة ترتحل الآهات ويلوح الأمل.

وثمة أوصافٌ للمقاتلين الزاحفين (إنا حملنا على الأكتاف خارطة) ولم يثقل المقاتلين حمل خارطة العراق بلدهم الذين يضحون عن كل شبرٍ من أرضه، وَلْنتأمّلْ هذا التعبير الجهادي:

فقد رسمنا حدوداً من أضالعِنا ما بينَ أقطارها، الأرواحُ تنتقلُ

فقد أشار إلى أن دماء العراقيين – وهنا يُشير إلى رجال الحشد الشعبي، جند الله حافظوا على تراب الوطن – وطن دجلة والفرات، وطن الأجداد (الذين فاضوا بما حَملوا) وها نحن أبناؤهم، والأصل تتبعه الفروع، مدافعنا تصعق أعداءنا كأنّها طيرٌ أبابيل واصفاً الأعداء كأصحاب الفيل في استحضار الآيات المباركة من سورة الفيل ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ﴾[2]؛ لأن المدافعين هم جند الله، يصدون جند الشيطان، وترى الباحثة أنّ الشاعر قد وفق في هذا التداخل النّصي مع التعبير القرآني أيّما توفيق.

---

(١) سورة الحج: الآية ٢.

(٢) سورة الفيل: الآيات من ١ – ٥.

ويختتم الشاعر قصيدته ختاماً متصلاً بعتبات النص السابقة قائلاً:

مـا كـان للهِ ينمو، فـالـدليـلُ لنـا فتوى جهـادٍ، بهـا الاحـداقُ تكتحـلُ

مُذْ كَبَّرتْ، كانت الـ(لبيكَ) بوحَ صدى منـه انحنـاءاتُ ظهرِ الأرضِ تعتـدلُ

ولفظة الجهاد الكبرى (الله أكبر) التي تبعتها التلبية (لبيك) اعتدلت لها بها ظهر الأرض.

قال الشـاعر حسـين القاصـد في قصـيدته التي بعنوان (إلى الشـهيد مصـطفى العذاري)[1] [مجزوء الكامل]

هم وحدهم قتلوك كُلّكْ

للآن هم يخشونَ ظلّكْ

ركضوا لرأسك ما دروا

بوصول رأسِ الله قبلك

هم يشنقونك كي تموت، فلم تمت وشنقتَ حَبْلَك!

الجسرُ جسرُك بات مذبوحاً عليك ومات مثلكْ

يا مصطفى الحِرمان والجُوعِ المُعتق لمَّ شَمْلَكْ

غالوك كي يصلوا لرأسِك.. يا تُرى يصلون نَعلَكْ

والآنَ يا ابن (الثورة) السّمراء يا (مهيوب) مَهْلكْ

لا والّذين (تسبكروا) لا، أيّ موت لم يصلُ لك

اثبتْ هناك، وقلْ لرأسِك أن يرى في الحشد أهْلَك

في هذا النص الذي حسبته الباحثةُ طويلاً، إذ تجاوز حدود النصّ القصير (المقطوعة)، يرثي الشاعر حسين القاصد الشهيد مصطفى العذاري الذي جاهد أعداء العراق الإرهابيين في منطقة الفلوجة، وبعد أن نفذت ذخيرته واحاطوا به قبضوا عليه وصلبوه فوق جسر الفلوجة تشفياً وحقداً على عراقيته

(١) حين يرتبك المعنى – شعر حسين القاصد: ص١٦٨.

وأصالته، لذا خاطبه الشاعر بـ(هم وحدهم قتلوك كُلّك)؛ لأن مصطفى العذاري يمثل قضيةً كُبرى، قضية حماية الأوطان والتصدّي للمدّ الصهيوني الأمريكي ومَن يحالفهم.

فالشاعر يعبّر عن موضوع خطير متخذاً من الشهيد مصطفى العذاري منافذَ للتعبير مسخِّراً المجاز اللغوي في تعبيره الشعري على شاكلة قوله:

للآن هم يخشونَ ظلّكْ

وهي إشارة حاسمة إلى أنّ الإرهابيين ومَن يقف وراءهم يحسبون ألف حساب للمقاومين الأبطال إلى درجة أنّهم يتوهمون ظهور شخص الشهيد مصطفى العذاري حينما يتذكرون ظلّه إدراكاً منهم بثبات المجاهد العراقي وصموده.

وفي البيت الآتي:

ركضوا لرأسك ما دروا

بوصول رأسِ الله قبلك

يحلق الشاعر في الخيال مصوراً مكانة الشهيد العظيمة عند الله تبارك وتعالى، إذ إنّ الله، عزّ ثناؤه، عدّ الشهيد حيّاً ناهياً أيانا أن نحسب المقاتلين في سبيل الله أمواتاً ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾[1].

ولذا أباحت هذه الحقيقة للشاعر، وبفضل خياله الخِصْب، أن يأتي بهذا التعبير الشعري الآسر:

هم يشنقونك كي تموت، فلم تمت وشنقتَ حَبْلَك!

الجسرُ جسرُك بات مذبوحاً عليك ومات مثلكْ

يا مصطفى الحِرمان والجُوعِ المُعتق لمَّ شَمْلَكْ

تلحظُ الباحثة في أجزاء الصورة الكلية – صورة شنق الشهيد مصطفى العذاري على جسر الفلوجة – فلوجة العراقيين والجسر جسر العراقيين (والجسر جسرك) تلحظ قدرة الشاعر في هذا التشكيل الصوري

(١) سورة آل عمران: الآية ١٦٩.

فصورة (فشنقت حبلك) فيها من الجدَّة والتأثير وكونها غير مسبوقة – حسب أطلاعي المتواضع – وكذلك صورة (الجوع المعتق) وهو لتعبير كنائي جدٌّ رائع.

وعبارة (لمَّ شملك) لعلها إشارة من الشاعر إلى المقاومين والمستهدفين بأن يتهيأوا أكثر للجهاد وألا تُعطى أية فرصة للأعداء التدميريين المتعطشين لدمائنا وتخريب بلدنا، وبعدُ، فالشهيد الذي يمثل ثورة الشعب وانتفاضتهم فهو (ابن الثورة السمراء) وكلّما سقط شهيد يتلوه ثانٍ، فالمقاومة لم تمت ولن تموت مهما أظهر الحاقدون التكفيريون من غلّ وحقد، ومهما نفّذوا فيه من جرائم (تسبكروا) إشارة إلى الغدر الذي حصل بجريمة سبايكر، إذ استُدرج الجنود العُزّل وخُدعوا ثم نُكل بهم في أبشع جريمة في تاريخ الإنسانية راح ضحيتها آلاف المقاتلين العزّل الذين خُدعوا ثم سوّلت للغادرين أنفسهم فعاثوا بهم عيثاً فظيعاً قتلاً بالرصاص ورمياً في نهر دجلة.

ويختتم الشاعر قصيدته المكثفة مخاطباً الشهيد بصيغة الأمر الذي أفاد الالتماس:

اثبت هناك، وقلْ لرأسِك أن يرى في الحشد أهْلَك

بهذه الإشارة المكثفة للمدافعين عموماً عن هذا البلد الذي أريد له أن يُستباح، استطاع الشاعر أن يختزل كُلّ وسائل التصدي للهجمة الداعشية العاتية المدمرة فقابلها بتعبيره الموفق (... وقلْ لرأسِك أن يرى في الحشد أهْلَك)

هذه القصيدة توهم هندسة كتابتها بأنها قصيدة تفعيلة لتكونَ معبرةً عن الحشد الشعبي وعن انطلاقته المنقذة لشعب العراق وأرضِهِ وحضارته، ونوردُ في هذا الصدد القصيدة المعبرّة التي قالها الشاعر (أحمد حمدان المالكي) وعنوانها: (برحيةٌ وسط الرماد)[1]، منذُ البدءُ يُطالعنا العنوان بوصفِهِ العتبة المهمة في النص، والتي لها القدرة على التوجيه إلى مطلع النصّ وتحولاته وآفاقه ويعمل على تجديدها لدى المتلقي[2].

فهذا العنوان المثير (برحيّةٌ وَسطَ الرَّماد) وجّهَ أذهاننا ورسم لنا خارطة مرتبطةً بالعتبات النصّية التي تتمحور حول موضوعه الحشد الشعبي وجهادِهِ المقدَّس.

---

(١) الحشد الشعري: ٢/ ٣٧٨ –٣٨٣.

(٢) يُنظر: سيمياء العنوان – القوة والدلالة، خالد حسن حسين (بحث)، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢١، العددان: ٣،٤، ٢٠٠٥م، ص٣٥٠.

فلنتأمل هذهِ التعابير المجازية التي شكّلت استهلال هذه القصيدة:

دمٌّ على الأسفلتِ

حلمٌ نازفٌ مثل الحرير،

وثقبُ ضوءٍ ضيّقُ

ثكلى المشاعرُ فالسّعادةُ فعلُ كانَ

عيونك السّحبُ التي لا تُغلقُ

استهل الشاعر هذه القصيدة بما يُشعر المتلقي بانتظار الأمل بعد طول عناء، وبعدَ سيطرة البلاء المُبرم، ولكن سُرعانَ ما انبعث النور شيئاً فشيئاً من (ثقب ضوء ضيّق) بعد أن كانت (ثكلى المشاعر و(السعادةُ فعل كان) و (عيونُك السُّحبُ التي تغلق) والسّحب هنا تشارك الممدوح في العطاء.

ويُدخلنا هذا الاستهلال المؤثر في متن القصيدة أي عالمها الفسيح، إذ أتيح للشاعر أن يعرض جزئيات تجربته عبر لغته المجازية مع غير قليل من الغموض الشفيف فلنتأمل قولَهُ وهو يخاطب الوطن:

قمْ كالسّنا

وامحُ القتامَ عن المدى

زادَ العنا فينا وتوّجَ بيدقُ

ملكاً على مدُنِ العصافير النّقيّةِ

في الخفا..

لحمُ الصغيرةِ يُسرقُ

حتى نجومِكَ شاحباتٌ

والصحارى في وجوهِ اليتمِ

دماً تعلقُ

أجل سينهض الوطن ويتعافى، على الرغم مما لَحَقَهُ من ضَيم (وامحُ القتامَ عن المدى)، الشاعر يخاطب وطنه ويستنهض ليقوم (كالسّنا) وَلْيمْحُ القتام عن مداه.

ومع كُلّ هذه الانكفاءات يتطلعُ الشاعر إلى نهضة الوطن ويأملُ أن تكون هذهِ النهضةُ موفقةً تسرُّ العراقيين جميعاً وتنقذهم مما لحقهم من ضيم ومما عانوه من محن وويلات.

ثم تأتي انتقاله أخرى واصفةً سلوكَ الإرهابيين الّذين عاثوا في الوطن عيثاً فظيعاً فوّجه الشاعر سؤالاً إلى وطنه المظلوم:

قم كالنّخيلِ فإنّ حشدَكَ لم يزلْ

ندّاً، وأنْ ضاقتْ عليكَ مناطقُ

وأجعلْ من الأوجاعِ جسراً للعُلى

ليفيقَ من عينكَ صبحٌ باسقُ

أنّ الحياةَ بدونِ قربِكَ وحشةٌ

وهي لا تطاقُ وليسَ فيها رونقُ

قمْ ثانياً أنفَ الحواجزِ والرّدى

وأتركْ خطاكَ بكلّ دربٍ تَعبقُ

إلى قوله:

يأتي بكفَّ السّنديانِ البيدقُ

الشاعر – هنا – يُطالُ الوطن أن يكون عاصياً، أبيّاً، وهو لا يكون الا كذلك؛ لأنه اتخذ العُلا درباً له في البدء والختام. ولم لا وهو موطن النجوم؟ موطن النخيل الشامخة التي لم ترتضِ غيره تربةً ولم تستبدل به مكاناً، ولم لا يقفُ كالنخيل وهؤلاء أبناء الحشد فتية الفتح هبّوا يفرّجون الكرب عن وجه العراق بعد أن دنّس الإرهابيون أرضه.

وما أوجاع الوطن وآهاته إلّا جسرٌ من المتاعب والمحن تفضي إلى الراحة الكبرى – حسب تعبير الشاعر القدير أبي تمّام الطائي:

بَصرتُ بالراحة الكبرى فلم ترها تُنال إلا على جسرٍ من التعبِ[1]

(١) ديوان ابي تمّام: شرح الخطيب التبريزي، قدم له ووضع فهارسه وهوامشه: راجي الأسمر، الجزء الأول، الناشر: دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤١٤هـ – ١٩٩٤م، ص٤٠.

وبعد كل هذا (يضيق الصبحُ الباسل) كناية عن دحر الإرهاب وبلوغ النصر المؤزّر على العصابات الاجرامية.

وليس ثمةَ من هو قادر على تحقيق ذلك سوى الحشد، الذي يهتفُ بعزتك وبقائك؛ لأن الحياة غير ممكنة بغيابك (أنّ الحياةَ بدونِ قربِكَ وحشةٌ) (وهي لا تطاقُ وليسَ فيها رونقُ).

وعدا هذا، فالعراق تعوّدَ أن يقف صامداً ثانياً عنان الخطوب والموت، ولذا خاطبه الشاعر بذلك قائلاً:

قمْ ثانياً أنفَ الحواجزِ والرّدى

وأتركْ خطاكَ بكلِّ دربٍ تَعبقُ

ويتسع خيال الشاعر ليتطلَّع إلى ما يؤول إليه العراق الصامد الواقف كالسماء ويتطلع إلى النصر الذي سيتحقق على إيدي المنقذين أبناء الحشد المقدّس، حشد الفتوى الجهادية الأبطال الّذين لم تأخذهم في الله لومة لائم، يتسع خيالهُ حين يخاطب الوطن فتنساب الكلمات راسمةً هذه الصور الشعرية المدهشة فقال:

واشذبْ تراب البينِ تينعُ ضحكةٌ

في وجهِ بغدادٍ كدُفلى تَشرقُ

وتسيلُ من دمِكَ الهمومُ سنابلاً

وتُمدُّ ملءَ الزعفرانِ طرائقُ

وتذوقُ طعمَ النّومِ نازحة

فقد...

يأتي بكفَّ السّنديانِ البيدقُ

بعد هذا المقطع الشعري المثير ينطلق الشاعر مخاطباً الحشد الشعبي بهذهِ المقاطع التي حملت كُلَّ معاني الإشادة بما حمله هذا الحشد العظيم من الأمانة الكبرى التي عُرضت عليه، فأداها مُلبياً النداء المقدّس نداء الجهاد في سبيل اللهِ وأي وقفة جهادية بعد هذه الوقفة؟ ويحضر الباحثة هنا قول المتنبي:

وقفتَ وما في الموت شك لواقفٍ كأنك في جَفنِ الردى وهو نائم[1]

لذا انسابت عبارات الشاعر عبر مقاطعه قائلاً:

يا حشدَ أنَّ الغربَ لاحَ بكفِّهِ
وكأنهم غرقى وكفّكَ زورقُ

طوبى لأرضٍ قد وطأتَ رمالَها
أنّ الرمالَ لبعضِ خطوِكَ تعشقُ
نارُ الرمالِ تضمُّ في أحشائِها
آثارَكَ الحُبلى بغيمٍ يبرقُ

ثم تنطلق قريحة الشاعر ليصفَ السَّحاب (رمز الأمل بالنصر) فيقول:

أنَّ السّحاب
يخطُّ في صحفِ الثّرى
قصصاً لأربابِ الرمال ستنطقُ

فوق اليتامى الصفرِ
هلَّ كغيمةٍ..
ليصبَّ أحضاناً ويروى التائقُ

ملحٌ على دَمهِ
وعرسٌ لامعٌ في عينهِ
وحرائقٌ وزنابقُ

(١) شرح ديوان المتنبي: وضعه عبد الرحمن البرقوقي: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٨م، ١٤٢٨هـ: ٧٦/٤.

تلحظ الباحثة هيمنة التعابير المجازية، بانواعها – على لغة الشاعر، فالسّحاب يخط في صُحف الثرى قصصاً لارباب الرمال مستنطق، و (فوق اليتامى الصفرِ هلَّ كغيمةٍ) و (ملحٌ على دَمهِ) و (وعرسٌ لامعٌ في عينهِ).

ويمكن اختزال مراد هذه التعابير الشعرية الرامزة بتطلع الشاعر نحو الأمل المرتقب بعد تحقيق النصر على الظلاميين الذين أرادوا بنا الشرَّ، ولكن خاب سعيهم بفعل الذين هبّوا ملبين نداء الجهاد على الرغم من حداثة سنهم، وقد وصفهم في المقطع الأخير من القصيدة بهذه العبارات التي ختم بها النصّ رابطاً بين الختام ومفاصل النص الأُخرى فقال:

لم يبلغ العشرينَ

حتى صار يحملُ همَ عاصفةٍ

وموتٍ يرمقُ

وهنا يشير إلى مقاتلي الحشد الذين كان أغلبهم شباباً، وعلى الرغم من ذلك فقد حملوا أعباءَ وطنهم وهمومه، رغم أنّ الموت فاغر فاه ينظر إليهم (وموت يرمق)

ثم يقول أخيراً:

في خوذةٍ سمراء يحملُ أمةً

ليعيدَ سمرتَها وضحكاً تورقُ

فبقلبهِ نعسَ المحالُ

بعينهِ شردَ النعاسُ

وثوبهُ يتفتّقُ

فخمٌ كبحرٍ لا يُعاينُ خلفهُ

عبءَ الرمالِ

كطبعِ أنفِكَ سامقُ

(كذبَ ابنَ فاعلةٍ يقولُ بجهلهِ

ماتَ العراقُ وفيكَ حشدٌ يُرزقُ)

٢- البناء بالنصّ القصير (المقطوعة)

إنَّ هذا الشكل الشعري قد عُرف عند شعراء العربية منذ العصر الجاهلي واستمر إلى يومنا هذا، إذ يقوم هذا الشكل على معالجة موقفٍ واحد أو فكرة عابرة راودت الشاعر فعبّر عنها شعراً، وليست به حاجةٌ إلى إنشاء قصيدة(١).

وقال صاحب العُمدة عن المقطوعة التي تدور حول نقطة واحدة بأنها من قبيل «الإجادة والبراعة وذلك لحذف الفضول»(٢).

وإذا تأملنا ما قيل من شعر في موضوع الحشد الشعبي لا نجد إلّا قليلاً من النصوص القصيرة أو ما يعبّر عنها بالمقطوعات أو المقطعات، وربما يعود سبب هذهِ الندرة الواضحة إلى أنّ موضوع الحشد الشعبي موضوع واسعٌ جداً ويمثّل قضيّة كبرى تتصل بمصير الشعب والوطن وترتبط بحماية الإنسان وأرضه، إذ أوجب الدين الإسلامي الحنيف الدفاع عن الوطن الإسلامي وحفظ النفوس والأعراض وما يتطلب العزيمة في التصدّي للعصابات التكفيرية وإعداد العدّة الكافية لدحرهم ولاسيّما بعد إطلاق فتوى الجهاد الكفائي المُلزمة.

لذا فليس ثمةَ موضوعٌ عابر أو فكرة طارئة راودت الشاعر، الذي ينتمي إلى هذه المدونة الشعرية التي بين يدي الباحثة.

وعلى الرغم من طغيان النص الطويل في الإنتاج الشعري الذي انطلق من موضوع (الفتوى والحشد)، فإن الباحثة وقفت على نماذجَ من هذا النمط البنائي في المجموعة الشعرية التي أبدعتها قريحة الشاعر العراقي علي الإمارة، إذ عنون مجموعته هذه بـ(رسائل إلى الميدان) إذ ضمّت عدداً من النصوص الحشدية القصيرة التي غايتها الإجادة والبراعة مثلما عبَّر الناقد ابن رشيق القيرواني في حكمه النقدي المذكور آنفاً.

قال الشاعر علي الإمارة في مقطوعةٍ له عنوانها: (ماءٌ وراءك)(٣) من [مجزوء الكامل]

---

(١) يُنظر: الرؤيا والفن في الأدب العباسي: عز الدين إسماعيل، ص٤١٨.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني: ١٨٩/١.

(٣) رسائل الى الميدان: علي الإمارة، المعرض الشعري الأول (القصورة)، ط٢، ٢٠١٦م، ص٣٧.

ماءٌ وراءَكَ كي تعودَا

يا من حميتَ لنا الحدودا

لا فرق في عرف الفِدَا

وأنت تحلمُ أن تجودا

إنْ عُدتَ منتصراً إلينا

أو تعودَ لنا شهيدا

وخطاك تلتهم الدروبَ هوىً

وتسألها مَزْيداً؟

لا فرقَ.. حيّاً.. ميّتاً

في الحالتين تعودُ عيدا

الشاعر علي الإمارة يخاطبُ المسافر إلى ميدان الحرب مذكّراً المتلقي بما تعارف عليه الناس واشتهر في المحمول المعرفي وهو سكبُ المياه وراء المسافر وما أكثر ما تكون ساكبات المياه وراء المسافر أمهاتٍ!

لقد أحسن الشاعر صوغ العنوان (ماءٌ وراءك) لارتباط هذه العنونة بتوجيه المقاتل وسفره للحرب، لذا طالعنا العنوان الذي وجنها إلى آفاق النص.

وقد أعلن هذا العنوان عن النص وحفّزنا لمتابعته والدخول في آفاقه ومثلما قال الناقدُ الدكتور عبد الله الغذامي عن العنوان: «إعلان عن النصّ وإشارةٌ له ويتضمّن إغراءَ القارئ باستقبال النصّ والدخول إليه»[1].

وفعلاً جعلنا العنوان ندخلُ عتبات هذا النص القصير المقطوعة، فألفنا الاستهلال مستلاً من صُلب العنوان:

---

(١) ثقافة الأسئلة: عبد الله الغذامي، مقالات في النقد والنظرية، دار سعد الصباح، ط٢، ١٩٩٣، ص٤٨.

ماءٌ وراءَكَ كي تعودَا

يا من حميتَ لنا الحدودا

فالاستهلال تشبث بعبارة العنوان التي جسدت معاني الأمل بالعودة – عودة المسافر – ولاسيّما المسافر إلى الحرب، الذي تكفّل حماية حدود البلاد من شرّ الإرهابيين وأحلامهم المريضة.

وعودتك في حالتيها، حالة النصر، وحالة الشهادة تؤدي المطلوب عند الله جلّ وعلا، وفي معيار الحق. فالعودتان كلتاهما مقبولةٌ ومجزيةٌ في اليوم الآخر.

وقد ختم الشاعر علي الإمارة مقطوعته الآسرة بهذا الختام المرتبط بعنوانه واستهلاله قائلاً:

لا فرقَ.. حيّاً.. ميّتاً

في الحالتين تعودُ عيدا

وثمةَ نصٌّ قصير (مقطوعة) للشاعرِ نفسه عنونها بـ(عاشَ العراق)[1] [البحر البسيط]

عاش العراقُ

عاش العراقُ وعاشَ الجيشُ والحشدُ

قاموا كما السيلُ في الآفاقِ وامتدّوا

تدفقوا مثلَ أنهارٍ مقاتلةٍ

إنّ المُنى كالمنايا ما لها حَدُّ

أهل الفراتين جندُ اللهِ ما خُلقوا

وإنّ داعشَ للشيطان هم جندُ

اليومَ يَبْيَضُّ وَجْهُ الأرض من فَرَحٍ

(١) رسائل الى الميدان: علي الإمارة، المعرض الشعري الأول (القصورة)، ط٢، ٢٠١٦م، ص٤١.

وَوَجْهُ من طلبوا للشرِّ يسوَّدُ

اليوم يوم العراقيين أجَمعُهم

فإنّهم درعُ هذي الأرض والسدُّ

اليوم تفضح شمس النصر من طعنوا

قلب العراقِ ومن بالسرِّ قد مّدوا

فالشاعر علي الإمارة هنا عالج موقفاً واحداً في هذا التعبير المكثّف الذي ساقهُ عبر نصّه الشعري القصير (مقطوعته) إذ أراد أن يُحيي العراق بجيشه وحشده، إذ احتاج أن يصف تصدي العراقيين جميعهم بجيشهم وحشدهم وكُلّ عناصر القوات، لقوى الشّر التي اجتاحت مناطق واسعةً من العراق، فأخذ الشاعر يدور في هذه الفكرة المحورية وليس به حاجة إلى أن يتشعب في موضوعات أُخرى بل ليس به حاجة إلى التفصيل والتطويل؛ لأن الموقف لا يتطلب ذلك، بعد أن كثف الشاعر الفكرة حاذفاً فضول القول.

وغنيٌّ عن البيان أن المجموعة الشعرية (رسائل إلى الميدان) التي أنشأها الشاعر القدير علي الإمارة جلَّها تقع في حدود السبعة أبيات إلى العشرة أبيات مما لا يتيح للباحثة أن تعدّه من نمط المقطوعات أو النصوص القصيرة التزاماً بما حدده الموروث النقدي العربي من عدّ القصيدة ما بلغت سبعة أبيات فصاعداً.

لذا آثرت الباحثة أن تتقيد بالمعيار النقدي وتورد النصوص القصيرة فعلاً التي لم تتجاوز ستة أبيات.

ومن الجديد بالذكر أن بعض الشعراء آثروا رسم قصائدهم العمودية الموزونة المقفاة على هيأة مقاطع كما لو أنها من نمط شعر التفعيلة، لذا وجب التنويه بهذه الملاحظة.

المبحث الثاني

عتبات النص – أجزاء القصيدة – في قصيدة الحشد

أما في موضوع أجزاء القصيدة أو ما يعرف بعتبات النصّ أو أجزائه، فثمة حديث طويل أفاض فيه النقاد العرب القدماء والمحدثون، ابتداءً من ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) وامتد البحث قروناً إلى يومنا هذا.

ومَن يتبعْ دارسي وحدة القصيدة العربية وتركيبها البنائي، يجد أن قسماً من هؤلاء الباحثين ساروا على ما سار عليه ابن قتيبة في المنهج الذي تبنّاه وألزمَ الشعراء باتباعه، وهذا المنهج المتبنى من قبل ابن قتيبة بدلالة قوله: «قال أبو محمد: وسمعتُ بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقصّد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والزمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الرّبع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمر في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم من ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلأ. وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوهُ، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه؛ لأن التشبيب قريب من النفوس لائطٌ بالقلوب، لما قد جعلَ اللهُ في تركيب العباد من محبة الغزلِ وإلف النساء فليس يكاد واحد يخلو من أن يكون متعلّقاً منه بسبب وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق فرحل في سفره فشكا النصيبَ والسهرَ وحرّ الهجير، وإنصاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنّه أوجب إلى صاحبه حقّ الرجاء وذمامة التأميل، وقرّ عنده ما ناله من المكاره في السير، بدأ في المديح، فبعثهُ على المكافأة وهزّه للسماح وفضله على الأشياء...»[1].

وقد آثرت الباحثة أن تورد نصّ ابن قتيبة، لأهميته؛ ولأنّه يمثل مخطط القصيدة العربية القديمة.

بيدَ أن هذا المنهج الذي تبناه ابن قتيبة وعدّه معياراً وقيداً على الشعراء المجيدين، لم يكن موضع إجماع الشعراء، فثمة شعراء آخرون لم يسيروا على هذا المنهج على شاكلة الشعراء الصعاليك.

إن قراءةً شعريةً واعيةً لشعرنا العربي القديمة كافية لازاحة الأفكار الواردة في المنهج الذي تبنّاهُ ابن قتيبة وألزمَ الشعراءَ به، فدواوين الشعراء والقصائد الواردة في المُدونة الأدبية أتاحت لنا أن نساءلَ

(١) الشعر والشعراء: ١/٧٤ – ٧٥.

أولئك الدارسين الذين ارتضوا منهج ابن قتيبة منطلقاً لأحكامهم النقدية على القصيدة العربية ووحدتها، فذهبوا إلى أن الشعراء العرب ومنذ العصر الجاهلي يصدرون عن خضوعهم لتقاليد فنية محدَّدة ينتقل – عبرها – الشاعر من معنىً إلى معنىً آخر انتقالاً آليا – مثلما زعوا – مقتفياً أثر أسلافه في ترتيب تلك المعاني(١).

العنوان وعلاقته بالمطلع والمقدّمة:

العنوان هو العتبة الأولى التي تطالع المتلقي قارئاً كان أم سامعاً، وعند سماعِها أو قراءتها تبدو أنّ لها القدرة على توجيه المتلقي إلى معالم النصّ وآفاقه، بل ولها القدرة على تحديد هذه المعالم لدى متلقيها(٢).

وعدا هذا، فالعنوان: «إعلان عن النص وإشارةٌ له ويتضمن إغراء القارئ باستقبال النص والدخول إليه»(٣).

والعنوان، إذن سواءً اكان عنوانَ كتابٍ أم عنوان نصّ إبداعي، له بالغُ الأثر في التوصيل والتأثير، لذا نشاطرُ الباحثُ جميل حمداوي فيما تضمنه قولُه: «يهبُ النص كينونته بتسميته وإخراجه من فضاء الغفل إلى فضاء المعلوم، إذ النص لا يكتسب الكينونة ويحوزها في العالم إلّا في العنونة...»(٤).

ولهذا كُلّه، فالعنوان يومئ إلى محتوى النصّ الشعري ويوجّه الأذهان إليه، ويجلو ما غمض منه ويدلّ على تحولاته، كما سنرى في تطبيقاتنا على قصيدة الحشد الشعبي.

وَلْنأتِ إلى الوقوف على الصلة بين الاستهلال الذي بدأ به الشاعر وعنوان القصيدة.

---

(١) ومن بين الذين أطلقوا هذه الأحكام على القصيدة العربية وانتقالاتها ووحدتها: الأستاذ طه أحمد إبراهيم في كتابه: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي الى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، بيروت، ١٩٣٧م، ص٩٢، وكذلك الدكتور شوقي ضيف في كتابه في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦م، ص١٥٤.

(٢) يُنظر: سيمياء العنوان – القوة والدلالة، خالد حسن حسين (بحث) مجلة جامعة دمشق، المجلد: ٢١، العددان: ٣، ٤، ٢٠٠٥م، ص٣٥٠.

(٣) ثقافة الأسئلة: عبد الله الغذامي، مقالات في النقد، ص٤٨.

(٤) السيموطيقيا والعنونة: جميل حمداوي (بحث)، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٥، العدد ٣ ، ١٩٧٧م، ص٣٥٢.

قال الشـــاعر (مصـــطفى رياض عبد الغني) في قصـــيدةٍ لـه عنوانها (فجرٌ جديد)[1] [من البحر الخفيف]

كفكفي أدمعَ الســـنينَ وعودي	**برداءٍ من الشـــبـابِ جـديـدِ**
مـا ترينَ الفجرَ الجميـلَ تجلّى	**كـاشـــفـاً نورُهُ ظلامَ الوجودِ**
وافرحي فالنصـــرُ المؤزّرُ آتٍ	**عن قريـــبٍ برغم أنفِ الحقودِ**
هوَ عهـدٌ لنـا من الله أنَّ الـ	**نصـــرَ للمؤمنينَ غيرُ بعيـدِ**
ولأعـدائنـا الهوانُ ســـيبقى	**ولنـا العزُّ من عزيزٍ حميـدِ**
شـامخاً في السـماءِ يعلو لوانا	**حملتـهُ فخراً أكفُّ الأســـودِ**
يومَ لبوا إلى الجهـادِ نـداءً	**وتـآخوا في اللهِ خيرَ جنـودِ**
لبسـوا الصبرَ في النوازلِ درعاً	**وبإصـــرارهمْ معاني الصـــمودِ**

تلحظُ الباحثةُ أنّ ثمةَ صلةً بين عنوان النصّ (فجر جديد) وبين الاستهلال، فلو تأملنا هذا المطلع: (كفكفي أدمعَ السنينَ وعودي برداءٍ من الشبابِ جديدِ) ثم أعقبه قائلاً:

مـا ترينَ الفجرَ الجميـلَ تجلّى	**كـاشـــفـاً نورُهُ ظلامَ الوجودِ**
وافرحي فالنصـــرُ المؤزّرُ آتٍ	**عن قريـــبٍ برغم أنفِ الحقودِ**

فكلّ هذهِ العبارات الشعرية تشي بعبارة العنوان، وكأنها منبثقةٌ منه، فالعودة برداءٍ من الشباب جديد، يمكن أن تكون مرادفة بـ(فجر جديد) ومثلها البيت الثاني فالثالث وكل أبيات المقدّمة أو الاستهلال.

وقد تنبّه موروثنا النقدي إلى ارتباط العنوان بالاستهلال بوصفه أحد معايير بناء النص الشعري، والناقد الفذّ حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) كان واحداً من الذين أكدوا ارتباط الاستهلال بمفاصل القصيدة إذ ذهب قائلاً: «وأحسنُ ما ابتدئ به من أحوال المحبين ما كان مؤلماً من جهة ملذّاً من أخرى كحال التذكّر والاشتياق وعرفان المعاهد، فإنّ هذهِ الأحوال وإن كانت مؤلمة للنفوس فإنّ لكثير من النفوس في تخيّل ما يُتذكَّر ويُشتاق إليه ويحنّ إلى عهده لذة ما وتشفيّا، يكاد ينقع

(١) الحشد الشعري: ٢/ ١٢٤ – ١٢٦.

الغلة من حيث أذكاها ويُسر لنفس من حيث أشجاها وأبكاها. ثم يندرج من ذلك إلى ذكر ما يؤلم من بعض الأحوال التي لها علقةٌ بهما معاً، ثمّ إلى ذكر ما يؤلم ويلذّ من الأحول التي لها بهما أيضاً علقة، ثم ينتقلُ من ذلك إلى ما يخصّ المحبوب من الأوصاف والمحاكاة، ثم يحتال في عطف أعنّة الكلام إلى المديح، فهذا هو الموضع التام المتناسب، وهو الذي يعتمده امرؤ القيس في كثيرٍ من قصائده، ولا يُحسن أن يُبدأ بالمؤلم المحض، وقد يقعُ ذلك لكثير من الشعراء ويكون الترتيب على غير ما ذكرته، ولكن الذي ذكرتُه أحسن»[1].

إنّ نصّ الناقد حازم القرطاجني، على الرغم من طولِه وعسر بعض تعابيره، فإنه يؤكد ارتباط الابتداء (الاستهلال) بمفاصل القصيدة الأُخرى أي بانتقالاتها وصولاً إلى غرضها الرئيس (المدح) «ثم يحتال في عطف أعنّة الكلام إلى المديح، فهذا هو الموضع التام المتناسب».

قال الشاعر (مهدي عبد الغني الحسن) من قصيدةٍ عنوانها (أيّها الحشدُ)[2] [من البحر الخفيف]

وُلِـدَ المجـدُ من جهـادكَ حيـا	**وارتـدى الـعزَّ والـكرامـةَ زيّـا**
يـا شـمـوخَ العراقِ مجـدُكَ يزهو	**في ســمـا عزنـا علاً ورقيّـا**
أيهـا الحشـدُ دمتَ فينـا ظهيراً	**وبعينِ العدى ســؤالاً عصـيّا**
أبـرمَ الله امـرَهُ وهْـوَ يـدري	**كـانَ مـا أبرموهُ ســراً خفيّـاً**
طـالمـا قـد ســعوا لنيـلِ مرادٍ	**كـانَ حلمـاً في أصـلِـهِ أمويّـا**

من هذا العنوان (أيّها الحشدُ) الذي يبدو بهذه الصيغة الطلبية التي تشي بالعمومية والاتساع، ينطلق الاستهلال من قلب هذا العنوان، فلنتأمل عباراته الشعرية التي تمثّل تنبيه المخاطب (الحشد) أو إخباره بوصفه المنادى الذي توجّه إليه الشاعر مخبراً إيّاه بـ(وُلِدَ المجدُ من جهادكَ حيا) و (ارتدى العزَّ والكرامةَ زيّنا) وتتوالى التعابير الشعرية المتضمنة إخبارَ الحشد الشعبي بفاعلية جهاده المقدّس الذي أنجب المجد الحقيقي (وُلِدَ المجدُ من جهادكَ حيا) فالجهادُ والمجد مقرونان، وما شموخ العراق إلّا بوساطة جهاد أبناء الحشد الذي تصدّوا للقوى الظلامية التي أرادت قتل العباد وتخريب البلاد.

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تحقيق وتقديم الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامية، ط٣، ١٩٨٦م، ص ٣٠٤ – ٣٠٥.

(٢) الحشد الشعري، المكتبة الأدبية المختصة: ٣٧٥/٢.

لذا أيقن الشاعر أن الحشد هو الظهيرُ المكين للشعب العراقي، وقد فوجئ الارهابيون وَمَن يقف وراءهم بهذا الردّ المزلزل الذي حيّرهم أمرُهُ، وقد دُهش أعداء الإسلام والعراق الذين أبرموا مؤامراتهم سِرَّاً كيف انقلبت الأمور، فجاءنا الشاعر بهذا التعبير الموّفق:

أبرمَ الله امرَهُ وهْوَ يدري كانَ ما أبرموهُ سراً خفيّاً

ولعلّه ناظر إلى مضمون قوله تعالى: ﴿وَيَمْكُرُونَ وَيَمْكُرُ اللَّهُ وَاللَّهُ خَيْرُ الْمَاكِرِينَ﴾[1] فشتان بين ما أبرم الله سبحانه وتعالى وبين ما أبرموه سرّاً، قاصدين العدوان والتدمير حتى شعارهم المزيّف (الدولة الإسلامية في العراق وبلاد الشام) المُسماة اختصاراً بـ(داعش).

ويؤكد الشاعر في بيته أن ما سعى إليه هؤلاء الدواعش كان عودة النهج الأموي الظالم فبدّد الله أحلامهم ولم ينالوا شيئاً.

طالما قد سعوا لنيلِ مرادٍ كانَ حلماً في أصلِهِ أمويّا

لذا تستطيع الباحثة أن تقول: إنّ العنوانَ الذي ورد بصيغة النداء (أيّها الحشد)، قد وجّه الاستهلال توجيهاً شعرياً وفتح الشاعر فضاءً مفتوحاً لينطلق في استهلاله الذي يعكس ما يريد التعبير عنه فيدخل، بوساطة اللغة، إلى عالم الشعر الوسيع منفتحاً على مضامين مرتبطة هي الأخرى بعتبة العنوان[2].

الاستهلال ومتن القصيدة

ما دمنا في موضوع بناء القصيدة فيحسن بنا أن نوردَ من قصيدة الحشد الشعبي ما يُعزز ارتباط الاستهلال أو المقدّمة بمتن القصيدة أو انتقالاتها:

قال الشاعر كاظم مزهر في قصيدة له بعنوان: (الشهيد في ليله الأخير)[3] [البحر الكامل]

مستيقظٌ غزلَ الظلام وشاحا متفكراً في فجره، هل لاحا؟
أحلامُ يقظتهِ رحيلٌ باذخ وندىمهُ سرٌ يُذاعُ صباحا
من بدء نفخ الطينِ برعمهُ نما في ماء طفٍّ، واستطال كفاحا

(١) سورة الأنفال: الآية ٣٠.
(٢) تُنظر القصيدة في هذه المجموعة الشعرية (الحشد الشعري: ٢/٣٧٥ – ٣٧٧.)
(٣) الحشد الشعري: ٢/٤٧٩ – ٤٨١.

مـا زالَ يطفو في مرايـا ليلـهِ قبس الفداء فضـمّه مصـباحا

ولصـوتهِ – مذ كان يلثغُ حلمَهُ نبرٌ كلحن (اللا) إذا هو صـاحا

وغنيٌّ عن القول أنّ الاستهلال يُعَدّ العتبة الثانية للنص بعد العنوان، إذ إنَّ العتبتين يمرّ عبرهما المتلقي ليدخل إلى عالم النص، فالدخول إلى متن القصيدة يتطلب متلقياً فطِنا لمّاحاً قادراً على التحليل وذا تمكُّنٍ من فهم بنية النص وفك شفراته.

لذا سنورد متن هذا النص المختار لنرى إلى أيّ مدى وقع هذا الارتباط بين الاستهلال ومتن القصيدة.

هو كلّمـا قرأ الفضـــاءَ ظُلامـةً فـأقـامَ من ريشِ الإبـاء جَنـاحـا

مســـتيقظٌ تغفو المنى والـذكريـا تُ بقلبـهِ فيعـدّهـا أشـــبـاحـا

وتمرّ معضـــلـة البقـاء وموتـه فـيظنـــهُ مـعنـى لـهـا منـزاحـا

نثر الرقـادَ على البيوت مودّعـاً وتخيّر الســـهرَ اللـذيـذ وراحـا

يَهـبُ المـدينـةَ غيمـةً في عينـهِ وعلـى الأزقّـة أمطر الأفراحـا

وسـعى يودّعُ آخرَ ما اقترح الهوى مذ كـان لهو العاشـــقين مباحا

فَلِخَيْطَ هـذا الصـــبح خِيطَ لواؤهُ فـإذا تـنـفّسَ عـانـقَ الأرواحـا

وعلى السحاب من السواد غشاوةٌ فغداً يبلُّ بيـاضُـــهـا الأقـداحـا

مـا زال ينحـتُ في الخريطـة دربـهُ حتى توزّعَ في الضـــفاف جراحا

قد كان يُســـهبُ في المغالق نزفُهُ ليـدقَّ في إقفـالـهـا مِفتـاحـا

رســم الجهاتِ نوافذاً، لا يشـتهي جهـةً إذا لم تقترحـهُ ريـاحـا

ورأى البلاد متـاهـة في مـذبح... والســـامريّ يعـانق الـذَّبّـاحـا

ورأى أُلوفـاً من عجول بـاغتـت نـاراً بـهِ، كـان الخوار نبـاحـا

تلحظ الباحثة أنّ صلةً وثيقةً وارتباطاً عفوياً بين استهلاله ومتن القصيدة، فالاستهلال يتحدث عن ساعات الشهيد في ليله الأخير مثلما هو العنوان، فقد صوّر الشهيد، في ليله الأخير – يَبيتُ ساهراً (مستيقظ غَزَلَ الظلامَ وشاحا) منتظر بزوغ الفجر (متفكّراً في فجرِهِ هل لاحا) ثم يصفُ أحلام يقظة الشهيد ويصف نديمه بأنّه (سرٌ يُذاعُ صباحا) ثم تطرّق إلى

كفاحه وارتباطه بنهج الشهداء الذين سلكوا طريق الإباء والرفض على شاكلة قوله في بيته الأخير:

ولصوتهِ – مذ كان يلثغُ حلمَهُ نبرٌ كلحن (اللا) إذا هو صاحا

هذا الاستهلال وطيد الصلة بمتن القصيدة المذكورة آنفاً (الأبيات من ٦ – ١٨)، إذ دخل الشاعر متن النص بعد أن استوحى استهلاله المنطلق من رَحِم العنوان، إذ تدفقت قريحة الشاعر فعبّر عمّا جال في خاطرِهِ عن الليلة الأخيرة للشهيد فهو الذي يُقيم من ريش الإباء جناحا رداً على ظلامة تظهر في فضاء الوطن، وقد تساوى لديه معنى الموت والحياة بدلالة قوله:

وتمرّ معضلة البقاء وموته فيظنهُ معنى لها منزاحا

ثم تتوالى التعابير المجازية المصوّرة لهذه الليلة الأخيرة التي قضاها الشهيد ساهراً:

نثر الرقادَ على البيوت مودّعاً وتخيّر السهرَ اللذيذ وراحا

ويستغرق الشاعر في إضفاء الصفات الروحية الملكوتية على الشهيد في ليلته الأخيرة قائلاً:

يَهبُ المدينةَ غيمةً في عينهِ وعلى الأزقّة أمطر الأفراحا

إلى آخر الأبيات المذكورة آنفاً.

وعلى أساس معاينة أبيات متن القصيدة تبيّن للباحثة أن المتن – في أغلب الأحيان – كفيلٌ بكشف الغموض الذي يحمله الشاعر وهذا يؤدي إلى شدّ انتباه المتلقي قارئاً كان أم مستمعاً ودفعه لاستكمال قراءة القصيدة.

لذا وجدنا الشاعر في متن القصيدة قد استغرق في الحديث عن وصف الليلة الأخيرة للشهيد متخيلاً أنّه (يَهبُ المدينةَ غيمةً في عينهِ) وهو تعبيرٌ جدُّ موفَّق في تصوير أثر الشهادة في سبيل الله في حفظ الأوطان؛ لأنّ الحرص على الموت يُوهب الحياة كما ورد في الأثر.

وبعدُ، فالشهيد سَعَى لتوديع كُلّ شيء متوجّهاً إلى سوح الوغى

وسعى يودّعُ آخرَ ما اقترح الهوى مذ كان لهو العاشقين مباحا

وهكذا يمضي الشاعر مستغرقاً في رسم صور شعرية يعزّ نظيرها حول مكانة الشهادة وما تؤول إليه في بعث الحياة الآمنة للأحياء على شاكلة قوله:

ما زال ينحتُ في الخريطة دربهُ ... حتى توزّعَ في الضفاف جراحا
قد كان يُسهبُ في المغالق نزفُهُ ... ليدقَّ في إقفالها مُفتاحا
رسم الجهاتِ نوافذاً، لا يشتهي ... جهةً إذا لم تقترحهُ رياحا

ومتأملُ هذه الصور الشعرية يُدرك تمام الإدراك قدرة الشاعر الفنية ورسوخه في الخيال الشعري الذي صنع هذه الصورة الموحية المؤثرة في المتلقي.

وأخير تلحظ الباحثة البيتين اللذين سَبَقا الخاتمة إذ قال:

ورأى البلاد متاهة في مذبح... ... والسامريّ يعانق الذَّبّاحا
ورأى أُلوفاً من عجول باغتت ... ناراً بهِ، كان الخوار نباحا

في هنين البيتين عبّر الشاعر عن موقف الشهيد الذي تأهب للتوجّه لقتال التكفيريين الإرهابيين عندما وجد البلادَ في فوضى وتيه (متاهة في مذبح) يُقتَّلُ أهلها كل يوم وليس ثمة أمان من هذي المذابح وربط ما وقع على العراق من قتل ودمارٍ وفقدان الأمان، بقصة السامري – لعنه الله – الذي استغل ذهاب موسى إلى الجبل لمناجاة الله – سبحانه وتعالى – فصنع عجلاً من الذهب الذي جَمَعَه منهم وقذفَ فيه قبضة من التراب من موضع حافر فرس جبريل – عليه السلام – وقذفه في جوفه فصار له خوار كخوار العجل الحقيقي.

وقد استحضر الشاعرُ هذه القصة القرآنية لشبهها بما كان عليه العراق في سنيّ الطائفية وإرهاب القاعدة وتلتها (داعش) التكفيرية التدميرية وما رافقها من صيحات التكفير عبر المنصّات التي عبر عنها الشاعر بالنباح (... كان الخوار نباحا).

وهكذا وجدت الباحثة متن القصيدة مرتبطاً أوثق الارتباط بعنوانها واستهلالها. أجلْ ارتبطت بالعنوان؛ لأنَّ عنوان القصيدة (الشهيد في ليله الأخير) قد استلت منه أجزاء الصورة الشعرية التي رسمها الشاعر للسلوك الجهادي لهذا الشهيد قبل نيله شرف الشهادة أي في ليلته الأخيرة، وقد مرت اشارتنا إلى انتقالاته في متن القصيدة، وارتبطت بالاستهلال كذلك، لكون الاستهلال جاء مقدمةً وباباً لدخول عالم القصيدة أي: متنها.

وجدير ذكره أنّ القصيدة الحشدية سارت على نهج القصيدة العربية، إذ نرى هذا الارتباط العفوي بين عتباتها أي من عنوانها حتى خاتمتها وليس ثمة قصيدة مفككة، فالارتباط الفني أو الوحدة الفنية متوافرة بين أجزاء النص الحشدي، ولولا خشية التطويل لأوردنا المزيد من النصوص إثباتاً لهذا المنحى البنائي، ولكننا استغنينا بما أوردناه من شاهد وتحليل مفصَّل اتباعاً للتكثيف والاختصار في هذا الفصل الذي أريد له ألّا يكون مطوّلاً.

الخاتمة وعتبات النصّ (مفاصل القصيدة)

مرّ بنا في الصفحات السابقة أن للعنوان – بوصفه العتبة الأولى للنص الشعري التي توجّه عناصر النص من استهلال ومتن – أهمية خاصة عبر الجمالية والإبداعية التي تسيِّر مفاصل النص، وهو أيضاً يرتبط بخاتمة القصيدة، الذي عُدَّ آخرَ ما تبقى من القصيدة في الأسماع، وقد اشترط موروثنا النقدي أن تكون الخواتيم موحيةً بغرض القصيدة، ولمّا كانت الخاتمة كذلك، فسبيلُها أن تكون مُحْكَمةً وأن تكون قفلاً كما كان المطلع مفتاحاً[1].

وحدّد الناقد حازم القرطاجني معياراً لجودة الخاتمة قائلاً: «فأمّا ما يجب في المقاطع (وقصد بها الخواتيم) على ذلك الاعتبار، وهي أواخر القصائد فأن يتحرّى أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة،... وإنما وجب الاعتناء بهذا الموضع؛ لأنه منقطع الكلام وخاتمته، فالإساءة فيه معفيةٌ على كثير من تأثير الإحسان المتقدّم عليه في النفس ولا شيء أقبح من كدرٍ بعد صفوٍ وترميدٍ بعد إنضاج»[2].

إذن فالخاتمة في النصّ الشعري أيّا كانت تسميتُها مقطعاً أم انتهاءً أم خاتمةً، هي عنصر مُهم؛ لارتباطها العفوي بالعتبات النصّية الأُخرى من عنوان واستهلال ومتن.

ولنتأمل خاتمة هذه القصيدة التي مثلها البيتان الأخيران لنرى مدى ارتباطها بالخاتمة والاستهلال والمتن.

فمضـــى يؤثّثُ غضـــبةً نبوّيةً ... غضـــبَ الكليم يكسِّـــرُ الألواحا

وخطى لبـاب كي يرافق طـارقـاً ... ويودِّع القلق المقيمَ صَـــبَاحا

---

(١) يُنظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني: ٢٣٩/١.

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٢٨٥. (مصدر سابق ذكرُهُ).

ارتبطت خاتمة الشاعر (كاظم مزهر) بعنوانه (الشهيد في ليله الأخير)، وكذلك بمقدّمته (استهلاله) التي أشارت إلى سهر الشهيد في ليلته الأخيرة – مثلما مرّ بنا – ومتأمل هذهِ الخاتمة يَلْحظُ عمقَ ارتباطها بالمتن الذي استغرق فيه الشاعر متحدثاً عن أثر الشهادة في سبيل الله في حفظ الأوطان بدلالة المبدأ الإسلامي (احرصوا على الموت توهبْ لكم الحياة)[1]، ولذلك كلِّهِ انبرى الشهيد مجاهداً ذابّاً عن الحُرمات بعد أن رأى بلادَهُ في متاهةِ الفوضى مشبهاً ما عليه العراق من هجمة إرهابية بما كان عليه الناس أيام موسى (عليه السلام) وما فَعَله السامريُّ الذي صنع عجلاً ذا خوار.

لذا نلحظ الخاتمة المكثفة كيف أن الشهيد هدف إلى عاقبة مثلى تمثلت بالسير على نهج النبوّة مشبهاً هذه الانتفاضة بـ(الغضبة النبوية) ولعلّه ناظرٌ إلى القول المشهور: احذروا غضبة الحليم، بيد أن الشاعر ابدل تعبير (غضبة الكليم) بـ(غضبة الحليم) قصد بـ(الكليم) نبيّ الله موسى (عليه السلام) وهو كليم الله (جلّ وعلا) الذي غضب على هارون وهي غضبةٌ نبوية حقاً، والشاعر هنا يشبّه غضب الشهيد وانتفاضته ولاسيّما بعد صدور فتوى الجهاد الكفائي، يشبّهها بغضبة موسى الكليم (عليه السلام) على فرعون.

أمّا في ثاني بيتي الخاتمة المكثفة فيشير الشاعر إلى خطوات الشهيد في ليلته الأخيرة، نحو الباب (كي يرافقَ طارقاً) طرق الباب، ليودِّع قلقَه عند بزوغ الفجر.

وحاصل ما قدّمنا فإن هذا الارتباط بين العنوان والاستهلال والمتن وبين الخاتمة أو الانتهاء لهو دليلٌ على تماسُك النصّ الذي اخترناه من مدونة الحشد الشعري، وهو دليلٌ أيضاً على براعة الشاعر وقوة شاعريته وحضور أدواته الشعرية، على الرغم من أنّه لم يكن مشهوراً حسب اطلاعي المتواضع.

وهكذا لاحظت الباحثة أن هذا الاختتام – على الرغم من تكثيفه – قد حَمَل في طياته علاقة وطيدة بالعنوان والاستهلال والمتن.

وترى الباحثة أن هذا البناء الفني موافق لمخطط القصيدة العربية عامةً، والذي يتسلسل تسلسلاً عفوياً ابتداءً من العنوان الذي أشرنا إلى وظيفته بوصفه العتبة النصيّة التي تهيء القارئ لاستقبال النص أو على شاكلة ما يعبر باحث معاصر «يهبُ النص كينونته بتسميته وإخراجه من فضاء الغفل إلى فضاء المعلوم، إذ النص لا يكتسب الكينونة وبحوزها في العالم إلّا في

(١) هذا قول منسوب لأبي بكر يخاطب فيه خالد بن الوليد، راجع كتاب بهجة المجالس وأنس المُجالس لابن عبد البر، باب الحروب والشجاعة والجُبن، ص١٥١.

العنونة، هذا الحدث الذي يجعل المكتوب قابلاً للتداول والحياة، ومن هنا تكمن خطورة العنان وقوته في الفتك بالمجهول والعدم وإنجاز الحضور، بوصفه حضوراً يقع في اللغة»[1]، ومروراً بالاستهلال الذي أشرنا بوضوح إلى ضرورة العناية به في رأي موروثنا النقدي، ثم وصولاً إلى متن القصيدة: أي إلى انتقالاتها المتعددة، وانتهاءً بخاتمة القصيدة التي أكدنا وظيفتها العفوية وارتباطها بكلِّ عتبة من عتبات النص المذكورة آنفاً.

وعبر النماذج الشعرية التي تمت معاينتُها وتأمُّلها استطاعت الباحثة الولوج في عمق النص للوقوف على الخيط الرابط بين عتبات النص الشعري في قصيدة الحشد بوصفها قصيدةً عربية تعالج موضوعاً كبيراً طرأ على حياة العراقيين تمثل في الهجمة الشرسة المسلحة التي شنتها المنظمات الإرهابية المسماة بـ(داعش)، فكان للشعر صوته المرتفع الذي وقف مُدافعاً عن شعب العراق وأرضه ومقدّساته ضد هذا العدوان الغاشم.

(١) السيموطيقيا والعنونة: جميل حمداوي (بحث)، مجلة عالم الفكر، مج ٢٥، عدد٣، لسنة ١٩٧٧، ص٣٥٢.

الفصل الثالث

اللغة والأُسلوب في قصيدة الحشد الشعبي

المبحث الأول

اللغةُ

مقدمة في لغةُ الشعر:

عند بحثنا عن فنّ الشعر فلا بدّ لنا – في البدء – أن نتأمَل ماهيتَهُ، لكي نصل إلى تعريف قد يكون محدّداً أو كما يقول المناطقة يكون (جامعاً مانعاً) ولكننا إلى اليوم – وعلى الرغم من التأمل الطويل، ليس بوسعنا أن نصل إلى ذلك، لذا سيظل هذا الفنّ عصيّا على التعريف المطلوب.

ومع كثرة التعاريف المتسمة بالذاتية التي لا تستكنهُ مواطن الجمال في النصّ الأدبي، فإن الباحثة – عبر إطلاعها وما تعلمته من أساتيذها – تجد مجالاً مشتركاً تنطلق منه وهو الربط بين الذات الشاعرة وما تبدعه من هذا الفيض العاطفي والفكري الذي عرف بالسحر الحلال أخذاً من قول الرسول الأعظم «إنّ من الشعر لحكمةً وإنّ من البيان لسحراً»[١]، والذي قُدّر للقلائل من الناس أن يُبدعوا في لحظات الشعور المختلفة وهم يحوّلون ما شعروا به إلى صياغاتٍ لغوية تجسد نصوصاً شعريةَ خالدة التأثير.

وثمةَ سؤالٌ كبير هنا، ما الخصيصةُ التي يسلكها هذا الفن التأثيري في مجال اللغة ليأتي بالنسيج اللغوي القادر على خلق الشعرية؟

وقد اقنعنا اطلاعنا على ما يراه الموروث العربي من حقيقة الإبداع وما أنّهم يطمئنوا إلى كون الشعر «كلام موزون مقفى له معنى»[٢] حسب تعريف قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) إذ قبل هذا التعريف رفض الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) أن يرى هذين البيتين من الشعر الحق[٣]:

لا تحسبنّ الموت موت البلى ... إنّما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ولكنّ ذا ... أفضع من ذاك لذلّ السؤال

(١) فتح الباري بشرح صحيح البخاري، أحمد بن علي حجر العسقلاني، ط دار المعرفة، رقم ٥٧٧٦، ٢٤٨/١٠

(٢) نقد الشعر: قدامه بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، تح: كمال مصطفى، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٢، ص٢٧.

(٣) الحيوان: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، ١٩٦٦، ص١٣٠.

وقد رأى هذا الناقد أنَّ البيتين عاطلان عن الشكل الجمالي وعن الصياغة التي ترفعهما إلى مستوى الأداء الفني وينأى بهما عن هذا الأداء الذي أخرجهما من الشعر.

وترى الباحثة أن هذه الملاحظة الرائدة الصائبة تومئ إلى وعيهم وإدراكهم لمفهوم الشعرية وإن لم يذكروها بهذه التسمية، على الرغم من أخذهم بالحُسبان أنّ للوزن والقافية أثراً لا يخفى على تحريك المضامين ومنحها قوة الدلالة والتأثير.

نفهم من كُلّ ذلك أنّ لغة الشعر تقوم على تجاوز ضفاف المألوف أيْ: ما يعبّر عنه بالانتهاك، أمّا لغة النثر فبعيدة عن هذه الخاصية لأنها تقوم على الاستعمال العادي (المعجمي) وفي هذا الصدد يقول الناقد الدكتور صلاح فضل: «إنّ الشاعر يسعى بصوره إلى إحداث اعتداء وجرح شفرة اللغة، أي انحراف عن الاستخدام العادي...»[١].

بيد أنّ هذا الانتهاك أو تجاوز المألوف يجب أن يكون انتهاكاً مُنظَّماً لا عبثياً.

وفي ختام هذا التنظير الموجز للغة الشعر حريّ بنا أن نقفَ بإيجاز أيضاً عند طبيعة الألفاظ والمفردات التي يقوم عليها النص الأدبي عامةً من ناحية شروطها، ونكتفي بما ذكره الأديب ابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ)، إذ يوضِّحُ أن للمعاني ألفاظاً تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالعرض الخاص بالجارية الحسناء التي يزداد في حسنها في بعض المعارض دون غيرها، فهنالك معارض حَسَن قد ابتذل على معنىً قبيح ألبسه[٢].

إذن العناية باللفظ هي نفسها العناية بالمعنى وقد أكد ذلك أبن الأثير (ت ٦٣٠هـ) قائلاً: «إذا رأيت العرب أصلحوا ألفاظهم وحسّنوها ورققوا حواشيها وصقلوا أطرافها، فلا تظن إنّ العناية – إذ ذاك – إنّما هي بالألفاظ فقط، بل هي في خدمة منهم للمعاني، ونظير ذلك إبراز صورة الحسناء في الحلل الموشية، والأثواب المبهرة، فإننا نجد من المعاني الفاخرة ما يشوب حسنَهُ بذاءةُ لفظه، وسوء العبارة عنه»[٣].

---

(١) النظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، مطبعة الأمانة، مصر، ١٩٧٨، ص٢٧٧.

(٢) يُنظر: عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي: تحقيق: عباس عبد الساتر، الكتب العلمية، ٢٠٠٤م، ص١١.

(٣) المثل السائر في أدب الشاعر والناثر: ضياء الدين ابن الاثير، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانه: مكتبة نهضة مصر بالفجّالة، ط١، ١٩٦٢، ص١٥٨.

وترى الباحثة – على تواضع فهمها – أنّ الأديبَ المبدع شاعراً كان أم ناثراً تأتي الفاظُه عفوَ الخاطر بفعل موهبتهَ وسعة اطلاعه، وليس ثمة انتقاء او تخيّرٌ كما يذهب الكثيرون، والناظم هو الذي ينتقي أو يتخيّر وليس الشاعر الحق، وشتّان بينهما.

وبعد هذا التنظير المكثف نتوجه إلى نماذج من قصيدة الحشد الشعبي لنقف عند الألفاظ التي كونت النص الشعري وما انمازت به.

المطلب الأول

الألفاظ والتراكيب

اللغةُ المادة الأساس في بناء الأدب شعراً كان أم نثراً، بل هي الباب الطبيعي للولوج إلى عالم الشعر[١] وعبقريته، وليس ثمة شك في اللغة[٢]؛ لأنّ الشاعر يشعر بما لا يشعر به الآخرون.

فالشعر – إذن – مثلما يقول الناقد الغربي جان كوهن: «الشعرُ لغةٌ يبدعها الشاعر لأجل أن يقول شيئاً لا يمكن قوله بشكل آخر»[٣].

بيد ان اللغة الشعرية تنتهك قوانين اللغة «فالشعر يمزق قوانين اللغة العادية والتركيبية، والتداولية والمرجعية، ولكن في الوقت نفسه يخلق قوانينه الخاصة به»[٤] ، أي أن «لغة الشعر تصنع منطقها الخاص بها وتخلق وجوداً متميزاً لها...»[٥] . اللغةُ تشكّلُ العنصر الأبرز من عناصر البناء الفني للنص الأدبي التأثيري وبخاصة فن الشعر، بل هي الركن الأساس لأيّ عمل إبداعي في الأدب، وهذا لا يحتاج إلى كبير نقاش.

وعدا هذا فهي الأداة التعبيرية التي تربط الأديب بمتلقي فنّه شعراً كان أم نثراً، ولا يتحقق التأثير إلّا بوساطتها، واللغة تستمدّ دلالتها المعنوية من قدرة الأديب على شحنها بمشاعره وعواطفه لتمتلك قدرتها في الإبلاغ والتأثير معاً، وبذا تغدو أداةً صالحةً للتوصيل ووسيلةَ خلق إبداعية، فضلاً عن أنّها في حالة تجدّد مع مرّ العصور، فلكلّ عصر ذوقُهُ اللغوي الخاص.

وغني عن البيان أنّ اللغة، بما تمتلكه من إمكانات متنوعة وطاقات بلاغية وضـــروب من القول، لا تفتح أبواب كنوزها إلّا لمن امتلك مواهب خاصــةً جديرة بالخلق والإنشــاء، أي للشــاعر الذي يعرف كيف يستثمر تلك الإمكانات والطاقات مستنداً إلى هذه اللغة نفسها ليبث فيها روحاً جديدة[٦].

---

(١) يُنظر: الشعر والنقد: د. محمود الربيعي (بحث) مجلة فصول، مصر، م٦، ع١، ١٩٧٧م، ص٢٧٨ – ٢٧٩.

(٢) يُنظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠م، ص٣٤٧.

(٣) بنية اللغة الشعرية: ترجمة محمد الولي، محمد العمري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ص١٥٥.

(٤) تحليل الخطاب الشعري، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥م، ص٦٨.

(٥) لغة الشعر: رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥م، ص٥.

(٦) يُنظر: وهج العنقاء، ثامر خلف السوداني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١م، ص١٠٧.

إنَّ اهتداء الشاعر – بفضل مرجعيته وإلفته النصوص وخصِب خياله، وامتلاكه أدواته الفنية، إلى ألفاظ معبرة تعبيراً دقيقاً عن مراده، يدلّ على أنه يُدرك ما تتمتع به هذه الألفاظ من حيوية، وما تشتمل عليه من قدرة على الإيحاء؛ لأنّ الألفاظ «ليست قطعاً من الخشب أو الفسيفساء يوضَع بعضها إلى جانت بعض، وإنما الكلمات أرواحٌ تختزن في دواخلها مشاعر وأحاسيس، وهي بفاعليتها مع غيرها داخل سياق لغوي قادر على منح بعضها البعض دلالاتٍ وفاعلياتٍ خاصةً»(١).

وقد انمازت المدونة الشعرية للحشد الشعبي بميزات واضحة في ألفاظها وأساليبها ومعانيها وأخيلتها وفي اتجاهاتها الموضوعية مثلما مرّ بنا في الفصل الأول؛ لارتباطها بالموضوع الجهادي الوطني والدفاع عن أرض العراق ضد العصابات الإرهابية الظلامية المدعومة عالمياً، ولارتباط هذهِ القصيدة بأطلاق فتوى الجهاد الكفائي وتلبية أبناء العراق لها، وسرعة التحامهم بالعدو الإرهابي وإيقاف تقدُّمِهِ وإنزال الهزائم بفلوله واندحارِهِ وهزيمته الساحقة، كُلّ ذلك وجّه لغةَ القصيدة وأسلوبها، فضلاً عن توجيه اتجاهاتها الموضوعية.

وكل هذا، ولاسيّما طبيعة الالفاظ، ما ستبيّنه الباحثة في الحقول المعجمية بشكل مكثّف، إن شاء الله.

أبرز الحقول المعجمية لقصيدة الحشد الشعبي

أولاً: الألفاظ الدينية والجهادية (الفتوى / المفتى / المرجع / المرجعية/ الجهاد/ رموز العقيدة الأنبياء/ الأئمة الطاهرون/ الشهيد/ الشهادة/ الجنّة/ النار، وما إلى ذلك)

تحتلُّ هذه الألفاظ المشار إليها مساحة واسعة في الإنتاج الشعري للشعراء الحشديين، إذ تكاد لا تخلو قصيدة عمودية أو حرّة من هذه الألفاظ وما يتصل بها؛ وذلك لطبيعة الموضوع الجهادي، وبصدور فتوى الجهاد المقدس في الثالث عشر من حزيران ٢٠١٤م، ولاحتدام معارك التحرير بين القوات الأمنية وفي طليعتهم أبناء الحشد الشعبي الذين لبّوا نداء المرجعية وبين الدواعش طوال ثلاثة أعوام متصلة.

وستوردُ الباحثةُ نماذج كافيةً لتوافر هذهِ الألفاظ في القصيدة الحشدية مستغنيةً بها عن سواها الذي قد يفوق الحصر والعدّ.

---

(١) قضايا النقد الأدبي والبلاغة، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩م، ص٢٤١.

١- قال الشاعر (طلال طالب) من قصيدة له عنوانها (حشدُ الله) وهي من (البحر البسيط) جاء في مطلعِها[١]:

هذا سـلاحي وفي الأسـماعِ مرماهُ ... طالَ النواصـبُ فازدادت ضـحاياهُ

ونطالع في تضاعيفها قوله:

حشـرٌ مع الناسِ أم حشـدٌ مع اللهِ ... قد أيقن المجد أن الحشـد معناهُ

في كُـلِّ عقـدٍ لنـا فتوى ومعركـةٌ ... وقـائـدٌ غُر لا يـأســى محيّـاهُ

....

حشـــدٌ وجيشٌ وقواتٌ وألويـةٌ ... في الأرض رأسٌ وفي الآفاق أخراهُ

لا ينثنون إذا قـالـت مراجعهم ... فالكل ســيفٌ على الشــذّاذِ بلواهُ

....

قد أدرك اليومَ أن الدينَ في خطرٍ ... فـلـم يـزل آمـراً والآمـر اللهُ

لله دركَ يـا موســى إذ انفلقـت ... كـالطودِ فرقـاً ويمٌّ قـد عبرنـاهُ

لكن إلى جنـةِ الفردوسِ غـايتنـا ... اللهُ أكـبـر مـا كـلّـت لـنـا فـاهُ

بجـانـبِ الطورِ نـارُ الله موقـدةٌ ... الأُنسُ فيهـا وفيهـا القربُ أحلاهُ

تلحظ الباحثة في هذه القصيدة ورود عدد من الألفاظ المنتمية إلى هذا الحقل الدلالي – الألفاظ الدينية، الله جَلّ جلاله، رموز العقيدة، الجنة ومرادفها، الحشد والجيش ومرادفاتهما ومشتقاته، الفتوى والمرجع، وهذا في قصيدة واحدة.

٢- ثمة شـــاهد آخر على ورود الألفاظ المذكورة آنفاً بكثافة، تمثله أبيات من قصـــيدة الشـــاعر (حيدر علي حسين الحسيني المرعبي) (حيّ على الحشد) وهي (من الطويل)[٢]

ســـبيـلُ المُلبّي للجهـادِ مفـازةٌ ... ومـا فـازَ في نَيـلِ الخلودِ القواعدُ

إذا الأرض نـادت أهلهـا في ملمـةٍ ... تنـادى لهـا من كـل حـدب مجـاهدُ

---

(١) انظر القصيدة: الحشد الشعري: ٢/ ٥ – ٩.

(٢) المصدر السابق: ١/ ٣٧ – ٤٠.

الى الحشـــد لبّوا والمعالي تحفُّهُم كماة الســـرايا والمنايا شـــواهدُ

سَـــروا كَحَجيجٍ بـالمنـايـا طَوافُهمْ رؤوسُ الأعـادي هَـديُهم والقلائـدُ

فواضحٌ ورود الألفاظ الدينية والجهادية في هذه الأبيات مثل: الجهاد، الخلود، مجاهد، طوافهم، هديهم.

٣- وللشاعر الحشدي (عماد الحيدري) قصيدة عنوانها (حارس النبض) نجتزئ منها ما لاءم موضوعنا[١]:

فحُســـينٌ عند الثغور ســـماءٌ وأبو الفضـــل بـدرُهـا والربيعُ

....

وتـــأمّـــلْ بـــأحرفي إنّ فيـهـــا ألفُ حشدٍ فيها الرؤى تستفيعُ

كلُّ حرفٍ في خـاطري ليس إلا موســماً والضــيا لديهِ وســيعُ

تلحظُ الباحثةُ ورود هذه الألفاظ المنتمية للحقل الديني الجهادي (فحُسينٌ) التغورُ، أبو الفضل، الحشد.

٤- فَلْنَخْتَرْ أُنموذجاً آخر لنقف على ورود الألفاظ المذكورة آنفاً وما يتصل بها ابتداءً من عنوان القصيدة حتى خاتمتها، وهذا الأُنموذج أو الشاهد الأدبي تمثلُهُ قصيدةٌ للشاعر (فراس محمد الفتلاوي)، وعنوانُها (حشدُ الصباحيين) وهي من (البحر الوافر) قال في مقدّمتها[٢]:

مع الصـــلوات خذْ مني بياني لِفَكِّ الظلم عن صـــوت الأذانِ

عراقُ الصـــابرين يشـــدُّ قلباً إلى أرض الإمـامـةِ بـالتفـاني

....

بنو السوء الدواعشُ نسلُ غيٍّ أحـالوا الاقحوانَ إلى دُخـانِ

وبعد أبيات قال:

---

(١) الحشد الشعري: ١/ ١٩٦- ٢٠٠.

(٢) المصدر السابق: ٢/ ٢٧٩ – ٢٨١.

أيا حَشْـــدَ الحُســـينيين هيا	لـدحرِ خرابِهِمْ ولأنْـتَ بـاني
وصـاحبُ من تفانوا في حسـينٍ	وعبـاسٍ وشُـــبـانِ الجنـانِ
.....	.....
فيـا حشـــــدَ الترابيين طوبى	لعطرِ طفوفِكمْ في الأقحوانِ
.....	.....
وأنت الحَشْـد وهو وَجَيْش أهلي	على نور الهـدى لا يبغيـانِ

تلحظُ الباحثة ورود عدد من الألفاظ المُعجمية المنتمية لما حددناه في الحقل الأول على شاكلة، حشد، الحُسينيين، حسين، عباس، الجنان، الترابيين، طوبى، نور، الهدى.

٥- تسوق الباحثة هنا شاهداً حافلاً بذكر النبيين والأئمة الطاهرين ورموز دينية أخرى لصلتها بأجواء الحرب التي دارت رحاها بين العراقيين والدواعش، وهذا الشاهد تمثله قصيدة حشدية للشاعر (محمود محمد حسين) وعنوانها (سفر الجهاد) تجتزئ الباحثة منها أبياتاً حافلة بذكر ألفاظ الحقل المعجمي الأول – الألفاظ الدينية والجهادية – يقول[1]:

دماؤك في ســـفر الجهاد قصـــيدُ	ولحنُ القوافي في خطـاك نشـــيدُ
تخوض غمار الموت والثغر باســمٌ	لـيـولـد فـجـرٌ لـلـعـراق جـديـدُ
وتســـمو بك الأقدار مجداً وغاية	ومرقىً إلى حيـث الجنـان خلودُ
.....	.....
تصون به أرض الفراتين أنْ يعيـــ	ـــــثَ شمرٌ بها أو أنْ يعيث يزيدُ
.....	.....
تباركت حشـــداً يُســـتجار بظلّه	وحصـــناً إذا حُمّ القضـــاء مشـــيدُ
وجيشـــاً له في كلِّ نازلةٍ صـــدى	ووقعٌ بســـمع الكون مرٌّ شـــديدُ
.....	.....
ســـلامٌ على أرض تقـدَّسَ تُربهـا	وفيهـا عليٌ.. والحســـين يجودُ

(١) الحشد الشعري: ١/ ١٦٨ – ١٧١.

وقد حاطت الأعداء من كُلِّ جانبٍ ولم ندر أنّ الكربلاء تعودُ
ومن حمل الرّأسَ الشريفَ برمحِهِ هو اليوم فينا داعشيٌّ جديدُ
ونحن إذا ما الدّهر صعَّر خدّه مضينا ودون الذلّ موتٌ حميدُ

واضح كلُّ الوضوح تناثر الكلمات الدينية الجهادية، الجهاد، الموت، حشدنا، الجنان، خلود، حشداً علي، الحسين، كربلاء، الرأس الشريف، الموت، وذكر الشخصيات الجهادية، والإشارة إلى العراق وخصّ بالذكر أرض الطف أرض الجهاد والفداء التي لا نظير لها، وهكذا نرصد هذا التواتر للألفاظ الدينية والجهاد ورموز البطولة والشهادة مثل الإمام الحسين (عليه الصلاة والسلام).

٦- شاهدنا الآخر قصيدة للشاعرة (حياة الشمري) وعنوانها (شموخ النسر) وهي من (البحر الكامل) نجتزئ منها ما حوى الألفاظ المذكورة آنفاً[١]:

لك أن تطاولَ ما تشاءُ الأنجُما وتزفُّ نصرك عالياً نحو السما
يا جيشنا المقدام يا رمز الوفا كيف القوافي تحتفي بك مُلهما
....
سل (داعش) الغبراء كيف تناثرت أشلاؤها فوق الرمالِ سواحما
كيف احتفت برؤوسهم نيراننا وأرتهمُ يومَ اللقاءِ جهنما
....
يا جيشنا يا حشدنا يا أنتما تاريخُنا قد ضيعوا لولاكما

فالألفاظ الدينية والجهادية والقتالية هي نصر، النيران، جهنم، حشدنا، مبثوثةٌ في أبيات القصيدة، إذ تشكل جُزءاً من لغة القصيدة الحشدية.

٧- ثمة قصيدة فائية للشاعر (جلال فاخر سلمان الشرع) عنوانها (مذبح الحقيقة) (من البحر البسيط) تجتزئ الباحثة منها ما تضمن الألفاظ المذكورة آنفاً[٢]:

وأنت يا حشدنا يا سامقاً ألقاً إنا شُغفنا به ما مثله شغفا

---

(١) الحشد الشعبي: ٢/ ٥٨٠ - ٥٨٢.
(٢) المصدر السابق: ٢/ ٥٢٨ - ٥٣٣.

.....	.....
قاتلت مستوحداً يا حشدنا شرفا	**مستلهماً من حُسينٍ موقفاً عُرفا**
من (الحسينِ) شرِبتَ الصبرَ تجرعهُ	**وما تخاف الردى أو تشتكي الضَّعفا**
.....	.....
هو الحُسين أبا الأحرار منهجنا	**ومجدُه طرزته الأرض والصحفا**
.....	.....
يا حشدنا يا أبيّ الضيم انت لها	**صوتٌ يخيفُ العدا في ساحِها وقفا**
ابن العراق أنا الشعر يغمرني	**وذي القوافي في طياتها تُحَفا**
فالشعر يكتبني حيناً وأكتُبُه	**للحشد بين دمي، في الروح وانعطفا**

ففي هذا الأنموذج تلحظ الباحثة ورود الألفاظ (الحشد، قاتلت، حُسين، أبا الأحرار، حشدنا، أبي الضيم، ابن العراق) وكلها تنتمي للألفاظ الدينية والجهادية المذكورة في الحقل المذكور آنفاً.

ثانياً: الألفاظ السياسية، الاستغاثة واستنهاض الهمم

تُعدّ الاستغاثة واستنهاض الهمم أيام المحن والحروب من المعاني الشعرية السياسية البالغة التأثير في الظروف العصيبة التي مرّ بها العراق وما رافقها من اضطرابات أمنية بسبب دخول تنظيمات إرهابية في مطلع العقد الأول من هذا القرن وهي التنظيمات التي عرفت بتنظيمات القاعدة التي خلخلت الوضع الأمني في العاصمة العراقية وبعض المدن الوسطى والغربية، وهذه التنظيمات التي كانت مدعومةً دولياً واقليمياً أربكت الوضع الأمني على الرغم من تصدي القوات الأمنية وقوات الاحتلال لها، وقد كبدت هذه التنظيمات الإرهابية أبناء العراق خسائر فادحة في الأرواح والمنشآت نتيجة قيامها بتفجير السيارات المفخخة والأحزمة الناسفة في الأماكن العامة والأسواق والطرقات بما لم يسبق له مثيل في تاريخ العراق، وجدير ذكره أنّ هذه التنظيمات الإرهابية قد وجدت حواضنَ لها في بعض المحافظات الغربية والوسطى ما صعّب مهمة القضاء عليها أو ردعها.

وما أن فترت الموجات الإرهابية بعض الوقت حتى نُفاجَأ بالجهوم الإرهابي الذي شنّته تنظيمات إرهابية أخرى مدعومة عالمياً تُطلق على نفسها (داعش) وقد تكررت الإشارة إلى هذا الأمر، إذ دخلت

هذه العصابات مدينة الموصل في ٢٠١٤/٦/١٠ واحتلت بعض مدن العراق، وتقهقرت حينئذٍ القوات الأمنية في الموصل والتي كانت تعاني من شحة الاعتدة وانعدام مؤازرة السكان المحليين لها على خلفية الشحن الطائفي الذي غذته شبكات الإعلام المأجورة وبعض دول الإقليم.

وعلى أثر هذا الاعتداء الإرهابي الآثم صدرت فتوى الجهاد الكفائي، وفور صدورها هبّ مئات الألوف من أبناء الشعب العراقي مُلبيةً هذا النداء الوطني الديني ما أحدث هزةً في الأوساط العالمية والإقليمية وأذهل الدوائر الاستخبارية.

لذا انبرى الشعراء الحشديون ليواكبوا معارك التحرير مسجلين وقائع هذه المعركة واصفين زحف المقاتلين والتحامهم بمعاقل العدو الداعشي، مستنهضين الهمم لمواجهة التكفيريين الّذين دنّسوا أرض العراض وقتلوا كثيراً من أبنائه الأبرياء، فضلاً عن تخريب البلاد وتشريد الآلاف من ديارهم، لذا وردت ألفاظٌ تؤكد هذا الغرض مثل ذكر المدن والانهار – بغداد، دجلة، الفرات، الدار، الوطن، العراق، بابل، عشتار، قبلة الدنيا، ولد المجد، هيّا، صرخة، العزّ، الذلّ، نمضي سَويّا، سَدِّد فديتك، فضلاً عن التراكيب والجمل الخاصة: رافع الهام، يستنهض العزم، يا أكرم الناس، وما إلى ذلك من أساليب الأمر والحث على القتال أو الجمل الناهية على شاكلة (لا تيأسوا)، (لا تترك لهم أثراً) لذا ستحاول الباحثة انتقاء الألفاظ والتراكيب والجمل المذكورة آنفاً والتي تؤكد الاستغاثة واستنهاض الهمم في هذه المعركة الاستثنائية بكل المقاييس من حيث الاعتداء الداعشي الذي أسرف في القتل والتدمير كُلّ الإسراف، وتميَّز بغرابة السلوك المنحرف الذي سلكته هذه العصابات المجرمة تحت غطاء الدين الإسلامي والدين منهم ومن أفعالهم براءٌ.

١- شاهدنا الأول في الاستغاثة واستنهاض الهمم أبيات من قصيدة للشاعر الحشدي (علي الإمارة) عنوانها (بوحٌ عند باب عشتار) وهي (من البسيط)[١]

توهّجت بابلُ في القلب كالنارِ	**فهل ستُفتحُ لي يا بابَ عشتارِ**
.....	.....
أزرُّ صدري على بغداد من قلقِ	**فمن سيحملُ يا عشتارُ أوزاري؟**
قامت على دجلة الزرقاء مئذنتي	**تعانق القبب الصفراء أغواري**

(١) الحشد الشعري: ٢/ ٥٥٤ – ٥٥٩.

وفي الإمـامين جرحٌ لم يزلْ رطِبـاً ... تهـدمـتْ فيـه أمجـادي وأنواري

....

للجيش والحشـــد اشـــعاري محلّقةٌ ... للخـارجين ســـؤالاً من فم النـارِ

للحـاملين على الأكتـاف أرضـــهم ... ومن أعـادوا جمـال الـدار للـدارِ

قاموا إلى الثأر لما صـــاح موطنهم ... قـد انتُهكـتُ فيـا أهلي خـذوا ثـاري

وفي خاتمة القصيدة قال الشاعر مستنهضاً الهمم:

لا تيأســـي فمســـارُ النجم أغنيتي ... وقـد تقمّصَ ســـرَّ الريح مزمـاري

ان ينسـني الجمرُ يوما في هواجسـهِ ... فـالنـار مشـــغولـةٌ دومـا بـأخبـاري

أنـت القصـــــائـدُ.. جنّـاتٌ معلّقـةٌ ... يصـــوغك الـدهر من لحنٍ وأوتـارِ

انـا هنـا قبلـةُ الـدنيـا وكعبتُهـا ... تـعلّقـي مرّةً أخرى بـأســـتـاري

٢- ومن الألفاظ والتعابير المتضمنة ابعاداً سياسيةٌ أو حثاً على تحرير الأرض أو استنهاض الهمم، أبيات من قصيدة للشاعر (مهدي عبد الغني حسن) وهي من (البحر الخفيف)[١]:

ولِـدَ المجـد من جهـادك حيّـا ... وارتـدى العزّ والكرامـة زيّـا

....

دولـةٌ في ربى التـآمرِ تُبنى ... وعلى القتـلِ والجمـاجمِ تحيـا

قُلِبـتْ كفـةُ الموازينِ قلبـاً ... يومَ قـالَ الإمـام للحشـــدِ هيّا

صـــرخـةٌ لو جرتْ بقولِ تقيٍ ... تملأ الأرضَ والســـمـاءَ دويّـا

....

إنمـا الموتُ والشـــهـادةُ حقٌ ... كانَ حتماً طولَ المدى مقضـيّا

وحياةُ الإنســـان بـالذلِ موتٌ ... ولوِ العمرُ قد بدى ســـرمديّا

فإلى الحُسْـنَيَينِ نمضـي سـوياً ... وعلى منـهجِ الكرامـةِ نحيـا

(١) الحشد الشعري: ٢/ ٣٧٥ – ٣٧٧.

٣- وثمةَ أُنموذج آخر نسوقُهُ شاهداً على الاستعانة واستنهاض الهمم تمثلُه أبيات من قصيدة الشاعر (ماجد مزبان الربيعي) وعنوانها: (الرعدُ آت) وهي من (البحر البسيط) قال[١]:

سَـــدِّدْ فَـدَيتُـكَ لا تَتْرُكْ لَهُم أَثَرا ... وَزَلْزِل الأَرضَ وَاجْعَـلْ يومَهُم كَـدَرا
هُم آثَروا الـذُّلَّ قد خـابَت مَـآثِرُهُم ... وأنـتَ تَـأثَرُ مَجـداً عـابِقـاً عَطِرا
أزِحْ غُبـارَكَ يـا لَيثـاً يلوحُ لَـهُ ... نَصـــرٌ مِنَ الله أو فَتحٌ بَدا نَضِـــرا
سَـــدِّدْ فَدَيتُكَ فالدُنيا بِما رَحُبَتْ ... ضـــاقَت على جاحِدٍ بالدّينِ قَدْ كَفَرا
ضـاقَتْ فلا عاصِـمٌ طوفانُ يَلحَقُهُم ... في كلِّ جُحرٍ تَرى من رِجْسِـــهمُ من
ضـاقتْ وَسُـدَّت وفي عينيكَ واسِـعَةٌ ... لمّـا وثَبـتَ عليـهِم بُـدِّدوا زُمَرا
....
الرّعْدُ آتٍ وفي (البُســطالَ) جَلْجَلَةٌ ... ضـــاع المَفَرُّ إذا مـا بَرقُكُم ظَهَرا
يـا ابنَ الأجاويـدِ دُكْ الأرضَ تَحْتَهمُ ... وابعَثْ حَميمَكَ واشْـعِلْ جَمْعَهُم سَقَرا

وفي ختام القصيدة قال الشاعر مستنهضاً الهمم لدرء خطرَ الدواعش الغاصبين:

يـا رافِعَ الهـامَ في الميدانِ يـا بَطَلاً ... أَنْعِمْ حيـاةً وَعِشْ حُرّاً وَمُنتَصِـــرا
أنتَ الرّجاءُ لهذي الأرض إذ ظُلِمَت ... أنّى وَطَـأتَ يكونُ الشـــرُّ مُنـدَحِرا
هـذا العراقُ أَبيٌّ في سَـــواعِـدُكُم ... ما نامَ يوماً على ضَـيمٍ وما صـبرا

٤- والشاهد الرابع الذي يومئ لفظاً ومعنىً إلى استنهاض الهمم نجتزئه من قصيدة الشاعر (لؤي شرع الإسلام) التي عنوانها (العراق وطن الجميع)، إذ قال[٢]:

يا أكرم الناس يســـمو نحو عزّته ... يســتنهض العزمَ معْ روح الإبا فينا
... إنّي أرى الموت مفتاحاً لعزتنا ... وذي الظِّمـاءُ لـه تُغلي شـــراييـنـا
... لمّوا عباءتكم، هشّـــوا أباعركم ... فرّوا لســـيدكم، سُـــدُّوا الدواوينا

(١) الحشد الشعري: ٢/ ٧١ – ٧٣.
(٢) المصدر السابق: ٢/ ٧٤ – ٧٩.

ثالثاً: ألفاظ الحرب وآلاتها

نتيجةً للصراعات الحربية، واشتعال جبهات القتال ضدَّ العصابات الإرهابية المدعومة عالمياً، ولما كان الشعر انعكاساً لحياة الشاعر ونفسيته وأحاسيسه، وما يدور في البلاد من حروب وفتن ولاسيّما مع العدوان الداعشي لذا توافرت في أشعارهم الفاظ تخصّ الحرب وأسلحة القتال الحديثة مثل (الطائرة، القاذفة، المدفع، الدبابة، الصاروخ، الرصاص، البارود)، فضلاً عما يخصَّ المجموعات القتالية مثل الجحفل، الفيلق، السرايا، الكتائب، الكردوس.

١- قال الشاعر الحشدي (لؤي شرع الإسلام) من قصيدة له، عنوانها (العراق وطن الجميع) وهي من (البحر الكامل) نجتزئ منها ما تضمن ألفاظ الحرب وآلاتها ولاسيّما الأسلحة الحديثة، قال[١]:

تمضـــون قُدماً إلى الهيجاءِ يأســـرُكمُ ... حـبُّ العراق غـدا في القلـب مكنونـا

كـانّمـا (بـدرُ) أنتم في وقـائِعِهـا ... جـاءت على عجـل تردي الردى هُونـا

دوّي بصـــوتـكِ زهواً يـا مـدافعنـا ... فذا دُخانك يســـمو صـــار نســـرينا

هلا رأيـت صـــقورَ الجوّ صـــولتَهم ... صـــيداً بأيْديهِمَ، صـــيداً ميامينـا

٢- وقـال الشـــاعر (صـــباح حســـين الرمـاحي) في قصـــيدتـه (ليوث الوغى) وهي من (البحر المتقارب)[٢]:

مضـــيتم إلى الموت يوم التنـادي ... كـــبـــركـــانِ نـــارٍ إذ أُزبـــدا

صـــــدوركم قـد غـدت لـلـدروعِ ... دروعـاً فكـنـتـم لـهـا الـمـنـجـدا

---

(١) الحشد الشعري: ٢/ ٧٤ – ٧٩.

(٢) المصدر السابق: ٢/ ١٣٢ – ١٣٦.

وإني رأيت أبا الفضل فرداً أزاحَ الكراديسَ إذ أرعدا

فثمة ألفاظ تتصل بالقتال وآلاته، فالكراديس: مفردها كردوس وهو يمثل مجموعة قتالية تأخذ بعداً هندسياً معيناً.

٣- وللشاعر (إسماعيل الحاج عبدالرحيم الخفاف) في قصيدته (الحشد نارٌ) وهي (من البسيط) أبيات ورد فيه ذكر للأسلحة الحديثة[١]:

دعوا الحزازات إن الدين ينبذها والعقلُ لا يرتضي شيئاً به ضَرَرُ

ماذا تجيبون لو قال الإله لكم ماذا فعلتم بخلقي أيّها البشرُ

قتلتم خبط عشواءٍ مُفخخةٍ أردت بشيخ وطفلٍ باتَ يستعرُ

٤- وللشاعر (ياس السعيدي) أبيات أشار فيها إلى (البارود) بوصفه أداةً من أدوات القتال، وعنوان قصيدته (حِرزُ البارود) وهي من (البحر البسيط) يقول الشاعر[٢]:

مذ كنت طفلاً ولي البارود أحمله حِرزاً وإن تعبَ البارود صحتُ (علي)

....

نام الولاةُ وما نامت بنادقنا وبالرموش سترنا عورة الدُّولِ

٥- وثمة نماذج شعرية تضمنت أدوات حربية على شاكلة الرصاصة، الطلقة، القذيفة، القنابل، الشاجور، نختار منها ما تيسَّر مُستغنين بها عن سواها من النماذج التي يصعُبُ أحصاؤها في هذه المدونة الشعرية

- قال الشاعر (رائد عبود شنان العائدي) في قصيدته (بُناة السلام) ذاكراً لفظة (الرصاصة) و (القذيفة) و (الألغام) و (القنبلة)[٣]

كعبادة الثقلين كُلّ رصاصةٍ يرمى بها مستبسل وهمامُ

وأجلُّ من زهد الثقاة قذيفةٌ نسفَت كتيبةَ جمعِهم وقَتَامُ

---

(١) الحشد الشعري: ١/ ٢٤٩ – ١٥٤.

(٢) المصدر السابق: ١/ ٢٦٤ – ٢٦٨.

(٣) المصدر السابق: ١/ ٣٣.

كُـلّ القلوب قنــابــل موقوتــةٌ عصـفت بها أو قل هي الألغامُ

وفي القصيدة الحشدية حضورٌ واضحٌ لأدوات قتال أخرى مثل الشاجور، قال الشاعر (قاسم محمد الشمري) في قصيدته (العابرون لأسمائهم)[١]

سلاماً على مَن يَفِلقُ البحر واثباً ولمّا يزلْ (شاجورُهُ) يلقفُ السحرا

٧- وما أكثر ذكر الراية في القصيدة الحشدية، إذ تجيء – أحياناً – عنواناً للقصيدة الحشدية على شاكلة قصيدة (يا راية الحشد) للشاعر (جمال جاسم أمين)[٢]، فضلاً عن كثرة ذكر (الراية) بوصفها الأداة القتالية الأصيلة.

ومن نماذج توافرها في القصيدة الحشدية، قول الشاعر (رحمن عيسى سعد) في قصيدته (أرض الفراتين) إذ قال في أبياتها الأخيرة[٣]

وراية الحق والإيمان خافقةٌ وبيرقُ الزيف والتزوير منخرِمُ

وثمة ذكر ثانٍ للراية يمثله شعر الشاعر الحشدي إسماعيل الحاج عبد الرحيم الخفاف في قصيدة له عنوانها (الحشد نارٌ) وهي (من البسيط)[٤]

نصـــبٌ لقائمنا المهدي ننتظرُ متى صـــباحُك يا مولاي ينفطرُ
حتى يطـلَّ علينـا نور طلعتــه متى على حشـدنا الرايات تنتشـرُ

وقد يوظّف الشاعر الحشدي لفظة (بيرغ) مرادفاً للراية، على شاكلة قول الشاعر (إسماعيل عبيد صباح الزبيدي) من قصيدته (وفار الشاجور)[٥]:

أناخوا بليلِ الموحَشـات ضـياءَ هُم وردّوا الى حضـن السـماء بناتها
وفي الجبهات السُّمر وسمٌ لبيرغٍ يلوح بنصـرٍ مشـرقٍ في سـماتِها

(١) الحشد الشعري: ١/ ٢٢١.
(٢) المصدر السابق: ٢/ ٥٤.
(٣) المصدر السابق: ٢/ ٢٣٤.
(٤) المصدر السابق: ١/ ٢٤٩ – ٢٥٤.
(٥) المصدر السابق: ٢/ ٢٥٥ – ٢٥٨.

البيرغ كلمة فارسية ومعروفة في المحمول الشعبي وهنا وظّفها الشاعر بديلاً عن الراية لشهرتها بين الناس.

وثمة أنموذج شعري يذكر (الراجمة) بوصفها إحدى أدوات القتال الحديثة، قال الشاعر الحشدي (محمد خليل الحربي) في قصيدته (وتوضئي بالنصر يا بغداد) وهي من (البحر الكامل)[١]

بغدادُ يا حُرَق الدواعش أوقدت ... سعْراً كنار اللهِ تهلك خائبا

بغدادُ يا أَنفَ الإباءِ تنفّستْ ... بالراجمات المُنزلات معاطِبا

فالراجمات مفردها (راجمة) وهي سلاح حديث شائع وقد استعمل كثيراً في معارك التحرير ضدّ العدو الداعشي، وقد وظّفه الشاعر في بيته المذكور آنفاً توظيفاً مجازياً بدلالة قوله (تنفّستْ بالراجمات) والتنفس لا يكون بالراجمات حقيقة.

وقد يستعمل الشاعر الحشدي ألفاظ الأسلحة القديمة رامزاً بها على القوة ومواصلة الحرب والقتال ضد الزمر الإرهابية، مثل السيف، الدرع، الرمح، والراية فضلاً عن الخيول وذكر المجموعات القتالية، مثل الفيلق، الجحفل، والكردوس وما إلى ذلك.

وستعرض الباحثة أبياتاً تتضمن ذكراً للأسلحة القديمة تمسكاً برمزيتها المشيرة إلى الأصالة والقوة من ذلك ما قاله الشاعر (رعد جلوب محسن الأميري) في قصيدته (وطن الحشد حشد الوطن) من (البحر الكامل)[٢]

ولا سيفٌ بلا كفٍّ تنادي ... تلبيها السموات الطباقُ

رجالٌ خير من حملوا بسيفٍ ... وأنقاهم إذا حضر العناقُ

وشاهدٌ ثانٍ لذكر السيف يمثلُهُ قول الشاعر الحشدي (د. حمد محمود الدوخي) في قصيدة له عنوانها (لبيك قالوا...)[٣] (من البحر الكامل)

(١) الحشد الشعري: ١/ ٥١٥ – ٥٢١.
(٢) المصدر السابق: ١/ ٢٠٥ – ٢٠٧.
(٣) المصدر السابق: ١/٢٧٨ – ٢٨١.

هـذا فـــــــ(من وَهَج العراق تضـيءُ قصـيدتي) ويهزُّني الوجدُ
ماذا وســيف الحشــد منشــطرٌ كـعلامــةٍ للنَّصـــرِ يــا جُنـدُ
فبـذاك من عهـدِ الأميرِ لـهُمْ إرثٌ، لـذا هُمْ للخَنـا ضِـــدُّ

ويخصّ الشاعر ذكر سيف أمير المؤمنين عليّ بن أبي طالب قائلاً :

هو ذو الفقّـار صـــنيعُ حيـدرةٍ ذا الصـــنعُ، لا ما تصـــنعُ الهِنْدُ

وقد يأتي السيف مقروناً بمرادفه على شاكلة قول الشاعر (رزاق محمود الحكيم) في قصيدته (الهُدى والسلام) وهي من (البحر الخفيف) قائلاً[1]:

وعليٌّ البلاغـةِ والنور والإيمـان والـعـدل والـتـقـى ضـــرغـامُ
يا جنودَ الجيش البواســـلِ إنّا للعراقِ الأبيّ ســـيفٌ حســـامُ

فلفظة (حسام) وردت مقرونة بالسيف.

وآخر شاهد تسوقه الباحثة في مجال ذكر السيف قولُ الشاعر الحشدي (رائد عبود شنان العائدي) في قصيدته (بناةُ السلام)، قال[2]: (من الكامل)

اللهُ يكتب في الصحيفة إنّه درعُ العراق وسيفُهُ الصمصامُ

رابعاً: ألفاظ الطبيعة

كُثرت ألفاظ الطبيعة كثرةً لافتة في قصيدة الحشد الشعبي، ألفاظ الطبيعة الصامتة وألفاظ الطبيعة الحيّة حتى لا تكاد قصيدة حشدية تخلو منها.

وخشية الإطالة من غير طائل آثرت الباحثة أن تُوردَ نماذج قليلةً تستغني بها عن سواها:

١- قال الشاعر الحشدي (رزاق محمود الحكيم) في قصيدته (الهُدى والسلام) (من الخفيف)[3]

(١) الحشد الشعري: ١/ ١٩ – ٢٠.
(٢) المصدر السابق: ١/ ٣١ – ٣٦.
(٣) المصدر السابق: ١/ ١٩ – ٢٠.

أيّها الحشــدُ يا أُســودَ البوادي ... ها هو النصــر ضــاحكٌ بسّــام
أنتمُ للعراق شــمسٌ أضــاءت ... رافــديــه فــانزاح عنــهُ الظلامُ
وســـلكنــا دربَ الفـداء فلّمّــا ... أشــرق الصــبح غابت الأوهام

واضحٌ – هنا – حضور ألفاظ الطبيعة في هذهِ الأبيات الثلاثة، (شمسٌ، رافديه، ظلامُ، الصُبح) وجاء التوظيف مجازياً فنّياً لكل مفردة من مفردات الطبيعة الواردة في هذه الأبيات.

٢- قال الشاعر الحشدي (عادل الصويري) في قصيدته (رقم للأبجديات النازفة) من (البحر الطويل)[١]

تلا غيثَـهُ والقيظ رُمْحَينِ يُســـرفُ ... وفيه من الغيمِ المكبَّلِ مصـــحفُ
وســـار بِهِ في محنة الماء نورسٌ ... يلمُّ انكســـارات الضـــياء ويهتفُ
فدجلة في نبض الصواريخ صرخةٌ ... بــدفتر ســـهْوِ المُترفين تُغَلَّفُ
....
بهِ احتفتِ الأشـــجار قال ربيعُها ... بغيرك لون الصـــبحِ لون مُزيَّفُ
تجلى اخضـــراراً للرؤى حيث ماؤنا ... يصـــلّي فصـــولاً في يديهِ ويعزفُ
وَهُـدْهُـدُ بَلقيسٍ يؤرقُ نبضَـــــهُ ... فأوروك في حضـن المفازات تُقذفُ
....
وضـــجت له مِنْ رجفةٍ ياســـمينةٌ ... بأســـود فتوى القاحلينَ ســـتقطفُ

وفي البيت الأخير قال الشاعر :

ويفنى جَرادُ المعتمينَ بصـــولـــةٍ ... كصفرٍ على أقصى اليسارات يُحذفُ

في النص وافرٌ من ألفاظ الطبيعة فثمةَ (غيثه، اليقظ، الغيم، سارية، الماء، نورس، الضياء، دجلة، الأشجار، الربيع، الصبح، ياسمينة، جراد). التي وظفها الشاعر توظيفاً فنّياً متكئاً على عناصر البيان المختلفة.

٤- وأنموذجنا الأخير مقطع من قصيدة الشاعر (خليل الحاج فيصل) وعنوانها (تجاعيدُ على وجه الأرض) قال في تضاعيفها[٢]:

---

(١) الحشد الشعري: ١/ ٤٦ – ٥٠.
(٢) المصدر السابق: ١/ ٥٦٨ – ٥٧٤.

وجاءوا يجرّون الحياةَ

بموكبٍ من البذلِ

غيم الأُمنيات انهمارُه

فمن غيرةِ الأشواكِ

جاءوا بصرخةٍ

تضجُّ...

إذا ما الوردُ مُسَ نضارُهُ

في هذا المقطع من البحر الطويل وهي عمودية التي عنونها الشاعر عنواناً موحياً بألفاظ الطبيعة (تجاعيدُ على وجه الأرض)، تلحظ الباحثة اعتماد الشاعر – على الرغم من اتكائه على الأسلوب الرمزي، على ألفاظ الطبيعة مفصلاً بنائياً، فثمة ألفاظ (يجرون الحياة، غيم الأمنيات، الأشواك، الوردُ..).

المطلب الثاني

السمات العامة للغة الشعر في قصيدة الحشد الشعبي

ان قصيدة الحشد الشعبي من إنتاج عشرات الشعراء، ولابد أن تنعكس قدرةُ الشاعر الفنية وموهبته وملكته الشعرية على إنتاجه الفني، ولمّا كانت الموهبة والقدرات الفنية متباينةً صرنا نلحظ هذا التباين فيما بين أيدينا من قصائد عمودية كانت أم حرّة، فثمة قصائد انمازت بقوة السبك وعمق الخيال والرمزية وحضور المجاز وهذا هو النمط الأول، ونمطٌ ثان تميَّز بسهولة الالفاظ، وحلاوة الجرْس، وحسن الأسلوب، أو ما يعرف بالسهل الممتنع، والنمط الثالث ما هو دونهما من سطحيةٍ ظاهرة وأسلوب نثري والصور المباشر وهكذا.

ستحاول الباحثة عرض شاهد شعري لكل نمط من هذه الأنماط الثلاثة:

النمط الأول:

لَعَل قصيدة الشاعر الدكتور سراج محمد يعقوب الدالية التي عنوانُها (التصديقُ الأخيرُ لسُورة البلد) من هذا النمط، ولنتأمل مقاطعَ منها[1]:

أصـــطفُّ فيك إلى موتي وأحتشـــدُ ... حشـــدَ الجراحِ التي ما بعدها بلدُ
هي انســـكابي على معناي، تعرفني ... كـلُّ الـجـهـاتِ، جـنـوبـيٌّ وأتـقـدُ
من نَوْح أمي بوجه الصـبح لي عُربٌ ... إذا اســـتطالـت جواباتٍ ذوى كبدُ
وحـين يـبـلـغ همّـي مـبـلـغـاً رجـلاً ... أبـذّرُ الـدمعَ فيمن كـان يقتصـــدُ
لي الضـــحـــايـا ولي دينٌ يكفّرُني ... ولي حســـينٌ يســـاريٌ وأعتقـدُ
أن الجراح إذا ضـــجّـت لبـارئهـا ... يغشـــى جهنّمَ من فرط الأذى بَرَدُ

فمنذ العتبة الأولى (العنوان) يفاجئنا المجاز الذي صنعه خيال الشاعر ليهرع المتلقي إلى التأويل لفك رموز عبارة العنوان (التصديق الأخير لسورة البلد) ثم تنطلق التصورات البعيدة منذ المطلع لتستدعي متلقياً قادراً على احتواء انفعالات الشاعر والدخول في عالمه غير المتناهي، إذ يأخذنا الشاعر إلى صور

(١) انظر القصيدة الحشد الشعري: ١ / ١٥ – ١٧.

رسمها بكلماته وحشدها تصورات غاية في قوة البوح والفيض المنطلق فن هذا التخيُّل على شاكلة (أصطفُّ فيك إلى موتي وأحتشدُ) و (هي انسكابي على معناي، تعرفني) و (ولي الضحايا ولي دينٌ يكفّرُني) و (لي حسينٌ يساريٌ وأعتقدُ)، ففي كُلّ عبارة شعرية من هذا الاستهلال تشير إلى قوة سبكها وسعة رمزيتها وتمردها على المألوف وتجاوز ضفافه مع غير قليل من قوة الجرْس التي زادت من إيقاعها المتوثب طبيعة تشكيلة البحر البسيط ذي السمة الإيقاعية بينَ البطء الذي تمثله تفعيله (فَاعِلُن) او (فَعِلُن) المخبونة وبين السرعة تمثلها تفعلية (مُسْتَفْعِلن) .

ويعد دخول الشاعر عالم (المتن) يوغل أكثر فأكثر في المجاز مستحضراً بعض الصور القرآنية التي حفَّزت المتلقي على متابعتها على شاكلة قوله مخاطباً المقاتل من أبناء الحشد:

كيف استويتَ على عرشٍ ستحملُه ... يوماً ثمانٍ ولي أهلون ما رقدوا

كيف اصطبرتَ ولم تعلن قيامتَهم ... أما كفاك بوادي نينوى العددُ؟

قالوا أتجعلُ فيها من سيفسدُها ... ليت الملائكَ ما خرّوا وما سجدوا

ويمضي الشاعر بهذا الاقتدار العالي مُصوِّراً عالم المواجهة تصويراً ينمُّ عن خِصب خياله وسعة مرجعيته وتمرّسه في التعبير عن المضامين بصور شعرية خلاقة بها حاجة إلى التأويل، تأويل تساؤلات الشاعر والبحث عن إجاباتها.

ولنتأمل ما قاله في خاتمة هذه القصيدة"

يا أنبياءَ بني الأهوار آيتُكم ... أن لا يكلّمَ جُرْحا منكمو أَحَدُ

لو يثبتون نفيهم حجمَ خستهم ... والأمهاتُ نريهم ما الذي تلدُ

لقد تعبنا كثيرا حد قاتلنا ... صلى عليك إلهُ الصبرِ يا حمدُ

وهكذا استطاع الشاعر – بفضل حضور أدواته الفنية وخياله أن يحول حتى المعاني المطروحة في الطريق، تعبيراً شعرياً آسراً وهذا هو التصرُّف الشعري.

النمط الثاني:

وَلْنختزْ للنمط الثاني – الذي أشرنا إلى أبرز خصائصه قصيدة الشاعر جمال جاسم أمين، وعنوانها (يا راية الحشد) وهي بائية أنشأها على تشكيلة البحر البسيط قال في مطلعها[1]:

هذا هو الفخر.. هذا صــوت منْ وهبوا ... كم ســطّروا عجبا ما مثلُهُ عجبُ

مــاذا نقول ومــاذا ســوف نكتبُــهُ ... عن فتيـةٍ للفدا بـالنزفِ قد كتبوا؟!

مـاذا وقد أطبقتْ في صــمتها لغـةٌ ... كأنَّ بالصــمت معنىً دونهُ الخُطبُ

يبقى الســؤالُ وتبقى كلُّ صــادحـةٍ ... خجلى إذا نوديتْ للشــدو تحتجبُ

يا غضــبةَ (الحشــدِ) لا لومٌ ولا عَتَبٌ ... على البغـاة ومـاذا ينفعُ العتـبُ؟

(دواعشٌ) من صــغار القوم تجمعُهُم ... وضــاعةُ الحِقد حتى رأسُــهم ذَنَبُ

وهكذا بهذا السهل الممتنع تنساب دالية الشاعر جمال جاسم أمين حتى ليودّ متلقيها أن يكرّر قراءتها، لعذوبة جرسها وسهولة ألفاظها، ولوضوح صورها في ذهن المتلقي مع انسجام التأليف والبعد عن التكلّف وقد أخرجها الشاعر إخراجاً فنيّاً عفوياً حسناً.

وَلْنُصغِ إلى هذهِ الانتقالة في القصيدة لنلمسَ لغته الطَيّعة وسهولة الأسلوب وتصرّفه الشعري في التعبير عن تجربته هذه، يقول:

يا رايةَ الحشـد مرّي فوقَهم غَضَـباً ... وذكّريهم بما قد ضــمّت الكتبُ

كأنّ (خيبرَ) قد عادتْ نواصــبُها ... والكون ســاجٍ وكلُّ الناس ترتقبُ

حتى تقحمّها (الكرّار) منتفِضَــاً ... وهل ســواه لهذا اليوم يُنتَخَبُ؟!

فكـان في حّـدهِ حـدٌّ لمن عبثوا ... ومن توهَّمَ يومـاً أنّهـا لَعِـبُ

فعذوبة الجرس هي هي مذ بدأ القصيدة والمعاني واضحة وليس بنا حاجة إلى تأويل.

وتلحظ الباحثة هذا الرابط البنائي بين عنوانه (يا راية الحشد) وبين استهلاله، ومتنه الذي انبثق من عتبة عنوانه، إذ ظلت عبارة العنوان (يا راية الحشد) تتردد في بدايات انتقالاته.

---

(١) الحشد الشعري: ٢/٥٤ – ٥٧.

ولنتألم خاتمة الشاعر جمال جاسم أمين في هذه البائية الحشدية، قال:

ورايــة لـم تـزلْ خـفّـاقــةً أبــداً ... على الميـادين معقودٌ لهـا الغَلَـبُ

أعظِمْ بهـا رايــةً في خيرِ مرتبــةٍ ... من الكرامــة لا ترقى لهـا الرُّتـبُ

واعظمْ بجذوتها شـمسـاً يُشـار لها ... على الـدوام فلا يخبو لهـا لهـبُ

فالشاعر انتهى بالنقطة التي بدأ منها (يا راية الحشد) (واصلاً ختام القصيدة بالمقطع) على حدّ تعبير الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري في عينيته التي رثى بها الإمام الحسين (عليه السلام).

أما النمط الثالث فتمثُلُهُ القصائد الشعرية التي نُظمت عمودية كانت أم من الشعر الحُرّ، ونسبتها إلى ما ضمته هذه المدونة الشعرية، يكاد يكون قليلاً لا يتجاوز ربع ما أنجز من شعر في هذا الموضوع الكبير، وليست بالباحثة حاجة – وإن كان الدرس الأكاديمي يتطلب الموضوعية والصراحة العلمية، ليست بها حاجة إلى ذكر أسماء ناظمي هذه القصائد احتراماً لما قدّموا وأسهموا في هذا المضمار وخشيةً من تثبيط عزائم الآخرين الذي ينوون الإسهام في التعبير الشعري.

وأبرز ما ميّز هذه القصائد بلونيها العمودي والحُرّ الصورة المباشرة والسطحية والنثرية الجارفة فيما يخص القصائد العمودية، فضلاً عن الصناعة اللفظية والتكلف وهي للنظم أقرب منها إلى الشعر الحق لضعف صياغتها وانعدام الأداء الفني لارتجال أصحابها ونقص أدواتهم.

المبحث الثاني

الأسلوب وخصائصُه في قصيدة الحشد الشعبي

الأسلوب لغةً: هو السطر من النخيل، وكُلّ طريقٍ ممتدّ فهو أُسلوب و (الأُسلوب) الطريق، والوجه، والمذهب، ويُقال: أنتم في أساليب القول، والمقصود في ذلك أفانين من القول(١).

الأسلوب اصطلاحاً: هو الطريقة الخاصة التي يسلكها الاديب او الكاتب في تأليف كلامه، وتنسيق عباراته، للتعبير عمّا يريد من أفكار ومعان، بما يتلاءم مع شخصيته ومقصدة وحال المخاطب. ويُعَد الأسلوب هو الصياغة الفنية التي تميّز كاتباً عن آخر، او عصراً عن غيره(٢).

خصائص الأُسلوب:

١- التقديم والتأخير:

وبه يعدل الشاعر عن السياق التركيبي المَّتبع للجملة الشعرية وينحو نحواً آخرَ خارقاً المألوف مبتكراً صياغةً جديدة تنمّ عن نُضجٍ إبداعي يدلل على شاعرية المنشيء وسعة أفقه وحضور أدواته.

ولقد عرّفه البلاغي والناقد عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) قائلاً: «بابٌ كثير الفوائد، جمّ المحاسن واسع التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفترّ لك عن بديعه ويضفي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطُفَ عندك أنْ قُدّم فيه شيء، وحوّل اللفظة عن مكان إلى مكان»(٣).

ولهذا الأُسلوب فوائدُ جمّة – مثلما ذكر الناقد الجرجاني، أهمها: تأكيد المعنى وإزالة الغموض والشك عنه عن طريق خرق قوانين النحو باستعمال أيسر الطرق، ومن فوائده إبعاد التعبير الشعري عن الرتابة والملل، وكذلك يتحقق الانسجام والتناسق الإيقاعي بين شطري البيت بوساطة هذا الأُسلوب، ومن أشكاله تقديم الجار والمجرور على المبتدأ وتقديم المفعول به على الفعل... فضلاً عن ذلك فهذا الأسلوب يفيد في إظهار المعنى وحصره.

---

(١) لسان العرب: ابن منظور: مادة (سلب).

(٢) مناهل العرفان في علوم القرآن: محمد عبد العظيم الزرقاني، مطبعة عيسى البابي الحلبي ومشركاه، للسنة ٢، ص٣٠٣.

(٣) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: السيد محمد رشيد رضا، مكتبة القاهرة، ١٩٦١، ص٧٢.

وبعدَ هذا الإيجاز تتوجهُ الباحثةُ إلى مدونة قصيدة الحشد الشعري لتختارَ نماذجَ شعريةً من هذا الأُسلوب التركيبي الذي يتبعه الشاعر خارقاً المألوف متوسلاً أسلوباً أقدر على التعبير المؤثر في المتلقي.

قال الشاعر الدكتور سراج محمد يعقوب في قصيدة عنوانها (التصديق الأخير لسورة البلد)(١): [من البحر البسيط]

من نَوْح أمي بوجه الصبح لي عُربٌ ... إذا استطالت جواباتٍ ذوى كبدُ

لي الضحايا ولي دينٌ يكفّرُني ... ولي حسينٌ يساريٌ وأعتقدُ

والحرب أيضاً لها شعرٌ، منصتُها ... رملُ السواترِ والمعنى بها جسدُ

في هذهِ الأبيات المجتزَأة من قصيدة الشاعر سراج محمد يعقوب، تلحظ الباحثة جنوح الشاعر في بعض تعابيره الشعرية إلى أُسلوب لغوي نهض على تقديم ما حقّه التأخير، إذ وردَ تقديم شبه الجملة (لي) على المبتدأ (عُرُبٌ) وكذلك ورد تعبيره في البيت الثاني (لي الضحايا)، و (لي دينٌ)، و (ولي حُسين)، إذ تقديم الجار والمجرور (شبه الجملة) على المبتدأ (الضحايا)، (دين)، (حسين)، فقد قدّم الشاعر شبه الجملة لتقوية المعنى وإزالة الغموض والشك، فضلاً عن طلب الانسجام الموسيقي والتناسق بين طرفي البيت.

وترى الباحثة أن التقديم والتأخير إذ ورد في بداية البيت الشعري أخَرَج الكلام من السردية والنثرية إلى كلام فيه رنة موسيقية جميلة مثلما ورد في البيت الثاني من الأبيات المذكورة آنفاً:

لي الضحايا ولي دينٌ يكفّرُني ... ولي حسينٌ يساريٌ وأعتقدُ

فشبه الجملة (لي) الواقعة خبراً قد تقدم على المبتدأ (الضحايا) جوازاً، وفي هذا التقديم تحقيق للأغراض المذكورة آنفاً، فضلاً عن تقوية المضمون وإزالة الغموض عنه.

ومثله تقديم شبه الجملة (لي) على المبتدأ (دينٌ) وكذلك تقديم شبه الجملة الجار والمجرور (لي) الواقعة خبراً على المبتدأ (حُسين) وبهذا التقديم تحقق الغرض الأسلوبي والإيقاعي الذي زاد البيت تأثيراً في متلقيه.

---

(١) الحشد الشعري: ١/١٥.

وقد يأتي تقديم ما حقّه التأخير أو تأخير ما حقّه التقديم (شبه الجملة) على المبتدأ في مطلع القصيدة، عندئذٍ يستثمر الشاعر هذا التقديم لأغراض تقوية المعنى وإضفاء صلة رائعة على جمال نصوصه الشعرية على شاكلة مطلع قصيدة الشاعر (أحمد مانع جودة الركابي) في قصيدته التي عنوانُها (ولادة خوذة)[1]. [من البحر الكامل]

لـكَ في الـدّروبِ مثـابـةٌ وفـداءُ وبـكـلّ قـلـبٍ دقـةٌ ونـداءُ
وبكـلّ تـاريخٍ وقـائـعُ صـولـةٍ شـهـدتْ بحقّكَ للـدّنـا الأعـداءُ
قد كنتَ للشّـعبِ الدريئةَ مانحاً تلـكَ الـدّمـاءُ يـحـقّـهُـنّ وفـاءُ
أرغمـتَ أنفـاً في الترابَ وقـامـةً وخبرتَ جوّاً فـاشـتـهاكَ فضـاءُ
ولـداعشٍ عْبراءَ كنـتَ بعينـهم وقـذىً يفورُ ويسـتفيقُ وبـاءُ

في هذا التركيب اللغوي، الذي استهل به الشاعر قصيدته تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور) على المبتدأ (مثابةٌ) و (فداءُ) المعطوف على المبتدأ وكذلك بتأخير (دقّةٌ) و (نداءٌ) وفي البيت الثاني آخرّ ما حقّه التأخير قائلاً:

وبكلّ تاريخٍ وقائعُ صولةٍ شهدتْ بحقّكَ للدّنا الأعداءُ

وتقدير الكلام: لك... وقائعُ صولةٍ التي وقعت مبتدأ هذا التقديم والتأخير أتاح للشاعر أن يُبعِدَ جُملَهُ الشعرية عن الرتابةِ والملل، فضلاً عن تحقيق الانسجام الإيقاعي بين شطري البيت بفضل تقديم الفضلة من الكلام على العمدة.

ومثل هذا الانموذج نُطالعُ أنموذجاً آخر تمثله قصيدة الشاعر (محمد طاهر الصفار) وعنوانها (الحشد صوت الحُسين) وهي من [البحر الكامل] إذ قال في مطلعها[2]:

بيْ صـوتُ فتوى يسـتثيرُ زِنادا ويفيقُ في قمم الجِبـاهِ بلادا
بيْ نبضُ طفٍّ لا يزالُ حسـينُـهُ يتلو صـلاةَ إبـائـهِ إيقـادا
بيْ صوتُ حشدِ اللهِ، سورةُ حيدرٍ يذرو صَـداها في الدماءِ جهادا

(١) الحشد الشعري: ٩١/١.
(٢) المصدر السابق: ١/ ١٠٩.

هذا التقديم لما حقّه التأخير، أي تقديم الخبر (شبه الجملة) وهنا الجار والمجرور (بي) على المبتدأ النكرة المخصصة المضافة هنا (صوت) أتاح للشاعر أن يجعل تعبيره مؤثراً في متلقيه لإعادته ترتيب أجزاء الجملة وتقديمه ما حقّه التأخير ليّلتفت إليه المتلقي بسبب خرق الشاعر المألوف، وفي هذا الخرق الفني (أي التقديم والتأخير) يتحقق ما يصبو إليه الشاعر من تقوية المعنى وإزالة الغموض عنه.

ومما زاد هذه المقاطع الشعرية تأثيراً في المتلقي عدا (أُسلوب التقديم والتأخير) هو عنصر التكرار والتتابع العمودي لهذا (التقديم والتأخير)

بيْ صوتُ فتوى يستثيرُ زِنادا

بيْ نبضُ طفٍّ لا يزالُ حسينُه

بيْ صوتُ حشدِ اللهِ، سورةُ حيدرٍ

هذا التكرار والتتابع العمودي، فضلاً عن تأثيره الدلالي في تقوية المعنى بوساطة إعادة توزيع أجزاء الجملة بحسب السياق، فثمة أثر من تقنيته الإيقاعية المتمثلة بهذا المفصل الإيقاعي.

وقد يتقدم شبه الجملة على الفعل من ذلك قصيدة الشاعر علي الإمارة في مجموعته الشعرية (رسائل إلى الميدان) إذ يقول في قصيدته بعنوان: (الفاسدون)[1] [من البحر المتقارب]

لكَ النّصرُ، يا حشدَنا الباسلُ

لأنّك مستقبلٌ حاضرُ

وإنّك نخوةُ هذه البلاد

وقد مسّها وَجَعٌ كافرُ

دَعتك البوادي فلبيّتها

وطهّرتها أيُّها الطاهرُ

فيا حشدَنا حارب المفسدين

فانهم داعشٌ آخرُ

(١) رسائل الى الميدان: ٢٩.

أشدّ على شعبنا قسوةً

فخيرُهُمُ فاحشٌ فاجرُ

فليس لنا منهم منقذٌ

سواك وليس لنا ناصرُ

وحاسبهم فاسداً فاسداً

وفي خاتمة نصّه قال مختتماً:

بأرواحنا كُلّهم تاجروا

وهنا الشاعر قدّم شبة الجملة (بأرواحنا) على الفعل الماضي (تاجروا) وهذا نمط أسلوبي بنائي يُعطي النص الأدبي رونقاً وطابعاً للتجدد وإثارة المتلقي عبر هذه البنية المتغيرة.

وقد تأتي أكثر من صيغة تقديم وتأخير في مطلع القصيدة، على شاكلة قول الشاعر (سيف حسن الذبحاوي) الذي استهل قصيدته التي عنوانها (حشد من الزيتون) وهي من [البحر البسيط] بهذا النمط من التقديم قائلاً[1]:

على مشارفِ رعبٍ هائلٍ لَمعوا ... كواكباً من سماءِ اللهِ قد طَلَعوا

مدّوا النحورَ قناديلاً إلى غَدِنا ... بالحبّ قالوا ابدؤوا ما زالَ مُتَّسَعُ

خَلفَ المدى رحلوا خاضوا حكايتَهم ... مع الخلودِ؛ وفي تطويعِهِ بَرَعوا

فثمة تقديم للجار والمجرور (الفضلة) على الفعل: أي تقديم (على مشارف رعب هائل) على الفعل (لَمَعوا) وتقديم ثانٍ لـ(كواكبا) على (طلعوا)؛ لأن الأصل (طلعوا في سماءِ الله كواكباً) وتقديم ثالثٌ في عبارته الشعرية (بالحبّ) على الفعل (قالوا ابدءوا).

وقد يأتي الشاعر بالمفعول به متقدّماً على الفاعل ويمثل هذا التركيب اللغوي قول الشاعر الحشدي (أحمد مانع جودة الركابي) في قصيدته: (نبيّ الحضارات) من [البحر الكامل]:[2]

لبّوا نداءكَ يا عراقُ وجاؤوا ... وبروحهم للمفرداتِ ضياءُ

---

(١) الحشد الشعري: ٢٨٥/١.

(٢) المصدر السابق: ٨٥/١.

قد عســكَرت في ألفِ ألفِ قصــيدةٍ	كي لا تصــادرَ شــمســكَ الظلماءُ
. . . . .	. . . . .
قســماً ســتمحلهُ الخواطرُ للرؤى	عـجـلاً تـقـدّس لـيـلـهُ الأهـواءُ
. . . . .	. . . . .
محبوبهم قد غابَ في ســفرٍ وقد	ســرقَ الحـديـثَ عن اللقـاءِ عزاءُ
أولســتَ من نكزَ الترابَ بفكرهِ	فـأدارَ بوصــلــةَ الحروفِ هجـاءُ
. . . . .	. . . . .
أوَلســتَ من تغفو الشــموسُ بخلدهِ	وتضــيءُ لو غمرَ الحياةَ مســاءُ
في صــورةٍ فيهـا إليـكَ ملامحٌ	لـلأفـقِ، تـغـمـرُ وجـهـكَ الآلاءُ

في هذه الأبيات المجتزأة من همزية الشاعر أحمد مانع جودة ستةُ مواضع تقدّم فيها المفعول به على الفاعل، (كي لا تصادرَ شمسكَ الظلماءُ)، و (عجلاً تقدّس ليلَهُ الأهواءُ)، و (سرقَ الحديثَ عن اللقاءِ عزاءُ)، و (وتضيءُ لو غمرَ الحياةَ مساءُ)، و (للأفقِ، تغمرُ وجهَكَ الآلاءُ).

تلحظ الباحثة هذا الانزياح في المستوى التركيبي الذي تمثّل في تقديم ما حقّهُ التأخير، وهو أسلوب يُسهم في بناء النصّ الأدبي ويُعطي رونقاً وطابعاً للتجديد والإبداع عبر تقديم المفردات أو تأخيرها في السياق على وفق الحالة الشعورية والفكرية التي يعيشها الشاعر.

ولذا عُدَّ هذا الأسلوب من أهم المباحث الأسلوبية في العملية الإبداعية في النصوص؛ وذلك لكثرة اعتماد المبدعين لغرض خلق دلالات جديدة وإثارة المتلقي[1].

لذا فإن هذه المفاعيل المتقدّمة على الفاعل، هذه التقديمات المذكورة آنفاً حرص الشاعر على إبرازها وجذب انتباه المتلقي.

وغنيّ عن البيان أن ثمة تركيب لغوي أسهم في بناء بعض الأبيات بأسلوب الاستفهام المؤدي بوساطة حرف الاستفهام الهمزة الداخلة على الجمل المنفية (أولستَ...).

(١) يُنظر: دراسة أسلوبية – شعر الخوارج: جاسم محمد الصميدعي، عالم الكتب الحديثة، دار دجلة، عمان، ٢٠١٠م، ص٩٣.

ومثلُ هذا التقديم تلحظُهُ الباحثة في قصيدة للشاعر (حسن محمد جواد) وعنوانها (وهبوا الحياة)[١]

وهبوا الحياةَ [من البحر الكامل]

هذي المنـايا فـي عراقك تنشـــدُ قـد كـان حقّـاً للشـــهيـدِ يُخلَّـدُ

حشـــــدٌ بمعتركٍ يزلزلُ هيبــةً وإذا أعاروا نحو خصْـــم أرعدوا

ثم قال

مَن قـالَ هـذا القولُ ليسَ لمرَجَحٍ قُلنـا: وإن قـالَ الخطـابَ مُحَمَّـدُ

تلحظ الباحثة في البيت الثالث تقديماً لما حقّه التأخير وهو تقديم المفعول به (الخطاب) على الفاعل (مُحَمَّدُ)، وهذه التقنية اللغوية المتمثلة بتجاوز المألوف، وهو أن يأتي الفاعل سابقاً للمفعول به؛ لأن المفعول به هو الاسم الذي يقع عليه تأثير الفعل، ويمثل عنصر التقديم والتأخير عاملاً مهماً في إثراء اللغة الشرعية وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النص الشعري، مما يجعله أكثر حيوية وأكثر أثراً في القارئ[٢].

وجدير بالذكر أن مثل هذا التقديم وقع جوازاً لا وجوباً، إذ إن مواضع التقديم الواجب للمفعول به[٣] لها شأنٌ آخر وليس للمنشيء دخل فيها شاعراً كان أم ناثراً.

وثمة تقديمٌ آخر تلحظُهُ الباحثة في مدونة الحشد الشعبي الشعري يتمثل في تقديم شبه الجملة على الفعل، مما ورد في قصيدة الشاعر (جلال فاخر سلمان الشرع) وعنوانها (مذبح الحقيقة) إذ قال[٤]: [من البحر البسيط]

من (الحسينِ) شرِبتَ الصبرَ تجرعهُ وما تخاف الردى أو تشتكي الضَّعفا

بالأمس حاربتَ (شـــمراً) في معاقله واليومَ مليونَ (شـــمراً) حاقداً هَتَفَا

---

(١) ديوان البدور: حسن محمد جواد الجزائري (مجموعة شعرية مكتوبة على الآلة الكاتبة)، (د.ط)، ص١٢.

(٢) جامع الدروس العربية: تأليف الشيخ مصطفى الغلاييني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٤، ص٩٩.

(٣) يُنظر: الأسرار البلاغية للتقديم والتأخير من سورة البقرة (دراسة تطبيقية)، خالد محمد بن إبراهيم العثيم (رسالة ماجستير)، جامعة أمّ القرى، السعودية، ص٣٦٠.

(٤) الحشد الشعري: ٥٢٨/٢ – ٥٣٣.

لقد قدّم شاعر الحشد هنا شبه الجملة (الجار والمجرور) (من الحُسينِ) الفضلة على الركن الأساسي في التعبير (شربتَ الصبرَ) الفعل وفاعله والمفعول به، وما لجوؤه إلى هذا التقديم في لغتِه الشعرية وخرقه المألوف، إلّا لمزيّة تعبيريه خدمت مضمونه تمثلت بتقديمه هذا التركيب لتنبيه المخاطب في القصيدة وهو هنا الحشد والوطن، إذ هما وجهان لعملة واحدة وذلك بدلالة قوله في البيتين اللذين سبقا هذا البيت:

قاتلتَ مستوحداً يا حشدنا شرفاً ... مستلهماً من (حسينٍ) موقفاً عُرَفَا

ما خاف يوماً وما لانت عزيمتهُ ... ذي كربلا شاهدٌ والبغي قد قُذفا

ومثل هذا التقديم (تقديم شبه الجملة على المبتدأ المعرفة) ما تلحظُه الباحثة في استهلال الشاعر (علي الإمارة) لقصيدة له، عنوانها (للجيش والحشد) إذ قال في مطلعها[1]: [من البحر البسيط]

للجيش والحشد أقوالي وأشعاري
للخارجين سؤالاً من فم النارِ

للحاملين على الأكتاف أرضَهُمُ

ومن أعادوا جمال الدار للدارِ

تلحظُ الباحثة أنَّ هذا التقديم لما يستحقُ التأخير (للجيش والحشد) أي تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور) على المبتدأ (أقوالي وأشعاري)، قد أسهمَ في بناء نصّ الشاعر ووجّه استهلاله المنبثق أصلاً من عتبة العنوان (للجيش والحشد)، وأعطى للنص رونقاً وطابعاً للانفتاح والإبداع على الرغم من قَصَر النص؛ لأنّ الحالة الشعورية للشاعر كانت تستدعي هذه الصياغة الأُسلوبية.

بذا أطلعنا على عناية الموروث الأدبي بهذا النوع من الانزياح التركيبي، وقد مرّت إشارتنا إلى نصّ الناقد عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) بهذا الملمح الأسلوبي، وقد أشار ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ) إذ جعل (التقديم والتأخير) شرطاً لتفوّق الشاعر على غيره، فقال: «ورأيت من علماء بلدنا مَن لا يحكم للشاعر بالتقدّم، ولا يقضي له بالعلم، إلّا أن يكون في شعره التقديم والتأخير»[2].

---

(١) رسائل إلى الميدان: ٥٢.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد: دار الجيل، ط٥، بيروت – لبنان، ١٤٠١هـ – ١٩٨١م، ص٢٦١.

وهكذا يكون لهذا التقديم أثره في المعنى والبناء والتأثير وتحقيق بلاغة الجملة عبر إعادة توزيع الألفاظ تماشياً مع الدلالة المرادة(١).

ومن هذا المنحى الأسلوبي (التقديم والتأخير) في تقديم الحال على صاحبه حيثما تتطلب لغة الشعر ذلك لضرورات تعبيرية دلالية، فضلاً عن الضرورة العروضية المفضية إلى الثراء الموسيقي والانسجام النظمي، ومن هذا النمط قول الشاعر من القصيدة المذكورة آنفاً(٢): [من البحر البسيط]

وَحْدي أنادمُ صحبي غيظُهُ ضَجِرٌ سباتُه النارُ روحي تشتكي ضَعَفا

إذ قدم الشاعر الحال (وحدي) على صاحبها الفاعل المضمر في الفعل (أُنادمُ)، وتلحظ الباحثة قوة التركيب وعمق المعنى في هذا التقديم، إذ شتان بين أن يقول ذاك وبين أن يقول على الأصل: (أنادم صحبي وحدي) في ميدان لغة الشعر.

وقد تبيَّن للباحثة أنَّ أيَّ (تقديم وتأخير) وجب أن يكون فنّياً تقتضيه الحالة الشعورية والفكرية ويُستحسن أن يكون نابعاً من القلب.

٢- أُسلوب الاستفهام:

هو طلب الفهم(٣) أو هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً وقت الاستفهام عنه ويتم بأحد حروف الاستفهام: الهمزة وهل أو بأسماء الاستفهام المعروفة، لعلَّ الباحثة لا تغالي إذا أشارت إلى أنّ أسلوب الاستفهام يُعدّ من أكثر الأساليب شيوعاً في الشعر العربي قديمه وجديده، وذلك لتنوع الأساليب المجازية التي يخرج إليها، ولقدرة هذا الأُسلوب على احتواء انفعالات الشاعر والتعبير عنها بدقة، ولذا لجأ إليه الكثير من المنشئين.

وعدا هذا فالاستفهام يتضمن طرح الأسئلة والتساؤلات فيأخذ بألباب متلقيه ويلفت أنظارهم لما سيأتي من كلام.

---

(١) يُنظر: البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان – القاهرة، ط١، ١٩٩٤م، ص٣٣١.

(٢) الحشد الشعري: ٥٢٩/٢.

(٣) ينظر التلخيص في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، بحاشية، ص١٥٣.

وَلْنأتِ – بعد هذا التنظير الموجز إلى مدونة (الحشد الشعري) لنقفَ عند نماذج من أسلوب الاستفهام استعملها الشاعر الحشدي تركيبا بنائياً في شعره، ولنقفْ على تأثيرها في المتلقي ووظيفتها في خدمة مضمون الشاعر.

قال الشاعر (حُسين عبد الصمد الموسوي) في قصيدةٍ لها عنوانُها: (وإن عدتم...عُدنا)[1] [من البحر البسيط]

مهما ابتدأتْمْ فإنا سوف ننهيهِ ... يا من نكأتم بنا جرحاً نداويهِ

وبعد أبياتٍ قال

فأين من حشدنا الشعبي داعشهم ... بل اين مرجعنا ما قال مفتيهِ

فأين من دنَّس الاعراض مقدمه ... ممن تفانى لعرض الناس يحميهِ

وأين من عاث بالأديان يُفسدها ... بغيا وكل نبي فهو يؤذيهِ

من منهج السلف المعتوه فعلُهُم ... والسفك والهتك من أجلى معانيهِ

تلحظ الباحثة في هذه الأبيات المُجتزَأة من القصيدة، فاعلية التعبير بأُسلوب الاستفهام الذي جاء متكرراً في أبياته (فأين من حشدنا الشعبي داعشهم) و (بل أين مرجعنا ما قال مُفتيهِ) و (فأين من دنَّس الاعراض) و (وأين من عاث بالأديان) هذه التساؤلات المتتالية التي وجها الشاعر في قصيدته الحشدية أتاحت له، بوساطة هذا التركيب اللغوي أن يثبت انفعالاته وله بالغ الأثر في المتلقي، ولاسيّما أن الشاعر أخذ يوازن بين أمرين: الدواعش المعتدين الآثمين قتلة الأبرياء وبين حماة الوطن، بين من دنس الأعراض وبين المتفاني في حماة أعراض الناس، وبين مَن عاث بالأديان عيثاً فظيعاً وبين حماة الدين، إنّ أولئك (الدواعش) البغاة المتعصبين ساروا على منهج السلف المتطرفين الذين أعمى الله بصيرتهم (المعتوه فعلهم) والذين جُبلوا على سفك الدماء وهتك الأعراض.

وهنا – في هذه الأبيات – قد أحسن الشاعر الحشدي استعمال (أين) في بداية أبياته المذكورة آنفاً. لذلك استعمل أسلوب التكرار العمودي ثلاث مرات.

---

(١) الحشد الشعري: ١٦٩/٢.

وقال الشاعر (عبد الله سرمد الجميل) في قصيدةٍ له عنوانها: (مُدّي صليبَكِ)[1] [من البحر البسيط]

مُـدّي صـــليبَـكِ بينَ النهـدِ والنهـدِ وأســدلي الشَّــعْرَ مجدولاً إلى القَدِّ

مـاذا يريـدونَ؟ من أيّ الكُوَى وُلِـدوا؟ بل إنّـها رَحِمٌ ســـارَتْ على الحقدِ

يوجُّه الشاعر هنا سؤالاً كبيراً لمتلقيه: (ماذا يُريدون؟) وقد أتاح له أسلوب الاستفهام أن يتساءل عمّا أراده هؤلاء الأعداء فالسؤال: (ماذا يريدون؟) يستدعي من المتلقي بحثا عما قصده هؤلاء البغاة الذين قَدِموا من كُلِّ حدب وصوب وهم شذاذ آفاق وعصاباتهم الظلامية لا تبقي ولا تذرُ.

ثم وجّه الشاعر سؤالاً ثانياً: (من أي الكُوى وُلدوا؟) متسائلاً عن مكان مولدهم، وقد أحسن الشاعر باستعماله مفردة (كُوى) جمع كوّة، ثقب البيت، والجمع (كوار) بالكسر ممدودة ومقصورة والكوة بالضم لغة[2]، وهذه اللفظة جاء بها الشاعر؛ لأنها تناسب مقامهم ودناءةَ أصولهم وفساد عقيدتهم، وخبث طباعهم، ونجاسة أرحامهم.

ثم تبعَ الشاعر تساؤله (من أي الكُوى وُلدوا؟) بإجابته هو على هذا التساؤل قائلاً: (بل إنّها رَحِمٌ سارَتْ على الحقدِ) وبذا أختزل كُلّ انحرافاتهم الأخلاقية وخبثَ طباعهم؛ لأن ما يفعلونه تجاه الأبرياء من قتلٍ وتشريدٍ وترويعٍ، آتٍ من حقدهم على الآخرين بلا ذنب ولا جريرة وما يُنتظرُ من (رَحِمٌ سارَتْ على الحقدِ)؟

وهناك أُنموذج استفهامي آخر وأداة استفهام أُخرى ضمنها الشعراء في قصائدهم وهي (كيفَ) إحدى أدوات الاستفهام الاسمية التي يُسألُ بها عن الحال، وأنموذجنا هذا من قصيدة للشاعر (حسام البطاط) عنوانُها (ملامح من خارطة العشق) واستهلها قائلاً[3]: [من البحر البسيط]

عن أي آلائك العظمى ساعتذرُ؟ صمتُ الجراحِ مَهيبٌ حينَ يَستعرُ

وبعد هذا التساؤل الذي شكّل مطلع القصيدة وهو استهلالٌ مُوحٍ بوساطة الاستفهام المجرور بـ(عن) (عن أي آلائك العظمى ساعتذرُ؟)، بعده ينتقل الشاعر إلى تساؤلات أخرى عبر الاستفهام بـ(كيف) قائلاً:

---

(١) المصدر السابق: ٦٧/١.

(٢) مختار الصحاح: محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، دار الكتب العربي، بيروت، لبنان، ص٥٨٥. مادة (كوى)

(٣) المصدر السابق: ٣٦٥/١.

فكيفَ يَدنو غريبٌ من مَلامحها وفي العراقِ عراقٌ كان ينتظرُ؟!
وكيفَ ينتهكُ الأقزامُ قامتَها وَفي العراقِ عراقِيون ما غدروا

وهنا (كيف) اسم استفهام يُسأل به عن الحال، إذ وليه الفعل التام، وهنا وليه في الموضعين[1] المذكورين آنفاً (يدنو) و (ينتهكُ) وقد فتح الشاعر المجال رحباً للمتلقي كي يتأمل هذا التساؤل ويُقدّر الإجابة عليه، وقد ذيّل الشاعر كلاً من هذين السؤالين بما يجعل وقوع الحدث غير ممكن:

فكيفَ يَدنوا غريبٌ ..... وفي العراقِ عراقٌ كان ينتظرُ؟!
وكيفَ ينتهكُ الأقزام ..... وَفي العراقِ عراقِيون ما غدروا

وقد يجمع الشاعر الحشدي أكثر من أسم استفهام في قصيدة واحدة أو في بيت واحد، من ذلك قصيدة الشاعر (إسماعيل محمد العبايجي) التي بعنوان (العناوين والمضامين) إذ ورد في مطلعها أُسلوب الاستفهام: قائلاً[2]: [من البحر البسيط]

أي العناوين أم أي المضامين أطلقتَ من أجلها طوق الجناحين

وبعد هذا الاستفهام بـ(أيّ الاستفهامية) الذي جعله الشاعر مطلعاً لاستهلاله المطوّل، ينتقل الشاعر إلى مقطعٍ ثانٍ مستهلاً إيّاه بهذه التساؤلات المثيرة المبدوءة بفعل التساؤل أيضاً (سَلْ):

سَلْ الدواعشَ أو سَلْ من مرا جعها عَلامَ جاءت برايات لتغزوني؟

ثم تزدحم التساؤلات في صدر الشاعر الحشدي إزاءَ هذهِ القضية المحيّرة (إقدام الجيوش التكفيرية بأسلحتها لغزو العراق دونما سبب) فانفجرت الأسئلة.

متى..؟ وكيف..؟ وأنّى.. يستقيم لكم دينٌ المحبة يهديكم ويهديني
لكنما العِرقُ دساسٌ يُروّضُهُ وحشُ الطَّغام بزقومٍ وغسلينِ

---

(١) جامع الدروس العربية: تأليف الشيخ مصطفى الغلاييني، ص١٠٠ – ١٠١.
(٢) الحشد الشعري: ٤٧٨/١ – ٤٨٢.

وهكذا تمضي القصيدة بهذا المستوى من روعة البناءِ وعمق المضامين وتدفق موسيقى البحر البسيط بتشكيلته ذات الموجات الإيقاعية بتفعيلتيه المتناقضتين بين البطء الذي تمثله تفعيلة (مُسْتفعِلُن) وواقع السرعة الذي تمثله تفعلية (فاعلن) أو (فَعِلن) المخبونة.

وقد يتساءل شاعر الحشد عن الحال – حال الدواعش – الذين غُرّرَ بهم ودنسوا أرض العراق، وها هو الشاعر أجود مجبل يتساءل عن حالهم بعد أن هبّ أبناء الحشد لمواجهتهم وصدّهم ومن ثمَّ محاصرتهم، فيقول في قصيدةٍ له عنوانها: (القادمون من الإنسان) وهي من البحر البسيط ومن الشعر العمودي، لكن الشاعر آثر رسمها على طريقة شعر التفعيلة، قال في مطلعها[1]:

العابرون إلى المعنى بنادقُهُم

مثل الشموعِ بليلٍ خائن سهرتْ

إلى أن يقول متسائلاً:

أنّى تفرّون أبناءَ الضباع؟ وذي

قبورُكم في سوادٍ آثمٍ حُفرتْ

لا لحيةٌ سوفَ تُنجيكُم وساختُها

إذا اللظى ماج رُعباً والخُطى اشتجرتْ

الشاعر أجود مجبل الذي يُطالعنا في عنوانه المدهش (القادمون من الإنسان) الذي اختزل به جُلَّ صفات جُند الحشد الشعبي الذين انطلقوا ملبين نداء (الله أكبر) إذ نفروا خفافاً وثقالاً يحملون أسلحتهم وقد عبّر عنهم بأدق واروع صورة:

العابرون إلى المعنى بنادقهُمْ

مثل الشموعِ بليلٍ خائن سهرتْ

فهؤلاء الحماة المنطلقون إلى صدّ الدواعش وإلحاق الهزيمة بهم، وهذا هو المعنى المراد (العابرون إلى المعنى).

---

(١) الى فتية القمح – تراتيل في خضرة الحشد المقدَّس: من إصدارات منتدى أدباء وكتاب المدينة – مجموعة قصائد لشعراء عراقيين، ص٥ – ٧.

وقد وصف بنادقهم بالشموع التي تضيء مكافحة الظلام الذي يكون مكمناً لغدر الغادرين الّذين يدبرون أمرهم بليلٍ، لذا وصف الليل بالخيانة مجازاً؛ لأنَ الخيانة والمكر تَحلُّ فيه.

وفي هذه القصيدة يطالعنا مقطع التساؤل عن حال المعتدين (الدواعش) الذين سوّلت لهم أنفسهم استباحة هذا البلد الإسلامي الآمن، وقد كان الشاعر مُوفّقاً، إذ هُدي إلى اسم الاستفهام الدال على الحال (أنّى) فتساءل مستغرباً:

أنّى تفرّون أبناءَ الضباع؟ وذي
قبورُكُمْ في سوادٍ آثمٍ حُفرتْ؟

ورد الاستفهام عن حال (الدواعش) متبوعاً بنداء القريب مكنّياً أيّاهم بـ(أبناء الضباع) تحقيراً لهم وتصغيراً لشأنهم، وليس ثمة فرار وقبورهم قد حُفرت (في سوادٍ آثمٍ). ولا نجاةَ لهم، وإنّ تظاهرهم بهذهِ اللحى الطويلة القذرة والأزياء الشاذة ليس بوسعه أن ينقذهم من لظى نيران المقاتلين الشجعان الذين اندفعوا تحت راية الجهاد المُقدّس، الذين أخذوا بثأر شهداء (سبايكر) حيث ارتُكبتْ أكبر جريمة في العصر الحديث.

تلحظ الباحثة أن لأُسلوب الاستفهام أثراً فاعلاً في منح الشاعر القدرة على توليد المعاني وتوسيع المضامين وتشويق المتلقي لينتظرَ جواباً لاستفهامات الشاعر، فهو، أي الاستفهام، بتنوع أساليبه له القدرة على احتواء انفعالات الشاعر مثلما لاحظنا في هذا الأُنموذج للشاعر أجود مجبل.

٣- أسلوبُ الأمر وصيغُهُ:

هو طلب حصول الثبوت في الخارج بذلك على وجه الاستعلاء... فإن كان الأمرُ من الأعلى اتبع ايجاب وجوب الفعل وإلّا أفاد الطلب في ضمن الدعاء او الالتماس أو الإباحة أو التهديد أو التحدي...[١].

وهو من الأساليب الطلبية ذات الأثر البارز في فضاء النص الأدبي نثراً كان أم شعراً؟ وذلك لأنّ بنية الأمر ليست بنيةً إنشائية فحسب، بل هي – عدا ذلك، بنية توليدية يمكنها إنتاج ما لم تتعود اللغة إنتاجه[٢].

(١) المصباح في علم المعاني والبيان والبديع: محمد بن مالك الأندلسي، المطبعة الخيرية، القاهرة، ط١، ١٤٣١هـ، ص٤٥.
(٢) يُنظر: البلاغة العربية قراءة أخرى: عبد المطلب محمود، ص٢٩٣.

إنَّ للأمر صيغاً معروفة[1]: الأمر بوساطة فعل الأمر، والأمر بالمصدر النائب عن فعل الأمر، والأمر بلام الأمر والفعل المضارع، والاسم بوساطة اسم المصدر، ويأتي الأمر أيضاً بوساطة اسم فعل الأمر.

وبعد هذا الإيجاز الشديد، تحاول الباحثة أن تقف على قصائد الحشد الشعبي لترصد الأثر الأُسلوبي لصيغ الأمر والمدى الذي تبلغه في تحريك مضمون الشاعر ومدّه بالإيحاء والتأثير في متلقيه.

الأمر بصيغة فعل الأمر، وقد شاعت هذهِ الصيغة الطلبية في الشعر العربي عموماً وفي الشعر الحشدي خصوصاً بمستوياتها المعروفة، إذ قد يفيد الاستعلاء وقد ينصرفُ إلى الالتماس، وقد يكون صادراً من الأدنى إلى الأعلى فينصرف، حينئذٍ، إلى معنى الدعاء والتوسُّل.

قال الشاعر الحشدي (كاظم عبد الله عنوز) من قصيدة عنوانها (تراك كُلّ نخيل الأرض معتلياً) وهي من [البحر البسيط] مستهلاً إيّاها[2] بالأمر بصيغة فعل الأمر:

ارســـمْ خطـاكَ بمجـدٍ ترتوي الهممُ	**ما عاشَ شـــعبٌ على أفواههِ اللُجمُ**
ابســـطْ ظلالاً وريفـاً بـالنقـا هتفَـتْ	**أرضٌ.. بكـلِّ فِنـاءٍ يُرســـخُ العَلَمُ**
لَعْلِعْ بصوتِ رصاصِ الفجرِ لهفةَ عا	**شِـــقٍ ســـيبقى بعطرِ الحـبِّ يَلْتَئِمُ**
أخرسْ فحيحَ بقـايـا الليـلِ من وطَنٍ	**لِـيورقَ الأمــلُ الحــانـيْ ويَنْـتـظـمُ**
واقذفْ بقلبِ عِداكَ الهولَ عاصـــفةً	**وارهــبْ عروقَ نحورٍ فــالعِـدا وخَمُ**

ما أكثر ما يستهل شعراء الحشد قصائدهم بالتتابع العمودي لفعل الأمر على شاكلة هذا الأنموذج الماثل أمامنا، إذ تتابعت في هذا المطلع خمسة أفعال أمر: (أرسم، أبسط، لعلع، أخرس، أقذف) وترى الباحثة أن الشاعر حينما يبدأ قصيدته بأفعال ألأمر، ولاسيّما إذ كانت أفعالُ الأمر في رؤوس أبياته، أي إذا تتابعت هذه الصيغة الطلبية تتابعاً عمودياً، فإنما الشاعر يريد أن يُلفت أنظار متلقيه؛ لأنّ فعل الأمر ذو أسلوب خطابي، فضلاً عن رغبة الشاعر في إعطاء استهلاله القوة والجزالةَ وإضفاء روح التأثير في نفوس متلقيه ولاسيّما في مثل هذا الموضوع (الإشادة بمقاتلي الحشد الشعبي)، فضلاً عن ذلك أتاح له هذا الأسلوب ذو الصيغة الخطابية أن يُولد صيغاً أمرية كثيرة ترتبط بمضمونه العام مخاطبة الحشد

(١) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: أحمد مطلوب، مكتبة لبنان، ناشرون، ٢٠٠٧م، ص٣١٣ – ٣٤١.
(٢) الحشد الشعري: ٣٤٨/١.

المنقذ والإشادة بما يؤديه من مواجهة العصابات التكفيرية والاستعداد لبذل الأرواح رخيصة في سبيل الدفاع عن الأرض والمقدّسات، وقد هبّوا سراعاً ملبين فتوى الجهاد الكفائي، فماذا يلتمس منهم الشاعر وهو يصوغ التماساته بصيغة الأمر الدال على الرجاء؟ فجاءت التماساته العمودية في رؤوس الأبيات لتتصدرَ رجاءاته المتواترة في ميميته هذهِ.

ولنطالعْ أُنموذجاً آخرَ يمثل الأمر بصيغة (لام الأمر والفعل المضارع) يمثله قول الشاعر: (حيدر عباس المسرج) من قصيدةٍ له عنوانها: (للبيت حشدٌ)، [من البحر البسيط]: قال في تضاعيفها مخاطباً الحشدَ[1]:

وثِقْ بنا سوف تبقي ارضَهمْ جُرُزاً ... أمطارُنا حينَ نزْجيهن أطنانا

نعم فللبيتِ حشدٌ، كل أبرهة ... يهابُ سجينَه[*] المحشوَّ نيرانا

وليكشفِ القومُ ما شاؤا فحيدرُنا ... عن عورةِ اليومِ لن يرتدَّ خجلانا

في هذا الأنموذج الشعري يخاطب الشاعر الذات الإلهية على سبيل التوسل والدعاء (وثق بنا) بأننا سنهزم الباغين – مهما جمعوا – وسنسوق لهم ما أعددناه من قوةٍ لنذيقهم مرَّ الهزيمة، مشبهاً العراق ببيت الله ومُشبهاً (الدواعش) ومَن وراءهم بجيش أبرهة و (أصحاب) الفيلة، إذ كان استحضاره للقصة القرآنية بواقعيتها أبلغ الأثر في روعة البناء وعمق المضمون وجودة التشبيه.

وفي البيت الثالث – وهو شاهدنا – يستعمل الشاعر أسلوب الأمر بهذه الصيغة الأمرية المُصاغة بـ(لام الأمر والفعل المضارع المجزوم بلام الأمر) (وَلْيكشفْ).

وقد يُؤدَى الأمرُ بوساطة المصدرُ النائب عن فعل الأمر، وَلْنطالعُ قول الشاعر (مُصْعَب عبد الزهرة الخزعلي) في قصيدته (سَجّل بلوحك أيّها القدر)[2] والتي استهلها بعبارة العنوان المصاغ بهذه الصيغة الأمرية: [من البحر الكامل]

سَجّلْ بلوحِك أيّها القَدَرُ ... ليس الذي غابوا كَمَن حضروا

---

(١) الحشد الشعري: ٢/٥١٨.

(*) كذا في الأصل: ولعّله أراد (سجّيلَهُ).

(٢) المصدر السابق: ١/ ٥١ – ٥٥.

ثم يقول الشاعر بعد هذا مستعملاً صيغة الأمر بالمصدر النائب عن فعل الأمر:

صـــبراً بلاد الطُّهر أخوتُكم عُمـوا الـخراب كـأنّـهم تـتـرُ

صـــبراً بلاد الطّهر أخوتكم حاكوا ليوسُـــف يا لِما مكروا!

فالشاعر – هنا – بعد أنّ استهل قصيدته بهذه الصيغة الخطابية – بوساطة فعل الأمر – سَجّل بلوحك أيّها القدر – المستوحاة من العتبة النصيّة الأولى (العنوان) وفي تضاعيف القصيدة خاطب الشاعر العراق مكنياً إياه (ببلاد الطهر) مستعملاً الصيغة الخطابية بوساطة الأمر (بالمصدر النائب عن فعل الأمر) مكرّراً الصيغة الأمرية (صبراً بلاد الطهر أخوتكم) مركز على الموقف المخزي للاشقاء العرب الذين استبدلوا التخلّي عن نصرة العراق بالوقوف إلى جانبه، وفي هذا السياق من معاني القطيعة والغدر، يستدعي الشاعر الحشدي القصة القرآنية، قصة النبي يوسُف (عليه السلام) وكيف غدر به أخوته، وما دبروا له من كيد لولا العناية الإلهية التي جعلت كيدهم في خسران مبين وهكذا مصير أعداء العراق الدواعش.

وقد يرد الأمر بصيغة اسم فعل الأمر، ومن هذه الصيغة ما نجدُه في قصيدة حشدية عنوانها (انتصار الدم الحتمي) للشاعر (كاظم العلوان) وهي من [البحر الكامل] استهلها قائلاً[1]:

الشرّ مهزومٌ ونصرُك آتِ

يا كاشفاً للضّرّ والكُربات

إلى أن يقولَ محذراً

فَحَذارِ من خُطبٍ طويلٌ متنُها

النصرُ بالعزماتِ لا الكلماتِ

وكفى انكساراً لا تُنالِ كرامةٌ

إلّا بشحذِ الذهنِ والمَلكاتِ

وهنا وقد بلغَ المسيلُ زُباته

فتضرُّ بالحكماءِ طولُ أناةِ

(١) إلى فتية القمح: ١٧٤ – ١٧٦.

الشاعر (كاظم العلوان) في عنوان قصيدته التي دارت حولَهُ عتبات القصيدة (انتصار الدم الحتمي) يؤكد أن قهر العصابات التكفيرية المدعومة من قوى الشرّ، لا يتأتى إلّا بالعزيمة (وشحذ الذهن بالملكات) وليس ثمة انتظار والعدو يعبث ويعيث عيثاً في البلاد، ويحذر الشاعر من الخطب الرنانة الطويلة؛ لأنّ النصر لا يتأتى إلّا بالتصدي وإعداد العُدّة، وليس ثمةَ تأنٍّ (فتضرّ بالحُكماء طول أناةِ) لأنّه قد بلغ السيل الزبى (وهنا وقد بلغ المسيل زُباته) كناية عن بلوغ الأمر غايته وتجاوز حدّه، فتحقق الأمر بصيغة فعل الأمر (حذارِ) المتضمنة معنى الفعل (احذروا).

أما إذا جاء اسم فعل الأمر في مطلع القصيدة فإنما يشير إلى النبرة الخطابية التي انطلقت بتأثير الحالة الشعورية للشاعر وقت إنشاء القصيدة، من ذلك ما نطالعه في قصيدة الشاعر (خالد حسين علي الدراجي) إذ بدأ قصيدةً له بعنوان (الحربُ ترتجلُ الموتى) قائلاً[1]: [من البحر البسيط]

صَهْ واسْتَمعْ لي وَخُذْ مِّما أرى حِكَما ... ولا تَكونَنَّ في مـا لا تَرى حَكَمـا

مِنْ أينَ للريحِ أنْ تَغزو شَـواطِئَنا ... وَقَد خَصَـفْنا عَليها أضـلُعاً بدِما؟

فاسـتَمطِرِ الثأرَ، مازالتْ مَجامِرُنا ... تَحثو الرَّمادَ على وَجهِ الدِلالِ دَما

وكُنْ أخي يا أخي، فالموتُ يَدهَمُنا ... وَدَعْ جَميعَ الرُّقى واستأصِلِ الوَرَما!

الشاعر الحشدي بهذه الخطابية يصدحُ بالواقعية والأخذ بالأسباب الطبيعية وعبر (صَهْ) وجّه خطابه طالباً إلاصغاء لما يأمر به وهذه الصيغة الأمرية تضمنت طلبَ السكوت من المخاطب، وهو اسم فعل أمر بمعنى (اسكت)[2] ولا يقال إلّا في حالة زجر المخاطب، أما واقعية الشاعر فتتجلى في بيته الأخير ولاسيما في شطره الثاني (وَدَعْ جَميعَ الرُّقى واستأصِلِ الوَرَما).

إذ علينا أن نستند إلى المواجهة والتضحية؛ لأنّ (الموت يدهمنا) وليس ثمة انتظار أو اعتماد على رقية أو توسُّل، وعلينا أن (نستمطر الثأر)، ولا هوادةَ مع هؤلاء المعتدين الأشرار.

فاستَمطِرِ الثأرَ، مازالتْ مَجامِرُنا ... تَحثو الرَّمادَ على وَجهِ الدِلالِ دَما

---

(١) الحشد الشعري: ٥٥٣/١.

(٢) التطبيق النحوي: عبده الراجحي، دار النهضة العربية للطباعة، بيروت، ١٩٨٥م، ص٥٦.

٤- أسلوب النداء

هو أسلوبٌ بالغ التأثير، شائع عند كثير من شعراء العربية قديمهم وحديثهم ويعرّفونه بأنّه: «طلب الإقبال بحرف نائب مناب (أدعو) لفظاً أو تقديراً»[١]، أو هو طلب الإقبال حسّاً أو معنىً بحرف مولّد من الفعل (أدعو) سواءً كان الحرف ملفوظا مثل: يا عليٌّ، أو مضمراً مثل قوله جَلَّ ثناؤهُ: ﴿يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَٰذَا وَاسْتَغْفِرِي لِذَنبِكِ﴾[٢].

والنداء عموماً هو توجيهُ الدعوة إلى المخاطَب بقصد التنبيه للإصغاء وسماع المتكلّم الداعي ويكون بحرف ينوب عن الفعل (أدعو) أو (أُنادي)[٣] وللمنادى من الحروف إن كان بعيداً أو شبيهاً بالبعيد (يا)، (أيا)، (هيا)، (أي)، وله الهمزةُ إن كان قريباً[٤].

وبعدَ هذا الإيجاز الشديد تورِدُ الباحثة نماذجَ من هذا الأُسلوب الذي كَثُرَ في أبنية القصيدة الحشدية في نمطيها العمودي والحُرّ وبأدوات النداء المختلفة.

يُحسنُ بالباحثة أن تبدأ بالنداء المتكيء على (يا النداء)، لأنّه أوسع الصيغ في هذا الأسلوب في القصيدة الحشدية، للطبيعة الخطابية ولشموله البعيد والقريب والخروج إلى معانٍ مجازية.

نبدأ بقول الشاعر (سعدون داغر) في قصيدةٍ له بعنوان (أوان الفتح)[٥] [من البحر الكامل] استهلها قائلاً:

أفتـــى فهـــبّ العاشـــقون ولاءا يتواثبـــون إلـــى الجهـــاد فـــداءا

وفي استعماله أسلوب النداء بـ(يا) قال:

---

(١) مختصر المعاني: مسعود بن عمر التفتازاني، جمع: زادة علي رضا، مطبعة عبدالله القسطنطينية، ١٣٠٧هـ / ١٨٨٩م، (د.ط)، ص٢١٧.

(٢) يُنظر: البلاغة العربية، قراءة أخرى: عبد المطلب محمود، ص٢٢٩، سورة يوسف الآية: ٢٩.

(٣) يُنظر: النحو الوافي: عباس حسن: ١/٤.

(٤) شرح عمدة الحافظ وعدة اللافظ: ابن مالك، تحقيق: عدنان عبد الرحمن الدوري، مطبعة العاني، بغداد، ص٢٧٥.

(٥) الحشد الشعري: ١/٢٥ -٣٠.

يـا واهبين الله حرّ دمـاءهم(*) طوبى لمن وهـب الالـه دمـاءا

وفي انتقالة له قال:

يـا موصـــل الأحرار لا تتـذمري فـالـقـادمـون تـعـهـدوكِ إخـاءا

يـا نينوى يـا عشـــقَ كُـلِّ معرّب وَرِثَ الجـدودَ الســـادةَ الكبراءا

وفي مستهل مقطع آخر قال:

يـا دوحـةَ الأنبـار يـا دِرْعَ الحِمى حييـتُ فيـكِ الفتيـةَ النُّجبـاءا

وفي مقطع آخرَ يقولُ مستعملاً ورود النداء متتابعاً تتابعاً عمودياً:

يـا جُنْدَ مـدرســـة الـدهور تراثكم عبثـت بـه زمرُ الظلامِ عـداءا

يا جُنْدَ مدرســـة الســـماء عقيدةٌ بكمُ تشـــاد وتســـتمـد بقـاءا

يا جُنْدَ مدرســةِ الحُســين شـعاركُمُ لا للمـذلـة فـالحُســـين أضـــاءا

وواضحٌ ورود النداء بوساطة يا النداء بهذا النمط البنائي، فتارة يأتي ورودها متتابعاً تتابعاً أفقياً مثلما رأينا في بيته:

يا دوحة الأنبار يا درع الحمى حييتُ فيكِ الفتية النجباءا

وقد أفاد هذا التتابع الدعوة والتنبيه إلى ما يقوله القائل.

وقد يأتي ورود النداءِ بوساطة (يا النداء) متتابعاً تتابعاً عمودياً ولهذا من التأثير في المتلقي وحثّهُ على الانتباه ما لا يمكن إغفاله مثل قوله:

يا جُنْدَ مدرسة الدهور تراثكم

يا جُنْدَ مدرسة السماء ....

يا جُنْدَ مدرسةِ الحُسين ...

فمطلع القصيدة المذكورة آنفاً خصّ به الشاعر المرجع الأعلى آية الله العظمى السيد السيستاني (دام ظلّه) الذي أطلق فتوى الجهاد الكفائي، لذا كرّر الشاعر الفعل (أفتى) في إشارة واضحة إلى المرجع الديني.

(*) كذا في الأصل وصوابه: دِمائِهم.

وبعد أبيات من حديثه عن صاحب الفتوى ومَن لبّى هذا النداء من العراقيين، شيعةً وسنّة، فعّل الشاعر أسلوب النداء بوساطة (يا النداء) قائلاً:

يـا واهـبـيـن الله حـرّ دمـائـهـم طُوبى لمنْ وَهَـبَ الإلــهَ دمــاءا

وقوله أيضاً في بداية المقطع الثاني من القصيدة:

يـا موصـــــلَ الأحرار لا تتـذمري فـالـقـادمـون تـعـهـدوكِ إخـاءا
يـا نينوى يـا عشـــقَ كُـلِّ معرّب ورث الجـدودَ الســـــادة الكبراءا
بوابـةُ التـاريخ لا عِشـــــتِ الأذى فلــك النجيـدُ من الجنوب تراءى

وهكذا دبّج الشاعر قصيدته بأُسلوب النداء بهذه الصيحات المدويّة في أجواء المنازلة مع (الدواعش) وفيها نحن أمام معادلة فاصلة، أن تكون ويكون العراق، أو لا نكون ولا يكون العراق.

وتلحظ الباحثة تفنّن الشاعر في استعماله هذا الأسلوب، لذا كرّر هذه الأداة (يا)، (يا موصل)، (يا نينوى)، حاذفاً إياها في بيته:

بوابـة التـاريخ لا عِشـــــتِ الأذى فلــك النجيـدُ من الجنوب تراءى

والتقدير: (يا بوابة التاريخ) مكنيّاً بهذا التعبير عن الموصل الحدباء.

ولم يكتفِ الشاعر بهذا التتابع لـ(يا النداء) بل جعل هذهِ الأداة في صدر كُلّ مقطع من مقاطع هذه القصيدة الطويلة التي تقع في واحدٍ وخمسين بيتاً موشّحاً هذه القصيدة بهذا الأسلوب، ففي بداية المقطع الثالث قال:

يـا دوحـةَ الأنبـارِ يـا دِرْعَ الحِمى حييـتُ فيـكِ الفتيـةَ النجبـاءا

وفي انتقاله أخرى بدأها قائلاً:

يـا جُنْدَ مـدرســـــةِ الـدهور تراثكم عبثـت بـه زمر الظلام عـداءا
يا جُنْدَ مدرســـة السَّـــماء عقيدةٌ بكمُ تشـــــاد وتســـتمـد بقـاءا
يا جُنْدَ مدرســة الحُسـين شـعاركم لا للمـذلـة فـالحســـين اضـــاءا

وقد يأتي النداء المتتابع تتابعاً أفقياً في القصيدة الحشدية، إذ يجعل الشاعر النداء القائم على إضمار (ياء) النداء في بداية كُلِّ مقطع من مقاطع قصيدته مكرّراً المنادى نفسه كما يرد في قصيدة الشاعر الحشدي (محمد خليل الحربي) التي عنوانها (وتوضئي بالنصر يا بغداد)، وهي طويلة تقعُ في اثنين وخميسين بيتاً نظمها على [البحر الكامل] قال في مطلها[1]:

بغدادُ، حَقّاً، قد شَـهِدتِ عَجائبا وَلَقيتِ من زُمَرِ النِّفَاقِ غَرائبا

بغدادُ، صَـبْراً لَنْ تَميدي بَعْدَ ذا وَأَتَاكِ حَشْـدُ المَرْجِعِيَّةِ غَاضِـبا

وفي المقطع الثاني أعاد جملة النداء قائلاً:

بغـدادُ، رُدِّي كيـدَهم هـذا، فَكَمْ أَمْطَرْتِ زَحْفَهُمُ الغَوِيَّ مَصـــائبا

وفي مقطع آخر أعاد جملة النداء أيضاً قائلاً:

بغدادُ، يا ابنـةَ دَجْلـةٍ، مُدِّي يَداً فالحشــدُ يَزحفُ والجموعُ كتائِبا

وقال في المقطع الذي تلاه:

بغدادُ، يا ابنةَ رافديهِ تَوضـــئي بالنَّصرِ، غَيْثاً، من سَمائِك ساكبا

وفي مقطع آخر من القصيدة استهله بجملة النداء نفسها:

بغدادُ، يـا ابنـةَ رافديـهِ، تَعَطَّري بِشذا الأَحِبَّةِ، شَـاطئاً، وسَـباسـبا

ثم في المقطع الأخير استهلَّ في جملة النداء عينها قائلاً:

بغدادُ، يـا حُرَقَ (الدَّواعشِ) أُوقِدَتْ سُـــعْراً كنـارِ اللهِ تَهلـكُ خـائبا

بغدادُ، يـا أَنْفَ الإبـاءِ، تَنَفَّســـتْ بـالرَّاجمـاتِ المُنزِلاتِ مَعـاطبـا

ثمة صيغتان: الأولى صيغة التكرار، تكرار المنادى (بغداد) العلم المنادى المبني على الضم في محل نصب، وقد حذف حرف النداء (يا)، وقد جاء هذا النداء متتابعاً في القصيدة تتابعاً عمودياً في

(١) الحشد الشعري: ١/٥١٥ – ٥٢١.

أكثر مقاطع القصيدة ما يشي بتماسك المطلع والمتن مع العتبة الأولى العنوان (وتوضئي بالنصر يا بغداد) فثمة تلاؤم وانسجام بين عتبات النص في القصيدة الحشدية.

أما الصيغة الأخرى ففي التكرار الذي أدى وظيفته الإيقاعية، فضلاً عن الأثر الدلالي، إذ استطاع الشعر، بفضل صيغة التكرار أن يركز على هذه النقطة الحيوية المحورية في القصيدة (بغداد) التي رافقت الشاعر منذ العنوان وحتى خاتمة النص.

وتلحظُ الباحثة أنَّ تتابع هذا النداء تتابعاً عمودياً بدرجة لافتة، إذ لَحِقه أسلوب نداء آخر مصدّرٌ أيّ (يا) في بعض انتقالاته.

وتلحظ النداءات بـ(ياء النداء المحذوفة) والأثر الذي تقدِّمه بلاغة المحذوف (بغداد يا ابنة دجلة مدي يدا) و (بغداد، يا ابنة رافديه توضئي)، و (بغداد يا ابنة رافديه تعطرّي)، و (بغداد يا حُرَق (الدواعش) أوقدت)، و (بغدادُ يا أنفَ الإباء تنفست) ففي هذه التعابير الشعرية تجاورَ أُسلوبان من أساليب النداء: الأول: النداء بوساطة حرف النداء المضمر أي أنه حذف لدلالة السياق عليه وتقدير الكلام في كُلِّ موضع حذف (يا بغدادُ).

والأُسلوب الثاني النداء بأداة النداء المذكورة في الجمل مثل (يا ابنةَ دجلةَ) و (بغداد، يا ابنة رافديه) و (يا حُرق الدواعش) وكُلُّها شكّلت نداءً للمضاف والمضاف إليه.

وغنيّ عن البيان أنّ لهذا التتابع الأفقي في ذكر أُسلوب النداء في بيت واحد – أقصد لهذا التكثيف – دلالاته وأثره في التأثير بمتلقيه وشدّ انتباههم؛ لأنّ المنادى قُصد به الدعوة أو تنبيه المخاطب.

وقد يردُ أسلوبُ النداء عند شعراء الحشد الشعبي بوساطة حرف النداء (الهمزة) التي يكون النداء فيها دالاً على المنادى القريب، ومثل ذلك القصيدة التي أنشأها الشاعر (الشيخ علي عبد الحسين المظفر) من قصيدة له بعنوان (حشدُ الأُباة) التي قال في مطلعها[1]: [من البحر الكامل]

شَفَةُ الزمان ومِقوَل الأيامِ ... بك سبَّحتْ فعليك ألف سلامِ

هل الخلود سوى المآثر تُجتنى ... بُذرتْ لها في الروع روح همامِ

(١) الحشد الشعري: ٥٧٨/١ – ٥٨٣.

وبعد أبيات كثيرة يقولُ الشاعر منادياً المرجع الأعلى السيد آية الله علي الحُسيني السيستاني (دام ظلّه) مستعملاً كُنيته:

أأبا الرضا والنفسُ غيرُ ضنينةٍ تفديك بالأرواحِ والأجسام

كنتَ العراق وهبتَه ما لم يَهَبْ نهراهُ فيضَ محبَّةٍ ووئامِ

فقد جعل الشاعر المنادى (السيد علي السيستاني) قريباً أو هو بمنزلة القريب، للقرب المعنوي، لقربه من نفوس المسلمين ولاسيّما العراقيين، إذ إن التأثير الديني أقوى تأثير في النفوس، ويزداد هذا التأثير في أيام المحن والخطوب، لذا عبر الشاعر بهذا الأسلوب (أأبا الرّضا) معلناً عن استعداد النفوس لفداء هذه الشخصية المقدسة (مفتاح الأمان) بهذا البلد (تفديك بالأرواح الأجسام)، وكان الشاعر دقيقاً عندما عدّ المرجع الديني عِدْلاً للعراق (وكنت العراق) ثم زاد المضمون توضيحاً حين بيّن أنّ ما وَهَبَهُ السيد السيستاني للعراق يفوق ما وهبه النهران الخالدان دجلةُ والفرات.

٥- أُسلوب النهي:

هو طلب ترك أحداث الفعل، او المنع من الفعل بقول مخصوص من عُلوّ المرتبة، وصيغته (لا تفعَلْ)[١].

وبعد هذا التعريف تتجه الباحثةُ إلى النماذج الشعرية، لتقفَ على المديات التعبيرية لهذا المنحى الطلبي الأسلوبي في نماذج من قصيدة الحشد الشعبي.

قال الشاعر (عقيل محمّد منشد) من قصيدة له عنوانها (قام العراق)[٢] [من البحر الكامل]

صَبراً أيا أم الشهيد فإنهُ ما بين خيرِ الخلقِ شرَّفَ دارسُه

لا تحزني فالحُزنُ ليس لمثلهِ مَن كان بين الأنبياءِ مَجالسُه

في البيتين هذين تلحظ الباحثة امتزاج الأُسلوبين الطلبيين بعضهما ببعضٍ، الأمر بصيغة المصدر النائب عن فعل الأمر (صبراً)، والنهي، إذ طلب الشاعر من أم الشهيد ألّا تحزن؛ لأنّ ابنها لم

(١) الأمالي الشجرية: ابن الشجري: ٢٧١.

(٢) الحشد الشعري: ١/٢١ -٢٤.

يمت وأن رحيله يُعدُّ انتصاراً تيمّناً بالآية المباركة: ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا﴾[1]، لذا كان نهيُه قائماً على أساس عاقبة الشهيد فقال (من كان بين الأنبياء مجالسُهْ).

قال الشاعر (صفاء جاسم محمد المفرجي) من قصيدةٍ له عنوانها (يا قاصداً حرم الكرام)[2] من تشكيلة (البحر الكامل) والتي استهلها بهذه الصيغة الخطابية مازجاً بين النداء والأمر وهي طويلة تقع في ثلاثة وأربعين بيتاً، قائلاً:

يـا قـاصِـــداً حَرَمَ الكِرامِ مُريـدا ... اهتُف بِمـا جـادَ اللِسـانُ حَميـدا

وإمنَح لِمَن خاضُــوا الحُتوفَ تحيةً ... وإنشُـد لِمَن صَـنَعوا الحَياةَ قَصِـيدا

إلى أن يقول في تضاعيفها مستعملاً صيغة النهي:

لا تجزَعُوا فـالمجـدُ جـاءَ لِينحَني ... ويَطُوفُ حَوْلَ صُـــفوفَكمْ تمجِيـدا

لا تَرْهَبُوا صَــوتَ القُرُودِ ورقصَــهَا ... هل تَرْهبُ الأُسْــدُ الغِضــابُ قُرودا

في هذه التشكيل الشعري أساليب طلبية رُكِّبت في القصيدة تركيباً خدم لغة الشاعر وأتاح له أن يعبّر عن تجربته تجاه الهجمة الإرهابية التي داهمت العراق واستهدفت حضارته، وعن أبناء الحشد الشعبي الذين تصدوا (للدواعش) وأذاقوهم مرّ الهزائم، ولكن بَعْدَ تضحيات جسام، لذا يخاطب أولئِك الأبطال بأن لا يجزعوا؛ لأنّهم ملكوا المجد بهذه التضحيات فلا غرو أن يقول (فالمجدُ جاءَ لِينحَني ويَطُوفُ حَوْلَ صُفوفَكمْ تمجِيدا).

وبهذه الصـــيغة نفســـها من هذا النهي الذي خرج لمعنى الالتماس قال الشـــاعر (عبد الله سرمد الجميل) من قصيدةٍ له عنوانها (مدّي صليبَك)[3] [البحر البسيط]

مُدّي صـــليبَكِ بينَ النهدِ والنهدِ ... وأســدلي الشَّــعْرَ مجدولاً إلى القَدِّ

ولا تعودي إلى أرضٍ يـدنّسُـــها ... من بـالفؤوسِ أقـاموا دولـةَ القردِ

---

(١) سورة آل عمران: الآية ١٦٩.

(٢) الحشد الشعري: ٣٠١/١ – ٣٠٥.

(٣) المصدر السابق: ٦٧/١.

يستهل شاعر الحشد قصيدته الدالية بهذا الاستهلال الخطابي مستثمراً الجناس (النهد والنهد) وهو بهذا الخطاب الآمر (مدّي) الموجّه إلى مَن يقع عليهم الحيف من جراء العصابات الظلامية التي قتلت أو امتلكت الامر، بهذا الخطاب ينهى المخاطبة (ولا تعودي) ألّا تعود إلى أرضٍ دنّسها (الدواعش) الذين أزالوا بفؤوسهم رموز الحضارة وأضرحة الأنبياء ونقوش الماضين وآثار أمجادهم.

ومع أن هذا المضمون النهي عن العودة إلى الأرض، يبدو مضموناً يدعو إلى الانهزامية، إلّا أنَّ في طياته فضحاً للإرهابيين ورفضاً لمنهجهم المُعْوج وفكرهم المتخلَّف الإقصائي الذي يقيم دولته بهذا الأسلوب الهمجي (من بالفؤوسِ أقاموا دولةَ القردِ).

قال الشاعر (موسى جعفر الحُسيني) في قصيدته التي عنوانها (هيهات منّا الذلة)[1] قال في مطلعها الخطابي المتكيء على تواتر أفعال الأمر، وهي من [مجزوء الكامل]

دعـنـي فـإنّ الـدار داري ... هي موطني وهنـا قراري
دعـني فـهـذا مُسـتـقرُّ ... أحـبـتـي وهـنـا خَـيـاري
دعـني فـكـلُّ مـطـامـحـي ... تبقى على قيدِ احتضـارِ

وبعد أبيات يقول مخاطباً أرض الفراتين بصيغة النهي قائلاً:

لا تيْأَسـي فالحشـدُ هبَّ ... بـكـلِّ عـزمٍ واقـتـدارِ
لا تيـأَسـي هبـتْ إليـك ... الصـيدُ تزحف في القفارِ

النهي مثلما بيّنا في تعريفه هو طلب ترك أحداث الفعل ويُستعمل في مستويات ثلاثة، الحقيقي إذا كان نهياً صادراً من عال المنزلة وفي طليعة هذا الكلام النواهي الصادرة من الخالق العظيم تبارك وتعالى، اما المستوى الثاني فهو السائد بين طرفين من منزلة واحدة مثلما هو في هذا الأنموذج الشعري (لا تيأسي) التي وردت مرتين وقُصد بها الالتماس، وثمة معنىً مجازي لهذه الصيغة إذا كان الكلام صادراً من واطيء المرتبة إلى العالي، وهذا المعنى المجازي هو الدعاء كقولنا كُلَّ يوم: ربنا لا تسلِّطّ علينا مَن لا يرحمنا. فليس ثمة نهيٌ انما هو دعاءٌ وتوسُّل.

---

(١) الحشد الشعري: ١/٣٧٨-٣٧٩.

٦- أسلوب الدعاء:

هو أحد الأساليب الانشائية الطلبية، والدعاء في العربية يرد عبر صيغتين: الأولى بوساطة (لا) الدعائية الداخلة على الماضي، وما اكثره في كلام العرب!، على شاكلة قولهم: (لا فُضّ فوك) و (لا أبكى الله عينك) و (لا نامت أعين الجبناء) وما إلى ذلك، والصيغة الثانية أن يتمّ الدعاء بالفعل الماضي المُشعر بالدعاء بالخير أو الشر، إذا فُهم ذلك من سياق الكلام نظير قول الباري جلّ ثناءه: ﴿تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ﴾[١].

قالَ الشاعر (حميد الدراجي) في قصيدته التي عنوانها (لا شرَّفَ اللهُ داعشاً) مستهلاً إيّاها بهذا التساؤل المبدوء بحرف الاستفهام [من البحر الطويل] قائلاً[٢]:

أمِنْ داعشٍ لا تَســـتقرُّ الحرائرُ ومِن ماعشٍ لا تُســتفزُّ المشــاعرُ
فمَن داعشٌ لا شــرَّفَ اللهُ داعشــاً ولا عاشَ منها فوق ارضٍ معاشرُ
اذن لا ســعتْ اقدامُنا في بســيطة ولا نبتت عند الســـلامى اظافرُ
كما لا صــفا عيش ولا قرَّ مجلسٌ ولا أبصـــرت في الكائنات النواظرُ
إذا لم نطأهم وطأةً تُشـــبعُ القنا قراعــاً وترديهم هنــاك البواترُ

ثم يختم الشاعر حميد الدراجي قصيدته الحشدية بهذا الدعاء مكرّراً دعاءهُ في البيت الثاني:

فمَن داعشٌ لا شــرَّفَ اللهُ داعشــاً ولا عاشَ منها فوق ارضٍ معاشرُ

وتلحظُ الباحثةُ في قصيدة الشاعر حميد الدراجي أنّه هُدي إلى صياغة عنوانها جاء على صيغة أسلوب الدعاء (لا شرّف الله داعشاً) وهنا تحقق أسلوب الدعاء بـ(لا) الدعائية مع الفعل الماضي.

وقد استهلّ الشاعر قصيدته استهلالاً طريفاً فيه من الجدّة والطرفة ما تلحظُهُ الباحثة إذ سخّر طاقاته البلاغية فجاء بالجناس المثير بين لفظتي (داعش) و (ماعش) متساءلاً بوساطة همزة الاستفهام قائلاً:

أمِنْ داعشٍ لا تَســـتقرُّ الحرائرُ ومِن ماعشٍ لا تُســتفزُّ المشــاعرُ

---

(١) سورة المسد: الآية ١.

(٢) الحشد الشعري: ٢/٤٨٥-٤٩١.

وبعد هذا يلفت انظار متلقيه إلى هذا التساؤل الكبير، ثم يتساءل مستنكراً وناقماً بوساطة عبارته الدعائية التي اتخذ منها عنواناً لقصيدته قائلاً:

فمَن داعشٌ لا شـرَّفَ اللهُ داعشـاً ولا عاشَ منها فوق أرضٍ معاشرُ

ويستغرق الشاعر في جوّ الدعاء مطلقاً عبارته الدعائية الرامية إلى الدعاء لأبناء وطنه بأبلغ الأدعية (اذن لا سعتْ اقدامُنا في بسيطة) و (ولا نبتت عند السلامى اظافرُ) و (لا صفا عيش) و (لا قر مجلسٌ) و (لا أبصرت في الكائنات النواظر) إذ هم لم يستأصلوا هذهِ العصابات الإجرامية (داعش) قائلاً:

إذا لم نطأهم وطأةً تُشـــبعُ القنا قراعـاً وترديهم هنــاك البواترُ

وقد قال الشاعر (جعفر باقر القريشي) من قصيدةٍ حشدية له عنوانها: (يا صانع المجد) [من البحر البسيط][1]

يا صــانعَ المجد والدنيا له تقفُ ما زال ينهلُ من عليائهِ الشــرفُ

وبعد هذا المطلع الذي نادى به الحشد (صانع المجد) وهي العتبة الأولى؛ أي العنوان يقول في تضاعيف القصيدة:

بوركتمُ وعراق الحُـبِّ يلهجُ في أمجــادكم، وأعــاديكمْ بهمْ قرفُوا

أنتم رفعتمْ لنَا قاماتِنا شـــرفاً وغيرُكم راحَ للــدولارِ يــأتَلِفُ

وهنا تلحظُ الباحثة الشاعرَ (باقر القريشي) قد استمدّ من عنوانه (يا صانع المجد) استهلاله في بيته المذكور آنفاً، وبهذا النداء ينتقل في تضاعيف القصيدة ليدعو إلى حماة الوطن صنّاع الأمجاد قائلاً:

بوركتمُ وعراق الحُـبِّ يلهجُ في أمجــادكم، وأعــاديكمْ بهمْ قرفُوا

والدعاء هنا تحقق بالفعل الماضي المبني للمجهول (بوركتم) إذ إنّ البركة من الباري سبحانه وتعالى، لذا غدا العراق (عراق الحب) يردّد أمجادكم التي صنعتموها وهكذا دار الشاعر حول المعنى الذي كثفه العنوان ثم أردف قائلاً في المعنى نفسه:

أنتم رفعتمْ لنَا قاماتِنا شـــرفاً وغيرُكم راحَ للــدولارِ يــأتَلِفُ

(١) الحشد الشعري: ٢/ ٥٨-٦٠.

فشتان بين حماةِ الوطن أبناء الحشد، وبين غيرهم اللاهين بما لا علاقة له بأمن الوطن واستقراره.

وقد يختم الشاعرُ قصيدته بخاتمة دعائية مثلما ختم الشاعر (نجم العيساوي) قصيدته: (أنا العراق) بهذا الأسلوب الدعائي[1] [من البحر البسيط]

اَراكَ يَـا وَطَني لِلْقَلْـبِ مُهْجَتَـهُ وَأَنْـتَ لِلْرُّوحِ عُودٌ هَزَّهُ الطَرَبُ

أَبْقاكَ رَبّي مَدَى الأَيّامِ في ظَفَرٍ يَحْلو بِكِ الفَجْرُ وَالأَنْسامُ وَالأَدَبُ

فالشاعر (نجم العيساوي) هنا، قد ختم قصيدته بهذهِ الخاتمة الدعائية التي أنهى بها خطابه الشعري الموجّه لوطنَه العراق، وقد أوصل هذا الختام الدعائي (أَبْقاكَ رَبّي مَدَى الأَيّامِ في ظَفَرٍ... البيت) وربطه بالعنوان (انا العراق) وبالمطلع الذي انبثق من العنوان وأطل على متن القصيدة وانتقالاتِها.

لتناسب هذه الصيغة الأسلوبية مع طبيعة الموضوع واحتوائه على تفاصيل الدفاع عن الوطن، ومواجهة الهجمات التكفيرية التي لا تُبقي ولا تذر، وما يتطلب ذلك من الجود بالنفس فيأتي الدعاء للوطن وحماته مناسباً في مثل هذه السياقات.

يمثلُهُ قول الشاعر (د. لؤي شرع الإسلام) من قصيدة له نونية عنوانها: (العراق وطن الجميع) من [البحر البسيط] استهلها قائلاً[2]:

سَـلِ النُّجومَ اللآلـيْ هل شَـدَتْ فينا وســـائِلِ البحرَ ما غارتْ أمانينا

حَشْدٌ مِنَ الشَّعْبِ يَمضي في إرادتِهِ في ذُروَةِ الزَّحفِ غَنَّـاها تَلاحِينـا

وبعد اثني عشر بيتاً قال مستعملاً أسلوب الدعاء:

كَرُّوا فكَرَّ الرَّدى في إثْرِهِمْ جَـذِلاً تَبَّتْ يَدا الْكُفْرِ مـأثومـاً ومَحْزونـا

فالشاعر الحشدي (د. لؤي) في هذه النونية التي استهلها بهذهِ الصيغة الخطابية المنطلقة من أسلوب الأمر (سَلِ النُّجومَ اللآلـيْ...) و (سائِلِ البحرَ...) والتي وشَّحها بالأساليب اللغوية التي كوّنت

(١) الحشد الشعري: ٢/ ٣٧ – ٤٣.

(٢) المصدر السابق: ٢/ ٧٤ – ٧٩.

لغته الشعرية، تضمنت هذه الأساليب أسلوب الدعاء بوساطة الفعل الماضي فجاءت عبارته الدعائية (تَبَّتْ يَدا الْكُفْرِ مأثوماً ومَحْزونا) وهو دعاء على (يد الكفر) واليد تمثل أداة العمل والتنفيذ، بالقطع والهلاك، ولعلَّ الشاعر ناظر إلى قولِ الله تبارك وتعالى: ﴿تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ مَا أَغْنَىٰ عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبَ﴾[1]، فالصيغة الدعائية، هنا، فضلاً عن استحضارها من التعبير القرآني، قد اكسبت بيت الشاعر قوةً في البناء وعمقاً في المضمون، ما زاد من تأثير الخطاب الشعري في متلقيه.

ومن الجدير ذكرهُ أن الباحثة لاحظت ورود مفردة (طوبى) بكثرة لافتة في مدونة شعر الحشد الشعبي وتأملت مقصديتها عند شعراء الحشد ورجَّحت أنَّ هذه اللفظة قد تنصرف إلى معاني الدعاء، بدلالة أن اللفظة قد تنصرف إلى معنى (الجنة) وقد وردت في القرآن الكريم ضمن قوله تبارك وتعالى: ﴿الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ طُوبَىٰ لَهُمْ وَحُسْنُ مَآبٍ﴾[2] وطوبى شجرة في الجنة، وقد كَثُرَ استعمالُها في التراث الإسلامي، وفي حديث رسول الله (صلّى الله عليه وآله وسلّم) وترى الباحثة أنّ هذه اللفظة يُشمّ منها رائحة الدعاء وكأنما هي دعاء للمخاطب بالجنة والسعادة.

وقد كثر ورودها في قصائد الحشد الشعبي من ذلك:

١- قول الشاعر (صباح حسن الرماحي) في قصيدته (ليوث الوغى) وهي [من البحر المتقارب] استهلها قائلاً:[3]

وَرَدتُـم ويـا خـيـرَهُ مـوردا طريقَ الشـــهـادةِ إذ عُبِّـدا

إلى أن قال:

وطوبي لكم في أعالي الجِنان فـأضـــحى نعيمُكُمُ سَـــرْمَـدَا

فالشاعر هنا يغبطهم (يغبط الشهداء) وكأنما دعا لهم بالسعادة الأبدية بدلالة قوله: (فأضحى نعيمُكُمُ سَرْمَدَا) والنعيم السرمد لا يكون إلّا في الجنّة.

---

(١) سورة المسد: الآية ١.

(٢) سورة الرعد: الآية ٢٩.

(٣) الحشد الشعري: ١٣٢/٢ – ١٣٦.

٢- ونطالعُ ورود هذه المفردة في خاتمة قصيدة الشاعر (جراح كريم الموسوي)، وهي بعنوان: (هذا أنا وعباءتي الطوفانُ) [من البحر البسيط]، إذ قال[١]:

طوبى لِمن يُنجدُ الأطفالِ من لَعِبٍ بطين جُوعٍ تعالى واعتلى رغدا

٣- وقال الشاعر (حميد الدراجي) في قصيدته الرائية المذكورة آنفاً[٢]:

فطوبى لمن ناواهم من حماتِنا شهيداً مضى للخلد نعمَ المفاخِرُ

٤- وفي قصيدة للشاعر (فرحان سعدون داغر) وعنوانها (أوان الفتح) ورد بيته الآتي متضمناً لفظة (طوبى) قائلاً[٣]:

يا واهبين الله حَرَّ دمائهم طوبى لِمَن وهب الإله دماءا

وفضلاً عن هذا فقد ورد عن أمير المؤمنين علي بن أبي طالب قولُه: ((طوبي لِمَن ذكر المعاد وعَمِل للحساب وقنع بالكفاف ورضي عن الله))[٤].

(١) الحشد الشعري: ٢ / ٥٤٨.
(٢) المصدر السابق: ٤٩١/٢.
(٣) المصدر السابق: ٢٦/١.
(٤) شرح حكم الإمام علي (عليه السلام)، الحكمة، ص٣٦.

الفصل الرابع

البناءُ الإيقاعي في قصيدة الحشد الشعبي

الفصل الرابع

البناءُ الإيقاعي في قصيدة الحشد الشعبي

تقديمٌ موجزٌ في الإيقاع:

وُهِب الإنسانُ آلةَ الصوت، إذ خُلق ناطقاً معبّراً عن حاجاته، فالنطقُ، إذن، هو النعمة الكبرى التي أنعم بها الله (جلّ ثناؤه) على هذا الكائن ليميّزَهُ من مخلوقاته كافةً، وقد قال سُبحانه وتعالى: ﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ﴾[١].

ولولا النطقُ لم تكن ثمة حضارةٌ، فضلاً عن عدم قدرة الإنسان على التعبير عمّا يُفكر به وعمّا يحتاجُه؛ لأنّ النُّطقَ أو اللغة مثلما عرّفها العلامة ابن جنّي (ت ٣٩٢هـ): «أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم»[٢].

والشعر بوصِفه فنّاً تأثيرياً، بل هو من أقوى الفنون التأثيرية، هو سلسلةٌ من الأصوات التي ينبعث عنها المنعى المراد من لدن الشاعر وبهذا يكون التوصيلُ والإبلاغ[٣].

وجديرٌ ذكره أنّ الإيقاعَ (Rhythm)، والكلمة مشتقة من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق، والمقصود به عامةً، هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضَّعف، أو الضغط واللين، أو القِصَر والطول، أو الإسراعِ والإبطاء، أو التواتر والاسترخاء[٤].

وللبناء الإيقاعي في الفنون التأثيرية ولاسيّما فن الشعر نمطان: المقيد، والحُرّ، وكلاهما يدخل في الإيقاع الخارجي، إذ ليس ثمةَ إيقاع داخلي مثلما يُشاعُ في الدراسات الحديثة، وقد تقنِعُنا قراءتنا للشعر عامةً، أنّ الإيقاع لا يكون إلّا خارجياً، وفي دراسة للناقد (سعيد الغانمي) ما يعزّز مقولتنا حول الإيقاع، إذ ذهب قائلاً: «يعتذر بعض المحدثين بأنّ قصيدة النثر الحديثة تقلب الإيقاع من الخارج إلى الداخل، ولهذا وجدوا مقولة الإيقاع الداخلي، ولكنّ ما يسميّهِ هؤلاء بالإيقاع الداخلي ليس سوى أسطورة؛

---

(١) سورة التين: الآية ٤.

(٢) الخصائص: ابن جني، تحقيق الدكتور عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠٠٨م، ٨٧/١.

(٣) يُنظر: نظرية الأدب: رينيه ويلك، أوستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، ص٢٨.

(٤) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص٧١.

لأنّ الإيقاع لا يستطيعُ أن يكون داخلياً، إنّه بالضرورة خارجي، ويشترط الصوت المنطوق حقّاً وفعلاً، وإنْ لم نقل الوزن»[١].

ويحسن بالباحثة أن توجز الفرق بين الوزن والإيقاع معتمدة على مَن له باع في هذا الجانب، قال لوتمان موجزاً الفرق بينهما: «الإيقاع كيان نصيّ، بينما الوزن كيان نظامي»[٢].

النمطان المشار إليهما هما الإيقاع المقنّن (البحور الشعرية والقوافي)، وهو إيقاعٌ مقيّدٌ لا يمكن الخروج عنه، والإيقاع الحُرّ الذي يتفاوت فيه الشـــعراء ويتمثل في التكرار، والجناس، والتصدير (ردّ العجز على الصدر)، والتعادل الصوتي، والترصيع، فضلاً عن القيم الإيقاعية المشـــكلة من الجناس الحرفي، وتواتر المقاطع الصـــوتية، والبناء الإيقاعي المتحقق من البناء الصوتي التقفوي.

ويجدر بالباحثة قبل الشروع بالتطبيقات، وقبل معالجة موضوع القافية، أن تشيرَ إلى قضية كثرُ الجدل فيها تتمثل في ملاءمة الأوزان الخليلية لأغراض الشعر والحالة النفسية للشاعر، إذ تحدَّث بعض النقاد القدماء عن هذا الموضوع وربطوا بين البحور الشعرية وبين الأغراض الشعرية والحالات النفسية ومنهم، الناقد ابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ) الذي ذهب قائلاً: «فإذا أراد الشاعر بناء القصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً وأعدّ له ما يُلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقُهُ والوزن الذي يسلس له القولُ عليه»[٣].

وتابع هذا الرأي عدد من الباحثين المُحدثين وفي طليعتهم الدكتور عبد الله الطيّب المجذوب[٤].

بيد أن الدكتور إبراهيم أنيس وقف موقفاً مختلفاً من هذه القضية المزعومة، إذ لم يجزم بصحة العلاقة بين البحور والأغراض الشعرية، لكنه أكد ارتباط البحور بالحالة النفسية للشاعر[٥].

---

(١) أقنعة النص: سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م، ص٦٩.

(٢) دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر: بارتون جونسون (بحث)، ترجمة: سيد بحراوي، مجلة الفكر العربي، (ع ٢٥، ١٩٨٢م)، طرابلس، ليبيا، ص١٥١.

(٣) عيار الشعر: تحقيق: طه الحاجري، محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦م، ص٥.

(٤) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: الدار السودانية، الخرطوم، ط٢، ١٩٧٠م: ٧٢/١.

(٥) يُنظر: موسيقى الشعر: ص١٧٧ – ١٧٨.

لكن الرأي الذي تميل إليه الباحثة هو أن الشاعر المطبوع يستطيع أن يُعبِّر عن تجربته في أيّ قالب شعري ما دام هذا الوزن قادراً على استيعاب تجربة الشاعر، كما يستطيع أن يعبر عن حالات شعورية مختلفة.

ويجدر بالباحثة أيضاً أن تؤكد – مما تعلّمته واطلعت عليه، أنَّ الشاعر الأصيل لا يبحث عن الوزن الذي يتلاءم مع غرضه قبل إنشاء نصّه، وانّما يقول الشعر من دون أن يخطط أو يفكرّ في البحر الشعري؛ لأنّ التفكير المُسبق في الوزن يعدّ من قبيل الصناعة التي تتنافى مع مفهوم الشعر والإبداع.

وتأسيساً على هذا التقسيم تتناول الباحثة قصيدة الحشد الشعبي على وفق محوري الإيقاع المنوّه بهما.

المبحث الأول

البناء الإيقاعي المقنّن (المقيّد) (البحور الخليلية والقوافي)

قصيدة الشاعرة (جنان المظفَّر) بعنوان: (حروف مختَزَلة) وهي من [البحر البسيط] قالت[1]:

أغمضـــتُ عيني على مرآة أحلامي ... وجئـتُ أفضـــحُ أوراقي وأقلامي
تنمو على شـــفتي كأسٌ مخضـــبةٌ ... يلامسُ الصّـبرُ فيها نبضـيَ الحامي
فسـرتُ فوق جبين الشـمس من ولَهٍ ... أهـدهـدُ النجمَ من أوتـار أنغـامي
إني اختزلـتُ حروفي واكتويـت لظىً ... فبرعم الحزن ممزوجـاً بـأيـامي
أحدّقُ الآن في نبضـي وفي شـفتي ... فـاليوم قيثـارتي ضـــجّـتْ بـآلامي
عينـاكَ تطفئني في ألف هـاجسـةٍ ... بمـاء دجلـةَ يروى حرفيَ الظـامي
ماءُ الفراتين مغســـولٌ به شـــغفي ... وقد أحاطتْ بـه الأشـــواك أقدامي
ســـلالُ فقدكَ ملأى والرّغيف فمي ... مـا زلـت غـائرةً في جرحي النّـامي
قـد رقَّ مـا بينَنـا وجـدٌ بـهِ وجَـلٌ ... هذي القصـائد ترنو عشـقك السّـامي
ألمٌ في جفنـكِ النعســـان أوردتي ... يمـازج الهـدب فيهـا بصـــم أبهـامي
صـرختَ إذْ أخمدوا أصـداءَ صـرختِنا ... مُـذْ أقحموكَ بحربٍ جـلَّ إقحـامِ
حملـتُ غربتَـك الكبرى على أمـلٍ ... تُكسّر الرّيح في الإحساس أصنامي
أبكي بلاداً يتيـه النّخْـلُ في دمِهـا ... وتنزوي عاقراً في حشـــدِ اســـقامِ
هـذا الـعـراقُ ويُـتـمٌ فـي نـوافـذه ... والليـلُ يصـــبغـهُ ليلاً بـإقـدامِ
في كـل مئـذنـةٍ صـــوتٌ لثورتِـهِ ... نطوفُ ســـبعـاً بتكبيرٍ وإحْرامِ
بغـدادُ هـل قَبِلـتْ أن يرتوي فمُهـا ... من دمّ قاتلها، من كأسِـــها الدّامي
يا نجمةً في ضـلوع الشـمس واقفةً ... تُقبّـلُ الرّيح منـك وقع أقـدامي
قومي مكرّمـةً مـذْ كنـتِ مـا عرفـتْ ... عيناكِ الّا السّـــها رفّـتْ بـأعلامي
أَلّا تنـام عيـونُ الحَـقّ بـاكيـةً ... دارَ السّـــلامِ، ســـلاماً بنـتَ إكرامِ

(١) الحشد الشعري: ١/١٨٩ – ١٩١.

تتأملُ الباحثة البناءَ الإيقاعي الخارجي (المقيَّد) ببحرها الشعري ونظامها التقفوي، غير غافلة أنّ النقاد العرب عدّوا الوزن «أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاهُ به خصوصية»[١]، ويرى الدكتور أحمد مطلوب «أنّه يشكّل الوزن الشعري عنصراً من عناصر الإيقاع، فهو الشكل الصحيح للشعر، والمعيار الذي يُقاسُ به، ويعرفُ به صحيحُهُ من سقيمه، وإيقاع الوزن يضفي على الكلام رونقاً وجمالاً، ويُثيرُ في نفوس متلقيه النشوةَ والطربَ»[٢].

فالتشكيلةُ العروضيةُ التي اعتمدتها الشاعرةُ الحشديةُ (جنان المظفَّر) أو قادها شعورها إليها للتعبير عن تجربتها، إزاء ما حدث لبلدها العراق، الذي تعرض لأشرس هجمة عدوانية ظلامية، هي تشكيلة البحر البسيط ذات الطبيعة الإيقاعية المتفردة، إذ تتكون هذه التشكيلة من تكرار تفعيلتي (مُستفْعِلُن)، (– – ب –) و (فاعِلُن) (– ب –) أو (فَعِلُن) (ب ب –) المخبونة في كُلِّ شطرٍ مرتين.

وَلْنَتَأملْ هل استطاعت الشاعرة أن تطوِّر ما انتابها من شعور بما حلّ لبلدها من مآسٍ؟ هل استطاعت أن تطوِّر هذا الإحساس بوساطة الإيقاع الخارجي إلى بناء شعري مميَّز، أتاح لها أن تعمّقَ تجربتها وأن توصِلَ إلينا آهاتِها وحسراتِها وتطلعاتِها بالخلاص مما ألمَّ ببغداد عاصمة بلدها الجريح؟.

إنَّ هذه التشكيلة العروضية متتابعة تتابعاً خاصاً، إذ إنَّ البسيط سُمِّي كذلك، «لانبساط أسبابه (أو مقاطعه الطويلة) أي تواليها في مستهلِّ تفعيلاته السُباعية، وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه في حال (خبنهما) (فَعِلن) إذ تتوالى فيه ثلاثُ حركات»[٣].

وهذه التشكيلة العروضية ذات طبيعة متناقضة بين البطء والسرعة، فتفعيلة (مُسْتَفْعلُن) تمثل الهدوء النسبي على حين أنَّ التفعيلة التي تعقبها (فاعِلُنْ) أو (فَعِلُنْ) (المخبونة) أي بعد حذف الثاني الساكن، تمثل السرعة أو واقع الانتفاضة أو المفاجأة[٤].

---

(١) العُمدة: ٢١٨/١، (مصدر سابق ذكرُهُ).

(٢) معجم النقد العربي القديم: أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م، ٤٣٥/١.

(٣) فن التقطيع الشعري والقافية: تأليف الدكتور صفاء خلوصي: منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط٥، ١٩٧٧، ص٦٧.

(٤) يُنظر: الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه/ د. محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦م، ١٣٤/١.

وبعد الإشارة إلى خصائص هذه التشكيلة العروضية (البحر البسيط) تتوجه الباحثة إلى التحليل العروضي الإيقاعي لترى كم كان هذا التشكيل مُسْهِماً في الصياغة والمعنى، ومناسباً لطبيعة عاطفة الشاعرة الحشدية التي صدرت عنها هذه التجربة اللافتة؟

فَلْنِتتبعْ طريقة تعلّمناها من أساتيذنا وما اطلعنا عليه في الدراسات العروضية ذات المنحى التطبيقي، بتمثيل تفعيلات بحر القصيدة أرقاماً لتَسهل التطبيقات والإشارات إلى أوزان هذه التشكيلة التي نتناولها الآن بالتحليل الإيقاعي.

مُسْتَفْعِلُن = ، فَاْعَلُن = ، فَعِلُن = ، فَعْلُن = ، مُتَفْعِلُن =.

تمحورت هذه الميمية حول نقطة أساسية هي قضية التحوّل، تحوّل البلد العراق العزيز المنيع الشامخ، بلد الحضارات الذي تحول إلى هدف للطغاة، وغرض يُرمي (مذ أقحموك بحربٍ جَلّ أقحام).

وفي غمرة الصراعات التي عبّرت عنها الشاعرة، تلوحُ لها بارقة الأمل (في كل مئذنة صوت لثورته نطوف سبعاً بتكير وإحرامِ).

وَلِمَ لا تنهضُ بغدادُ من كبوتها وواقعِها الدامي لتستعيدَ عافيتها وتعود سيرتها الأولى وهي كما نادتها الشاعرة:

يا نجمةً في ضلوع الشمس واقفةً تُقبّلُ الرّيح منك وقعَ أقدامي

والتعبير المجازي (يا نجمةً في ضلوع الشمس واقفةً) تعبيرٌ رائع مناسب لعاصمة العراق التي هبّ أهلها ملبّين نداءَ الحقّ لكي تنهضَ بلادُهم نهضةً تخيّب أملَ الأعداء:

قومي مكرّمةً مذْ كنتِ ما عرفتْ عيناكِ الّا السّـــها رفّتْ بأعلامي

ألّا تنامَ عيونُ الحَقّ باكيةً دارَ السّـــلامِ، ســـلاماً بنتَ إكرامِ

إنّ بنيةَ التحوّل التي عبّرت عنها هذه القصيدة قد اتجهت بنا من المجد الآفل إلى الحاضر الشقي الدامي، ثم الاتجاه نحو محاولة العودة إلى المجد عبر الثورة والكفاح، تنامت بنية التحوّل عبر سلسلة من الثنائيات الضدّية التي برزتها هذه القصيدة بعنوانها المُثير (حروفٌ مختزلة) الحاضر الشقي القلق/ الماضي السعيد، التدهور / الانتصار والشموخ، أغمضت عيني / الزهو والافتخار بالماضي،

الكأس المخفية/ كأس الانتصارات، اختزال الحروف والاكتواء لظىً، والافتخار بما كان لنا من أمجاد والإشهار بما تحقق لنا...

وهكذا تمضي الشاعرة في بثّ هذه المشاعر التي حملت مثل هذه الثنائيات الضدية اللافتة لنظر المتلقي.

وعبر خلق شبكة من العلاقات المتداخلة بين هذه الثنائيات، تطوّر الشاعرة الحشدية قصيدتها عبر انتقالاتها على وفق معانيها الرئيسة التي تدور حول محنة بلدها إثر تعرُّضه لهذه المؤامرة المدمّرة التي استهدفته أرضاً وشعباً، إذ أبرم الأعداءُ الظلاميون أمرهم مدفوعين من قوى الاستكبار العالمي، وجاءوا بجموعهم التي لا تُبقي ولا تذّرُ، وأحرقوا الأخضر واليابس، ولكن الله سبحانه وتعالى ﴿إِنَّ اللَّهَ يُدَافِعُ عَنِ الَّذِينَ آمَنُوا﴾[1] فهبّ أبناء العراق ملبين نداء الحق وحملوا رايات الجهاد، وهُزمت الجموع التكفيرية وولّوا الأدبار.

وكُلّ ذلك قد صاغته الشاعرة بـ(حروف مختَزلَة) عبر هذه الموجات الإيقاعية التي نحن بصدد معانيها واستكناه تآزرها مع البناء الدلالي لعلّنا نحظى بهذا التواشج بين المستويين الإيقاعي والدلالي.

لقد آثرت الشاعرةُ بناءً شعرياً يقومُ على تداعي المعاني، فالرؤية الشعرية التي رأتها حالّة في الوجود، فلا بدّ أن تندرجَ في التحوّل والاستمرار، ولكن الشاعرة تأمُلُ لها التوقّف والتغيير، لذا أنهالت على الشاعرة ذكريات الزمن، زمن بغداد – التي غيرّها الدهر، ولذا قالت الشاعرة في مطلع قصيدتها:

أغمضتَ عيني على مرآة أحلامي وجئتُ أفضحُ أوراقي وأقلامي

لقد تميَّز الخطاب الشعري بحركتين: حركة الحاضر الشقي الذي يُمثلُهُ مطلع القصيدة:

تنمو على شفتي كأسٌ مخضبةٌ يلامسُ الصّبرُ فيها نبضيَ الحامي

أمّا حركة الماضي – بكلّ أبعاده – فيوميءُ إليه البيت الذي يليه:

فسرتُ فوق جبين الشمس من ولَهٍ أهدهدُ النجمَ من أوتار أنغامي

مستفعلن فاعلن	فاعلن مستفعلن	مستفعلن فعلن	مستفعلن فَعْلُن
مستفعلن فَاعلن	مستفعلن فَعِلُن	مستفعلن فَعْلُن	مستفعلن فَعْلُن

(١) سورة الحج: الآية ٣٨.

وَلْنَخْتَر – بعد هذا – البيتين: الثالث عشر الذي يشير سياقُه إلى الحاضر، والبيت الخامس عشر الذي يؤكد الماضي التليد، وبعد التحليل العروضي بوساطة الرموز المنوّه بها، تلاحظ الباحثة حركة الحاضر في البيت الثالث عشر وعروضه (فَعِلُن)، وحركة الماضي في البيت (الخامس عشر) وعروضه (فَعِلُن) وتلحظُ الباحثة أنّ كلاً من البيتين مرتبط بسياق خبري يؤكد مفهوم الثبات والاستمرارية، ويحيلُ إلى واقع حصل أو حاصل لا محالة، وما على الذات الشاعرة إلّا إبداء الأسى لما حَصَلَ (أبكي بلاداً... البيت) و (في كلّ مئذنةٍ صوتِ لثورته).

لكن المتأمل في دلالتي البيتين، على الرغم من أنّهما يمثلان حركتي الحاضر والماضي، أنّهما متعارضان في المنحى الدلالي، فالأول يُعربُ عن سياق التشاؤم بدلالة (أبكي بلاداً) والآخر يسيرُ إلى بنية الرجاء، إذ تخلَّت الشاعرةُ عن نزعة التدهور والاستسلام لتقول:

في كُلّ مئذنةٍ صوتٌ لثورتِهِ نطوفُ سبعاً بتكبيرٍ وإحْرامِ

أمّا المسوّغ لورود هذين المنحيين المتناقضين في القصيدة، فهو أنّ كليهما من صميم عالم الشاعرة الذي تراوح بين اليأس والأمل، وهي الحسرات على ما وقع من محن وخطوب على بغداد، وبين الأمل بعد استنهاض الهمم وتلبية داعي الجهاد، والإشارة هنا إلى جموع الحشد الشعبي، الذي سوّغ لها أن تختم القصيدة بهذا الاختتام:

قومي مكرّمةً مذْ كنتِ ما عرفتْ عيناكِ الّا السّما رفّتْ بأعلامي

ومن الجدير ذكره – ونحن إزاء تحليل التشكيل العروضي لهذا البحر، أنّ له قدرةً على تصوير كثير من الحالات الشعورية، ولذلك يقول أحد النقاد: «... وقلّما تجد ضمور الجانب الذاتي في القصائد المبنية في هيكل البسيط، ولعّل نظرةً إلى بعض مطالع المتنبي توضِّحُ لنا تلك الملاءمة الدقيقة ما بين أحاسيس الشاعر واختياره لهذا البحر»[1].

ولعلّ في هذا التحليل العروضي المتواضع لهذه التشكيلة ما يؤمئ إلى تآزر البناء الإيقاعي مع البناء الدلالي، إذ إنّ الصوت والمعنى متحدانِ اتحاداً لا يقبل التجزئة.

---

(١) تطور الشعر العربي الحديث في العراق – اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج: الدكتور علي عباس علوان، وزارة الإعلام، بغداد، ص٢٣٩.

وجدير ذكرُه أنَّ هذه التشكيلة ثنائية التفعيلة، لذا لم تكن مطواعةً في كُلّ حين للارتجال وفي هذا الصدد أعرب الدكتور علي عبد الحسين حداد، وهو يقارن بين البسيط والرجز، قائلاً: «ونجد أنّ المرونة الإيقاعية في البسيط لا تعادل مؤشراتها في نظيره الرجز، وذلك؛ لأنّ الرجز أُحادي التفاعيل والبسيط ثنائي يتركب من توارد تفعيلتي (مُسْتَفْعِلُن) و (فاعِلن)، إذ يعتمد عنصر المخالفة بين السرعة والبطء...»[1].

وَلْنختَرْ أنموذجنا الثاني من تشكيلةٍ عروضيةٍ أُخرى، هي تشكيلة البحر المتقارب وتمثّلُ هذهِ التشكيلة قصيدةٌ للشاعر (كاظم جواد صادق الحلفي) وعنوانها (حشود الرحمن)[2]:

القصيدة

سـلاماً سـلاماً من الرافدين يُزفُّ لحشـدِ الشـهيد الحُسـينِ
تحدّى المنايا وَدكَّ الحصـونَ وسـار حثيثاً بـدربِ المنونِ
يهزُّ رواسي ذُرى الخافقَينِ
على نهجِ سِبط الرسولِ الكريم ونهج صـراط الهُدى المسـتقيم
حُسـين الإباء، الهِزَبرُ العظيم أطـاحَ عروشَ قوى الظـالمين
سلاماً سلاماً من الرافدين
فَمَن غيرُهُ للفـدا يسـتجيـبُ بيومٍ غضـوبٍ وصـبح رهيب
قضـى بعد ذلك ظامٍ غريب وقـدّم طـفلاً قطيـع الوتيـن
سلاماً سلاماً من الرافدين
على نهجِهِ الحشـدُ لبّى الوطن وخـاض عُبـاب بحـار المِحَنْ
بثورتـه قـد تحـدّى الزمن ليحمي الثغورَ لـه والعرين
سلاماً سلاماً من الرافدين
ويسـنـدُ جيش العراق الهُمـام وجيش العقيدة، جيش السـلامِ
وأمنُ البـلادِ، علـيّ المـقـام دؤوب على كُلّ فعلٍ رصـين

(١) النقد العروضي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري: د. علي عبدالحسين حداد، دار صفاف، ط١، ٢٠١٣، ص١١٢.
(٢) الحشد الشعري: ١/١٧٦ – ١٧٨.

سلاماً سلاماً من الرافدين

وشـــرطتنا ســـارَعَت بالجهاد تحـثُّ المســـير لحفظ البلاد

بروح الفـداءِ، الســـلام يُعـاد بنشـــر بيـارق نصـــرٍ مُبين

سلاماً سلاماً من الرافدين

فلم يفلح الخصـــمُ فيما ادّعى وخاب له الســـعيُ فيما ســـعا

ورب الخليقـة، شـــعبي رعـا ومجـدَ الجـدود بمرّ الســـنين

سلاماً سلاماً من الرافدين

وأكرم بجرحى حشـــود الكفاح لتثبيـتِ حقِّ العراق المُبـاح

بنزفِ الجراحـاتِ تمَّ الصـــلاح وخصـــمُ العراق من الآفلين

سلاماً سلاماً من الرافدين

أُهنئ شـــعبي بمـا حقّقوا بوعـدِ الإلـهِ لقـد صَـــدّقوا

بصـــولات عـزمِـهـمُ وثّـقـوا جهـادَ عُتـاةِ العـدى المـارقين

سلاماً سلاماً من الرافدين

تُزغردُ للحشـــدِ أُمّ الشـــهيد بروحِ الإبـاء وعقـلٍ رشـــيـد

ووالدُ حشـــدِ الحســـينِ العَميد يُبـاركُ للحشـــدِ عزمَ اليَـدين

سلاماً سلاماً من الرافدين

لقـد أقسَـــمَ الأخُ أن يلتحق وقد شـــاهَدَ المُرتجى يحترق

تَـدَرّعَ بـالحقِّ وهو المُحقُّ ومـا لانَ يومـاً ولا يســـتكين

سلاماً سلاماً من الرافدين

يُزفُّ لحشـدِ الشـهيدِ الحُسـينِ شـــموخاً شـــموخاً لهامِ الذُرى

وعزمُ الجهـادِ لشـــعبي انبرى ســـحقنا لئيماً قد اســـتهترا

بأقدامنا، بل وَكُلّ لعين

في هذا الوزن (المتقارب) نظمَ أو أنشأ شعراء الحشد الشعبي عدداً من قصائدهم ومقطوعاتهم، وليس ثمة شك في أن طبيعة هذا البحر الإيقاعية تُغري الشعراء التواقين للصور والمشاهد ذات الحركة

والسرعة والتعاقُب وهذهِ طبيعة للمتقارب – مثلما تدلّ عليه تسميتُه – أن تتقارب اوتادُه من أسبابهِ، وأسبابه من اوتادِهِ، وهو للعُنف والحركة أصحّ منهُ للرفق[١].

إن متأمل القصيدة المذكورة آنفاً والتي نظمها الشاعر على هيأة المخمس، وهو شكل شعري معروف، يتراءى له أنَّ سرعة التعبير المتمثلة في الانتقال المتلاحق من السبب الخفيف (لنْ) للحاق بالوتد المجموع (فَعُو) وكأنّما يردّد المنشدُ:

لن فعو، لن فعو، في حركةٍ تُشبهُ القفز في الصوت وهكذا تكون دورة المتقارب:

وقد يُؤْثِرُ شاعر الحشد الشعبي البحر المتقارب ذا الضرب المحذوف (فعو)، وكأنّه يُريد أن يُوقف النغمَ بهذه الضربة المفاجئة (فَعُوْ) في نهاية البيت أي حجب السبب الثامن من البيت عن النطق، ومن أمثلة هذا الضرب قصيدة للشاعر (علي الإمارة) عنوانُها (زواج النخيل)[٢]

القصيدة:

لنا نخلةٌ فقدت رأسَها

ومن حزنها عاتبت نفسَها

تشاطرنا خبزَ آلامنا

فما مسّنا من أذىً مسّها

تُسافر في طرقات الزمان

ولم تنسَ رغم النوى غرسَها

تحسّي بنا وتعي حسّنا

ولكنّنا لا نعي حسَّها

تزوجتِ الهمّ في أرضنا

(١) يُنظر: فن التقطيع الشعري والقافية: د. صفاء خلوصي، ص٨٥.

(٢) رسائل الى الميدان: ص٣١.

فكان الزواج هنا نحسها

فأنجبت الشمسَ رغم الهموم

فقد كان تاريخُنا عُرسَها

ولكننا رغم موت النخيل
وضعنا على رأسِها شمسَها

وفي هذا النصّ استعمل الشاعر الحشدي (علي الإمارة) البحر المتقارب وآثر الضرب المحذوف (فعو) كما بيّنا، وقد منحت هذه التشكيلةُ العروضية الشاعرَ إيقاعاً لاءم حالتهُ الشعوريةَ المسيطرةَ عليه والتي تستدعي سرعةَ التعبير وتلاحق الحركة في هذه الضربات المتتالية فَعَوْ _لَنْ وقد أشعرت هذه الضربات متلقيها بالجوّ الشعوري الذي كان سائداً لحظةَ تكوين النصّ الشعري.

إن شدةَ القرع وعُنف الحركة التي أتسم بها المتقارب الذي تميّز بالرنة والشدة المأنوسة هو أصلح للعنف كما يقول الأستاذ سليمان البستاني أحد دارسي البحور الخليلية[1].

لذا أمكننا أن نرى هذا التآزر بين المنحيين الإيقاعي والدلالي، وندرك سرّ نجاح الشاعرين الحشديين في الأنموذجين المذكورين آنفاً في توظيف موسيقاهما في خدمة المضمون وقوة التأثير.

ويطول بنا المقام لو رحنا نتقصى القصائد المبنية في هيكل المتقارب والتي أسهمت تفعيلاتها في خلق شعرية النصّ الشعري الحشدي.

وَلْنَقف – هنا – علي قصيدةٍ أخرى من بحر آخر، استأثرَ بعناية الشعراء قديماً وحديثاً، هو البحر الكامل، أحد البحور ذات النغم والوقع الموسيقي الخاص، وقد ساعدت موسيقى هذه التشكيلة القائمة على تكرار تفعيلة (مُتَفَاعِلُن) ثلاث مرات في كُلّ شطر مع الأخذ بالحُسبان التغييرات الكثيرة التي تطرأ على تفعيلات هذهِ التشكيلة، ذات االجرس الهادىء على إظهار مشاعر الشعراء الحشديين في تأكيد ذواتهم والتعبير عن تجربتهم الكبيرة في الدفاع عن بلدهم الذي تعرّض لأشرس هجمة عدوانية، وتمجيد المقاتلين الذين هبّوا ملبين الفتوى – فتوى الجهاد الكفائي – الآمرة بالتصدي للتكفيريين والتي صدرت عن المرجع الديني الأعلى آية الله العظمي السيد علي الحُسيني السيستاني في الثالث عشر من حزيران عام ٢٠١٤م.

---

(١) يُنظر: مقدَّمة الإلياذة: (٩٠ – ٩٤).

وما أكثر القصائد التي نظمها شعراء الحشد الشعبي على هذه التشكيلة العروضية! بل إنّ الشاعر الحشدي كثيراً ما يختار من البحر الكامل ضربه المُضمر (مُتْفاعلن) لإحداث المزيد من الوقع الموسيقي وقوة القَرْع، فمن هذا الضرب نتأمل قول الشاعر (يوسف هداي ميس) في قصيدةٍ له عنوانُها: (حكاية جندي)[1] [من البحر الطويل]

أَلا فاســـمعي – دُنياي – وَهْجَ حِكايَتي ... نبضـــــاً تَقـادَمَ عَهـدُهُ منـذُ الأزلْ
مـذْ قـالَ فـي جـيـرونِــهِ قـرّادُهُـمْ: ... هـا قـد عـدلنـا ميْـلَ بـدرٍ فـاعتـدلْ
مُـذْ ســـنَّنوا شَـــتْمَ الوليَّ جَهـارةً، ... واســـتبدلوا التكبيرَ في: هيلو هُبلْ
مُـذ أَيْنَعَـتْ لِقِطـافِهـا فـي عيْنــهِ ... مُذْ عربَدَ الســيفُ المُســلَّط والأســلْ
مُـذْ أَمْعنَ الســـفّـاحُ في أشـــلائنـا ... منـذُ المطـاميرُ التي كـانـت أجـلْ
مُـذْ ذاك والكفنُ المُضـــمَّخُ حُلَّتي ... أَدْنو لَــهُ والموتُ يــدنو في وجــلْ
....
شَـــتّــانَ بين المــارقين وبين مَنْ ... أفتى جِهـاداً للكفـاءِ ولم يُطـلْ
أَعْظمْ بــهِ مِن قــائــدٍ نســـمو بــهِ ... ونُلبي إذ صـــــاح المنـادي للعمـلْ
فَحَمـلـتُ روحـي لـلـحِمــام بِراحَتـي ... وَهَزجتُ للموتِ القصـــيدَ المُرتَجَلْ
ورويــتُ لـلــدُنيــا غِمــارَ حِكــايتـي ... أَلا فـاسْـــمَعي حَكْياً يَدومُ ولا يَزلْ
أَلا فاسمعي.. دنياي.. سَرْدَ روايتي... ... نَبْضـــــاً تقـادَمَ عَهْـدُهُ مِنـذُ الأزلْ

فإيقاع هذا الكامل ذي الضرب المضمر، فضلاً عن الروي الساكن، أحدث من الوقفة المفاجئة نهاية كل بيت ما يُحسب حسابه في الوقع الموسيقي وقوة القرع.

وقد يتكئ الشاعر أحياناً على هذهِ التشكيلة الشعرية (بحر الكامل) ولكن يُؤْثِرُ الضرب المقطوع (مُتفاعِلْ) على شاكلة قصيدة الشاعر (صلاح عبد المهدي الحلو) والتي عنوانها (ترنيمة في مصحف الشهادة) قال في مطلعها[2]: [من البحر الكامل]

---

(١) الحشد الشعري: ٢/١٩٥ – ١٩٧.

(٢) الحشد الشعري: ٢ / ٢٦٨ – ٢٧١.

عبقت فواضلُهُ ففاح فَلَاحُ ... وزهتْ فضائلُهُ فلاحَ صَبَاحُ
تروي سجاياهُ ربيعَ فَعَالِهِ ... فكأنّما أفعالُه قَدّاحُ
وروى شعاع الشمس بعض حديثهِ ... فتنوَّرت بحديثهِ الإصباحُ
.....
لو كان من خمرٍ لحلَّ شرابُهُ ... وتنازعت في ملئه الأقداحُ
أو كان من حجر لكان كنيسةً ... أو مسجداً تشتاقه الأرواحُ
لكنّهُ بشرٌ يُحلّق في العُلا ... ودم الشهادةِ في الثناء جَناحُ
دفنوا سماءَ العزّ في بطحائها ... عذراً وهل تحوي السماءَ بطاحُ؟

وعدا إيقاع تفعيلات الكامل ذي الضرب المقطوع فثمة حرف الروي (الحاء) وهذا الصوت المتحرك بالضمَّ الذي أخذ امتداد الواو (حُو) وهذا الصوت (الحاء) غالباً يشيع في كلمات تؤدي معنى الانتشار، وَلْنُلاحظ نهايات الأبيات: (صباحُ، قدّاحُ، الإصباحُ، الأرواحُ، جَنَاحُ، بطاحُ) وليس ثمة شكّ في انتماء هذه الأصوات إلى صفة الانتشار التي نوّهت بها الباحثة في موضع سابق.

القافية في قصيدة الحشد الشعبي:

عُدَّت القافيةُ في الشعر العربي شريكةَ الوزن، وقد عُني بها العربُ عنايةً كبيرةً حتى قال قائلهم: «إنّ العنايةَ بالشعر إنّما هي العناية بالقوافي» وهي الدعامة التي يقومُ عليها الوزن الشعري، ولذا فهي جدُّ ضرورية في إحداث الانسجام والتناسق الإيقاعي، بل عُدّت نقطة الارتكاز الموسيقية في الشعر العربي العمودي، بل هي ضابط الإيقاع، والقصيدة الناجحة ما هي إلّا عمل أدبي تآزرت أجزاؤه بحيث يُفسّرُ بعضها بعضاً مع إحداث التناسق العروضي وأثاره المعروفة[١].

والقافية عند الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٤هـ)، بين آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقُهُ مع حركة الحرف الذي قبل الساكن.

أمّا القافية عند حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) فهي «ما بين أقرب متحرك يليه ساكن إلى منقطع القافية وبين منتهى مسموعات البيت المقفى»[٢].

(١) يُنظر: عضوية الموسيقى في النصّ الشعري: عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، الزرقاء، ط١، ١٩٨٥، ص٧٢.
(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦، ص٢٧٥.

وقد وقف حازم القرطاجني كذلك بعمق عند أثر القافية في التعبير الشعري، إذ ربط وظيفتها التي تنشأ من التكرار المنتظم للمقاطع، وهو يرى: أنّ الشعراء العرب لو أجروا أواخر الكلم في شعرهم كيفما اتفق لم ينتج أي أثر من آثار اللذة؛ لأنّ هذه اللذة ترتبط بنظام متناسب(١).

ونظراً لأهميتها في الشعر العربي فقد أطلقت مجازاً على القصيدة حتى صرنا نطالع قول أحد الشعراء(٢):

أُعلِّمُـهُ الرمـايـة كُـلّ يومٍ ولما اشـــتدَّ ســـاعدُهُ رماني

وكم عملتــه نظم القوافي ولمــا قــال قــافيــةً هــاجني

إذ إنّ القافية هنا قصد بها القصيدة أي علمته نظم الشعر، والتعبير بوساطة المجاز المرسل والعلاقة جزئية أي ذكر الجزء (القافية) وأراد الكُل (الشعر).

ويرى الدكتور عزّ الدين إسماعيل: «إنّ القافية إيقاع يرتكز على نبرين ثابتين: أحدُهما يقعُ على القافية، والآخر يقعُ على الوقفة»(٣).

ويجدرُ بالباحثة أن تشيرَ إشارةً موجزةً إلى ألقاب القوافي إتماماً لهذا التنظير الموجز:

١- النوع الأول: القوافي المترادفة: وهي التي يجتمع في آخرها ساكنان.
٢- النوع الثاني: القوافي المتواترة: وسميت كذلك لوجود حركة (أي حرف متحرك) بين ساكنين.
٣- النوع الثالث: القوافي المتداركة: وهي ان تجتمع حركتان بين ساكنيها.
٤- النوع الرابع: القوافي المتراكبة: وهي تتكون من ثلاث حركات بين حرفين ساكنيها.
٥- النوع الخامس والأخير ويسمى قافية المتكاوس وهو اجتماع أربع حركات بين ساكنين وقد ندر وجود هذا النوع من القوافي.

وتشاطر الباحثة ما يراه الدكتور علي عبد رمضان، في قوله: «تشترك القافية مع الوزن في توطيد البنية الإيقاعية فهي تساندُه وتقترن به وإليها ينتهي الذهن الموسيقي في البيت مرافقاً المعنى فتزداد

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المصدر السابق، ص١٢٣.
(٢) ديوان معن بن اوس المزني (ت ٦٤هـ) صنفه: د. نوري حمودي القيسي، حاتم صالح الضامن، مطبعة دار الجاحظ، بغداد، ص٧٢.
(٣) الشعر العربي المعاصر – قضايا وظواهره الفنية والمعنوية: دار الثقافة، دار العودة، بيروت، ١٩٨١، ص٨٩.

قيمتها الدلالية ويتركز إيماؤها الموسيقي حتى تُصبح أبرز مظاهر الإيقاع وضوحاً في القصيدة وأعلقها في الذهن»[١].

وحاصلُ ما تريدُ الباحثةُ تقديمه هو أنّ القافية في شعرنا العمودي جُملةٌ شديدة الانضباط وكُلّ خروج على تقاليدها كان يُعَدُّ خللاً كبيراً، بل إنّها تتفوقُ – في هذا الصدد – على الوزن نفسِهِ، وما أكثرَ ما كان أختيارُها عصيّاً على الشاعر، فلا يتمكن من القافية الملائمة.

وختاماً لهذا التنظير فإن القافية، كما ترى الناقدة نازك الملائكة، «ليست مجرد كلمات عابرة موحّدة الرّوي وإنما هي حياة كاملة»[٢]، وذلك مما يجعلها ذات أثر بالغ ودلالة معنوية تفجر في ذهن الشاعر «معاني بديعة ما كان ليصلَ إليها لولا وجود القافية»[٣].

بعد هذا الإيجاز الشديد تتوجه الباحثة إلى ما تيسر لديها من مدونة شعر الحشد الشعبي، لترى إلى أي مدىً كانت قوافي قصائد شعراء الحشد، مرتبطةً بموسيقى شعرهم فضلاً عن قيمتها النغمية وقدرتها على تحريك مضامين القصائد موضوعة البحث بحيث لا يشعر المتلقي أن البيت مجلوب لأجلها، بل هي التي جلبت لأجله.

ومن القوافي المتداركة تختار الباحثة هذه القصيدة الحشدية ذات القافية المطلقة التي أنشأها الشاعر (عباس إسماعيل سيلان الغرّاوي) وعنوانها (رحلة إلى شمس العراق) وهي طويلة، إذ تقع في ثمانية وخمسين بيتاً، يقول في مطلعها[٤]:

مُذ كانَ طفلاً بالحِجا يتوشّحُ ... الجِدُّ مقروءٌ به لو يَمْنَحُ
فطموهُ فيما كانَ فيه مُرضَعاً ... بأُصُولِ دينٍ بالحشا تترشّحُ
قد صرتُ فيه كأمِّ موسى حيرةً ... درسُ الإله على رباهُ ينجحُ

وجاء في تضاعيفها:

(١) الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي: د. علي عبد رمضان، ص٢٦ – ٢٧.
(٢) سايكولوجيا الشعر ومقالات أخرى: نازك الملائكة، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م، (د.ط)، ص٧٩.
(٣) المرجع السابق: ٥٨.
(٤) الحشد الشعري: ٤٥٨/٢ – ٤٦٤.

يا مَن تسربلَ بالحسين ووشمُهُ ... في عينهِ: إنّ الشـــهادةَ مطمَحُ
يـا هائماً بعيون أرضٍ شـــهوةً ... يـا مُـدمِنـاً بغرامِ روضٍ يجنحُ
أيّوبُـهُ فـي حربـه طـالـوتُـهُ ... وكليمُـهُ عن عزمـهِ لا يبرحُ
قد قالَ للأوهامِ لما اســتجمعتْ ... إنّ السّـــرابَ، وإنْ علا، لا يفلَحُ

وفي خاتمتها قال:

أيقونــة التّحريرِ فيــه حُرِّرتْ ... في مهر شفرته فقط هي تسمَحُ
قد كِلْتُ في بحري جَمالَ بحارِهِ ... فعجزتْ حتى ظـلّ وزني يُطفحُ
مـا كـاملي للقعْرِ إلا نـاقص ... في ســوح رحلتـهِ العُلا يتفوّحُ
يا رحلةً، شجرُ اليقين عصاً لها ... وعصـــاهُ في غير الذُّكا لا تُطرحُ

هذا النوع من القوافي مما يتيح للشاعر أن يُحدِثَ إيقاعاً واضحاً عبر صوت الحاء المشير إلى الانتشار ثم زاد الشاعر من صوت الحاء بإشباع حركة الروي فأخذت الضمة امتداد الواو.

ومن القوافي المطلقة المتواترة، أي وجود حرف متحرك بين ساكنين، قول الشاعر (فارس حرّام) في قصيدةٍ له عنوانها (شجر الملاجئ) وهي من (البحر الخفيف) وتقع في واحدٍ وستين بيتاً[1]

لا شُـــهودٌ تقولُهم لا كِتَـابُ ... مـعـهـم جـوهـرُ الـكـلامِ يُـذابُ
وبهم تُصـــبِحُ المعـاني دهـاليـ ... ـــــــز متاهٍ، وتختفي الأبوابُ
كلّمـا كـادت اللغـاتُ اقترابـاً ... لمـداهم، أضـــاعهـا الإقترابُ
و (التعـابيرُ) كـالأرامـلِ تكبو ... هـائمـاتٍ، أطفـالُهنَّ الســرابُ
منذُ هابيلَ، منذ شـمسِ حسـينٍ، ... منـذ دارت رحى الجنود وغـابوا
هَرِمـتْ قُـدرةُ الكلام وهـانَـتْ، ... وتهرَّى صـــنـدوقُهـا والثيـابُ

وقال في تضاعيفها:

شـهداءَ العراقِ... لسْـتُ لأَرثيكم ... وأنّـى؟ وكـلُّ حِبري مُصـــابُ

(١) الحشد الشعري: ٢/ ٥٠٣ – ٥٠٩.

غيرَ أني جُزتُ القصـــيدة هذي برؤاكم، فـانهـارَ عنهـا النّقـابُ

وقال في خاتمتها مخاطباً جنودَ العراقِ جيشاً وحشداً:

قد شـــرِبْتُم رُعبَ الحروبِ فكانتْ شَـــجَراً للملاجئِ الأغصـــابُ

واســـتعدتُمْ أرضَ العراقِ فطبتمْ، وَفَـدتْـكـم قشـــورُهُ والـلـبـابُ

القصيدة من وزن الخفيف، مثلما بيّنا، والقافية متواترة (يذ(ابُ)) (ساكن، متحرك، ساكن) والنغم هنا واضح عَبر صوت الباء المضمومة التي سُبقت بحرف المد (الالف) وتلاها الضم الذي أخذ امتداد الواو، وصوت الباء كَثُرُ اختيارُه حرف روِيّ في قصائد الحشد الشعبي؛ لأنّه حرف شفويّ مرفقٌ ألفي، لينٌ، وهذهِ الصفات الفيزياوية منحته القدرة على الوضوح والصفاء، لإحداث النغم العالي الموائم لصوره التي صنعها خياله وقد تبيّن من هذه القافية ورويها (الباء) وانتماء أغلب صور القصيدة بالعُنف والحركة مثلما رأينا في استعماله الموفق لهذه القافية المذكورة آنفاً.

ولنجتزأ أبياتاً من قصيدة للشاعر (عماد صالح التميمي) وقافيتها من القوافي المترادفة، أي اجتمع في آخرها حرفان ساكنان وهي من (البحر المتقارب)، عنوانها (النسر الخضيب) قال في مطلعها[1]:

دمـائـي تـردّدُ لـحن الـكفـاحْ ونـحري يـحرّكِ عزف الريـاحْ

أنـا يـا عراق نشـــيـد الزمـان يضـيئ الردى من دويّ الجراحْ

وجاء في تضاعيفها:

حشـــود الولاية ها قد مضـــت إلـى الله تـهفو بـنـور الـفـلاحْ

وأيُّ احتشـــادٍ يشـــدُّ الرَّدى بفيض النجيع وعزم الســـلاحْ

وان هـواك إذا مـا ســـرى تســاق إليك النفوس اكتســاحْ

وفي الخاتمة قال:

فعـذري إليـكَ عراقَ الخطوبِ فأنت الســليبُ ومنك السَّــماحْ

(١) الحشد الشعري: ١/ ٤١٠ – ٤١٣.

سـأسـكبُ روحي لتبقى الرؤى تُفَتِّقُ في نـاظريـكَ النّجـاحْ

لسـانُ القوافي إليكَ اهتدى هواك نشـيداً ولحن امتداحْ

فالقافية مقيدةٌ مترادفة لاجتماع ساكنين في آخرها، أما الرّوي (صوت الحاء) فقد نوّهت الباحثة بخاصيته غير مرة، إذ إنّه إذ كان في آخر الكلمة سيجعلها متضمنةً الانتشار، والكلمات الماثلة أمامنا تؤيد هذا الرصد (الرياح، الجراح، الفلاح، اكتساح، السماح، وما إلى ذلك).

وترى الباحثة أن الشاعر قد هُدى إلى هذه القافية بما فيها حرف الروي الملائم لهذا البوح الشعري، بفضل قدرته الفنية ابتداءً من اهتدائه للعنوان (النسر الخضيب) والقافية الفاعلة التي منحته هذا البوح والانفتاح ومروراً بانتقالاته بعد مطلعه، واخيراً بخاتمته.

المبحث الثاني

البناء الإيقاعي الحُرّ

١- القيم الإيقاعية للحروف المفردة:

الشعر يمثل الجسد الصوتي للألفاظ، وإنّ جُزءاً مما يطلق عليه موسيقى الشعر إنّما ينبعث من طبيعة النسيج الصوتي للألفاظ الداخلة في تكوين القصيدة، مفردة كانت أم مركبةً، ثم ما يحمله هذا النسيج من تداعيات شتى لمختلف مشاعر المبدع وأحاسيسه.

لذا فالأصوات اللغوية الداخلة في بنية النسيج الشعري ما هي إلّا رموزٌ لغويةٌ لدلالاتٍ ومعانٍ تستند إلى واقع محسوس أطلقه المبدع أولاً وتوقعه المتلقي اليقظ ثانياً.

إنّ تناغُمَ الأصوات وتناسقَها في السياق اللفظي والمعنوي سواءً أكانت مفردة أم مركبةً يُفضي إلى إيقاع خفيٍّ يمكننا أن نعوّل عليه بوصفه مقياساً للمفاضلة بين الشعراء؛ لأنّ «الموسيقى الداخلية الميدان الأرحب لإظهار قدرات الشاعر الفنية والإفصاح عن حاسته الجمالية ومهارته التقنية»(١).

وفي هذا يمكن أن نشاطر الباحث الغربي فندريس الذي يرى أن أية كلمة، شعرية أو غير شعرية لابدّ ان توقظ في أذهاننا «صورة بهيجة أو حزينة، مريضة أو كريهة، معجبة أو مضحكة وهي تفعل ذلك مستقلة عن المعنى الذي تعبّر عنه، وقبل أن يُعرف هذا المعنى في غالب الأحيان»(٢).

وجديرٌ بالذكر أنَّ الفكر العربي القديم قد تنبّهَ إلى أن جَرْس كُلّ حرف من حروف الكلمة له قيمة صوتية محدّدة، وقد ألّف الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٤هـ) معجمه على هذا الأساس، ومما يُروى عنه في هذا الصدد قولُه: «العين والقاف لا يدخلان بناءً إلّا حسّناه»(٣).

وقد تم تصنيف الحروف العربية على اعتبار جرْسها ووقعها في الأذن على أصول وفروع ما أتاح لنا أن ندرك القيم الصوتية للحروف المفردة.

---

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط٧، ١٩٦٦م، ص٧٩.

(٢) نقلاً عن دلائل الألفاظ: أبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٦م، ص٧٨.

(٣) معجم العين: تحقيق: عبد الله درويش، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٧م، ص٥٢.

وهذه الحروف ليست على وتيرة واحدة، فلكُلّ حرفٍ خواصٌ فيزياوية، فهي مجهورةٌ، ومهموسةٌ وشديدةٌ، ورخوةٌ، والمجهور هو أن الصوت يرتفع عند الترديد[١].

جدول مخارج الأصوات العربية[٢]

صفات الأصوات	انفجاري او شديد				رخو				مركب	متوسط			
	مجهور		مهموس		مجهور		مهموس		مجهور	منحرف	مكرر	الفي	لين
المخارج (المحابس)	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق	فقط	جانبي			
شفوي		ب										م	و
شفوي اسناني								ف					
اسناني					ظ	ذ		ت					
اسناني لثوي	ض	د	ط	ت		ز	ص	س					
لثوي [لثة الاسنان]										ل	ر	ن	
غاري [سقف الفم]								ش	ج				ي
طبقي [المنطقة اللينة]				ك									
في آخر سقف الفم													
لهوي نسبة الى اللهاة			ق		غ		خ						
حلقي						ع		ح					
حنجري				د				هـ					

(١) للمزيد من الاطلاع على مباحث الحروف وقيمها الصوتية يُنظر على سبيل الأمثلة المصادر الآتية: سيبويه: ١/ ٢٣١، المقتضب: المبرد: تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة: ١/ ١٩٢، وينظر الجدول الذي تبنته الباحثة في هذه الصفحة مقتبساً من الباحث د. تمّام حسان.

(٢) اللغة العربية معناها ومبناها: د. تمام حسان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣: ٥٧٩.

قال الشاعر (عمر صباح محمد) في قصيدته (عودة الذبيح) وهي من (البحر الوافر)[1]

مِنَ الطُّوفـانِ، مِنْ مَوْتٍ عَميقٍ ... نظرنـا، لم يكنْ في المَوجِ نُوحُ
وكـان الحَشْـــدُ تحتَ البَحرِ كَفّاً ... تُغربِلُـهُ، لكي يَبْقَى الصَّـــحِيْحُ
وأمٌّ، تَـنفَـخُ الشَّـــيْلاتِ صُـــوْراً ... فتُبْعَـثُ مِن جنوبِ الأرض روحُ
تُســـائلُ عنْ صـــليبٍ مِنْ جَهَاتٍ ... بها صُـــلِبَ العراقُ كَمَا المسِـــيْحُ
وبِيْعَ الأنبيـاءُ السُّـــمرُ فيهـا ... وَبَـانْ لـوجـهِـهَـا لَـوْنٌ قـبـيـحُ
ولن يشـــفى الســـقيمُ بغير صـــبرٍ ... علـى مُـرِّ الـدَّواءِ، فَـذِيْ قُرُوْحُ
بمـا يكفي، مَنَحْنَـا الّلغظَ عـذرا ... وآنَ الـيـومَ، إعـرابٌ فصـــيـحٌ
بمـا لا ينـبغي للـذبحِ كُنَّـا ... فيـا ســـفَّـاحُ، قـد عـادَ الـذبيحُ
....
ويـا أبنـاءَ هِنْـدَ ومَن أتـاهـا ... وهم كُثُرٌ، لنـا شـــرفٌ صَـــبُوْحُ
حـدائقُنـا، تُشَـــوِّهُهَـا لِحـاكُمْ ... فـلـلأشـــواكِ صـــحراءٌ تـقـيـحُ
....
مُحَمَّـدُ لمْ يَبِع في السِّـــوقِ بنتـاً ... محمـدُنـا لـحرمتـهـا صـــروحُ
وكانَ كقلبِ عيســـى للنصـــارى ... إذا حزنـوا، يـقـول انـا الـجَّـريـح
كـذلـك أنـت يـا ذا النونِ منـا ... جبـالٌ والحنينُ بنـا ســـفوحُ
أبـا تمـام، هـا جئنـاك فـاقرأْ ... بأنَّ الحشـــدَ أصـــدقُ يا صـــحيحُ

في هذه القصيدة تطلُّ علينا عتبتُها الأولى الموحية (عودة الذبيح) تلحظ الباحثةُ توالي المقاطع الطويلة في الوحدات البنائية مثل: طَوْ، فا، لمْ، نُوْ، حش، يَح، فن، قيَ، حُوْ... الخ، والمقاطع الطويلة هي ما تكونت من حرفين، متحرك يليه ساكن، وهذهِ المقاطع الطويلةُ تسمحُ للصوت بالإطالة والتموّج، أي تسمح له بالامتداد، ثم أعقب الشاعر المقاطع الطويلة في كُلّ بيت بحرف روّي له خاصية إشاعة معنى الانفتاح والانتشار، وقد استغرق صوت الحاء زمناً يقارب زمن المقطع الطويل، فالضمة فوق الروي (الحاء) أخذت امتداد الواو.

(١) الحشد الشعري: ١/ ٦٢ – ٦٤.

وهذا الذي فعلته المقاطع الطويلة وتواليها في الوحدات البنائية، بحكم طبيعة تشكيلة البحر الوافر، مضافاً إليها صوت الحاء المضمومة مما لا تستطيعُ المقاطع القصيرة أن تبعثه من قيم صوتية، وهذا ما جعلها تُسبغُ على جو القصيدة انغاماً متجاوبةً مع طبيعة العاطفة المتمثلة في رغبة الشاعر بالإفصاح عن مشاعره تجاه تجربته في الدفاع عن وطنه المفدّى، والإشادة بحماته الأبطال أبناء الحشد الذين سيلقنون الطغاة المعتدين (أبناء هند) دروساً لن تُنسى.

إنّ الحاء المضمومة وهي حرف حلقي مهموس رخو يخرج من وسط الحلق مثلما (ينظر الجدول المذكور آنفاً)، وهذه الطبيعة الفيزياوية لصوت الحاء مكَّنت الشاعر من إضافة امتداد آخر أضيف إلى امتداد الأصوات الصادرة من المقاطع الطويلة، والهمس هو ابتعاد الوترين الصوتيين عن بعضهما في أثناء النطق ما يسمح بتسرب قدرٍ كبير من الهواء ما يجعل جريان الصوت سهلاً، وما أكثر ما نجد هذا الصوت يشيع في كلمات تؤدي صفة الانتشار، ولذا تلاحظ الباحثة نهايات الأبيات نوحُ، روحُ، مسيحُ، فصيحُ، صبوحُ، ولن نتردد في ضمّها إلى صفة الانتشار والانفتاح.

وجديرٌ ذكرُه إنَّ هذه القيم الصوتية التي أشارت إليها الباحثة، لابد أن تكون قد عبّرت عن شعور مسيطر على الشاعر وهو ينشئ هذه القصيدة الحشدية، وهذه القيم الصوتية لها أثر في تحريك مضمون الشاعر وقوة توصيله.

ما زلنا مع مبحث (القيم الإيقاعية للحروف المفردة) وفاعلية تأثيراتها الصوتية والدلالية في المتلقي؛ لأنّ ثمةَ تلازُماً بين الصوت وما يثيرهُ من وزن، وبين المعنى، بوصفهما عنصرين متحدين ولا يمكن الفصل بينهما، لذا يمكننا أن نتلمس أثر الموسيقى في الشعر، إذ هي – كما يتبيّن – ركن أساسي فيه، إذ: «يخضعُ النظمُ لشروط محكمة تتعلق بالبحور والأعاريض التي تُعرف بأسمائها وبالوزن المقسّم وبالتفاعيل والأسباب والأوتاد والقافية التي تأتي مُطرّدة، وكلّ هذه المزايا الصوتية خاصة عربيةٌ نادرة المثالث في لغات العالم وقلما تيسّرت في لغة واحدة»[1].

إنّ الشعر كلامٌ منظومٌ وموسيقى تُسمع له عروضه المُحكم وأوزانه وايقاعاته[2]، ومن هذا نُدرك تمام الإدراك أن الشعر العربي «يُصاغ في كلام ذي توقيع موسيقي ووحدة في النظم تشدّ

(١) الألسنية العربية: ريمون طحّان: دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨١م، ص١٢١.
(٢) المصدر السابق، ص١٢٢.

من أزر المعنى وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه ومنشديه وتوحي بما لا يستطيع القول أن يشرحه»[١].

البناء الإيقاعي المتشكِّل في إطارِ الألفاظ

١- التكرار

غنيٌّ عن البيان أنَّ الانسجام الإيقاعي في طليعة ما ينشدُهُ الشاعر المبدع، وقد عُرفَ الشعرُ العربي، عبر عصوره بثرائه الإيقاعي وطاقاته النغمية المقيّدة بوساطة البحور الشعرية والقوافي – مثلما رأينا في المبحث الأول – وكذلك عبر طاقاته النغمية الحرّة التي يتفاوت فيها الشعراء، ومن بين هذه الطاقات التكرار، فما التكرار؟ وما مدياتُه الإيقاعية؟

التكرار في اصطلاح البلاغيين: «هو دلالة اللفظ على المعنى مردّداً، وربما اشتبه على أكثر الناس بالإطناب مرة وبالتطويل أُخرى»[٢]. وبعبارة أخرى أيسر هو «تناوب الألفاظ واعادتها في سياق التعبير بحيث تشكّل نغماً موسيقياً تقصّدهُ الناظم في شعره أو نثره»[٣].

وكانت عناية موروثنا النقدي بالتكرار لافتةً حتى إن بعضهم قال: «من سُنن العرب التكرار والإعادة»[٤].

وفي صدد الأثر الايقاعي للتكرار تحدّث كثير من الدارسين والنقاد وفي طليعتهم الشاعرة والناقدة نازك الملائكة التي رأت أن التكرار: «أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلّطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها»[٥].

وتعتمد فنية التكرار على ما يُظهرُه اللفظ المكرر، او التركيب المكرّر من قوة الدلالة، والارتباط بالسياق والإيحاء بشعور خاص.

---

(١) النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنمي هلال، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م، ص٤٦١.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير الموصلي/ تحقيق: كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ١٣٧/١.

(٣) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠م، ص٢٥١.

(٤) الصاحبي في فقه اللغة: أبو الحسن أحمد بن فارس، المكتبة السلفية، القاهرة، ١٩١٠م، ص٧٧.

(٥) قضايا الشعر المعاصر: دار العلم للملايين، ط٧، بيروت، ١٩٨٣م، ص٢٧٦.

وفي هذا الصدد أيضاً يقول الدكتور منجد مصطفى بهجت: «... والتكرار ضربٌ بلاغي يُعينُ على تحقيق الجَرْسِ الموسيقي مع أجواء القصيدة، فقيمة القصيدة فنيّاً لا تأتي من أسلوبها فحسب، إنّما بزخم العاطفة التي تزخر به»(١).

وليس أدلُّ على فنية التكرار وفاعيلته في التعبير الأدبي، من وروده في القرآن الكريم وقدرته على الإسهام في مدّ الإعجاز القرآني بالطاقة التأثيرية في كثير من الآيات البينات وترسيخ العقيدة في النفوس.

إذن التكرار واحدٌ من الأساليب الفنية التعبيرية التي اعتمدها الخطاب الكوني في سياقات مختلفة ومعانٍ شتى(٢).

قال الشاعر (الشيخ ستار جبّار الزهيري) من قصيدةٍ لهُ عنوانُها (عاد اللواء) من (البحر الكامل) قال في مطلعها(٣):

عاد اللواءُ – وفجرُ عَودِك أحمد– فَتْحاً وَقَدْ لَثَمَ الفيالِقَ سُؤْدَدُ
فهوى القصيدُ على ظِلالِكَ لاثِماً وأَبى يُغَرِّدُ غيرَ حَشْدِكَ مُنْشِدُ
واشتاقَكَ النَصْرُ... أَتَتْكَ حروفُهُ عَجلى على أَعتابِ فَتحِكَ تَسْجِدُ

ثم يقولُ بعد بيتين متكئاً على التكرار:

نحنُ لها واللَّيلُ يَغْفُدُ حاجِباً من شَرِّ ما يأتي بهِ المُتَصَيّدُ
نحنَ لها شِيمٌ تَطوفُ ببعضِها وَتَلوذُ أَعراضٌ بنا وتُمَجِّدُ
نحنُ لها نَبْضٌ وَسِرٌّ مَواجِعٍ في سيفِ مالِكَ من جديدٍ تَرْعُدُ
نحنُ الحسينُ وَمَنْ يُكابِرُ مَجْدَنا يَمْضي إلى زُمَرِ الذُّبابِ يُعَرْبِدُ
نحنُ لها والمُنْحَنونَ أَباعِدٌ قاماتُنا نَجْمٌ بَهيٌّ أَسْعَدُ

---

(١) الأدب الأندلُسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، نشر وطبع مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، الجمهورية العراقية، ١٩٨٨م، ص٣١١ – ٣١٢.

(٢) مما جاء من التكرار في القرآن الكريم قوله تعالى على سبيل المدح: ﴿وَالسَّابِقُونَ السَّابِقُونَ أُولَئِكَ الْمُقَرَّبُونَ﴾ سورة الواقعة: ١٠ – ١١، وجاء في سياق الوعيد قوله سبحانه وتعالى: ﴿الْقَارِعَةُ مَا الْقَارِعَةُ﴾ القارعة: ١ – ٢، وقوله تعالى: ﴿الْحَاقَّةُ مَا الْحَاقَّةُ﴾ الحاقة ١ – ٢، وتكررت الآية الكريمة ﴿فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾ في سورة الرّحمن إحدى وثلاثين مرةً.

(٣) الحشد الشعري: ٢ /١٠٣ – ١٠٧.

هذه القصيدة وبحرها (الكامل) أفضت عن أنفعالات الشاعر الحشدي (الشيخ ستار جبار الزهيري) فبثّ لوعاته التي عبّرت عن أعماقه فأنسالت الانغامُ ثائرةً، فَلْننظر إلى أبياته: ٦، ٧، ٨، ٩، وتردد معه تكراره للجملة (نحن لها) أربع مرات ونحن الحُسين، لقد استطاع الشاعر أن يستثمر هذا الانسجام في الكلمات التي كررها بالإيقاع الثائر والقرع الذي تفجرّ عبر تفعيلات البحر الكامل.

لقد كرر الشاعر جملته المتوعدة اعداءه (نحن لها) أربع مرات في أبيات متتالية فأحدث هذا القرع والتوثب تجاوباً مع النفس وتأثيرها في المتلقي.

ولذا يرى الدكتور محمد زغلول سلّام أن خير الموسيقى ما كان متجاوباً مع النفس ومرافقاً لأفكار المنشيء، فالشاعر عند اهتياجه وغضبه يكون في تعبيره الموسيقي عالي النغمة؛ لأن اللحن يسبق الكلمات والشعر الجيد هو الذي ينبني على تموجات عاطفية تردد في النفس حتى تجد منفذاً لها للتعبير في ألفاظ من الجرس والمعنى(١).

فالباحثة تلحظ هذا الترجيع الموسيقي الذي أحدثه التكرار ومثل هذا الترنم بالعبارة المعادة (نحن لها) مرسخاً جرسها في الأذهان، جاعلاً من هذا التكرار لازمة صوتية، أسهمت في شعرية النص، ومثله تقع الباحثة على تكرار ثانٍ موحٍ بقصدية الشاعر الحشدي، إذ قال في القصيدة نفسها وبعد ثلاثة أبيات: [البحر الكامل]

كفّوا الأَذى فطيورُنا مُسْحورَةٌ	**أَفعى... إذا مُسَّ النَدى والمَرْقَدُ**
كفّوا الأَذى فرمالُ أَرضيَ جَمْرَةٌ	**بنَجيعِ أَبناءِ اللَّظى تَتَوَقَدُ**
كفّوا الأَذى جبريلُ يَصْطَحِبُ السُرى	**وَيَمدُّهُ بالوحي كِبْراً أَحْمَدُ**
كفّوا الأَذى أبناءُ عَمٍّ أَخْرَقٍ	**لُقْطاءُ في عهر السياسةِ يُحْمَدُ**
كفّوا الأَذي عِندَ النساءِ أَجنَّةٌ	**إنّي لأسمَعُ يا عليُ تُرَدِّدُ**

إنّ في تكرار العبارة الشعرية (كفّوا الأذى) خمس مرات في هذه الدالية، غرضاً ومغزى دلالياً وإيقاعياً في آن واحد، فالتكرار – إذن – وسيلة تؤدي أثراً تعبيرياً، فالتكرار أياً كان نوعُه، يوحي بسيطرة العناصر المكرّرة وإلهامها على شعور الشاعر أو لا شعوره، مثلما هو في الأُنموذج الشعري

(١) يُنظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار المعارف، مصر، القاهرة، ١٩٦٤م، ص٣٧ – ٣٨.

الماثل أمامنا (تكرار الجملة) وليس غريباً على الشعر العربي منذ القدم توافر هذه الوسيلة الموسيقية الدلالية معاً[١].

ولعّل هيمنة أسلوب التكرار في الشعر العربي قديمه وحديثه، ما دفع باحثاً معاصراً ليرى: «إنّ الشاعر يلجأ إلى التكرار لتنشيط إيقاع القصيدة بسبب الفتور الذي قد تواجههُ (نتيجة لتراخي التواتر الانفعالي عند الشاعر) وهو شيء يحدثُ كثيراً في المطوّلات، وقد يلجأُ الشاعر بسببه إلى (التكرار) لتعزيز الإيقاع الانفعالي في قصيدته بعد أن يحسّ بفتورها»[٢].

وهذا ما نلاحظه ماثلاً أمامنا في تكرار هذه القصيدة ولاسيما في هذا التكرار الأخير الذي تواتر بهذا الاطرّاد الموحي الذي يبدأ بـ(كفّوا الأذى...) ليعرض علينا ما وراء هذا الطلب الموجّه لجماعة المخاطبين.

قال الشاعر (وحيد حنون) من قصيدةٍ له عنوانها: (نَطَق العراق) وهي من (البحر الكامل) قال في مطلعها[٣]:

نَـطَـق الـعـراقُ فـخـلُـتُـه تـزويـرا ... بلـد النســور وقـد رأيـت نســورا
لله درُّكَ مــن عــراقٍ أرضـــهُ ... قـد شـــجرت في لحظـةٍ تســجيرا

وبعد ستةَ عشرَ بيتاً تقع الباحثة على هذا التكرار لعبارة العنوان (نَطَق العراق):

نطقَ العراقُ فصـــارَ دهرُكَ أخرَســاً ... ودَعا فـأصـــبَحتِ الحياةُ نصـــيرا
نطقَ العراقُ فجاءَ يوســفُ راكِضــاً ... والشـــمسُ والقمرُ المنيرُ ظَهيرا
نطقَ العراقُ فجاءَ موســى غاضِــباً ... وعصـــى النبُوَّةِ لا تهابُ شُـــرورا
نطقَ العراقُ فـأصْـــبَحتْ قـامـاتُنـا ... للـعـابرينَ إلى الجِهـادِ جســـورا
نطقَ العراقُ فكـلُّ حيٍّ حـاضـــرٌ ... ولقـدْ رأيـتُ الميتـينَ حضـــورا

---

(١) يُنظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: د. علي عشري زايد، دار العروبة، الكويت، ١٩٨١م، (د.ط)، ص٦٠.
(٢) الخطيئة والتكفير: من البنيوية التشريحية، د. عبد الله الغذامي: النادي الثقافي، جدّة، ط١، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م، ص٢٩٤.
(٣) الحشد الشعري: ١/١١٣ – ١١٨.

نطقَ العراقُ فجاءَ أحمدُ قائلاً ... كنْ يا عراقُ مُسيطِراً وقديرا
كنْ يا عراقُ أبا الحياةِ وأصلَها ... شيخَ الزَّمانِ وسيِّداً وحصورا
نطقَ العراقُ فكانَ صوراً صارخاً ... صَعِقَ الزّمانُ فكانَ حقّاً صورا

فالشاعر الذي أطلق (جملة العنوان) مكرّراً إيّاها سبع مرات في ثمانية أبيات، قد أطلعنا على عمق ما يصبو إليه حيال تجربته الشعرية، فهذا التكرار المتصل المجلجل لهو شديد الصلة بالعتبة الأولى العنوان الذي انبثق منه الاستهلال ومن ثمّ المتن، فالتكرار شديد الصلة بمعاني الشاعر وأغراضِه التي ربطها الشاعر بنهضة العراق بوساطة أبنائه المجاهدين أبناء الحشد الشعبي الذي لبوّا نداء الحق نداء المرجعية.

إن هذا التكرار لهذه الجملة الفعلية جملة العنوان (نطق العراق) أتاح للشاعر أن يُوصلَ أحاسيسَهُ عبر هذه الجملة الفعلية الخبرية.

إن المنشئ قد سيقَ إلى هذا التكرار الموحي، ساقته عاطفته وقادَهُ شعورُهُ تجاه هذهِ التجربة العُظمى التي أراد التعبير عنها، احتلال العراق من قبل التكفيريين، وإعلان فتوى الجهاد الكفائي المقدّس، لذا بدا التكرار ذا مَزِيةٍ فنية وفي هذا الصدد أعرب يوسف الصائغ قائلاً: «وما من شكٍ في أنّ للتكرار مزايا فنية عديدة سواءٌ من حيث تأثيره في الموسيقى الشعرية، فضلاً عن دلالته النفسية التي يستطيع أن يضفيها على القصيدة»[1].

قال الشاعر (علي حسين عبيد) من قصيدةٍ له عنوانها (أبا الحسنين يا صدق المرايا) من (البحر الوافر) جاء مطلعها[2]:

حشودُ اللهِ قد هبَّتْ نفيرا ... وكلُّ أسودِها صدحتْ زئيرا
وكبَّرْتْ للوغى ليلاً نهاراً ... وضجَ الكونُ والدنيا هديرا

وفي البيت الخامس والعشرين أي في خاتمة القصيدة نتأمل هذا التكرار:

أبا الحسنين يا صدقَ المرايا ... أبا الحسنين يا قلَماً أُثيرا
أبا الحسنين يا ميزانَ حقٍّ ... أبا الحسنين يا سيفاً شهيرا

(١) الشعر الحُرّ في العراق حتى عام ١٩٥٨: يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٨م، ص٢١٢.
(٢) الحشد الشعري: ١/٢٠١ – ٢٠٤.

أبا الحسـنين يا وهجاً تسـامى أبـا الحســنين يـا عِلْمـا قريرا

وبعد هذا التكرار بوسـاطة النداء بالهمزة لقرب المنادى قرباً معنوياً أو هو بمنزلة القريب، ينتقل الشاعر إلى تكرار آخر متوسلاً ومتضرعاً بهذه الصيغة الطلبية (أغثني) قائلاً:

أغثني ســـيدي كلَّت عيوني وضـــاع العُمرُ مأســـوراً فقيرا

أغثني ســـيدي هذي ذنوبي تصـــاعد حَرُّها أمســـى هجيرا

أغثني ســـيدي إنّي قليـل هفا بصـــري فضـــيَّعت الكثيرا

فالشـــاعر في هذه الحركة الإيقاعيّة وهذا التكرار المتصـــل، إذ كرّر العبارة (أبا الحســـنين يا صـــدق المرايا) وهي عبارة العنوان الذي هي العتبة الأولى في النص، كرّرها تكراراً لافتاً، فضـــلاً عن تكرار المنادى (أبا الحســـنين) في أشـــطر الأبيات الثلاثة بهذا التكثيف، وهذا الارتباط بعتبات النص وسـياق قصـيدة الشـاعر التي تمحورت حول تطلُّعه إلى الشـهادة في سـبيل الله التي سـعى إليها أبناء الحشـد، وتشـبثه بآل بيت رسـول الله (صـلّى الله عليه وآله وسـلم) ولاسـيّما المنادى في هذه القصـيدة (أبا الحسنين) أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (صلوات الله عليه).

لذا فالتكرار يُعَدُّ أحد منابع الطاقات النغمية التي يستقي منها الشاعر إيحاءَهُ وتأثيرَه في المتلقي.

فالباحثة ترى أن الشاعر قد هُدي أو سيق إلى هذا التكرار الموحي المتمحور حول ندائه لأمير المؤمنين (أبا الحسنين) واستغاثته به، (أغثني سيدي) وهو تكرار على مستوى التركيب، وهذا التكرار يُعَدّ وسيلةً فنيةً لجأ إليها الشاعر الحشدي (علي حسين عبيد) ليكشف عن عميق حبّه وارتباطه برموز الحقيقة آل البيت ولاسيّما بأمير المؤمنين (عليه السلام) الذي عبّر عنه الشاعر بـ(ميزان حقّ).

وعدا هذا فإن التكرار يعمل على تقرير المعنى وتثبيته في ذهن المتلقي وإظهار التعجب أو الحسن والاستغراب، إلى جانب تأثيراته الصوتية في إحداث الانسجام الموسيقي والتقارب النغمي وتقوية الجرس في البيت الواحد أو في الأبيات المتعددة لإشاعة التأثير في النفوس[١].

(١) يُنظر: المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب المجذوب، ط٢، الدار السودانية، الخرطوم، ١٩٧٠م، ج٣، الصفحات: ٥، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٤٩.

عبر هذا الأنموذج من التكرار ترى الباحثة أن الشاعر استطاع أن يُوصلَ تجربته بهذا الإيقاع التكراري، فيجعل متلقيه يحسّ بمعاني النداء والاستغاثة بوصي رسول الله أمير المؤمنين (أبا الحسنين) الذي ناداه الشاعر حاذفاً حرف النداء للدلالة الواضحة عليه، فإحدث هذا الترجيع الصوتي تجاوباً مع النفس التواقة إلى تأكيد الانتماء والتواصل مع العترة الطاهرة (صلوات الله وسلامه عليهم).

وهكذا استطاع الشاعر أن يترَّنم بهذا النداء المتكرر مرِّسخاً جَرْسَهُ في الأذهان، ولذا أعادَ العبارةَ مرات عدّة (أبا الحسنين) وأعاد الجملة الطلبية (أغثني سيدي) كذلك جاعلاً من التكرار النغمي صوتاً شعرياً – لا يُجارى.

وثمة نوعٌ من التكرار يتمثلُ بتكرار حرف العطف (الواو) تكراراً عمودياً رأسياً، أي في بداية الأبيات، على شاكلة قصيدة الشاعر الحشدي (حيدر خشان ياسين علي) وعنوانها (سرد القوافي) وهي من (البحر الوافر) يقول في مطلعها[1]:

نحورٌ حزَّهـا جُبْنٌ فتشـــــدو مـدادُ الحـقِّ نـزْفـاً إذْ يُمَـدُّ

ثم يقول بعد أبيات مكرراً العطف بـ(الواو):

على كفيـكَ ترتعـدُ المنـايـا ففيها يســتوي قَطْفٌ وحَصْــدُ
وليســوا ممّنِ التمســوكَ حلاً فينفَعُ هاهنا شـــدٌّ وشـــدُّ!
ويكفيك الســماحُ المرُّ دوماً عيونٌ لا ترى أضـــحاكَ رُمْدُ
ولستَ تطيقُ وضـعاً مستميتا يلوحُ كفوفَ مطمحِـهِ المُجِـدُّ
وخُذْ بالقافياتِ الحمرِ شِـــعْراً فلم تُفِدِ القوافي وهي سَـــرْدُ!
وأوردْها الحمامَ العذبَ شـــوقاً إذا مـا جفَّ في الأرواحِ وِرْدُ

وبعد بيت واحد يستأنف الشاعر العطف بالواو في رؤوس الأبيات قائلاً:

وإنْ هربوا ولم يخطفْ صـــهيلٌ فـأنـت لقُبلـةِ الاشـــفـارِ خَـدُّ
ومن ضـحكتْ سـياطُ الذلِّ فيه ولم يـأنف... فذاكَ المســـتبَدُّ
ومن ثـارتْ بـه الثوراتُ عزاً وسـاقتْها البطولةُ... فهو حَشْدُ

(١) الحشد الشعري: ١ /٥٦ – ٥٨.

إن تكرار حرف العطف (الواو) تكراراً عمودياً وبهذا التواتر اللافت قد أضفى «في بداية كل بيت، مزيداً من الترابط الفني والموضوعي على القصيدة، وأسهم في اتساع المعاني، يضاف إلى ذلك أنّه منح الأبيات مزيداً من الإيقاع الموسيقي المتوازي»[١].

٢- الجناس:

الجناس في اللغة العربية على وزن (فِعِالَ) من الفعل الرباعي (جانسَ) والتجنيس مصدر للفعل (جنّسَ) على وزن (تفعيل) والمجانسة (مفاعلة) و (التجانُس) مصدرٌ للفعل الخماسي (تجانسَ) الشيئان يدخلان تحت جنس واحدٍ[٢].

والجناس كما حدَّدَهُ البلاغيون: «هو أن تجيء الكلمة تجانس أُخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها، ان تُشبهها في تأليف حروفها... فثمة ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها وما يشتق منها... أو يكون تجانسُها في تأليف الحروف دون المعنى...»[٣].

وفي الاصطلاح: هو التشابه الحاصل بين لفظتين في اللفظ (الوزن) تشابهاً كُلياً أو جزئياً مع اختلاف في المعنى.

عدّ جمهور البلاغيين الجناس من المحسنات البديعية اللفظية، لكنّ عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) لم يقصرْ أثرَ الجناس على التحسين اللفظي، بل تجاوز ذلك ورأى أنّ للجناس أثراً في تصوير المعنى، بما يُحدِثُهُ من تقنية من تشابه اللفظ، واختلاف المعنى وفي هذا يقول: «فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلّا إذا كان موقع معنيهما في العقل موقعاً حميداً ولم يكن الجامع بينهما مرمىً بعيداً»[٤].

من هنا ندركُ أن عبد القاهر الجرجاني يرفضُ الجناس الذي يؤتى به ليكون صناعةً لفظيةً وزركشةً، ويرى أنّ الجناس له أهمية في البناء الفني وقوة الدلالة، وينبغي أن يؤتى به سجيةً وتبعث به السليقة الشعرية، وإن لم يكن كذلك فهو بعيد عن الشعرية.

---

(١) جماليات التكرار وديناميةُ المعنى في الخطاب الشعري – نماذج من شعر محمد بلقاسم، عبد القادر علي رزوقي، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، مجلة الأثر، العدد ٢٥، الجزائر، ٢٠١٦م، ص١٣٦ – ١٣٧.

(٢) يُنظر: العمدة: ٧٦/٢.

(٣) البديع: ١٠٧ – ١٠٨.

(٤) أسرار البلاغة – قراءة محمد رشيد رضا، ص٤، مصدر سابق ذكرُهُ.

ولمّا كان النص الشعري لا يقيمه التوازن الخالص، ولا الاختلاف الخالص؛ لأن أساس النسيج الشعري يستندُ إلى نوع من الإيهام الموحي أو المفاجأة، وعلى هذا الأساس فإن الجناس يقوم بإيهام المتلقي بأن كلمةً أو عبارةً قد تكررت؛ لأنّه سمع صورةً صوتية قد مرت لها، وهذا – بحدّه – هو الإيهام، ولكن سُرعان ما يُدركُ السامع أو المتلقي، بعد تأمُّلِه، أنّ ما حَسِبهُ تشابهاً بين المفردتين لم يكن إلّا في الصورة الصوتية، إذ إنّ لهذه المفردة مدلولاً ثانياً يختلف عن المدلول الأول، عندئذ يكتشفُ السامع أو القارئ أن ما حَسِبَهُ توافقاً بين الكلمتين لم يكن كذلك، بل هو في اللفظ فقط.

وقد عبّر ابن الأثير عن الجناس واصفاً إيذاه بـ«إنّه غرّةٌ شادخة في وَجْهِ الكلام، وقد تصرّف العلماء من أربابِ هذه الصناعة فتشرقوا وغرّبوا»[1].

لقد توسّع النقاد في أنواع الجناس، واختلفت لديهم التسميات، والجناس يُقسم، عمودياً على لفظي ومعنوي، ويُقسم على تام وناقص، ولكُلٍّ أقسامٌ واشترطوا فيه حسن الإفادة، وإلّا كان الإسراف فيه أفحش الإساءة وأكثر الذنب[2].

هذا وللناقد عبد القاهر الجرجاني كلام في الجناس ومدياته التعبيرية وخدمته المعنى، بما لا مزيدَ عليه.

وغنيّ عن البيان أنّ الجناس بأنواعِهِ ضربٌ من ضروب التكرار المؤكد للنغم عبر التشابه الكلي أو الجزئي في تركيب اللفظتين، فهذا التشابه في الجرْس يدفعُ الذهن إلى البحث عن معنى تنصرف إليه الكلمتان المتجانستان بما يثيره من انسجام بين اللفظتين ومدلوله على المعنى في سياق البيت[3].

وعودٌ على أنواع الجناس التي جعلها المتأخرون من البلاغيين أنواعاً عديدةٌ، ولكن الباحثة – عبرَ تطبيقاتها ستركِّز على نوعَيهِ المشهورَين وهما: الجناس التام وهو أن تتفق اللفظتان في أربعة أمور: عدد الحروف، ونوعها، وهيأتها، وتركيبها، وهو قليل في النصوص العربية والقرآن الكريم، وغير التام وهو اختلاف اللفظتين في أمر واحد ويتفرع بحسب نقصان أحد الأمور التي ذكرت.

---

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ٣٤٢/١.

(٢) يُنظر: أسرار البلاغة: ٢٣ – ٢٤.

(٣) يُنظر جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص٢٨١.

وحاصل ما تريد الباحثة تقديمه في هذا الإطار النظري المُوجز عن فنّ الجناس، هو أنّ له أهميةً بالغة في خلق الموسيقى الداخلية في النص الشعري[١].

وَلْتتجهْ الباحثة بعد هذا التنظير إلى قصيدة الحشد الشعري وبعض ما توافرَ لديها من دواوين شعراء الحشد والمجموعات الشعرية التي قيلت في هذا الموضوع، لتقفَ على فاعلية الجناس في التعبير وتصوير المعنى، وَلْنَرَ كيفَ استطاع شعراءُ الحشدِ الشعبي أن يجعلوا من تجنيسهم وسيلة إيقاعية ترفدُ الوحداتِ البنائيةَ بفيضها النغمي المنبعث من التماثل الصوتي بين الألفاظ والإيهام باتفاقها الكلي أو الجزئي ثم وقوع المفاجأة باختلاف الحقل الدلالي بين الكلمتين المتجانستين.

ولهذا كُلِّه يُمكننا أن نُرجعَ جماليةَ فنِّ الجناس إلى شيئين اثنين: التجاوب الإيقاعي الذي نحن بصدد دراسة تشكيله في قصيدة الحشد الشعبي الصادر من تماثل الدوال تماثلاً تاماً (جناس تام، أو ناقصاً (جناس ناقص)، والأمر الثاني هذا التلاعُب الأخّاذ الذي يلجأ إليه الشاعر لاختلاب الأذهان واختراع الأفكار[٢].

قال الشاعر الدكتور (سراج محمد يعقوب) من قصيدةٍ حشديةٍ له عنوانها (التصديق الأخير لسورة البلد)[٣]، وقد مرّت الإشارة إليها في مباحثَ سابقة:

وليتَ آدمَ والتفّاحُ في يَدِهِ قد ظلَّ يتبعُ فيها ظِلَّ من خلدوا

في هذا البيت أتخذ الشاعر سراج يعقوب، من المجانسة بين كلمتي (ظلَّ) و (ظلِّ) وسيلةً لإحداث التوازن الصوتي المُوهم بالتماثل شبه المطلق بين الكلمتين، (الوزني والدلالي)، ولكن بعد تأمل كُلِّ منها، تنكشف دلالةُ الكلمة الثانية (ظِلَّ) ضمن وحدة النصّ الشعري، فتكون عندئذٍ المفاجأة. إنَّ توافق جرس الكلمتين وتشابه حروفهما، وانسجامَ هذا التأليف في النَّطق، ثمّ إحداث المفاجأة بعد ذلك، له تأثيرٌ دلالي لا يخفى، وهذا ما قصدته الباحثة بتقنية الجناس التي تقوم على (التوازن والاختلاف) التوازن الصوتي اللفظي كُلاً (جناس تام) أو جزءاً (جناس ناقص) ثم التباين أو الاختلاف في الحقل الدلالي.

---

(١) من الباحثين المعاصرين الذين درسوا هذا الفن: الأُستاذ علي الجندي في كتابه (فن الجناس) والدكتور إبراهيم سلامة في كتابه (بلاغة ارسطو بين العرب واليونان)، فضلاً عن عدد من الدراسات الأكاديمية والمؤلفات التي تناولت هذا الفن البلاغي بصورةٍ مستقلة أو تعرضت إليه في أثناء معالجة موضوعات أخرى.

(٢) فنّ الجناس: علي الجندي، دار الفكر العربي، (د.ت)، ص٢٩.

(٣) الحشد الشعري: ١/ ١٥ – ١٨.

فالجناس – إذن – ذو منحىً دلالي ولا يُراد به حليةٌ لفظية أو تلاعُب بالألفاظ.

ويرى الناقد الغربي جان كوهن أنَّ هذا النوع من التجانس هو نتيجةٌ لمبدأ (التمفصل المزدوج)، إذ تؤدي مدلولات مختلفة بدوالٍ متشابهة كلياً جناس تام، أو جزئياً جناس ناقص، أي إن النظام المتوازن فيما يخصّ الشاهد الصوتي المذكور آنفاً (ظلَّ، ظلِّ) إذ نتيجة لهذا التكرار المفاجئ للكلمة في الشطر الثاني في البيت – موضع الشاهد، قد يُوهم المتلقي، القارئ أو المخاطبَ بأنّ الكلمة قد تكررت، وما أنْ يعيدُ المتلقي معاينة الكلمتين معاً، في سياق وحدة النص، يزول هذا الإيهام، وذلك لوجود (السّمة المميزة) بين اللفظتين وعنصر السمة المميزة الذي شدّد عليه الباحث ياكويسن، وبناءً على ما مّر ذكره تبدو الكلمتان (ظلَّ) و (ظلِّ) داخل سياقهما متباينتين دلالياً، إذ كُلّ كلمة منهما تشير إلى انتمائها إلى فئة معينة وهي فئة الاستمرار الذي تؤكده لفظة (ظلَّ)؛ لأنَّ (ظلَّ) فعل ماضٍ ناقص يفيد البقاء والاستمرار في مقابل اللااستمرار الذي أكدّته لفظة (ظلّ) من الظِلالِ وهذه الكلمة عبّرت عن وضع حدّ لمدلول الكلمة الأولى (ظلَّ) التي تنتمي إلى حقل دلالي هو البقاءُ والاستمرار.

قول الشاعر (محمد طاهر الصفّار) في قصيدة له عنوانُها (الحشدُ صوتُ الحُسين) من [البحر الكامل] ذي الضرب المقطوع[1]، في مطلعها مجانساً بين لفظتي: (زنادا) و (بلادا)

بيْ صـــوتُ فتوى يســـتثيرُ زِنادا ... ويـفـيـقُ فـي قـمـمِ الـجِـبـاهِ بِـلادا

وبعد أبياتٍ قال مستعملاً التجنيس:

فمضـــى يقدُّ الليلَ ســـفراً شـــاعراً ... والعشـــقُ فيـه مُنـاديـاً ومُنـادى

وقال بعد أبياتٍ مجانساً أيضاً

(لا أرهبُ الموتَ) المحتَّم قالَها الـــ ... عبّاس، لقّن ســـيفَهُ الأجســـادا

حتى أُزيـلَ من الســـواد ســـوادا ... أو ارتقي سِـفرَ الأُلى اسـتشـهاد

في القصيدة ثلاثة مواضع للتجنيس، إذ جانس الشاعر أولاً في مطلع القصيدة جناساً ناقصاً بين لفتي (زنادا) و (بلادا) والسمة المميزة في هذا الجناس، الزاي في كلمة (زنادا) والباء كلمة (بلادا)، وقد

(١) الحشد الشعري: ١/ ١٠٩ – ١١٢.

قامت تقنية هذا الجناس على مبدأ (التوازن) و (الاختلاف) أي: التوازن اللفظي شبه التام، والاختلاف الدلالي، إذ إنّ لكل من اللفظتين حقلاً دلالياً مختلفاً من الأخُرى، فالزناد تنتمي إلى معنىً قدح النار، أما الحقل الدلالي للكلمة الثانية فمعناه البلاد أي الوطن.

أما الموضع الثاني للجناس في هذه القصيدة فيمثلُهُ التجانسُ بين اللفظتين (منادياً) من القيام بالنداء و (منادى) اسم مفعول وهو الذي ينادى عليه، والكلمتان متشابهتان في اللفظ تشابهاً شبه كلّي، ومختلفتان في المعنى اختلافاً واضحاً، إذ (المنادي) اسم فاعل وهو مَنْ يقوم بالنداء، أما (المنادى) فهو اسم مفعول وشتان بين المعنيين في سياق وحدة النص.

أما الموضع الثالث للجناس في هذه القصيدة فهو قد وقع بين اللفظتين (السواد) و (سوادا) هو جناس تام، إذ تشابهت اللفظتان في عدد الحروف، ونوعها، وترتيبها، وهيأتها ولكنّ هاتين اللفظتين مختلفتان دلاليا، فقد قصد الشاعر بـ(السواد) الأولى البلاد، و (السواد) الثانية: أي المحن والخطوب التي جعلت الأيام، مسودّة حزينة.

قال الشاعر (حامد خضير الشمَّري) في قصيدة له عنوانُها (صوتٌ من المرجع الأعلى) وهي من (البحر البسيط) ورد الجناسُ في مطلها، قال[1]:

مـا قـال مـا قـال إلّا والمـدى مَـدَدُ ... لأنّ فـي ظلّـه الأضـــداد تتحـدُ

صـوتٌ من المرجع الأعلى إذا احتدمت ... كـافٍ ليجعـلَ خيـلَ الله تحتشـــدُ

في هذا المطلع غير قليل من الإيقاع الحُرّ، ويهمنا، هنا، هذا الجناس الماثل بين لفظتي (المدى) و (مَدَدُ) فقد جانسَ الشاعر تجانساً ناقصاً بين الكلمتين، فثمةَ توازنٌ صوتيٌّ بين (المَدَى) و (مَدَدُ) وهذا التوازن يُوهمُ بالتماثل المُطلق بين اللفظتين: التماثل الوزني، والتماثل الدلالي.

ولكن بعد إنعام النظر في دلالتي الكلمتين ضمنَ سياق البيت المذكور آنفاً، تبيّن للباحثة أن ثمةَ فرقاً أو اختلافاً دلالياً بين دلالة اللفظتين، إذ كُلّ منهما ينتمي إلى حقل دلالي مستقل، فالكلمة الأولى (المدى) لها معناها المعروف وحقلها الدلالي الذي ينصرفُ إلى اتساع الأُفق، ويجمع (المدى) مديات، أما اللفظة الثانية (مَدَدُ) فتشير دلالتها إلى العون مادياً كان أم معنوياً، إلهياً كان أم بشرياً.

---

(١) الحشد الشعري: ١ /٢٥٩ – ٢٦٣.

وبهذه الطريقة التي عُبّر عنها بـ(التوازن والاختلاف) تبدو فاعلية التعبير بالجناس، إذ تتجاوز مهمته التزيينيّة اللفظية وزُخرُفَ القول إلى قدرته على تصوير المعنى، إذ زاد من إيقاع المطلع الشعري ووجّه المتلقي إلى الدخول في عالم متن القصيدة.

إنَّ تقنية الجناس الصوتي نهضت على هذه الانزياحات الفونيمية(*) ففي الكلمتين المتجانستين (المدى) و (مَدَدُ) وعلى الرغم من هذا التشابه أي تماثلهما الصوتي إلّا ان الاختلاف حدث في الفونيم الثالث (الالف المقصورة) في (المدى) و (الدال) في (المدد)، وهذا الاختلاف في الفونيم الثاني لكل من اللفظتين المتجانستين أدى إلى الاختلاف الدلالي، لكن الشاعر أوهم المتلقي بالتوازن المُطلق، ولكنّ لحظة تيقظ المتلقي كشفت أنّ الكلمة الأولى لم تتكرر مثلما كان يُظنّ عند سماعها أو قراءتها لأول مَهْلة، بدلالة المعنى جاء مختلفاً في سياق النص؛ لأنّ دلالة (المَدى) تتصل بالأفق المُعزّز بالزمان، اما (المَدَد) فينصرف إلى الإمداد والعون وما يتصل بهذا الحقل الدّلالي.

قال الشاعر (خالد حسين علي الدراجي) في قصيدة له عنوانها: (الحربُ ترتجل الموتى) وقد هُدى إلى إيقاع التجنيس في مطلعها، فقال(١): [من البحر البسيط]

صَهْ واستمعْ لي وخُذْ مما أرى حِكَما ... ولا تَكونَنَّ فيما لا تَرى حَكَمَا

مِنْ أينَ للريحِ أنْ تَغزو شَواطِئَنا ... وَقَد خَصَفْنا عَليها أضلُعاً بدِما؟

تلحظ الباحثة ورود الجناس في مطلع القصيدة، إذ جانس الشاعر بين كلمتي (حِكَما) و (حَكَما)، وواضح من التحليل البديعي الذي مر بنا في الأنموذجين المذكورين آنفاً، أنّ في الكلمتين تشابهاً لفظياً (في الوزن) ما أوهم المتلقي بالتماثُل المطلق بين هاتين اللفظتين أي التماثل الوزني والدلالي، ولكن بعد لحظة التيقظ من المتلقي الفطِن يتبين أن اللفظتين ليستا متماثلتين تماثلاً مطلقاً، فثمةَ اختلافٌ في دلالتي الكلمتين المتجانستين، فالأولى (حِكَما) جمعٌ لكلمة (حِكْمة) المعروفة، اما دلالة الكلمة الثانية (حَكَما) فتعني (الحَكَم) أي من يَحكمُ بين الناس، وشتان بين المعنيين.

والذي تسبب في حصول هذا التباين الدلالي على الرغم من تجانسهما شبه الكامل، هو الاختلاف الفونيمي المتسبب من اختلاف حركة (الحاء) في الكلمتين الأولى بالكسر (حِكَما) والثانية بالفتح حَكما،

(*) الفونيم: هو أصغر وحدة صوتية.

(١) الحشد الشعري: ١ /٥٥٣.

وهذا أدّى إلى التمايز الصوتي وأدى إلى اختلاف الخط الدلالي للكلمتين مثلما بيّنا، وهكذا حدثت المفاجأة بعد ظنٍّ من المتلقي بأن تشابهاً مطلقاً جرى في النص الشعري.

قالت الشاعرة (ماجدة مصطفى كُبّة) في قصيدةٍ لها عنوانها: (فصائلُ الدّم) من (البحر البسيط) وقد استهلتها الشاعرة بهذا الجناس الموحي المؤثر وقد صدّرت قصيدتها بهذا التعبير النثري:

«يقولون إن فاقد الشيء لا يُعطيه، فكيف أعطانا الحياة فاقدها... إلى الشهيد المقدس...»[1]

حشـــرٌ مَعَ الحَشْـــدِ عِيْدٌ أيَّمَا عِيْدِ ... الحُـبُّ والـدَّمُ فِيْ قُـدَّاسِ تَعْمِيْـدِ

نَهْرَانِ مِنْ نَزَقِ الأَنْفَـاسِ مَـاؤُهُمَـا ... يَسْـتَنْشِـقَانِ ضِـفَافَ الأَنْفُسِ البِيْدِ

وبعد أبيات نقع على هذا الجناس، يَقول:

لِكُلِّ مَنْ غَادَرَتْهُ الشَّـمْسُ أو غَدَرَتْ ... بِـهِ النُّجُومُ.. غِيابَاً شِـــبْهَ مَفْقُودِ

....

يَرُشُّ أعْيُنَـــهُ الـخَجْلَى بِنَظْرَتِـــهِ ... فَيَسْـــتَحِي كُـلُّ خَـدٍّ مِنْـهُ أوْ خُودِ

....

وَرُبَّ أَسْـــئلـــةٍ حَيْرَى طُفُولَتُهَـا ... كـأنَّ فِيْهَـا وُجُوْدَاً غَيْرَ مَوْجُودِ

....

إنَّ النُّعُوْشَ عُرُوْشٌ غَيْرُ زائِلَـــةٍ ... مُجَنَّـدُوْنَ لَهَـا مِنْ دُوْنِ تَجْنِيْـدِ

....

وِلادَةُ الشَّـــرَفِ الأَسْـــمَى عَقَائِدُهُمْ ... صُـلْبُ المَوَالِيْدِ مِنْ صُـلْبِ المَوَالِيْدِ

واضح كُلّ الوضوح التجانس الحاصل بين كُلٍّ من كلمتي (حَشْرٌ، حَشدِ) و (الأنفاسَ، الانفس) و (غادرته، غدرت) و (خدٍّ، خود) و (وجود، موجود) و (نعوش، عروش) و (مجندون، تجنيد) و (صلب المواليد، صُلب المواليد).

(١) الحشد الشعري: ٢/ ١٢٧ – ١٣١.

٣- الترَّصِيعُ

لقد توافر في قصيدة الحشد الشعبي نمطٌ إيقاعيّ هو: الترصيع ونعتوه بالتقفية الداخلية، ونطالعُ في كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر قوله عن هذا المفصل الإيقاعي الشعري: «هو أن يُتوخَى منه تعبير مقاطع الأجزاء في البيت على سَجْعٍ، أو شبهِهِ، أو من جنسٍ واحدٍ من التصريف كما يوجد كذلك في اشعارِ كثير من الفصحاء المجيدين والفحول وغيرهم من أشعار المحدثين منهم»(١).

وقال أبو هلال العسكري عن الترصيع: «هو أن يكون حشو البيت مسجوعاً، وأصلُهُ من قولهم: رَصَّعتُ العِقدَ إذ فصَّلتهُ»(٢).

يعتمد الترصيع أو القوافي الداخلية على صوتين يتجاوبان في البيت الشعري، أي ثمةَ خطابان، الخطاب الأول تمثله الجمل الشعرية الرامية إلى الاستمرار، والثاني يتجسد في الخطاب المعاكس الذي يعمل على صدّ الخطاب الأول وإعاقة تقدّمه، وسنرى – في اثناء التطبيق، إن شاء الله هذا واضحاً.

وهذا الأثر الإيقاعي يتحسسه السامعُ، إذ سيظلّ الاحتمال وارداً عند المتلقي، مما سيؤزَّم الخطابُ وتبقى الاحتمالات كثيرة لقراءته وتأويله، وقد عوّل بعض شعراء الحشد على هذا البناء الإيقاعي؛ لأنّه مستمدٌ من أعماق الشاعر وصدق إحساسه، وَلْنأتِ إلى عدد من التطبيقات:

قال الشاعر (إسماعيل الحاج عبد الرحيم الخفاف) من قصيدةٍ عنوانها (الحشدُ نار) من (البحر البسيط) قال في مطلعها(٣):

الحشدُ نارٌ على الأعداءِ تَستَعرُ ... بشراكَ سيدنا في قَولكَ الظفُر

هذا العراقُ وهذا ما نشاهدهُ ... في كلّ يوم لنا في أرضنا خطرُ

وبعد أبيات قال مرصِّعاً:

في عقر دارهم في رمز عزّهم ... في كربلاء وفي الفلوجة اندحروا

---

(١) نقد الشعر: تحقيق: عبد المنعم خفاجي: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص٨٠.

(٢) كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ط٢، القاهرة، ١٩٧١م، ص٣٩.

(٣) الحشد الشعري: ٢٤٩/١ – ٢٥٤.

وقال في خاتمة القصيدة مخاطباً الإمام الحُجة المنتظر (عجّل الله تعالى فرجَه وسهّل مخرجه) مستعملاً الترصيع طلباً للثراء الإيقاعي:

فيك الخلاص وفيك الأرض تعتمرُ ... فالكلّ مرتقب والكلّ منتظر

بالقسط تحكمها، بالعدل تملؤها ... فالظلم منحسرٌ، والجور مندثرُ

إنّ هذا النمط الموسيقي الذي يُحدثه الشاعر الحشدي داخل أبياته الشعرية، يعمل على هندسة تلك الوحدات هندسةً صوتيةً متكافئة أو شبه متكافئة وكأنها السجعات أو القوافي الداخلية وغالباً ما تكون موحدة النهايات.

ويرى النقد الحديث أنّ هذا الأسلوب الموسيقي يعمل على خلق صراع متأزم بين نمطين من الخطاب الشعري، الأول تمثله التعابير الشعرية الهادفة إلى الاستمرار والتسلسل، أما النمط الثاني فيتجلى في إيقاف هذا الاطراد والاستمرار ومشاكسة السير النمطي وصدّه وإعاقته، وهذا الأثر الإيقاعي يبدو جلياً عند المتلقي فيظلُّ الاحتمال وارداً، يكسبُ التجربة الشعرية قوةً في التوصيل وشدةٌ في التأثير.

قالَ الشاعر (عارف الساعدي) من قصيدة له عنوانها: (من ذاكرة العِشاء الأخير)[1] من (البحر البسيط) وهي مهداة إلى روح الشهيد (مصطفى العذاري).

سلِمْ عليها، وقلْ للآن لم يمتِ ... للآن يضحكُ في زهوٍ وفي ثقةِ

وقلْ لها تتركِ الأبواب مشرعةً ... فقد أجيء ونصف الليل في شفتي

وعلى شاكلة هذا المطلع المؤثِّر المشحون بالشاعرية والصور الشعرية ينتقل الشاعر إلى معنىً جديدٍ مستعيناً بمفاصل إيقاعية فاعلة في التعبير مثل التكرار، والترصيع، في قوله:

القادمون إلى الدنيا وفي دمهم ... نَذْرٌ لكلِ ولي مرَ من شفتي

نَذْرٌ إذا وُلدوا، نَذْرٌ إذا كَبُروا ... نَذرٌ إذا دخلوا باباً لمدرسةِ

نَذْرٌ إذا كتبوا أسماءهم، وبكوا ... من واجب البيت، أو عينَيْ معلّمةِ

---

(١) الحشد الشعري: ١ / ١٢٦ – ١٢٩.

نَـذْرٌ إذا داعبـت ريحٌ مواســـمَهم أو استباحت صِـباهم ضـحكةُ امرأةِ

نَــذْرٌ وَنَــذْرٌ وَنَــذْرٌ ثـم آخـرهـا تأتي الحروبُ عروسـاً آخرَ السَّـنةِ

لا يخفى على دارسٍ فطنٍ شعرية هذا النص الحشدي، إذ وُهب الشاعرُ، عارف الساعدي قوَّةَ الخيال والقدرةَ على عرض معانيه بهذا المجاز الموحي، والصور المؤثرة، وحضور عناصر الشعرية، ومن بينها توافر الإيقاع الحُرّ مثل الترصيع الذي نحن بصدده في هذا المبحث الإيقاعي، إذ هُدي الشاعر عارف الساعدي إلى هذا الترصيع المؤثر في البناء والدلالة المصاحبة لإيقاع التكرار الذي تطلّبه السياق فلنُصغِ إلى جمال هذا المفصل الإيقاعي:

نَذْرٌ إذا وُلدوا، نَذْرٌ إذا كَبُروا نَذرٌ إذا دخلوا باباً لمدرسةِ

هذه الموجة الموسيقية الراجعة المرتدة، والتي قامت على إثر إعاقة سير الخط الموسيقي النمطي، قد خلقت عند المتلقي التأمُّل أو الاحتمال وأكسبت العمل الشعري توصيلاً وتأثيراً.

هذا الترصيع أحدث انسجاماً وتعادلاً في المعنى ضِمَنَ التراكيب التي كوّنت هذا التقابل بين (نَذْرٌ إذا وُلدوا) وبين (نَذْرٌ إذا كبروا)، (نَذْرٌ إذا دخلوا...).

وجديرٌ بالذكر أنَّ الترصيع وما شابَهَهُ يدخل فيما يُسمى بـ(بلاغة الإيقاع الشعري).

إنّ هذا النمط الإيقاعي الذي أحدثه الشـــاعر عارف الســـاعدي داخل الوحدة البنائية (البيت الشـعري) يعمل على هندســة الوحدة البنائية هندســةً صــوتيةً –، مثلما بيّنت الباحثة، موَّحدة النهايات وكأنها الســجعات النثرية أو القوافي الداخلية – حســب تعبير قدامة بن جعفر المذكور آنفاً.

ونحنُ نتأمل هذا المفصل الإيقاعي في قصيدة الشاعر الحشدي (عارف الساعدي) يحضرنا ما قاله اسحق الموصلي للمعتصم جواباً عن تساؤلِه عن حقيقة النغم، إذ أجاب الموصلي المعتصمَ قائلاً: «إنّ من الأشياء أشياءً تحيطُ بها المعرفة ولا تُدركها الصفة»[1].

(١) الموازنة بين الطائيين: أبي تمّام، والبحتري، تحقيق وتعليق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المسيرة، ط١، ١٩٤٤م، (تاريخ المقدّمة)، ص٣٧٤.

قال الشـــاعر (صـــباح حســـين الرماحي) من قصـــيدة له، عنوانها (ليوث الوغى)[1] من (البحر المتقارب) قال في تضاعيفها مستعملاً هذا الترصيع:

فَأَنتم كُماةٌ وَأَنتُم حُماةٌ فَأَزْهَرَ فيكُمْ طَرِيقُ الهُدَى

هذا الترصيع الذي أمامنا في الشطر الأول قد حقّق لدى المتلقي ما درج الدارسون على تسميته بـ(عنصر المفاجأة) أو (إخلاف الظن)؛ لأنّ الشاعر هنا قد خرج عن النسق المألوف (فأنتم كماة) وتحول النسيج الصوتي إلى تنغيم إيقاعي غير متوقع، إذ غالباً ما يكون لخيبة هذه التواقعات الإيقاعية أهمية أكبر من أهمية توقعها مثلما يذهب إليه الناقد الغربي أ.أ ريتشاردز فقد رصّع الشاعر – هنا – حين وَضَعَ: (فأنتم كماة) إزاء (وأنتم حماة).

هذه الموجة الموسيقية – كما بيّنا – والتي قامت على أثر إعاقة سير الخط الموسيقي النمطي، قد خلقت عن المتلقي التأمل والاحتمال وأفادت النص توصيلاً وتأثيراً.

وعدا هذا فإن هذا التعادل الصوتيَّ أحدث تعادُلاً في المعنى ضمن التراكيب التي كوّنت هذا التقابل فجملة (أنتم كماة) تلاءمت دلالياً مع جملة (انتم حماة) في سياق البيت.

٤- التصدير (ردّ الإعجاز على الصدور)

هو أحد المفاصل الإيقاعية في النثر والشعر، وقد تنبّه الموروث البلاغي إلى هذه الظاهرة الإيقاعية وأشار إليها إشاراتٍ معزّزة بالشواهد الدالة، ومن ذلك ما نطالعه في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ)، إذ قال في هذا الصدد: «... وهذا يدلك على أنّ لردِّ الأعجاز على الصدور موقِعاً جليلاً من البلاغة... وله من المنظوم، خاصةً محلاً خطيراً وهو ينقسم أقساما»[2]. وسمّاه بعضهم (التصدير)، «وهو عبارة عن كُلِّ كلامٍ بين صدره وعجزه رابطة لفظية غالباً، أو معنوية نادراً، تحصل بها الملاءمة والتلاحُم بين قسمي كُلّ كلام...»[3].

---

(١) الحشد الشعري: ٢ /١٣٢ – ١٣٦.

(٢) كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر: تحقيق: د. محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م، ص٤٢٩.

(٣) بديع القرآن لأبن أبي الأصبع المصري (ت ٦٥٤هـ)، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت)، ص٣٦.

والتصدير – إذن – نوع من أنواع التكرير وسمّاه ابن المعتز (ردّ العجز على الصدر)[1].

قال الشاعر (عمر نبيل غازي) من قصيدةٍ عنوانها (قصة الدّمع الأخير)، وقد مرّ ذكرها في مبحث سابق، وقد ورد فيها موضعان لهذا المفصل الإيقاعي (ردّ العجز على الصدر)، قال[2]: [البحر البسيط]

هم آخرُ الوعد لمّا الساعةُ انتصفت هم أولُ النصرِ لما الوقت ينتصفُ

في هذا البيت جاء عجزُه مختوماً بكملة (ينتصفُ) وقد ناسبتها في الشطر الأول كلمة (انتصفت) ليزيد هذا الأسلوب الإيقاعي من إحكام التعبير الشعري، فهذا الرابط الإيقاعي – إن جاز التعبير – قد عَمِلَ على تلاحم شطري البيت مثلما أكّده علماء البلاغة المذكورون آنفاً.

وفي القصيدة نفسها تقعُ على موضع آخر لهذا المفصل الإيقاعي في البيت الذي يلي البيت السابق:

الواثبونَ شغافَ القلب تتبعُهم الباذلون شغافاً ملؤها شغفُ

فهنا جاء في نهاية العجز (شَغَفُ) متناغمةً مع لفظة (شغاف) في الشطر الأول.

فالباحثة ترى في توافر هذا المفصل الإيقاعي تحقيقاً لتلاحُم شطري البيت والملاءمة والانسجام في التعبير الشعري، فضلاً عن إفادة التوكيد وتقوية المضمون وترصين البناء.

وتقعُ الباحثة أيضاً على شاهد ثالث لتوافر هذا الأُسلوب الإيقاعي في هذه الفائية نفسها، إذ قال:

من بؤرة الضوء قَدّوا وصفَهم وطناً حتى اسْتَنارَوْا بمن في شَكْلِهِم وُصِفُوا

فالشاعر هنا ردّ العجز (وصفوا) على الصدر (وصفهم) تحقيقاً للملاءمة والانسجام وتوافر الإحكام بين شطري بيته.

قال الشاعر (لؤي عبد الغني اللامي) في قصيدةٍ حشدية عنوانها (من وحي المعترك) وهي من (الكامل الأخذّ):

---

(١) البديع: ص١٤٠ (مصدر سابق ذكره).

(٢) الحشد الشعري: ١/٦٥ –٦٦.

(لسان حال جندي يخاطب نفسهُ تعزيةً باستشهاد زميله في بيجي)[1] قال في مطلعها: [البحر الكامل]

غافٍ ليتركَ خلفَهَ الصَّخَبَا لله إذ أدى الذي وَجَبا

وَنَقعُ على هذا التصدير (ردّ العجز على الصدر) في البيت الرابع عشر، قال:

يا للمنايا كُلّها عَجَبٌ لكنّ في إصرارك العَجَبا

فالعجزُ (العَجَبا) قد ناسب كلمة (عَجَبٌ) في الشطر الأول طلباً للانسجام الإيقاعي والإحكام بين شطري البيت، فضلاً عن إفادة التوكيد.

وفي البيت التاسع عشر تلمحُ الباحثةُ هذا التصدير:

وَلأنت في درب الأُلى كتبوا تاريخهم لا خَصْمُهم كَتَبَا

فعجزُ البيت (كتبا) قد ردّ على كلمة (كتبوا) في الشطر الأول التي ناسبته، تحقيقاً للغرض الإيقاعي والدلالي اللذين أشرنا اليهما في النماذج السابقة.

قول الشاعر (أنور عبد الرسول جواد) من قصيدةٍ حشدية له، عنوانها (هذا عراقُ عليّ)، وهي من (البحر البسيط)، قال في مطلعها[2]:

تخشـــى المنايا خطاهمْ أينما عبروا في حضرةِ الحشد حتى الموت يحتضرُ

يا أيها الموتُ لا نخشـــى عواقبها أن حـانـت الحرب لا نبقي ولا نـذَرُ

وبعد هذا المطلع المعبِّر يقول الشاعر مستعملاً التصدير (ردّ العجز على الصدر) قائلاً:

أن الرصاصَ ليخشى صدرُ من نذروا أعمـارهم لعراقٍ جـلَّ مـا نـذروا

فقد جاء عجز البيت مختوماً بكلمة (نذروا) وناسبتها مفردة (نذروا) الواردة في نهاية الشطر الأول من البيت، ليزيد الشاعر – بهذا الأسلوب الإيقاعي – من إحكام شطري البيت وترسيخ الانسجام الإيقاعي، ويمكننا إن ندرك هذا الإيقاع، إن نحن ردّدنا هذا البيت لأكثر من مرة.

---

(١) الحشد الشعري: ١ / ٨٢ –٨٤.

(٢) المصدر السابق: ٢/ ١٧٣ – ١٧٥.

وفي القصيدة نفسها نقعُ على هذا الفن البلاغي، إذ نلمح (تصديراً)، آخر يمثلُهُ قوله:

ســـتعلمونَ بـأنَّ اللهَ نـاصـــرُنـا ومن تمسّـــكَ بـالرحمنِ ينتصـــرُ

وردت كلمة (ينتصرُ) في عجز البيت، وقد ناسبتها كلمة (ناصرنا) في الشطر الثاني، وهذا هو ردّ العجز على الصدر.

٥- بنية التوازي النسقي:

وعَدا هذا المفاصل الإيقاعية التي تمّ تناولها تعريفاً ووظيفةً معززة بالشواهد الدالة من مدونة قصيدة الحشد الشعبي، فثمة مفصل إيقاعي يهتدي إليه الشاعر المُبدع بحكم ذائقته الشعرية، وانسجامه النغمي مع تجربته، ويُعرفُ ب التلازم الصوتي أو الموازنة الصوتية بين كلمات البيت الشعري، إذ تجيء كُلَّ كلمة في الشطر الأول من البيت تعادل مثيلتها في الشطر الثاني من حيث الوزن، وهذه الهندسة الصوتية الحُرّة – إن جاز التعبير – تزيدُ البناء رصانةً والمعنى عمقاً.

ومن شواهد هذا النمط الإيقاعي في القصائد الحشدية، قول الشاعر (صلاح عبد المهدي الحلو) في قصيدةٍ له، عنوانها (ترنيمة من مصحف الشهادة)، إذ أقامَ الموازنة الإيقاعية بين شطري البيت الأول (مطلع القصيدة) وهي من (البحر الكامل)[١]

عَبَقَت فواضلُهُ ففاحَ فلاحُ وزهتْ فضائلُه فلاحَ صَبَاحُ

أقام الشاعر تعادلاً صوتياً بين (عَبَقَتْ) و (وزهت)، وبين (فواضله) و (فضائله) وبين (ففاحَ) و (فلاح)، وبين (فلاحُ) و (صَبَاحُ)، إذ وضع كُلّ كلمة في الشطر الأول إزاء مثيلتها في الشطر الثاني، كما هو واضحٌ.

ولذا، فلا يخفى لهذا الأُسلوب الإيقاعي من أثر في قوة الدلالة، فضلاً عن ترصين بناء البيت الشعري، ويحضرني في هذا المقام ما يراهُ الأستاذ سيد قطب من أهمية جرْس الألفاظ في تعزيز الدلالة، إذ ذكر، في معرض حديثه عن معاني القرآن الكريم، إنّ جرْس الألفاظ له حسابُهُ في الدلالة، وكان جُزءاً من الاصطلاح الذي أنشأ المعنى القوي للفظة[٢].

---

(١) الحشد الشعري: ٢ / ٢٦٨ – ٢٧١.

(٢) يُنظر: النقد الأدبي – أصولُه ومناهجُه، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٥٩م، وتنظر: ط دار القلم العربي، مطبعة الشروق (د.ت)، ص٣٩.

وهذا الأسلوب الإيقاعي في قصيدة الحشد الشعبي هو ممّا نلمحه في قصيدة الشاعر (عمر السراي) وعنوانها: (سورة العزم من مدونات امرأة عراقية) على تشكيلة (البحر البسيط) جاء في مطلعها[١]:

هم فتيةٌ نورُهم في (النور) يشـــتجرُ وشـمسُـهم سـرمدٌ لو زقزقَ السَـحَرُ

وفي نهاية القصيدة يُجري الشاعر هذا التعادل الصوتي بين كلمات شطري بيتيه الآتيينِ قائلاً:

فمَنْ رآهُ يصـــولُ، اهتزَّ شـــاحبُهُ ومَنْ رآه يصـــومُ، اعتزَّت الصُّـــورُ

شـــبابُهُ شَـــيبُهُ، شـــطآنُهُ شَـــممٌ ســـكوتُهُ مُفصـــحٌ، إغماضُـــهُ نظرُ

ففي الأسلوب الإيقاعي الذي اهتدى إليه الشاعر، تلحظ الباحثةُ هذه الموازنة الصوتية بين جملة (فَمَن رآهُ) و (وَمَن رآه) وبين (يصولُ) و (يصومُ) وبين (اهتز شاحبُهُ) و (اعتزت الصور)، وكذلك في البيت الثاني تبدو هذه الموازنة أو التعادل الصوتي بين (شبابهُ) و (سكوتُهُ)، وبين (شيبه) و (مُفْصِحٌ) وبين (شطآنه) و (إغماضه) وبين (شَمَمٌ) و (نَظَرٌ).

وعدا هذا التعادل الصوتي في البيت، فثمة فنّ بلاغيّ يُلْحَظ في البيت الثاني يقوم على هذا الطباق الذي قصده الشاعر إثباتاً وترسيخاً لمعناه الحشدي وهو يستنهض الهمم ويشيد بمن صنع النصر ويُطَمْئِنُ الخائفين ويعيدُ البسمة لليتامى والمروَّعين، لذا جاء بهذا التقابل اللافت قائلاً:

شبابهُ/ شيبه، شطآنه/ شَمَمٌ، سكوتُهُ/ مُفْصِحٌ، إغماضه/ نَظَرٌ.

وللشاعر (أحمد جاسم الخيّال) في قصيدته: (شروق الواهبين) وهي من (البحر الطويل)، يقولُ في مطلعها[٢]:

تَنَفّس صَـــبْرَاً ثُمَّ غِيْلَ فَأَصْـــحَرَا وَكَـابَـرَ حَـتَّـى إذ أُدِيْـنَ فَـكَـبَّـرَا

ثم يقول في تضاعيف القصيدة مستعملاً هذا التعادل الصوتي، إذ هدي إليه، في شطري بيته:

فَكَمْ كَانَ في وَعْدِ السَّـــمَاءِ مُبَشِّـــراً وَكَمْ كَانَ في وَعْدِ السَّـــمَاءِ مُبَشَّـــرَا

---

(١) الحشد الشعري: ١ / ١٦٤ – ١٦٧.

(٢) المصدر السابق: ١ / ٤٧٣ – ٤٧٧.

وهنا وازن الشاعر بين كُلّ كلمة من كلمات الشطر الأول ومثيلتها في الشطر الثاني توازناً لفظياً، إذ جعل كلمات الشطر الأول برمته (فَكَمْ كَانَ في وَعْدِ السَّمَاءِ مُبَشَّراً) إزاء كلمات الشطر الثاني (وَكَمْ كَانَ في وَعْدِ السَّمَاءِ مُبَشَّرَا) وليس ثمة فرق بيم كلمات الشطرين إلّا بوجود كلمتي (مُبَشِّراً) و (مُبَشَّرَا)، إذ إنّ الكلمتين متجانستان تجانساً ناقصاً، فالأولى (مبشِّراً) اسم فاعل، والثاني (مبشَّراً) اسم مفعول وشتان بين معنييهما، والسمة المميزة بين الكلمتين المتجانستين، هي حركة الشين المكسورة في (مبشِّرا) وحركتها في (مبشَّرا) بالفتح، لوقوعها اسم مفعول.

ومن نماذج التعادل الصوتي في قصيدة الحشد الشعبي ما ورد في قصيدة الشاعر (مسار رياض) وعنوانها (شواهدُ من رُسُل النّدى... والردى) وهي من (البحر الطويل) قال في مطلعها[1]:

بَلَى ســـتكونُ النارُ لهجتُنا الأُخرى إذا فَزَّ فينا الغضبُ المُرُّ واستشرى

لبرحيّـةٍ أرخـت جـدائـلَ دوحِهـا لتصـــنعَ من أقســـى مرارتنا تَمرَا

وقال في خاتمة القصيدة مُجرياً هذا التعادُل الصوتي بين شطري بيتِه الآتي:

فكم سُـــفُحوا غدراً وكم حملوا عُذراً وكم وقفوا صـــبراً وكم كتموا جَمَرا

إذ جعل الشاعر الحشدي (مسار رياض) كُلَّ كلمة من شطر بيته الأول إزاء مثيلتها من شطره الثاني.

وترى الباحثة أنّ هذا المفصل الإيقاعي زاد من فنية النص بناءً ومضموناً، ولم يكن حلية لفظيةً أو تزييناً، أنما هُدي إليه الشاعر بفضل انسجامه مع ما أملته عليه عاطفته وقاده إليه شعوره لحظة تكوين عمله الفنيّ.

(١) (بهم انتصرنا) قصائد عن بطولات الحشد الشعبي لمجموعة من الشعراء – إعلام العتبة الحسينية المقدّسة – المكتبة العامة للعتبة الحسينية، ٢٠١٧م، ص١٢-١٣.

الفصل الخامس

الأداءُ البلاغيُّ في قصيدةِ الحشدِ الشعبّي

المبحث الأول

الأداء البياني الصوري (الصورة الشعرية البيانية والخيال)

إنَّ الشعرَ لحظةٌ شعورية متميّزة تشتملَ عليه بنية لغوية خاصة قادرة على تفسير الحياة وبعث المعنى الإنساني فيها.

وتبعاً لهذا، فالشعر نسيجٌ صوريٌّ، وليس ثمةَ شعرٌ بلا صورة، ويحضرنا في هذا المقام ما قاله الجاحظُ (ت ٢٥٥هـ) عن ارتباط الشعر بالتصوير: «الشعر صناعة وضربٌ من النسج وجنسٌ من التصوير»(١).

فالتركيب الصوري – إذن – بناء لغوي يجسّد الرؤية الشعرية ولا يمكن أن يكون هنالك شعر خال من الصورة(٢).

وقد قدّم النقّاد العرب جُهداً بارزاً في مجال فهم الصورة الشعرية والوقوف على شعريتها وجَدَواها في التعبير، وتأثيرها في المتلقي.

وقد يطول بنا المقام لو رحنا نقفُ عند أبرز الذين أسهموا في هذا الميدان النقدي.

ويمكن للباحثة أن تقولَ بعد اطلاعها على مجمل الجهد النقدي حول هذا الموضوع: إنّ النظرة النقدية العربية قد ولجت إلى الجانب الإيحائي العاطفي، فضلاً عن تأكيدها على الوظيفة الإفهامية الدلالية للصورة(٣).

بيدَ أنَّ الدراسات النقدية الحديثة سَعَتْ إلى تعميق دلالات الصورة ووظائفها التعبيرية، وعلى سبيل الأمثلة لا الحصر، يرى الأستاذ أحمد الشايب أنّ الشعر «في الخيال المصوّر والعبارة الموسيقية»(٤)، بينما يرى سيد قطب أنّ الصورة القرآنية هي «الأداة المفضلة في أسلوب القرآن الكريم،

---

(١) الحيوان: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون: ٤٤٤/١.

(٢) يُنظر: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، محمد زكي العشماوي، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠م، ص١٦٩.

(٣) للمزيد من الاطلاع: يُنظر: الشعر والشعراء: ١١/١، الموازنة للآمدي: ٣٨٢، العمدة: ١٢٤/١، وغيرها.

(٤) الأُسلوب – دراسةٌ بلاغيةٌ تحليلية لأُصول الأساليب الأدبية: أحمد الشايب، مطبعة النهضة المصرية، الطبعة العاشرة، ١٩٩٨م، ص٦٢.

فهو يعبّر بالصورة المُحسَّنة والمتخيّلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية عن الحادث المحسوس والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية ثم يرتقي بالصورة فيمنحها الحياةَ الشاخصة والحركات المتحدّرة»(١).

إلّا أن تركيب مفردات اللغة على نحو مخصوص ليس بقادرٍ على تكوين صورة شعرية ما لم تسندْهُ مَلكَة الخيال، إذ يتلاشى الحاجز المنطقي الذي يفصل بين المحسوس والشعوري لينشأ، بعد ذلك، عالم تتحرك فيه الرؤية الذاتية بحرية تامّة.

وتبعاً لذلك فالصورة ليست إلّا «علاقات لغوية تقوم على عناصرَ متآزرة عديدة، كالخيال، والتجربة وما تشتمل عليه من عناصر مختلفة كالموسيقى، والإيقاعي، ولا تعمل هذه العناصر إلّا من خلال ألفاظ اللغة وتراكيبها على نحو خاص»(٢).

وجديرٌ ذكرُهُ أن الباحثين لم يتفقوا على تعريفٍ محدَّدٍ للصورة(٣) فمنهم من يرى أن الصورة الشعرية «رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة»(٤)، بينما يرى الدكتور جابر أحمد عصفور أنّها «طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تُحدِثُهُ من معنىً من المعاني من خصوصية وتأثير ولكن أيّاً كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير، فإنَّ الصورة لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته، إنّها لا تغيّر إلّا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه، ومن هنا تتمثل أهمية الصورة الفنية في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا مع ذلك المعنى ونتأثر به»(٥).

فالخيالُ – إذن – يؤدي أثراً بارزاً في خلق الصورة الشعرية؛ لأنّه «العنصر الذي يساعد على تشكيل الواقع الخارجي تشكيلاً جديداً في العمل الأدبي»(٦).

---

(١) التصوير الفني في القرآن – سيّد قطب، دار المعارف بمصر، ١٩٥٤م، ص٣٤.

(٢) شعر لسان الدين بن الخطيب وخصائصُهُ الفنية: وهاب سعيد الأمين، رسالة ماجستير مقدّمة الى كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٨٠م، مكتوبة بالآلة الكاتبة، ص٣١.

(٣) يُنظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق – اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، د. علي عباس علوان، ص٤١.

(٤) الصورة الشعرية: سي دي لوس، ترجمة: د. أحم نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢، ص٢٣.

(٥) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤م، ص٣٩٢.

(٦) في النقد الأدبي: دكتور كمال نشأت، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ص١٩٧.

أمّا مصدر الصورة الشعرية، أي الوسيلة التي يستطيع بها الشعراء خلق صورهم وبعثها بالألفاظ فهو الخيال[١].

ولكن ما الخيال؟

الخيال كما يقول الدكتور جابر أحمد عصفور هو «القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياءَ غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسّيّة ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتدّ فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المُدركات وتبني منها عالماً متميّزاً في جدّته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد وتخلق الانسجام والوحدة»[٢].

فالخيال – إذن – «هو المنظِّم لعملية الإبداع والمسؤول عن إعادة تشكيل عناصر الصورة والتأليف بينها عندما تتداعى إلى إدراك الشاعر، ويكون دور العقول هو الرقابة على الخيال في قيامه بهذا العمل التنظيمي»[٣].

وليس ثمةَ شكٌ في أن الخيالَ لا ينطلق من الفراغ، بل يبدأ من عالم الحس؛ لأنّ الحسّ هو المادة الأولية للخيال، حتى العلوم الرياضية لا تبدأ من الذهن، بل تنطلق من الحس، فالخيالُ، إذن، لا يخرج من المنطق بالمرّة، وإن خرج منه فإلى منطق آخر، فهو يبدأ من المادة وعمله يكون في تفكيك المحسوس وإعادة تشكيله، وبهذا تشاطر الباحثة الدكتور علي البطل في مفهومه عن الصورة الشعرية قائلاً: «تشكيل لغوي يكونها خيالُ الفنان من معطيات متعددة، يقفُ العالم المحسوس في مقدِّمتها، فأغلب الصور مُستمدّة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور الحسيّة، أو يقدّمها الشاعر أحياناً كثيرة في صورة حسيّة»[٤].

فإنّ الخوض في صحة بعض هذه المفاهيم والاصطلاحات أو بعدها عن مفهوم الصورة أمر لا يتحمله هذا البحث ولا طاقة للباحثة به، وليس مهماً أن تتشغلَ به ولكن المهم أن نفهمَ قدرةَ الصورةِ على التعبير الموحي وبخاصةٍ في التأثير في المتلقي.

---

(١) يُنظر: تجليات الطبيعة في الشعر العراقي الحديث: أ.د حسين عبود الهلالي، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٢١م، ص١٦٤.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤م، ص٧.

(٣) شعر لسان الدين بن الخطيب وخصائصه الفنية، (مرجع سابق ذكره)، ص٢٩٣.

(٤) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١م، ص٣٠.

١- الصورة البيانية التشبيهية

يُعَدُّ التشبيه أول مستويات البيان، وأهم الوسائل التي تقرّب المعنى للمتكلم إذ «يزيد المعنى وضوحاً، ويُكسبُه تأكيداً، وهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه ولم يستغنِ أحدٌ منهم عنه»[١]، والتشبيه – إذن – يعمل على إظهار المعنى وجلائه في صور رائعة.

وللتشبيه أركان معروفة: المشبّه، والمشبّه به، وهما طرفا التشبيه، ولابدّ من توافرهما كليهما في الصورة التشبيهية، والركن الثالث وجه الشبه بين الطرفين، والركن الرابع أداة التشبيه فقد تكون الأداة حرفيةً أو فعليةً أو أسمية[٢].

ويردُ التشبيه لأغراض كثيرة تتصل بالمشبه، مثل بيان حاله، أو مكان وجوده، أو زيادة شأنه في نفس المتلقي، أو زيادة تقريره، أو إظهاره في معرض التزيين، أو التقبيح وما شاكل ذلك.

تتجلى براعة التشبيه في اختيار المشبه به؛ لأنّ في حسن الاختيار ما يُظهر جمال التشبيه ولطافته.

وللتشبيه أثره النفسي والعقلي على المتلقي.

وللتشبيه أنماط وأقسام ليست بالباحثة حاجة إلى ذكرها، لأنها قد دُرست وأُشبعت بحثاً بما لا مزيدَ عليه.

وتتوجَهُ الباحثة، بعد ذلك إلى ميدان التطبيق عبر شواهد بلاغية من مدونة الحشد الشعبي الشعرية.

قال الشاعر (أحمد مانع جودة الركابي) في قصيدةٍ له عنوانها (نبيّ الحضارات) وهي من (البحر الكامل) قال في مطلعها[٣]:

لبّوا نداءَكَ يا عراقُ وجاءوا ... وبروحِهم للمفرداتِ ضِياءُ

قد عسكرت في ألفِ ألفِ قصيدةً ... كي لا تصادُر شمسك الظلماءُ

وقال في تضاعيف القصيدة مستعملاً هذا التشبيه:

وكأنَّ تابوتَ السكينة عندهم ... ألواحُهُ وعهودُهُ اللألاءُ

---

(١) كتاب الصناعتين، (مصدر سابق ذكره)، ص٢١٦.

(٢) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: أحمد الهاشمي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣، ص٢٥ –٢٧.

(٣) الحشد الشعري: ١ /٨٥ – ٩٠.

قدّم الشاعر هذه الصورة التشبيهية بطرفيها (المشبّه والمشبّه به) وأداة التشبيه الحرفية (كأن)، فالمشبه به هو (تابوت السكينة)، (ألواح التابوت) والتعبير مجازي من صنع خيال الشاعر، أما المشبه به فهو اللألاء الذي شبّه به (تابوت السكينة) فهذه الصورة البيانية قد نهضت على التشبيه، إذ امتدَّ خيال الشاعر ليرسم لنا هذه الصورة التشبيهيّة الرائعة التي استندت إلى الخيال في تعبيره (تابوت السكينة) ليجعله ألواح هذا التبابوت وعهوده وهو المشبه ويجعل اللألاء مشبهاً به.

وقال الشاعر (ناجي إبراهيم) في قصيدة له عنوانها (لعلك لا تدري) وهي من (البحر الطويل) قال في مطلعها[١]:

لَعلّكَ لا تَدْرِي بأَنّكَ تَلعَبُ وَكُلّي إذَا حَلَّ الدّجى لَكَ مَلْعَبُ

إلى أن يقول في هذا التصوير البياني المتخذ من التشبيه بالأداة (كأن) وسيلةً له:

وأُدْنِيك حتى لا مَسَافة بَيْنَنَا كأنّك فِي حَبْلِ الوَرِيدِ وأَقْرَبُ

وأمْرَحُ أشكالاً كأَنَّكَ صَاحِبِيْ وَأَعْرِفُ أَنّي غَيْرَ شَكْلِكَ أَصْحَبُ

فواضحٌ، هنا، أنَّ الشاعرَ الحشدي قد استعمل (كأنّ) في صورِهِ البيانية الجُزئية المتلاحقة طلباً لاستغراق الصورة التي يُريدُ أن يكوّن – بجزئياتها – صورةً شاملةً قائمة على التشبيه، وكان لهذا النمط من التشبيه أثرٌ كافٍ في ترسيخ فنية التعبير مما جسّد عاطفة الشاعر تجاه المقاتل الحشدي.

فالمقاتل الحشدي يستحق أن يوصفَ بهذا التوصيف، فهو قريب من القلوب (وأُدنيك حتى لا مسافة بيننا) ثم يأتي هذا التأكيد لهذا القرب المعزّز بالتعبير القرآني ﴿وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ﴾[٢]، وقد أنتج استحضار هذا النص القرآني شطراً لبيت الشاعر إذ يقول: (كأنّك في حبل الوريد وأقربُ) مضيفاً هذه المبالغة بقوله (وأقرب) مستعملاً صيغة التفضيل (وأقرب).

ويحضر التشبيه عند الشاعر (أحمد جاسم الخيال) من قصيدةٍ له عنوانها (شروق الواهبين) وهي من (البحر الطويل) جاء في مطلعها[٣]:

---

(١) الحشد الشعري: ١ /٥١١ – ٥١٤.

(٢) سورة ق: الآية ١٦.

(٣) الحشد الشعري: ١ /٤٧٣ – ٤٧٧.

تَنَفَّسَ صَـــبْرَاً ثُمَّ غِيْلَ فَأَصْـــحَرَا وَكَـابَـر حَـتَّـى إذْ أُدِيْـنَ فَـكَـبَّـرَا
تَحَشَّدَ في صَمْتِ الأَنَاجِيْلِ صَرْخَةً لِيَنْبَعَ حَشْـدَاً في السّـلَالَاتِ حَيْدَرَا
فَـأَعْشَـــبَ فَـالأَيَّـامُ حَقْـلُ نُبُوءَةٍ وَفِيْهَـا شُـــرُوقُ الوَاهِبِيْنَ تَجَـذَّرَا

وفي تضعايف القصيدة نلمحُ هذهِ الصورة التشبيهية التي رسمها الشاعر مستعملاً أداة التشبيه الحرفية أيضاً (كأنّ) قائلاً:

كَأَنَّ صَـبَاحَ المَاءِ بَعْضُ صِـفَاتِهِ تَرِقُّ بِـهِ الأَحْلَامُ حَتَّى تَعَسْـكَرَا

الشاعر – هنا – رسم هذهِ الصورة التشبيهية المقلوبة، إذ جعل المشبّه مشبهاً به، فبدلاً من أن يشبّه بعض صفات الحشد بصباح الماء، مثلما هو معتاد، إلّا أن الشاعر عكس التشبيه، إذ جعل (صباح الماء) بعض صفات الممدوح وهو – هنا – المقاتل الحشدي المقدّس، فثمة ثلاثة أركان ظاهرة في هذا التشبيه، المشبه (بعض صفات الحشد)، والمشبه به (صباح الماء) وأداة التشبيه (كأن) أما الركن الرابع، فمفهوم من السياق، وتقديره، في هذا البيت، الرّقة والصفاء والتجلّي.

وفي القصيدة نفسها تقع الباحثة على هذا التشبيه المُصاغ بالأداة نفسها (كأن) إذ يقول في خاتمة هذه القصيدة المطوّلة

كأنّ دَمَاً إن ســـالَ خيلُ شـــهادةٍ صَـــهيَلٌ على الأبواب يطرق خيبرا

فالمشبّه في هذا البيت هو (دما) ونوعه مركب وقصد به دماء الشهداء، المقاتلين، وفي طليعتهم جنود الحشد الشعبي، امّا المشبه به فهو (خيل شهادةٍ) هذا التعبير الجهادي المعروف، خيل الله أو خيل الشهادة، وقد ربط الشاعر هذا المدلول الجهادي (خيل الشهادة) بالصهيل الجهادي، صهيل خيل المسلمين في فتحهم لحصن خيبر التي كانت عصيّة على المسلمين والتي ارتبطت بالبطولة الفردية التي مثلها أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (عليه السلام) بأمر من رسول الله، إذ نازلَ (ع) القائد اليهودي المعروف (مرحب) وقتله، وقلع باب خيبر الذي عُدّ قلعُهُ معجزةً خالدة في معارك المسلمين ضد أعدائهم اليهود والمشركين.

وهنا أيضاً جاء التشبيه بالأداة الحرفية (كأنّ) طلباً لاستغراق الصورة التي رسمها الشاعر الحشدي.

وقد تأتي الصورة التشبيهية قائمة على طرفي التشبيه والاتكاء على الأداة الحرفية (كاف التشبيه) ومن شواهده قول الشاعر (رائد عبود شنان العائدي) في قصيدته (بُناة السلام) وهي من (البحر الكامل)، قال في مقدّمتها[1]:

واللهِ لا عَـرَبٌ ولا إســـــلامُ لولا العراقُ وحشـــدُهُ المقـدامُ

لا مســـجدٌ ولا معبدٌ وكنيســـةٌ ويحزُّ أعنـاقَ الرجـالِ حســـامُ

وقال في إحدى انتقالاتها معبّراً بوساطة هذه الصورة التشبيهية:

كعبادةِ الثقلينِ كلُّ رصـــاصـــةٍ يرمي بها مســـتبســـلٌ وهمامُ

وأجـلُّ من زهـدِ التقـاةِ قـذيفـةٌ نســـفَت كتيبـةَ جمعِهم وقتـامُ

في هذهِ الصورة التشبيهية شبّهَ الشاعر الحشدي الرّصاصة التي تُطلق على المجرمين الذين استباحوا البلاد، يشبهها بمنزلة عبادة الثقلين، إعلاءً لمنزلة الجهاد في سبيل الله وضرورة صدّ العدو والدفاع عن أرض الإسلام، لذا كان معيارُهُ جهادياً، وفي البيت الثاني فاضلَ بين القذيفة التي تُرمى على (داعش) المعتدين، وبين زهد التقاة، فرجحّ الأولى، وأداة التشبيه المستعملة هنا هي (كاف التشبيه).

ويبدو للباحثة إن التشبيه بهاتين الأداتين يُعَدُّ من التشبيهات المرنة والسلسة والمؤدية لمراد الشاعر.

قال الشاعر (علي الإمارة) في قصيدة له عنوانها (يدُ التاريخ)[2]

من عروق الأرضِ تمتدُّ يدٌ

عندما لم يستجن فيها غدُ

كسرابِ الوقتِ أضحى وجهها

كلما نقربُ منها تبتعدُ

---

(١) الحشد الشعري: ١ / ٣١ – ٣٦.

(٢) رسائل إلى الميدان: ص١٢.

أكلت أيامُها أحلامَها

حيث لايفلتُ منها أحدُ

ياعراء الوقت هل من شجرِ

أو ظلالِ تحتها نتّحدُ

ففي هذا التعبير البياني الذي صنعه خيال الشاعر علي الإمارة، من المجاز الشيء الكثير وما يعنينا هو هذه الصورة البيانية التشبيهية التي نهضت على طرفيها: الأول امتداد يدٌ من عروق الأرض وهو طرفٌ يدور في فلك المجرد، والطرف الثاني هو المشبّه به (سراب الوقت).

فالطرفان: المشبّه والمشبّه به قد نهضا على العلاقة المجازية والأداة التي ربطت هذا التشبيه هي (الكاف).

ويمكن للمتلقي اليقظ أن يستدلّ على وجه الشبه الذي قصده الشاعر وهو استشرافه المستقبل، مستقبل الأمة والوطن بعد أنْ توافرت فيه الدفاع عن الوطن (من عروق الأرضِ تمتدُّ يدٌ) هذا الامتداد الذي حتمته أصالة تاريخ هذه اليد واحقيتها بالدفاع عن قضيتها، و (عروق الأرض) تمثل الإشارة أو المعادل الموضوعي لتاريخ الأمّة وما عُرف عن إباء شعبها واجتماعها على الشدائد لتربحَ صراع البقاء.

وقد قال الشاعر (عادل الصويري) في قصيدته (رُقمٌ للأبجديات النازفة) وهي من (البحر الطويل) قال في مطلعها[1]:

تَلا غَيْثَـهُ والقَيْظُ رمْحَينِ يُسـرِفُ ... وَفيـهِ مِنَ الغَيْمِ المُكَبَّلِ مُصـحَفُ

وَسـارَ بِهِ في مِحنَةِ الماءِ نَوْرَسٌ ... يَلمُّ انكِسـاراتِ الضـياءِ وَيَهتفُ

ونتأمل في خاتمة القصيدة هذا التشبيه الذي شكّل صورةً بيانيةً وأداته (الكاف)، قال:

سَـلامٌ لأشـجارِ النَزيفِ، لعُشـبِهِ ... لِجَذرٍ جَنوبيٍّ وَغُصْـنٍ يُؤرشِـفُ

وَقَـد أَقسَـموا بـالأَبْجَـدِيَّـةِ أَنَّهُمْ ... صَـحـائفُ مَعنـاهـا دَمٌ لا يُحرَّفُ

(١) الحشد الشعري: ١ /٤٦ – ٥٠.

أَراقوا على جُنْحِ الحُضـــورِ نُبوءةً بـأنَّ مواعيـدَ الهَـديـلِ سَـــتَـأزَفُ
وُيفني جرادُ المُعتِمينَ بِصَـــوْلَـةٍ كصِفرٍ على أقصى اليَساراتِ يُحذَفُ

الشاعر (عادل الصويري) شأنه شأن شعراء الحشد الآخرين، كان منفعلاً بالحدث الكبير – الاعتداء على أرض العراق وشعبه، لذا احتفى كثيراً بالصور الجزئية القائمة على التشبيه مثل الصورة التي رسمها في بيته الأخير، وقد رسمها استنهاضاً لهمم المقاتلين، فهو يستصغر العدو المتمثل بالعصابات الإجرامية (جراد المعتمين)، إذ يتوقع الشاعر أو يتصوَّر حلول الفناء بفلولهم بوساطة صولة من صولات الحشد التي ستجعلهم صفراً على الشمال، حسب التعبير الشائع في المحمول المعرفي، لذا جاء تعبيره الموَّفق (كصِفرٍ على أقصى اليَساراتِ يُحذَفُ) في إشارة إلى تلاشيهم وهزيمتهم الماحقة.

وتلحظ الباحثة أن شعراء الحشد قد أكثروا من التشبيه معتمدين إيّاه محوراً لصورهم الشعرية ورسم مشاهدهم في معاركهم المصيرية ضد العصابات الإرهابية التي جاءت من كُلّ حدب وصوب، وتقع الباحثة في مدونة الحشد الشعري – على وافر من الصور البيانية المستندة إلى هذا الفن البلاغي ابتداءً من التشبيهات المرسلة والمُجملة وحتى البليغة التي سنقف عن أنموذج منها.

وتلاحظ الباحثة أيضاً كثرةَ استعمالهم لأداة التشبيه (كأن) التي تؤكد مضمون الشاعر وصدق إحساسه أكثر من استعمال (الكاف) مثلما يرى الناقد التراثي ابن طباطبا العلوي الذي أعرب قائلاً: «كلّما كان التشبيه صادقاً قلت في وصفه كأنّ، أو مقارباً الصدق قلت فيه تخاله أو تراه أو يكاد»[1].

تُعدُّ كثرة التشبيه بهذه الأداة في قصائد الحشد الشعبي، مصداقاً للملاحظة الصائبة التي أبداها النقاد ابن طباطبا نتيجة حسّه البلاغي وعلمهِ الوسيع بالفنون البلاغية.

وثمة تشبيه يكتفي فيه الأديب، شاعراً كان أم ناثراً بطرفي التشبيه (المشبّه والمشبّه فيه)، إذ لا يمكن حذفهما من أي تشبيه، ويستغني عن الأداة ووجه الشبه، ويسمى هذا النوع من التشبيه تشبيهاً بليغاً.

ومن هذا النوع من التشبيه قول الشاعر (أحمد كاظم خضير) من قصيدة له عنوانها (إلى الآرمجدوني الأخير)، وهي من (البحر البسيط) قال في مطلعها[2]:

---

(١) عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي: تحقيق: طه الحاجري، محمد زغلول سلّام، الطبعة التجارية الكبرى، مصر، ١٩٦٥م، ص٣٢.

(٢) الحشد الشعري: ١٦٥ – ١٦٧.

نـاغى الجراحـاتِ حبراً يلثمُ الورقـا واســـتَلَّ منهـا فوانيسَ الإبـا ورقى
نحوَ انســـكـابِ لهيـبِ الله في يـدهِ فصـــارَ يُخرجُ من أنفاسِـــهِ الوَدَقا

وفي تضاعيف القصيدة يخاطب المقاتل الحشدي بهذه الصورة التشبيهية قائلاً:

من بنـدقيتـكَ الفُصـــحى مـدائنُنـا تحكي الحياةَ وتتلو (الناسَ) و (الفَلَقا)
خبزٌ يَســـــدُّ رئـاتِ الجوعِ تحمِلُـهُ يُســـراكَ، والكـلُّ في اجوائـكَ اختَنَقـا
أرضٌ تنادي... وأسـرابُ الرَّصـاصِ فَمٌ وغيرُ إســـمـكَ في الميـدانِ مـا نُطِقـا
الموتُ بحرٌ، عصـــاكَ الجرحُ معجزةٌ وأنتَ موســـى فهل تخشـــى به غَرَقا؟

وفي البيت الأخير يقولُ:

هـذي دمـاؤكَ أوتـارٌ ســـتعزِفُهـا أنشـــودةَ الخلدِ، نذراً فيكَ مُلتَصِـــقاً

بعد هذا المطلع المثير المستنهض للهمم القائم على المجاز (ناغى الجراحات) و (حبراً يلثمُ الورقا) (واستَلَّ منها فوانيسَ الإبا)، وبعد هذه الصور البيانية المجازية تأتي صور مجازية أُخرى (بندقيتك الفُصحى) شبه البندقية باللغة الفصحى، وترك اللغة وأبقى على صفتها أو لازمتها وهي الفصاحة و (خبزٌ يَسدُّ رئاتِ الجوعِ) في تصوير رائع لصورة المقاتل الحشدي.

ثم جاء بالصورة المجازية القائمة على الاستعارة (ارضي تنادي) و (اسراب الرصاص فم) أي ناطقة مُفصحة عن حقّها في مناولة الغزاة (الدواعش) وطردهم، كل هذا لسنا بصدد تحليله وإن كان أداءً بلاغياً.

ولنقف عند قوله (الموتُ بحرٌ) و (عصاك الجرح معجزةٌ) و (هذي دماؤك أوتار ستعزفها أشودة الخلد... البيت) تلحظ الباحثة طرفين في كل تعبير مجازي من هذه التعابير الشعرية (الموت بحرٌ) إذ شبه الموت بالبحر حاذفاً الأداة ووجه الشبه، وهو تشبيه بليغ إذ يتعادل فيه طرفان، والموت هو البحر في إشارة إلى ما استحضره من مرجعيته القرآنية من قصة موسى وصراعه مع فرعون وكيف نجا موسى وغرق فرعون، لذا انثالت التشبيهات البليغة (عصاك الجُرح معجزة) أي أن جُرح المقاتل الحشدي هي بمثابة عصا سيدنا موسى التي ابطلت ما جاء به السحرة الذين أمرهم فرعون بصدِّ دلائل موسى ونبوته.

ثم قال الشاعر (وأنت موسى) مستعملاً طرفي التشبيه فقط وقد نجح الشاعر الحشدي في صياغة هذه التعابير التشبيهية الموحية بإعلاء منزلة المقاتل الحشدي في جهاد الدواعش الذين مثلوا فرعون وجنده.

وفي ما قال الشاعر (علي الإمارة) من قصيدة قصيرة له عنوانها (قلم المثقف)[1] من (البحر الكامل المجزوء) يرد التشبيه في:

قلم المثقف بندقيّةْ

ضدّ العِدا والطائفية

ضدّ الفساد وداعميهِ

والحكومات الغبيّةْ

ليس المثقّفُ من يُداهن

أو يحايد في القضيّة

ودماءُ أهليه تسيلُ

وأرضُهُ تمضي سبيّة

أو م

ن يخاتل في الظلال

وراء أهداف دنيّة

إنّ الشاعر علي الإمارة – هنا – يتخذ من المثقَّف عنصراً سانداً للمقاتل الذي يقف بشجاعة وإباء متصدياً للعدو ملقناً إياه دروساً بليغة؛ لأنّ الوعي ظهيرٌ للدفاع والتصدي.

وفي هذا الإطار الذي جمع بين القوة والفكر يصف الشاعر في خطابه ما يؤديه (قلم المثقف) معادلاً، إياه، ببندقية المقاتل الذي يقف في ساحات الوغى، وهنا استعمل الشاعر الصورة التشبيهية القائمة على هذا النوع من التشبيه المكثّف الذي سُمَّي بليغاً لاقتصار الشاعر على ركني التشبيه (المشبه) وهو – هنا – قلم المثقف و (المشبه به) بندقية، متخلياً عن الأداة ووجه الشبه.

وترى الباحثة أن استعمال الشاعر علي الإمارة لهذا التشبيه البليغ في مطلع قصيدته هذه، جاء مُعَبِّراً تعبيراً ناجحاً، لاسيما وقد أضاف الشاعر ما يُعزّز ما يتصل بالطرف الأول من معانٍ مرادفه

(١) رسائل الى الميدان: ص٤٣.

لـ(قلم المثقف) ووظيفته في الحياة فهو يسعى ضد الفساد وضد الطائفية وضد الحكومات التي لا تعي ما يُراد بها، بل ضد الذين يحايدون في قضايا الشعب المصيرية وقصد بها هنا، القضية الفلسطينية بدلالة قوله (وأرضه تمضي سبيّة) بل وضدّ من يلوذ في الظِلال طلباً لأهداف دَنيّة (حسب تعبير الشاعر).

وفي بعض قصائد الحشد الشعبي تشبيه ينهضُ على المفعول المطلق الذي يبين نوع الفعل، وشاهدُهُ قول الشاعر (ناجي إبراهيم) من قصيدة له عنوانها (لعلّك لا تدري)، والقصيدة حافلة بالصور التشبيهية المختلفة وما يُعنينا، هنا، هو التشبيه المُصاغ بوساطة المفعول المطلق المبين لنوع الفعل، قال في استهلالها[1]:

لعلك لا تدري بأنّك تلعبُ ... وكُلّي إذا حَلَّ الدجى لك مَلْعَبُ

إلى أن يقول مشبّهاً:

أُسَبّحُ تَسْبِيْحَ الملَائِكِ أَيْنَما ... تَمَلْمَلَ مَحْزُوْنٌ وَأَنَّ مُقَرَّبُ
وأُدنيك حتى لا مسافة بيننا ... كأنّك في حَبْلِ الوريدِ وأقربُ
وأمرحُ أشكالاً كأنك صاحبِيْ ... وأعرفُ أنّي غير شكلِكَ أصْحَبُ
وَأَجْهَشُ شَيْئاً كَالغِنَاءِ كَأَنَّنِيْ ... أُبَكّي الّذِيْ مِثْلِيْ وَمِثْلُكَ يَطْرَبُ

الشاعر الحشدي في هذا الأنموذج الشعري طالعنا بصورة تشبيهيّة، ولاسيّما التشبيه الذي نحن بصدده أي: القائم على المفعول المطلق ويمثله قوله (أُسَبّحُ تَسْبِيْحَ الملَائِكِ)، فقد بيَّنَ الشاعر صفة التسبيح، هو تسبيح الملائك المقربين (عليهم السلام) ومعروف في الدرس النحوي أن المفعول المطلق مصدرٌ يؤخذ من حروف فعله لتأكيد الفعل أو بيان صفته أو عدد مرات وقوعِه.

وهنا (أُسَبّحُ تَسْبِيْحَ الملَائِكِ...) جاء المصدر ليبين نوعَ هذا التسبيح، وهو تسبيح الملائكة وهم المخلوقات النورانية وهم المقرّبون إلى الله تبارك وتعالى وقد دأبوا على عبادته وتسبيحه (سبحانه وتعالى).

(١) الحشد الشعري: ١/٥١١ – ٥١٤.

٢- الصورة البيانية الاستعارية

يرى كثيرٌ من الدراسين أن التشبيه يمثل البداية الفنيّة أو هو أول مراحل التصوير الفني[١]، ويرون أنّ الاستعارة تمثل النضج والدقة الفنية وقوة التصوير وبعد الخيال[٢].

ويكمنُ رقي الصورة الاستعارية في أنّها تربط بين الأشياء المتغايرة، والاستعارة كما يقول الناقد والبلاغي عبد القاهر الجرجاني: «هي أن يكون لفظ الأصل في الموضع اللغوي معروفاً تدلّ الشواهد على أنّه أحتفى له حين وضع، ثمّ يستعمله الشاعر، أو غير الشاعر من غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلاً غير لازم»[٣].

وتتجلى أهمية الاستعارة، عدا كونها مجازاً، بنقلها طرفاً من أطراف الصورة إلى طرفٍ آخر لا يُطابقُهُ ولا يشابهه ولا يلزم به، ومن هنا تأتي قيمتها الفنية، لذا لجأ إليها الشعراء كثيراً في التعبير عن مشاعرهم وأفكارهم المركبة، وكونها لها القدرة الفائقة في إيصال تجربة المنشئ شاعراً كان أم ناثراً إلى متلقيه، وفضلاً عن ذلك لها القدرة على التشخيص والتجسيم وفيها تُلغى الحدود بين طرفي الصورة خلافاً للتشبيه.

ولِكُلّ هذا نالت الصورة الاستعارية السهم الأوفر لدى الدارسين، وشكّلت بؤرة العمل الإبداعي، والاستعارة كما عبّر عنها الناقد ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ) «أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذ وُضعت موضعها»[٤].

ولا ننسَ تفضيل عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) لها على التشبيه قائلاً: «إنّ للاستعارة مَزيّةً وفضلاً»[٥]، وهي تتكيء على التشبيه وترتبط به ارتباطاً ملحوظاً.

وتلحظ الباحثة تعريفاً للاستعارة في كتاب مفتاح العلوم، إذ قال السكاكي (ت ٥٢٦هـ): «هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر، مدّعياً دخول المشبّه في جنس المشبّه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخصّ المشبّه به»[٦].

---

(١) الشعر الجاهلي، خصائصُهُ وفنونه: د. يحيى الجبوري، مطبعة وزارة التربية، بغداد، ١٩٧٢م، ص١١٩.

(٢) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(٣) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني: قراءة السيّد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٨م، ص١٢٠.

(٤) العمدة: ٢٢٥/١ (مصدر سابق ذكره).

(٥) دلائل الاعجاز: ٦٧ (مصدر سابق ذكره).

(٦) مفتاح العلوم: أبو يعقوب بن محمد بن علي السكاكي، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١٤، ٢٠٠٠م، ص٤٧٧.

بيدَ أن ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) قد أطلق مصطلح التشبيه المحذوف على الاستعارة وهو ذكر المشبّه دون المشبّه به(١).

ومن خصائص الاستعارة أنها «تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصَدَفَة الواحدة عدداً من الدُّرر، وتجني من الغضن الواحد أنواعاً من الثمر»(٢).

وتُقسّم الاستعارة – بحسب اعتبارات كثيرة، فباعتبار ذاتها على الاستعارة الحقيقية والخيالية، وباعتبار لازمها على: استعارة مجرّدة، واستعارة مرشحة، وباعتبار حكمها على: حَسَنة وقبيحة، وباعتبار كيفية استعمالها تقسّم على استعارة محسوس لمحسوس، او معقول لمعقول، وإلى تصريحية ومكنية باعتبار طرفيها، والى غير ذلك من أنواع التقسيمات(٣).

ولأثر الاستعارة الكبير في التعبير وفي الدرس البلاغي والأُسلوبي تعددت النظريات التي تناولتها بالدرس والتحليل، فثمة نظرية إبداعية وأخرى تفاعلية وثالثة علاقية، وهذه النظريات حاولت تجاوز الحدود المنطقية والقيود التي كان معوّلاً عليها في الدراسات القديمة في مرحلة التأسيس، إذ كانت العناية مبنيةً على ضبط الحدود والتقسيمات وتأكيد هُوية البلاغة وفنونها، دون النظر إلى قيمتها الأدبية – هذا إذا استثنينا دراسة شيخ البلاغة العربية عبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني، على أن بعض الدارسين حاول الخروج من ربقة النظرية الواحدة والدمج بين النظريات المذكورة آنفاً في نظرية واحدة متكاملة تحاول استثمار ما جاءت به هذه النظريات(٤).

وبعد كُل هذا، فالاستعارة تمثل «الشكل البلاغي الأم الذي تتفرع عنه وتقاس عليه بقية الأشكال حتى إن بعض الدارسين أطلق على الاتجاه البنيوي في التحليل البلاغي للخطاب اسم (البلاغة المقتصرة) لتركيزها واقتصارها على الاستعارة باعتبارها بؤرة المجاز»(٥).

---

(١) المثل السائر: ١/٣٤٤.

(٢) اسرار البلاغة: ٤٩ – ٥٠.

(٣) يُنظر: العمدة: ١/٢٢٧ (مصدر سابق ذكره).

(٤) يُنظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط٤، ٢٠٠٥م، ص٨١.

(٥) بلاغة الخطاب وعلم النص: د. صلاح فضل، سلسلة كتب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢م، ص١٥٩.

ويرى جان كوهن أن الشعر «استعارة معمّقة (رأسياً) معمقة (أفقياً)، بل إنّ الكوميديا الإلهية بمفهوم إليوت عبارة عن استعارة ضخمة»(١).

والاستعارة، إذن، هي «الصورة المركزية لِكُلّ البلاغة»(٢).

إنّ الأيسر والأفضل في دراسة الاستعارة تقسيمها على النوعين الأشهرين: التصريحية والمكنية مثلما يرى الدكتور أحمد مطلوب؛ لأن ذلك عمدتها ما دامت الاستعارة تقوم على التشبيه(٣) وذلك تخلّصاً من تلك التقسيمات المنطقية التي لا طائل تحتها.

وقد عنيت قصيدة الحشد الشعبي بفاعلية التعبير الاستعاري كما ترد عند الشاعر (رائد عبود شنان العائدي) في قصيدته (بُناة السلام)(٤) وهي من (البحر الكامل) قال في تضاعيفها مستعملاً التعابير الاستعارية:

يـا أيُّهـا التـاريخُ قُـلْ في حقِّنـا	**إنّــا لنــا شـــرفٌ ولـيسَ يُرامُ**
قـل إنّنـا نبني الســـلامَ لعـالمٍ	**حِـرٍّ وكـم مـن حـولِـنـا هـدّامُ**
.....	.....
هم يحلمونَ بأن يزولَ وجودُ من	**مَحَضَ الوجودَ فخـابـتِ الأحلامُ**
.....	.....
النصــرُ صــارَ حليفَنا وغداً على	**إســـقـاطِهم ســـتبرهنُ الأيّـامُ**
جرحٌ هو القـذِيسُ أدركُ أنــه	**في الجســمِ رمزُ بطولةٍ ووســامُ**

في هذه الأبيات تطالعنا صورٌ استعارية متتابعة، فثمة: (يا أيُّها التاريخُ قُلْ...) و (لنا شرفٌ وليسَ يُرامُ) و (يحلمونَ بأن يزولَ وجودُ من) و (... فخابتِ الأحلامُ) و (النصرُ صارَ حليفَنا) و (... ستبرهنُ الأيّامُ).

هذه التعابير الشعرية البيانية تشكل صوراً استعارية، فالتاريخ – هنا – هو المشبّه وقد شبَّهَه الشاعر بِمَنْ يقول أو هو قادر على القول، والقادر على القول هو الإنسان، ولكنَّ الشاعر

---

(١) بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٩٣، ص١٣٥.

(٢) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص١٨١.

(٣) يُنظر: فنون بلاغية: دار البحوث العلمية، الكويت، ط١، ١٣٩٥هـ – ١٩٧٥م، ص١٤٥.

(٤) انظر القصيدة في الحشد الشعري: ١/٣١ – ٣٦.

حذف الإنسان، أي حذف (المشبّه به) وأبقى على لازمة من لوازمه وهي القُدرة على القول، لذا قال للتاريخ: قُلْ وهذه صورة استعارية مكنية نهضت على حذف المشبه به والإبقاء على خصيصةٍ من خصائصه.

ومثل هذا نقول في التعبير الاستعاري (لنا شرف وليس يُرام) فالشرف شيءٌ معنوي وليس له القدرة على التصرف كتصرف الإنسان لكن الشاعر شَبَهه بمن يُرام وهو الإنسان فحذفهُ وابقى على هذه اللازمة (الروم)، فالصورة استعارية مكنية.

ولذلك فالتعبير الاستعاري يتميز بالرُّقي؛ لأنّه يربط بين الأشياء المتغايرة(١).

ومثل هذه التوضيح ننقله إلى العبارات الأخرى في القصيدة على شاكلة: (يزول الوجود) و (خابت الأيام) و (النصر صار حليفنا) و (ستبرهن الأيام) فالشاعر في كلّ هذه التعابير استعار من المشبه به المحذوف بعض لوازِمه ليكون المجاز قادراً على تصوير مشاعر الشاعر وأفكاره.

فالأيام لا توصف بالخيبة؛ لأنّ الخيبة فعل إنساني محض ولكن الشاعر استعار الخيبة من الإنسان المحذوف وأبقى صفةً من صفاته وهي الخيبة، فالاستعارة – إذن – مجازٌ فعّال في التعبير، لأنها تنقل طرفاً من أطراف الصورة إلى طرف آخر لا يطابقه ولا يشابهه ولا يلزم له.

فأنّى – مثلاً – للنصر أن يكون حليفاً للعراقيين، والنصر شيءٌ معنويٌّ ليس له القدرة على هذا السلوك، لولا أن يشبّهَهُ الشاعر بمن هو قادر على (التحالف) وهو الإنسان (المشبّه به) فحذفه وأبقى صفةً من صفاته وهذهِ هي الصورة البيانية الاستعارية التي صورت النصر حليفاً وملازماً للعراقيين عامة ولمقاتلي الحشد الشعبي بخاصةً.

وتتحقق الاستعارة عند الشاعر (سيف حسن الذبحاوي) في قصيدة له عنوانُها (حشد من الزيتون)(٢) وهي من (البحر البسيط) وقد صدّرها بهذا المقطع النثري:

«إلى كُلّ قطرةِ دَمٍ حَملت حُلماً، وسالت من أجل وطن أحلى...»

---

(١) يُنظر: الشعر والتجربة: أرشيبالد مكيش: ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، ١٩٦٣، ص٨٨.

(٢) الحشد الشعري: ١/ ٢٨٥ – ٢٨٨.

مطلع القصيدة:

على مشـــارفِ رعبٍ هائلٍ لَمعوا كواكباً من ســـماءِ اللهِ قد طَلَعوا

مـدّوا النحورَ قنـاديلاً إلى غَـدِنـا بالحبّ قالوا ابدؤوا ما زالَ مُتَّسَـــعُ

إلى أن يقول مُصوّراً هذا التصوير الاستعاري:

غنّى الرصـاصُ أغانيهم فما انطفأتْ أبهى النجومِ بها من مَسِّـــها وَلَعُ

تختالُ أصـواتُهم خلفَ القُرى شـجراً تنمو كـأســئلـةٍ أثمـارُهـا الوَجَعُ

.....

حـاكَـت لهم دجلـةٌ أكفـانَ حيرَتِهـا مثـلَ البـدورِ على مرآتِهـا طُبِعوا

النخـلُ شـــيَّعَهم، والهَوْرُ مُنفَجِع يبكي بصـــمتٍ كأنْ من قلبِهِ اقتُلِعوا

تقوم تقنية الاستعارة على حذف أحد طرفي التشبيه، مثلما مرَّ بنا، وهي تعبيرٌ راقٍ له القُدرة على تصوير المعاني وتجسيد الجمادات وتشخيص المجردات، وبهذا تتسع الرؤية ويتعمق المضمون ويأتي البناء رصيناً.

ولنتأمل تعبيرُ الشاعر البياني مستعملاً فاعلية الاستعارة:

غنّى الرصاصُ أغانيهم فما انطفأتْ أبهى النجومِ بها من مَسِّها وَلَعُ

فعبارة (غنّى الرّصاص) لم تكن من قبيل التعبير الحقيقي؛ لأنّ الرصاص لا يغني وإنّما شبّههُ الشاعر بمن يغني وهو الإنسان فحذفه (أي حذف المشبه به) واكتفى بذكر لازمة من لوازمه وهي الغناء وساغَ له أن يقول: (غنّى الرصاص)، وقد انتمى هذا التعبير الصوري الاستعاري إلى فضاء هذه الصورة الاستعارية (المكاني والزماني) فَسُهلَ، علينا، ربطها بأجواء معارك الجهاد الحشدية ضد مغتصبي أرضنا – الدواعش، لذا جاءت فاعلية التعبير الاستعاري (غنّى الرصاص أغانيهم موحيةً مؤثرة في متلقيها غير منفصلة عن فضائها، فالرصاص شاركهم في أغانيهم الحربية وأناشيدهم القتالية.

قال الشاعر (فرحان المرشدي) من قصيدة حشدية عنوانُها (أجنحة الرحيل)[1] والقصيدة موجهة إلى الشهداء قديسي سبايكر الّذين لوّن بدمائهم نهر الله والتاريخ وهي من قصيدة النثر:

القصيدة:

أطفأ الدجى شُعلةَ النَّهار

وبأيدي الصمت قَرَعَ أبوابَ السَّماء

فطارتْ بكم إلى الضياء أجنحةُ الرَّحيلِ

تاركين وراءكُم دموعاً فضيّةً تخضِّبُ شالات الثكالى

وتكتمُ خلفُ الأُفق العميق إبتسامات الأراملِ

كان المسيحُ ينظرُ إليكم

كان الصادقُ الأمينُ ينظرُ إليكم

كان العراقُ ينظرُ إليكم

وكنتمُ تلوِّحُون بدمائكم

أيْ وداعاً ... أيْ وداعاً

سقط الدّجى وابتلت الغيوم

ووميض البرق ينتظرُ الإشارة

ها هي السماء تميط عن وجهها قناع الصبر

وَها هو الضياءُ يفترُّ عن صرختين

ها هي طيور الأبابيل ترمي جيشَ أبرهة من جديد

ها هي ابتسامة عليّ تعلو وجوهَ الأمهات

---

(١) الى فتية القمح – تراتيل حضرة الحشد المقدس: ١٦٣ – ١٦٥.

ها هي شقائق النعمان تصحو على رَمْل الانتظار

الآن عاد صوت الله يملأُ الطُرقاتِ

الآنَ عاد بلالُ صادحاً بين العصافير

يستطيعُ متلقي هذهِ القصيدة أن يقف عند صورها الاستعارية، لِيُدرك جمال التعبير وفنية الشاعر في رسم صوره البيانية، فمنذ مطلع القصيدة نتأمل قولَهُ:

أطفأ الدجى شُعلةَ النَّهار

فالدجى وهو الليل ليس بقادرٍ على (أطفأ الدجى شُعلةَ النَّهار) والاطفاء سلوك إنساني لا يؤديه إلّا العقلاء، ولكن الاستعارة أباحت للشاعر أن يستعير صفات الإنسان وينقلها إلى المستعار له وهو هنا الليل فساغ له أن يقول: (أطفأ الدجى) مشبهاً إيّاه بمن له القدرة على هذا الفعل وهو الإنسان فحذفه وأبقى على لازمة من لوازمه وهي (الاطفاء) لذا قال: (أطفأ الدجى)، ثم تتوالى الصور الجزئية البيانية (الاستعارية) لتشكل الصورة الكلية التي رسمها الشاعر في نصّه، فثمة الصور الآتية:

وبأيدي الصمت قَرَعَ أبوابَ السَّماء

وهنا جعل للصمت الأيدي، مشبهاً إياه بمن له ايدي وهو الإنسان، فحذفه وابقى على إحدى لوازمه، ثم قال:

فطارتْ بكم إلى الضياء أجنحةُ الرَّحيلِ

مشبهاً الرحيل بما له أجنحة وهي الطير لتكون هذه الصورة المعبرة ذات تأثير في متلقيها.

وقال الشاعر الحشدي (علي الإمارة) في مقطوعةٍ له عنوانُها (بصيص)[1]، وهي من (البحر المتقارب)

النصّ

مَتَى يَعْلَقُ الحُبُّ بالأفئدة

لنفتحَ أبوابنا الموصَدة

(١) رسائل إلى الميدان: ٥٤.

ليدخل ضوءُ إلى ليلنا

يقرّبُ أحلامنا المُبعَدَة

تصدّا باب الرؤى بالوعود

فلم يستبنْ خطونا موعدَه

على كلّ درب لنا شهقةٌ

تُغالبُ أيامنا الموقدة

على سُلّمٍ رغم أفق الجراحْ

نحاول بالعزم أن نصعده

لنا بلدٌ مبتلى بالشتاتْ

وليس سوى دَمِنا وحّدَهْ

الشاعر علي الإمارة سَخَّر طاقاته البيانية ولاسيما الاستعارية ليُبدع لنا هذه الصور الشعرية المتسمة بالجاذبية وسهولة المأخذ، فليس ثمةَ تعقيد أو التواء إنّهُ المجاز المُحبّب أو لنقل السهل الممتنع، (مَتَى يَعْلَقُ الحُبُّ بالأفئدة) تعبيرٌ مجازي، إذ ينتظر الشاعر هذا التعلّق، وهو فعلٌ وجداني، يحصل للإنسان، وقد شبّه الشاعر الحُبّ وهو مجرد ومعنوي، بالإنسان، وحذف المشبّه به الذي هو الإنسان وترك لازمة من لوازمه وهي التعلُّق.

وبعدها قال:

ليدخل ضوءُ إلى ليلنا

يقرّبُ أحلامنا المبعدة

الضوء شيء مادي جامد لا قدرةَ له على الدخول وتقريب الأحلام، لذا شُبِّهَ بمَن له القدرة على ذلك وهو الكائن الحي العاقل أي الإنسان، ولكنه حذف هذا المُشبّه به وأبقى على لازمة من لوازمه أو صفة من صفاته، وبعد إجراء هذه الاستعارة ساغ هذا التعبير وَجَمُلَ في أذهان متلقيه بفعل تقنية التعبير الاستعاري.

وفي ختام هذا النص الحشدي القصير يختتم الشاعر علي الإمارة خطابه بهذا التعبير الاستعاري:

لنا بلدٌ مبتلى بالشتاتْ

وليس سوى دَمِنا وحّدَهْ

فثمة صورتان استعاريتان المشبّه فيهما: بلدٌ، دمنا، في التعبير الأول شبه البلد وهو كائن جامد بالإنسان المبتلى، فحذف الإنسان وترك لازمةً من لوازمه وهي الابتلاء، لذا قال لنا بلدٌ مبتلى بالجِراح، فالمذكور هو المشبه (البلد) والمحذوف هو (الإنسان) الذي بقيت لازمة من لوازمه تدلّ عليه وتنفي الاتصاف بالمشبه، فالبلد لا يوصف بالابتلاء على الحقيقة، ولكن التعبير الاستعاري سوّغ ذلك ووسَّع من أفق المعاني ورقيّها وقبولها لدى المتلقي.

وَلْنقل مثل ذلك في (وليس سوى دمنا وحده) فأنّى للدم وهو المشبّه هنا أنْ يوحّد البلد المبتلى بالجراح!؟ لذا شبّه الدم بِمَن هو قادر على التوحيد وهو الإنسان وحذف الإنسان وأبقى لنا لازمة من لوازم المشبه به المحذوف وهي القدرة على التوحيد أي اجتماع الإمة على الشدائد.

وفي أبيات من قصيدة حشدية للشاعر (جبار منعم علي الحسيني)، عنوانها (أنت العراق...) وهي من (البحر البسيط) وردت الصور الاستعارية التي تمثل صوراً جزئية ضمن صورة الشاعر الكلية[1]:

أشـــبع حُروفَكَ إنَّ المحُتفَى امَلُ ... وانثرْ مفـاعيلَهـا نظمَـاً لـهُ حُلَـلُ

وارِوِ القصــيدَ، كما مِن نزفِهِ رُويتْ ... ســـاحاتُها شَـــرَفاً، ما بعَدَهُ نَفَلُ

ثم يقول:

لمْ تُثنِـهِ الفِتنـةُ الـدّهمـاءُ إذْ غرزَتْ ... أنيــابَهــا، أودَعــا للهَــدمِ مُعتَولُ

.....

فـاقدَحْ بعَزمٍ فـإنَّ الموبِقـات طغتْ ... والسّـــيلُ قدْ بلَغَ الألواحَ يـا رجُلُ

واشـدُدْ على شُـعُثٍ لا دينَ يجمعُهم ... من كلِّ حَدبٍ وزيجٍ شـرَّ ما نسَـلوا

في كـلِّ يومٍ يطوفُ الموتُ معتمِراً ... جلبـابَـهُ، بـدمِ الأشـــلاءِ يكتحِـلُ

---

(١) انظر القصيدة: الحشد الشعري: ١/ ١٣٣ – ١٣٧.

ثم يقول

فينا (عليٌّ)، وذا ســـيفٌ ومِدرعةٌ إنْ حَمحَمتْ عادياتُ الغدرِ تنسَــدِلُ

وفي بيت من الخاتمة قال:

لا يُـدرِكُ المجـدَ إلّا مَن أحَـاطَ بـهِ نَبضُ الشَـهادةِ، او طابتْ بِهِ السُّبُلُ

في هذهِ الأبيات المجتزأة أكثرُ من تعبير بياني استعاري، فثمة هذه التعابير:

أشبع حُروفَكَ إنَّ المحُتفَى امَلُ وانثرْ مفاعيلَها نظمَاً لهُ حُلَلُ

فالاشباع لا يكون للحروف على الحقيقة، إذ شبه الحروف بمن يشبع، أي استعار الشبع للحروف، والمستعار منه هو الإنسان (الحيّ العاقل)، وحذف المشبه به وأبقى على صفة الشبع، وهذا تعبير استعاري شكّل صورة استعارية لافتة.

وفي بيته:

وارِوِ القصيدَ، كما مِن نزفِهِ رُويتْ ساحاتُها شَرَفاً، ما بعَدَهُ نَفَلُ

تلمح الباحثة في العبارة الشعرية (... مِن نزفِهِ رُويتْ ساحاتُها شَرَفاً، ما بعَدَهُ شرف) هنا، ارِوِ القصيد من الرواية: روى – يروي، من نزفه أي من دمائه، رويت من الري فثمة مجانسة بين (ارِوِ) و (رويت) لسنا بصددها ولكنا بصدد التعبير الاستعاري (مِن نزفِهِ رُويتْ ساحاتُها شَرَفاً) فالساحات لا ترتوي ولا علاقة لها بالظمأ، وإنما شبّهها الشاعر بمَن يرتوي وهو الإنسان فالمشبه الساحات وقد شبهها بالإنسان وحذفه وترك لازمة من لوازمه وهو الارتواء، فساغَ له أن يقول (رُويتْ ساحاتُها شَرَفاً) أي من الشرف، والارتواء من الدم مجازٌ ثانٍ؛ لأنّ الارتواء حقيقة لا يكون من الدّم.

ولننتقلْ إلى تعبير استعاريٍ آخر تمثّل في بيته:

لمْ تُثنِهِ الفِتنةُ الدّهماءُ إذْ غرزَتْ أنيابَها، أودَعا للهَدمِ مُعتَولُ

فهنا الشاعر قد ذكر المشبّه به وهو (الفتنة الدهماء) والمشبّه محذوف وقَصَدَ به (داعش) إذن الاستعارة – هنا – تصريحية؛ لأن الشاعر صرّحَ بالمشبه به وحذف المُشبّه.

وفي القصيدة نفسها نقع على هذا التعبير الاستعاري الذي شكّل صورةً استعارية نهضت على حذف المشبّه والتصريح بالمشبّه به يمثلها قوله في هذا البيت:

واشدُدْ على شُعُثٍ لا دينَ يجمعُهم من كلِّ حَدبٍ وزيجٍ شرَّ ما نسَلوا

وفي هذا التعبير لاحظت الباحثة ذكر المشبّه (شُعُثٍ لا دينَ يجمعُهم) أما المشبه فهو محذوف وهو (الدواعش) الذين لا دينَ لهم؛ لأنّ الإرهاب لا دين له، وقد أتوا من كُلّ حَدْبٍ وصوبٍ وهم شذاذ الآفاق، فاقدوا القيم والأخلاق يُوجَّهون بحسب الإرادات الصهيونية والأمريكية ومَن لف لفهم، فالاستعارة، إذن، تصريحية.

وعدا هذا فثمة صور استعارية في القصيدة نفسها تقدم على حذف المشبّه به أي الاستعارة المكنية على شاكلة قوله:

فـاقدَحْ بعَزمٍ فـإنَّ الموبِقـات طغتْ والسّـــيلُ قدْ بلَغَ الألواحَ يـا رجُـلُ

في كـلِّ يومٍ يطوفُ الموتُ معتمِراً جلبـابَـهُ، بـدمِ الأشـــلاءِ يكتحِـلُ

فثمة (الموبقات طغت) والطغيان لا يكون للموبقات وإنما شبه الموبقات بمَن يطغى وحذفه وأبقى لازمة من لوازمه وهي الطغيان على سبيل الاستعارة المكنية، وكذلك قوله: (والسّيلُ قدْ بلَغَ الألواحَ) أي وصل ألواح السفينة، إذ شبهَه بِمَن له القدرة على الوصول وحذفه وترك صفة من صفاته وهي (البلوغ) أي الوصول.

وفي عبارة (... في كلِّ يومٍ يطوفُ الموتُ معتمِراً) الموت لا يطوف ويعتمر حقيقة وإنما شبّهه بالحاج الذي يطوف معتمراً، وحذفه ولكن أبقى لازمة من لوازمه وهي الطوفان في أثناء أداء العمرة، فهي إذن استعارة مكنية أو صورة استعارية، وما زاد من فنية هذه الصورة الاستعارية أن جعل الشاعر للمشية (الموت) جلباباً وقد اكتحل بدماء الأحراء من الأبرياء ومقاتلي الحشد الشعبي.

٣- الصّورة الكنائية

للصورة الكنائية أهمية لا يمكن إخفاؤها بوصفها إحدى الوسائل التعبيرية البيانية الموحية بأوسع المعاني وأدقها في ألفاظ موجزة.

والكناية عند البلاغيين لفظٌ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي، وقد عبّر عنها الجرجاني قائلاً: «أن يريد المتكلم إثبات معنىً، فلا يذكرُهُ باللفظ الموضوع له باللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفُهُ في الوجود، فيومئ به إليه ويجعلهُ دليلاً عليه»[١].

(١) دلائل الإعجاز: ٥٢ (مصدر سابق).

ولم يبتعد القزويني (ت ٧٣٩هـ) عن رأي الجرجاني الذي سبقه، فعرَّف الكناية قائلاً: «الكناية لفظ اريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذٍ»[١].

والكناية ان تترك التصريح بذكر الشيء إلى ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك، كما تقول: فلان طويل النجاد أي طويل القامة[٢].

«ولا يمكن أن تكشف فنية التعبير الكنائي الموحي الا من خلال التأمُّلِ الواعي المستبطن للأمور النفسية المسلطة على الشاعر المبدع»[٣].

إذن الكناية أسلوب غير مباشر من الكلام يُستشف فيه المعنى من وراء الألفاظ الموضوعة في السياق، أي أنّ المعنى لا ينجلي لك مباشرةً، وانما يُستدلّ عليه عبر غوص المتلقي في بواطن الألفاظ ولوازم المعاني[٤].

وقسم المتأخرون من العلماء وفي طليعتهم السكاكي (ت ٦٢٦هـ) الكناية على ثلاثة اقسام: الكناية عن موصوف، والكناية عن صفة، والكناية عن نسبةً وقصد نسبة الصفات إلى الموصوف[٥].

ويعدّ أسلوب الكناية من أكثر أساليب البيان دقةً وخفاءً، لذا قصدها الفصحاء إخفاءِ للمعنى المقصود بألفاظ قليلة تجنباً للتصريح الذي لم يكن مستحسناً في بعض المواقف الحرجة.

إذن فإنَّ هذا الأُسلوب البياني يحتاج إلى منشئ متمرس فَطِن يحسن التلميح والإشارة؛ لأنّها تجمع بين الحقيقة والمجاز.

---

(١) الإيضاح في علوم البلاغة: محمد بن عبد الرحمن القزويني: قدّم له وبوبه وشرحه: محمد بو ملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، ط٢، بيروت، ١٩٩١م، ص٢٧٣.

(٢) مفتاح العلوم: ١٧٠ (مصدر سابق ذكره).

(٣) مستويات الصورة الفنية في شعر ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي: د. خالد لفتة باقر (بحث) مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج١٥/ ع٧.

(٤) يُنظر: تائية ابن الفارض الكبرى – دراسة بلاغية – موفق مجيد ليلو (رسالة ماجستير) مطبوعة على الآلة الكاتبة، جامعة البصرة، كلية الآداب، ٢٠١٢م،

(٥) مفتاح العلوم: ١٩٠ – ١٩٣.

وواضح أنَّ أُسلوب الكناية يبتعد بالنص الشعري أو النثري عن الرتابة والمَلل المتأتية من معان محدودة، وقد عدّها العرب من البراعة والبلاغة وهي عندهم أبلغ من التصريح وأكثر لطفاً[١]، وللكناية أغراض أخرى ذكرها البلاغيون[٢].

في أبيات من قصيدة الشاعر (حامد خضير الشمري)، وعنوانُها (صوت من المرجع الأعلى) وهي من (البحر البسيط)، صورٍ كنائية تمثلها الأبيات المجتزأة الآتية بعد مطلع القصيدة[٣]:

ما قال ما قال إلّا والمدى مَدَدُ ... لأنّ في ظلِّه الأضداد تتحدُ

صوتٌ من المرجع الأعلى، إذا احتدمت ... كافٍ ليجعلَ خيلَ الله تحتشدُ

لله بيتٌ وفينا بابُ حطتهِ ... والأنبياءُ على بطحائنا سجدوا

أعزَّنا الله في طه وحيدرةٍ ... وفيهما عن جميع الخلق ننفردُ

وتلك أمّ أبيها خيرُ امرأة ... ومثل عفتها الأرحامُ لا تلدُ

....

هم حجة الله لا تحصى مآثرُهم ... ومن تخلف عنهم ما الذي يجدُ

وبعد أبيات قال مكّنياً

يحدوهمُ هازمُ الأحزاب في يدهِ ... من قاب قوسين سيفٌ ليس ينغمدُ

....

وعندهم من أبي الأحرار مأثرةٌ ... فيها الموالون إمّا استشهدوا وُلدوا

إن يظمأوا ذكروا العباسَ مقتحماً ... ماءَ الفرات فتسمو الروح والجسدُ

وذو الفقار إذا ما صال مقتحماً ... سيُهزم الجمعُ مخذولاً ويُزدردُ

وبعد أبيات قال:

يبقى العراق ويفنى جيش إبرهةٍ ... وإن آل سلولٍ جمعهم بدَدُ

---

(١) يُنظر: البرهان في علوم القرآن: بدر الدين أبو عبد الله محمد بن عبد الله الزركشي (ت ٧٩٤هـ) تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٧م، ص٣٩٨.

(٢) المصدر السابق: ٣٩٩.

(٣) الحشد الشعري: انظر القصيدة: ١ / ٢٥٩ – ٢٦٣.

نتأمل هذا التكثيف للصور الكنائية في أبيات القصيدة الحشدية، فثمةَ (المرجع الأعلى) و (خيل الله) و (الله بيتٌ) و (باب حطته) و (طه) و (حيدرة) و (أمّ أبيها) و (حجة الله) و (هازم الأحزاب) و (أبو الأحرار) و (ذو الفقار) و (سيُهزم الجمع) و (جيش إبرهة) وأخيرا (آل سلول)، ثمة خمسَ عشرة كناية في أبيات قليلة من قصيدة واحدة، هذا التكثيف الصوري الكنائي يشير بكُلِّ وضوح إلى فاعلية التعبير الكنائي في النصّ الأدبي وحاجة التعبير إليه لما يحمله من مرونةٍ والابتعاد بالنص عن الرتابة والمَلَلِ المتأتية من محدودية المعاني في الأساليب الصورية الأُخرى مثلما مرّ بنا في موضع سابق، ولنتأمل هذه الكنايات المذكورة آنفاً، فالمرجع الأعلى قصد بها السيد علي السيستاني الذي أطلق فتوى الجهاد الكفائي وعلى إثر هذه الفتوى تأسس (الحشد الشعبي) وهم المقاتلون من أبناء العراق الذين لبّوا الدعوة الجهادية فأسرعوا بسلاحهم إلى جبهات القتال متصدين للمعتدين، فالكناية هنا عن موصوف وهو السيد آية الله السيستاني، و (خيل الله) كناية عن عدة القتال في مجابهة العصابات الإرهابية، (الله بيت) كناية عن الكعبة المشرفة قبلة المسلمين جميعاً، و (طه) رسول الله (ص) و (حيدرة) امير المؤمنين علي بن ابي طالب وصهر الرسول، و (أم ابيها) هي السيدة فاطمة الزهراء (ع)، و (حجة الله) أو حجج الله وهم الرسول وآل بيته أي حجج الله على خلقه، و (هازم الأحزاب) وهو علي بن أبي طالب (ع) الذي قتل قائد الأحزاب عُمرو بن ود العامري، و (أبو الاحرار) هو الحسين (ع) الذي أبى أن يبايع يزيد فاستشهد وآل بيته وأصحابه و (ذو الفقار) هو سيف الإمام علي (ع) و (جيش ابرهة) هم العصابات الإرهابية المسماة بداعش و (آل سلول) هم المنافقون.

وكُلُّ هذه الكنايات هي كنايات عن موصوفات أو ذوات، آثر الشاعر التعويض من ذكرها بهذه التعابير البيانية اختصاراً ودفعاً للرتابة والملل، وطلباً للتأثير في المتلقي.

وَلْنَنْتَقِلْ إلى أنموذج كنائي تمثلهُ أبياتٌ من قصيدة الشاعر (محمد سعيد جبر الحسناوي) في قصيدته التي عنوانُها (إنّا أتيناك) وهي من (البحر البسيط) جاء في مطلعها[1]:

ما حَشَّـدَ البغيُ أو ما حشَّـدتْ أُمَمُ ... أمـامَ حَشـــدِ عليٍ ســـوفَ تنهزمُ

أمـامَ حَشـــدِ عليٍ تَنحني قِمَمٌ ... وقبـلُ كـانـتْ على أمجـادِهـا القمَمُ

(١) انظر القصيدة: الحشد الشعري: ١/ ٢٣٧ – ٢٤١.

وبعد أبيات قال:

متى تعودُ أبي؟ فـالليـلُ أدركنـا	**وذا مكـانُـكَ حتى الآن يبتســمُ**
.....	.....
سنحشدُ الروحَ سدَّاً دونَ أنْ يَصلوا	**إلـى حـمـاهُ، فـلا عـلـجٌ ولا قـزمُ**
ولا يزيدٌ يصـــولُ اليومَ صـــولتـهُ	**فـالكربلاءاتُ حشـــدٌ دونَـهُ العَـدَمُ**
إنّـا بنـو نـخوةٍ، لـو حرَّةٌ هتفـتْ	**أقصى العراقِ، بـ(حَيهم) سوف نحتزمُ**
.....	.....
بينـا أتينـاكِ حشـــدُ اللهِ يجمعُنـا	**والـحقُّ والـحـبُّ والإيمـانُ والـهِمَمُ**
وأنَّ أرواحَنـا للموتِ تَسـبِقُنـا	**سَـــبقَ القنـاةِ إلى أعـدائِنـا تَغِمُ**
فكيفَ نترُكُ أرضـــاً طُهِّرَتْ بـدمٍ	**دمِ الحســين الـذي للآن يَحتـدِمُ**

في هذه الأبيات صور كنائية صنعها خيال الشاعر الحشدي، منها قولُه (حشدَ عليّ) وقصد بهم حشد المقاتلين المدافعين عن العراق، وأضيف الحشد إلى (عليّ) (ع)؛ لأنَّ علياً مع الحق يدور حيثما دار، وفي قول الشاعر: (متى تعودُ أبي؟ فالليلُ أدركنا) عبارة (فالليل أدركنا) كناية عن قرب انقطاع الأمل بعودة المقاتل الحشدي ظافراً وهي كناية عن صفة، وفي قوله (وذا مكانُكَ حتى الآن يبتسمُ) كناية عن صفة التفاؤل بالنصر وهزيمة العدو، وفي قوله: (وأنَّ أرواحَنا للموتِ تَسبِقُنا... البيت) كنايةٌ عن صفة الاستعداد واللهفة لخوض معارك التحرير ضد العصابات التكفيرية.

وما يمثلُه بيت للشـــاعر (عادل الصـــويري) من قصـــيدة حشـــديةٍ لـه، عنوانها (عُشبة الحشد)[1] من (البحر البسيط) قال في مقدِّمتها مخاطباً المرجع الأعلى (قُدِّس سِرُّه)

أفتيت والجمر في طفِّ القلوب صدىً	**حتّى تجمعَّ في كفيـك واحتشـــدا**
بـذرتَـهُ فضَّـــةً للفجر، يَلمَعُهـا	**وردُ الشـــهادةِ، إذ طاح النزيف ندى**

وبعد أبيات قال مُكّنياً

(١) (بهم انتصرنا): ٣٦ – ٣٧.

تزوّج الخُلْـدَ – مزهوّاً بصـــولتهم سـيف الجنوب ثلاثـاً طلَّق العمـدا

ففي قوله (تزوج الخُلْدَ) والضمير يعود على (سيف الجنوب) الذي زها بصولة الأحرار المقاتلين فتية الفتح مقاتلي الحشد الشعبي، فـ(تزوج الخلد) كناية عن الاقتران بالخلود وهي كناية عن صفة، و (سيف الجنوب) – هنا – كناية عن موصوف وهو سيف المقاتل الحشدي الجنوبي الذي هبَّ من جنوب العراق ملبياً فتوى الجهاد المقدس، إذ ربط الشاعر بين هذا التعبير ومطلع القصيدة.

أفتيت والجمر في طفِّ القلوب صـدىً حتّى تجمعَّ في كفيـك واحتشـــدا

وبعد:

فقد تبيّن للباحثة أنّ قصيدة الحشد الشعبي زخرت بالفنون البيانيّة من تشبيه بأقسامه وأنواعه كافة، ومن صور استعارية تصريحية، ومكنيه، فضلاً عن توافر الصور الكنائية وقد عزّز هذا التوافر الصوري المستوى الفني وزاد القصيدة تأثيراً في المتلقي؛ لأنّ الأداء الكلامي يُسهم في إبداع الشاعر كونه عنصراً مهماً من عناصر الشعرية.

المبحث الثاني

أساليب بلاغية بديعية دلاليّة في قصيدة الحشد الشعبي

أولاً: الاقتباس والتضمين (التناص)

تقديم موجز في المعنى والوظيفة

الاقتباس لغةً: من القَبَس وهي شعلةُ نار تقتبس من معظم الناس... واقتبسها: أخذها، وقد جاء في الذكر الحكيم قولُه تبارك وتعالى: ﴿نَقْتَبِسْ مِن نُّورِكُمْ﴾[١] وقال جلّ ذكرُهُ: ﴿آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ﴾[٢].

أما التضمين: فمن ضمن الشيء: فهو ضامن وضمين: كَفَلَهُ وضمّن الشيء تضميناً، فنضمنه عين غرمته فالتزمهُ، وما جعله في وعاء فقد ضمَّنه إياه[٣].

والاقتباس هو: «أن يضمن الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث لا على أنه منه»[٤].

وأمّا التضمين فهو «أن يضمن الشعر شيئاً من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهوراً عند البلغاء»[٥]، وقد ذكرهُ ابن المعتز ولم يعرِّفه ولكنه مثّل له[٦]، وهو يشمل الكلام أيضاً وليس الشعر فقط.

لذا فالاقتباس مختص بالأخذ من القرآن والحديث النبوي الشريف، أما التضمين فهو يتعلق بكلام الآخرين من شعر ونثر.

وأمّا الموقف من الاقتباس من القرآن الكريم فقد أجازه بعض الفقهاء بينما حرّمه آخرون[٧].

---

(١) سورة الحديد: الآية ١٣.

(٢) سورة طه: الآية ١٠.

(٣) يُنظر: لسان العرب: ٦٧/٦ (قبس)، ٢٥٧/١٣ مادة: ضمن.

(٤) الإيضاح في علوم البلاغة: أبو عبد الله محمد بن سعد الدين بن عمر القزويني، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢٤هـ – ٢٠٠٣م، ص٣١٢.

(٥) المصدر السابق: ٣١٦.

(٦) البديع: ١٥٩ (مصدر سابق).

(٧) يُنظر: أنوار الربيع في أنواع البديع: علي صدر الدين ابن معصوم المدني: حقّقه وترجم لشعرائه: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط١، ١٩٦٩م، ٢١٧/٢.

أما وظيفة الاقتباس، فأنه «يؤدي وظائف بنائية حيوية... تعطي دعماً غير قابل لاستخدامه بصفة منبع فنّي جاد»(١).

ويحسُن بنا ونحن أوجزنا القول في الاقتباس والتضمين، ان نشير إلى ما عُدَّ بديلاً عنهما وهو التناص الذي شاع مصطلحاً نقدياً في الميدان الأدبي والنقدي.

فما التناص؟ وما أصولُه؟ وما آفاقه ومدياتُه؟

إنّ استحضار الشاعر – أيّ شاعر – لحظة تكوين عمله الفنّي، لمنبع من منابع ثقافته وتداخله مع جزئيات هذا المنبع عُبِّرَ عنه بالنقد الحديث بـ(التناص) الذي شاع – مثلما بيّنا – شيوعاً كبيراً في الساحة النقدية، إلّا أنه، وعلى الرغم من هذا الشيوع اللافت، ظلّ مصطلحاً عائماً، إذ لم يستطع الدارسون أن يضعوا له مفهوماً دقيقاً يُحصّنه مما أُثيرت حولَه من مصطلحات بديلة تمتد به إلى آفاق قد تخرجه من وظيفته الرئيسة، فقيل: «إنّهُ ظاهرةٌ لغويةٌ معقدة تستعصي على الضبط والتلقين، إذ يعتمد تمييزها على ثقافة المتلقي»(٢).

ومفهوم التناص عند الغربيين هو آلية الأخذ والاستفادة التي يقوم بها الشاعر أو الكاتب، وقد اصطلحوا عليها بـ(التناص)(٣).

بيدَ أنّ ميخائيل باختين أول من صاغ نظريةً في التداخلات النصية(٤).

ورأت جوليا كرستيفا أن التناص يعدّ ميزة النص الأساسية وأن النص بمثابة تحويل لنص آخر لذا عرّفته قائلة: «التقاطع والتعديل المتبادَل بين وحدات عائدة لنصوص مختلفة»(٥)، وهي تقول أيضاً: «إنه ترحال للنصوص، وتداخل نصّي، ففي فضاء نصٍّ معين تتقاطع وتتنافي ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أُخرى»(٦).

---

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص: د. صلاح فضل، سلسلة كتب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢م، ص٢٥٤.

(٢) التناص التراثي – الرواية الجزائرية أنموذجاً: الدكتور سعيد سلام، ص٤٢٢.

(٣) مقدّمة في النظرية الأدبية: بتري ايغلين، ترجمة: الأستاذ إبراهيم جاسم العلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م، ص١٠١.

(٤) يُنظر: المبدأ الحواري: تزفيتان تودوروف: تعريب الأستاذ فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م، ص٨.

(٥) علم النص: جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط٢، المغرب، ١٩٩٧م، ص٢١٩.

(٦) المصدر نفسه: والصفحة نفسها.

وبدا للباحثة أنّ مصطلح (التناص) أرقى مصطلح من بين عشرات المصطلحات التي يُظنّ أنّها بديلة عنه أو تشير إلى المفهوم نفسه.

وعدا هذا، فقد ذهب كثير من النقاد الغربيين أن لا معنى لأي عمل أدبي بمعزل عن التناص ومن هؤلاء الناقد لوران جيني[١]، أما الناقد عبد الله الغذامي فيرى أنّ أي نصّ أو جزء منه هو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر، وإنّ أي نص من النصوص الأدبية هو خلاصة تآلف عدد من الكلمات والكلمات هي اسبق من النصوص في وجودها، هي قابلة للانتقال إلى نص آخر وتحمل معها تاريخها الأول وتاريخها المكتسب[٢].

بيد أنّ هذا الناقد العربي (عبد الله الغذامي) هو أول من أشاع هذا المصطلح وسمّاه النص المتداخل أي النص الذي يتسرب إلى داخل نص آخر[٣].

وعرف الدكتور محمد مفتاح التناص بقوله: «تعالق، أي دخول النصّ في علاقة مع نصوص أُخرى بكيفيات مختلفة»[٤].

ومن الملاحظات المهمة التي ينبغي للباحثة التي توّضحها هي أنّ ثمة فرقاً بين التناص وبين الاقتباس والتضمين، إذ إنّ الاقتباس والتضمين يأتي في أُفق مُحدَّدٍ لتحسين اللفظ وتقوية الإيقاع وتداعي صور المعاني في مخيلة المتلقي ذي الثقافة القرآنية ورفع كفاية الخطاب.

فالاقتباس والتضمين لا يبلغ منزلة التعالق أو التداخل النصّي؛ لأنّ التناص منظومة فكرية معرفية تتوالد من ثقافات متعددة، تنصهر لتكوّن هذا الخطاب الجديد.

وحاصل ما تريد الباحثة إيصالَهُ في موضوع التناص، إنّ له أهميةً بالغةً في خدمة المعنى ورصف المبنى الأمر الذي يُفضي إلى قوة التأثير في المتلقي، وقد عبّر باحث عن ذلك قائلاً: «يؤدي التناص دوراً بارزاً في إثراء التجربة، حيث يكتسب النصّ تعددية من سياقات أُخرى مع بقائه مركزاً في سياقه الخاص، وتتنوع أنماط التناص ما بين استعادة حدث

(١) يُنظر: انتاج النصّ الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٥م، ص٩٤.
(٢) يُنظر الخطيئة والتكفير: عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٦م، ص٢١٥.
(٣) المصدر السابق: ٢٨٨ – ٢٨٩.
(٤) تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، دار الكوثر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥م، ص١٢١.

ديني أو تاريخي أو اسطوري، واستبطان هذه الأحداث والإشارات بحيث تتولد دلالات جديدة تثري التجربة»[١].

لنتأمّل قول الشاعر (رافد عزيز القريشي) في قصيدته (نصرُ العراق) وهي من (البحر الطويل)، هذا الاقتباس أو التداخل النصّي مع التعبير القرآني في مقدِّمة القصيدة: يقول[٢]

غدا النَصْرُ يُسراً بَعْدَ عُسر به سرى ... وَسَــادت غمامَاتٌ بشــعبكَ والورى

مَصـــائبُ حلّتْ في فراتيكَ جمّةٌ ... يشيبُ لها الولدان والحتفُ قد عرى

بِصرصرِ ريحٍ عندما شب حقدهم ... وطاشتْ عجاجاً عندما الموت أزفرا

متأملُ هذهِ القصيدة مقدّمتها، يَلحَظُ هذا الاقتباس أو التداخُل مع التعبير القرآني، إذ استحضر الشاعر، بفضل مرجعيته الدينية القرآنية، نصوصاً قرآنية في هذا المطلع، فقوله في الشطر الأول من البيت المطلع: (غدا النَصْرُ يُسراً بَعْدَ عُسر به) تجده الباحثة متكئاً على قولِهِ تبارك وتعالى في سورة (الشرح): ﴿فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا﴾[٣].

إنّ هذا الاستحضار للنص القرآني ولاسيّما في مطلع هذهِ القصيدة الحشدية، زاد من فنية النص، إذ رصّن مبنى المطلع وعمّق مضمونه، على الرغم من أن هذا التداخل النصّي أو الاقتباس لم يكن مباشراً بل جاء محوَّراً مع المحافظة على بنية الخطاب القرآني، وأصبح الخطاب الشعري الجديد، بعد هذا التداخل – ذا شخصيّة فنيّة لافتة تتضح عند ترديدنا للتعبير الشعري أكثر من مرة.

وفي البيتين اللذين تليا البيت الأول نلمح هذا الاستحضار أو لنقل الاقتباس القرآني الإشاري المستمد من قوله تبارك وتعالى في سورة (الحاقة) الكريمة: ﴿وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ﴾[٤].

تتأمل الباحثة هذا الاستحضار أو الاقتباس القرآني وترى إنه شديد الصلة بهذه القصيدة الحشدية، بعنوانها (نصر العراق)، وبمطلعها المذكور آنفاً، إذ إن الشاعر أراد أن يصف ما أحدثه (الدواعش) من دمارٍ وتخريب وقتل لا يُمكن وصفه إلا إذا استحضر مشهداً من مشاهد عقاب الله لقوم عاد الذين طغوا في البلاد

---

(١) عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، د. فوزي خضر، الكويت، ط١، ٢٠٠٠م، ص١١٣.

(٢) الحشد الشعري: ١/ ٢٨٢ –٢٨٤.

(٣) سورة الشرح: الآيتان: ٥، ٦.

(٤) سورة الحاقة: الآية ٦.

واهلكهم الله سبحانهُ، وعلى الرغم من اختلاف السياق، إلّا أن الشاهد أراد أن يرسم لنا المشاهدَ الدموية المأساوية التي خلفتها العصابات الإرهابية التي لا تبقي ولا تذر، لذا قال عارضا المأساة في الإطار الجماعي:

مَصائبُ حلّتْ في فراتيكَ جمّةٌ يشيبُ لها الولدان والحتفُ قد عرى

ثم أعقبه قائلاً مقتبساً هذا الوصف القرآني:

بِصرصرِ ريحٍ عندما شب حقدهم وطاشتْ عجاجاً عندما الموت ازفرا

والشاعر (طلال طالب) من قصيدة حشديةٍ عنوانُها (حشدُ اللهِ) وهي من (البحر البسيط) قال في مقدّمتها[1]:

هذا سلاحي وفي الأسماع مرماهُ طالَ النواصبُ فازدادت ضحاياهُ

وبعد أبياتٍ يقولُ:

أعلنتُ حربي وبعضُ الحربِ قافيةٌ وللشعورِ إذا أبلى سراياهُ
خيّرتُهُ الدربُ فيما كان يسطرُهُ فزادني بسطةً واختارَ مولاهُ
....
ما ظل صاحبُكم إذ مدَّ إصبعَهُ قد أحرز الإذن مختوماً بيمناهُ
....
لله دركَ يا موسى إذ انفلقت كالطودِ فرقاً ويمٌّ قد عبرناهُ
لكن إلى جنةِ الفردوسِ غايتنا اللهُ أكبر ما كلّت لنا فاهُ
بجانب الطور نارُ اللهِ موقدةٌ الأُنسُ فيها وفيها القربُ أحلاهُ
سنصطلي بعد ذاكِ النصر مكرمةً فذاكرُ الله عند الله مثواهُ

في قول الشاعر بعد مطلع القصيدة بأبيات:

أعلنتُ حربي وبعضُ الحربِ قافيةٌ وللشعورِ إذا أبلى سراياهُ
خيّرتُهُ الدربُ فيما كان يسطرُهُ فزادني بسطةً واختارَ مولاهُ

(١) انظر القصيدة في: الحشد الشعري: ٢ / ٥ – ٩.

الشاعر في هذا النصّ يؤكد أثر الكلمة الصادقة المدافعة في صدّ العدوان (أعلنت حربي وبعض الحرب قافيةً)؛ لأن للشعر والشعور سرايا قتالية (وللشعور إذ ابلى سراياه).

ثم يقتبس نصاً قرآنياً ليدخلَه في خطابه الشعري قائلاً:

خيّرتُـهُ الـدربُ فيمـا كـان يسـطرُهُ فزادني بسـطـةً واختـارَ مولاهُ

وأصل التعبير القرآني المقتبس منه هو ﴿وَزَادَهُ بَسْطَةً فِي الْعِلْمِ وَالْجِسْمِ﴾[1]، وواضح استحضار الشاعر لهذهِ الجملة القرآنية زاد البيت جمالاً في المبنى وعمقاً في المعنى، وبفضل حلول الجملة القرآنية ودخولها في الخطاب الشعري وفي القصيدة نفسها وبعد هذا البيت نقع على اقتباس جديد في البيتين الآتيين:

قـال اسـتعدّوا فـان الليـلَ مقتربٌ ألقى عليـهِ قميصـاً من مُحيـاهُ

فأبصـر النورَ مما كان من دمنا وبـاعـدَ الشـرُ واحتـاطـت رزايـاهُ

امتدت مرجعية الشاعر القرآنية إلى القصص القرآني فاقتبس اقتباساً غيرَ مباشر جانباً من قصة النبي يوسف (عليه السلام) الذي رموه أخوته في غيابة الجُبّ، وبعد ذلك بكثير ولما أثبت صدقاً وبراءةً وبعد تفسير الرؤيا التي عرضت للملك، أصبح مقام النبي يوسف (عليه السلام) عند الملك كبيراً حتى ولّاه البلاد بخزائنها، فاتوه إخوته الذين أيقنوا من موته، ولكنه عرفهم وهم له منكرون، ثم أرسل قميصه إلى أبيه يعقوب (عليه السلام) (الذي ابيضَّت عيناه من الحزن) (وهو كظيم)، فلما قدموا شَمَّ ريح يوسف (عليه السلام) وفي ذلك استحضر قوله تعالى: ﴿فَارْتَدَّ بَصِيرًا قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾[2]، لذا برز هذا التداخل مع القرآن الكريم في نصّه الشعري (ألقى عليهِ قميصاً من مُحياهُ) أخذاً من قوله تبارك وتعالى: ﴿اذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَٰذَا فَأَلْقُوهُ عَلَىٰ وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا وَأْتُونِي بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعِينَ﴾[3].

وفي بيت آخر من هذه القصيدة إذ يقول:

ما ظل صـاحبُكم إذ مدَّ إصـبعَهُ قـد أحرز الإذن مختومـاً بيمنـاهُ

---

(١) سورة البقرة: الآية ٢٤٧.

(٢) سورة يوسف: الآية ٩٦.

(٣) سورة يوسف: الآية ٩٣.

فثمة تداخل قرآني مع هذا الخطاب الشعري الحشدي الثائر.

فالتداخل النصّي مع القرآن الكريم تمثلُه العبارة القرآنية المقدّسة ﴿مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَىٰ﴾[1]، وهذا التداخل أو الاقتباس لم يكن شكلياً بل امتدّ إلى المبنى فَحَسَّنهُ وإلى المعنى فعمق المضمون، إذ الشاعر الحشدي يشيرُ هنا إلى التحدي منذ عنوان القصيدة (حشد الله) ثم مطلعها (هذا سلاحي وفي الأسماع مرماهُ... البيت) لذا جاءت العبارة المُستحضرة من التعبير القرآني المُعجز (مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ) داعمةً لخطاب الشاعر (طلال طالب).

وبعد هذا نقعُ على هذه الأبيات التي اتكأت على الاقتباس القرآني سواءً من الفاظ القرآن أو صوره أو شخصياته القصصية، ولنصغِ إلى قول الشاعر:

لله دركَ يـا موســـى إذ انفلقـت	**كـالطودِ فرقـاً ويمٌّ قـد عبرنـاهُ**
لكن إلى جنـةِ الفردوسِ غـايتنـا	**اللهُ أكـبـر مـا كـلّـت لـنـا فـاهُ**
بجـانـب الطور نـارُ اللهِ موقـدةٌ	**الأُنسُ فيهـا وفيهـا القربُ أحلاهُ**
سـنصـطلي بعد ذاكِ النصـر مكرمةً	**فـذاكـرُ الله عـنـد اللهَ مـثـواهُ**

في هذه الأبيات التي صاغها الشاعر الحشدي استحضار لقصة كليم الله النبي موسى (عليه السلام) التي تكررت في القرآن لدواعٍ أسلوبية ودلالية غاية في الإعجاز والتأثير في المتلقي ولتشابه الصراعين صراع موسى مع فرعونه، وصراع أبناء العراق مع الدواعش المجرمين استحضر الشاعر هذه القصة القرآنية بأجوائها وما أحيط بها ومواعظها، لتكون داعمة لنصّه مبنىً ومعنىً ولم يكن هذا الاستحضار إلا عفو الخاطر بعثه الشاعر وساقته مرجعيته الدينية المستندة إلى القرآن الكريم فقدحت في ذهنه الخطوط العريضة لهذه القصة القرآنية التي نتعرف إلى معالمها عبر قوله تبارك وتعالى: ﴿وَلَمَّا جَاءَ مُوسَىٰ لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَن تَرَانِي وَلَٰكِنِ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ﴾[2].

---

(١) سورة النجم: الآية ٢.

(٢) سورة الأعراف: الآية ١٤٣.

وعند الشاعر (شلال عنوز) من قصيدةٍ له، عنوانها (قالوا فَقُلْنَا) وهي من (البحر البسيط)، نطالع هذا التداخل مع التعبير القرآني في مقدِّمتها، يقول[1]:

قـالوا هَجَمنـا فَقُلْنَـا إنَّنـا القَـدَرُ ... مِن أَيَّمـا جئتُمُ سِـــجّيلُنا مَطَرُ

مِن أيّما جِئتُمُ ضَـــجَّت بنادقُنا ... مِن أَيَّمـا جئتُمُ لَوّاحَـةٌ سَـــقَرُ

وارى الشاعر الحشدي في قوله (نحن السلام) قد استعرض في ذاكرتهِ قول الزبرقان بن بدر:

نحن الكرامُ فلا حيّ يعـادلنُـا ... منا الملوكُ وفينا تُنصـبُ البيعُ

نحنُ السّـلامُ إذا ما جِئتَ تَطلُبُهُ ... ونحنُ نحنُ كرامٌ حينَ تَعتـذِرُ

تلحظ الباحثة هذا الاقتباس القرآني في البيتين الواردين في مطلع القصيدة، ففي قوله: (مِن أَيَّما جِئتُمُ سِجّيلُنا مَطَرُ) فإن الشاعر في إنشائه هذا البيت لعلّه ناظر إلى قوله تعالى في سورة (الفيل) المباركة، إذ قال جلّ ثناؤه ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ﴾[2]، صدق الله العلي العظيم، فقول الشاعر (سجلينا مطر) عضّدت معنى البيت ورصنت مبناه.

وفي البيت الذي يليه تلحظ الباحثة هذا الاقتباس القرآني أو التناص واضحاً في قوله: (... مِن أَيَّما جِئتُمُ لَوّاحَةٌ سَقَرُ) إذ اقتبسه الشاعر من قول الباري عزّ وجل في سورة (المدّثر) ﴿سَأُصْلِيهِ سَقَرَ وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَرُ لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ لَوَّاحَةٌ لِّلْبَشَرِ عَلَيْهَا تِسْعَةَ عَشَرَ﴾[3].

إن معاني النص القرآني وسياقه وأجواءه جاءت مطابقة وداعمة لخطاب الشاعر الحشدي، فالوصف القرآني لجهنم بأنها (لوّاحة سقر) يسند دلالات البيت الذي يخاطب العصابات الإرهابية التكفيرية متوعداً إيّاهم بأن مصيرهم الهزيمة الساحقة بعد هذه المعارك المزلزلة واصفاً إيّاها بجهنم (اللواحة للبشر).

أما البيت الأخير فيلوحُ للمتلقي اليقظ أن فيه اقتباساً إشارياً، ففي قوله (نحنُ السّلامُ إذا ما جِئتَ تَطلُبُهُ) يلوح للباحثة أن هذا التعبير الشعري أخذهُ الشاعر من قوله تبارك وتعالى من سورة (الانفال)

---

(١) الحشد الشعري: ٢٨٩/١ – ٢٩١.

(٢) سورة الفيل: الآيات من ١ – ٥.

(٣) سورة المدّثر: الآيات من ٢٦ – ٣٠.

﴿وَإِن جَنَحُوا لِلسَّلْمِ فَاجْنَحْ لَهَا وَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾[1]، وفي قوله: (ونحنُ نحنُ كرامٌ حينَ تَعتذِرُ).

نفهم من كُلِّ هذهِ الشواهد الشعرية الحشدية أنَّ توظيف النصوص الدينية يُعد «... من أنجح الوسائل، وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة البشر نفسه، وهي ما ينزع الذهن البشري نفسه لحفظهِ ومداومة تذكّرِه، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كُلّ العصور تحرص على الإمساك بنص، إلا إذا كان دينياً أو شعرياً، وهي لا تمسك به حرصاً على ما يقوله فحسب، وإنَّما على طريقة القول وشكل الكلام أيضاً، من هنا يُصبحُ توظيفُ التراث الديني في الشعر، خاصةً ما يتصلُ به بالصيغ تعزيزاً قوياً لشاعريته، ودعماً لاستمراره في حافظة الإنسان»[2].

قال الشاعر (أنمار عبد الصاحب الجرّاح) في قصيدته الحشدية التي عنوانُها (أنشودة الثكل التي أسكتت) وهي من (البحر الطويل) وتقع في تسعة وخمسين بيتاً، قال في مطلعِها[3]:

هُنا عَقلُ رَشّـــاشـــيْ على قَلَمي يُملي ... بِحَربيْ ويُقصـــــي عن مَيادينِها عَقلي

وبعد ذلك تلتقط الباحثة ما ورد في القصيدة من اقتباس مُكثَّف ولافت في هذه اللامية

أَتَتكُمُ، كَثَكلى تَلطِمُ الثُربَ لَوعَـةً ... وتُذريـهِ وَشْـــماً فَوقَ جَبهَتِها، خَيلي
مَعَ النَقْعِ، قَدْحاً مورياتٍ خيولُنا الـــــ ... ـمُغيراتُ صُبْحاً، تَجعَلُ الظُهْرَ في اللَيلِ
وتَتلو على فُرســـانِها، حيثُ حَوَّطوا ... مَســـاكِنكُمْ، ما جاء في ســـورَةِ النَمْلِ
.....
[فـأنـذَرتُكُمْ نـاراً تلَظّى] أمُغشـــيـاً ... تَجَلّى نَهـارى؟ إفهَموا ســـورَة اللَيـلِ
كُلوا شَجَرَ الزَقّومِ إثماً فَسورَةُ الـــــــ ... دُخـانِ بِكُمْ ولْيَغلِ في البَطنِ كـالمُهْلِ
سَـــقَتْكُمْ حَميمَ الـداءِ ســـورَةُ يونسٍ ... ونَشــفى بِما نُســقاهُ مِن ســورَةِ النَحلِ
لَنا مِن عَطاءِ اللهِ في ســورَةِ الضُــحى ... شَـــفـاعَـةُ طـه يَومَ يُغدِقُ في الكَيْلِ

---

(١) سورة الأنفال: الآية ٦١.

(٢) إنتاج الدلالة الأدبية: صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ت)، ص٥٩.

(٣) انظر القصيدة في: الحشد الشعري: ١ / ٤٢٦ – ٤٣٤.

إلى أن يقول الشاعر متداخلاً نصياً مع حديث أمير المؤمنين (عليه السلام) عندما بعث برسالة إلى معاوية يتوعدُه فيها بقوله: «سآتيك برجالٍ قلوبهم قلوب نساءٍ» حيث غاب عن معاوية تفسير قول الإمام (عليه السلام) حتى فسره له ابن العاص[1]، وفي هذا يقول الشاعر:

قُلوبُ نِســـاءٍ في صُـــدور رِجالِنا ودَقّـاتُهـا للحَربِ أغنَـتْ عنِ الطَبـلِ

اختارت الباحثة هذا الأنموذج الشعري الحافل بالاقتباس القرآني أو التداخل النصيّ مع القرآن الكريم، لكثافة هذا التداخل بسبب ارتباط الشاعر الحشدي بمرجعيته الدينية وفي طليعتها القرآن الكريم أولاً: ولكون الموقف وسياق المواجهة المحتدمة والمصيرية مع الإرهاب تتطلب مثل هذا الخطاب ثانياً.

ففي أبياته الثلاثة بعد المطلع من قصيدته المذكورة آنفاً والتي اختار لها عنواناً مثيراً (إنشودة الثكل التي أسكتت) والعنوان – كما هو معروف – يعدُّ العتبة الرئيسة في النص، وأقول في أبياته هذه نلمحُ هذا الاقتباس المُبهر الذي يتطلبه الموقف القتالي آنذاك، إذ يعبّر الشاعر عن الخيل برمزيتها الجهادية وارتباطها بمعارك المسلمين الخالدة بوصفها في طليعة ما يُستعدَّ به للقتال أخذاً من قوله تبارك وتعالى: ﴿وَأَعِدُّوا لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِن دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ اللَّهُ يَعْلَمُهُمْ وَمَا تُنفِقُوا مِن شَيْءٍ فِي سَبِيلِ اللَّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنتُمْ لَا تُظْلَمُونَ﴾[2]، وفي البيت الثاني وصف مشاهد الخيل الموريات لغبار المعركة والمغيرات في الصباح الباكر مستحضراً الآيات المباركة التي وصفت هذه المشاهد بإعجاز لا نظير له، إذ قال تبارك وتعالى: ﴿فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحًا﴾[3].

وفي البيت الثالث نجد تعبيراً طريفاً للشاعر الحشدي، إذ إنَّ هذه الخيل المغيرة الكاسحة تتلو على فرسانها الذين حوّطوا المساكن ما وردَ من خطاب قرآني على لسان نملة، إذ قال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ﴾[4]، ثم يأتي اقتباس ثانٍ على هذه الطريقة من هذا الاستحضار الفني، إذ قال:

---

(١) هذه الإشارة في هامش (الحشد الشعري): ١ / ٤٣٢.

(٢) سورة الأنفال: الآية ٦٠.

(٣) سورة العاديات: الآيتان: ٢ و ٣.

(٤) سورة النمل: الآية ١٨.

[فأنذَرتُكُمْ ناراً تلَظّى] أمُغشياً تَجَلّى نَهارى؟ إفهَموا سورَةَ اللَيلِ

في هذا البيت اقتباس نصّي مباركٌ من قوله تبارك وتعالى في سورة الليل: ﴿فَأَنذَرْتُكُمْ نَارًا تَلَظَّىٰ﴾(١).

ثم يتساءل الشاعر قائلاً (أمُغشياً تَجَلّى نَهارى) مذكراً بمفتاح سورة الليل، إذ قال تبارك وتعالى ﴿وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَىٰ ۝ وَالنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّىٰ ۝﴾(٢)، فهذا الاقتباس من القرآن الكريم أو لِنَقُل التداخل النصّي مع التعبير القرآني في الخطاب الشعري الحشدي جاء موائماً لقصيدة الشاعر وهو يعبّر عن معركة مصيرية يخوضها أبناء العراق ضد العصابات التكفيرية الإجرامية، لذا كان الخطاب التحذيري والوعيد بالهزيمة وسوء العاقبة وبما تضمنته السور المباركة من انذار شديد، مناسباً لهذا الخطاب الشعري المتخذ من سور القرآن وآياته منفذاً فاعلاً في التأثير بمتلقيه، لذا خاطب الشاعر أعداء العراق قائلاً: (إفهَموا سورَةَ اللَيلِ) وقصد بذلك أن يفهموا ما فيها من مضامين منذرة للكافرين على شاكلة قوله تعالى: ﴿فَأَنذَرْتُكُمْ نَارًا تَلَظَّىٰ﴾ التي تضمنتها هذه السورة الكريمة.

بعدها يأتي الشاعر باقتباس آخر ولكنه إشاري حين قال:

كُلوا شَجَرَ الزَقّومِ إثماً فَسورَةُ الـ دُخانِ بِكُمْ ولِيَغلِ في البَطنِ كالمُهْلِ

والشاعر يشير هنا إلى ما تضمنته سورة الدُخان من إشارة إلى طعام الآثمين، إذ قال جلَّ ثناؤه في هذا السياق الذي حرص الشاعر على استحضاره في أثناء تهديده إعداءه الدواعش، قال تعالى: ﴿إِنَّ شَجَرَتَ الزَّقُّومِ طَعَامُ الْأَثِيمِ كَالْمُهْلِ يَغْلِي فِي الْبُطُونِ كَغَلْيِ الْحَمِيمِ﴾(٣).

وبالأسلوب الاقتباسي نفسه نجدُه يستحضر مضامين سور قرآنية أُخرى متخذاً من هذه الاستحضار وسيلة فنية لدعم مضامين خطابه وقوة تأثيره في المتلقي، يقول الشاعر:

سَـــقَتْكُمْ حَميمَ الداءِ ســـورَةُ يونسٍ ونَشــفى بِما نُســقاهُ مِن ســورَةِ النَحلِ

---

(١) سورة الليل: الآية ١٤.

(٢) سورة الليل: الآيتان ١ و ٢.

(٣) سورة الدخان: الآيات: ٤٣ – ٤٦.

لَنا مِن عَطاءِ اللهِ في سـورَةِ الضُـحى شَـــفـاعَـةُ طـه يَومَ يُغدِقُ في الكَيْـلِ

أشار الشاعر الحشدي، هنا، في الشطر الأول من بيته إلى ما ورد في سورة يونس المباركة إذ قال سبحانه وتعالى: ﴿وَقَالَ مُوسَىٰ رَبَّنَا إِنَّكَ آتَيْتَ فِرْعَوْنَ وَمَلَأَهُ زِينَةً وَأَمْوَالًا فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا رَبَّنَا لِيُضِلُّوا عَن سَبِيلِكَ رَبَّنَا اطْمِسْ عَلَىٰ أَمْوَالِهِمْ وَاشْدُدْ عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ فَلَا يُؤْمِنُوا حَتَّىٰ يَرَوُا الْعَذَابَ الْأَلِيمَ قَالَ قَدْ أُجِيبَت دَّعْوَتُكُمَا فَاسْتَقِيمَا وَلَا تَتَّبِعَانِّ سَبِيلَ الَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ﴾[1]، أما الشطر الثاني (ونَشفى بِما نُسقاهُ مِن سورَةِ النَحلِ) فقد أشار به الشاعر إلى مضمون قوله تعالى في سورة النحل: ﴿وَإِنَّ لَكُمْ فِي الْأَنْعَامِ لَعِبْرَةً نُّسْقِيكُم مِّمَّا فِي بُطُونِهِ مِن بَيْنِ فَرْثٍ وَدَمٍ لَّبَنًا خَالِصًا سَائِغًا لِّلشَّارِبِينَ﴾[2].

وفي بيته الأخير أشار الشاعر إلى مضمون سورة الضحى المباركة إذ قال تعالى: ﴿وَالضُّحَىٰ وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَىٰ مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَىٰ وَلَلْآخِرَةُ خَيْرٌ لَّكَ مِنَ الْأُولَىٰ وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَىٰ أَلَمْ يَجِدْكَ يَتِيمًا فَآوَىٰ وَوَجَدَكَ ضَالًّا فَهَدَىٰ وَوَجَدَكَ عَائِلًا فَأَغْنَىٰ فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ﴾[3].

قال الشاعر (إسماعيل الحاج عبدالرحيم الخفّاف) من قصيدة له، عنوانُها (الحشد نارٌ) وهي من (البحر البسيط) قال في مطلعِها[4]:

الحشــدُ نارٌ على الأعداءِ تَســتَعرُ بشــراكَ ســيدنا في قَولكَ الظَّفَرُ

إلى أن يقول متداخلاً مع النصوص القرآنية:

وخرَّ في (بلـدٍ) خمســون كوكبـةً من فتيـة الكهف لا ذنـب ولا وزرُ

يا أيها الحشد يا من فيكمُ إعتصمت ذوي الضــمـائر والآمـال وافتخرُوا

حثوا خطاكم إلى الحدباءِ موصــلكم إن تنصــروها فيا إخوان تنتصــرُ

عودوا إلى ذاتكم والـخيرُ مرتقـبٌ لا تيأســوا إنّ العُســر بعده اليســرُ

---

(١) سورة يونس: الآيتان: ٨٨ و ٨٩.

(٢) سورة النمل: الآية ٦٦.

(٣) سورة الضحى: الآيات: ١ –١١.

(٤) انظر القصيدة في: الحشد الشعري: ١ / ٢٤٩ – ٢٥٤.

في البدء ترى الباحثة أنْ ليست بنا حاجة أو ضرورة مُلجئة إلى تأكيد أثر القرآن الكريم في انتاج الأديب شاعراً كان أم ناثراً، إذ إنّ بواعث كثيرةً دعت إلى هذا التأثير والتأثر يقف في طليعتها وَقعُ القرآن الخاص لما يحويه من حلاوة المعاني وقوة المباني المؤثرة بفصاحتها وبلاغتها وإعجازها الظاهر منذ نزوله المبارك والى يومنا هذا، وهذا الإعجاز جليّ في القَصرِ وفي التقديم والتأخير وفي الذكر والحذف والاستفهام وغيرها(١).

وعودٌ على أبيات الشاعر الحشدي، فإن الباحثة تجد هذا التداخل للنصوص القرآنية باشكاله كافة مع خطاب الشاعر، فمنذ المطلع تلمح الباحثة هذا التأثر بألفاظ القرآن، ففي قوله: (الحشدُ نارٌ على الأعداءِ تَستَعرُ) استعان الشاعر بالخطاب القرآني مستحضراً بعض الآيات التي صورّت مشهداً من مشاهد القيامة ولاسيّما مشهد جهنم المستعرة على الكفار على شاكلة قوله عزّ ثناؤه في سورة التكوير: ﴿وَإِذَا الْجَحِيمُ سُعِّرَتْ﴾(٢).

وفي الشطر الثاني تُرجعنا لفظة (بشراكَ سيدنا) إلى سورة يونس، إذ قال سبحانه وتعالى: ﴿أَلَا إِنَّ أَوْلِيَاءَ اللَّهِ لَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ الَّذِينَ آمَنُوا وَكَانُوا يَتَّقُونَ لَهُمُ الْبُشْرَىٰ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَفِي الْآخِرَةِ لَا تَبْدِيلَ لِكَلِمَاتِ اللَّهِ ذَٰلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ﴾(٣)، وفي الأبيات اللاحقة تجد الباحثة هذا الاقتباس من التعبير القرآني من قول الشاعر (... من فتية الكهف لا ذنب ولا وزرُ) إذ شبَّهَ فتية الحشد المقدس بفتية أهل الكهف مستحضراً قوله تعالى ﴿إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ﴾(٤) وبهذا الاستحضار منح نصّه ترصيناً في البناء وقوّة في المضمون وهذان الاثنان يؤثران في المتلقي أبلغ التأثير.

وفي البيت الذي يليه استحضر الشاعر لفظة قرآنية موّظفاً إيّاها في بيته إذ قال (يا أيها الحشد يا من فيكمُ إعتصمت) جاعلاً الحشد ونهجه عصمةً (ذوي الضمائر والآمال) مستنداً إلى قوله تبارك وتعالى: ﴿وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا﴾(٥) وفي البيت الذي يليه يستنهض الشاعر الهمم قائلاً:

---

(١) يُنظر: فنون النثر الأدبي في آثار لسان الدين بن الخطيب – المضامين والخصائص الأسلوبية، دار المدار الإسلامي، ط١، بنغازي، (د.ت)، ص٢٥٢.

(٢) سورة التكوير: الآية ١٢.

(٣) سورة يونس: الآيات ٦٢ – ٦٤.

(٤) سورة الكهف: الآية ١٠.

(٥) سورة آل عمران: الآية ١٠٣.

حثوا خطاكم إلى الحدباءِ موصلكم إن تنصروها فيا إخوان تنتصرُ

وواضح أن الشاعر الحشدي جمّل بناءه وعمّق حجته بالاستعانة بقوله تعالى: ﴿إِن تَنصُرُوا اللَّهَ يَنصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ﴾[1] وفي بيته الأخير خاطب الشاعر الغيارى ملتمساً منهم العودة إلى الذات ومطمئناً إيّاهم، مستنداً إلى قوله سبحانه ﴿فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا﴾[2] وهذا الاقتباس أو التداخل جاء منسجماً مع خطاب الشاعر ومؤثراً في المتلقي فضلاً عن ترصين البناء وبعث عناصر الجمال في البيت.

التضمين

نبدأ شواهدنا بالتضمين النصِّي المباشر، إذ ضَمَّن الشاعر الحشدي قصيدته بيتاً من أبيات الشعر، فهذا الشاعر (د. إبراهيم العاني) قد ضمّن قصيدته بيتا من أبيات الشاعر أبي الطيّب المتنبي، في قصيدةٍ له عنوانها (نسور الجهاد المُقدّس) وهي من (البحر البسيط) قال في مقدّمتها[3]:

إلى حشد أبطال العراق:

على جبينكِ نور الفجر يبتسِمُ وفي صمودكَ جيشُ البغي ينهزمُ

وقال في خاتمة القصيدة:

وآخرُ القولِ للأعراب ننذرُهُم إنّ العراق سيبقى رغم كيدكُمُ
لقد صبرنا على أفعالكم زمناً لكنَّ للصبر حدّاً ثم ينفَصِمُ
لا تحسبوا حِلْمَنا ضَعْفاً ومسكنةً مَن يَشعلِ النار قد يودي به الضَرَمُ
(إذا رأيتَ نيوب الليث بارزةً فلا تظنّ أن الليث يبتسم)

تلمحُ الباحثة توظيف الشاعر الحشدي لبيت الشاعر الكبير أبي الطيب المتنبي إذ جاء الشاعر بهذا التضمين منسجماً مع خاتمة أبياته التي حملت هذا الخطاب التحذيري الموّجه للمعتدين الذين لم يفهموا إلّا لغة الردّ المزلزل، إنهم الأعراب الذين وُصفوا في الخطاب القرآني بأنهم اشدّ كفراً ونفاقاً، لذا قال الشاعر:

---

(١) سورة مُحَمّد: الآية ٧.
(٢) سورة الشرح: الآيتان ٥ و ٦.
(٣) الحشد الشعري: ١ / ٢٤٢ – ٢٤٤.

وآخرُ القولِ للأعراب ننذرُهُم إنّ العراق سيبقى رغم كيدكُمُ

وفي هذا السياق – سياق تحذير المستبدين الذي لم يرعووا –، على الرغم من صبر العراقيين وحلمهم الطويل، بل تمادوا وعدّوا الصبرَ وضبط النفس ضعفاً منّا، لذا استحضر الشاعر بيت المتنبي تقويةً لخطابه معنىً ومبنىً فأدرجه في خاتمته:

(إذا رأيتَ نيوب الليث بارزةً فلا تظننّ أن الليث يبتسم)[1]

وهذا تضمين نصّي مباشرٌ.

في قول الشاعر (الشيخ علي عبد الحسين المظفر) في قصيدته له مرّ ذكرها، إذ يقول متداخلاً مع بيت شعري قديم اشتهر شاهداً نحوياً، والقصيدة عنوانها (حشد الأباة)[2]:

لكنَّها قالتْ وقلتَ وسُفِّهت وحَكَمْتَها والقولُ قولُ حذامِ[3]

تتأمل الباحثة هذا الأنموذج ولاسيما عبارة البيت الأخير (والقولُ قولُ حذامِ) والسياق يستدعي استحضار ما يقوّي مضمون الشاعر ويُحسِّنُ مبناه، لذا استحضر هذا البيت التراثي المنسجم مع مضمون الشاعر، قال:

إذا قالت حذام فصّدقوها فإنّ القولَ ما قالت حَذامِ[*]

والباحثة تجد دلالة البيت المستحضَر داعمةً لقول الشاعر الحشدي في بيته المذكور آنفاً والمحتوي على هذه الحوارية ذات المنحى الجدلي بدلالة قوله (وسُفِّهت).

تنتقل الباحثة إلى أُنموذج ثانٍ، إذ استحضَر الشاعر الحشدي (إسماعيل الحاج عبد الرحيم الخفّاف) في قصيدةٍ رائية حشديةٌ له، عنونها (الحشد نار) شعر علي بن الجهم والجواهري، والأعشى الكبير، وضمّنهُ قصيدته تقويةً لمبناها وتعميقاً لمعناها، وهي من (البحر البسيط) قال في مقدّتها[4]:

---

(١) شرح ديوان المتنبي: عبد الرحمن البرقوقي، الجزء الرابع، ص٨٥.

(٢) الحشد الشعري: ١ / ٥٧٨ – ٥٨٣.

(٣) شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك: ابن عقيل الهمداني، د١، ص١٠٥.

(*) البيت قيل لدسيم بن طارق أحد شعراء الجاهلية، والصواب كما في اللسان (رقش) أنهما للجيم بن صعب والد حنيفة وعجل، وحذام امرأته وفيه يقوله سبيل الهدى بتحقيق شرح قطر الندى لمحمد محيي الدين عبد الحميد، ص٤٣.

(٤) انظر القصيدة في: الحشد الشعري: ١ / ٢٤٩ – ٢٥٠.

الحشــدُ نارٌ على الأعداءِ تَســتَعرُ　　بشــراكَ ســيدنا في قَولكَ الظفُر

هـذا العراقُ وهـذا مـا نشـــاهـدهُ　　في كلّ يوم لنا في أرضـــنا خطرُ

وبعد أبيات نقعَ على هذا التناص الأدبي أو التضمين، إذ استحضر الشاعرُ قصيدة الشاعر العباسي (علي بن الجهم) الرائية الشهيرة وضمن تعبيره الشعري فقال:

بغدادُ كانت داراً للسلامِ(*) حماً　　فيها عيون المها غنّت لها العُصُرُ

ثم قال مضمّناً عبارة الجواهري الشعرية التي جاءت عنواناً لقصيدةٍ له، قال:

أرضُ الكنانةِ إذ يزهو الربيعُ بها　　يا دَجلَة الخير يسري فوقَكِ القَمَرُ

وبعد أبيات قال مضمّناً عبارةً شعريةً من شعر الشاعر الجاهلي الشهري الأعشى إذ قال الشاعر إسماعيل الحاج عبد الرحيم مُتحدّثاً عن (داعش)

قد ناطحوا صخرةً للحشد فانكسرت　　شوكُ الدواعشِ واهٍ قرنهُ البقرُ

لاحظت الباحثة هذا التضمين من الشاعر العباسي علي بن الجهم، الذي قال بيته المشهور بعد أن رقّ طبعُهُ وسهلت ألفاظُهُ وتحول من البداوة إلى الحياة الحضرية فانشد قائلاً[1]:

عُيونُ المَها بَينَ الرُصـــافَةِ وَالجِســـرِ　　جَلَبنَ الهَوى مِن حَيـثُ أَدري وَلا أَدري

أَعَـدنَ لِيَ الشَـــوقَ القَـديمَ وَلَم أَكُن　　سَـــلَوتُ وَلكِن زِدنَ جَمراً عَلى جَمرِ

فقد استحضر الشاعر البيت الأول للشاعر العباسي وضمّنه خطابه الشعري قائلاً:

بغدادُ كانت داراً للسلامِ حمىً　　فيها عيون المها غنّت لها العُصُرُ

فواضحٌ هذا التداخل النصّي أو التضمين الجزئي من شعر علي بن الجهم، إذ ضمن الشاعر عبارته الشهيرة (عيون المها)، فضلاً عن استحضار المناسبة بأجوائها ومكانها (بغداد) (دار السلام) إذ استمد ذلك من بيته المذكور آنفاً ولاسيّما شطره الأول.

(*) كذا في الأصل وفيه خللٌ عروضي، ولعلّ الصواب: بغدادُ كم كنتِ داراً للسلامِ حميً.

(١) ديوان علي بن الجهم: عُني بتحقيقه: خليل مردم بك، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م، ص١٤١.

وثمة تضمينٌ ثانٍ في هذه الأبيات المجتزأة من القصيدة الحشدية، إذ يقول الشاعر مضمناً عبارة الشاعر محمد مهدي الجواهري (يا دجلة الخير)

أرضُ الكنانةِ إذ يزهو الربيعُ بها يا دَجلَة الخير يسري فوقَكِ القَمَرُ

في هذا البيت تلحظ الباحثة تضميناً من قصيدة الجواهري التي استهلها قائلاً:

يا دجلة الخير يا أم البساتينِ حييتُ سفحك عن عبد فحييني[١]

وعدا هذين التضمينين، فثمة تضمين ثالث تلحظُهُ الباحثة في قول الشاعر:

قد ناطحوا صخرةً للحشد فانكسرت شوكُ الدواعشِ واهى قرنهُ البقرُ

أخذه الشاعر من الشاعر الأعشى:

كَناطِحٍ صَخْرَةً يَوْماً ليوُهِنَها فَلَمْ يَضِرْها وأوْهى قَرْنَه الوعِلُ[٢]

وانموذجنا الرابع من قصيدة للشاعر الحشدي (طلال طالب) وعنوانها (حشدُ اللهِ) وتلاحظ الباحثة تعبيراً شعرياً أو تضميناً إشارياً استحضرَهُ الشاعر من شعر أبي الطيَّب المتنبي، والقصيدة الحشدية هذهِ من (البحر البسيط) الذي تسيّد أوزان القصائد الشعرية في مدونة الحشد الشعري، قال في مطلعها[٣]:

هذا سلاحي وفي الأسماع مرماهُ طالَ النواصبُ فازدادت ضحاياه

لا يعرفُ اللين إلّا في توِدّده وفي التراتيلِ حيثُ القلبِ مرعاهُ

قد يبرزُ الناب لكن ليس مبتسماً بل ينشد الشعر حيث العزم أملاهُ

لقد ضمّن الشاعر بيته الأخير تضميناً إشارياً من قول الشاعر أبي الطيب المتنبي من بيته المذكور آنفاً:

إذا رأيت نيوب الليث بارزةً فلا تظنّنّ أنّ الليثَ يبتسمُ[٤]

---

(١) ديوان الجواهري: جمعه وحققه مجموعة من الأساتذة، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ١٩٧٥، ج٥، ص٣٢.

(٢) ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس: تحقيق الدكتور محمد محمد حسين، مكتبة الآدب بالجماميز، المطبعة النموذجية، ص٦١.

(٣) انظر القصيدة كاملةً في: الحشد الشعري: ٢/ ٥ – ٩.

(٤) شرح ديوان المتنبي: عبد الرحمن البرقوقي، الجزء الرابع، ص٨٥.

فالشاعر الحشدي في هذا السياق الحربي وأجواء التحدّي (هذا سلاحي) استحضر بيت أبي الطيب المتنبي وكثّف معناه في ذهنه ليدخله في تشكيلته العروضية فصاغ هذا الشطر (قد يبرزُ الناب لكن ليس مبتسماً...) مكثفاً معنى بيت المتنبي المذكور آنفاً.

فواضح من تضمين الشاعر لبيت المتنبي هذا التأثير الذي انبعث من تداخل الخطابين خطاب الشاعر الحشدي وخطاب المتنبي، ما يستوقف المخاطَب ويعملُ على تغيير جوّه الاعتيادي ليدخلَهُ في دائرة الدهشة، وتتناسب قوة الدهشة والتأثير بحسب قدرة الشاعر على استحضار النص ليكون جُزءاً من محاور المعاني والدلالات وهذا لا يحتاج إلى كبير نقاش.

وقال الشاعر (محمد سعيد عبد الحسين علو المُلّا) من قصيدةٍ له عنوانُها (مُرّي على الجُرْحِ) وهي من (البحر البسيط)، قال في مطلعها[1]:

خُذي دمي لم يَعُدْ ما في العروق دما وفجّريهِ فقد أوقرتُهُ حُمما

خذيه واقتحمي الآفاقَ عاصفةً عَصّفَ الأبابيلِ لا يرهبنَ مُقتحَما

ثم يقول بعد أبيات:

مُرّي على الجُرْحِ كفّاً وامسحي الألما يا صرخةً من تقيٍّ زلزلت أُمَما

ثم نقع على هذا التضمين اللافت للقول اللئيم اللعين عمران حطان

يا ضربةً من تقيٍ ما أراد بها إلا ليبلغ من ذي العرش رضوانا

يقول الشاعر الحشدي:

هناك سَوْأة عمروٍ عاد منظرُها وعاد يلتمسُ البيداءَ مُنهزِما

الشاعر الحشدي في هذه القصيدة التي يبدأها بهذا الأسلوب الإنشائي الخطابي بوساطة أسلوب الأمر (خذي دمي... البيت)، استطاع بحسّه الشاعري وسعة مرجعيته أن يدعم مضامينه وبناءه الفني بتضمينه بيتاً لأبي فراس يجسّد موقفاً قتالياً حصل للإمام علي بن أبي طالب لما نازل عمراً بن العاص

(١) انظر القصيدة: الحشد الشعري: ١ / ٥٠٥ – ٥١٠.

وصرعه لاذ الأخير بارزاً سواءته فعفّ الإمام وكرّم الله وجهه من النظر إلى سوأة المنهزم فتركه، وفي هذا قال أبو فراس الحمداني مصوّراً هذا الموقف الاستثنائي[1]:

فلا خَيرَ في دَفعِ الرَدى بِمَذَلَّةٍ كَما رَدَّها، يَوماً، بِسَوءَتِهِ عَمروُ

والشاعر الحشدي ضمن تعبير الشاعر أبي فراس في بيته المذكور آنفاً.

ومن التضـــمينات الإشـــارية التي تُلمح لمحاً بعد تأمُّل ما نَجِدُه في قول الشـــاعر الحشـــدي (عمر صباح محمد) في قصيدته التي عنوانها (عودة الذبيح) وهي من (البحر الوافر) قال في مطلعها[2]:

من الطوفانِ من موتٍ عميق نظرنا لم يكنْ في الموجِ نوحُ

وقال في خاتمتها مُضمناً:

أبا تّمام ها جئناك فاقرأْ بأنّ الحشد أصدقُ يا صحيحُ

وهنا ضَمّن الشاعر قصيدته ذكرَ الشاعر العباسي أبي تّمام الطائي مستحضراً بائيته الشهيرة التي قالها بعد فتح عمورية، لمّا جهز المعتصم جيشاً لفتحها بعد ما تواردت الأنباء بأن علويةً اعتدى عليها روميّ فصاحت وا معتصماه! فلما سمع المعتصم عزم على فتحها على الرغم من نهي المنجمين إياه فعاندهم وعزم على السير لفتحها وتحقق النصر، فانشد أبو تمام قصيدته معبراً عن هذا الموقف التاريخي قائلاً في مطلع القصيدة:

السيفُ أصدقُ أنباءً من الكتبِ في حدّه الحدّ بين الجدِّ واللّعبِ[3]

فالشاعر الحشدي استعان بالعبارة الشعرية التي اطلقها أبو تمام (السيفُ أصدقُ أنباءً من الكتبِ) أي أصدق من كتب المنجمين، واستثمر الشاعر الحشدي هذا المعنى ووظفه توظيفاً رائعاً ومكثفاً قائلاً: (بأنّ الحشد أصدقُ يا صحيحُ) إذ جعل (الحشد) مكان (السيف).

---

(١) ديوان أبي فراس الحمداني: تحقيق ساهي الدهان، المعهد الفرنسي بدمشق، ط١، ١٩٩٤م، ص٢١٣، وانظر كذلك: شرح ديوان أبي فراس الحمداني لأبن خالويه، حسب المخطوطة التونسية، إعداد: د. محمد بن شريفة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، الكويت، ط١، ٢٠٠٠م، ص١٥١.

(٢) الحشد الشعري: ١ / ٦٢ – ٦٤.

(٣) ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تقديم راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، ط٢، بيروت، لبنان، ١٩٩٤م، ص٣٢.

وترى الباحثة أنّ هذا التضمين الفنّي يؤمئ إلى فنية الشاعر وسعة مرجعيته الأدبية، إذ أفاد من عبارة أبي تمام الراسخة في التاريخ والتراث العربي وحوّلها إلى مضمونه في هذا الخطاب وفي هذه القصيدة الحشدية التي اختار لها عنواناً موحياً (عودة الذبيح).

ثانياً: الطباق والمقابلة

في لسان العرب الطباق يعني المطابقة والتطبيق والتكافؤ مأخوذ من طَبَق، والطبق غطاء كُلّ شيء، وطبّقه تطبيقاً، والطبق من كُلِّ شيء ما سواه، وقد طابق مطابقةً وطباقاً، والمطابقة الموافقة وهي أن نجعل الشيء فوق آخر بقدره(١).

والطباق في المفهوم البلاغي هو «الجمع بين الشيء وضدّه»(٢).

وقد نقل عبد الله بن المعتز (ت ٢٩٦هـ) عن الخليل قولَهُ: «طابقت بين الشيئين أي جمعتهما عن حذوٍ واحدٍ»(٣).

بيد ان قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) يسميه (التكافؤ) إذ قال: «وهو أن يصف الشاعر شيئاً أو يذمّه ويتكلّم فيه أي معنىً كان فيأتي بمعنيين متكافئين، والذي أُريد بقوله متكافئين في هذا الموضوع أي متقابلين، أمّا من جهة المصادرة أو السلب والإيجاب أو غيرهما من أقسام التقابل».

أما وظيفة هذا الأسلوب البلاغي فتأتي فيما يحدثُه من جمالية عبر تداعي الألفاظ، أي يستدعي اللفظ ضدّه ونقيضه، فمجرد ذكر اللفظ يأتي ذكر نقيضه أي: ما يقابله ويضادُهُ فإذا ذكرت الخير ذكرت الشرّ، والسواد يستدعي البياض وما إلى ذلك، فضلاً عن ذلك فإن الطباق مثلما يقول قدامة ذو «أثر في تجويد الشعر قوي»(٤).

---

(١) لسان العرب: ابن منظور: ١٠٨/٥ مادة (طبقَ).

(٢) كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري، تحقيق: محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة المصرية، بيروت، ٢٠٠٦م، ص٢٧٦.

(٣) البديع: عبد الله بن المعتز، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٤٢٨هـ – ٢٠٠٧م، ص١٢٤.

(٤) نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق: وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص١٥٠.

أمّا التقابُل في علم البديع فعلى أضـــرب، إذ «ربما قُوبل بهذا لفظاً أو معنىً أو بما يخالفُهُ أو بما يماثلُهُ»[١]، ويشترط فيه إذا شرطت شرطاً، وجب أن تشترط ضدّه، بضد ذلك الشـــرط، ومثاله قولُهُ جلّ ثناؤه ﴿فَأَمَّا مَنْ أَعْطَىٰ وَاتَّقَىٰ وَصَدَّقَ بِالْحُسْنَىٰ فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْيُسْرَىٰ وَأَمَّا مَن بَخِلَ وَاسْتَغْنَىٰ وَكَذَّبَ بِالْحُسْنَىٰ فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْعُسْرَىٰ﴾[٢] فهنا – في الآية المباركة – الإعطاء والاتقاء والتصديق ضد المنع والاستغناء والتكذيب، والمجموع الأول شرط لليسرى، والمجموع الثاني شرط للعسرى[٣].

وفي الطباق – كما يرى القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢هـ) في (وساطته) «شُعُبٌ خفيّة وفيها مكامن تغمضُ، وربما التبستْ به أشياءُ لا تميَّزُ إلّا للنظر الثاقب والذهن اللطيف»[٤].

وربما لم يكن من قبيل المصادفة أن يلتفت موروثنا النقدي والبلاغي إلى ما في التضاد من قيم تعبيرية جمالية، فجعلوا منه باباً رئيســاً أســموه الطباق، وأشــار إليه في مطلع المحســنات المعنوية واللفظية، وللطباق تسميات عديدة شاعت بين أوساط الدارسين، أشهرها: المطابقة، التكافؤ، والتضاد، وهو في اللغة (الموافقة) يُقال: طابقتُ بين الشــيئين: جعلتُ أحدهما على حذوٍ واحد وألزقتُهما، والمطابقة: المشي في القيد، وهي أن يضع الفرس رجله في موضع يَدِه[٥].

و (الطباق) في اصطلاح البلاغيين: «الجمع بين المتضادين: أي معنيين متقابلين في الجملة»[٦]، وهذان المعنيان «يتنافى وجودهما معاً في شيء واحد في وقت واحدٍ»[٧].

---

(١) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة ودلائل الإعجاز: يحيى بن حمزة العلوي، مراجعة وضبط محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م، ص٣٨٣.

(٢) سورة الليل: الآيات ٥ –١٠.

(٣) يُنظر: التعريفات: الشريف علي بن محمد الجرجاني، مؤسسة التاريخ الإسلامي، بيروت، ط١، ١٤٢٤هـ – ٢٠٠٣م، ص١٧٧.

(٤) الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م، ص٤٧ – ٤٨.

(٥) لسان العرب: مادة (طَبَقَ).

(٦) الإيضاح في علوم البلاغة: (مصدر سابق ذكره)، ص٣٤٨ – ٣٥٥.

(٧) المفصّل في علوم البلاغة العربية: د. عيسى علي العاكوب: منشورات الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، ١٤٢١هـ – ٢٠٠٠م، ص٥٥٩.

قال الشاعر (مضر الآلوسي) في قصيدته الحشدية التي عنوانها (آية السماء) وهي من (البحر الوافر) وهي التي فازت بالمركز الأول في المسابقة، ستجتزئ الباحثة بعض الأبيات التي تضمنت طباقاً بنوعيه، طباق الإيجاب، وطباق السلب[1]

على عطشٍ واحترامُ المَقَـامَـا	**أتيـتُ ســـمـاك فـاقبلني غَنَـامَـا**
.....	.....
وفتوى من إمـامٍ هـاشـــمـيٍّ	**نبـايعُهـا على المعنى إمـامـا**
لنزحفَ مثل زحف الحشـــد حرباً	**مقدَّســـةً تعيدُ لـك الســـلامـا**
.....	.....
بـعـيـن لا تـنـامُ وألـفُ خـوفٍ	**تـدثّر خلف ســـاترِهِ ونـامـا**
.....	.....
مهبياتُ الطوالعِ خـافضـــاتٌ الـ	**طوامعِ رافعـاتُ المجـد هـامـا**
إذا اعوجّ المـدى ألقـت عليـه	**شـــواهدِ عدلها حتّى اســـتقاما**
وإن قَـعَـدَ الـزمـانُ تـداركـتـهُ	**وألقـت فيـه مـا ألقـت فقـامـا**
فيـا مَن يـدعيهـا فـارغـاتٍ	**من المعنى ويملؤهـا انتقـامـا**
.....	.....
تـعـضّ يـديـك أفـواهٌ جـيـاعٌ	**ترى كُـلَّ الوجوهِ لهـا طَعَـامـا**
.....	.....
وشـــام وســـام وابتكر المنـايا	**ولو أفطَرْتَ من دَمِـهِ لَصـــامـا**
.....	.....
أنا ابنُ الشـــمسِ تعرفني فوحدي	**حملـتُ مـدارهـا حربـاً سَـــلامَـا**

تلحظ الباحثة هذهِ الأبيات المجتزَأة من قصيدة حشدية واحدةٍ، وتراها مطرَّزة بهذا الفنّ البلاغي (الطباق)، فمنذ مطلع القصيدة نلمح هذا الطباق في البيت الأول بين كلمتي (عَطش) و (غَمَاما)، فثمة

(١) انظر القصيدة في ديوان (بهم انتصرنا): ص١٠ – ١١.

طباق بين كلمة (عطش) وضدّها كلمة (غَمَام) وهي الغيمة المحملة بالمطر، إذ قاد الشاعر تداعي الألفاظ إلى مقابلة قوله (على عطش) بـ(فاقبلني غماما) وهذا التداعي للألفاظ النقيضة له أثره في معاني الأديب شاعراً كان أم ناثراً.

ونمضي في تأمل أبيات هذا الأنموذج لنقعَ على هذا الطباق بين كلمة (حرباً) وكلمة (السلاما) وبفعل فكره تداعي الألفاظ استدعى لفظُ (الحرب) لفظة (السلام).

وتلحظ الباحثة في البيت الآتي:

بـعـيـن لا تـنـامُ وألـفُ خـوفٍ تـدثّر خلف ســـاترِهِ ونـامـا

هنا الشاعر يصف شجاعة المقاتل الحشدي وعدم خشيته من الموت مستعملاً هذا الطباق الذي عمل على تقوية الأسلوب وعمق المعنى، إذ طابق طباقاً سلبياً بين (لا تنام) و (وناما) هو الجمع بين الشيء ومنفيه، وثمة طباقٌ خفيّ بين (ألفُ خوف) و (تدثر خلف ساتره وناما).

وفي بيت آخر من هذه القصيدة تلحظ الباحثة هذا الطباق الذي يبدو فيه أنَّ الشاعر الحشدي مولع به وشغوف إلى درجة هذه التكثيف اللافت لاستعماله، وربما أن هذه المقابلات التي زخرت بها قصيدته جاءت تعبيراً عن أحاسيسه الداخلية التي ترى في الأشياء ونقائضها ما يبدّدُ الحيرة ويجلى الغموض ولاسيّما أن الشاعر إزاءَ موقف عصيب حصلَ لبلاده بفعل احتلال العصابات الإرهابية لهذا البلد الآمن ومحاولة تخريب تراثه وقتل أبنائه، وكُلّ هذا يستدعي تأمل هذه التناقضات، فلنتأمل ما يقول:

مهيباتُ الطوالعِ خـافضـــاتٌ الـ طوامعِ رافعـاتُ المجـد هـامـا
إذا اعوجّ المـدى ألقـت عليـه شـــواهدِ عدلها حتّى اســـتقاما
وإن قَـعَـدَ الـزمـانُ تـداركـتـهُ وألقـت فيـه مـا ألقـت فقـامـا
فيـا مَن يـدعيهـا فـارغـاتٍ من المعنى ويملؤهـا انتقـامـا

إنّ متأمل هذه الأبيات يجدها قد مُلئت طباقاً وإحساساً بالتناقض طلباً لجلاء الحقيقة، فضلاً عن القيم الجمالية التي أظهرها هذا الفن البلاغي، إذ وُشِّحَ النص بهذه الطباقات الفنية البليغة التي زادت الأبيات ثراءً بفعل هذا البديع المعنوي، إذ ظهر التقابل الفنّي بين (مهيبات الطوالع) وبين (خافضات الطوامع) و (خافضات) وبين (رافعات) وبين (حافضات الطوامع) و (رافعات المجد) ثم نتأمل هذا الطباق في البيت الذي يليه بين (أعوّج المدى) وبين (استقاما) وثمة مقابلة فنية بين شطري البيت.

وفي البيت الثالث نتأمل هذا الطباق بين (قَعَدَ الزمان) وبين (فقاما).

وتقعُ الباحثةُ على فنِّ الطباق وهو يطرِّز شطري البيت الرابع، إذ طابق بين (يدّعيها فارغات) وبين (ويملؤها انتقاما) وفي بيته:

تـعـضّ يـديـك أفـواهٌ جـيـاعٌ ترى كُـلَّ الوجوهِ لهـا طَعَـامـا

فقد قابل بين (جياع) و (طعاما)، ثم نلمح هذا التطابق في قوله:

وشـــام وســـام وابتكر المنايا ولو أفطَرْتَ من دَمِـهِ لَصـــامـا

طابق – هنا – بين (أفطرت) و (صاما).

وَلْنصُغِ – أخيراً – إلى هذه البيت المُجتزأ الأخير:

أنا ابنُ الشـمسِ تعرفني فوحدي حملـتُ مـدارهـا حربـاً سَـــلامَـا

فقد طابق في الشطر الثاني بين (حرباً) و (سلاما).

قال الشاعر (أحمد الخيّال) في قصيدته الحشدية التي عنوانها (العاشق السماوي) وهذه القصيدة فازت بالمركز الثالث في إحدى المسابقات، وهي من (البحر الطويل) تجتزئ الباحثة بعض أبيتها التي وردت فيها الطباق، قال[1]:

تحشّـد في صـمت الأناجيل صـرخةً لينبعَ حشـداً في السـلالات حيدرا

....

وكان اقتباســاً من قليل احتمالِهِ كثيراً إذا مـا قبَّـل الحرب أعـذرا

....

أميراً لضـــوء الله لم يخشَ ظُلمـةً رواهُ نهـارُ الغـاضـــريـات مَنْحَرَا

....

فكم كان في وعد السـماءِ مبشِّـراً وكم كان في وعد السـماءِ مبشَّـرا

(١) انظر القصيدة في: (بهم انتصرنا): ص١٤ – ١٥.

في هذه الأبيات المجتزأة من القصيدة المذكورة آنفاً، حضورٌ لصور فنّية تقوم على التقابل والمطابقة، فثمة مطابقة لافتة بين لفظتي (صمت) و (صرخة) فالصمت استدعى نقيضَهُ (الصرخة) وهذا ما عُبّرَ عنه بتداعي المعاني الذي وهب النصّ ثراءً معنوياً ودعا المتلقي لتأمله، وفي البيت الثاني نتأمل هذه المطابقة بين كلمة (قليل) وبين كلمة (كثيراً)، اما في البيت الثالث المجتزأ من هذه القصيدة ففيه تطابق بين التعبيرين (ضوء الله) و (لم يخشَ ظلمةً).

ولو تأملنا ما توافر من جمال مما في هذه الأبيات وعمق معانيها لألفينا أنّ الطباقَ يقف في طليعة عناصر شعريتها.

فالطباق – إذن – ليس مجرد حلية لفظية أو تلاعب بالكلمات، فضلاً عن تلبيته دواعي التجربة الشخصية، نجدُهُ فاعلاً في تلبية الذوق الجمالي والتأثير النفسي في متلقيه، لذا فليس من قبيل المصادفة إن ينتبه تراثنا البلاغي إلى ما في الطباق من قيم جمالية، إذ هو فنّ أُسلوبي شاع في النثر والشعر شيوعاً لافتاً، وعودٌ على الأبيات المجتزأة من القصيدة المذكورة آنفاً، نقف على البيت المجتزأ الرابع إذ يقول الشاعر الحشدي (أحمد الخيال):

فكم كان في وعد الســـماءِ مبشِّـــراً وكم كان في وعد الســـماءِ مبشَّـــرا

وهنا طابق بين اللفظتين اللتين وقعت كُلٌّ منهما في نهاية شطر من شطري البيت، فالأولى (مُبشِّراً) وهو اسم فاعل يدّل على مَن قام بالتبشير، والكلمة الثانية وقعت خبراً للبيت (مبشَّراً) وهي اسم مفعول، أي من وقع عليه التبشير، وهنا تضادٌّ حصل بين المدلولين.

ومن هنا جاز لنا أن نشاطر باحثاً معاصراً قولَه «إن التضاد نوع من أنواع التوازن الضروري لاستمرار الكون والكائنات، المادي منها والمعنوي»[1].

قال الشاعر (حيدر علي حسين الحُسيني المرعبي) من قصيدة مرّ ذكرها في مباحث سابقة عنوانها: (حيّ على الحشـــد) تجتزئ الباحثة منها أبياتاً تضـــمنت طباقاً، والقصـــيدة من (البحر الطويل):[2]

(١) البديع في شعر شوقي: د. منير سلطان، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط٢، ١٩٩٢م، ص٢٥١.
(٢) انظر القصيدة: الحشد الشعري: ١/ ٣٧ – ٤٠.

دروبُ المنـايـا للبرايـا مَصـــائـدُ	**بهـا الموتُ صـــيـادٌ ونحنُ الطرائـدُ**
وعُمرُ الفتى مـاضٍ ليومٍ مُقَـدّرٍ	**إذا اليوم مَوؤودٌ فبـالأمسِ وائـدُ**
فما سَـلمَ الأســلافُ من رقبةِ الردى	**ولا عـادَ منهم من فم الموتِ عـائـدُ**
.....	.....
أســـودُ الفيافي يتّقي الموتُ خطوَها	**وفي روضـــها تَبلى وتفنى الطرائـدُ**
.....	.....
ســـبيـلُ المُلبّي للجهـادِ مفـازةٌ	**ومـا فـازَ في نَيـلِ الخلودِ القواعـدُ**
.....	.....
جميعهمُ في ســـاعةِ الصـــفرِ قادةٌ	**إذا مـاتَ منهم قـائـدٌ قـامَ قـائـدُ**
إذا دُقّت الأجراسُ كـانوا كنـائســـاً	**وتزهو بهم عند الأذانِ المســـاجدُ**
فألوانُهم في الســـلمِ حلو عديدُها	**ولكنَّ لونَ الحشـــدِ في الحربِ واحدُ**

تتأمل الباحثة في هذهِ الأبيات مدى حضور هذا الفن البلاغي – البديعي بوصفِه أُسلوباً دلالياً، فضلاً مدِّه النص بالثراء الموسيقي والجمالي وتأثيراته النفسية التي لا يدركها إلّا باحثٌ فَطِنٌ أَلِفَ النصوص الشعرية، فمنذ الاستهلال يطالعنا هذا الفن البديعي الذي رسَّخ مطلع الشاعر الذي جعله مطلعاً حكيماً، إذ تحدّث عن غدر المنايا وكيف تصيد الناس وإن كانوا صغارا، فطابق بين كلمتي (صيّاد) وقصد به الموت، وبين كلمة (طرائد) وقصد بها بني البشر جميعاً الذي يخضعون إلى سطوة الموت عاجلاً أم آجلاً؛ لأنّ الموتَ لا ينجو منه ناج أبداً.

وفي البيت الثاني نجد الطباق ماثلاً بين (موؤودٍ) وهم أسم مفعول وقصد به مَن (يُدفَن) ويودِّع الحياةَ دونما رجعةٍ، وبين كلمة (وائد) وهو من قام بالوئد، وهو اسم فاعل وشتان بين مَعنيي اللفظتين.

فما سَـلمَ الأســلافُ من رقبةِ الردى ولا عـادَ منهم من فم الموتِ عـائـدُ

لقد وقع التضاد بين (ولا سلم الأسلاف) و (ولا عاد منهم عائدُ)، فثمة تضاد بين (سلامة الماضين) و(دعوتهم بعد الموت سالمين).

وفي بيته الآتي: نلمح الطباق واضحاً:

أســـودُ الفيافي يتّقي الموتُ خطوَها وفي روضـــها تَبلى وتفنى الطرائـدُ

الطباق وقع بين (الفيافي) و (الروض) وبين (الأسود) و (الطرائد)، ويمكن أن تلمح الباحثة مقابلةً حصلت بين كلمات الشطرين في بيته:

سـبيـلُ المُلبّي للجهـادِ مفـازةٌ وما فـازَ في نَيـلِ الخلودِ القواعـدُ

فثمة طباق بين (الملبّي للجهاد) و (القواعد) فالتضادُ حاصل بينهما إذ شتانَ بين المجاهد في سبيل الله وبين القاعد عن الجهاد، وثمةَ طباق بين (مفازة) وهي الفوز أو النجاة و (ما نال في نيل الخلود القواعد).

وفي الأبيات الثلاثة الأخيرة من الأبيات المجتزأة من هذه القصيدة نلمح هذا الطباق في (مات قائد) و (قام قائد) وبين (الكنائس) و (المساجد) وبين (الأجراس) و (الأذان) وفي البيت الأخير جرى الطباق بين كلمة (السلم) و (الحرب) وبين (عديدها) و (واحدُ).

وقال الشاعر (عبد الله حبيب القُريشي) في قصيدة عنوانها (ابن العراق) وهي من (البحر الكامل) تختار الباحثة بعض أبياتها التي تضمنت طباقاً أو تقابل، قال[1]:

سَـمِعَ النداءَ فهبَّ في غضـبٍ للقـائهم في زَحمـة القُضـــبِ
فـكـأنّـه ريـحٌ مـزمـجـرةٌ وكـأنهم عَصْـــفٌ على التُربِ
....
شُـــذّاذُ آفـاقٍ تـوحّـدُهـم أطماعُهم في النهب والســلبِ
عكفـتْ على إعْـدادِهمْ دولٌ كُـبرى مـن الأفْـرنـجِ والـعُـرْبِ
إبْنَ العراق وقفتَ منتصـــباً في وجــه أعْتى زاحفٍ لجَـبِ
ولـقـيـتــه فـي قـلــب مُـعتَـركٍ فيــه تلاقى الرأسَ بـالـذَنَـبِ
فطويـتَ حين نشـــرتَ رايتَهـا بيضـــاء لم تدنسْ بمغتَصِـــبِ
....
ســـلمتْ يدٌ نظمتْ كما نثرت عِقدَ النضـــال وزمرة الشَـــغبِ

* * *

حشْـــــدَ العراق لأنـت مفخرةٌ قـد أُلّفـتْ من فتيــةٍ نُجـبِ

---

(١) انظر القصيدة في: الحشد الشعري: ٣٢٣/١ – ٣٢٩.

لَوْ لَمْ تُقابلْهمْ بحاسمةٍ لم يبقَ من يبسٍ ولا رطبِ

تبيَّن للباحثة أن الشاعر القدير أي شاعر قد يُهدى إلى فنِّ الطباق ليوظفه في نصّه الأدبي مستفيداً من تقنيّة هذا الفن التي تقوم على تنمية الذوق الجمالي والتأثير النفسي، فضلاً عن تداعي الألفاظ بفعل البحث عن أضدادها وما إلى ذلك، ففي هذه الأبيات المُختارة بوصفها شواهد لدراسة الطباق في قصيدة الحشد الشعبي، نجد وافراً من الألفاظ المتقابلة المتضادة التي اهتدى إليها الشاعر ولا نقول اختارها، فثمة طباق بين (سَمِعَ النداء) و (هبّ مجيباً الدعوة) وبين (الريح المزمجرة) و (عصف على الترب)، وتلمح الباحثة فنّ المقابلة بين شطري البيت.

وثمة طباق بين (شذاذُ آفاق) و (توحدهم) فشتان بين الأمرين المتناقضين.

وفي البيت الذي يليه طباقٌ بين (الافرنج) و (العُرُب) وبين (ابن العراق) وأراد بهم أبناء الحشد الشعبي، وبين (الغاصب) وبينَ (وقفت منتصباً) (زاحفٍ لجبِ).

وفي البيت الذي يليه طابق بين (الرأس) و (الذَنَبِ) ثم طابق بين (طويت) (نشرت).

وفي أبيات لاحقة طابق الشاعر الحشدي بين (نظمت) و (نثرت).

وأخيراً طابق الشاعر بين (يبسٍ) و (رطبِ).

هذه السلسلة من الطباق لم يأتِ بها شاعر الحشد حِليةً لفظيةً أو تلاعباً بالألفاظ بل جاءت متوازنة أو في ظلّ الحالات النفسية وحجم الانفعالات المصاحبة له[1].

وفي نهاية هذا الفصل (الأداء البلاغي لقصيدة الحشد الشعبي) توكّد الباحثة اعتماد شعراء الحشد على الأساليب البلاغية – البيانية والبديعية – بوصف البيان بأشكاله كافةً يُعَدُّ أساساً لجلاء المعاني وقوة تأثيرها وهو جوهر التعبير الشعري، أمّا الأساليب البديعية التي تناولتها الباحثة ولاسيّما الاقتباس والتضمين والطباق والمقابلة فهي أساليب لم تقتصر على التزيين وتحسين الألفاظ حسب، بل أسهمت في قوة الدلالة ورفع كفاية الخطاب الشعري، وقد تباين الشعراء الحشديون في أدائهم البلاغي كُلّ حسب مرجعيته الثقافية وحضور أدواته الشعرية وخصوبة خياله.

---

(١) يُنظر: فن الطباق في أدب التوقيعات: الدكتورة منيرة فاعور، (بحث) مجلة جامعة دمشق، المجلد ٣٠، العدد: ١+٢، ٢٠١٤م، ص١٢٨.

خاتمةُ البحث ونتائجُه

خاتمةُ البحث ونتائجُهُ

بعدَ الانتهاء – بفضلِ الله – جَلَّ ثناؤه – من هذه الرحلة الشاقّة والشائقة معاً، ومحاولتنا الدؤوبة لتناول مدونة شعرية خِصبة، لشعراءَ عراقيين شعروا بالخَطَر الدّاهم الذي هدّدَ بلادَهم، متمثلاً بالعصابات الإجرامية الدموية المسماة بـ(داعش) والتي تصدّى لها أبناء العراق مُلبّين نداءَ المرجع الديني الأعلى الذي أطلق فتوى الجهاد المقدّس، فاندفعت جموع العراقيين من كلِّ دينٍ وقومية ومذهب وتأسس مصطلح جهادي للمقاتلين أُطلق عليه (الحشد الشعبي).

ومن رَحِمِ الفتوى المقدّسة وُلدت قصيدة الحشد الشعبي – موضوع دراستي–.

ولّما كان الشعرُ، وسيبقى دائماً وأبداً – الفنّ التأثيري الأبرز بين هذه الفنون، لذا انبرى الشعراءُ معبّرين مُستنهضين الهمم تارةً، وواصفين بطولات المقاتلين التي عزّ نظيرها في التاريخ تارةً أخرى، مسجلين استشرافهم المستقبل والثقة بنصر الله المؤزر تارةً ثالثة.

وكُلّ هذا جسّدتهُ قصيدةُ الحشد الشعبي التي تناولناها بالدرس الموضوعي والفنّي، وثمةَ نتائجُ تتصل بهذا الجهدِ المُقدّمِ تودُّ الباحثة الإشارة إلى بعضها:

- كانت فصولُ الدراسة الخمسة تهدفُ إلى الدراسة الموضوعية والفنّية في قصيدة الحشد الشعبي بوصف الموضوع الذي اخترناه جديراً بالدرس الأكاديمي درساً موضوعياً فنياً.
- الشعر بوصفه الفنّ التأثيري الأبرز، يبقى عصيّاً على التعريف المُحدّد أو مثلما يقول المناطقةُ – جامع مانع – ما دامت العملية الإبداعية مرتبطة كُلَّ الارتباط بقدرة المُبدع على تفجير الهياكل اللغوية شعراً معبّراً يؤثر في متلقيه.
- في فصل البناء الفني وقفت الباحثة عند شِكْلَي الشعر العمودي البنائي، البناء بالقصيدة أي النص الطويل، الذي كانت له الهيمنة على الشكلين، وقد لاحظت الباحثة تجاوز أبيات أكثر القصائد الثلاثين أو الأربعين بيتاً.

أما البناء بالمقطوعة (النص القصير) فلا يشكل إلّا نسبة ضئيلة ربما يعود السبب إلى أن الموضوع المُعالج من الاتساع والأهمية ما لا تستوعبُهُ النصوص القصيرة.

- وإكمالاً لدراسة البناء الفني وقفت الباحثة عند عتبات النص ولاحظت الارتباط العضوي بين هذه الأجزاء أو العتبات، فالعنوان يقودك إلى الاستهلال وكلاهما مُستَمَدٌ من رَحِمِ الموضوع، والاستهلال يُدخلنا في عالم المتن والانتقالات، وخاتمة القصيدة تمثل جُزءاً مهماً من النص الإبداعي، لذا أطلق

على الخواتيم أقفالاً في قبالة عدّهم المقدّمات أو المطالع بمفاتيح تلك الأقفال، وكينونة النفوس تواقّةٌ لمعرفة ما استحكم استغلاقُهُ.

- القصيدة الحشدية لها لغتُها وأسلوبُها ومعجمها الشعري، ولكن في وحدتها الفنية وأجزائها لا تختلف عن مُخطط القصيدة العربية مع الأخذ بالحُسبان التخلّي عن المقدّمات الطللية المرتبطة بالحياة البدوية.
- في فصل البناء الإيقاعي لاحظت الباحثة – معتمدةً على تواضع ما درسته وتأثرت به، انّ الإيقاع قسمان: إيقاع مقيّد (البحور والقوافي)، وإيقاع حرّ، وكلاهما، إيقاع خارجي، وليس ثمة إيقاع داخلي على الإطلاق وقد مرت الإشارة إلى هذه النقطة في أثناء البحث.
- أما الإيقاع الخفيّ غير الظاهر أي الموسيقى التي لا تؤخذ من أوزان البحور والقوافي والفواصل الإيقاعية الصوتية الظاهرة، وانما تُدرك عبر الإحساس وهي كامنةٌ برنينها في النفس، وباهتزازها في الوجدان، وقد لاحت للباحثة ملامح هذه الموسيقى في ضوء إطلاعها على الدراسات الحديثة التي تناولت الإيقاع وأنماطه.
- شكّلت البحور الشعرية الرئيسة (البسيط، الكامل، الوافر، الطويل، الخفيف) نسبةً عاليةً في مدونة الحشد الشعري والدواوين المتاحة للباحثة، ويأتي (البحر البسيط) في طليعة هذه البحور وبهيمنة لافتة ولاسيّما في القصائد ذات النَّفَس الطويل، وربما لطبيعة هذه التشكيلة المتناقضة بين البطء (مُسْتَفْعِلن) والسرعة في (فَاْعِلن) أو (فَعِلُن).
- أَسهمت قصيدة التفعيلة في هذه المدونة الشعرية، ولكن بنسبةٍ متواضعة جداً، مع الأخذ بالحُسبان أن بعض الشعراء الّذين نظموا نصوصاً حشدية موزونة ومقفاة رسموها في دواوينهم على هيأة شعر التفعيلة ربما تجاوزاً للمألوف ليس إلّا ومن امثلتهم الشاعر (أجود مجبل).
- وفي الأداء البلاغي استطاعت الباحثة –بفضل الله سبحانه – وتوجيه مشرفها، أن تتوجه إلى معاينة النصوص وتأملها، لتنجزَ مبحثين بلاغيين: الأول في الصورة الشعرية البيانية، عبر التشبيه والاستعارة والكناية مع الوقوف على عنصر الخيال بوصفه صانعاً للصور الشعرية ومبدعَها، وقد توصل البحث إلى تباين أثر الصورة الشعرية تصويراً وأداءً وتأثيراً، في المتلقي – حسب مقدرة الشاعر الفنية وعمق تجربته وخصب خياله وتوافر أدواته.
- توصلت الباحثة إلى أن للسياق أثراً بيّناً وفاعلاً في قوة الصورة الشعرية وحيويتها وليس ثمة صورة بيانية أرقى وأدق من مثيلتها بسبب أتخاذ الشاعر أسلوباً بيانياً دون آخر، إذ ليس صحيحاً ما يقال أنّ كُلّ صورة استعارية أرقى من أي صورة تقوم على التشبيه، إذ الأمر مرتبط بفنية المنشئ ومستوى

خياله، ومما يعزّز هذا الرصد أن التعبير القرآني المُعجز عبّر بوسائل بيانية مختلفة، إذ إنّ الصورة البيانية في القرآن هي الأسلوب الأمثل الذي عبّر بوساطته القرآن عن أغراضه ومعانيه، وليس ثمة كبير فرق من الناحية الفنية بين هذه الصورة البيانية القائمة على التشبيه أو الاستعارة أو الكناية، فكلها معجزٌ معنىً ومبنىً.

- لم يخرج الشاعر الحشدي عن السائد في الشعر العربي والذائقة العربية فيما يخصّ حروف الروي، ولم تكن مهمة القافية مختصرةً على تحديد نهايات الأبيات والأسطر، فحسب، وإنما أسهمت في خلق الدلالة وترصين البناء.
- فيما يخصّ موضوع (الاقتباس والتضمين) وقفت الباحثة عند توافره في القصيدة الحشدية، ولاسيّما التداخل مع النصوص القرآنية اللافت بسبب طبيعة الموضوع الذي عبرت عنه قصيدة الحشد الشعبي وارتباطها بهذا السياق الجهادي المتصل بالدفاع عن الأنفس والأعراض والمقدّسات والممتلكات، لذا كان هذا التداخل مع النصوص القرآنية أو التناص (بالتعبير الحديث)، مع الأخذ بالحُسبان أن الباحثة ترى أن التناص منظومة أوسع من مصطلحي الاقتباس والتضمين.
- أما الفن البديعي الآخر الذي آثرت الباحثة الوقوف عنده في هذه المدونة، فهو الطباق والمقابلة بوصفهما فنّينِ بلاغيينِ فاعلينِ في التعبير الشعري وبخاصة إذا وردا في مثل هذه الكثرة التي لاحظتها الباحثة في هذه المدونة الحشدية، وربما تعود هذه الكثرة إلى سياقات الحدث الكبير واتصافه ببنية التحوّل وما عُرف بالثنائيات الضدية، التحوّل من الدفاع والتصدي إلى الهجوم وإدامة زخم المعركة، ومن التواني والتكاسُل إلى الاستعداد للمواجهة، ومن التراجع والتقهقر إلى الثبات والصمود، ومن اليأس والقنوط من رحمة الله إلى الإيمان والثقة به (سبحانه)، ومن الهزيمة العسكرية والإعلامية إلى النصر المؤزر وكشف زيف الإعلام المعادي... وهكذا إلى ما لا نهاية له من هذه الثنائيات الضدية التي أوجدت هذا التعبير البلاغي المرتبط بالإنسان وما يُحيطه.
- أسهم في هذه المدونة شعراءُ غير عراقيين، من لبنانَ ومصر وسوريا والبحرين واليمن، ما يدّل على شرعية المقاومة المسلحة ضد الهجمة الظلامية التكفيرية التي خطط لها الصهاينة والأمريكان والغرب والسائرون في ركابهم من الحكام المسلمين والعرب المتخاذلين المطبعين مع الكيان الصهيوني الغاصب المحتل، ولكن البحث لم يدخل هذه القصائد ضمن دراسته الفنية، إذ الدراسة توجهت لقصيدة الحشد الشعبي العراقية.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

القران الكريم (جلَّ مَنْ أَنزَلَهُ)

اولاً: الكتب

- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، قراءة السيد محمد رشيد رضا، ط١، دار الكتب العلمية ١٩٨٨م.
- الأسلوب – دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، مطبعة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٨م.
- أصفياء العراق: حميد حلمي البغدادي: ديوان شعري خاص ببطولات الحشد الشعبي المقدّس وتضحياته الفذّة، مؤسسة البلاغ للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٢٠م.
- أقنعة النص، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م.
- إلى فتية القمح، تراتيل في حضرة الحشد المقدَّس: إصدارات منتدى أدباء وكتاب المدينة، مجموعة قصائد لشعراء عراقيين، (د.ط)، (د.ت).
- الألسنية العربية: ريمون طحّان، دار الكتب اللبناني، بيروت، ١٩٨١م.
- الأمالي الشجرية: ابن الشجري، هبة الله بن علي الحسني العلوي، تح: د. محمود محمد الطناحى، ط١، مطبعة المدنى المؤسسة السعودية بمصر،١٩٩٢م.
- إنتاج الدلالة الأدبية، د. صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ت).
- انفتاح النص الروائي: سعيد يقطين، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥م.
- أنوار الربيع في أنواع البديع، علي صدر الدين ابن معصوم المدني: حققه وترجم لشعرائه: شاكر هادي شكر، ط١، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، ١٩٦٩م.
- الإيضاح في علوم البلاغة، أبو عبد الله محمد بن سعد الدين بن عمر القزويني، تح: إبراهيم شمس الدين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٣م.
- الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقد العربي: د. علي عبد رمضان، دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠١٦م – ١٤٣٧هـ.
- البديع، عبد الله بن المعتز، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، ط٢، دار الجيل، بيروت، ٢٠٠٧م.

- بديع القرآن لابن ابي الاصبع المصري (ت ٦٥٤هـ) تقديم وتحقيق: حفنى محمد شرف، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت).
- البديع في شعر شوقي: د. منير سلطان، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط٢، ١٩٩٢م.
- البرهان في علوم القرآن بدر الدين أبو عبد الله محمد بن عبد الله الزركشي (ت ٧٩٤هـ)، تح: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٧م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسله كتب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢م.
- البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ١٩٩٤م.
- البلاغة العربية قراءة أخرى: عبد المطلب محمود، ط٢، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ١٩٩٧م.
- بناء القصيدة العربية الحديثة: د. علي عشري زايد، دار العروبة، الكويت، (د.ط)، ١٩٨١م.
- بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، ط٣، دار المعارف، مصر، ١٩٩٣م.
- بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.
- (بهم انتصرنا) إصدار العتبة الحسينية المقدَّسة، (د.ط)، مجوعة قصائد لشعراء عراقيين، المكتبة العامة للعتبة الحسينية، ٢٠١٧م.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب: محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، القاهرة ١٩٦٤م.
- تاريخ الشعر السياسي: أحمد الشايب، دار القلم، ط٥، بيروت، ١٩٧٦م.
- التجديد في الأدب العربي وتاريخه، حنّا الفافوري، دار الكتاب اللبناني، ط٤، ١٩٦٠.
- تجليات الطبيعة في الشعر العراقي الحديث، د. حسين عبود الهلالي، ط١، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٢١م.
- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): د. محمد مفتاح، ط٤، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٥م.
- التصوير الفني في القرآن، سيد قطب، دار المعارف، مصر، ١٩٥٤م.
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق – اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، د. علي عباس علوان، وزارة الاعلام بغداد،١٩٧٥م.
- التعريفات، الشريف علي بن محمد الجرجاني، ط١، مؤسسة التاريخ الإسلامي، بيروت، ٢٠٠٣م.

- التلخيص في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٠٤م.
- التناص التراثي _الرواية الجزائرية أنموذجاً: الدكتور سعيد سلام، ط١، عالم الكتب الحديثة، إربد، ٢٠١٠م.
- ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية، د. عبد الله الغذامي، ط٢، دار سعد الصباح، ١٩٩٣م.
- جامع الدروس العربية: تأليف الشيخ مصطفى الغلاييني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٤،
- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠م.
- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: أحمد الهاشمي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣.
- الحشد الشعري، المكتبة الأدبية المختصة، ط١، النجف الأشراف، ١٤٣٨هـ – ٢٠١٧م.
- حين يرتبك المعنى، حسين القاصد، ط١، دار تأويل للنشر والترجمة، ٢٠١٩م.
- الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، القاهرة، ١٩٦٦م.
- الخصائص: لابن جني ابي الفتح عثمان بن جني المتوفي (٣٩٢هـ)، تح: عبد الحميد هنداوي، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م.
- الخطيئة والتكفير: عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٦ م.
- دراسة أسلوبية – شعر الخوارج، جاسم محمد الصميدعي، عالم الكتب الحديثة، دار دجلة، عمان، ٢٠١٠م.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قراءة السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٨م.
- دلائل الالفاظ: إبراهيم انيس، مكتبة الانجلو المصرية، (د.ط)، ١٩٧٦م.
- ديوان أبي تمَّام، شرح الخطيب التبريزي، تقديم راجي الأسمر، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٤م.
- ديوان أبي فراس الحمداني شرح ابن خالوية حسب المخطوطة التونسية، تحقيق محمد بن شريفة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، ط١، الكويت، ٢٠٠٠م.

- ديوان أبي فراس الحمداني، جمعه د. سامي الدهان، ط١، المعهد الفرنسي بدمشق للدراسات العربية، ١٩٤٤م.
- ديوان الاعشى الكبير ميمون بن قيس: تحقيق د. محمد محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجية، (د.ت).
- ديوان البدور، حسن محمد جواد الجزائري، (د.ط)، (د.ت).
- ديوان الجواهري: جمعه وحققه مجموعة من الأساتذة، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ١٩٧٥م.
- ديوان امرىء القيس: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٥، دار المعارف (د.ت).
- ديوان علي بن الجهم: عُني بتحقيقه: خليل مردم بك، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م.
- ديوان عنترة بن شداد: شرح معانيه ومفرداته، حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م.
- ديوان معن بن أوس المزني (ت٦٤هـ): تحقيق: د، نوري حمودي القيسي، حاتم صالح الضامن، مطبعة دار الجاحظ، بغداد (د.ت).
- رسائل إلى الميدان، علي الإمارة، ط٢، المعرض الشعري الأول، القصورة، ٢٠١٦م.
- الرؤيا والفن في الأدب العباسي، عز الدين إسماعيل، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.
- سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى: نازك الملائكة، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٩٣م (د.ط).
- شرح ابن عقيل على الفية بن مالك: ابن عقيل الهمداني، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، إنتشارات ناصر.
- شرح حكم الإمام علي (عليه السلام): مؤسسة علوم نهج البلاغة، الأمانة العامة للعتبة الحسينية المقدسة، ٢٠١٨ م.
- شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٨م.
- شرح عمدة الحافظ وعدة اللافظ، ابن مالك، تح: عدنان عبد الرحمن الدوري، مطبعة العاني، بغداد.

- الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، د. يحيى الجبوري، مطبعة وزارة التربية بغداد، ١٩٧٢م.
- الشعر الجاهلي، منهج في دراسة وتقويمه، د. محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة، ١٩٦٦م.
- الشعر الحر في العراق حتى عام ١٩٥٨م: يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية ١٩٧٨م.
- الشعر العربي المعاصر – قضاياهُ وظواهره الفنيّة والمعنوية، عز الدين إسماعيل، ط٣، دار العودة ودار الثقافة بيروت ١٩٨٣م.
- الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، ١٩٦٣م.
- الشعر والشعراء: ابن قتيبة، دار إحياء الكتب القاهرة، ط٢، مطبعة وزارة الثقافة بيروت،١٩٦٩م.
- شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى آخر القرن الثامن الهجري، د. جودت فخر الدين، ط١، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م.
- الصاحبي في فقه اللغة: أبو الحسن احمد بن فارس، المكتبة السلفية، (د.ط) القاهرة،١٩١٠م.
- الصورة الشعرية، سي دي لويس، تر: د. أحمد نصيف الجنابي وأخرينِ، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤م.
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، د. علي البطل، دار الاندلس للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١م.
- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة ودلائل الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، مراجعة وضبط: محمد عبد السلام شاهين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٥هـ.
- العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي: إحسان النص، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٦٤م.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري: عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن الزرقاء، ط١، ١٩٨٥م.
- العقد الفريد: ابن عبد ربّه الأندَلُسي (ت ٣٢٨هـ) تح: محمد سعيد العريان، طبعة بيروت، ١٩٥٣م.
- علم النصّ: جوليا كرستيفا، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط٢، المغرب.

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م.
- عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، د. فوزي خضر، ط١، الكويت، ٢٠٠٠م.
- عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي تح: طه الحاجري، محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦م.
- فتح الباري بشرح صحيح البخاري، أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، دار المعرفة. رقم ٥٧٧٦
- فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، محمد زكي العشماوي، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.
- فن الشعر، ارسطو، تر: عبد الرحمن بدوي، ط١مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٥٣م.
- فن التقطيع الشعري والقافية، الدكتور صفا خلوصي، ط٥، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٧٧م.
- فن الجناس: علي الجندي، دار الفكر العربي، (د.ت)
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي: د. شوقي ضيف ط٧، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦م.
- فنون النثر الأدبي في آثار لسان الدين بن الخطيب _ المضامين والخصائص الأسلوبية، ط١، دار المدار الإسلامي، بنغاري، (د.ت)
- فنون بلاغية: د. احمد مطلوب، دار البحوث العلمية، الكويت، ط ١، ١٣٩٥هـ - ١٩٧٥ م.
- في النقد الأدبي، شوقي ضيف، ط٣، دار المعارف، مصر، ١٩٦٢م.
- في النقد الأدبي، دكتور كمال نشأت، مطبعة النعمان، النجف الأشرف،١٩٧٢م.
- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٣م.
- قضايا النقد الأدبي والبلاغة، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.
- الكتاب: سيبويه ابي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، ط٣، ١٩٨٣م.
- كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٦م.
- كتب وشخصيات: سيد قطب، مطبعة الرسالة، ١٩٤٦م.

- لسان العرب، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفي الأفريقي، ط٣، دار صادر، بيروت، ١٤١٤هـ.
- لغة الشعر: رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥م.
- اللغة العربية معناها ومبناها: د. تمّام حسان، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م
- المبدأ الحواري: تزفيتان تودوروف، تعريب الأستاذ فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين ابن الأثير، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط١، مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٩م.
- مختار الصحاح: محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، دار الكتب العربي، بيروت، لبنان.
- مختصر المعاني، مسعود بن عمر التفتازاني، جمع زادة علي رضا، مطبعة عبد الله القسطنطينية، ١٣٠٧ هـ / ١٨٨٩ م.
- المرثاة الغزلية في الشعر العربي: د. عناد غزوان، بغداد، مطبعة الزهراء، ١٩٧٤م.
- المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله بن الطيب المجذوب، ط٢، الدار السودانية، الخرطوم، ١٩٧٠م.
- المصباح في علم المعاني والبيان والبديع، محمد بن مالك الأندلسي، ط١، المطبعة الخيرية، القاهرة، ١٤٣١هـ.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، ط١، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٢م.
- معجم النقد العربي القديم، أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.
- مفتاح العلوم، أبو يعقوب بن محمد بن علي السكاكي، تح: د. عبد الحميد هنداوي، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١م.
- المفصَّل في علوم البلاغة العربية، د. عيسى علي العاكوب، منشورات الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، ٢٠٠٦م.
- المقتضب: ابو العباس محمد بن يزيد المبرد المتوفى ٢٨٥هـ تحقيق حسن حمد، مراجعة د. اميل يعقوب، منشورات محمد علي، ط١، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ١٩٩٩م.

- مقدمة في النظرية النقدية: تيري ايغلتن، تر: الأستاذ إبراهيم جاسم العلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٢م.
- مناهل العرفان في علوم القرآن: محمد عبد العظيم الزرقاني، مطبعة عيسى البابي الحلبي ومشركاه، للسنة ٢.
- منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجي، تح: الحبيب بن الخوجة، ط٣، دار الغرب الإسلامية، ١٩٨٦م.
- الموازنة بين الطائيين _ أبي تمام والبحتري، للآمدي تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط١، دار المسيرة،١٩٤٤م
- موسيقى الشعر: إبراهيم انيس، مكتبة الأنجلو،١٩٦٥م.
- النحو الوافي، عباس حسن، ط١٥، دار المعارف، (د.ت).
- نظرية الأدب: أوستن وارين، رينيه ويلك، تر: محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، بيروت ١٩٧٢م.
- النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، مطبعة الأمانة، مصر، ١٩٧٨م.
- النقد الأدبي أصولهُ ومناهجه: سيد قطب، ط٣، دار الفكر العربي ١٩٥٩م.
- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
- النقد العروضي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري: د. علي عبد الحسين حدّاد، ط١، دار ضفاف، ٢٠١٣م.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي عبد العزيز الجرجاني، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، ط١، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٦م.
- وهج العنقاء، ثامر خلف السوداني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١م.

ثانياً: الرسائل والاطاريح

- الأسرار البلاغية للتقديم والتأخير من سورة البقرة (دراسة تطبيقية)، خالد محمد بن إبراهيم العثيم (رسالة ماجستير)، جامعة أمّ القرى، السعودية.
- تائية ابن الفارض الكبرى دراسة بلاغية: موفّق مجيد ليلو، جامعة البصرة كلية الآداب، ٢٠١٢م.
- شعر لسان الدين الخطيب وخصائصهُ الفنية: وهاب سعيد الأمين، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٨٠م.

ثالثاً: المجلات والدوريات

- جماليات التكرار وديناميةالمعنى في الخطاب الشعري _ نماذج من شعر محمد القاسم، عبد القادر علي رزوقي _ مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، مجلة الأثر، العدد ٢٥، الجزائر، ٢٠١٦م.
- دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر: بارتون جونسون: ترجمة سيد بحراوي، مجلة الفكر العربي، ع ٢٥، طرابلس لبنان، ١٩٨٢م.
- السيموطيقيا والعنونة: جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٥، العدد٣، ١٩٧٧م.
- سيمياء العنوان القوة والدلالة: خالد حسين حسين، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢١، العددان ٣،٤، ٢٠٠٥م.
- الشعر والنقد: د. محمود الربيعي، مجلة فصول، مصر، م٦، ع١، ١٩٧٧م.
- فن الطباق في أدب التوقيعات: د. منيرة فاعور، مجلة جامعة دمشق، مجلد ٣٠، العددان ١،٢، ٢٠١٤م.
- مستويات الصورة الفنية في شعر ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي: د. خالد لفته باقر، مجلة جامعة ام القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج١٥، ع ٢٧.

Abstract

This study aims to address the Public Mobilization Assembly Forces Poem in Modern Iraqi Literature: An Objective Artistic poem from an objective artistic perspective, considering it a topic worthy of academic study. The study comprises five chapters, preceded by an introduction and a preface, and followed by a conclusion. The introduction clarifies the reason for choosing this topic, selected by Professor Dr. Khalid Mohammed Saleh, the methodology followed in the study, the research plan, previous studies, and the difficulties encountered by the researcher, particularly in obtaining available poetic texts. It also references important sources and references. The preface briefly highlights the connection between the art of poetry and Iraq's critical issues, most notably the aggressive assault led by the takfiri organizations and criminal gangs known as (ISIS). The subsequent issuance of the sufficient (jihad fatwa) by the Supreme Religious Authority, Sayyid Ali al-Husayni al-Sistani (P.B.U.H.).

In chapter one, the thesis discusses the objective trends in the Public Mobilization Forces poem, examining both the subjective and religious trends. In the second section of this chapter addresses the social and political trends. While, chapter two deals with the artistic structure of the Public Mobilization Forces poem, divided into two sections: The first section examines the forms of poetic structure: the structure of the qasida (i.e., the long text) and the structure of the maqtu'a (the short text). These two forms are presented with exposition and analysis. The second section discusses the parts of the poem, namely the textual thresholds, both theoretically and practically. Chapter Three is entitled: Language and Style. The first section includes two parts: the first on lexical fields, and the second on the general features of poetic language in the Public Mobilization Forces poem. The second section comprehensively covers the style adopted by the Public Mobilization Forces poem, including stylistic characteristics such as fronting and delay, interrogation, vocative, imperative, prohibitive, and supplication.

As for the fourth chapter of the study, it is: The Rhythmic Structure in the Public Mobilization Forces Poem, also consisting of two sections: The first is the Constrained Rhythmic Structure (poetic meters and rhymes), and the second section is the Free Rhythmic Structure with its known components: the rhythmic structure of individual letters and syllables, and the rhythmic structure formed within the framework of words: such as repetition, pun (jinas), turning

the end to the beginning (radd al-‘ajuz ‘ala al-sadr), ornamentation (tarsi’), and balance or phonetic equivalence.

Chapter Five covered the rhetorical performance of the Public Mobilization Forces poem and was divided into two sections: The first: Poetic and Figurative Imagery and Imagination

١. Simile imagery.
٢. Metaphorical imagery, Metonymic imagery.

As for the second section, its title is: Semantic Rhetorical Styles in the Public Mobilization Forces Poem, and it studied two styles:

١. Quotation and Inclusion (Intertextuality).
٢. Antithesis (Tibaq) and Juxtaposition (Muqabala).

Finally, the study concluded with its most important findings, most notably:

١. The topics addressed in the PMF poem varied, and its trends were numerous, including a subjective trend and a religious one, in addition to social and political meanings. It appears to the researcher that the religious meanings, and related references to the fatwa and the mufti, and to the symbols of jihad and martyrdom, are the most prominent among what the PMF poets dealt with.
٢. In terms of artistic structure, the Public Mobilization Forces poem followed the system of the Arabic qasida in terms of poetic form and textual thresholds, from the introduction, opening, and body (i.e., transitions within the poem).
٣. There is a disparity in the quality of language and style due to the varying levels and artistic capabilities of the poets.
٤. In the rhythmic structure, there is a regulated rhythm and another free rhythm with its known components, both being external rhythms, and there is no internal rhythm, contrary to what many scholars assume.
٥. Imagination creates poetic imagery in its figurative or non-figurative forms, and the imagination of the poets of the PMF poem aligned with their talents.
٦. The Public Mobilization Forces poem possesses a specific poetic lexicon connected to the circumstances of the poem's creation and what relates to the fatwa of holy jihad, confronting the dark gangs, describing the battles that took place on Iraqi soil, and the resulting achievements of victory over the enemy and the liberation of Iraq's cities from the impurity of terrorism.

The Researcher
Rafal Mohammed Hassan

Republic of Iraq
Ministry of Higher Education and
Scientific Research
Misan University
College of Education
Department of Arabic Language

The Public Mobilization Assembly Forces Poem in Modern Literature: An Objective Artistic Study

A Thesis submitted by

Rafal Mohammed Hassan

To the Council of the College of Education - University of Misan in Partial Fulfillments of the Requirements for The Degree of Master in Arabic Language and Literature

Supervised by

Prof. Dr. Khalid Mohammed Saleh (Ph.D.)

٢٠٢٥ A.D. ١٤٤٧ A.H.