بوحٌ كتراتيلِ المطرِ

دراسة نقدية في ديوان " نبيُّ العاشقين" للشاعر الشيخ ستار الزهيري

م . د. مشتاق حميد فنجان

وزارة التربية/ المديرية العامة لتربية محافظة الديوانية

m07802704050@gmail.com

تاريخ استلام البحث : ٢٠٢٤/١١/٣

تاريخ قبول البحث : ٢٠٢٤/١٢/١٧

الخلاصة :

حاول البحث - بمنهجه النقدي الذي اتخذ من السيميائية شيئاً، ومن المنهج البنيوي ما يتلاءم مع طبيعة البحث- تتبع المسارت الإبداعية في ديوان الشيخ "ستار الزهيري" بدءاً من عتبة العنوان وانتهاءً بلوحة الغلاف، بلحاظ القصدية الدلالية التي وظفها الشاعر لإضفاء المسحة الجمالية على ديوانه المذكور. فضلاً عن ذلك تناول البحث الجوانب الجمالية التي تخص البنية الداخلية للديوان ولاسيما ما يتعلق بالـ (أنا) حاملة المعنى ودلالتها الضمنية التي شكّلت المفصل الأهم في تتبع جماليات البناء التركيبي والدلالي للديوان .

الكلمات المفتاحية : العتبة ، أدوات التنظيم الشعري ، ، نسق البحور الشعرية ، الأنا حاملة المعنى ، البنية الدلالية

Speech is like rain hymns :

, a critical study in the Diwan of the Prophet of the Lovers by the poet Sheikh Sattar Al-Zahiri

prof. Dr. Mushtaq Hameed Fenjan, Ministry of Education,

General Directorate of Education for Diwaniyah Governorate

m07802704050@gmail.com

Date received: 3/11/2024
Acceptance date: 17/12/2024

Abstract

This research, with its critical approach, attempts to trace the creative trajectories in the poetry collection of Sheikh "Sattar Al-Zahiri," starting from the title threshold and ending with the cover artwork, considering the semantic intentionality employed by the poet to impart an aesthetic touch tothe aforementioned collection. Furthermore, the research explores the aesthetic aspects pertaining to the internal structure of the collection, particularly in relation to the self-bearing the meaning and its implicit connotations, which formed the most crucial juncture in the pursuit of the aesthetic qualities of the collection's syntactic and semantic construction

KeywordsParatextual elements, Poetic organizational tools, Rhythmic patterns, Self-bearing meaning, Semantic structure

المقدِّمة:

تتجه القصيدة العمودية الحديثة – في راهنها الفني– نحو الكشف عن المعنى الشعري، بمعطياتٍ فنية تفاجئ أفق التوقع لدى القارئ المعتاد على سماع النبرة المرتفعة في القصيدة الخليلية القديمة؛ إذ تبثُ معطياتها الرؤيوية انطلاقاً من سماتها التعبيرية التي تواكب لغة العصر وقاموسه الجديد، موظفة في ذلك اللغة الشعرية ذات الحس الفني والخيال المتَّقد. وهذا ما تجده واضحاً في هذا الديوان الذي بين يدي الدراسة وهو ديوان: (نبيُّ العاشقين) للشاعر الشيخ (ستار الزهيري)[١]. وسأتناول هذا الديوان من جانبين اثنين: أولهما المبنى العام، الذي يشمل أدوات التنظيم الشعري من عتبات نصية بدءاً من عنوان الديوان، فالإهداء إلى العناوين الداخلية الأخرى، فضلاً عن ذلك تسليط الضوء على البنية الداخلية للديوان، متمثلة بعدد القصائد، ونسق البحور التي وظفها الشاعر في ديوانه. وثاني الاثنين هو المعنى العام للمتن الشعري، متمثلاً بأربعة محاور: الأول الأنا حاملة المعنى. والثاني: الآخر الحبيبة. الثالث: نسق البناء التركيبي للديوان. والرابع: البنية الدلالية.

المدخل الأول : المبنى العام للديوان:

١– أدوات التنظيم الشعري:

من المعروف أن النص الشعريَّ هو من أكثر النصوص الأدبية التي يفترض أن يكون التنظيم من أساسياتها الفنية؛ ذلك لأن النص الشعري " يتطلّب منه أن يظل مشغلاً لتوليد الدلالة، وبالطبع هذا المشغل لا يمكن أن يتحصّل على أدواته من الموهبة لوحدها" [٢] ، فبالإضافة إلى الموهبة التي يتمتع بها الشاعر يستلزم جوارها تنظيماً محكم البناء لكل ما يحيط بالنتاج الإبداعي من تصورات فنية تستفزُّ المتلقي وتشركه في تتبع مقصدية النص ومبتغى منشئه.

فالقراءة هنا في ديوان الشاعر ستار الزهيري تحيلنا إلى تلمس ذلك التنظيم الذي اقترحه الشاعر لديوانه المذكور. وسنقف عند أبرز هذه العتبات مبتدئين بـ:

١-١ عتبة الغلاف:

تعدُّ لوحة الغلاف الأيقونة الأبرز في أولى العتبات، بوصفها علامة دالة " تُستقبلُ ضمن أنساق تتفاعل فيها اللغة، واللون، والحركة، والقصد العام لهذه العلامة، أي اللوحة. وتمثل هذه العتبة الأيقونة الأولى والأكثر وضوحاً في شريط العلامات السيميائية التي يتشكل من مجموعها...معروض النص" [٣]. فاللوحة التي تشكل غلاف العمل الأدبي ما هي إلا اجتهاد متواتر يبين المقصد من محتوى النصوص التي بين الدفتين، و"يمكن النظر إلى غلاف الديوان ، بجزأيه الأمامي والخلفي، على أنه قوسان دلاليان يحتضنان نصوصه الشعرية ويحددان لنا بؤرتها الشعرية" [٤].

يشير غلاف الديوان إلى دلائل عدّة، فمن ناحية الألوان تشكّل الغلاف من ألوانٍ متنوعة، هي : الأسود والأزرق الغامق، والفاتح، والوردي الغامق والذهبي واللون الأبيض.

في الصفحة الأولى في وسط أول جزء وجود كلمة شعر في مستطيل وردي غامق، يليها مباشرةً العنوان بالخط الكوفي وباللون الوردي الغامق أيضاً. يليه انبعاث جزئيات اللون الأزرق الفاتح من الكتاب الذهبي المفتوح بثلث جزئه، يلي هذا الكتاب اسم الشاعر باللون الأبيض، وكأنه جالس قبالة هذا الكتاب الذي انبثقَ منه في فضاء الورقة عنوان الديوان "نبي العاشقين". وإذا أردنا أن نقرأ الغلاف من أسفل إلى أعلى سيكون هكذا: اسم الشاعر باللون الأبيض، ثم الكتاب الذهبي المفتوح والمتطاير والمنبعث منه غبار العشق؛ ثم العنوان باللون الوردي الغامق، ثم كلمة شعر في أخر البداية .

يمكن أن يشير اللون الوردي إلى الحب والعشق، لذا جاء العنوان وكلمة شعر بهذا اللون. أما الكتاب المفتوح – بلونه الذهبي– فربما يشير إلى أن العشق الذي جاء به هذا النبي هو عشقٌ أصيل لا يتبدل ولا يتغير حاله حال الذهب الذي لا يتغير رغم تقادم الزمن. والجزئيات المنبعثة من هذا الكتاب بلونها الأزرق الفاتح تشير إلى الصفاء والجمال والسعة والعمق وهذه من صفات البحر والسماء مما يدل على سعة هذا العشق وجماله وعمقه.

ثم أن اسم الشاعر جاء باللون الأبيض دلالة على النقاء؛ نقاء السريرة وصدق العاطفة، فالأبيض يشير إلى الثلج وإلى الغيوم المحملة بالغيث والرحمة .

في الجهة الأخرى من الغلاف ذات اللوان الأزرق الغامق بإشارتها إلى السماء والبحر، السعة والعمق، توجد صورة فوتوغرافية للشاعر وهو يرتدي زيه الديني العمامة البيضاء في الجزء الشمالي من الصفحة، بمربع صغير، تبرز تحتها ستة أبيات شعرية باللون الأبيض، من قصيدته (أفاتنتي) وكأن الشاعر أراد أن يرسل رسالة لحبيبته وللمتلقي أيضاً بأنَّ الوجد أضر به، إذ يقول في أول بيت منها:

أفاتنتي وأهلُ الحيِّ أدرى لما نالَ المشاعرَ منكِ قهرا

هذه الإشارات السيميائية قد كشفت لنا السمات الخارجية للديوان .

١-٢ عتبة العنوان:

مما لا ريب فيه أن " العنوان ضرورة كتابية فهو بديل من غياب سياق الموقف بين طرفي الاتصال، وهذا يعني أن العنوان بإنتاجيته الدلالية... يؤسس سياقاً دلالياً يهيئ المستقبل لتلقي العمل " [٥]، بوصفه اختزالاً مضغوطاً يشير ضمناً إلى حركة النص الأدبي على مساحة الصفحة، ليكون بهذا الشكل موجهاً أساسياً تسترشد به القراءة للكشف عن حيثيات النص والغاية المبتغاة من وراء بثّه[٦]، فهو حلقة الوصل بين الخارج والداخل والمفتاح الأول لدخول عوالم النص الأدبي، للكشف عن أسرار هذه العوالم، فلم " تعد عتبة العنوان مكملاً إضافياً مجرداً يوضع كيفما اتفق من دون شرط وقواعد وترتيبات تقانية تدخل في صميم العملية البنائية التشكيلية للمتن النصي، بعد أن كشفت المنهجيات الحديثة في الدراسات النقدية المعاصرة عن قيمة هذه العتبة... بوصفها مدخلاً عتباتياً..ومفتاحاً مركزياً من مفاتيحها مشرعاً للعمل دائماً، لما تحتويه من شحنة بنائية وتركيبية وسيميائية وإيقاعية كثيفة ومركزة تغذي طبقات النص الأخرى " [٧] لذا على المبدع أن يعي الدور المميز الذي يلعبه العنوان، بوصفه البوابة الأولى للعمل الفني.

ينتمي ديوان (نبيُّ العاشقين) – نحوياً – إلى بنية التعريف بالإضافة، أي من مسندٍ هو(نبيٌّ) ومضافٍ إليه هو (العاشقين) فالمسند قد تمثل بمفردة (نبيٌّ) وقد حذف المسند إليه، ولنا أن نقدره بالضمير العائد

إلى الذات الشاعرة، ليكون العنوان بصياغته الإسنادية على النحو الآتي: (أنا نبيُّ العاشقين) فالشاعر نصّبَ نفسه نبياً لكل عاشق، شريطة أن يكون ذلك العاشق سائراً على تعاليمه، وأفكاره الغزلية .

وليس بالضرورة أن يكون الأنا الحاضر بقوة في النصوص الشعرية هو ذات الشاعر، ولربما هو لكل عاشقٍ تولع بالمرأة . يقول الشاعر في نصّه (برقتْ بأحداقي) مبيّناً الأنا الشعرية بصورة جليةً:

أنا طائرُ التحنانِ بينَ دياركم هيّا انعشيني أو أُهيّئُ مأتمي

أنا شاعرٌ وحدي أتيتُكِ مِرِبداً بفمي معلَّقةٌ وأخرى في دمي(٨)

إذ الشعراء تتجه بنصوصها المختارة إلى المِربد، لتلقيها على رواد الحرف ومحبّي الكلمة ، لكن شاعرنا يتجه نحو من أحبَّ فهي مِربده، وقد ارتبط بفحولة الشعراء القدامى؛ لأن بفمه معلَّقةٌ والأخرى بدمه. ولربما جعل من المحبوبة في هذين البيتين كعبة للعشق، إذ إن المعلقات القديمة – لنفاستها – قد علِّقت بأستار الكعبة، لذلك سمّيتْ معلّقات.

١– ٢– ١: العنوان الفرعي أو الداخلي:

ينطوي العنوان الرئيسي على تفرعات عدة، فمن الناحية التركيبية نجد أن القصائد جاءت على النحو التالي:

- جملة اسمية: ومن جملة قصائد الديوان التي جاءت كجمل أسمية: نبيُّ العاشقين، مَن مخبرٌ، تفاحتي، تراتيل المطر، بقيتي أنت، اليوم الثامن من الأسبوع، الليل أجبرني، تعبير العبير، وردة، صافيتا، أفنان، الأنفاس بالتفصيل، طراً يا ترى، هما عينان، مرهونة روحي، عارض ممطرنا، وجهي اللقيا، ثقوبٌ في جدار الزمن، أنا وأنت، ميثاق الودِّ.
- شبه جملة: لِسعدى، لنرجستي، لي طيرٌ، من الجهات الألف، قبل طلوع الأمسِ، من القطب المشمس، لله در الفاتنات، منكَ ولك.
- جملة فعلية: برقت بأحداقي، عاد الظبي، قال الصديقُ، ما كنتُ أعلم، عثر الزمان، قل للمتيّم.
- جمل ندائية: أفاتنتي، ألا ردي، يا زمان الوصل، يا باقة الشوق، أغزالتي.

من الملاحظ أن الجمل الاسمية كانت ذات هيمنة في قصائد الشاعر، ومن المعروف أن الجمل الاسمية لها صفة الثبات، ثبات حالة العشق التي تنتاب الذات الشاعرة. ومن الملاحظ أيضاً تماهي الجمل الاسمية مع بنية العنوان الرئيس (نبيُّ العاشقين)، وهي القصيدة الأولى التي صارت عنواناً للديوان، إذ يقول في مطلعها:

أبهيةٌ أمْ قـيلَ فـــــيكِ زمرُّدُ

أقسمتُ أنَّ الحسنَ عندكِ معبدُ (٩)

١-٣ : عتبة الاهداء:

يشكل الإهداء حلقة وصل أخرى بين النص ومحتواه، إذ يعدُّ جزءاً متتماً لمعطيات العنوان، فهو " مدخلٌ أولي لكل قراءة؛ لما له من وظيفة تأليفية تعمل على توصيف جانب من منطق الكتابة" (١٠)، فهو المفتاح الثاني الذي يحاول المتلقي من خلاله فك شفرات النصوص اللاحقة.

في بنية الإهداء الذي يقول فيه الشاعر: **(لمن كُتِبتْ إليهِ هذه القصائد مع المحبة أبداً)** يبدو أن الشاعر قد أخفى ملامح المحبوبة خلف جدار الفعل المبني للمجهول (كُتِبتْ) ليكون الديوان شاملاً لكل من عشق ، ولكن بحسب أحكام هذا النبي وشروط غزله، فهو (نبيُّ العاشقين)... فضلاً عن ذلك يرى البحث أن الشاعر أخفى أيضاً الضمير المتصل الذي يعود للمرأة وأبدله بضمير المذكر، فهو لم يقل: (لمَن كُتِبت إليها...) بل قال: (لمن كُتِبت إليه). ليكون هذا اللفظ أعمُّ وأشملُ من التحديد والتصريح.

٢- البنية الداخلية للديوان

٢-١ عدد قصائد الديوان:

اشتمل الديوان على (اثنتين وأربعين) قصيدة غزلية، بواقع خمسمائة وثلاثة وسبعين بيتاً شعرياً.

والشاعر "الزهيري" قد كتب بمحورية واحدة؛ فالقصائد يأخذ بعضها بتلابيب بعض، بموضوعية واضحة وغرض واحدٍ ، هو غرض (الغزل) العفيف، على الرغم من تغنجها، وصدودها البائن في نصوص الشاعر. لذا يمكن أن

يطلق عليه ديواناً وليس مجموعةً شعرية؛ لأن الشاعر كتب باتجاه واحد وغرض معين من أولى قصائد الديوان إلى آخرها.

٢-٢ نسق البحور الشعرية

من المعروف أن الموسيقى في الشعر هي كالروح في الجسد ، وهي الطاقة المتوهجة التي تحرك سواكن اللغة، وتبث فيها الإحساس، فالوزن على حدِّ تعبير الملائكة " يزيد الصورة حدَّة ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة، لا بل أنه يعطي الشاعر نفسه خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة". (١١)

من ناحية الوزن الشعري، تجد أن الزهيريَّ وظَّف (خمسة) بحور شعرية من أوزان الخليل، وهي – بحسب الهيمنة – : (**الكامل، البسيط، الوافر، الرمل، المتقارب**). وكانت الحصة الأوفى في نصوص الشاعر للبحر (الكامل)، إذ كُتِبت به (اثنتان وعشرون) قصيدة، وهذا يدل على سعة هذا البحر في بث مواجع الشاعر وبواعثه الداخلية. إذا ما علمنا أن هذا البحر "من أكثر بحور الشعر العربي غنائيةً وليناً. وانسيابيةً وتنغيماً"(١٢)، فضلاً عن كونه مؤلفاً من وحدات موسيقية متناسقة ومكررة، لذا لاءم غرض الشاعر في بيان صفات محبوبته.

يقول الزهيري في أول قصيدة له (نبيُّ العاشقين)، التي صارت عنواناً للديوان، لذا كانت على البحر الذي هيمن بإيقاعه على ثلاثة أرباع المجموعة:

أبهيةٌ أم قيلَ فيك زمرَّدُ أقسمتُ أنَّ الحسنَ عندكِ معبدُ

إني ظننتُ بأنها من فرقدٍ جاءت .. ولكن جاء منها الفرقدُ

جاءت نسيماً لا هدوءَ كمثله لكنَّه في القلبِ جمرٌ يوقَدُ (١٣)

التصريع في البيت الأول، وقافية الدال المضمومة:(**زمردُ... معبدُ**)، توافقتا مع حركية البحر الكامل وموسيقاه المتناسقة، ليرفدا بذلك المعنى الذي أراده الشاعر، فضلاً عن ذلك التكرار في كلمة (فرقد) التي تشير إلى حبيبته مجهولة الاسم، مما جعل هذه الأبيات متماسكة صوتاً ودلالة. ويبدو أن الحبيبة قريبة جداً؛ بلحاظ نداء القريب الذي وظفه الشاعر(أبهيةٌ)، فهي الزمردة، وهي الفرقد المنير، لا بل هي السماء التي جاء منها ذلك الفرقد؛ بدلالة الاستدراك الذي صاغه الشاعر لبيان حسن من يتغزّل بها ويعشقها .

يأتي البحر (البسيط)، تالياً للبحر الكامل في هذا الديوان، إذ كتبَ فيه الشاعرُ (تسع) قصائد، وهو من البحور الذي يتصف بنغماته العالية، وبتغير حركي موجي ارتفاعاً وانخفاضاً، فضلاً عن دقة تركيبه ، ويمتاز برقته وملاءمته للموال الشعبي (الزهيري)، وللمواضيع التي تحمل الجدَّ في مكنونها[١٤]، لذا كثر توظيفه في هذا الديوان؛ لصدق عاطفة الشاعر. قال الزهيري في قصيدته (اليوم الثامن من الأسبوع) :

شوقي إليها كشوقِ الأرضِ للمطرِ يهوى إلى لثمها في ثغرها العطرِ

فتكتسي حلَّةَ الأشواقِ راقصةً وتلتقي دهشةً في عرضِها النضرِ

وتستفيقُ بجوفِ الليل ضاحكةً لأنَّها رُوِّيتْ من نغمةِ الوترِ [١٥]

مما يلحظ على هذه الأبيات التدفّق الواضح لصوت الهاء الذي يشير إلى الحبيبة الغائبة: (**إليها، يهوى، لثمها، ثغرها، عرضها، لأنها**)، إذا ما علمنا أن هذا الصوت من الأصوات الرخوة المهموسة، فعند اندفاع الهواء من أقصى الحلق يحدث نوعاً من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار،[١٦] وهذا الحفيف المسموع يتلاءم مع حالة الذات الشاعرة وهي تتحدث عن الحبيبة – بصفاتها– التي تشابه المطر عندما ينزل ليحيي الأرض بعد موتها. ويبدو أن هذه الأرض هي قلب الشاعر وروحه العاشقة؛ بلحاظ التشبيه الذي استخدمه الشاعر: **شوقي إليها كشوق الأرض للمطرِ**. ومما رفد دلالة الأبيات أيضاً توظيف الأفعال التي تبدأ بالتاء (تكتسي، تلتقي، تستفيق) وكلها عائدة للحبيبة الغائبة، فضلاً عن ذلك توظيف الشاعر لبنية الحال التي تصف طرافة من أحب: (راقصةً، دهشةً، ضاحكة). وكل هذه السعة في بيان التشبيه وتواتر صوت الهاء والتكرار جاءت للتوافق مع سعة أفق هذا البحر الجميل واتساقه.

ويوظف الشاعر بحري (الوافر والرمل) بالدرجة نفسها، إذ كتب (خمس) قصائد على كل بحر من هذين البحرين. والوافر من البحور أحادية التفعيلة، وهو من أسهل البحور صياغةً لوفرة حركاته وكثرة أوتاده. فهو بحر" يميل إلى التدفق ويمتاز باستثارة المتلقي وهو يتقبل شحناته الخطابية... فهو يصلح لكل أمر من شأنه استثارة السامع، أو كسبه أو اغراقه في الحزن.. لذلك كثر استخدامه في الفخر، والرثاء"[١٧]

يقول الشاعر في مطلع قصيدته: (أفاتنتي) ، وقد وظَّف البحر الوافر فيها:

أفاتنتي وأهلُ الحيِّ أدرى لما نال المشاعرَ منكِ قهرا

أرى ظلّي يفارقني سريعاً إذا هاج الفؤاد إليكِ شعرا

لأنه لا يطيقُ الجمر مني فيأنسُ أن يكونَ بظلِّ أخرى [١٨]

مفارقة الظل للشاعر تتم بسرعة كبيرة وكأنها تتوافق مع سرعة تفعيلة الوافر وخطابيته، ولاسيما إذا هاج فؤاده شعراً يتغزل به بهذه التي هي أقرب إليه من أي شيء: **(أفاتنتي)**. وسرُّ مفارقة ذلك الظل متأتي من جمر العشق الذي يتوهج من الذات الشاعرة ، لذا يتجه ظله إلى ظلها ؛ ليأنس بقربها دون صاحب الظل.

أما (الرمل)، فهو من بحور الطرب الغنائية التي تثير النشوة في سامعها ؛ لانسيابيتها على اللسان، وهو أيضاً بعيد عن الرتابة قابل للحركة.[١٩]، ويمتاز كذلك برقّته، لذا وظِّفَ في الأغراض الغزلية ووصف الطبيعة، لاسيما الشعراء الأندلسيون. وهو أحادي التفعيلة أيضاً، وقد كتب فيه شاعرنا (خمس) قصائد تمتاز بحسها المرهف وقوافيها المنسابة.

ففي قصيدته (لي طير) قد وظفَّ شاعرنا هذا الوزن إذ يقول فيها :

ليَ طيرٌ فاتكٌ في النظرِ يانعُ الحسنِ شهيُّ السَّمرِ

سانحُ الفكرِ .. خيالٌ مشمسٌ ورقيقُ الطبعِ مثلُ الثَّمرِ

خارجُ الوصفِ جمالاً وهوى بالغ الصفوِ رشيقُ الصُّورِ

ألتقيه ساكناً في مهجتي عشُّه شِعري ولقياهُ ثري

مرَّةً قلتُ له يا قمراً سَخرَ الحرفُ بوصفِ القمرِ [٢٠]

عمد الشاعر – وهو يقدِّم الخبر شبه الجملة (لي) على المبتدأ (طيرٌ) – في بيان تنكير ذلك الطير الذي يملكه، فهو لا يشبه الطيور الأخرى . وقد أسهم بحر الرمل في هذا التقديم. ومما يلحظ على هذه الأبيات أنها تماهت بجرس ألفاظها مع هذا الوزن الراقص، إذ وظف الشاعر صيغتين صرفيتين هما: (فعيل) الصفة المشبهة ، مثل: **شهيّ، رقيق، رشيق.** وصيغة اسم (الفاعل)، مثل: **فاتك، يانع، سانح، خارج، بالغ، ساكناً،** وهاتان الصيغتان تشيران إلى قوة التعبير في ثبات صفة الممدوح ، فهو خارج الوصف، وربما هو أجمل من القمر؛ بلحاظ قول الشاعر: **مرَّةً قلتُ له يا قمراً سخر الحرف بوصف القمر.**

أما حصة (المتقارب) فكانت قصيدة واحدة هي: (منكَ ولك). وسمي متقارباً لتقارب أجرائه الثمانية، ويمتاز هذا البحر بإيقاعه الشجي الذي يلائم أغراض الحزن، وإيراد الصفات التي لا حصر لها، ففيه تدفق ورتابة تعتمد على إيقاع مكرر سلس،[٢١] لذا قلَّ في هذا الديوان بشكل واضح، على الرغم من أن الشاعر وظَّفه توظيفاً موفّقاً ملائماً لغرضه الشعري في التغزل بمن يحب :

أنا من تلاكَ ومن أنزلك ولمَّا رأيتُكَ قلبي هلك

لفرطِ جمالٍ خطفتَ العيونَ فكنتَ بهنَّ منيرَ الفلك

ورثتَ بهنَّ معاني الشروق فجمَّلتَ ضوءاً وما جمَّلك

لقد كنتَ شهداً شهيَّ المذاق فكيفَ مَرُرْتَ ومن بدَّلك[٢٢]

التصريع صفة أسلوبية واضحة في قصائد الشاعر، فلا تكاد تخلو قصيدة في الديوان إلا وجاءت مصرَّعة . بدأ الشاعرُ نصّه بأناه الشعرية: **(أنا من تلاك ومن أنزلك)** وكأننا أما سورة متلوة بلسان هذا النبي، لا بل هو من أنزل هذه السورة بدليل قوله : **(ومن أنزلك)** وحينما تجلَّت الرؤيا له هلك؛ لفرط ما رأى. إلى أن يصفه بالكون الماضي : **(فكنتَ، وكنتَ)** ، ليشير ضمناً إلى ماضٍ قديم يجمع بين حالتين للحبيب فهو لفرط جماله قد ورث معاني الشروق، وهو اللذيذ الذي كان كالشهد ولكنه استحال في الزمن الآني إلى مرَّ المذاق. فالشاعر

يسأل متحسِّراً كيف قد مررت ومن بدَّل شهدك بالمرورة هذه. لذا تواءم هذا التساؤل والتحسر مع موسيقى بحر المتقارب الذي رتَّب الأحداث من ماضي الذات إلى حاضرها، من شهد الحبيب إلى مرورته.

انطوى الديوان على رؤى إبداعية يمكن إيجازها بما يلي:

١- الأنا حاملة المعنى :

ويقصد بالانا حاملة المعنى هو أن الذات الشاعرة بانشطارها إلى جزأين، جزء يحمل المعنى الشعري بوصفه ذاتاً شعرية متخيلة، وجزء يوظف اللغة لحمل المعنى، لأن الذات الشعرية هي حاملة المعنى، والأنا " هو الذي يحيا من خلال توجه المعنى ، وهو يكوّن قطباً ينطلق مع كل إشعاعات النص"[٢٣]. فالشاعر في هذا الديوان هو صانع المعنى، وهو المشارك في روايته الشعرية، على اعتبار أنَّ النص الأدبي " مظهر من مظاهر السلوك اللفظي، الذي يعبر عن كوامن الشخصية المبدعة ورؤيتها للحياة وموقفها من القيم... وإذا كان السلوك- في حقيقته- يخضع إلى معيار القيم الأخلاقية من حيث الرفعة والضعة، أو السمو والانحطاط ، فإن الشعر لا يخرج عن نطاق ذلك المعيار " [٢٤].

يقول الشاعر وقد حمل على ذاته لافتاته المحطمة، موضحاً أناه الشعرية بصورة جلية :

أيدري أم فؤادك ليس يدري بأني في هواك دفنتُ سرِّي

وأن الهجر حطَّم لافتاتي وأزرى في الدروبِ وهدَّ صبري[٢٥]

تحطيم اللافتات جاء نتيجة لدفن السرِّ من قبل الذات الشاعرة التي صرَّحت بأناها: **(بأني في هواك دفتُ سري)**، مع ملاحظة الاستفهام الذي خرج لبيان التحسر وشدة الألم الذي ينتاب الذات جرَّاء ذلك الهوى الذي أزرى به وهدَّ قواه .

والشاعر ليس لديه سوى قلبه الذي عشق بصدقٍ :

يا مطلقاً قلبي لعلَّ أساره يأتيكَ قيداً لو أتى الإطلاقُ

أو ما يشينُك أن تدقَّ مواجعي باباً عليكَ .. وشأنُكَ الإغلاقُ (٢٦)

بين الجملة الندائية: **(يا مطلقاً)**، والجملة الفعلية ذات الإطلاق : **(لو أتي الإطلاقُ)** تكمن الذات العاشقة التي تتساءل بألم : **(أو ما يشينك..)** فطبع من أحبها الإغلاق والصدودُ . فالأنا هنا قد حمل المعنى بوضوح لأنه مرآة العاشق .

وربما كانت قافيته هي التي تبوح آلامه وأحزانه :

لو كان يسمعُ من في القبر قافيتي ليخرجنَّ من الموتى بلا كفنِ (٢٧)

المبالغة واضحة في بيان قوة قافيته وشدة محتواها ، فلو سمعها أهل القبور لخرجوا من دون أكفان، ولكن لا أحد يسمعُ ما تبوح به هذه القافية؛ بدلالة أداة الشرط غير الجازمة (لو) بوصفها حرف امتناع لوجود : **(لو كان يسمعُ...)**.

بعد ذلك تراه يدمج أناه بمن أحبَّ ، فهي أناه رغم صدودها المتعالِ :

أنتِ الأنا من ألفِ عامٍ قد مضت حيثُ الأنا والأنتِ في مرماهُ (٢٨)

الاندماج الذي حدث بين الأناتين قد حدَّدَ الشاعر سقفه الزمني: منذ ألف عام، ويبدو أنهما قد امتزجا روحاً منذ فجر الاسلام الذي يربو على أكثر من ألف عام .

ويصرح الشاعر بأناه الحقيقية مبتعداً عن الذات الشعرية بلحاظ ذكر عمره وعمر من أحبَّ منذ زمن طويل:

يجتاحها قلقُ الصبايا لوعةً حتى وإن قربتْ من الخمسينِ

في حقلها لغة البلابلِ تنتشي وأعــودُ للعشرين يا ستيني(٢٩)

يدور فلك هذين البيتين حول شاطئين هما : شاطئ الحبيبة المتصابية ، ذات الخمسين عاماً ، وشاطئ الحبيب صاحب الستين عاماً. ليخبرنا الشاعر صراحة عن عمرة وذاته بسبب تلك التي – بصبابتها– قلبت ستينه إلى عشرين.

وقد ذكر الشاعر عمره مرةً أخرى في قصيدته: (لنرجستي)، فهو في زهاء الستين عاماً على حدِّ قوله:

ويرسمني رحيقُ الوردِ غيماً ويمطرني على الستين حبقُ (٣٠)

وهذا ما يشير إلى امتزاج الخيالي بالواقعي. فالبوح الشعري قد يحمل بين طياته الحقيقة الواقعية، والخيال المفترض من قبل خالق النص .

٢– الآخرُ الحبيبة الغائبة، ذات الصدود والتعالي:

ومما يُلحظُ في هذا النسق، الدلائل الآتية:

٢–١ غياب صوت الحبيبة ، وارتفاع منسوب الأنا الشاعرة في غزلها أو شكواها، وليس أدل على ذلك (الإهداء) الذي مرَّ ذكره . ويرجع سبب هذا الغياب إلى طبيعة تعامل الشاعر مع المرأة ، ومعرفة دورها الحقيقي بوصفها أماً أو حبيبةً أو أختاً أو بنتاً؛ بما تملي عليه ثقافته ، ودينه، ومعتقداته :

عجباً لشِّحك رغم فيضِ مشاعري ميزانُ وصلك في هواي مطفَّفُ (٣١)

فعلى الرغم من تدفق مشاعره لا يجد سوى الصدود حائلاً بينه وبين مَن أحب. مع ملاحظة التناص الذي وظفه الشاعر في مفردتي الميزان والتطفيف، مما أضاف معنى وقوة في الدلالة على شح حبيبته، وبخل عواطفها.

والشاعر على عهده مع محبوبته بأن لا يبوحَ باسمها لمتلقيه أبداً، إذ يقول:

يا أسمها لولا العهودُ ذكرته ليكون أحلى ما يكون بمطلعي(٣٢)

بلحاظ البيت أعلاه ثمّة عهود قد قطعت بينه وبين حبيبته في ألّا يفشي اسمها، ولولا تلك العهود لكان أحلى مطلع لقصيدة الشاعر.

وفي قصيدة واحدة نجد صوت الآخر/ الحبيبة، قد اتضح من وراء قوافيها وأبياتها. ويبدو جلياً في مقطع من قصيدته: (عادَ الظبي):

قالت وصوتُ نحيب الروحِ يخنقها والهاطلاتُ من الشمسين لم تقفِ

إن كنتُ هاجرةً عينيك من طرفٍ فقد نظرتُ إلى عينيك من طرفِ

أنتَ الهواء الذي تحيى بكم رئتي من غير ما نفسٍ أمضي إلى التلفِ

.....

خذني إليكَ فإن الموجَ يسرقني أخشى عليَّ بأن يأتيكَ بالصّدفِ

وأنت لي في رحابِ الوصلِ ذاكرةٌ قد شيَّعت عالمَ النسيانِ للنجفِ (٣٣)

المهيمن واللافت للنظر في هذا المقطع شيوع البناء السردي/ الدرامي، بين العاشق والمعشوق، ولاسيما ورود مفردة (قالت)، والملاحظ على هذا المقطع الذي جاء على لسان الحبيبة سريان ماء الغزل العفيف في أوصال النص، بمفردات واضحة المعنى على لسان المعشوقة، ليدل على سمو اخلاقها وعفتها، فهي تنظرُ بطرفِ عينها إلى حبيبها، بنظرة عابرة سريعة، فغض الطرف سمة من سمات حياء المرأة المؤمنة التي أشربت تعاليم السماء في ذاتها... وهو– أي الحبيب– بالنسبة لها الهواء الذي به تحيا. ولشدة امتزاجهما قالت – خوفاً من موج الفراق العاتي– أخشى عليَّ، ولم تقل : أخشى عليك . لقربه من روحها وامتزاجهما سويةً.

٢–٢ المبالغة في وصفِ محاسن المرأة، ونعتها بالصفات الجميلة التي تستحقها :

جاءت على نبضِ الهيام ترفرفُ ورقاءُ من نغمِ الصبابة أترفُ

فيها خصوبةُ شاعرٍ ومشاعرٍ هذي هدىً وبتلك صبٌّ مدنفُ

ولها على وترِ الأنوثة هاجسٌ تقوى به حيناً وآخرَ تضعفُ(٣٤)

مما يلحظ على هذه الأبيات قوة المعنى الذي جاء به الجناس غير التام : (**فيها خصوبةُ شاعرٍ ومشاعرٍ**) لبيان صفات هذه المخلوقة المتقلبة على وتر الأنوثة .

وربما تكون (نونها)، – أي نون النسوة– رقية وتاؤها– أي تاء التأنيث الساكنة– مسكن لروحه :

يا نون نسوتنا ونونكِ رُقيةٌ يا تاء تأنيثٍ بتاءكِ مسكني[٣٥]

وهي – أيضاً– النرجسة، والقمر، والوردة ، والبدر ، والظبية، وهي الفاتنة، وهي الحسناء، وباقة الشوق، والغزالة، والريم، والمزنة...إلخ

٣– نسق البناء التركيبي:

ويُرادُ بالنسق التركيبي هو ذلك التركيب التعبيري المتصل بنمو اللغة الشعرية المرتبط بوحدات لغوية منسقة تؤدي معنى في الكلام، وما دام النقد مهتماً بالتركيب الشعري تحديداً فليس يهمنا القاعدة اللغوية المطلقة بقدر اهتمامنا بالعدول التركيبي الذي يتحقق من خلاله الغرض الأسلوبي من ذلك العدول التركيبي[٣٦] .

وقد هيمنت أنساق تركيبية في الديوان نوجزها بـ:

٣–١ في البنية التركيبية لنصوص الديوان هيمن حرف النداء (يا) بشكل لافت للنظر، وهذا كان طبيعياً ليلائم غرض الشاعر في ندائه لمحبوبته بعيدة المنال :

يا باقةَ الشوقِ إني غيرُ مقتنعٍ بأننا في رحى هجرٍ وليس نعي [٣٧]

يا حبيباً حسه كلُّ المدى ذهب الصوتُ وما غاب الصدى

أيها النجمُ المجافي ضوءهُ لا تقل إني نقضتُ الموعدا [٣٨]

وهكذا.....

- القرآن الكريم.
- الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية.
- تخطيط النص الشعري، معاينة سيميائية لفاعلية العتبة في صناعة النص الشعري، د. حمد محمود الدوخي، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١٧.
- الحجارة والسنبلة، دراسة في بنية اللغة الشعرية، د. مسلم حسب حسين، دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠١٦.
- الدلالة المرئية، علي جعفر العلاق، دار الشروق، عمان، ط١، ٢٠٠٢.
- السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً، علوي الهاشمي، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الأمارات، ج٢،(بنية اللغة)، ط١، ١٩٩٣م .
- سيمياء النص العراقي ومقاربات أخرى في نصوص شعرية وسردية معاصرة، د. حمد محمود الدوخي، الموسوعة الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٤م.
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى صالح موسى، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٤م.
- العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا علي، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ١٩٨٩م.
- العلامة الشعرية قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط١، ٢٠١٠.
- العلاماتية وعلم النص، اعداد وترجمة : د. منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، دمشق، ٢٠٠٩م.
- العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨م.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٣: ٢٥٥.
- اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٧م.
- نبيُّ العاشقين، ستار الزهيري، دار المتن ، بغداد، ط١، ٢٠٢٢م.

ويوظف الهمزة، لنداء القريب ، وأحياناً لدنوِّ حبيبته إليه والتصاقها به [٣٩] :

أغزالتي والصبحُ يأتي مرَّةً ما ضرَّ لو كان المساءُ ينادمه

لشدة قربها منه ناداها بالهمزة التي هي لنداء القريب:(**أغزالتي..**) ، ليضع لنا الشاعر خيطاً رابطاً يجمع جمال الغزالة ، ووضوح الصبح، إذ كنى به عن حبيبته ، وفي المقابل كنى عن نفسه بالمساء الذي يتمنى أن يلتقي بهذا الصباح ، فالخيال هنا رسم لنا صورة شعرية جميلة وهي منادمة المساء لذلك الصباح الذي من المستحيل أن يلتقي بمسائه ، وهذا هو حال الذات العاشقة على الرغم من دنوِّها وقربها منه.

ويقول أيضاً:

أفاتنتي وأهلُ الحي أدرى بما نال المشاعرَ منك قهرا[٤٠]

- **٣-٢** ومن جانب التركيب أيضاً ، يُلحظُ هيمنة واضحة لحرف الاستفهام (هل) وأسماء الاستفهام (ماذا ، مَن، وأي) والاستفهام بطبيعة الحال يثري أسلوبية النص بفائض دلالي يشرك المتلقي في لملمة أطراف النص ومعانيه. وقد هيمن حرف الاستفهام (هل) بشكل كبير في الديوان، ولاسيما في قصيدته(تراتيل المطر) حيث تواتر (ست) مرات في النص ذاته :

سل قلبها والساكنين بنبضه هل كحَّل الأحلامَ غير مراودي؟

سل كلَّ من طافَ الجمالَ بوعدها هل صافحوا غيري غداة مواعدي؟

وهل استطابت أن تكونَ لغيرنا ما بين مشتبك الضلوعِ وساعدِ

وهل الليالي المرهقات تضمها إن صلَّت القربى بغير معابدي

وهل السحابات الهتان سقينها بالشهدِ غير مواجعي ومراقدي[٤١]

بين فعل الأمر (سل) وحرف الاستفهام (هل) الذي تكرر خمس مرات في هذه الأبيات، تكمن حسرة الذات على فراق الحبيبة التي استطابت أن تكون لغير الحبيب . مع بيان نسق تواتر الأداة بين مجيئها قبل

الفعل تارة وقبل الاسم تارة أخرى، إذ تجدها مع الفعل : (هل كحَّل، هل صافحوا، هل استطابت)، ثم تأتي قبل الاسم في موضعين: (هل الليالي، هل السحابات)، مما أعطى للنص صفة الديمومة . فضلاً عن خروج الاستفهام من معناه القار إلى معنى التحسر واللوم .

يقول الزهيري موظفاً اسم الاستفهام (ماذا) [٤٢]:

ماذا أقولُ إذا ما العشقُ لازمني غير الذي في حشاهم لامس الشفقا

ويقول أيضاً:

قال الصديقُ لماذا تهجرُ القمرا وقد أتاك من الأفلاكِ منبهرا

فقلتُ للسهر المصلوب في مقلي طال الغياب وعيني تكره السهرا

فعلى الرغم من تمام جملة الاستفهام وأركانها : (لماذا تهجر القمرا) إلا أن الشاعر تخلى عن علامة الاستفهام ويبدو أن الشاعر تركها لشدَة السهر المصلوب في مقله لطول غياب من أحب لذا حاول الاقتصاد باختصار الكلام توافقاً لحاله.

ويستعمل (من) الاستفهامية التي تشير إلى العاقل [٤٣]:

تلك السنونُ على بقاياَ قد قبضت فمن يفكُّ أساري والرجا فيها

وفي قصيدته التي تحمل عنون: (مَن مخبرٌ) يشير إلى ارتكازه على اسم الاستفهام (من) وهذا واضحٌ من عنوان النص:

مَن مخبرٌ دارَ الحبيبةِ أنني من طرقِ أخبار الهواجس منحنِ

مَن مخبرٌ ضوءَ الحبيبةِ .. أنه أن مسَّه جرحٌ فإنه مسَّني

الله يا تلك الحبيبةُ من أنا من دون لحظك لا أُرى في موطنِ

والملاحظ هنا أيضاً تخلي الشاعر عن علامة الاستفهام ، ليبين أن الاستفهام هنا خرج لغرض بلاغي هو التفجع والتوجع لفراقها. مع بيان أن الشاعر أراد سؤال المخبر عن دار الحبيبة؛ ليذكرنا بشعراء الطلل الذين وقفوا على الديار وبثوا لها مواجعهم وآلامهم. وكذلك سؤاله للمخبر عن ضوئها، وكأنها امرأة من نور وليست كباقي النساء.

ويقول وقد وظَّف اسم الاستفهام (أي):

أيُّ سقمٍ قد دهاها جنتي فذوت ترجو مغيثات الدُّعا (٤٤)

في لحاظ تواتر هذه الاسماء أعني (ماذا، من ، أي) يبدو أن الشاعر – كما قلنا– قد تخلّى عن علامة الاستفهام(؟) فلم يحتج الشاعر إلى جواب، ولم يبحث عنه في وجوه قرّائه ومتلقيه. وهذا يدل على أن الاستفهام جاء مغايراً لطبيعته القارة في لسانيات اللغة، إذ خرج لأغراض أخرى مشيرة إلى حيرته وتحسّره، ولومه لذاته. فالاستفهام هنا ليس حقيقياً.

٤– البنية الدلالية:

ويقصد بالبنية الدلالية ما يتعلق بإنتاج الصور المجازية التي بمقدار ما تتجسد في تراكيب جزئية، تتعدى ذلك لتتمظهر أيضاً من خلال النص كَكل. وهذه الأبنية تأتي نتاجاً خالصاً للخيال، وكانبثاق حي ونشاط إبداعي متحرك(٤٥) ، يضفي على النص جمالاً فنياً مميزاً.

وقد لوحِظَ هيمنة بعض الأنساق الدلالية في الديون وكما يأتي:

٤–١ في البنية الدلالية لنصوص الديوان هيمن قاموس مفردات الغزل العذري متوسطة الغموض، ليبين أسرار عشقه الشفيف، بلغة بسيطة، بعيدة عن التكلف والترميز، فقوافيه متناسقة تجر المعنى بسلاسة إلى ذهن المتلقي، إذ جاءت –غالباً– مستقرة غير قلقة، وفي مكانها الملائم لها:

إن قلتُ شكّاً فما ردي إذا سألت هل أنت تعلمُ قد أوغلتَ في البدعِ

لا تحسبي إنما يأتيكِ من ودقي فيضاً.. وهل تمطرُ الزرقاء من قزعِ (٤٦)

- ٤-٢ في الديوان امتازت الصور الشعرية بالجدة ولابتكار، فلم يكن الزهيري مقلِّداً غيره في خلقها وابتداعها، وكما نعلم أن الصورة "هي الصوغ اللساني المخصوص الذي بوساطته يجري تمثيل المعاني تمثلاً جديداً ومبتكراً بما يحيلها إلى صور مرئية معبرة"(٤٧).

يقول الزهيري في نصه (عثر الزمان):

عثر الزمانُ فقلتُ يا اللهُ بأنين وجدٍ تستفيضُ الآهُ

ماشيته صدقاً فكانَ معذِّبي أنا ظامئٌ دمعي غدا سقياهُ (٤٨)

جسَّد الشاعرُ الزمانَ في تشخيصٍ بلاغي متناسق، إذ استعار له صفة آدمية وهي العثرة، وفي المقابل نجد أن الشاعر قد تساوى رتبة مع الزمان؛ إذا ما قارناه به، فهو من أعان الزمان بكلامه ولفظه : **(فقلتُ يا اللهُ)**. والاستعارة هنا أبانت التلاحم الكوني مع ذات الشاعر والزمان العاشق .

ويقول أيضاً:

واذنب إذا شئتَ الذهاب لجنَّتي وارجع فإنَّ جهنَّمي تشتاقُ (٤٩)

قلبَ الشاعرُ الموازين بهذه الاستعارة، فالمتعارف عليه أن من يذنب يخرج من الجنة ولا يدخلها، كما خرج أبوانا آدم وحواء (ع) من جنتهما الافتراضية، بأكلهما التفاحة بإغواء الشيطان الرجيم، لكن الشاعر أرد من محبوبه أن يذنب حتى يدخل جنته، ويبدو لي أن الذنب هنا هو الحب والعشق الذي هو ضريبة للدخول إلى قلب الشاعر ومشاعره وأحاسيسه، لذى قال له ارجع فجهنمه تشتاق إليه، وهل جهنم تشتاق؟

ويقول:

يا أيها المنتقى المسكوبُ في شفتي ومن غيابِ ربيعِ الأمسِ قد حظرا (٥٠)

ويقول:

عادت كنخلتنا تبكي لنا رطباً ويح النشيج كصوت الريحِ في السعفِ(٥١)

وهلمَّ جرا....

وفي مسك القول: أرى أنَّ "الزهيريَّ ستار" قد وفِّق أيما توفيق في ديوانه هذا ، بلغته وأخيلته وأبنيته ، فهو الفتى الموكول بالصبر على صدود من أحب، مراعياً الجمال الفني والأخلاقي في بيان رؤيته تجاه المرأة ، بصفاتها المحمودة والمرجوة، وأخر القول أن الحمد لله خالق الحب والجمال .

الخاتمة

كشفَ البحثُ في مدخله الأول **(المبنى العام)** – وهو يدرس تجربة الشاعر ستار الزهيري في ديوانه المذكور– أنَّ لأدوات التنظيم الشعري الدور الواضح في توليد الدلالة، بدءاً بعتبة الغلاف بوصفها العلامة الدالة الأولى التي يتفاعل معها المتلقي من ناحية اللغة، واللون والتشكيل الفني. ثم ليجيء العنوان – بوصفه اختزالاً مضغوطاً ومفتاحاً دلالياً– ليؤسس سياقات دلالية تكشف للمتلقي ماهية العمل وما ينطوي عليه الديوان من رؤى إبداعية موزعة على مساحة العناوين الأخرى.

انقسمت العناوين الفرعية من الناحية التركيبية في هذا الديوان على أربعة أقسام: عناوين جاءت في صياغتها النحوية على شكل جمل اسمية، وهذا النوع من التركيب كان مهيمناً في الديوان، مما يشير إلى التماهي مع عتبة العنوان التي جاءت على سياق الجملة الاسمية **(نبيُّ العاشقين)**، وكذلك ليشير إلى ثبات حالة العشق التي تنتاب الذات الشاعرة وهي تبوح بحبها العذري. لتأتي العناوين الأخرى تباعاً من حيث الهيمنة: عنوانات على صياغة شبه الجملة، وعنوانات على غرار الجملة الفعلية، ثم الجمل الندائية التي تحتل المرتبة الرابعة من هذه التقسيمات التي ذُكرت.

في آخر العتبات التي هي عتبة الإهداء، اتضح للباحث أن الشاعر قد أخفى ملامح المحبوبة المفترضة وراء الفعل المبني للمجهول : **(لمَن كُتِبتْ إليهِ هذه القصائد)** ليكون هذا النبي لجميع من حبَّ وعشق شريطة أن يحذو حذو عشق الذات الشاعرة وسمو أفعالها تجاه من أحبَّت. فضلاً عن ذلك فقد أخفى الشاعر

الضمير الذي يشير إلى المرأة؛ فهو لم يقل: (لمَن كُتِبت إليها)، بل قال: (...إليهِ)، ليكون التعميم أشمل من التحديد.

في البنية الداخلية للديوان أوضح البحثُ أنَّ الشاعر قد كتب في زاوية واحدة هي زاوية العزل العذري. وهذه المحورية هي ما دعت الباحث لاعتبار أن هذا العمل الفني هو ديوان شعري وليس مجموعة شعرية، فالغرض واحد من أول نص إلى آخر نص.

ومن الناحية العروضية ونسق البحور الشعري أجد أن الشاعر قد تمكن من بحوره التي كتب بها هذا الديوان، التي هي: **(البحر الكامل ، البسيط ، الوافر، الرمل ثم المتقارب)** وأرى أنَّ البحر الكامل قد أخذ مساحة وافية من الديوان؛ لملائمة هذا البحر غرض الشاعر ؛ لسعت هذا البحر وانسيابيته .

في المدخل الثاني من الديوان الذي سميته:**(المعنى العام للمتن الشعري)**، انطوى على رؤى إبداعية يمكن للباحث إيجازها بما يأتي:

- هيمنة صوت الأنا التي تحمل المعنى الشعري، إذ انشطرت الذات على قسمين: الأول ذات شعرية متخيَّلة خلقها مبدعها، وذات مشاركة يتوجه المتلقي من خلاله إلى ذات حقيقية تحمل الحب بين جنبيها.
- امتزاج الخيالي بالواقعي، وهذا ما يتلمسه المتلقي من خلال إنعام النظر في ما وراء السطور.
- التعامل الشفاف مع المرأة، فضلاً عن غياب صوتها بصورة كبيرة من المجموعة.
- في البنية التركيبية لنصوص الديوان وجدتُ أن الشاعر قد وظَّفَ حروف النداء**(يا – أ – أيُّها)**، مع تركيزه بشكل واضح على(يا) النداء، ويبدو لي أن هذا التركيز على الحرف المذكور جاء لعوِّ شأن ومكانة المرأة، وتقديره لها، لذلك يخاطبها وهي بعيدة بعدَ الشمس عن الأرض.
- في البنية التركيبية أيضاً أجد هيمنة واضحة لمفاتيح السؤال، وأدوات الاستفهام لاسيما (هل، وماذا، ومن ، وأي) مما يشير إلى الثراء الدلالي الذي ميَّز لغة الشاعر وتراكيبه المختارة بعناية كبيرة. ويبدو أن الشاعر أردا أن يشارك المتلقي في الإجابة عن أسئلته الكثيرة التي تخص الحبيبة ذات التعالي والصدود، أو علَّه أراد أن يطَّلعَ المتلقي على عظيم معاناته مع هذه المعشوقة التي طرح عليها مئات الأسئلة.

- في الجانب الدلالي أرى توظيفاً واضحاً لمفردات الغزل العذري، لاسيما تلك التي خرجت من القاموس وهي ترتدي زي الوضوح والبيان .
- في الجانب الدلالي أيضاً امتازت الصورة الشعرية لديه بالابتكار والتجدد، فاستعاراته وتشبيهاته جديدة تبتعد عن التقليد والمحاكاة لجيل من سبقه من الشعراء، وهذا ما يحسب للشاعر ولتجربته الإبداعية .

الهوامش :

(١) - الاسم .. ستار جبار صبر الزهيري، المواليد ١٩٦١ م. من مدينة الديوانية،
-كان سجيناً سياسياً محكوماً بالحبس المؤبد، قضى إحدى عشرة سنة وأكثر في سجون الظالمين أخذت منه زهرة الشباب من سن ١٩ إلى ٣٢ تقريباً
- عاش منذُ نعومة أظفاره عند أجداده وعمومته وكان كثير التردد عليهم وهي فترة أثَّرت في مخيلته وأثْرَتها جداً وأكتنز منها صوراً لا تنسى، وكانت محركاً لخصوبة المشاعر ومن ثم إغناء الشاعرية لديه.
- وكتب في الوطن والوطنيات ما يربو على الديوانين . وكتب في أهل البيت "عليهم السلام" ما يشكل مجموعة شعرية كاملة ، بل أكثر.
- ولا ننسى أنه كتب الشعر في عمر مبكر جداً تقريباً في الصف الثاني المتوسط، أي بعمر ال ١٤ سنة.
- من الأمور التي أثّرت في رفد الحقل الأدبي له هو كونه خطيباً منبرياً مهتماً باللغة ومنسجماً مع العاطفة ومتأملاً كثيراً بالجانب الروحي.
-أثرت به الحوزة النجفية، وكتب الكثير من القصائد في أجواء نجفية.
- لديه شهادة الماجستير في العلوم والمعارف الدينية من قم المقدسة .

الدواوين المطبوعة فعلاً :

١- ديوان (ما وراء العشق) .
٢- ديوان (قمصان الريح) .
٣- ديوان (نبي العاشقين).
٤- ديوان (سيد أنت) .
٥- ديوان (حريق في مخيم الشمع) .

-هذه المعلومات زودني بها الشاعر نفسه.

(٢) سيمياء النص العراقي ومقاربات أخرى في نصوص شعرية وسردية معاصرة، د. حمد محمود الدوخي، الموسوعة الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٤م. : ٧٠.

(٣) تخطيط النص الشعري، معاينة سيميائية لفاعلية العتبة في صناعة النص الشعري، د. حمد محمود الدوخي، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١٧: ٢٥.

(٤) الدلالة المرئية، علي جعفر العلاق، دار الشروق، عمان، ط١، ٢٠٠٢: ٥٨.

(٥) العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨م: ٤٥.

(٦) ينظر: سيماء النص العراقي، د. حمد محمود الدوخي:٩٥. وينظر: تخطيط النص الشعري، للمؤلف نفسه : ٣٨.

(٧) العلامة الشعرية قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط١، ٢٠١٠: ٤٣.

(٨) الديوان: ٤١.

(٩) الديوان : ٢٧.

(١٠) سيمياء النص العراقي، د. حمد الدوخي: ٩٠-٩١. وينظر: تخطيط النص الشعري، للمؤلف نفسه: ١٠٢.
(١١) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٣: ٢٥٥.
(١٢) العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا علي، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ١٩٨٩م: ٣٨.
(١٣) الديوان : ٢٧.
(١٤) ينظر: العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر: ١١٠.
(١٥) الديوان: ٥١.
(١٦) ينظر: الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية : ٨٦.
(١٧) العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر: ١٠٠.
(١٨) الديوان : ٥٧.
(١٩) ينظر: العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر: ٨١.
(٢٠) الديوان: ٤٨.
(٢١) ينظر: العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر: ٩١.
(٢٢) الديوان : ١٢٩.
(٢٣) العلاماتية وعلم النص، اعداد وترجمة : د. منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، دمشق، ٢٠٠٩م : ٧٦.
(٢٤) الحجارة والسنبلة، دراسة في بنية اللغة الشعرية، د. مسلم حسب حسين، دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠١٦: ٧.
(٢٥) الديوان : ٦٠.
(٢٦) الديوان: ١٣١.
(٢٧) الديوان: ٧٦.
(٢٨) الديوان: ١٠٨.
(٢٩) الديوان: ١١٤.
(٣٠) الديوان: ٤٧.
(٣١) الديوان: ١٢٨.
(٣٢) الديوان: ٤٥.
(٣٣) الديوان: ٥٥-٥٦.
(٣٤) الديوان : ٩٥.
(٣٥) الديوان: ٣٤.
(٣٦) ينظر: السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً، علوي الهاشمي، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الأمارات، ج٢،(بنية اللغة)، ط١، ١٩٩٣م: ٣١ .
(٣٧) الديوان : ٧٧.
(٣٨) الديوان: ١٠٠.
(٣٩) ينظر الديوان : ٥٧.
(٤٠) الديوان : ٨١.
(٤١) الديوان: ٣٨-٣٩ .
(٤٢) ينظر الديوان: ٩٠-١١١.
(٤٣) ينظر الديوان: ١٢٥-٣٤.
(٤٤) الديوان : ٣٥.
(٤٥) ينظر: اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٧م: ٢٢٤.
(٤٦) الديوان: ٧٨.
(٤٧) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى صالح موسى، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٤م. : ٣.
(٤٨) الديوان: ١٠٨.
(٤٩) الديوان: ١٣٣.
(٥٠) الديوان: ٩١.
(٥١) الديوان: ٤٧.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية.
- تخطيط النص الشعري، معاينة سيميائية لفاعلية العتبة في صناعة النص الشعري، د. حمد محمود الدوخي، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١٧.
- الحجارة والسنبلة، دراسة في بنية اللغة الشعرية، د. مسلم حسب حسين، دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠١٦.
- الدلالة المرئية، علي جعفر العلاق، دار الشروق، عمان، ط١، ٢٠٠٢.
- السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً، علوي الهاشمي، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الأمارات، ج٢،(بنية اللغة)، ط١، ١٩٩٣م .
- سيمياء النص العراقي ومقاربات أخرى في نصوص شعرية وسردية معاصرة، د. حمد محمود الدوخي، الموسوعة الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٤م.
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى صالح موسى، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٤م.
- العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا علي، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ١٩٨٩م.
- العلامة الشعرية قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط١، ٢٠١٠.
- العلاماتية وعلم النص، اعداد وترجمة : د. منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، دمشق، ٢٠٠٩م.
- العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨م.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٣: ٢٥٥.
- اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٧م.
- نبيُّ العاشقين، ستار الزهيري، دار المتن ، بغداد، ط١، ٢٠٢٢م.