شعرية النصّ الغائب
قراءة في شعر ستار الزهيريّ

أ.م. د. عبد الكاظم جبر عبود
كلية التربية / جامعة القادسية

The poetics of the absent text reading in Sattar AlZuhairy's poetry

Asst prof. Dr Abdul Kazem Jabr Abboud
College of Education / University of Al-Qadisiyah

ملخص البحث

إن واحدةً من الإستراتيجيات التي تقوم عليها شعرية النص لدى الشاعر ستار الزهيري[1]؛ هي محاورة نصوص غائبة، محققًا معها تفاعلًا بقدرٍ ما، إذ يكون هذا التفاعل حضورًا لغويًّا من نصوص متقدمة، فالنصُّ- أيّ نصّ- ليس منغلقًا على نفسه، أو منعزلًا عن محيطه، بمعنى أنه ليس بعيدًا عمّا يتاخمه أو ما يقع في حيزه، والنصوص الغائبة لا تسجل حضورها إلا إذ كانت مشاركة وفاعلة خارج حدودها النصيّة الأولى، وتكون جزءًا من إنتاج جديد يؤديه النصّ الإبداعي الحاضر، وهذا يعني أن ليس هناك حواجز بين النصوص، فجديدها يلتحم بقديمها أو يدخل معه في حوار مستمر، بل إن جديدها قد يدخل في حوار مع نصوص معاصرة، بنوع من المثاقفة. وإنّ إطلاعًا فاحصًا لمجموعتي الشيخ ستار الزهيري: (ما وراء العشق)، و(قمصان الريح)،اللتين جعلتهما أُنموذجًا للقراءة؛ يفضي إلى أن أكثر نصوصهما الغائبة يتوزع على فئتين، وقد جعلتهما في محورين: محور النصوص القرآنية، ومحور النصوص الشعرية.

الكلمات المفتاحية: الزهيري، الشعرية، النص الغائب، التداخل، التناص.

Abstract

One of Al Zuhairy›s strategies which the poetics of the text is based upon is the conversation with absent texts, which to some extent, he achies interaction with them. This interaction forms a linguistic presence from former texts due to the fact that the text, any text, is neitherclosed to itself nor isolated from its environment. In other words, it›s not faraway from its adjacent or what is located in. The absent texts don›t possess a presence unless they are active and participants beyond thier first textual borders or being part of a new production accomplished by the present creative text. So, there are no barriers among the texts since the old texts not only do stick together or enter into a dialogue with their new texts, but the new texts may inter into a dialogue with contemporary texts in a sort of intraculturalism. Taking a close look at the two poetry collections of Sheikh Sattar Al Zuhairy ‹›Beyond adoration›› and ‹› Shirts of the wind ‹› leads to the fact that most of the absent texts are divided into two groups, dealt with in this study into two axes: The axis of the Quranic texts and the axis of the poetic texts.

Keywords: Al-Zuhairi, poetics, absent text, overlap, intertextuality.

توطئة:

في قصائد الزهيري رغبة ظاهرة في إيصال المعنى جليًّا، وهي، بسبب من هذه الرغبة، اتخذت لنفسها سبيلًا واضحًا، حتى تكون في متناول متلقٍ لا يجد عناءً في فهمها أو تأويلها، وقد حرص الشيخ الزهيري على أن يكون معجمه الشعري قادرًا على أن يتيح له التواصل مع المتلقي (الضمني) الذي يترقبه كثيرًا، والحقيقة أن معجمه وحده لا يصنع القصيدة، بل العلاقات التي تنتظم الألفاظ وخصوصيته - هو- في ضمها في تركيب شعري، وتتحدد فاعليته بتوافر عنصرين، أحدهما: نظام اللغة التي ينشئ بها نصه، وما تمنحه من اختيارات ممكنة يؤدي بها غرضه، والآخر: هو السلوك الفردي الذي يُخضِع به هذه الممكنات الاختيارية المتعددة للتحولات السياقية التي تولِّد قولًا فنيًّا مؤثرًا، وهذا ما يهب للغة أن تتنفس برئة مبدعها[٢]، والزهيري وفيٌّ لأدواته الشعرية التي ثقفها وتمرس بها، كما الكثير من مجايليه أو السابقين عليه، غير مشغول بأساليب صناعة الشعر التي سلكها الحداثيون، وهذا موقف فنّي يخصّه هو، على أن قصائده تعجّ بالصور والألفاظ والتراكيب التي تتصل بعالمه الشعري التراثي، أكثر من اتصالها بمفهوم الشعر الذي عليه كثير من الشعراء الحداثيين.

وإن واحدةً من الإستراتيجيات التي تقوم عليها شعرية النص لدى الزهيري؛ هي محاورة نصوص غائبة، يحقق معها تفاعلًا بقدرٍ ما، إذ يكون هذا التفاعل حضورًا لغويًّا من نصوص متقدمة، فالنص، أي نص، ليس منغلقًا على نفسه، أو منعزلًا عن محيطه، فهو ليس بعيدًا عمّا يتاخمه أو ما يقع في حيّزه، والنصوص الغائبة

لا تسجل حضورها إلا إذ كانت مشاركة وفاعلة خارج حدودها النصّية الأولى، وتكون جزءًا من إنتاج جديد، يؤديه النص الإبداعي الحاضر[٣]. بمعنى أن ليس هناك حواجز بين النصوص، فجديدها يلتحم بقديمها أو يدخل معه في حوار مستمر، بل إن جديدها قد يدخل في حوار مع نصوص معاصرة، بنوع من المثاقفة. وقديمًا قال أحمد بن أبي طاهر، كما ينقل الحاتمي: إن كلام العرب ملتبس بعضه ببعض، وآخذ أواخره من أوائله، والمبتدع منه والمخترع قليل إذا تصفحته، والمحترس المتحفظ بلاغة وشعرًا من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذًا من كلام غيره، وإن اجتهد في الاحتراس، وتخلل في الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ وأفلت من شباك التداخل... ومن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره، فقد كذب ظنُّه، وفضحه امتحانه»[٤]، وهذا النظر النقدي سابق على كل من نظّر لـ (التناصّ) أو ما يشاكله أو يقع في دائرته من مفاهيم ومصطلحات.

إن النصّ الغائب مكون أساس للنص الجديد الماثل، وهو، كما يقال، لم ينشأ من لا شيء، وإنما تغذى جنينيًّا بدم غيره، ورضع حليب أمهات عديدات، وتداخلت فيه مكونات أدبية وثقافية متنوعة، سواء كان ذلك بقصد من المبدع أم لم يكن، فالنصوص التي تكون في حيازة المتلقي هي مستودع لنصوص أخرى كثيرة غائبة، تكون غائرة في التاريخ والتراث أو قريبة أو معاصرة، ولا يحفظ لها حضورها إلا المتلقي الذي يعيد إنتاجها بوصفه قارئًا يضمره النص، وهو ما يتغيّاه مبدع النص أصلًا، ومن الجدير بالذكر أن «ثمة عناصر غائبة من النص، وهي على

قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين»[٥].

ويعدّ التناصُّ وما يتفرع عنه أو يوافقه من مفاهيم؛ من أهمِّ مخرجات الشعريَّة المعاصرة، وكان من أهم المفاهيم النقدية التي تعاطت معها المناهج النقدية النسقية الحديثة، والنظريات البنيوية وما بعد البنيوية، وقد عالج النقد الغربي، من قبل ذلك، مقولة حضور التناص وغيابه، وجدل اللاحق والسابق، وقد وسم تودوروف الخطاب الأول (الغائب) بأنه خطاب «أحادي القيمة»، ووسم الخطاب الثاني (الحاضر) بأنه «متعدد القيم»[٦]، وهذا ما يحدد مقدار الشعرية الوظيفية فيه. وإن إطلاعًا فاحصًا لمجموعتي الشيخ ستار الزهيري: (ما وراء العشق)، و(قمصان الريح) اللتين جعلتهما أُنموذجًا للقراءة؛ يفضي إلى أن أكثر نصوصهما الغائبة يتوزع على فئتين، وهما ما سيتناوله المحوران الآتيان.

المحور الأول: النصوص القرآنية:

من النصوص الغائبة التي سجلت حضورًا فاعلًا ما في قول الزهيري[٧]:

يا مريمَ الأحلامِ يا أخت الندى
لّما هززتِ النخلَ جاءك مقفرا
أسفًا على عمري تيبّس غصنُهُ
لتحيلَهُ نارُ التشوق مجمرا

فالبيت الأول يدخل في حوار مع نصين قرآنيين، أولهما أن شطره الأول يحيل إلى قوله تعالى: ﴿فَأَتَتْ بِهِ قَوْمَهَا تَحْمِلُهُ قَالُوا يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئًا فَرِيًّا * يَا أُخْتَ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكِ بَغِيًّا﴾[٨]، وشطره الثاني يحيل إلى قوله تعالى: ﴿وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾[٩]، غير أن هاتين الإحالتين لم تكونا إجترارًا أو امتصاصًا لفحوى الآيتين، بل هما حوار، والحوار هو

أعلى درجات التناص[١٠]، فقد دمج الآيتين وغيَّرهما عن غير جهتهما، وهذا ما يخلق لدى المتلقي كسرًا لأفق توقعه، أو خيبة انتظار، ومن هنا يتولد الادهاش الشعري، أو ما يعرف بالمفارقة، ثم يأتي البيت الثاني متماهيًا مع حالة تحوير النص القرآني، ومؤكدًا النتيجة التي انتهى إليها الحوار بين النص الغائب والحاضر.

والحق أن كثيرًا من الشعراء مارسوا محاورة مثل المحاورة، وبطرائق مختلفة، كما في قول محمود درويش[١١]:

سألتك: هزي بأجمل كفٍّ على الأرض
غصنَ الزمان!
لتسقطَ أوراقُ ماضٍ وحاضرْ
ويولدَ في لمحةٍ توأمان:
ملاكٌ..وشاعرْ!

وقد زاول الزهيري نفسه مثل هذه المحاورة أيضًا، كما في قوله[١٢]:

ولمّا نَخلَكَ السامي هَزَزْنا
تَساقَطَ من رفيفِ السَّعفِ شِعرا

ومن النصوص القرآنية الغائبة ما في قوله[١٣]:

فأنا ابنُ آدمَ ما نسيتُ خيالَهُ
هو لم يزلْ بينَ الوساوسِ يعثرُ

وهو يستحضر في الذهن قوله تعالى: ﴿ وَيَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ فَكُلَا مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ * فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِنْ سَوْآتِهِمَا﴾[١٤]، وهذا الاستحضار ليس سكونيًّا كالذي عليه الاجترار، بل هو حوار وإضافة، فآدمه الذي يجري في دمه ما يزال بين وساوس الشيطان يعثر، ولم يكن يستفيد من كبوته الأولى! وهو ما يزال يستعذب تلك الوساوس التي تسببت بها حواؤه في قوله[١٥]:

ولأنتِ يا حوّاءُ صنوُ عقوبتي
ما زلتُ فيكِ خطيئةً أتكررُ
بل يجعل من حوائه تلك

التفاحةَ المغريةَ، بعد أن كانت حواؤه في النص الغائب من طلب تلك التفاحة، كما تعرفها الشيخ من كتب الأخبار وقصص الأنبياء(١٦)، قال(١٧):

ما زلتِ في شجَرِ الهوى تفاحتي
وأنا على عينيكِ سحرٌ يُؤثرُ

ومن بديع استلهام النص القرآني ما في قوله(١٨):

وأمرتُ قلبي أن يطيعَ إرادتي
ويبدِّلَ الأشواقَ بالنسيانِ
فجثا اعتصامًا في محاريبِ الهوى
وأتى بنبضي معلنًا عِصياني

وهو تقنع بقناع النبي نوح، كما في القصة القرآنية، في قوله تعالى: ﴿وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنَا وَلَا تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ * قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ﴾(١٩)، في إشارة إلى أن قلب الشاعر الذي لم يستمع لنداءاته، كان هالكًا لذلك العصيان، ومن ثمّ كان الشاعر هالكًا أيضًا، فمن يحمل قلبًا هالكًا هو هالكٌ لا محالة، وهذه إضافة لا يتضمنها النص الغائب.

ومن هذا الحوار ما يكون مكثفًا في أبيات متلاحقة، مثل ما في قوله في زين العابدين علي بن الحسين (ع)(٢٠):

وتُلْهِمُنا دروبُ الأَسرِ خَطوًا
بها لِلحُرِّ مِعراجٌ ومَسرى
وما تلكَ العَصاةُ بِكَفِ زَيْنٍ
سِوى أَفعى تَرِدُّ السِّحرَ قَهْرا
تَهِشُّ اللَّيلَ تَدْمَغُهُ بفَجرٍ
وتأتي بالمآرِبِ تِلْوَ أُخرى

ويبدو أن مثل هذا الاستحضار أقرب المداخل المفضية إلى عالمه الشعري، لما لها من حضور عنده، ولما لها من حضور موازٍ عن المتلقي أيضًا، فهو يدرك أن مثل هذا الاستحضار قادر على استثارة ذاكرة

المتلقي، فتستثير في وجدانه ظلالًا روحية حبيبة لديه، فالبيت الأول يحيلنا إلى قصة الإسراء والمعراج التي ثقفها المسلمون، وأشارت إليها بعض النصوص القرآنية، كما في قوله تعالى: ﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾[٢١]، غير أنه جنح بالقصة وأحالها على غير جهتها، فصيرها قصة أرضية لزين العابدين تتناص مع قصة النص الغائب التي وقعت لنبينا محمد (ص). وفي البيت الثاني والثالث هو يحاور قوله تعالى: ﴿وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى * قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى * قَالَ أَلْقِهَا يَا مُوسَى * فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى﴾[٢٢]، واللافت أن هذا الحوارية ليست من طرفين، بل أضاف لها طرفًا ثالثًا يؤكدها ويمازجها، وهو أن قوله: (تهش الليل تدمغهُ بفجرٍ) أفاده من قوله تعالى: ﴿بَلْ نَقْذِفُ بِالْحَقِّ عَلَى الْبَاطِلِ فَيَدْمَغُهُ فَإِذَا هُوَ زَاهِقٌ﴾[٢٣] على سبيل الاستعارة، وهو من باب استعارة الاستعارة وإذابتها في نص آخر، وإعادة إنتاجها بصورة جديدة باهرة، تفتن المتلقي الذي يضمره النص. وكل ذلك من خياله الخصب، والخيال «عمل من أعمال الذاكرة، وأن قدرة الشاعر على التخييل ليست إلا قدرته على تذكر ما مرّ به من قبل، وتطبيقه على موقف مختلف»[٢٤]. ولا بد من الإشارة إلى أن هناك فرقًا ملاحظًا بين مبدع يستمد مادته من الذاكرة، ولا ينفك من إسارها، وآخر يستمد مادته من ذاكرته أيضًا، بيد أنه لا يقع أسيرها، بل يسير بها حيث يريد، ويسيّرها أنّى يشاء، وهذا ما توافرت عليه نصوص الزهيري في الغالب.

ولا يفوتني القول إن هذا الضرب من الحوار التناصي بين النص الغائب والنص الجديد الماثل؛ لا ينحصر بحركة نص أو أكثر في تخوم نص آخر فحسب، بل يتعداه إلى مظاهر أخرى، فقد تدلّ عليه إشارة مباشرة أو مموهة أو غائمة إلى نص كامل أو جزء منه، وقد يكون تلميحًا إلى وجود معين، أو واقعة[٢٥]، ومثل هذا نجده في قوله[٢٦]:

علّليني يا ابنةَ النهرينِ برًّا
فأنا روحٌ وريحانٌ وغارْ

وقوله[٢٧]:

ولكن روحها في الخلق روحٌ
وريحانٌ وذوقٌ قد حواها

وفيهما استحضار لقوله تعالى: ﴿فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّتُ نَعِيمٍ﴾[٢٨]، وهو في الغالب يلجأ إلى هذا التكنيك مشيرًا وملمّحًا، وهو ما يؤكد متانة الآصرة التي تجذبه إلى النص القرآني، وكل ذلك يحصل من الشعراء المبدعين قصدًا منهم في أن يشاركهم المتلقي المرتَقب في بعض ثقافتهم، ويطلعهم على تجربته في الإبداع، وهو نوع من التكثيف والاختزال والإدهاش[٢٩].

ومثل هذه الإشارة ما قد نجدها في قوله[٣٠]:

أترى تكونُ زليخةً وليوسفٍ
من بعض معجزة الألى يا هل تُرى؟

والحق أن معجزة عودة زليخا للشباب التي كانت من بركات النبي الصديق(ع)؛ لم تنص عليها سورة يوسف، التي روت قصة العشق والممانعة، ولكن ذكرتها بعض كتب القصص والأخبار[٣١]، وبغض النظر عن صدق الرواية أو عدمه؛ نجد لهذه الخاتمة السعيدة حضورًا في ثقافة الشيخ الشاعر، فكان أن حققت وظيفتها التواصلية، وهي منسجمة مع غنائية القصيدة التي تشتملها، وكانت خاتمة جيدة لها،

وفي ذلك يقول عز الدين إسماعيل: إن « القصيدة الغنائية المعاصرة ينتظمها خيط شعوري واحد، يبدأ في العادة من منطقة ضبابية، ثم يتطور الموقف في سبيل الوضوح شيئًا فشيئًا، حتى ينتهي إلى إفراغ عاطفي ملموس»[٣٢]، وهذا هو ما هو حاصل فعلًا في خاتمة القصيدة المتمثلة في هذا البيت، ويزيده جمالًا ورونقًا أن ختام البيت (يا هل ترى) جاء منسجمًا والغاية الوظيفية التي حققها النص الغائب، فهذا الاستفهام هو نص تراثي غائب أيضًا، وغالبًا ما نجده في الشعر، كما في قول البحتري[٣٣]:

يا هَلْ تُرَى مُدْنِيَةً للهَوَى
بـ(مِنْبِجٍ)، أَيْامُهُ المُبْعَدَهْ

أو كما في قول أحمد شوقي[٣٤]:

يا هَلْ تُرَى الأَلفانِ وَقْـــ
ـــفٌ لا يُمَسُّ ومَحْرَمُ؟!

وقد استدرج هذا التركيب إلى نصه وأذابه فيه، في سياق جديد وانسجم معه، وأقرضه قوة خفية وتوترًا ضافيًا.

ومثل هذا التذويب ما في قوله في الحسين(ع)[٣٥]:

والعابدونَ برَحبَتَيكَ تَعاهَدوا
في كَلِّ حَرفٍ من حُروفِكَ مَسجِدا

وهو يستدعي إلى الذاكرة- بلا شك- قوله تعالى: ﴿قَالَ الَّذِينَ غَلَبُوا عَلَى أَمْرِهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيْهِمْ مَسْجِدًا﴾[٣٦]، وكأن الشاعر لم يكتفِ من هذا التوظيف ليعود في القصيدة نفسها فيقول[٣٧]:

عَجباً لَمَن قَرَأَ الرَّزِيَّةَ صادِقاً
أن لا يُقيمَ على جِهادِكَ مَعبَدا

والإيحاء في البيتين أخّاذ متوقد، وهو في البيت الأول ذو نزعة صوفية مموهة، وفي الثاني هو أوضح في استدعاء النص القرآني.

وثمة نصوص غائبة كثيرة- عند الشعراء المبدعين عامة- تلوّح

لنا بكونها من أرحام نصوص أخرى، إذ إنها ليست كلها سهلة الضبط والإدراك، وغالبًا ما تكون في حالة زئبقية لزجة تتمنع على متلقيها من التصيد والبوح، وبعضها يتحول إلى شفرات منسية لا يمكن إدراكها وتحديد أصولها القديمة[٣٨]. والحق أن مثل هذه النصوص لا يُقطع بانتمائها الأول، في شعر الزهيري، ولكن السياق الثقافي الذي اختطه الشيخ الشاعر يغرينا بالقول إنها نصوص غائبة، إذ إن ذاكرته القرآنية الخصبة، أو التراثية، بصورة عامة، هي ما يعينه على هذا الاستحضار والتوظيف الجديد، ومن ذلك ما في قوله[٣٩]:

قولي فإن العمرَ يفترشُ الثرى
حتّى تمدّي السما أسبابا

وقد أفاده من قوله تعالى: ﴿أَمْ لَهُمْ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا فَلْيَرْتَقُوا فِي الْأَسْبَابِ﴾[٤٠]، وغيّره إلى غير جهته، كما هي عادته في التوظيف. والذي أريد أن أقوله هنا إن شعر الزهيري يعمر بنصوص قرآنية غائبة كثيرة، كما في المواضع المتقدمة، ومواضع أخرى غيرها[٤١]، وقد جعلها منسجمة في ضمن نسيج شعره، فاتنة، تلزم المتلقي في إعادة إنتاجها والانفعال لها وبها.

المحور الثاني: النصوص الشعرية:

يعدّ الدكتور محمد بنيس الذاكرة الشعرية من أهم مصادر الثقافة لدى الشاعر، وتشتمل تلك الذاكرة على المتن الشعري العربي التراثي، والمتن الشعري الحديث والمعاصر، وكذا وجوه الحضارة المتنوعة التي تلتحم مع هذه الذاكرة في المتون الشعرية الإبداعية[٤٢]، ومن المحاورة التناصية التي أنجزتها نصوص الزهيري؛ قصيدته في رثاء الحسين (ع) التي أولها[٤٣]:

محرَّمُ لَو صافحَتكَ الوَرى

تَعودُ بعَودِكَ لنْ تُقهَرا
ويأتيكَ نَهرٌ على ضفَّتَيهِ
سِجالُ العَطاشى طَوى الأَنْهُرا
تَفِزُّ اللَّيالي بلا مُقلَتَينْ
وتَخْشى سَماعاً لِما قَد جَرى
هُناكَ بأرضِكَ عُشبُ الحَياةِ
وعَينُ دَمٍ لا تَذوقُ الكَرى
وصَوتٌ تَسلَّقَ فَوقَ الزَّمانِ
وجَذْرٌ يُحاصِرُ كُلَّ الثَّرى
رأيتُ نَزيفَكَ لَوْنَ الجِنانِ
ولَوْنَ التَحَرُّرِ إنْ أَزْهَرا
أَبيتَ الخُضوعَ فَجئْنَ الحُتوفُ[٤٤]
وأَنتَ أَتيتَ لَها مُسْفِرا
تَهشُّ المَنايا بطَرفِ الرِداءِ
لِتَختارَ منها الرَّدى الأَحمَرا
لِتَروي عَطاشى ثُغورَ الجَفافِ
وتُعطي الحُقولَ دَمًا أخضَرا

ولا يخفى أن في قصيدة الزهيري هذه تأثرًا واضحًا، أو لنقل: معارضة مضمرة[٤٥]، أو نحوها لقصيدة عبد الرزاق عبد الواحد التي مطلعها[٤٦]:

قَدمتُ.. وعَفْوَكَ عن مَقدَمي
حسيرًا، أسيرًا، كسيرًا، ظَمي

التي هي أيضًا معارضة مضمرة أو مجاراة لقصيدة الجواهري التي مطلعها[٤٧]:

فِدَاءً لمثواكَ من مَضْجَعِ
تَنَوَّرَ بالأبلَجِ الأروَعِ

أو لنقل إن قصيدة الزهيري ناظرة إلى القصيدتين معًا، فقد ركب البحر نفسه (المتقارب) الذي عليه القصيدتان، والموضوع نفسه، واختار الراء رويًّا، بدلًا من العين والميم، كي يفلت من شباك متقدمَيه، وقد نجح، بمقدار معين، في تحييد النصين الغائبين، والتملص من مؤثراتهما الواضحة، وإبقائهما إطارًا خارجيًّا ومنطلقًا يقتات منه النجاح والتأثير في متلقيه، الذي يلوّح له بأنه جدير بالمغامرة والانسلال من معطف النصين الشعريين المتقدمين

عليه. والحقيق بالذكر أن المتلقي لا يخطئ وجوهًا من الإلتقاء، مع أن للشاعر الزهيري رؤيته الخاصة، وخصائصه الأسلوبية المستقلة، لكن ظلال التأثر واضحة، سواء كان هذا التأثر بوعي منه وإرادة، أم لم يكن، وكأنّه في مأزق إبداعي في لحظة المخاض وإنتاج النص، جعله يعاني نوعًا من من الإنشطار بين وليده الذي بين يديه، ونصين شهيرين سابقين عليه، وضعهما أمامه، وهما ما يزالان يمارسان عليه ضغوطًا من نمط معين، وهو لا يكفّ عن استحضارهما أو استلهامهما، مع كونه منشغلًا بولادة نصه الجديد.

ولقد ساق الزهيري كثيرًا من المفردات التي ضمها النصّان الغائبان، سواء اختلفت صيغها أو مواقعها التركيبة أو الإيقاعية، أو اتفقت فكانت هي بعينها، وقد أخضع صورًا معينة وصياغات لسابقيه للتحوير وإعادة التشكيل، مع محافظته على عناصر البناء الأساسية، وهذا ما يهتف بأنه ظل يعالجها في ذهنه وينحو بها منحى آخر يصنع مفارقة فنية. يقول الزهيري[٤٨]:

لِتَروي عَطاشى ثُغورَ الجَفافِ
وتُعطي الحُقولَ دَمَاً أخضَرا

وهو في ذلك يستحضر قول الجواهري[٤٩]:

لِتُبْدِلَ منهُ جَدِيبَ الضَّمِيرِ
بآخَرَ مُعْشَوْشِبٍ مُمْرِعِ

فهو تناصٌّ امتصاصيّ، كما يعبر المنظرون، وهو أعلى درجة من الاجترار، ويقضي بأن يعمد المبدع إلى نص سابق فيضمه إليه، بطريقته هو؛ إقرارًا بأهميته أو نفوذه[٥٠]، وقد يدخل مع النص الغائب في حوار، والمحاورة أعلى درجات التناص، إذ يخرج المبدع بالنص إلى آفاق أخرى غير الأفق الذي عليه النص الأول،

بأن يوسع المعنى، أو يقلبه، أو يردّه، أو يجعله على غير جهته[٥١]، ومن ذلك قوله[٥٢]:

فَجَدولُ أَمسٍ رَوى الذِّكرياتِ
وَوَزَّعَ بَلْواكَ بينَ القُرى
لِيَسقي نَجيعُكَ سِرَّ الخُلودِ
كما كُنتَ تَسقيهُمُ الكَوثَرا

وهو محاورة لقول الجواهري[٥٣]:

وَخِلْتُ وقد طارتِ الذكرياتُ
بِروحي إلى عَالَمٍ أَرْفَعِ
وطُفْتُ بقبرِكَ طَوْفَ الخَيَالِ
بصومعةِ المُلْهَمِ المُبْدِعِ

وكذا قوله[٥٤]:

فدارَتْ على رأسِكَ النَّيِّراتْ
لأَنَّكَ صِرتَ لَها المِحوَرا

وهو قلب للفاعل ومتعلق فعله في قول عبد الرزاق عبد الواحد[٥٥]:

وَما دارَ حَولَكَ بَل أنتَ دُرتَ
على الموتِ في زَرَدٍ مُحكَمِ

ومن التأثر بالألفاظ وموقعها في التركيب قوله[٥٦]:

وللآنَ أسمَعُ في رَحبَتَيكَ
صَهيلاً تَوثَّبَ كي يَثْأَرا

فـ(في رحبتيك) لفظاً وتركيبًا وموقعًا عروضيًّا؛ يستحضر في الذهن قول عبد الرزاق عبد الواحد[٥٧]:

قدِمتُ لأُحرِمَ في رَحْبَتَيْك
سلامٌ لِمَثواكَ من مَحرَمِ

وكذا (للآن) في البيت نفسه، فهو يستحضر نفسه في قول عبد الرزاق[٥٨]:

وَمُذْ كنتُ طفلاً عرفتُ الحسين
رِضاعاً.. وللآن لم أفطَمِ!

غير أن قصيدته التي وسمها بـ (ما وراء العشق)[٥٩]، وجعلها عنوانًا للمجموعة التي تشتملها؛ هي قصيدة معارضة أشدّ وضوحًا في إعلان المجاورة والمحاورة لقصيدة عبد الرزاق عبد الواحد المتقدمة، ولا سيما أنها تتفق معها روحًا ومضمونًا وانفعالًا، ووزنًا ورويًّا،

ومطلعها[٦٠]:

وقَفتُ على طَيفِكَ المُلْهِمِ
لِيُنْعِشَ روحي فَيَشْدو فَمي

مع فارق أن قصيدة الزهيري انشغلت بمعشوقها الحسين (ع)، ولم تنتقل، كانتقال قصيدة عبد الرزاق، إلى زينب الكبرى (ع) أوإلى الحرّ إلّا لمامًا، وقد غلبت عليها النزعة الخطابية المكررة.

ومما هو ملاحظ على الشاعر الزهيري أنه كثيرًا ما يعقد نصوصه الغنائية، التي فيها بوح ذاتي ومضض محبب، مشبعةً بروح نصوص غنائية تراثية ذائعة، لها تفرد وخصوصية، وإلا ليس من الفن أو الامتاع «إنتاج معنى تم إنتاجه»[٦١]. ومن ذلك قوله[٦٢]:

بيروتُ فيكِ ربيباتُ الهوى الثملِ
نعسى من الحسنِ لا نعسى من الكسلِ

ولا يخفى أنه ناظرٌ فيه قول ابن نباتة المصري[٦٣]:

نشيطةُ العطفِ كَحْلا الطَّرْفِ لو كحلتْ
لم يرفعِ الميلُ جفنيْها مِنَ الكَسَلِ

إذ هو، كما الكثير من الشعراء، يمتح من بئر القراءات المنسية، فالذاكرة بئر تطفح حتى القرار بنصوص كثيرة، تغص بخزين متلاطم[٦٤]، وتنثال في نصه بوعيٍ منه أو بلا وعيٍ، وقد نجح في محاورة نص ابن نباتة، وأحسن في استعارة المبالغة منه وضمها لنسيج نصه.

وكان لرمزية الحمامة التي شغلت الشعراء العذريين من قبلُ، في العصر الأموي؛ حضور واضح في شعر الشيخ العاشق، وهذا الحضور المتكرر لديه إعادة لإنتاج هذه الرمزية، إذ إن البعد النفسي الذي يتصل بنوح الحمامة مادة جاهزة تستدعي الشاعر المعذّب بنار الهوى، وتثيره وتتجاوب مع همومه

ولواعجه[٦٥].

ومن ذلك قوله[٦٦]:

وجاورتني بباب القلبِ فاختةٌ
تنعى، ومن حسِّيَ المفجوعِ تَغترفُ

وهذه الفاختة تستدعي إلى الذاكرة حمامة أبي فراس، في قوله[٦٧]:

أَقُولُ وَقد ناحتْ بقربي حَمَامةٌ
أيا جارتا هَلْ باتَ حالُكِ حالي؟

وواضح أن الشاعر الزهيري انتقل بنائحته إلى قلبه، ثم جعل ثمة مسافة مفترضة بينه وبين قلبه، ليعرب عن ألمه ولوعته، وهذا من الفنّ والابتكار الجديد الذي لم تعرفه القصيدة التراثية، وقد سبقه إليه من الشعراء الحداثيين مهدي الغانمي، بيد أنه لم يتلبّس أسلوب الغائب، بل أسلوب المتكلم، يقول[٦٨]:

أمّا أنا:
فعَلِيٌّ آمالي.. وآمالي عِلِيُّ
نواحُ فاختتين في قلبي تزفّانِ المراثي للضحايا..

ومثله عند الشيخ[٦٩]:

متقحِّمًا أخَذَ الحَمامُ حنينَهُ
فهديلُهُ نعيٌ لماضٍ أرْغَدِ

وكذا ما يفيده الاستفهام في قوله مخاطبًا حمامة[٧٠]:

هل ترجعينَ لغصنِ عشِّكِ مرةً
أم تتركينَ بَراعمي تَتَحطَّمُ؟

وكذا قوله في الحمام الذي ينوح على الأيك، يبكي نفسه المعذّبة[٧١]:

ونائحُ الأيْكِ لا يُلْقِيْ بِمَحْبَرَتِي
إلّا التَّأوهَ بينَ السَّطْر والسَّطْرِ

وحمام الأيك أو نائح الطلح كان اتخذه الشعراء سبيلًا للبوح والشكوى، كما في قول الشريف المرتضى[٧٢]:

أمَا سَمِعْتَ حَمَامَ الأيْكِ إذْ صَدَحَا
غَنَّى ولمْ يَدْرِ أنّي بعْضُ مَنْ جَرَحَا ؟

أو كما في نونية أحمد شوقي في معارضة ابن زيدون[٧٣]:

يا نَائِحَ الطَّلحِ أشْباهٌ عَوَادِيْنا

نَشْجَى لِوَادِيْكَ أمْ نَأْسَى لِوَادِيْنا

وفي سياق يتصل بالوجد والشوق؛ يستلهم الشيخ مشاعر الحج والاعتمار، التي طالما استلهمها الشعراء القدماء لبناء صورهم الشعرية، بوصفها نصًّا غائبًا، وربما جاز القول إن هذا الاستلهام ما هو إلا غائب في غائب أو هما معًا، يقول الزهيري[٧٤]:

وعُمْرٌ طَافَ مُعْتَمِرًا بِجَمْرِي
وَيَذْبَحُ بالسِّنِيْنِ لَهُ أضَاحِي
وَيَسْعَى بيْنَ مَهْلَكَةٍ وأُخْرَى
ولا يَسْعَى لِمَكْرمَةِ الصَّلاحِ
وَيَرْمِيْ بِالْجِمَارِ على زَمَانٍ
بِهِ الأهْوَاءُ تَعْبَثُ بِالْمِلاحِ

وهو يأخذ من قول الشريف الرضي بنحوٍ ما[٧٥]:

ورامِيْنَ وَهْنًا بِالْجِمَارِ وإنَّما
رَمُوْا بيْنَ أحْشَاءِ الْمُحِبِّيْنَ بِالْجَمْرِ
رَمُوْا لا يُبَالونَ الحَشَى، وتَرَوَّحُوْا
خَلِيِّيْنَ، والرَّامِي يُصِيْبُ، ولا يَدْرِي

ومن يدري ؟ فلعله يغرف من بئر قراءات منسية ذات أرشية بعيدة الدِّلاء، أو من شيء تلقّاه وترسّب في تضاعيف الذاكرة، وهذا النسيان أو الترسب في تضاعيف الذاكرة، كما يقول روزنتال «أقوى منابع الفن»[٧٦].

وفي قول الزهيري[٧٧]:

يا بِنْتَ عِشْريني خَيالِيْ مُحْرِمٌ يَسْعى
إليكِ مُهلِّلًا ومُكبِّرا
وأتَتْكِ أنفاسُ الهوى هَدْيَ الفِدا في
مَذْبَحِ اللُّقيا إليكِ لتُنْحرا
لا بأسَ في سَعْيِ إلَيْكِ إرادةً حَيرى
تَعوذُ بِعِشْقِها أن تُقْهرا

يخيّل للقارئ أو يترشح لديه أنه آخذ بقول ابن دراج القسطلي في المدح، على نحو القلب والإضافة[٧٨]:

فَغَدَا نَداكَ يهلُّ في شَرَفِ العُلا
لَهجًا يُلَبِّي لَيْتَنا ولَعَلَّنا
وخَلَفْتَ سَعْيَ المَرْوَتَيْنَ مُعَاقِبًا
بيْنَ النَّدى والبأْسِ سَعْيًا ما وَنَى

ورَمَيْتَ بِالْجَمَراتِ مِن بَدْرِ اللهى
ونَحَرْتَ بُدْنَ العُرفِ كومًا بُدّنا

والذي يرشح أنه آخذ بنص ابن دراج أنه كرر هذا الأخذ على نحوٍ يقترب من نص متقدمه، وعلى البحر الشعري نفسه (الكامل)، على أن التخييل فعلٌ يصدر عنه هو، وليس أن يصدر عن الممدوح كما في نص ابن دراج، وهذا هو الحوار الخلّاق بين النصوص. وناهيك بأن قوله (مهلِّلًا ومكبِّرًا)، مقدِّمًا المعطوف على المعطوف عليه، و(هَدْي)؛ قد وردا في قول ابن دراج في القصيدة المدحية نفسها[٧٩]:

ورآكَ في هَدْيِ الصَّلاةِ مُكَبِّرًا
ومُهَلِّلًا وبحَمْدِ ربِّكَ مُعْلِنا

وتشيع في شعر الزهيري نصوص تركيبية وصياغات غائبة، تنسل من ذاكرته اجترارًا، وقد تشغل الموقع الإيقاعي نفسه، الذي كان عليه النص الغائب، مثل قوله[٨٠]:

وشَابَ الرأسُ في الْعِشْرينَ مِنِّي
ولا تَدْرِينَ ما فَعَلَ الْمُشِيْبُ

فـ (ما فعل المشيب) هو استحضار لما في قول أبي العتاهية[٨١]:

فَيَا لَيْتَ الشَّبَابَ يَعُودُ يَوْماً
فأُخْبِرَهُ بِمَا فَعَل المَشِيْبُ

وفي قوله[٨٢]:

ما صَدّكَ الوَجْدُ أنْ تَرضَى بِنَازِلةٍ
يَأتي بِها الْكَربُ من أَدْرِيْ ولا أَدْرِي

يكون التركيب (من أدري ولا أدري) هو استدعاء على سبيل الحكاية، لما في قول علي بن الجهم[٨٣]:

عُيونُ الْمَهَا بَيْنَ الرُّصَافَةَ وَالْجِسْرِ
جَلَبْنَ الهَوَى مِنْ حَيْثُ أَدْرِي وَلاَ أَدْرِي

وفي قوله[٨٤]:

أَكبرتُ يَومَكَ لا يَومٌ يُماثِلُهُ
تَهوي لَهُ الشَّمسُ إجلالاً وَإكبارا

يلاحظ أن تركيب (أكبرتُ يومك) يضارع ما في قول

الجواهري[٨٥]:

أكْبَرْتُ يَوْمَكَ أنْ يكونَ رِثَاءَا
الخالِدُونَ عَهِدْتُهُمْ أحْيَاءَا

ومن يدري- ولعله هو لا يدري أيضًا- أنه تسرب إليه من قول الأستاذ إبراهيم الوائلي[٨٦]:

أكْبَرْتُ قَدْرَكَ أنْ يؤبِّنَكَ امْرُؤٌ
حَسْبُ المُؤبِّنِ أنْ قَدْرَكَ أَعْظَمُ

أو - ولعله أقرب- أن يكون فيه صدى لقول الشيخ أحمد الوائلي[٨٧]؟:

أكْبَرْتُ أمسَكَ أنْ يَأسى عليهِ غَدُ
ولم يَزَلْ يَرْفِدُ الدُّنيا بِما يَلِدُ

وممّا يلاحظ أيضًا أن أول قوله في تحية المشاة، الذين تزاحموا تحت وطأة أشعة الشمس، في طريق الحسين(ع)[٨٨]:

لَبِسُوا الشُّموسَ على المَناكِبِ سُنْبُلا
وسَقاهُمُ حُبُّ المَنيّةِ سَلْسَلا

هو ناظرٌ فيه، بلا شكّ، إلى قول الشاعر[٨٩]:

لَبسوا القُلُوبَ على الدُّرُوْعِ وأقْبَلوا
يَتَهافتونَ على ذَهَابِ الأَنْفُسِ

إذ إن البيت الأخير هو مما يرويه أرباب المقاتل في عاشوراء، في وصف أصحاب الحسين (ع)، ولا شك أن الشيخ الشاعر قد لاكه كثيرًا في مجالسه، وحاوره هنا واتجه به اتجاهًا موازيًا، في وصف أصحاب متأخرين للمعشوق نفسه، أدركوا الفتح، فلم يثنهم لعاب الشمس الحارق الذي يسمّر مناكبهم؛ عن المسير إلى ضريحه!.

ومن الصياغات التركيبية الغائبة ما في آخر قول الزهيري[٩٠]:

ودَكْدَكتْ[٩١] عُنْفُوانُ الصَّمْتِ عَاصِفةٌ
من الْهواجِسِ حتَّى ساخَتِ السُّقُفُ

فقوله (حتى ساختِ السُّقُفُ) يتوافق في الصياغة والبناء والإيقاع؛ مع (حتى غاصتِ الرُّكَبُ)، في آخر قول إبراهيم اليازجي[٩٢]:

تنبهوا واستفيقوا أيَّها العربُ

فقد طمى الخَطْبُ حتَّى غَاصَتِ الرُّكَبُ

وهو ما يرشّح أن هذا التركيب صياغة تسرّبت إلى نصه من دونما قصد، وقد ساعد إيقاع (البسيط) على حضورها في هذا الموقع من البيت.

وقد اتخذ الزهيري من الرمز الكنائي نصًّا غائبًا يؤدي وظيفة فنية، وهو بذلك يلامس جسد التراث الشعري، في محاولة منه في الانغمار بدم اللغة وطاقتها ودفئها، لتبلغ به الغنائية مبلغًا واضحًا، بعبارة صافية، وسيولة تركيبية، فإذا كانت الكناية هي «أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيُومئ به إليه، ويجعله دليلًا عليه»[٩٣] فهذا يعني أنها بنية غياب وبنية حضور في آن واحد، أي بنية ثنائية الإنتاج النصي، إذ «تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي موازٍ له تماماً بحكم المواضعة، ولكن يتمّ تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللوازم والملزومات، فإذا لم يتحقّق هذا التجاوز فإن المنتج الصياغي يظلّ في دائرة الحقيقة»[٩٤]، وهذا يعني أن تجاوز المعنى الأول (السطحي) يرتبط في الأساس بـ (القصد). وهو ما يتضح عنده في بعض المواضع، فثمة استعمالات لها ظاهر لا يريده، ومعنى عميق غائب يريده ويترقبه، كاستعماله (ليلاي) في قوله[٩٥]:

أيا ليلاي ليلكِ مستطابٌ
به الأفلاكُ تمنحكِ ضياها

ولا أريد هنا أن أقول إن (ليلى) رمز لكل معشوقة تيّمت حبيبها ودلهته ولم يحظَ بها، بقدر ما أريد منها رمزًا كنائيًّا تعاوره الشعراء، منسوبًا

إليهم في ضروب مختلفة، وقد تلقفه الزهيري فأعاد إنتاجه، ولكن على سبيل الامتصاص فحسب، لا على سبيل المحاورة، ومثل هذا الاستعمال الرمزي الكنائي ما في قول الشريف الرضي[٩٦]:

يا ربْعَ ذِيْ الأَثْلِ مِنْ شَرْقِيِّ كاظِمةٍ
قدْ عَاود القلبُ مِن ذِكْراكِ أشْجانا
أشمُّ مِنك نَسِيمًا لستُ أعْرِفُهُ
أظنُّ ليلايَ جَرّت فيكِ أَرْدَانا

أو ما في قول ابن نباتة المصري[٩٧]:

ليلايَ كمْ ليلةٍ بالشِّعرِ ليلاءِ
وليلةٍ قبلَها كالثَّغْرِ غَرّاءِ

فـ (ليلاي) ليست محبوبة اسمها على الحقيقة (ليلى)، منسوبة إلى ياء المتكلم (الشاعر)، كالذي في قول مجنون ليلى[٩٨]:

بِاللهِ يَا ظَبْيَاتِ الْقَاعِ قُلْنَ لَنَا
لَيْلاَيَ مِنْكُنَّ أَمْ لَيْلَى مِنَ الْبَشَرِ

بل هي اسم علم كنائي منسوب إلى الشاعر، غائب يحقق حضورًا رامزًا.

خاتمة:

بدا أن الشاعر الزهيري وفيٌّ لأدواته الشعرية التي ثقفها وتمرس بها، وهو غير مشغول بأساليب صناعة الشعر التي سلكها الحداثيون، وهذا موقف فني يخصُّه هو، وأن قصائده تعجّ بالصور والألفاظ والتراكيب التي تتصل بعالمه الشعري التراثي، أكثر من اتصالها بمفهوم الشعر الذي عليه كثير من الشعراء الحداثيين. وممّا يتصل بهذا أن واحدةً من الإستراتيجيات المهمة التي تقوم عليها شعرية النص لدى الزهيري؛ هي محاورة نصوص غائبة، حقق معها تفاعلًا بقدرٍ ما، إذ كان هذا التفاعل حضورًا لغويًّا من نصوص متقدمة، فنصه ليس منغلقًا على نفسه، أو منعزلًا عن محيطه، وليس ثمة حواجز بين النصوص، وقد التحم جديدها بقديمها، ودخل معها في حوار مستمر، بل إن جديد

الزهيري قد دخل في حوار مع نصوص معاصرة، بنوع من مثاقفة، أو معارضة مضمرة غير معلنة، وهذا ما يخلق لدى المتلقي كسرًا لأفق توقعه، أو خيبة انتظار، ومن هنا يتولد الادهاش الشعري.

والزهيري يدرك أن مثل هذا الاستدعاء للنصوص، ولا سيما النص القرآني والنص الشعري؛ قادر على استثارة ذاكرة المتلقي لتنبعث في وجدانه ظلالٌ روحية حبيبة لديه.

ومن الحقيق بالذكر أيضًا أن الحوار التناصي بين النص الغائب والنص الجديد الماثل؛ لا ينحصر بحركة نص أو أكثر في تخوم نص آخر فحسب، بل يتعداه إلى مظاهر أخرى، فقد تدلّ عليه إشارة مباشرة أو مموهة أو غائمة؛ إلى نص كامل أو جزء منه، وقد يكون تلميحًا إلى وجود معين، أو واقعة، وكل ذلك حاصل في (ما وراء عشقه، وقمصانه التي تعابثها الرياح).

الهوامش:

١- ستار جبار الزهيري شاعر عراقي من الديوانية، من مواليد (١٩٦١م)، انتقلت أسرته في منتصف القرن الماضي من من مدينة سوق الشيوخ إلى الديوانية، لكنه ظلّ كثير التردد على مرابع الأهل والأجداد، أيام الصبا، وتقلبت به الدنيا، حتى وجد نفسه في سجون الظلم والاستبداد، إبان الحكم الدكتاتوري، لنشاطه الديني، وحُكم عليه بالسجن المؤبد، بيد أنه قضى أحد عشر عامًا، ليُفرج عنه، ويكمل طريقه، وينتقل، بعد ذلك، إلى الجمهورية الإسلامية الإيرانية، وقد درس في حوزتي (قم) و(مشهد)، وأكمل دراسته في النجف الأشرف، بعد زوال حكومة الجبروت والطغيان وعودته إلى العراق، وترقى الشيخ في مراقي العلم، ووصل إلى مرحلة البحث الخارج، وهو خطيب ذائع الصيت مفوه متنور، وقد استضافه كثير من القنوات الفضائية. وله عدد من المؤلفات الدينية والفكرية، منها ما طُبع ورأى النور، ومنها ما لم يرَ النور بعد، غير أن الشيخ وجد نفسه، أكثر ما وجدها، في الشعر، إذ ألفاه متنفسًا وتسرية وملجأً، فكان له عدد من المجاميع الشعرية، المطبوع منها: (ما وراء العشق)، و(قمصان الريح)، وهما ما كانا ميدان هذا البحث، و(نبي العاشقين)، و(سيدٌ أنت)، وغير المطبوع أكثر من المطبوع. (من مراسلة إلكترونية أجريتها مع الشاعر بتاريخ،٢٦/ ٦/ ٢٠٢٢م).

٢- ينظر: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: علاء الدين رمضان السيد: ١٤٩.

٣- ينظر: حداثة السؤال: د. محمد بنيس: ٩٦.

٤- حلية المحاضرة في صناعة الشعر: ٢/ ٢٨.

٥- الشعرية: تزفيطان تودوروف، ترجمة:شكري المبخوت، رجاء بن سلامة: ٣٠.

٦- ينظر: شعرية تودوروف: عثماني المليود: ٤٠ - ٤٢.

٧- قمصان الريح: ١٤٩.

٨- مريم: ٢٨.

٩- مريم: ٢٥.

١٠- ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: د.محمد بنيس: ٢٥٣.

١١- الأعمال الكاملة للشاعر محمود درويش: ١٤٣.

١٢- ما وراء العشق: ٦٧.

١٣- قمصان الريح: ١٦٧.

١٤- الأعراف: ٢٠.

١٥- قمصان الريح: ١٦٨.

١٦- ينظر مثلًا: النور المبين في قصص الأنبياء والمرسلين: نعمة الله الجزائري: ٤٥.

١٧- قمصان الريح: ١٦٨.

١٨- قمصان الريح: ١٦٥.

١٩- هود: ٤٢ - ٤٣.

٢٠- ما وراء العشق: ٦٧.

٢١- الإسراء: ١.

٢٢- طه: ١٧ - ٢٠.

٢٣- الأنبياء: ١٨.

٢٤- استعادة الماضي- دراسات في شعر النهضة: جابر عصفور: ١٨٩.

٢٥- ينظر: الشعر والتلقي - دراسة نقدية: علي جعفر العلاق: ١٢٦.

٢٦- قمصان الريح: ١٣٢.

٢٧- قمصان الريح: ١٣٣.

٢٨- الواقعة: ٨٩.

٢٩- ينظر:الشعر والتلقي - دراسة نقدية: ١٢٧ - ١٢٨.

٣٠- قمصان الريح: ١٥٠.

٣١- ينظر مثلًا: النور المبين في قصص الأنبياء والمرسلين: ١٦١.

٣٢- الشعر العربي المعاصر: ٢٥١.

٣٣- ديوان البحتري:٢/ ٦٦٢.

٣٤- الشوقيات: ٤/ ٢١٨.

٣٥- ما وراء العشق: ٨٦.

٣٦- الكهف: ٢١.

٣٧- ما وراء العشق: ٨٨.

٣٨- ينظر: أشكال التناص الشعري: أحمد مجاهد: ٣٨٧.

٣٩- قمصان الريح: ١١٤.

٤٠- ص: ١٠.

٤١- ينظر: مثلًا: ما وراء العشق: ٩٤ (لم تنجب ولم تلدِ)، قمصان الريح: ٥١ (الشفع والوتر)، ٥٣(مطلع الفجر)، ٥٦(النزع الأخير)، (تصعر الخدين)، ١٢٨(كريم الصفح)، ١٣١(حج واعتمار)، ١٣٥(كيف تجفو طائفًا بالحرمِ)...إلخ.

٤٢- ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: ٢٧٩.

٤٣- ما وراء العشق: ١٠ - ١٢.

٤٤- قوله (فجئن الحتوفُ) لغة قليلة لبعض العرب، اصطلح عليها النحويون (لغة أكلوني البراغيثُ)، وهي جائزة على أية حال.

٤٥- هذه المعارضة واحدة من صور التناص التي تسالم عليها الدرس النقدي العربي، وهي ضرب من التعالق النصي الذي ينشأ بفعل التأثير الفني. ينظر: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث: محمد علي كندي: ٣٦٤.

٤٦- ديوان المراثي: ١٦٣.

٤٧- ديوان الجواهري: ٣/ ٢٥٧.

٤٨- ما وراء العشق: ١٠.

٤٩- ديوان الجواهري: ٣/ ٢٥٨.

٥٠- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: ٢٥٣.

٥١- ينظر: المصدر نفسه: ٢٥٣.

٥٢- ما وراء العشق: ١٠ - ١١.

٥٣- ديوان الجواهري: ٣/ ٢٥٨.

٥٤- ما وراء العشق: ١٢.

٥٥- ديوان المراثي: ١٦٥.

٥٦- ما وراء العشق: ١١.

٥٧- ديوان المراثي: ١٦٣.

٥٨- ديوان المراثي: ١٦٤.

٥٩- ما وراء العشق: ٤٠ - ٤٤.

٦٠- ما وراء العشق: ٤٠.

٦١- الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث: ٣٦٥.

٦٢- قمصان الريح: ٤٠.

٦٣- ديوان ابن نباتة المصري: ٣٨١.

٦٤- ينظر: الشعر والتلقي - دراسة نقدية: ١٢٥.

٦٥- ينظر: كتاب قصص الحيوان في الادب العربي القديم: جمع وتقديم: د. داود سلوم:١٣٢.

٦٦- قمصان الريح: ٧٢.

٦٧- ديوان الأمير أبي فراس الحمداني: ٢٤٦.

٦٨- تلميذ الفراشة: ٧٤.

٦٩- قمصان الريح: ٨٦.

٧٠- قمصان الريح: ٧٠.

٧١- قمصان الريح:٥٠.

٧٢- ديوان الشريف المرتضى: ٢٤٥.

٧٣- الشوقيات: ٢/ ١٠٤.

٧٤- قمصان الريح: ١٢٩.

٧٥- ديوان الشريف الرضي: ١/ ٥٣٦.

٧٦- الشعر والحياة العامة: م. ل. روزنتال: ٣١.

٧٧- قمصان الريح: ١٠٢.

٧٨- ديوان ابن دراج القسطلي: ٣٧٨.

٧٩- ديوان ابن دراج القسطلي: ٣٧٨.

٨٠- قمصان الريح: ٣٥.

٨١- ديوان أبي العتاهية: ٤٦.

٨٢- قمصان الريح: ٥١.

٨٣- ديوان علي بن الجهم: ١٤٠.

٨٤- ما وراء العشق: ٥٣.

٨٥- ديوان الجواهري: ٤/ ٣٥٧.

٨٦- ديوان إبراهيم الوائلي: ٦٠.

٨٧- ديوان أحمد الوائلي: ٤٦٠.

٨٨- ما رواء العشق: ١٠٠.

٨٩- البيت من الموروث الشيعي، ينظر مثلًا: عمدة الطَّالب في أنساب آل أبي طالب: ابن عنبة: ٣٥٧.

٩٠- قمصان الريح: ٧١.

٩١- ورد في بعض معجمات التصحيح الحديثة تسويغ لاستعمال هذه الصيغة الجديدة لهذا الفعل:» دَكّ العمال الأرض [فصيحة]- دَكْدَك العمال الأرض [صحيحة].التعليق: يكثر التبادل في لغة العرب بين مضعَّف الثلاثي ومضعَّف الرباعي؛ وقد وردت لذلك أمثلة كثيرة في لغة العرب عند قصد المبالغة، كقولهم: دبَّ ودبدب، خرَّ وخرخر، حمَّ وحمحم، حصَّ وحصحص، فتّ وفتفت، كبَّ وكبكب، وقد أقرَّ مجمع اللغة المصري قياسيَّة هذا الوزن بناء على كثرة الأمثلة التي رصدها له» (معجم الصواب اللغوي: أحمد مختار عمر، وفريق عمل: ١/ ٢٩١).

٩٢- ديوان إبراهيم اليازجي: ٥٦.

٩٣- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني: ٦٦.

٩٤- البلاغة العربية قراءة أخرى: د. محمد عبد المطلب: ١٨٧.

٩٥- قمصان الريح: ١٣٤.

٩٦- ديوان الشريف الرضي: ١/ ٤٠٥.

٩٧- ديوان ابن نباتة المصري: ٨.

٩٨- ديوان مجنون ليلى: ١٣٠.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

١- استعادة الماضي- دراسات في شعر النهضة: د. جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة، ٢٠٠١م.

٢- أشكال التناص الشعري: أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، مصر، د. ت.

٣- الأعمال الكاملة للشاعر محمود درويش، دار صفا للنشر والتوزيع، ط١، عمّان، د.ت.

٤- البلاغة العربية قراءة أخرى: د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط٢، القاهرة، ٢٠٠٧م.

٥- تلميذ الفراشة (شعر): مهدي حارث الغانمي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق، ٢٠٠٧م.

٦- حداثة السؤال- بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة: د. محمد بنيس، المركز الثقافي العربي، ط٢، بيروت، ١٩٨٨م.

٧- حلية المحاضرة في صناعة الشعر: أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي (ت ٣٨٨هـ)، تحقيق د.جعفر الكتاني، دار الرشيد، ط١، بغداد، ١٩٧٩م.

٨- دلائل الإعجاز في علم المعاني: أبو بكر عبد القاهر الجرجاني الدار (المتوفى: ٤٧١هـ- ٤٧٤)، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة - دار المدني بجدة، ط٣، ١٩٩٢م.

٩- ديوان إبراهيم الوائلي، دار الرشيد للنشر، ط١، بغداد، ١٩٨١م.

١٠- ديوان إبراهيم اليازجي، تقديم: مارون عبود، دار مارون عبود، ط١، بيروت، ١٩٨٣م.

١١- ديوان ابن درّاج القسطلي، تحقيق: د. محمود علي مكي، منشورات جائزة عبد العزيز بن سعود البابطين، ط٢، الكويت، ٢٠٠٤م.

١٢- ديوان ابن نباتة المصري، جمال الدين بن نباتة المصري الفاروقي (ت ٧٦٨هـ)، دار إحياء التراث العربي، ط١، بيروت، ١٩٨١م.

١٣- ديوان أبي العتاهية، دار بيروت، ط١، بيروت، ١٩٨٦م.

١٤- ديوان الأمير أبي فراس الحمداني، على رواية ابن خالويه وروايات أخر، تحقيق: د. محمد التنوجي، منشورات المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية بدمشق، ط١، دمشق، ١٩٨٧م.

١٥- ديوان البحتري، تحقيق وشرح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط٤، القاهرة، ٢٠١٧م.

١٦- ديوان الجواهري، مراجعة: د. حسن ناظم وآخرين، دار اشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٢١م.

١٧- ديوان الشريف الرضي، شرح وضبط: د. محمود مصطفى حلاوي، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، ط١، بيروت، ١٩٩٩م.

١٨- ديوان الشريف المرتضى، شرح: د. محمد التونجي، دار الجيل، ط١، بيروت، ١٩٩٧م.

١٩- ديوان المراثي: عبد الرزاق عبد الواحد، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط١، دمشق، د.ت.

٢٠- ديوان الوائلي (ديوان شعر الدكتور الشيخ أحمد الوائلي)، شرح وتدقيق: سمير شيخ الأرض، مؤسسة البلاغ، دار سلوني، ط١،

بيروت، ٢٠٠٧م.
٢١- ديوان علي بن الجهم، تحقيق: علي مردم بك، دار الآفاق الجديدة، ط٢، بيروت، ١٩٨٠م.
٢٢- ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق وشرح: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة مصر بالفجالة، دار مصر للطباعة، ط١، القاهرة، ١٩٧٩م.
٢٣- الرمز والرمزية في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي): محمد علي كندي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، بنغازي، ٢٠٠٣م.
٢٤- الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: د. عز الدين إسماعيل، دار الثقافة، ط١، بيروت، د.ت.
٢٥- الشعر والتلقي - دراسات نقدية: علي جعفر العلاق، دار فضاءات، ط١، عمّان، ٢٠١٣م.
٢٦- الشعر والحياة العامة: م.ل. روزنتال، ترجمة: إبراهيم يحيى الشهابي، مراجعة: عبد الحميد الحسن، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٣م.
٢٧- شعرية تورودوف: عثماني المليود، دار قرطبة، ط١، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.
٢٨- الشعرية: تزفيطان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال، ظ١، البيضاء، د.ت.
٢٩- الشوقيات، مكتبة مصر بالفجالة، ط١، القاهرة، د.ت.
٣٠- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: د. محمد بنيس، دار العودة، ط١، بيروت، ١٩٧٩م.
٣١- ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: علاء الدين رمضان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب،

ط١، دمشق، ١٩٩٦م.
٣٢- عمدة الطَّالب في أنساب آل أبي طالب: أحمد بن علي الحسني، المعروف بابن عنبة (ت ٨٢٨هـ)، اعتنى به: محمد حسن آل الطلقاني، المطبعة الحيدرية، ط٢، النجف الأشرف، ١٩٦١م.
٣٣- قمصان الريح، مجموعة شعرية للشاعر ستار الزهيري، دار المتن، ط١، بغداد، ٢٠٢١م.
٣٤- كتاب قصص الحيوان في الأدب العربي القديم: جمع وتقديم: د. داود سلوم، دار الحرية للطباعة، ط١، بغداد، ١٩٧٩م.
٣٥- ما وراء العشق، مجموعة شعرية للشاعر ستار الزهيري، دار المتن، ط١، بغداد، ٢٠٢١م
٣٦- معجم الصواب اللغوي دليل المثقف العربي: د. أحمد مختار عمر، بمساعدة فريق عمل، عالم الكتب، ط١، القاهرة، ٢٠٠٨ م.
٣٧- النور المبين في قصص الأنبياء والمرسلين: نعمة الله الجزائري، مؤسسة الأمير، ط١، النجف الأشرف، ٢٠٠٣م.