السمات النصية في قصيدة "سبعون" للشاعر الدكتور سعد مصلوح

الدكتور

عبد الحميد عطية عبد الحميد

الأستاذ المشارك بكلية العلوم والآداب- جامعة بيشة- المملكة العربية السعودية

ملخص عربي

يقوم هذا البحث على النظر في العناصر النصية، والبنى التي تسهم في تشكل أسلوبيات النص. والنظر في الأشكال اللسانية التي تسجل خصوصية الأثر، والبحث في قيمتها النصية، ودورها في تشكل مقولات النص الجزئية ومقولته العامة. ويهتم البحث بالنظر في البنى النصية الفاعلة في بناء دلالاته وتحقق مقولاته، وإقامة تمايزه؛ فتناول بنية العنوان، والعلاقة بين العنوان والمطلع. والنظر في سلطة العنوان الدلالية، ومدى تأثيره في عناصر النص الأخرى على مستوى الشكل والدلالة، وأثره في توجيه كثير من دلالات النص. كذلك النظر في الوسائل النصية المميزة التي اعتمدها الشاعر في ضمان سيرورة نصه لغة ودلالة. كما حاول البحث الكشف عن ملابسات النص، والوقوف على كوامنه، ومرجعياته، وبحث العلاقات النصية القائمة بينه وبين غيره من نصوص. وكذلك النظر في وسائله التي يحقق من خلالها تمايزه النصي، والبحث في العناصر النصية المهيمنة في هذا الشأن.

Textual features in the poem "seventy" by the poet Dr. Saad Maslouh

Asst. Prof
Abd. L.hameed Ateya Abd.L.Hameed (ph.D)
College Of Arts and Sciences/ University Of Besha KSA

Abstract

This study investigated the textualitems and structures which contribute to form text styles. It also examined the linguistic forms constituting text the privacy impact, textual value, and their role in the formation of the partial and totaltextinterpretations. In addition, it probed text structures forming the textconnotations ,interpretations, and uniqueness; it addressed the structure of the title, and the relationship between the title and introduction as well as the connotational power of the text and the extent of its impact on other text elements such as the form and meaning, and its impact in directing many text connotations .

The study also considered distinctive features of the text, which were adopted by the poet to ensure better text language and connotation. It also attempted to delve into the textdetails imbedded features in addition to its textual relationships with other texts ,Furthermore, ithighlighted the means by which the text achieves its textual uniqueness and dominant elements in this regard.

تمهيد:

يقوم هذا البحث على النظر في العناصر النصية، والبنى التي تسهم في تشكل أسلوبيات النص وتحدد سماته. ويُقصد بأسلوبيات النصوص هذه الأسلوبيات التي تقع في مقابل أسلوبيات الكلام، وتعنى بالنظر في "الأشكال اللسانية التي تشد انتباه القارئ... وتسجل خصوصية الأثر"[١] والبحث في قيمتها النصية، ودورها في تشكل مقولات النص الجزئية ومقولته العامة. ويهتم البحث بالنظر في البنى النصية الفاعلة في بناء دلالاته وتحقق مقولاته، وإقامة تمايزه؛ فيتناول بنية العنوان، والعلاقة بين العنوان والمطلع. وينظر في سلطة العنوان، ومدى تأثيره في عناصر النص الأخرى على مستوى الشكل والدلالة، وأثره في توجيه كثير من دلالات النص. وكذلك يتناول البنى الإحالية فينظر في بنية التكرار ودورها في الربط بين مقولات محددة من النص. والعناصر التكرارية التي يلح عليها الشاعر، والسياقات المختلفة التي يسكن فيها العنصر المكرر. ودور هذا التكرار في خلق أبعاد دلالية لم تكن تأخذها العناصر المكررة، لو لم تأت في هذه السياقات المختلفة. ويتناول حركة الضمائر ومرجعيتها ودلالة توزيعها، والتحول من ضمير إلى ضمير، ودور الضمائر في تحديد المقولات الجزئية داخل النص. ثم يتناول البحثُ البنى المرتحلة التي حلت في النص، وكيف يُسكنها الشاعر في نصه على نحو مخصوص، ويوظفها في إقامة أسلوبيات النص، وبناء تمايزه.

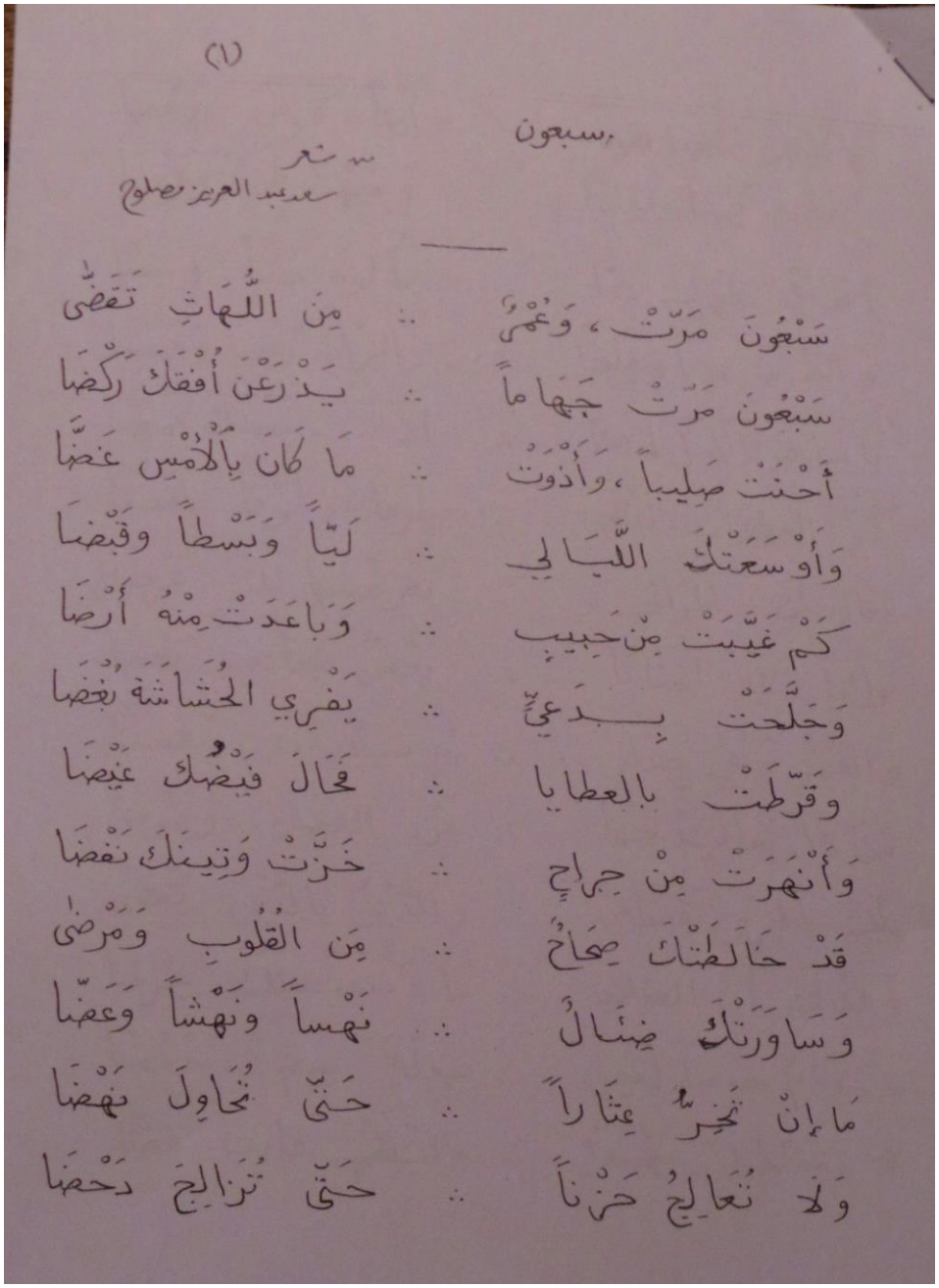
ومنطلق البحث في تناوله للبنى النصية المرتحلة يختلف عما أسمته جوليا كريستيفا بالتناقلية فهي تنظر لهذا المصطلح -التناقلية- في ضوء إنتاجية النص[٢] في حين ينظر البحث إلى مصطلح البنى المرتحلة في إطار الحمولة الدلالية للبنية النص، وحياة هذه البنى داخل النصوص المختلفة. فيدرس البنى المرتحلة من قصيدة الشاعر التي عنونها "خطوات على الأعراف" واتخذ من الحديث عن عقد الستين مناسبة لميلادها، وكيف ارتحلت بعض البنى النصية من قصيدته هذه حتى سكنت قصيدته "سبعون" التي اتخذ من حديثه عن عقد السبعين مناسبة لإنتاجها. ويحاول البحث أن يقرأ القصيدة الثانية في ضوء القصيدة الأولى.. ثم يتناول البنى ذات الأبعاد الشعرية والفنية، وحمولتها الدلالية التي حملتها من خلال حياتها في نصوص سابقة، والنظر في

الحمولة الدلالية الخاصة التي يُحملها الشاعر إياها في نصه. ثم يتناول البنى النصية الدينية الخالصة، والبنى النصية الصوفية الخاصة، وسلوك النص في بناء تمايزه الشكلي والدلالي من خلال استدعاء هذه البنى. ولم يكن اهتمام البحث في المقام الأول أن ينظر في دور هذه العناصر في تحقق نصية النص، ومنحه وجوده النصي، بقدر النظر في إسهامها في تمايزه وتشكل سماته الخاصة.

ولن يقف البحث كثيرا عند معايير النصية، أو عند القواعد العامة الإلزامية التي يجب أن تتوافر في النص ليكتسب نصيته ويصبح نصا، بقدر اهتمامه بالقواعد غير الإلزامية؛ فأسلوبيات النص وإن انطلقت من معايير النصية، فإنها تصرف جل اهتمامها نحو ما تتمايز به النصوص، وتبحث في الوسائل النصية الخاصة التي تحقق النصوص من خلالها هذه المعايير. معايير النصية وإن كانت معايير عامة ملزمة - على رأي- فإنها تتحقق من خلال وسائل متعددة، وطرائق متنوعة تكون محلا لاختيار المبدع، وتتفاوت من نص إلى نص. أسلوبيات النص عندما تتناول عناصر النصية ومعاييرها، مثل السبك والحبك والتناصية...الخ يكون الاهتمام في المقام الأول بالطرق المخصوصة والوسائل التي تنهض بتحقق عنصر السبك والحبك وغيره من عناصر النص ومعايير نصيته. وأنه لما كان اهتمام علماء النص بالمشترك أكثر منه بالمتميز، وبالعام أكثر منه بالخاص، فإن أسلوبيات النص وإن كانت تهتم بالخاص قبل العام وبالمتميز النصي قبل المشترك، فإنها لا تغفل العام مقابل الخاص، ولا تهمل المشترك عند النظر في المتمايز، بل تنطلق من العام إلى الخاص، ومن المشترك إلى المتفرد. كما أنها -أسلوبيات النصوص- تهتم بالعناصر والعلاقات ذات الهيمنة النصية. سواء كانت هيمنة دلالية، أو هيمنة لغوية دلالية.

وقصيدة "سبعون" محل الدرس، قصيدة قالها الشاعر الأستاذ الدكتور سعد عبد العزيز مصلوح في مناخ محدد، وظرف معلوم، قالها بمناسبة بلوغه السبعين - مد الله في عمره- وهذا المقام جدير أن يؤخذ في الحسبان أثناء النظر في القصيدة، مع الاحتراز من كون "الظروف والمناسبات قد تكون عدوانا على النص"[٣]. وأن كل قراءة للنص يجب أن تتأسس على لغته، وتنطلق من داخله، تقرأ النص، لا تقرأ أشياء خارجه، لا سيما وأن عهد الباحث بنصوص الشاعر أنها نصوص مراوغة، وأنها إن انطلقت من نقطة محددة ومناخ معين، وارتبط ميلادها ونشأتها بمقام معلوم، فإنها لا تقع أسيرة لهذا المقام. كما أنها تتجافى عن السياق الضيق.

القصيدة موضع الدراسة مخطوطة بخط الشاعر:

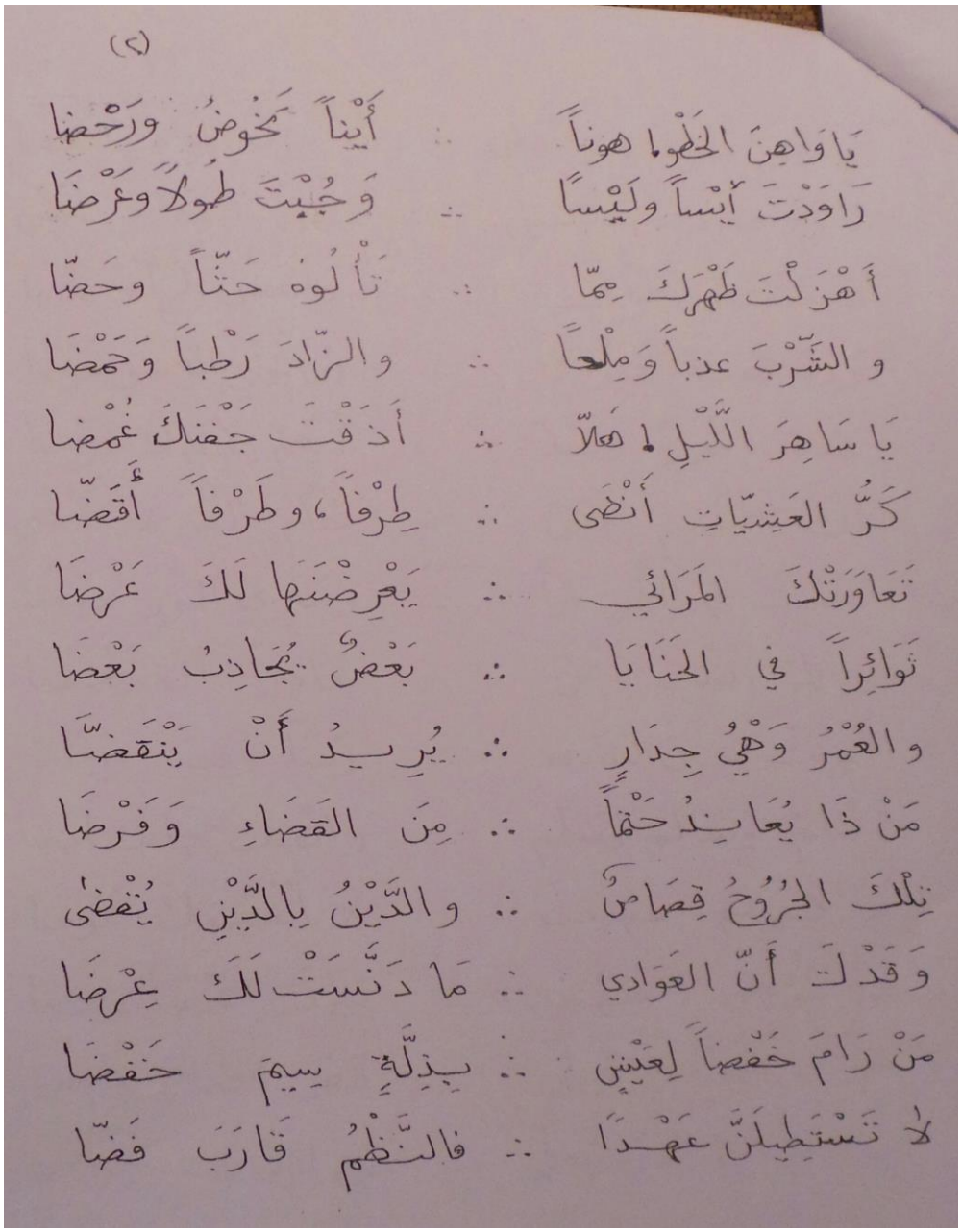


(١)

سبعون

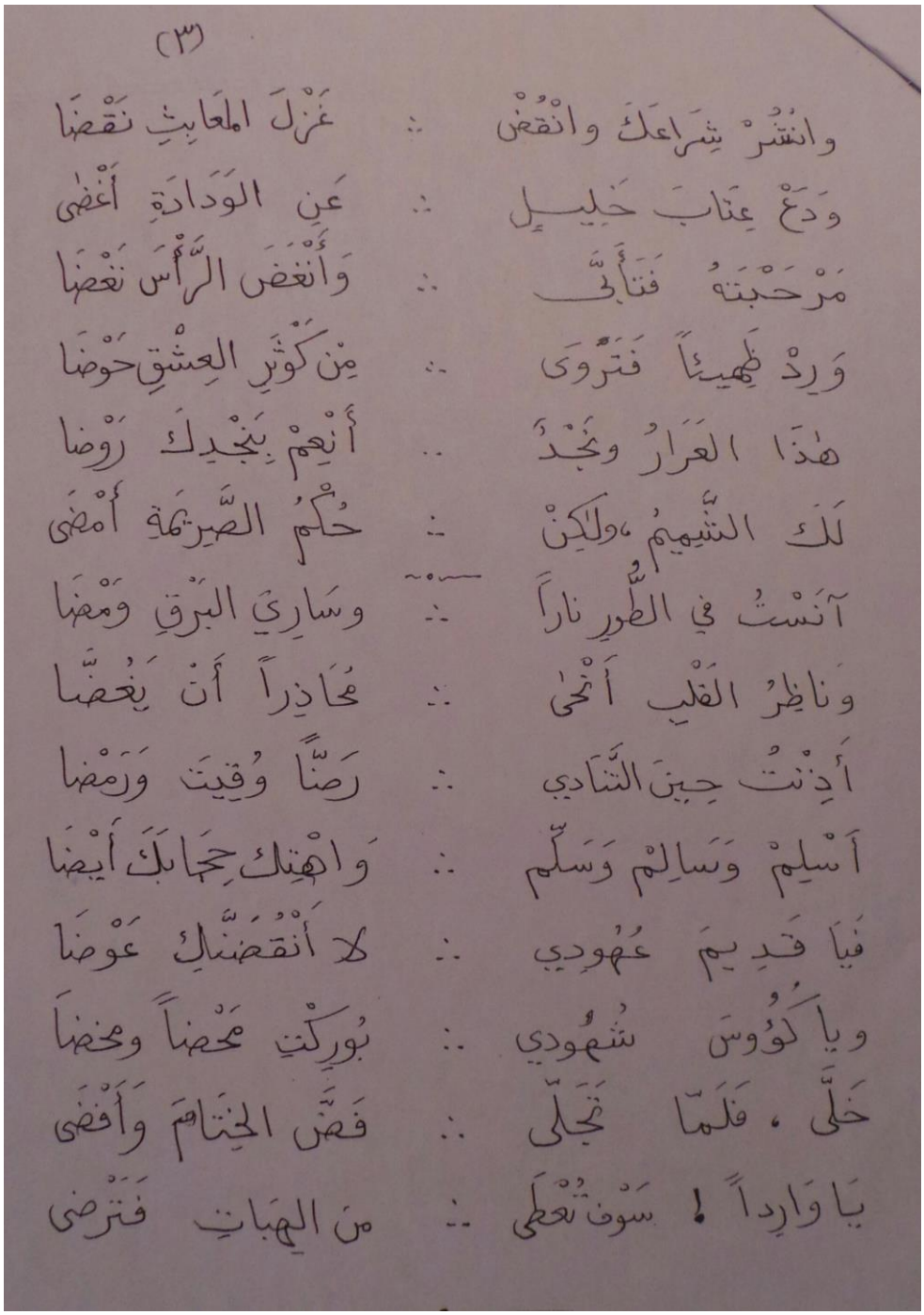
شعر
سعد عبد العزيز مصلوح

سَبْعُونَ مَرَّتْ، وَعُمْرِي ∴ مِنَ اللُّهَاثِ تَقَضَّى
سَبْعُونَ مَرَّتْ جَهَاماً ∴ يَذْرَعْنَ أُفْقَكَ رَكْضَا
أَحْنَتْ صَلِيباً، وَأَذْوَتْ ∴ مَا كَانَ بِالْأَمْسِ غَضَّا
وَأَوْسَعَتْكَ اللَّيَالِي ∴ لَيّاً وَبَسْطاً وَقَبْضَا
كَمْ غَيَّبَتْ مِنْ حَبِيبٍ ∴ وَبَاعَدَتْ مِنْهُ أَرْضَا
وَجَلَّحَتْ بِـدَعِيٍّ ∴ يَفْرِي الْحُشَاشَةَ نَهْضَا
وَقَرْطَمَتْ بِالعَطَايَا ∴ فَحَالَ فَيْضُكَ غَيْضَا
وَأَنْهَرَتْ مِنْ جِرَاحٍ ∴ خَزَّتْ وَتِينَكَ نَفْضَا
قَدْ خَالَطَتْكَ صِحَاحٌ ∴ مِنَ الْقُلُوبِ وَمَرْضَى
وَسَاوَرَتْكَ ضِنَالٌ ∴ نَهْساً وَنَهْشاً وَعَضّا
مَا إِنْ تَخِرُّ عِثَاراً ∴ حَتَّى تُحَاوِلَ نَهْضَا
وَلَا تُعَالِجُ حَزْناً ∴ حَتَّى تُزَالِجَ دَحْضَا



(٢)

يا واهِنَ الخَطْوِ! هوناً ∴ أيْناً تَخوضُ ورَحْضا
راوَدْتَ أيْساً ولَيْسا ∴ وَجُبْتَ طُولاً وعَرْضا
أهْزَلْتَ ظَهْرَكَ مِمّا ∴ تَأْلُوهُ حَثّاً وحَضّا
و الشَّرْبَ عذباً وَمِلْحاً ∴ والزّادَ رَطْباً وَحَمْضا
يا ساهِرَ اللَّيْلِ! هَلاّ ∴ أذَقْتَ جَفْنَكَ غُمْضا
كَرُّ العَشِيّاتِ أنْضى ∴ طِرْفاً، وطَرْفاً أقَضّا
تَعاوَرَتْكَ المَرائي ∴ يَعْرِضْنَها لَكَ عَرْضا
ثَوائِراً في الحَنايا ∴ بَعْضٌ يُجاذِبُ بَعْضا
والعُمْرُ وَهْيُ جِدارٍ ∴ يُرِيدُ أنْ يَنْقَضّا
مَنْ ذا يُعايِنُ حَقّاً ∴ مِنَ القَضاءِ وَفَرْضا
تِلْكَ الجُرُوحُ قِصاصٌ ∴ والدَّيْنُ بِالدَّيْنِ يُقْضى
وَقَدْ لَكَ أنَّ العَوادي ∴ مَا دَنَّسَتْ لَكَ عِرْضا
مَنْ رامَ خَفْضاً لِعَيْنٍ ∴ بِذِلَّةٍ سِيمَ خَفْضا
لا تَسْتَطِيلَنَّ عَهْداً ∴ فالنَّظْمُ قارَبَ فَضّا



(٣)

وانشُرْ شِراعَكَ وانْقُضْ ∴ غَزْلَ المَعايِثِ نَقْضا
وَدَعْ عِتابَ خَليلٍ ∴ عَنِ الوَدادَةِ أَغْضى
مَرْحَبْتَهُ فَتَأَبَّى ∴ وَأَنْغَضَ الرَّأْسَ نَغْضا
وَرِدْ ظَهيئاً فَتَرْوى ∴ مِنْ كَوْثَرِ العِشْقِ حَوْضا
هٰذَا العَرارُ وَنَجْدٌ ∴ أَنْعِمْ بِنَجْدِكَ رَوْضا
لَكَ التَّشيمُ ، وَلٰكِنْ ∴ حُكْمُ الصَّريمَةِ أَمْضى
آنَسْتُ في الطُّورِ ناراً ∴ وَسارِيَ البَرْقِ وَمْضا
وَناظِرُ القَلْبِ أَنْحى ∴ مُحاذِراً أَنْ يَغُضَّا
أَدِنْتُ حِينَ التَّنادي ∴ رَضًّا وُقِيتَ وَرَمْضا
أَسْلِمْ وَسالِمْ وَسَلِّم ∴ وَاهْتِكْ حِجابَكَ أَيْضا
فَيا قَديمَ عُهُودي ∴ لا أَنْقُضَنَّكَ عَوْضا
وَيا كُؤُوسَ شُهُودي ∴ بُورِكْتِ مَحْضاً وَمَخْضا
خَلِّي ، فَلَمّا تَجَلّى ∴ فَضَّ الخِتامَ وَأَفْضى
يا وارِداً ! سَوْفَ تُعْطى ∴ مِنَ الهِباتِ فَتَرْضى

بنية العنوان وسمات المطلع:

العنوان مكون رئيس من مكونات النص، لا ينفصل عنه بحال من الأحوال. وليس الأمر كما يذهب جينيت إلى أن العنوان من محيطية النص[٤]، بل يقع في صميم مركزه الدلالي. وهو أساس "لفهم النص، حيث يتضمن فكرة النص الرئيسة ويتيح للقارئ انتقاء إطار مرجع لتأويل المعلومات التي يحويها هذا النص."[٥]، وتتجلى فيه "مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبي."[٦] وفي قصيدة "سبعون" يمكن أن نتخذ من العنوان أساسا للنظر في كثير من الدلالات في النص؛ مع الأخذ في الحسبان سلوك النصوص ودهائها. وأن العنونة في النص الإبداعي الشعري تختلف عن العنونة في النصوص الأخرى، إذ يعتمد النص الشعري على تعويم الدلالات.

اختار الشاعر لفظة "سبعون" عنوانا لنصه، ومدخلا إليه، وفاتحة لدلالاته، ومقدمة إلى عالمه، وارتضاها اسما له وعلما عليه، تُميزه عن بقية النصوص. وحمل الشاعر لفظة "سبعون" كثيرا من الدلالات الواردة في متن النص، وكثيرا من مقولاته. وحمّل النصَ كثيرا من الدلالات التي تدل عليها لفظة "سبعون" في العنوان. فقد أضفت "السبعون" دلالات زمانية على دلالات النص، ومنحها النص أبعادا أخرى من خلال مقولاته الجزئية التي ترد في جنباته. لفظة "سبعون" بموقعها من النص أصبحت ذات سلطة دلالية، ليس فقط في ظاهر النص، أو كثافة العناصر التي تحمل دلالات زمنية مثل: "عُمُر.. الليالي.. ساهر الليل.. كر العشيات.. عهدا..الخ" بل في عمق النص وشبكة العلاقات التي يقيمها بين أجزائه المختلفة، حيث غلّب الدلالة الزمانية على الألفاظ التي يمكن أن تتلبس بها الدلالة على المكان مع الدلالة على الزمان؛ فمثلا: "طولا وعرضا" وجود العنوان "سبعون" حملها دلالة زمانية بجوار دلالتها على المكان، بل ربما غلّب فيها البعد الزماني. ومن ذلك الحمولة الدلالية للفظة "نجد" ولفظة "الطور" حيث يمكن أن نرصد دلالات زمانية في استخدام الشاعر لهذه الكلمات ذات الحمولة الدلالية المكانية. كذلك حركة الذات في القصيدة، هي في الأصل حركة في المكان، وحركة في الزمان في آن، لكن العنوان سبعون جعلها حركة في الزمان قبل أن تكون حركة في المكان. أيضا العنوان الذي يحمل البعد الزماني "سبعون" حمّل بعض التراكيب مثل: "قديم عهودي.. كؤوس شهودي" بعدا زمانيا خاصا ربما لم

تكن هذه التراكيب تحمله بهذه الصورة، لو جاءت في نصٍ عنوانه غير "سبعون". أيضا العنوان "سبعون" بدلالاته المركزية في النص يوجه المتلقي نحو عناصر زمانية مسكوت عنها، ما كان يُتوجه إليها لو جاء العنوان على نحو غير الذي جاء عليه، كما في قول الشاعر: "ياواهن الخطو.." حيث يجعلنا البعد الزماني في العنوان نربط بين هذا القول والأبعاد الزمانية في قول الله تعالى عن زكريا عليه السلام ((قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا)) (مريم:١٩/ ٤) كذلك في قول الشاعر: "سوف تعطى.. فترضى" يحيل في قصيدة عنوانها "سبعون" على مسكوت عنه من بُعد زماني تمثله سورة "الضحى" وما فيها من دلالات زمانية في قول الله تعالى: ((وَلَلْآخِرَةُ خَيْرٌ لَكَ مِنَ الْأُولَى)) (الضحى:٩٣/ ٤) هذا.. وسوف يتعرض البحث لتفاصيل هذه العلاقات الدلالية في موقعها من البحث. كذلك إذا كانت الخصيصة الأسلوبية لا تبرز للوجود من خلال الفرق بين اللغة والكلام في كل الأحيان، وإنما بين كلام وكلام. فإن خصائص النصوص وتمايزها لا تتجلى من خلال مقارنة بين النص /الكلام واللغة بقدر ما تكون بين النص والنصوص. ولذا يحاول البحث قراءة العنوان ودلالته في ضوء عنوان قصيدة الشاعر التي يتناول فيها عقد الستين وقد عنونها "خطوات على الأعراف" كذلك نضع عنوان هذه القصيدة إزاء عناوين أخرى تناولت هذا العقد "السبعين". في نص عقد الستين الذي عنونه الشاعر – كما سبق- "خطوات على الأعراف" يُلاحظ من حيث الشكل، أن الشاعر اصطنع عنوانا طويلا، يتكون من أكثر من كلمة، في حين اتخذ في نص السبعين عنوانا يتكون من كلمة واحدة، على خلاف عنوانه في قصيدته عن الستين، وعلى غير عادته في أكثر قصائده الأخرى، حيث غلب على الشاعر أن يسك عناوينه على غرار: "غفرت لأيامي، عيناك زادي، خطوات على الأعراف، ذالية عاشقة، في أكرم جوار..الخ". ولو نظرنا إلى العنوان "سبعون" بجوار عناوين تحدثت عن هذا العقد- عقد السبعين- لدى الشعراء، نجد الشاعر جعل عنوانه "سبعون" مجردا من الألف واللام ومن الإضافة، جعله "سبعون" معراة من كل شيء، لا يسبق ذكرها ذكر، ولا يتبعها شيء، تُنْطق دفقة واحدة "سبعون"، في حين زاحمت السبعين أشياء أخر عند غيره من الشعراء، فمثلا عنون غازي القصيبي قصيدته عن عقد السبعين "سيدتي السبعون"[٧]، وعلى الرغم من أن اللفظة الأولى "سيدتي" تدل على السبعين، فإنها تستدعي الأنثى من طرف خفي. وتبرزها تنافس

السبعين في سطح العنوان ومساحته، فلم تعد الدلالة خالصة لوجه السبعين كاملة.. كذلك وجود الضمير الذي يعود على الذات "ياء المتكلم" يجعل في العنوان مثلثا دلاليا تقع الأنثى "سيدتي" أولا وتقع السبعون في آخره "السبعين" ويقع الشاعر بينهما، يتحقق وجود الذات بين الأنثى (سيدتي) والسنين (سبعون). القصيبي بخطابه للسبعين "سيدتي السبعين" يستحضر الأنثى بقوة بعد فوات الشباب وانصرام العمر. وهذا يدل على أن هاجس الزمان عند القصيبي ارتبط بهواجس أخر تتعلق بالمرأة، وعلاقة الذات بها. وربما كان الحديث عن السبعين حديثا غير مباشر عن الأنثى قبل السبعين وبعدها.. في حين أن اهتمامات مصلوح كانت خالصة للسبعين ودلالاتها في ذاتها في المقام الأول، ولم تتجل فيها الأنثى. ولم يزاحم السبعين في عنوانه أي عنصر دلالي آخر.

هذا عن البناء الشكلي للعنوان. ولو نظرنا في الدلالات المركزية التي يجسدها العنوان، نلحظ أن عنوان قصيدة الستين يجسد الدلالة على حركة الذات"خطوات" في المكان "الأعراف" مع إشارة ضمنية إلى الزمان، تُفهم من خلال الحمولة الدلالية للأعراف في الموروث الديني خاصة. لكن تبقى حركة الذات في المكان هي المركز الدلالي الذي يدور حوله العنوان "خطوات على الأعراف" وفي نص السبعين حدث العكس، حيث ظهور البعد الزمني في "سبعون" ظهورا أصيلا، يكاد تغيب معه كل دلالة على حركة الذات وكل دلالة على المكان. وهذا أمر يحتاج إلى تفسير. لماذا جعل الشاعر عنوان قصيدته عن الستين يحمل دلالات متنوعة، تجسد البعد المكاني وحركة الذات فيه أصالة، وتشير إلى الزمان بالتبعية؟ ثم لماذا غيّب في عنوان قصيدته عن السبعين الدلالة على حركة الذات، والدلالة على المكان؟ هل يعكس هذا أن جل اهتمام الشاعر يُصرف نحو الزمان، وأن الذات لم تعد تهتم بصنيعها وحركتها وخطواتها في المكان بقدر اهتمامها بفعل الزمان، وأثر حركته في الذات..؟ قد يقبل هذا التعليل، لكن يجب أن نضع في الحسبان أن العنوان في هذه الجزئية يراوغ، ويوهم بأن الحديث عن الزمان "سبعون"، ولسوف يُكتشف أن الدلالات المكانية حاضرة بقوة في نصه، وأن الحديث الصريح عن الزمان هو حديث مقنع عن المكان وعن حركة الذات في الزمان والمكان، وعن مدافعة الضئال الذين شاركوا الشاعر المكان، ووجدوا في هذا الزمان. وقد يظن المرء أول النظر أن لفظة "سبعون" ودلالاتها الزمانية، وما يتعلق بها هي الكلمة الحاكمة – بمصطلح الدكتور مصطفى ناصف-[٨] في عالم النص ومجتمعه،

لكن بمجرد أن يُنظر في عمق النص يلاحظ أن كلمات لها أبعادها الدلالية المكانية مثل "نجد" و"الطور" تعد أيضا كلمات حاكمة ولا يمكن أن تكون كلمات مساعدة. كما أن الحديث الصريح عن المكان يكون -في أكثر الأحيان- حديثا مقنعا عن الزمان، أو على الأقل تتلبس الدلالات الزمانية حديث الشاعر عن المكان. وقد تجلى المكان في قصيدة "سبعون" يحمل دلالات الاغتراب "نجد" وتجلى يحمل دلالات الأنس والاهتداء "طور" كما تجلى المكان محلا لحركة الذات حيث الخطو الواهنة والأين والعرق.. وتجلى مكانا للورود والري، مكانا لكوثر العشق وحوضه "من كوثر العشق حوضا" بل إن الزمن الذي تدل عليه "سبعون" في العنوان يستدعي المكان بصورة غير مباشرة. وارتباط الزمان بالمكان في الموروث العربي الشعري عامة، وفي مطالع القصائد وبداياتها خاصة أمر قائم. وما ذكر الأطلال، وحديث الظعن والشيب ببعيد عن هذا الأمر. وأن هذه البدايات والمطالع في القصائد القديمة تقع موقع العنوان في غيرها. في العنوان "خطوات على الأعراف" أسقط الشاعر دلالات المكان على الزمان؛ فتحول الزمان إلى زمان مكاني. وفي "سبعون" حمل المكانُ أبعادا زمانية فصار مكانا زمانيا.. امتزجت أبعاد المكان في خطوات على الأعراف بدلالات الزمان. واكتسبت الأبعاد الزمانية في "سبعون" دلالات مكانية، فصار الانتقال من عمر إلى عمر، ومن عهد إلى عهد، ومن زمن إلى زمن، انتقالا من مكان إلى مكان، من نجد إلى الطور... وصار الانتقال من مكان إلى مكان انتقالا من زمن إلى زمن؛ من زمن العطش ووقت القيظ ولحظة التعب "أينا تخوض ورحضا" إلى زمن الارتواء والكوثر والرضا والعطاء..

أما عن مطلع القصيدة فقد جعل الشاعر من قوله:

سَبْعونَ مَرّت، وعمرُ من اللُّهاث تقضّى

مطلعا يستهل به قصيدته وبه يفتتحها. وأول ما يقابلنا في هذا الشأن هو هذه اللحمة التي أقامها الشاعر بين العنوان والمطلع، حيث أعاد الشاعر لفظة "سبعون" التي جعلها عنوانا لنصه وعلما عليه، أعادها في مطلعه وافتتاحه وجعلها أول كلمة تقابلنا فيه بعد أن قابلتنا في العنوان. وهذا التكرار أقام جسرا دلاليا قويا بين العنوان وما بعده. لكن مع هذا الواقع الدلالي المكتسب من التكرار يجب أن نفرق بين اللفظة "سبعون" عندما تقع في العنوان، حيث يمنحها هذا الموقع

دلالات نصية وقيما لا تُتاح للفظة "سبعون" إذا وقعت في موقع آخر من مساحة النص، حتى لو كان هذا الموقع أول النص ومطلعه. كما أن الربط النصي من خلال التكرار لا يعني أن تتكرر الكلمة في الموقع الثاني بكل حمولتها الدلالية التي اكتسبتها في موقعها الأول وسياقه. إذن التكرار الحاصل في "سبعون" حيث تحتل موقع العنوان ومساحته، و"سبعون" عندما تطالعنا في افتتاح النص ومطلعه لا يُسوي بين دلالتها في الموقعين تسوية عين، وإن تكونت كل لفظة من الأصوات نفسها التي تكونت منها اللفظة الأخرى، وجاءت على هيئتها وصورة بنيتها. لكن تبقى مساحة من التقارب الدلالي تسمح بالربط بين مقولة العنوان والمفاهيم القائمة فيه، والمقولات التالية التي تقع في البيت الأول من القصيدة، كما أن المغايرة التي تُكتسب من اختلاف الموقع تسمح بالتطور الدلالي في النص، بحيث لا تصبح الدلالات تكرارا لسابق. الربط بين المفاهيم في النص يقوم بأمرين: يصل بين السابق واللاحق من خلال العلاقات اللغوية والدلالية، ويؤسس لدلالات جديدة تمنح النص تطوره ونموه واستمراريته. وهذا نراه في العلاقة بين "سبعون" بدلالاتها في العنوان و"سبعون" بدلالاتها في المطلع والافتتاح. ومع هذا فلا تقف قيمة تكرار "سبعون" في العنوان وفي المطلع عند هذا الحد، بل تمنح لفظة سبعون التي ترد في العنوان للفظة "سبعون" التي ترد في المطلع قيمة دلالية تميزها عن غيرها من بقية كلمات النص، قيمة لم تكن تكتسبها لو كان العنوان غير "سبعون". أما لفظة سبعون في المطلع والافتتاح فقد منحت "سبعون" العنوان بعض الدلالات التي اكتسبتها في سياقها، ومن إسنادها إلى الفعل "مر"، ومنحتها علاقة مع العمر الذي تقضى "سبعون مرت وعمر..تقضى" وكأن قيام لفظة "سبعون" في العنوان لم يمنحها كل الشحن الدلالي الذي أراده الشاعر، وأنها كانت مفتقرة إلى دلالات أخر اكتسبتها من تكرارها فيما بعد العنوان.

يلاحظ أيضا أن مطلع القصيدة والبيت الأول فيها يخلو من التقفية. وليس من عادة الشاعر -الذي يكثر في شعره تصريع المطلع أو تقفيته- أن يُعرض عن جعل عروض البيت الأول موافقة لضربه في حركة القافية والروي. ولذا يمكن القول بأن غياب عنصر التقفية، أو التصريع يحمل دلالة مثل وجوده. وإعراض الشاعر عن التقفية في المطلع يعكس تمسكه بلفظة "عُمْر" التي وقعت في عروض البيت الأول، ومن أجل هذه الكلمة وأبعادها الدلالية في هذا الموقع ووقوعها

بعد "سبعون" بدلالاتها الزمنية التي تنادي لفظة عمر، وتأتي لفظة عمر لتحدد دلالات "سبعون" أعرض الشاعر عن التقفية وتمسك بلفظة "عمر" في موقعها. كذلك فإن الشاعر إذ يصرع أو يعتمد التقفية في البيت الشعري، فإنه يربط صوتيا ودلاليا بين أول البيت وآخره، بين العروض والضرب. لكنه في هذا يمنح الشطر الأول من البيت شيئا من الاستقلال الدلالي والاكتفاء الموسيقي. أما غياب التصريع أو التقفية فيجعل المعنى متصلا، والجزء الأول مرتبطا بالجزء الآخر وفي حالة افتقار موسيقي إليه. وكأن البيت صار كتلة صوتية واحدة، وكتلة دلالية لا تتجزأ. غياب التقفية ربط بين الستين التي مرت، والعمر الذي تقضى، وجعل منهما كتلة صوتية ودلالية واحدة متكاملة لا يفصل بينها فاصل. ولا يستقل فيها عنصر عن عنصر.

الترابط النصي، وسبك النص وحبكه

التكرار والربط بين أجزاء النص.

التكرار وسيلة من وسائل الربط النصي. ومع أن الربط "يستعمل للإشارة إلى تلك الوحدات التي تؤدي دورا مهما في إقامة علاقات دلالية بين الملفوظات"[٩] فإن كثيرا من الباحثين في حقل علم اللغة النصي وقف عند رصد الوحدات التي تقوم بالربط بين العناصر دون البحث في طبيعة العلاقات الدلالية التي يقيمها الربط بين هذه العناصر. ودور هذه العلاقات في بناء شبكة الدلالة داخل النص[١٠]. البحث في أسلوبيات النص وسماته الخاصة يجب ألا يقف عند رصد وسائل الربط، بل يبحث في فاعليتها وخصوصية دورها. اعتمد الشاعر في قصيدته على عدة وسائل للربط بين المفاهيم والتتابع اللغوي للنص واستمراريته الدلالية، في مقدمتها التكرار بأنواعه؛ تكرار تام، وتكرار جزئي، وشبه تكرار (الجناس) وقد سبق أن تناول البحث العلاقة بين العنوان والمطلع من خلال ورود لفظة "سبعون" عنوانا وورودها بداية واستهلالا في مطلع القصيدة وأولها. والآن ينظر في التكرار ودوره في بناء النص، ويبدأ بتكرار لفظة سبعون في المتن بعد أن أشار إليها في العنوان والمطلع.

استهلال الشاعر قصيدته وافتتاحه إياها بلفظة "سبعون" يدل على مركزية هذه اللفظة، وقيمتها الدلالية في القصيدة، وعلى أنها سيطرت على ذهن الشاعر لحظة ميلاد النص، حين بدأ تحويل مشاعره وأفكاره إلى شعر وكلمات. ويتأكد هذا عندما يكررها في البيت الثاني، بعد أن ذكرها في العنوان وكررها في المطلع والبيت الأول. وقد أقامها في البيت الثاني في قوله:

سَبْعونَ مَرّت، وعمرُ من اللُّهاث تقضّى

في المكان نفسه الذي أقامها فيه في البيت الأول حيث يقول:

سَبْعونَ مَرّت جَهاماً يَذْرَعْن أفْقَك رَكْضا

مع تكرار لفظة "مرت" بعدها. يلاحظ أن البيت الأول كان مسرحا لمرور السبعين، وانقضاء العمر. وكانت الأفعال فيه قسمة بين السبعين التي مرت "سبعون مرت" والعمر الذي تقضى "عمر..تقضى" لكن في البيت الثاني مع تكرار "سبعون مرت" أعرض الشاعر عن تكرار "عمر..تقضى" ليجعل من مساحة البيت الثاني مجالا لفعل السبعين فقط، مرورها وركضها.. دون سواها. لكن الشاعر أنشأ في البيت الثاني عنصرا دلاليا لم يكن موجودا في البيت الأول يتمثل في"أفقك" في قوله: "يذرعن أفقك ركضا" ليجعل منه عنصرا لغويا يقوم مقام العمر، ويقع من البيت الثاني في المساحة التي حل فيها "عمر..تقضى" في البيت الأول. ويقيم علاقة دلالية بين "عمر" و"أفقك". كذلك يعكس هذا التكرار تطورا دلاليا يتجلى في استحواذ السبعين على الأفعال التي وردت في البيت الثاني بعد أن كانت قسمة بينها وبين "عمر" في البيت الأول. هذا.. بجوار تحول الصيغة من المفرد في "مرت" إلى الجمع في يذرعن" ليدلل على أن ما وقع على الشاعر جراء سير السبعين وسرعتها وأثرها فيه، كان مضاعفا، كأنه من صنيع سبعينيات متعددة "يذرعن أفقك ركضا" لا من صنيع سبعين واحدة. كذلك ذكر الشاعر لفظة "عمر" في أول نصه ثم كررها في منتصف القصيدة في قوله:

والعُمْرُ وهْيُ جِدارً يُريدُ أن يَنْقَضّا

مع ملاحظة شبه التكرار في "تقضى" مع الذكر الأول وفي "ينقضا" مع التكرار في البيت الآخر. لفظة "عمر" ذُكرت أول مرة في مطلع القصيدة، في مساحة نصية كانت الهيمنة فيها للفظة

"سبعون" وما يتعلق بها. لكن يلاحظ أن الشاعر حصر "سبعون" في هذه المساحة من النص، ثم تحول عنها، وأعرض عن صريح ذكرها، بعد أن أسند إليها الأفعال: "مرت..يذرعن..أحنت.. أذوت...الخ" ليُحل محلها الليالي؛ لتقوم ببقية الأفعال "أوسعتك.. أحنت.. باعدت..جلحت" حيث تُسلّم السبعون مهمتها إلى الليالي، وكأن فعل السبعين هو فعل لليالي، وفعل الليالي فعل للسبعين. صحيح سيطرت دلالة السبعين أول القصيدة ولحظة منشئها لكن لفظة العمر تغلغلت في زوايا النص وجوانبه، في حين تمركزت السبعون في بدايته ومطلعه. وكأن "السبعون" كانت تمهيدا لصنيع الليالي، ووسيلة للحديث عن العمر الذي تقضى. في حين يدل تكرار لفظة "عمر" ومجيئها في مساحة نصية أخرى من النص- على أن مصاحبة لفظة العمر ودلالاتها، وإلحاحها على الشاعر لحظة كتابة أجزاء القصيدة، كانت أقوى وأبقى مما سواها.

ومما يلاحظ -أيضا- أن العمر في القصيدة أقرب إلى الذات، وأكثر تعلقا بها من لفظة "سبعون". وطريقة تناول الشاعر للعمر تضعه ضمن عناصر الذات وكأنه جزء من داخلها، في حين يوحي تناوله للسبعين وكأنها شيء خارج الذات. لفظة "سبعون" ارتبطت بمساحة نصية يعاني فيها الشاعر من صنيع الليالي "وأوسعتك الليالي" ومن سلوك الضئال "وساورتك ضئال" ويجاهد ويقاوم "تخر عثارا... تحاول نهضا.. تعالج حزنا ...تزالج دحضا" أما المساحة النصية التي كرر الشاعر فيها لفظة "عمر" وإن ربطت بين الأبيات أول القصيدة والأبيات التي كُررت فيها غير أنها ارتبطت بالحديث عن الذات وخطتها في مقابلة مرور السبعين.. وارتبطت بعزاء الذات عما حاق بها من سلوك الليالي ومساورة الضئال... يقول في المساحة النصية التي كرر فيها لفظة "عمر":

وَقَدْكَ أنَّ العَوادي ما دنَّسَتْ لكَ عِرْضا

أمر آخر نشير إليه هنا -وإن كان مكانه في شبه التكرار- وهو الجناس بين تقضى في البيت الأول الذي ذُكرت فيه لفظة "عمر" و"ينقضا" في البيت الآخر الذي تكررت فيه. وأن هذه المجانسة لم تقف عند البعد الصوتي، ولكنها مزجت الدلالة في "ينقضا" بها في "تقضى"، وجعلت انقضاء العمر هدم وسقوط. كما جعلت السقوط والهدم "ينقضا" هدم للعمر وانقضاء له. لكن ثمة أمر جدير بالملاحظة أن لفظة عمر عندما وردت أول ورودها "عمر تقضى" جاء الفعل فيها بصيغة

الماضي، ودلت على تأكيد المضي والانقضاء، في حين جاء ذكرها الثاني في هذه الصيغة "والعمر وهْيُ جدار يريد أن ينقضا" أي أنه لم ينقض بعد، يكاد/يريد أن ينقض. ولو نظرنا في استدعاء الشاعر لآية سورة الكهف- وسوف نتناول ذلك في محله- نجد أن الجدار لن ينقضَّ، ولكنه يعود أحسن مما كان بناء وقوة، وحفظا لكنز اليتيمين. وهنا تنسحب هذه الدلالة على العمر. العمر أول وروده تقضى "عمر تقضى". وفعلت فيه السبعون فعلها. في آخر القصيدة تحولت الدلالات لتفسح مجالا للاستبشار والأمل، وأن العمر عندما يُقضى لا يتحول إلى فناء، وكأن مسار الشاعر في القصيدة يبدأ متأثرا بصنيع السبعين وانقضاء العمر، لكنه ينتهي متفائلا بحكمة الله، كما في حكمته التي لا يكشفها إلا لولي في صحبته نبي. وأن ما نظنه هدما وانقضاء تعمل فيه يد الله بناء وإحكاما وإحياء..

أما التكرار الواقع في قوله:

وانْشُرْ شِراعكَ وانْقُضْ غَزْلَ المعابِثِ نَقْضا

ثم تكرارها في قوله:

فيا قَديمَ عُهودي لا أنْقُضَنَّك عَوْضا

فهو يجعل "غزل المعابث" على الجهة الأخرى من "قديم عهودي" وأن "غزل المعابث" وما يحيل إليه من سلوك الضئال وفعل الأنكاس والكشف قمين بالنقض، وليس سواه، وأن مشكلة الشاعر لا تكمن في علاقته بقديم العهود وما تدل عليه بقدر ما تكمن في "غزل المعابث" وما تحيل إليه وفي "خليل عن الودادة أغضى". كذلك أقام التكرار في " وانقض... لا أنقضنك.." علاقة قوية بين "قديم عهودي" وما يحدث للشاعر من صنيع الزمان وفعل المكان وسلوك الضئال وآلتهم "غزل المعابث" وأنّ تبرمَ الشاعر-إن وجد- لم يكن مصدره الزمان والمكان بقدر ما يكون مصدره أمور وجِدَت في الزمان والمكان... وأن رحيله لا يكون رحيلا عن شيء بقدر ما يكون رحيلا عن "غزل المعابث" و"خليل عن الودادة أغضى".

ويرتبط بتكرار لفظة "عمر" السابقة التكرار الجزئي في قول الشاعر:

لا تَسْتَطِيلَنَّ عَهْدًا فالنَّظْمُ قاربَ فَضا

ثم قوله:

فيا قَديمَ عُهودي لا أنْقُضَنَّك عَوْضا

فإن هذا التكرار بجوار ربطه بين حديث الشاعر عن سلوك الذات إزاء الزمان في جزء من القصيدة يبدؤه بقوله: "يا ساهر الليل" وجزء آخر في ختامها، يقرر الشاعر فيه موقف الذات إزاء قضايا الزمان وإزاء ورودها.. فإن لفظة "عهد" في "لا تستطيلن عهدا" تحيل البنية الصرفية فيها- بجوار حمولتها الدلالية- إلى لفظة "عمر" التي جاءت قبل وفي أول القصيدة في قوله: "عمر تقضى.. والعمر وهْيُ جدار.." وأن "قديم عهودي" التي جاءت آخر القصيدة فسرتها "لا تستطيلن عهدا" بما يؤكد أن عهودي تنزع نحو ما مضى من العمر. وأن العهد والعهود في القصيدة يرتبط دلاليا بالعمر. لكن العدول عن لفظة "عمر" إلى "عهد" أعطاها بعدا دلاليا أوسع من أن تحصر في الزمان. والعدول عن "عهد" إلى عهود في "قديم عهودي" منحها أبعادا متعددة تشمل تنوعات من قديم العهود، منها ما قد يتعلق بالزمان، ومنها ما قد يتعلق بالمكان، ومنها ما يتعلق بحركة الذات مكانا وزمانا، ومنها ما يتعلق بعلاقات الذات مع صحاح القلوب، أو مرضى القلوب والضئال..

ومن التكرار قوله:

وأنهَرَتْ من جِراحٍ خَزَّتْ وتينَكَ نَفْضا

ثم قوله:

تلك الجروحُ قِصاصٌ والدَّيْنُ بالدَّيْنِ يُقْضى

أول ذكر للجراح جاء في سياق صنيع الليالي، وما "أنهرت" من جراح وما حزت من وتين "حزت وتينك" وهنا يجب التأكيد على أن التكرار لا يعد تكرارا لكل دلالات الكلمة، بل تتكرر الكلمة وقد أخذت حمولتها الدلالية في سياقها الأول، حتى إذا استقرت في سياقها الجديد من النص حملت حمولة جديدة، تضاف إلى حمولتها السابقة. ولذا يجب أن ننظر إلى دلالة اللفظة من خلال مجموع تكراراها. وأن نقرأها في النص من خلال جميع سياقاتها فيه. كلمة "جراح" وردت في موضعين من النص. الموضع الأول في سياق الحديث عن صنيع الليالي وقسوتها "وأنهرت من جراح..." وردت في سياق فيه الذات أضعف ما يكون جراء مرور السبعين وصنيع الليالي، وسلوك

الضئال ومرضى القلوب.. أما تكرارها الثاني فقد جاء في سياق الحديث عن سلوك الشاعر وحركته إزاء حركة الزمان، وإزاء صنيع الأعادي. مع ملاحظة أن الاستدعاء الثاني الذي تكررت فيه جراح ينفتح النص فيه على الآية الكريمة في قول الله تعالى: ((وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالْأَنْفَ بِالْأَنْفِ وَالْأُذُنَ بِالْأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ فَمَنْ تَصَدَّقَ بِهِ فَهُوَ كَفَّارَةٌ لَهُ وَمَنْ لَمْ يَحْكُمْ بِمَا أَنْزَلَ اللَّهُ فَأُولَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ)) (المائدة:٥/ ٤٥) وهذا الانفتاح يشير إلى قوة الذات وتحديها لصنيع الليالي. وأن العوادي لم تدنس لها عرضا. كذلك جرح الليالي "وأنهرت من جراح.. وحزت وتينك" ومساورة الضئال "وساورتك ضئال" لم يجعله الشاعر صمتا واستكانة، أو "خفضا لعيش" وذلة واستسلاما، بل قابل الجرح بالجرح والدين بالدين، والعين بالعين، وكأنه كما جُرح جَرح "تلك الجروح قصاص". يقول الشاعر بُعيد ذكره "والجروح قصاص":

وَقَدْكَ أنَّ العَوادي ما دنَّسَتْ لكَ عِرْضا

مَن رامَ خَفْضًا لِعَيْشٍ بِذِلَّةٍ سِيمَ خَفْضا

الشاعر وإن نالت منه الليالي والسبعون، لم يدنس له عرض. وهو أبعد ما يكون عن الخفض والذلة... وكأنه كما جُرح جَرح. لفظة "جرح" لا تأخذ دلالتها داخل النص من ذكرها في سياق قسوة الليالي ووقعها على الشاعر فقط. كما لا تأخذ كل دلالتها النصية من سياقها الذي أعادها الشاعر فيه، بل تكتسب دلالتها من مجمل تكرارها في سياقات النص وأجزائه المختلفة.

<u>ومن التكرار في القصيدة، تكرار النداء.</u> وقد تكرر مرات عدة في القصيدة. وكان وجوده في كل مرة إيذانا ببداية مقولة نصية جديدة، أو تمهيدا لها. كما أن تكرار النداء في أجزاء مختلفة من القصيدة يربط بين مقولات هذه الأجزاء مكونا منها جميعا المقولة الكلية في النص، ويبني الدلالة المركزية فيه. النداء الأول يأتي في قول الشاعر:

ياواهنَ الخَطْو، هونًا أَيْنًا تَخوضُ ورَحْضا

في حديثه عن سلوك الذات وخطواتها في الزمان والمكان. وجاء النداء الثاني في قوله:

يا ساهرَ الليلِ، هَلّا أذَقْتَ جَفْنَكَ غُمْضا

جاء في معرض التسليم لكر العشيات، وأن يريح جفنه، وفيه عزاء للذات إذا لم ترض بحركتها بعد النداء الأول. أما النداء الثالث فقد جاء في قوله:

فيا قَديمَ عُهودي لا أنْقُضَنَّك عَوْضا

ويا كُؤُوسَ شُهُودي بُورِكْتِ مَحْضًا ومَخْضا

ويلاحظ أن أكثر الأفعال مع النداء الأول جاءت في صيغة الماضي "راودت.. جبت..أهزلت" أما بعد النداء الثاني "يا ساهر الليل" فقد وردت أكثر الأفعال في صيغة المضارع مثل "يعرضنها.. يجاذب.. يريد.. يعاند.. يقضى.." مما يدل على أن النداء الأول "يا واهن الخطو" ينحو نحو الماضي. ويرتبط أكثر ما يرتبط بالنداء القادم في "يا قديم عهودي" وأن النداء الثاني في "يا ساهر الليل" يرتبط بالحاضر أكثر ما يرتبط، ويتعلق بالنداء في قوله: "ويا كؤوس شهودي" أكثر مما سواه. في حين جاءت دلالات الزمن في النداء الأخير ترتبط بالمستقبل "يا واردا سوف تعطى.. فترضى" كما أن النداء الأول جسد سلوك الذات في المكان في المقام الأول -وإن خلع عليها دلالات الزمان- إذ يرصد خطوات الشاعر وحركة الذات في الطول والعرض، يحث دابته ويحض ظهره. وأن النداء الثاني جسد حركة الذات في الزمان باعتبار أول، وجسد سلوكها إزاء حركة الزمان "يا ساهر الليل.. كر العشيات.. والعمر.. عهدا" وإن خلع على الزمان بعض صفات المكان "في الحنايا.. والعمر وهْيُ جدار يريد أن ينقضا".

أما النداء الأخير الذي أُغلقت به القصيدة في قوله:

يا واردًا، سَوف تُعْطى من الهِباتِ فَترضى

فهو نداء يتعلق بجميع الدلالات التي صاحبت كل النداءات السابقة. يعد عوضا عن تعب الذات في المكان تخوض الأين والرحضا، حتى وهنت الخطو، وتعب الظهر حثا وحضا. كذلك عوضا عن معاناة الذات في الزمان بعد النداء الثاني "يا ساهر الليل"، ونتيجة لرضاه عن "قديم عهودي" وتتويجا لـ"كؤوس شهودي". نداءُ عطف ومودة وحنان، يخلو من أي إشارة إلى اللوم أو عدم الرضا... التي يمكن أن نحسها في "يا واهن الخطو.. يا ساهر الليل.." النداء الأخير "ياواردا" نداء طمأنينة للذات، وأنّ ورودها هذا ورود عطاء ورضا "ياواردا سوف تعطى..فترضى"

تكرار النداء ربط بين أجزاء عدة من النص. كما أنه بيّن تطور النص دلاليا، وأقام جسرا واصلا بين دلالات متعددة في النص. بين حركة الذات في الماضي وفي المكان "يا واهن.. أينا تخوض..أهزلت.. " وحركتها في الحاضر وسلوكها في الزمان "يا ساهر الليل... هلا أذقت.." وطموحها وما تأمله في قادم "يا واردا ..سوف تعطى" ربط بين الماضي "يا قديم عهودي" والحاضر "ويا كؤوس شهودي" ربط بين دلالات هذه الأجزاء ومقولاتها، وجعل منها جميعا جزءا واحدا يشكل مقولة واحدة.

ومما يتعلق بالتكرار السابق، التكرار في قوله:

وأوسَعَتْكَ الليالي ليّا وبَسْطَا وقبْضا

حيث ذكر الليالي في معرض حديثه عما لحق الذات من صنيع هذه الليالي، التي باعدت من الأحبة أرضا، وجلحت بدعي، وأعانت على الشاعر الضئال.. ثم تكررت تكرارا جزئيا في قوله:

يا ساهرَ الليلِ، هَلّا أذَقْتَ جَفْنَكَ غُمْضا

وهذا التكرار لا شك ربط بين المفاهيم التي صاحبت لفظة "ليالي" في السياق الأول. والدلالات والمفاهيم التي تحققت بوجود "الليل" في السياق الثاني. كما أن هذا التكرار أعطى بعدا دلاليا في القصيدة يشير إلى أن من أسباب سهر الشاعر "يا ساهر الليل" هو ما صنعته الليالي "وأوسعتك الليالي" وأن من أسباب سهره في "يا ساهر الليل" أن الليالي باعدت من الأحبة أرضا وجلحت بدعي، وأعانت الضئال. التكرار جعل السياق الثاني تتميما للأول. ويلاحظ في السياقات التي تكررت فيها "الليالي" و"الليل" أن الشاعر عندما ذكرها أول مرة في قوله: "وأوسعتك الليالي" تحول من الحديث عن السبعين ومرورها جهاما، وأنها تذرع أفقا، وتحني صليبا وتذوي ما كان غضا، تحول منها إلى الليالي وأسند إليها دلالات قريبة مما جاءت في سياق ذكر السبعين. وهذا يدل على أن المشكلة الزمنية ليست محصورة في السبعين بقدر ما هي قائمة في الزمان ولياليه وكر العشي، وأن قلق الذات ومعاناتها، وسهرها.. لم يكن في المقام الأول من العدد "سبعون" بل كان من النوع "ليالي". وأن التحول من السبعين إلى الليالي، وإسناد الأفعال التي يمكن أن تقوم بها السبعون إلى الليالي، لا ينفك عن دلالات الليالي في الموروث العربي عامة والشعري خاصة، وما

حملته من دلالات على المعاناة والوحشة والثقل والهموم.. كما أن هذا التحول من السبعين إلى الليالي وارتباط الليالي بمعاناة الشاعر ليا وبسطا وقبضا.. ومفارقة الأحباب ومساورة الضئال يجعل من الزمان/ السبعين ليلا، بصرف النظر عن بقية الأوقات ومسمياتها. وكأن كل فترة من فترات الزمان/ السبعين حملت سَمت الليالي وسماتها، حتى وإن سُميت في عالم الواقع -خارج عالم النص- صباحا، أو ضحى، أو أصيلا..الخ. وجاء التكرار في قوله:

هذا العَرارُ ونَجْدٌ أنْعِمْ بِنَجْدِكَ روضا

لينقل الدلالة من العموم إلى الخصوص. ليقيم الشاعر نجده الخاصة إزاء نجد العامة. ويجعل من دلالات الاغتراب والارتحال التي سكنت "نجدا" يجعلها دلالات خاصة، واغترابا خاصا وارتحالا.. كما ربط هذا التكرار بين المقولة التي تجسدها "نجد" بدلالاتها العامة بعيدة عن الذاتية والخصوصية ونجد بدلالاتها الخاصة الذاتية "نجدك". وينقل نجد من كونها تعد مكانا إلى كونها صارت هنا رمزا يستدعي غائبا. ومن التكرار الجزئي ورود لفظة "رد" في قوله:

وردْ ظَميئًا فَتَروَى مِن كَوْثَرِ العِشْقِ حَوْضا

ثم تكرارها تكرارا جزئيا في نهاية القصيدة في قوله:

يا واردًا، سَوف تُعْطى من الهِباتِ فَترضى

حيث ربط هذا التكرار بين حالتين أو مرحلتين، المرحلة الأولى لم "يرد" فيها الشاعر بعد، وهو يحث الذات على الورود والشرب من كوثر العشق وحوضه. مرحلة ما زالت الذات تعاني فيها ظمأ "رد ظميئا" وتقاسي اغترابا. والمرحلة الثانية مرحلة عند "الورود" أو قُبيله "يا واردا". مع ملاحظة أن التكرار الثاني جاء في صيغة اسم الفاعل "واردا" وهنا نقل الورود من فعل يمكن أن يكون خارج الذات منفصلا عنها "رد" إلى كون الورود حالة تتلبس الذات، يختلط فيها الفعل بمن يقوم به. كما أن هذا التكرار الجزئي في "رد.. يا واردا" يربط بين أجزاء أخرى من القصيدة تكررت فيها الألفاظ الدالة على الماء وما يتعلق به. حيث وردت ألفاظ هذا المجال الدلالي في جزء من القصيدة يصف فيه الشاعر حركة الذات في المكان والزمان. وكان علامة على التعب والوهن "أينا تخوض ورحضا" والرحض هو العرق الغزير يغسل الجسد، ورحض الرجل رحضا: أي عرق حتى

كأنه يغسل جسده[١١]. وتدل على "العَرَقُ في أثر الحمَّى. وقد رُحِضَ المحمومُ، فهو مَرْحوضٌ.."[١٢] وقوله: "والشرب عذبا وملحا.." في حديثه عن وسائله في سيره وزاده في حركته. واستدعاء الماء في قوله: "وانشر شراعك" ليؤكد أن الماء وسيلة الشاعر في سيره وزاده في حركته، كما أنه علامة على تعبه ووهنه في هذا السير وتلكم الرحلة. ثم يأتي في نهاية القصيدة ليجعل من الماء الذي كان وسيلة يعبر بها في سابق عن وسيلته وسيره وزاده، ليجعل من الحصول عليه غاية ومطلبا حيث يقول:

وردْ ظَميئًا فَتَروَى مِن كَوْثَرِ العِشْقِ حَوْضا

ثم يقول في ختام نصه:

يا واردًا، سَوف تُعْطى من الهِباتِ فَترضى

وكأن هذا الورود عوضا عما كان من تعب وعرق. تتحول معه نتيجة الحركة والتعب والعرق كوثرا من عشق، وحوضا عذبا لا ملح فيه، يروي كل ظمأ. ويغدو الظامئ واردا يُعطى حتى يرضى. وكذلك ردا على مرور السبعين جهاما (بلا ماء).

ومن التكرار الجزئي قوله:

أسْلِم وَسالِم وَسَلِّم واهْتِك حِجابَكَ أيْضا

التكرار مثل غيره من العناصر النصية، عندما يوظفه الشاعر، ويجعله وسيلة من وسائل سبك النص وحبكه، ويربط من خلاله بين أجزاء مختلفة من النص- لا يشترط فيه أن يقوم في السياق المحدد بما يقوم به في السياقات الأخرى. صحيح قد تكون السمة الغالبة على التكرار أنه يقوم بعملية ربط لغوي وحبك مفاهيمي داخل النص، لكن هذا ليس معناه أن نطالب كل تكرار بهذه المهمة، وأن نحصر التكرار في هذه الوظيفة. هذا من جانب ومن جانب آخر فإن التكرار عندما يربط بين أجزاء مختلفة من النص لا يسير في أداء هذه الوظيفة بصورة واحدة في كل السياقات. في التكرار القائم في قول الشاعر: "أسلم وسلم وسالم" قد يُرى أن هذا التكرار داخل حدود البيت لا يتعداها، والحقيقة غير ذلك. التكرار في "أسلم وسالم وسلم" يتجاوز عملية الربط والتتابع اللغوي والاستمرارية النصية إلى التأكيد على تنوعات دلالية، وإن عادت جميعا إلى أصل لغوي واحد، أو أصول متشابهة. واشتركت في كثير من الدلالات. هذا التكرار جمع الشاعر من

خلاله مقولات النص الجزئية المتعلقة بحركة الذات زمانا ومكانا، والمتعلقة بمرور الزمان وأثره في الشاعر، و سلوك من شاركوا الشاعر زمانه من ضئال.. هذا التكرار على هذا النحو لخص الشاعر من خلاله موقفه النهائي في كل ما حدث له من الزمان والسبعين والليالي، وما حدث في المكان، وما حدث له من الضئال وما يرجوه ويقدم عليه. وكأنه في "أسلم وسالم وسلم" ينصح الذات أن تسلم لربها وأن تسالم خلقه وإن كانوا "ضئالا" و"أنكاسا وكشفا" وأن تسلم ساعة كشف الحجب حيث "لا خبئ يعز ولا كمين" وهذا التكرار الجزئي وبناء ألفاظه من أصوات متشابهة وصدورها عن مادة لغوية واحدة، يؤكد أن سلوك الذات مع الذات ومع الآخر، وسلوكها مع ربها عند النداء ولحظة الكشف، وحين القدوم عليه والسير إليه، سلوكها في هذا جميعا متشابه يرجع إلى أصل واحد "أسلم وسالم وسلم".

شبه التكرار أو الجناس الناقص.

تناول البحث فيما مضى التكرار الكلي والتكرار الجزئي، ودوره في سبك النص وحبكه، والربط بين عناصره اللغوية وأجزائه النصية، ودلالاته ومقولاته. وفيما يلي يتناول البحث شبه التكرار. ويأخذ بالرأي الذي يعد شبه التكرار جناسا سواء داخل حدود البيت والجملة، أو خارج هذه الحدود. مع أن البلاغيين لم يعتدوا به جناسا إلا إذا كان في حدود أسوار الجملة[١٣]. وسوف يحاول البحث في تناوله لهذا العنصر أن يبحث دوره في سبك النص وحبكه، وطريقة توظيف الشاعر له على نحو مخصوص يميز نصه، ويشكل أسلوبه. كما ينظر في علاقاته السياقية.

يرى العلماء أن الجناس يقوم على مبدأ يكون فيه "لكل مفهوم منطوق واحد لا غير، حيث إن هذه البنية تجمع بين ما يتوقع وما لا يتوقع؛ إذ يتحد أو يتقارب اللفظان المتجانسان في المستوى الصوتي، ويفترقان في الدلالة"[١٤]، ويرى البحث أن الجناس لا يقوم بين كلمتين بينهما اتفاق في المبنى واختلاف في المعنى في كل حال إلا إذا كنا ننظر إلى الكلمتين المتجانستين خارج السياق، لكن إذ وقع الجناس بين كلمتين في النص، فإن السياق يجعل منها عناصر دلالية متقاربة، على مستوى الصوت والبنية وعلى مستوى المعنى والدلالة. حيث تأخذ كل لفظة من دلالة الأخرى وتمنحها من دلالتها، فتصبح اللفظتان وكأنهما عنصر دلالي واحد. والكلمات "بتفاعلها مع غيرها

في داخل السياق اللغوي قادرة على منح بعضها البعض دلالات وفاعليات خاصة.."[١٥]، كما أن الجناس داخل النص ينتج دلالة تستمد من مجموع دلالة اللفظتين. دلالة تختلف عن الدلالة التي تنتجها كل لفظة مستقلة. كذلك تختلف عن الدلالة التي تنتجها اللفظتين في سياق آخر. دلالة تُستمد من الكلمتين معا وهذه الدلالة المستمدة لا تُنتج على هذا النحو إلا في هذا السياق دون سواه، كما أنها لا يمكن أن تُستمد من كلمة دون الأخرى.

ومما وقع من ذلك في نص "سبعون" الجناس بين "عهودي" و"شهودي" حيث تعكس المجانسة تقاربا دلاليا تأخذ فيه لفظة "عهودي" بدلالاتها على الماضي "قديم عهودي" بعضا من دلالة لفظة "شهودي" بدلالاتها على الحاضر. فلم تعد لفظة عهودي داخل السياق تدل على الماضي بإطلاق. ولم تعد لفظة شهودي بمجانستها للفظة عهودي التي وردت في تركيب يشير إلى الماضي، ويدل على القديم- لم تعد مجردة من هذه الدلالة. ومن الأبعاد الدلالية الناتجة عن الجناس هنا، تأكيد البعد الزماني في اللفظتين حيث يقوي البعد الزمني في "قديم عهودي" البعد الزمني في "كؤوس شهودي" وكذلك تقوي الدلالة الزمنية في "كؤوس شهودي" الدلالة الزمنية في "قديم عهودي" وإن كانت قديم عهودي تنحو أكثر ما تنحو نحو الماضي وحركة الذات في الزمان والمكان، ومعاناتها، فإن هذه الدلالة تلقي بظلالها على كؤوس شهودي بحيث لا يُظن أنها مجردة من أي معاناة. كما أن الأبعاد الروحية والصوفية التي كساها الشاعر "كؤوس شهودي" تضفي بعضا من هذه الدلالات على "قديم عهودي" فلا يظن أن الماضي والقديم كان تعبا كله، ومعاناة وألما، بل حمل بعضا من عطاء، وبعدا روحانيا، فكان فيه الشرب "عذبا وملحا" والزاد "رطبا وحمضا" فلم يكن حمضا كل زاده. ولم يكن ملحا كل شربه.. هذه الدلالات والعلاقات تستمد من خلال العلاقات الصوتية "الجناس الناقص" بين اللفظتين.كذلك أوجد الجناس دلالة جديدة مكتسبة من مجموع الحمولة الدلالية في "عهودي" ومجموع الحمولة الدلالية في "شهودي" دلالة تجمع قديم العهود وكؤوس الشهود في قرن. دلالة تختلط فيها "قديم عهودي" بـ"كؤوس شهودي". أيضا الجناس في "قديم عهودي... كؤوس شهودي" يعكس تداخل اللحظات وامتزاج الفترات، وأن موقف الشاعر ونظرته إلى زمانه نظرة واحدة، تجمع قديمه بحديثه، ماضيه

بحاضره؛ فهو مع قديم العهود "لا أنقضنك عوضا" ومع كؤوس الشهود يباركها على كل حال من محض ومخض "بوركت محضا ومخضا".

وفي مجانسة الشاعر بين: "خلى" و"تجلى" أعطى البعد الصوتي القائم في هذه العلاقة فرصة لتشكل معاني جديدة تتكون من مجموع دلالات لفظة "خلى" إذا وردت منفردة بعيدة عن "تجلى"، ومجموع دلالات "تجلى" عندما ترد بعيدة عن السياق الذي ترد فيه "خلى" كما أنه يمنح كل لفظة شيئا من دلالة اللفظة الأخرى، فيجعل في حالة التخلي تجليا، وفي مقام التجلي بعض التخلي، أو تخليا عن حالة ما ومقام معين..

وقوله: "محضا ومخضا" في معرض حديثه عن "كؤوس شهودي" فيه دلالة على الرضا في الحالتين، حالة المحض (والمحض هو اللبن الخالص لا ماء فيه) وحالة المخض (وهو اللبن الذي نزعت زبدته) والجناس هنا يقرب بين دلالة المحض والمخض. وأن تمنح الكلمةُ الكلمةَ الأخرى من حمولتها ودلالتها، لا يعني أنها تأخذ من هذه الحمولة بالقدر الذي تعطي؛ ففي العلاقات الدلالية بين "خلى" و"تجلى" يشير سياق النص إلى أن لفظة المخض تُمنح من حمولة لفظة المحض أكثر مما تمنحها، بحيث يصبح اقتراب المخض من المحض أقوى من اقتراب المحض من المخض. كما أن الجناس بين "محضا" و"مخضا" جعلهما سواء أمام البركة "بوركت محضا ومخضا" وجعلهما سواء في عين قلب الشاعر. وفي قول الشاعر:

راوَدْتَ أيْسًا ولَيْسًا وَجُبْتَ طولا وعَرْضا

يجانس بين "أيسا وليسا" ويؤسس دلالة تقوم على أن سلوك الشاعر إزاء الأيس والليس، وحركته ومراودة ما يمكن ويكون، أو ما يراود "راودت أيسا" هي هي الحركة نفسها، والهمة عينها عندما يطلب ما لا يمكن ولا يكون، وما لا يراود "ليسا"، وأنه "في أرض معانقة نهر الجنون رياضها الأنف" وفي زمن دنياه "تشنأ كل عارفة" يتساوي ما يمكن أن يكون مع ما لا يمكن أن يكون، مهما راودته، وتحركت نحوه، واجتهدت في طلبه.. الجناس جعل ما يكون قريب الشبه مع ما لا يكون بالنظر "في أرض معانقة نهر الجنون رياضها الأنف" وفي زمن دنياه "تشنأ كل عارفة". وجعل ما لا

يكون متساويا مع ما يكون بالنظر إلى حركة الشاعر، وعلو همته، وسعيه ومراودته.. على الرغم من خطوه الواهن وخوضه "أينا.. ورحضا". وفي قوله:

ولا تُعالِجُ حَزْنًا حتى تُزالِجَ دَحْضا

يدل الجناس في "تعالج.. تزالج" على أن معالجة الصعب "الحزن" ومحاولة تطويعه، عمل قريب من معالجة السقوط والانزلاق "تزالج دحضا" وأن محاولة السمو لا تخلو من سقطات. وعلى الجانب الآخر فيه -الجناس- دلالة على أن السقوط والانزلاق، قد يكون فيه شيء من سمو وارتقاء. كما تآزر الجناس في "تعالج" و "تزالج" لينتج دلالة نصية تجعل من حركة الشاعر حركة تجمع بين دلالات "تعالج حزنا" ودلالات "تزالج دحضا" في آن، حركة ممزوجة من معالجة الحزن ومزالجة الدحض، ولما لم تكن هناك لفظة تجسد هذه الدلالة قام الجناس بهذه المهمة، ليجعل حركة الشاعر ليست معالجة تامة ولا مزالجة خالصة، بل هي حركة تعالج وتزالج في آن. هذا.. مع إمكانية قراءة النص قراءة أخرى تجعل من "تعالج حزنا" حالة وسلوكا، وتجعل من "تزالج دحضا" حالة أخرى وسلوكا مغايرا، لكن البحث يميل إلى كونهما حركة واحدة، تجتمع فيها المعالجة والمزالجة، حركة تمتزج فيها دلالة "تعالج" بدلالة "تزالج". وقريب من ذلك قول الشاعر:

أذِنْتُ حين التَّنادي رَضًّا وُقِيتَ وَرَمْضا

حيث الجناس بين "رضا" و "رمضا" والرض هو الدق والطحن. والرمض فيه دلالة على الحرق وألم النار. وجاء الجناس ليجعل من دلالة الرض دلالة قريبة من دلالة الرمض. ويمنح الرمض بعضا من دلالة الرض. ويجعل الرمض لا يخلو من الطحن والدق. ويمنح الرض دلالة الألم الناتج عن الرمض والحرق. على الرغم من الاختلاف بين الدلالة اللغوية للفظتين، فإن النص يحمل كل لفظة حمولة دلالية جديدة يمنحها إياها السياق الذي ترد فيه. وتمنحها إياها العلاقة الصوتية التي أقامها الجناس بين اللفظتين، فلا يكون في الرض معنى الحرق إلا في مثل هذا السياق. ولا يكون في الرمض رضا ودقا وطحنا إلا فيه أيضا، أو في سياق شبيه.

الربط الدلالي، والربط من خلال تكرار السمة.

وأول ما يقابلنا في هذا الباب من هذه العناصر، اعتماد النص على تكرار السمة وطريقة البناء وترتيب المفردات ذات الدلالات المتشابهة، وترتيب الثنائيات. وما يعرف في علم اللغة النصي بتوازي المباني[١٦]، وهو قريب مما أطلق عليه قدامة اعتدال الوزن أو اتساق البناء[١٧]. وجاء منه في النص: "أينا.. ورحضا- طولا وعرضا- حثا وحضا – عذبا وملحا- رطبا وحمضا..." في قول الشاعر:

ياواهنَ الخَطْو، هونًا أَيْنًا تَخوضُ ورَحْضا

.....

والشِّرْبَ عذبًا وَمِلْحًا والزّادَ رَطْبًا وَحَمْضا

حيث جاءت الثنائيات التي تصف زاد الشاعر في سيره على نمط متشابه تذكر الحسن الجيد أولا "عذبا وملحا... رطبا وحمضا" مع أخذ كل لفظة دلالة مغايرة للأخرى. وهذا يدل على أن زاد الشاعر -أيا كانت دلالته- في سيره وحركته في المكان والزمان، جمع بين ما يرضيه وما لا يرضيه. لكنه في تقديم العذب على الملح في الشرب، والرطب على الحمض في المأكل، ينحاز نحو الدلالة التي تقول بأن زاده أثناء سيره في المكان، وأثناء رحلته في الزمان، كان جيدا عذبا قبل أن يكون ملحا، ورطبا قبل أن يكون حمضا.

أما في الثنائية التي جاءت مع خطوات الشاعر "أينا... ورحضا" فقد جعل الكلمة الثانية على توافق دلالي مع الكلمة الأولى. والأمر عينه في الثنائية التي جاءت مع سير وسيلته وظهره في المكان والزمان "حثا وحضا" حيث تحمل اللفظة الأولى في كل ثنائية دلالة قريبة من دلالة اللفظة الثانية؛ إذ يرتبط التعب "أينا" بالعرق الكثير "رحضا" وكذلك الحث والحض.. وهذا التشابه في وصف حركة الذات مع وصف حركة الدابة والظهر، يشير إلى أن حديث الشاعر عن ظهره الهزيل وحثه وحضه، صورة أخرى من الحديث عن الذات التي وهنت خطواتها وخاضت تعبا وعرقا.. الاعتماد في بناء الدلالات على الثنائيات المتضادة، أو الثنائيات المتشابهة، والأبنية المتوازية في حديثه عن حركة الذات، وعن حركة الظهر/ وسيلة الرحلة وعدتها، وعن الزاد في هذه الرحلة-

ربط بين هذه المفاهيم والدلالات جميعا. كذلك التشابه في طريقة تناول المعاني، والتقارب في الصورة التي تخرج عليها الدلالات والهيئة المشتركة، عكس تشابها بين هذه المعاني، وترابطا بين عناصرها.

ويقع في هذا الباب الربط بين المفاهيم من خلال التشابه في البناء اللغوي وصياغة الجمل كما في قوله عن صنيع الليالي:

وأوسَعَتْكَ الليالي ليّا وبَسْطًا وقبْضا

ثم قوله بعد ذلك:

وساوَرَتْك ضِئالٌ نَهْسًا ونَهْشًا وعضّا

حيث التشابه في بناء العبارة بين جملة "وأوسعتك الليالي" وجملة "وساورتك ضئال" كما يلاحظ التشابه الصوتي بين" أوسعتك وساورتك" ثم التشابه على مستوى الصوت والبناء النحوي في قوله عن الليالي: "ليا وبسطا وقبضا" وقوله عن الضئال: "نهسا ونهشا وعضا" والتماثل في عدد المكونات؛ ثلاثة هنا ومثلها هناك. وقد أخرج الشاعر بيته الثاني في الضئال: "وساورتك.." على غرار بيته الأول في الليالي "وأوسعتك..". كما أن المكونات الصوتية التي تشكلت منها الكلمات في البيت الأول يدخل كثير منها في تشكيل كلمات البيت الآخر. وهذا يدل على مدى العلاقة بين الليالي وناسها من ضئال ومرضى القلوب، وأن صنيع الليالي من جنس صنيعهم، وأنهم كانوا عونا لها على الشاعر. وأن صنيعهم مع الشاعر من جنس صنيع الليالي، وأن الليالي دليلهم إلى جراحه ومعاناته. مع ملاحظة أنه مع تنوع الأفعال التي تصدر عن الضئال "نهسا ونهشا وعضا" فإنها تصدر عن آلة واحدة وجارحة محددة، ولعل في ذلك استدعاء للفم ومجال القول، كما هو استدعاء لقول الشاعر في قصيدته عن الستين وذكر الجراء التي ارتبطت بفعل جارحة الفم من عض ونهس ونهش..الخ:

تشلي جراء الشر نابحة وتصول فيها خيلها العجف

وكأنه يربط بين دلالة الضئال ودلالة العجف وبين "العض والنهس والنهش" والجراء، لينتج لنا مقولة لا تظهر في سطح النص ولكنها تسكن عمقه، مؤداها أن الضئال كلاب سلطها آخر على

الشاعر* "تشلي جراءها" وهي -الجراء- لا تجيد سوى استخدام آلة الكلام، والإصابة بفمها... ولا تحسن غير هذا، ولا تملك أداة عقل، أو آلة فكر. وكل ما تملك فم، أداة نهش وعض... أو كأن كل جوارحها تحولت إلى جارحة للنهس والنهش والعض.

يلاحظ أن الشاعر يتحول من السبعين إلى الليالي، ثم يتحول من الليالي وليها وبسطها وقبضها إلى من شاركوه الوجود في هذا الزمان "الضئال" ونهسهم ونهشهم وعضهم مع الربط بين هذه العناصر جميعا إما عن طريق التكرار، أو عن طريق بناء الجمل والعبارات على نحو مخصوص، وعن طريق التشابه اللغوي والإيقاع الصوتي. وهذا يدل -كما سبقت الإشارة- على أن خصومة الشاعر مع الليالي أكثر من كونها مع السبعين. وأنه بتحوله عن الليالي إلى من شاركوه الوجود في هذا الزمان "الضئال"، يدل على أنه لولا هؤلاء الضئال ما كانت الأزمان لياليا، ولولا هذه الليالي ما كانت السبعون "جهاما" ولا كانت "أحنت صليبا" ولا "أذوت..غضا". وكما لوحظ هذا الأمر في تحول الشاعر من الحديث عن الزمان/ الليالي "وأوسعتك الليالي" إلى الحديث عن الضئال "وساورتك ضئال" لوحظ -أيضا- عندما تحول الشاعر من الزمان وذكر الليل "يا ساهر الليل" إلى الحديث عن العوادي "وقدك أن العوادي..." في موضع آخر من القصيدة يكرر فيه لفظة الليل لكنه يستبدل الضئال بالأعادي. وكأن الليل الذي يسهره هناك "يا ساهر الليل" له تعلق - وهو كذلك- بأوسعتك الليالي وصنيعها،. وأن العوادي هناك صورة من الضئال هنا.

كذلك من وسائل الربط التي اعتمدها الشاعر في سبك نصه وحبكه، ما يمكن تسميته بتنادي الكلمات، حيث تكون الكلمة سببا في وجود كلمة بعدها في النص، من خلال ما تحمله من سمات صوتية وبنية صرفية، أو من خلال بعدها الدلالي. وقد ترد كلمة تالية في النص بناء على تعلق دلالي أو صوتي بكلمة سابقة، وبناء على علاقة بينهما في ذهن الشاعر لحظة ميلاد النص وأول تشكله. وهذا الأمر يأخذ صورا عدة، قد تحيل فيها اللفظة إلى لفظة غائبة في ظاهر النص، كما في كلمة "عُمْر" في قول الشاعر يفتتح القصيدة "سبعون مرت وعُمرٌ.." حيث تحيل إلى عنصر غائب في ظاهر النص قد يكون لفظة "دهر" أو "عهد" ويؤيد هذا مجيء لفظة "عمر" بعد لفظة "سبعون" بما تحمل من دلالة على الزمان، كذلك أن هذه العناصر (عمر ودهر وعهد) تتكافأ عروضيا.

وقد يأخذ التنادي بين الكلمات صورة أخرى، كما في لفظة "خلى" إذ كانت صيغتها ودلالتها ومكوناتها الصوتية عاملا مهما -لحظة ميلاد النص- في وجود لفظة "تجلى"، وإذ نادتها لتسكن هذا الموقع من النص دون غيرها من ألفاظ، وكانت "تخلى" سببا في سيطرة بنية صوتية وصرفية على ذهن الشاعر هذه اللحظة رشحت لبروز "تجلى". ولو أن النص اعتمد في هذا الموقع لفظة غير لفظة "خلى" لربما كان حظ "تجلى" في الوجود في هذه المساحة من النص قليلا. ومن ذلك أيضا انتقال النص من لفظة "فض" إلى لفظة "أفضى" ومن "رضا" إلى "رمضا". كما أسهمت الصيغة والبنية الصوتية في "انشر" في مجيء "انقض" بعدها.

ومن تنادي الكلمات ما يقوم على البعد الدلالي في المقام الأول، حيث يسيطر على ذهن الشاعر لحظة الإبداع مجالٌ دلالي معين. وتقوم العلاقات الدلالية بين هذه الألفاظ بدور كبير في تحقق استمرارية النص اللغوية، وضمان تتابعه الدلالي، ومن ذلك ذكر لفظة "جهاما" في البيت الثاني، وقد أحالت دلاليا إلى لفظة "أذوت" في البيت الثالث، كما أحالت لفظة "أذوت" إلى لفظة "غضا" بعدها. وأحالت لفظة "فيضا" في قوله: "فحال فيضك غيضا" إلى لفظة "غيضا" من خلال التقارب الصوتي والتعلق الدلالي، وكذلك المصاحبة بين اللفظتين. كما أن غيضا وفيضا كانتا تمهيدا لظهور "أنهرت". ويلاحظ في هذا الجزء من النص أن الشاعر يعتمد في سبكه وحبكه على المجال الدلالي المتعلق بالماء، مع ملاحظة أن التركيز يكون على الألفاظ التي تدل على غياب الماء أو ندرته؛ مثل: "غيضا.. جهاما.. أذوت" كذلك أدى الربط من خلال هذه الكلمات إلى الربط بين الماء والدم في النص، حيث سلّمت لفظة "فيض" استمرارية النص الصوتية والدلالية إلى لفظة "غيضا" بعدها، ومهد هذا لظهور لفظة "أنهرت"، لكنها انتهت لترتبط بالدم بدلا من الماء "وأنهرت من جراح".

ووجود لفظة "أحنت" في قوله: "أحنت صليبا" كانت سببا في وجود "ليا" وما بعدها من ألفاظ "بسطا وقبضا"، لتتطور الدلالة النصية، وتنتقل المفاهيم داخل النص من الانحناء إلى "اللي" والبسط والقبض. وإذا كان الشاعر اعتمد من بين ما اعتمد في السبك والحبك أول النص على العلاقات الدلالية بين الألفاظ التي تدل على حقل الماء، أو بالأحرى على الألفاظ التي تدل على غياب حقل الماء، وأثره في التغير وموات النبات "أذوت ..غضا" فإنه في آخر القصيدة اعتمد

في التتابع اللغوي، وتوالي المفاهيم على العلاقات الدلالية بين الألفاظ التي تدل على وجود الماء، وحياة النبات، ووجود الرياض والشميم. وهذا المسلك لا يربط بين الجزء الأخير فقط من خلال هذه الألفاظ، بل يربط بين أول القصيدة وآخرها، لكنه جعل أول عهده غياب الماء وما يتعلق به، وحضور الألم والدم "وأنهرت من جراح" وفي آخره أبرز حضور الماء.. حيث تأتي لفظة "رِدْ" التي تستدعي لفظة "تروى" التي تحيل بدورها إلى لفظة "حوضا" بعدها، ثم النص على وجود الماء في السحاب "ساري البرق" عوضا عن "جهاما" أول القصيدة، ثم تُستدعى لفظة "كؤوس" -مع ملاحظة دلالة الجمع فيها- التي تحيل على نوع آخر قريب من الماء "مخضا ومحضا" ثم يتحول الظامئ "رد ظميئا" إلى وارد "يا واردا".

وكذلك الحال عندما تأتي لفظة "عرار" في هذه المساحة النصية؛ لتحيل إلى لفظة "روضا" وتحيل "روضا" إلى "شميم".. إذن سيرورة النص تبدأ بانعدام الماء والسحاب الذي لا ماء فيه "جهاما" وتنتهي بوفرة الماء "حوضا" وبالسحاب الممتلئ ماء "ساري البرق" ووجود أنواع اللبن محضا ومخضا. تبدأ القصيدة بانعدام وسيلة الشرب وتنتهي بوجودها متعددة جمعا "كؤوس". وكذلك أول القصيدة أدى غياب الماء إلى هلاك ما كان غضا.. وفي آخر القصيدة لما وجد الماء وجد العرار واستحالت الأرض روضا، وأنتجت "شميما". هذه الألفاظ لم تضمن سيرورة النص فقط، بل كانت عنصرا من العناصر التي ربطت كل أجزائه، بخاصة الافتتاح والختام. وكانت عنصرا يبين التطور الدلالي في النص، وسيره نحو بناء مقولته الكلية.

ومن خصوصية النص وتمايزه في هذه الجزئية أنه ربط بين عناصر لم يُعتد الربط بينها، مثل الربط بين غياب الماء "جهاما.. أذوت" والدماء والجراح "أنهرت من جراح"، كذلك الربط بين الرحلة ونشر الشراع "وانشر شراعك" ونقض غزل المعابث "وانقض غزل المعابث" وترك عتاب الخليل.. كذلك الربط بين الليالي والضئال، وبين الضئال والجراء. والربط بين الطور وناره من ناحية، "آنست من جانب الطور نارا" والماء والسحاب و"ساري البرق" من ناحية أخرى، إذ ربط بين النار والماء، بين عناصر غير متجانسة في عالم الواقع، لكنه جعلها في عالم النص على غير ما هي عليه في عالم الواقع؛ فالنار رمز للاهتداء وفي الاهتداء حياة، ونجاة من التيه، كما أن في الماء حياة ونجاة... وعلى الجانب الآخر أغفل الشاعر الربط الظاهري بين عناصر أُلف الربط بينها،

ومن ذلك عدم الربط في النص بين الكأس والخمر، بل ربط الشاعر بينها وبين اللبن... ومن الربط غير الظاهر بين أجزاء النص ما قام به الشاعر في قوله:

وانْشُرْ	شِراعكَ	وانْقُضْ	عَزْلَ	المَعابِثِ	نَقْضا
ودَعْ	عِتابَ	خَليلٍ	عَن	الوَدَادَةِ	أغْضى

حيث ربط الشاعرُ الجزء السابق من النص بالجزء اللاحق، من خلال قوله: "وانشر" وقوله: "ودَعْ" وهذه وسيلة مألوفة في النصوص القديمة. اعتمد عليها الشعراء في الانتقال من جزء إلى جزء آخر من القصيدة، وفي ظاهرها الفصل بين الأجزاء، والتخلص من جزء إلى جزء. وفي باطنها الوصل وإقامة علاقة قوية بين هذه الأجزاء. وأنّ "عد عن ذا" أو "دع ذا" في النص القديم و "دع" في النص الحديث –سبعون- الذي بين أيدينا، تستحضر الجزء السابق في الجزء الحاضر. حيث تنص أكثر النصوص القديمة التي تعتمد هذه الوسيلة على ذكر رحلة الشاعر على ناقته بعد قوله: "دع ذا" أو "عد عن ذا" وتكون هذه الرحلة ردا على أمر، أو عوضا عما حدث للشاعر في الجزء السابق من القصيدة؛ عوضا عن هجر الحبيب، أو خراب الديار وتهدمها، أو ظعن القوم وفراقهم، أو الشيب وإعراض الغواني... وكذلك فَعَل الشاعر في "سبعون" حيث اعتمد "انشر" و"دع" وسيلة للربط بين الجزأين، توضح أن ما يلي من أحداث في النص كان ردا على ما سبق. وجعل الرحلة في الجزء التالي من النص عوضا عما حاق به من صنيع الليالي وسلوك الضئال في الجزء السابق منه. لكنه استبدل السفينة بالناقة في رحلته. وبدلا من أن يتعسف داوية، أو يؤم في رحلته بشرا يمدحه، كما في كثير من القصائد القديمة، قصد ربا كريما يأنس بجواره، ويرجو رحمته... ويرد الحوض، وينهل من الكوثر..

حركة الضمائر داخل النص.

حركة الضمائر في القصيدة تضع تخوما وعلامات للمقولات الصغرى والدلالات الجزئية في القصيدة. وتتجاوز الربط بين الجمل والأبيات لتقوم بربط الأفكار ومقولات القصيدة، وتجسد الاستمرارية الدلالية في النص. كما أنها تسهم إسهاما كبيرا في توجيه الدلالات الرئيسة فيه. والبحث لن يقف كثيرا عند دور الضمائر في الربط بين الجمل، لأنه يهتم في المقام الأول بشبكة

الضمائر ودلالات توزيعها... وربطها بين أجزاء من النص خارج حدود الجملة والجملة.. وعند النظر في أسلوبيات النصوص لا يُشترط رصد كل الإحالات والضمائر في النص، بقدر البحث عن فاعليتها في النص، ودورها في بناء شبكته الدلالية. ومن "يعنيه فهم نصوص دقيقة وتفسيرها، قليلا ما يعنيه الوصف الشامل لوسائل الربط النحوي..."[١٨]

أكثر الضمائر كثافة، ضمائر الغائب التي يحدد لها الشاعر مرجعية لا تخرج في الغالب عن الدلالة على الزمان "سبعون.. الليالي" والدلالة على من شاركوه العيش في هذا الزمان "الضئال.. مرضى القلوب". وتكثَّف هذا النوع من الضمائر أول القصيدة ومطلعها. والنوع الثاني من الضمائر هو ضمير المخاطب. وهذا الضمير -ضمير المخاطب- لم يحدد الشاعر مرجعيته. وإن دل القول على أن الشاعر يتخذ من هذا الضمير وسيلة للحديث عن الذات. لكن لماذا لم يحدد الشاعر مرجعية الضمير، وترك دلالته عائمة؟ ربما لأن القصيدة حديث من الذات إلى الذات في المقام الأول، يبوح بها الشاعر إلى نفسه، قبل أن تكون خطابا موجها لآخر خارج الذات، يعلل نفسه ويلتمس لها عزاء، ويحدثها عن قادم فيه الخير والطمأنينة، والعطاء والرضا، يرضيها لترضى، ويصبرها لتصبر، ويمنيها حتى لا تتردد "ورد ظميئا فتروى.. سوف تعطى ..فترضى" مع ملاحظة أن الشاعر يستدعي كثيرا ضمير المخاطب الذي جعله وسيلته في الحديث عن الذات في المساحة النصية التي تتكثف فيها الضمائر التي تعود مرجعيتها على الزمان؛ "سبعون" و"ليالي". ومن شاركوا الشاعر هذا الزمان من ضئال ومرضى.. وهذا الاستدعاء لا يدل فقط على أن صنيع الزمن وألم الضئال يقع على ما يدل عليه ضمير المخاطب (الذات)، بل ليدل أيضا على نوع من الصراع، وأن الذات لا تستسلم للسبعين ومرورها، ولم تسلم للأيام، ولن تهادن الضئال. كما يلاحظ أن القصيدة بعد البيت التاسع يخفت فيها ذكر الضمائر العائدة على الزمان وما يتعلق به، وتبرز كثافة ضمير المخاطب بلا منازع.. وهذا يدل على أن حديث الشاعر عن الذات وسلوكها وحالاتها وما تُقدم عليه، يشغل الشاعر أكثر من سواه، كما يشغل مساحة كبيرة من النص. أيضا لم يكن استخدام ضمير المخاطب في التعبير عن الذات يسير على وتيرة واحدة، بل هناك فوارق تتشكل في أجزاء القصيدة المختلفة. أول القصيدة كان ضمير المخاطب يجسد الصراع بين الذات والسبعين والضئال وأثر الزمان في الذات "يزرعن أفقك.. أوسعتك الليالي..حزت وتينك..

ساورتك ضئال.." مع ملاحظة أن الأفعال التي تأتي في هذا السياق، تأتي في صيغة الماضي. في حين أن الأفعال التي تأتي مع الذات تكون في صيغة الحضور، أو تدل على الاستقبال "تخوض..انشر.. دع.. رد.. سوف تعطى..فترضى.." ولعل هذا فيه دلالة على أن الحاضر والقادم يتمركز حول فعل الذات وحركتها وجهدها، وما تأمله من خير وعطاء، وقرب وارتواء..وأن هذه اللحظة يجب ألا يُنشغل فيها بالسنين وعددها، أو بالليالي وفعلها، بقدر الاهتمام بحركة الذات نحو غايتها، والنظر فيما تؤول إليه.وفي جزء تال يبدأ بقول الشاعر:

ياواهنَ الخَطْو، هونًا أَيْنًا تَخوضُ ورَحْضا

يأتي ضمير المخاطب -وكثافته أعلى من غيره- ليصور سلوك الذات ونتيجة حركتها في المكان والزمان. فصار أكثر وجود الضمير في هذا الجزء، يقع في علم الإعراب موقع الفاعل، تصدر منه الحركة، بعد أن كانت تقع عليه "أينا تخوض.. راودت.. جبت.. أهزلت" وفي جزء آخر يقع نهاية القصيدة يأتي ضمير المخاطب وقد أسند إليه فعل الأمر أكثر من سواه مثل قوله: "انشر..انقض ..ودع.. ورد..".

ولما كانت ندرة الظاهرة تحمل ميزة في أسلوبيات النص مثل كثافتها، فإن من الظواهر اللافتة في آخر القصيدة أن الشاعر الذي دأب على استخدام ضمير المخاطب في حديثه عن نفسه، وأسكن هذا الضمير موقع ضمير المتكلم، يأتي قبيل ختام نصه بضمير المتكلم ليظهر الذات ظهورا صريحا بلا تقنع حيث يقول:

آنَسْتُ في الطُّورِ نارًا وساريَ البرقِ ومْضا

....

أذِنْتُ حين التَّنادي رَضًّا وُقِيتَ وَرَمْضا

ثم قوله:

فيا قَديمَ عُهودي لا أنْقُضَنَّك عَوْضا

ويا كُؤُوسَ شُهُودي بُورِكْتِ مَحْضًا ومَخْضا

هذا التحول ظهر أكثر ما ظهر في موضعين هما محور القصيدة ومركزها، عهد قديم "قديم عهودي" ناضلَت فيه الذات، وتصارعت مع ضئال في زمان دنياه "تشنأ كل عارفة" وفي مكان وأرض "معانقة نهرَ الجنون رياضُها الأنف". وشهود حاضر يرضاه الشاعر ويباركه ويتوقع هباته "ويا كؤوس شهودي بوركت.." وكما يتفاءل الشاعر بكؤوس شهوده ويرى بركتها في المحض والمخض، متمسكا بها راضيا، ومستبشرا بما سيؤول إليه، يظهر رضاه عن الماضي "لا أنقضنك عوضا" رغم الجراحات والآلام ونهس الضئال ونهشهم.. رغم الأين والرحض. الالتفات والتحول عن ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم، يفسر مرجعية ضمير المخاطب، ويدل على أن المقولة الكلية للنص تتكون من مقولتين تتمركز إحداهما حول الذات في قديم عهودها.. ومعاناتها وحركتها. والمقولة الأخرى تتمركز حول "الشهود" وما آلت إليه الذات وما ينتظرها، وورودها الذي تأمل فيه ريا من ظمأ، وعطاء من الهبات فترضى. هذا التحول يدل على أنه إذا كان الحديث عن الذات من خلال ضمير المخاطب، يأتي أحيانا في سياق يدل على أن القضايا التي يتحدث عنها الشاعر قضايا تتجاوز الذات، وقد يشاركه فيها الآخر، فإن تحول الشاعر من ضمير المخاطب في حديثه عن نفسه إلى ضمير المتكلم في "قديم عهودي" و"كؤوس شهودي" فيه دلالة على أن ما تدل عليه هذه العبارات ألصق شيء بذات الشاعر، وتراه خاصا بها لا تشاركها فيه ذات أخرى.

ومما يستيقظ النظر أن الشاعر اختار ضمير المخاطبة في قوله عن قديم عهودي، "لا أنقضنكِ" وكذلك في كؤوس شهودي "بوركتِ" مع إمكانية استخدام ضمير المخاطب "لا أنقضنكَ.. بوركتَ" وهذا يظهر أن ذهن الشاعر أثناء بناء دلالات هذا الجزء من النص كانت تحضر فيه دلالات تنزع بقديم عهودي وكؤوس شهودي نحو الأنثى أو ما يمكن أن يؤنث. (سنين.. مرحلة.. امرأة..الخ" وأن الأنثى تسكن "قديم عهودي" وتتجلى في "كؤوس شهودي" لكن بصورة مقنعة.

أما تحول الشاعر في البيت الأخير نحو ضمير المخاطب مرة أخرى ليغلق القصيدة بحديث عن الذات من خلال ضمير المخاطب "يا واردا..سوف تعطى..فترضى" فإن فيه دلالة على أن هذا العطاء والرضا يكون عوضا عن حالات التعب والألم التي جاء بها في أول القصيدة، واستخدم حينها ضمير المخاطب في الحديث عن الذات. ثم جاء بهذا الضمير -ضمير المخاطب- ليخاطب

الذات لحظة الهبة والعطاء والرضا بالطريقة نفسها التي خاطبها بها لحظة التعب والأين والنهس والنهش، والليالي واللي والبسط والقبض. ليكون التحول من حالة إلى حالة أوقع. ويكون التغيير ملموسا، والخيروالبشرى تتلقاهما الذات التي وقع عليها التعب من قبل، تتلقاه هي هي وليس سواها.

ارتحالات البنى والتمايز النصي في قصيدة "سبعون"

ارتحالات المعاني والبنى النصية من قصيدة "خطوات.." إلى قصيدة "سبعون"*

هناك كثير من الدلالات والمعاني التي تسكن نص مصلوح في الحديث عن الستين، في قصيدته خطوات على الأعراف، ولقد أسكن بعض هذه الدلالات في حديثه عن السبعين. وهنا يشير البحث إلى نقطة سوف يتناولها بالتفصيل لاحقا مؤداها: أن لفظة "ارتحال" في هذا الموضع أدق تعبيرا عن وجهة البحث من لفظة تناص؛ فهناك دلالات تغيرت، ودلالات سكت عنها الشاعر، ودلالات سكنت النصين، ودلالات أتمها الشاعروأكملها بعد أن نص على بعضها، أو جزء منها في نصه السابق، لفظة ارتحال لا تنظر فقط إلى البنى المشتركة أو المتشابهة، ولكن تنظر إلى النصين على أساس أن كل نص منهما تتميم للآخر، وتعديل في بعض جوانبه، وقراءة له..كذلك سبق أن أشار البحث إلى اختلاف ما يقصده من دلالات "ارتحالات البنى النصية" عن مصطلح "التناقلية" عند كريستيفا، فهي تنظر لهذا المصطلح -التناقلية- في ضوء إنتاجية النص في حين ينظر البحث إلي ارتحالات البنى في إطار الحمولة الدلالية للبنية النصية، وحياتها داخل النصوص.

بدأ الشاعر قصيدته خطوات على الأعراف بقوله:

طالَ السُّرى، وخُطاكَ تَرْتجفُ وأُراكَ لا تلْوي ولا تَقِفُ

يأيُّها المُزجي مَطيَّتَهُ في حيْثُ لا ماءٌ ولاعلفُ

وقد رأى البحث أن مركز هذه البني الدلالية الذي يدور حول الرحلة، ارتحل إلى قصيدة سبعون في قول الشاعر:

ياواهنَ الخَطْو، هونًا أَيْنًا تَخوضُ ورَحْضا

راوَدْتَ أيْسًا ولَيْسًا وَجُبْتَ طولا وعَرْضا
أَهْزَلْتَ ظَهْرَكَ مِمّا تَأْلُوه حَثًّا وحضّا
والشِّرْبَ عذبًا وَمِلْحًا والزّادَ رَطْبًا وَحَمْضا
يا ساهرَ الليلِ، هَلّا أذَقْتَ جَفْنَكَ غُمْضا

مع ملاحظة اختلاف المساحة النصية التي احتلتها هذه البنى في النصين، حيث تأخر موقعها النصي في القصيدة "سبعون" في حين حلت مطلعا واستهلالا في القصيدة الأولى "خطوات.." وهذا يدل على عدة أمور منها: أن الرحلة بدلالاتها أخذت موقعا مهما، واستحوذت على تفكير الشاعر لحظة إبداع القصيدة "خطوات على الأعراف"، وكذلك الحال لحظة إبداع قصيدة "سبعون"، لكن تقدمت عليها دلالات أخر، تتمحور حول السبعين والليالي والضئال. وهي المعاني المركزية التي سبقت حديث الشاعر عن الرحلة في "سبعون". في حين تقهقرت هذه المعاني في "خطوات على الأعراف". وهنا تسجل قصيدة سبعون اهتماما بالزمان أقوى، في حين سجلت قصيدة خطوات اهتماما بحركة الشاعر في المكان والزمان، وجعلت هذه الحركة مركزا لكثير من مقولاتها. ويلاحظ أن الشاعر في خطوات كان يصف الخطو بالارتجاف، لكنه جعلها في "سبعون" واهنة. وهناك فروق دلالية بين الواهن والمرتجف يحمل فيها الوهن ضعفا، في حين يحمل الارتجاف دلالة على الاضطراب..[٢٠] كما تستدعي واهن دلالات الضعف والشيب الواردة في قول الله تعالى على لسان نبي الله زكريا عليه السلام: ((قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا)) (مريم:١٩/ ٤) وقد عبر الشاعر في القصيدتين عن الذات من خلال ضمير الغائب والنداء "يأيها المزجي مطيته" في خطوات و"يا واهن الخطو" في "سبعون" مع تغير ملاحظ، حيث كان النداء في خطوات لصاحب المطية ليلفت انتباها نحو حال هذه المطية التي تزجى "في حيث لا ماء ولا علف" وكأن الشاعر يتخذ من المطية وسيلة للحديث عن الذات وقناعا تتخفى خلفه، ويتخذ من وصف سيرها ورحلتها حيث لا ماء ولا علف وسيلة لوصف رحلة الذات وسيرها. أما في "سبعون" فقد استخدم الشاعر الأسلوب المباشر في الحديث عن الذات. وأسند إليها الوهن والضعف بصورة مباشرة، في حين أسنده إليها في خطوات بصورة غير مباشرة. في خطوات

لم يذكر الشاعر أن المطية -وسيلة الحركة في الزمان والمكان- قد تعبت وهزلت، بل توقف عند وصف مكان سيرها "حيث لا ماء ولا علف". صحيح أن في ذلك إشارة إلى التعب والمعاناة، لكن الشاعر غيب النص على هذا صراحة. ربما لأن قدرة المطية هنا وقوة تحملها، لا تّؤول بها إلى الهزال الذي آلت إليه في سبعون "أهزلت ظهرك" كما أن عدول الشاعر عن "مطيته" إلى "ظهرك" حمّل لفظة ظهر حمولة دلالية من التعبيرات المتشابهة مثل "قسم ظهره.. وأثقل ظهره.. وأنقض ظهره..الخ". أيضا اعتمدت الدلالات في رحلته في خطوات على ذكر غياب الماء "حيث لا ماء.." لكن في رحلته في سبعون، ذكر حضور الماء وما يتعلق به، لكن ماءَه عرق "أينا تخوض ورحضا"، يرتبط بالتعب والحمى، وإن وجد العذب زاحمه الملح "عذبا وملحا". ذِكر الماء في الرحلة في قصيدة سبعون دليل تعب وعناء. كما كان غيابه في خطوات دليل مشقة وهلاك.. في قصيدة سبعون زاد الشاعر أن جعل الذات هي التي تخوض حيث الأين والعرق، في حين كانت المطية في خطوات هي التي تُزجى حيث لا ماء ولا علف.. وهذا يفسر بلا مجال لشك أن قول الشاعر عن مطيته هو قول مقنع عن ذاته.

أمر آخر يرى فيه البحث أن البنية النصية في "طال السرى" ارتحلت من نص "خطوات.." لتسكن نص "سبعون" في صورة "ساهر الليل" حيث تحيل "ساهر الليل" إلى "ساري الليل" وإلى "السرى". وارتحال هذه البنية مع هذا التغيير والتحول من ساري إلى ساهر، رافقه تغير آخر في الموقع النصي؛ حيث ترد "السرى" وما يتعلق بها في مطلع قصيدة "خطوات.." وبدايتها، في حين تقهقر موقع "ساهر الليل" وحلت متأخرة في قصيدة "سبعون" ومع هذه الفوارق توجد علامات كثيرة تدل على العلاقة بين بنية "ساري" في قصيدة "خطوات.." وبنية "ساهر.." في قصيدة "سبعون" من هذه العلامات: أن الأبيات التي وردت فيها "يا ساهر الليل" ربما كانت تأخذ موقعا متقدما في مسودة القصيدة، أو لحظة ميلادها، لكنها تقهقرت لأمر ما. ثم أعاد الشاعر تسكينها بعد في هذا الموقع النصي الذي تستقر فيه الآن. أو على الأقل كانت دلالاتها ومعانيها تصارع وتنافس الدلالات والمعاني التي بدأ بها الشاعر قصيدته واستهلها بها. ويؤيد ذلك أنها وردت في مساحة نصية يرد فيها بيت يحمل التقفية الوحيدة التي وردت في القصيدة (أنضى....أقضا)

كَرُّ العَشيّات أَنْضى طِرْفا، وطَرْفًا أقَضّا

واتفاق الحركة والروي بين الضرب والعروض، في حين جاء البيت الذي افتتح به الشاعر القصيدة خاليا من التقفية. كما أن الدلالات في هذه المساحة التي ذكرت فيها "يا ساهر الليل" تدور حول الرحلة برمزيتها، وحركة الذات في الزمان والمكان، وقد عُهدت هذه العناصر إن جاءت في شعر الشاعر تأتي في موقع متقدم من القصيدة على غرار ما جاء في قصيدته "خطوات على الأعراف" حيث افتتحها بقوله:

طالَ السُّرى، وخُطاكَ تَرْتجفُ وأُراكَ لا تلْوي ولا تَقِفُ

يأيُّها المُزجي مَطيَّتَهُ في حيْثُ لا ماءٌ ولاعلفُ

ويلاحظ أن هذا الاستهلال تضمن الحديث عن الخطو وعن عدم الوقوف، واشتمل على النداء، وذكر المطية والماء والعلف، وهي عناصر وجدت في المساحة النصية التي تقدمت بين يدي "يا ساهر الليل" في قصيدة سبعون، لكنه أحل لفظة الظهر محل المطية، وأحل الخطوات الواهنة محل الخطوات المرتجفة، وأقام "هونا أينا تخوض ورحضا" مقام "وأراك لا تلوي ولا تقف" وجعل "والشرب.. والزاد.." مقام "حيث لا ماء ولا علف". أما إن كان هذا التوقع غير صحيح. وجاءت هذه البنية " ياساهر الليل" وما يتعلق بها من حركة الذات وحث المطية وحضها- في هذا الموقع من مساحة النص في المسودة كما هي في صورة النص النهائية، وجب هنا البحث عن دلالات تَقدم هذه المعاني ووقوعها أولا في قصيدة تتحدث عن عقد الستين "خطوات على الأعراف"، ودلالات تأخرها في قصيدة تتحدث عن عقد السبعين "سبعون". وحتما سيكون من بين هذه الدلالات تغير سُلم الأولويات عند الشاعر، وما كان متقدما على غيره في مرحلة، تقهقر ولم يبق على حاله في أخرى. والعناصر التي كانت تلح على ذهن المبدع في مرحلة صارت أقل إلحاحا، وحلت أخرى محلها.

كذلك يتوقع البحث أن عبارة: "يا ساهر الليل" في هذه المساحة من قصيدة سبعون هي تحول عن "عبارة: "يا ساري الليل" أو على الأقل لم تسلم جملة "يا ساهر الليل" للشاعر لحظة ميلاد النص، دون مناكفة في الوعي أو في اللاوعي من عبارة: "يا ساري الليل" وما كان لعبارة "يا ساهر

الليل..." أن تسكن هذا المسكن من القصيدة وتحل في هذا الموقع دون أن تخاطر الشاعر عبارة "يا ساري الليل...". لو كان البحث يمتلك مسودة من القصيدة لربما انتصرت لهذا التوقع أو عدلت منه. أما لو قُبل هذا التوقع وحدث أن عَدَل الشاعر في النسخة النهائية من القصيدة وتحول عن "يا ساري الليل" إلى "يا ساهر الليل" فإن بعض دلالات "يا ساري.." قائمة في القصيدة تحيل إليها "يا ساهر.." كذلك يُفسَّر هذا العدول بأن الشاعر جعل للفظة "ساري" مسكنا في مساحة أخرى من النص في قوله: "وساري البرق.." ولعله لم يرد لها أن تقع إلا في هذا الموقع. كذلك أن الشاعر ربما رأى أن ساهر الليل تنهض بالدلالة التي أرادها في تجسيد معاناة العين في قوله: "هلا أذقت جفنك غمضا" في حين أنه لو انتصر لوجود "ساري الليل" واستسلم لإلحاحها، ولم يتحول عنها إلى ساهر الليل، لربما انصرفت الدلالة إلى تجسيد معاناة جارحة السير (القدم)، وتعب الوسيلة من ظهر ودابة، أكثر من تعب العين والجفن. ولما كان الشاعر في الأبيات الأربعة السابقة قد صور معاناة السير ووهن الخطوات وهزال الظهر، وتأكدت هذه المعاناة، أراد من خلال "ساهر" أن يجسد معاناة جارحة أخرى.. أما إذا لم يكن توقع البحث صحيحا وأن بنية "ساهر الليل" اطمأنت في مكانها من النص دون أن تصارعها لفظة "ساري" ولم تمارس ضغطا لتحل محلها، وجب أن يُفسر عدول الشاعر في هذا السياق عن لفظة "ساري" إلى لفظة "ساهر" مع أنه في قصيدته "خطوات على الأعراف" جاء بها في سياق يشبه سياقها في قصيدة "سبعون". وربما كمن السبب الرئيس في أن قصيدة خطوات كانت تجسد معاناة الشاعر جراء الحركة والسرى والسير في مكان لا يصلح للسرى "حيث لا ماء ولا علف" أما في "سبعون" فإن معاناة الشاعر لم تكن من الحركة بقدر ما كانت من غيابها، وكانت المعاناة تتجسد في "سهر" ونظر وفكر وتأمل في الزمان/الليل في المقام الأول. معاناة من سهر زمان/ ليل لم يُجعل للسهر، بل للسكون والراحة. السرى حركة في المكان، وسير في الزمان/الليل. السهر معاناة وأرق وتفكر في الزمان، وثبوت في المكان. قد يُرى في هذه قراءة تحمّل النص ما لا يحتمل وقد كان عبد القاهر-رحمه الله- يتحفظ على استنباط ما لا يقصده المتكلم ويراه من التكلف، لكن هناك من يرى أن "من حق الدارس أن يستخرج إشارات ومعاني لم يلتفت إليها الأديب، وذلك لعمل الباطن وما وراء الوعي في الإلهام والإبداع.."[٢١]. وفي هذا المقام يمكن القول بأن النصوص الإبداعية قد تكون أهدى

طريقا من مبدعيها. يمكن لها أن تحمل ما أراده لها مبدعها وزيادة. على الرغم من أن قوتها من قوة مبدعها، وبلاغتها من بلاغة قائلها، وثقافتها من ثقافة منشئها، وعمقها من عمق فكر صاحبها. وأن صنيع اللاوعي فيها قد يكون –أحيانا- أعظم خطرا من صنيع الوعي. كذلك فإن "النص المقروء يخبئ لنا نصا آخر، وأن النص عندما يقول لنا شيئا فإنه يقول لنا شيئا آخر معه"[٢٢] واكتشاف ما يخبئه النص ويراوغ في إظهاره، أهم من الوقوف عند ما يظهره، والالتفات إلى الشيء الآخر الذي يقوله النص قد يكون مقدما -في بعض الأحيان- على غيره .

كذلك ارتحلت المعاني والبنى النصية في قول الشاعر في قصيدته عن الستين "خطوات على الأعراف":

أوصَتْ بنا الأيامُ مُشيبها ووصاتُهُنّ الإثّمُ والجنفُ

إلى نص "سبعون" حيث يقول:

وأوسَعَتْكَ الليالي ليّا وبَسْطًا وقبْضا

إذ يوجد تقارب دلالي قوي بين النصين. لكن لما كان لكل نص ظرفه وسياقه، لم تبق الدلالات على حالها، وإن خرجت من مصدر واحد، وتشابه سياقها؛ فقد أحل الشاعر في "سبعون" الليالي محل الأيام في خطوات، كما أنه تحول في "سبعون" عن الجمع "أوصت بنا" إلى المفرد "أوسعتك.." وهذا يحمل تطورا بيّنا، تحولت فيه نظرة الشاعر التي كانت ترى في "خطوات.." أن أثر الزمان والأيام يقع على الذات وعلى غير الذات "أوصت بنا الأيام" إذ أصبحت ترى أثر الزمان والليالي يقع على الذات وحدها في المقام الأول "أوسعتك".

وفي هذا الباب أيضا، ارتحال دلالات الماء والشرب والعطاء والانفتاح على بعض آيات الكتاب العزيز بخاصة سورة الكوثر، حيث انفتح النصان على السورة، لكن نص خطوات انفتح في قول الشاعر:

دنيَاكَ تشنأُ كلّ عارفةٍ ولها بكُلِّ نقيصة شَغفُ

على الشنآن في سورة الكوثر في قوله تعالى: ((إِنَّ شَانِئَكَ هُوَ الْأَبْتَرُ)) (الكوثر: ٣/١٠٨) وألمحت إلى الحوض والكوثر والعطاء من طرف خفي، في حين انفتح نص سبعون على الحوض

والنهر والكوثر والعطاء في قول الشاعر: "من كوثر العشق حوضا" وألمح إلى الشانئ في أسلوب غير مباشر. وهذا التحول يبين أن الشاعر في نص خطوات كان مهتما كثيرا بالشانئ، وأن دنياه تحولت إلى شانئ.. "دنياك تشنأ.." وفي نص سبعون أصبح جل اهتمامه ينصرف نحو ما يرجوه من ربه من خير "كوثر" وعطاء، ومن ارتواء لا ظمأ بعده "ورد ظميئا فتروى من كوثر العشق حوضا". وكذلك سكنت البنية "ورد" كلا النصين، واحتلت فيهما محلا دلاليا ظاهرا. يقول الشاعر في قصيدته خطوات:

فالواردُوهُ، على جُنُونهمُ عقلوا الزّمانَ، وجُنّ مَنْ صدفوا

والشاربوه، لَهُم مُسَهَّلَةٌ أوْعارُها، وتُوَطَّأُ الكُنُفُ

ويقول في قصيدته "سبعون"

ورِدْ ظَميئًا فَتَروَى مِن كَوْثَرِ العِشْقِ حَوْضا

....

يا واردًا، سَوف تُعْطى من الهِباتِ فَترضى

لكنه يجعل الورود في خطوات ورود الأنكاس والكشف لنهر الجنون. وأقام الورود على الذم. وجعل الواردين إزاء من صدفوا. ويجعل الذات مع من صدفوا فلم يغترفوا وما شربوا. وغيّر من الدلالات في "سبعون" فجعل الذات هي التي ترد "رد.. ياواردا" وهي التي تُعطى. وكأن الورود في "سبعون" عوضا عن الإعراض في خطوات، عوضا عن عدم ورود نهر الجنون. وهبة لمن صدفوا وعرفوا فما اغترفوا.. الورود في "سبعون" لم يعد ورود نهر الجنون، بل ورود كوثر العشق، والشرب من حوض القرب، والارتواء من كؤوس الشهود، والعطاء من الهبات. وفي هذا دلالة تؤكد ما سبقت إليه الإشارة من كون الشاعر في خطوات كان مشغولا بالآخر الذي يحارب الشاعر، يحاول أن يبزه "يبزه رخم...يرضخ صخرك الخزف..." أما في سبعون فكان التفاته نحو الذات ومكانها ومكانتها وقدومها وورودها وعطائها أكثر من أي شيء آخر...

ومما يتعلق بهذا الجانب -أيضا- ارتحال البنية الدلالية الدالة على الأنكاس والكشف في قصيدة خطوات في قول الشاعر:

أحرارُها أنْضاءُ معركةٍ أبطالُها الأَنْكاسُ والكُشُفُ

وأنهم كلاب الدنيا وجراء الشر:

تُشْلي جِراءَ الشَّرِّ نَابحةً وتَصُولُ فيها خَيْلُها العُجُفُ

حيث سكنت في نص "سبعون" على هذا النحو:

وساوَرَتْك ضِئالٌ نَهْسًا ونَهْشًا وعضّا

مع ذكر البنية الدالة على الكلاب صراحة في خطوات "جراء" وإحالة السياق إليها في سبعون "نهسا ونهشا وعضا" ومع تحول الأنكاس والكشف في خطوات إلى ضئال في سبعون.

وارتحل قول الشاعر في قصيدة خطوات على الأعراف:

أمُعانِدا، والقولُ مُسْتَبَقٌ؟! رُفع اليراعُ وجَفّتِ الصُّحُفُ

ليقع موقعا دلاليا قريبا منه في قوله في قصيدة سبعون:

مَن ذا يُعانِدُ حَتْمًا من القضاءِ وفَرْضا

حيث ينهض مركز الدلالة في النصين على التسليم لقضاء الله وقدره. لكن هناك فروق دلالية تميز كل نص عن الآخر. وحمولة دلالية يحاول كل نص إن يبرز منها ما يسهم في بناء مقولته. في النص الأول "خطوات..." جعل الشاعرُ الذات أقرب إلى سلوك العناد "أمعاندا" الذات تعاند، ولا محل للعناد؛ كون القول مستبق. وعندما سكنت هذه الدلالة نص سبعون تغيرت، فصار العناد يُبعد عن الذات. وجاء التعبير "من ذا يعاند" ليصرفه نحو آخر مجهول غير محدد "من ذا يعاند" وفي سبعون ما يدل على الاستسلام بصورة أكبر، تتجسد في قوله: أسلم وسالم وسلم..".

وفي قوله:

شارَفْت ياء العُمْر فانْبَعَثَت ذكرٌ يجرّ نَظِيمَها الأَلِفُ

ترجو غداً، وغدٌ مخَدَّرَةٌ قدْ أُرخيَتْ من دونها السّجُفُ

حيث ارتحلت هذه الدلالات ومعها بعض حمولتها لتسكن قوله في قصيدة "سبعون":

لا تَسْتَطِيلَنَّ عَهْدًا فالنَّظْمُ قاربَ فَضا

حيث ظهر البعد الأكاديمي والعلمي الخاص في النصين، ووظفه الشاعر للدلالة على الختام.. لكنه استخدم في سبعون تعبيرا أكثر تعقيدا، كما أن في ذكر "النظم" في النصين دلالة على الزمن والوقت، غير أن الشاعر اختار في خطوات لفظة "العمر" واختار في سبعون لفظة العهد "عهدا".

ارتحالات البنى والتمايز النصي في قصيدة "سبعون" (التناص الخارجي).

لا يقف البحث كثيرا عند مصطلح التناص في علم اللغة النصي. أو عند كونه سمة نصية تسهم في تحقق نصية النص. كما لا يقف عند حصره في العلاقات النصية بين النصوص، والتفاعل بينها، وعلاقات التأثير والتأثر. مع أن البحث لا يغفل هذا جميعا، لكنه يحاول تجاوزه لينظر في البنى النصية المتشابهة، سواء قصد الشاعر إلى ذلك، أو لم يقصد. ولن يحصر البحث العلاقات النصية فيما يقصده الشاعر من انفتاح نصه على غيره من نصوص. كما أن سلوك النص إذ يبتعد عن نصوص كان يتوقع تقاربه معها لا يقل أهمية عن تقاربه مع نصوص لم تُتوقع علاقته بها. وقيمة الحيود عن النصوص لا تقل عن قيمة استدعائها. كذلك يهتم البحث بدور الموروث الثقافي المشترك في إقامة علاقات نصية بين نصوص ربما لم يقصد أصحابها إن يقيموا هذه العلاقة. فقد تتشابه بنية نصية في نصين، دون أن يتصل النص الثاني منهما بالنص الأول، أو يقوم باستدعائه، ولكنه ربما رجع إلى الأصول الفاعلة، والجذور الثقافية والدلالية الأولى، التي أسهمت في تشكل هذه البنى في النص السابق عليه. وهنا لا يمكن أن نقول بأن النص التالي تأثر بالنص السابق. كما لا يمكن أن ننكر العلاقات النصية بينهما. وهذا الأمر يحتاج إلى دراسة لا تنهض بها كثير من التقاليد البحثية في التناص، في علم اللغة النصي، التي تضيق العلاقات النصية، وتكاد تحصرها في التأثير والتأثر، أو تلك التي توسع المفهوم ليشمل علاقة معنى ومضمون وأثر ونتاج...[٢٣] فتعدو على النص، وتعرض عن تمايزه. ويصبح النص كله تناصا لغيره وتشربا لنصوص سابقة، واجترارا لها. حتى لو أُخذ باقتراح لوران جيني بأن التناص "عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثلها، ويحتفظ بريادة المعنى."[٢٤] فإن البحث يرى أن المركزية غير خالصة لأحد النصين لا للسابق ولا للحالي. ولا تتم الدلالة في البنية النصية المعينة إلا بالنظر في النصين معا. كما أن ريادة المعنى لا تخلص لأحد النصين، لكن هناك معاني مشتركة

ممكن تخلص للأول ومعاني تضاف تخلص للثاني، لكن تمام المعنى الذي تحمله البنية لا يخلص لأحد النصين وحده.

جل تركيز البحث هنا يتمحور حول أمرين، الأمر الأول: الحمولة الدلالية التي يقبلها النص، أو يعرض عنها في البنية التي يستدعيها ويسكنها نصه، ويؤسس لها سياقا جديدا. وما يحمّلها من دلالات جديدة لم تكن تحملها قبل ورودها في هذا النص، وقبل أن تسكن سياقه. الثاني: طبيعة الحمولة الدلالية التي تحملها هذه البنية وروافدها، وما يريد النص أن يقوله من خلال استدعائها بحمولتها هذه، سواء قولا صريحا، أو في صورة مقنعة. فالبنية النصية إذ تُستدعى لا تنفصل انفصالا تاما عن سياقاتها السابقة ولا تتخلى عن حمولتها الدلالية التي حملتها عبر رحلتها النصية في نصوص متعددة. حتى وإن قوّى النص دلالة من هذه الدلالات، وانحاز إلى جانب من هذه الحمولة، فإن الجوانب الأخرى تبقى كامنة لا تترك هذه البنية، وتبقى فاعلة أيضا- بصورة أو أخرى- في النص الجديد. ولهذا يؤثر البحث عبارة ارتحالات الدلالة والبنى المتشابهة عندما يتناول هذا الجانب من القصيدة محل الدرس؛ لينظر في البنية حيث سكنت النص ودخلت فيه، ودورها في بناء مقولته. وينظر فيها بعد أن صارت جزءا منه، والصورة الجديدة التي يمكن أن تكون عليها عندما تخرج منه وترتحل نحو نص آخر. البنية النصية في رحلتها عبر النصوص تضيف إليها النصوص الجيدة دلالة خاصة نابعة من سياقاتها الخاصة، وتُمَيزها عن غيرها.. فهي تزيد من حمولتها الدلالية عما كانت عليه من قبل، لكنها لا يمكن أن تفرغها من كامل حمولتها؛ فالكلمة "حتى وهي تتمتع بمعناها الخاص في البنية الشعرية، لا تفقد دلالاتها المعجمية"[٢٥] ، لكن تبقى للبنية النصية مهمتها الخاصة في كل نص، ويبقى تمايزها الذي تتفاوت فيه من نص إلى آخر. وإذا كانت "مجموعة القواعد التي تستخدمها القصيدة سواء أكانت قواعد لغوية (صرفية ونحوية) أم قواعد شعرية (من حيث الوزن أو القافية) لا تنتج الدلالة نفسها التي تنتجها هذه القواعد ذاتها في قصيدة أخرى"[٢٦]، فإن الأمر في مجال البنى النصية آكد. كذلك هناك أبعاد ثقافية، وأصول فنية مسئولة عن ورود هذه البنى النصية في نصوص مختلفة. وأن مثل هذه النصوص يمكن لكل نص منها أن يُسهم في قراءة النص الآخر، وتفسير بعض جوانبه، وتلمس دلالاته. وأن العلاقات النصية بين النصوص أكثر تعقيدا من الظاهر الذي

نحصره في "التناص" والتناص أهون مظاهرها. هذه العلاقات تدل على سلوك إبداعي. ويتجلى فيها البعد النفسي وما يقوم به الوعي وما يقوم به اللاوعي، والثقافة اللغوية، والمشارب الفنية، والمناخ المحيط بالمبدع لحظة إبداع النص، والعمليات الإبداعية المعقدة لحظة تشكله. كل هذه عناصر فاعلة في توجيه المبدع نحو بنية نصية لها سماتها اللغوية والدلالية، ولا يجوز تجاوزها. وقد تتشابه هذه العناصر أثناء كتابة نص ونص، عند شاعر وشاعر، فتكون مسئولة عن تسكين بنية نصية في أكثر من نص، لكن هذا لا يعنى التشابه التام والتطابق الكامل بين النصين. حتى لو ذهبنا إلى أن النصوص يتناسل بعضها من بعض.

قصيدة "سبعون" محل الدرس، ترد فيها بنى نصية حملت دلالات صوفية، أو كان البعد الصوفي بعدا مهيمنا فيها. وبنى نصية هيمنت فيها دلالات دينية خالصة.. كما يرد في هذه القصيدة -سبعون- بُنى/عناصر نصية تتشابه مع بُنى نصية في نص للشريف الرضي، وبنى نصية وردت في نص لابن المعتز، التي تتشابه بدورها مع بنى ترد في قصيدة تنسب لعلي بن الجهم. وهنا لا يقف البحث كثيرا عند استدعاء الشاعر لنص الشريف الرضي، أو تجاوزه والتناص مع النص السابق الذي تأثر به الشريف الرضي، وهو نص على بن الجهم، أو نص ابن المعتز. وسواءٌ لدى البحث أن يكون الشاعر استدعى النص الأول -نص علي بن الجهم- أو النص الثاني-نص ابن المعتز- أو النص الثالث -نص الرضي- أو لم يستدع أيا من هذه النصوص. لكنه أمام بنى نصية متشابهة سكنت نصوصا مختلفة زمانا، متمايزة إبداعا. هذه البنى اكتسبت حمولتها الدلالية من مجموع ورودها في هذه النصوص. وكل نص أسهم بقدر في هذه الحمولة. كما أن كل نص أبرز جانبا من هذه الحمولة، وخفت فيه جانب.. كذلك فإن البنية المتشابهة عندما ارتحلت من نص وسكنت نصا تاليا لم تعد في سياقها الجديد، وفي محلها الحاضر كما كانت في النص الأول، حتى إذا ارتحلت من النص الثاني لتسكن نصا ثالثا، فإنها لا ترحل منه على حالتها التي وردت عليها أول ورودها... يمكن أن يُطلق على هذه العملية حياة البنى النصية في النصوص وتاريخها فيها. وأن دلالة اللفظة " ثمار عبارات وفقرات وكتب وعصر وفكر عام وليست وحدات تشبه وحدات اللبن التي نصنع منها الحائط."[٢٧]، وأن "الكلمة تمتزج بها الدلالات المختلفة امتزاجا لا تتخلص منه حين تستعمل في غيره"[٢٨]. من هذا المنطلق ينظر البحث في البنى النصية المتقاربة، أو المتشابهة في

نص "سبعون" ويكون أكثر اهتمامه على البني الأكثر فاعلية -من وجهة نظر البحث- في إنتاج مقولة النص وبناء دلالاته الخاصة. ويمكن أن نقسم القصيدة في هذا الشأن على قسمين: قسم يبدأ من بداية القصيدة وينتهي بقوله:

لا تَسْتَطِيلَنَّ عَهْدًا فالنَّظْمُ قاربَ فَضا

ويبدو أن هذا البيت، أو نهاية هذا القسم كانت ختام القصيدة لفترة، زمنية ثم أضيف إليها باقي القصيدة. أو أن الشاعر اختتم بهذا البيت مقولة جزئية من مقولات النص. وفي هذا القسم دلالات على ما مضى أكثر من الدلالة على شيء آخر، دلالة على حركة الذات إزاء الزمان أولا، ثم المكان، والذين حلوا في الزمان وأقاموا في المكان من ضئال، ومرضى القلوب... هذا القسم ترد فيه البنى النصية ذات الأبعاد الثقافية العامة أو الشعرية والإبداعية الخاصة، بجوار البنى النصية التي تغلب على حمولتها الأبعاد الدلالية الدينية أو الصوفية، لكن الصدارة في هذا القسم للبنى ذات الدلالات الثقافية العامة أو الشعرية. أما القسم الثاني فيبدأ من قول الشاعر:

وانْشُرْ شِراعكَ وانْقُضْ غَزْلَ المعابِثِ نَقْضا

ويختتم بختام القصيدة. ويدل القسم الثاني أكثر ما يدل على شيء لما يأت بعد زمانا كان أو مرحلة أو حياة أو أملا. وفي بعض أجزائه يتحول الشاعر عن الحديث عن الذات من خلال ضمير المخاطب إلى الحديث عنها حديثا صريحا بلا تقنع من خلال ضمير المتكلم "آنست...أذنت...الخ". وهذا القسم من القصيدة يقوم أكثر ما يقوم على استدعاء البنى ذات الدلالات الدينية الخالصة، أو الدلالات الصوفية الخاصة، مع وجود بنى تظهر في حمولتها دلالات اكتسبتها من السياقات الشعرية والإبداعية، لكن تبقى الغلبة في هذا القسم للبنى الدينية والصوفية.

يبدأ البحث بالقسم الأول من القصيدة، وهو قسم يظهر فيه البعد الثقافي الشعري وتخفت فيه الدلالات الصوفية، وإن لاحت فيه الأبعاد الدينية غير الصوفية بين الحين والحين. وأكثر البنى النصية في هذا القسم تشابهت مع بنى نصية وردت في نصوص لعلي بن الجهم، ونصوص للشريف الرضي، ونصوص لابن المعتز..* أو ارتحلت من هذه النصوص إلى نص "سبعون"؛ ففي نص الشريف الرضي الذي يفتتحه بقوله:

عِندَ قَلبي عَلاقَةٌ ما تَقَضّى وَجَوىً كُلَّما ذَوى عادَ غَضّا

ونص علي بن الجهم قبله الذي يقول في مطلعه:

سَلِ الدَمعَ عَن عَيني وَعَن جَسَدي المُضنى وَهَل لَقِيَت عَيناىَ بَعدَكُمُ غُمضا

وسوف يرصد البحث ارتحالات البنى والدلالات المتشابهة من نص إلى آخر. ويحاول أن يقرأ كل نص في ضوء النصوص الأخرى. وأول ما يسوقنا نص "سبعون" في قول الشاعر:

سَبْعونَ مَرّت جَهاماً يَذْرَعْن أفْقَك رَكْضا

يسوقنا تجاه قول الشريف الرضي:

عِندَ قَلبي عَلاقَةٌ ما تَقَضّى وَجَوىً كُلَّما ذَوى عادَ غَضّا

وَبُكاءٌ عَلى المَنازِلِ أَبلَتـ ـهُنَّ أَيدي الأَيّامِ بَسطاً وَقَبضا

وَالتِفاتٌ إِلى التَصابي وَقَد أَسـ ـرَعَ بي جامِحُ الثَلاثينَ رَكضا[٢٩]

وقول علي بن الجهم قبله:

كَفى حَزَناً أَنَّ الخُطوبَ سَعَت بِنا وَأَنَّ بَناتِ الدَهرِ تَركُضُنا رَكضا[٣٠]

فمر السنين، وكر الأيام، ومصائب الليالي، وأثر الزمان على الشاعر- المركز الذي تشكلت حوله هذه البنى النصية المتشابهة في النصوص جميعا. حيث يجسد نص مصلوح مر السنين وركضها. ونص الشريف ركضت فيه الثلاثون جامحة. وعلي بن الجهم تركضه بنات الدهر. والأمر أعقد من أن نقف فيه عند ورود لفظة "ركضا"؛ فالنصوص الثلاثة يكاد يحكمها منطق واحد. يشكل كثيرا من مقولاتها الجزئية. وتصدر عن تجربة متشابهة. ومع هذا فإن نص "سبعون" انطلق يؤسس تمايزه. وطفق ينشئ سماته الخاصة من عدة وجوه، منها: أن نص علي بن الجهم جعل "بنات الدهر" إذ تركض تركض الشاعر وغير الشاعر فقال: "وأن بنات الدهر تركضنا ركضا" وربما دل الجمع في "تركضنا" على شمول الركض الذات وما تملك، ومن تحب، ومن تعرف... ففعلها فعل عام لا يختص بالشاعر، ولا يقف عنده وحده. وقرن الشاعرُ ركضَ بنات الدهر بسعي الخطوب "خطوب سعت" وأفسح الشاعر في نصه مجالا للحزن، بل قدمه على ذكر

الخطوب وسعيها، وبنات الدهر وركضها، مع أنه نتيجة لهما "كفى حزنا..." وهذه هي الدلالة الرئيسة في قول على بن الجهم. ارتحلت هذه الدلالات وسكنت نص الشريف في صورة تجلت فيها حركة السنين "أسرع بي جامح الثلاثين ركضا" وغدت الدلالات أكثر ارتباطا بالذات، فغابت صيغة الجمع التي سكنت نص علي بن الجهم في "تركضنا" ليحل محلها ضمير المفرد في نص الشريف "أسرع بي.." ويتحول الحديث المقنع عن الذات من خلال ضمير الجمع في نص علي بن الجهم إلى حديث صريح في نص الشريف. وآزر دلالة الركض بما يستمد من لفظة "جامح" من دلالة على السرعة والاندفاع وعدم السيطرة وركوب الرأس[٣١]. ثم ارتحلت هذه البنى النصية بحمولتها الدلالية لتحل في نص "سبعون" وقد أسقط النص من حمولتها الدلالية ما أسقط، وآوى إليه منها ما آوى، وأضاف إليها ما أضاف، وأقام خصوصيته على نحو أضحت فيه السبعون "يزرعن أفقك ركضا"، وربط حركة السبعين بالذات مباشرة من خلال ضمير المفرد في "أفقك". وهو بهذا يختلف عن تعميم علي بن الجهم الذي جعل أثر بنات الدهر وركضها، يقع عليه وعلى غيره "تركضنا". وارتفع عن ذاتية الشريف الرضي وتصريحه وبُعده عن كل مواربة، وعن ظهور الذات بلا تقنع. إذ عبر عن الذات من خلال ضمير المخاطب المفرد، وعدل عن ضمير المتكلم "يزرعن أفقك ركضا". وجعل نص "سبعون" الأفعال الصادرة عن السبعين تقع على محدد "أفقك". وقد قرن ابن الجهم ركض بنات الدهر بالحزن. واستهل الشريف الرضي باكيا عند ذكر جموح الثلاثين "وبكاء.. والتفات..وقد أسرع بي جامح الثلاثين" لكن نص مصلوح غيّب هذه الدلالات التي صاحبت ركض الزمان عند الرضي، وعند علي بن الجهم. وأقام لفظة "جهاما" (والجهام: السحابة لا ماء فيها) مقام البكاء عند الشريف، ومقام الحزن عند علي بن الجهم، وكأن رحلة علي بن الجهم عبر الزمان يسكنها الحزن، ورحلة الشريف الرضي ملؤها البكاء، ورحلة مصلوح "جهاما" وكأنها رحلة "حيث لا ماء ولا علف".

وقد ارتحلت الدلالات في قول علي بن الجهم:

وَيَجمَعُنا دَهرٌ سَعى بِفراقِنا وَيَرجِعُ غُصنٌ ناعِمٌ قَد ذَوى غَضّا[٣٢]

لتسكن نص الشريف على النحو الذي يقول فيه:

عِندَ قَلبي عَلاقَةٌ ما تَقَضّى وَجَوىً كُلَّما ذَوى عادَ غَضّا[٣٣]

يقوم نص ابن الجهم على أمنية أن يجمعه الدهر مع أحبته، وأن يُرجع ما ذوى غضا. وهذه أماني الشاعر الذي يقر بصورة غير مباشرة بأن الزمن والدهر قد ذوى بسببه غضُ. ويأمل الشاعر يوما أن يرجع الذي ذوى غصنا ناعما. وجاءت هذه البنية النصية في نص الشريف لتجعل الجوى "كلما ذوى عاد غضا". ومع التشابه السطحي بين البنيتين فإن نص الشريف يقر بأن الجوى يتجدد، ويعود غضا. في حين أن التجدد في نص ابن الجهم أمنية لم تتحقق بعد. سبب الألم والتعب في نص الشريف هو الذي يعود غضا "وجوى كلما ذوى عاد غضا" أما في نص علي بن الجهم، فإن الدهر سبب التعب والتبدل، وما تبدل في نص الشاعر هو الأمر المحبوب من قرب ووصل..الخ كما أن هذه البنية النصية سكنت في نص الشريف الرضي مطلع القصيدة. في حين تأخر ورودها في نص علي بن الجهم. وفي هذا دلالة على موقع هذه البنية من مقولة النص. وأنها محرك رئيس، وحافز قوي لحظة ميلاد النص. كما أن الشاعر جاء بها في سياق إيقاعي لم يتحقق في نص علي بن الجهم؛ حيث التقفية التي تنهض بها بين "تقضّى" و"غضا" والجناس بين "جوى" و "ذوى" وعلى الرغم من التشابه الظاهر بين النصين في هذا الموقف فإن كل نص انطلق منطلقا دلاليا وفنيا مختلفا عن النص الآخر.. هذا وقد ارتحلت هذه البنية وحلت في قصيدة "سبعون" حيث يقول الشاعر عن السبعين:

أحنتْ صليبا، وأذْوتْ ما كان بالأمس غَضَّا

وقد نسب الفعل إلى السبعين "أحنت.. وأذوت" وهو في هذا يتجاوز نص الشريف ليقترب من نص علي بن الجهم الذي ربط "ذوى" بسياق الدهر.. لكن مصلوحا جعل السبعين هي التي تقوم بالفعل مباشرة دون مواربة. ويجعل من الذات وما يتعلق بها مفعولا لهذا الفعل، على غير ما هو واقع عند صاحبيه؛ علي، والرضي. ومع أن العلاقة الزمانية قائمة بين "السبعون" عند مصلوح والدهر عند "علي بن الجهم" غير أن الدهر عند مصلوح كأنه اختُزِل في السبعين. والسبعون سوف تختُزَل بعدُ في الليالي. فهنا دلالة الزمن الذي يذوى الغضَ أكثر خصوصية وتحديدا. ولم يكتف مصلوح بالفعل "ذوى" كما عند الشاعرين- الرضي، وعلي- بل زاد الفعل "أحنت" وأسنده

مباشرة إلى السبعين. وعليه فإن صنيع السبعين/ الزمان في نص الشاعر أشد وأقسى منه في نصوص صاحبيه. كما أن ما ذبل ويبس عند مصلوح لن يرجع غضا مرة أخرى. مع أن عليا بن الجهم يأمل أن يُرجِعَ الدهرُ ما ذبل غضا. وعند الشريف الرضي يعود الذابل غضا.. وقد تناسقت الدلالات في نص مصلوح إذ يستقيم الغصن الذي ذوى ويبس لقلة مائه مع لفظة "جهاما" في قوله في البيت السابق عن السبعين: "مرت جهاما" وهذا ربط دلالي بين مرور السبعين وأثر هذا المرور على الشاعر، حيث تغيب عناصر الحياة "الماء" وتجسد هذا الغياب ألفاظ من باب "جهاما" و"أذوت". وفي قول علي بن الجهم:

أَقولُ وَقَد عيلَ اِصطِباري مِنَ النَوى وَأَصبَحَ دَمعُ العَينِ لِلشَّوقِ مُرفَضّا

كَما قالَ قَيسٌ حينَ ضاقَ مِنَ الهَوى فَلَم يَستَطِع في الحُبِّ بَسطاً وَلا قَبضا

كَأَنَّ بِلادَ اللَهِ حَلقَةُ خاتَمٍ عَلَيَّ فَما تَزدادُ طولاً وَلا عَرضا[٣٤]

يذكر على بن الجهم "قيسا" ويستدعي قوله "كأن بلاد الله..." في هذه المساحة ليستدعي الحب العذري، ويجعل أثر هذا النوى والشوق عليه كأثر الهوى على قيس؛ فلم يستطع بسطا ولا قبضا. وكذلك يجعل من بلاد الله حلقة خاتم، فما تزداد طولا ولا عرضا. ويأتي نص الشريف الرضي ببنية نصية متشابهة مع بعض بُنى نص على الجهم التي تتمحور حول "البسط والقبض" وتعلقه بالشاعر، والطول والعرض وتعلقه بالمكان والبلاد. يقول الشريف الرضي:

وَبُكاءٌ عَلى المَنازِلِ أَبلَتـ ـهُنَّ أَيدي الأَيّامِ بَسطاً وَقَبضا[٣٥]

ثم يقول:

قَد لَبِستُ الخُطوبَ سوداً وَقَطَعتُ الزَمانَ طولاً وعرضا[٣٦]

ويلاحظ أن التشابه الظاهر بين النصين يعكس اختلافا كبيرا في الدلالات، وتمايزا بيّنا بينهما. علي بن الجهم أقام دلالاته على نفي البسط والقبض عن الذات من أثر النوى والهوى. ونفَى الطول والعرض عن المكان والبلاد ضيقا على الشاعر. وجعل حالة الضيق تحدث في المكان "حلقة خاتم" كما تحدث في الذات "ضاق من الهوى"، لكنه قدم ما يتعلق بالذات على ما يتعلق بالمكان من

أحوال، مع أن ضيق المكان هو ضيق آخر على الذات. ثم سلك نص الرضي سلوكا متمايزا عن نص علي بن الجهم؛ فنقل البسط والقبض من كونهما حالة تتعلق بالذات إلى كونهما حالة تتعلق بالمكان، وتقع عليه جراء فعل الزمان "المنازل أبلتهن أيدي الأيام بسطا وقبضا" ونقل الطول والعرض من تعلق مباشر بالمكان ليربطهما بالزمان "قطعت الزمان طولا وعرضا". كذلك أقام الشريف الرضي دلالات هذه البني على الوجود والإمكانية؛ وجود البسط والقبض واقعة على المكان جراء فعل الزمان، ووجود الطول والعرض في الزمان وقد وقع عليه -الزمان- فعل الشاعر "قطعت" في حين يقوم نص علي بن الجهم على نفي البسط والقبض، وعدم تحققه، وعدم وجود الطول والعرض لشدة الضيق.. ثم ارتحلت هذه المعاني المتباينة، والحمولة الدلالية المتنوعة لبنية "البسط والقبض" وبنية "الطول والعرض" إلى نص سبعون لتحمل حمولة دلالية، قد تتشابه مع ما حملته في هذين النصين، وقد تختلف. ومن المؤكد أن هذه الحمولة زادت في نص مصلوح، فلم تعد دلالة البسط والقبض ودلالة الطول والعرض -بعد أن تبوأت مكانا نصيا في "سبعون"- كما كانت من قبل، حتى إذا قابلتنا في نصوص تالية على نص "سبعون" لا يمكن أن نقرأها بمعزل عن دلالاتها التي اكتسبتها من هذه القصيدة ومن سياقها..

العلاقات النصية أو رحلة بنية البسط والقبض ورحلة الطول والعرض داخل النصوص الإبداعية تعكس إشكالية في التناص عند علماء النص تتجلى في الإجابة على سؤال مؤداه: أي النصين أستُدعي في نص "سبعون"؟ وإن كانت الإجابة أن الشاعر استدعى نص علي بن الجهم، أو استدعى نص الشريف الرضي. فقد لوحظ أن نص "سبعون" يتشابه في الجزئية الواحدة مع كل نص منهما ويفترق. وقد يكون في تشابهه مع نص علي بن الجهم إعراض ومفارقة عن نص الرضي. وقد يكون في إعراضه وتمايزه عن نص علي بن الجهم تشابه وإقبال على نص الرضي. ولو قيل إن نص "سبعون" يستدعي في الجزئية المحددة النصين معا، فإن المسألة تكون أكثر تعقيدا. ولم تعد المسألة مسألة استدعاء نص، ولا تقف عند التأثير والتأثر. إنما المسألة مسألة بنى ترتحل من نص إلى نص. لا يمكن أن نردها إلى نص محدد يحتكرها، ويؤثر في غيره من خلالها، ونتقوّل على النصوص التي جاءت بعده أنها تأثرت به. وهي ربما لم تتأثر. بل إن البنية إذ ترتحل من نص إلى آخر، تكتسب دلالات جديدة، يضيف إليها كل نص بعدا جديدا، أو يؤكد بعدا موجودا، أو يهذب

حمولتها الدلالية. فتصبح هذه البنية -التي نظن أن النص استدعاها من نص سابق- بمجمل حمولتها الدلالية بنية فريدة، على الرغم من امتدادها في أكثر من نص، بنية فريدة في سياق جديد، وإن تشابه مع سياقات أخر، بنية متميزة في نص متميز يقوم على كفاءة نصية، بما يضفيه عليها من دلالات، وما ينشئه لها من علاقات لغوية ودلالية، وإن سلك مسلكا قريبا من مسلك نصوص سابقة؛ فالبنية لا تسكن كما هي نصين مختلفين. وقديما قالوا أنت لا تنزل البحر مرتين.

وعطفا نحو ارتحال بنية "بسطا وقبضا" وما حملته من حمولة دلالية ميزها بها نص مصلوح، وتمايز بها عن النصوص التي وقعت فيها هذه البنية. يلاحظ البحث عدة ملاحظات منها: أن الشاعر جعل البسط والقبض واقعا يتحقق، في حين أنه لا يقع في نص علي بن الجهم ولا يتحقق "فَلَم يَستَطِع... بَسطاً وَلا قَبضا". وجعله يقع على الذات بما كسبت يد الزمان/ الليالي "أوسعتك الليالي... بسطا وقبضا" بعد أن كان يقع في نص الشريف على المكان. وجعل الشاعر الدلالة في "طولا وعرضا" عائمة يمكن صرفها لتتعلق بالمكان، ويمكن صرفها لتلحق بالزمان. وجعل الطول والعرض يقع عليه سلوك الذات "وجبت طولا وعرضا" في حين صرح علي بن الجهم بأن الطول والعرض أبعاد مكانية. ونص الشريف على أنها تخوم ومعالم زمانية. وأضاف الشاعر إلى بنية "بسطا وقبضا" عنصرا جديدا "ليا.." ليصاحبهما فصارت لدينا حالات ثلاث؛ حالة اللي، وحالة البسط، وحالة القبض. وبعد أن كانت لفظة قبضا تصاحب لفظة بسطا، صارت معهما أيضا لفظة ليا. كذلك جعل الشريف الرضي ثنائية "سودا وبيضا" بجوار الثنائية "طولا وعرضا" في حين جعل الشاعر في "سبعون" الثنائية "أيسا وليسا" بجوارها. مما يدل على أن الشريف الرضي تصطبغ لديه الحادثات وتظهر ألوانها "سودا وبيضا" أما عند مصلوح فتختفي الألوان الظاهرة للأشياء، وتُعرض حقائقُها، ويُهتم بطبيعتها وكينونتها؛ ما يمكن منها، وما لا يمكن "أيسا وليسا". كما أن الشريف الرضي قدم لفظة "سودا " على " بيضا" وهذا يدل على أن آخر أمر الشاعر كان خيرا من أوله، في حين قدم مصلوح ما يمكن على ما لا يمكن أو يكون... وهذا فرق بين حركة الشاعرين عبر الزمان والمكان أولا وآخرا. وأيضا مما ميز به نص "سبعون" هذه البنية وتمايز بها عن غيره من نصوص، ما يكمن في الحمولة الدينية والحمولة الصوفية التي حملها الشاعر إياها. بحيث تخرج "بسطا وقبضا" من نص مصلوح وهي تنوء بأبعاد دلالية تتعلق بالحب والجوى. وهي

إبعاد اكتسبتها من سياق نص علي بن الجهم الذي أحاطها بمجال دلالي مركزه الشوق والهوى العذري "للشوق..قيس.. الهوى.. الحب.. أحبتي.." مع إشارة إلى الاغتراب الذي يرتبط ببعد الأحبة "فراقنا... تغربي" واكتسبت أو تأكدت فيها دلالات ريب الزمان وفعله في الموجودات مكانا وبشرا من خلال نص علي بن الجهم "المنازل أبلتهن أيدي الأيام بسطا وقبضا.." وأبعاد دينية تؤكد على دلالتها كما في قوله تعالى:((وَاللَّهُ يَقْبِضُ وَيَبْسُطُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ)) (البقرة:٢٤٥/١) وأبعاد دلالية صوفية؛ كون البسط والقبض حالة من حالات الصوفي. والبسط "في مقام القلب بمثابة الرجاء في مقام النفس... ويقابله القبض كالخوف في مقابلة الرجاء في مقام النفس... والبسط في مقام الخفي هو أن يبسط الله العبد مع الخلق ظاهرا، ويقبضه الله إليه باطنا"[٣٧] والقبض و البسط عبارة عن غلبة الخوف والرجاء على العبد، فمن غلب على قلبه الخوف كان من أهل القبض، ومن غلب على قلبه الرجاء كان من أهل البسط.

والشاعر بهذا الاستدعاء منح سياق هذه البنية النصية بعدا جديدا؛ فخلع على الليالي بعدا صوفيا من خلال الألفاظ بسطا وقبضا. وكأن الألم الناتج عن "أوسعتك الليالي" فيه الرضا الصوفي بمعاناته. وفيه إشارة إلى أن الشاعر على الرغم من صنيع الليالي فقد غفر لها، غفر لياليه كما غفر لأيامه قبلُ "غفرت لأيامي" وجعل هذه الجملة عنوانا على قصيدة من شعره. وإن بدا أن الشاعر ينحاز بالدلالات الصوفية في البسط والقبض نحو ما عرف عن استعاذة بعضهم من البسط والقبض "لأنهما بالإضافة إلى ما فوقهما من استهلاك للعبد.. فقر وضر"[٣٨] لكن لم تعد في هذا السياق دلالة "بسطا وقبضا" دلالة صوفية خالصة، كما يراها المتصوفة، وذلك من عدة وجوه، منها: أن هذه البنية سكنت نص مصلوح وقد اكتسبت دلالات شعرية وفنية منحها إياها الموروث الشعري والفني غير الصوفي في نصوص ابن المعتز والشريف الرضي. وكذلك اكتسبت دلالات من البعد العذري وعلاقتها بالنوى والهوى من خلال ما اكتسبته من دلالة في نص علي بن الجهم، ونص قيس بن الملوح. كما اكتسبت دلالات جديدة من خلال السياق الذي أوردها فيه نص "سبعون" تصاحبها لفظة "ليا". كما أن الشاعر جعل البسط والقبض والليل، تقع على الذات وقوعا متساويا في الزمان والحالة، لا تختلف فيه لفظة عن أخرى. في حين أقام بعض الصوفية البسط في مقام القلب، والقبض في مقام النفس[٣٩]، كذلك

جعل الشاعر مصدر البسط والقبض الليالي "وأوسعتك الليالي" في حين عده الصوفية تجليا رحمانيا و"أن يبسط اللَّه العبد مع الخلق ظاهرا، ويقبضه الله إليه باطنا.."[٤٠]، وسوف يعود البحث إلى تناول هذا الأمر بالتفصيل عند تناول الأبعاد الصوفية وارتحالاتها في القصيدة.. لكن تبقى هذه البنية النصية للبسط والقبض في قصيدة "سبعون" تحمل دلالات من هذه الروافد جميعا. ولا يصح أن تُجرد دلالة البسط والقبض في القصيدة من الحمولة التي حُملت إياها جراء حياتها في هذه النصوص أجمع. كما لا يصح القول بأن النص استدعى نصا معينا من هذه النصوص والمصادر. وفي النص أدلة على أن بنية البسط والقبض لم تبرأ في "سبعون" من هذه الدلالات على تنوعها، إذ اكتسبت البعد الصوفي الخاص من سياق حُشدت فيه دلالات ومصطلحات صوفية عدة "شهودي.. كؤوس.. تجلى.. حجابك.. يا واردا...الخ" كما منحتها العلاقات القائمة بين النص ونص علي بن الجهم دلالات النوى والبعد العذري.. وأسست علاقة النص بنص الشريف الرضي لأبعادها الزمانية ودور الزمان في البسط والقبض. إذن لم ترتحل البنية النصية من نص إلى نص وحيدة بل ترافقها بعض العلاقات السياقية والمقامية التي أحاطت بها في النصوص الأخرى.

وفي هذا الباب يأتي قول الشاعر:

وساوَرَتْك ضِئالٌ نَهْسًا ونَهْشًا وعضّا

وقد وردت في نص على بن الجهم على هذا النحو:

وَأَينَ الهَوى مِنّي وَقَد عَضَّتِ النَوى عَلى كَبِدي الحَرّى بِأَنيابِها عَضّا[٤١]

وفي نص الشريف الرضي:

أَينَ لا أَينَ مَن يُجيرُ عَلى الدَهـ ـرِ إِذا الدَهرُ هَرَّ يَوماً وَعَضّا[٤٢]

كما وردت هذه البنية في نص ابن المعتز في قوله:

وَرَدَّ عَلَيَّ الدَهرُ حَدَّ سِلاحِهِ فَقَطَّعَني جَرحاً وَأَوجَعَني عَضّا[٤٣]

هذه البنية المتشابهة في النصوص الأربعة، تكشف عن تمايز نصي كبير، وتُوجِّه الدلالة في نص "سبعون" وتجلي غموض بعض الجوانب فيه. يلاحظ أن هذه البنية التي تتركز حول الفعل

"عض" انطلقت من نص علي بن الجهم لتصف أثر النوى على الشاعر، وتجسد فعل البعد عن الأحبة والمعاناة في الهوى. وقد كرر الشاعر الكلمة مرتين "عضت.. عضا" واختار أداة العض من النوى "بأنيابها" وخصص موضع العض منه "عضت.. على كبدي" ووفر لها سياقا لغويا وإبداعيا تتكثف فيه الإيحاءات من استخدام لأسلوب الاستفهام "وأين الهوى؟" والاستعانة بالجناس بين "الهوى" و"النوى" ليجعل منهما شيئا واحدا ودلالة متقاربة، يصبح معها الهوى نوعا من البعد والنوى، والنوى يحمل سمات الهوى ومعاناته.. ثم ارتحلت لفظة "عضا" بهذه الحمولة التي حملها إياها سياقُ نص علي بن الجهم؛ لتستقر في نص ابن المعتز، وقد جعل العض سلوكا للزمان والدهر، يقع على الشاعر بصورة مباشرة "فقطعني جرحا وأوجعني عضا" وقد نقل الفعل من كونه يصدر عن النوى، أو يرتبط بالبعد والهجر عند ابن الجهم ليصدر عن الزمان والدهر. وجاء نص الشريف الرضي ليقترب من نص ابن المعتز، ويقر أن العض سلوك للدهر والزمان كما صنع ابن المعتز، لكنه يحل الفعل "هر" محل الفعل "قطع" الذي صاحب العض في نص ابن المعتز "إذا الدهر هر يوما وعضا". ولم يبق في نص الشريف من ظاهر هذه البنية كما وردت عند علي بن الجهم سوى لفظة "عض" وأسلوب الاستفهام الذي جاء به أول البيت "أين لا أين..؟". وخرجت هذه البنية من نص الشريف وقد تأكد ارتباطها بالاستفهام الذي خرج عن مقتضى الظاهر إلى دلالات أخر. وقد تحولت من ارتباطها بالحيوان لترتبط بالبعد والنوى عند علي بن الجهم، وترتبط بفعل الزمن وأثر الدهر عند ابن المعتز وعند الشريف الرضي. وعلى هذا النحو سكنت نص "سبعون" لكنها أخذت موضعا دلاليا مختلفا. وإن لم تبرأ من دلالاتها السابقة. واليقين أن هذه البنية انتقلت بكامل حمولتها الدلالية. وأن الشاعر وظف السياقات النصية لتؤكد ذلك، وتضيف أبعادا دلالية جديدة على هذه البنية، حتى تصبح بَعْد وجودها الخاص في نصه، ذات وجه دلالي غير الوجه الذي خرجت به من النصوص السابقة. وبيان ذلك أن الشاعر أبقى على دلالات البعد المكاني والنوى والحب سببا للعض كما وردت في نص علي بن الجهم، لكن بصورة غير صريحة عندما أسكن البنية في السياق نفسه الذي تسكنه دلالات المكان، ويذكر فيه الحبيب " أرضا.. باعدت... حبيب" في قوله:

كم غيَّبَتْ من حبيب وباعَدَت منهُ أرْضا

وقد أبقى على دلالات الزمان وكون الدهر يعض، وأنه مصدر هذا السلوك، بصورة مقنعة أيضا عندما جاور بين "عضا" وبين عناصر تدل على الزمان وفعله "وأوسعتك الليالي"، لكن الميزة النصية والدلالية الأبرز في هذا الشأن تكمن في أن مصلوحا تجاوز في نصه نص علي بن الجهم، ونص ابن المعتز، وكذلك نص الشريف الرضي، فلم يسند العض إلى الزمان صراحة، ولم يسنده إلى النوى والبعد المكاني، بل نسبه إلى ناس الزمان، وضئال المكان "الضئال"، كما أنه عزز الدلالة في "عضا" بـ"نهسا ونهشا" قبلها، وجميعها من صنيع الضئال. الأمر الآخر أن الشاعر جسد دلالة الحيوانية في لفظة "عضا" من خلال "نهسا ونهشا" بعد أن خفت هذا البعد الدلالي شيئا ما في نص علي بن الجهم. وغاب في نص ابن المعتز، ونص الشريف الرضي. أمر آخر تميزت به الحمولة الدلالية التي حملها الشاعر لهذه البنية يتجلى في أن الشاعر جعل العض والنهس والنهش يقع على الذات -كل الذات- مباشرة، لكنها دون تصريح ابن المعتز "أوجعني عضا" حيث استخدم الشاعر ضمير المخاطب مكان ضمير المتكلم في قوله: "وساورتك ضئال... وعضا" في حين جعل علي بن الجهم العض لا يقع إلا على جزء من الذات "عضت..على كبدي..عضا". أيضا حدد علي بن الجهم آلة العض "بأنيابها" في حين لم يحدده مصلوح. وكأن الضئال عنده تحولت بكل جوارحها إلى جارحة الأنياب تساور الشاعر نهسا ونهشا وعضا. والنظر في هذه البنية في قصيدة سبعون من خلال رحلتها الدلالية في نصوص أخرى يوصلنا إلى تأكيد ما سبقت إليه الإشارة من أن مشكلة الشاعر، وإن كانت كامنة في الزمان والليالي "وأوسعتك الليالي" وفي المكان الذي يناصر الزمان فيغيب الأحبة "وباعدت منه أرضا" لكن المشكلة الأكبر في ناس هذا الزمان ومن أقاموا في المكان "الضئال"/ الكلاب/ جراء الدنيا "تشلي جراءها" ولذا أسند الشاعر إليهم مباشرة العض وما صاحبه من نهس ونهش...

ارتحال البنى النصية الدالة على المكان (نجد والطور) وعلاقاتها الدلالية.

في القسم الأخير من القصيدة تتكثف البنى ذات الدلالات الدينية والصوفية. والبنى النصية التي ترد في هذه المساحة من القصيدة يُتوقع أن تحمل من الدلالات الدينية الخالصة، أو الدلالات الصوفية الخاصة قدرا أكبر مما تحمله من الأبعاد الدلالية الأخرى، أو على الأقل تتكافأ الدلالات الدينية الصوفية مع الدلالات الأخرى مثل الدلالات الشعرية والفنية.. وقد ذكر الشاعر

في هذا الجزء من القصيدة عناصر مكانية تحمل حمولة دلالية متنوعة. ذكر الشاعر "نجدا" وجعلها مركزا لشبكة من العلاقات النصية، ثم ذكر بعدها "الطور" وجعلها -أيضا- مركزا لشبكة أخرى من العلاقات والدلالات. وقد وزع الشاعرُ البنى الدالة على المكان توزيعا تتكافأ فيه الأبعاد الدلالية؛ حيث تغلب في "نجد" وما يتعلق بها دلالات شعرية، اكتُسِب أكثرها من مجموع النصوص الشعرية التي ذكرت هذا المكان. وغلبت في ذكر "الطور" وما يتعلق بها دلالات دينية وصوفية اكتسبتها من موقع الطور الدلالي ورمزيته عند المتصوفة. ينظر البحث في الدلالات التي دخلت بها هذه البنى في نص "سبعون" والدلالات التي حمّلها الشاعر إياها في نصه. كما يتناول البعد الزماني في المكان حيث بدا للبحث أن الحديث عن "نجد" والحديث عن "الطور" تكمن فيه أبعاد زمانية، بجوار الأبعاد المكانية. يقول الشاعر:

هذا العَرارُ ونَجْدٌ أنْعِمْ بِنَجْدِكَ روضا

لكَ الشَّميمُ، ولكنْ حُكمُ الصَّريمَة أمضى

حيث يشير هذا النص إلى نصوص مختلفة. وتسكنه دلالات متعددة الروافد. فهذا المكان "نجد" ابتداء حمل دلالة صوفية في القصيدة كونه يعد تمهيدا للمكان الديني والصوفي "الطور" الذي يأتي بعده مباشرة، كما أنه جاء بعد حديث عن الشراع والسفينة والرحلة، واستدعاء لسفينة نوح، بما حملت من دلالة صوفية على النجاة[٤٤]، وهنا تقوم المجاورة في مساحة النص بدور دلالي، تمنح من خلاله لفظة "الطور" للفظة "نجد" من دلالاتها كما تأخذ منها. تتآزر الألفاظ، وتتناصر الدلالات والعناصر والسمات، بحيث يضيف بعضها من طاقته إلى بعضها الآخر فتحدث تأثيرا أسلوبيا وتضيف طاقة تعبيرية مميزة..[٤٥]. لكن مع وجود مساحة من التمايز. تحمل "نجد" في القصيدة دلالة شعرية بامتياز قبل أي دلالة أخرى، دلالة تستمد من نصوص شعرية وإبداعية، يأتي في مقدمتها نص الصمة القشيري الذي يقول فيه:

أَقولُ لِصاحِبي وَالعيسُ تَهوي بِنا بَينَ المُنيفَةِ فَالضِمارِ

تَمَتَّع مِن شَميمِ عَرارِ نَجدٍ فَما بَعدَ العَشيَّةِ مِن عَرارِ

وبين قفارها فقِف المطايا فإن العيس تُحبس بالقفار
أَلا يا حَبَّذا نَفَحاتُ نَجدٍ وَرَيّا رَوضِهِ غِبَّ القطارِ
وأَهلُكَ إِذ يَحِلُّ الحَيَّ نَجداً وَأَنتَ عَلى زَمانِكَ غَير زار
شُهورٌ يَنقَضينَ وَما علمنا بِأَنصافٍ لَهُنَّ وَلا سَرارِ
تقاصر ليلهن فخير ليلٍ وأطيب ما يكون من النهار
أيسْت من الحياة وطال حزني فقلبي موجع والدمع جار[٤٦]

فهذا النص يعد أصلا لدلالات شعرية تشكلت حول "نجد" في الموروث الشعري؛ من هذه الدلالات: دلالة الاغتراب، والحنين إلى المكان الذي يُنتزع منه الشاعر انتزاعا.. والتزود قبل رحلة يُدفع المرء إليها ويضطر.. كما تحمل دلالة على موطن الذكريات. وقد أقام الصمة نصه على عدة أركان، تمتزج فيها دلالات الاغتراب المكاني في فقد المكان "نجد"، الذي يتمسك به الشاعر ويُرَحّل عنه في آن، مع دلالات الاغتراب الزماني، بعد فَقْد زمان نجد "عشية.. زمانك.. شهور.. ليلهن... النهار" مع دلالات الاغتراب عن الحي والقوم "وأهلك.. الحي" وكأن الشاعر لن يُرَحّل ويُبعد عن نجد المكان فقط، بل يرحل عن زمان، ويُبعد عن عمر وفترة. كما يبعد عن الأهل والأحبة. فمن أراد -بَعْد قول الصمة هذا وما حمّله للفظة "نجد" من دلالات، وما أنشأه من علاقات- أن يجسد دلالات الاغتراب المكاني، وفقد المكان، فإن "نجدا" غدت لفظة تحمل هذه الدلالات. ومن كان يريد أن يجسد دلالات فَقْد الزمان وتصرمه، ومر الغداة وكر العشي، فإن "نجدا" تحمل من هذه الدلالات قدرا وافيا. ومن أراد أن يبرز الاغتراب وفقدان الأحبة فإن "نجدا" تستدعي هذه الدلالات، ومن أراد استرجاع الذكريات والحديث عن الماضي الذي سُلب، فإنها لا تضن بالإشارة نحو هذا. ومن أراد أن يجمع هذا كله في قرن، يجد "نجدا" صالحة للتعبير عن هذه الدلالات جمعاء، وجَمْع أقصاها بأقصاها. ارتحلت هذه الدلالات التي وسم بها نص الصمة القشيري نجدا عبر نصوص عدة في رحلة ديوان الشعر العربي، وسكنت بنيتها ودلالتها عدة نصوص قبل أن تسكن نص "سبعون". ومن النصوص التي سكنتها هذه البنية نص ابن المعتز الذي يقول فيه:

فَبِتُّ وَلِي خَصمٌ مِنَ الشَوقِ غالِبٌ إِذا ما دَعا دَمعي تَحَدَّرَ وَارفَضّا
وَأَهدَتهُ دَعوائي بِنَجدٍ وَأَهلِها فَيا أَهلَ نَجدٍ هَل تُجازونَني قِرضا
أَلا نَكَرَت شُرُّ شُجوني وَراعَها نُحولٌ أَرَقَّ العَظمَ وَاستَلَبَ الغُمضا
وَشَيبٌ تَعَرّى في الشَبابِ كَأَنَّهُ سِراجُ صَباحٍ شَقَّ في اللَيلِ مُبيَضّا[٤٧]

حيث ربط ابن المعتز في ذكر نجد بين المكان والحنين، وذكر الأهل "أهل نجد". كذلك ربط دلالات المكان بدلالات الزمان، لكنه اتخذ من نجد وسيلة للحديث عن انتقال من زمان إلى زمان قبل أن تكون انتقالا من مكان إلى مكان كما عند الصمة، فنصّ الشاعر على التحول من الشباب إلى المشيب. وكأن كل ارتحال عبر المكان في نص الصمة يفقدنا الأحبة "أهلك.. الحي" وكذلك كل ارتحال عبر الزمان، يفقدنا أنفسنا وأهلنا في نص ابن المعتز "أهل نجد". كما أن الارتحال عن المكان يحمل ارتحالا عن زمان. والاغتراب عبر الزمان يتأسس على اغتراب عبر المكان. مع ملاحظة أن الصمة أسس نصه على ارتباط الزمان بالشاعر وبالقوم والحي صراحة، لكن ابن المعتز ينزع بدلالات الزمان ليسقطها على الذات في المقام الأول دون سواها. ثم جاء نص الشريف الرضي الذي يقول فيه:

مَن مُعيدٌ أَيّامَ ذي الأَثلِ أَو ما قَلَّ مِنها دَيناً عَليَّ وَقَرضا
سامِحاً بِالقَليلِ مِن عَهدِ نَجدٍ رُبَّما أَقنَعَ القَليلُ وَأَرضى[٤٨]

ليجعل من نجد: مكانها، وزمانها، وعهدها رمزا للحنين إلى مكان بَعُد عنه، وزمان رحل منه، وعهد تصرم. بعد أن كانت عند الصمة تدل على ما سيكون من اغتراب ورحيل، أو ما بدأت بوادره لكن لمّا يُرحّل عنها الشاعر بعد "أقول والعيس تهوي بنا.. تمتع من شميم عرار نجد .." ثم ارتحلت "نجد" بدلالاتها ليُسكنها مصلوحُ في نصه مسكنا خاصا، حيث يقول:

هذا العَرارُ ونَجْدٌ أنْعِمْ بِنَجْدِكَ روضا
لكَ الشَّميمُ، ولكنْ حُكمُ الصَّريمَة أمضى

ارتحلت نجد نحو نص مصلوح، وقد غدت مكونا شعريا وثقافيا لا يمكن أن يستأثر به نص

دون نص. ولا يمكن أن نجزم بأن استدعاءها جاء من انفتاح النص على نص محدد من هذه النصوص السابقة. ارتحلت لفظة "نجد" بكل دلالاتها على الذكريات والاغتراب والحنين وعلاقات الزمان بالمكان، وعلاقاته بالقوم والحي. ارتحلت إلى نص "سبعون" وحملت معها روح نص الصمة القشيري الذي كان ينظر إلى نجد وهي تُنتزع منه ويُنتزع منها، عندما عزم على الرحيل منها كرها لصنيع القوم من أب وعم. وقد غدت "نجد" تمثل لدى مصلوح بعدا ذاتيا خاصا "نجدك... لك الشميم" سوف يغترب عنه الشاعر "ولكن حكم الصريمة أمضى"، ليضيف الشاعر إلى دلالات الاغتراب الزماني والمكاني والاجتماعي التي تحملها لفظة "نجد" دلالة جديدة تجعل من نجد أكثر ذاتية وخصوصية. ويقف الشاعر موقف الصمة الذي لم يبعد بَعْد عن نجد المكان والزمان والأهل، عندما يقر بأن حكم الصريمة أمضى. فأقام "حكم الصريمة أمضى" مقاما دلاليا قريبا من مقام قول الصمة: "فليس بعد العشية من عرار" وجعل قوله: "أنعم بنجدك روضا" في منزلة قول الصمة: "تمتع من شميم عرار نجد... ألا يا حبذا من نفحات نجد" وجعل قوله عن الرحلة قبيل ذكر نجد: "وانشر شراعك.." تقوم مقام افتتاح الصمة القول عن نجد بقوله: "أقول لصاحبي والعيس تهوي بنا.." لكن تمايز نص مصلوح في استدعائه "نجد" من عدة وجوه، أبرزها: أنه جعل الدلالات أكثر ذاتية وارتباطا بالشاعر؛ فهو وحده يرحل "انشر شراعك" في حين يرحل الصمة مع صحب "أقول لصاحبي.." صحيح قد يكون حديث الصمة إلى الذات التي جرد منها الصاحب، مثل قول مصلوح متحدثا عن ذاته من خلال ضمير المخاطب، لكن يبقى نص مصلوح يجسد الوحدة ويعمقها بصورة أكبر. كذلك أضرب نص مصلوح عن صريح ذكر الحي والأهل في سياق نجد، على عكس ما تبناه نص الصمة. وكذلك لم يربط مصلوح في نصه نجدا المكان بالزمان صراحة كما فعل الصمة. ويبدو للبحث في هذا الشأن أن مجرد استدعاء قصيدة "سبعون" لنص الصمة القشيري قمين باستدعاء الحمولة الدلالية التي حملتها "نجد" في سياق نص الصمة، دون أن يعيد الشاعر السياق الأول كاملا. ومع تشكل الأبعاد الرمزية للفظة "نجد" لم تعد النصوص التالية في حاجة إلى النص على كل التفاصيل الدلالية، لأنه بمجرد استدعاء لفظة "نجد" تُستحضر حمولتها الدلالية. والمسكوت عنه في ظاهر نص مصلوح قائم في عمق النص من خلال علاقته بنص الصمة، وإفصاح نص الصمة عنه. ومع ذلك فإن البحث يرى أن

شبكة العلاقات الدلالية التي أقامها الصمة حول نجد صراحة موجودة في نص مصلوح، لكن بعضها يرد في صورة غير صريحة، ومن ذلك أن ظاهر نص مصلوح يقول بأن الشاعر غيّب من سياق نجد ذكر القوم والحي الذين نص عليهم نص الصمة، لكن المتأمل في نص مصلوح، إذا نظر إلى النص نظرة شاملة، يجد أن "للضئال" حضور سابق على ذكر نجد، وكأن أكثر الحي "ضئال.. وأنكاس.. مرضى القلوب.. كشف". وأما الحبيب منهم فقد غيبته الليالي وباعدت منه أرضا. ولعل هذا هو سر مفارقة نص مصلوح لنص الصمة في هذا الشأن، إذ جرد الشاعر نجدا من كونها مكان القوم والحي والأحبة وجعلها مكانا للذات.. وإن كانت هناك علاقة خفية بين سياق نص الصمة وبين منطوق نص مصلوح؛ فقد رحل الصمة عن نجد مكرها بسبب تعنت والده وعمه في حديث زواجه من "ريا" ابنة عمه. وأنه ترك نجدا لا رغبة عنها، ولكن تحولا عن ناسها. ويبدو أن مقولة "ريا" عندما علمت برحيل الصمة عن نجد بسبب صنيع القوم "تالله ما رأيت رجلا باعته عشيرته بأبعرة"[٤٩] تسكن نص مصلوح دون أن تسفر عن مكانها.

أما عن البعد الزماني الذي ورد بكثافة في نص الصمة مرتبطا بنجد وزمانها، ويُظن غيابه في نص مصلوح، فإن البحث يراه قائما في قصيدة عنوانها زماني "سبعون" ورحلة الشاعر فيها عبر الليالي. فوجود "نجد" المكان في هذا السياق النصي منحها البعد الزماني أيضا. لكن يبقى حضور المكان "نجد" في هذا الجزء من القصيدة أقوى من حضور الزمان، ويبقى حضور الذات أقوى من حضور سواها من قوم وحي.. وتصبح نجد المكان وسيلة للحديث عن الزمان بصورة غير مباشرة، وتصبح "السبعون" الزمان وسيلة مباشرة للحديث عن "نجد" المكان.

ومن عجيب الإبداع وتمايز النصوص أن نص الصمة وهو نص مكاني في المقام الأول، يدور حول نجد المكان قبل نجْد الزمان، ودلالة نجْد فيه على المكان أقوى من دلالتها على الزمان- إذا نسب الشاعر فيه شيئا إلى الذات نسب الزمان، ولم ينسب المكان فقال: "زمانك". وأنّ نص مصلوح الذي يعد نصا زمانيا في المقام الأول يدور حول "السبعون" التي مرت، والعمر الذي تقضى... إذا نسب الشاعر فيه شيئا إلى ذاته، نسب المكان وما يتعلق به، ولم ينسب الزمان فقال: "نجدك..شميمك". ومن دلالة هذا السلوك الإبداعي أنه يدل على أن الصمة يتخذ من المكان "نجد" وسيلة للحديث عن الزمان. وأن الزمان يمثل هاجسا للشاعر كما المكان، لكنه تناول

الحديث عن المكان تناولا صريحا، واتخذ في حديثه عن الزمان مأخذا غير صريح. وأن مصلوحا يوهمنا أن نصه خالصا لوجه "السبعون"، وأنه يتكلم عن الزمان وعن "سبعون مرت" و"عمر تقضى" وهو يتخذ من هذا الزمان وسيلة للحديث عن المكان، وأن المكان ضلع مكسورة في الخاصرة. أو على الأقل يعد حديث الشاعر عن الزمان حديثا عن المكان. وحديثه عن المكان يعد حديثا عن الزمان، وأصبح المكان الشعري في نصه مكانا زمانيا، وصار الزمان في نصه زمانا مكانيا. ومما تميز به نص مصلوح في هذا الباب أيضا، أنه منح نجدا بعدا صوفيا ودينيا يُستمد من مجاورتها للفظة "الطور" بدلالاتها عند المتصوفة، ومن خلال دلالاتها التي تُستمد من سياقات ذِكرها في القرآن الكريم. و"التجاور شكل من أشكال المجانسة، لأن كلمتين متجاورتين تحتلان نفس المنطقة من المكان والزمان أو من المكان أو الزمان، فالمجاورة مجانسة وجودية، على حين أن ما يسمى بالتشابه هو مجانسة أساسية...والسؤال :لماذا تتجمع الأشياء؟ ليس إلا إجابة واحدة لأنها تتشابه.."[٥٠]، ولما أنزل الشاعر "نجدا" منزلا بجوار منزل "الطور" في مساحة النص منحها من دلالاتها الدينية ودلالاتها الصوفية. وأضفى على البعد الديني للطور والبعد الصوفي بعدا شعريا وفنيا من حمولة "نجد" في الموروث الثقافي الشعري.

الطور وتجلي الدلالات الدينية الخالصة والدلالات الصوفية الخاصة.

الموقع التالي للمكان ودلالاته في قصيدة "سبعون" يأتي به الشاعر في أبيات لها ميزة خاصة داخل بنية القصيدة، حيث يفتتحها بحديث مباشر عن الذات، يستخدم فيه ضمير المتكلم "آنستُ.. إذنتُ.." بعد أن دأب الشاعر على التعبير عن الذات بضمير المخاطب. أبيات يكثف فيها البعد الصوفي ويجعل الدلالات الصوفية دلالات غالبة في هذه المساحة النصية، لكنه ما يزال يعجن الدلالة الصوفية بماء الدلالة اللغوية العامة، أو الدلالات الشعرية والفنية الخالصة. وقد أضفى الشاعر –كما سبقت الإشارة- على "الطور" بدلالاتها الدينية ودلالاتها الصوفية أبعادا شعرية وثقافية من خلال مجاورتها لنجد. وكذلك من خلال استدعاء عبارات شعرية تصل النص بنصوص شعرية كما في قوله: "وساري البرق" مستدعيا قول ابن زيدون:

يا سارِيَ البَرقِ غادِ القَصرَ وَاسقِ بِهِ مَن كانَ صِرفَ الهَوى وَالوُدّ يَسقينا[٥١]

وقول شوقي معارضا:

يا سارِيَ البَرقِ يَرمي عَن جَوانِحِنا بَعدَ الهُدوءِ وَيَهمي عَن مَآقينا[٥٢]

وبالنظر في استدعاء "الطور" بعد "نجد" نلاحظ أن "نجدا" المكان الذي ستتحقق فيه القطيعة "ولكن حكم الصريمة أمضى" أما "الطور" فمكان يتحقق فيه الأنس والوصل.. من خلال منطوق النص وظاهر لفظه. وتتحقق فيه المعية الإلهية. ويُسمع فيه صوت الحق، ويظهر جلال الخالق وتتجلى عظمته.. من خلال الحمولة الدينية التي حملتها لفظة "الطور" في القرآن الكريم، كما في قول الله تعالى: ((وَنَادَيْنَاهُ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ الْأَيْمَنِ وَقَرَّبْنَاهُ نَجِيًّا)) (مريم:١٩/ ٥١ ، ٥٢) وارتبطت بالتجلي والكلام... والدك والصعق ((وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنْظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَنْ تَرَانِي وَلَكِنِ انْظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ)) (الأعراف:٧/ ١٤٣) وقُرنت بالنار والأنس كما في قوله تعالى: ((فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ)) (القصص:٢٨/ ٢٩) والاهتداء ((وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى (٩) إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى)) (طه:٢٠/ ٩ ، ١٠) واستدعى النظر "وناظر القلب" كما في قوله تعالى على لسان موسى: ((قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنْظُرْ إِلَيْكَ)) وإن ربط الشاعر النظر بالقلب، وخلع على التركيب دلالة قريبة من دلالة الشاهد عند المتصوفة؛ إذ يرون أن "كل ما هو حاضر قلبك فهو شاهدك"[٥٣].

الحقيقة أن علاقة قصيدة سبعون لا تقف عند استدعاء الطور والدلالات المصاحبة لها، بل تقيم علاقة قوية بين الشاعر وما حدث له ونبي الله موسى عليه السلام بعد النبوة وقبلها. موسى عليه السلام خرج من مصر خائفا.. مر بالطور قاصدا مكانا غريبا "مدين"، ثم قيل في حقه: هو القوي الأمين، ووجد الأمان والغنى.. في أرض مدين، في كنف شعيب. وهنا يلح سؤال مؤداه، هل استدعاء هذه البنية النصية- الطور- وما يتعلق بها يحمل دلالة على أن الشاعر خرج خروج

موسى ووجد ما وجد موسى.. وجد شعيبه.. وسكن مَدْيَنه.. وقيل له في مدينه: هو القوي الأمين...الخ لكنه ظل موسى الغريب في مدين، ينتظر العودة إلى مصره ويطلب الاهتداء؟ هذا السؤال يفتح بابا لا يوصد من الأسئلة يتمحور أولها حول: أتكون نجد "نجدك" مصر مصلوح أم مَدْينه؟ وبأي المكانين يتعلق "حكم الصريمة"؟ ربما مثّل كلا المكانين – مصر ومدين- اغترابا لموسى، فقد اغترب أول أمره في مدين عن مصر، ومكث فيها زمنا، أتم الأجلين وأطيب العهدين.. حتى صارت مدين له نجدا وعرارا.. ثم سار نحو مصر فصارت مصر مكانا يبعد فيه عن مدين. لم يكن في مدين لينسى مصر. ولم يكن في مصر لينسى مدين. هنا اغتراب عن تلك، وهناك اغتراب عن هذه.. هذه الدلالات ربما تكون ضمن المسكوت عنه في استدعاء نص "سبعون" للطور ولسيرة نبي الله موسى عليه وعلى نبينا أفضل الصلاة والسلام. ومع هذا فإن "نجدا" تمثل مكانا قائما في زمان حاضر. والطور تمثل مكانا في زمن قادم، وحياة ملؤها الأنس بالله، لا سيما إن ربطنا بين ذكر الرحلة والسفينة قبلها في هذه القصيدة "سبعون" وقول الشاعر يذكر المعاني نفسها في قصيدته يرثي رفيقا له وخليلا:

نَزَلْتَ عَلَى الكَرَامَةِ فِي جِوَارٍ رَسَتْ بِكَ عِنْدَ شَاطِئِهِ السَّفِينُ[٥٤]

هذا.. أما عن البعد الصوفي، فقد منح المتصوفة لفظة الطور في شعرهم دلالات متنوعة. يُستمد بعضها من البعد الديني. وينطلق بعضها من النظرة الصوفية الخالصة، كما في قول الحلاج:

إذا تَجَلّى بِطَوري أَن يُكَلِّمَني رَأَيتُ في غَيبَتي موسى عَلى الطورِ[٥٥]

حيث جعل الحلاج من الطور مكانا للتجلي والكلام، ومحلا للغيبة عن الخلق، ومكانا لتكليم الرب له كما كلم موسى. وجعل من قوله: "غيبتي" دلالة قريبة من دلالة الصعق مع موسى عليه السلام عندما خر صعقا، وقريبة من دلالة الدك مع الجبل حين التجلي.. وكذلك يربط ابن الفارض الطور بالتجلي:

وسِرّكُمْ في ضَميري والقلبُ طُورُ التّجَلّي[٥٦]

ومثله ابن علوي الحداد في قوله:

طور التجلي قلب كل عارف ومهبط الأسرار واللطائف[٥٧]

وهكذا في أكثر الشواهد التي وقف عليها البحث في شعر المتصوفة، يربطون الطور بالتجلي، والحقائق وظهور الأسرار.. أما الشاعر في "سبعون" فقد أقام الطور في نصه مقاما يجسد دلالات الأنس والقرب، ومعية ربه له.. والاهتداء. وأقام شبها بين رحلة موسى عليه السلام ورحلته.. وقد أضحت "الطور" في نصه أوسع دلالة مما هي عليه في النصوص الشعرية الصوفية، كما أنه ابتعد بها عن دلالة التوحد بين المكان "الطور" والصوفي "الذات" وأنهما محلا للتجلي. كما أنه لم يربط ربطا صريحا ومباشرا بين الطور والتجلي، فأخر ذكر التجلي إلى مساحة نصية تالية ليقيم لها دلالة خاصة تقترب أحيانا من الدلالة الصوفية، وتبتعد عنها أحيانا أخرى. وكذلك ربط النار بالأنس "آنست في الطور نارا" كما في القرآن الكريم. ثم عجّل بعدها بذكر الماء ليمنح "الطور" ونار الطور دلالة أخرى ترتبط بالحياة من خلال الإشارة إلى السحاب والماء في "ساري البرق".

وفي قول الشاعر:"ناظر القلب" وإن انطلق من البعد الديني "ربي أرني أنظر إليك" فإنه يضفي عليها البعد الصوفي في ربطها بالقلب لتشير من طرف خفي إلى التجلي لقلب العارف. ويمضي الشاعر في ذكر ما يتعلق بالطور ليذكر التنادي. وكذلك الإشارة إلى ما حدث للجبل من دك.. وهي ضمن المعاني الدينية التي وردت في سياق ذكر الطور في القرآن الكريم في قصة موسى عليه السلام. ومع أن الشاعر أحاط لفظة الطور ببعض الإشارات الصوفية غير أنه أعرض عن كثير من العلاقات الدلالية التي أنشأها المتصوفة حولها، وطوى ذكرها قاصدا، ففي قوله:

أذِنْتُ حين التَّنادي رَضًّا وُقِيتَ وَرَمْضا

نفى الدك الذي يحصل للمكان حين التجلي، ونفى الحرق الذي قد يحصل للبشر حين التعرض لنور الحق "رضا وقيت ورمضا". وأعرض عن استدعاء الصوفية الغيبة وفقدان الذات في هذا الموطن. وأقام التنادي مقام التجلي.. كما أن الصيغة الصرفية للفظة "تنادي" واختيارها دون سواها، وعدم إسنادها لجهة محددة، جعل التنادي مشاركة؛ نداء من الذات، ونداء لها. كما أن قوله قبلها: "حين التنادي" منحها بعدا زمانيا نودي فيه الشاعر ونادى.. بعدا زمنيا يدور

حول نداء الله للعبد وشوق العبد لهذا النداء وانتظاره له. هذه المعاني أشار إليها الشاعر إشارات غير صريحة في قصيدته هذه، لكنه نشرها صريحة في نص له يرثي صديقا حيث يقول وقد ذكر النداء والرحيل:

سَبَقْتَ وَعِنْدَكَ الخَبَرُ اليَقِينُ فَحَدِّثْ، فَالحَدِيثِ لَهُ شُجُونُ

أَحَقًّا قَدْ أهَابَ بِكَ المُنَادِي فَخَفَّ الرّحْلُ وانْقَطَعَ الوَتِينُ[٥٨]

البنى الصوفية وإعادة تشكيل دلالاتها في النص.

سبقت الإشارة إلى دلالات صوفية تسكن بعض البنى النصية التي مرت في النص، مثل بنية "ليا وبسطا وقبضا" وبنية "وانشر شراعك" واستدعاء السفينة رمز النجاة عند الصوفية، و بنية الطور وما يتعلق بها... الخ، لكن أكثر هذه البنى جاءت في سياق لم تكن الدلالات الصوفية فيه هي الحاكمة. كما أنها كانت مبثوثة في جوانب متفرقة من النص. وفيما يلي يتناول البحث البنى النصية التي يظهر فيها البعد الصوفي، وترد في سياق نصي يتكثف فيه هذا النوع من الدلالات. مع ملاحظة أن أكثر هذه البنى تتجمع في نهاية النص وختامه. وأن الشاعر يعيد تشكيلها؛ لتكتسب لديه ظلالا خاصة. ويمزج فيها الدلالات الصوفية بغيرها من دلالات، ويقيم لها مقاما مختلفا في نصه عما هي عليه خارج النص، كما في قوله:

ورِدْ ظَمِينًا فَتَروَى مِن كَوْثَرِ العِشْقِ حَوْضا

إذ أنّ ارتباط الشرب "فتروى" بالعشق "كوثر العشق" قائم عند الصوفية، لكن الشاعر يمزج الدلالات الصوفية الخاصة، بدلالات دينية خالصة، بجوار ما يُحمّله للتركيب من دلالات مصدرها شعري فني. مع أن الدلالة المركزية في البيت دلالة صوفية، لكن الشاعر أضاف إليها أبعادا دلالية أخرى، يأتي بعضها من استدعاء الكوثر والحوض بدلالاتهما الدينية. ويأتي بعضها الآخر من ورود لفظة "ظميئا" التي أضفت على البيت أبعادا دلالية من خارج لغة المتصوفة، أبعادا تربط ورود كوثر العشق بالحاجة إلى الري من الظمأ، حتى وإن أحالت لفظة الظمأ على نوع من الظمأ غير مألوف. وتتكثف هذه البنى في ختام القصيدة ونهايتها في قول الشاعر:

أسْلِم وَسالِم وَسَلِّم واهْتِك حِجابَكَ أيْضا

فيا قَديمَ عُهودي لا أنْقُضَنَّك عَوْضا

ويا كُؤُوسَ شُهُودي بُورِكْتِ مَحْضًا ومَخْضا

خلَّى، فلمَّا تَجَلّى فَضَّ الخِتامَ وأفْضَى

يا واردًا، سَوف تُعْطى من الهِباتِ فَترضى

حيث يحشد ألفاظا وتراكيب من باب: "اهتك حجابك... عهودي...كؤوس شهودي... خلى.. تجلى...الخ" في سياق تزاحمت فيه المدلولات والدلالات التي لها أبعاد صوفية. لكن الشاعر أقام هذه البنى ذات الأبعاد الصوفية في نصه على صورة مخصوصة. وأعاد ترتيبها على غير ما هو قائم في ترتيب الأحوال، وفي ذكر المقامات عند المتصوفة. وأقام علاقات جديدة بين هذه الألفاظ ومجالات دلالية غير معهودة عندهم. كما أقام شبكة دلالية نصية تأخذ من الدلالة الصوفية وترد، وتمنح من الدلالة الشعرية والدلالة اللغوية العامة وتزيد.. ومن ذلك قوله:"واهتك حجابك أيضا". وهتك الحجاب ارتبط لدى الصوفية بالكشف والتجلي والظهور، يقول ابن الفارض:

إلى كَم أُواخي السِّتْرَ ها قد هَتَكتُهُ وحَلُّ أُواخي الحُجبِ في عَقدِ بَيْعَتي[٥٩]

وبالخمر والكأس والسقيا والرؤية وكشف الأستار، عند الجيلاني في قوله:

وَقَدْ كَشَفَ الأَسْتَارَ عَنْ نُورِ وَجْهِهِ وَمِنْ خَمْرَةِ التَّوْحِيدِ بِالْكَاسِ أَسْقَانِي[٦٠]

وبتخلي قلب العارف وتجلي جمال الحق في قول ابن علوي:

هذا جمال الحق قد تجلى ولم يكن محجوباً قبل كل

لكن قلب العبد قد تخلى شاهد وكانت منه السواتر[٦١]

في حين أعرض نص "سبعون" عن هذا كله، أو عن أكثره، فأعرض عن الدلالة التي قصدها الجيلاني في قوله: "كشف الأستار عن نور وحهه.." إذ جعل مصلوح مرجعية الضمير مختلفة في

قوله: "واهتك حجابك" لتكون من باب الحديث عن الذات بضمير المخاطب. وهو بهذا يقترب من نص ابن الفارض في قوله: "السترها قد هتكته.." لكن ابن الفارض عبر عن ذاته تعبيرا صريحا، وجاء تعبير مصلوح مقنعا. كذلك أن مصلوحا قرن الفعل"واهتك" بما قبله من أفعال وجعل مرجعية الضمير فيها تنزع نحو جهة واحدة إذ يقول: "أسلم وسالم وسلم.." ليمنحها بعدا بشريا خالصا على غير ما هو كائن عند ابن الفارض أو الجيلاني. جرد الشاعر "واهتك حجابك" من جُل الدلالات الصوفية التي حملها هذا التركيب. لكنْ وضْعها في السياق الذي أقامها الشاعر فيه لا يبرئها من هذه الدلالات تمام البرء. كذلك أضاف الشاعر إلى حمولة هذه البنية الدلالة ما يدل على لحظة القدوم على الله، لحظة تنكشف فيها كل الحجب.. وإن كانت هذه الدلالة لا تظهر بصورة صريحة في هذا السياق، فإنه يمكن أن يُستدل عليها من خلال قول الشاعر يرثي رفيقه الدكتور النجار–رحمه الله تعالى- إذ يستدعي هذه البنية قائلا:

وَقَدْ هُتِكَ الحِجَابُ فَلا خَبِيٌّ يَعِزُّ عَلَى الشُّهُودِ وَلا كَمِينُ[٦٢]

وإن جاء الشاعر في نصه بمدلولات ارتبطت بلفظة الحجب وكشفها، مثل التخلي والتجلي والمشاهدة... فإنه يباعد بينها في مساحة النص. وكأنه يقيم لكل لفظة عالمها الدلالي الخاص. كذلك لم يجعل مصلوح من وجود مدلولات مثل: (عهودي وشهودي، ورود، وتخلى وتجلى...) لم يجعل منها أحوالا ومقامات يأتي مقام عقب مقام، أو ترد حالة بعد حالة، بل أقام نصه في هذه الجزئية على ثنائيات دلالية متقابلة ووظف فيها هذه الألفاظ، وأضفى عليها بعدا زمانيا، كما في: "قديم عهودي" و"كؤوس شهودي" هذا مع مزج الدلالة الصوفية بدلالات شعرية ودلالات لغوية عامة. وسلوك الشاعر في هذا الجزء من النص يدل على أنه يقيم دلالات جديدة للألفاظ ويمنح المفاهيم حمولة دلالية من مصادر شتى. ويدل كذلك على قصدية الشاعر الغموض، وتعويم الدلالات، ففي قوله:

فيا قَديمَ عُهودي لا أنْقُضَنَّك عَوْضا

ويا كُؤُوسَ شُهُودي بُورِكْتِ مَحْضًا ومَخْضا

جعل "قديم عهودي" -وقد نسبها إلى الذات نسبة صريحة- بما تدل عليه من حالة ماضية، أو

عمر مضى وانصرم "سبعون مرت وعمر تقضى"، أو شخص وحبيب باعدت منه الليالي أرضا، أو مكان "نجد" أو مكانة. جعلها-قديم عهودي- إزاء "كؤوس شهودي" بما تدل عليه سواء كانت حالة (نارا واهتداء..) أو كانت عمرا حاضرا، أو شخصا وحبيبا، أو مكانا "طورا" أو مكانة "أنسا وقربا وتناديا". قديم عهودي تسكنه الدلالة الصوفية لكنها ليست الأصل فيه، في حين أن الدلالة الصوفية في "كؤوس شهودي" أصل وسواها تبع لها وفرع. وهذا فيه إشارة إلى أن قديم عهود الشاعر -أيا كانت دلالاتها- لم تنهل من كأس التصوف، وإن لم تنأ عنه تمام النأي، كما يدل على أن المرحلة الثانية بما تمثله -مرحلة كؤوس شهودي- سكنها البعد الصوفي بصورة أعمق من السابقة. وكأن الانتقال الشعري من قديم عهودي إلى كؤوس شهودي، وتقديم "قديم عهودي" على "كؤوس شهودي" يعكس انتقالا واقعيا في حياة الشاعر ومراحله الزمانية. وأنه في عهده الآني أقرب إلى حياض التصوف منه في عهده الأول. أيضا أخذت "قديم عهودي" في النص بعدا صوفيا من مجاورتها لألفاظ تحمل هذا البعد الصوفي. كما أنها منحت "كؤوس شهودي" بعض الدلالة الشعرية والدلالة اللغوية، فلم تعد "كؤوس شهودي" حاملة لدلالة صوفية خالصة في النص.

التركيب "كؤوس شهودي" يجمع فيه الشاعر مصطلحين صوفيين؛ الأول منهما مصطلح الكأس، والثاني مصطلح "الشهود". ولا يمكن أن ننظر في دلالاتهما في النص بمعزل عن حمولتهما الصوفية قلّت أو زادت. وقد نقل القشيري عن عمرو بن عثمان المكي قوله في تحقيق المشاهدة: "أنه تتوالى أنوار التجلي على قلبه من غير أن يتخللها ستر وانقطاع كما لو قدر اتصال للبروق"[٦٣] وعند الجنيد "وجود الحق مع فقدانك"[٦٤]، وقد استدعى المتصوفة في شعرهم الكأس في سياق المشاهدة كما في قول الجيلاني:

فَأَسْكَرَهُمْ كَأْسِي فَبَاتُوا بِخَمْرَتِي سَكَارَى حَيَارَى مِنْ شُهُودِي وَعِرْفَانِي[٦٥]

ولو عدنا بهذه الدلالات إلى النص محل الدرس نجد الشاعر وإن انطلق من البعد الصوفي، فإنه سوّى الدلالات في نصه تسوية مختلفة، إذ بدأ بتركيب فريد "كؤوس شهودي" وربط الكأس بلفظة شهود، وهو بهذا يمنح تركيبه دلالات متنوعة، ارتحلت إلي هذه البنية -كؤوس شهودي- من روافد شتى. إذ ارتبطت لفظة كأس وكؤوس بدلالات متعددة في الشعر العربي والثقافة العربية،

وحتى في التراث الصوفي نفسه تعددت ارتباطاتها الدلالية. لكن من أكثر الارتباطات شيوعا في الثقافة العربية والشعر العربي ارتباط هذه الألفاظ -الكأس والكؤوس- بدلالات الشرب والسكر، وهذا ظاهر بيّن، وهو ارتباط قديم. لكنها كذلك ارتبطت بالحب والعشق والهوى في نصوص قديمة منها على سبيل المثال قول صريع الغواني:

فَقَد أَروحُ نَديمَ الدَهرِ يَمزُجُ لي كَأسَ الهَوى وَيُحَيّني بِرَيحانِ[٦٦]

وقول البحتري:

مَزجنا كُؤوسَ الهَوى مَرَّةً بِتِلكَ العُيونِ وَتِلكَ الخُدودِ[٦٧]

كما ارتبطت بالموت والمنية والردى... كما في قول يُنسب إلى أمية بن أبي الصلت:

مَن لَم يَمُت عَبطَةً يَمُت هَرِماً لَلمَوتُ كَأسٌ وَالمَرءُ ذائِقُها[٦٨]

وفي قول بكر بن النطاح:

هُوَ الفاضِلُ المَنصورُ وَالرايَةُ الَّتي أَدارَت عَلى الأَعداءِ كَأسَ مَماتِ[٦٩]

وفي قول المتنبي:

يُديرُ بِأَطرافِ الرِماحِ عَلَيهِمِ كُؤوسَ المَنايا حَيثُ لا تُشتَهى الخَمرُ[٧٠]

وعند البحتري في قوله:

وحَولَكَ رَكّابونَ لِلهَولِ عاقَروا كُؤوسَ الرَدى مِن دارِعينَ وَحُسَّرِ[٧١]

وقوله أيضا:

وإِذا الكُماةُ تَكافَحَت في مَعرَكٍ وَتَنازَعَت كَأسَ الرَدى مِن مَشرَبِ[٧٢]

وعند المعري:

وكانوا كَآسادِ الشَرى لَيسَ فيهِمُ كُؤوسٌ فَدارَت لِلمَنايا كُؤوسُها[٧٣]

وعند ابن الرومي في قوله:

فالله يفديه من كأس المنون به فوجهه آثَرُ الوجهين بالكاس[٧٤]

ومع أن كل شاعر يملا كؤوسه بما يشغله ،كما صنع حافظ إبراهيم الذي لم يذكر الكأس في شعره إلا مرتبطة بالهموم في مثل قوله:

إِنَّما قُمتُ فيهِ وَالنَفسُ نَشوى مِن كُؤوسِ الهُمومِ وَالقَلبُ دامي[٧٥]

وفي قوله:

كُنتَ تَخلو بِالنَفسِ وَالنَفسُ تُشوى مِن كُؤوسِ الهُمومِ وَالأَوصابِ[٧٦]

لكن يبقى ارتباط "كؤوس/كأس" بالمجالات الدلالية الثلاثة: الخمر واللذة والسكر. ثم الحب والعشق والهوى. وبالمنية والموت والردى هو أكثر ارتباط لها في الثقافة العربية والموروث الشعري. ولا نظن أن تحل هذه اللفظة في سياق دون أن تحمل من هذه الدلالات حملا، فضلا عما يُحمِّلها النص الذي تقع فيه.. لابد أن تتأثر الدلالة في كأس بدلالة هذه الكلمات التي ارتبطت بها. ويتوقف فقهها داخل النص على فقه دلالات هذه الكلمات، وأنّ تَفَهُم "الكلمة ربما لا يعتمد على استعمالها بل على استعمال كلمات أخرى تصاحبها."[٧٧] وربما تتشكل أكثر دلالتها من خلال دلالات ما يصاحبها من بنى. ارتحلت هذه البنية النصية وما صاحبها "كؤوس شهودي" في قصيدة سبعون، وقد حملت من هذه الأبعاد الدلالية، وإن تقهقر فيها البعد الدال على الشراب والسكر، وكاد يلحق به البعد الدال على الحب والهوى. وقد أسس الشاعر من طرف خفي لغلبة دلالات المجال الثالث الذي ارتبطت به الكأس والكؤوس في الثقافة العربية والشعر العربي من ارتباط بالموت والمنية. حتى البعد الصوفي الذي تلبست به دلالة هذه الكلمة داخل النص، إذ يحمّل الكأس الدلالة على الحب والشهود والسكر واللذة كما في قول السهروردي:

حَبَّذا لَمّا سَقاني صَفوَ كَأسِ الحُبِّ صِرفا[٧٨]

فإنه يحملها أيضا الدلالة على الموت والمنية كما في قول ابن الفارض:

ولم يشتغِلْ عثمانُ عن وِرْدِهِ وقد أدارَ عليهِ القومُ كأسَ المَنيّة[٧٩]

وفي قول ابن علوي:

إِنَّ كَأسَ مَنِيَّتي مُرُّهُ سَوفَ أَجرَعُ[٨٠]

وكما عند الحلاج في قوله:

لَئِن ذُقتُ فيكَ كُؤوسَ الحِمام لَما قَالَ قَلبي لِساقَيهِ لا[٨١]

بل إن السكر والشهود الذي ارتبطت به الكأس عندهم يحمل موتا وفناء يتمثل في "وجود الحق مع فقدانك.." ويظهر أن الشاعر في استدعائه للدلالة الصوفية في "كؤوس" أميل إلى دلالتها على المحو أكثر من دلالتها على الصحو، ودلالتها على الموت أكثر من دلالتها على الحياة واللذة والنشوة. كما هو حاصل في استدعائه لدلالاتها الشعرية حيث تغيب دلالات مجال الخمر والشرب والسكر، وتنزوي دلالات مجال الحب والعشق والهوى التي صاحبت الكأس في الشعر العربي، في حين تحضر بقوة دلالات المجال الثالث.. لكن هذا لا يعني أن لفظة كؤوس تبرأ في نص "سبعون" من حمولتها الدلالية التي اكتسبتها من مجموع هذه السياقات ومن حياتها في النصوص السابقة.

حملت "كؤوس" في القصيدة دلالات تستحضر وجود الحق مع فقدان الذات. وحملت دلالات المشاهدة مع الفناء "لا يصح للعبد المشاهدة وقد بقي له عرق قائم"[٨٢]، وحملت دلالات القدوم على الله سبحانه وتعالى. كذلك مزجها الشاعر بالرضا والتسليم من خلال حصرها بين قوله: "أسلم وسالم وسلم" في المساحة النصية السابقة، والعطاء والرضا في مساحة نصية لاحقة "سوف تعطى.. فترضى". ومن الحمولة الدلالية الخاصة التي حمّلها نص مصلوح للتركيب "كؤوس شهودي" وخرج به عما أُلف في الموروث الشعري والتراث الصوفي معا، أنه ربط بينها وبين حالتين مختلفتين من خلال قوله بعدها: "محضا ومخضا" فربط الكأس والشهود باللبن الخالص تارة "محضا" وباللبن الذي أخذت زبدته "مخضا" فأقام اللبن مقام الخمر، وأقام البركة "بوركت" مكان السكر والنشوة. وهنا كأنه ينزع إلى الفطرة ويستحضر قدح اللبن في الإسراء والمعراج، ففي صحيح البخاري، عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ -رضي الله عنه- أن رَسُول الله صلى الله عليه وسلم قال في حديثه حِينَ أُسْرِيَ بِهِ " ثم أُتيت بإناءين في أحدهما لبن، وَفِي الْآخَرِ خَمْرٌ، فَقالَ: اشرب أَيَّهُمَا شِئْتَ، فَأَخَذْتُ اللَّبَنَ فَشَرِبْتُهُ، فَقِيلَ لِي :أخذت الْفِطْرَةَ..."[٨٣]، مع ملاحظة أن الإسراء والمعراج -أيضا- نوع من القدوم على الله. و هي (المحض والمخض والكؤوس) ترتبط في القصيدة بمعاني

الورود والقدوم "يا واردا" والعطاء والرضا "سوف تعطى.. فترضى".

ويمضي النص ليوقفنا عند قول الشاعر:

خلَّى، فلمَّا تَجَلّى فَضَّ الخِتامَ وأفْضَى

وقد ارتبط التجلي بالمشاهدة عند الصوفية، لكن مصلوحا فصَل في مساحة النص بين التجلي والشهود. وجعل كؤوس الشهود تتعلق بقديم العهود، ثم قرن التخلي بالتجلي ووضعهما في مساحة نصية واحدة. ووظف الجناس، فصارت "قديم عهودي" و"كؤوس شهودي" كتلة صوتية متجانسة. وأصبحت "خلى.. وتجلى" كتلة صوتية تمثل هندسة نصية صوتية ودلالية. تنزع فيها "خلى" نحو "قديم عهودي" وتكون أوثق صلة بها. وجعل "تجلى" أقرب رحما بـ"شهودي" من خلال العلاقة الصوفية بين الشهود والتجلي، لينتج النص "معناه إذن بحركة جدلية أو تفاعل مستمر بين أجزائه؛ ومن ثم ينظر إلى ذلك الانسجام الداخلي بين الدلالات الجزئية، وليس إلى ذلك الانتقال المعهود والمنظم من الجزء إلى الكل.."[٨٤]، كذلك أقام الشاعر لفظة "تخلى" مكان "الستر" عند المتصوفة. إذ ارتبط لديهم مقام التجلي وأحواله بالستر، فعوام الصوفية عندهم "في غطاء الستر، والخواص في دوام التجلي.. فصاحب الستر، بوصف شهوده، وصاحب التجلي أبدا، بنعت خشوعه"[٨٥] كما أن الشاعر قدم وأخر في استدعائه لهذه المصطلحات وما تحمله من دلالات؛ فقد قدم الشهود في "كؤوس شهودي" على "التجلي" كما أنه التفت في قوله "تخلى فلما تجلى" عن ضمير المتكلم وضمير المخاطب إلى ضمير الغائب، ولم يحدد مرجعية هذا الضمير على وجه اليقين، بل تركها عائمة الدلالة.

وفي قوله: "فض الختام وأفضى" حجّم من دلالاتها الصوفية، وإن كان قد انطلق منها، ومنحها دلالات أخر تضاف إلى حمولتها الدلالية العامة، ودلالاتها الخاصة عند المتصوفة، إذ تمحورت دلالة "الختام" عند الصوفية حول الغلق والختم؛ ختم الولاية، وختم النبوة، وعندهم-أيضا- أن الخاتم "هو الذي قطع المقامات بأسرها، وبلغ نهاية الكمال.."[٨٦]. وأن الختم نوعان؛ ختم يتعلق بالولاية العامة، وختم يتعلق بالولاية الخاصة، ويرى ابن عربي أن محمدا صلى الله عليه وسلم ختم الله به نبوة الشرائع، وأنه -ابن عربي- خُتمت به الولاية المحمدية.

فأتى به ختم الولايةِ مثلما ختم النبوة بالنبيّ المرسل[٨٧]

لكن مصلوحا جاء بلفظة الختم في نصه مرتبطة بالفتح لا بالغلق والقفل "فض الختام" كما أن العلاقة بين الختام والكأس في كؤوس شهودي، والعلاقة بين الكأس وفض وأفضى قائمة تربط بين هذه الدلالات، وتجعل منها كتلة دلالية واحدة. فلا يمكن أن نغفل أن فض وأفضى تستدعي أصوات فاض، فيض.. وهي ترتبط بالماء والكأس، بل إن من دلالاتها: فض الماء: صبه، وفاض الماء إذا كثر، وفاض الإناء إذا امتلأ"[٨٨] كذلك لا تبرأ لفظة ختام من البعد الزمني والختام والخاتمة.

والبحث إذ يمضي مع هذه البنى الصوفية من النص؛ يرى أمرا وجبت الإشارة إليه في هذا الجزء من القصيدة مؤداه: أن هذه البنى الدلالية ذات البعد الصوفي في قصيدة سبعون تتعلق ببنى دلالية ترتبط بالعشق والهوى، والحب والحبيبة سكنت قصائد أخرى للشاعر، قبل أن تسكن مسكن المتصوفة في "سبعون". ووجود هذه البنى يشير إلى أن الشاعر في هذا الموضع من القصيدة يمزج دلالات العشق والهوى بدلالات المتصوفة وأحوالهم ومقاماتهم. ومن ذلك قوله في قصيدة اعتراف[٨٩]:

يا عذبة العيون
لا تبعدي
فالكون حين تبعدين لا يكون
الكون أنت كافه والنون
أنت واو الوصل والوصول
وسره المكنون
وجسدي المسكون بالمخافة
يكابد ارتجافه
وصارخا يقول:
توحدي.. توحدي
توحدي بي فازدواجنا خرافة
تكاد يا حبيبتي تقتلني المسافة

حيث يربط الفناء والعشق والتوحد بالحبيبة، ويجعلها كونه، وأنها شرط كي يكون.

كذلك ذكر كؤوس الشهود والتجلي لابد عند النظر فيها في قصيدة سبعون أن نأخذ في الحسبان ورود بنى شبيهة بها في قصيدة للشاعر عَنونَها "غفرت لأيامي" حيث يقول:

وكأسك في الصيف اللهيب وطيفك في الصمت الرهيب محادثي

وقوله في قصيدة "عيناك زادي":

أُشْرِبْتُ رُوْحَكِ في رُوحِي رَحِيقَ سَنًا كَأَنَّ رُوحِي بِرُوحِ الْكَوْنِ يَمْتَزِجُ

ومن ذلك أيضا تقارب البنية النصية التي يصور فيها الحبيبة في قصيدته "غفرت لأيامي" جاعلا منها رياض عشق، وفردوسا من الطهر، وينزع حديثه عنها منزعا قريبا من حديثه في "سبعون" عن نجد والعرار والشميم، وكأن رياض العشق صورة من نجد، وعلاقة الشاعر بنجد مثل علاقته برياض العشق.. يقول الشاعر في هذه القصيدة:

وردت رياض العشق التذ حرتها فيا طيب ما أجنت رياض لحارث

وأورثت فردوسا من الطهر مونقا فأحبب بموروث واحظ بوارث

ويقول في "سبعون":

هذا العَرارُ ونَجْدٌ أنْعِمْ بِنَجْدِكَ روضا

لكَ الشَّميمُ، ولكنْ حُكمُ الصَّريمَة أمضى

بل إن نجدا التي يلوذ بها الشاعر، وشميم عرارها.. وكذلك رياض العشق وفردوس الطهر، ربما يحملان دلالة على المكان/ الملاذ/ "صدر الحبيب" الذي تمثله الحبيبة في قول الشاعر في قصيدة "ذالية عاشقة":

هارب أنت للمتاهة، فاعلم أن صدر الحبيب خير ملاذا

وهذا يجيب على كثير من التساؤلات التي مرت، وتسهم في تفسير التحول إلى ضمير المتكلم في "آنست... وأذنت" و"قديم عهودي وكؤوس شهودي" وأن هذه الأشياء تتعلق بالذات صراحة دون سواها. وكذلك سر وجود ضمير المخاطبة لا ضمير المخاطب في "بوركتِ" و"لا أنقضنكِ". هذا

الحضور للحبيب الغائب لا يقتصر على الجزء الأخير من النص، بل هناك إشارات تدل على حضوره في أجزاء مختلفة من النص، لكنه أكثر تجليا في الجزء الأخير الذي تتكثف فيه الدلالات الصوفية. ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "اعتراف":

لَعيناك زاد من مبيتي على الطوى ومغناك حصن من قراع الحوادث

وقوله في قصيدته "عيناك زادي":

وَلَيْسَ زَادٌ سِوى عَيْنَيْكِ في سَفَرِي جُوعِي لعَيْنَيْكِ في الأَحْنَاء يَعْتَلِجُ

حيث تُسفر هذه البنى عن حضور البعد العذري، والعشق والهوى والحبيب، في القصائد السابقة، وتشير إليه في قصيدة "سبعون" وتسهم في تفسير قول الشاعر فيها عن الزاد والشرب حيث يقول:

والشِّرْبَ عذبًا وَمِلْحًا والزّادَ رَطْبًا وَحَمْضا

حيث استوقف البحث في مكان سابق ترتيب هذه الثنائيات، ووضعها في النص، ولماذا كان الزاد من الرطب والحمض، والشرب كان منه العذب والملح؟ ولماذا قدم العذب على الملح؟ وربما يكون من تفسير ذلك أن زاد الشاعر في مرحلة لم يكن إلا هذه؛ عذبة العيون "وليس لي زاد سوى عينيك" و"لعيناك زادي" وأن هذا الزاد هو الزاد الرطب والشرب العذب، فلما افتقدها، صار زاده حمضا وشربه ملحا؛ لهذا للشاعر في سيره عبر الزمان زادان "رطبا وحمضا" وشربان "عذبا وملحا" مع ملاحظة وجود العذب والرطب أولا في ترتيب الثنائية.

الناظر فيما يتعلق بهذه البنى الصوفية التي يعيد الشاعر تشكيلها في نصه، ويمزج فيها بين الدلالات الصوفية والدلالات غير الصوفية، بخاصة البنى التي يحملها حمولة صوفية ويطعمها بحمولة مصدرها مجال الحب العذري والعشق والهوى والحديث عن حبيب... الناظر في هذه البنى أمام أحد أمرين، إما أن يكون الشاعر في قصيدة "سبعون"، في الجزء الأخير منها يتخذ من استدعاء الأبعاد الصوفية قناعا ووسيلة للحديث المقنع غير الصريح عن حبيبه الذي تمثل عيناه للشاعر زادا، وتمثل روحه للشاعر شربا، وصدره يعد نجدا وطورا ومكانا وملاذا... وأن العطاء الذي يُرضي الشاعر يكون فيه القرب من هذا الحبيب، ووجوده بعد فقد، وتجليه بعد

أن رحل وتخلى... ويكون الشاعر بناء على هذا الاحتمال قد أوهمنا أنه يحدثنا عن حالة صوفي، ومقام مريد مُلئت كؤوسه عشقا صوفيا ووجدا... وهو في واقع الحال يحدثنا عن نوع آخر من حبه، ويستحضر حبيبه "النافر الشرود" وأن الشاعر في عشقه "مريد تخاله أستاذا". أما الأمر الثاني فهو أن يكون الشاعر في هذا الجزء من النص يحدثنا عن حالة صوفية، وحب صوفي وعشق ومواجد، وهنا يُسجل انتقال الشاعر من الحب والعشق الذي سبق أن تحدث عنه في قصائد سابقة إلى حب صوفي وعشق لا يعرفه إلا من ذاقه. والحقيقة أن النص يقبل القراءتين، كما يمكن أن يقبل غيرهما.

وسواء صحت هذه القراءة أو تلك، فإن ما لا ريب فيه أن الشاعر يمزج الدلالات الصوفية الخاصة بدلالات من خارج المجال الصوفي. وأن الشاعر في كثير من الأحيان لا يحدثنا عن "سبعون مرت وعمر تقضى" بقدر ما يحدثنا عن أشياء أخر يخبئها نصه. من هذه الأشياء: أنه عندما يحدثنا بأسلوب صريح عن السبعين فإنه في الوقت نفسه يحدثنا بأسلوب غير صريح عن حبيب ورفيق شاركه رحلة السبعين، أو شاركه جزءا منها، يحدثنا عن حبيب باعدت منه الليالي أرضا، عن حبيب يطيب للشاعر أن ينشر شراعه ويرحل إليه، يتوحد به حتى لا تقتله المسافة... عن حبيبة عذبة العيون كانت عيناها زاده في بعض سيره، كان صدرها موطنه وملاذه، وكانت للكون كافه والنون... وإن كان تأكيد هذه الأبعاد والدلالات يتطلب درسا خاصا وبحثا مستقلا في مجمل شعر الشاعر.

وعودا إلى "سبعون" ووصلا لما سبق حيث يقول الشاعر في البيت الأخير الذي قفل به قصيدته:

يا واردًا، سَوف تُعْطى من الهِباتِ فَترضى

إذ يغلف بيته بغلاف صوفي من خلال ما تشير إليه لفظة "واردا" ولفظة "فترضى" فالورود حالة من حالات الصوفي، "والوارد ما يرد القلب من المعاني من غير تعمل العبد"[٩٠] والورود: "ما يرد على القلب من الخواطر.."[٩١] أما الرضا فهو مقام من المقامات المكتسبة لديهم، وقد اختلفوا حول كونه من الأحوال أو من المقامات[٩٢] لكن مع البعد الصوفي في الألفاظ سواء نظرنا

إليها على أنها ذات أبعاد صوفية خالصة. أو اكتسبت هذا البعد من السياق، ومن مجاورتها لألفاظ صوفية ذات دلالة خاصة، فإن الشاعر لم يقف بهذه الألفاظ عند دلالاتها في التراث الصوفي، بل منحها دلالات أخر وزاد من حمولتها الدلالية. ومن ذلك أن السياق يظهر فيه بجلاء استدعاء الماء وما يتعلق به مثل: "كوثر.. حوضا.. ساري البرق.. كؤوس" بل إن في قوله: "محضا ومخضا" تعلق دلالي بالشرب والسقيا.. وهذه كلها ألفاظ تتعلق بالماء ذُكرت قبل لفظة "واردا" في النص وكأنها تمهد لها بحمولة دلالية تخرجها شيئا ما عن الدلالات الصوفية، وتقربها شيئا كثيرا نحو دلالات فنية واجتماعية، يمثل الماء فيها قيمة كبرى، وبعد أصل الحياة.. ثم يأتي الشاعر بعدها بقوله: "سوف تعطى.. فترضى" وفي هذا استدعاء للحوض والورود والشرب بجوار العطاء والرضا، واستدعاء لقول الله تعالى: "إنا أعطيناك الكوثر..." واستدعاء بيّن لقول الله تعالى في سورة الضحى "ولسوف يعطيك ربك فترضى". علاقة الشاعر بسورة الكوثر ومصير الشانئ، "إن شانئك هو الأبتر" وعطاء الله الخاص "إنا أعطيناك الكوثر" علاقة وطيدة، حتى غدت مكونا جليا من مكونات كثير من نصوصه، ولذا لا يمكن أن نستبعد استدعاء الشاعر لها هنا. أما استدعاء سورة الضحى فبيّن ظاهر.

استدعاء الشاعر للآيات الكريمة، يقول ما لم يقله النص صراحة، قال النص: إن الضئال تساور الشاعر نهشا ونهسا وعضا، وجاء استدعاء الآية الكريمة ليقول عن مصيرهم أنهم مقطوعون وهم الأبتر.. قال النص: إن الشاعر يعاني، يخوض أينا ورحضا، ثم جاءت الآية الكريمة لتقول ما سكت عنه صريح النص من أن عطاء الله كوثرا وخيرا كثيرا، وأن عطاء الله له سوف يرضيه. تقول الآيات أيضا ما لم يقله النص، من أن معاناة الشاعر في المكان والزمان في دنيا تشنأ كل عارفة، ومن زمن ناسه الأنكاس والكشف، لا يعد دليلا على القطيعة بين العبد وربه، لا تعبر عن القلى والهجر "ما ودعك ربك وما قلى". جاءت سورة الضحى بما فيها من دلالة على الزمن وبما فيها من استحضار للآخرة "وللآخرة خير لك من الأولى" لتقول ما لم يقله صريح النص من أن كؤوس شهوده ستكون خيرا من قديم عهوده وفي كل خير، ومن طمأنة "الوارد" القادم على مولاه المقبل على ربه، وأن ما عند الله له خير وأن القادم أفضل "وللآخرة..خير" ولسوف.. ترضى" وأن عاقبته تؤول إلى خير.

ومن عجيب أمر النص الشعري "سبعون" أنه في هذا الجزء يعتمد على الثنائيات المتقابلة "ناظر.. يغضا- قديم عهودي.. كؤوس شهودي- خلى ...تجلى.." كما اعتمد عليها في سابق "طولا وعرضا... عذبا وملحا... رطبا وحمضا..الخ" لكنه في البيت الأخير ذكر الورود ولم يذكر صدرا، وذكر العطاء والوصل ولم يشر إلى منع أو هجر وقلى. وتغييبها هنا لعله يدل أنها كانت في الماضي، ربما في "قديم عهودي"، أما في الحاضر والقادم فإن الشاعر يغيبها. ولا مجال لشيء سوى الاستبشار، وحسن الظن بربه الكريم "ولسوف يعطيك ربك فترضى".

وعليه فقد تنازعت دلالات من روافد مختلفة في هذا المقام، وتنوعت مصادر الحمولة الدلالية التي حمل بها الشاعر لفظة "واردا" لتأخذ من البعد الصوفي نصيبا، وتأخذ من البعد الثقافي والموروث العربي ونظرة العربي إلى الماء نصيبا آخر. أما نصيبها الأكبر فكان من الرافد الديني الخالص وما ورد من دلالات في سورة الضحى. وما جاء من ذكر العطاء والكوثر في سورة الكوثر. فانتقل بلفظة الورود للدلالة على حالة خاصة من تلقي عطاء الله وفيضه الرباني. حالة خاصة من القدوم والعطاء والعوض والري والرضا..

كثير من الدلالات والإشارات التي حملتها هذه البني النصية بعدما سكنت النص "سبعون" من صنع النص، كما أن بعض دلالات النص ومقولاته من صنعها. هذه البنى حملت دلالات أُضيفت إلى دلالاتها العامة، ما كانت لتحملها لو لم تُوجد في هذا النص، وفي هذا السياق. بل إن كثيرا من البنى النصية التي وردت في قصيدة سبعون صنع النص وجودها، وأسهم في تشكل دلالتها، وصنع لها سياقا ارتبطت به، وبه عرفت. كما أن هناك بنى نصية ارتحلت من نصوص سابقة وتشكلت كثير من دلالاتها من خلال حياتها داخل هذه النصوص، لكن نص "سبعون" فرض عليها سلطانه الدلالي وأخضعها لقانونه، ولم يُسلّم بكل ما حمّلته النصوص السابقة لهذه البنى من دلالات، بل قاومها في أكثر الأحيان، وأعاد تشكيل دلالاتها من جديد. وهذا يظهر أكثر ما يظهر في البنى ذات الأبعاد الصوفية التي سكنت النص. وكذا "كل نص عظيم يتجافى عن المشارب والنزعات الانعكاسية الضيقة. كل نص عظيم يتحدى إطار التاريخ أو يقاومه"[٩٣] ويبرز تمايزه وتفرده حتى من خلال البنى النصية المتشابهة.

خاتمة وأهم النتائج:

- حاول البحث الكشف عن ملابسات النص، والوقوف على كوامنه، ومرجعياته، والنظر في وسائله التي يحقق من خلالها تمايزه النصي، والبحث في العناصر النصية المهيمنة في هذا الشأن. ومما توصل إليه البحث في ذلك:

- أن من أبرز سمات النص أنه قابل لأكثر من تأويل ، وينفتح على أكثر من قراءة. وأن مناسبة القصيدة، والمقام الذي قيلت فيه، وحديث الشاعر عن السبعين، لم يكن إلا وميض البداية، وعامل من عوامل ميلاد النص، سرعان ما تحرر النص منه، والتفت إلى قضايا أخرى. التفت إلى قضايا تثبت أن علاقة الشاعر بالمكان، ومعاناته من الضئال، وافتقاده حبيبا، تمثل تفاعلات كبرى في إبداعه، لا تغيب عنه حتى وإن بدأ حديثه عن الزمن والعمر والسبعين فإنه سرعان ما ينعطف نحوها.

- أن اصطناع العنوان من كلمة واحدة على هذه النحو "سبعون"، والعلاقة القائمة بين العنوان والاستهلال من أبرز الملامح النصية. وقد يظهر من دلالة العنوان أول الأمر، أن تركيز الشاعر على عناصر الزمان، ومرور السبعين، لكن يتضح بعد ذلك أن خصومة الشاعر في المقام الأول مع ناس هذا الزمان، كما أن المكان بدلالته؛ بنجده وطوره وما يمثل للشاعر يعد ضلعا مكسورة في الخاصرة.

- ظهر اعتماد الشاعر على التكرار بأنواعه في ضمان الاستمرارية اللغوية والتتابع الدلالي لنصه. وأن القيمة النصية للتكرار بأنواعه وكذلك الجناس تختلف داخل النص من سياق إلى آخر. وأن اللفظة المكررة لا يُنظر إليها في موضع بمعزل عن موضعها الآخر الذي ذكرت فيه، وأن دلالتها في النص لا تؤخذ إلا من مجموع تكراراتها فيه، مهما اختلفت سياقات ورودها.

- أن أكثر "شبه التكرار/ الجناس الناقص" والجناس في النص لا يقوم على الطرافة الناتجة من اختلاف المعاني مع تشابه المباني، ولكنه يقوم على منح كل لفظة بعضا من دلالتها للفظة الأخرى، كما تُنتج دلالةُ داخل النص من مجموع دلالات اللفظتين المتجانستين. وأن التقارب

الصوتي بين اللفظتين داخل النص يحمل معه تقاربا دلاليا من صنع النص ومن أثر سياقاته. وهذا لا ينفي قيام هذه الألفاظ على مساحة من التفاوت الدلالي وفروق في الحمولة الدلالية.

- كثير من الروابط النصية في القصيدة مراوغة، تستدعي دلالات غائبة في ظاهر النص، وكثير منها لا يسفر عن نفسه بسهولة. ومن سمات النص اعتماده على تكرار السمة وطريقة البناء وترتيب المفردات ذات الدلالات المتشابهة، وهندسة الثنائيات. وما يعرف في علم اللغة النصي بتوازي المباني. ومما يقع في هذا الباب -أيضا- الربط بين المفاهيم من خلال التشابه في البناء اللغوي وصياغة الجمل، وبناء العبارات على نحو مخصوص. والاعتماد على الصيغة، والإيقاع الصوتي، والقيم العروضية المتشابهة.

- أما عن حركة الضمائر في القصيدة وتوزيعها؛ فإن أكثر الضمائر كثافة، ضمائر الغائب التي يحدد لها الشاعر مرجعية لا تخرج في الغالب عن الدلالة على الزمان "سبعون .. الليالي"، والدلالة على من شاركوه العيش في هذا الزمان "الضئال.. مرضى القلوب"، وتكثَّف هذا النوع من الضمائر أول القصيدة ومطلعها. والنوع الثاني من الضمائر الذي يشارك هذا النوع في الكثافة، هو ضمير المخاطب الذي يتخذ منه الشاعر وسيلة للحديث عن الذات. وتوزيع الضمائر وكثافتها يعكس نوعا من الصراع، وأن الذات لا تستسلم للسبعين ومرورها، ولم تسلّم للأيام، ولن تهادن الضئال.

وقد تحول الشاعر في آخر القصيدة عن ضمير المخاطب في حديثه عن نفسه إلى ضمير المتكلم في: "آنست" و"أذنت" و"قديم عهودي" و"كؤوس شهودي". وفي هذا دلالة على أن ما تدل عليه هذه العبارات ألصق شيء بذات الشاعر، وتراه خاصا بها لا تشاركها فيه ذات أخرى. وتدل على أن سيرورة النص من خلال حركة الضمائر تعتمد على تخصيص الدلالات وربطها بالذات. وتدل على أن الشاعر لجأ إلى الأسلوب المقنع في الحديث عن الذات أول الأمر، عندما تناول أثر مرور السبعين عليها، وعندما صور معاناتها من الليالي، وإذ ذكر سلوك الضئال ومرضى القلوب، وعندما تناول ظمأها وتعبها وخوضها في الأين والرحض، لكنه استخدم الأسلوب الصريح في حديثه عنها -الذات- عندما تناول أنسها وقربها وورودها وريها ورضاها..

- ترتحل كثير من البنى النصية في قصيدة "خطوات على الأعراف" لتسكن قصيدة سبعون. وكثير من الدلالات المقنعة هناك تظهر صريحة هنا، وبعض الدلالات المقنعة هنا تظهر صريحة هناك. وأبرز البنى النصية المشتركة تتعلق بالأنكاس والكشف، وجِراء الشر الذين ظهروا في صورة ضئال تنهش الشاعر وتنهسه في قصيدة "سبعون". كذلك عنصر الماء والعطاء والانفتاح على سورة الكوثر. وإن انشغل الشاعر كثيرا في قصيدة "خطوات.." بالآخر وصنيعه في صورة أنكاس وكشف، وجراء الشر، أو في صورة واردي نهر الجنون.. فإنه في قصيدة "سبعون" كان أكثر انشغالا بالذات ومكانها ومكانتها وقدومها وورودها وعطائها من أي شيء آخر... كذلك كثير من الدلالات التي وردت في قصيدة "سبعون" مقنعة وردت صريحة في قصيدة الشاعر "في أكرم جوار" التي يرثي فيها الدكتور النجار رحمه الله تعالى.

- سكنت النص كثير من البنى النصية التي تتشابه مع بنى نصية في نصوص سابقة. ومع أن هذه البنى ارتحلت بحمولتها الدلالية التي أضافتها إليها هذه النصوص، كما ارتحلت بحمولتها الدلالية في الواقع اللغوي العام، فإن الشاعر هيأ لها في سياقات نصه حياة دلالية خاصة، وشحنها بحمولة دلالية تتناسب مع مقولات نصه، ولم يقع في أسر النصوص السابقة التي وجِدت فيها هذه البنى.

- ظهر في القصيدة البعد الصوفي جليا، لكنه يخفت أول القصيدة، ويقوى في آخرها. وتعامل الشاعر مع البنى ذات الأبعاد والدلالات الصوفية بصورة تميز نصه؛ إذ يستقطع أحيانا من الدلالة الصوفية البحتة للبنية؛ ليضفي عليها أبعادا شعرية وفنية خاصة. كما أنه لم يقف بهذه البنى عند دلالاتها في التراث الصوفي، بل منحها دلالات أخر وزاد في حمولتها الدلالية، وأعاد تشكيلها بما يتناسب مع شبكة العلاقات الدلالية في النص.

- لجوء الشاعر إلى مزج الدلالات الصوفية مع الدلالات اللغوية العامة والشعرية، أفضى إلى تعويم دلالي قُصد قصدا. كما أن استغلال الشاعر روافد متعددة (صوفي- لغوي عام- شعري فني- موروث شعبي...الخ) ليحمل ألفاظه بحمولة دلالية ما، أكسبها دلالات خاصة وظلالا غير مألوفة في الواقع اللغوي العام، أو الواقع الصوفي الخاص، دلالات لا تستقر في ساحة التصوف، ولا تسلم بما عهد في اللغة العادية، بل تنحو نحو آفاق دلالية جديدة وخاصة؛ لها قسط كبير من

الحمولة الدلالية الصوفية وحظ وافر من الحمولة الشعرية داخل النص.كذلك يعيد الشاعر بناء الدلالات وترتيب المفاهيم في نصه وفق رؤية خاصة.

- من أبرز العناصر الدالة على المكان في شعر الشاعر "نجد" و "الطور" - ولما أنزل الشاعر "نجدا" منزلا بجوار منزل "الطور" في مساحة النص منحها من دلالاتها الدينية ودلالاتها الصوفية. وأضفى على البعد الديني للطور والبعد الصوفي بعدا شعريا وفنيا من حمولة "نجد" في الموروث الثقافي الشعري. وإن ظلت نجد حاملة لدلالات شعرية أكثر من سواها. وإن بقيت الطور حاملة لدلالات دينية وصوفية تتميز فيها عن غيرها. فنجد هي مكان شعري يجسد الاغتراب، والطور مكان ديني صوفي يمثل القرب والأنس والتجلي..

الهوامش:

[١] – بريور، ماري نوال غاري ، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ترجمة عبد القادر فهيم الشيباني، الطبعة الأولى، سيدي بلعباس، الجزار، ٢٠٠٧م، ص١٠١.

[٢] - يُنظر، نعيمة فرطاس، نظرية التناصية والنقد الجديد (جوليا كريستيفا أنموذجاً)، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٤٣٤ حزيران ٢٠٠٧، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ص ٣. نسخة مأخوذة عن موقع اتحاد الكتاب العرب من على الشبكة العالمية:

hhttp://www.awu-dam.org/book/indx-study.htm

[٣] – ناصف، مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد ١٩٣، يناير١٩٩٥م، ص٧١.

[٤]- يُراجع ، وليد خشاب، دراسات في تعدي النص، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ص ١٧.

[٥] - أندريه جاك ديكشين، استيعاب النصوص وتأليفها، ترجمة هيثم لمع، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١م، ص١٢.

[٦] - محمد عزام، النص الغائب، تجلّيات التّناصّ في الشعر العربي، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب، ٢٠٠١م، ص٢٨.

[٧] - غازي القصيبي،"سيدتي السبعون" قصيدة منشورة على موقع جريدة الجزيرة الإلكتروني، عدد، ١٣٦٧٤، بتاريخ: الأحد ٢١ ربيع الأول ١٤٣١، الموافق: ٧-٣-٢١٠م.

[٨] - مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص٥٤.

[٩] - ماري نوال غاري، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ص ٣٢.

[١٠] - يراجع على سبيل المثال: عزة شبل، علم لغة النص النظرية والتطبيق، الطبعة الثانية، القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠٠٩م، ص١٧٧ وما بعدها.- وحسام أحمد فرج، نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، الطبعة الثانية، القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠٠٩م، ص ٧٨ وما بعدها. ثم دراسة ليندة قياس، لسانيات النص النظرية والتطبيق، الطبعة الأولى، القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠٠٩م، ٩٩.

[١١] - ابن منظور، لسان العرب، المجلد السابع، بيروت، دار صادر، ص١٥٤.

[١٢]- إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، الطبعة الثالثة، الجزء الثالث، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٤م، ص ١٠٧٧.

[١٣]- يُراجع، سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، فصول، المجلد العاشر، العددان الأول والثاني، القاهرة، ١٩٩١م، ص١٥٨، وص ١٥٩.

[١٤]- سعد أبو الرضا، في البنية والدلالة رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، الإسكندرية، منشاة المعارف، ص ٥٣.

[١٥]- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، بيروت، ١٩٩٧م. ص ٢٢٢.

[١٦]-سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، فصول، ص ١٥٧.

[١٧] - قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الأولى، بيروت، دار الكتب العلمية ١٩٨٥م، ص٣ وص ٤.

[*]- كلمة ضئال مع ساورتك، توجه الدلالة نحو "الأفعى" لا سيما لو ربطنا هذا بما ورد في نص النابغة، لكن سياقات ورودها في شعر الشاعر تقوي من دلالتها على "الكلاب" في إشارة إلى شرار الناس، لاسيما عندما تصاحبها لفظة "جراء" و "تشلي" ..الخ

[١٨] - كرستن آدمتسيك، لسانيات النص عرض تأسيسي، ترجمة د، سعيد حسن بحيري، الطبعة الأولى، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٩م، ص ٦٩.

[*]- نص القصيدة أثبته الباحث في بحث سابق له بعنوان: مرجعية النص، قراءة في قصيدة خطوات على الأعراف للشاعر الدكتور سعد مصلوح، الرسالة ٣٠١ من حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، مجلس النشر العلمي، ٢٠٩م. كما نشرها الدكتور السيد أبو شنب في دراسته لها ضمن كتاب: نصوص مختارة من الأدب العربي، الطبعة الأولى الرياض، مكتبة الرشيد، ٢٠٠٤م.

[٢٠] ابن منظور، لسان العرب، المجلد التاسع، بيروت، دار صادر، ص١١٢، وكذلك المجلد الثالث عشر ص ٤٥٣ وما بعدها.

[٢١]- محمد محمد أبو موسى، التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، الطبعة السابعة، القاهرة، مكتبة وهبة، ٢٠٠٦م ص ٥١.

[٢٢]- يُراجع: ليون سمفيل، التناصية، ضمن كتاب: دراسات في النص والتناصية، ترجمة، محمد خير البقاعي، الطبعة الأولى، حلب، مركز الإنماء الحضاري ١٩٩٨م، ص ١٠٩.

[٢٣]- وليد خشاب، دراسات في تعدي النص، ص١٥ و١٦.

[٢٤]- مارك أنجينو، التناصية، ضمن كتاب: دراسات في النص والتناصية، ص ٦٩.

[٢٥]- لوتمان، يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور محمد فتوح أحمد، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٥م،ص ١٢٧.

[٢٦]- حماسة، محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، الطبعة الأولى، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٠م، ص٢١٨.

[٢٧]- مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، العدد١٩٣، دولة الكويت، ١٩٩٥م، ص ٢١٤.

[٢٨]- أبو موسى، محمد أبو موسى، التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، ص ١٤١.

[*]لا تقف علاقة النص موضع الدرس عند هذه النصوص، بل تتعداها إلى سواها؛ مثل نص الصولي الذي يفتتحه بقوله:

أَبَغِضِتَهُ مِنْ بَعْدِمَا بُذِلَ الرِّضَا هذَا تَجَنٍّ مِنْ حَبِيبٍ يُرتضَى

وغيره من النصوص، لكن هذه النصوص، أظهر في العلاقة، ووجودها يطغى على وجود غيرها.

[٢٩]- ديوان الشريف الرضي، المجلد الأول،لبنان، دار صادر- دار بيروت، ١٩٦١م، ص ٥٧٦ وما بعدها.

[٣٠]- ديوان علي بن الجهم، تحقيق خليل مردم بك، الطبعة الثانية، بيروت، منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٠م، ص ٤٨ وما بعدها.

[٣١]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني ص ٤٢٦وص ٤٢٧.

[٣٢]- ديوان علي بن الجهم، ص٤٩.

[٣٣]- ديوان الشريف الرضي، ص٥٧٦

[٣٤]- ديوان علي بن الجهم، ص٤٨، وص ٤٩.

[٣٥]- ديوان الشريف الرضي، ص٥٧٦.

[٣٦]- المرجع السابق، ص٥٧٧.

[٣٧]– الكاشاني، عبد الرازق الكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق وتقديم وتعليق عبد العال شاهين، الطبعة الأولى، القاهرة، دار المنار،١٩٩٢م، ص ٦٣ وص٦٤.

[٣٨]- أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، تحقيق، عبد الحليم محمود، ومحمود بن الشريف، القاهرة، مطابع مؤسسة دار الشعب، ١٩٨٩م، ص ١٣٧.

[٣٩]- رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، الطبعة الأولى، لبنان، مكتبة لبنان، ١٩٩٩م، ص ٧٤٥.

[٤٠]- الكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، ص٦٤.

[٤١]- ديوان علي بن الجهم، ص٤٨.

[٤٢]- ديوان الشريف الرضي، ص٥٧٨.

[٤٣]- ديوان ابن المعتز، بيروت، دار صادر، ص٢٩٠.

[٤٤]- محي الدين بن عربي، الإسفار عن نتائج الأسفار، ص ٣٧٤، نسخة إلكترونية من موقع:

http://ia600608.us.archive.org/19/items/IbnArabiBooks2/10.alasfar_IbnArabi.pdf Updated: Tuesday, July,25, 2014, 012:20 AM

(٤٥)- يراجع، شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، الطبعة الأولى، الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر،١٩٨٥م، ص ١٥٠ و١٥١.

(٤٦)- الصمة بن عبد الله القشيري، حياته وشعره، جمعه وحققه وشرحه وصنع فهارسه، خالد عبد الرؤوف الجبر، عمان- الأردن، دار المناهج، ٢٠٠٣م، ص ٩٤ وص ٩٥.

(٤٧)- ديوان ابن المعتز، ص٢٨٩.

(٤٨)- ديوان الشريف الرضي، ص٥٧٦.

(٤٩)- يراجع، الصمة بن عبد الله القشيري،حياته وشعره، ص ٣٥.

(٥٠)- جون كوين، اللغة العليا،ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور أحمد درويش، الطبعة الثانية، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م، ص ٢٠٤.

(٥١)- ديوان ابن زيدون، شرح يوسف فرحات، الطبعة الثانية، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٩٤م، ص ٣٠٠.

(٥٢)- أحمد شوقي، الشوقيات، المجلد الأول، الجزء الثاني، بيروت، دار العودة، ١٩٨٨م، ص١٠٥.

(٥٣)- القشيري، الرسالة القشيرية، ص ١٧٢.

(٥٤)- سعد مصلوح، قصيدة "في أكرم جوار"، ضمن الكتاب التذكاري للمرحوم الأستاذ الدكتور محمد رجب النجار"تحية ووفاء"، الطبعة الأولى، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الكويت، ٢٠٠٦م ص٢٩.

(٥٥)- شرح ديوان الحلاج، كامل مصطفى الشيبي، بغداد ١٩٧٣م، ص ٢٣٥.

(٥٦)- ديوان ابن الفارض، بيروت، دار صادر، ص ١٧٥.

(٥٧)- شعر ابن علوى، الموسوعة الشعرية،(قرص مرن) ، المجمع الثقافي، الإمارات، ٢٠٠٣م.

(٥٨)- سعد مصلوح، قصيدة "في أكرم جوار" ضمن الكتاب التذكاري للمرحوم الأستاذ الدكتور محمد رجب النجار، ص٢٩.

(٥٩)- ديوان ابن الفارض، ص٦١.

(٦٠)- ديوان عبد القادر الجيلاني، دراسة وتحقيق يوسف زيدان،بيروت، لبنان، دار الجيل، ص١٧٣.

(٦١)- شعر ابن علوى، الموسوعة الشعرية (قرص مرن) ، المجمع الثقافي، الإمارات، ٢٠٠٣م.

(٦٢)- سعد مصلوح، قصيدة "في أكرم جوار"، ضمن الكتاب التذكاري للمرحوم الأستاذ الدكتور محمد رجب النجار، ص٢٩.

(٦٣)- الرسالة القشيرية، ص ١٥٩.

(٦٤)- المرجع السابق، ص١٥٩.

[٦٥]- ديوان عبد القادر الجيلاني، ص ١٧٣.

[٦٦]- شرح ديوان صريع الغواني، عني بتحقيقه والتعليق عليه، سامي الدهان، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار المعارف، ص١٢٢.

[٦٧]- ديوان البحتري، عني بشرحه والتعليق عليه حسين كامل الصيرفي، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار المعارف، ص ٧٦٦.

[٦٨]- ديوان أمية بن أبي الصلت، جمعه وحققه وشرحه، سجيع جميل الجبيلي، الطبعة الأولى، بيروت، دار صادر، ١٩٩٨م، ص ١٧٢.

[٦٩]- شعر بكر بن النطاح، صنعة حاتم صالح الضامن، بغداد، مطبعة المعارف، ١٩٧٥م، ص ١٠.

[٧٠]- ديوان المتنبي، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٣م، ص ١٨٩.

[٧١]- ديوان البحتري، ص ٩٨٣.

[٧٢]- المرجع السابق، ص ٣٤١.

[٧٣]- أبو العلاء المعري، اللزوميات، الجزء الثاني، تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي، بيروت، مكتبة الهلال، – القاهرة، مكتبة الخانجي، ص ١٨.

[٧٤]- ديوان ابن الرومي، الطبعة الثالثة، الجزء الثاني،شرح أحمد حسن بسج ، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٢م، ص ٢١٠.

[٧٥]- ديوان حافظ إبراهيم، ضبطه وصححه وشرحه ورتبه أحمد أمين وآخرون، الطبعة الثالثة، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٧م، ص ٢٨٨.

[٧٦]- المرجع السابق، ص ٥٥٤.

[٧٧]- مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص٥٩.

[٧٨]- شعر السهروردي، الموسوعة الشعرية (قرص مرن) ، المجمع الثقافي، الإمارات، ٢٠٠٣م.

[٧٩]- ديوان ابن الفارض، ص ١٠٤.

[٨٠]- شعر ابن علوي الموسوعة الشعرية (قرص مرن) ، المجمع الثقافي، الإمارات، ٢٠٠٣م.

[٨١]- شرح ديوان الحلاج، ص ٤٨٠.

[٨٢]-القشيري، الرسالة القشيرية، ص١٦٠.

[٨٣]- الإمام البخاري، مختصر صحيح الإمام البخاري، محمد ناصر الدين الألباني، الطبعة الأولى، المجلد الثاني، الرياض، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م، ص٤٢٦.

[٨٤]- سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، الطبعة الأولى، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر(لونجمان)، ١٩٩٧م، ص ٧٥.

[٨٥]- القشيري، الرسالة القشيرية، ص١٥٧.

[٨٦] - الكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، ص ١٧٨.

[٨٧]- محي الدين بن عربي، ديوان ابن عربي، ، شرحه أحمد حسن بسج، الطبعة الأولى، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٦م، ص٥٢.

[٨٨]- ينظرفي ذلك، لسان العرب، المجلد السابع، ص ٢١٠.

[٨٩]- سبقت الإشارة إلى أن ديوان الشاعر ما زال مخطوطا وقد أثبت الباحث هذه القصائد في ملحق بحث له بعنوان: "مرجعية النص قراءة في قصيدة خطوات

[٩٠]- العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ١٠٢١.

[٩١]- القشيري، الرسالة القشيرية، ١٧٢.

[٩٢]- المرجع السابق، ٣٣٨.

[٩٣]- مصطفى ناصف، اللغة والتفسيروالتواصل، ص٧٠ وص٧١.

المراجع:

- آدمتسيك، كرستن آدمتسيك، لسانيات النص عرض تأسيسي، ترجمة د. سعيد حسن بحيري، الطبعة الأولى، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٩م.

- إبراهيم، حافظ إبراهيم، ديوان حافظ إبراهيم، ضبطه وصححه وشرحه ورتبه أحمد أمين وآخرون، الطبعة الثالثة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.

- أمية بن أبي الصلت، ديوان أمية بن أبي الصلت، جمعه وحققه وشرحه، سجيع جميل الجبيلي، الطبعة الأولى، دارصادر، بيروت، ١٩٩٨م.

- البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيي، ديوان البحتري، عني بشرحه والتعليق عليه حسين كامل الصيرفي، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة.

- بحيري، سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية للنشر(لونجمان)، القاهرة، ١٩٩٧م.

-البخاري، محمد بن إسماعيل، مختصر صحيح الإمام البخاري، محمد ناصر الدين الألباني، الطبعة الأولى، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠٠٢م.

- بريور، ماري نوال غاري، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ترجمة عبد القادر فهيم الشيباني، الطبعة الأولى، سيدي بلعباس، الجزائر، ٢٠٠٧م.

- بكربن النطاح، شعربكربن النطاح، صنعة حاتم صالح الضامن، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧٥م.

- الجبر، خالد عبد الرؤوف، الصمة بن عبد الله القشيري حياته وشعره، دار المناهج، عمان، الأردن، ٢٠٠٣م.

- الجوهري، إسماعيل بن حماد، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، الطبعة الثالثة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤م.

- الجيلاني، عبد القادر بن موسى، ديوان عبد القادر الجيلاني، دراسة وتحقيق يوسف زيدان، دار الجيل، بيروت.

- الحلاج، الحسين بن منصور، شرح ديوان الحلاج،كامل مصطفى الشيبي، بغداد ١٩٧٣م.

-الحداد، ابن علوي الحداد، شعر ابن علوى، الموسوعة الشعرية (قرص مرن)، المجمع الثقافي، الإمارات، ٢٠٠٣م.

- حماسة، محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، الطبعة الأولى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٠م.

- خشاب، وليد خشاب، دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة (د-ت).

- ديكشين، أندريه جاك، استيعاب النصوص وتأليفها، ترجمة هيثم لمع، الطبعة الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٩١م.

- أبو الرضا، سعد أبو الرضا، في البنية والدلالة رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، منشاة المعارف بالأسكندرية (د- ت).

-الرضي، الشريف الرضي، ديوان الشريف الرضي، المجلد الأول، دار صادر- دار بيروت، لبنان، ١٩٦١م.

- ابن الرومي، علي بن العباس، ديوان ابن الرومي، شرح أحمد حسن بسج، الطبعة الثالثة، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢م.

- ابن زيدون، أبو الوليد أحمد بن عبد الله، ديوان ابن زيدون، شرح يوسف فرحات، الطبعة الثانية، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤م.

- السهروردي، شهاب الدين عمر السهروردي، شعر السهروردي، الموسوعة الشعرية (قرص مرن)، المجمع الثقافي، الإمارات، ٢٠٠٣م.

- شبل، عزة شبل، علم لغة النص النظرية والتطبيق، الطبعة الثانية، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٩م.

- أبو شنب، السيد أبو شنب، نصوص مختارة من الأدب العربي، الطبعة الأولى، مكتبة الرشيد، الرياض، ٢٠٠٤م.

- شوقي، أحمد شوقي، الشوقيات، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م.

- صريع الغواني، شرح ديوان صريع الغواني، عني بتحقيقه والتعليق عليه، سامي الدهان، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة (د- ت).

- عبد الحميد، عبد الحميد عطية عبد الحميد، مرجعية النص، قراءة في قصيدة خطوات على الأعراف للشاعر سعد مصلوح، الرسالة ٣٠١، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ٢٠٩م.

- العجم، رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان، لبنان، ١٩٩٩م.

- عزام، محمد عزام، النص الغائب، تجلّيات التّناصّ في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠١م.

- ابن عربي، محي الدين محمد بن علي:

- الإسفارعن نتائج الأسفار، نسخة إلكترونية من موقع:

http://ia600608.us.archive.org/19/items/IbnArabiBooks2/10.alasfar_IbnArabi.pdf

Updated: Tuesday, July,25, 2014, 012:20 AM

- ديوان ابن عربي، شرحه أحمد حسن بسج، الطبعة الأولى، دارالكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٦م.

- العشماوي، محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، بيروت، لبنان، ١٩٩٧م.

- علي بن الجهم، ديوان علي بن الجهم، تحقيق خليل مردم بك، الطبعة الثانية، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠م.

- عياد، شكري محمد، اتجاهات البحث الأسلوبي، الطبعة الأولى، دارالعلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥م.

- ابن الفارض، عمربن الفارض، ديوان ابن الفارض، دارصادر، بيروت (د- ت).

- فرج، حسام أحمد، نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، الطبعة الثانية، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٩م.

- فرطاس، نعيمة فرطاس، نظرية التناصية والنقد الجديد (جوليا كريستيفا أنموذجاً)، مجلة الموقف الأدبي، العدد٤٣٤، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، حزيران ٢٠٠٧.

- قدامة، أبو الفرج قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الأولى، دارالكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥م.

- القشيري، أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، تحقيق، عبد الحليم محمود، ومحمود بن الشريف، مطابع مؤسسة دارالشعب، القاهرة، ١٩٨٩م.

- القصيبي، غازي القصيبي،"سيدتي السبعون"قصيدة منشورة على موقع جريدة الجزيرة الإلكتروني، عدد، ١٣٦٧٤، بتاريخ: الأحد ٢١ ربيع الأول ١٤٣١، الموافق ٧-٣-٢١٠.

- قياس، ليندة قياس، لسانيات النص النظرية والتطبيق، الطبعة الأولى، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٩م.

- الكاشاني، عبد الرازق الكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق وتقديم وتعليق عبد العال شاهين، الطبعة الأولى، دار المنار، القاهرة،١٩٩٢م.

- كوين، جون كوين، اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق، أحمد درويش، الطبعة الثانية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.

- لوتمان، يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.

- المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين، ديوان المتنبي، داربيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م.

- مجموعة مؤلفين: دراسات في النص والتناصية، ترجمة، محمد خير البقاعي، الطبعة الأولى، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٨م.

- مصلوح، سعد مصلوح،:

- قصيدة "في أكرم جوار"، ضمن الكتاب التذكاري للمرحوم الأستاذ الدكتور محمد رجب النجار"تحية ووفاء"، الطبعة الأولى، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الكويت، ٢٠٠٦م.

- نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، فصول، المجلد العاشر، العددان الأول والثاني، ١٩٩١م.

- ابن المعتز، عبد الله بن المعتز، ديوان ابن المعتز، دارصادر، بيروت (د - ت).

- المعري، أبو العلاء المعري، اللزوميات، تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الهلال، بيروت – مكتبة الخانجي، القاهرة، (د - ت)..

– ابن منظور، جمال الدين بن محمد بن مكرم، لسان العرب، دارصادر، بيروت (د - ت)..

- أبو موسى، محمد محمد أبو موسى، التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، الطبعة السابعة، مكتبة وهبة، القاهرة، ٢٠٠٦م.

- ناصف، مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، العدد١٩٣، دولة الكويت، ١٩٩٥م.