التناص الديني وتشكيل الرؤية
أبو نواس أنموذجـــاً

الدكتور/ إبراهيم عبدالله عبدالجواد
الدكتور/ زهير أحمد المنصور
قسم اللغة العربية ـ جامعـــة مؤتة

لعل التناص بأشكاله المختلفة دليل على القدرة والكفاءة الفنيـــة عنـــد المبـــدع فخيوطه التي تسيح في النص وتظل أصلية وفاعلة في تواصل جهازه العصـــبي بعـــد أن تتعالق مشكلة تلاوينة الجديدة التي تحفظ له تماسكه ، فالشاعر عندما يستدرج إلي نصـه نصا آخر سواء أكان الاستدعاء عن طريق تناص السياق أم تناس اللفظ فأنه لابد لـــه من تذويب ذلك النص المستدعي ومزجه في روح النص الجديد في سياق جديد بحيـــث يغدوا النص المستدعى حركة تضيف الي كيان النص المبدع قوة ، وكـــان ســـبيلنا في دراسة نص ابي نواس يقوم علي التوليف بين مساقط الضوء في هذا الإطار . وانطلاقـــا من أن الاستدعاء يقتضي بالضرورة التذويب . كما ان هذه الدراسة تقر بان التنـــاص قد يكون ايماءه ضبابية تتطلب ايجاد مقومات قوية توحـــي بالتعـــالق بـــين النصـــين وتؤكدهما .

وتحاول هذه الدراسة ان تكشف عن متانة الاصرة بين تراث الشاعر وإبداعـــه الروحي ،ذلك الشاعر الذي ينغمر في دم لغته العربية وطاقاتها الداخلية ، فضلا عـــن انغماسه بالتراث الديني وتشربه لتعاليمه ومفاهيمه وهو بهذا وذاك مـــزج بـــين ذاتـــه وموضوعه بطريقة حية تحكم صلتها بالموروث الديني دونما افتعال ، وهذا مـــا ســـعت الدراسة تبيانه ، حيث وضحت الدراسة ان الشاعر عمل علي الافادة مـــن المـــوروث الديني بتقنية عالية ، تكشف عن ان الفاعلية في الاداء تكمـــن في مـــا وراء الســـطح المضموني الواضح للقصيدة .

ولعل ما يتميز به الشاعر ابي نواس من انه يعمل فيه علي هدم المسافة الفاصلة بينه وبين موضوعاته ، بحيث يجعل القارئ لايحث في قرائته لشعره انه يعالج موضوعات خارج ذاته وهذا دافع من دوافع هذه الدراسة التي سعت للكشف عن ان ابا نواس وجد في تناصاته الدينية فضاء يتسع لرؤاه ، اذ قدم به لقصيدته دما شعريا يحكم صياغتها ويزيد لغتها ثراء ، فضلا عن اجتهادنا في توضيح دور التناص الديني في خلق مناخ النص واشتعال اجواؤه الوجدانية والفكرية دون ان تنتمي القصيدة كاملة الي حدث ديني بذاته ، فقد بينا ان في القصيدة عناصر عدة تنتمي الي اكثر من مظهر ديني تتفاعل جميعا لتشكل هذه القصيدة الصاخبة بالحركة وروح الحدث وذلك من خلال استثمار الشاعر للمكونات الدينية مدفوعا بهاجس التجديد ، وساعيا الي التعبير عن محنته شاعرا و انسانا بحيث تتسع لتشمل هاجس المجتمع العربي آنذاك .

ولهذا فاننا نأمل ان ـ نكون في هذه الدراسة قد وفقنا في اثارة مجوعة من الاسئلة تستحق التأمل والاجابة ، واننا قد فتحنا طريقا في قراءة شعر ابي نواس قراءة ثانية . والله ولي التوفيق ، وبعد ،

فانه ليس من اهداف هذه الدراسة ان تقوم بحصر مفاهيم التناص في تواجده مفهوما الي تشكله اصطلاحا ، فقد تكفلت غير ما دراسة حمل هذا العبء ومناقشته(١) بيد ان هذه الدراسة تؤمن بتقديم ارهاصة في هذا الاطار تعد خطوطا عريضة للدراسة التطبيقية القائمة علي نص شعري لابي نواس ، ولا سيما اننا نري فيه راصدا معقولا ، لحركية نظام الحياه العربية وبنيته التي اوجدت معادلاتها في ثناياه ، ولو كان هذا الامر جزئيا ، وجاء ليؤكد ملازمة الشعر لزمن الانسان العربي عبر اصالته في مختلف مراحل حياته ،فلعل الرؤة الشعرية عند ابي نواس تشكل علاقة بين الشاعر وعالم الابداع الفني سواء كان موروثا او نموذجا مستمد من الوعاء الثقافي ،اذ انه يستبدل هذا الموروث وذلك النموذج بالحياة المحسوسة ؛ اناسها ، ونظمها ، وطبيعتها،

واشكاليتها ، وعندما يأخذ عالم الابداعي الفني مكانه بين المبدع ووجـــوده ،تتشـــكل رؤيته علي تجربة لفظية ، جسدها القصيدة التي تكسف عن ابداعية المبدع في اســـتارة مظاهر الحياه ، والخصوبة في اللغة بالتنوع الثري والحركية الفاعلة .

ونحن امام شاعر تشرب لغة مجتمعـــه ، وعـــادتهم ، وتقـــاليدهم ، وخـــبراتهم ، وحضارتهم ونظم تعابيرهم ، ويحفظ كثيرا من آدابهم ، وتستقر في وعيه مجموعة هائلـــة من سياقاتهم التعبيرية ومنظوماتهم الكلامية ، فقد قال ابو عمرو الشيبالي : لولا ما اخـذ فيه ابو نواس من الرفس لا حتججنا بشره لانه محكم القول (٢) وقد حثه خلف الاحمر علي حفظ الشعر القديم ، وقد حفظ المئات من اراجيزه ، وقد كان عالما فقيها عارفـــا بالاحكام والفتيا ، بصيرا بالاختلاف ، صاحب حفظ ونظر بطرق الحديـــث يعـــرف ناسخ القرآن ومنسوخه ومحكمه ومتشابهه (٣) فضلا عن انه طلب علم الكلام عنـــد النظام وغيره من المتكلمين حتي بلغ من اتقانه لهذا العلم ان بعض الرواه قد اكد انـــه بادأ متكلما ثم انقل الي نظم الشعر (٤) .

ولعل هذا المخزون الذي تركز في ذاكرة شاعرنا يعد منهلا عظيما ، ولاســيما ان المعاصرين يعدونه بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للانسان، فـــلا حيـــاه بدونهمـــا ولاعيشة له خارجهما (٥) ، ولان كل مبدع يسعي لان يكون ابداعه قويا قادرا علـــي ايجاد حيز متميز له علي خريطة الادب ، فهو سيتكيئ علي الموروث ليس مـــن بـــاب الاجترار أو الاستنساخ ، وانما من باب السعي الي التميز اذ ان مقدرة الاديب وتمـــيزه يتحدد في تشكيله من هذه النصوص (الموروثة) التي اتيح له تمثيلها في اطوار سابقة من تكوينه الثقافي نصا ابداعيا (٦) . كما ان المبدع حينما يختار الحيادية مـــع النصـــوص الأخري فانه يبقي بعيدا عن الفعل الشعري الخلاق .(٧) واستخدامه للتناص يعـــود الي قدرته علي التفاعل مع نصوص غيره .(٨) وهي نصوص الثقافة السابقة ، ونصـــوص الثقافة الراهنة ، فكل نص نسيج طارف من شواهد تالدة ، اذ في النص اجـــزاء مـــن

المصطلحات ، الصيغ ، وانماط من الايقاع ، وشذرات من الكلام الاجتماعي ، وغير ذلك ، تدخل فيه وتوزع توزيعا جديدا اذ ثمة - دائما - كلام قبل النص وحوله ، ثم ان التناص قوام كل نص مهما يكن نوعه وليس - حتما - ان يكون راجعا الي شكل المصادر والؤثرات ، فالنص الجامع حقل عام يضم صيغا مقفلة قلما تهتدي الي منبعها(٩).

والمبدع يريد لابداعه ان يحقق ذاته في نفس المتلقي ، اذ ان لحظة التعارف بين القارئ والمقيمات خارج النص هي اللحظة الشعرية بصفتها التمدد الاوسع لنص القصيدة في خارجه (١٠) ولهذا فان عملية التناص عملية فعالة قوامها امتلاك حوافز تغير النماذج والاجناس الادبية ، ثم الاشكال والاصناف والانماط وهذا التغير يعيش في دائرة المبدع ويضعه كاظم جهاد في ثلاثة انواع : انجاز قائم ويعني به الابقاء علي المضمون السابق مع التعبير عنه بشكل مختلف .وتحويل موجود مستقر ؛ ويعني به خرق المضمون بتحوير الشكل او الاسلوب وخرق المقدس ؛ وبه يتجاوز المبدع النص السابق حيث يبلغ درجة العكس او القلب (١٢) .

ويلحظ ان هذا الفهم لا يبتعد كثيرا - إن لم يكن عينه - عن فهم (جيرار جينيت) في كشفه عن اهمية التناص للنص الابداعي ، اذ ان استقدام التصنيفات عند (جيرار جينيت) يؤتي بها لتأكيد دلالة النص أو نفيها أو التشويش عليها (١٣) .

وتلح الدراسات النقدية علي ضرورة الانصهار بين المادة المتناصة والنص الجديد، وتؤكد ضرورة التلاحم الوظيفي للمادة المتناصة ، أي ان هذه المادة ليست محتواه فقط داخل النص ، وانما هي محولة في ضوء منطقي نصي داخلي ، منطق الانقلاب ورده (١٤) ، فاهم ما يضيفه عنصر التناص هو ادماجه مع النص الجديد ليساهم في تحقيق الانسجام بين مقومات العمل الابداعي (١٥) وهذا يجعل لغة النص ذات فاعلية ، ويجعلها لغة نشطة تتميز بالاثارة والجدة (١٦) ، ولاسيما ان لكل كلمة في النص

بعدين اساسيين تتحرك فيهما ؛ بعد آني وآخر تاريخي ، وفي الخطاب العدي يبرز بعدهـا الآني ، وهو استعمالها العصري لان الهدف منه مباشر ونفعي ، اما في النص الادبي فـإن الموروث الفني للجنس الادبي الذي يتقمصه النص يعلي جانب البعد التاريخي للكلمـة لكنه لا يسجنها فيه ، فهي بقدر ما تترفع عن البعد المباشر فانها ايضا تتجاوزه منفتحـة علي المستقبل ، ورصيدها الموروث يمكنها من منح ايحاءات متعددة المضـامين (١٧). وهذا يشي بان اللغة الشعرية القادمة لغة تهيمن في الوظيفة الشعرية علي غيرهـا مـن وظائف اللغة ، ويغدو معها طالب النصوص الادبية ومحللها بحاجة الي شيئ من المـؤرخ وشيئ من الفيلسوف (١٨) فالنص الذي يتشكل مستغلا معطيات الموروث يتطلـب قارئا يتمتع بذاكرة تعينه علي التحرك في فضائه وتدفعه للعمل ضمـن اطـار جدليـة الحضور والغياب وادراك العلاقات بين النصوص (١٩) لاسيما ان التناص ينمي قـدرة القارئ علي القراءة المنتجة

ولكي ندرك ابعاد القراءة المنتجة في حدود نظرية التناص التي تتميز بالمتهيد لنمط خاص من القراءة يكسر خطية النص (٢٠) نتوقف عند قول (تـودوروف) حيـث يقول: "نجد هناك نمطين من القراءة ؛ قراءة خطية تهتم بفك الغـاز الصيغـة الخطـة المكتوبة، وقراءة عمودية يتم فيها اختراق افقية المنطق الخطي نحو منطق عمودي يقصـد فيه الي ادراك الدلالات المنطوية والمتوارية في ثنايا المكتوب . وبفضل هـذه القـراءة العمودية طبقات الدلالة في المقروء وتحقق عملية الفهم والوعي بمكونات ذلك المقـروء (٢١) وهذا يؤدي الي استثمار نظرية التناص لايجاد قرارات نقدية للنص الواحـد . اذ ان كسر القراءة الخطية للنص التي تجعله داخل شرنقة المعني الواحد ، تأ خذ بـايدي القراء الي قراءات عدة ، لان النظرية التناصية تتم علي ضوء تصور مرجعيات عـدة للنص (٢٢) وما قراءة النص الجديد إلا إعادة لقراءة نصوص آخـري (٢٣) فتلـك المتناصات في اطار النص لا تتجمع تجمعا مجانيا ، وما هي بالتداعيات السـلطوية مـن

مخزون الذاكرة وإنما لها أثرها وتأثيرها فى القراءة ، إذ يتيح النص المتناص تزامن البنيات مهما اختلفت مسافاتها الزمنية ، وذلك من خلال التالى الزمنى ، والتغير الدلالى ، وهذا بحد ذاته يشكل فضاءات تاويلية (٢٤) ، فافق التناص لا يتشكل من وظائفه الفاعلية فى النص وحسب ، وإنما يتجاوزها إلى نطاق فعاليته وممارسته سلطة على المتلقى، بحيث يخلق إثارة فى نفسه تأخذه إلى عالم النص الموروث حاملا معه طاقات ايحائية يحاول استكناهها فى النص ، وكأن هذه الإثارة تخلق مناخا يرهن قدرة المتلقى للتعامل مع ثمار النص الجديد .

وأمام التصور النظرى السابق نقوم على دراسة التناص الدينى وأثره فى تشكيل رؤية الشاعر من خلال أنموذج شعرى لأبى نواس ، ولا سيما أن التناص الدينى عند أبى نواس يشكل جزءا من تكوينه النفسى مثلما هو جزء من تكوينه الثقافى والفكرى ، وقد يلحظ أن أبا نواس يجد فى التناص الدينى التفسير المقنع الذى يطمئن إليه فى تجاربه الذاتية التى يريد لها أن تكتنف جانبا من التجربة العامة ، وهذا أمر ذو فاعلية ، وبخاصة عند أبى نواس الذى لا يبدع قصائده لتكون له وحده ، وإنما ليقدمها إلى الآخرين تحمل فكرا وتصورا للحياة ، وقد يجد أبو نواس فى التناص الدينى ما يجيب عن تساؤله إزاء موقف المجتمع منه الذى لا يفيه الحاضر بالجواب المناسب ، مما يعيد له الثقة والتوازن أمام حركة عصره شديده التغير ، ولهذا فإنه يتراءى لنا عند أبى نواس فى تناصه الدينى ما يمتزج مع الفكرة التى يستهدفها بحيث يغدو فاعلا فى تشكيل رؤيته ويحرك نصه ليصبح أكثر تأثيرا وإغناء وليشاركنى القارئ فى مقاربه هذا النص أضعه - إبتداء - بين يديه ، يقول أبو نواس (٢٥) :

دع الربع ، ما للربع فيك نصيب ... وما إن سبتنى زينب وكعوب
ولكن سبتنى البابلية ، أنها ... لمثلى فى طول الزمان سلوب
جفا الماء عنها فى المزاج لأنها ... خيال ، لها بين العظام دبيب

إذا ذاقها منذ ذاقها حلقت بـــه ... فليس له عقل يعـــد ، أديب

وليلة دجـــن قد سريت بفتنـــة ... تنازعها نحو المـــدام قـــلوب

إلى بيت حمـــار ، ودون محلـــة ... قصور منيفات لنـــا ، ودروب

ففزع من إدلاجنا بعـــد هجعة ... وليس سوى ذى الكبريـــاء رقيب

تناوم خوفا أن تكون سعايـــة ... وعاوده بعد الرقـــاد وجيب

ولما دعونا باسمه طار ذعـــره ... وأيقن أن الرجل منـــه خصيب

وبادر نحو الباب سعيا ملبيـــا ... له طرب بالزائريـــن عجيب

فأطلق عن نابيه ، وإنكب ساجدا ... لنا ،وهو فيما قـــد يظن مصيب

وقال: ادخلوا حييتم من عصابة ... فمنزلكم سهل لـــدى ، رحيب

وجاء بمصباح لـــه ، فأناره ... وكل الذى ينبغى لـــديه قريب

فقلنا : أرجنا هات إن كنت بائعا ... فإن الدجى عن ملكـــه سيغيب

فأبدى لنا صهباء تم شبابهـــا ... لها مرح فى كأسهـــا ووثوب

فلما جلاها للندامى بـــدا لـــها ... نسيم عبير ساطـــع ، ولهيب

وجاء بها تحدو بها ذات مزهـــر ... يتوق إليها الناظـــرون ، ربيب

كتيب ،علاه غصن بان ،إذا مشى ... تكاد له صم الجبـــال تنيب

وأقبل محمود الجمال، مقـــرطق ... إلى كأسها، لا عيب فيـــه أريب

يشم الندامى الورد من وجناتـــه ... فليس به غير الملاحـــة طيب

فما زال يسبقنا بكـــأس مجـــدة ... تولى ، وأخرى بعدذاك تـــؤوب

وغنى لنا صوتا بلحن مرجـــع ... سرى البرق غربيا فحن غـــريب

فمن كان منا عاشقا فاض دمعـــه ... وعاوده بعد الســـرور نحيب

فمن بين مسرور، وباك من الهوى ... وقدلاح من ثوب الظـــلام عيوب

وقدغابت الشعرى العبور وأقبلت ... نجوم الثريا بالصبـــاح تثوب

ولعلى لا أضيف جديدا إذا قلت أن مطلع هذه القصيدة يعادل عنوان القصائد الحديثة ، قاصدا من ذلك فاعلية العنوان ووظيفته فى بناء القصيدة ، فقد كان شعراؤنا القدامى لا يعنونون قصائدهم اكتفاء بدلالة المطلع عليها ، وكانت براعة المطلع من سمات تميز النص وبلاغته ، ولعل دراسة المطالع فى شعرنا القديم من حيث علاقتها بسائر بناء القصيدة وتأكيد الوحدة الفنية فى القصيدة القديمة باتت من الدراسات التقليدية ، فقد أضحت علاقة العنوان بالنص بالغة التعقيد ، إذ هو مدخل إلى عمارة النص ، وإضاءة بارعة وغامضة لأبهائه وممراته المتشابكة (٢٦) ، وغدا العنوان – المطلع طاقة وتوجيهية هائلة إذ هو يجسد سلطة النص وواجهته الإعلامية (٢٧) التى تمارس على القارئ اكراها أدبيا (٢٨) .

ويبدو لى أن مطلع قصيدة أبى نواس يحمل شيئا من هذه الهواجس النقدية ، فالقارئ يلحظ أن الشاعر يتكئ فيه على ركام مسكوت عنه من القول أو الأحداث يعتمد الشاعر فى تخيله أو تأويله على ذاكرة المتلقى وقدرته على إستحضار الخفى من التفاصيل وتجميع أجزائها ، وقد يتراءى لك ذلك فى تشكل العلاقة الحوارية الذاتية لبنية متعلقة دلاليا بحالة الشاعر النفسية تتجسد فى قوله (دع الربع) ، فالشاعر يبنى خطابا منولوجيا داخليا فى ذاته عندما يقول : (دع الربع) وربما يكون حوارا مع آخر، وبنية هذا التشكل الداخلى للحوارية نابع من الماورائية السياسية والدينية والاجتماعية والأخلاقية التى تتحكم فى مجتمعه الذى يعيش فيه ، فهو يسعى من وراء هذا الخلق الشعرى مناقضة هذه السلطة وإزاحتها ، **يقول** :

دع الربع ما للربع فيك نصيب　　وما إن سبتنى زينب ركعوب

فقوله (دع الربع) تقوم بإعادة تنضيد أفكار المتلقى لكسر حدة التجريد الذهنى فى اللعبة التعبيرية من خلال الإجابة عن جملة من التساؤلات منها : من المخاطب ؟ لماذا يأمره بهذا ؟ لماذا هذه الصيغة الأمرية ؟ وغيرها ، ولعل مناقشة هذه الأسئلة

يستحدث أسئلة أخرى ، يتراءى للمتلقى عند مناقشتها المرتكز الضوئـــى للنـــص ، وتضع القارئ على الخطوط العريضة للرؤية .

فقد يكون إستخدام الشاعر لفعل الأمر (دع) يأتى بديلا عن تعبيرات عـــدة أو صيغ أخرى كثيرة أختزلها الشاعر كانت تشكل مخزون التجربة مع هذا الربـــع وقـــد يتكشف هذا المخزون من خلال الكشف عن فاعلية التناص الدينى الذى إســـتحضره الشاعر بحيث أعاننا على إستحضار مواصفات (الربع) الذى يأمر الشـــاعر بصيغتـــه المختارة تركة والرحيل عنه ، فهو يقفل باب التعامل والتعايش معه بقوله : (دع الربع) وذلك على سبيل المحاجة التى تشفع بالأدلة ، والمتمثلة بقوله : " ما للربع فيك نصيب" والتى تختزل كذلك صفات التميز فى ذاتية الشاعر التى لم تكن فى يوم من الأيام قـــادرة على الإنصهار فى هذا المجتمع (الربع) ، وتتأثر به فهو لم يسلك سلوكهم ، ولم يسترع إنتباهه وقلبه ما يسترعى إنتباههم وقلوبهم (وما إن سبتنى زينب وكعوب) ، فإنتفـــاء السبى هنا تأكيد الرفض لهذا المجتمع وإقرار السبى يعنى الإقرار بالتملك والعبوديـــة ، لهذا المجتمع فضلا عن أن الشاعر يكشف عن شواغل هذا الربع (المجتمع) التى تنصب بالدرجة الأولى على تلبية الغرائز الجسدية وحسب ، وعدم النظر إلى ما هو أسمى مـــن ذلك ، وهو الحرية ، فكان أن استدعى ذهنيا كلمة (سبى) التى تشى بالصراع بـــين الحرية والعبودية والمجسد بين الشاعر والربع (المجتمع) ، ويترجم هذا الصراع بـالثورة على المجتمع ، **ويتراءى ذلك من جملة المفردات المستخدمة** :

- **الربع : ذات وسط بدوى عربى .**
- **زينب : المرأة المتغزل بها ، المرأة العربية .**
- **الكعوب : الصفة الجسدية المنبئة عن مواصفات المرأة المحببة عند العرب .**

والصراع لا يكون إلا بين اتجاهين متنافرين متضادين ، يمثل أبو نـــواس طرفـــا والمجتمع الذى يعيش فيه طرفا آخر ، ويرفض أحدهما الآخر .

- دع الربع : صيغة أمر تتضمن الرفض .
- ما للربع فيك نصيب : نفى واقرار يتضمن الرفض .
- ما إن زينب وكعوب : نفى يتضمن الرفض المكثف بالصياغة القائمة على النفى أولا ، ووضع (إن) الزائدة فى هذا الموضع ، والتى من معانيها النفى انطلاقا من قوله تعالى : لله إن يقولون إلا كذبا لله (٢٩) .

ويلحظ فى فعل الأمر (دع) كذلك صراخ لم يكن يطفو على السطح ، صراخ محمل بالدعوة إلى الإنفصال والتخلى عن هذا الربع ، ويؤكد هذا أسلوبيا إذ فصل الشاعر بلاغيا بين الجملة الإنشائية الآمرة (دع الربع) والجملة الخبرية (ما للربع) ، وهذا الفصل الظاهرى الشكلى يتكرس إلتحامه بالتناغم الدلالى بينهما ، ويتأكد ذلك بالوصل القائم بين قوله : (ما للربع) وقوله (وما إن سبتى) وهذا يشى بأن عناصر المطلع اللفظية والتركيبية فيها إنسجام دلالى واضح وتراص يكتظ بدلالة الرفض .

وقد تدعم القراءة الخطية لهذا المطلع القراءة العمودية له ، إذا اعتبر هذا المطلع رفضا لعادة الشعراء العرب بالوقوف على الأطلال ، وقد عرف أبو نواس بالنعى على هذه التقنية كما أن هذا المطلع رفض للنسيب وهو من أعمدة هيكلية القصيدة العربية الكلاسيكية ، وفى هذا الرفض تأكيد لرفض التقنية الفنية للشعر العربى ، وهذا الوجه من الرفض يلتقى مع ما سبق ، وبهذا يكون الرفض شاملا للأبعاد الأدبية والإجتماعية:

ويؤكد هذا قول الشاعر :

.ولكن سبتى البابلية إنها لمثلى فى طول الزمان سلوب

فالشاعر يمثل الطرف الآخر فى المعادلة ، أى الطرف الآخر فى الصراع ، فالياء فى (سبتى) تؤكد ذاتية الشاعر ، وتؤكد إتصال الخمر بجوانب حياته كافة ، فالخمر تحمل فى كنفها شحنة الحرية والأفكار والقيم وهو يدرك الصراع المرير غير المتكافئ الذى يعيشه مع هذا الربع (المجتمع) .

ولنقف قليلا عند التراكيب اللغوية التى تتواشج فيما بينها لتشكل هذه الرؤيـــة فالإستدراك الذى شكله الشاعر ليقيم موازنة بين السبى الأول المتمثل فى المطلع ، ذلك السبى المرفوض ، والسبى الآخر المتمثل فى هذا البيت والمرغوب فيه ، فالسبى - أساسا مرفوض وفق النظم الإجتماعية العربية السائدة ، ولهذا فإن السبى الذى يلتقـــى مـــع معطيات هذا الفهم سبى مرفوض ، بيد أن سبى الخمر البابلية ســـبى مرغـــوب فيـــه ومطلوب عند الشاعر ، وعلى الرغم من أن كلمة (سبى) تحمـــل فى طياتهـــا دلالـــة العبودية والتبعية فى الموقفين إلا أن العبودية والتبعية للمجتمع العربى مرفوضة ، رفضـــا مطلقا ، بيد أن العبودية والتبعية للخمر التى تشكل معتقدة سبى مرغـــوب فيـــه ، لأن هذا السبى هو طريق الحرية أساسا ، تلك الحرية التى تخلصه من قيود المجتمـــع الـــذى يعيش فيه ولهذا يمكن أن تلج إلى تركيبه : (إنها لمثلى) فهذا التركيب الذى يقوم علـــى أساس الجملة الخبرية المؤكدة بمؤكد (إن) الجملة الخبرية الإنكارية ، وذلـــك لقناعـــة الشاعر بأن المجتمع ينكر ما يؤمن به ، وينكر عليه هذا الإعتقاد ، ثم يؤكد ذلك بقولـه: (فى طول الزمان سلوب) ، ويستوقفنا هذا التركيب (فى طول الزمان) ، والطريـــف فيه وسط الموقف الذى يغلفه أنه تتجلى فيه حزمة من الصفات الشـــفيفة المســـكوت عنها ذات الخواص الأثيرية المتعلقة بحركة الإنسان عبر الليالى والأيام ، بتوتر فى الزمـــن وقد وشت بذلك صيغة المبالغة (سلوب) التى تتحدد معها ماهية الســـلب وطبيعتـــه ومشمولاته ، ومن هنا كانت صيغة تحمل خواص أثيرية تترك للمتلقى مجالا ليعيـــش فى فضائياتها .

وتستوقف المتلقى نوع الخمر التى اختارها الشاعر (البابلية) والبحث عن سبب الإختيار ، ولعل الصفات التى شكلها الشاعر لهذا الخمر تنكسر أشـــعتها لتلحـــظ فى ضوئها ما يفتقر إليه المجتمع ، وكأنه بهذا يقدم لنا دليلا غير مباشر لأســـباب الرفـــض والعدول عن هذا المجتمع وكل أبعاد حياته ، إنها الخمر البابلية التى ترتد إلى الحضـــارة

السومرية ، تلك الحضارة التى تجد فيها كل معانى الحرية بإعتقاد الشـــاعر ، وإلا فمـــا الذى إستدعاها إلى ذهنه ، وفى هذا المقام بالذات .

ولننظر إلى هذه الخمرة وطبيعتها ، فلعلها تؤكد ما ذهبنا إليه ، يقول أبو نواس

جفا الماء عنها فى المزاج لأنها ... خيال لها بين العظام دبيب

إذا ذاقها من ذاقها حلقت به ... فليس له عقل يعد أديب

فقوله : (جفا الماء عنها فى المزاج) جملة تقوم بإعادة تنضيد مضمـــون البيـــت السابق لكسر حدة التجريد الذهنى فى التقنية اللغوية التى أشرنا إليها ، فكلمة (جفـا) تحتضن دلالات عدة ، منها : الرفض وعدم الإنسجام ، وفيها القسوة وروح الإجبـــار فى هذه القسوة ، فلماذا هذه الجفوة ؟ (لأنها خيال) أى أنها ليست من طبيعة المـــاء ، أنها أثيرية ، ولما كانت الخواص ، خواص المواد الكيميائية غير منســـجمة فى التكويـــن فإنها لا تتناغم ، ولا تمتزج ، ونتساءل هنا ، هل يجوز لنا أن نقول : بأن الماء معـــادل للمجتمع العربى ، وأن الخمر معادلة للشاعر ؟ وهل يجوز لنا أن نقول : إن الماء وبهـذه الصورة هو المعتدى ، وهو المتجاهل (عنها) أى متجاوز لها وإن المعتدى عليـــه هـــو الخمرة ؟وهل يمكن القول : إن فى عدم إمتزاج الماء بالخمرة يعنى تركها أصيلة خالصـــة من كل شائبة فاعلة ، إذا قدر لهذا التصور أن يكون ممكنا فإن إمكانية القول بشـــكل غير مباشر بعدم صلاحية المجتمع الذى يعيش فيه أبو نواس إذ يغدو بذلك أداة تعكـــير لصفو الحياة الحقة والمتمثلة بالحياة التى تحققها الخمر ، وهو أداة تكسير للمساواة الـــتى تحققها الخمر ، وأداة هدم للتغيير القوى المتمثل فى فعل الخمر الخالصة ، وهذا بين بـــأن الشاعر يعمل على التغيير ويرفض دعوى المجتمع المسكوت عنها إبتداء فى قولـــه (دع الربع) بغية تحقيق الحياة الأفضل ، من هذا حالة فى أى مجتمع يرفض ذلك ســـيرفض وسيحارب محاربة صارخة .

وأما التركيب الشرطى فى البيت الثانى المبنى على (إذا) الظرفية الزمانية ، فإنه يؤكد فاعلية إعتقاده على طول الزمان بأسلوب يتشح باللطف الخطابى الداعى إلى شرب الخمرة وهو دعوة للآخرين ومحاولة طريفة للإقتناع بشرب الخمر ، فالأسلوب الشرطى يقوم أساسا على الأمر بطريقة لطيفة على نحو قولنا لأبنائنا ، إن تدرس تنجح، فأنت لا شك آمر بالدراسة ولكن على نحو مباشر ، وكيف لا يستخدم الشاعر هذا الأسلوب وهو الداعى إلى الإعتقاد به أو تمثله .

وتستوقفنا جملة (حلقت به) ، ولعل دلالات هذا الفعل تشى بالإنطلاق والتحرر من القيود ، فالتحليق إنفلات من معاقل الأرض وضغوطاتها ، ويبدو الأمر جليا عند اتباع المنهج الأرضى (المجتمع الذى يعيش فيه الشاعر) إذ إن من يشرب الخمر يعد خارجا على النظم وهو بلا عقل ولا أدب ، وبهذا فهو يحقق الصورة المقابلة بعد تلك القناعات التى تحققت عند من يدعوهم للإنفلات من قيود المجتمع الذى يعيش فيه ، ليفر بنفسه إلى مجتمع الخمر إذ تصبح هذه المقولات : لا عقل ... غير ذات جدوى .

ولنقف سويا عند الحقول الدلالية لجملة المفردات التى تشكلت منها الأبيات الأربعة الأولى ، ففى (سبتنى) عبودية وتملك ، والعبودية قائمة فى البعد عن الحرية وكذلك كلمة (سلوب) تتجسد فيها الإبتعاد عن ..... والإقتراب من .....

ويشكل هذا المفهوم التالى : الإبتعاد عن الصاحب الخير ..... والإقتراب من العدو الشر ..... وهكذا فى (جفا) ففيها الابتعاد عن ..... والاقتراب من ..... وكلمة (خيال) تتضمن الإبتعاد عن الحقيقة والإقتراب من الوهم ، و (حلقت) تشتمل على معنى الإبتعاد عن ... والإقتراب من ... و (ليس له عقل) فيها ابتعاد عن... وإقتراب من ... وقوله : (لها بين العظام دبيب) تتضمن الابتعاد عن التحقق الفعلى والإقتراب من الوهم .

ويبدو من هذه الحقول الدلالية التى إستعضنا عن ذكرها بوضع النقاط لنترك للقارئ مجالا لتخيل كل ما يمكن أن يخطر بذهنه منسجما مع معطيات المقاربة ويبدو أن عالم الشاعر غير العالم الذى يعيش فيه ، إنه عالم مناقض لأفكاره ومعتقداته إن العالم الذى يعيش فيه المحقق على أرض الواقع غير العالم الذى يرتئيه ، إنه عالم تحاربه محاربة شديدة ، ولما كان الأمر كذلك كان لا بد من الهروب من ظلم هذا المجتمع الذى يدعو بل ويجبره على غير ما يؤمن به إلى مكان يؤمن له الحياة الحرة التى يرغب ، انه الهروب فلقد آوى وأصحابه إلى كهفه الخاص إلى الحمارة التى يتحقق فيها كل ما يريد **يقول**:

وليلة دجن قد سريت بفتية تنازعها نحو المدام قلوب

ولعل كلمة (فتية) هى التى تستدعى إلى ذهن المتلقى قصة أهل الكهف أم حسبت أن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجبا ،إذ اوى الفتية الي الكهف فقالوا ربنا آتنا من لدنك رحمة وهيء لنا من امرنا رشدا " (٣٠) والفتية هم ابناء ملوك الروم رزقهم الله الاسلام فاعتزلوا عن قومهم حتي انتهوا الي الكهف (٣١) أو انهم قوم يعبدون الأوثان فهداهم الله للاسلام (٣٢) وتكاد تتفق الروايات علي ان اصحاب الكهف كانوا من قوم يعبدون الأوثان من الروم ، فهداهم الله للاسلام ، وكانت شريعتهم شريعة عيسي ابن مريم عليه السلام وكان ملكهم دقيانوس كافرا (٣٣) ، يدعوا الي عبادة الاصنام والاثان ،ويدعي الربوبية (٣٤) لذا امعن في قتل أتباع النصرانية ، ومنه هرب اصحاب الكهف إلي كهفهم ، (٣٥) . والقاسم المشترك بين أصحاب الكهف وفتية ابي نواس - قياس مع الفارق -أن كلاً منهم يتعرض الي الاهانة والأجبار من المجتمع الذي يعيش فيه بسبب اعتقاده ، وأن كلا منهم قد هرب بمعتقداته الي مكان يأمن فيه شر الملاحقة والتعذيب .

فأصحاب الكهف وجدوا في وسط اقوام كافرين فخالفوهم ، واختاروا جانب الحق وطريق الايمان ، فبعد ان علم هؤلاء الفتية قومهم وقدرهم مقابل قوة قومهم

وقدرهم وعلموا انهم عاجزون عن المواجهة والتغير قرروا اعتزال القوم وآثروا الذهاب الي الكهف ، فهو افضل مكان للعزلة ، وهناك يبسط الله عليهم من رحمته وينشرها عليهم ، ويهيء لهم ما يصلح إقامتهم فيه ، فهم يقررون الاعتزال بعد دراسة للواقع الذي يعيشونه وقد علموا الا فائدة من وجودهم مع قومهم ولم يبقي امامهم إلا الاعتزال والذهاب الي الكهف ليعيشوا ايمانهم ويعبدوا فيه ربهم ، وهكذا فتية أبي نواس . فالالتفاف الي الابعاد الواقعية لقصة اهل الكهف ، والاشارة الي انطباق بعض لقطاتها ومشاهدها ونماذجها علي واقع الشاعر يؤكد انطباق هذا البعد الواقعي الفعلي علي ما يؤخذ .

من تلك القصص من دروس ودلالات ، فالشاعر في صراع مع المجتمع الذي يعيش فيه لايمانه المناقض لاعتقادهم ، فما كان منه الا الاعتزال مع فتية من الكهف من نوع آخر يتناسب مع إطار معتقده .

ولتوضيح ذلك نستحضر مناسبة نزول هذه الايات التي تؤكد هذا التقابل ؛ ففي الوقت التي اسشتدت فيه " المعركة الفكرية بين الرسول (ص) وقريش ، نزلت في وقت تطور فيه ذلك الصراع بين الايمان والمادية " (٣٦) . ويري السيد قطب ان المحور الموضوعي للصورة يدور في سياق التصحيح ، تصحيح العقيدة ، وتصحيح منهج النظر والفكر ، وتصحيح القيم بهذه العقيدة (٣٧) . ولعل استداء ابي نواس لقطعة أهل الكهف يتسق مع بدايات القصيدة ، وما هو الا استدعاء لمحورها الاساسي القائم علي فكرة التصحيح ، وفي ذلك اتساق مع رؤية الشاعر المتمثلة في الدعوة الي التصحيح .

وقد يتفق هذا مع رؤية كمال ابو ديب التي تعد التناص تجسيد لفتح النص علي نصوص آخري وقد يتم مثل هذا الفعل بنقل النص من سياقه الطبيعي الي سياق جديد كل الجدة ... كما يفعل ابو نواس بعشرات الايات القرآنية بشكل خاص ناقلا اياها

من سياق المقدس الي سياق المدنس ، معمقا بذلك حدة رفضه للسلطة الدينية ولسلطة النص معا "(٣٨) .

وهناك ملاحظ عدة في هذه القصيدة تدعم هذه المقاربة ، ولننظر ابتداء في قوله تعالي : " وتحسبهم ايقاظ وهم رقود "(٣٩) وهذا من رحمة الله التي نشرها عليهم في هذا الكهف ، اذ ان اعيونهم مفتوحة ، فكأن الناظر اليهم يحسبهم ايقاظ ينظرون اليه مع انهم نيام راقدون ، **ولننظر في قول ابي نواس :**

تناوم خوفا من ان تكون ساعيا وعاوده بعد الرقاب وجيد

فالتناوم لايعني النوم بل هو التظاهر بالنوم ، وفي ذلك ظهورا للشيء علي غير الحقيقة فضلا عن ان ابو نواس يقلب الموقف ، اذ جعل الخوف في في نفس الخائف يبدو ان الخوف في الايات القرآنية في نفس الناظر الي اهل الكهف ، (لو اطلعت عليهم لوليت منهم فرارا ولملئت منهم رعبا (٤٠) .

ويتناغم زمن التحقق لقصة اهل الكهف مع زمن التحقق الفعلي لقصة ابي نواس ، فقد كان هروب اهل الكهف ليلا عندما توعدهم الملك الجباز دقيانوس بعد رفضهم لدعوته ووقوفهم في وجهه واظهارهم وايمانهم " ربنا رب السموات والأرض لن ندعوا من دونه إلها (٤١) فقال لكم انكم فتيان حديثة اسنانهم وقد اخرتكم الي الغد لتروا رأيكم فهربوا ليلا (٤٢) **وهكذا بدأت قصة ابي نواس :**

وليلة دجن قد سريت بفتية تنازعها نحو المدام قلوب

ولنلحظ تلك التقلبات بين القصتين :

القصة القرآنية	**قصة أبي نواس وأصحابه**
١ – فتية آمنوا بربهم	١ – فتية آمنوا بالخمر .
٢ – فتية آووا إلى الكهف	٢ – فتية آووا إلى الخمارة .

٣ - فتية تحسبهم أيقاظا وهم رقود ٣ - متناوم .

٤ - فتية آمنون ، ويفزعون الآخرين ٤ - فتية مفزعون من الآخرين .

٥ - لم يتمكن الملك دقيانوس من الدخـــول ٥ - دخل أبو نواس ومن معه إلى الخمارة إلى الكهف

فالصور المتقابلة فى القصتين متقابلة تقابلا عكسيا إلى حد ما ، وأفـــرزت هـــذه المتقابلات دلالات عكسية ، كما يبدو فى الفزع المجسد **فى قول أبى نواس** .

ففزع من ادلاجنا بعد هجهة وليس سوى ذى الكبرياء رقيب

وتقفز إلى ذهنية الشاعر من الموروث الدينى أكبر صورة تحررية ، تتمثل بـــالحج ومناسكه ، حيث التساوى بين الناس والمساواة ، وحيث الذهول الروحانى ، وتتجســد هذه الصورة **فى قول أبى نواس** :

ولما دعونا باسمه طار ذعـــــره وأيقن أن الرجل منه خصيب

وبادر نحو الباب سعيا مليـــــا له طرب بالزائرين عجيـــب

فأطلق عن نابيه وإنكب ساجدا لنا ، وهو فيما قد يظن مصيب

فالتقاطعات البينصية الدينية هنا جاءت من خلال الألفاظ والتراكيب على نحـــو يختلف عن التناص السياق الذى تمثل بالقصة ، فتلحظ المفردات المتعلقة بـــالحج ومـــا يقترن به من تمثل لحالة المساواة والحرية الفردية ، والإنطلاقة التى تحقق للإنسان فى هذا الموسم إذ تكون فيه الناس سواسية ، وتتحقق سلطة الفرد علـــى ذاتـــه ، والعلاقـــة التداخلية تتمثل بالتداخل مع حالة صاحب الخمارة الذى يجتاحه القلق الدائم والتوتـــر بسبب وجود سلطة المجتمع والدولة (سياسيا) على أعماله ، وتلك الفتية التى تمثل مـــا يصبو إليه الشاعر من حالة اجتماعية جديدة مثلت لديه حالة من الإطمئنان والراحـــة النفسية والإستقرار لذلك جاء الشاعر بالدينى من الألفاظ لما تمثله من سلطة مرجعيـــة من حيث قوة الدلالة .

ويحاول الشاعر الربط بين العالم الخارجي المؤثر فى تشكيل رؤيتة وبين رؤيته الذاتية وغالبا ما يتم الربط برصد عمليات التوحد والتصادم مما يخلق لغة تقابلية بالضرورة **ولينظر فى قوله** :

وبامر نحو الباب سعيا ملبيا له طرب بالزائرين عجيب

إذ يلاحظ تشكيلات الصياغة فى هذا البيت تنتمى إلى المعجم الدينى الذى يستمده من مناسك الحج وهو العالم الخارجي ويوظفه ليعبر به عن أعمق رغائبه فى البحث عن الهدوء النفسى الذى صنعته طبيعة المجتمع ، وهو يضفى على هذا البيت جوا من التعطش واللهفة الذى يزداد فى قوله : " فاطلق عن نابيه " لكى تكتمل حلقة التعطش ويصبح التركيب تمهيدا للتقابل فى قوله : " يظن مصيب " ، الذى يكشف عن ثنائية الماضى المظنون به والتمثل فى حياة المجتمع ، والحاضر المصيب المتمثل فى حياة الحمارة ، وهذه الثنائية متنافرة متصارعة ترغب فى تحقق الحاضر وغلبته وهو ما يريده الشاعر ، وما استقر فى بنية التركيب ليتم ويكمل الصورة الحاضرة فى ذهن الشاعر ، بالتقابل بين (يظن) و (مصيب) يجسد الموقف الذى رصده الشاعر ، وربما كانت دقة هذا الرصد وراء إحداث نوع من المخالفة بين المتقابلين ، حيث جعل اللفظة الأولى فعلا والثانية اسما مشتقا من غير الثلاثى ، وهو بهذا يسم حالة (الظن) بالتتابع والتجدد بمضارعتها الفعلية ، بينما يسم حالة الإصابة بالثبات والثبات يحتاج إلى بذل جهد متميز .

ولعل حالة التعطش التى سبقت حالة السعى بين الصفا والمروة التى استدعيت إلى ذهن الشاعر ، وبذل الجهد المتميز التى عاشتها هاجر زوج إبراهيم عليه السلام الموصلة إلى الثبات هو ما يمكن ان يشكل تقاطعات نصية مع الموروث الدينى ، إذ حاولت هاجر أن تجد لنفسها من مأزقها مخرجا ، وسارت هائمة على وجهها تعدو وتهرول ، وقد هاجها إلتياع طفلها وأحزنها بكاؤه ونحيبه وأخذت تبحث عن الماء

وتفتش له عن غذاء حتى قرعت صفاة الصفا ثم عادت فزعة مذعورة لهول مصابهـــا فى وحيدها وسعت نحو سراب حسبته ماء عند المروة حتى إذا جاءته لم تجده شيئا ثم كـرت راجعة إلى هدفها الأول ورجعت ثانية إلى غرضها الثانى ، وهكذا سعت سعى المجـهود سبعة أشواط ، وهذا هو أصل السعى الذى يقوم به الحجيج (٤٣) فالمعانـــاة والجـــهد والخوف والفزع والذهول من مشمولات الموقفين مما شكل وشائج بينهما .

وتنساق النصـية الدينية لدى الشاعر فى لغة يموه بها على المتلقى ويعطيه حيزا ذاتيا أكبر من مد الفراغ الدلالى فى حالة التمثل والتناغم مع النص الذى جـــاء بمعطيـــات اجتماعية وفكرية وسياسية وثقافية ، وتعاظمت بهـــا الدعـــوة إلى التعبـير والثـــورة الاجتماعية الحقيقية لتغيير الحالة التى يعيشها المجتمع ، وتعـــاظم الســـلطات وقـــهرها للحريات وسياسية البطش وتمزيق البيئة المجتمعية تحت طائلة الفكرة الدينية فهو كأنـــه يستحضر الدينى من التراث ليعطى نفسه أحقية تأويلية فى العلاقة مع الماضى .

وتتمثل الأحقية التأويلية فى العلاقة مع الماضى - ابتداء - فى قولـــه : " وانكـــب ساجدا لنا " فالإقرار بالفضل دينيا يكون بالسجود ، فقد غدا السجود إقرارا بالربوبية والعبودية الذى يمنح الحياة الأزلية فى الجنة ، **إذ يقول أبو نواس** .

وقال أدخلوا ، حييتم من عصابة فمتر لكم سهل لدي رحيب

وهذا القول يستدعي الي الذهن قوله تعالي : " ادخلوها بسلام آمنين " (٤٤)وفي الجنة علاقة الانتاج الانسان لفكرة النهائية التي يتلخص بها الانسان من شقاء الحيـــاه ، تعاستها وشرورها التي لا تنتهي ، فالحانه التي اتجه اليها الشاعر مع فتيته تمثـــل مكـــان للاستقرار النفسي والاطمئنان والخلاص ولكن الشاعر يستبدل الواقعي بالغيبي لكـــي تتشكل مع رؤيته الخمرية بمفرداتها وصيغها التعبيرية وسيلة للفكرة الرئيسية المركزيـــة التي يصبو اليها مخلصا الإنسان المجتمع من شروره وأزمة الواقع الـــذي يعـــش بـــه ،

والمتمثلة بالدخول الي الخمارة التي تشكل للشاعر مكانا للمساواه والعدالة والتخلص من ازمة المجتمع . فقوله . ادخلوا ؛ من الدخول الي الجنة هو الدخول الي الحياه الازلية وكما ان الجنة فيها ما يطيب للانسان المؤمن كل ما تشتهي النفس فكذلك الخمارة ، **يقول ابو نواس** :

وجـــــاء بمصباح له فأناره وكل الذي يبغي لديه قريب

فى" وكل الذي يبغي لديه قريب " معدلة لما يتوافر في الجنة من نعم وعد بهـــا الله المؤمنين . والبنية المركزية التي تشكلت منها رؤية الشاعر دعته الي استجذاب تقـــاطع مورثي آخر مع نص ديني علي لسان سيدنا محمد صلي الله عليه وسلم ، يتمثل في قولـه :" ارحنا بها يا بلال (٤٥) ويقصد بذلك الصلاة وإقامتـــها ، واللفظـــة نفســـها في تداخلية نفسية تتمثل في نفسية المبدع الأول لها سيدنا محمد صلي الله عليـــه وســـلم ، وكأنها جاءت بعد أثقال من الهموم والمشاكل **يقول ابو نواس** :

فقلنا : أرحنا هات إن كنت بائعا فأن الدجي عن ملكه سيغيب

ولعلنا كنا نؤكد ما أسلفنا ، فهو يقرب تجربته مع واقعه مـــن تجربـــة الرســـل ، والتقاطع بين التجربتين يتمثل بالثورة أولا ، ورفض السائد من الأنماط المتراكمـــــة في ثقافة الناس واعتقادهم وهو وسيلة للتخلص عن طريق الحركة الرمزية المتمثلة بالشعائر وهي بالنسبة للرسول عمود الدين (الصلاة) وهي بالنسبة لابي نواس عمـــاد الحيـــاة الفضلي (الخمرة).

وتنقل الحركة الزمانية بالنص حيث تتشكل حالة آخري في المكـــان المتشـــكل داخل النص ، وفي حركة الغناء القائم في هذا المكان ، **يقول ابو نواس** :

كثيب علاه غصن بان إذا مشي تكاد له صـــــم الجبال تنيب

إذ تلحظ ان كلمة (تنيب) تمثل الخشوع والطاعة والعالم الذي شكله الشـــاعر لنفسه وفتيته يستطيع ان يخشع الجبال ، وكما هو عالم الموروث الديني تخشع الجبـــال ، كما جاء في النص القرآني : " لو انزلنا هذا القرآن علي جبل لرأيته خاشعا متصدعـــا من خشية الله " (٤٦) وهو بهذا يستبدل الغي بالواقعي لكي تتشكل رؤيتـــه الخمريـــة بمفرداتها وصيغها التعبيرية . وتتشكل في المكان كذلك حالة آخري داخل النـــص وفي صنيع السقاه من الغلمان حيث يتقاطع هذا التشكيل مع الموروث الديني المتمثل بقولـه تعالي " ويطوف عليهم ولدان مخلدون اذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤا منثورا ، واذا رأيت ثم رأيت نعيما وملكا كبيرا ، عاليهم ثياب سندس واستبرق وحلوا اســـاور مـــن فضـــة وسقاهم ربهم شرابا طهورا " (٤٧) **ويتقاطع هذا في قول الشاعر** :

وأقبل محمود الجمـــال مقرطق	إلي كأسها لاعيب فيه أريب
يشم الندامي الورد من وجناته	فليس به غير الملاحـــة طيب
فما زال يسقينا بكـــأس مجدة	تولي وآخري بعد ذلك تؤوب

وما يلفت النظر انه يقيم تقابلا حركيا للكؤس التي يعشق ، ذلك التقابل الافقـي الذي تبدوا فيه الكؤوس ذاهبة آيبة ، وهذا تجسيد للموقف الذي رصـــده الشـــاعر ، وربما كانت دقة هذا الرصد وراء احداث نوع من المخالفة بين المتقابلين علي الرغـــم من أنهما يقومان اساسا علي الحركة اذ يلاحظ أن الحركة تتحول حركـــة الاختفـــاء والظهور مع احتفاظها بطبيعتها في التحرك فاختفاء الكؤوس وظهورها يرتبط بـــالزمن ، فعلي الرغم من ان الفعل (تؤوب) إلا انه اصبح يحمل دلالة المـــاضي وهنـــا تحـــدث العلاقة المتعاكسة في النص بتصادم الازمان الشعرية ذات الارتباط بالحالة الشـــعورية النفسية للشاعر .

وتتجلي قدرة الشاعر في استخدامه لتنقية القطع في تنقية الصور ممهدا لتنقية هـــذا القطع بتنقية لغوية ملفتة فهو يقول : ..." تولي وآخري بعد ذلك تؤوب " فبين الكـــأس

الاولي والأخري مدة زمنية ما ، وحتي لا يترك القارىء المتخيل لهذه الصورة الحركية بين الاختفاء والظهور يقدم لنا صورة تكشف عن الحوار الداخلي بين الذات تلآخر ، وليس الاخر هنا الا تجريد للذات بانقسامها الي طرفين يعيشان حالتين شعوريتين لينتقل بنا الي ثنائية اخري بين (السرور والنحيب) ولعل الصورة التي تكشف عن الحوار الداخلي بين الذات والآخر تتجسد في المشهد الغنائي الذي ينقل المتخامرين وبالتالي ينتقل القارىء الي ثنائية السرور والنحيب ،**يقول** :

وغني لنا صوتا بلحن مرجع	سري البرق غريبا فحن غريب
فمن كان منا عاشقا فاض دمعه	وعاوده بعد السرور نحيب
فمن بين سرور وباك من الهوى	وقد لاح من ثوب الظلام غيوب
وقد غابت الشعرى العبور وأقبلت	نجوم الثريا بالصباح تثوب

ويصل الشاعر إلى غاية الحركة الدلالية عندما وضع (غابت - أقبلت) فى مواجهة تعبر عن صيرورة الحياة ، وأن غياب شئ ما وحضور شئ آخر هو مؤشر على نهاية الأول وبداية الآخر ، فكان حركة الوجود عند الشاعر تمثل عنده تقابلا بين الموت/ الغياب وبين الحياة / الإقبال ، وإذا كان الشاعر حيا بالفعل لحظة الغياب لما تمثله من حياة الخمارة فإنه ميت بالقوة فى لحظة الإقبال ، وهنا تمويه من طرف وتأكيد على قلب الدلالة التى اتسم بها أسلوب أبي نواس فى هذه القصيدة وخاصة فى إفادتهمن الموروث الدينى ، وهو بهذا يؤكد النسيج المتكامل فى صياغته المتضافر لتشكظيل رؤيته فى سياق الخطاب الشعرى .

أما التمويه فإنه يتجلى فى رؤيته المقلوبة إذا إن الإعتقاد السائد أن الظلمة ظلمات ، وأنها تحمل شحنة الشؤم والموت والهلاك والضيق ..... وإن الصباح يحمل شحنة الخير والحياة والتجدد والإنفراج ..... بيد أننا نجد الشاعر لا يرى ذلك ففى الوقت الذى تكون فيه (الشعرى) موجودة وتكون الظلمة مطبقة تكون الحياة

ويكون الشاعر حيا بالفعل وفى الوقت الذى تكون فيه الثريا قد بدأت بإعلان إقتراب الصباح فإنها تؤذن بالموت موت الشاعر ، وبهذا ينذر الشاعر بالموت بالقوة ، وهو بهذا يستغل الطاقة الزمنية ورموزها فى اللغة فيمثل إمتداد الزمن فى ماضيه بقوله (غابت) وفى مستقبله بقوله (أقبلت) وفيهما يأتى التقابل الذى يتسع لرؤيته ، فوداع الشعرى هو إبتعاد عن اللحظة المحببة نفسيا عند الشاعر وبإقبال الثريا هو التعلق بالإنعدام وموت الحياة الفعلية ، وهو بهذا ينقل المتقابل المعجمى إلى أعماق نفسية داخلية وإن ظل لهذا التقابل طبيعته الزمنية اللفظية .

ويتكشف لنا أن أبا نواس كان راصداً معقولا لحركية نظام العربية وبيئته التى أوجدت فى نفسه معادلاتها ، وأكد لنا ملازمة الشعر لزمن الشاعر ، وأنه قد أفاد من ثقافته الموسوعية وخاصة الدينية ، وأنه قد إستبدل بالموروث الدينى الحياة المحسوسة أناسها ونظمها وطبيعتها وإشكالياتها ، مجسدا رؤيته على شكل تجربة لفظية غير مجترة للموروث مثبتا تميزه فى التفاعل معه ، محققا ذاته فى نفوس متلقيه من خلال إنصهار صياغته ودلالاتها الموحية والملموسة مع المادة المتناصة ، وذلك بإمتزاجه مع الفكرة التى يستهدفها بحيث غدا خطابه الشعرى فاعلا متشربا لرؤيته مما جعله أكثر حركية وفاعلية .

ويلاحظ أن خطابه الشعرى مترابط لغويا ودلاليا ، وذلك يتضح جليا فى الوقوف على الحقول الدلالية لمفرداته فى مختلف مواقعها وسياقاتها المتواشجة مستخدما تقنيات عدة فى إحداث هذا التناسق والتواشج ، فهو قد يضع دلالة مقلوبة أو تركيبا مغايرا ودلالة جديدة تتجلى شعريتها فى ربطها بدلالة النص سواء الجديد أو القديم بعد أن تتأكد العلاقة بينهما .

الإحالات والهوامش

١ - أنظر على سبيل المثال :

- عبدالوهاب ترو : تفسير وتطبيق مفهوم التناص فى الخطاب النقدى المعاصر ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العددان ٦٠-٦١ ، كانون الثانى - شباط ١٩٨٩ م .

- محسن جاسم الموسوى : المقارنة والتناص ، مجلة علامات ، النادى الأدبى الثقافى ، المجلد ٧ ، الجزء ٢٦ شعبان ١٤١٨ هـ - ديسمبر ١٩٩٧م.

- صبحى الطعان ، التناص ، مجلد المدى ، المجلد ١٢-١٤ ، ١٩٩٦ م.

- حاتم الصكر ، تنصيص الآخر (فى المصطلح والنظرية والتطبيق ، المؤثرات الأجنبية فى الشعر العربى المعاصر ، الحلقة النقدية فى مهرجان جرش الثالث عشر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان ، ١٩٩٤م .

- بشير القمرى ، مفهوم التناص بين الأصل والإمتداد ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، مركز الإنماء القومى ، بيروت وباريس ، العددان ٦٠/٦١ ، كانون الثانى - شباط ١٩٨٩م .

- باقر جاسم محمد ، التناص المفهوم والآفاق ، مجلة الأداب ، بيروت ، العدد ٧-٩ السنة ٣٨

- أحمد قدور ، التناص الظاهرة وإشكالية المنهج قراءة فى بعض الممارسات النقدية ، مؤتمر النقد الأدبى الثالث ، جامعة اليرموك ، اربد ، تموز ٢٤-٢٦، ١٩٨٩ م .

- مارك انجينو، مفهوم التناص فى الخطاب النقدى الجديد ، ترجمة أحمد المديني ، العدد ٣٢ آب ١٩٨٦ .

- أحمد الزعبي ، التناص نظريا وتطبيقيا ، مكتبة الكتاني ، اربد ، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م .

٢ - أبن المعتز ، عبدالله ، طبقات الشعراء ، تحقيق عبدالستار أحمد فراج ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الرابعة ، ص٢٠٢ .

٣ - المرجع السابق ، ص ٢٠١ .

٤ - المرجع السابق ، ص٢٧٢ .

٥ - محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعرى ، استراتيجية التناص ، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء وبيروت ، ط٣ ، ١٩٩٢م ، ص١٢٥ .

٦ - عبدالنبى اصطيف ، خيط التراث فى نسيج الشعر العربى الحديث ، مدخل تناصى، مجلة فصول ، المجلد ١٥ ، العدد ٢ ، ١٩٩٦ م ، ص ١٨٥ .

٧ - محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية ، دار التنوير ، بيروت والمركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ، ط٢ ، ١٩٨٥ م ، ص٢٧٨.

٨ - سعيد يقطين ، الرواية والتراث السردى ، من أجل وعى جديد بالتراث ، المركز الثقافى العربى بيروت والدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٢م ، ص١٠ .

٩ - روبرت بارت ، نظرية النص ، ترجمة منجى الشملى وآخرون ، حوليات الجامعة التونسية ، العدد ٢٧ ، ١٩٨٨م ، ص٨٠ .

١٠ ـ محسن جاسم الموسوى ، المقارنة والتناص ، مجلة علامات ، المجلد السابع ، الجزء ٢٦ ، شعبان ١٤١٨ هـ ، ديسمبر ١٩٩٧م ، النادى الأدبي الثقافى ، جدة ، ص٣٦ .

١١ ـ بشير القمرى ، مفهوم التناص بين الأصل والإمتداد حالة الرواية ، مدخل نظرى ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ٦٠-٦١ شباط ١٩٨٩ م ، مركز الإنماء القومى ، بيروت وباريس ، ص٩٥ .

١٢ ـ كاظم جهاد ، أدونيس منتحلا ، دراسة فى الإستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، مكتبة مدبولى ، ١٩٩٣م ، ص ٣٨ .

١٣ ـ جيرار جينيت ، أطراس الأدب فى الدرجة الثانية ، ترجمة المختار حسنى ، مجلة علامات ، المجلد ٧ ، الجزء ٢٥ ، جمادى الأول ، ١٤١٨ هـ ، سبتمبر ١٩٩٧م ، النادى الأدبي الثقافى ، جدة ، ص ١٨٠ .

١٤ ـ محسن جاسم الموسوى ، المقارنة والتناص ، مرجع سابق ، ص ٣٥ .

١٥ ـ محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعرى ، مرجع سابق ، ص ٥٤ .

١٦ ـ عبدالرحمن السليمان ، الشعرية والتجاوز ، نماذج تشكيلية من الوطن العربى ، مجلة علامات فى النقد ، المجلد ٧ ، الجزء ٢ ، جمادى الأول ١٤١٨هـ ، سبتمبر ١٩٩٧م ، النادى الأدبي الثقافى ، جدة ، ص ٢٣٥ .

١٧ ـ عبدالله الغذامى ، الخطيئة والتكفير ، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية النادى الأدبي الثقافى ، جدة ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٥ هـ ، ١٩٨٥م ، ص٣٢٤ .

١٨ ـ روبرت شولز ، السيمياء والتأويل ، ترجمة ، سعيد الغانمى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤ م ، ص٦٨ .

١٩ - عبدالوهاب ترو ، تفسير وتطبيق مفهوم التناص فى الخطاب النقدى المعـــاصر ، مرجع سابق ، ص٨٠ .

٢٠ - بشير القمرى ، مفهوم التناص بين الأصل والإمتداد ، مرجع سابق ، ص ٩٤ .

٢١ - تزفيتان تودروف ، القراءة كبناء ، ترجمة محمد اديوان ، الفكر العربى المعـاصر ، مركز الإنماء القومى ، بيروت ، العدد ٦٠-٦١ ، كانون الثانى ، شـباط ، ١٩٨٩م ، ص ١٠٦ .

٢٢ - بشير القمرى ، مفهوم التناص بين الأصل والإمتداد ، مرجع سابق ، ص ٩٤ .

٢٣ - رجاء عيد ، القول الشـــعرى ، منظـورات معـاصرة ، منشـأة المعـارف ، الإسكندرية ، ص ٢٢٥ .

٢٤ - المرجع نفسه : ص ٢٢٧ .

٢٥ - أبو نواس ، الحسن بن هانى ، ديوان أبى نواس .

٢٦ - على جعفر العلاق ، الشعر والتلقى ، دراسات نقدية ، دار الشـــروق للنشـــر والتوزيع ، عمان ١٩٩٧ ، ص ١٧٣ .

٢٧ - شعيب حليفى ، النص الموازى فى الرواية ، استراتيجية العنوان ، مجلة الكرمـل ، العدد ٣٦ ، ١٩٩٢م ، ص ٨٢ .

٢٨ - محمد بنيس ، الشعر العربى الحديث ، بنياته وابدالاتها التقليديـة ، دار توبقـال للنشر ، ١٩٨٩ ، ص١٠٧ .

٢٩ - سورة الكهف ، آية ٥ .

٣٠ - سورة الكهف ، الآيات ٨-١٠ .

٣١ - محمد بن جرير الطبرى ، تاريخ الرسل الملوك ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار سويدان ، بيروت ، لبنان ، ج٢ : ص٩-١٠ .

٣٢ - كمال الدين محمد بن موسى الدميرى ، حياة الحيوان الكبرى ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأول١٩٩٤ م ، ج٢ ، ص ٤١٠ .

٣٣ - محمد بن جرير الطبرى ، تاريخ الرسل والملوك ، مرجع سابق ، ج٢ ، ص ص ٦-٧ .

٣٤ - أبو الحسن على بن أبي الكرم ابن الأثير ، الكامل فى التاريخ ، تحقيق أبى الفداء عبدالله القاضى ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨م ، ص٢٧٤ .

٣٥ - أبو الحسن على بن الحسين المسعودى ، مروج الذهب ومعادن الجوهر ، تحقيق محى الدين عبدالحميد ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ١٩٨٧ م ، ج١ ، ص٣١٤ .

٣٦ - صلاح عبدالفتاح الخالدى ، مع قصص السابقين فى القرآن الكريم ، دار القلم، دمشق ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٦ م ، ص١٥ .

٣٧ - سيد قطب ، فى ظلال القرآن ، ج٤ : ص ص ٢٢٥٦ - ٢٢٥٧ .

٣٨ - كمال ابو ديب ، الحداثة السلطة النص ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الثالث ، ١٩٨٤م ، ص ٥٧ .

٣٩ - سورة الكهف ، آية ١٨ .

٤٠ - سورة الكهف ، آية ١٨ .

٤١ - سورة الكهف ، آية ١٤ .

٤٢ ـ محمد على الصابونى ، صفوة التفاسير ، دار القرآن الكريم ، بـــيروت ، ط٣ ، ١٩٨١م ، ج٢ ، ص ٧ .

٤٣ ـ محمد أحمد المولى ، قصص القرآن ، المكتبة الأموية ، دمشق ، بـــيروت ، د.ق ، ص ٥٠ .

٤٤ ـ سورة الحجر ، آية ٤٦ .

٤٥ ـ أبو السعادات المبارك محمد بن الجزرى ، الهاية فى غريب الحديث ، تحقيق طـــاهر أحمد الزاوى ومحمد محمود الطناحى ، المكتبة العلمية بيروت ، ١٩٧٩ ، ٢ : ٢٧٤ .

٤٦ ـ سورة الحشر ، آية ٢١ .

٤٧ ـ سورة الدهر ، آية ١٩ ـ ٢١ .