الجـــامعة الأردنيـــــة

كلية الدراسات العليا

الرؤية البلاغية في شعر أبي نُوَاس

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعية

إعداد

سَفّاح علي محمد الصبح

إشراف

الأستاذ الدكتور محمد بركات أبو علي

قُدّمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في الجامعة الأردنية.

كانون أول ٢٠٠١

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ :.....

-أعضاء لجنة المناقشة : **التوقيع**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- الأستـــاذ الدكتور " محمـــد بركات " حمـــدي أبو علي رئيسا، و مشرفـــا .....
- الأستاذ الدكتور محمود داود السمرة ، عضـــــوا .....
- الدكتورة عصمت عبـــدالله غوشـــه، عضـــــوا .....
- الأستاذ الدكتور يوسف مسلّم أبو العدوس، عضوا .....

الإهداء :

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إلى ذي الخلق النبيل .....

الذي أنقذني من الضياع المرّ مرّات .....مرّات

.....

إلى ذي الصبر الجميل.....

الذي نقلني من نكد الدنيا و

شقائها .....

إلى سعادة أبدية وإحساس جديد بالحياة

.....

إلى أبي صبح ... أبي العزيز .....

الشكر والتقدير

يسّرني أن أتقدم بالامتنان البالغ والشكر العظيم إلى مشرفي الأستاذ الدكتور محمد بركات أبو علي ، لما أولانيه من عناية ورعاية بهذه الرسالة ، التي تعهدها - بحسن إشرافه ودقّة ملاحظاته - فكرة وتنظيما ، بناء ومضموناً . وأعترف بأن الثقة التي منحني إيّاها كانت - وحدها - دافعا قويا لإقامة هذه الرسالة بما هي عليه الآن .

كما أشكر للأساتذة الفاضلين ، العلماء المخلصين ، الأستاذ الدكتور: محمود السمرة ، والدكتورة: عصمت غوشه، والأستاذ الدكتور: يوسف أبو العدوس جميل تفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة وإبداء ملاحظاتهم القيمة فيها .

المحتـــــويات

الموضوع		الصفحة
- قرار لجنة المناقشة		ب
- الإهـــــــــداء		ج
- الشكر والتقديـــر		د
- المحـــتـــويـــــات		هـــ
- الملخص بالعربيـــة		و
- المـــقـــدمـــــــة		١
- الـــتـــمـــهـــيـــد		٣
- الفصـــــل الأول :	الحـــــــــوار في شعره	١٣
- الفصـــل الثـــاني :	الـــتـــضمـــين في شعره	٣٥
- الفصـــل الثـــالث :	الـــتـــنـــــاص في شعره	٦١
- الفصـــل الرابـــع :	التـــشـــخيـــص في شعره	٧٧
- الفصـــل الخامس :	الـــتـــجريـــــد في شعره	٩٨
- الفصـــل السادس :	المقابلـــة والتضاد في شعره	١١٣
- الفصـــل الســـابع :	المـــفـــارقـــــة في شعره	١٣١
- الفصـــل الثـــامن :	التـــكـــــرار في شعره	١٤٧
- الـــخـــاتمـــــة		١٦٩
- المصـــادر والمراجع		١٧٢
- الملخـــص بالإنجليزية		١٩٠

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ملخـــــــــص

الرؤية البلاغية في شعر أبي نواس

إعداد

سفاح علي محمد الصبح

إشراف

الأستاذ الدكتور: محمد بركات أبو علي

تناولت هذه الدراسة جانبا هاما من شعر أبي نواس كانت أغفلته الدراسات المتعددة التي تناولت حياته وشعره بالنقد والتحليل، وهو دراسة الرؤية البلاغية في شعر أبي نواس، والوقـــوف علـــى أهـــم الأدوات والأساليب البلاغية التي شكلها بأسلوبه البلاغي الخاص لنقل تجربته وأفكاره.

وتهدف هذه الدراسة إلى البحث في موضوع الرؤية البلاغية في شعر أبي نواس، وذلك برصد أهم الظواهر البلاغية التي تكررت في شعره والكشف عن أبعادها، وطرق تشكيله لها، ودورها الـــوظيفي في النص الكلي. ومن ثم تربط الدراسة بين الشكل البلاغي المحلل بقيمته التعبيرية في النص المدروس، لأنهـــا ترفض الفصل بين الدال والمدلول، وترى أنه لا وجود لأحدهما بمعزل عن الآخر .

ووقفت الدراسة عند أبرز قضايا الرؤية البلاغية في شعره ، فتوزعت الدراسة في فـــصول ثمانيـــة، وهي: الحوار، التضمين، والتناص، والتشخيص، والتجريد، والمقابلة والتضاد، والمفارقـــة، والتكـــرار. وبحثت في أثر هذه الظواهر البلاغية في بناء النص الفني لدى الشاعر.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المقدمة

يجمعني بشعر أبي نواس إعجاب كبير، وحب قديم، وذلك لما احتوى عليه من معان إنسانية رفيعة وتجربة ثرّة عميقة، فقد جسّد شعره شخصية نادرة عُرفت بتمردها على الواقع ورفضها لكثير من القيم الثابتة التي تحدّ من حرية الفرد والجماعة ؛ فباتت تبحث عن الحرية، وتدعو إلى نبذ القيود، وتحلم بالخلاص.

ومما زادني تعلّقا بشعر أبي نواس ، وشَحَذ همتي عزما وتصميما للبحث فيه، هو قلة الدراسات التي تناولت شعره من زاوية هامة وغنية، وهي زاوية الرؤية البلاغية، فالكتب والدراسات المتعددة التي تناولت أبا نواس وشعره كانت – على كثرة عددها و اختلاف اتجاهاتها متفقة– عموما –في إغفالها لدراسة الرؤية البلاغية في شعره ، فلهذا تنطلق هذه الدراسة بمهمة بحث هذا الجانب الهام من شعره.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

تعالج هذه الدراسة موضوع الرؤية البلاغية في شعر أبي نواس، فتوقّفت عند الظواهر والأساليب البلاغية المتكررة في شعره، وتبنت رؤية فنية مفادها أن أدوات البلاغة وتراكيبها التعبيرية ما هي إلا مضامين فنية تعطى المعنى صورته النهائية، وأن لكل عنصر بلاغي وظيفة يؤديها في إطار النص الكلي .

و بذلك تربط الدراسة الأسلوب البلاغي المحلل بقيمته التعبيرية في النص، فالشاعر يجسد رؤيته البلاغية في الشعر باستخدامه للأساليب البلاغية المتعددة من زاويته الخاصة، وتشكيلها بحيث تكون أقدر على نقل عالمه النابض بالحياة في صورة بلاغية تفيض بالإيحاء والدلالة، فالأدوات والأساليب البلاغية مسؤولة –وحدها– عن صياغة شعور الإنسان بالعالم،و التحليل البلاغي ليس إلا لهدف الكشف عن مواقف الشاعر وأفكاره، وبالتالي تأمل المعاناة الإنسانية في صورة من صورها اللغوية .

وقد جاءت الدراسة في فصول ثمانية مسبوقة بتمهيد تناولت فيه –باقتضاب– الحديث عن أهمية شعر أبي نواس ، وملامح شخصيته. وبسطت الحديث في منهج الدراسة وتصوراته.

وتناولت في الفصل الأول ظاهرة الحوار في شـــعره ، ودوره في تـــشكيل الأحـــداث وتطويرها، وسلطت الضوء على الحوار: أشكاله وطبيعته، وذلك من خلال تناول الأحداث ذاتها في شعره، التي ظهرت بوضوح في موضوعين هامين ،هما: الحبّ، والخمرة .

وفي الفصل الثاني درست التضمين في شعره بنوعيه: التـــضمين البلاغـــي ، وأشـــكاله . والتضمين العروضي ، وطرق صياغته . وبحثت في أثر التضمين في تحقيق جماليات النص ودلالته.

أما الفصل الثالث فقد درست فيه ظاهرة التناص في شعره ،و قد انقسم التناص لديه إلى قسمين وهما : التناص القرآني ، و التناص الشعري .

وأما الفصل الرابع فقد تناولت فيه ظاهرة بلاغية مهمة، هي ظاهرة التـــشخيص الـــذي انقسم في شعره إلى قسمين، هما أولا :تشخيص الخمرة . وثانيا: تشخيصه للأشياء بإسناد الفعل الإنساني إليها وخطابها .

مركز ايداع الرسائل الجامعية

ودرست في الفصل الخامس ظاهرة التجريد البلاغي في شعره، وكشفت فيه عن أبعـــاد هذه الظاهرة، و وظائفها لديه. وانقسم التجريد في شعره إلى أقسام ثلاثة، هـــي أولا :التجريـــد المنقطع (غير التام)، وثانيا : التجريد غير المنقطع (التام)، وثالثا:العاذلة.

وتناولت في الفصل السادس ظاهرة المقابلة والتضاد، وبحثت في محاورها الدلالية، ووظائفها، وأثرها في بناء نصوصه.

وفي الفصل السابع درست ظاهرة بلاغية مميزة في شعره، هي ظاهرة المفارقة، و بحثت في أنماط هذه الظاهرة الثلاثة فيه،وهي أولا: السخرية ،وثانيا:التحول، وثالثا: خيبة الانتظار.

وفي الفصل الثامن الأخير،تناولت التكرار ،الذي انقسم في شعره إلى أقسام ثلاثة ، هي أولا: تكرار الأصوات، وثانيا:تكرار الكلمات، وثالثا: تكرار المقاطع.

وأخيرا، أعقبت الفصول بخاتمة تناولت فيها أبرز النتائج التي توصلت إليهـــا في دراســـتي هذه، التي بحثت فيها موضوع الرؤية البلاغية في شعر أبي نواس .

التمهيد :

يعد العصر العباسي عصر التحولات الكبرى في حياة العرب و المسلمين ، و ذلك بما أصاب مجتمع هذا العصر من تغيرات كثيرة في وجوه حياته السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والفكرية .

ومما يسجل لعصر بني العباس انفتاحه الحضاري والفكري حيث يبدو العصر- بوضوح- مثالا ناجحا للتعارف بين الشعوب والقبائل ،و يعود ذلك إلى ما أصاب مجتمعه العباسي مـــن متناقضات في داخله، وصراع بين: التاريخ والواقع، والبادية والمدينة ،والعرب والأعاجم، والقديم والجديد، والمجون والزهد، والانحلال والمحافظة... إلخ .

و بما أتاح ذلك العصر للناس من ثقافات جديدة متنوعة وتجارب حيوية مختلفة؛ "فقد ظلت أداة التعبير عن ذلك كله هي اللغة العربية بكل ما فيها من إمكانات وطاقات تعبيرية، ومن أجل ذلك ظلت خطوط الاتصال ممتدة بين المدينة من حيث هي بيئة الحياة والتجارب الجديدة، والبادية بوصفها مصدر اللغة أو الأداة التعبيرية"(١).

أما الشعر في المرحلة العباسية فقد انتقل من " دائرة القبول والرضـــى والاستـــسلام والولاء للجماعة وأخلاقها إلى دائرة التساؤل والرفض، والتمرد والسخرية من الجماعة وقيمهـــا والاستخفاف بالعادات والتقاليد الثابتة . فقد ساعد تغيير الحياة وانتقالها من البادية إلى الحـــضر وتكاتف السكان و تزايدهم في المدن، وانتقال الثقافات المختلفة وامتزاجها بالثقافة العربية علـــى نوع من التطور في شكل المجتمع وفي لون الحياة الجديدة نتج عنه إحساس الشاعر بالعزلة والشعور بالوحدة والقلق ، الأمر الذي دفع به إلى ضرورة البحث عن مخرج من خلالهما عـــن التـــوازن الداخلي باتخـــاذ موقف ينبع من داخله ومن إرادته الحرة البعيدة عن أي تأثير، ومن هنـــا نـــتج

(١) د. عز الدين إسماعيل : في الشعر العباسي : ٣٠٤.

التحول من الحضور الجماعي إلى الحضور الذاتي، وظهور العمل الفني النابع من حضور الأنا وغياب الآخر"[١].

ومن شعراء المرحلة العباسية المعروفين أبو نواس[٢](الحسن بن هانئ) ، الشاعر الذي عاش عصر بني العباس بتناقضاته كلها، واتجاهاته جميعها، وألم بثقافات عصره إلماما واسعا. فقد كان أبو نواس "متفننا في العلم ،وقد ضرب في كل نوع منه بنصيب"[٣].يقول فيه ابن المعتز "كان عالما فقيها عارفا بالأحكام و الفتيا، بصيرا بالاختلاف ،صاحب حفظ ونظر ومعرفة بطرق الحديث، يعرف ناسخ القرآن و منسوخه، ومحكمه، و متشابهة. وكان أحفظ لأشعار القدماء والمخضرمين وأوائل الإسلاميين والمحدثين"[٤]. ويضيف الجاحظ "ما كان أعلم بالعربية من أبي نواس، ولا أفصح لهجة مع حلاوة ومجانبة للاستكراه "[٥]. وقال بعضهم فيه "كأن المعاني حبست عليه فأخذ منها حاجته، وفض الباقي على الناس"[٦] حتى إن أبا العتاهية ليعده أشعر الناس، سواء كان جاهليا، أو إسلاميا أو مولدا [٧].

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ولأبي نواس تأثير بالغ في الشعر العربي، بما بث فيه من روح التجديد وابتداع لمكنوز المعاني، وتطويع لطاقات اللغة، فلقد ترك شخصية مميزة ذات سلوك خاص "كثر حولها اللجج وطال الخصام، لقد شغل النواسي القدماء والمحدثين، وبلغ من فرط الاهتمام به أن تناول بعضهم

---

(٢) د . محمد زكي العشماوي : منهج في دراسة أبي نواس :٢٦.

١- ينظر في ترجمة أبي نواس (١٣٦هـ –١٩٥هـ) : -أبو هفان : أخبار أبي نواس -ابن منظور : أخبار أبي نواس – ابن قتيبة : الشعر و الشعراء : ٢/ ٧٧٠- ٨٠٢- المرزباني : الموشح : ٢٣٨ -٢٦١ – الطبري : تاريخ الطبري : ١١٠/٥-١٢١ – البغدادي : تاريخ بغداد : ٤٤٩/٧-٤٦٠- ابن كثير : البداية و النهاية : ٢٢٧/١٠- ٢٣٥ – بروكلمان : تاريخ الأدب العربي : ٢٤/٢-٢٦-فنسنك :دائرة المعارف الإسلامية : ١٣/٢-١٩ – فؤاد سزكين : تاريخ التراث العربي : ١٠٩/٢-١٢٠- الزركلي : الأعلام :٢٢٥/٢.

٢- ابن قتيبة : الشعر و الشعراء :٧٧٣/٢ .

٣- ابن المعتز : طبقات الشعراء :٢٠١ .

٤- ابن منظور : أخبار أبي نواس :١٣ – ١٤ .

٥- نفسه : ٤٧ .

٦- نفسه : ٤٥- ٤٦ .

تركيبه العضوي والنفسي محاولين الوصول عن طريقهما نحو مزيد من الفهم"[١]. وترجع شهرة أبي نواس المتفردة – كما يراها العقاد- إلى أن "شخصيته تمثل نموذجا اجتماعيا يعيش في كل زمن"[٢]، فأعراض "البنية والتربية البيتية ونشأة المجتمع وأحداث العصر قد اجتمعت في حالته الخاصة دون سائر الحالات التي وجد فيها شعراء عصره، فجعلته تلك "الشخصية النموذجية" التي لا تكاد تتكرر في جيل "[٣]. وبذلك يترك للناس شخصية إنسانية فريدة ونادرة في الأدب العربي "تصم أذنيها عن العالم الخارجي كله، ولا تستضيء أو تتحرك إلا بوحي من عالمها الداخلي في محاولة لخلق نمط حياتي وفكر خاص، ونمط تعبيري جديد، وهكذا كان أكثر ما يلفت النظر في هذا الشاعر شيئان بارزان ،أولهما: طاقة الحياة والفعل،تلك الطاقة المغيرة والرافضة. وثانيهما: الثنائية أو الازدواجية التي جمعت بين تناقضين أو أكثر في وقت واحد"[٤].

وهكذا ندرك في عالم أبي نواس الشعري ظاهرة خاصة، يمكن تسميتها بظاهرة ازدواجية الميول (الشخصية)، فهو "مميز بمجونه ومميز بزهده،ومميز بثورته على القديم ومميز بتمسكه بهذا القديم، مميز بهجومه على العرب ومميز بإصراره على محاولة الانتساب إليهم، مميز بهذا الصراع الشرس في نفسه بين الحلال والحرام، أي بصورة من الصور بين الواقع والمثال"[٥].

تهدف هذه الدارسة إلى الكشف عن جوانب الرؤية البلاغية في شعر أبي نواس، وتحاول – في الوقت نفسه- إزالة التناقض القائم بين تلك الثنائيات المتضادة في شعره، واكتشاف الوحدة التي تحقق له الانسجام والتوازن في عالمه الفني .

تضم المكتبة العربية كتبا ودراسات كثيرة تناولت حياة أبي نواس وشعره بالدرس والتحليل، وما يلفت النظر في تلك الدراسات أن دراسة الجوانب الفكرية لديه كانت محور

٧- د . رجاء عيد : أبو نواس شاعر ظلمه قومه : ١٢٩ .

٨- أبو نواس : ١٧.

١- عباس العقاد : أبو نواس : ٨٦ .

٢- د. محمد العشماوي : منهج في دراسة أبي نواس : ٣ .

٣- د. محمد حمّود : أبو نواس : ٣ .

البحث فيها ، حيث شغلت جل اهتمام الدارسين وصرفت معظمهم عن البحث في موضوع الرؤية البلاغية، ويمكن القول: إن تلك الدراسات قليلة وسطحية أيضا .

ولقد استفادت الدراسة من تلك الدراسات السابقة المتنوعة في إضاءة جوانب مهمة في النص، فهي ترى أن الرؤية البلاغية تتداخل والرؤية الشعرية، وأن النص رسالة فكرية فنية مزدوجة ومندمجة، ولا يمكن-بحال- تصور أحد طرفي هذه المعادلة بمعزل عن الأخر.

ويمكن تصنيف تلك الدراسات التي استفدت منها في إقامة هذه الدراسة إلى:

أولا : الدراسات غير المباشرة (العامة):

إن أول دراسة منهجية تناولت شعر أبي نواس تلك التي وضعها مهلهل بن يموت ووسمها بـ:"سرقات أبي نواس"، وعلى الرغم من أن مهلهلاً حاول أن "يكشف عيوب أبي نواس وتبويب ذلك بابا بابا" [١] فإنه كان يضمر تعصبا عليه"،حيث ادعى السرقة في الألفاظ، وفي تشابه موضوع الأبيات وفي أسماء الأماكن والبقاع وحتى في مجرد تشابه أسلوب الكلام"[٢].

أما الدراسات الحديثة فقد كانت متعددة ومتنوعة ،ركزت -في معظمها- على دراسة حياة الشاعر، وملامح شخصيته: نشأتها واتجاهاتها، ونوازعها وعقدها . وعالجت-أيضاً- موضوعات شعره وأغراضه وقضاياه [٣] ، ولكنها لم تتطرق إلى معالجة موضوع الرؤية البلاغية، وأغفلت بحث هذا الجانب الهام في شعره .

ثانيا: الدراسات المباشرة (الخاصة):

لم أعثر -في حدود بحثي واطلاعي- على دراسة مستقلة مستفيضة تناولت موضوع الرؤية البلاغية عند أبي نواس، و ما يمكن العثور عليه في هذا الجانب - فيما اطلعت -هو

١- سرقات أبي نواس : ٣.

٢- د. محمد مصطفى هدّارة : مشكلة السرقات : ١٧٧ .

٣- ينظر على سبيل المثال : -العقاد : أبو نواس - د. محمد النويهي: نفسية أبي نواس - د. علي شلق : أبو نواس بين التخطي و الالتزام . د. أحلام الزعيم : أبو نواس بين العبث و التمرد و الاغتراب ....الخ

٤- نشر في: " مجلة جامعة دمشق "،ع١١، سورية ١٩٨٨م ص ص ٤٩-٧٧.

بحث للدكتور إبراهيم سنجلاوي بعنوان "دلالة التضمين في خواتم قصائد أبي نواس " [١]، غير أن الباحث اقتصر على دراسة " تضمين أبي نواس عـــددا من قصائده بيتا أو نصف بيت يكون خاتمة للقصيدة "[٢]، و لم يستقص دراسة التضمين في باقي أجزاء قصائد الشاعر .

وتتناول هذه الدراسة موضوع الرؤية البلاغية في شعر أبي نواس، فتقف عنـــد أبـــرز الظواهر البلاغية والأسلوبية في شعره ،لتكشف عن وظائفها وأبعادها ودورها في إبـــراز رؤيتـــه للحياة والأشياء .

ترتبط الظاهرة البلاغية في النص باختيار الشاعر لها دون غيرها من الظواهر البلاغية، وهي- في الوقت نفسه- تجسد لدى الشاعر انحرافا يهدف إلى جذب انتباه القارئ ومفاجأته.

وهذه الدراسة إذ تعالج موضوع الرؤية البلاغية في شعر أبي نواس،فإن مفاهيم عدة يجدر توضيحها وتحديد وجهة النظر فيها من، مثل: الرؤية والبلاغـــة، والبلاغـــة، والأســـلوبية، والقراءة والمنهج .

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إن الدراسات التي تناولت مصطلح الرؤية البلاغية كانت قليلة وسطحية، و لم يعثر الدارس -في حدود إطلاعه- إلا على دراستين حاولتا الربط بين الرؤية والبلاغة كما ظهر ذلك من عنوانيهما[٣]، ولكنهما أخفقتا، وقصرتا عن بلوغ ذلك الهدف، وربما كان ذلك بسبب اقتصار تلك الدراستين على البحث في أصول البيان العربي ومنهج دراسته فحسب.

يتكون مصطلح الرؤية البلاغية من شقين، أولهما :الرؤية، وثانيهما: البلاغة. وقبـــل الحديث عن هذا المصطلح (الرؤية البلاغية) والعلاقة بين شقيه ينبغي البحث في مدلولات الرؤيـــة والبلاغة كلا على حدة . فالرؤية كما تتصورها الدراسة "قفزة خارج المفهومات السائدة وهـــي تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها"[٤]، وهي "زاوية نظر الشاعر إلى الأشياء" والحدس بها

٥- د. إبراهيم سنجلاوي : دلالة التضمين في خواتيم قصائد أبي نواس : ٥٠ .

١- د . شفيع السيد : التعبير البياني- رؤية بلاغية نقدية : ٤. - د. محمد الصغير : أصول البيان العربي- رؤية بلاغية معاصرة: ١٠ .

٢- د. جودت إبراهيم : بعض مصطلحات نظرية الشعر :٤ .

٣- د. نعيم اليافي : مفهوم الشعرية العربية : ١١.

ومحاولة استشرافها بعين الباطن"[٣]. أما المقصود بالرؤية البلاغية فهو تصور الشاعر لعناصر التشكيل البلاغي ومدلولاتها النصية،" إنها زاوية تفرض تشكيلا معينا لعناصر النص"[٤] .

وأما البلاغة التي بدأت تستعيد مكانتها في الدراسات النقدية "بعد أن أهملت في الغرب فقد تغير الموقف المعادي لها قليلا عند اللسانيين، واعترفت الأسلوبية بدينها نحو هذا العلم العتيق. وفي الوقت نفسه تحاول فيه تجديده، والحق أن البلاغة من أهم وسائل دراسة الشعرية،"[٥] وهي "روح الأدب،والأدب مادته تعلم صنعه، وتبصر بنقده"[٦].

فتستطيع البلاغة" أن تغوص على أدق دقائق اللغة :تركيبها وصورها البلاغية وأساليبها، وتقول قولة النقد والتراث المتطور وقولة الذوق والعلم والمعايير كافة"[١].وإذا تجاوز الدارسون النظرة التحليلية الجزئية للبلاغة يمكن من جديد تقديم المشروع البلاغي "من خلال الصورة بشقيها الإطار والأرضية ، أو الشكل والمضمون، ثم النظر إلى العمل الأدبي وحدة واحدة من خلال التركيب والعلاقات" [٢]ويمكن للمشروع البلاغي -أيضا- أن يكتمل بإضافة بعض المباحث الجديدة إلى البلاغة"،أو تغيير بعض جوانبها التي لم تعد تصلح أو تعديل بعض طرق التعامل مع المعطيات البلاغية "[٣].

و في البحث الحديث تشيع الأسلوبية،فتصبح الحال أشبه بمبادلة للمواقع بينها وبين البلاغة، دونما نفي للتداخل والتقارب بينهما. فالأسلوبية -أساسا- محاولة منهجية "تركز على فهم النص من خلال لغته وإدراك علاقاته الداخلية للكشف عن قيمة بنيته الفنية التي تتجلى فيها الحقائق اللغوية إلى قيم جمالية"[٤]. وغاية علم الأسلوب هي "البحث عن وحدة نظام القصيدة (أو النص)، والعثور عليه"[٥] .

٤- يمنى العيد : في معرفة النص : ٨٠ .

٥- د. أحمد مطلوب : الشعرية : ٩٣ .

٦- د. محمد بركات أبو علي : البلاغة – عرض و توجيه : ١٥٣ .

١- د .أحمد مطلوب : الأسلوبية إلى أين ؟ : ١٩ .

٢- د. محمد بركات أبو علي : دراسات في الإعجاز البياني : ٢١٢ .

٣- د. يوسف أبو العدوس : البلاغة و الأسلوبية : ١٨٣ .

٤- د . سعد أبو الرضا : في البينة و الدلالة : ٢١ .

٥- د. صلاح فضل : علم الأسلوب : ٦٤ .

ويرى بعض الدارسين أن البلاغة قد تراجعت وحلّ مكانها علم الأسلوب، أو أن "البلاغة ذابت وانحلت في علم الأسلوب "[١]، ورأوا في علم الأسلوب الذي حل محل البلاغة [٢] مسألة تحقق للعلم صفته التراكمية .

ولكن ما قد يتراءى في مباينة بين البلاغة والأسلوبية مسوغا للهجر والقطعية بينهما هو رأي غير صحيح، ومن الضروري "إدراك التقارب بين كثير من جوانب الأسلوبية وجوانب البلاغة المضيئة في تراثنا، التي يصبح من حقها علينا أن نحسن توظيفها في التعامل بها مع النصوص لتسهم في استكشاف أبعادها وعلاقاتها الداخلية ومستوياتها الصوتية والدلالية"[٣]. ولهذا كان للابتعاد عن البلاغة العربية " أثر في جفاف النقد الأسلوبي، فالبلاغة علم معياري يرسل الأحكام التقييمية ويرمي إلى تعلم مادته وموضوعه بلاغة البيان، بينما تنفي الأسلوبية عن نفسها كل معيارية وتعزف عن إرسال الأحكام التقييمية، ولا تسعى إلى غاية تقييمية البتة"[٤]. وبهذا تصبح البلاغة والأسلوبية من أشد أدوات النقد التصاقا ببعضهما بعضا، "فالبلاغة لا سبيل إلى الاستغناء عنها كما أنه لا سبيل إلى اتخاذ الأسلوبية بديلا عنها، وأن الأسلوبية والألسنية ينبغي أن توضعا في خدمة البلاغة والنقد الأدبي في الحدود التي تتحملها التطبيقات البلاغية والنقدية "[٥].

ومن هذا المنطلق يتبنّى الدارس الدعوة إلى التوحيد بين البلاغة والأسلوبية، وبخاصة أن "كثيرا ممن كتبوا في موضوع البلاغة العربية قد ضموه تحت عنوانات أخرى، مثل :الصورة ، والأسلوب، والإبداع ،والذوق، وغير ذلك"[٦]، وأن مصطلح الأسلوب "واكب فترة طويلة مصطلح البلاغة دون أن يكون هناك تعارض بينهما، بل كان الأسلوب يقف من البلاغة موقف المساعد على تصنيف القواعد المعيارية التي تحملها إلى الفكر الأدبي والعالمي"[٧]، وبهذا يمكن

٦- نفسه :١٣٥ ، و ينظر : نفسه : ١٢٣ ، ١٣٨-١٣٩ .

٧- د. مازن الوعر : قضايا لسانية : ١٣٥-١٣٦ .

٨- د. سعد أبو الرضا : في البينة و الدلالة : ٢٢- ٢٣ .

١- د . أحمد مطلوب : الأسلوبية إلى أين ؟ : ١٧ – و ينظر – أبو العدوس : البلاغة و الأسلوبية :١٧١ .

٢- نفسه :١٨ .

٣- د. محمد بركات أبو علي: دراسات في الإعجاز البياني : ٢٠٠ .

٤- أحمد درويش : الأسلوب و الأسلوبية :٦١ .

القول "إن علم البلاغة هو علم الأسلوب ".يقول الدكتور محمد بركات أبو علي إن: "البلاغة العربية إذا أسميتها "الأسلوب"[١] فلك ذلك شريطة أن ترتبط بالأدب والنقد"[٢].

ثم إن هذه الدراسة تحاول الاستفادة من آليات القراءة واستراتيجياتها المتعددة،فترى أن قراءة النصوص –كما قيل – هي "دمج وعينا بمجرى النص"[٣]، أو "التفاعل بين موضوع النص والوعي الفردي [٤]"، والقراءة الحقة تجاوز " ما يريد المؤلف قوله أو طرحه للكشف عما لا يقوله ولا يفكر فيه عندما ينطق ويفكر"[٥]. وبهذا تصبح "قراءة القصيدة نوعا من إعادة خلقها، وتتعدد قراءاتها بتعدد القراء" [١٠] .

فالأدب اليوم –في واحد من أجمل تعريفاته المتداولة، أنه في جوهرة– "نقد للحياة وليس مجرد تمثيل لها، وبالتالي فإن نقد الأدب لا يستطيع أن يقوم بوظيفته الفكرية إلا عبر نقد الحياة"[٦]، ولذلك لم نعد "نطرح قضية شعر المناسبات باعتبارها صيغة نهائية للشعر الضعيف لأن أسلوب التناول هو المهم"[٧]، وأن كل موضوع وكل فكرة "ليسا إلا مجرد مادة من المواد الخام التي تتحول عند تناولها إلى شيء جديد"[٨].وبذلك لم تعد الشعرية "محصورة في موضوعات الشعر ولا في مناسباته ولا في عواطفه، ولم تعد تدور في أغراضه و وجداناته التي فننت له، بل تعددت ذلك وخرجت عليه لتظهر رأيا، وتحدد موقفا، وتميط اللثام عن رؤية"[٩].

لهذا تتبنّى الدراسة المنهج البلاغي الأسلوبي الذي يعنى بدراسة النصوص "وتحليلها لغويا هدف الكشف عن الأبعاد النفسية والقيم الجمالية، والوصول إلى أعماق فكر الكاتب من

٥- د. محمد بركات أبو علي : دراسات في الإعجاز البياني : ٢٠٧ .

٦- نفسه : ٢٠٧ .

٧- وليم راي : المعنى الأدبي : ١٧ .

٨- نفسه : ٧٣ .

٩- علي حرب : نقد النص :٢١.

١٠- د. عبدالغفار مكاوي : قصيدة وصور : ٧ – ٨.

١- د . صلاح فضل : " القافلة " تحاور د. صلاح فضل : ٨ .

٢- د. ماهر حسن فهمي : بين التحليل الجمالي و التحليل النفسي : ١٠٤ .

٣- د . محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي و البلاغة : ٣٠ .

٤- د. نعيم اليافي : مفهوم الشعرية العربية : ١١١ .

٥- د . فتح الله سليمان : الأسلوبية : ١٣٧ – و ينظر – خليل عودة : المنهج الأسلوبي:١١٠ .

خلال تحليل نصه "[١]. فتركز هذه الدراسة على رصد الظواهر البلاغية الأسلوبية وتحليلها وربطها بالمعنى الشعري عند الشاعر، فالتشكيل البلاغي يعطي المعنى صورته النهائية. والأسلوبية-كذلك- "ترفض الفصل بين الدال والمدلول، إذ لا وجود لكليهما إلا متقاطعين ومكونين للدلالة، فهما لها بمثابة وجهي ورقة واحدة"[٢]. يقول بروكس "إن الشكل والمضمون لا يمكن الفصل بينهما في العمل الأدبي الناجح"[٣]، وبهذا يكون "الشكل تجسيدا انفعاليا تم الشعور به بفعل الوعي"[٤]، بحيث يصبح الشكل ضربا من المضمون والعكس بالعكس.

إن النظر إلى الشكل الفني- بقضاياه البلاغية والأسلوبية - على أنه "ليس أكثر من مضمون فني انبثق من إيقاع النفس وفي زمن الإبداع"[٥] يحدد مهمة الدراسة، أي "تحليل التشكيل الجمالي لاستخلاص موقف الشاعر"[١٠]، فالدراسة الأسلوبية – أساسا - " لا تكتفي برصد هذه الأشكال التعبيرية فحسب، بل إنها تتجاوز ذلك إلى عملية الكشف عن أفكار النص الأدبي وجمالياته"[٦].وتمثل الدراسة على ذلك بظاهرة السخرية، فإذا كانت "السخرية -مثلا- هي الشكل البلاغي المركزي في النص عن طريق ذكر الشيء وقصد نقيضه استطاع تحليل العوامل المحيطة بالتعبير أن يكشف عما إذا كان مظهرا لموقف وجودي نقدي من الحياة، أو تهكمي تشاؤمي، أو عدمي رافض لها"[٧]. وبهذا يتم الربط بين الشكل البلاغي والرؤية الأدبية للشاعر، ويظهر استخدام الشاعر للأساليب البلاغية في شعره على أنه ليس "مجرد تفصيلات ولا حلي تزين الشعر ويمكن الاستغناء عنها حينا آخر، بل هي خصائص الشعر الجوهري، وليس المضمون هو سبب الشكل الشعري، بل هو نتيجة من نتائجه" [٨].

جميع الحقوق محفوظة

٦- د . يوسف أبو العدوس : البلاغة و الأسلوبية :١٧٦ .

٧- د : نصرت عبد الرحمن : في النقد الحديث : ٦٠ . و ينظر – د.مدحت الجيار : الصورة الشعرية : ١٢ .

٨- د . نواف قواقزه : نظرية التشكيل الاستعاري : ٣٦ .

٩- د . خالد الكركي : تعليق على قصيدتي: د . محمد عصفور : ٢٠٧ .

١٠- د. مدحت الجيار : الصورة الشعرية : ١١ .

١- د . محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية : ٢٦٩ .

٢- د. صلاح فضل : علم الأسلوب: ٢١٧.

٣- د. صلاح فضل : نظرية البنائية : ٣٥٦.

٤- النقد الأدبي والإبداع في الشعر : ٩ .

وهكذا يتضح الموقف النقدي الحديث من النصوص الأدبية، حيث يراها – كما يقول محمود السمرة – " تتمتع صياغتها اللفظية بأهمية غير عادية، وأفكارها معبر عنها بطريقة تتمتع بقوة فريدة، وتعبيرها يظل في الذاكرة زمنا. إنها أعمال لغوية آسرة، تأسرنا بما تريد أن تقوله، وبالطريقة التي تقوله بها "[٤]. وبذلك يمكّن التحليل الأسلوبي – بحق– من الاقتراب "من القيم الأسلوبية بوصفها صياغة للشعور الإنساني بالعالم، ومن ثم تأمل الجانب الإنساني في صورته اللغوية لا تأمل اللغة بوصفها بنية شكلية منفصمة عن صورتها الانسانية، أو تأملها بوصفها نظاما من العلاقات يمثل مواصفات لغوية خارجية.وأخيرا النظر إلى فن اللغة بوصفة منظومة من الطاقات الأسلوبية والعناصر الأسلوبية "[٥].

أما ديوان أبي نواس فقد صدر منه طبعات أربع محققة، وكانت أقدم الطبعات التي جاءت من تحقيق اسكندر آصاف التي صدرت عام ١٨٩٨م، معتمدة على مخطوطة قاهرية لرواية حمزة الأصفهاني (ت ٣٦٠هـ)، وفي هذه الطبعة يقول شوقي ضيف: "هي أسوأ رواية لديوانه، تمتلئ بالشعر الموضوع عليه، ولذلك لا يصح أن تتخذ أساسا لدرسه وبحثه"[٦].

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

و الطبعة الثانية من الديوان فقد حققها ايفالد فاغنر وغريغور شولر في أربعة أجزاء، و لم أعثر على الجزء الرابع من هذه الطبعة، وقد أعيد نشر الديوان من جديد في القاهرة، إلا أن وزارة الثقافة المصرية صادرت الديوان قبل خروجه من المطبعة " بسبب ما يتضمنه الديوان من قصائد اعتبرها مسؤولون في وزارة الثقافة خارجة عن قيم المجتمع"[١]. ولهذا تعذر الاعتماد على هذه الطبعة من الديوان .

أما طبعة الديوان الثالثة فقد فكانت من تحقيق د. بهجت الحديثي، الذي اعتمد في تحقيقه على رواية واحدة، وهي رواية الصولي (ت ٣٣٥هـ) مما أسقط للشاعر كثيرا من شعره وبعضا من قصائده المشهورة[٢].

٥- نبيل حسنين : ديوان طرفة بن العبد – دراسة أسلوبية : ٥٣ .

٦- العصر العباسي : ٢٣٦ .

١- ديوان أبي نواس يحجب عن البيع : الدستور: ٧ . و ينظر : تفاقم أزمة ديوان أبي نواس بالقاهرة : العرب اليوم : ٢٦.

٢- ومن ذلك قصيدته "خاطب القهوة " التي تعدّ من عيون شعره ،يقول الصولي : المنحول إليه على هذه القافية

وأما الطبعة الأخيرة من ديوان أبي نواس التي اعتمدت عليها فقد حققها أحمد عبد المجيد الغزالي، معتمدا فيها على روايتي الديوان: رواية حمزة الأصفهاني، و رواية الصولي. ولئن كانت هذه الطبعة تخلو من ذكر لهوامش التحقيق، إلا أن النسبة المطلقة من الدراسات قد اعتمدتها،وذلك لاحتوائها على معظم أشعار أبي نواس -من جهة -ولحسن تسويقها وتوفرها- من جهة أخرى .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

... ((الفصل الأول)) ...

"الباء": (ص١٠٦):

يا خاطب القهوة الصهباء يمهرها بالرطل يأخذ منها وزنها ذهبا

الحـــــوار

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

يعد الحوار وسيلة من وسائل الأداء الفني، وأداة تعبيرية مهمة في بنـــاء الـــنص الأدبي وتكوينه، والحوار نمط تعبيري "تتحدث به شخصيتان أو أكثر وقد اتسم حـــديثهم بالموضـــوعية والإيجاز والإفصاح ،وهو الطابع الذي يتسق به الكلام بطريقة تثير الاهتمام باستمرار"[١].

١- د. طه مقلد : الحوار في القصة : ٩ .

ويكون الحوار على نوعين،" فإذا كان بين شخصين أو أشخاص سمي حوارا خارجيا، وإذا كان داخل الشخص في ذاته سمي حوارا داخليا"[١] .وقد اقتصرت الدراسة على تناول الحوار الخارجي في شعر أبي نواس وهو ما يشكل ظاهرة بلاغية لافتة، أما الحوار الداخلي في شعره فإنه لا يمثل ظاهرة مستقلة بذاتها، ونماذجه قليلة أيضا، وربما أن هذا النوع من الحوار يكون أشد وضوحا وأكثر حضورا في الأعمال الأدبية الحديثة وبخاصة في فن الرواية منه من الشعر القديم .

درس غير باحث القصة وعناصرها في شعر أبي نواس، وبالرغم من أن الحوار يعد من المكونات الأساسية والتقليدية للقصص عامة، إلا أن أولئك الدارسين لم يتناولوا الحوار بالدرس والتحليل الكافيين. فقد درس علي شلق القصة الخمرية في شعره و لم يدرس فيها الحوار[٢]. وتناول أيمن العشماوي قصص الخمرة والحوار الشعري مركزا في دراسته على قصص الخمر؛ غير متعمق في دراسة الحوار الذي يعده عنصرا هاما من عناصر القصة الخمرية العامة[٣] .وكذلك درس حسين خريس القصة في خمريات أبي نواس من غير أن يتناول الحوار بالتحليل الكافي[٤] .

والحوار –أساساً– أسلوب مسرحي، "والمسرحية أوثق الفنون الأدبية صلة بالشعر، وكان الارتباط بين الشعر والمسرح واضحا جليا إذ بدأ الشعر مسرحيا أو بدأ المسرح شعريا"[٥]. ويقوم المسرح على أمور ثلاثة وهي: "الحوار، والحركة، والصراع. وإذا كان الحوار ظاهرة مسرحية، فإن الشعر الغنائي يستطيع أن يستفيد به في نقل المشهد حتى كأننا نراه"[٧].

وإذا كانت الدراما تتكون من : السرد ،والحوار، والصراع والحركة ... فإن "فراي" لا يرى الدراما إلا " محاكاة للحوار أو الحديث"[٦]. وبهذا يمكن للحوار " أن يقوم وحده–دونما حدث – بالوظيفة الدرامية في بعث الحركة النفسية"[١].

٢– د. كمال الديب : البنية الدرامية في شعر أمل دنقل : ١١٩ .

٣– أبو نواس بين التخطي و الالتزام : ١١٩ – ١٢٣ .

٤– خمريات أبي نواس : ١٥٤– ١٦٧ .

٥– حركة الشعر العباسي : ٢/٩٤–١٠١ .

٦– د. كمال الدين : البنية الدرامية : ١٢٠ .

٧– د. ماهر حسن فهمي : قضايا في الأدب و النقد : ٢١ .

١– تشريح النقد : ٣٥٠ .

ويعد الحوار تجديداً واضحاً في أسلوب القصيدة حينما تتعلق معانيها في غير البيت الواحد، فهو كسر للصوت الواحد، ولقيود الوزن والقافية ، ولذاتية الشاعر، وفي الحوار-أيضا- "تفاد للخطاب المباشر"[٢]، وتحقيق للبعد عن "التقرير والسرد المؤدي إلى الملل والنفور، إذ ترى الشخصيات ماثلة أمام الجمهور، وكل شخصية لها شكلها المناسب من حيث لغتها وتركيبها النفسي والاجتماعي"[٣]. وبذلك تنطلق في أجواء القصيدة الحيوية والحركة، وتتحقق فيها الإثارة والمفاجأة .

وللحوار جملة من الوظائف تكمن في "رسم صورة واضحة للشخصية المتحاورة، فالحوار الجيد هو الذي يكشف لنا عن الصراع الذي يدور بين الشخصيات المتحاورة، وكلما تمكن الكاتب من التعبير عن هذا الصراع في حواره كان الحوار أقوى وأجود من الناحية الفنية وأقدر على دفع الأحداث والوصول بها إلى نقطة التركيز الشديدة التي تشعر بقرب النهاية، ولا بد للحوار كذلك من شرح عواطف الشخصيات الأخرى والكشف عن طرائق تفكيرهم ومعتقداتهم، ثم لا بد له من الإسهام في تطوير أحداث القصة ودفعها نحو النهاية المستهدفة"[٤]. وكذلك تكمن أهمية الحوار في قدرته "على التغلغل في أعماق النفس البشرية، وعلى معرفة نوازعها وميولها، وما تفكر به"[٥].ويلخص د.طه مقلد استعمالات الحوار ووظائفه، فيقول:"إن من الاستعمالات الرئيسية للحوار ثلاثة: تطوير القصة، وتصوير الشخصية، وخلق الجو أو الحالة. كما أن للحوار ثلاث وظائف: أولاها: السير بالعقدة ،أي تقدمها أو تدرجها وتسلسلها. وثانيها:الكشف عن الشخصيات. وثالثها:مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية في أثناء إخراجها"[٧]

ويتصف الحوار الناجح بمواصفات خاصة منها "أن لا يقف ساكنا، ولا راكدا لكي يحلل ويعلل، بل هو الحوار الذي يحمل المعاني الكثيرة في الكلمات القليلة"[٦]. وبالتالي يقود

٢- د .محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث : ٦١٤ .

٣- نورثرب فراي : تشريح النقد :٣٨٦

٤- د . كمال الديب : البنية الدرامية ١١٩.

٥- عزيزة مريدن : القصة والرواية :٥٤ .

٦- د . عبد الفتاح نافع : الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة : ٢٥ .

٧- -الحوار في القصة : ١٣ - ١٤ . و ينظر - د . فائق مصطفى : في النقد الأدبي الحديث : ١٤٦ .

١- د. طه مقلد : الحوار في القصة : ١٥ .

بالأحداث الفنية نحو الصراع، الذي يعد جوهر المسرحية، ويعني أي صدام بين شخصيتين أو جماعتين أو فكرتين"[١]. ولكي يتحقق الصراع ويبدو ناجحا فلا بد من أن يكون الصراع متناميا ومتبادلا بين طرفي الصراع على حد سواء، دون طغيان لأحدهما على الأخر ،والتدرج بتنامي أحد الأطراف تدريجيا على الطرف الأخر حتى يغلبه .

وإذا كان الحوار الناجح هو الحوار الذي يحتوي على ثنائية الصراع والحركة، فإن جوهر الموقف الدرامي يكمن في " الكشف عن صراع، وبحجم هذا الكشف وبحدوده يتحدد ثقل الموقف، وقيمته وحجمه داخل العمل الفني"[٢].

ولهذا ينأى الشاعر بجانبيه عن الاعتماد على الأسلوب القصصي وحده في العرض، لأنه لا يساعد على تنشيط الصراع، وبالمقابل يعتمد على الحوار الذي يستدعي كل كلام "من سابقه بما يمكن أن يكون نوعا من الصراع بينهما فيساهم هذا الحوار بإيجاد وضع أكثر تعقيدا، إذ يعطي القارئ شعورا بأن الفكرة لا تتكون إلا إذا تكلمت الشخصية، أو الصوت بشكل عام تحت ضغط الموقف الذي تجد نفسها فيه"[٣]. وأنه كلما امتد الحوار "تطور معه الحدث حتى يصل إلى ذروة التأزم، ولا يتطور الحدث بهدوء، وإنما تحت ظل من الشد والجذب، تحت ظل من الصراع"[٤].

وهكذا يتضح لنا أن أسلوب الحوار من الأساليب المهمة والنافذة في بناء النص الأدبي، وهو "وسيلة درامية تمكن أطراف الصراع من عرض رؤاهم المتجاذبة أو المتعارضة بشكل موضوعي، وقد يطول أو يقصر بحسب ارتباطه بالموقف وطبيعته من ناحية، وحاجة الشاعر ورغبته بالانتقال من صوته إلى الأصوات الأخرى التي تشكل مشهدا دراميا بشكل يصور المواقف الحسية والنفسية للمتحاورين "[٥].

٢- د . فائق مصطفى : في النقد الأدبي الحديث :١٤٥.

٣- إيمان الكيلاني :دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السياب :٢٥٧.

٤- ابتسام ابو محفوظ :بنية القصيدة عند أمل دنقل : ٧٢.

٥- د .كمال الديب : البنية الدرامية في شعر أمل دنقل : ١١٩.

٦- ابتسام أبو محفوظ : بنية القصيدة : ٧٢.

ويمكن معالجة ظاهرة الحوار في الشعر –بعامة– من خلال دراسة أقسامه الثلاثة،وهي أولا :وظائف الحوار: أي دوره في تطوير الحدث، ورسم شخصياته الرئيسية والثانوية، أو المادية والنفسية. وثانيا: أشكال الحوار، أي موقعه بالنسبة للقصيدة، ويعني استقلال الحوار بالقصيدة وحدها، أو إتيانه عرضا في ثناياها. وثالثا: طبيعة الحوار: أي كونه حوارا سرديا هادئا، أم دراميا يعتمد على الترقب والمفاجأة .

وتتناول الدراسة ظاهرة الحوار في شعر أبي نواس من خلال دراسة وظائفه ودوره في تشكيل الأحداث وتطويرها في شعره، فتسلط الدراسة الضوء على أشكال الحوار وطبيعته من خلال تناول الأحداث ذاتها في شعره . ويمكن تقسيم الأحداث التي تخللها الحوار في قصائد الشاعر إلى موضوعين رئيسين هما: الحب، والخمرة .

يسهم الحوار بفاعلية في بناء قصائد الحب (الغزل) في شعر أبي نواس. فقد انتشرت في المجتمع العباسي ظاهرة التغزل بالجواري، وظهر الغزل بالجواري بوضوح في شعر أبي نواس الذي تغزل بغير جارية، من مثل: جنان، وعنان، وسمجة، ودنانير، وحُسن، وعُرَيب، ومكنون، ... إلخ[١]، يقول:[٢]

غزال به فتر ، وفيه تأنّث ... وأحسن مخلوق وأجمل من مشى[٣]
أقول له يوما وقد شفني الهوى ... أطلت عذابي فيك يا خير من نشا[٤]
فقال: ألمّا يأن أن تترك الصبا ... ومالك يا هذا! ومالي ! وما تشا [٥]
فقلت له: أقصر عن اللوم سيدي ... فمن ذا يطيق الصبر عن مُشْبه الرشا
أرى لك وجها فتّت القلب حسنه ... به ينجلي كربي وقد ينجلي الغشا[٦]

١– ورد في الديوان ذكر جنان: ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٩..الخ – عنان:٣٠٩، ٣١٠، ٣١١. سمجة:٢٣٨–دنانير: ٢٣٦– حسن: ٢٨٧،٢٦٣– عريب:٢٧٥. مكنون : ١٧٣، ٣١١ .

٢– أبو نواس: ديوان أبي نواس– تحقيق الغزالي: ٣١٩. و سأعتمد في توثيقه لاحقاً بكلمة الديوان فقط .

٣– تأنث : لين .

٤– نشا:نشأ (مخففة الهمزة) .

٥– ألما يأن:ألما يحن. الصبا: جهلة الفتوة والشباب . تشا: تشاء .

٦– الغشا: الغشاء .

اتقتلـــني إن قلت: إنـــي أحبكـــم ولا ذنب لي إن كان في الناس قد فشا
كتمت الهوى حتى أضـــر بمهجـــتي وكان الهـــــوى طفلا صغيرا فقد نشا
فرق لي المـــــولى ففزت بموعد وقال: انتظـــرني قبـــــل مقتبل العشا[١]

لم يرد عن أبي نواس أنه تغزل بحرة قط،بل إنه اقتصر في تغزله على الجواري اللواتي أخفق في وصل أكثرهن، وحرم صحبتهن[٢]، إلا أن الجارية جنان[٣] – التي اشتهرت بجمالها وظرفها – كانت المرأة الوحيدة التي تعلق أبو نواس بحبها، حتى قيل: إن "أبا نواس لم يصدق في حب امرأة غيرها"[٤]. فيقدم في القصيدة أحداثا دارت مع محبوبته جنان التي لم يشأ أن يذكر فيها اسمها، ولكن لغة الحب العميقة المنتشرة فيها تدل عن أن المخاطب هي جنان نفسها. فذا هو يراها في أجمل صورة، وأبهى منظر، حين يخلع عليها نعوت الاكتمال (أحسن مخلوق، وأجمل من مشى، خير من نشا...).

من الواضح هنا، أن الشاعر يستخدم الحوار في بناء هذه القصيدة، وأنه اعتمد علـــى الحوار منذ البيت الثاني حتى البيت الأخير، فظهر في القصيدة صوتان متجاوبان وهمـــا صـــوت الشاعر الذي يقـــدم أفكاره و يكشف عن موقفه بعد عبارة :أقول له، و فقلت له. والـــصوت الأخر هو صوت المحبوبة التي شاركته الحوار وتجاوبت معه، وقدمت موقفها وردودها بعد عبارة فقال، وقال .

يعد استخدام الشاعر لأسلوب الحوار وسيلة ناجحة لكي يقدم الأخر في القصيدة موقفه ويكشف عن تفكيره بتجرد، وبخاصة حين يتحدث عن نفسه بلغته الخاصة. فيضفي على القصيدة لغة واقعية، ينشر فيها حساً موضوعياً، يمكن القارئ من الوقوف على أبعاد التجربة كاملة، وسماع أصوات النص جميعها. وفي ذلك تخفف من حدة الذاتية المسيطرة على أجواء القصيدة، وتنقلها من عالم الصورة إلى عالم المشهد، الذي يضفي عليها ملامح مسرحية واضحة.

١- العشا : العشاء .

٢- ابن منظور : أخبار أبي نواس : ١٣١ – ١٣٢ .

٣- يذكرها أبو نواس في قصائد كثيرة، من الديوان: ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٩، ٢٤١، ٢٤٣، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٦٣، ٢٧٣ ، ٢٨٨، ٢٩٨، ٣٠٢،... الخ.

٤- ابن منظور : أخبار أبي نواس : ١٢٨ .

وفي الأبيات -نفسها- يشكو الشاعر ألم الهوى الذي شفه وطول العذاب الذي حل به، ويسأل محبوبته الخلاص والوصال، إلا أنها تحجم عن مبادلته الحب وإنالته الوصل بسبب انكبابه على اللهو والمجون. وبهذا الموقف تُدخل جنان أبا نواس "في حالة جديدة من الصراع النفسي العنيف حيث وضعته أمام اختيار صعب بين الطموح والواقع... وهكذا مثلت له جنان الطموح والأمل ومثل الواقع المغريات والمباذل، وعلة أبي نواس أنه أراد الجمع بينهما، فانحاز عن الأمل والطموح لتكون النتيجة الطبيعية اليأس من الطموح"[١].

وينكر على المحبوبة خوضها في سلوكه، وذلك لتعذر استجابته لمطلبها، ولصعوبة إقلاعه عن ممارسته. والنتيجة في ذلك أن يظل حب جنان يتملك فؤاده ويصرفه عن أي شيء آخر، ويسبب له المتاعب، ويجر عليه الآلام . وتدرك المحبوبة ما سببت له من عذاب وشقاء فترق لحاله، وتمنيه بموعد يخفف عنه حالة الشوق .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وبهذا ينتظم الحوار أجزاء القصيدة، ويؤلف بينها، فتظهر القصيدة وكأنها تبادل أفكار وإجابات وردود. وبذلك يجسد الشاعر فيها ملامح درامية واضحة، حينما كشف عن حاجته الملحة إلى اللقاء والوصل، في حين أن المحبوبة تتمنع عليه وترفض اللقاء به بسبب سلوكه المنحرف، فيحدث هذا الموقف في نفس القارئ دهشة ومفاجأة، وبذلك يحتدم الصراع بين الشاعر والمحبوبة، بين الحاجة إلى الوصل والمنع المستمر، وهو في ذلك لا يتنازل عن سلوكه الذي يسبب له المتاعب. وبعد ذلك يأتي الفرج من المحبوبة بوصل منها تضربه قبل موعد العشاء، لأنها أحست بشقاء الشاعر وآلامه، فتتنازل عن شرطها، وتحل بهذا الصراع الذي استمر بينهما طويلا.

وفي المقطوعة التالية يعتمد - أيضا- على أسلوب الحوار في بنائها، يقول : [٢]

وفاتن بالنظر الرطب ... يضحك عن ذي أشر عذب[٣]
خاليته في مجلس لم يكن ... ثالثنا فيه سوى الرب
فقال لي والكف في كفه ... بعد التجني منه و العتب
تحبني ؟قلت مجيبا له ... وفوق ما ترجو من الحب

١- د. حسين خريس : حركة الشعر العباسي : ١١٤/٢.

٢- الديوان :٣٣٥ .

٣- الأشر : تحزيز في الأسنان (و يكون خلقة) .

قـــال: فتصبـــو؟ قلت: يا سيـــدي وأي شـــيء فيـــــك لا يصبـــي
قـــال: اتـــق الله ودع ذا الهـــــوى فقـــلت : إن طاوعـــــني قلـــبي

ينتظم الحوار الأبيات السابقة،ويشكل لها نقطة ارتكاز تربط أبياتها بعضها ببعض. وبعـــد أن يقدم للمحبوبة صورتها المشرقة الفاتنة يذكر ما جرى بينهما، ويستذكر أحداث خلوتـــه بهـــا عندما بدأته بسؤالها عما إذا كان يحبها حقا، بعد جملة :"فقال لي ".و يجيبها بإثبات حبـــه لهـــا وتأكيده بالحال بعد قوله:"فقلت مجيبا له". ثم تتابع المحبوبة عبر هذا الأسلوب الحواري بسؤالها له من جديد عما إذا كان -أيضا- يعشقها صادقا . ويسارع بدوره إلى إثبات عشقه لها وأنها قـــد أسرته أيّما أسر بمفاتنها. وأخيرا تدعوه -ممتحنة صدقه-إلى ترك حبه لها، ليجيبها بأن الحب قـــد خرج عن سيطرته، وأن أعضاءه اعتادت هذا القدر الذي لا مفر له منه .

ومما نلاحظه على أسلوب الحوار في الأبيات السابقة أنه جاء حوارا ســـرديا هادئـــا، يصور ما جرى بينه وبين محبوبته وما دار بينهما من حديث حول صدق العلاقة بينهما وعمقها. حيث ظهرت شخصية المحبوبة ذات حضور مساوٍ لحضور شخصية الشاعر، وبذلك يمكننا الحوار من " الإحساس بحياة واقعية ،الإحساس بالراهن القائم، أي بالخصائص التامة للحظة من اللحظات حسبما يحس المرء بها إحساسا فعليا "[١]. ويتابع في اعتماده على عنصر الحوار ، يقول :[٢]

إن لا تزوري فإن الطيف قـــد زارا وقـــــد قضيت لبانـــات وأوطارا [٣]
قالت: لقد بعد المسرى فقلت لهـــا: من عالـــج الشوق لا يستبعد الدارا
قالت: كذبت على طيفي! فقلت لها: إذن فعاديت يـــا مكنون خمـــــارا [٤]
ولا نقلت إلى حانوتـــــه قدمـــــا ولا نبـــذت إليـــه النقـــد فاختارا
ولا أرى شفـــة منـــه على شفـــتي إطباق عينيك بالأشفـــار أشفـــارا[٥]
قالت: حلفت يمينـــا لاكفـــاء لهـــا أمـــا تخـــاف وعيـــد الله والنـــارا

١- ف. أ. ماثيسن : ت.س. اليوت -الشاعر الناقد : ١٤٧ .
٢- الديوان : ١٧٣ .
٣-لبانات و أوطار: حاجات .
٤- مكنون : اسم جارية .
٥- الأشفار : حرف العين التي ينبت فيها شعرها .

يلحّ على الشاعر طيف جنان، التي أخفق في الوصول إليها، وحجبت عنه، ويحاول بهذا الطيف أن يحقق لنفسه ارتواءات خيالية وهمية، لم يكن ليستطيع فعلها في الواقع، ويعود من جديد إلى واقعه المتصدع الذي صنعه تمنع المحبوبة، ويحاول مرة أخرى مواجهة تمنعها وصدودها الذي تقيمه بتساؤلاتها الإنكارية حول صدق حبه لها، ليسارع -بدوره- إلى دحض مزاعمها بزيارة هذا الطيف المنتظر والسعادة بقدومه طاوياً المسافات الطوال. وتحاول محبوبته اختلاق المتاعب له وإبقاؤه في صراع مستمر مع نفسه بزعمها أنه كذب على طيفها، وأنها لا تصدق يمينه بالدفاع عن موقفه، ونفيه لمزعمها، بحلفه لها بأنه سيحرم على نفسه التمتع بخمرته أو يأتي فيها خماراً حتى تصدق قوله، وبهذا يظل في معاناة لا تنقطع .

وهكذا يجد في أسلوب الحوار وسيلة ناجحة لتقديم الأحداث السابقة، والسماح للشخصيتين الرئيسيتين في القصيدة من عرض وجهة نظرهما، والإفصاح عن موقفها في جو من الواقعية والموضوعية والتفصيل. حيث تنامى الحوار في القصيدة تناميا دراميا مما أوقد من حدة الصراع الذي بدأ بمعاناة الشاعر من فراق المحبوبة ومن ثم دفاعه عن نفسه من التهم الموكلة إليه من المحبوبة بإدعاء الحب دونما إخلاص وصدق. وتترك القصيدة الصراع في ذروته دونما نهاية له، ومن غير محاولة من الشاعر لتغيير موقفها منه، وبهذا تصبح المحبوبة له "الحياة الموهومة التي يعيشها، ولا يلبث أن يكتشف حقيقتها" [١]. فموقف جنان الصارم يجعله يلوذ باليأس والقنوط منها، فيتخلى عن آماله وهمومه، فاليأس وسيلة دفاعية مناسبة، يتحول معه حبه لجنان من المكابدة والشقاء إلى حب غيرها من الجواري، إلى حب "يشوبه غير قليل من العبث والمجون واللهو، في حين أورثه غزل جنان الجاد الهم والسخط، بل الحرمان والشكوى"[٢]، يقول[٣]:

فقلت للظبي في صعوبته ... يا طيّب الروح طيب الجسد

كم من أخ جاد بالوصال ... فما أحبل من وصلنا و لم يلد

فقال: هيهات ذا ترقّقني ... ولن يرق الغزال للأسد

فقلت: دعنا وقم لنأخذها ... مما تزف العلوج بالعمد[٤]

١- د. إبراهيم السنجلاوي : الحب و الموت : ١٦٩.

٢- د. حسين خريس : حركة الشعر العباسي : ١١٥/٢ .

٣- الديوان :١٩٧ .

٤- حين يخرج العلوج بحباب الخمر من صخائبها فانهم يحملونها على العمد لعظمتها .

من بنت كـــــرم إذا تصفقهـــا .بماء مزن رمتك بالزبـــــد [١]

يشكل الحوار – الذي يقع في وسط الأبيات من القصيدة – عنصرا من عناصـــر بنائهـــا المتعددة، ويبدو الحوار ملمحا عابرا من ملامح هذه القصيدة، حيث تتردد عبارة: قال، وقلـــت ثلاث مرات فقط ليعود الصوت في القصيدة إلى الشاعر حتى نهايتها، من غير أن يحصل تطور في عنصر الصراع. ويحل الشاعر مشكلته مع هذه الجارية –مباشرة– بمعاقرة الخمرة،غير سامح لهـــا بالتمنع والتأبي عليه، كما فعلت معه جنان سابقا. فالخمرة –وحدها– بما تهبه من طاقة النـــسيان تعادل لديه وصل هذه الجارية، وتوحد عالميهما على الفور. و يقول: [٢]

هـــذا مقـــال ســـمـــج عليـــك فيـــــه حـــرج
تقتلـــني ظلمـــــا ولـــم تثبت علـــــــي الحجج
أنت غـــــزال غـــنـــــج بـــــه يتيـــه الغنـــــج
قالوا: فصفه قلت: في الجبـــ ـــهة مـــنـــــه بـــرج[٣]
قـــالوا: فزد قلت: وفي الـــ ـــوجنة مـــنـــه بهـــج[٤]
قـــالوا: فزد قلت: وفي الـــ ـــعينين مـــنـــه دعـــج[٥]
قـــالوا: فزد قلت: وفي الأ سنـــان مـــنـــه فلـــــج[٦]
قـــالوا: فزد قلت: وفي الـــ ـــكشحين منـــه دمـــج[٧]
قـــالوا: فزد قلت لـــــهم: أكثـــر مـــــن ذا سمـــج

تبنى هذا القصيدة بالكامل على الحوار، ويظهر فيها صوتان واضحان الـــصوت الأول هو صوت الشاعر، الذي ظهر منذ بداية القصيدة يلوم المحبوب على هجره، ويعرض بأفعاله تجاهه،

٥- تصفيق الخمرة : مزج الخمرة بماء السماء ثم تقليبه ليصفو .

١- الديوان : ٣٣٨.

٢- البرج : بياض واضح .

٣- البهج : البهجة و الفرح .

٤- الدعج :سواد العين مع سعتها .

٥- الفلج : تباعد ما بين الاسنان .

٦- الكشح : مابين الخاصرة إلى الضلع .

ويتوالى صوت الشاعر بعد جملة: قلت. أما الصوت الثاني فهو صوت الآخرين الذين طلبوا منه وصف المحبوبة لهم، فظهر هذا الصوت – أيضا – بعد جملة: قالوا .

تتضح في القصيدة بنيتها الحوارية التي تشكلت من جملة: قالوا، الذي يمثل لها حجر الأساس الذي بنيت عليه. وكذلك من جملة: قلت، التي ساندت الجملة الأولى ومنحتها متانتها وإحكامها حتى نهاية أبيات القصيدة. ويسيطر على القصيدة حوار هادئ لا يطورها إلى درجة الصراع والتأزم الشديدين، بل تظل أحداثها تنمو بهدوء "يضفي على النص الشعري نزعة قصصية تقترب مما يجري في الواقع، فتبدو الأبيات وكأنها أخذ وعطاء، وتبادل أفكار، ومطارحات تقوم على السؤال والجواب"[١].

أما عن الحوار في قصائد أبي نواس الخمرية فقد كان فيها أوضح حضورا، يقول: [٢]

وفتيان صدق قد صرفت مطيهم إلى بيت خمار نزلنا به ظهرا
فلما حكى الزنار أن ليس مسلما ظننا به خيرا فظن بنا شرا [٣]
فقلنا: على دين المسيح بن مريم فأعرض مزورا وقال لنا كفرا [٤]
ولكن يهودي يحبك ظاهرا ويضمر في المكنون منه لك الخترا[٥]
فقلنا له: ما الاسم؟ قال: سموأل على أنني أكنى بعمرو ولا عمرا [٦]
وما شرفتني كنية عربية ولا أكسبتني لا سناء ولا فخرا
ولكنها خفت وقلت حروفها وليست كأخرى إنما خلقت وقرا [٧]
فقلنا له عجبا بظرف لسانه: أجدت أبا عمرو فجود لنا الخمرا

١- شفيق الرقب : الاتجاه الاجتماعي في شعر البوصيري : ١٩٣.
٢- الديوان : ٦١.
٣- الزنار : ما يشد به على الوسط وهو خاص بأهل الذمة .
٤- مزورا : منحرفا و مبتعداً .
٥- الختر : الغدر .
٦- أكنى بعمرو : يقال له أبو عمرو . وليس له ولد بهذا الاسم .
٧- الوقر : الحمل الثقيل .
٨- أو أحطتم : لو عرفتم .

فأدبـــــر كالمزور يقســـم طرفـــه لأرجلنا شطرا وأوجهنـــا شطـــــرا
وقـــــال: لعمري لو أحطتم بأمرنا للمناكمُ لكن سنوسعكم عـــــذرا [٨]
فجـــاء بهـــا زيتيـــة ذهبيـــــــة فلم نستطع دون السجود لهـــا صبرا
خرجنـــا على أن المقـــــام ثلاثـــة فطـــابت لنا حتى أقمنا بها شهـــــرا

يعد شعر أبي نواس في الخمرة أهم أشعاره جودة وتميزا على الإطلاق، وقـــد مـــنح قصيدته الخمرية بناءً خاصا يقوم في كثير من جوانبه على القصة الخمرية التي يعد الحـــوار أحـــد مكوناتها الرئيسية .

ويكمن سر تعلق أبي نواس بالخمرة بسبب ما تحققه له من ميزة النسيان، لجملة مـــن العقد التي أصابت حياته بالهزيمة، ودمرت في نفسه الطموح والآمال. وأولى تلك العقد سيرة أمه (جُلّبان)، التي كان لها بيت ترتاده الغواني، وتجمع فيه أولاد الزنا وتربيهم[١]، وهذا ما تـــرك في نفس الولد اليتيم (أبي نواس) ألما حاول التغلب عليه بترك موطنه بالبصرة والارتحال عنه، بعـــدما أخذت أصابع الغمز واللمز تصيبه من كل جانب[٢]. وينضاف إلى سيرة أمه إخفاقـــه في حـــب الجارية جنان التي مثلت له الفرصة القوية للتغلب على واقعه. وأخيرا، تسببت خسة النسب لديه بعقدة مزمنة تعصف بحياته أشد العصف، فقد كان عصره يجل الأنساب ويمجد القبائل، ولهـــذه الأسباب أدمن على "معاقرة الخمر، وألفة مجالسها، واختيار المجالس التي لا يسمع فيهـــا المفـــاخر بالأنساب"[٣] أو الغمز واللمز، فالخمرة لديه نقطة تتمحرق فيها عقده، يلجأ إليهـــا للخـــلاص من"عالم المشكلة، فالخمرة تساعد على الخلاص، على الابتعاد عن الواقع"[٤].

إن المتأمل في القصيدة السابقة يلمح لها نمطا بنائيا خاصا يقوم علـــى روح المغـــامرة. حيث تنطلق الرحلة إلى بيت الخمار أو إلى صاحب الحانة الذي يدير معه الحوار، ويطلـــب منـــه الحصول على الخمرة، مصورا في ذلك هيئته وانفعالاته، وصفة خمرته وعالمها.

يشكل الحوار في القصيدة عصبا يربط بين أجزائها، ويحتل فيها موقعا مركزيا. وتبـــدأ أحداث القصة بالوصول ظهرا إلى بيت الخمار، وتظهر في القصة شخصيتان "يشكل أبونـــواس

١- ابن منظور : أخبار أبي نواس : ٢٨.
٢- نفسه : ١٥. وينظر – شوقي ضيف : العصر العباسي الأول : ٢٢٢ .
٣- العقاد : أبو نواس : ١٠٠. و ينظر –ابن منظور : أخبار أبي نواس :١٣ ، ١٩ .
٤- د. علي شلق : أبي نواس : ٧٩ .

– دائما – الطرف الأول في الحوار، والقطب المحرك للسرد القصصي. وهكذا اتصفت خمرياته القصصية بالحيوية والإثارة"[١]. في حين يشكل الخمار الطرف الثاني في الحوار. ويبدأ الحوار بتأكد الشاعر من ديانة الخمار. ويبدي ارتياحه لعدم إسلامه خوفا من أن يحد من حريتهم. وبالمقابل يبدي الخمار عدم الارتياح من هؤلاء الزوار، ويجيبهم عن ديانته بأنه يهودي يكره غير اليهودية، وبخاصة المسيحية، ويتابع أن اسمه سموأل وكنيته أبا عمر من غير أن يكون له ولد بهذا الاسم. ويتعجب الشاعر ورفاقه من قدرة هذا الخمار على الكلام، ويطلبون منه أن يجود لهم بالخمر. ويأخذ الخمار بالتدقيق في ملامحهم ولباسهم، وهو مدفوع إلى هذا الإجراء الاحترازي دفعا، ولكنه في النهاية يمتثل لمطالبهم، ويجيء لهم بخمرة زيتية ذهبية صافية، تستبقيهم في بيت هذا الخمار شهرا كاملا، لا ثلاثة أيام كما خططوا لإقامتهم. وبهذا تبدو رحلة أبي نواس "رحلة مأمونة النتائج معلومة الهدف، ويصل فيها إلى مبتغاه وهي الخمرة ولذتها"[٢].

وهكذا يبدو الحوار وسيلة لتلاقي شخصيات القصة وتفاعلها، وتصوير مشاعرها، مشاعر القادمين ظهرا إلى الخمارة وتوقهم للوصول إلى الخمرة –محور القصيدة ومبتغى الرحلة– ومشاعر الخمار الجشع والخبيث . وتتلاقى هذه الشخصيات في جو من الواقعية التي تعتمد المشهد المسرحي لتقديم وجهات نظرها وتصوير انفعالاتها .

ويراوح الشاعر في القصيدة بين الوصف والحوار، ويطور الصراع فيها تطويرا ناجحا في مواقف عدة، أولها: حينما فاجأ الخمار الشاعر ورفاقه بأنه يكن لدين المسيح كرها عميقا، ويضمر الخداع والكره لغير اليهود. وكذلك يظهر الصراع بشكل أوضح عندما كشف الخمار عن كنيته أبي عمرو وأنه ليس لديه ولد بهذا الاسم وليس في إطلاق هذه الكنية شرف أو فخر يعود عليه، بل إنه مرة أخرى يعتز بكرهه لأصحاب هذه الكنى وقومهم. والموقف الأخير تظهر فيه ذروة الصراع، وذلك عندما طلب الشاعر من الخمار أن يجود لهم الخمرة، فراح هذا الخمار يقسم طرفه فيهم، ويتأمل وجوههم وهيئتهم، حتى ظنوا أنه لن يقدم لهم الخمرة، ولكنه يحل هذا الصراع، بثقته بهؤلاء الوافدين، فيجود لهم الخمرة التي يقيمون على شربها شهرا كاملا بأيامه ولياليه. ويقول: [٣]

٥– د . حسين خريس : حركة الشعر العباسي : ٩٤/٢.

١– د . إبراهيم السنجلاوي : دلالة التضمين : ٦٨ .

٢– الديوان : ١١٠–١١١ .

وليلة دجن قد سريت بفتيـــة تنازعهـــا نحو المـــدام قلـــوب[١]
إلى بيت خمار ودون محلـــــه قصور منيفات لنـــــا ودروب
ففزع من إدلاجنا بعد هجعة وليس سوى ذي الكبرياء رقيب [٢]
تناوم خوفا أن تكون سعايـــة وعـــاوده بعـــد الرقـــاد وجيب [٣]
ولما دعـــونا باسمـــه طار ذعره وأيقـــن أن الرحل منـــه خصيب
وبادر نحو الباب سعـــيا ملبيا له طـــــرب بالزائرين عجـــيب
وقـــال: ادخلوا حييتم من عصابة فمنـــزلكـــم سهل لديّ رحـــيب
وجـــاء بمصباح لـــــــه فأناره وكـــل الذي يبـــغي لديـــه قريب
فقلنا: أرحنا هات ان كنت بائعا فإن الدجى عـــن ملكـــه سيغـــيب
فأبدى لنا صهبـــــاء تم شبابها لهـــا مـــرح في كاسهـــا ووثـــوب
وجـــاء بها تحدو بها ذات مزهر يتـــوق إليهـــا الناظـــرون ربيب [٤]
....
وأقبـــل محمود الجمال مقرطق إلى كأسها لا عيب فيـــــه أريب [٢]
وغـــنى لنا صوتا بلحن مرجع : ســـرى البرق غربيـــا فحن غريب

يقوم بناء هذه القصيدة على الرحلة، حيث ينتقل الشاعر ورفاقه إلى بيت خمار يطلبون خمرته بعد هجعة، ويقدم الخمار خمرته لهم من يدي ساقيه ربيب، بعدما تعرف عليهم واطمـــأن – بعد خوف– لهم .

يعمد الشاعر في بنائه لأحداث هذه المغامرة الليلية إلى المراوحة بين الوصف والحـــوار ، ويحقق مشهدا دراميا يبدأه بوصف المسافات الطويلة التي قطعها في رحلته للوصـــول إلى بيـــت الخمار. يبدأ هذا المشهد بالتشكل عندما فزع الخمار من قدوم الشاعر ورفاقه ليلا إليهم، فأخـــذ

٣- الدجن : الظلام .
٤- أدلج : سار ليلاً .و ذي الكبرياء : الله تعالى .
٥- سعاية : نميمة و وشاية . وجيب : خفقان القلب .
١- تحدو بها : تسوقها . المزهر :العود .و هو آلة الطرب المعروفة .
٢- مقرطق : لابس القرطق وهو لباس فارسي شائع في ذلك الحين .
٣- ينظر الديوان : ٤٨، ١٢٤ .
٤- صبري حافظ : الحداثة والتجسيد المكاني : ١٧٠ .

يتناوم ارتيابا من أن تكون سعاية حدثت له، مما يجعل قلبه يستمر بالاضطراب والوجيب. ويتابع الشاعر في تجسيد الحركة المسرحية للمشهد برصد انفعالات الخمار وقلقه من سوء العاقبة[٣]، ليصعد بذلك الموقف ويؤزمه ويوصل الصراع إلى ذروته .

ويتابع الشاعر في تحريك المشهد السابق الذي توقف عند خوف الخمار وذعره من أولئك القادمين إليه في أواخر الليل، حيث يحل فيه الصراع حين دعوه باسمه، فيهدأ روعه ويعود إليه صوابه، ويسارع نحو الباب مرحبا بهم، محضرا بمصباحه لينير به مجلسهم. ثم يسألونه أن يريحهم بخمرته التي ضربوا لها الرحلة الطويلة ، وبذلك يصبح بيت الخمار بالنسبة لهم "البؤرة والوعاء ومصدر القيمة"[٤]، لأنه يحتوي على الخمرة محور الرحلة وهدفها. وما تدقيق الشاعر في رسم صورة الحدث من وصف لبيت الخمار الذي استعصى عليه فتحه ، وتمنّع كما تمنعت عليه المحبوبة سابقا،وكذلك ما صور من مسارعة الخمار إلى إنارته وتزينه بالصهباء والساقية والربيب ، إلا محاولة منه "لتأسيس جمالية للمكان، جمالية مصممة وفق أبعاد محددة، ووفق هندسة مكانية مدروسة"[١].

مكتبة الجامعة الاردنية

ويطرق الشاعر الحانة ليلا، ويقيم فيها ليالي طوالا، هروبا من وطأة الواقع عليه، وفرارا من رقابة المجتمع، حيث تسقط في الحانة الحسابات والمفاخرات، وتتصالح فيها الرغبة مع الواقع وتنجلي الهموم، فمنزل الخمرة يمثل للشاعر موطن أحلامه الذي يصون فيه تماسكه الداخلي، فهذا ما يثبت أنه "عندما يكون الحلم بعيدا عن الوطن تضعف جذور الانتماء للمجتمع، ومن ثم يشتد النقد فالسخط فالتمرد"[٢]. فهذا السلوك يمثل له آلية دفاعية يتجنب بها الصدام مع قوى الكبت. ونتيجة لهذا الوقع يصاب بالاغتراب الذي ألمح إليه بقوله على لسان الساقي: "سرى البرق غريبا فحن غريب"، إنه يشعر بالاغتراب الزماني والمكاني بفقدانه "القدرة على الانسجام النفسي مع المحيط، وهو شعور يدفع إليه التشاؤم وتمكن اليأس والقنوط من نفسه، ولعل مصدر هذا الشعور هو العبقرية التي يظن كثير من الرومانسيين أنهم يتمتعون بقدر كبير منها دون الآخرين، وعنده لا تجد عبقريتهم التقدير المناسب من مجتمعهم الذي يعيشون فيه تأخذ الهوة بالاتساع بينهم وبين مجتمعهم، ويدفع مثل هذا الشعور إلى حالة من الاغتراب عن الزمان والمكان"[٣].

١- صبحي الطعان : المكان في النص : ١٩٠.

٢- د. جمال أبو العزايم : نفوس وراء الأسوار : ٢٢١.

٣- جهاد المجالي : الثورة و الاغتراب في شعر عرار :٢٥.

والمتتبع لقصائد أبي نواس في الخمرة يجد أن معظمها يقوم على تقليد فني خاص، يبدأ بالرحلة وينتهي بالوصول إلى الخمرة، ويمثل أسلوب الحوار أحد أركان هذا التقليد ومكوناته ، يقول: [١]

وخمارة للهو فيها بقية ... إليها ثلاثا نحو حانتها سرنا
إلى أن طرقنا بابها بعد هجعة ... فقالت: من الطراق؟قلنا لها: إنا
شباب تعارفنا ببابك لم نكن ... نروح بما رحنا إليك فأدلجنا
فإن لم تجيبينا تبدد شملنا ... وإن تجمعينا بالوداد تواصلنا
فقالت لنا :أهلا وسهلا ومرحبا ... بفتيان صدق ما أرى بينهم أفنا[٢]

فقلت لها : كيلا حسابا مقوما ... دواريق خمر ما نقصن وما زدنا [٣]
فجاءت بها كالشمس يحكي شعاعها ... شعاع الثريا في زجاج لها حسنا
فقلت لها : ما الاسم والسعر بيني ... لنا سعرها كيما نزورك ما عشنا
فقالت لنا: حنّون اسمي وسعرها ... ثلاث بتسع هكذا غيركم بعنا [٤]
ولما تولى الليل أو كاد أقبلت ... إلينا بميزان لتنقدنا الوزنا
فقلت لها: جئنا وفي المال قلة ... فهل لك في أن تقبلي بعضنا رهنا
فقالت لنا: أنت الرهينة في يدي ... متى لم يفوا بالمال خلدتك السجنا

تؤسس هذه القصيدة لتقليد أبي نواس في بنائه قصائد الخمرة، من حيث احتواؤها على الرحلة الخمرية والحوار. وما يميز هذه القصيدة هو توزيع الحوار بين الشاعر والخمارة مناصفة، وكذلك التدرج في تشكيل الموقف الدرامي بتتابع الأحداث وتسلسلها، واعتمادها على عنصري المفاجأة والترقب. ويبدأ الشاعر بتقديم نفسه ورفاقه للخمارة ويخبرها بأن الذي لم شملهم هو إجابتهم لبيتها وطلب خمرتها، فهل هي تجيبهم وتفتح لهم البيت ليدخلوا، أم تعمد إلى ردهم ومن ثم تشتيتهم ؟! وبهذا يبدأ ترقب القارئ لمعرفة نتيجة ما سيحدث، ويكون ردها بالسماح لهم بالدخول والتواصل ويحل الصراع في القصيدة. ثم يستخدم الشاعر الحوار الهادئ المناسب للتعرف

٤- الديوان : ٤٩.و ينظر : نفسه : ١٢٤.

٥- الأفن :ضعف العقل .

١- كيلاً : مصدر لفعل محذوف تقديره كيلي كيلاً.و الدواريق : مفردها دورق و هو الجرة .

٢- ثلاث بتسع : أي ان كل ثلاثة كؤوس بتسعة دراهم أو ما شابه ذلك .

على اسم الخمارة وسعر خمرتها، وسماع إجابتها على أسئلته لها. وتعود الدرامية للمشهد من جديد لينمو معها الصراع، وذلك حينما يأتي وقت دفع النقود لتكتشف الخمارة نقصا في مالهم، ويعرض الشاعر عليها أن تأخذ أحدهم رهينة، ويتفاجأ القارئ بهذه الأحداث، ويترقب النتائج وينحل الصراع وتهدأ الأحداث بقبول الخمارة احتجاز الشاعرة رهينة عندها إلى أن تأتي بقية النقود .

وهكذا يوظف الشاعر الحوار توظيفا واقعيا ناجحا، ويعرض-من خلاله- حلا لمشكلته، أي الوصول إلى الخمرة، وتظهر القصيدة به وحدة متماسكة في حلقات متصلة. وما عسى استخدام الشاعر المتكرر للحوار إلا شاهدا على " أن كل تطور حيوي في اللغة ، إنما هو تطور في الشعور كذلك"[١].ويدير في قصائد أخرى الحوار بينه وبين نديمه ، يقول[٢]:

نبهته بعدما حل الرقاد له ... عقدا من السكر إلا أنه ثمل [٣]

فقلت: كأسك خذها قال محتجزا ... حسبي الذي أنا فيه أيها الرجل[٤]

ثم استدار به سكر فمال به ... فقمت أسعى إليه وهو منجدل[٥]

قد دبت الخمر سرا في مفاصله ... فمات سكرا ولكن حاطه الأجل[٦]

فلم أزل أتفداه وأرفعه ... عن وهدة الأرض والنشوان محتمل

حتى أفاق وثوب الليل منخرق ... وغار نجم الثريا واعتلى زحل[٧]

فقلت: هل لك في الصهباء تأخذها ... من كف ذات هنّ فالعيش مقتبل [٨]

فقال: هات واسمعنا على طرب ... "ودع هريرة إن الركب مرتحل

فقال: أحسنت ما تدعين:قلت له ... منكوسه لبق هذا هو المثل[٩]

فطار وجدا بها والخمر يأخذها ... وقال هاتي فأنت العيش والأمل

٣- ماثيسن : ت .س. اليوت : ١٨٠.

٤- الديوان : ١١٥-١١٧ .وينظر – نفسه : ١٠.

١- نبهته : أيقظته .

٢- محتجزاً : ممتنعاً .

٣- منجدل : صريع .

٤- حاطه: صانه .

٥- منخرق : مشقوق . غار : ذهب .الثريا : مجموعة نجوم .

٦- ذات هن : هن المرأة : فرجها . مقتبل : في أوله و نظارته .

٧- منكوسه : مقلوبه ، واسمها : قُبل .

يبرز الشاعر في القصيدة صوت النديم في مجلس الشرب والغناء فيصوره وقد شارف بـــه الشرب إلى الهلاك، فيصحو من سكرته الأولى إلى سكرة أخرى، حيث يرافقها شـــدو الـــساقية وألحانها الشجية .

يدير الشاعر الحوار بينه وبين نديمه، ويشكل بواسطته مشهدا مسرحيا، يقدم فيه النديم ويبرز ملامحه وسلوكه. وبعدما يتقدم الشاعر ليوقظ نديمه يتفاجأ بتعتعة السكر له وانهيـــار قـــواه لكثرة ما شرب، ويراوح الشاعر في حواره للنديم وفي وصفه لسلوكه مضفيا على المشهد ألـــوان جديدة تساعد القارئ على تمثل الصورة الكاملة للموقف. بعدما يفيق هذا النديم الثمل بعد تفديه ورفعه المستمر يعود الحوار إلى القصيدة من جديد ليضفي على الموقف حيوية وحركـــة، ويبـــدأ الشاعر بعرض كأس الخمر عليه ويأخذه في رفقة صوت الساقية الحسن، التي يلتفت إليها معجبـــا بها وبشدوها ويأخذ بسؤالها عن اسمها ويحثها على الاستمرار بالغناء الذي يمثل للـــشرب بهجتـــه ونديمه.

جميع الحقوق محفوظة

يستخدم الشاعر أسلوب الحوار الذي ساعده في تصوير مجلس الشرب، و سلوك النديم، ورصد ملامح شخصيته، و يتخفف من قيود القصيدة الغنائية ليرسم صورة درامية للأحـــداث في لغة واقعية تبدو فيها الأحداث كأنها اخذ و عطاء و تبادل أفكار تترجم -بوضوح- واقع الشاعر العباسي المنفتح على المدنية و الحضارة، والذي يتفاعل مع اداءات اللغة وأساليبها جميعها. وبهـــذا نجده "ينقل أفكاره بقالب من القصص و الحوار فيضفي على القصيدة جوا من الحركة و الفـــرح والنشوة يناسب المجالس الخمرية التي كانوا يعقدونها" [١].

ويدير الحوار – أيضا- بينه وبين الخمرة ذاتها ويسقط على لسانها بأفكاره ، يقول : [٢]

فاستوحشت وبكت في الدن قائلـــة يا أم ويحـــك أخشـــى النـــار و اللهبا[٣]
فقلت: لا تحذريـــــه عندنا أبـــدا قالت: ولا الشمس؟ قلت: الحر قد ذهبا
قالت: فمن خاطبي هذا؟ فقلت:أنـــا قالت: فبعلي ؟ قلت:المـــــاء إن عذبـــا
قـــالت: لقاحي؟ فقلت:الثلج أبرده قالت: فبيتي فمـــــــا أستحسن الخشبا
قلت:القنائيّ والأقداح ولدهـــــــا فرعون قالت : لقـــد هيجت لي طربـــا

١- إلياس عشي : أبو نواس :٧٦.

٢- الديوان : ٩١-٩٢.

٣- النار واللهب : التي تطبخ بها الخمرة فتتحول إلى نبيذ غير مسكر .

لا تمكنني مـــــن العربيد يشربـــني ولا اللئيم الذي إن شمـــني قطـــبـــــا[١]

يرى الشاعر الخمرة كائنا حيا يحس وينطق، ويؤكد هذه الرؤية حينما يجري معها هـــذا الحوار العميق لا بل إن صوت الخمرة في هذه القصيدة يطغى على صوت الـــشاعر، ويأخـــذ في القصيدة المساحة الكبرى، وإن كان الشاعر يسقط بآرائه على لسان الخمرة لتبـــدو هـــذه الآراء وكأن الشاعر ليس له علاقة بها وإنما تصدر من مصدر خارجي عنه. وبفضل أســـلوب الحـــوار استطاعت هذه الخمرة أن تأخذ في القصيدة ذلك الحضور الواضح، ومن ثم توجيه هذه القصيدة هذا التوجيه الجمالي الخاص .

يصور الشاعر الخمرة إنسانة حية تستوحش من الانفراد في الدن، و من إقدام الآخـــرين بتعريضها للنار وإفساد سورتها وقدرتها على الإسكار، وبالتالي فقدانها القدرة على إنساء الآخرين همومهم، ولذلك يتقدم الشاعر –حفاظا عليها وتقديرا لقيمتها– بخطبتـــها مقـــدما لهـــا مهرهـــا واحتياجات بقائها لها وحسن معاملتها وحفظها من المخاطر وتعرض عليه شرطا أخـــيرا في أن لا يمكنها من العربيد ولا اللئيم ولا الأراذل وغيرهم، ولكن يمكنها من الذين يوقرونها ويعرفون لهـــا قدرها.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

وبهذا الحوار تتحول المادة الصامتة إلى مادة حية، وتتقرب وجهات النظر بين الجمـــاد (الخمرة) – بما عرضته من أفكار– وبين الشاعر. وهكذا يوظف الشاعر الحوار توظيفـــاً فـــاعلا وناجحا في تقديم المشهد السابق، فيعرض فيه رؤيته ويؤكد موقفه، ويحقق له جماليات خاصة.

وهناك قصائد أخرى لأبي نواس يأتي الحوار فيها عرضا ولا يشكل أسلوبا بارزا كمـــا هو الحال في القصائد السابقة[٢]، وفي هذا دلالة واضحة على عمق ظاهرة الحوار وانتـــشارها في شعره وفق مستويات مختلفة، وحضور متباين. ولأبي نواس — كذلك – قصيدتان يظهر فيهمـــا الحوار بشكل لافت للنظر، ولكنهما تخرجان في أحداثهما عن موضوعي الحب والخمـــرة. وإذا كان للخمرة علاقة خفية في القصيدة الأولى، فإن القصيدة الثانية يخصصها لهجاء أبان اللاحقي. يقول في القصيدة الأول : [٣]

نمت إلـــى الصبح وإبليس لي في كل مـــا يؤثمني خصـــم [٤]

٤– العربيد : سيئ الخلق عند الشراب فيؤذي ندمه . قطبا : عبسا .

١– تنظر القصائد التالية –حصراً في الديوان –: ٢، ٢٦، ٢٨، ٣٨، ٥١، ٧٧، ٧٨، ٩٣، ١٠٠ .

٢– الديوان : ٢٢٤.

٣– يؤثمني : يوقعني بالإثم .

...

فقال لي لـــما هوى: مرحبا بتائـــب توبتـــــه وهـــــــم

هل لك في عـــذراء ممكورة يزينهـــا صـــدر لها فخـــم [١]

فقلت: لا !قال: فتى مسمع يحسن منـــه النقـــر والنغـــم [٢]

فقلت:لا ! قال:ففي كل ما شـــابه ما قلت لك الحـــــــزم

ما أنا بالآيس مـــــن عودة منـــك على رغمـــك يا فدم [٣]

لست أبـــا مرة إن لم تعـــد فغـــير ذا من فعلك الغشـــم [٤]

تدور أحداث القصيدة السابقة حول توبة أبي نواس وإغراءات إبليس له. ومن الممكن أن نعد إبليس هنا رمزا لرغباته في العودة إلى معاقرة الخمرة ووصل الغواني وحنينه إلى ذلك. ولكنه لا يطيع إبليس فيما يقول ولا يجيب دعوته، ومما يروى عن الشاعر أنه كان أول أمره ملتزما بتعاليم الدين، وأنه "قرأ القرآن على يعقوب الحضرمي فلما حذق القراءة رمى إليه يعقوب بخاتمه، وقال: اذهب فأنت أقرأ أهل البصرة "[٥].ولكن الأحوال المتعارضة في حياة أبي نواس تأخذ به نحو عـــالم النسيان، عالم الخمرة، وتزج به نحو البحث عن اللذة و الإنكباب عليها حدا يبلغ الثمالة. وربمـــا تلح على الشاعر ساعات صحو تطلب فيها نفسه من جديد الغفران فتسعى نحو الطهر والتوبـــة، يروى أن "أبا نواس تقرأ (تنسك) مرارا، ثم عاد إلى أسوأ حالاته قبل موته، وعاود الشرب وأجمع على المداومة عليه وترك الإقلاع عنه... . ثم تم بعد ذلك على نسكه حتى مات" [٦]. وبهذا يظـــل يتأرجح بين الخطيئة والغفران، لأنه كان دائما "في صراع بين نفسه وأوامر الدين"[٧].

وفي القصيدة ينتصر صوت الشاعر على صوت إبليس، ويختار الشاعر التمسك بالمبدأ على التمرغ باللذة المحرمة، ويتميز الحوار في هذه القصيدة بالإثارة والحركة التي تنبعث من اغـــراءات الطرف الثاني (إبليس) للشاعر الذي لا يبادله الحوار والنقاش إلا بكلمة لا، التي تظهـــر رفـــضه

٤- ممكورة : مطوية الخلق مستديرة الساقين .

٥- مسمع : مغنٍّ.

٦- فدم :ثقيل الفهم .

٧- أبو مرة :كنية إبليس . الغشم : ما يأتيه المرء بلا نظر أو فكر .

١- ابن منظور : أخبار أبي نواس : ١٣.

٢- أبو هفان : أخبار أبي نواس : ٦٦-٦٧ .

٣- إيليا حاوي : فن الشعر الخمري :٢١٥.

وتكشف عن تردده أيضا، وذلك حينما سمح لإبليس بتقليب ذكرياته، والخوض في ماضيه فكأن نفسه تريد العودة ولكن التصميم على الثبات ما يزال له قوته، فيثبّت الشاعر ذاته من أن تضعف، ويعد إبليس بالعودة والنيل منه قريبا.

وهنا يسجل للشاعر قدرته على إدارة الحوار بموضوعية وحيادية تامة سمحت للطرف الآخر من عرض وجهة نظره والدفاع عن موقفه بحرية كاملة، وبلغة سهلة مألوفة منحت القصيدة واقعية واضحة ، وأسبغت عليها حيوية ونشاطا. أما القصيدة الثانية فيهجو فيها أبان اللاحقي، يقول : [١]

جالست يوما أبانا ... لا درّ درّ أبان
ونحن حضر رواق الـ ... ـأمير بالنهروان
حتى إذا ما صلاة الـ ... ـأولى دنت لأوان
فقام منذر ربعي ... بالبر والإحسان
وكلما قال قلنا ... إلى انقضاء الأذان
فقال : كيف شهدتم ... بذا بغير عيان
لا أشهد الدهر حتى ... تعاين العينان
فقلت: سبحان ربي ... فقال: سبحان ماني [٢]
فقلت : عيسى رسول ... فقال: من شيطان
فقلت : موسى نجى الـ ... ـمهيمن المنان[٣]
فقال : ربك ذو مقـ ... ـلة إذن ولسان
أنفسه خلقته ؟ ... أم من ؟! فقمت مكاني
وقمت أسحب ذيلي ... عن هازل بالقران[٤]

٤- الديوان : ٥٤٣.

١- ماني : مؤسس مذهب المانوية ،الذي دان به – سابقاً – كثير من أبناء الفرس .

٢- نجي : مناجى و مكلم .

٣- القران : القرآن.

٤- فاتح عبدالسلام : الحوار القصصي : ١٨٠ .

يهدف الشاعر في القصيدة إلى هجاء أبان اللاحقي والتعريض به من خلال الطعن بدينه. فعندما قام المؤذن وبدأ الشاعر بالصلاة، أخذ أبان بعدها يجادل في بطلان الدين، وعدم إمكانية الإيمان من غير عيان قياسا على "ماني" الذي عبده الآخرون بعدما رأوه. ثم يأخذ أبان يرد صحة دعوة المسيح وموسى، ولا يترك لنفسه فرصة لأن يقنعه الشاعر بالحقيقة الدينية، فيتفرقان وقد أثبت الشاعر لأبان أقواله التي تلحق به اللوم والعداء .

ومما يلفت النظر في هذه القصيدة وضوح أسلوب الحوار الذي تضمن الجدل و المحاججة، الأمر الذي لم يكن له أي أثر سلبي في شعرية القصيدة، بل إنه أثرى شعريتها، وزاد من جمالياتها .

ومما يميز الحوار هنا هو قدرته على نقل الانفعالات في القصيدة وتجسيدها، فعندما فاجأ أبان الشاعر بإلحاده، وقيامه بتسبيح ماني، فإنه يكون قد حقق للقصيدة وظيفة انفعالية تعمل على "جعل الكلام بين أطراف الحوار أكثر حميمية وصلة وجذبا، وأكثر عملا على توكيد حقائق يتداولها المتحاورون من أجل استمرار الحوار وإدامة الانتباه والتجاذب "[١].

ويدخل الشاعر الجدل في الحوار إلى القصيدة وذلك عندما أخبر الشاعر بأن موسى هو نجي الله،فيرد عليه أبان بأن هذا يعني- والعياذ بالله- أن لله صفات خلقية معينة. وفي هذا النوع من الحوار تطويع للشعر، وتفجير لطاقاته، واختبار لقدرته على حمل التجارب اليومية الواقعية للإنسان "ولعل الشاعر قد أدخل نفسه مدخلا صعبا حين استعان بالمحاجّة للتعبير عن تجربته لأن المحاجّة تنتسب إلى المنطق والفلسفة مما يستدعي أن يكون الخطاب صارما في أسلوبه ودلالته، وليس لشخص أن يصوغ نصا متوسلا بأساليب المنطق إلا إذا امتلك مهارة متفوقة في فنه"[٢]، وهذا يؤكّد أن أسلوب التناول هو المهم، وأن عبقرية الشاعر الأصلية تستطيع أن تقدم "الجدل الفكري بتجربة فكرية خالصة ممتعة، سواء أقنعنا الجدل أو لم يقنعنا "[٣].

وهكذا يبدو الحوار ذا فاعلية كبيرة في بناء قصائده، حيث شكل في تلك القصائد عصبا يربط بين أجزائها ، و يحتل فيها موقعاً مركزياً . فقد وجد الشاعر في الحوار وسيلة ناجحة لتنويع أصوات القصيدة و التخفيف من غنائيتها، و الحدّ من ذاتيته المسيطرة على الموضوع، لتنقل

١- سامح الرواشدة : شعرية المحاججة :١٥.

٢- د. عبد الفتاح نافع : لغة الحب في شعر المتنبي :٢٤٣.

القصيدة بذلك من عالم الصورة إلى عالم المشهد المسرحي ، الذي ينقل الأحداث بأسلوب واقعي يبرز بوضوح تجربة الشاعر، ومواقفه وأفكاره .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

... ((الفصل الثاني)) ...

التضمين

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

يعد التضمين ظاهرة بلاغية بارزة في شعر أبي نواس خاصة، ويكاد يكون التضمين – أيضاً – ظاهرة عباسية عامة[١]، ازدهرت في هذا العصر وانتشرت فيه .

ويكون التضمين على نوعين، هما أولاً : التضمين البلاغي– ويقصد به توظيف الشاعر للنصوص السابقة عليه والتفاعل معها.و ثانياً التضمين العروضي– ويقصد به تعليق القافية بأول البيت الذي بعدها .

– أولا: التضمين البلاغي:

التضمين في اللغة مأخوذة من قولهم: "ضَمَّنْته الشيء تضمينا فتضمنه عني أي التزم به، وقولهم ضَمِن الشيء أودعه إياه، كما تودع الوعاء المتاع والميت القبر"[٢].

أما التضمين عند البلاغيين فهو "استعارتك الأنصاف والأبيات من غيرك وإدخالك إياه في أثناء أبيات قصيدتك"[٣]، أو"في أخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل"[٤] . بل إن التضمين يتحقق إذا "تضمن البيت كلمات من بيت أخر"[٥]. ولا" يضير التغيير اليسير (في الشعر المضمن) ليدخل في معنى الكلام"[٦]، ولكن بشرط "أن يكون المضمن به مشهورا، أو مشارا إليه"[٧] .

وعرف بعض البلاغيين المتأخرين التضمين،بأن "يضمن المتكلم كلامه كلمة من بيت، أو من أية، أو معنى مجردا من كلام، أو مثلا سائرا، أو جملة مفيدة أو فقرة من حكمة"[٨]، وبهذا يعد هؤلاء البلاغيون توظيف الشاعر للآيات القرآنية والأحاديث النبوية تضمينا، بيد أن

١– د. كمال أبو ديب : الحداثة –السلطة – النص :٥٧.

٢–ابن منظور : لسان العرب : مادة ضمن .

٣– العسكري : الصناعتين :٣٦.

٤– ابن رشيق : العمدة :٢/٨٠. وينظر –البغدادي قانون البلاغة :١٣٠.

٥– أسامة بن منقذ : البديع في نقد الشعر : ٢٤٩ .

٦– القزويني : الإيضاح : ١/٥٩٤ .

٧– الطيبي : التبيان في البيان : ٣٤١. و – ينظر : د. أحمد مطلوب :معجم المصطلحات البلاغية :٣/٢٦٢–٢٦٣.

٨– ابن أبي الإصبع : تحرير التحبير : ١٤٠.– وينظر : ابن الأثير : المثل السائر : ٣/٢٠٠.– ابن الأثير الحلبي : جوهر الكنز : ٢٦٢

معظم البلاغيين يرون في توظيف الشاعر للآيات والحديث اقتباسا وليس تضمينا، فالتضمين عندهم يخص الشعر والاقتباس يخص القرآن ولكنهم يجعلون شرط الاقتباس (أو التضمين) " أن يضمن الكلام شيئا من القرآن والحديث ولا ينبه عليه للعلم به"[١]، بأن "لا يقال فيه: قال الله، أو نحوه فإن ذلك حينئذ لا يكون اقتباسا "[٢] .

أما التضمين في البحث البلاغي الحديث فله أهمية كبيرة فهو "يشير إشارة واضحة إلى تفاعل الشاعر مع النص القديم، ويعطي الشعر بعدا وظيفيا ويختبر قدرة الشاعر في تشرب النص القديم وتمثله، وجعل النص المستعار جزءا من لبنات نصه مندمجا معه ورافدا له"[٣]، فالشاعر عندما يعمد إلى تضمين"بيت مشهور والى التمهيد له بما يلائمه ويجعله منسجما أو متماهيا بشعره هو،فإنه يبرهن على قدرته وبراعته في محاولة ألا يجعل البيت المضمن نابيا عن غيره"[٤] . وفي التضمين -كذلك- تأكيد واضح وصريح "لازدواجية الوعي.....في الأولى يتم انصهار كلي على مستوى الوعي، وفي الثانية ثمة ازدواجية للوعي، وفي الأولى يصبح البيت المشترك جزءا عضويا في النص المنتج، لأنه أصلا جزء عضوي في التراث الشفهي الجماعي الذي يصدر عنه المنتج بوصفه مصطلحه الشعري الخاص. وفي الثانية يظل المضمن اقتباسا، أي أنه يظل تجسيدا لفتح النص على نصوص أخرى، وقد يتم مثل هذا الفعل بنقل النص من سياقه الطبيعي إلى سياق جديد كل الجدة "[٥] .

وأما التضمين في شعر أبي نواس فلم يتناوله من الدارسين -فيما اطلعت -غير د.إبراهيم سنجلاوي، حيث درس التضمين في شعر أبي نواس، مقتصرا على دراسة "تضمين أبي نواس عددا من قصائده بيتا أو نصف بيت يكون خاتمة للقصيدة"[٦]، وبهذا لم يتناول د. سنجلاوي دراسة

١- الحلبي : حسن التوسل : ٣٢٣ – وينظر : القزويني : الايضاح : ٥٩٠/١ – الطيبي : التبيان في البيان : ٣٤٤ .

٢- ابن معصوم : أنوار الربيع : ٢١٧/٢.

٣- موسى ربابعة : الاقتباس و التضمين في شعر عرار :٢٣٠.

٤- ربى الرباعي : التضمين في التراث النقدي و البلاغي : ١٩٤.

٥- كمال أبو ديب : الحداثة – السلطة _النص : ٥٧.

٦- د . إبراهيم السنجلاوي : دلالة التضمين : ٥٠. والأبيات المضمنة التي درسها في الديوان: ٩، ٨٤، ١٠١، ١٥٨، ١٧٠ .

تضمين أبي نواس لأبيات أو أنصاف أبيات تأتي في أثناء قصائده فحسب، بل إن الأبيات المضمنة التي كانت خاتمة لقصائد أبي نواس لم تكن مستوفاة في دراسته أيضاً [١].

يستخدم أبو نواس أسلوب التضمين فيوضح به موقفه بمواقف الآخرين ويبرز رؤيته برؤى غيره من الشعراء، وقد ضمن أبو نواس في قصائده البيتين الكاملين من الشعر، والبيت الواحد، والشطر من البيت بحسب ما يقتضيه الموقف .

ضمن أبو نواس في قصائده البيتين الكاملين وذلك في عدة مواضع، يقول: [٢]:

مكنون سيدتي جودي لمحزون متيم بأليف الحب مقرون
قالت: جننت على رأيي فقلت لها: الحب أعظم مما بالمجانين
الحب ليس يفيق الدهر صاحبه وإنما يصرع المجنون في الحين

يضمن الشاعر البيتين الأخيرين من شعر مجنون ليلى (قيس بن الملوح)[٣] لإبراز رؤيته من الحب، وتوحيدها برؤية مجنون ليلى له، وبهذه الحال شابه مجنون ليلى، وأصبحت محبوبته مكنون من نفسه بمنزلة ليلى من قيس التي قالت له مرة : أنا من تسببت لك بالمتاعب والجنون "جننت على رأيي"، ولكن قيساً لا يوافقها بذلك وينكر عليها دعوتها تلك، وينفي أن يكون للحب علاقة بالجنون، لأن الجنون حالة طارئة تسوق بصاحبها إلى الهلاك المباشر، بينما الحب حالة أبدية لا تنقضي معاناته الدائمة، ولا يفيق معها الدهر كله، وبهذا يوافق الشاعر مجنون ليلى في رؤيته للحب بأنه حالة من الشقاء الأبدي تصيب صاحبها بالذهول الذي لا ينقضي وهي ليست بجنون. وهذا التضمين لأبيات مجنون ليلى يؤكد أن "البعد النفسي يؤدي دورا مهما في توجيه تضمين الشاعر ويوقظ في ذاكرته العودة إلى الحالات المشابهة، وأن لجوء الشاعر إلى مثل هذا دال على وعي الشاعر بما يضمن، ففي التراث أبعاد نفسية تتجدد ويبعث فيها الحياة من جديد"[٤].

لقد كشف الشاعر –بتضمينه السابق– عن رؤيته للحب، وأبرز موقفه منه. أما رؤيته للمحبوبة التي كانت له مصدر عذاب وشقاء فقد كشف عنها بهذا التضمين ،يقول في جنان": [٥]

٧– الديوان : ٧٥، ٩٠، ١٨٦ .

١– الديوان :٣١١.

٢– ديوان مجنون ليلى :٢١٨.

٣–موسى ربابعة : الاقتباس و التضمين في شعر عرار : ٢٣٤.

٤– الديوان : ٢٣١ .

يا صاح أشكو حلوة العيـــ ـــنين جائلة الوشاح[١]
ولهـــا ولا ذنـــب لهـــــا لحظ كأطراف الرماح
في القلب يجـــرح دائمـــا فالقلب مجروح النواحي

يتعمق الشاعر حقيقة محبوبته، ويتجاوز البحث في ظاهرها العام وجمال خصرها ورشاقة حركتها، فيرى هذه المحبوبة علاوة على جمالها المعهود قاتلة تجلب المتاعب، وتحدث الجراح الدائمة في القلب، إنها محبوبة مهلكة تسبب الضرر. ويؤكد الشاعر هذه الرؤية بتضمينه لبيتي والبة بـــن الحباب السابقين، يقول والبة : [٢]

ولهـــا ولا ذنب لهـــا حب كأطراف الرماح
في القلب يقدح والحشا فالقلب مجروح النواحي

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

يُظهر هذان البيتان رؤية الشاعر السلبية للمحبوبة، فهي محبوبة مدمرة في باطنها، وهـــذه الصورة تتكرر كثيرا عند الشعراء العذريين [٣] ، ويعجب أبو نواس ببيتي والبة الذين لا يرى فيها جمالا ورشاقة شعريا فحسب، بل إنه ليجد فيهما المعنى الكامن في نفسه، والذي يشعر به الشعور التام، وهو إهلاك المحبوبة وتدميرها، ولهذا يعمد إلى تضمينهما هذين البيتين في قصيدته. والشاعر في تضمينه "بيتا مشهورا وتمهيده له بما يلائمه مما يجعله ينسجم تمام الانسجام مع ما قبلـــه؛ فيـــه امتحان لقدرة الشاعر الفنية، فهو يحاول أن يصل إلى المستوى الفني للبيت المضمن حتى لا يبـــدو نابيا في القصيدة"[٤].

ويتابع الشاعر في تضمين قصائده أبياتا من تراثه السابق ليرسم صورة الساقي، يقول : [٥]

٥- جائلة : متحركة ، و جائلة الوشاح : كناية عن ضمور البطن ورقة الخصر .

١- الأصفهاني :الأغاني: ١٠٦/١٨.
٢- سفاح الصبح :شعر قيس بن الملوح : ٣٦-٤١.
٣- د . إبراهيم السنجلاوي : دلالة التضمين : ٥٢.
٤- الديوان : ١٢٥.
٥- مساقط : أماكن سقوط الغيث .الواكف الغادي : مطر الغداة .

وما زال يسقينا ويشرب دائبا إلى أن تغنى حين مالت بـــه سكرا
فما ظبية ترعى مساقط روضة كسا الواكف الغادي لها ورقا خضرا [١]
بأحسن منه منظرا زان مخبرا بل الظبي منه شابه الجيد والنحـــرا
فيا حسنه لحنا بدا من لسانه ويا حسنه لحظا! ويا حسنه ثغـــرا

يضمن الشاعر قصيدته السابقة ببيتي ذي الرمة الذين عقدهما في قصيدته لوصف محبوبتـــه مي، يقول : [٢]

فما ظبية ترعى مساقط رملـــــة كسا الواكف الغادي لها ورقا نضرا
تلاعا هراقت عند حوضي وقابلت من الحبـــل ذي الأدعاص املة عفرا [٣]
رأت أنســـا عند الخلاء فأقبـــلت و لم تبد إلا في تصـــرفهـــــا ذعرا [٤]
بأحسن من مي عشيـــة حاولت لتجعـــل صدعا في فؤادك أو وقرا [٥]

يرسم الشاعر لساقيه صورة جميلة كتلك الصورة التي رسمها ذو الرمة لمحبوبته مي وبهـــذا يعادل الساقي مي من حيث أن كليهما جميلان مشرقان يشبهان الظبي، فليست مي تشبه الظـــبي فحسب، بل إن صورتها لأجمل من صورة الظبي الذي كان يمرح آمنا بين مساقط الغيث وينـــزل مطمئنا على كثبان الرمال، وهي في وداعتها وسكونها وتأملها أبهى صورة من الظبي الذي تفاجأ بالإنسان فسكن مذعورا ، وخفت حركته، ويجمع الشاعر في أبياته السابقة صورة قلقة للظبي فهو تارة آمنا فرحا، وأخرى فزعا مذعورا، ولكنه في الحالين يظل كائنا جميلا، تحبه النفس وتهدأ بـــه الخواطر . ويسقط الشاعر هذه الصورة الجميلة للظبي على مجلس الشرب فيبدو فيها الـــساقي في جماله كالمحبوبة" مي" التي شابهت الظبي، ويبدو مسكن الظبي الجميل الدافئ هو ذاتـــه مـــسكن الشاربين. ولكن مكان هؤلاء الشراب يخلو من أسباب الذعر التي أصابت الظبي، فيظلله الفـــرح والاستمتاع بمنظر الساقي الحسن، وسماع لحنه وصوته الشجي الذي يخرج من ثغره الجميل، وبهذا التضمين يتواصل الشاعر مع قصيدة ذي الرمة التي تخدم قصيدته إيقاعا ومعنى. وهذا يجـــسد –في

١- ديوان ذي الرمة : ١٧١ .

٢- تلاع : مسايل المياه إلى الأودية . هراقت:أسالت.حوضي : اسم موضع .قابلت : استعلت. الادعاص: كثبان الرمال . الآملة : جمع أميل، وهي جبال من الرمل . عفر : بيض خارج إلى الحمرة .

٣- أنساً: إنساناً .

٤- الصدع : الشق . الوقر : الحمل الثقيل .

الوقت نفسه- شهادة إعجاب منه بالأبيات المضمنة، ومحاولته للوصـــول إلى مـــستواها الفـــني، وصهرها في قصيدته صهرا تاما ومقبولا .

ويضمن أبو نواس إحدى قصائده ببيتي مسكين الدارمي ليصف أثر الخمـــرة في نفـــسه، يقول[١]:

شغلت خداشا عن مساعي مخلد ... خمر توقد في صحاف العسجد[٢]

قـــد شردت أموالـــه فضحاته ... ومقالـــــه لنديمه هات أنشـــد

قل للمليحـــة في الخمار الأسود ... مـــــاذا فعلت براهب متعبـــد

قد كـــان شمر للصـــلاة إزاره ... حتى وقفت له بباب المسجـــد

والخمر شاغلـــة إذا ما عوقرت ... يا ابن الزبير عن الندى والسؤدد

هذا وليس من الخمـــار بعارف ... سمت الطريق إلى مصلى المسجد [٣]

للدارمي قصة مشهورة مع تاجر الخُمُر[٤] الذي كسدت عنده خُمُره السود و لم تنفق، وقد استعان هذا التاجر بالدارمي لكي يسّوق له خمره ، فكان أن قال فيها بيتيه المشهورين : [٥]

قل للمليحة في الخمار الأسود ... مـــــاذا أردت بناسك متعبد

قد كان شمر للصلاة ثيابـــــه ... حتى قعدت له بباب المسجـــد

وبسبب هذين البيتين تنفق خمر التاجر، بما أشاد الدارمي بجمالها وقدرتها على فتن العباد والنساك وثنيهم عن قصدهم، ويرى أبو نواس في هذين البيتين صدقا لحال صاحبه خداشا الذي شغلته الخمر المتوقدة في كؤوسها الذهبية اللامعة ومجالس الشرب البهيجة التي انفق فيها جل ماله، فشغلته عن المكارم والسؤدد وأضاعت له وجهة الطريق إلى الاستقامة والمصلى. وبهذا تتماهى الخمر السود في أبيات الدارمي وخمرة خداشا من حيث أثرهما في النفس، وهذا التشابه بين الحالتين ما أدى بالشاعر إلى فتح النصين بعضهما على بعض، ليتلاحم النص الأول مع النص الثاني، ويبدو امتداداً جديداً للنص السابق وتمددا لفكرة النص الجديد وجمالياته .

٥- الديوان : ٥٦٥.

١- العسجد : الآنية الذهبية .

٢- سمت الطريق :وجهته .

٣- الأصفهاني :الأغاني: ٤٧/٣. و الخمر : جمع خمار : وهو الثوب الذي تغطي به المرأة وجهها .

٤- ديوان مسكين الدارمي : ١٣.

وكذلك يضمن أبو نواس قصائده أبياتا مفردة من قصائد سابقيه لما فيها من قدرة على نقل أفكاره وتوضيح مواقفه، وهي أبيات تدل على إعجابه بها، ومحاولته للوصول إلى مستواها. يوظف الشاعر التضمين لوصف ساقية الربيب، فيقول : [١]

يسقيكها أحور العينين ذو صدع مشمر بمزاج الراح قد حذقا [٢]
ما زال يمزجها طورا ويشربها طورا إلى أن رأيت السكر قد سبقا
ثم تغنى وقد دارت بهامته فما يكاد يبين القول إذ نطقا [٣]
إن الخليط أجد البين فافترقا وعلق القلب من أسماء ما علقا [٤]

يتحدث الشاعر عن ساقيه الجميل الذي دب حبه في نفس الشاعر لجمال منظره وحسن صوته، وتأخذ بالشاعر في هذا المجلس البهيج متعة ولذة يخشى من انصرافها وانقطاعها عنه، فيتمنى لو أن الزمن يتوقف عند هذه اللحظة فلا يبرحها. وتترجم كلمات الساقي -في البيت الأخير المضمن من شعر زهير- مخاوف الشاعر وقلقه من حلول الفراق وقدومه بتشتيت ذلك الجمع الذي ضمه بهذا الساقي الجميل . يقول زهير: [٥]

إن الخليط أجد البين فانفرقا وعلق القلب من أسماء ما علقا
وفارقتك برهن لا فكاك له يوم الوداع فأمسى الرهن قد غلقا [٦]

يتحدث زهير عن فراق محبوبته أسماء التي ضمها الخليط المرتحل وقد علقت قلبه بحبها وتركته يصارع البين وآلامه. وهذا الموقف يماهي موقف أبي نواس من ساقيه، من حيث أن كليهما يخشى الفراق والبين ويكرههما، ويخافان من المجهول وبهذا يمثل الساقي بالنسبة للشاعر أسماء عند زهير، ويمثل المجلس الخمري عنده الخليط عند هذا الشاعر الجاهلي. وأن هذا الشعور الذي دار في نفس الشاعر استطاع تجسيد أبعاده وتجليته بالتضمين الذي يقرب للقارئ الحالات المشابهة ويفسره بتجارب الآخرين التي ربما كانت أبعد شهرة وأعظم أثرا من غيرها. "فكأن هذا

٥- الديوان : ٩٠.

٦- صدع : جمع صديع و هو الثوب يلبس تحت الدرع. المشمر : المجرب .حذقا: مهر .

١- بهامته : برأسه .

٢- أجد البين : اجتهد في البين و حققه . والألف فيه : فافترقا :للإطلاق و ليست للتثنية .علق : تعلق .

٣- ديوان زهير بن أبي سلمى : ٧٢.

٤- برهن :أي ذهبت بقلبه و ارتهنته .غلقا : ليس له فكاك .

البيت الأخير المضمن يحدد بناء قصيدته ونهايتها"[١]. ويساعد التضمين الشاعر على كشف علاقته بنديمه، فيقول: [٢]

فما زال حتى ذاقها متكرها فردت إليه روحه في المفاصل
وحتى تغنى لاهيا متطربا غناء عميد القلب نشوان ناحل[٣]
خليلي عوجا من صدور الرواحل بجمهور حزوى فابكيا في المنازل[٤]

يصف الشاعر سلوك نديمه وقد استغرقه شرب الخمرة حتى فقد قواه ووعيه فيصحو هذا النديم من جديد على معاقرة الخمرة و التطرب ببيت ذي الرمة الذي يقول فيه: [٥]

خليلي عوجا عن صدور الرواحل بجمهور حزوى فابكيا في المنازل
لعل انحدار الدمع يعقب راحة من الوجد أو يشفي نجي البلابل[٦]

يدعو ذو الرمة صاحبيه إلى الوقوف بأطلال محبوبته والنزول عند بكاء آثارها، ويذكر أيام وصله إياها في تلك الأماكن التي كانت تعج بالحياة وتزهو باللقاء، فالدمع يخفف توتر الشاعر ويزيح عنه الهموم بمشاركة أصحابه له في آلامه وهمومه. ويستحضر الشاعر في القصيدة الأولى الخوف من المستقبل الذي يأتي بالبين فيتحول فيه مجلس الشرب إلى طلل يسارع إلى بكائه وندبه كما بكى ذو الرمة أطلال محبوبته الداثرة. فمما يؤالف بين قصيدة أبي نواس وقصيدة ذي الرمة هو الخوف من الواقع المتبدل والحدس التام بالمستقبل المظلم الذي يأتي بالأطلال ويستحث الدموع، ومن ثم الحنين إلى الأيام الخوالي وساعات الصفاء .

وتجسد هذه القصيدة إعجاب أبي نواس بالتراث السابق وتقاليده الفنية، فهو يعجب بهذه القصيدة التي ضمت الحديث عن الطلل الذي سخر منه، ودعا إلى نبذه في مواضع متفرقة في شعره. فهذه شهادة منه منصفة للتراث السابق تؤكد أنه لم يكن يدعو إلى التجديد حبا في التجديد، ولكن ليضيف إلى هذا التراث الذي يحترمه ويقدر نماذجه إضافة جديدة وإبداعاً خاصاً .

٥- د . إبراهيم السنجلاوي :دلالة التضمين :٥١.

٦- الديوان : ١٨٦.

٧- عميد القلب : المصاب بالعشق .ناحل : هزيل .

١- عوجا : انعطيفا وميلا. للجمهور العظيم من الرمل . حزوى : اسم موضع .

٢- ديوان ذي الرمة : ٣٥٧ .

٣- نجي : مناجاة . البلابل : الهموم في الصدر .

عمد الشاعر –في الأمثلة السابقة– إلى تضمين قصائده أبياتاً متفرقة من شعر سابقيه، بحيث كانت العلاقة ما بين النص المضمن وقصيدته علاقة موافقة في مناسبتها ومعناها، أما في هذه القصيدة فإنه يضمن فيها بيتا شعريا ينقل معناه إلى المعنى النقيض لتكون العلاقة ما بين النص المضمن والقصيدة علاقة مخالفة، يقول: [١]

يديرها هاشمي الطرف معتدل ... أبهى إذا ما مشى من طاقة الآسي [٢]
حث المدام وغنانا على طرب ... الآن طاب الهوى يا معشر الناس[٣]
فقلت: اضرب في معروفه مثلا ... لعادة قد مضت مني إلى الآسى[٤]
من يفعل الخير لا يعدم جوازيه ... لا يذهب العرف بين الله والناس [٥]

يبدأ الشاعر هذه الأبيات بوصف جمال ساقية ذي الطرف المعتدل، والمشية المتسقة، والصوت الحسن، ويتعاظم في نفس الشاعر إعجابه بهذا الساقي الهاشمي الطرف الذي قدم له الخمرة مع لحنه الشجي ليصنع له بهذا معروفا منقطع النظير لا يعدم معه المكافأة من الناس أو من الله ،كما قال الحطيئة: [٦]

من يفعل الخير لا يعدم جوازيه ... لا يذهب العرف بين الله والناس

ينقل الشاعر معنى هذا البيت المضمن من سياقه القديم الذي يحصر المعروف بعمل الخير والبر، وبهذا يرفض سياقه السابق ويسخر من أولئك الذين يرون أن المعروف يكمن في الخير وحده، بل إنه يرى المعروف يكمن فيه حث المدام مع الغناء الشجي، وأن صانع هذا المعروف يفرض على الآخرين مكافأته وتقديره. وبهذا التضمين ينقل أبونواس سياق البيت المضمن إلى سياق جديد بحسب رؤيته لبواطن الأمور وفلسفته في الحياة، فهو يرى الشرب فضيلة والاسعاف عليه معروفا. وبذلك يسخر من تجربة الشاعر السابقة ويناقضها بنقلها إلى جو جديد، ليشكل للقارئ مفاجأة وصدمة تدفعه إلى إعادة النظر في الخمرة، وطريقة التعامل معها بحسب رؤيته لها.

٤- الديوان : ٧٥.

٥- طاقة الآسي : الطاقة حزمة من العيدان. والآسي ضرب من الشجر الدائم الخضرة .

١- حث المدام : أسرع بها .

٢- الآسي : الطبيب أو المواسي .

٣- جوازيه :جوائزه ، والجازية :الجزاء و العرف .

٤- ديوان الحطيئة : ٥١.

وبهذا "يضطلع التضمين في خواتم قصائده بدور فني إذ يمد فضاء القصيدة ويفتح النص الجديد على النص الذي أخذ منه البيت المضمن، إضافة إلى تأثير هذا البيت المضمن في بناء القصائد التي جاء التضمين خاتمة لها، حيث يعطيها بناء مميزا "[١].

أما تضمين أبي نواس لصدور الأبيات وأعجازها فقد جاء في مواضع كثيرة من قصائده، ليدل على وعيه بقيمة هذه الشطور الشعرية القصيرة ودورها في إظهار أفكـــاره وتجـــسيد رؤاه. والشاعر عندما يضمن قصائده صدور الأبيات القصيرة وإعجازها فإنه يحاول إخفاء العلاقة بـــين النصين المتداخلين حتى يبدوان نصا واحدا ذا بنية أكثر ترابطا، وأشد اندماجا بين أجزائه وأبياته .

والشاعر إذ يستوقفه الحب ،يحاول جاهدا معرفة أسراره و غوامضه، ويحاول -أيضا- بهذا التضمين أن يكشف عن رؤيته للحب، فيقول: [٢]

وما يعرف الليل الطويل وغمـــه من الناس إلا من تنجـــم أو أنـــــا[٣]
خليون من أوجاعنـــا يعذلوننـــا يقولون لم تهـــوون ؟ قلنـــا لذنبنـــا
فلو شاء ربي لابتلاهم بمابه ابـــ ـــتلانا فكانوا لا علـــيـــنـــا ولا لنا

يرى أبو نواس أن هذا الحب الذي تعلق به قد حمله على الشعور بالوحدة ومراعاة الليـــل الطويل، ومن ثم أفقده القدرة على الانسجام مع المحيط، وقد ألجأه هذا الحب إلى الاختلاف الدائم مع العواذل التي تدعوه إلى ترك هذا الحب وما يجر عليه من الآلام والأوجاع، ويرى أن هذا الحب قدر لازب، كما رآه مجنون ليلى حينما قال : [٤]

وإلا فساوي الحب بيني وبينها يكون كفافا لا علي ولا ليا

وبهذا يتبنى رؤية مجنون ليلى للحب الذي يراه قدرا، يُساق للناس أو يكف عنهم، إنه يرى الحب "قدرا لا يمكن الفرار منه، كما أن أحدا لا يعرف كيف سينتهي" [٥]. وبهذا التضمين يفتح

٥- د . إبراهيم السنجلاوي : دلالة التضمين :٥٠.

١- الديوان : ٤٧٤.
٢- تنجم : راعى النجوم و راقبها ،ومنها المنجم .
٣- ديوان مجنون ليلى : ٢٣٦ .
٤- خليل الشيخ :النص التراثي في رسالتين لجمال الغيطاني :١٠٤
٥- الديوان : ٣١٩.

قصيدته على قصيدة مجنون ليلى، فيوحد معه رؤيته للحب بوحي من تشابه التجـــربتين، لينـــتج قصيدته الجديدة وقد خلت من التناقض أو الاضطراب . وغير أنه يرى الحب على أنه قدر، فإنه يراه مصدر هلاك وشقاء، يقول: [١]

كتمت الهوى حتى أضر بمهجتي وكان الهوى طفلا صغيرا فقد نشا

يلجأ الشاعر إلى إخفاء تجربته عن الآخرين، لكي لا تفتضح العلاقة بينه وبين محبوبته لمـــا لذلك من أثر اجتماعي سلبي، وفي الوقت نفسه فإن كتمانه لهذا الحب قد سبب له أضرارا كثيرة، فالبـــوح يساعـــد على تهدئـــة الخواطر وهدوئها. وبالجملة يرى أن هـــذا الحب يـــجر بالضرر والمتاعب، وبخاصة في حال كتمانه، كما قال جرير: [٢]

لقد كتمت الهوى حتى تهيمني لا أستطيع لهذا الحب كتمانا

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

يوافق الشاعر في رؤيته للحب الذي يأتي بالضرر رؤية جرير في الشطر الأول من بيته "لقد كتمت الهوى حتى تهيمني"، فالالتزام بكبت الحب يجعل صاحبه يفقد صوابه، ويهـــيم في الأرض ويفقد السيطرة. ويجري الشاعر على الشطر المضمن بعض التعديلات الطفيفة، فبدلاً مـــن قـــول جرير "تهيمني" يقول "أضر بمهجتي"، من غير أن يخرج ذلك عن معناه ،وإنما يغير في بعض كلمات الشطر المضمن ليتناسب ووزن بيته، وبهذا التضمين يسلط الضوء على معـــنى التـــراث الـــسابق ويكشف عن كنوزه ، فهذا شهادة إعجاب منه بهذه الكلمات المضمنة، التي يخلع عليها بتضمينه شيئا من الخلود والأبدية .

ويضمن في إحدى قصائده تضمينات ثلاثة لتصوير أثر الساقية في نفسه، يقول: [٣]

حيرية كشعاع الشمس صافية يحيط بالكأس من لألائها شعل[٤]
فقال:هات واسمعنا على طرب ودع هريرة إن الركب مرتحـــل
ثم استهشت إلى صوت تملحه إنا محيوك فاسلم أيها الطلـــــل
فطار وجدا بها والخمر يأخذها وقال: هاتي فأنت العيش والأمل

١- ديوان جرير : ٤٩١ .

٢- الديوان : ١١٦.

٣- حيرية : منسوبة إلى الحيرة في العراق .

إن العيون التي في طرفها مرض فرجّعته بلحن وقعه شكـــــل[١]

تتوالى في هذه القصيدة تضمينات ثلاثة من قصائد مختلفة، يدلل بها على إعجابه بالساقية وغنائها الحسن، وتعلق نديمه بها وكذلك يكشف من رؤيته للعلاقة بين نديمه والساقية وهي العلاقة نفسها التي تربطه بهذه الساقية التي نالت على إعجاب الشاربين والمنادمين فبعدما قامـــت هـــذه الساقية بتقديم الكؤوس وبث الألحان هيجت قلب الشاعر ونديمه، وتركت في نفوسهم الحـــب والإعجاب حتى حملتهم على الخوف من انقضاء المجلس وتفرقه، فاللذة لا تدوم، ولهذا تحذرهم من حلول الفراق وتستحثهم على مران الوداع كما ودع الأعشى صاحبته هريرة، يقول: [٢]

ودع هريرة إن الركب مرتحل وهل تطيق وداعا أيها الرجل

تحدس الساقية بمغبة المستقبل فالزمان يجري بالأحداث الصعبة واستبقاء اللحظات السعيدة أمر يعارضه هذا الزمان، ولهذا يقول لسان حال هذه الساقية بأن لا يتفاجؤا -مكرهين- بتوديعهم لها كما ودع الأعشى هريرة، فالساقية تتنبؤ بالمستقبل بما خبرته من تجربة عميقة، أسقطها الشاعر على لسانها. وتتابع الساقية في رصد ملامح هذا المستقبل وما سيعقبه الوداع من تـــرك للطلـــل وراءه، وهي نتيجة من نتائج الفراق. يقول القطامي: [٣]

إنا محيوك فاسلم أيها الطلل وإن بليت وإن طالت بك الطيل [٤]

ترك الوداع - المتخيل من انقضاء المجلس- بروزا للطل الذي حث الشاعر إلى الحنين إليه وتحيته، لأنه ضم يوما ما لحظات سعيدة، وأوقاتا هانئة. وفي هذا الموطن تمجيد من أبي نواس للطل الذي دعا إلى الخروج عليه في قصائد متعددة، فهو يضمر للتراث السابق وتقاليده الشعرية الاحترام والتقدير، ولكن بشرط ألا تحد تلك التقاليد من الإبداع الذي يماشي روح العصر الذي يحياه، فتكون عائقا لتقدمه وتطوره. ويخرج الشاعر من غمرة خوفه من المستقبل المظلم، يقطع

٤- شكل : غنج و ذو دلال .

٥- ديوان الأعشى : ٥٥.

١- ديوان القطامي : ٢٣.

٢- الطيل : الدهر .

الطريق عليه بالانكباب على اللذة والتزود فيها لمجابهة هذا الواقع الذي يؤمن بتحققه، فيدقق في جمال هذه الساقية بما يضمنه من بيت جرير: [١]

إن العيـــون التي في طرفهـــا حور قتلننـــا ثم لم يحيـــين قتلانـــا

وهنا يتوقف الشاعر عند التدقيق بجمال الساقية، وبخاصة عيونها الحوراء اللافتة للأنظـــار، كما توقف جرير عند جمال حور عيون محبوبته. بهذا يحاول الشاعر إيقاف عدسة الزمن عند منظر عيون الساقية ولا يريد من ذلك الزمن التحرك بأي حدث، بل إنه ليتمنى لو أن هذا الزمن يقف عند تلك اللحظة ولا يغادرها أبدا. وبهذا يؤالف في قصيدته بين هـــذه التـــضمينات المتنوعـــة، ويصهرها في قصيدته باتساق وانسجام، فيضفي على قصيدته حيوية وتنويعا في أصواتها، بما يقدم رؤيته ويكشف عن آلامه وآماله.

ويتابع في استخدام التضمين، يدمج من خلاله صوته بصوت الشاعر القديم، ويتوحد به في رؤيته لممدوحه، يقول في مدح الأمين: [٢]

إذا نحن أثنينا عليك بصالـــح فأنت كما نثني وفـــوق الذي نثني
وإن جرت الألفاظ منا بمدحة لغـــيرك إنسانا فأنت الذي نعـــني

يرى الشاعر أن الأمين أهلاً للثناء وفوق أي ثناء يأتيه منه، وأنه إذا اضطر إلى مدح غيره والثناء عليه فإنه ليجتهد ببذل ذلك الثناء له لأنه في داخله لا يعني بذلك الممدوح بعينه، وإنما من يعني به هو الأمين. وكذلك يرى أن ثناءه على الأمين هو ثناء صالح ليس من قبيل التزيد والمبالغة أو الزيف، وكما قال عدي بن الرقاع العاملي في مدح أحد ممدوحيه: [٣]

أثـــني فـــلا آلو وأعـــلم أنه فوق الذي أثـــني بـــه وأقول

وبهذا يتخذ من عجز بيت عدي "فوق الذي أثني به وأقول " نقطة ارتكـــاز في تفكـــيره وحجر أساس في مدحه للأمين، فعدي يهب ممدوحه الثناء الكامل إيمانا منه باســـتحقاقه ويـــرى

٣- ديوان جرير : ٤٩٢.

١- الديوان : ٤١٥

٢- ديوان عدي بن الرقاع :٦٩

ممدوحه بصفاته فوق أي ثناء له،ويقتبس أبو نواس هذا المعنى ويوظفه في قصيدته ليوحد رؤيته للأمين برؤية عدي بن الرقاع لممدوحه. فهذا التضمين إذ يؤكد وحدة التجربة الإنسانية فإنه "يجسد قدرة الشاعر على أن يمزج صوته مع صوت الشاعر القديم في تناغم وانسجام يظهر تماثل التجارب والمواقف. ولذلك إذا وقع التضمين في سياق التماثل في الرؤى فإن هذا يعني اندماج التضمين في النص الجديد بحيث يصبح لبنة من لبناته "[١].

وينقل أبو نواس سياق النص المضمن من معناه العام إلى معناه النقيض، بحسب رؤيته للواقع ،يقول: [٤]:

وبكر سلافة في قعر دن ... لها درعان من قار وطين [٥]

أقول لناقتي إذ بلغتني ... لقد أصبحت عندي باليمين [٦]

فلم أجعلك للقربان نحرا ... ولا قلت: اشرقي بدم الوتين[٢]

حرمت على الأزمة والولايا ... وأعلاق الرحالة و الوضين [٣]

يتحدث الشاعر عن رحلته للوصول إلى الخمرة، فهي رحلة طويلة تنهض على ظهور النوق القوية وأن كانت رحلته محفوفة بالمتاعب فهي معلولة الهدف وهو الوصول إلى الخمرة، وبهذا يكسر الشاعر توقع القارئ ويحقق مفاجئته في خرق هذه الرحلة للتقاليد السابقة التي يكون هدفها في الوصول إلى الممدوح وكسب عطاياه. وتخالف هذه الرحلة رحلة الشماخ إلى عرابة ابن أوس الحارثي الذي قال[٤] :

فسل الهم عنك بذات لوث ... عذافرة كمطرقة القيون[٥]

إذا بلغتني وحططت رحلي ... عرابة فاشرقي بدم الوتين

٣- موسى ربابعة : الاقتباس و التضمين في شعر عرار : ٢٣٥.

٤- الديوان : ٣٢ – ٣٣ .

٥- بكر سلافة : خمر لم تمسها يد، وقدم الصفة على الموصوف. درعان : وهما القار (الزفت) والطين، اللذان يُصبان فوق الدن ويدهن بهما .

٦- اليمين : البركة .

١- اشرقي : غصّي. الوتين : عرق في القلب .

٢- الولايا : جمع ولية ،و هو ما يوضع تحت الرحل .الرحالة :السراج .الوضين :حزام يشد على بطن البعير .

٣- ديوان الشماخ :١١٨.

٤- ذات لوث :قوية على السير .عذافرة:صلبة وثيقة الظهر .القيون :جمع قين :وهو الحداد .

إليك بعثت راحلتي تشكى كلوما بعد مقحدها السمين [١]

إن رحلة الشماخ للوصول إلى عرابة رحلة مضنية أرهقت ناقته القوية وأصابتها بالكلوم والهزال، ولكن عزاءه يكمن في الوصول إلى ممدوحه ذي العطايا والنوال. والشماخ ينوى بعد وصوله إلى الممدوح قتل ناقته لأن هذا الممدوح سوف يغنيه إل أخر الدهر وبعدها لن يقصد أي ممدوح بعد عرابة ولن تكون له في ناقته حاجة، لأن هذا الممدوح سيعطيه غيرها أكثر من واحدة، أو ربما لأنه سيمتنع عن السفر ويحرمه على نفسه. ولكن أبا نواس يسخر من رحلة الشماخ السابقة ويزري بهدفها لأنها لم تضرب للوصول إلى الممدوح الحقيقي الذي يستحق ضرب الرحلة إليه، وهي الخمرة. ويرى أن الناقة التي تبلغ هذه الخمرة لناقة جديرة بالبقاء (ولا قلت لها أشرقي بدم الوتين)، فالرحلة إلى الخمرة رحلة مستمرة ودائمة، وهذه الناقة وسيلة الوصول إليه وتقريبه منه، أي من سعادته وسروره.

وبهذا يقدم الشاعر تصوره الخاص للرحلة بما يناسب طريقة تفكيره وترتيب أولوياته في الحياة. وبذلك يؤدي التضمين دورا خطيرا، إذ " يقدم من خلاله فهمه لبعض التقاليد الشعرية القديمة حينا وقد يتخذ منه أداة تكشف عن تمرده ورفضه للمؤسسات الدينية والسياسية والاجتماعية ورفضه للتراث الفني السابق عليه أحيانا "[٢].

ويساعد التضمين الشاعر على إبراز سلوك الشخصية الإنسانية وتوضيح نوازعها، يقول: [٣]

لم تدر جارتنا ولا تدري أن الملامة إنما تغري [٤]
هبت تلومك غير عاذرة ولقد بدا لك أوسع العذر
واستبعدت مصرا وما بعدت أرض يحل بها أبو نصر[٥]

٥- الراحلة :قصد بها الناقة . المقحد :السنام .

١- د. ابراهيم السنجلاوي : دلالة التضمين : ٥٠ .
٢- الديوان : ٤٨٤ – ٤٨٥ .
٣- الملامة :اللوم . تغري : تحّرض .
٤- أبو نصر :هو الخصيب والي مصر .
٥- وفي هذا يقول مجنون ليلى :الديوان : ١٥٨:
وزادني كلفا بالحب أن منعت أحب شئ إلى الإنسان ما منعا .
٦- الأصفهاني :الأغاني:٨/٤٢٣ .

إني لآمل يا خصيب عـــلى يدك اليسارة آخر الدهـــر

ينقل الشاعر ما دار بينه وبين عاذلته التي أخذت تلومه على ضرب الرحلة الشاقة والبعيدة نحو الخصيب ولكن الشاعر يعصي عاذلته ويؤكد تصميمه وعزمه على هذه الرحلة التي سيغنى بها إلى آخر الدهر لأن عاذلته لا تعلم بخيرات الوصول إلى الممدوح وبهذا لا يعبأ بحـــديث عاذلتـــه وينطلق من رؤية مفادها أن الإنسان يزداد تعلقه بما يحاول الآخرون منعه عنه، فكما قيل: إن كل ممنوع مرغوب[١]،أو كما قال :"إن الملامة قد تغري". ويضمن هذه العبارة من شعر حارثة بـــن بدر (ت ٦٤ هـــ)الذي يقول: [٢]

يعيب علي الراح من لو يذوقها لجن بها حتى يغيب في القـــبر
علام تذم الراح والراح كاسمها تريح الفتى من همه آخر الدهر
فلمني فإن الراح ممـــــا يزيدني غراما بـــها إن الملامة قد تغري

يرى حارثة بن بدر- الذي كان من المولعين بشرب الخمرة - أن لوم الناس له على شـــرب الخمر، هو ما زاد من تعلقه بها. وهو يرى أن اللوم على ترك الخمرة سبب مباشـــر في والاقبـــال عليها "إن الملامة قد تغري" وإذا كان حارثة يرى أن مصدر رضاه وراحته آخر الدهر يكمن في الخمرة والإقبال عليها، فإن أبا نواس-كذلك- يرى في الخصيب مصدر سعادته و يسارته حـــتى آخر الدهر. وكلا الشاعرين يعصي عاذلته ويتخذ من عذلها محركا أساسيا للقيام بعمله والإقـــدام عليه بلا تردد، وهذا التداخل بين نص أبي نواس ونص حارثة بن بدر يدل دلالة واضحة على أن "التضمين أو الاستعارة التراثية لموقف يقوم معادلا لتجربة درامية يعيشها الشاعر"[٣].

ويتأمل الشاعر -بعدما غادرته سورة الشباب- في الحياة فيشعر بشيء من النـــدم علـــى إغراقه بالمتعة والتمرغ باللذة، يقول: [٤]

كان الشباب مطية الجهـــل ومُحسّن الضحكات والهـــــزل
كان الجميل إذا ارتديت به ومشيت أخطـــر صيّت النعـــل[٥]

١- ابتسام أبو محفوظ :بنية القصيدة في شعر أمل دنقل :٨١.
٢- الديوان : ٤٢.
٣- صيت النعل :لنعله صوت .

...

فالآن صرت إلى مقاربـــة وحططت عن ظهر الصبا رحلي[١]

يحمل الشاعر الشباب – بما زين له اللذات والمتع– مسؤولية إنحرافه، واستخفافه بـــالقيم والالتزام، فبعدما صحا على كبره وشيخوخته وضعفه أحس بتلك النوبات من الندم علـــى مـــا جرحه في شبابه، ولهذا يلقي بالمسؤولية على الشباب الذي كان يهبه نشاطا واندفاعا واضـــحين، متفقا في هذا الرأي مع النابغة الذي يقول: [٢]

فإن يك عامر قد قال جهلا فإن مطية الجهـــل الشباب

فكن كأبيك أو كأبي براء توافقك الحكومة والصواب

يرد النابغة على عامر بن الطفيل الذي هجاه ويقول بأن جهله بالأمور عائـــد إلى قلـــة تجربته، واندفاع الشباب به إلى مجانبة الصواب. وإذا كان النابغة يعزو جهل عامر عليه إلى سورة شبابه، فإن أبا نواس يوافق–أيضا– النابغة في رؤيته تلك، ويحمل شبابه مسؤولية جهله وارتكابـــه الأخطاء والذنوب .ونستشف في هذه القصيدة توبة "فيها خاطرة الأسف الصادق والحزن الخاشع لم تأته في أخريات عمره، إلا بعد مطاولة ومراوغة يستبقي بهما بقية الشباب"[٣]. وبهذا التضمين يفتح الشاعر فضاء قصيدته على قصيدة النابغة، يصوغ بها فكرته ويوضح رؤيته .

وهكذا كان التضمين في شعر أبي نواس " أداة فنية ذات أهمية كبيرة فقد أنتج لنا نوعا من القصائد ذات بناء معين اعتمدت على التضمين في مد فكرها وفضائها الشعري وأصبحت تعـــني أكثر مما تعطيها أبياتها القليلة"[٤] .

– ثانيا : التضمين العروضي.

يرى البلاغيون والنقاد القدماء أن التضمين العروضي هو "أن تتعلق قافية البيـــت الأول بالبيت الثاني. وسمي بذلك لأنك ضمنت الثاني معنى الأول ولأن الأول لا يـــتم إلا بالثـــاني"[٥]. فالبيت الأول لا يتم معناه إلا بما بعده ويظل محتاجا إليه.

٤– مقاربة :مداناة ،أي ضعف وكبر .

٥– ديوان النابغة الذبياني :١٠٩.

١– العقاد :أبو نواس :١٩٢.

٢– د . إبراهيم السنجلاوي :دلالة التضمين :٧٥.

٣– الخطيب التبريزي :الكافي في العروض و القوافي :١٦٦/١ – و ينظر ابن رشيق :العمدة ٨٥/٢ – العسكري :

ويعد التضمين العروضي عيبا عند أكثر النقاد القدماء بسبب مناداتهم بفكرة استقلال البيت نفسه[١]. فقد ارتبط الشعر في عصور سابقة-في ظل غياب الكتابة والتدوين- بالغنائية والحفظ والتضمين العروضي في القصيدة لا يساعد على حفظ الشعر وإنشاده ،وكذلك يعدونه عيبا بسبب ما جرت عليه ذائقتهم النقدية من البحث عن أفضل بيت قالته العرب في الأغراض المختلفة، و إيلائهم النظرة الجزئية للقصيدة، وافتقارهم إلى النظرة الشاملة إليها.

غير أن ابن الأثير -وغيره من النقاد- لم يعد التضمين العروضي عيبا في القصيدة يقول: "وهو عندي (أي التضمين) غير معيب، لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني فليس ذلك يسبب عيبا، إذ لا فرق في البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر، لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفى دل على معنى"[٢].

أما في النقد الحديث فيرى كثير من النقاد أن استخدام الشاعر للتضمين العروضي يحقق لنصه فاعليات شعرية متعددة، فهو "من الأدوات التي تتدخل في تشكيل بناء النص الشعري وتمنحه قدرة على أن يظهر متماسكا ومتلاحما"[٣]. ومما يحقق للقصيدة نجاحها هو وحدتها وتماسكها، "أما احتياج بعض الكلام إلى بعض فلا عيب فيه، بل هو دليل التماسك والترابط بين أجزاء النص الأدبي، وهذا هو المحمود الذي يكون به بعض أجزاء الكلام أخذا برقاب بعض"[٤]. والتضمين -أيضا -"يزيد من التلاحم والتناسب بين الأجزاء المكونة للنسيج الشعري، حين يتناصر البيت وسابقه ولاحقه في التعبير عن مراد المتكلم مما يؤدي إلى تماسك البناء الشعري وترابطه، فالتتابع والتسلسل في الأفكار يظهر بصورة جلية في القدرة على التعبير بصورة تجري مع المنطق السليم لمعاني النحو "[٥].

وغير ما يحدثه التضمين العروضي من التماسك والتلاحم بين أجزاء القصيدة فإنه يكشف عن الموقف النفسي الذي يعيشه الشاعر ، والذي " لا يؤمن بحدود البيت الذي تشكل القافية

الصناعيتن ٣٩٥- د. احمد مطلوب :معجم المصطلحات البلاغية :٣/٢٦١-٢٦١- د. محمد الشوابكة: معجم مصطلحات العروض و القافية :٦٩.

٤- د.يوسف بكار :بناء القصيدة :١٩٠

٥- المثل السائر :٣/٢٠١.- وينظر :الأخفش :كتاب القوافي :٦٥.

١- موسى ربابعة : ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى :٨٣.

٢- د. بدوي طبانه :البيان العربي :٢٩٨.

٣- عوض الجميعي :التضمين العروضي :٢٥١.

ضابطا إيقاعيا له، ولذلك فإن ذات الشاعر تنفلت من هذه الحدود، وتجعل بناء الجملة ممتدا ليجاوز البيت الأول إلى البيت الثاني، فالموقف النفسي يتدخل في تشكيل بناء الأبيات" [١].

ويحقق الشاعر باستخدامه لأسلوب التضمين العروضي عنصري المفاجأة والإثارة، حينما ينجح بكسر توقع القارئ الذي يشهد اكتمال وزن البيت ونقصان معناه ،فيظل هذا القارئ في ترقب وانتباه شديدين حتى يأتيه المعنى في صورته النهائية، فيغيب عنه الاندهاش وتهدأ له النفس .

إن لظاهرة التضمين العروضي في شعر أبي نواس حضور لافت للنظر، فقد وصل عدد مرات وروده في شعره إلى حوالي سبعين مرة، وقد تنوعت طرق صياغات التضمين حيث اعتمد الشاعر في ذلك على أساليب أربعة، وهي :أسلوب بناء الجملة الطويلة، وأسلوب الشرط، وأسلوب النداء، وأسلوب القسم .

اعتمد الشاعر في صياغته للتضمين العروضي على بنائه للجملة الطويلة بشكل واسع[٢]، يقول: [٦]

قل لـذا الوجه الطرير ولـذا الردف الوثير[٣]
ولمغـلاق همومي ولمفتـاح سروري
والذي يبخـل عنـي بقليـل من كثـير
يا صغير السن والمـو لد في عقـل الكبـير
وقليـلا في التلاقـي وكثـيرا في الضمـير
لـم تغضبت على عبـ ـدك في خطب يسير
فأرض عـني بحيـاتي يا حياتي وأمـيري

تجسد هذه القصيدة موقفا شعريا واحدا ،وترسم لوحة شعرية ذات وحدة أدبية واضحة، يبدأ الشاعر جملته الشعرية الطويلة بـ "قل لذا الوجه"، ويختمها بمتعلقها بـ "لم تغضبت"، وبهذا يجعل فاتحة جملته مركزا لباقي أبيات القصيدة ،التي تأتي عطفا على ما سبقها من أبيات في تتابع

٤- موسى ربابعة : ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى :٨٥.

٥-ينظر الديوان: ٤٧، ٤٨، ٥١، ٦٦، ٩٣، ١٠٤، ١١٥، ١٢٢، ١٧٤، ١٨٧، ١٨٨، ١٩٦، ٢٠٠١، ٢٠٦، ٢٠٨، ٢١١، ٢٢٣، ٢٤٧، ٢٥٧، ٢٩٠، ٢٩٢، ٣٠٦، ٣١٢، ٣١٣، ٣٢١، ٣٦٨، ٤١٩، ٥٤٢، ٥٦٥، ٥٧١، ٦٣١، ٦٣٨، ٦٦٨ .

٦- نفسه : ٣٢١. _وينظر : نفسه : ٢٠٦.

١- الطرير : ذو النظر الحسن. الوثير: الموطأ الليّن.

واستمرار حتى تصل هذه الأبيات إلى نهاية الحديث، أي جملة القول التي تعد فعلا لما قبلها من الأبيات. كان من الطبيعي للشاعر أن يقول: "قل لذا الوجه الطرير لم تغضبت..." ولكنه اعتمد على ارسال نعوت المحبوب وإظهار صورته الجميلة والكشف عن سلوكه وتصرفاته تجاهه بهذا الأسلوب المعتمد على تطويل الجملة وتحميلها المعاني المتضافرة. ويكون الشاعر قد نفذ من اسار البيت الواحد المستقل والسماح للأبيات بالتعالق والتسلسل، محققة تضمينا عروضيا يمكن لها من عرض تفصيلات الموقف الذي كشف عن جمال المحبوب، وصده عنه وغضبه عليه .

وإذا كان التضمين العروضي في القصيدة السابقة قد أحدث خلخلة في نظامها التقليدي من حيث إنها "تتبع تكرار وحدة البيت المتطابق وزنا -وهو النسق الذي يجب أن تسير عليه القصيدة – فإنه قد أحدث مفاجأة للقارئ بأن هناك خلخلة بين الوزن والمعنى إذ يتم الوزن لكن المعنى يبقى ناقصا"[١]، وبهذا يجسد التضمين في القصيدة السابقة وحدة عالية بين أجزائها، ويضمن لها انتظام سائر أجزائها وتماسكها في وحدة داخلية تقوم " على تدرج العلاقات بين المكونات اللغوية للقصيدة، حيث ربط التضمين هذه المكونات بعضها ببعض ليكون كلا فنيا متناسقا"[٢]. ويأتي الشاعر بالتضمين العروضي مكررا في القصيدة الواحدة، فيقول: [٤]

ومترف عقل الحياء لسانه ... فكلامه بالوحي والايماء
لما نظرت إلى الكرى في عينه ... قد عقد الجفنين بالإغفاء
حركته بيدي وقلت له انتبه ... يا سيد الخلطاء والندماء
حتى أزيح الهم عنك بشربة ... تسمو بصاحبها إلى العلياء
فأجابني والسكر يخفض صوته ... والصبح يدفع في قفا الظلماء
إني لأفهم ما تقول وإنما ... ردّ التعافي سورة الصهباء

يتحدث الشاعر عن أحد ندمائه المترفين الذين أخذ به النعاس من كل جانب، حيث يسارع إلى تحريكه -من جديد- ليتواصل معه في الشرب، ويجيب هذا النديم الشاعر بصوت خافت بأن الذي رد إليه التعافي هو نشاط الخمرة وحدها .

٢-موسى ربابعة : ظاهرة التضمين العروضي :٩٥.

٣-يان موكا روفسكي :اللغة المعيارية و اللغة الشعرية :٤١.

٤- الديوان : ٢٢٣.

ولتصوير ذلك يلجأ الشاعر إلى تشكيل وحدات جزئية في القصيدة بحسب طول نفسه الشعري وتدفق عاطفته، فهو يعقد الوحدة الأولى في القصيدة التي تبدأ بـ "لما نظرت" وتنتهي بـ "حركته.." والوحدة الثانية تبدأ بـ "فأجابني .." وتنتهي بـ "إني لأفهم".وبهذا التكرار للتضمين العروضي داخل القصيدة وتعانقه بصور متتالية يكون قد هيأ للقصيدة "صورة من صور التلاحم، وهذا التلاحم الجزئي يشكل وحدة جزئية تسهم في بناء الوحدة الكلية للنص، إذ يصبح انتزاع البيت من سياقه أمرا غير ممكن "[١].

ويجد في التضمين العروضي قدرة على تحقيق ملامح قصصية في القصيدة ، يقول: [٢]

وفتية كنجوم الليل أوجههم — من كل أغيد للغمّاء فرّاج[٣]
أنضاء كأس إذا ما الليل جنّهم — ساقتهم نحوها سوقا بإزعاج[٤]
طرقت صاحب حانوت بهم سحرا — والليل منسدل الظلماء كالساج[٥]
لما قرعت عليه الباب أوجله — وقال بين مسرّ الخوف والراجي
من ذا؟ فقلت: فتى نادته لذته — فليس عنها إلى شيء بمنعاج[٦]
افتح! فقهقه من قولي وقال: لقد — هيجت خوفي لأمر فيك ابهاجي

يصور الشاعر مغامرة طرق فيها هو وأصحابه في آخر الليل حانوتا لأحدهم، ولما قرعوا الباب عليه هرع خائفا مذعورا ،وبعد تمكنه من التعرف عليهم يهدأ باله ويطير ذعره، ويفتح لهم باب الحانوت ويمكنهم من الخمرة التي يطلبونها .

ومما يسجل على القصيدة السابقة "ذلك الحوار القصصي الذي ينتشر فيها، ويديره بين شخصياتها، ثم هذه الحركة المسرحية التي تشيع في هذه الصور التي يرسمها لطروقه هو وأصحابه الحانة، ولقيام الخمار مذعورا"[٧]، إن مثل هذا البناء "القصصي يستدعي من الشاعر هدم وحدة البيت وتجاوز حدوده حتى يتمكن من سرد ما يريد، إذ إن طبيعة الموقف النفسي تجعل التعبير عن

١- موسى ربابعة : ظاهرة التضمين العروضي :٨٤.

٢- الديوان : ٤٨.

٣- أغيد : الناعم المتثّني . الغماء :الغم و الكرب .فرّاج :كاشف .

٤- انضاء: جمع نضو و هو المهزول . جنهم: سترهم . بإزعاج :بشدة و اضطراب.

٥- الساج : جمع ساجة الطيلسان الواسع الأسود .

٦- بمنعاج : بمنعطف ، أو راجع .

١- د. يوسف خليف : في الشعر العباسي :٥١.

العاطفة يفيض من حدود البيت ولذلك فإن موقع التضمين يحسن إذا كان الشعر قصصيا آخـــذا بعضه برقاب بعض"[١].

ويعتمد الشاعر -أيضا- في صياغة التضمين العروضي على أسلوب أخر وهـــو أســـلوب الشرط الذي ينتشر في كثير من قصائده[٢]،فيقول: [٣]

إذا عبّا أبو الهيجـــا ء للهيجاء فرسانـــا
وسارت راية الموت أمام الشيخ إعلانـــا
وشبت حربها واشتـــ ـــعلت تُلهب نيرانا
وأبدت لوعة الوقعـــ ـــة أضراسا وأسنانا
جعلنا القوس أيدينـــا ونبل القوس سوسانا
وقدمنا مكان النبـــ ـــل والمطرد ريحانا[٤]
فعادت حربنا أنســـا وعدنا نحن خلّانـــا

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مشروع الرسائل الجامعية

يتميز أسلوب الشرط عن غيره من الأساليب بقدرتـــه على الربط بين الجمل والأبيـــات المتعددة، ويقدم الشاعر في الأبيات السابقة فقرته الشعرية معتمدا في صياغتها علـــى التـــضمين العروضي، الذي يحققه أسلوب الشرط. فيبدأ أبياته باسم الشرط "إذا"، ويأخذ بالحـــديث عـــن سلوك صاحبه أبي الهيجاء، الذي كان يجتهد في إقامة النـــزاع بينه وبين الشاعر الذي قابل عدوانه بالسلم، ونزاعه بالصلح، وبذلك يصد صاحبه عن سلوكه ويثنيه عن تصرفاته، ويعـــود التـــآلف بينهما، وتسود المحبة مجلسيهما .

والشاعر - في القصيدة السابقة- مدفوع إلى تقديم التفصيلات التي تكشف عن تصرفات صاحبه وموقفه منه، حيث يتحكم موقفه النفسي في اللجوء إلى مثل هذه التفصيلات الكثيرة التي تدور في نفسه، وبالتالي يقدم رؤيته معتمدا كل الاعتماد على أسلوب الشرط الذي يحـــدث لـــه

٢- موسى ربابعة : ظاهرة التضمين العروضي :٩١-٩٢.

٣- ينظر الديوان : ٣٥، ٤١، ٧٢، ٧٣، ٧٨، ١٠٩، ١٤٢، ١٥٠، ١٨٤، ١٩٥، ١٩٧، ١٩٨، ٢١٢، ٢١٧، ٢٢٠، ٢٤٨، ٢٨٢، ٣٤٣، ٦٠٨ .

٤- نفسه : ١٩٨.

٥- المطرد :الرمح الصغير .

تعالق الأبيات وتسلسلها بهذه الصورة من التضمين العروضي .ويستخدم أسلوب الشرط مكـــررا في القصيدة الواحدة، يقول: [١]

حتى إذا نزع الـــــرواد رغوتـــــها وأقصت النار عنها كل ضـــــراء
استودعوهـــــا رواقيـــدا مزفتـــــة من أغبر قاتم منها وغبـــــــراء [٢]
وكُمّ أفواهها دهرا علـــــــى ورق من حرّ طينة أرض غير ميثـــــاء [٣]
حتى إذا سكنت في دنّها وهـــــدت من بعد دمدمة منها وضوضـــاء [٤]
جاءت كشمس ضحى في يوم أسعدها مـــــن برج لهو إلى آفاق ســـراء

يتوالى في هذه القصيدة تضمينان عروضيان باستخدام أسلوب الشرط، حيث يتعـــالق في كل تضمين بيتان يبدأن بـــ"حتى إذا"، ويتبعها فعل الشرط وجوابه في بداية البيت الثاني. وبهـــذا الأسلوب يتمكن الشاعر من تقصي فكرته التي يضيق البيت الواحد ضرعا بها، فتتعداه إلى البيت الثاني، فمن العسير على الشاعر أن يتحدث عن تخزينه الخمرة بإبعاد النار عنها وإيداعها الرواقيد الغبراء المزفتة في بيت واحد، فالفكرة عنده مترابطة لا يمكن تجزئتها وفصلها .

والحال-ذاتها- في التضمين الثاني الذي تحدث فيه عن تعتيق الخمرة ودفنـــها زمنـــا، ثم إخراجها كالشمس اللامعة وقد كساها السرور والبهجة، فالشاعر -بما يحس به- في حاجـــة إلى استكمال أبعاد فكرته، وملاحقة دقائق معناه في غير بيت واحد، وما عسى هذا التكرار للتضمين العروضي في القصيدة السابقة إلا إكسابا لأبياتها تلاحما واضحا، ووحدة مميزة .

ويستخدم -أيضا- في صياغته للتضمين العروضي أسلوب النداء[٥]، فيقول: [٦]

فيا من لم يكن للحـــ ـــب فيه ميل ذي وطر[٧]
و لم يذق الهوى نوعيـــ ـــن مثل الشهد والصبر[١]

١- الديوان : ٣٥-٣٦.
٢- الروايقد :جمع راقود ،و هو دن كبير ،طويل الأسفل يطلى من داخله بالقار .
٣- وكُمّ أفواهها:ختموا أفواهها . غير ميثاء : غير سهلة و لا ليّنة .
٤- هدت : أصلها هدأت ، و الهمزة مخففة ، دمدمة :غضب .
١- ينظر الديوان : ٦٢، ٢٤٣، ٢٨٠، ٣٦٨، ٣٩٧، ٤٦٠، ٧١٥ .
٢- نفسه : ٢٨٠.
٣- الوطر : الحاجة .

تلوم! فوالـــذي نجـــا ك من شوقي ومن ذكري
لو أنك ذقت أحيـــانا مخالاة من الفكـــــــر [٢]
وقد فتح الهوى بيديـــ ـــك ألوانا من العـــبـــر
وأنت عليك مغضوب وقلبك غير مـــصـــطبـــر
إذن لعلمت أن الحـــ ـــب يأخذ أخذ مقتـــدر

يبدأ الشاعر أبياته بحرف النداء "فيا" وينادي به محبوبه ويتوسع في استقصاء صفاته السلبية، ويكشف عن سلوكه تجاهه قبل أن يختتم جملة النداء بمتعلقها "تلوم"، فتبدو جملة النداء الطويلـــة وكأنها حلقة محكمة تبدأ من نقطة "فيا" وتنتهي إليها "تلوم" .

ويعطف على التضمين العروضي السابق بتضمين أخر يتداخل فيه أسلوب القـــسم مـــع أسلوب الشرط، فيبدأ قسمه بـــ "فو الذي"، ويتعلق جوابه بحرف الشرط "لو" في البيت التـــالي، وكذلك يأتي جواب هذا الشرط في البيت اللاحق، ويكشف الشاعر بهذا الأسلوب عن معاناتـــه من الحب وألمه وضيقه بتصرفات المحبوب تجاهه، فقد أمعن هذا المحبـــوب في الـــصد وأغـــرق في البخل.وفي هذا التوظيف لأساليب التضمين العروضي يكون الشاعر قد عالج عدة معاني متداخلة تدور في نفسه في وقت واحد ليحقق للقصيدة معناها الحق -كما يراه كولوردج- بأن القـــصيدة " لا بد أن تكون بحيث تتساند أجزاؤها فيما بينها ويفسر بعضها بعضا "[٣].

ويبني الشاعر قصيدته بالكامل على جملة نداء واحد ،ويتوسع في تقديم فكرته، ويحقق للقصيدة وحدة عضوية، ووحدة موضوعية شديدتين يقول: [٤]

ألا يا قمـــر الـــــدار ويا مسكة عطـــــار
ويـــا نفحـــة نسرين ويا وردة أشجـــــار
ويـــا ظـــلة أغصـــان على شاطئ أنهـــــار
ويا كعبين من عـــاج ويا طنبور شطـــــار[١]

٤- الصبر :عصارة من شجر مرّ.

٥- مخالاة: مصارعة و مخادعة .

٦- د. يوسف بكار :بناء القصيدة :٢٧٩.

١- الديوان : ٣٦٨. وينظر – نفسه : ٧١٥.

ويا عـــرش سليمـــان إذا هـــــم بأسفـــار
ويـــــا مزمـــور داود إذا يتلى بأسحـــــار
ويا كعبـــة بيت اللـــ ـــه ذا ركن وأستار
لقد أصبحت من حبّـــ ـــك بين الخلد والنار

يبدأ الشاعر قصيدته بحرف النداء الذي ينادي به محبوبته، ويجسد به انفعالاته، وذلك مـــا لحقه من ضرر ومعاناة مستمرين جراء هذا الحب وتمسكه به، ويفاجئ الشاعر القارئ ويكـــسر توقعه بذلك التكرار المتوالى لنداء المحبوبة بصفاتها المتعددة ونعوتها التي تبين عن خصائصها الجمالية، وحسن صوتها وجلال هيبتها، ثم يقدم ما تركته في نفسه من ألم. وبهذا العطف المستمر للنـــداء يظل القارئ في شوق لسماع متعلق النداء، ومتمّم معناه، وهو البيت الأخير "لقد أصبحت" الذي به يكتمل المعنى في نفسه .

وبهذا يكون قد حقق مفاجأة للقارئ وإثارة له بكسر توقعه وعدم إشباعه. وكذلك يكون قد قدم للقارئ معاني عدة كانت تعتلج-بوقت واحد- في نفسه. فكشف بذلك عـــن نعـــوت المحبوبة، جوهر القصيدة وهدفها .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وأخيرا، يصوغ التضمين العروضي باستخدامه لأسلوب القسم[٢]، فيقول: [٣]

والله منـــزل طـــــــه والطـــور والذاريات
الـــــــــــر ص وق والحشـــر والمرسلات
ورب هـــود ونـــــون والنـــور والنازعات
لا رمت هجرك حـــبي حتى وإن لم تواتـــي
...
حلفت بالراقصـــــات في لجـــة الفلـــــوات[٤]
ومنـــثن بالهدايـــــــــا يطعـــن في اللبـــات [٥]

٢- الطنبور : آلة اللهو .الشطار : اللصوص .
٣- ينظر الديوان : ٩٨، ٢٢٧، ٢٥٤، ٥٩٨ .
٤- نفسه : ٢٢٧-٢٢٨.
١- الراقصات :النوق الراقصة ، و الرقصان نوع من سيرها .
٢- منثن :راجع .الهدايا: الإبل التي تهدى إلى مكة ،جمع هدي .اللباب :المناحر .

ومـــا توافـــى بجمـــع والشعب في عرفـــات[١]
لـــو سمتني قبض روحي لشئـــت حقـــا وفاتي

يقسم الشاعر في الأبيات السابقة لتأكيد صدق نواياه، فاستخدام القسم يكون عادة في الأمور الجادة التي يراد لها أن تؤخذ على وجه الجد. يقسم بالله وآياته أنه ما رام هجر محبوبته، فتدور الأبيات الأولى بين ركني جملة القسم، وهما المقسم به، وجوابه "لا رمت هجرك"، وكذلك يكرر قسمه بالنوق وبجموع الحجيج بأنه أسير طاعة للمحبوبة، حتى لو طلبت منه روحه وحياته.

وبتكراره لهذا القسم يجذب انتباه القارئ ويصعد من شوقه لمعرفة جواب القسم الذي لا يأتي في البيت الواحد، بل يتعداه إلى أبيات عدة. ويحقق باستخدامه لأسلوب القـــسم تـــضمينا عروضيا يهب بتكراره في القصيدة وحدة تتساند فيها أجزاؤها وتتألف صورها.

وهكذا حاول أبو نواس -استجابة لدوافع نفسية، وحاجات فنية- الخروج علـــى نظـــام القصيدة التي "يعتبر البيت الشعري (فيها) هو الوحدة الأساسية المكتملة، والقافية بابها الموصد"[٢]، وذلك وعيا منه بأهمية التضمين العروضي الذي "يعد تقنية شعرية كاشفة وواحدة من أهم القـــيم الجمالية في الشعر إذ إنها تعبر عن التوتر والصراع"[٣]. ولذلك أخذ "ينطلق في تحرر كامل غـــير عابئ بما ورثه عن الشعراء القدماء من تقاليد أو أصول، وكأنما أكسبته حريته الاجتماعية وتحللـــه الخلقي حرية في الفن وتحررا من التقاليد القديمة التي ورثها الشعر العربي على مر عصوره "[٤].

...((الفصل الثالث))...

٣- توافى :اجتمع .

٤- د . صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص :٢٦٥.

٥- سيد البحراوي :التضمين في العروض و الشعر العربي :٩٤.

٦- د. يوسف خليف : في الشعر العباسي :٥٤.

التنـــاص

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ظاهرة التناص من الظواهر الأدبية الأسلوبية البارزة في شعر أبي نواس ، فمصطلح التناص (Intertextuality) من المصطلحات التي شاعت حديثا في النقد، حيث ظهر هذا المصطلح أول ما ظهر في منتصف الستينات على يد الباحثة "جوليا كرستيفا"[١]، التي تبعها نقاد لاحقون بالبحث فيه تنظيرا وتطبيقا، حتى وصل إلى ما وصل إليه —الآن– من نضج واختمار.

ومن تعريفات التناص أن "يتضمن نص أدبي ما نصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"[٢]. والتناص هو "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[٣].ويرى"زفتور"أن"جدلية التذكر التي تنتج النص حاملة آثار نصوص متعاقبة تدعى هنا بالتناص"[٤].فالذاكرة أو" المقروء الثقافي أو الحضور التاريخي كلها مصادر كامنة في ذهن أو في لا وعي الأديب،تسهم تناصيا في تشكيل النص الجيد "[٥] .

وليس الكشف عن التناص في النص الأدبي من الأمور السهلة، فالتناص "ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين ، إذ يعتمد في تميزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح"[٦]، لأن التناص "يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد، وبهذا فإن النص الأدبي يندرج في فضاء نصي يتسرب خلاله"[٧].

١- رجا عيد :النص و التناص :١٧٦، - وينظر : أحمد الزعبي : التناص التاريخي و الديني : ١٧٠.

٢- أحمد الزعبي :التناص التاريخي و الديني : ١٦٩.

٣- د. محمد مفتاح :تحليل الخطاب الشعري :١٢١.

٤- أنجينيو مارك : في أصول الخطاب النقدي الجديد:١١٠.

٥- أحمد الزعبي :التناص التاريخي و الديني:١٧٥.

٦- د. محمد مفتاح :تحليل الخطاب الشعري :١٣١.

٧- د. صلاح فضل :بلاغة الخطاب و علم النص : ٢٤٠.

٨- رجا عيد :النص و التناص:١٧٩.

فالنص الأدبي لا يتكون إلا في جدل دائب مع نصوص أخرى، وتفاعل مستمر معهـــا، "فأي نص لا يخلو من عناصر نصية أخرى ولا يوجد نص ينفصل تماما عن نصوص أخرى"[١]، بل إن النص " نظام لغوي يقوم في ظل تقاليـــد من الأنظمة وهو بمقدار ما يحمل من تجارب صاحبه الخاصة فإنه يحمل كثيرا من تقاليد إنشاء النص الموروثة"[٢] .

وبهذا يغدو الحديث عن إبداع فني يجيء معزولا عن غيره أمرا غير ممكن "كما لا يمكـــن لامرئ أن يصقل نفسه إلا بجلاء ذهنه بأفكار الآخرين والأخذ المفيد من آرائهم ودعـــواهم وأن التأثر بالأدوات السابقة لا يمحو أصالة الكاتب، بل من شأنه أن ينميها ويوسعها وهو مظهر من مظاهر الجدة، واحساس في النفس من نازع إلى التجديد أيضا"[٣] .يقول ت.س.اليوت :"إن عقل الشاعر يجب أن يكون كالمغناطيس يجذب إليه الأفكار والصور والعبارات مما يقرأ"[٤] ، فالشاعر لا يستغني أبدا عن قراءة غيره والتعرف على إبداعاتهم وتأملها، ومن شأن القراءة "أن تمده بالمعرفة التي لا يستطيع أن يحصلها بنفسه، وتطلعه على الطبائع الإنسانية المختلفة وتقدم إليه تجارب الذين سبقوه، وهذه القراءة باختصار اقتصاد للمجهود الإنساني وتحقيق للتطور في البناء الأدبي"[٥].

إن إشكالية البحث في آليات التناص ووظائفه "تتجاوز البحث عن التضمين والاقتباس في النص في ضوء الفهم البلاغي التقليدي، لتنظر إلى المشكلة باعتبارها توظيفا معقدا يولد تفـــاعلا خصبا بين النصوص، وبهذا يهدف الكاتب إلى استيعاب النص التراثي وتوظيفه بـــضمن ســـياق جديد لا يهدف إلى تكراره بقدر ما يسعى إلى تجاوزه"[٦] . وبهذا يتخذ التناص "شكلا أكثر خفاء وباطنية في النص من التضمين أو الاقتباس، ويكون لذلك أكثر ثراء فهو بذلك يوسع المسافة بين النص المشار إليه والنص المشير، بين النص الذي يشكل الخلفية والـــنص المفتـــوح علـــى هـــذه الخلفية"[٧].

١- علي الشرع : ابن خفاجة وتشكيل النص : ١٧١.

٢-طراد الكبيسي : الغابة و الفصول :٤٨-٤٩.

٣- د. محمد مصطفى هدارة :الأبعاد النظرية لقضية السرقات :١٢٨.

٤-نفسه :١٢٨.

٥-خليل الشيخ :النص التراثي :١٠٨.

٦- كمال أبو ديب :السلطة ،الحداثة،النص :٥٧.

٧- أحمد الزعبي :التناص التاريخي و الديني :١٧٦.

ويسهم التناص في حل جانب كبير من "مشكلة السرقات الأدبية التي كثر حولها الجدل قديما وحديثا، بحيث أن كثيراً مما أصطلح على تسميته "بسرقة أدبية" يمكن أن يكون من باب التناص أو تداخل النصوص "[١] . فالسرقات الأدبية مصطلح عام عند كثير من النقاد يشتمل على أنواع التقليد والتضمين والتحوير الأدبي وغير ذلك، وهو مصطلح "مرفوض فهو ذو نزعة أخلاقية لا علاقة له بالتفاعل الطبيعي بين النصوص والنصاصين، فهذا المصطلح يجني على التناصية. ولكنه يوحي بأن المشكلة تتمثل بالمصطلح نفسه لا بالفكرة بحد ذاتها"[٢] . ومن هنا ينتفي مصطلح السرقات الأدبية ويحل محله مصطلح التناص على أساس أن المشكلة تتمثل بانفتاح النصوص بعضها على بعض، وانحصارها في زاوية النظر إلى ذلك التفاعل للنصوص فيما بينها.

ولقد كان الجرجاني صاحب نظرة ثاقبة ورؤية عميقة في الحكم على موضوع السرقات الأدبية، يقول:"وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه، وإن من تقدمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها، وأتى على معظمها، وإنما يحصل على بقايا، ثم من تصفح بيتا يحسبه فردا مخترعا لم يخطه أن يجده بعينه، أو يجد له مثالا يغض من حسنه ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بت الحكم على شاعر بالسرقة[٣]" . وبهذا يرى الجرجاني السرقة نوعا من أنواع التفاعل المسموح بها بين النصوص، ويقول: "ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فأنظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لعائب القدح فيه، إما في لفظه ونظمه أو ترتيبه وتقسيمه أو معناه أو إعرابه"[٤] .

وقديما كتب مهلهل بن يموت رسالة في :"سرقات أبي نواس" للكشف عن عيوبه، إلا أنه كان من المتعصبين على أبي نواس، فعمد إلى تلفيق روايات كاذبة[٥] عن سرقات مفتعلة[٦]. حيث "مضى في سرقاته بلا ضابط ودون وجود أية قاعدة ثابتة، ولا يعترف بوجود سرقة حسنة، تلك

١- ربى الرباعي : التضمين في التراث النقدي والبلاغي : ١٩٠ .

٢- الوساطة: ٢١٥.

٣- نفسه : ٤.

٤- سرقات ابي نواس : ٣٥، ٤٨، ٥١، ٦٠، ٦٨ .

٥- نفسه : ٣٥، ٣٩، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٦٠، ٦٧ .

التي قررها النقاد من قبله، كما لا يعترف بوجود معان مشتركة بين الناس جميعا، أو أن هنـــاك ألفاظاً مباحة تقع فيها السرقة"[١].

وكان من الممكن لمهلهل بن يموت – وغيره – حل مشكلة اشتراك المعاني عند أبي نواس لا بردها إلى وحدة الشعور الإنساني فحسب بل إلى ما يعرف – بالنقد الحديث – بمفهوم الإطار الشعري الذي يتمثل "بالإطلاع على آثار الشعراء السابقين واكتساب ثقافة متنوعة كافية، وكثرة القراءة وسعة الإطلاع"[٢] .

والمتأمل في شعر أبي نواس يقف – بوضوح– على ظاهرة التناص في شعره، وقد انقسم التناص في شعره إلى قسمين رئيسيين، هما: التناص القرآني، والتناص الشعري.

– أولا: التناص القرآني :

يوظف أبو نواس في شعره معاني القرآن وأفكاره معتمدا في ذلك على الإشارة والتلميح، بحيث تندمج في شعره اندماجا كليا، ليشكل –بذلك– نصه الجديد، يقول: [٣]

إني عشقت وهل في العشق من باس ما مر مثل الهوى شيء على راسي
ما لي وللناس كم يلحونني سفهـــا ديـــني لنفسي ودين الناس للناس[٤]

يتحدث الشاعر عن العلاقة الانفصالية بينه وبين الناس فالذين يدعونه إلى التخلـــي عـــن الحب الذي خامر نفسه وأصبح نزوعه عنه أمرا صعبا يجلب له المتاعب والمعاناة، فهؤلاء الناس لا يدركون حقيقة الحب وقدريته، ويدعون الشاعر إلى تغيير سلوكه تجاه المحبوبة والتخلـــي عنـــها. ويجسد الشاعر بهذا الوضع عجزه عن إقناع هؤلاء الناس بموقفه من التمسك بالحب وعدم قدرته على تركه،ولذلك يعزم على ترك جوارهم معلنا القطيعة معهم، طالبا منهم تركه وشأنه مثلما هو تاركهم وشأنهم. ويصوغ الشاعر موقفه هذا متأثرا بالقرآن الكـــريم، يقـــول تعـــالى: "قل يا أيها

٦– د. محمد هدارة :مشكلة السرقات :١٧٤–١٧٥.

١–يوسف بكار : الإطار الشعري وفلسفته في النقد :٥٧.

٢–الديوان : ٢٦٥.

٣–يلحونني :يلومونني .

الكافرون ۞ لا أعبد ما تعبدون ۞ ولا أنتم عبدون ما أعبد ۞ ولا أنا عابد ما عبدتم ۞ ولا أنتم عبدون ما أعبد ۞ لكم دينكم ولي دين ۞"[١] .

ويتحدث القرآن عن العلاقة الانفصالية بين المؤمن والكافرين، فالكافرون والمؤمنون كلاهما لا يقبل بعبادة ما يعبده الطرف الآخر ،ولا يتنازل عن موقفه لحساب الآخر، ولهذا يعلن المؤمن القطيعة بينه وبين الكافرين ويدعو الطرف الآخر (الكافرين) إلى تركه ودينه، ليتركهم هم ودينهم. وبهذا يوظف الشاعر القرآن للكشف عن موقفه تجاه الناس الذين يلومونه في الحب. ويجعل من الكافرين في القرآن معادلا للناس في قصيدته السابقة، ويتضح من هذا التفاعل بين النص القرآني وقصيدته أنه "يرى في النص القرآني منبعا مهما قادرا على أن يكسب شعره خصوبة وثراء، وذلك من خلال ما تحمله الآيات من طاقات إيحائية وإشارات تخدم غرض الشاعر وتكشف عن محور رؤيته الأساسية، فهو يستلهم ما من شأنه أن يثير القارئ ويجعله أكثر تفاعلا مع النص"[٢] .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

ويتابع في الانفتاح على النص القرآني ليكشف به عن رؤيته من الحب، يقول: [٣]

شجاني وأبلاني تذكر من أهوى ... وألبسني ثوبا من الضر والبلوى
يدلّ على ما في الضمير من الفتى ... تقلب عينيه إلى شخص من يهوى [٤]
وما كل من يهوى هوى هو صادق ... أخو الحب نضو لا يموت ولا يحيى[٥]

يترك الحب في نفس صاحبه أثراً سلبيا ويرميه بالضرر، فتذكّر المحبوبة والنظر إليها والتأمل فيها أمور تصعد الحب في نفس الشاعر، ومن ثم تجلب له العذاب والآلام، يظل الشاعر -والحال

٤-الكافرون : ١- ٦ .

١- موسى ربابعة : الاقتباس و التضمين في شعر عرار :٢٢٦.

٢- الديوان :١١٨ .

٣- تقلب عينيه : تحركهما .

٤- نضو :هزيل .

٥- طه:٧٤.

هذه- في شقاء أبدي لا يقترب منه الموت فيريحه، ولا تصالحه الحياة فيهنأ بها، كما هي حال أهل النار الذين صورهم القرآن: " إنه من يأت ربه مجرما فإن له جهنم لا يموت فيها ولا يحيا "[١] .

ويستفيد الشاعر من الإشارة القرآنية السابقة التي وصفت حال أهل النار ، ويرى - بذلك - أن الحالة المؤلمة التي يحياها بهذا الحب تشبه الحالة التي يحياها أهل النار الذين غلب عليهم الشقاء فتخلدوا في نار جهنم، فالشاعر وأهل النار لا ينفك عنهم العذاب، فلا هم يحيون حياة تخلو من العذاب والشقاء، ولا يشقون فيها إلى حد الموت، فالحب – وحده - ما أوصل بالشاعر إلى هذا التوتر والعذاب الذي وجد في حال أهل النار أصدق وصفا لحالته وأبلغ تعبيرا عنها، وكأن الحب جهنم لا يموت فيه ولا يحيا، وهكذا يوظف هذه الصورة القرآنية للكشف عن أثر الحب في نفسه وتوضيح صورته .

ويساعد النص القرآني بطاقاته الغنية على الكشف عن صورة المحبوبة وأثرها في نفسه يقول[٢]:

ولدت في حبك يا منيتي بطالع ليس بمعطاء

هذا وريحي منكم صرصر تجف دوني كل خضراء[٣]

يرى الشاعر أن هذه المحبوبة قد ساقتها إليه الأقدار سوقا، وابتلى بحبها ابتلاء، فالمحبوبة في نظره مبعث للألم والشقاء وهي مصدر هلاكه. وإذا كانت الصورة الظاهرة للمحبوبة بأنها ذات صفات مشرقة وضاءة. فإن صورتها العميقة تبدو فيها محرقة مدمرة. ولذلك يبدو النسيم الذي يهب من جهتها ريحا صرصرا يجفف لديه كل خضراء، كما هي الريح التي أهلكت بها عاد ، يقول تعالى:"وأما عاد فأهلكوا بريح صرصر عاتية"[٤] .

١- الديوان : ٢٣٥ .

٢- صرصر : شديدة الصوت أو البرد .

٣- الحاقّة : ٦ .

٤- الديوان : ٤٧ .

٥- الرجم : التكلم بالغيب .

٦- حسيرا : كليلاً منقطعا . الزرجون : الشراب الذهبي، معربة عن الفارسية .

فالأثر الذي تتركه المحبوبة في نفس الشاعر هو ذاته الأثر الذي تركته الريح التي أتت على عاد بالهلاك والحريق، وبهذا يستغل إشارات النص القرآني السابقة "ريح صرصر "، للمماهاة بين صورة المحبوبة السلبية وبين صورة الريح الصرصر المهلكة، وبذلك يكشف عن صورة المحبوبة ويقدم رؤيته منها.

ويوظف الشاعر النص القرآني وإشاراته للكشف عن صورة الخمرة يقول: [٥]

دقّ معنى الخمر حتى هو في رجم الظنون [٦]
كلما حاولها النـــا ظر في طرف الجفون
رجع الطرف حسيرا عن خيال الزرجون[٧]

لقد أخذت الخمرة من أبي نواس كل مأخذ وتعلق بها متعلقا بعيدا بما وفرته له من قدرة على تناسي الهموم والمصائب، ويحمله عشقه لهذه الخمرة على تعمق ماهيتها واكتشاف أسرارها، ولكن أحدا لا يستطيع فك رموزها وكشف خفاياها. فالناظر في جوهرها يرجع له بصره دون أن يقف على شفافيتها ونورانيتها غير العادية وبهذا يثبت الشاعر للخمرة جانبا مهما من جوانب عظمتها وربما قداستها، مستفيدا في تشكيل هذه الرؤية من انفتاحه على النص القرآني الذي ألمح إلى عظمة خلق السموات وأحكامها إلى درجة أن البصر يرتد دون إدراكه لعظمة ذلك الخلق، يقول تعالى :"الذي خلق سبع سموت طباقا ما ترى في خلق الرحمن من تفوت فارجع البصر هل ترى من فطور ۞ ثم ارجع البصر كرتين ينقلب إليك البصر خاسئا وهو حسير ۞ "[١] .

يتحدث القرآن عن خلق السموات وإبداعها الذي يرتد معها البصر الطالب للتفاوت فيها، ويرجع خاسئا حيرا، لأن خلق الله للسموات له من العظمة والقدرة ما لا يستطيع أحد كشف أسراره أو إيجاد الخلل فيه. ويوظف الشاعر الصورة القرآنية السابقة للحديث عن الخمرة التي صورها بالسموات في النص القرآني السابق، ويسقط عليها هيبة ووقارا وإحكاما ليرتد معها النظر خاسئا حسيرا. ويتشكل للشاعر بهذا المحفوظ القرآني ذاكرة نصية أخرى تسعفه على تقديم رؤاه وأفكاره فالذاكرة النصية "مداخلات لها بعد دلالي ونفسي في ذاكرة الشاعر ونصه الشعري"[٢] .

١- الملك :٤-٥.

٢- د. محمد الشوابكة :معجم مصطلحات العروض و القافية :٨٣.

ويستمر في الكشف عن فاعلية الخمرة من خلال الإشارات القرآنية التي يوظفها في شعره، يقول: [١]

قام الغلام بها في الليل يمزجها كالبدر ضوء سناه للدجى حال
تكاد تخطف أبصارا إذا مزجت بالماء واجتليت في لونها الجالي[٢]

يشبه الشاعر النور الذي تحدثه الخمرة عند مزجها بالماء ليلا بنور البرق الذي يخطف الأبصار لشدته، وهذه الصفة التي يسقطها على الخمرة ويشبه بها صورتها وهيبتها يستمدها من النص القرآني الذي يتحدث عن الكافرين بقوله "يكاد البرق يخطف أبصارهم كلما أضاء لهم مشوا فيه وإذا أظلم عليهم قاموا ولو شاء الله لذهب بسمعهم وأبصارهم إن الله على كل شيء قدير"[٣].

يصور القرآن الكافرين بالحيارى المتخبطين الذين لا يسيرون على هدي ،إلا على ضوء البرق الذي يتخطف أبصارهم فلا يستطيعون المشي إلا إذا أضاء لهم البرق أو يقيمون على حالهم غير قادرين على الحركة أو السير. وبحكم اطلاع الشاعر على المضامين القرآنية وإعجابه بها يستغل قدرة هذه الآيات على الإيماء ونقل المعنى فالخمرة عند امتزاجها ينطلق منها ضوء يتخطف الأبصار وهو ضوء شديد اللمعان يكشف للشاربين عن الطريق التي تدلهم على الطمأنينة والسعادة فهؤلاء الشاربون في توق لرؤية ضوء هذه الخمرة، كما هم الكافرون في الآيات السابقة -الذين يمشون على هدي البرق الذي يتخطف أبصارهم ويضيء لهم دربهم- في توق — كذلك - إلى رؤية ذلك البرق، ليكشف لهم خفايا الطريق وأسرارها .

ويوضح الشاعر سلوكه في الحياة بما يوظفه من إشارات قرآنية في شعره، يقول: [٤]

أعاذل ما فرطت في جنب لذة ولا قلت للخمار كيف تبيع [٥]

٣- الديوان :٦٨٠.
٤- اجتليت :عرضت جلوة كالعروس .الجالي : الواضح .
٥- البقرة :٢٠.

١- الديوان :٧.
٢- فرطت : قصرت .

تقوم رؤية أبي نواس للحضارة على الإشباع والانفتاح، لا علـى الحرمـان والكبـت، والشاعر دائم الدعوة للتمتع بالشباب "الذي ليس يبقى"[١] ، فكل "العيش فان"[٢] ، ولهذا يجتهد في إهلاك ماله في سبيل اللذة والتمتع بشرب الخمرة والابتعاد عن مساومة التجار في بيعها كسبا للوقت واشفاء للغليل.

والشاعر حريص كل الحرص على أن لا يفرط بلذة تأتيـه، أو يتبـع لذتـه بالحـسرة والندم،ويصوغ معناه من قوله تعالى "أن تقول نفس تحسرتي على ما فرطت في جنب الله وإن كنت لمن الساخرين"[٣] . وإذا كانت النفس -عند موتها- تتحسر على تفريطهـا في طاعـة الله، وتندم لانكبابها على اللذة، فإن الشاعر يصر على موقفه الذي يؤمن به، فلا يندم على سـلوكه الذي يتحدى به عاذلته.وبهذا ينقل المعنى القرآني إلى النقيض،ويجعل من طلب اللذة مطلبا وفضيلة يجتهد فيه ولا يفرط به، وتصبح اللذة -عنده- كالإله عند غيره يسعى في إرضائه والإضفاء عليه بصفة التمجيد والقداسة ، والشاعر بهذا التوظيف "يقوم بمصارعة غايته مع الألفاظ والمعاني حـتى يؤلف بين الخيوط الآتية إليه من القديم والجديد"[٤].

وهكذا يوظف الشاعر النص القرآني توظيفا فاعلا للكشف عن أفكاره وصـياغة رؤاه، وينقل القارئ من جو الواقع المعيش إلى أجواء قديمة تراثية يجد بذلك أن التعبير القرآني خير وسيلة لتحقيق أفكاره ومعانيه، وصوغها بلغة تنسجم مع روح النص الجديد الذي تكون من تعالق هذه النصوص واندماجها وتفاعلها .

- ثانيا : التناص الشعري :

يوظف الشاعر التراث الشعري السابق عليه، ويصهره في نصوصه صهراً تاما، ليعبر به عن أفكاره ومعانيه ويوضح به موقفه من الحب والخمرة وقضايا إنسانية أخرى.

٣- الديوان :٧١.

٤- نفسه :٢٩٠.

٥- الزمر :٥٦.

١- عبد القادر الرباعي :تشكيل المعنى الشعري :٥٥.

ينفتح الشاعر على التراث الشعري السابق –وبخاصة منه الشعر العذري– ليوضح به رؤيته من الحب، يقول: [١]

كتمت الهوى حتى أضر بمهجتي وكان الهوى طفلا صغيرا فقد نشا

يرى الشاعر الحب إحساسا في النفس لا يمكن انتزاعه، وهو شعور يتنامى ويتعاظم في هذه النفس ويحل فيها إلى الأبد، فالحب في تزايده وتناميه بمنزلة الطفل الصغير الذي يأخذ بالنمو والكبر حتى يكون لنفسه حضورا لا يمكن بعدها سلخه من مكانه أو نزعه وإنكاره ،و قد نقل الشاعر هذه الرؤية للحب من قصيدة جميل بن معمر الذي يقول: [٢]

علقت الهوى منها وليدا فلم يزل إلى اليوم ينمى حبها ويزيد

يرى جميل أن الحب إحساس لا يأتي النفس دفعة واحدة، بل يأخذ بالنمو والنشأة فيها حتى يستحكم حضوره ويشتد بحيث لا يمكن إنكاره أو التخلص منه، بل إن الحب يرسم لصاحبه هويته الخاصة ، وسلوكه الذي يرافقه إلى الأبد. وهذه الرؤية لأبدية الحب ونموه في النفس رؤية عميقة نقلها الشاعر عن جميل ووظفها في شعره حيث رأى فيها تعبيرا صادقا عما يجول في نفسه. ويبين هذا التناص أن "الشاعر في صراع مع المعنى الأسبق ولا يتم له ذلك إلا إذا كان قارئا جيدا، أن يلجأ الشاعر الجيد للعراك ليربح حريته من ندرة المعنى أو من وفرته، إن القصائد الجيدة يجب أن تكون القصائد القادرة على الاقتحام"[٣] .

ويتابع الشاعر في استخدام التناص للوقوف على أبعاد الحب، وإعمال النظر في أسراره،يقول[٤]:

فسخطك في هذا على النفس هيّن ولكنه فيما سواه شديد
رأيت دنو الدار ليس بنافع إذا كان ما بين القلوب بعيد

يصبح التخلص من الحب بعد استحكامه في النفس أمرا بعيد المنال، فليس الدنو من دار المحبوبة ما يساعد على الخلاص من حبها وآلامه ،وبخاصة إذا كانت هذه المحبوبة لا تبادله صدق الحب، ولقد سبق الشعراء العذريون إلى الكشف عن غوامض الحب وأسراره حيث استغرقتهم

٢- الديوان :٣١٩.
٣- ديوان جميل : ٦٤.
١- علي الشرع : التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب : ٢٠٦.
٢- الديوان :٢٣٩.

تجربة الحب استغراقا تاما، فتركوا للناس وراءهم تراثا زاخراً و مهما في هذا الموضوع، ولهذا كان الشاعر واحدا من أولئك المطلعين على ذلك التراث، الذين وجدوا فيه إضاءة مهمة لتجاربهم وترجمة عميقة لحالهم، يقول ابن الدمينة في هذا المعنى: [١]

وقد زعموا أن المحب إذا دنا يمل وأن النأي يشفي من الوجد
بكل تداوينا فلم يشف ما بنا على أن قرب الدار خير من البعد

ينفي ابن الدمينة الزعم القائل بأن القرب من المحبوبة يساعد على الشفاء منها، أو النزوع عنها، بل إنه يقرر بأن لا شفاء من الحب ولا علاج له، ولكن في قرب الدار خير من البعد عنها ويجد الشاعر في أبيات ابن الدمينة السابقة تعبيرا خالصا عن رؤيته من عدم إمكانية الشفاء من الحب بالقرب من المحبوبة والارتواء منها، وهذه الرؤية التي سبق إليها ابن الدمينة يجدها أبو نواس صالحة للتعبير بها عما يحدث له من هذا الحب، فيصهرها في شعره، ولكنه يحتفظ لنفسه بلغته الخاصة التي يصوغها بها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

ويجسد بالتناص موقفا أخفى فيه هوية محبوبته عن الناس، ولم يكشف فيه عن اسمها، يقول: [٢]

عدّيت عنك بمنطقي فعداكا وشكوت غيرك إذ رأيت هواكا
عرّضت بالشكوى لغيرك شبهة وكنيت منك وما أريد سواكا

يدفع الشاعر عن نفسه الحاجة إلى كشف اسم محبوبته خوفا من ذيوع قصتها بين الناس والتشهير بها ، فالإفصاح عن اسم المحبوبة في ذلك المجتمع المحافظ أمر يلحق الضرر بها، ولهذا يمتنع عن الإفصاح عنها، ويدعي الحب لغيرها، و يزعم أن شكواه ليست منها، ولكنه في داخله يقصدها بعينها، ما كان من أمره إلا كناية وتظاهرا ،وقد استمد هذا التعبير من قول العباس ابن الأحنف: [٣]

سماك لي قوم وقالوا إنها لهي التي تشقى بها وتكابد
فجحدتهم ليكون غيرك ظنهم إني ليعجبني المحب الجاحد

٣- ديوان ابن الدمينة : ٨٢.- وينظر :مجنون ليلى : ديوانه :٨٩.

٤- الديوان :٣٨٢.

١- ديوان العباس بن الأحنف : ١٠٢.-و ينظر : مهلهل بن يموت : سرقات أبي نواس : ١٠٦.

يقع العباس تحت ضغط موقف يدعوه إلى الإفصاح عن محبوبته ولكنه يأبى أن يجيب سائليه في الكشف عن هوية محبوبته خوفا من لحاق الأذى بها ، ولذلك يجحد ظنهم ويلفت أنظارهم إلى غيرها .وبهذا يختزل أبو نواس تجربة العباس ويوظفها في شعره،فيوفر لنفسه الجهد والوقت. وبذلك ينفتح على تلك التجربة، فيأخذ من النص القديم ما يخدم غرضه ويكشف معناه، ويعود الفضل في ذلك إلى ما تقدمه له ذاكرته النصية من قدرة على الكشف عن حاجته النفسية وصوغ أبعاد شعره الدلالية والجمالية، "فالذاكرة هي الملاذ الوحيد في ظل حصار من كل جانب في الواقع"[١]، ينفذ بها إلى عوالم أخرى وأجواء جديدة .

ويتابع في تشكيل تناصاته المختلفة، ويكشف بذلك عن صورة الخمرة ورؤيته لها، يقول[٢]:

جفا الماء عنها في المزاج لأنها خيال لها بين العظام دبيب[٣]

يصور الشاعر شفافية خمرته ورقتها بالخيال والوهم، فالماء -برقته وصفائه- عندما يمازجها يثقل عليها في المزاج، لأنها عنصر وثاب ولطيف ويرى أن أثرها في النفس كالدبيب الذي يسري في جنبه فيهزه هزاً ، وفي هذا المعنى قال عروة بن حزام في محبوبته عفراء: [٤]

وإني لتعروني لذكراك رعدة لها بين جلدي والعظام دبيب

يترك تذكر عفراء في عروة اهتزازاً وارتعاداً شديدين بين جسمه وعظامه، ونتيجة استحكام الحب في فؤاده ، يصبح تذكر المحبوبة عنده من مثيرات الحب وانبعاثه في جسده وجسمه، فيترك فيه ما يترك من الشدة والدبيب ويتلقف أبو نواس معنى البيت السابق الذي قاله عروة، ويحول الحديث عن أثر المحبوبة إلى أثر الخمرة في نفسه ، وبهذا تصبح الخمرة لديه المعشوقة

٢- فاتح عبد السلام : الحوار القصصي : ١٣٩ .

٣- الديوان :١١٠.- وينظر : نفسه : ٦٧.

٤- الدبيب : السير الخفي .

١- ديوان عروة بن حزام : ٢٢. - وينظر : ابن قتيبة : الشعر و الشعراء : ٦٢٢/٢.

بذاتها والمحبوبة التي يترك تذكرها في نفسه رعدة شديدة هي ذاتها رعدة العشق. ويؤكد رؤيته بأن الخمرة تعادل لديه المحبوبة عندما يقول: [١]

قال: ابغني المصباح قلت له: ائتد حسبي وحسبك ضوءها مصباحا[٢]
فسكبت منها في الزجاجة شربة كانت لـــه حتى الصباح صباحا

يؤكد الشاعر في بيتيه السابقين نورانية خمرته وشفافيتها ،فهي تغني حاملها عن المـــصباح لتصبح – بخصائصها السابقة – صباحا أخر له، تنقله من زمنه إلى زمن أفضل يتمناه وتخرجه من لحظته الحاضرة البائسة الحالية إلى زمن جديد يسعد فيه. وهذه الصورة النورانية للخمـــرة الـــتي اشبهت عنده المصباح قد نقلها من قول بشار في محبوبته، يقول: [٣]

فالقلب مشغوف بما قـــد مضى يلقى من الأحـــزان أتراحـــا
وكيـــف لا يصبـــو إلى غـــادة تكفيك في الظلمـــاء مصباحا

تحمل هذه المحبوبة الشاعر المثقل بالأتراح والأحزان على تعلق قلبه بها و الـــصبو إليهـــا، كيف لا وهي غادة جميلة قادرة بوجهها على إنارة الظلماء كالمصباح وإذا كانت محبوبة بشار تنير بإشراقها ظلام قلب الشاعر وتشرق له دنياه وتبدد عنه همومه فإن خمرة أبي نواس– هي أيـــضا – تستحيل نورا يجلو به كآبة عالمه ويقضي بها على آلامه وأحزانه ،فتهبه حياة أخـــرى وتنقلـــه إلى صباح جديد، وترسم فيه واقعا جديدا ملؤه السعادة والطمأنينة، وبهذا التناص يؤكد رؤيته للخمرة التي عادلت عنده المحبوبة المشرقة بنورانيها وصفاتها الرفيعة .

ويستغل الشاعر التناص لتوضيح موقفه من لوم الآخرين و عذلهم له، يقول: [٤]

دع عنـــك لومي فإن اللوم إغراء وداونـــي بالتي كانت هي الداء

يتخذ الشاعر موقفا واضحا من عذله على ترك شرب الخمرة فهـــو لا يـــرفض العـــذل فحسب، بل إنه يرى في ذلك اللوم حثاً له على شرب المزيد، منها وإغراء بعدم تركها، وإذا كان صاحب هذا الشاعر[٥] يرى النقص والعيوب في الخمرة، فإن الشاعر لا يوافقه على هذه النظـــرة

٢- الديوان :٢.
٣- ابغني : اطلب لي .ائتد :تأن .
٤- ديوان بشار بن برد : ١١٢/٢.- وينظر : مهلهل بن يموت : سرقات أبي نواس : ٩٥.
١- الديوان :٦.
٢- هو إبراهيم بن النظام .- ينظر : ابن منظور : أخبار أبي نواس : ٢٠٢.

ويثبت له عكسها، بما لا يرى في الخمرة غير السعادة والهناء، وبهذا يغدو النهي عن شربها إغـــراء مباشر بشربها و طلبها ، كما سبقه إلى ذلك حارثة بن بدر[٣] حين قال:[٤]

علام تذم الراح والراح كاسمها تريح الفتى من همه آخر الدهر
فلمني فإن اللوم فيها يزيـــدني غراما بها إن الملامة قد تغـــري

يرى حارثة أن الراح التي يلومه الناس على شربها هي مصدر راحته وسكونه، و وســيلة قضائه على الهموم كلها، وهو غير مسؤول عن جهل الناس بعظمة فوائدها، وبهـــذا يتحـــول ذم الناس للراح واللوم على شربها مصدر إغراء وغرام بشربها عنده ويحمله هذا اللوم على التعجـــل باغتنام ما فاته والارتواء منها ،ويحمله كلام أولئك اللائمين على شكرهم، فهم بذلك قد ذكروه بالخمرة التي نسي أن يتزود منها .

ويرى الشاعر في البيت نفسه- "وداوني بالتي كانت هي الداء"- أن الخمرة داؤه ودواؤه فهي له داء بسبب تعلقه بها، ودواء بما تهبه من قوة يتغلب بها على همومه وعقده ،ولهذا يعتكـــف على شربها ولا يتركها. ويوظف هذا المعنى من قول الأعشى:[٥]

وكأس شربت على لـــذة وأخـــرى تداويت منهـــا بـــها

وفي هذا المعنى يقول-أيضا- مجنون ليلى: [٦]

تداويت من ليلى عن الهوى كما يتداوى شارب الخمر بالخمر

يرى الأعشى أن كأس الخمرة داؤه ودواؤه فإذا كانت الخمـــرة ســـبب شـــقائه فإنهـــا - كذلك- سبب سعادته، ويرى مجنون ليلى -والحال هذه - محبوبتـــه أســـاس همومـــه ودوام سروره،فيحرص الحرص كله على البقاء عندها كما يحرص شارب الخمرة على شـــرب خمرتـــه والاعتكاف عليها، وبهذا يوظف الشاعر الموروث السابق لخدمة معناه وكشف ما يجول في نفسه،

٣- هو حارثـــة بن بـــدر بن يربوع (ت ٦٤هـــ/٦٨٤م)، من فرسان بني تميم ووجوههم وســـاداتهم، (الأغاني: ٨/٦٩٥-٣٩٦).

٤- الأصفهاني : الأغاني : ٨/٤٢٣ .

٥- ديوان الأعشى: ١٧٣ – وينظر : مهلهل بن يموت : سرقات أبي نواس : ٧٠ .

٦- ديوان مجنون ليلى : ١٢٢ .

فهو "يتداوى من عالم الواقع بخلق عالم ثان يحياه ،فهو بذلك المتصل المنفصل أو الغارق حتى أذنيه في اقتناص النشوة بغية نسيان العالم المهدد... ومن ثم يصبح عالم النشوة هو وسيلة الخلاص"[١] .

ويستمر في توظيف النصوص السابقة عليه للكشف عن عالم الخمرة وتوضيح موقفه منها يقول: [٢]

خليـــلي بالله لا تحفـــــــرا لي القـــبر إلا بقطربـــل[٣]
خـــلال المعاصر بين الكروم ولا تدنياني من السنبـــل
لعلي أســـمع في حـــفـــرتي إذا عصرت ضجة الأرجل

يخشى الشاعر من الموت انقطاع الخمرة عنه، بأن يصير بموته إلى مكان تبعد فيه الخمـــرة عنه. ولذلك يحث خليليه أن يبقياه بعد موته قريبا من موضع الخمرة أي بين الكروم لا بين السنبل ويطلب منه أن يسكناه خلال المعاصر التي تقطف منها العنب وتحضر فيها فلعلها تـــسقط بقايـــا الخمرة على قبره ويظل قريبا متواصلا مع ضجة أرجل العاصرين بين الأحياء وبهذا يضمن الشاعر بالقرب من مكان الخمرة التواصل مع الأحياء فالخمرة وحدها قادرة على وهبه حياة جديدة ، و قد تأثر في صياغة هذا المعنى بقول أبي محجن الثقفي: [٤]

إذا مت فادفني إلى جنب كرمة تروي عظامي بعد موتي عروقها
ولا تدفننـــي بالفـــلاة فإنـــني أخاف إذا ما مت أن لا أذوقهـــا

يخشى أبو محجن انقطاع الخمرة عنه بعد موته وحث التراب عليه ،ولذلك يـــسارع إلى الاحتياط عليها، فيطلب من أصحابه أن يدفنوه بجانب كرمة تسقي بعصيرها عروقه بعد موتـــه، ويحذرهم من أن يدفنوه في مكان أخر كالفلاة، فيحرم عليه الوصول إليها إلى الأبد .

ومما هو مألوف أن يلجأ الشاعر إلى قراءة التراث السابق وتوظيفه في شعره، وبخاصة منه الذي يتناول تجربة تشبه تجربته، فيقف بذلك على حيثيات تلك التجربة الـــسابقة ويـــدرك بهـــا مكونات موقفه. وأبومحجن الثقفي واحد من أولئك المولعين بالشراب والمشتهرين بـــه، ولهـــذا يستوقف شعره أبا نواس، فيتأمله ويختزنه في ذاكرته، "فالذاكرة تلون الحاضر، ولـــيس التـــذكر

١- د. محمد العشماوي: موقف الشعر : ١٩٨.

٢- الديوان :١٧.

٣- قطربل :موضع بالعراق تنسب إليه الخمرة .

٤- ابن قتيبة : الشعر والشعراء : ١/٤٢٣-٤٢٤ .

استرجاعا باردا للماضي وإنما هو إبداع للماضي من خلال عيون الحاضر، ولهذا يعود الشاعر إلى الماضي ليعيد بناء ذاته التي يشكل الماضي جزءا أساسيا منها، ليلون به حاضره الشاحب "[١].

ويساعده توظيف النصوص السابقة في الكشف عن خصائص ممدوحه وتجسيد صفاته الرفيعة، يقول في مدح هارون الرشيد: [٢]

ملك تصوّر في القلوب مثاله فكأنه لم يخل منه مكان

يرى الشاعر أن هارون الرشيد بما ترك من أفعال حسنة، ومآثر جليلة قد استحوذ على خواطر الناس وتصور في قلوبهم، فأصبح له حضور وإيحاء في كل مكان،وأن كل مكان في الدنيا له فيه أثر أياد بيضاء، والسائر في البلاد لا يغيب بعمله عنه، ويساعد اطلاع الشاعر على آثار الشعراء السابقين في صياغة هذا المعنى وتقديمه، يقول كثير عزة: [٣]

أريد لأنسى ذكرها فكأنما تمثل لي ليلى بكل سبيل

يتحدث كثير عن محبوبته عزة التي عزم على ترك ذكرها ونسيانها ولكنه يكتشف أن محبوبته بصفاتها الخاصة تتمثل له بكل مكان وتستحوذ على مجامع قلبه وخواطره، ويجد أنه لا يستطيع هجرها أو نسيانها فقد تملكت عليه قلبه وأصبحت في حياته شيئا طبيعيا وفطريا لا يمكن إزالته أو إبعاده، ويستغل أبو نواس هذا المعنى ويسقطه على ممدوحه الذي يصوره محبوبا لا يغيب عن الناس، ويحضر معهم في كل مكان، كما مثلت -بذلك- عزة لكثير بكل سبيل .

وهكذا تتضح بوضوح ظاهرة التناص في شعر أبي نواس حيث يظهر الشاعر قارئا جيدا للتراث السابق، عالما بمواطن كنوزه ودقائق معانيه، فيمد قصائده بمعاني ذلك التراث ويتواصل معه، ويعالق نصوصه بتلك النصوص، وبذلك يحقق لنصوصه شكلا خاصا بعيدا عن الشركة أو التناظر .

١-د . إبراهيم السنجلاوي :العاذلة في الشعر الجاهلي : ٥٤.

٢- الديوان :٤٠٥.

٣- ديوان كثير عزة : ٢٥٢. -وينظر :مهلهل بن يموت : سرقات أبي نواس:٤٧.

. . . ((الفصل الرابع)) . . .

التشخيص

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

يعد التشخيص من أهم الظواهر البلاغية في النص الأدبي التي تمنحه تميّزا فنّيا، وخصوصية جمالية. ويمكّن أسلوب التشخيص القارئ من التفاعل بعمق مع القصيدة : رؤيتها وجمالياتها.

يتشكّل التشخيص عن طريق "خلع الصفات الإنسانية على كل من المحسوسات والماديات، أي بخلع صفات الأشياء عليها". [١] فالتشخيص – بهذا – بثّ للحياة في غير الأحياء، وهو " ضرب من التعبير يُعد من أقوى أركان الصورة الشعرية وأعمدتها فيه[٢]، الذي يحمل " على قوة الوجدان الإنساني إلى درجة يمتد فيشمل ما يُحيط به الكائنات. والتشخيص صفة تتسرب في كياننا عميقة موغلة، لأسباب قد يكون بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا، في شكل غامض وحاجة الإنسان إلى وثاق يربطه بالطبيعة " [٣].

والتشخيص توسع لغوي لـــم يعرفه القدماء باصطلاحه العصري هذا، لكنهم " وعوا التشخيص في الاستعارة المكنيـــة، فالتشخيص توسع في مفهوم الاستعارة "[٤] التي تقوم ـــ أساسا – على " نقل الكلمة عن شيء قد وضعت له إلى شيء لم توضع له " [٥].

وبذلك تقدم الاستعارة (أو التشخيص) " عالما نابضا بالحياة، مشعا بطاقات الإيماء وفيض الدلالة، لتجسيد رؤيا فنية خلاقة لها عالمها الخالص المميز "[٦].

وتعدّ النظرة الفنية الاستعارة " رباطاً داخليا يعمل عن طريق الخيال على جمع عالمين متغايرين غالبا، ودمجهما معا وتصيرهما عالما ثالثا موحدا"[٧]. وفي هذا يقول " بريسكوت " " يرى العقل الأشياء في حال تفردها، وعدم ارتباط بعضها ببعض ثم يتعلم كيف يربط شيئا بآخر كي يظفر بشيء جديد"[٨]، وبذلك توصل الاستعارة إلى المتلقي " حدسا جزئيا عن العالم يتآزر مع غيره من الحدوس الأخرى داخل القصيدة بشكل يفضي المتلقي إلى وعي جديد بذاته وبالعالم من حوله[٩]. وهكذا " تشكل الاستعارة الخاصية الأساسية للغة الشعرية "[١] بما تثيره في المتلقي من

١- د.صالح أبو أصبع الحركة الشعرية في فلسطين : ٤٤- وينظر : د. عبدالقادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام:٦٩.

٢- يوسف بكار: قضايا في النقد والشعر:٣٤-٣٥.

٣- د. مصطفى ناصف: الصورة الادبية: ١٣٦.

٤- د. يوسف بكار: قضايا في النقد والشعر:٣٨-٤١.

٥- البغدادي: قانون البلاغة: ٩٠.

٦- د. نواف قوقزه: نظرية التشكيل الاستعاري:٨١.

٧- عبدالقادر الرباعي: البديع الشعري:٣٢

٨- د. نصرت عبدالرحمن: في النقد الأدبي: ٧٠.

١- د. جابر عصفور: الصورة الفنية: ٢١٠.

" عوالم كافية، وبما تعقده بينهما من نسب مختلفة الأنواع، ولكنها في النهاية ترتد إلى قاعدة روحية تعمل على خلق التوازن والانسجام ".[٢]

ويمنح التشخيص اللغة الشعرية خصوصية وألقا، وذلك لما لهذه الظاهرة البلاغية من تأثير جمال وبعد إيحائي جعلاها بحق من أهم الانزياحات اللغوية وأخطرها في النص الأدبي، حيث يحقق التشخيص انزياحا لغويا واضحـــا وصريحا بأنسنته للأشياء وإسناد الفعل إليه، لينتج عن ذلك صياغة خاصة لأسلوب الشعر. عرف فاليري الأسلوب بأنه " انحراف عن قاعدة ما "[٣]، بل أن " الانزياح هو الشرط الضروري لكل شعر "[٤]، ذلك لان لغة الشعر انحراف كلها [٥]. وهكذا يشكل التشخيص في النص انزياحا يجسد قدرة المبدع في استخدام اللغة و " تفجير طاقاتها وتوسيع دلالاتها، وتوليد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دارجة أو شائعة في الاستعمال، فهو يعمد إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة "[٦]. وبذلك يكون الانحراف المبدع " بالنسبة لصاحبه سمة للإبداع الشخصي، وبالنسبة إلى متلقيه مدخلا إلى عالم جديد [٧] ".

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أما ظاهرة التشخيص في شعر أبي نواس فقد أخذت حيزا واسعا في شعره، فاستخدم الشاعر التشخيص في مواضيع كثيرة لإبراز رؤيته للحياة والأشياء، وتقديمها بجمالية خاصة ذات تأثير فاعل ومؤثر.

ينقسم التشخيص في شعر أبي نواس إلى قسمين رئيسين، هما أولا: تشخيص الخمرة. وثانيا: تشخيص الأشياء (الأخرى) بإسناد الفعل الإنساني إليها وخطابها.

- **أولا : تشخيص الخمرة**

٢- د. الولي محمد: تحديد الصورة وأهميتها: ١٦٩.

٣- د. عبد القادر الرباعي: البديع الشعري: ٣٣.

٤- د. صلاح فضل: علم الأسلوب: ١٥٤.

٥- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية:٢٠.

٦- يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية:٤١.

٧- د. موسى ربابعة: الانحراف مصطلحا نقديا: ١٥٤.

٨- د. شكري عياد: اللغة والابداع: ٨٩.

يعدّ كثير من الدارسين الشاعر العباسي أبا نواس " أستاذ فن الخمرية في الشعر العربي غير مدافع، سواء من حيث الكمية أو من حيث النوعية [١]. فالخمرة بالنسبة لأبي نواس تبلور وجوده الإنساني المادي والروحي و" تمثل بؤرة تتمحرق فيها أشياء عالمه ".[٢] ويمكن القول إن " شعر الخمر عند أبي نواس هو عالمه الحقيقي الذي تتجلى فيه عبقريته الشعرية في أصالته، وهو يحدد الصفات المميزة لشخصية الشاعر وفنه وموقفه الفكري والحياتي " [٣]، وفي هذا يقول علي شلق " والذي يجب أن يدرس أبا نواس وأن يتعرف إليه كفنان أصيل فعليه أن يتفحص شعره الخمري، فهو أهم شيء في وجود الشاعر، ولا بأس إذا أغضى عن نتاجه الآخر"[٤].

وتبدو للخمرة في شعر أبي نواس لغتان اثنتان، وهما، أولا: لغة الحضور (أو الواقع)، وتُعنى برصد عالم الخمرة المباشر أو الظاهر من حيث لونها وأوانيها وطرق تحضيرها وأماكن صنعها... الخ. وثانيا: لغة الغياب، وتُعنى برصد عالم الخمرة غير المباشر أو الخفي، وأثرها في النفس، وفي هذا المستوى – مستوى الغياب – ينهض أسلوب التشخيص في تقديم صورة الخمرة ورؤية الشاعر لها.

مكتبة الجامعة الاردنية

يشخص أبو نواس الخمرة في شعره ويمنحها صورا خمساً، وهي صورة : الأم المرضعة، والعروس البكر، والكائن الروحي الذي يفيض بالبركة، والعجوز الشمطاء، وأخيرا صورة الإنسانة المقتولة.

١- الخمرة أم مرضعة :

يظهر الشاعر العلاقة الحميمة بينه وبين الخمرة فيشخصها أُما حانية مرضعة، يقول[٥]:

قُطربل مربعي ولي بقرى الـ ـكرخ مصيف وأمي العنبُ [٦]
ترضعني درّها وتلحفني بظلها والهجير يلتهب [١]

١- د. شوقي ضيف: العصر العباسي الأول: ٢٣٤.

٢- د. ابراهيم سنجلاوي: دلالة التضمين:٧٢.

٣- د. محمد زكي العشماوي: موقف الشعر: ٢١٢ وينظر- شوقي ضيف: الفن ومذاهبه:١٦١.

٤- أبو نواس بين التخطي والالتزام: ١٢٣.

٥- الديوان: ٤.

٦- الكرخ: من ضواحي بغداد مربعي : ينزل بها في الربيع مصيفي: يزل بها في الصيف.

...

فقمت أحبو إلى الرضاع كما تحامـــل الطفل مســـه سغب[٢]

حتى تخيـــرت بنت دســـكرة قد عجمتها السنون والحقب [٣]

يكشف في الأبيات السابقة عن العلاقة الحميمة والدافئة بينه وبين الخمرة، فهي علاقة الأمومة التي تجمع الابن بأمه، فالخمرة له أم ترضعه من درها، كما ترضع الأم طفلها، فهي تحنو عليه وتحميه بظلها من الهجير الملتهب. وبهذا يكشف بوضوح عن موقفه من الخمرة بتصويرها أما له ترضعه بحنو فهي له في هذا الموضع أم، ولا شيء غيرها.

ويؤكد أن الخمرة أم له حين يصورها حانية عليه " ترضعني درها، تلحفني بظلها " ويتغلب بذلك على مشاعر الفقد لديه فيبدو تشخيصه للخمرة في قصيدته " تعويضا آخر عوضته عن أمه التي حرم حنانها في وقت مبكر من طفولته، حين تزوجت غير أبيه "[٤]، وبهذا " لم يعد الطفل محتاجا إلى صدر أمه، فأمه هي الخمرة "[٥].

وهكذا استطاع باستخدامه للتشخيص من إحلال الخمرة الحاضرة مكان الأم الغائبة، ولذلك انكب على معاقرة الخمرة التي وجد فيها أمومته المفقودة، " فاستعاض عن الصحو المرير بالسكر المتواصل " [٦]. الذي مثل " لديه زورقا للإفلات من قبضة الهموم " [٧].

ويعتمد الشاعر في إبراز فكرة الأمومة في الخمرة على أسلوب التشخيص، الذي " يساعد على أبعاد المباشرة عن الشعر، لأن المباشرة تقتل الخيال الذي يثير في نفوس القراء مشاعر وذكريات جمّة " [٨]. ويقول : [٩]

أنا ابن الخمرة ما لي عن غذاها إلى وقت المنيـــــة من فطام

١- درها: لبنها. تلحفني: تغطيني.

٢- سغب : جوع.

٣- الدسكرة: الصومعة أو بيوت الأعاجم يكون فيها الشراب والملاهي. عجمتها: اختبرتها، والمقصود انها قديمة مرت عليها السنون والحقب.

٤- د. محمد النويهي: نفسية أبي نواس: ٩٥.

٥- د. مصطفي ناصف: دراسة الأدب العربي: ١٥٥- ١٥٧.

٦- جورج غريب : أبو نواس: ٢٥.

٧- د. أحلام الزعيم: أبو نواس: ١٥٥.

٨- موسى ربابعة: ظواهر من الانحراف الأسلوبي: ٦١.

٩- الديوان : ٣٧٤.

أجـــل عن اللئيم الكأس حتى كان الخمر تعصر من عظامي
وأسقيهـــا من الفتيان مثـــلي فتختال الكريمـــة بالكـــــرام

يشخص الخمرة أما ترضعه إلى وقت الممات، ويرى أنه ليس له عنها فطام، وبذلك يصبح ما في الكأس شرابا نقيا طاهرا يجل عن اللئيم، ولا يقرب إلا من الكرام، فهذا الشراب أصبح – أيضا – دالا على العلاقة الحميمة بينه وبين الشاعر، إنها علاقة الأموية الحميمة فحسب.

ويقدم الشاعر بتشخيصه الخمرة أُمّا رفضه الانتماء لواقعه غير المقبول المتسم بالجور والتناقض، فهو يعمد إلى استبدال واقعه المعاش بواقع حياتي بديل يعّوضه عما فقد فيه من دفئ الأمومة ورعايتها، ويشعره بالطمأنينة والسكينة، ومن هنا فإن مهمة رفضه لذلك الواقع " تكمن في إرادة التغيير وليس استجداء الراحة والسلام، وبهذا الفهم لا يكون الرفض هربا ونفيا، بل هو مواجهة للواقع ودفاعا عن الحرية.[١] ولذلك يهرع إلى الشراب والخمر " يفرغ فيهما ثوراته الباطنة، فالخمـــر عالمه الذي استكشف انه يرتاح في ظلاله المسكرة من عذابات هجير المجتمع وما لقيه منه[٢] .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٢- الخمرة عروس بكر :

يشخص أبو نواس في غير قصيدة من شعره الخمرة عروسا بكرا، فيقول : [٣]

خطبنا إلى الدهقان بعض بناته فزوجنا منهن في خدره الكبرى[٤]
وما زال يغلي مهرها ويزيـــده إلى أن بلغنا منه غايته القصوى
رحيقا أبوها الماء والكرم أمها وحاضنهـــا حرّ الهجير إذا يحمى
لساكنها دن به القار مشـــعر إذا برزت منـــه فليس لها مثـــوى[٥]

يشخص الشاعر الخمرة في الأبيات السابقة عروسا بكرا، ويتعمق في رسم صورة دقيقة لبيئة هذه العروس (الخمرية). فيصور صاحب الخمرة أي الدهقان بولي أمرها الذي يخطبها الناس منه، ويقوم هذا الدهقان بتزويج الشاعر من أكبر البنات عنده فيقدم له اقدم الخمور لديه. ويأخذ

١- أدونيس: زمن الشعر: ١٦١.
٢- د. رجاء عيد: أبو نواس شاعر ظلمه قومه: ١٣٢.
٣- الديوان: ١١٨- وينظر – نفسه : ١٠٠.
٤- الدهقان: التاجر. وبعض بناته: يريد الخمرة.
٥- القار: الزفت . مشعر: ملصق.

الشاعر بمساومة الدهقان في مهر هذه العروس التي زاد عليه في مهرها، لأنها عروس مميزة ذات نشأة خاصة وأسرة عريقة، فهذه الخمرة العروس: الماء أبوها، والكرم أمها، وحر الهجير حاضنها، والدن المشعر بالقار مسكنها، فهي لذلك تستحق المهر الغالي وحب الشاعر لها.

إن اتصال المرأة بالخمرة وتلازمها في شعر أبي نواس ظاهرة لافتة للنظر، فالخمرة في شعره " تصبح امرأة، وتصبح محبوبة عنده، وتصبح كائنا روحيا ... فبين المحبوبة والخمر التباس وتداخل، فكثيرا ما تصبح المحبوبة خمرا أو تصبح الخمرة محبوبة "[١]. ولهذا استعاض أبو نواس عن المرأة الحقيقية بالمرأة التي يتخيلها في الخمرة وأسقط ما في خياله من أمنية لنمط المرأة المشتهاة على الخمرة، فجعلها عذراء مصونة متمنعة على الرجال"[٢]. ويتحدث عن تمكنه من خمرته العروس البكر، عندما يقول: [٣]

زرتها خاطبا فزوّجت بكرا ... ففضضت الختام غـــير مليم
عن فتاة كأنها حين تبـــدو ... طلعة الشمس في سواد الغيوم

يصور الشاعر – في البيتين السابقين – خمرته بعروس بكر، لم تطلها يد أحد من قبل، إلا يده التي انتزعتها من أوعيتها ففضت عنها غطاءها كما يفض من العذراء غشاءها، فهذه الخمرة عروس بكر مشرقة كالشمس تسر الشاعر وتبهجه بما تبهج الزوجة زوجها، و تمتعه بما تمتع العروس عريسها، فهو يشعر نحوها شعورا جنسيا.

ويرجع سبب تعلقه بالخمرة التي يرى فيها العروس البكر إلى سلوك والدته، وانحرافها بعد وفاة أبيه، وما ترك في نفسه من نفور عن المرأة[٤]، ولذلك يتخذ الخمرة " عوضا عن اللذة التي صد عنها في النساء، وظل في كثير يحن إليها ... فهو في كل التخيل الشهواني العنيف تجاه الخمرة يجد في صميمه إرضاء انفعاليا يعتقد انه إرضاء جنسي، ويستعيض به عن الإرضاء الواقعي الذي عجز عنه في اغلب الأحيان "[٥].

١- د. إبراهيم سنجلاوي: الحب والموت: ٢٣٠-٢٣١.
٢- نورة الشملان: قراءة في بائية أبي نواس: ١٢٣.
٣- الديوان : ١٧٥. وينظر – نفسه : ٥٣، ١٨٣ .
٤- د. محمد النويهي: نفسية أبي نواس:٨٣،٨٦- وينظر – نوره الشملان: قراءة في بائية أبي نواس:١٢٥.
٥- نفسه: ٩٢ - ٩٣.

ويشخص الخمرة عروسا مخطوبة تتحدث عن نفسها وتفضح عما يدور في داخلها، فيقول: [١]

يا خاطب القهوة الصهباء يمهرها ... بالرطل يأخذ منها ملأه ذهبا
إني بذلت لها لما بصرت بها ... صاعا من الدر والياقوت ما ثقبا
فاستوحشت وبكت في الدن قائلة ... يا أم ويحك أخشى النار واللهبا
فقلت: لا تحذريه عندنا أبدا ... قالت: ولا الشمس قلت: الحر قد ذهبا
قالت: فمن خاطبي هذا فقلت : أنا ... قالت: فبعلي قلت: الماء إن عذبا
قالت: لقاحي فقلت: الثلج أبرده ... قالت: فبيتي فما أستحسن الخشبا
قلت: القنائيّ والأقداح ولّدها ... فرعون قالت : لقد هيجت لي طربا

يشخص الشاعر في قصيدته السابقة خمرته بعروس بكر، ويجعلها قادرة على النطق والحديث عن نفسها :" بكت ، وقالت ..." ويقدمها إنسانة تعرض ذاتها وتضع شروطاً لخاطبها، إنها عروس غير عادية تجتهد في وضع الشروط والقيود غير حاذرة من إعراض الخاطبين عنها، فهؤلاء الخاطبون يقدرونها حق التقدير، ومنهم الشاعر الذي تقدم خطبتها وإغرائها ببذله فيها الدر والياقوت ؟ ويضمن لها عدم رؤية النار واللهب لها، فهي تخافهما، ولهذا فإنه يطمئنها بتوفير الماء والثلج والأقداح والقناني الثمينة لها.

يؤكد الشاعر في الأبيات السابقة إنسانية الخمرة مستخدما – في ذلك – أسلوب التشخيص ، مضيفا إليه أسلوب الحوار الذي دار بينه وبين خمرته، فقدرة الخمرة على التصرف بالحوار يؤكد بما لا يدع مجالا للشك – إنسانيتها، ويوضح مشاعرها الرقيقة وأحاسيسها المرهفة. وهكذا تبدو الخمرة للشاعر " سكنا ونافذة على الحياة، يستغلها للكشف عن منابع الجمال الحسي في كل الأشياء "[٢]، انه – بالخمرة وحدها – يهفو إلى خلق عالم جديد بعيد عن عالم الواقع، هو " عالم الخلاص، أو التعزية الذي هو أقرب إلى عالم الروح أو عالم ما بعد الحياة[٣]، مستخدما في هذا أسلوب التشخيص الذي يبدو أكثر ارتباطا بالمعاني والمشاعر، فيقدم المعنى في صورة حسية نابضة بالحياة، وهذا يكسب الصورة بعدا دلاليا مميزا "[٤].

١- الديوان: ٩١.
٢- د. أيمن العشماوي: خمريات أبي نواس: ٧٨.
٣- د. محمد زكي العشماوي: موقف الشعر: ١٩٧.
٤- عبدالله الميسري: الصورة الفنية: ١٣٤.

٣- الخمرة كائن روحي يفيض بالبركة:

يخلع الشاعر على الخمرة بصفات البركة والخير، بما تهب له من نشاط وشعور بالسعادة والطمأنينة، يقول: [١]

صفراء لا تنـــزل الأحزان ساحتها لو مسّها حجر مسّته سرّاء

دارت على فتية دان الزمان لهم فما يصيبهم إلا بما شـــاءوا

من الواضح أن الشاعر في الأبيات السابقة يخلع على الخمرة بصفات الكائن الروحي الذي يفيض بالبركة والخير، فيمنح خمرته طبيعة خاصة، ويشخصها إنسانة مباركة ذات خير تجعل الحجر الذي يلامسها يشعر بالسعادة والسرور، بل إنها تملك فاعلية تحويل الزمن وتبديله بحسب إرادة شاربيها، وهي " قادرة على تغيير الزمن وتحويله إلى قيمة خاصة ومختلفة... فهي ذات إرادة قادرة عل خلق الوجود الذي يشاؤه شاربها ".[٢] وبذلك يساعد أسلوب التشخيص على إبراز ملامح هذا الكائن الخمري الجديد، ذي الإرادة والقدرة الخاصتين، وذلك بإسناده للفعل الإنساني لها في مثل: " ساحتها، مسها، دارت ...".

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويستغل – من جديد – طاقات التشخيص ليدلل على عمق العلاقة الروحية بينه وبين الخمرة، فيقول: [٣]

عاذلي في المدام غير نصيح لا تلمني على شقيقة روحي[٤]

لا تلمـــني على التي فتنتني وأرتـــني القبيـــح غير قبيح

قهوة تترك الصحيح سقيما وتعير السقيم ثوب الصحيح

يجعل الشاعر من الخمرة روحا أخرى له، فلا يستطيع بذلك الاستغناء عنها، فهي خمرة تستطيع أن تسوغ له سلوكه المنحرف وما اعتاد عليه من الانكباب على اللذة ومعاقرة الخمرة، فتريه " القبيح غير قبيح"، وتحول له سقمه إلى صحة دائمة. وما عسى تشخيصه السابق للخمرة وخلعه عليها القدرة على تغيير أحوال النفس إيجابيا، " شقيقة روحي ، فتنتني، أرتني، تترك "، إلا تأكيداً منه لرؤيته الخاصة للخمرة التي تجعل صاحبها قادرا على قتل الهموم واستجلاب السعادة.

١- الديوان: ٦.

٢- د. محمد زكي العشماوي: موقف الشعر: ١٩٨.

٣- الديوان: ٢٤.

٤- غير نصيح : غير ناصح.

ويتابـــع في استخـــدام التشخيص للكشف عن صفات خمرته وتوضيح خصائصها، يقول: [١]

خلقت للهم قاهـــــرة وعـــدّو المال والنشب[٢]
لم يذقها قط راشفهـــا فخلا من لاعج الطرب
لا تشنها بالتي كرهت فهي تأبى دعوة النسب

يشخص الشاعر في الأبيات السابقة خمرته بإسناد الصفات الإنسانية إليها " تشنها، كرهت، تأبى..."، ويقدم تصـــوره لهذه الخمرة فيراها قاهرة للهموم، عدوا للمال مهلكة له، وهي – كذلك – تبعث بالطرب في شاربيها، وما هو واضح في هذه الأبيات إسقاط الشاعر عليها بكره للأحساب التي حرم منها وراحت تحجب عنه نيل الفرص وكسب المجد. ولهذا فان الشاعر " يستريح إلى شربها حيث لا فخار بالأباء والأجـــداد وبين الندامى الذين يهابونه، ويتذللون بين يديه "[٣].

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويعمد إلى تشخيص الخمرة خالعا عليها بصفات التقديس والإجلال، يقول: [٤]

أثن على الخمـــر بآلائهـــا وسّمها أحسن أسمائهـــا
لا تجعـــل الـــماء لها قاهرا ولا تسلّطها على مائهـــا[٥]
دارت فأحييت غير مذمومة نفوس حسراها وأنضائها[٦]

يساعده التشخيص على تقديم رؤيته الخاصة للخمرة، بما يسقطه على هذه الخمرة من صفات الإجلال والتقديس، وبما يرسمه لها من صورة روحانية عظيمة، فيطلب من صاحبه أن يثني على الخمرة ويذكر نعمها وفضائلها وأفضل أسمائها، " أثن بآلائها، أحسن أسمائها، دارت فأحيت..." كذلك يحذر صاحبه من عدم دقة التعامل مع هذه الخمرة الحساسة المرهفة الشعور، بأن لا يحسن مزج الماء بها، فتختفي منها بعض صفاتها وخصائصها المعهودة، من مثل قدرتها على بث السعادة في نفوس أصحابها . يقول طه حسين في هذه الأبيات: " ولكن أبا نواس كان يحب

١- الديوان: ٦٧٨.
٢- النشب : المال والعقار.
٣- عباس العقاد: أبو نواس: ١٤٢.
٤- الديوان: ١٣.
٥- يقصد بذلك ان لا تزيد من نسبة الماء إليها، ولا تقلل منه.
٦- الأنضاء : جمع نضو: وهو المهزول.

الخمر حبا أشبه بالدين. كان يعبدها ويقدسها تقديسا... وإنك تشعر بان هذه الأبيات ليست مدحا للخمر، وإنما صلاة إلى الخمر، أليس الشطر الأول تسبيحا؟ أليس الشطر الثاني تقديسا للخمر "[١]. ولهذا كانت الخمرة لديه " وسيلة للخدر من مواجهة المصير وما يشمل عليه من شعور بالضعة والتفاهة والعقم، فسكرته شبيهه بالانتحار، ولكنه انتحار غير مباشر، وئيد متمهل، إنها الموت، لكنه الموت الغافل الذي يقدم من غير أن نشعر به، أو نتعذب منه "[٢].

٤- الخمرة عجوز شمطاء :

يشخص الشاعر خمرته عجوزا شمطاء في غير موضع من الديوان [٣]، ويصورها قديمة واكبت الدهور وانقضت من حولها الأيام، يقول: [٤]

وقـــام بمبـــزل فافتض بكـــرا عجوزا قد تجـــلّ عن المديح[٥]

رأت نوحا وقد شمطت وشابت وقد شهدت قرونا قبل نوح

يشخص خمرته عجوزا موغلة في القدم، فهي قد شهدت عهد نوح، ولكنها – في الوقت نفسه – بكر لم تفض بكارتها بعد، ويحقق الشاعر تشخيصه للخمرة بإسناد البكارة الإنسانيـــة إليهـــا، وخلع الأفعال البشرية عليها: "رأت ، وشمطت، وشابت وشهدت ..." وبذلك فان الخمرة عنده شمطاء " أفنت الدهور، فهو يلذ بافتراع الشمطاء لولوعه بكل عجيب غريب "[٦]. وكذلك فان خلعه لصفة القدم على الخمرة مما يجلب لها الهيبة والوقار، إضافة إلى أن صفة البكورة تجلب لها الشرف والنقاء، إنها بهذا خمرة ذات هيبة ووقار، طهر ونقاء، يقول: [٧]

فجاء بها قد أنهك الغمو جسمها وأوجعهـــا في الصيـــف حرّ الهواجر[٨]

فقلت لـــها لـــما أضاء سناؤها على صحن كأس قد علا الكف زاهر

أبيني لنا يا خمـــر كم لك حجة فقالت : لحـــاك الله لست بذاكـــــر

شهدت ثمودا حين حل بها البلى وأدركت أيامـــا لعمـــرو بن عـــامر

١- حديث الأربعاء: ٦/٨٦-٨٧.

٢- إيليا حساوي: فن الشعر الخمري: ١٣.

٣- ينظر – الديوان:١٤، ٢٠، ١٠١، ١٠٤، ١٠٩.

٤- نفسه: ١٦٤.

٥- المبزل: المثقب. افتض بكرا عجوزا: يعني الخمرة، ويقصد أنه ثقب دنها.

٦- د. علي شلق: أبو نواس: ٦٨.

٧- الديوان: ٢٠٨.

٨- الغمو: التغطية بالطين والخشب.

يشخص الشاعر الخمرة إنسانا أنهك جسمها مكثها الطويل في الدنان تحت الأرض، وهي تعاني شدة الحرارة وحر الهواجر. ويتحدث في موضع آخر من الديوان يتحدث عن خمرته بأن " أكل الليالي لجثمانها "[١]، و" أكل الدهر ما تجسم منها "[٢]. إنه يرى خمرته عجوزا قديمة يجري معها حوارا ليؤكد – بذلك – خصائصها الإنسانية وصفاتها الحيوية. وهي لذلك ترد على سؤال الشاعر عن عمرها فتقول: إنها قديمة عاصرت ما حل بثمود وأدركت أيام عمرو بن عامر [٣]. فالحوار الذي جرى على لسانها قد بثّ فيها الحياة وأنسى القارئ جمودها وصمتها.

يشخص خمرته عجوزا قديمة عهدها، فصفة قدمها دليل على تعتيقها واختمارها وهذه صفة محببة لديه. ويطلق الشاعر على الخمرة باسم الشيخ، أو ابنة الشيخ تدليلا آخر على قدمها وهيبتها في النفس، يقول: [٤]

بنات كسرى خير ما بنات [٥]
...
للخاطب المبتكر المواتي [٦]
فسمها بالشيخ لا الفتاة

ويقول – أيضا – : [٧]: يا ابنة الشيخ اصبحينا ... ما الذي تنتظرينا
قد جرى في عودك الما ... ء فأجري الخمر فينا
قف بربع الظاعنينا ... وابك إن كنت حزينا[٨]
واسأل الدار متى فا ... رقت الدار القطينا[٩]

١- الديوان: ٧٣.

٢- نفسه: ٣٠.

٣- عمرو بن عامر – الملقب بماء السماء – من قحطان ملك جاهلي يماني من التتابعة، قيل هو أعظم ملك بمأرب (الأغاني ١٤ / ١٤٢).

٤- الديوان : ١٦٥ – ١٦٦ .

٥- بنات كسرى : وهي الخمرة. ونسبها إلى كسرى لانها شراب الملوك والاكاسرة.

٦- المتبكر : المبكّر .

٧- الديوان : ٣١ .

٨- الظاعنون : الراحلون .

٩- القطين : الساكنون .

قـــد سألناهـــا وتـــأبى أن تجـــيب السائلينـــا

يصور خمرته في الأبيات السابقة عجوزا هرمة ويأخذ يلح في تثبيت صفة القدم والتعتيق لها طارحا عنها صفة الشباب أو النظارة، مثبتا لها صفة الشيخوخة أو الكبر. إن الشاعر قد ألح على وصف خمرته بأنها قادرة على إثارته بسورتها ونشاطها، وهذا ما لا يتأتى لها إلا إذا كانت خمرة معتقة قديمة، فتستأهل – بذلك – أن يطلق عليها بلقب الشيخ أو ابنته . ثم إنه –بعد ذلك – يطلب من خمرته الوصل واللقاء بعد الانتظار الطويل والصبر المرير لنضجها واختمارها، علها تسعده وتبهجه، وتساعده في التغلب على عالم الطلل الذي يترجم جفاف الواقع واضطرابه، فالأطلال لديه " تمثل عالم الجدب والجفاف، أما الخمرة فإنها تمثل عالم الرواء والاخضرار" ويتجلى هذا في صورة المرأة (قد جرى في عودك الماء)، في حين لا يمنح عالم الأطلال رواء، فإن عالم الخمرة يمنحه – فأجري الخمر فينا – كما يجسد عالم الأطلال عالم الصمت وانعدام الاستجابة (قد سألناها وتأبى أن تجيب السائلينا)، أما الخمرة فإنها تجسد عالم الحيوية والاستجابة "[١]. وهكذا تبدو الخمرة لأبي نواس " درب خلاص من بؤس هذا الواقع، إنها تعزل النفس عن الخطوب، فتنفلت عن مرارة الحياة ".[٢]

٥- الخمرة إنسانة مقتولة :

ومن الصور التشخيصية التي يشخص بها الشاعر خمرته صورة الإنسانة المقتولة، و المطعونة الغارقة في دمائها ، يقول:[٣]

فلمـــــا ودج الـــــدن وســـالت خمـــره راسا[٤]
بكى وانتحب العـــــود وأبدى الدف وسواســـا
وقام الناي يشكـــو بـــ ـــث ما لاقى وما قاسى
وصاح الصنج حتى أخـــ ـــرس الندمان إخراســـا

يشخص الشـــاعر خمرته التي طعن دنها وسالت منها الخمرة بالإنسانة المطعونة الغارقة في

١- د. كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي: ١٧٣-١٧٤.

٢- ساسين عساف: الصورة الشعرية: ١١٠.

٣- الديوان: ٢١٧.

٤- ودج : طعن.

دمائها، وذلك في غير قصيدة من شعره[١]، ويحقق التشخيص بإسناد الفعل الإنساني الذي يمثل القتل إليها (ودج ، سالت).

ويتابع في رسم الصورة العامة للقتل، وذلك بإضفاء الجو المأتمي عليها، بما يرافق حادث القتل من بكاء وانتحاب على المقتول ثم ما يتبعه – بعد ذلك – من شكوى وصياح عليه – أيضا، ويفجر الشاعر في الخمرة الصامتة الحياة والحيوية حينما يسقط الفعل الإنساني عليها، فبعد مقتل تلك الخمرة وسيلان دمائها يعلم العود بما حدث فيهرع بالبكاء والنحيب، ويشاركه في ذلك الدف الحزين، وينضم إليهما الناي الذي يقوم بالشكوى والصراخ لما حل بالخمرة من مصير مؤلم، وبعد ذلك يكتمل المشهد الجنائزي السابق بصياح الصنح المتأثر لمقتل الخمرة، فيخرس بصياحه الندمان ويحملهم على التألم والحزن بما حدث.

وبذلك يمكن أسلوب التشخيص من تقديم مشهده الجمالي، الذي تبدو فيه الخمرة إنسانة ذات حياة ونشاط، ومما ساعد الشاعر على تقديم تلك الرؤية هو إشراكه لأدوات الطرب والغناء في مشاركة الخمرة مأساة قتلها والحزن والتألم لما حل بها. ويقول: [٢]

أأدميت بالـــماء القراح جبينها لتسمع في صحن الزجاج أنينها[٣]
فقد سمعت أذنـــاك عند مزاجها أنينـــا وألحانـــا تجيب دنينهـــا[٤]
فصنها عن الماء القـــراح وهاتها فإنّك إن لم تسقـــني مت دونها

يرسم الشاعر بالتشخيص للخمرة صورة دموية، وتتضح إنسانية الخمرة بإسناد الصفات والأفعال الإنسانية إليها: " جبينها، أنينها، فصنها ". ويقرر الشاعر أن الخمرة عنصر شفاف وحساس يتضرر حتى بالماء القراح، بل إن الماء – بشدة حساسيته وشفافيته – يصبح مصدر ضرر وسبب قتل لها، فبمزجها بالماء تقتل وتفارق الحياة، وينبعث عنها الأنين والصراخ ليخبرا بما حدث، ويترجما تلك الفاجعة.

١- ينظر الديوان : ٢، ٣٢، ٨٥، ٩٢.

٢- الديوان: ١٣٨.

٣- الماء القراح : الماء النقي.

٤- الدنين : الدندنة، وهي النغم بغير كلام يفهم.

ويتلذذ الشاعر بقتل الخمرة، التي أخذت في نفسه الحب والتقدير ما أخذت، إذ بقتلها وسير دمائها يضمن الحصول عليها وتحقيق الارتواء منها، ومن ثم يتحقق طرد همومه وتبديدها، إن في قتل الخمرة حياة للشاعر، ولذلك يفرح لهذا القتل ويبتهج له.

وهكذا يسعف أسلوب التشخيص الشاعر على إبراز رؤيته من الخمرة التي تمثلت له في صورة أم ومحبوبة. وكائن روحي فائق الصفات، و...الخ. وهكذا يتبين بوضوح أن القضية الكبرى في تجربة الشاعر لا تكمن في الظروف الاجتماعية السائدة، أو في مشاكله النفسية التي عاشها فحسب ، بل إنها تكمن في أفكاره نفسها وخصائص نظرته الإبداعية للعالم وتصوره للكون والأشياء. إن الشاعر لم يعد – بحكم عاطفته وتكوينه – يرى الأشياء على حقيقتها، وانما يراها من خلال علاقتها بالخمرة التي لونت حياته بلون خاص وطبعته بطابع مميز. ولهذا فان حياته بمتناقضاتها وآلامها لم يكن له أن يتلقاها أو يقدر على مواجهتها إلا في حالة من الاستهانة بها، وعدم المبالاة بتكاليفها، وهذا ما لا يجده إلا في الخمرة، وسيلته الناجعة للمقاومة والانتصار.

– ثانيا : تشخيص الأشياء :

يقصد الشاعر –أيضا – بالإضافة إلى تشخيصه للخمرة إلى تشخيص جملة من الأشياء المادية والمعنوية لإبراز رؤيته وتحديد موقفه منها. ويتم تشخيصه لتلك الأشياء بـــ : أولاً : بإسناد الفعل الإنساني إليها. وثانيا: بخطابها.

(١) تشخيص الأشياء بإسناد الفعل الإنساني إليها :

يعمد الشاعر إلى تشخيص غير المحسوسات من المعاني والأفكار، فيستوقفه الحب ويحاول بالتشخيص أن يوضح هذا الشعور الذي يربطه بالمحبوبة ويوجه حياته توجيها خاصا، وأن يقف على خصائص هذه الظاهرة الإنسانية. فيقول: [١]

أضحكني الحب وأبكاني وهاج شوقي طول كتماني

يتحدث الشاعر عن ألمه ومعاناته من تمكن الحب من قلبه، فيتناول ما يقلقه ويجلب له المتاعب، أي الحب الذي يقيم له وجوده ويضفي عليه قدرة وقوة، وذلك بإسناد فعل الضحك والبكاء إليه. إن الحب يضحك الشاعر ويسعده في حال اقترابه من المحبوبة وتذللها له. وفي الوقت نفسه فإن هذا الحب يذهب بالشاعر إلى تبكيته وإهاجة شوقه في حال ابتعاد المحبوبة أو صدها عنه.

١– الديوان: ٣٠١.

يبرز الشاعر بالتشخيص في الأبيات السابقة رؤيته من الحب، بأنه وحدة متوترة من الألم والشقاء التي تصيبه. فهذا الحب في حقيقته ليس مصدر سعادة وهناء بل إنه مصدر ألم وشقاء. وما التجاء الشاعر إلى هذا الأسلوب في تناول موضوع الحب إلا بقصد وتخطيط مسبقٍ له. ذلك أن الموقف يتدخل في اختيار الأسلوب واستخدام الألفاظ والتراكيب، " فعلم الأسلوب يقرر أن نمط القول يتأثر بالموقف "[١].

ويتابع في خطابه للمعنويات ، ليجسد بذلك معاني الفقد وألم الحب، يقول: [٢]

توهّمــــه قلــــبي فاصبح خدّه ... وفيه مكان الوهم من نظري أثر[٣]
ومرّ بفكري خاطراً فجرحته ... و لم أر جسما قطّ يجرحه الفكر
وصافحه قلــــبي فآلم كفّــــه ... فمن غمز قلــــبي في أناملــــه عقر[٤]

يشخص الشاعر قلبه عن طريق إسناد التوهم والمصافحة الإنسانيين إليه، فيجعل من قلبه شخصا مستقلا عنه، ذا إرادة وقدرة على القيام بتوهم المحبوبة ومصافحتها، فيبدو الشاعر – والحال هذه – وكأنه ليس له علاقة بالمحبوبة، وإنما أصبحت العلاقة مناطة بأعضاء مستقلة خارجة عن سيطرته، وكأن لسان حاله يقول : إنه قد انساق إلى حب المحبوبة والتعلق بها انسياقا، فالأمر – في حقيقته – قدر تم دونما تدخل منه أو اختيار له. وبهذا التشخيص يشكل الشاعر صورته الشعرية ويقدم موقفه بطريقة جمالية خاصة نابضة بالحياة الحيوية، فما استخدامه لأسلوب التشخيص إلا محاولة جادة في " أن يعبر عما لا تطيقه اللغة عادة "[٥].

ويكشف بأسلوب التشخيص عن ملامح المحبوبة، ويجعل من تشخيصه للسقم مدخلا إلى ذلك، يقول : [٦]

أقول للسقم كم ذا قد لهجت به ... فقال لي : مثلمــــا تهواه أهواه
حلفت للسقم أنــــي لست أذكره ... وكيف يذكره من ليس ينساه

١- د. شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب: ٤٧.
٢- الديوان: ٧٣٠.
٣- أثر : أثر الجرح بعد أن يبرأ.
٤- العقر : الجرح، الفرج بين شيئين.
٥- د. صلاح فضل: علم الأسلوب: ٢٢٥.
٦- الديوان: ٣٤٨.

يرى الشاعر محبوبته بأنها ذات صفات روحية فائقة، لا يشترك معها بذلك شيء، ويقدم هذه الرؤية عن طريق تشخيصه للسقم الذي يتم بإسناد فعل القول إليه. ويجعل السقم منافسا له في حب المحبوبة، فالشاعر يعشق محبوبته مثلما يعشقها هذا السقم. ويدرك السقم أن حلوله في هذه المحبوبة بقصد واختيار بما يحقق لنفسه من لذة خاصة وسعادة لا يجدها إذا حلّ في غيرها من البشر. ولذلك ينافس السقم الشاعر ويشاطره في حب المحبوبة ذات الصفات الرفيعة التي أثرت في كل شيء حتى في السقم ذاته. وبهذا التشخيص يقدم – بعمق وجمالية – رؤيته الخاصة من المحبوبة، التي يرى أنها ذات صفات جمالية وروحية مشرقة، تجتذب إليها عناصر الكون – على اختلاف طبائعها – وتجعلها تتطلع إلى اللقاء والتوحد بها.

ويجد في أسلوب التشخيص وسيلة ناجحة لنقل مجلس الشرب وتصوير حيويته وحركته، يقول: [١]

ولّى الصيام وجاء الفطر بالفرح وأبدت الكأس ألوانا من الملح
وزارك اللهو في إبّان دولته مجدِّد اللهو بين العود والقدح
فليس يسمع إلا صوت غانية مجهودة جدّدت صوتا لمقترح
والخمر قد برزت في ثوب زينتها فالناس ما بين مخمور ومصطبح

يمثل شهر رمضان للشاعر مصدر كبت وحرمان شديدين، فيمنعه من الاسترسال في اللهو والتمتع باللذات، وذلك لما للشهر من خصوصية تضبط النفس وشهواتها سواء أكان على مستوى الأفراد أو الجماعات، ويترك الصيام في نفس الشاعر ضيقا وحرجا يمنعانه من ممارسة ألوان اللهو واللذة. ولذلك يقوم بتشخيص شهر الصوم إنسانا شديد الوطأة عليه يفرح لانقضائه عنه،" ولى الصيام وجاء الفطر بالفرح ... وزارك اللهو ..."، ويشعر بقدوم الفطر الذي يسمح للكأس بالوثوب فيه والانتشار، ويسمح للهو أن يتجدد حضوره برفقة العود والقدح، وأصوات الغانيات الشجية. وبهذا تتهيأ الخمرة للبروز في ثياب زينتها، بعد صبر دام شهرا كاملا بعبئه وهمومه على الشاعر الذي " أصبح شذوذه أعسر من أن يقدر على تقويمه "[٢].

ومما يحمل الشاعر على استخدامه لأسلوب التشخيص الذي يبث به الحركة والحياة في " الصيام والفطر واللهو والخمر "، هو مناسبة مجلس الشراب والغناء لعنصري الحركة والحيوية

١- الديوان : ١٠٤. وينظر : نفسه : ١٩٢، ٢٠٥، ٤٧٨.

٢- د. محمد النويهي: نفسية أبي نواس: ٨٥.

الذين يوفرهما له أسلوب التشخيص. وبهذا يسعى الشاعر " إلى تجاوز الدلالة المعجمية ويتخطاها، لأنه يطمع إلى تقديم رؤيته وإحساسه بالطريقة التي يراها أكثر تأثيرا ".[١]

ويستخدم التشخيص للكشف عن صورة ممدوحه وإظهار صفاته وخصائصه [٢]، يقول في مدح هارون الرشيد :[٣]

تتحاسد الآفاق وجهك بينها فكأنهنّ بحيث كنت ضرائر

يشخص الشاعر الآفاق ويسند إليها التحاسد للظفر برؤية الممدوح، يجعل هذه الآفاق تتحاسد وتختصم لتظفر فيما بينها برؤية وجه الممدوح الذي يراه كائنا عظيما يصيب أثره الجمادات وهذه الآفاق، فتشعر بالتوق إلى ملامسته ولمحه. وهكذا يقدم ممدوحه في صورة مثالية عظمى تتفوق في وجودها على الإنسان العادي. والمقصود بالآفاق في البيت السابق البلاد أو ساكني تلك البلاد، ويصبح هذا دلالة أخرى على مقدار حب الناس للممدوح وعظمته في النفوس الذي وصل أثره الآفاق وأنار بلطفه الجمادات . ويصور الشاعر كرم أحد العباسيين وجوده بالأسلوب ذاته، حينما يقول:[٤]

بحّ صوت المال مما منك يشكو ويصيح

يعبر عن كثرة إهلال ممدوحه للمال في سبيل إعانة الناس وسد حاجاتهم، بتشخيص هذا المال إنسانا بح صوته من الشكوى والصياح احتجاجا على الممدوح الذي أكثر من إجراء المال على هؤلاء السائلين من عير حساب، وبهذا يسند الشكوى والصياح إلى المال ويجعله إنسانا يحتج على سلوك الممدوح ويدعو ممدوحه إلى التخلي عنه رأفة عليه من الفاقة والفقر. ولكن الممدوح لا يعير المال اهتماما، ولا يراجع سلوكه الذي يلام عليه، مؤكدا – في الوقت نفسه – مضيه في بذل المال للناس وإجابة مطالبهم والتخفيف عنهم، فهو من الذين طبعوا على الكرم والبذل للآخرين من غير حدود.

١- د. موسى ربابعه: الانحراف مصطلحا نقديا: ١٥٤.

٢- ينظر الديوان: ٤٢٤، ٥٠١.

٣- نفسه: ٤٠١.

٤- الديوان : ٤٣٤.

ويكشف باستخدامه لأسلوب التشخيص بعضاً من السلوكيات الإنسانية، ونوازعها، يقول: [١]

أيها العاذلان لا تعذلاني في مناساة خلة الإخوان
مرض الودّ والإخاء وبادا فدعاني من الملام دعاني

يسند الشاعر فعلي المرض والإبادة إلى الود والإخاء، فلا يعودان – في نظره – يقومان في نفس خلانه القيام حقه كما كانا في السابق، ونتيجة إصابة فهم الناس لمعنيي الود والإخاء بالمرض والفساد فانهما يفقدان فاعليتهما ويتحولان إلى النقيض من ذلك. فهذان العاذلان ينكران على الشاعر تجاهله لخلة إخوانه ومناساته لذلك. ولكن الشاعر يعلم حقيقة ما آل إليه الود والإخاء، وما صارا إليه من تبدل واندثار، فما يكون من أمره – والحال تلك – إلا أن يترك عاذليه ويتنكر لدعوتهما، مجسدا بذلك انعدام قيمتي الودّ والإخاء في زمنه وفسادهما في ضمائر الناس، وبذلك يعلن رفضه لكثير من القيم السائدة في زمنه، وينتقد أحوال معاصريه ويعلن الخروج عليهم والانفصال عنهم. وهكذا يمكن التشخيص الشاعر من فهم المواقف والكشف عن معناها، " فبالتشخيص يثار ما يمكن أن يثار في نفس القارئ من مشاعر وذكريات ".[٢]

(٢) تشخيص الشاعر الأشياء بخطابها :

يشخص الشاعر المعنويات بخطابه إياها، ويكشف بذلك عن انفعالاته ومواقفه، يقول مخاطبا قلبه: [٣]

ناديت قلبي بحزن ثم قلت له: يا من يبالي حبيبا لا أباليه
هذا الذي كنت تهواه وتمنحه صفو المودة قد غالت دواهيه
فرد قلبي على طرفي بحرقته هذا البلاء الذي دليتني فيه
أرهقتني في هوى من ليس ينصفني وليس ينفك من زهو ومن تيه

يخلع على قلبه بصفات الأحياء ويثبتها له بخاطبه ومناداته، ويسند إليه صفة الكلام " فرد قلبي "، وبذلك يجسد شكواه من محبوبته وضيقه ذرعا بتكاليف هذا الحب، ويشرك الشاعر قلبه في

١- الديوان : ٦٠٥.

٢- د. يوسف بكار: قضايا في النقد الأدبي: ٣٧.

٣- الديوان: ٣٤٢- وينظر : نفسه : ٣٩١.

هذه المعاناة التي يتهمه بجلبها إليه، ويأخذ قلبه بدفع هذه التهمة عن نفسه وإلقائها على طرفه الذي عرفه بالمحبوبة ونقل صورتها وصفاتها الجميلة إليه. وبهذا التشخيص ينقل فعل الحب إلى أعضائه، فيبدو محايدا ليس له علاقة بما يحدث وغير مسؤول عما يفعله، فالذي يدفعه إلى ذلك أعضاء تشاركه الفعل وتتحمل معه آلام الفراق ومرارة الفقد. ومما يفعّل التشخيص في الأبيات السابقة اختلاطه بأسلوب الحوار الذي يساعد على نمو القصيدة ورسم صورها الحية، التي جسدت أبعاد المعاناة وعمق المأساة التي أحسّ بها الشاعر. وبذلك يتضح أن " كل تطور حيوي في اللغـــة إنما هـــو تطور في الشعور كذلك، وأن الألفاظ والفكر لا ينفصلان "[١]. ويقول – أيضا – مخاطبا عينه :[٢]

عيـــني ألومـــك لا ألو م القلب لا ذنب لقلبي
أنت التي قـــد سمتـــــه ببليـــة وضنـــا وكرب [٣]
وسقيته من دمعك الـــ سّفاك سكبا بعد سكب

يشخص الشاعر عينيه بخطابه لهما، ويأخذ يلوم عينيه اللتين سربتا صورة المحبوبة إلى قلبه، مصدر الشعور والانفعال والمعاناة. فهو يحمل عينيه مسؤولية اجتذاب المحبوب والتورط في تعقب ملامحه وتقديمه إلى القلب وتعريفه به، ومن ثم تمكين هذا القلب من الإدمان عليه والتعلق به، وبالتالي التسبب في معاناته والتخلي فيما بعد عن إسعافه. وبهذا التشخيص يمكن الشاعر نفسه الخروج من غمرة التجربة، وذلك بإلقاء المسؤولية على جوارحه، وإشراكها معه في تحمل المعاناة. ويؤكد الشاعر – في الوقت نفسه – صعوبة التخلي عن هذا المحبوب بالرغم مما يسببه له حبه من ألم وشقاء، فهو يرى الحب قدرا لا يمكن تجنبه إلا بقدر آخر يضاده.

ويشخص من عناصر الطبيعة الليل والصبح، ويحملها مشاعره وهمومه، يقول : [٤]

أيا ليل لا انقضيت ويا صبح لا أتيتْ
ويا ليـــل إن أردت طريقا فلا اهتديتْ
حبيـــبي بـــأي ذنب بهجرانـــك ابتليتْ

١- ف. ماثيسن: ت.س آليوت: ١٨٠.
٢- الديوان: ٣٩٠. وينظر- نفسه : ٢٣٧، ٢٥٧.
٣- سمته : كلفته.
٤- الديوان: ٧١٢.

يحدس الشاعر بهجر حبيبه له في الصباح، فيتمنى لو أن الزمن توقف عند الليل فلم يتحرك بحدث، و لم يأت بعده الصبح الذي سيتأكد فيه هجر المحبوب. ويجسد الشاعر مخاوفه وقلقه حينما يخاطب هذا الليل متمنيا عدم انقضائه، ويخاطب الصبح راجيا عدم قدومه، بل إنه ليدعو على الليل بأن يبطل نظامه، ويضل طريقه. وبذلك يشرك عناصر الطبيعة (الليل والصبح) في الكشف عن مخاوفه، وتحميلها ذنب ما يحدث له، ففيهما تصير الأحداث الجسام، وفيهما – أيضا – تتجسد الوقائع التي تضر وتؤلم.

وكـــذلك يشخـــص المـــكان، ويبث فيه الحياة وينفض عنه غبار الطلل بخاطبه إياه، يقول: [١]

يا دار مـــا فعلت بك الأيـــام ضامتك والأيام ليس تضـــام [٢]

عرم الزمان على الذين عهدتهم بك قاطنـــين وللزمـــان عرام [٣]

يخاطب الشاعر الدار التي فارقها، وأصبحت من بعده طللا مقفرا. فيشخص الدار بذلك الخطاب، أو النداء الذي يجسد به حزنه وألمه على انقضاء أيامه الجميلة في تلك الدار التي كانت آهلة بأحبابه حاضنة للحياة والحركة. فالدار بالنسبة له موطن ذكرياته الجميلة، واليوم بما عدا عليها الزمان أصبحت أثرا بعد حين، وطللا مجدبا، فالأطلال " تشكل الحركة الأساسية التي تتجسد فيها رؤيا الشاعر القديم للزمن والموت "[٤]. وبهذا يتمكن الشاعر بخطابه للمكان ومناداته للطل من تعميق إحساسه بالزمن، الذي يتغلب عليه بتذكر الذكريات الجميلة وتثبيتها. وكذلك يحاول تقديم رؤيته الخاصة من الزمن الذي يتعمد في إيذائه بأنه لا يأتي على الإنسان إلا بالأحداث التي تشرده، وفي هذا ترجمة واضحة لغربة الشاعر وتشظيه في هذا الكون.

وهكذا، يظهر بوضوح استخدام الشاعر للتشخيص ، حيث مكن هذا الأسلوب البلاغي من بث الحياة في عناصر الكون الشعري لدى الشاعر، وتعميق إحساسه بتلك العناصر، التي تمكن من خلالها صياغة مواقفه وكشف رؤاه.

١- الديوان : ٤٠٧- وينظر: نفسه : ٢٩٧، ٣٢٢.

٢- ضامتك : أذلتك، ومنها الضيم.

٣- عرم الزمان : أذى الزمان وعدا.

٤- د. كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي: ١٧٥.

... ((الفصل الخامس)) ...

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز الايداع لرسائل الجامعية

التجريد

التجريـــد من المصطلحات البلاغية القديمة التي تتسم بالنضوج ويرى البلاغيون القدماء أن الشاعر حين يجرد من نفسه شخصية يخاطبها، فإن هذه العملية تسمى تجريداً، يقول ابن الأثير: " أما حد التجريد فإنه إخلاص الخطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك لا المخاطب نفسه "[١].

ويرى أولئك البلاغيون أن للتجريد جملة من الفوائد، أهمها: " طلب التوسع في الكلام، وكذلك يتمكن المخاطب من إجراء الأوصاف المقصودة من مدح أو غيره على نفسه، إذ يكون مخاطبا بها غيره، ليكون أعذر وأبرأ من العهدة فيما يقوله ، غير محجوز عليه "[٢]. ويساعد التجريد – أيضا – على التخفيف من حدة الخطاب المباشر في القصيدة بتنويع الأصوات فيها، وتمكين الشاعر من عرض أفكاره وتجربته بأسلوب غير مباشر، وذلك عندما يجري الحديث على لسان غيره وينسبه إليه.

ويعكس أسلوب التجريد البلاغي قلق الشاعر ومعاناته وهو يواجه اضطراب الواقع وتشظي الذات، وذلك بما يتضمنه أسلوب التجريـــد من " معنى الصراع الداخلي الذي تضطرم به نفس الشـــاعر وهو يواجه المتناقضات التي يعانيها، فعلى الرغم من أن هذا الصراع يأخذ شكلاً خارجياً إذ يجرد الشاعر من نفسه شخصية يخاطبها، وينتقل من الخطاب بضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب، إلا أنه يكشف عن الصراع الداخلي عند الشاعر وعن المتناقض في تجربته مع المخاطب "[٣].

وينقسم التجريـــد في شعر أبي نواس إلى أنواع ثلاثة، وهي : أولا : التجريد المنقطع (غير التام)، وثانيا : التجريد غير المنقطع (التام)، وثالثاً : العاذلة.

أولا : التجريد المنقطع (غير التام)

يقصد بالتجريد المنقطع (غير التام) التجريد الذي يتم فيه الانتقال في القصيدة من الخطاب التجريدي إلى خطاب النفس، وأسميته بالتجريد المنقطع لأن الشاعر يكشف لاحقا عن نفسه في القصيدة ولا يبقيها مختفية وراء القصيدة حتى نهايتها، بل يمنحها الحضور فيها من بعد ذلك ولذلك

١- المثل السائر: ١٢٨/٢. وينظر : الطيبـــي: التبيان:٢٣٥- يحيي العلوي: الطراز: ٧٣/٣- ابن معصوم: أنوار الربيع:
١٥٦/٥.

٢- نفسه: ١٢٨/٢-١٢٩.

٣- د. إبراهيم سنجلاوي: قراءة ثانية في بعض جوانب رائية عمر بن أبي ربيعة : ٧٢.

لا يبقى التجريد تاما وكاملاً في القصيدة، وإنما ينقطع بكشف الشاعر عن أن شخصية المخاطب هي شخصيته نفسها، ويدل صراحة على ذلك.

يـــجرد الشاعر من نفسه شخصية أخرى يكشف بها عن سلوكه من محبوبته جنان، يقول: [١]

أما يفنى حديثك عن جنان	ولا تبقي على هذا اللسان ؟!
أكلّ الدهر قلت لها وقالت؟	فكم هـــذا! أمـــا هذا بفان؟!
جعـــلت الناس كلهم سواء	إذا حدثـــت عنهم في البيان
عدوك كالصديق وذا كهذا	سواء والأباعـــد كالأدانـــي

من الواضح أن جنان كانت تمثل لأبي نواس سبيل الخلاص وأمل النجاة من واقعه بما تجسد فيها من صفات الطهر والنقاء. ولذلك لم يكن سهلاً على الشاعر التنازل عن حبه لها رغم صدودها المتواصل عنه، وتمنعها المستمر عليه. فهذا الواقع الانفصالي بينه وبين جنان والذي يتركه في نفسه من الألم والضيق الشديدين ينقله بأسلوب التجريد الذي يسعفه على نقل الواقع بأبعاده كاملة، ومن ثم فإنه يحاول به الوقوف على متغيراته، والوصول إلى فهم مقبول لما يحدث له.

يجرد في الأبيات السابقة شخصية أخرى مستقلة عنه، فيخاطبها ويحمّلها اللوم على إغراقها في حب جنان وكثرة لهج لسانه بذكرها، فالشاعر ينكر على هذه الشخصية التي يخاطبها سلوكها مع جنان، والتي لا تبادلها حبا ولا تضمر لها تقديرا، بل إنها تتمنع عليها وتجتهد في هجرها، ولكن هذه الشخصية تسلك سلوكاً مغايراً لسلوك جنان، وتحتفظ بجذوة هذا الحب، بالرغم من معوقات الواقع وآلامه. ولكن الشاعر – صاحب القضية مع جنان – يخرج من ذلك بنتيجة واضحة، وهي أن الأعداء والأصدقاء في هذه الحياة شيء متشابه، وأن الأباعد فيها كالاداني إذ لا فرق بينهما. وبهذا فإن الحب والود ليس لهما أي وجود حقيقي، أو وجاهة وتقدير في هذا العالم .

وبذلك التجريد يحاول الشاعر أن يعي نفسه من خلال تأملها لموضوعها، وتحديد سلوكها ومواجهتها للمتناقضات في تجربتها التي تعيشها، فينجح الشاعر في حل الصراع الداخلي في نفسه معتمداً على أسلوب التجريد الذي يقوم على علة نفسه، وهي " أن وجود مسافة بين الشاعر ونفسه ضرورة لا بد منهـــا إذا أراد أن يرى نفسه بوضوح ويقيـــم معها حوارا ويخرج من غمرة

١- الديوان : ٢٨٨.

التجربة التي طغت عليه "[١].

ويستخـــدم التجريد المنقطع في الكشف عن سلوك المحبوب وافعاله وموقفه منه، يقول: [٢]

أحس الهوى صرفا مع الحاسي وســـل عنّك الهم بالكاس
واتخذ الفتـــك إمامـــــا ولا تبـــن بـــنى إلا بآســـاس[٣]
يـــا شـــؤم قلب لم يزل شؤمه في اللوح مكتوبا على رأسي
عذّبـــني ربيّ بـــمن قلبـــــــه في البعـــد مثل الحجر القاسي

يدعو الشاعر هذا الشخص الذي جرده من نفسه بأن يعتكف على شر الكأس مع الندماء، لأن ذلك هو الوسيلة الوحيدة للتغلب على همومه وعلى ما أصاب قلبه من شؤم بسبب صد المحبوبة عنه وتمنعها عليه، ويقطع الخطاب التجريدي بمخاطبة نفسه مباشرة " عذبني ربي "، وبذلك يكشف عن سر معاناته التي تكمن في صد المحبوبة وابتعادها عنه، وعدم جديتها في مبادلة الشاعر الحب الصادق والعميق.

يبدأ أبياته السابقة بحث صاحبه على معاقرة الكأس والبدء بلذة الشراب المسعف على تبديد الهموم ونسيان أفعال المحبوبة المتمنعة عليه والمعذبة له. وإذا كان الشاعر يرى أن الحل لهمومه وواقعه المضطرب يكمن في الاعتكاف على شرب الخمرة، فإنه في الوقت ذاته يدرك أن ما أوصله إلى هذا الواقع المرير لا يكمن في سلوك المحبوبة بقدر ما يكمن في أسباب القدر وإرادته، " عذبني ربي "، فالذي يجري للشاعر يجري برغبة عليا لا يمكن مقاومتها إلا برغبة من جنسها أي بقدر آخر يضاده فيخلصه من هذا الحب أو يدنيه من المحبوبة.

ويختار الشاعر أسلوب التجريد في التعبير عن يقظان الضمير لديه، ومراجعة الذات، يقول : [٤]

اصـــبر لمرّ حوادث الدهر فلتحمـــدنّ مغبـــة الصـــبر[٥]

١- إبراهيم سنجلاوي: قراءة ثانية : ٧٢.
٢- الديوان : ٣٦٢.
٣- بنىً : جمع بنية، بالكسر والضم. آساس: جمع أساس.
٤- الديوان: ٦٠٩-٦١٠.
٥- مغبة الصبر : عاقبته.

وامهـــد لنفسك قبل ميتتها واذخر ليوم تفاضـــل الذخر[١]
فكانّ أهلك قد دعوك فلـــم تسمع وأنت محشرج الصدر[٢]
وكأنهـــم قـــد قلّبـــوك على ظهـــر السريـــر وظلمة القبر[٣]
يا ليت شعري كيف أنت على ظهـــر السرير وأنت لا تدري
...
ما حجـــتي فيمـــا أتيت وما قولي لربي بـــل ومـــا عـــذري

غمس الشاعر نفسه في ألوان اللذات والمعاصي جميعها، و لم يتورع من ارتكاب صغار المعاصي وعظامها لوقت طويل، ولكنه – بما فطر عليه من سلوك سليم ، وتنشئة أولى قويمة – بدأ يشعر بوخز الضمير والحاجة إلى الكف عن هذا السلوك والعودة إلى الطريق البيضاء .

ونتيجة للتشبع من اللهو والمجون يجد الشاعر نفسه تتصالح مع الدين والتوبة، طلباً للخلاص والسكينة، ولذلك يجرد من نفسه شخصية أخرى يحاورها ويلومها على سلوكها المنحرف وإغراقها في اللذة، ويدعوها إلى العمل للآخرة والاعتبار بالمصائر. وبذلك يقيم الشاعر مسافة بينه وبين هذه الشخصية التي يجردها ويخرج من غمرة الأحداث التي تستغرقه وتملا عليه فكره لكي يرى نفسه بوضوح. ويجد الشاعر أن الخلاص والحل يكمن في الصبر على حوادث الدنيا والتفكر بما بعد الموت والاستعداد له، والتريث في أخذ العبرة من الموت وتذكر رهبته وساعة الحساب ، كل ذلك من اجل تقوية عزم النفس للإقلاع عن سلوكياتها السابقة ، والالتزام بصدق التوبة ونقاء العمل.

وهكذا يقطع الشاعر التجريد في الأبيات السابقة، بالتفاته إلى خطاب نفسه " ما حجتي فيما أتيت "، وبذلك يكون قد وصل إلى حل للصراع النفسي في داخله، الصراع الناجم عن إغراقه في اللذة وحنينه إلى الالتزام الديني في تصرفاته، وذلك باختياره مراجعة سلوكه السابق والعزم على العمل نحو تحصيل المغفرة والاستعداد ليوم الرحيل. و لم يكن للشاعر أن يصل إلى هذه النتيجة وتبني هذا الموقف إلا بمراجعة ذاته، ونقد سلوكه بتجرد، وهذا ما وجده بأسلوب التجريد السابق.

١- امهد : سوِّ لها الطريق ومهدّه. اذخر : اجمع.

٢- محشرج الصدر : الغرغرة عند الموت.

٣- السرير : النعش.

– ثانياً : التجريد غير المنقطع (التام) :

يقصد بالتجريد غير المنقطع (التام) التجريد الذي لا يتم فيه الانتقال في القصيدة من الخطاب التجريدي إلى خطاب النفس، فلا يكشف الشاعر في القصيدة عن نفسه ولا يمنحها الحضور الواضح، بل إنه يظل يدير أحداثها ويتحكم في سيرها دونما إظهار منه لشخصيته مباشرة داخل القصيدة، أو إظهار لتدخله في صنع أحداثها علانية، وبذلك تأخذ أحداث القصيدة تنمو وتتطور حتى نهاية القصيدة كاملة، وكأن أحداثها لا تنطبق على الشاعر، أو تمت له بصلة.

يستخدم التجريد غير المنقطع في الكشف عن اثر المحبوبة في نفسه، فيقول : [1]

دع جنـــاناً وحبّهـــــا عنك إن كنت عاقلا
لا تذكّر بنفســـك الـــ ـــموت ما دام غافلا
أنت إن لم تمت بها الـــ ـــعام لم تنـــج قابلا
رحـــمت نفســـك التي ذهبت عنـــك باطلا

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

يجرد الشاعر من نفسه شخصية مستقلة عنه يخاطبها، ويثبت لها حبها لجنان، ثم يأخذ في حثها على ترك جنان وحبها جانبا لأن ذلك من شأنه أن يجر عليه بالمصائب، بل إن هذا الحب هو الموت في حقيقته، وإن تذكر هذه المحبوبة من شأنه أن يستثير لهذه الشخصية الموت الغافل ويوقعها في حبال الفناء ما دامت هذه الشخصية تجهل حقيقة المحبوبة وطبيعتها، وبذلك يبدو من يبحث عن المحبوبة كمن يبحث عن الموت والنهاية من غير أن يشعر بذلك.

يكشف الشاعر بالتجريد عما يحدث له من محبوبته جنان، وذلك حين يستخلص نفسه من خضم التجربة التي استغرقته ويقيّم موقفه منها، حين يجعل نفسه محايدة في صنع أحداث القصيدة ليس لها علاقة بما يجري، ومن ثم يتمكن من إصدار الأحكام وتفسير الموقف بحيادية وموضوعية تامتين، وهكذا يبدو أسلوب التجريد للشاعر وسيلة دفاعية تساعده في التعرف على سلوكه الذاتي وميوله النفسي، للوصول بذلك إلى حل لصراعه الذاتي، وتسكين لتوتره الداخلي، وتمكين له من معرفة الاتجاه الذي ينبغي أن يسير فيه.

وبالإضافة إلى ذلك فإن التجريد قد ساعده في توضيح رؤيته من الحب والمحبوبة، حيث ظهرا له مصدر هلاك وشقاء يخفق في تجنبـــه " ذهبت عنك باطلا "، فما على الشاعر – والحال

١– الديوان : ٢٤٧. وينظر : نفسه : ٢٣٥.

السابقة – إلا أن يعترف بهذا الواقع، وحتميته قضائه الذي أفسد عليه آماله وأحلامه، فاستحق الترحم عليه " رحمت نفسك "، وكذلك يكشف التجريد عن انشطار ذات الشاعر وتمزقها، وافتقادها للوحدة والتكامل وانقطاع صلتها بالآخر، فلم تجد أمامها سوى الارتداد إلى أعماقها لتمارس نجواها الصامت الذي يخفف عنها وطأة الحب وشدته .

ويساعد أسلوب التجريد على إبراز العلاقة بين محبوبته والخمرة، يقول : [١]

لئن هجرتك بعد الوصل أروى فلم تهجـــرك صافية عقار
فخـــذها من بنات الكرم صرفا كعين الديك يعلوها احمرار[٢]

يساوي الشاعر في البيتين السابقين بين المحبوبة والخمرة، ويقرر أن كليهما لديه سواء من حيث القيمة والأهمية، فالمحبوبة عنده مفضلة والخمرة عليه عزيزة، ولهذا يتوجه بالخطاب إلى الشخصية التي جردها من نفسه، ويخبرها بأنه إذا هجرتها محبوبتها الأولى (أروى)، فإنه لم تهجرها محبوبتها الثانية (الخمرة)، التي تقوم بديلا صالحاً عن المحبوبة الإنسانية، ما دام أن هذه الخمرة الصافية النقية للهم طاردة، وللأحزان قاتلة، ولا يمكن لها أن تتعالى على محبّها كما فعلته أروى.

وهكذا يستخدم التجريد لتجسيد رؤيته للخمرة بأنها بديل صالح للمحبوبة ووسيلة نافعة للتغلب على صدودها عنه وتمنعها عليه ، وذلك بما توفره من طاقة النسيان، وقدرة للتغلب على الهموم. بهذا يتمكن الشاعر من التغلب على همومه وحل صراعه الداخلي الذي تسببت له به أروى. ويكون قد منح شخصيته الوحدة والانسجام ووحدها بالعالم الخارجي. وبذلك يتضح أن الشاعر " يتحدث عن نفسه عبر الحديث عن آخر، وهو يتحدث عن آخر عبر الحديث عن نفسه. وهو لا يخاطب نفسه أو الآخر كلا على حدة، وإنما يخاطبها معا فنراه يخاطب الآخر لينبئ نفسه بشيء ما، ومع ذلك فإن الشيء الذي ينبئ به نفسه يتأتى من الآخر "[٣].

ويقدم الشاعر رؤيته من الحياة معتمداً بذلك على أسلوب التجريد، فيقول : [٤]

ومسمعة إذا ما شئت غنت مـــتى كان الخيـــام بذي طلـــوح[٥]

١- الديوان : ١٨٠.

٢- كعين الديك : أي انها صافية.

٣- إبراهيم ملحم : العاذلة في الشعر العربي : ٢٧.

٤- الديوان : ٧١.

٥- المسمعة : المغنية. ذو طلوح: موضع.

تمتـــع من شباب ليس يبقى وصل بعرى الغبوق عرى الصبوح[١]
وخذها من مشعشعة كميت تـــنـــزّل درّة الرجل الشحيـــــح[٢]

يرى الشاعر أن الحياة بما فيها من أحداث ومفاجآت ليست سوى معاناة مستمرة، تستحث الفناء رويدا رويدا " شباب ليس يبقى ". فالحياة في نظره ليست إلا موتا سريع القدوم والمباغتة، والموت يمثل فيها نهاية " الزمان ورمز الفناء، بتقدمه تمضي حياة المرء نحو نهايتها "[٣].

ولذلك يجرد من نفسه شخصية يخاطبها – وهو ضمنيا يخاطب ذاته – ويحذرها من الفناء ويحثها على مقاومته، لأنه يحد لها وجودها وينهى فعلها، فهو يدعو هذه الشخصية إلى مجابهة الفناء الذي يحدق بها عن طريق التشبث بكل لحظة من لحظات البقاء وملؤها باللذة، سواء أكان ذلك بالشراب أو غيره. ويدعو إلى التمتع بكل طاقة من طاقات الشباب الذي لا يبقى لحي، وإلى نبذ القيود وطرح الأنظمة التي تعيق الحركة وتمتنع من التمتع باللذة وتعاطيها " عرى الغبوق "، و " عرى الصبوح ". وأخيرا، يدعو إلى تحدي الموت باللذة التي تعني له الحياة والخلود بعيدا عن رغبة الموت ومنغصاته.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وبهذا التجريد يجسد رؤيته من الحياة التي تعني لديه معاناة دائمة، ثم إنه يحدس بالفناء ويرى في البحث عن اللذة الوسيلة الوحيدة لمقاومته والتغلب عليه؛ فالحياة لديه تعادل مقدار معاقرته للذة والتزود منها، وبهذه الرؤية يحل الصراع في ذاته، والذي يؤججه إحساسه بالفناء، وينجح في الوصول إلى حلول للمشاكل التي تعرض عليه، فينطلق بتلك الحلول إلى الخارج ليعرضها بدوره على الآخرين.

ويساعد أسلوب التجريد الشاعر على مراجعته لسلوكياته السابقة وتقييمها، بعدما وصلت به الحال إلى مرحلة الإشباع من الانكباب على اللذة، يقول : [٤]

أفنيت عمرك والذنوب تزيـــد والكاتب المحصي عليك شهيد
كم قلت لست بعائد في سوءة ونـــذرت فيها ثم صرت تعود

١- عرى : جمع عروة، مقبض الدلو. الغبوق: شرب الخمر ليلا، وهو عكس الصبوح.
٢- مشعشعة: ممزوجة. الكميت: الخمر . الدرة: اللبن، والمراد بها العطاء.
٣- د. عبدالعزيز شحادة: الزمن في الشعر الجاهلي: ٥٨.
٤- الديوان : ٦١٩ – وينظر- نفسه : ٦١١، ٦١٤.

حتى متى لا ترعوي عن لـــذة وحسابها يوم الحساب شديـــد[١]
وكأنني بك قـــد أتتك منيـــة لا شـــك أن سبيلهـــا مورود

يأخذ بالشاعر شعور الندم والأسى على ما فاته من سابق أمره، وذلك حين تبدأ تدب فيه صحوة جديدة تدعوه إلى تغيير سلوكه، وتقويم انحرافه، فذا هو يجرد من نفسه إنسانا آخر يشابهه في سلوكه، يخاطبه ويوبخه على إفناء عمره في جرح الذنوب، وانتهاك المحارم وإجابة دواعي الهوى، بل إن هذا الشخص المخاطب لا يرعوى عن لذة ولا يحسب حسابا لما بعد الموت، أو يعير شأنا ليوم " الحساب الشديد "، فيحذره الشاعر من مغافلة المنية له دون أن يغتنم فرصة التوبة والتكفير عن سيئاته.

وهكذا يساعد التجريد الشاعر على انتزاع ذاته من خضم المواقف والتجارب التي تلم به، ويمكنه من معاينة ذاته وإخضاعها للنقد والتقييم وإيجاد الوسائل المناسبة لها للتخلص من الهموم وما يعصف بها من آلام، وذلك حينما يحمل ذاته على مواجهة الموت مباشرة والتصالح معه، فالموت " يسمح لنـــا برؤيـــة الوجـــود البشري في شموله، ذلك لأن الموت يضع حدا له "[٢]، وإذا كان الموت بالنسبة للشاعر أكبر عامل لمراجعة الذات وتقييم أعمالها فإنه " هو المخلص النهائي المفضي من القلق إلى الطمأنينة المنتـــهى إلى الاتحاد التام بعد القضاء على كل الأحوال المتعارضة "[٣].

ويستغل طاقة التجريد في محاولة منه للدفاع عن توبته، والبحث عن قبول لها، يقول : [٤]

يـــا نواســـي توقـــر وتجمـــل وتصـــبر
ســـاءك الدهر بشيء وبمـــا سّرك أكثـــر
يا كبـــير الذنب عفوا لله من ذنبـــك أكبر
أكبر الأشياء عن أصـــ ـــغر عفو الله أصغر

يجرد الشاعر من ذاته ذاتاً أخرى يسميها باسمه " النواسي " فيبدو المخاطب شخصاً آخر ليس هو الشاعر ذاته، فلقد شغل الشاعر – في آخر حياته — نفسه بالبحث عن التوبة والغفران،

١- ترعوي : تكف وتقلع.
٢- جون ماكوري: الوجودية: ٢٨١.
٣- عبدالرحمن بدوي : الموت والعبقرية : ٣٩.
٤- الديوان : ٦٢٠.

فحملها على الارتداد عن سلوكه السابق وطلب منها القبول بما قسم لها والرضى به، لقد اغرق النواسي نفسه بالخطيئة، وانحرف عن الصبر والتجمل، ليستجيب لفعل اللهو الذي كان يقاوم به الدهر، وإساءته له " ساءك الدهر "، وتؤكد هذه الذات المخاطبة انسياقها وراء سلوكها السباق انسياقاً نتيجة قسوة الدهر عليها، وفقدان الأمل بحياة طبيعية هانئة. ويدعو هذا الشخص ذاته – أي النواسي – إلى التفاؤل بعفو الله ورحمته التي وسعت كل شيء، " فأكبر الأشياء عن عفو الله أصغر ".

وبذلك يستغل أسلوب التجريد في عرض موقفه وتوضيحه. فالشاعر– ايضاً – بما أسقط من أقوال على لسان الآخر " النواسي " بحيث بدا لا علاقة له به، يكون قد مكن ذلك الآخر من التعبير عن رغبته الجادة في البحث عن الخلاص وتقديم الندم، والوثوق بعفو الله والطمع فيه. وهكذا يؤكد أسلوب التجريد في الأبيات السابقة قدرته على " بلورة استجابة القارئ وتوجيهها وجهة معينة فتركيبه يقرب المسافة بين القارئ وبين هذه الشخصية فيما يؤدي إلى الألفة والإعجاب والتعاطف، ومن ثم تقبل وجهة نظره التي تعدّ رد الفعل المطلوب أوليا، لكي ندخل في عالم المتحدث ونفهمه "[١].

ثالثاً : العـــــاذلة :

تعد العاذلة في الشعر تجليا واضحا من تجليات التجريد ، ونوعا مهما من أنواعه، فأسلوب العاذلة يعنى بالكشف عن الصراع الداخلي الذي يحتدم في نفس الشاعر ، وذلك حينما يلجأ إلى نقل هذا الصراع من الداخل إلى الخارج على صورة عاذلة تلومه على سلوكه ونهجه في الحياة ، فالعاذلة تمثل صوت الشاعر الداخلي وهي " أداة فنية تكشف عن حس الشاعر الداخلي وميله إلى الاعتدال والبعد عن التطرف "،[٢] فهي بذلك " وسيلة فنية تكشف عن الجانب المتعقل من نفس الشاعر ، لجأ إليه ليخفف من حدة الصراع الداخلي وينقله إلى صراع خارجي بينه وبين عاذلته".[٣]

وتبرز العاذلة في القصيدة كلما كانت هناك أفعال من الشاعر تنحرف به عن واقعية الأمور، وميزانها، فإحساس الشاعر بالخوف والقلق يصعد من صوت العاذلة التي تدعوه من جديد

١– عزت خطاب : عمر أبو ريشة وروبرت براوننج: ٢٠٧.

٢– إبراهيم سنجلاوي: العاذلة في الشعر الجاهلي: ٣٦.

٣– نفسه : ٤٨ – ٤٩.

إلى التوسط والاعتدال، ونبذ التطرف.

وإذا كانت العاذلة تمثل للشاعر صوت الاعتدال، والاستجابة المباشرة للمجتمع الذي يؤمن بهذا الاعتدال والبعد عن التطرف، فإن الشاعر يعصي عاذلته ويرفض الاستجابة لصوت العقل والاعتدال الذي تمثله هذه العاذلة، يقول : [١]

تعاتبني على شرب اصطبـــاح ... ووصـــل الليل من فلق الصباح[٢]
ومـــا علمت بأنـــي أريحـــيّ ... أحب من النـــدامى ذا ارتيـــاح
فربّ صحابـــه بيض كـــرام ... بهاليـــل غطارفـــة صبـــــاح[٣]
صرفت مطيهم حيرى طلاحا ... وقـــد ســـدت أساليب الريـــاح[٤]
إلى حانات خمـــر في كـــروم ... معرّشـــة معرّجـــة النواحـــــي
فأقبـــل رّبهـــا يســـعى إلينـــا ... يهنـــئ بالفـــلاح وبالنجـــــاح
فقلت: الخمر قال: نعـــم وإني ... بهـــا لبـــني الكرام لذو ســـماح

تمثل العاذلة في الأبيات السابقة صوت الشاعر الداخلي الذي يدعوه إلى البعد عن التطرف، وترك شرب الخمرة، والعودة إلى سلوك الإنسان الطبيعي القويم، فتنهاه عاذلته عن شرب الخمرة وقيامه عليها، وترى أنه ليس له من ذلك إلا الإمعان في هدم الذات، وتدميرها وإلحاق الأذى بها، ولكن الشاعر يعصي عاذلته، ويرفض السماع لصوت العقل والاستجابة لمنطق الاعتدال والاقتصاد في الأفعال، إنه لا يخشى في شرب الخمرة هلاك المال أو جلب اللوم ما دامت هذه الخمرة تحقق النسيان وتقدم اللذة والشعور بالنشوة.

ولذلك يسارع إلى عصيان عاذلته، وتأكيد قوته وقدرته على الاستمتاع بالحياة التي يحدها الموت، ويهددها الفناء، وينكر على عاذلته تقصيرها في التماس الأعذار له، فهو أريحي يحب منادمة البهاليل الكرام، والغطارفة الصباح، وهو– أيضاً – ينكر عليها زجره وجهلها بعالمه الخاص الذي يقوم على حب المتعة وتقدير اللذة، واستبقاء الأصحاب ذو الارتياح. ويقطع صوت عاذلته بانتقاله إلى عالمه الخاص بعيدا عن رقابة العاذلة وعتابها، فيرسم للقارئ ملامح عالمه وأبعاده بدءاً

١- الديوان : ١٦٩.

٢- فلق الصباح : نوره.

٣- بهاليل : جمع بهلول، وهو الضحّاك الجامع لكل خير. غطارفة: جمع غطريف، وهو السيد الشريف الشاب.
صباح: من الصباحة، وهي الجمال والوضاءة.

٤- طلاحاً : مهزولة . اساليب الرياح : طرقها.

باستذكار رحلته، برفقة أصحابه المحبوبين إلى إحدى الخمارات التي قطعوا لها المسافات الطويلة في سبيل الوصول إلى تلك الخمرة التي لامته عليها عاذلته، ويتذكر الشاعر وصوله إلى تلك الحانة حيث كان في استقبالم صاحبها الذي تلقاه بحفاوة وتكريم وذلك لأنه أحسن الظن بالخمرة فأحسن الظن بم، لا كمن أساءت الظن بم وحملته على تركها، إلى حيث لا يسمع فيها عذلا ولا يرى منها عتاباً.

يتضح بذلك أن العذل يقوم أساسا على رغبة العاذلة في تخلي الشاعر عن سلوكه، ونبذ عادته التي تلومه عليها " شرب اصطباح "، فيبدو "وكأن صوت العاذلة يدفع بتجارب الحياة اليومية العابرة في الخصام، إلى استبصار بجوهر الحياة من منطلق أن السلوك القيمي الذي تحاربه العاذلة يدور في فلك الحقائق الجوهرية الدائمة في الحياة، هذه الحقائق التي يتمسك بها البطل بقوة ".[١]

والشاعر في القصيدة السابقة – وفي غالب الأحيان – لا يترك العاذلة تشرح أسباب عذلها أو تدافع عن وجهة نظرها ، وإنما يقدم لنا هذه الأسباب من وجهة نظره، حتى " يبدو رأيه أكثر إقناعا للآخرين... وهذا أسلوب من أساليب دفاع الشاعر عن نفسه في رده على العاذلة فالشاعر لا يعطي العاذلة فرصة الحضور المستقل في القصيدة، بل يسمع صوتها أصداء تتجاوب في ثنايا حديث الشاعر عن نفسه ".[٢] ويجسد ألم سماعه لصوت العاذلة، وشدته في نفسه حين يقول : [٣]

وملحّة في العذل ذات نصيحة ترجـــو إنابة ذي مجون مارق[٤]
بكرت تبصّرني الرشاد وشيمتي غير الرشاد ومذهبي وخلائقي
لمـــا ألحت في العتـــاب زجرتها فتأخرت عـــني بقلـــب خافق
كم رضت قلبي فاعلمي وزجرته فرأى اتبـــاع الرشد غير موافق[٥]
ومدامـــة مثـــل الخلوق عتيقة حجبت زمـــانا في كنائس دابق[٦]

...

١- إبراهيم ملحم : العاذلة في الشعر العربي : ٣٢.

٢- د. إبراهيم سنجلاوي : العاذلة في الشعر الجاهلي: ٣٩.

٣- الديوان : ٢١٨.

٤- ملحّة : من الإلحاح. إنابة : الرجوع إلى الرشاد. المارق: الخارج على الدين.

٥- رضت: من الترويض، أي ذللت.

٦- الخلوق: نوع من الطيب. دابق: قرية بحلب.

باكرتها من كف أغيد شادن حسن التنعّم فوق سؤل العاشق

يجسد الشاعر ألم سماعه لصوت العاذلة في نفسه، في قوله " ملحّة، تبصّرني، ألحت "، حيث يعكس التشديد في هذه الكلمات ألما وشدة بما تنصح له هذه العاذلة، وبما ترجو من انابة منه. ولكن الشاعر يعلن عدم جدوى دعوى هذه العاذلة، وبطلان نصيحتها له، فهي تجهل أنها ترجو إنابة ذي مجون مارق شيمته غير الرشاد. ويجهز على أخر أنفاس العاذلة ويقطع صوتها في القصيدة "بزجرتها"، فهو لم يعد يقوى على سماع حديثها. بل إن هذا العذل يدفع بالشاعر إلى الإقبال على الحياة بقوة، ما دام أن الموت لا بد منه، والحياة هي الفرصة الوحيدة التي يستطيع فيها أن يمتع نفسه بشرب الخمرة، والبحث عن اللذة، فعندما " تنتهب نفس الشاعر الآلام يجد عوضا عنها تلك اللذة التي يستمتع بها، ... وبسبب تلك الآلام كان الوحي، فلولا الآلام ما كان الوحي، ولولا الوحي ما كانت اللذة ".[١]

وهكذا يقاوم الشاعر صوت العاذلة التي مثلت لديه مخاوفه وقلقه ، وجسدت تطرفه، وأوحت بحنينه للإقلاع عن الشراب وانتهاك المحرمات. ولكنه يقاوم عاذلته التي تعبر لديه عن صراع داخلي يعيشه، وتوق إلى تمسك حقيقي بالقيم، يقاومها وينتصر للخمرة التي يجد فيها حسّ الأمومة، ورائحة المحبوبة، ومستودع الذكريات الجميلة، إن الخمرة قادرة – وحدها – على إسعادة، وتسرية الهم عنه.

ويتابع الشاعر رفضه الاستجابة لصوت العاذلة، ودعوتها إلى تمجيد الماضي بتقاليده وقيمه، على حساب التفاعل مع الحاضر والاستجابة لخصوصيته، وكذلك يرد عليها دعوتها للإعلاء من شأن البادية على حساب الحاضرة وإنجازاتها، يقول : [٢]

دع الأطـــلال تسفيها الجنوب وتبلى عهد جدتها الخطـــوب[٣]

ولا تأخـــذ عن الأعـــراب لهوا ولا عيشـــا فعيشهـــم جديب

...

أعاذلتي أقصري عن بعض لومي فراجي توبـــتي عنـــدي يخيب

١- د. عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب: ٢١-٢٢.

٢- الديوان : ١١ – ١٢.

٣- تسفيها : تذري التراب عليها. الجنوب: الريح التي تهب من الجنوب.

٤- خيم : طبيعة وسجية .

فهـــذا العيش لا خيـــم البوادي وهذا العيش لا اللـــبن الحليب[٤]

فأين البـــدو مـــن إيوان كسرى وأين مـــن الميـــادين الـــزّروب[١]

يجرد الشاعر من نفسه شخصية أخرى يخاطبها بأن تخرج على الدعوة إلى تمجيد الأطلال، وما ترتبط به حياة الأعراب، ونظام عيشهم الذي لا يتناسب متطلباته النفسية والحضارية، فعيش الأعراب – في نظره – يقصر عن عيش الحاضرة، " فعيشهم جديب "، وحياتهم ناقصة لافتقارهم إلى الخمرة، وارتضائهم بها بدلا في الألبان التي يعكفون على شربها. فحياة هؤلاء الأعراب لا تناسب الشاعر فحسب، بل إنها تسبب له ضيقا ومقتا شديدين، فالإقتراب منهم يسبب له فجوة وعزلة عنهم، وبالتالي فإنه يرفض الدعوة إلى محاكاة التقاليد الفنية، والفكرية لمن سبقه، وبخاصة منها تلك التي لا تتضمن الدعوة الصريحة إلى تمجيد الشرب والحث عليه.

ويستخدم الشاعر في القصيدة السابقة – بالإضافة إلى أسلوب التجريد – أسلوب العاذلة الذي يجسد به – أيضاً – رفضه من جديد الكف عن أفعاله السابقة، ونبذ سلوكه المعروف، فيهون من اجتراره للذنوب لأنها نتيجة من نتائج التحرر وثمرة من ثماره التي تدنيه من الخمرة، وبذلك يعلن رفضه لعيش البدو لافتقاره إلى الخمرة، قياساً إلى الحاضرة التي تعد الخمرة أحد أركانها وأهم إنجازاتها الحضارية. ولذلك يمجد حضارة الفرس ويعلن تقديره لها لأنها تفننت في حب الخمرة، واحترامها، فاستحقت من الشاعر الثناء عليها " إيوان كسرى، والميادين " وبالمقابل فرضت عليه حياة البدو أن يذمها ويمقتها، ويقدم صورة قاتمة لها " خيم البوادي والزروب "، وما ذاك لشيء إلا لأنها لم تحتف بالخمرة و لم تحترمها.

وتظهر في شعره العاذلة التي تلومه على ضرب الرحلة، وقطع المسافات الطويلة، يقول : [٢]

لم تـــدر جارتنا ولا تدري أن الملامـــة إنـــما تعزي

هبت تلومـــك غير عاذرة ولقد بدا لك أوسع العذر

واستبعدت مصرا وما بعدت أرض يحـــل بـــها أبو نصر

...

إني لآمـــل يا خصيب على يـــدك اليســـارة آخر الدهر

١- الزروب: جمع الزرب: موضع الغنم.

٢- الديوان : ٤٨٤ – ٤٨٥.

يسقط الشاعر بصوت العاذلة – التي يجردها أساسا من ذاته – على صوت جارته الوهمية التي أخذت تلومه على صبره ورحلته البعيدة ، شديدة الخطورة كثيرة المشاق نحو ممدوحه، فبدأت تخوفه من خطورة الرحلة، وعـــدم تمكنه من الوصول إلى الممدوح، لأن مكان إقامته في مصر التي تبعد عنه كثيراً، ولذلك يبدو الوصول إليه صعباً وشاقاً.

ويبدي الشاعر اختلافه مع عاذلته، وينكر عليها جهلها بما تقوله " لم تدر جارتنا ولا تدري "، وهي لا تعلم – أيضاً – أن ملامتها تذكي فيه تصميمه على ضرب الرحلة، والتمسك بها، فهي تجهل عظمة الممدوح ولا تعلم بجزيل عطاياه، ولو علمت لالتمست له " أوسع العذر " ما دام الوصول إلى الممدوح يغني أخر الدهر.

وبهذا الأسلوب القائم على اصطناع العاذلة وتجريده من أعماق الذات؛ يحاول الشاعر إخراج مخاوف الرحلة من أعماقه، ليتمكن من محاورتها ومواجهتها، " وهو لا يريد أن يعترف أن ما يخوفه هنا هو هذا الجانب المتعقل من نفسه، فيتجاهل هذا الصوت الداخلي وينقله إلى الخارج، أي إلى العاذلة ".[١]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وهكذا يتوسع الشاعر في استخدام أسلوب التجريد[٢]، فيخفي بذلك حضوره وراء النص، ويترك له حرية التطور والنمو. ولقد مكنه هذا الأسلوب – أيضا – من عرض أفكاره وتوضيحها بشكل محايد، وتقديمها بأسلوب موضوعي وهادئ يقنع القارئ ويحث تعاطفه معه. وبهذا الأسلوب البلاغي يختفي من الشاعر توتره، وبه يحل صراعه الداخلي. وكذلك يمنح التجريد النص تعدداً في أصواته، فيحد من غنائيته، ويخفف من ذاتية الشاعر المسيطرة على أحداثه، وبالتالي يحقق له وحدة وتماسكاً بين أجزائه ومكوناته.

١- د. إبراهيم سنجلاوي : العاذلة : ٥٢.

٢- ينظر الديوان : ٧، ١٢، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٥٥، ١٦٥، ١٨٤، ٢٠٦، ٣٧٤، ٧٠٨.

... ((الفصل السادس)) ...

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المقابلة والتضاد

يكّون الشاعر بعملية جمعه للمتناقضات في قصيدته أسلوب المقابلة والتضاد، الذي يعد من أهم عناصر الأداء الشعري ومقوماته التعبيرية. فأسلوب المقابلة والتضاد يعكس التوتر النفسي الذي يعيشه الشاعر ويسيطر عليه، وفي والوقت ذاته ، فإن هذا الأسلوب يساعد الشاعر في تقديم عمله الشعري جماليا ودلاليا بشكل أبعد عمقا وأبلغ تأثيرا.

يعرّف أبو هلال العسكري المطابقة، فيقول " إن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة، أو البيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد، أو الليل والنهار، والحر والبرد ".[١] ويسمي البلاغيون القدماء الجمع بين ضدين مختلفين " المطابقة والطباق، والتضاد، والتكافؤ ".[٢]

وفي تعريف المقابلة يقول العسكري – أيضاً – : " المقابلة إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة "[٣]. والمقابلة كما يراها السكاكي هي: " أن تجمع بين شيئين متوافقين أو اكثر وبين ضديهما، ثم إذا اشترطت هنا شرطا شرطت هناك ضده ".[٤]

أما القول في التفريق بين المطابقة فيري ابن رشيق أن العمدة في التفريق بينهما هو العدد، يقول: " فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة "[٥]، فالمقابلة – بهذا المعنى – كالمطابقة في اعتمادها على التضاد، ولكنها تختلف عنه في عدد الأطراف، ومعنى ذلك أن " المقابلة تختص بالتأليف بينما يقع الطباق – أكثر ما يقع عندهم – في الألفاظ المفردة "[٦]، وبذلك تبدو " المقابلة أعم من المطابقة "[٧]، وتظهر على أنها مجموعات طباقات.

وبهذا يمكن النظر إلى الشروط التي وضعها البلاغيون القدماء للفصل أو التفريق بين مصطلحي المطابقة والمقابلة بأنها " شروط واهية، تعتمد في الأساس على عدد الأطراف المتقابلة،

١- الصناعتين: ٣٠٧- وينظر: ابن رشيق: العمدة :٥/٢- البغدادي: قانون البلاغة: ٨٤٠ – السكاكي: مفتاح العلوم: ٤٢٣.

٢- الحلبي: حسن التوسل: ١٩٩- وينظر: ابن معصوم: أنوار الربيع: ٣١/٢- د. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية: ٢٥٢/٢.

٣- الصناعتين: ٣٣٧ – وينظر ابن رشيق: العمدة: ١٦/٢ – البغدادي: قانون البلاغة: ٩٢.

٤- مفتاح العلوم: ٤٢٤ – وينظر: الطيبي : التبيان في البيان: ٢٨٨.

٥- العمدة: ١٦/٢ – وينظر: السكاكي: مفتاح العلوم: ٢٠٠ .

٦- منى الساحلي: التضاد في النقد الأدبي: ٤٤-٤٥.

٧- الحلبي: حسن التوسّل: ٢٠٢ – ٢٠٣.

وهذه أمور شكلية لا تمس جوهر النص، ولهذا أرى أن يوحد مصطلح الطباق والمقابلة، وتدخل الفنين في لون واحد ".[١]

والمصطلح الذي يمكن له أن يدل على مصطلحي الطباق والمقابلة في الوقت ذاته، ويوجدهما في مصطلح واحد هو مصطلح التضاد، ذلك أن التضاد – أساسا – عند البلاغيين القدماء يسمى – في أكثر الأحيان – مطابقة وطباقا، والمقابلة – أيضا – عند المحدثين " طباق متعدد، فما يقصد من الطباق يقصد من المقابلة، وتسمى أيضا التضاد "[٢]. بل إن المفهومات الحديثة للمقابلة " ترتكز على قضية التضاد القائم بين المعاني، ولذلك ينتفي الفرق بين الطباق والمقابلة من حيث الدلالة والغاية والأسلوب. فالمقابلة في الاصطلاح الحديث هي أسلوب أو طريقة في التعبير تقوم على مبدأ إقامة ضدين بين فكرتين أو تعبيرين، أو كلمتين بمعنيين متقابلين أو متضادين، فهي إذن تضاد أو تقابل بين الأفكار. فالملاحظ أن هذا المفهوم الحديث يلتقي مع المفهومات القديمة للطباق والمقابلة التي تشترط فكرة تقابل الأضداد ، أما الاصطلاح الحديث فيركز على فكرة الأضداد في الجملة دون إقامة شروط "[٣].

إن الدراسة النصية للتضاد تؤدي بالدارس إلى رصد تفاعلات الشاعر وتوتراته بين الواقع وبين رؤيته الخاصة للأشياء [٤]، فالشاعر يعمد باستخدامه لأسلوب التضاد إلى خلق " تقابل سياقي معتمدا على رؤيته الذاتية في إدراك ألوان التخالف لا التضاد، وهنا يكون له فضل الكشف ثم فضل التركيب "[٥].

وينظر كثير من البلاغيين والنقاد في العصر الحديث إلى أهمية التضاد في أنه مصدر مهم للشعرية، يسهم بدرجة عالية في خلق طاقة أكبر منها، حيث " يمثل أحد المنابع الرئيسية للفجوة : مسافة التوتر في لغة التضاد "[٦] . فالتضاد " وسيلة تكتيكية وأسلوب ديناميكي في بناء القصيدة، إن الشاعر مضطر إلى محاكاة التوتر النفسي للإنسان ككائن حي غير مستقر السلوك... فبواسطة

١- سالم النوافلة: ظاهرة الطباق في النقد العربي القديم: ٧٥.

٢- بن عيسى بطاهر: المقابلة في القرآن الكريم: ١٩.

٣- نفسه : ١٨.

٤- د. محمد عبدالمطلب: بناء الاسلوب: ١٤٧.

٥- نفسه : ١٤٨.

٦- د. كمال أبو ديب: في الشعرية: ٤٥.

التضاد أوقد الشاعر التوهج الشعوري والعاطفي في الكلمات "[١]. وهذا الموقف يكشف عن " أن الخصيصية الطاغية التي تمتلكها اللغة في الخلق الشعري ليست التوحد والتشابه بل المغايرة والتضـــاد "[٢]. وبهذا تبدو لغة الشعر " هي لغة التناقض... إذ التناقض مظهر فكري أكثر منه شعوري، عقلاني أكثر من كونه لدنيا شاطحا "[٣]. وبهذا يأخذ التضاد – بحق – وصفه بأنه " إكسير الأدب الأصيل "[٤].

ويرى البلاغيون المحدثون أن الغاية الأساسية من استخدام التضاد هي غاية جمالية، ومطلب فني[٥]، ذلك أن محاولة الشاعر الجمع بين الأضداد في المعنى، يضفي جمالا خاصا على التعبير، ويوفر تناسبا فنيا بين أجزائه، وتناسقا وانسجاما، وارتباطاً بين الألفاظ والعبارات والصور، بحيث يبدو التعبير مثل الصورة المكتملة في أجزائها المتناسقة في ألوانها[٦]. وهكذا يبدو التضاد عنصرا جوهريا من عناصر الشعر، وخصيصة من خصائصه التي لا يمكن الاستغناء عنه، "فليس المضمون هو سبب الشكل الشعري، بل هو نتيجة من نتائجه"[٧].

مركز ايداع الرسائل الجامعية

وينقسم التضاد في شعر أبي نواس إلى قسمين أساسيين، هما أولاً : التضاد المفرد، وثانياً : التضاد المركب.

أولاً : التضاد المفـــرد :

يقصد بالتضاد المفرد التضاد الذي ترد فيه الكلمة وضدها في العبارة الشعرية، وهو ما عرف في كتب البلاغة القديمة بالطباق (أو التضاد)، وهذا هو المستوى الأول من مستويي التضاد.

ويتوزع التضاد المفرد في شعر أبي نواس إلى محاور دلالية عدة ، منها : محاور: إنسانية، وزمانية، ولونية، ودينية. ويستغل الشاعر طاقات التضاد في محاكاة توتره النفسي، وتشكيل تفاعلاته مع الواقع ، وتقديم رؤيته للإنسان والأشياء.

١- عمران الكبيسي: لغة الشعر: ٤٩.

٢- كمال أبو ديب: في الشعرية: ٤٩.

٣- ديفيد ديتشس: مناهج النقد الأدبي: ٢٤٩.

٤- أحمد حسنين: التراث والمعاصرة: ٨٤-٨٥ . نقلا عن منى الساحلي : التضاد : ٢٤٨.

٥- د. محمد بركات أبو علي : دراسات في البلاغة: ١٠٤ – ١٠٥.

٦- بن عيسى بطاهر : المقابلة في القرآن : ٢٠٧ – ٢٠٨.

٧- د. صلاح فضل : نظرية البنائية : ٣٥٦.

وتظهر فاعلية التضاد ودلالته في المحور الإنساني في شعره بشكل واضح، حينما يتناول أبرز القضايا الإنسانية بالتأمل والتحليل، يقول : [١]

أضحكني الحب وأبكاني وهاج شوقي طول كتماني
من حبّ حوراء صافية كأنـــها غصن من البـــان

يستغل الشاعر طاقات التضاد في إبراز رؤيته للحب، حيث يرى الحب نظاماً يجمع بين حديه المتناقضات: الضحك والبكاء – السعادة والشقاء. ويبدو الشاعر – بهذه الحال – لا يتحرك إلا بين قطبي هذا الحب، ويظل أسيرا لهما.

الضحك الشقاء

الحبّ الشاعر الحبّ

السعادة البكاء

جميع الحقوق محفوظة

وبهذا التضاد يقدم رؤيته للحب بأنه مصدر سعادة وشقاء، وأن الشقاء مصير لهذا الحب ونهاية له ، فإذا كان الصرم في حياة الشاعر أساسا، فإن الوصل فيها يصبح استثناء، ولذلك تأسر هذه النهاية المأسوية الشاعر وتمنيه بالشقاء، فيسارع إلى استقبال واقعه الجديد بالبكاء والدموع، " فالدموع تخفف التوترات وتهبط بها إلى حالة من السكون الذي تهدأ معه النفس، فهذا الحب الذي يبلغ أعلى درجة من الاشتـــداد في لحظات الرحيل والهجر والتذكر يميل نحو السكون عن طريق الدموع[٢]، ومن الممكن أن الشاعر بهذه الدموع الباكية " إنما يبكي الحياة، يرثيها بما فيها من تجارب وعلاقات وإنجازات "[٣].

إن ذلك التضاد الحاد بين الضحك والبكاء، أو السعادة والشقاء، أو الماضي والحاضر، يعكس في نفس الشاعر توتره وقلقه، وذلك عن طريق بقاء العنصرين المتضادين لا يتحركان إلى الالتقاء[٤]. وهذا التوتر الذي يعكسه أسلوب التضاد يعكس – في الوقت نفسه – " التوتر الناجم عن هذا التضاد الأخلاقي والروحاني [٥] في الحياة ". وبذلك التضاد يخلق الشاعر موقفا متماسكا

١- الديوان : ٣٠١ .

٢- د. إبراهيم سنجلاوي: الحب والموت : ٢٩٧.

٣- د. محمد الزير : الحياة والموت : ١١٧.

٤- محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب : ١٢٣.

٥- محمد مصطفى بدوي : وظيفة البلاغة : ٢٢٠.

يحاول فيه السيطرة على موضوعه، واستعادة التوازن إلى ذاته بما يوحد بين المتناقضات ويسبكها في نظام جديد يصهر قيم اللذة والألم، والجمال والقبح، ويقول : [١]

يا مريضـــا زاد قلـــبي مرضا وبرغمي كان ذا لا بالرضا
صرف الرحمن لي عنك الأذى وبنفسي قيـــد أسواء القضا
ما يريـــد الدهـــر مـــني ويحه ما أمنت الدهر حتى اعترضا

يساعد التضاد في الأبيات السابقة " برغمي # بالرضا، وأمنت # اعتراضا "، على تقديم رؤيته للحب، وتأكيد موقفه منه، فهو يرى الحب قدراً مريرا لا يمكن الفرار منه، " برغمي كان ذا لا بالرضا "، وهذا القدر المفروض عليه مرغم بقبوله، وإذ به لا يرضاه فإنه لا يدري لماذا وبسبب من يجري كل هذا له، " ما يريد الدهر مني "، فالصورة العامة لا تبدو واضحة أمامه.

والشاعر باستخدام التضاد في الأبيات السابقة – برغمي # لا بالرضى – يستغل عقيدة القضاء والقدر لتسويغ ما يحدث له، يقول ابن حزم" " إن بذلك نفسك لم يكن اختيارا، بل كل اضطرارا، ولو أمكنك إلا تبذلها لما بذلتها "[٢] وبهذه القدرية في الحب يرد الشاعر خضوعه القهري لأثار ما يحدث إلى القدر، لتكون بذلك " العلاقة بين الإنسان والقدر في مظهره الزماني علاقة حوار وجدل مستمر، وتردد بين ما كان بالفعل وما يكون في المستقبل "[٣].

وإذا كان الشاعر يحس بظلم الدهر المتعمد " ما أمنت الدهر حتى اعترضا "، ويجد نفسه في مواقف صعبة، فإنه – وهو يحس بهذه المشاعر المريرة تجاه الواقع في حياته – يجد " أكثر ميلا للتنفيس عن نفسه والتخفيف عن آلامها بإلقاء اللوم على الزمان والتشكي مما يصيبه منه، والنظـــر إليـــه هذه النظـــرة المتشائمة"[٤]. وبهذا الموقف الذي يتخذه من قضايا الزمان والحرية والاختيار، فإنه يشكل ملامح وجودية يلتقي فيها مع مفهوم الفلاسفة الوجوديين لهذه القضايا[٥]. ويصور الشاعر بأسلوب التضاد التمزق والتناقض الذي يسيطر عليه، يقول : [٦]

١- الديوان : ٥٧٦.
٢- طوق الحمامة : ١٥٩.
٣- د. محمد الزير : الحياة والموت : ١٣٧.
٤- نفسه: ١٣٤.
٥- د. أحلام الزعيم : أبو نواس : ١٢٢.
٦- الديوان : ٣٧٨.

يا ريم هات الدواة والقلما أكتب شوقي إلى الذي ظلما

...

أظـــل يقظان من تذكّره حتى إذا نمت كـــان لي حلما

يصور الشاعر مأساته التي يعيشها وشوقه المتصل واحتماله الطويل لألام محبوبته عن طريق استخدامه لأسلوب التضاد الذي يجمع بين المتناقضات – يقظان # نمت – بين ما يكون في اليقظة من تذكر مؤلم، وبين ما ينجم عن النوم من حلم جميل يهدئ الخواطر.

وإذا كانت يقظة الشاعر سببا لتذكر المحبوبة؛ فإن التذكر نتيجة لهذه اليقظة، وكذلك فإنه إذا كان النوم سببا للحلم والتقاء طيف الشاعر بطيف المحبوبة، فإن الحلم – أيضاً – نتيجة من نتائج النوم، وبهذا يعرض الشاعر موقفه من المحبوبة التي أضحت لديه عالما يتحرك بين حديه – اليقظة # والنوم – ووجودا ملكت عليه ولونته بلونها الخاص.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

ويعكس التضاد – في الأبيات السابقة – التوتر والقلق الذي يعيشه الشاعر في يقظته، والناجم عن تذكر المحبوبة، وهذا ما دفع بالشاعر إلى البحث عما يخلصه من تبعات هذه اليقظة المزعجة، وهذا التذكر المؤلم، فيجد أن الذي يساعده على التخلص من هذا الواقع والتغلب عليه لا يكمن إلا في النوم أوالحلم، الذي يزيح عنه الآلام ويبدد التوتر، ويحل الصراع في نفسه، " فالشاعر يتمتع بقدرة فائقة على تنظيم تجاربه، ويقوى على أن يجمع بين الدوافع المتصارعة فينشئ منها حالة توازن وثبات "[١].

ويقدم الشاعر رؤيته من المحبوبة مستغلا فاعليه التضاد في المحور الزماني فيقول: [٢]

الله مـــولى دنانـــير ومـــولائي بعينيـــه مصبـــحي فيها وممسائي[٣]

صليت من حبها نارين واحدة بين الضلوع وأخرى بين أحشائي

يعرض الشاعر في البيت الأول تضادا بين زمانين متناقضين، وهما : الصباح والمساء، ويسندهما إلى المحبوبة ليقدم رؤيته منها، حيث تظهر محتضنة لثنائية الإشراف (مصبحي)، والظلام (ممسائي)، فتبدو المحبوبة وحدة متوترة تعكس التوتر والصراع الداخلي للشاعر، وبهذا التضاد يقدم

١- د. نصرت عبدالرحمن : في النقد الأدبي : ٦٦.

٢- الديوان : ٢٣٦.

٣- مولى : ناصر . مولائي : مولاي.

رؤيته للمحبوبة بأنها ذات أثرين متضادين، عبر عنهما باستخدامه للزمانين المتناقضين (الصباح والمساء)، فالعلاقة بين الزمانين السابقين " علاقة تناقض، لكنه تناقض يقود إلى درجة من التوازن الفني إذ بعث فيها الانسجام والوحدة "[١].

مصبح		ظلام
المحبوبة	الشاعر	المحبوبة
إشراق		ممسى

وهكذا ينجح في استخدام التضاد – لغة التناقض – في تشخيص توتره، مستغلا – في ذلك – مظاهر التناقض في الحياة والكون، وبذلك نجد الشاعر " يؤاخي بين المتناقضات فيجعلها توائم لا بقاء لأحدها إلا بالأخرى، ويحول التضاد من التنافر إلى التكامل"[٢]. وتظهر للتضاد في شعره فاعلية واضحة في المحور الزماني اللوني، فيقول: [٣]

قامت بإبريقها والليل معتكر فلاح من وجهها في البيت لألاء[٤]

ويقول: [٥]

لا ينـــزل الليـــل حيث حلّت فليـــل شرابهـــا نهـــــــار

ويقول: [٦]

هي الصباح تحيل الليل صفوتها إذا رمـــت بشرار كاليواقيت

يشكل الشاعر بالتضاد الزماني في الأبيات السابقة واقعه وحلمه، حيث يجمع فيها المتناقضات : الليل # لألاء. والليل # النهار. والصباح # الليل. فالخمرة للشاعر نهار وصباح، ونور وإشراق، يبدد بها واقعه – الليل والهموم. وبذلك يرمز إلى واقعه المرير باللون الأسود بما يسوده من ظلم وكبت ومحاصرة. ويبدد واقعه السابق بالخمرة التي يسقط عليها باللون الأبيض الذي يمثل معاني المثال والنور، والحرية المطلقة.

١- د. بسام قطوس: جدلية الزمن : ٢١.

٢- إيمان الكيلاني : دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السياب: ٣٣٤.

٣- الديوان : ٦.

٤- معتكر : مظلم . لألاء : بريق.

٥- الديوان : ٧٤.

٦- نفسه : ٣٩ – وينظر: ٢٢، ٣٤، ٤١، ٦٥، ٧٢.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

فإذا كان واقع الشاعر سوداويا مظلما فانه ينجح في الوصول إلى وسيلة الخلاص منه، التي تكمن في الخمرة، حيث تحيل السواد إلى بياض، والقيود إلى حرية، والواقع إلى مثال. وهكذا يساعده التضاد في تقديم واقعه، وتأكيد قدرته على إيجاد منافذ التغيير، وصياغة سبل الخلاص، التي تجسدت في الخمرة القادرة – وحدها – على التغيير وإعادة الصياغة.

ويستفيد الشاعر من طاقات التضاد في تحقيق الانسجام بين الأضداد المتنافرة، وإبراز رؤيته الخاصة من الخمرة، يقول: [١]

عاذلي في الـــمدام غير نصيح لا تلمني على شقيقة روحـــي[٢]
لا تلمـــني على التي فتنتـــني وأرتـــني القبيـــح غير قبيـــح
قهوة تترك الصحيح سقيمـــا وتعير السقيم ثوب الصحيـــح
إن بـــذلي لـــها لبذل جواد واقتنائي لها اقتناء شحيـــــح

يقدم الشاعر رؤيته للخمرة باستخدامه لأسلوب التضاد وذلك في :" القبيح# غير قبيح. والصحيح# سقيما. وبذل جواد# اقتناء شحيح". وبهذا يرى خمرته كائنا قادرا على خلق التغيير الإيجابي في الأشياء، وقلب موازينها لصالحة، وجعله يحس بالسعادة وبالحرية المطلقتين. تساعده الخمرة على تسويغ أفعاله، ما كان قبيحا منها ثم جعله غير قبيح ومقبولاً للناس. وبذلك تقوى هذه الخمرة على ترك الصحيح سقيما، غير قادر على الحركة والنشاط، بما استودع فيها من خصائص وسمات وقدرة على التأثير في نفس شاربها. فيسارع الشاعر – والحال السابقة – على بذل كل ما يملك في سبيل الحصول عليها، فهو قد علم بأهميتها وخبر طاقاتها، فأخذ يبذل فيها بذل جواد، ويحرص على اقتناءها اقتناء شحيح، ويستبقيها استبقاء حريص.

وبذلك فان محاولة الشاعر للجمع بين العناصر السابقة غير المتماثلة أصلا (قبيحا وغير قبيح، وسقيما وصحيحا، وبذل جواد واقتناء شحيح) تتم بفعل طاقة شعرية وروحية قادرة على جمع المتناقضات، " وإيجاد التماثل في اللاتماثل"[٣]، والحدس برؤية التجانس الكوني العام في القصيدة. وهكذا ينجح في نقل الحياة بإيقاعها الخفي، فالحياة – كما يقول باشلار– " تنبعث في كل الأشياء عندما تتجمع المتناقضات "[٤].

١– الديوان : ٢٤.

٢– نصيح : ناصح.

٣– أرشيبالد مكليش : الشعر والتجربة : ٨١.

٤– جماليات المكان : ٧٤.

والدارس لشعر أبي نواس يجد فيه – بوضوح – فاعلية التضاد في المحور الديني، يقول: [١]

أرى كل حي هالكا وابن هالك وذا نسب في الهالكين عريق
فقـــل لقريب الدار إنك ظاعن إلى منـــزل نائي المحلّ سحيق[٢]
إذا امتحن الدنيا لبيب تكشّفت له عن عدو في ثياب صديق

مما يلاحظ على أبي نواس أنه يترك في المجون تراثا شعرياً كبيرا، ويترك في الزهد قصائد فنية متعددة، وبذلك يجمع في شعره موضوعين متضادين، ويجيد فيهما إجادة بيّنه، على أنه لا تناقض في ذلك، ويمكن تسويغ ذلك لديه بالنظر – بداية – إلى أن الزهد عنده " ليس رد فعل أو حركة مضادة لمجونه أو توبته في نهاية عمره ، فالمجون والزهد عنده جنينان في رحم واحد ينهضان على أساس مؤداه : ازدراء الحياة ورفضها ، والسخرية منها والبحث عن خلاص للمرء من وطأتها إما في لهو عابث ومجون صاخب، وجنوح إلى اللذة، وإمّا في العزوف عنها والبحث عن عالم الطهر، ينجو فيه الإنسان من زيف الحياة ووعثائها "[٣]. وبهذا يظهر أنه لا تناقض " في زهد أبي نواس وخلاعتـــه، فكثيرا مـــا يكون الزهد وعدم المبالاة بالدنيا سببا داعيا للانصراف إلى الشهوات "[٤]، وما يؤكد هذا الرأي أن أشعاره في الزهد " موزعة على شتى الفترات التي تخللت حياته كلها ، وليست محجوزة على مرحلة واحدة نهائية ختمت بها حياته "[٥].

وبذلك يمكن الاطمئنان إلى أن زهده " لم يأت بسبب موت الرغبة ، وإنما بسبب ضعف القوة "[٦]، ولذلك لا يعدو أن يكون زهده ضرباً " من يقظة الضمير لدى الإنسان بعد أن يكون قد استنفذ ملذات الحياة – كما قال : (الديوان :٦١٧) فإني قد شبعت من المعاصي، ومن لذاتها وشبعت مني – فلا معنى للزهد إذن بالنسبة لإنسان شبع من المعاصي واللذات وشبعن منه، بل هي النهاية الطبيعية عندما تفقد كل الأشياء لذتها لدى الإنسان، تلك التي دفعت بأبي نواس إلى التوبة والتماس العفو والغفران "[٧].

١– الديوان : ٦٢١.
٢– ظاعن : مسافر. المنزل : القبر. سحيق : بعيد.
٣– د. محمد زكي العشماوي : منهج في دراسة : ٢٧– وينظر: د. طه حسين: حديث الأربعاء : ١٣٧ – ١٣٨.
٤– خليل مردم بك : أبو نواس : ٥١.
٥– د. محمد النويهي : نفسية أبي نواس : ١١٦.
٦– د. زكي مبارك : الجوانب الجدّية في شعر أبي نواس : ٤٦.
٧– د. عزالدين اسماعيل : في الشعر العباسي : ٢٩٦ – ٢٩٧.

ويستغل الشاعر التضاد في الأبيات السابقة: "حي # وهالك ، قريب # ونائي، وعدو# وصديق"، للتدليل على انتشار الفناء، وتأكيد حضوره القوي، إن أبا نواس الذي استغرقته الحياة بلذاتها يشعر بقرب الرحيل ، ويحدس بخفايا المصير الذي يشكل الموت نافذته. وبذلك يكتشف أن الفناء قوة تطال عظمة الأشياء فتحيلها إلى ضعف ودمار ، فيتساوى في هذا الفناء الحي والهالك ، ويتدانى فيه القريب من محله السحيق، وتظهر معه الدنيا عدوا بعد أن تلبست – لوقت طويل – بثياب الصديق ، فالدنيا هي التي احتضنت بين طياتها بدراما هذا الوجود المر ، وعليها دارت رحى معاركه، وشتى صراعاته.

وهو يزدري الحياة لأنها لا تقدم مساعدة لمقاومة الفناء، بل إنها تتآمر مع الفناء على الشاعر، وتخرج من ثوبها المخادع (ثياب الصديق) وترتدي ثوبها الحقيقي (ثياب العدو). فيؤكد بتلك التضادات كرهه للدنيا واستياءه مما توفر للفناء من أسباب البطش والقدرة بالأحياء، أو بالهالكين وأبناء الهالكين، وفي ذلك يقول:[1]

يا نواسي توقّرْ وتجمّل وتصبّرْ
ساءك الدهر بشيءٍ وبما سرّك أكثرْ
يا كبير الذنب عفوا لله من ذنبك أكبرْ
أكبر الأشياء عن أصـ ـغر عفو الله أصغرْ

يدير الشاعر التضاد في الأبيات السابقة : " ساءك # سرك، وعفو الله # ذنبك، وأكبر# أصغر" حول معاني التوبة والغفران، وقبولها منه. فيخاطب ذاته بأن تصبر على إساءة الدهر لها وأن تتذكر أيام سرورها في الماضي ، لعلها تتأسى وتتحمل هموم واقعها الجديد . ويلتمس – أيضا – العفو بتأكيد صغير ذنبه أمام عفو الله الأكبر، ويحاول إقناع نفسه بذلك حملا لها على الطمأنينة والسكون.

وتشكل التوبة للشاعر هدفا كبيرا ، فهو يعترف باستغراقه في اللهو والمجون واقترافه لشتى المعاصي ، وذلك ما جعل التوتر في نفسه يتنامى، والصراع في ذاته يتأجج، وهذا الوضع ما عكسه أسلوب التضاد السابق بوضوح ، إن الخشية من عدم تقبل التوبة والفوز بالغفران قد شكلت له أزمة من الإحساس بالاغتراب والخوف، وشروخ على الصعيد النفسي، ولذلك

١- الديوان : ٦٢٠ .

" يرفض في نهاية المطاف ما كان تأصل في نفسه من دعوة إلى المتعة ومجاهرة بالفسق، ويبحث في داخله عن حلقه الاتصال ما بين الإنسان والمثل أولاً ، ثم ما بين الإنسان والذات الإلهية ثانيا، ومن هنا قد نجد تفسيراً لرفضه عالم العبث والمجون واتجاهه إلى عالم آخر فيه توبة ونسك يناجي فيه ذاتا أعلى يجد لديها من الطمأنينة والسلام ما لم يجده في دنيا البشر "[١].

- **ثانيا : التضاد المركب :**

يقصد بالتضاد المركب التضاد الذي يقوم على مستوى استخدام الكلمات المتعددة في العبارة الواحدة، وهو التضاد الذي يختص بالتأليف، وينشأ بين معان متضادة أو بتأثير السياق.

يحاول الشاعر بأسلوب التضاد التركيبي الجمع بين عناصر متضادة متعددة في قصيدته الواحدة وصهرها في نظام كلي جديد متناغم من هذه العناصر المتضادة ، وفي ذلك تبدو القصيدة لوحة متنوعة الخيوط والظلال يعرض من خلالها موقفه الشعري ، ويعبر فيها عن قضاياه الإنسانية، يقول: [٢]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الإلكترونية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

حامل الهوى تعب يستخفه الطـــرب
إن بكى يـــحق له ليس مـــا به لعب
تضحكـــين لاهية والمـــحب ينتحب
تعجبين من سقمي صحتي هي العجب

يظهر التضاد الوارد في الأبيات السابقة صورة الشاعر المحب وسلوكياته، وذلك حين يسند التعب والبكاء ومعاناة الهموم إليه، فتظهر هذه الصفات ملامح تميزه عن غيره من الناس، وهذه الصورة التقابلية التي يفرضها السياق صورة المحب المتعب، وصورة غيره من الناس الذين يخلون من هذا التعب، ولا يشعرون به تنضاف إليها صورة تقابليه تضادية أخرى واضحة الطرفين، وهي صورة المحب الذي أصابه الانتخاب والسقم وصورة المحبوبة اللاهية الضاحكة، المتعجبة من سقمه والمنكرة عليه ما حلّ به. وبهذا يعكس التضاد حالة الانفصال والانفصام بين الشاعر ومحبوبته ويؤكدها بوضوح .

وفي ذلك يقدم الشاعر رؤيته للحب والمحبوبة بأنهما مصدرا معاناته وسبب شقائه، إنه يوضح هذه الرؤية ويكشف عن هذا الموقف باستخدامه لأسلوب التضاد " الذي يحمل رؤيته

١- د. عبدالفتاح نافع : أضرب الرفض في خمريات أبي نواس : ٦٤ – ٦٥.

٢- الديوان : ٢٢٧.

لواقعه المتناقض المضطرب ويحمل رؤيته المتشائمة ، وهذا التناقضي يخلق حركة مفاجئة داخل الصورة تلفت المتلقي إلى شيئين يتضادان "[١]، وبهذا يمس أسلوب التضاد جوهر الأسلوب الشعري وخصائصه، " فالأسلوب الشعري أسلوب تركيبي يؤلف بين المتباعدات والمتناقضات. والمعاني الشعرية تنشأ من الصراع بين ما هو منطقي، وما هو غير منطقي، ومن أقوال بروكس – في هذا الشأن – إن بناء أحسن القصائد هو بناء تناقض (وليس تكامل)، لأن مواد القصيدة يقوم بينها التجاذب والمقاومة والصراع ، وأحسن بناء ما بلغ بهذه المواد المتنافرة المتصارعة درجة التوازن "[٢]، ويقول: [٣]

إذا التقـــى في النـــوم طيفانـــــا عاد لنا الوصل كما كانا
يـــا قـــرة العينـــين مـــا بالنـــا نشـــقى ويلتـــذّ خيالانا
لو شئت إذا أحسنت لي في الكرى أتممت إحسانك يقظانـــا
يـــا عاشقـــين اصطلحا في الكرى وأصبحا غضبى وغضبانـــا
كـــذلك الأحـــــلام غـــــدّارة وربمـــا تصـــدق أحيانـــا

تسيطر على الشاعر لحظتان متضاربتان تشكلان سلوكه وتوجهان تصرفاته، وهما : لحظة الواقع (نشقى)، ولحظة الخيال (يلتذ خيالانا)، أو لحظة الحاضر (الصحو) ولحظة الماضي (النوم)، ويجد في أسلوب التضاد وسيلته الناجعة للتعبير عن حالته المتناقضة، ففي واقعه الحاضر يعيش الشقاء والصرم والغضب، من بعدما عاش في زمانه الماضي الوصل وتمتع بالإحسان والاصطلاح .

ويتعلق طيف الشاعر بطيف المحبوبة في النوم ، ليتحقق اللقاء البديل ، فالطيف قادر على " السعادة والمصالحة والرضى والكينونة المشتركة والإحسان ، أما الذات فإنها عاجزة عن ذلك كله، وكذلك يمتلك الطيف القدرة على تحويل الزمن (إعادة الحاضر ماضيا وهو زمن الوصل)، فيما تعجز الذات عن تحويل الزمن (يبقى الحاضر حاضرا وهو زمن الفرق والصد)"[٤].

وبذلك ينقل الشاعر توتره النفسي تجاه ما يحدث له في الواقع ، ويعيد تقديمه بأسلوب التضاد – نشقى # يلتذ، الكرى # يقظانا، اصطلحا # غضبى، غدارة # تصدق – الذي

١- د. مدحت الجيار : الصورة الشعرية : ٧١.
٢- د. إحسان عباس : فن الشعر : ١٧٧.
٣- الديوان : ٢٤٤.
٤- د. كمال أبو ديب : في الشعرية : ٤٢.

يجسد اضطراب واقعه وتناقضه الذي يتغلب عليه بإعادة التوازن إلى نفسه، حينما يتعلق بلحظة الحلم التي تهدأ له نفسه، ويطرد بها الهموم، فمهمة الشاعر – أساسا – هي " أن يستبقي اللحظة العابرة، لكي يضفي عليها ضربا من الثبات، وكأن المرء حيث يريد هذه اللحظة أو تلك إنما يقدسها ويخلع عليها نوعا من الأبدية "[١]. وهكذا يساعد التضاد أو التناقض على تطوير القصيدة ونموها، لأن " التناقض سر مسير الحركة، ومن الموجب والسالب يتولد التيار، والصراع في القصيدة الحية طبيعي، لأنه صراع من أجل النمو ومن أجل استمرارية الحياة حتى تكتمل القصيدة فيتم وجودها "[٢].

ويتابع الشاعر في استخدام التضاد التركيبي للكشف عن تعلقه باللهو، وتمكنه من المجون، يقول: [٣]

شريت الفتك بالثمن الربيح وبعت النسك بالقصف النجيح [٤]

وأمكنت المجانة من قيادي ولست من الـــمجون بمستريح [٥]

يستخدم التضاد المركب في البيت الأول الذي يتوزع طرفاه في شطري البيت على التوالي، في الكشف عن تعلقه بالخمرة التي باع لها النسك باللهو، واشترى فيها الفتك والغواية بالثمن الرابح، بذلك يقبل الشاعر شراء الفتك ببيع النسك، فيمنح معنى النسك والفتك فرصة المنافسة والصراع، وذلك حينما يجمعهما في العبارة الشعرية الواحدة، فالمقابلة بينهما " نوع من التحدي بين المعاني والمنافسة في الظهور، وهذه قوة للمعاني "[٦].

لقد كانت تنتاب أبا نواس نوبات من الندم حين يفرط به المجون، ولكنه " كان في الحين بعد الحين يعزم على التوبة ويظهرها، ثم لا يلبث أن يعاود سيرته ويستغرق في لذته، فينسى الخلد كله في ساعته "[٧]. وبذلك يختار الفتك على النسك، ويمكن المجانة من قيادة نفسه ويحل الصراع في ذاته، فيبعد التوتر عنها، ويحقق لها التوازن والسكون. ويقول: [٨]

١- د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفلسفة : ٣٠٧.

٢- د. ماهر فهمي : بين التحليل الجمالي والتحليل النفسي : ٩٨.

٣- الديوان : ١٦٤.

٤- الفتك : الغواية . الربيح : الرابح . القصف : اللهو . النجيح : الصواب .

٥- المجانة : المجون .

٦- أحمد الشايب : الأسلوب : ١٨٨.

٧- عبدالرحمن صدقي : ألحان الحان : ٣٩٠.

٨- الديوان : ٢٨.

ألا فاسقني خمراً وقل لي هي الخمـــر ولا تسقـــني سراً إذا أمكن الجهر
فما الغـــبن إلا أن ترانـــي صاحيـــا وما الغنـــم إلا أن يتعتعني السكر
فبح باسم من تهوى ودعني من الكنى فلا خير في اللذات من دونها ستر

يتظافر في الأبيات السابقة التضاد المفرد (سر # جهر)، والتضاد المركب (الغبن صاحيا # الغنم يتعتعني السكر، وبح باسم # دعني من الكنى)، وذلك لتشكيل المعنى العام في القصيدة ، الذي يقوم على عنصر أساسي، وهو الخمرة، فهي محركة الأول ومولده.

الغبن		الغنم
السقي سرا	الشاعر	السقي جهرا
صاحيا		يتعتعني السكر

جميع الحقوق محفوظة

يعرض الشاعر تضادات مفردة ومركبة تتصارع في ذاته ، وتسبب له التوتر والتأزم، ولكنه سرعان ما يحل هذا التوتر ويستبقي لنفسه أحد طرفي التضاد طارداً عنها الطرف الآخر، يختار لنفسه الشرب جهرا، تاركا الشرب سرا، محددا غنمه في تعتعه السكر له، في حين أنه يدرأ الغبن الذي يكون في صحوته عن نفسه. ويدعو – أيضا – إلى البوح باسم المحبوب صراحة، والكف عن دعوته بالكنى.

وبهذا يستخدم الشاعر التضاد لتوضيح ملامح موقفه من الخمرة وتصوره للحضارة، فيدعو إلى الوقوف على شرب الخمرة جهرا حتى تتعتع الخمرة شاربها، وينبذ الشرب سرا، ويدعو إلى عدم دعوة المحبوب كنية، إن الشاعر – بذلك – يوضح موقفه من الحضارة المستند إلى الانفتاح على اللذة والانكباب على الإشباع، لا التقيد بالحرمان أو مراعاة التقاليد التي تصطدم بهذا الموقف، الذي هو في جوهره نتيجة حضارية بيئية، ونفسية خاصة لما يحس به ويعيشه. وبهذا استطاع " أن يسيطر على موضوعه ، وأن يوحد تناقضاته في تقديم عمل عظيم "[١] ، ذلك أن مهمة البناء الفني – أساسا- هي " تنظيم الانفعالات وإخضاع التعدد للوحدة، واستخراج النظام من الفوضى "[٢].

١- د. عبدالفتاح نافع : لغة الحب في شعر المتنبي : ٢٣٧.

٢- اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه : ٢٧.

ويخلق الشاعر تضادات بتأثير السياق للكشف عن موقفه من قضايا فنية متعددة، وأهمها موقفه من قضية الطلل[١]، يقول: [٢]

عـــاج الشـــقي على دار يسائلها وعجـــت أسأل عن خمارة البلد[٣]

لا يرقىء الله عيني من بكى حجرا ولا شفى وجد من يصبو إلى وتد[٤]

...

كم بـــين من يشتري خمرا يلذ بها وبين بـــاك على نؤي ومتنضـــد [٥]

ويقول: [٦]

اسقيـــاني الـــحرام قبـــل الحلال ودعـــاني من دارس الأطـــــلال

يبرز في البيت الأول تقابلا يفرضه السياق، يكمن في إقامة الباكي على الطلل يسائله، وبين إقامة الشاعر على السؤال عن خمارة البلد، أما التضاد الذي يبرزه البيت الأخير فإنه يتمثل بين من يشترى خمرا ليتلذذ بها، وبين باكي نؤي ومنتضد لا تفيده بشيء، ويبرز في الشاهد الثاني تضاد بين: " اسقياني الحرام # ودعاني من دارس الأطلال ".

يتناول الشاعر في الأبيات السابقة قضية الطلل ويفصح عن موقفه منه، فهو يسند إلى الآخر – الذي يقوم بالوقوف على الأطلال وبكائها – تمسكه بالتقليد التراثي الفني، والتقليد الديني من حيث عدم شربه للخمرة، في حين أن الشاعر يغاير غيره في ذلك ويختار الخمرة التي يعيش بها لحظته الراهنة بكل طاقاتها، فهو يختار التفاعل مع إيقاع عصره ويعلن ثورته على الطلل، ويسخر من باكي الأطلال الذي يختارون الحرمان والكبت، ويحرمون أنفسهم من التمتع بالخمرة، حين يسقطونها من حساباتهم ويختارون التقليد الأعمى لغيرهم، ولذلك يسميهم بالأشقياء المحرومين.

وإذا كان الطلل في الشعر العربي رمزا لعواطف إنسانية وفردية عميقة، فإن ما فعله أبو نواس هو أنه " أفقد الرموز من حجر ووتد قدرتها على الإيحاء، وسخف الذين يبكون الحجر

١- ينظر الديوان : ٦، ١٦٠، ١٩٣ .

٢- نفسه : ٤٦ .

٣- عاج : أقام ووقف . الشقي : باك الديار والواقف بالأطلال.

٤- رقأ الدمع : جفّ وسكن . يصبو : يحنّ .

٥- نؤي : الحفير حول الخيمة يمنع عنها السيل . منتضد : القائم أو الواقف.

٦- الديوان : ٦٩١ .

ويصبون إلى وتد بدلالتيهما على وجه الحقيقة، وما كان هناك أحد يصبو إلى وتد أو يبكى على حجر، ولكن أبا نواس حين أراد أن يسخر من القديم أفقد الألفاظ إيحاءاتها الرمزية[١]. وبذلك يكون قد " أفرغ الأطلال من معناها القديم، ويرفضها من تمرده ورفضه للمؤسسات التراثية والأعراف"[٢]. وهكذا تأخذ " صورة الكون الخمري تشكل لديه بديلا للتراث الثقافي والديني والأخلاقي "[٣].

وكذلك فإن الشاعر وهو يعاين الأطلال بوصفها تجسد عالما مغايرا لعالمه، ونقيضا مطلقا لعالم الخمرة عنده، فإنه يدعو " إلى الابتعاد عن الوقفة لطللية بمضمونه، دعوة إلى واقعية التجربة الشعرية، أي أن يشتق الشاعر موضوعات شعره مما يعانيه في حياته وفي بيئته المادية والاجتماعية الخاصة، وبالتالي يحقق الاتجاه نحو الذوق الجديد في الشعر"[٤].

وأخيرا يستغل طاقات التضاد المركب في تصوير توبته، وتضرعه لقبولها، يقول[٥]:

يا ربّ إن عظمت ذنوبي كثرة ... فلقد علمت بأن عفوك أعظم
إن كان لا يرجوك إلا محسن ... فبمن يلوذ ويستجير المجرم
أدعوك ربّ كما أمرت تضرعا ... فإذا رددت يدي فمن ذا يرحم
مالي إليك وسيلة إلا الرجا ... وجميل عفوك ثم أنّي مسلم

إن النتيجة الطبيعية للشاعر في هذا الصراع الدائب المتصل بين متطلبات الجسد ومتطلبات الروح هي أوجاع وأسقام تتصالح عليه، فينوء تحت وطأتها جسده، فتبرز معها الحاجة إلى التوبة، ومراجعة النفس، فيجمع الشاعر في أبياته السابقة – للتعبير عن ذلك – المتضادات ويؤلف بينها بمقدرة شعرية عالية، فيجمع في التضاد الأول بين: عظمة ذنوبه وبين عفو الله الأعظم. وفي البيت الثاني بين : يرجو محسن، وبين يلوذ ويستجير المجرم. وفي البيت الثالث يظهر التضاد المفرد في رددت، ويرحم .

لقد شغلت التوبة على أبي نواس فكره، وسبب له قبولها التوتر والقلق والخوف، ووجد في أسلوب التضاد الذي يعكس توتره ، ويعرض موقفه الوسيلة الناجحة لبناء أبياته جماليا وفكريا،

١- د. إحسان عباس : فن الشعر : ٢٠٠ – ٢٠٠١ – وينظر : كمال أبو ديب : جدلية الخفاء : ١٩٨.
٢- د. إبراهيم سنجلاوي : دلالة التضمين : ٦٢ .
٣- د. كمال أبو ديب : جدلية الخفاء : ٢٠٩.
٤- د. عز الدين إسماعيل : في الشعر العباسي : ٣١٩.
٥- الديوان : ٦١٨ .

ويتعلق بالتوبة التي يبدأها بتأكيد عظمة ذنوبه، ويتبعها بالعطف على عفو الله الأعظم، وبالتالي يغلب طرف التضاد الثاني طرف التضاد الأول، أي عفو الله لذنوبه. ويتابع الشاعر في بسط توبته وتأكيدها بإثبات أن الاستجارة لا تنبغي إلا للمجرم بسبب حاجته إليها، وإنها لا تكون للمحسن بسبب استغنائه عنها – بقلة ذنوبه – لا كما هي حال الشاعر عظيم الذنوب، طلاب الاستجارة من ربه. وبالتالي يكون من المناسب إجابة دعوة هذا المجرم – أي الشاعر– والمنّ بالرحمة عليه، لا رد يديه وإخابة رجائه، فهو قد علم أن من صفاته ارتكاب الذنب، وأن من صفات ربه التجاوز عن ذنوبه، والتفضل بالعفو عنه.

وهكذا يبني الشاعر قصائده السابقة، معتمداً في ذلك على إقامة التضادات والتقابلات الخصبة فيها، فإذا بعالمه نسيج ممتد ومحكم من الأضداد المتعددة، الذي يؤلفه بمقدرته الشعرية العالية، ويقدم فيه رؤيته العميقة ومعانية الخاصة، مؤكداً بذلك " أن الفكر الغني لا بد له من لغة غنية تستوعبه "[١].

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

١– د. محمد بركات أبو علي : التواصل في البلاغة : ٦١ .

...((الفصل السابع)) ...

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المفـــارقة

تأخذ المفارقة (Irony) في الدرس البلاغي الحديث أهمية بالغة ، لما لها من قدرة على التأثير في المتلقي، وصياغة جماليات النص ورؤيته، فتعد بذلك من أهم وسائل الأداء البلاغي وأساليبه.

أما مصطلح المفارقة في العربية، فإننا نجد أن المفارقة لغة اسم مفعول، من فارق و" جذرها الثلاثي "فرق" ومصدره فَرْق. والفرْق في اللغة خلاف الجمع ... ويقال فارق الشيء افتراقاً ، أي باينه ..."[١].

أما المفارقة في الاصطلاح البلاغي الحديث فتعني "التعبير عن موقف على غير ما يستلزمه ذاك الموقف، كأن نقول للمسيء- تهكماً: أحسنت. أو تقول للمخطئ: يا للبراعة. وتعني المفارقة—أيضاً—حدوث مالا يتوقع، وهي واحدة من طرق الإلماح وسبيل من سبله "[٢]، وبهذا فإن المفارقة هي "أن يقول البات شيئاً بينما هو يعني شيئاً آخر "[٣]، ويعرف ميويك المفارقة بأنها "طريقة في الكتابة تريد أن تترك السؤال قائماً على المعنى الحرفي المقصود فثمة تأجيل أبديّ للمغزى ... فالمفارقة قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيراً واحداً ، بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغيرّة" [٤].

وبذلك فإن المفارقة أسلوب يرفض التوقف عن المعنى الحرفي للكلمات، وتدعو إلى البحث عن المعنى الآخر الذي تضمنه النص و لم يعلن عنه صراحة، فإذا كانت "المفارقة تقاوم صدق معناها"[٥]، فذلك لأن لغة الأدب "تتقبل التناقض على خير ما يكون التقبل، وتجد في المفارقة حياة

١- ابن منظور : لسان العرب : مادة فرق .

٢- د. نصرت عبدالرحمن : في النقد الأدبي : ٦١ — ٦٢.

٣- خالد سليمان : نظرية المفارقة : ٦٠ .

٤- المفارقة وصفاتها : ٤٢ — ٤٣ — وينظر : ناصر جابر : المفارقة في الشعر العربي : ٣٦.

٥- وليم راي : المعنى الأدبي : ٢٢٦.

لها"[١]، وما عسى القراءة الدقيقة لنص القصيدة تتم إلا "بالكشف عما في القصيدة من مفارقات ومن تناقضات موحى بها"[٢].

وأما مصطلح المفارقة في الاستعمال البلاغي القديم فإنه لم يرد بالمصطلح الحديث نفسه، وإنما استعملت "مصطلحات أخرى حملت بدورها شيئاً من دلالات المفارقة، " مثل: المشابهات، وتجاهل العارف وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتأكيد الذم بما يشبه المدح"[٣]، أو مثل "التهكم، والتورية، وعكس الظاهر، وباب المقلوب ، أو مخالفة الظاهر، أو الهزل الذي يراد به الجد.."[٤].

ويتولد عن استخدام الشاعر لأسلوب المفارقة إنزياح لغوي واضح، يحقق للقصيدة أغراضاً بلاغية متعددة، أهمها : تأكيد المفاجأة والدهشة التي تستدعي من المتلقي زيادة انتباهه، ومضاعفة وعيه وتأمله في الكلمات ودلالاته وجمالياتها ، ويحقق أسلوب المفارقة غير غرض المفاجئة – السابق – غرض الإعلام برسالة المفارقة الذي ينجم – أساساً – عن كسر توقع القارئ، " فنسبة الإعلام تقل بقدر ما تزداد نسبة التوقع، فإذا كانت نسبة التوقع لوحدة من وحدات الرسالة عالية فإن قيمتها تقترب من درجة الصفر ومن ثم فإنها تدخل في دائرة الحشو ، وعكس ذلك صحيح، فأنت تزيد في إخبار بلاغ من البلاغات كلما كانت الوحدة المنتقاة ضعيفة التوقع"[٥].

ويساعد أسلوب المفارقة الشاعر على تحقيق وظائف بلاغية متنوعة لنصوصه وصياغة رؤاه الفكرية لقضاياه، فإذا كانت المفارقة تعني التعبير عن موقف مخالف بطريقة غير مباشرة فإن ذلك يكون "لخداع الرقابة أو إخفاء النوازع غير المرضية ولهذا فهي تقوم على التورية التي تتضمن مستويين أحدهما سطحي والآخر عميق"[٦]. ويرى فرويد في المفارقة وسيلة "تطلق نوعاً من اللذة التي من شأنها أن تساعد على التخلص من المكبوتات، شأنها في ذلك شأن النكتة"[٧]، وبهذا فإن المفارقة " تشبه أداة التوازن التي تبقي الحياة متوازنة أو سائرة في خط مستقيم، تعيد إلى

٦- د. نصرت عبدالرحمن : في النقد الحديث : ٥٠ .

٧- ديفد ديتشس : مناهج النقد الأدبي : ٢٤٦.

١- خالد سليمان : نظرية المفارقة : ٦٥ .

٢- ناصر جابر : المفارقة في الشعر العربي الحديث : ١٩ – ٣٤ .

٣- أحمد ويس : وظيفة الانزياح : ٢٩٩ .

٤- د. مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية : ٢١٣.

٥- د. س. ميويك : المفارقة وصفاتها : ٥٨ .

الحياة توازنها عندما تحمل على محمل الجد المفرط، أو لا تحمل على ما يكفي من الجد، فتوازن القلق، لكنها كذلك تقلق ما هو شديد التوازن، إنها ذرة الملح التي وحدها تجعل الطعام مقبول المذاق"[١].

وأمّا أنماط المفارقة في شعر أبي نواس فقد ظهرت في أنماط ثلاثة، وهي : السخرية، والتحول، وخيبة الانتظار.

- أولاً : السخرية :

تقوم السخرية على ظهور الساخر بمظهر السذاجة، في حين أنه يخفي معرفته، وبهذا تعد " السخرية مفارقة باعتبارها قول ضد المراد لغرض الهزء، جاعلاً التضاد أصلاً والهزء فصلا، فالسخرية مفارقة ذات صبغة وجدانية"[٢].

ولقد أخذت السخرية مكانا بارزاً من شعر المرحلة العباسية، و" تعددت أشكالها ومزاجها، أو قل فنونها،فخرج منها التهكم والتمرد والرفض والعبث... ومن السخرية ظهرت السخرية الماجنة المستخفة بكل شيء هروباً من الحياة أو هجوماً عليها، أو بحثاً من خلاص أو مخرج من خلالها "[٣]، يقول: [٤]

ردّ عليّ الكـــأس إنكمـــا لا تدريـــان الكأس ما تجـــــدي
خوفتمانـــي الله ربكمـــا وكخيفته رجـــــاؤه عنـــــدي[٥]
لا تعـــذلا في الراح إنكمـــا في غفلة عن كنه مـــا تســـــدي
...
إن كنتمـــا لا تشربان معـــي خوف العقـــاب شربتهـــا وحـــدي

تجسد الأبيات السابقة حالة الانفصال والاغتراب التي يشعر بها الشاعر تجاه صاحبيه الذين يلومانه على شرب الخمرة ويخوفانه عقاب شربها، ولكنه يعلن صراحة سخريته وتهكمه منهما، لأنهما لا يعلمان – حقيقة – أهمية الخمرة في خياله وحاجته إليها، فهو يعظمّ هذه العلاقة التي

٦- نفسه : ١٦ .

١- محمد العمري : بلاغة السخرية الادبية : ٤١ .

٢- د. محمد العشماوي : منهج في دراسة ابي نواس : ٢٧ .

٣- الديوان : ١٨٢ .

٤- كخيفته : كخيفتي إياه .

تجمعه بالخمرة حدّا يصبح معها العذل أمراً باعثا على السخرية والازدراء، " إن كنتما لا تشربان معي .. شربتها وحدي ".

يعلن رفضه لدعوة صاحبيه وموقفهما من الخمرة تجلب العقاب على شاربها، ذلك لأن رجاء العفـــو عن ذنب شربه للخمرة، أقوى عنده من الخوف من معاقرتها، فإيمانه بالمغفرة عامل يدفعه بنشاط إلى شرب الخمرة، وإسقاط ما عدا ذلك من حساباته التي تعارض الشرب وتمنع عنه الخمرة.

وهكذا يعلن بالسخرية رفضه لدعوات التخلّي عن الشرب، فهو لا يرى في الأشياء قيمة أو معنى إلا من خلال الخمرة ، إنه يرى الحياة تكمن في الخمرة وحدها، ويستخف بما غيرها، ولذلك " يغالي في التباهي في تمجيدها، حتى تكاد أن تصبح الخطيئة مقدسة ... لم يعد هناك لديه مجال للهروب من شربها لأنها أصبحت جزءاً من كيانه تجري في عروقه فصار ولعاً بها لا يملك لها دفعاً "[١]، ويقول: [٢]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الراح شـــيء عجيب أنت شاربـــها فاشرب وإن حمّلتك الـــراح أوزارا
يا من يلوم على حمراء صافيـــــة صـــر في الجنان ودعني أسكن النارا

ويستمّر في تأكيد عظمة الخمرة، " الراح شيء عجيب " ويحثّ على شربها من غير أن ينفي الأوزار من شربها، ولكنه – في الوقت نفسه – يعلي من شأن العفو والظن بالمغفرة، فيسوّع تعلقه بالخمرة بما يسوقه من أعذار غير مقنعة، لينال بها تعاطف القارئ معه، وهو في أي حال يتمسّك بالخمرة و" يريد أن يظل في سكرة تعقبها سكرة، وألا يفيق من غيبوبته أبداً، وإنما يريد ذلك لأنه حين يصحو من سكره تفجأه حقائق الحياة القاسية، وتجبهه تبعاتها الثقيلة، هو يريد الهرب منها، فالصحو يفتح عينيه على الحقائق البغيضة والسكر يسلبه وعيه"[٣].

إن موقفه من الخمرة أصبح بمكان لا يخفى على الناس، فالذين يلومونه على شربها يجهلون سرّ حبه لها، وعمق تعلقه بها، ولذلك يقابلهم بالسخرية " صر في الجنان ودعني أسكن النار"، فالسخرية تساعده على "نزع الثقة من الخصم، وتنقيصه أمام الأشهاد وفي هذا يكمن بعدها البلاغي ... وتقوم السخرية على اعتبار الذات أساساً للمعرفة، حيث يصل الأمر إلى حدّ تأليه

١- د. محمد العشماوي : موقف الشعر : ٢٠٢ .

٢- الديوان : ١١١ .

٣- د. محمد النويهي : نفسية أبي نواس : ١٥١ .

الذات واحتقار الواقع"[١]، ويتابع رفضه لدعوات الكفّ عن شرب الخمرة، ومقابلتها بالسخرية، يقول: [٢]

فقل لمن يدعـــي في العـــلم فلسفة حفظت شيئاً وغابت عنك أشياء
لا تحظر العفو، إن كنت امراً حرجاً فـــإن حظركه فـــي الدين إزراء

يخاطب فيما سبق صاحبه إبراهيم النظام الذي لامه على شرب الخمرة ومجاهرته بالعصيان، والذي خوفه من ارتكاب الكبائر لأن مرتكب الكبيرة – في رأي صاحبه المعتزلي – مخلد في النار، ولكن أبا نواس "أبى أن يجيبه إلى ذلك، وفارقه وهجاه"[٣]، وسخر منه وعرض به "حفظت شيئاً، وغابت عنك أشياء" ، وليس ذلك لأن صاحبه ادعى ما لا ينبغي له ادعاءه – أي ادعاءه بالعلم وحظره للعفو – فحسب، وإنما لأنه حاول – جهلاً- الحدّ من حريته وإلزامه بالضوابط ، فصاحبه لم يعلم أنه ليس هناك " أقسى على الموجود الذي يملك الحرية ويحنّ إلى الأبدية ويترع نحو اللانهاية من أن يشعر بأن لحريته حدوداً، وأن الزمان ينشب أظفار الفناء في عنقه، وأن التناهي نسيج وجوده "[٤].

وبذلك الأسلوب يؤكد مقاومته لدعوات ترك الشرب، أو تغيير موقفه من الخمرة، وفلسفته فيها، والتي "يمكن تسميتها بفلسفة اللذة"[٥]، حيث إن الشاعر يعتنق فلسفة اللذة في اسهل مبادئها فيجعل لذته غاية كل شيء"[٦]، ولكنه يرفض تلك الدعوات التي تطلب منه ترك الخمرة ويقابلها بالسخرية، " ذلك لأنه إذا كان الشعور يجعـــل الإنسان جاداً، فإن المفارقة تتركه طليقاً "[٧].

٤- محمد العمري : بلاغة السخرية الأدبية : ٢٨ .

٥- الديوان : ٧ .

١- ابن منظور : أخبار أبي نواس : ٢٠٢ .

٢- د. زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان : ٧١ .

٣- إلياس عشي : أبو نواس : ٣٧ .

٤- محمد رضوان : ليالي ابي نواس : ٥٤ .

٥- ميويك : المفارقة وصفاتها : ٥٩ .

وهكذا يُشيع السخرية في عباراته السابقة ، فتبدو السخرية "أوضح السمات التي تتجلى بها لغته... فالسخرية ظاهرة نفسية وفنية – في الوقت ذاته – وتنشأ نتيجة لصراع داخلي بين قوتين، ومعظمها صدام بين المشاعر الداخلية وبين مواقف خارجية يرفضها "[١].

ويستخدم أسلوب السخرية في تناول تجارب الشعراء السابقين، وانتزاعها من سياقها السابق، يقول: [٢]

فجـــاء بها تخبّ كماء مزن وأنشـــــأ منشـــدا شعر اقتراح
أتصحو أم فؤادك غير صاح عشيّة همّ صحبـــك بالـــرواح
فلما أن وضعت عليه رحلي تبدي منشداً شعـــر امتـــداح
ألستم خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطـــــون راح

يضمن الشاعر في الأبيات السابقة البيتين الثاني والرابع من قصيدة جرير[٣] التي قالها في مدح عبد الملك بن مروان. ولكنه أحدث بهذا التضمين خرقا تنظيميا حينما نقل – بإيحاء من حسه العابث – الأبيات الشعرية السابقة في مدح الخليفة الأموي من سياقها المهيب إلى السياق الماجن، حيث الخمرة والدف والعبث.

ويشكل الشاعر سخريته السابقة – فجاء بها تخب " أتصحو أم فؤادك، فلما أن وضعت عليه، ألستم خير " بقلبه لمنطق الأمور، وضوابط الأشياء. وتتحكم الخمرة بهذا الموقف الذي يتخذه الشاعر، " ويأتي إنشاء صاحب الحانة لمطلع قيده جرير في مدح عبد الملك بن مروان من قبيل تناول التجربة القديمة بطريقة تهكمية تنطوي على رفض تجربة الشاعر القديم، وإظهار عدم قدرتها على التكييف مع الحياة المعاصرة، وفي الوقت ذاته، طرح البديل، فالخمر ليس مجرد عنصر حامل للدلالة على اللذة، أو تعبير عن ممارستها، ولكنه وجود ذو حيوية وتماسك، يتلاحم مع وجود الذات وسعيها إلى تحديث تجربتها بالحياة وتطويرها "[٤].

وينهي الشاعر أبياته السابقة لتضمين بيت من المدح يأتي في سياق متناقض ، ووضع مقلوب مؤكدا بذلك سخريته التي كانت أداة من أهم أدواته " في رفضه لكثير من القيم التراثية والسياسية في عصره، وأن في وضع بيت جرير في هذا السياق الساخر لا يرفض السلطة العربية

٦- د. أيمن العشماوي : خمريات أبي نواس : ٢٢٤.

٧- الديوان : ١٦٩ – ١٧٠ .

١- ديوان جرير : ٧٦ – ٧٧ .

٢- إبراهيم ملحم : العاذلة في الشعر العربي : ١٥٣ – ١٥٤ .

السياسية المتمثلة بالخليفة الأموي عن طريق تشويهه لسياق البيت وتفريغه لمعناه فحسب، بل يرفض التراث الشعري القديم عن طريق توظيفه للبناء التراثي للقصيدة العربية القديمة في هذا السياق العابث "[١].

وهكذا تبدو السخرية وسيلة الشاعر الناجعة لإحداث التغير في نظام المجتمع الثقافي والسياسي، وما عسى تضمينه للبيتين السابقين إلا استجابة طبيعية لدوافع نفسية خاصة، ورغبة خالصة منه لخلق شيء جديد من داخل الذات لا من خارجها، وهذا الأمر لا يكون في ظل النظر إلى التراث بعين القداسة بل أنه يتحقق بالنظر إلى التراث السابق بعين الحوار والكشف، وصولا إلى الإضافة الجادة أو التجاوز المبدع.

ويقف من قضية الطلل في القصيدة موقف الرافض له ، معتمدا في ذلك على أسلوب السخرية، يقول: [٢]

قل لمن يبكي على رسم درس واقفا ما ضر لو كان جلسْ
اترك الربـــع وســـلمى جانبا واصطبح كرخية مثل القبسْ [٣]

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع الرسائل الجامعية

يثير التضاد في البيت الأول: " واقفا، وجلس " مفارقة السخرية في مضمونها، حيث يسخر الشاعر من أولئك الذين يبكون الأطلال الدارسة وهم واقفون مقلدون سابقيهم في ذلك، فيعرض بهم ويدعوهم إلى إراحة أنفسهم من عناء الوقوف ببقايا منازل دارسة، ويدعوهم إلى نبذ هذه الأطلال التي تقف عائقاً أمامهم عن حياة العصر بإيقاعه الصادق ونبضه الحي، والتي تتمثل في الخمرة، العالم البديل للأطلال الدارسة.

وإذا كان أبو نواس يعرض بالواقفين بالأطلال، ويسخر منهم، فإنما يعود ذلك إلى سبب آخـــر غير دعوته إلى " استلهام الشعر من واقع الحياة الحضرية، وما فيها من ألوان الجمال والحسن "[٤]، وهو " الازدراء بأهل هذه الأطلال وعيشهم، وفخارهم الذي عز عليه أن يجاريهم فيه، والإشادة بالخمر التي لا يدرك الكفاءة لها كل شارب إلا بمثل شمائل أبي نواس، وتصبح

٣- د. إبراهيم سنجلاوي : دلالة التضمين : ٦٩ .

١- الديوان : ١٣٤ .

٢- اصطبح : اشرب الصبوح . كرخية : نسبة إلى الكرخ من ضواحي بغداد .

٣- د. محمد حمود : أبو نواس : ١٣٩ .

المنادمة قرابة تغني عن قرابة النسب بين أناس لا يتفاخرون ولا يتعاظمون " فالأطلال لا تهمه إذن إلا ليستطرد منها إلى عقدته، إلى التنفيس عنها بالخمر "[١].

ولقد أثار موقف أبي نواس السابق من الأطلال اتهامه بالشعوبية ، حين راح في غير قصيدة يحمل على العرب موقفهم من الطلل والخمرة، وأخذ – بالمقابل – يقدر الفرس ويمجدّ تقاليد حياتهم التي حظيت الخمرة فيها بمنزلة رفيعة، ولكن الإنصاف للحقيقة يدعو إلى القول " بإن تلك الشعوبية التي رمي بها كانت مظهرا من مظاهر إنسانية النواسي التي اتهم بها على أنها إحدى النقائص، وما هي في واقع الحال إلا الميل نحو الأجمل والأغنى حضارة وحرية، وليست شعوبيته عنصرية، بل هي من النوع الإنساني المنفلت من قيود العصبية، فالفرس ليسوا قومه بل هم عنده " بنو الأحرار " ، كذلك يمكن القول: " إن الشعوبية ليست عقيـــدة ، بل هي نزعة تشبه أن تكون محاولة ديمقراطية تحارب أرستقراطية العرب "[٢].

وليس ادعاء أحمد عبد المجيد الغزالي بأن " أبا نواس " أحد الشعوبيين الغلاة[٣] ادعاء دقيقا، بل إنه ادعاء يجانب الصواب، وما يقال عن شعوبيته ما هي إلا نوع من " الإعجاب بالحضارة الفارسية التي تتيح له من فرص اللهو ما لا تتيحه الحضارة العربية والتي عاش معها في انسجام وتوافق كاملين، ومن هنا اختفت منها مشاعر الحقد والسخط والمرارة، ومن هناك كان الحديث عن هذه القضية يتردد دائما في أثناء حديثه عن الخمر، فالحياة عنده لهو وشراب "[٤].

إن أبا نواس في موقفه الساخر من قضية الطلل كان ينتقد أسلوب الحياة الذي يعظم الماضي على حساب الحاضر، والذي يعلي من شأن الجماعة على حساب الفرد، ويقدس الضوابط ويحد من الحرية، وهذا يؤكد أن " الشعر والفن بعامة لا يعبر عن قيم العصر إلا بقدر ما يصطدم بها "[٥].

– ثانياً : التحـــــول :

٤– عباس العقاد : أبو نواس : ١٤٤ – ١٤٦ – وينظر : د. رجاء عيد : أبو نواس : شاعر ظلمه قومه : ١٣١ .
١ د. علي شلق : أبو نواس : ٤٨٠ – ٤٨١ .
٢– مقدمة الديوان : ث .
٣– د. يوسف خليف : في الشعر العباسي : ٥٧ – وينظر : أحلام الزعيم : أبو نواس : ١١٣ – محمد العشماوي : موقف الشعر : ٢٠٩– محمد حمود : أبو نواس ١٤٤.
٤– يوسف اليوسف : قراءة جديدة للغزل الأموي : ١٢٧ .

تقوم مفارقة التحول على نقل الشاعر للأفكار والحقائق من سياقها الأصلي إلى سياق جديد، وتحويلها إلى سياق آخر مخالف لم توضع له، يقول: [١]

ولاح لحـــاني كي يجئ ببدعـــة ... وتلك لعمري خطة لا أطيقها
لحاني كي لا أشـــرب الراح إنها ... تورث وزرا فادحا من يذوقها
فما زادني اللاحون إلا لجاجـــة ... عليهـــا لأني ما حييت رفيقها
أأرفضها والله لم يرفض اسمهـــا ... وهـــذا أمـــير المؤمنين صديقها

يلجأ الشـــاعر إلى أسلوب التحول لقلب المفاهيم السائدة التي لا تخدم موقفه، ولا تطور لديه رؤيته، فينقل فكرة الشرب من سياقها الأصلي – أي عدها تحت باب المحرمات – إلى سياق جديد – أي إدخالها تحت باب المحللات – ويقرر أن الكف عن شرب الخمرة نوع من البدعة، والممارسة الخاطئة، وبذلك يبدو الشرب – في نظره – أساسا واجباً، والكف عنه بدعة غير جائزة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وبذلك يدافع عن خمرته، ويدعو الناس إلى شربها، ويعزز رؤيته تلك معتمدا على استنتاجات منها أن الله قد ذكرها في قرآنه[٢]، فهي قديمة مهمة. وإنه في عصره اتخذها الخليفة الأمين صديقة لنفسه. وبهذا التسويغ – غير المقنع – والاستشهاد – غير المنطقي – يقيم الشاعر رؤيته من الخمرة التي لا يصدقها الواقع حق الصدق، ولا تفسّرها إلا حساباته النفسية التي تربطه بالخمرة، رابطا عميقا، حداً جعله يقلب فيها المفاهيم والمقاييس.

وبذلك يتضح كيف ألحّ أبو نواس في شعره على الخمرة " لاعتقاده بقدرتها على التغيير، فالمتعة هي التي تمنح القيمة للحياة، وتؤالف بين الأشياء "[٣]. وهكذا تبدو المفارقة بانها " ليست تناقضا صريحا يمكن أن يعد رفضا للفكر، وإنما المفارقة توحّد بين المتناقضات، لا بإذابتها في بنية عقلية، بل تترك العقل والمفارقة ليتصالحا في الإيمان "[٤]، ويقول: [٥]

٥- الديوان : ٩ .

١- محمد : ١٥ .

٢- د. عبدالفتاح نافع : أضرب الرفض : ٥٩ .

٣- جون ماكوري : الوجودية : ٢٠٥ .

٤- الديوان : ٢٢١ .

نفس المدامة أطيب الأنفاس أهـــلا بمن يحميـــه عن أنجـــــاس
فإذا خلوت بشربها في مجلس فاكفف لسانك عن عيوب النـــاس
في الكأس مشغلة وفي لذاتها فاجعل حديثـــك كلّه في الكـــأس
صفو التعاشر في مجانبة الأذى وعـــلى اللبيـــب تخيـــّر الجـــلاس

ويقول: [١]

فداؤك نفسي قد طربت إلى الكأس وتقت إلى شـــم البنفسج والآس
فهـــل لك في أن نجعل اليوم نسكنا ونشربها في البيت ســـرا مع الناس

يقدم الشاعر للخمرة صورة جديدة مغايرة لصورتها التي وقرت في الذاكرة الجماعية، أو في الذهن العربي الإسلامي، فهو يصوغ لها شعورا خاصا أشبه بالشعور الديني، ويعكس لها جوا مختلفا، فيراها طيبة، وذات نفس أطيب الأنفاس، طاهرة تحمي من الأنجاس، مقدسة لا تتقبل من شاربها إلا أن يظهر لها عابدا ناسكا يجعل اليوم فيها نسكه، ويكف لسانه عن عيوب الناس، فلا يجعل حديثه إلا في الكأس، وأفضالها .

وبذلك يقدم الشاعر موقفه من الخمرة ورؤيته لها معتمدا على أسلوب التحول في قلب الصورة وضوابطها، فيجعل من الخمرة شرابا مقدسا، ويقترب في تصوره هذا من تصورات سابقيه حيث عدت " أديان كثيرة الخمرة شرابا إلهيا، واعتبرتها روح الحياة، أو عدتها نفس الإله، ونفحته، وقالت إن بها القدرة على رد الميت إلى الحياة " [٢]. وهكذا يقدم رؤيته من الخمرة " التي أثارت في نفسه احساسات الرهبة والخشوع، ونزعات التقرب والتقديس التي تصدر عن المتدين نحو إلهه الذي يعبده "[٣]، فهو لذلك لا يشربها إلا " في هالة من الطقوس الدينية الاحتفالية فينقل تقاليـــد الأسرار والطقوس إلى مجالسها، فهي كريمة ، لهذا لا يشرك بين نداماه إلا المختارين وحدهم "[٤].

٥- نفسه : ٢١٢ .

١- د. محمد النويهي : نفسية أبي نواس : ٢٦ .
٢- نفسه : ٢٥ .
٣- أدونيس : مقدمة للشعر العربي : ٥٢ .

ويستمر في صياغة رؤيته الخاصة من الخمرة ، يساعده على ذلك تحويله للصور والمشاهد إلى وضع نقيض، يقول: [١]

أثن على الخمـــر بآلائها وسمّهـــــا أحسن أسمائها

...

دارت فأحيت غير مذمومة نفوس حسراها وأنضائهـــا [٢]

يؤكد الشاعر في البيتين السابقين الصورة التي رسمها للخمرة – سابقا- فيمعن في قلب الصورة الحقيقية للخمرة، فيحولها إلى صورة أخرى ووضع جديد، وذلك بشعوره نحوها بالإجلال والعظمة، فيطلب من صاحبه أن يكيل الثناء على الخمرة، ويذكر محاسنها وأفضالها، ويطلب منه أن يدعوها بأحسن أسمائها المتعددة، وبهذا تبدو علاقته بالخمرة ضربا من طقوس العبادة والتقرب، يقول طه حسين " أليس الشطر الأول تسبيحاً للخمرة، أليس الشطر الثاني تقديسا للخمرة "[٣].

وهكذا يجد الشاعر في أسلوب التحول طريقاً واضحة لتشكيل رؤيته الخاصة من الخمرة بأنها مصدر العظمة والقداسة، وذلك بنقل صفات القداسة من سياقها المقدس إلى سياق مدنس. وهكذا يحقق لنصه نوعا من الدهشة والإثارة التي تحمل القارئ على مضاعفة وعيه ودمجه بمجريات النص للكشف – بهذا الأسلوب – عن رفضه للسلطة الدينية، والسلطة الاجتماعية اللتين تقفا عائقا لحريته، وقدرته على الاستمتاع باللذة والنشوة.

– ثالثا : خيبة الانتظار :

إن النمط الأخير من أنماط المفارقة في شعر أبي نواس هو نمط خيبة الانتظار – على حد تعبير رولات بارن [٤] – الذي يكسر به توقع القارئ الذي كان ينتظر أن يجد ما يتوقعه من كلام بناء على مقدمات سياقية، ولكنه يتفاجأ بكلمات أخرى ، ونتيجة جديدة تناقض واقع السياق، لتؤكد شيئا لم يكن بحسبان هذا القارئ.

٤- الديوان : ١٣ .

٥- الأنضاء : جمع نضو ، وهو المهزول من العشق .

١- حديث الأربعاء : ٨٧ .

٢- محمد النويري : الشعر الحسي : ٨٣ .

ويساعد أسلوب خيبة الانتظار الشاعر على تصوير واقعه الداخلي المتناقض والمضطرب، فيقول: [١]

ألا فاسقـــني خمرا وقل لي هي الخمر ولا تسقني ســـرا إذا أمكن الجهر
فبح باسم من تهوى ودعني من الكنى فلا خير في اللذات من دونها ستر

يستخدم الشاعر في النص السابق أسلوب " خيبة الانتظار " لتصوير واقعه المضطرب ونزعاته الشاذة. فبعد أن يطلب من صاحبه أن يسقيه الخمرة، ويسمعه بصوت عال اسمها، يطلب منه – أيضاً – شيئا آخر لم يكن ليتوقعه أو ينتظره من واقع السياق السابق، وهذا الشيء هو أن يسقيه الخمرة جهراً، وعلانية أمام أعين الناس لا سرا كما تفرضه عادة الشرب ويطلبه الواقع. ومرة ثانية يدعو صاحبه إلى أن يبوح باسم من يهواه صراحة، وينبذ ما جرت عليه العادة في تكنيته درءاً للعواقب والنتائج.

يعكس أسلوب خيبة الانتظار تلوينا واضحا في الأسلوب الفني، يعكس استجابة الشاعر لواقعه المضطرب المتناقض وتفاعله معه، فيتلون هذا الأسلوب بتلون عالم الشاعر وواقعه، وبهذا تتجاوب الرؤية البلاغية مع المضمون الفكري لدى الشاعر بما يحدثه أسلوب مفارقة خيبة الانتظار، ويحدس به لدى القارئ .

ويعد حرص الشاعر على طلب اللذة علانية وصراحة – غير آبه بالأنظمة والأعراف – رد فعل طبيعي لخطيئته الأولى، خطيئة التربية والنشأة، وما أصابها من انحراف واضح، " إن نقطة الانطلاق في حياة أبي نواس كانت ركاماً من حياته العائلية والعاطفية، وتعقدت وتكاثفت فيما بعد بخيبته في العثور على غاية يرتاح إليها، وتجعله يشعر بأن الحياة جديرة بأن تعاش "[٢]. إن سلوكه الشاذ الذي تحمل من أجله النقد الديني والسخط الاجتماعي، مرده اضطرارات نفسية يعجز عن مقاومتها، " فاكتواؤه الباطن بعقدته وإدراكه الواعي لالتوائه وفساد سيرته أكسباه شعورا عميقا بالذنب عذبه أشد العذاب بما ولده فيه من إحساس بالخزي واشمئزاز في النفس، فكانت حيلته أن يتصنع عدم المبالاة، ويبالغ في اندفاعه وجموحه مدعيا الفخر بشذوذه والزهو بآثامه، وقد وجد في حميا الخمر ما تكسبه من الجرأة والشره أكبر معينا على هذا الطيش "[٣].

٣- الديوان : ٢٨ .

١- إيليا حاوي : فن الشعر الخمري : ٢١٥ .

٢- د. محمد النويهي : نفسية أبي نواس : ١٥٨ .

وإذا كان أبو نواس يقسو على نفسه، ويعلن – بذلك التشهير بشربه ولهوه – سخطه على همومه وعقده وآلامه فإنه قد أوهم نفسه بأن المهمة الوحيدة للإنسان في هذه الحياة، لا تكون إلا في اقتناص اللذة، " لقد خيل إليه أن الحياة ليست شيئاً سوى ما فيها من لذات جسمانية، وراح يقنع نفسه بذلك "[١]، ويقنعها – ايضاً – بأن اللذة والمتعة " تكبر في حسه، وفي وصفه، بمقدار المخالفة لا بمقدار المتعة والتذاذها "[٢].

إن موقف الشاعر السابق يريحه من جانب أنه يحقق له حريته ويضاعفها، وهذا ما يساعد على سكون اضطراباته وخلق التوازن عنده، وبذلك يمدد مساحات عالمه ويوسع حدوده، فالحرية لدى الشاعر " مرتبطة إلى حد بعيد بالخطيئة، والحرية عنده هي طاقته المغيرة والمتحررة ، كلما ازداد لوم الناس ازدادت شهوة الشاعر وازداد عناده، ونعيبهم عليه ثناء ... والخطيئة والمجاهرة بها هي التي تعينه على تحقيق حريته وتؤكد سعادته، فبالخطيئة وحدها يؤكد الرفض ويحقق الحرية، لأن الخطيئة فعل التمرد، فهي تريحه وتعبر عن انتصاره على أي سلطان للقمع أو الكبت، فهما عنده موت قبل الموت الطبيعي "[٣]. وبهذا تصبح الحرية وحدها مطلب الشاعر وغايته في استقبال الحيـــاة، حيث تغدو الحرية ذات أثر بليغ في " موقفـــه من التكاليف الدينية والتقاليـــد الاجتماعية "[٤]، وبذلك يظهر أبو نواس " شاعر الخطيئة لأنه شاعر الحرية، فحيث تنغلق أبواب الحرية تصبح الخطيئة مقدسة، بل إن النواسي يأنف أن يقنع إلا بالحرام ولذيذه ، فالخطيئة بالنسبة إليه في إطار الحياة التي كان يحياها كيانية، لأنها رمز التمرد،والخلاص "[٥]، ويقول: [٦]:

قل لمن يبغي صلاحي بعت رشدي بطلاحي

...

أطيب اللذات ما كا ن جهـــارا بافتضـــاح

يكسر الشاعر توقع قارئه، ويخيب ظنه بما يلجأ في بيتيه السابقين إلى أسلوب خيبة الانتظـــار، وذلك حينما يرد على باغي صلاحه بأنه باع شيئا غاليا بثمن بخس " باع رشده

٣- د. عمر فروخ : أبو نواس : ٩٤ – ٩٥ .

٤- عباس العقاد : أبو نواس : ٤٦ .

١- د. محمد العشماوي : منهج في دراسة أبي نواس : ٢٧ .

٢- عبدالرحمن صدقي : ألحان الحان : ١١٦ .

٣- أدونيس : مقدمة للشعر العربي : ٥٢ .

٤- الديوان : ٦٨٥ – وينظر : نفسه: ١٣٤ .

بطلاحه ". ويعزز الشعور بالمفاجأة والدهشة لديه بتأكيد رؤيته في أن " أطيب اللذات ما كان جهارا بافتضاح "، ليعمق بذلك في نفس المتلقي شعوره بالدهشة نتيجة طبيعية من نتائج خيبة انتظاره وكسر توقعه.

إن موقف أبي نواس من الشراب واللذة يكشف بوضوح عن " ولعه بالحرية، وهذا الولع الذي يتجاوز كل ممنوع ويرفض كل قيد، ويرى أن السلوك يجب أن يكون ثمرة للحرية وليس للتقييد والقمع "[١]، وبهذا الموقف يعلي من نزعته الإنسانية ويعظمها، إنه يعد – من غير تردد – إنسانه " مركز الكون، ومحور القيم "[٢]، فلا يعود – بهذا – " يخضع للشريعة، لأنه يصبح هو نفسه مصدر الشريعة، فتنعدم الممنوعات وتسود الحرية والمشيئة "[٣]. وبذلك يكون جسد حريته " بإحلاله القانون الفطري محل القانون الوضعي، والسيطرة على الأشياء والتقاليد والنظام بدلاً من أن تسيطر هذه الأشياء جميعها عليه "[٤].

وهكذا فإن موقف أبي نواس من الحرية وما تقوده إلى الجهر بالمعصية والمبالغة في ركوب الشهوة وطلب اللذة جهاراً، لا يترجم شيئا بقدر ما يترجم شخصيته العصبية[٥]، ومزاجه الذي يحب الإغاظة والظهور[٦]، فالشاعر يريد أن ينقل تجربته إلى غيره ويريد لها التعميم. وبذلك يظهر – في جهره بالمعصية، وبعده عن التستر – قد شكل موقفاً مناقضاً لما جاء في الحديث النبوي من دعوة إلى التستر إذما ارتكب المؤمن ذنباً، لأن الله يستره ويتوب عليه، يقول – صلى الله عليه سلم – " إذا بليتم بالمعاصي فاستتروا "[٧]. ولكنه يؤكد بمواقفه السابقة أن " المحرمات فقدت في المجال الشعري لديه أبعادها الدينية والاجتماعية واللغوية "[٨]، وذلك عن طريق أسلوبه الخاص في " تعليق الكلمات بعضها ببعض، والتي لا تخضع في شعره لمنطق اللغة أو منطق الدين، وإنما تخضع لمنطق فني خاص "[٩].

٥- د. إبراهيم سنجلاوي : دلالة التضمين : ٧١ .

٦- محمد أركون : نزعة الأنسنة : ١٠ .

٧- أدونيس : الثابت والمتحول : ١١٣ .

١- د. محمد العشماوي : موقف الشعر : ٢٠١ .

٢- سامي الدروبي : علم الطباع : ٨٥ – ٨٦ .

٣- عباس العقاد : أبو نواس : ٣٣ .

٤- العجلوني : كشف الخفاء : ٨٧/١ .

٥- محمد النويري : الشعر الحسي : ٨٦ .

٦- نفسه : ٨٣ – ٤ .

ويستمر الشاعر في الاعتماد على أسلوب " خيبة الانتظار " للكشف عن موقفه من الخمرة، وصورة المجتمع لديه، يقول : [١]

فقلت والليل يجلوه الصباح كما ... يجلو التبســـم عن غـــرّ الثنيّات
يا أحـــمد المرتجى في كلّ نائبة ... قم سيدي نعصِ جبّار السموات

يقدم الشاعر في بيتيه السابقين معنى ظاهراً يدعو فيه إلى العصيان والتمرد الديني، " قم سيدي نعص جبار السموات "، وبهذا الأسلوب الذي يتناول فيه المعنى السابق – أي أسلوب خيبة الانتظار – يحقق بوضوح لدى القارئ إحساسا بالصدمة والدهشة، بما تضمنه من تحريض على المعصية والتمرد وتذكير بالخطيئة الأولى، خطيئة العصيان التي بدأها إبليس يوم رفض أن يسجد لأدم. وبذلك يفتح الشاعر بابا محرما يولد لدى القارئ شعورا بالسخط عليه وترك التعاطف معه، لأنه قد مس لديه جانبا عزيزا، وشعورا ساميا.

إن الدارس لشعر أبي نواس وحياته يدرك تماما أنه احتفظ بإسلامه، واعتقد به دينا[٢]، ولكن سلوكه العملي كان يناقض اعتقاده ذلك، ويؤكد عصيانه لكثير من أوامر الدين وتعاليمه، إن أبا نواس – في حقيقة موقفه – كان يجد نفسه في ضعف أمام إغراء اللذة. وحقيقة موقفه في البيتين السابقين أنه أراد " أن ينفي عن نفسه تهمة الضعف هذه، ولكنه لا ينجح، وهذه الأبيات نفسها تكشف تحايله "[٣]، وهو عندما رمي بالزندقة لقوله هذه الأبيات، قال: " أيكون زنديق مقراً بأن للسماء جباراً ؟! يا أمير المؤمنين : اجمع كل زنديق في الأرض فإن زعموا أن في السماء إلها واحدا فاضرب عنقي، ولكن أصبت قوما جهالا لا يعرفون المزح من الجد "[٤]. وبتصنعه في العصيان الديني يلجأ إلى مخادعة نفسه التي ربما ألزمته بالدين، وفرضت عليه التزاما إيمانيا عميقاً ، فما موقفه هذا إلا " محاولات لتخدير ضميره الذي يؤنبه على سوء سيرته، فنراه يتصنع الشك وعدم المبالاة حين يريد أن يسهل على نفسه الخضوع لإغراء لذة وقتية يعلم أنها آثمة "[٥]، وما

٧- الديوان : ١٧٤ .

١- أبو هفان : أخبار أبي نواس : ٣٨ – وينظر : ابن منظور : أخبار أبي نواس : ٢١١-٢١٢، ٣١١ . مهلهل ابن يموت : سرقات أبي نواس : ١٤٦.

٢- د. محمد النويهي : نفسية أبي نواس : ١٠٢ .

٣- ابن منظور : أخبار أبي نواس : ١٠٥ .

٤- د. محمد النويهي : نفسية أبي نواس : ١٠٥ .

اهتمامه البالغ بذكر المحرمات في شعره إلا " مغالاة بقيمة اللذة، وتعويض عن وحدة الشعور بالذنب، فليس وعيه الخفي حطا من قيمة الحرمات، بل رفع لقيمة اللذات واعتزاز بمقاربتها، لمكان الصون من العبادة والتقوى ما دام عاجزا عن ممارسة هذه الأخيرة "[١].

ويضاف سبب آخر لإشهار أبي نواس لمعاصيه وارتكابه المحرمات في شعره، وهو رغبته في نقد مجتمعه وتعريته، فلقد خبر الشاعر الحياة الاجتماعية للناس، وبخاصة حياة القصور منها، لما كان من الخلفاء والأمراء حب لمجالسته ومنادمته، ولذلك فقد " أراد أن يعري مجتمعه ويميط اللثام عن أجوائه العامة التي توارت خلف ألف ستار وحجاب "[٢]، إنه بذلك يسخر من الناس ويكشف رياءهـــم بما عرفـــه عنهم " لقد كره النفاق الاجتماعي، والحقيقة وراء شجاعته الأدبية "[٣]، وهكذا فإن ما كان به من ميل إلى فضح الذات، وإعلان المعاصي يعود إلى " رفضه الشديد لما يراه في مجتمعه من تناقض بين الأقوال والأفعال، وبخاصة في القصور التي قضى شطرا من حياته بين جدرانها، إنه شاعر يبحث عما يناقض المألوف وما يثير الدهشة والاستغراب، وربما الإعجاب "[٤].

وبهذا الأسلوب يكمن لديه بعدي التطهير والخلاص ، فأسلوب المفارقة " أكثر بعدا في التأثير بمجتمعه، ويلجأ إلى الأسلوب المباشر محرضا على التمرد والثورة متخذا من المجاهرة بمواقفه أسلوبا يدعو من خلاله الآخرين إلى التخلي عن القديم، والسير في ركاب الحياة الجديدة، والتمتع بكل ما فيها بعيداً عن الكبت والسرية "[٥]. إنه يجسد رؤيته للحضارة التي تقوم على الإشباع والامتلاء لا على الكبت والحرمان، ولهذا فإنه لا بد من " صراع وصدام بين رؤيته ورؤية المجتمع، وهكذا عُدّ أبو نواس خارجا على معطيات عصره ومتحديا لها، وبهذا كان ظاهرة في عصره لأنه حاول أن يخلخل الأسس التي تقوم عليها المؤسسات الدينية والاجتماعية والسياسية في ذلك الوقت "[٦].

٥- د. محمد حمود : أبو نواس : ١١٥ .

٦- د. أحلام الزعيم : أبو نواس : ٢٧ .

١- د. محمد النويهي : نفسية أبي نواس : ١٤٩ – وينظر : العقاد : أبو نواس : ٣٠ – ٣١.

٢- نوره الشملان : قراءة في بائية أبي نواس : ١٢٦ .

٣- د. أحلام الزعيم : أبو نواس : ١٢٨ .

٤- د. إبراهيم سنجلاوي : دلالة التضمين : ٦٤ .

ومن الجدير ذكره أن أبا نواس لم يكن سيئ السيرة والسلوك إلى الحد الذي يصوره المأثور الأدبي والتاريخي عنه، فدواعي الوضع والتزيد عليه أمور فرضتها أحوال تحاسدية خاصة، ومعطيات سياسية عامة [١]، لقد " تآمر العصر على أبي نواس، كان يسقط عليه أخطاءه، إنه عصر حضارات تتلاقى، وترجمات لأفكار متباينة "[٢]، وقع ضحيتها. وإذا كان ألح على انتقاد أحوال معاصريه فإنه في أي حال " لم يدخل على عصره فسادا لم يكن بهذا العصر "[٣]، وإنما الجديد في شعـــره لا يكمن " في دعوته إلى ارتكاب المعاصي بل دعوته إلى الجهـــر بارتكابها، ومعظم دفاعه
ليس من إتيانه الإثم بل عن تصريحه به "[٤] .

لقد جسد وجدان الشاعر الفني شعوره بخيبة الرجاء في الحياة، وبخيبة الرجاء من الحياة نفسها، وكشف عما في نفسه، " من حب انتقام، انتقام من الحياة التي أصابته بكل مكروه — جسمه له خياله — ولكنه لم يجد سوى ذاته — ذاته الضعيفة — يثأر منها، ينتقم من نفسه لأنه لم يستطع الانتقام من الحياة التي ظلمته "[٥]، ومع ذلك فقد تفاعل بصدق " مع حياة مجتمعه بكل ما فيه من لهو ومجون وخلاعة وتحرر وانحراف، وسجل كل هذا في شعره ونجح في أن يرسم فيه صورة لحياة هذا المجتمع اللاهية في جرأة غير مألوفة، وفي غير مبالاة بأي قيمة خلقية أو عرف اجتماعي أو شعور ديني ..."، ومن غير شك يعدّ شعره وثيقة دقيقة لمجتمع القرن الثاني صور فيه كل ما في المجتمع، فصور فيه حياة الجواري والفتيان، والغلاميات والغلمان الشذاذ، وحياة الأديرة... "[٦].

وهكذا يستخدم الشاعر المفارقة بأنماطها الأسلوبية في تناول موضوعاته الشعرية، يضفي عليها بعنصري المفاجأة والإثارة، وينجح في إمتاع القارئ وتنبيه على إمكانات التعبير البلاغية

٥- ابن المعتز : طبقات الشعراء : ٨٩ وينظر : أبو نواس : ديوانه — برواية الصولي — تحقيق بهجت الحديثي : المقدمة : ٤- ابن منظور : أخبار أبي نواس : ٤٣ — بروكلمان : تاريخ الأدب العربي : ٢/٢٥-٢٦ — د. زكي مبارك : الجوانب الجدية في شعر أبي نواس : ٥٠ — د. شوقي ضيف : الفن ومذاهبه: ١٥٩ — ١٦٠.
٦- د. رجاء عيد : أبو نواس : ١٣٤ .
٧- د. محمد النويهي : نفسية أبي نواس : ١٦٢ .

١- د. محمد النويهي : نفسية أبي نواس : ١٦٣ — ١٦٤ .
٢- جورج غريب : أبو نواس زعيم شعراء الخمرة : ٢٦ — ٢٧ .
٣- د. يوسف خليف : في الشعر العباسي : ٦٠ .

المتعددة، والعلاقات اللغوية الجديدة، التي تنهض بالذوق السليم، وترسخ لديه الشعرية بكامل أبعادها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

... ((الفصل الثامن)) ...

التـــكرار

ينظر كثير من دارسي البلاغة والأسلوب إلى التكرار على أنه من أهم الظواهر البلاغية ذات الفاعلية والبنائية في النص الشعري. والتكرار عنصر بلاغي يعكس لدى الإنسان جانبا واضحا من موقفه الشعوري والانفعالي.

جميع الحقوق محفوظة

أما معنى التكرار في اللغة ، فانه " مأخوذ من الكرّ، وهو الرجوع عن الشيء، ومنه التكرار "[١]. وأما معناه في الاصطلاح البلاغي القديم، فقد عرفه ابن معصوم قائل: " التكرار، وقد يقال التكرير، فالأول اسم، والثاني مصدر في كررت الشيء إذا أعددته مرارا. وهو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر بالمعنى واللفظ لنكتة، ونكته كثيرة ، منها : للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو للتهويل، أو للتعظيم ، أو للتلذذ باسم المكرر"[٢].

وقد أخذ التكرار في البلاغة الحديثة أهمية متناهية، إذ عده " نورثرب فراي " مبدأ بنيويا في كل الفنون [٣]. وذلك لأن التكرار يقوم – أساسا – " على اعتبار نفسي إنساني... فالتكرار من أقــوى طرق الإقنــاع وخــير وسائط تركيز الرأي والعقيدة في النفس البشرية"[٤]. وتكمن خطورة التكرار –أيضا– في أنه " يحدث تيار التوقع، ويساعد في إعطائه وحدة للعمل الفني "[٥]. إذ يجعل التكرار الجزء المكرر في السياق " الأكثر تأثيرا، لأنه يمنحه تميزا يجعل القارئ مشدودا

١- ابن منظور : لسان العرب : مادة " كرر " .

٢- أنوار الربيع : ٥/٣٤٥ – ٣٤٧ .

٣- تشريح النقد : ٣٢٤ .

٤- د. محمد بركات أبو علي : البلاغة : ١٥٢ – ١٥٣ .

٥- د. موسى ربابعة : التكرار في الشعر الجاهلي : ١٦١ .

ومثارا، لأن التكرار يكّون لدى القارئ حسا بالتوتر والتوقع، وهما إحساسان ينتميان إلى طبيعة اللغة الشعرية القائمة على التوتر والتوقع" [١].

وينقسم التكرار في شعر أبي نواس إلى ثلاثة أقسام، وهي : أولا : تكرار الأصوات، وثانيا: تكرار الكلمات، وثالثا : تكرار المقاطع .

أولا : تكرار الأصوات :

يساعد التكرار الصوتي الشاعر في إضفاء موسيقى شعرية خاصة على أبيات قصائده، الأمر الذي يساعده في إبراز مواقفه الشعرية وانفعالاته الوجدانية بصورة أوضح، يقول: [٢]

ملأت قلـــبي ندوبا فصرت صبّا كئيبـــا[٣]
علّمت دمعي سكبا ومقلـــتي نحيبـــــــا
ما مسّك الطيب إلا أهديت للطيب طيبـــا
عددت أحسن ماقـــ ـــيّ يا ظلـــوم ذنوبـــا
أقمت دمعي على ما يطوي الضمـــير رقيبا
...
جنان يا نور عيـــني أنهكت جسمي خطوبا
إن غبت عني فقلـــبي يـــودّ ألاّ يغيبـــــــا

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

يكرر الشاعر في الأبيات السابقة صوت الباء بشكل لافت للنظر، في كلمات مثل: قلبي، ندوبا، وصبا، وكئيبا، وسكبا، ونحيبا، والطيبا، وذنوبا، رقيبا، وخطوبا... الخ . ويكرر غير صوت الباء الانفجاري أصواتا انفجارية أخرى، وهي صوت : الدال، والطاء، والقاف، وذلك في كلمات مثل : ندوبا، دمعي، وعددت... وطلاقة، وقطوبا، وخطوبا.... وقلبي، ومقلتي، وقطوبا.... إلخ.

ويعكس تكرار الشاعر للأصوات الانفجارية في القصيدة السابقة الجو النفسي الذي يعيشه ويسيطر عليه، وهو يعاين تجربته مع محبوبته جنان، التي تسببت له بكثير من المتاعب والهموم،

٦- د. موسى ربابعة : جماليات الأسلوب : ٢٩ .

٧- الديوان : ٢٦٣ .

١- ندوباً : جروحاً .

والآلام والجراح والدموع. فمما هو معروف أن الأصوات الانفجارية تنجم عن انطباق الشفتين وانحباس الهواء عندهما، ومن ثم تنفرج هاتان الشفتان فجأة لينطلق بهما النفس، فتسمع بعد ذلك هذه الأصوات. فالأصوات الانفجارية تتكون بانطلاق النفس بعد حبسة لتجمع الهواء، ومن ثم تتمكن الذات من استجماع قوتها واطلاقه من جديد إلى الخارج، وبهذا تبدو أصوات الشاعر لهاثا من الأنفاس المتتابعة المتعبة، والتي تشكل له كلماته، وتعكس جوه النفسي الملآن بالتعب والإجهاد.

يلحّ تكرار الأصوات الانفجارية وتجمعها في الأبيات السابقة – بشكل لافت للنظر – في طلب التفسير، فإذا ما أراد المرء " أن ينظر إلى تكرار حرف ما على مستوى القصيدة بكاملها، فإنه يجد فعلا أن هناك حرفا يتردد أكثر من غيره من الحروف في القصيدة، ولذلك لا يمكن أن يكون تكرار هذه الحرف دون وظيفة تنسجم مع السياق العام للقصيدة " [١] . وبهذا يمكن القول إن الأصوات المكررة توحي بقرب معنوي بين الكلمات التي تكون فيها، وتشكل هذه الكلمات التي ترد فيها الأصوات المكررة المعنى العام للقصيدة، ومحورا لمعنى النص الشعري وبؤرة يتركز فيها ذلك المعنى.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

فالكلمات التي تتكرر فيها الأصوات السابقة، هي: "القلب، ومقلتي "، وهي الأعضاء التي تعكس شقاءه، ويستودع فيها همومه. وهذه الأعضاء هي التي تسببت بـــ " ندوبه ، ودموعه وبكائه "، وهي مسؤولة عن جعله " صبا كئيبا، ومنهكا قاطبا ". وهكذا يوضح الشاعر موقفه من الحب بكلمة " صباً "، حيث تبدو مركزا لعالمه الشعري، يتفرع عنها معجمه الخاص أي: القلب الذي يشعر، والعين التي تعبر، والحال التي ترتسم عليه، والمحبوبة التي تحترحه بالرغم من أنه يود ألا يغيب عنها، ويتحمل فيها قساوة الواقع وألم الضمير. ولهذا يدعو " رينيه ويلك " إلى دراسة الأصوات كعنصر " في مجمل العمل الفني، وليس بمعزل عن المعنى "[٢].

ويختم قصيدته السابقة ببيتين يبدأهما بأسلوب النداء " جنان يا نور عيني " الذي يعكس – أيضا – الحالة الإنفعالية ويجسد ألم الغياب، وحرمان اللقاء، فأسلوب النداء أسلوب انفعالي وجداني خالص، يتناغم وأسلوب تكرار الأصوات في التعبير عن واقع الشاعر نفسه.

١- موسى ربابعة : التكرار في الشعر الجاهلي : ١٦٦ .

٢- نظرية الأدب : ١٧٧ .

والشاعر يضمن بتكرار الأصوات السابقة للقصيدة عنصرا موسيقيا واضحا، فللموسيقى أهمية كبيرة في العمل الشعري، وهي ذات علاقة مباشرة بانفعالات الشاعر وأفكاره، فالبعد الموسيقي في النص " يحقق اقتصادا في الانتباه، والجهد العقلي ...وإذا كان الوزن (أو الموسيقى) ينقص جهد العقل فإنه – في الوقت نفسه – يهيئ للعاطفة متعة خاصة "[١].

يتابع في تكرار الأصوات الانفجارية ، وبخاصة منها صوت الباء ، كما في قصيدته التالية، فيقول: [٢]

أيا ربّ وجـــه في التراب عتيق ويا ربّ حسن في التراب رقيق

ويا ربّ حزم في التراب ونجدة ويا ربّ رأي في التراب وثيـــق[٣]
أرى كلّ حيّ هالكا وابن هالك وذا نسب في الهالكـــين عريـــق
فقل لقريب الـــدار إنّك ظاعن إلى منـــزل نائي المحـــلّ سحيـــق[٤]
إذا امتحن الدنيا لبيب تكشّفت له عن عـــدوّ في ثيـــاب صـــديق

يكرر الشاعر في الأبيات السابقة صوت الباء، ويضيف إليه تكراره لصوتي الدال والقاف الإنفجارين. ويمثل تكراره لصوت الباء في كلمات : ربّ، والتراب ، وابن، ونسب، و لقريب، ولبيب، وثياب. أما تكراره لصوتي الدال والقاف فيظهر على التوالي في كلمات: نجدة، والدار، والدنيا، وعدو... وعتيق، ورقيق، ووثيق، وعريق، وقريب، وفقل، وسحيق، وصديق. ويعكس هذا التكرار المكثف للأصوات الانفجارية السابقة خفايا شعوره، بما يمثل من صدى لعالمه الداخلي العميق.

ويكشف التكرار السابق حال الشاعر المفعمة بالأسى وهي تعاين تجربة الوجود والفناء، وتتناول دورة الحياة والموت، التي تبدأ بالظهور الحاد ، وما يلبث أن يعقبها أفول طويل يطوي الحياة بإنحازاتها وإشراقاتها. فيرى الحياة وجهاً من وجوه الموت المتعددة الذي يأتي عليها بالفناء

٣- ج. جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصر : ١٦٨ – ١٦٩ .
٤- الديوان : ٦٢١. وينظر : نفسه :٢٢٧، ٢٧٣، ٥٢٤، ٦٢٠ .

١- وثيق : موثوق به .
٢- ظاعن : مسافر . إلى منـــزل : يريد القبر. سحيق : بعيد .

والخراب، فيواري في ترابها الوجه العتيق والحسن الرقيق، والحزم والنجدة، والرأي الوثيق. وإنه يرى الأحياء – نسل الهالكين – ذوي نسب في الهلاك عريق، ويراهم في حالهم إلى الموت والهلاك — سريعا – صائرين. وهكذا تبدو الدنيا لممتحنها اللبيب وكاشفها الحصيف عدوا متواريا في ثياب صديق.

يكشف تكرار للأصوات الانفجارية عن ضيق الشاعر، وذلك حين لا ينطلق نفسه بسهولة، ويظل حبيسا مدة من الزمن يتجمع فيها الهواء الذي سرعان ما ينفجر ليخرج معه آلامه وضجره . وتشكل الكلمات التي تتكرر في الأصوات السابقة محورا ينظم معاني الشاعر وأفكاره ويصوغ في تلك الكلمات موقفه العام من الحياة القائمة على التوحد في الموت والفناء — بما يرى الوجه العتيق والحسن الرقيق والحزم والنجدة ... في التراب، أو في المحل السحيق — إن المعنى الذي يود الإفصاح عنه — أي معنى الموت المنتشرة رائحته في كل مكان من الكون — يتركز في الكلمات التي وردت فيها تلك الأصوات المكررة.

وهكذا يتمكن من الكشف عن شعوره وانفعالاته وتوضيح موقفه العام من الحياة والموت باستخدامه لتكرار الأصوات السابقة . ويكون قد حقق بالتكرار موسيقى خاصة تنسجم مع عالمه الداخلي وإيقاعه، فما انتقاء الشاعر للأصوات السابقة وعنايته بتكرارها إلا دليل على أن الشاعر " بشر يتحدث إلى بشر، ويعمل جاهدا ليعثر على أجود نسق لكي يجعل تجربته تعيش مرة أخرى لدى الآخرين "[١].

ويكرر الشاعر — أيضا – في شعره صوت الراء ، فيقول: " [٢]

طربت إلى خمر وقصف الدساكر ... ومنـــزل دهقان بها غير داثـــر [٣]
بفتيان صدق من سراة ابن مالك ... وأزد عمان ذي العلى والمفاخر[٤]
فلمـــا حللناهـــا نزلنـــا بأشمط ... كريم المحيّا ظاهر الشرك كافـــر[٥]
لـــه دين قسيس وتدبـــير كاتب ... وإطراق جبار وألفـــاظ شاعـــر
فحيا وبيّا ثم قال لنـــا: اربعـــوا ... نزلتـــم بنـــا رحبـــا بأيمن طائر

١- اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقة : ٢٩ .

٢- الديوان : ٢٠٨ .

٣- الدساكر : منازل للاعجام يكون فيها الشراب واللهو. داثر : بال .

٤- السراة : جمع سري ، وهم رؤوس القوم وسادتهم .

٥- الأشمط : العجوز . ظاهر الشرك : تبدو عليه إمارة الكفر.

يتكرر صوت الراء في الأبيات السابقة في كلمات مثل : طربت، وخمر، والدساكر، وغير داثر، وسراة ، والمفاخر ، وكريم، وظاهر الشرك وكافر ، وتدبير، وإطراق جبار ، وشاعر ... إلخ. وليس من قبيل المصادفة تكرار الشاعر لصوت الراء في الأبيات السابقة في صورته تلك ، وانما يعود ذلك إلى الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر وتسيطر عليه . فالشاعر مأخوذ بنشوة الطرب والرغبة في المرح، فلذلك يبحث عن الكلمات التي تصور له رغبته وتعكس نزعته ، وهكذا تتجسد حالة الطرب لديه في كلماته التي تتكرر فيها صوت الراء ، في مثل كلمات : الخمر، والدساكر ، وغير داثر ، وكريم المحيا ، واربعوا ورحبا ، وأيمن طائر ... إلخ.

وينتقي الكلمات التي تعبر عن انفعالات الكرب والتروع نحو اللهو لديه ، بحيث ينتظم تلك الكلمات رباط صوتي يتمثل بتكرار صوت الراء فيها، الذي يتجاوب مع حالته النفسية ، وينسجم معها بما يحمل من خفة في النطق ودلالة على الحركة والانتشار ، فالشاعر " يحاول أن يعطي النغم أو الحالة النفسية التي بدأت تتكون في داخله شكلا مناسبا ، فيبحث في اللغة عن الأصوات التي تتفق مع هذا النغم الأصلي أو تقترب منه ، وترتبط الأصوات بالكلمات وتتجمع الكلمات في بواعث أو دوافع ، وينتج عنها في نهاية الأمر معنى أو مضمون"[١].

يلحظ دارس التكرار الصوتي في شعر أبي نواس كثرة تكرار الشاعر للأصوات الصفيرية في شعره [٢]. يقول: [٣]

سلاف دنّ إذا ما الماء خالطها ... فاحت كما فاح تفاح بلبنان

كالمسك إن بزلت والسبك إن سكبت ... تحكي إذا مزحت إكليل مرجان [٤]

صهباء صافية عذراء ناصعة ... للسقم دافعة من كرم دهقان [٥]

...

سلسالة الطعم إسفنط معتّقة ... بشربها قيم الحانوت أوصاني [٦]

١- أحمد الساعي : حركة الشعر الحديث في سورية : ٢٥٩ .

٢- ينظر الديوان : ١، ٣٧، ٦٥، ١٠٥، ١٠٨، ١٣٤، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٣٧، ٦١٦ .

٣- نفسه : ١١٣ .

٤- بزلت : ثقب إناؤها . السبك : الذهب . تحكي : تشبه .

٥- ناصعة : بيضاء . الدهقان : زعيم فلاحي العجم .

٦ - سلسالة الطعم : عذبة الطعم . الإسفنط : أجود الخمر .

مسحولـــة مـــزة كالمســـك قرقفـــة تطير الهـــم عن حيزوم حـــــران [١]

يلحظ القارئ – بيسر – كثرة تكرار الأصوات الصفيرية في الأبيات السابقة ، في كلمات : سلاف ، والمسك ، وبزلت، والسبك، وسكبت، ومزجت ، وصهباء، وصافية ... إلخ. يكثف الشاعر الأصوات الصفيرية في الكلمات التي يصف بها خمرته فهي مسك، وسبك، وصافية، وناصعة، وللسقم دافعة، وسلسالة الطعم، وإسفنط، ومسحولة ، ومزة. وبهذا يجعل خمرته – أو سلافه – بؤرة تنبعث عنها أوصافها وتتلاقى فيها انفعالاته وتتشابك بها خيوط عالمه، فهو يرسم للخمرة صورة مشرقة لا يعدو عليها الزمن ، بل تبدو فيها نافذته التي يطل منها على الحياة. وإذا كانت المعاني السابقة في الأبيات تدور حول الخمرة أو السلاف فان الكلمات التي عبر بها عن ذلك قد شابهت – أيضا – كلمة السلاف في خصائصها الموسيقية، أي في تركّز الأصوات الصفيرية فيها، وبهذا فان " معاني القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان ، وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أي قصيدة اصيلة إنما هو حصيلة لبناء الأصوات "[٢]، فالعمل الفني هو – قبل كل شيء – " نظام للأصوات ثم انتقاء من النظام الصوتي للغة ما "[٣].

مركز ايداع الرسائل الجامعية

وهكذا يستخدم الأصوات الصفيرية المكررة في شعره، فيركز بها معانيه، ويسبغ عليها وحدة تضفي على النص موسيقى مميزة " تزيد من انتباهنا، وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها ، وتجعلنا نحس بمعانيه كأنما تمثل أمام أعيننا تمثيلا عمليا واقعيا ، هذا إلى أنها تهب الكلام مظهرا من مظاهر العظمة والجلال، مصقولا مهذبا تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه ، وكل ذلك ما يثير فينا الرغبة في قراءته وإنشاده ، وترديد هذا الإنشاء مرارا وتكرارا " [٤].

يكررّ الأصوات في شعره، فيبرز – بوضوح – العلاقة بين الصوت والمعنى، وفي ذلك يكرر صوت الميم، فيقول: [٥]

أيّها الرائحان باللوم لوما لا أذوق المدام إلا شميمـــا [١]

٧- مسحولة : نقية . القرقفة : في سكرها شدة. حيزوم : ضلع الفؤاد . حران : عطشان .

١- أرشيبالد ماكليش : الشعر والتجربة : ٢٣ .

٢- رينيه ويلك : نظرية الادب : ١٨١.

٣- د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر : ١٦ .

٤- الديوان : ٢٩ .

نالـــني بالمـــلام فيها إمام لا أرى لي خلافه مستقيما [٢]

يسيطر على أبي نواس شعور بالإحباط واليأس نتيجة منع الخليفة الأمين له من شرب الخمرة، مما أدى إلى إحساسه بالمضايقة والحرمان، وجلب اللوم من صاحبه عليه، لالتزامه بدعوة الخليفة السابقة. ويوضح الشاعر هذه الصورة بتكراره لصوت الميم، كما في الكلمات التالية: باللوم، ولوما، والمدام، وشميما، وبالملام، وإمام، ومستقيما.

ويتضح في البيتين السابقين أن الخليفة هو مصدر ملام الشاعر على شربه للمدام ، فالخليفة هو الذي تسبب في منع المدام عنه ، وما دام أن الشاعر لا يجرؤ على مخالفة أوامره ونواهيه، فإنه يلتزم بطلبه ودعوته التي تسببت في لوم الرائحين له على ذلك ، ومن ثم توقفه – والحال السابقة– على شم المدام لا احتسائها .

الإمـــام (يصـــدر) المـــلام (على شرب) الـــمدام (فلا يشـــرب إلا) شميـــما

وهكذا تبدو بوضوح علاقة المعنى بالأصوات المكررة، فالإمام هو الذي يصدر الملام على شرب الشاعر للمدام، فلا يعود يشربها إلا شميما. وبهذا يظهر أن " الالتزام بأحرف معنية مكررة يؤدي إلى نوع من التجانس الصوتي الذي يوحي بقرابة معنوية ، وينتج عنها دلالة معينة "[٣].

ويكرر الشاعر – أيضا - بشكل واضح صوت النون [٤]، ويكرر في البيتين الآتيين صوت النون إضافة إلى تكريره للأصوات الصفيرية وأصوات المد، يقول: [٥]

دع عنك لومـــي فإنّ اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء
صفراء لا تنـــزل الأحزان ساحتها لو مسّها حجـــر مسّته سرّاء

يكرر الشاعر صوت النون في كلمات: عنك، فانّ، وداوني، وكانت، وتنـــزل، والأحزان. ويأتي تكراره لصوت النون الذي تحس معه بثقل النفس للدلالة على عظمة همومه وأحزانه، التي لا تبدد لديه إلا بكلمة " داوني "، أي بالخمرة النافية للأحزان والهموم. ويكرر –

٥- شميما : شمّا .

٦- الإمام : الخليفة الأمين . خلافه : مخالفته .

١- جان كوهن : بنية اللغة الشعرية : ٧٥ – ٧٦ .

٢- ينظر الديوان : ٣٠، ١٠٢، ٢٣٤، ٣٢٠ .

٣- نفسه : ٦ .

أيضا – الأصوات الصفيرية في كلمات : صفراء، وتنـــزل، والأحزان، وساحتها، ومسها، وسراء، وتتركز الأصوات الصفيرية في السياق السابق في وصفه للخمرة الصفراء التي لا تنـــزل الأحزان في ساحتها البتة، ففي هذا البيت يكثف الأصوات الصفيرية التي انبثقت عن خمرته الصفراء وتعلقت بها موسيقى ودلالة.

أما عن تكراره لأحرف المد في البيتين السابقين فإنها تتركز في الكلمات التالية : إغراء، وداوني، وبالتي، وكانت، وهي الداء، وصفراء، ولا ، والأحزان، وساحتها، ومسها، وسراء. والملاحظ أن الشطر الأول من البيت الأول تقل فيه أصوات المد وتكثر فيه المقاطع المقيدة، في مثل كلمات : دع ، وعنك، ولومي، وفان، واللوم. ويزداد التركيز في هذه الكلمات التي تشعر معها بثقل الأصوات ، وذلك لأن الشاعر يخاطب فيه صاحبه ويحاول جادا رد دعوته إياه للابتعاد عن شرب الخمرة، ويحاول – أيضا – رد لومه عنه. فالشاعر بهذا الوضع يشعر بتقييد الذات وتغوير الحركة داخل أعماقه، في حين نجده في الشطر الثاني من البيت الأول – وفي البيت الثاني – يقفز عن همومه، وينطلق خارج ذاته إلى ساحة من الانتشار والحركة، أي إلى دائه ودوائه، وهي خمرته الصفراء، معتمدا في هذا على الإكثار من الأصوات المطلقة التي يشعر معها بالخفة والانطلاق تكسر في داخله التقييد الذي بدأ به أبياته. وبذلك يتحقق لأبياته " جرساً يكون صدى لمعناه "[١]، ويكرر في قصيدة أخرى أصوات المد، فيقول: [٢]

شجاني وأبلاني تذكر من أهـــوى وألبســـني ثوبا من الضر والبلوى
يـــدل على ما في الضمير من الفتى تقلب عينيه إلى شخص من يهوى
وما كلّ من يهوى هوى هو صادق أخو الحب نضو لا يموت ولا يحيى[٣]

ينتشر صوت المد في الأبيات السابقة بكثرة، كما في الكلمات التالية: شجاني، وأبلاني، وأهوى، وألبسني، والبلوى، وأخو، ولا يموت ولا يحيي... الخ. فاستخدام الشاعر لأصوات المد التي ينطلق بها النفس بعدما استغرق وقتا كافيا في أعماق ذاته يجسد له ألم هذه الذات وحنينها إلى الانطلاق والانتشار خارج مدارها المغلق، فبقاء هذا النفس في أعماقها أصبح يشعرها بالضيق، وربما بالغليان والاختناق جراء تحملها تذكر المحبوب الذي قلب لها حالها، وألبسها ثوب الضر

١- اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه : ٥٠ .

٢- الديوان : ١١٨ .

٣- نضو : هزيل .

والمشقة، والحيرة والذهول. وبالتالي يكون أدخله في زمرة العشاق الذين منوا بحال لا يحسدون عليها، فيظهرون وكأنهم ليسوا بالأحياء يعرفون، ولا بالأموات فينكرون، ولكنهم للمعاناة لازمون وللآلام حاملون.

وهكذا يكرر أصوات المد في أبياته السابقة مجسدا صوت الألم والنواح، والتحسر، وذلك حين تبدو هذه الأصوات كأنها أنين مستمر يربط بين معاني الأبيات ويصوغ لها موسيقاها الخاصة، التي تكونت من تضافر هذه الأصوات مع صوت القافية المطلق، وبهذا يمكن " أن نتحدث عن مماثل صوتي داخلي بالمقارنة مع التماثل الصوتي الخارجي الذي تكونه القافية "[١]، فالأصوات التي تتكرر – أساسا – " في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية يجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان "[٢]، تنهض في نهاية الأمر بمهمة وحيدة، وهي " الكشف عن القوة الخفية في الكلمة "[٣].

جميع الحقوق محفوظة

– ثانيا : تكرار الكلمات :

يُلمح تكرار الكلمات في الأبيات الشعرية بصورة أوضح من التماح تكرار الأصوات فيها. ويحاول الشاعر بتكراره للكلمات تحقيق غايات بلاغية متعددة ، أهمها جعل الكلمة المكررة محورا للأبيات وبؤرة تتلاقى فيها معانيها.

يستغل طاقة تكرار الكلمات في تناول تجربة الحب لديه في قصائد متعددة، فيكرر فيها كلمات الشكوى، والليل، والسقم، والنداء[٤]، فيقول: [٥]

سأشكر للذكرى صنيعتها عندي وتمثيلها لي من أحب على البعد
يقرّبــه التذكار حــتى كأنــني أعاينــه في كلّ أحواله عنــدي
فقد كادت الذكرى تكون كأنها مشاهــدة لولا التوحش للفقــد

يبدأ الشاعر أبياته السابقة بكيل الشكر للذكرى التي جمعته بالمحبوب جمعا يقترب من الحقيقة، ويجسد – بهذه الحال – حالة القمع والحرمان للقاء محبوبته، وبهذا فانه يعكس الوضع القلق الذي يعيشه ، ويجعله يشعر بالاغتراب عن الناس والشعور بالوحدة ، ولذلك يتعلق

٤– جان كوهن : بنية اللغة الشعرية : ٨٢ .

٥– د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر : ٤٥ .

٦– أ. ف. تشيتشرين : الأفكار والأسلوب : ٥٠

١– ينظر الديوان : ١٨٩، ٢٠٦، ٢٤١، ٢٦٠، ٢٦٦، ٣٠٨، ٣٢١، ٣٢٥، ٣٤٨، ٣٦٨.

٢– نفسه : ٢٣٤.

بالذكرى التي يجد فيها القدرة على تقريب المحبوب وكسر حالة الغياب ومن ثم التوحد به من جديد.

ويتعلق بكلمة الذكرى التي كررّها لأنها تمثل لديه آلية دفاعية يضفي بها على الزمن ضربا من الثبات، فالذكرى تستحضر الزمن الماضي الجميل، زمن الوصل واللقاء وتثبته في وجه النسيان، وتساعده على مقاومة حالة الاغتراب التي يعيشها، بما تعيد إلى نفسه المقهورة من توازن قد فقدته.

وهكذا يحقق تكراره لكلمة الذكرى استيعاب الماضي وتمثلـــه تمثلا تاما، يقول ابن الحاجب :" العرب تكرر الشيء مرتين ليستوعب تفصيل جميع جنسه "[١]. وكذلك فان التأثير الذي يحدثه التكرار يكمن في " رغبة الشاعر أن يجعل من الكلمة المكررة محور القصيدة، بحيث تأتي الخواطر والأفكـــار في القصيدة سندا لتلك الكلمة ، يجعل كلمة واحدة محور قصيدة كاملة، وكل شيء آخر يسند الخواطر والأفكار التي تشع منها "[٢].

ويذهب الشاعر إلى تكرار كلمة الخمر والسقاء في قصيدته الواحدة في صورة لافتة للنظر [٣]، يقول: [٤]

اسقني يا ابن ادهما واتخـذني لك ابن ما
اسقنيهـــا ســـلافة سبقـــت خلـــق آدما
...
اسقنيها وغنّ صو تا–لك الخير– أعجما

يكرر الشاعر كلمة اسقني التي يبدأ بها أبياته السابقة، ويجعل من هذه الكلمة المكررة للبيت الواحد محورا لمعناه، وهكذا يتابع تكرار اسقني في الأبيات اللاحقة. فهو يدعو في البيت الأول صاحبه إلى أن يسقيه خمرته وله أن يأسره بما يشاء، لأنه بذلك يكون وهب الشاعر غاية المنى. وفي الأبيات التالية يطلب منه – أيضا – أن يسقيه من خمرته العتيقة الأزلية التي خلقت قبل آدم، ويطلب منه أن يطربه مع السقاء فيكمل بذلك إحسانه.

٣– الطيبـــي : التبيان في البيان : ٣٠٥٠.

١– اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه : ٩٨ .

٢– ينظر الديوان : ٢٧، ٢٨، ٣٦، ٧٠، ١١٧، ١٣٨، ١٤٢.

٣– نفسه : ٨٠ .

وبذلك يتخذ من كلمة " اسقني " محورا لقصيدته ، حيث يجعل نقطة بدء قصيدته وعالمه تكمن في كلمة " اسقني "، فتبدو الحياة لا تتحقق لديه إلا بالسقاء – وحده – وإلا يعتورها النقص ويصيبها الخلل، فلا يعود – بذلك – إليها توازنها وانسجامها، إلا بالعودة أولا إلى السقاء – ذاته – والبدء به. وهكذا فقد حقق تكرار البداية " اسقني " للقصيدة على المستوى الفني ترابطا وتلاحما ووحدة ، إضافة إلى ما حقق لها من الموسيقى والإيقاع الفني.

ويأخذ تكرار الشاعر للعذل حيزا واضحا في شعره [١]، ويقول: [٢]

ولاح لحاني كي يجيء ببدعة ... وتلك لعمري خطّة لا أطيقها
لحاني كي لا أشرب الراح إنها ... تورّث وزرا فادحا من يذوقها
فما زادني اللاحون إلا لجاجة ... عليها لأني مـــا حييت رفيقها

...

فيا أيها اللاحي اسقني ثم غنّني ... فإنني إلى وقت الممات شقيقها

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعة

يبدو من غير المستغرب أن يأخذ العذل في شعر أبي نواس مكانا بارزا وحيزاً واضحاً، وذلك بسبب سلوكه الذي اتبعه من الإغراق في شرب الخمرة والإسراف في ارتكاب المعاصي، مما يجعل صوت العذل يعلو ويرتفع، والدعوة إلى نبذ التطرف تظهر. ولكن الشاعر يرفض أن يستجيب لصوت العذل، أو يسمع دعوة من يلحاه على شرب الخمرة، بل إن الشاعر يتخذ وضعا يقلب فيه رؤيته للحقائق، ويبدل معه الثوابت ويخلخلها بما تتفق ورؤيته الخاصة، ولا تناقض سلوكه. فيجعل من دعوة اللاحي دعوة له إلى الأخذ بالخمرة، لكي لا يحدث بدعة بتركه للشرب، فالإثم الحقيقي لا يكمن – في نظر الشاعر – في شربه للخمرة بل إنه يكمن في ترك شربها. وسرعان ما ينتبه الشاعر إلى خطورة دعوة لحاحيه وسلبيتها، فيقاومها، بأن يجعل منها دعوة إلى التمسك بالخمرة – إلى وقت الممات – واللجاج في طلبها. وبذلك يمد يده إلى هذا اللاحي يعقد معه مصالحة، ويدعوه فيها إلى أن يشاركه في الشرب والغناء، فلعلّ هذا اللاحي يشعر – بدوره – بلذة هذا الشراب القادر على صياغة الحياة، وتلوينها تلوينا جميلا مختلفا.

وهكذا يظهر أنه في كل مرة يكرر فيها كلمة " لاح " أو لحاني، أو اللاحي " تكون فتحا لعالم جديد من الأفكار التي تأتي بعدها، وفي كل مرة تتكرر فيها هذه الكلمة في سياق معنوي

٤-ينظر : نفسه : ٧، ٥٥، ١٨٤، ٧٠٨ .

٥- نفسه : ٩ .

جديد، تبدو فيه في المرة الثانية – من تكرارها – غيرها في المرة الأولى قبل تكرارها. وهي في كل مرة تتكرر فيه تأتي لتحمل إيحاءً جديدا وأبعادا أخرى في تراكم يعطي المعنى صورته النهائية، ويقدمه بطريقة تأثيرية حادة، فترديد العنصر أقوى من بقائه مفردا، وبهذا يظهر بوضوح أنه " ليست الألفاظ في بساطتها أو جلالها هي المحك، ولكن الطاقة أو العاطفة أو الحركة التي يسبغها الشاعر عليها هي التي تحدد قيمتها "[١].

ويقدم الشاعر ممدوحه باستخدامه لأسلوب التكرار بصورة أشد تأثيرا، وأقرب للنفس، يقول: [٢]

ملك إذا علقت يـــداك بحبـــله لا يعتريك البؤس والإعدام
ملك توحّد بالمكارم والعـــــلى فرد فقيـــد النـــّد فيه همام

ملك أغـــر إذا شربت بوجهـــه لم يعدك التبجيل والإعظام[٣]
...
إن الذي يرضـــى الإله بهديـــه ملك تردى الملك وهو غلام [٤]
ملك إذا اعتسر الأمور مضى به رأي يفلّ السيف وهو حسام[٥]

يمدح الشاعر الخليفة الأمين، ويكرر كلمة " الملك " جاعلا منها مدخلا لنعت هذا الخليفة، وإسباغ الصفات الجليلة من خلالها عليه، يبدأ الشاعر أبياته بكلمة " ملك " التي اتخذها – في أبياته – محورا بنائيا ومعنويا ، فتبدو باقي الكلمات تدور في فلك هذه الكلمة وتتعلق بها. يركز الشاعر على مدح الخليفة بالملك، فيسند إلى وصفه بالملك في البيت الأول بصفة الجود الذي لا يمكن لمن يقترب منه أن يعتريه بأس وإعدام . ثم يكرر كلمة الملك في البيت الثاني ليؤكد له نعته السابق بأنه قد توحّد بالمكارم وتفرد بالعلى فليس له ندّ أو مشابه، ويجيء تكراره – ثالثاً – لكلمة ملك فيعـــالق بها – إضافة إلى صفة الجود – صفة الإشراق، فهو " ملك أغر مبجل

١- اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه : ٨٩ .
٢- الديوان : ٤٠٨ – ٤٠٩ .

١- لم يعدك : لم يجاوزك .
٢- تردّى : منها ارتدى ، أي لبس .
٣- اعتسر : قام عليها . يفلّ السيف : يكسره.

وعظيم ". ومرة رابعة يكرر كلمة ملك، وبذلك تظهر فتحا لمعاني كثيرة تلتصق بالخليفة، وأهمها صفة الهدي والاهتداء، " بما رضي الإله بهديه "، فهو مفطور على الإصلاح حتى استحق ارتداء ثوب الملك وهو غلام. وأخيرا يكرر الشاعر كلمة الملك التي تفتح ذهن القارئ على معنى آخر جديد، هو أنه ذو رأي رشيد، وعقل سديد.

وهكذا يحقق في تكراره لكلمة " ملك " تنويعا أسلوبيا يمكنه في تقديم صورته للممدوح، وذلك حين يجعل من كلمة الملك محوراً للأبيات بناء ومعنى. فقد أخذت هذه الكلمة المكررة تصب فيها عناصر الأبيات كلها، وتوجد رابطا وثيقا بينها، يمنح القصيدة بناء مترابطا متكاملا.

ويمكن أسلوب التكرار الشاعر من تثبيت ذكرياته واسترجاع لحظاته الجميلة، وكذلك تمكنّه من رثاء حاضره، يقول: [١]

كان الشبـــاب مطيـــّة الجهـــل ومحسّن الضحـــكات والهـــزل
كان الجميـــل إذا ارتديت بـــه ومشيت أخطـــر صيّت النعـــل [٢]
كان الفصيـــح إذا نطقت بـــه وأصـــاخت الآذان للممـــــلي [٣]
كان المشفّـــــع في مآربـــه عنـــد الفتـــاة ومدرك التبـــل [٤]
...
فالآن صـــرت إلى مقاربـــــة وحططت عن ظهر الصبى رحلي[٥]

يبدأ الشاعر أبياته بما يعيده إلى نفسه – التي صارت إلى ضعف ومقاربة – شيئا من التوازن والقوة، ويدفع عنها شعورها بالعجز والاغتراب، جراء فقدانها القدرة على التفاعل مع المحيط، والقدرة على التأثير في الأشياء . فيبدأ أبياته بتذكر الشباب ومظاهره من قدرته على أحداث الطيش وفعل الجهل ، فقد كان الشباب مصدر التفاخر والجمال والوجود، وأصل منطقه الفصيح، ولقد كان هذا الشباب للشاعر رصيدا مشفعا له في مآربه عند الفتاة ومساعدا على إدراك التبل. ولذلك فان رحيل الشباب عنه قد تركه يصارع واقعه الجديد المؤلم، مجردا فيه من السلاح، ليس له خيار فيه غير الاستسلام والخضوع لحكمه.

٤- الديوان : ٤٢ .

٥- صيّت النعل : لنعله صوت .

١- أصاخت : أصغت .

٢- التبل : العداوة، أو الثأر.

٣- مقاربة : الكبر والضعف ، وربما الاقتراب من الموت .

يكرر الشاعر كلمة " كان " التي تدل على تعلقه بالماضي الذي رأى فيه قوة الشباب وإشراقه وحيويته، ويجد في تكراره السابق وسيلة فنية ناجحة لاستحضار الماضي واستبقائه، وتفصيل دقائق أحداثه، حتى يبدو هذا الماضي وكأنه حاضر معاش بذكرياته الهانئة، ويشعره بأنه إذا كان يعيش في حاضره لحظات قاسية، فإنه في الماضي قد مرت به أوقات سعيدة ، ولحظات جميلة.

وهكذا يمكن أسلوب التكرار البلاغي الشاعر من تصوير واقعه وهمومه، والإفصاح عن أمنياته ورغباته ، ويكشف هذا الأسلوب – أيضا – عن أن الكلمات بحق " لها ذاكرة ثانية تمتد بشكل سري إلى قلب الدلالات الجديدة " [١].

ويساعد التكرار الشاعر في تناول قضايا المصير والفناء، فيقول: [٢]

كل نـــاع فسينـــعى كل بـــاك فسيبكى
كل مذخور سيفـــنى كل مذكور سينسى
ليس غـــير الله يبقـــى من علا فالله أعـــلى
إن شيئـــا قـــد كفينا ه له نسعى ونشقـــى
إن للشـــــر وللخيـــ ـــر لسيما ليس تخفى
كل مستخـــف بسرّ فمـــن الله بمـــــرأى
لا ترى شيئا على الله من الأشيـــاء يخفـــى

يكرر الشاعر كلمات " كل ، والله ، وإن "، وتفيد كلمة كل في اللغة معنى الإحاطة والشمول، فالشاعر يريد أن يشمل الأشياء التي اسبقها بكلمة كل للحكم عليها بما ذكره بعد هذه الكلمة. فيقرر أن الأشياء التي كانت ناعية باكية هي اليوم تنعى ويبكى عليها، وأن الأشياء المدخرة والمذكورة صائرة اليوم إلى الفناء والنسيان، وبذلك يلصق صفات الضعف والفناء على الأشياء كلها، ويكون قد حقق هذه الرؤية بتكراره لكلمة " كل " الدالة على الإحاطة والشمول. وفي الوقت الذي يؤكد رؤيته لفناء الوجود وعدمية الأشياء فإنه يسند صفات البقاء والعلو والعلم بخائنة الأنفس والتكفل بالرزق إلى الله تعالى وحده، الذي يستحق التوجه إليه بالعبادة والدعاء، والالتزام بأوامره ونواهيه.

٤- رولان بارت : الكتابة في درجة الصفر : ٢٣ .

٥- الديوان : ٦١٧ .

ويكرر الشاعر كلمة " إن " ليؤكد بها ما جاء بعدها من أحكام تتعلق بالرزق وتكفله ، واستبانة طريق الخير والشر، فما على الإنسان إلا أن يخلص بالعمل الذي طلب منه، ويترك طلب الرزق الذي تكفل له به، وبذلك يعلم حقوقه الممنوحة له، وواجباته المفروضة عليه.

وبذلك يتمكن بتكراره لكلمتي " كل، والله " من جعلهما محورا لأبياته، ورؤيته السابقة من الوجود والفناء، فتقوم هاتان الكلمتان بمهمة ربط عناصر النص بعضها ببعض. وهكذا تظهر الألفاظ المكررة في الأبيات السابقة وكأنها " حزمة من المعاني التي بدلا من أن تتوافد لتنصب معا في النقطة الرسمية ذاتها، تشع باتجاهات متنوعة متعاكسة "[١].

– ثالثا : تكرار المقاطع :

يكرر الشاعر المقاطع والعبارات الشعرية في قصائده، محققا – بذلك – تكرار معان بنفسها ، لغايات نفسية ورغبة في تأكيد هذه المعاني في المقاطع والعبارات المكررة.

ومما يلفت النظر في شعر أبي نواس أن تكراره للمقاطع والعبارات الشعرية، يكون بعضها تكرار لمقاطع وعبارات جزئية قصيرة [٢]، وبعضها الآخر يكون تكراراً لمقاطع طويلة نسبية وكاملة، ومن أمثلة تكرار النوع الثاني، يقول: [٣]

اشرب – فديت – علانيه	أم التستر زانيه
اشرب – فديتك – واسقني	حتى أنام مكانيه
لا تقنعنّ بسكرة	حتى تعود بثانيه
ودع التستر والرياء	فما هما من شانيه

يكرر الشاعر المقطع الشعري السابق " اشرب فديت " لتأكيد دعوته إلى الشرب علانية، وحبه لمن يأتي بهذه الدعوة. فهو أعلن سابقا عن فلسفة اللذة لديه، بحيث تكون اللذة عند كل شيء وغايته، وما سواه ذلك يسقط وينبذ. فيدعو إلى لا إلى الشرب فحسب، بل إلى المجاهرة به، لأن هذا السلوك يكمل لديه اللذة والنشوة ويحطم عنده الخوف والقيود، ويضمن له الحرية التامة.

٢– د. كمال أبو ديب : في الشعرية : ٤٩ .

١– ينظر الديوان : ٦٤، ١٢٥، ٢٢٤، ٢٧٣، ٣٣٨، ٤٠٩، ٤٢١، ٤٢٤، ٦٢٢ .

٢– نفسه : ١٣٦ .

ويعود في البيت الأخير يدعو إلى تكرار المعنى السابق ذاته، أي إلى ترك التستر والرياء ونبذهما جانبا، والبدء بالشرب علانية ومرارا حتى الثمالة، وعلانية. وبهذا التكرار يجد الشاعر قدرة أكبر في تأكيد معانيه وترسيخها في الذهن ، فالكلمات المكررة تشغل حيزا واضحا في النص، وتفرض حضورا مضاعفا تمكن القارئ من معاينة معانيها معاينـــة دقيقـــة، وتأملها تأملا عميقا من غير أن يبذل جهدا كبيرا في ذلك. وبذلك يمنح تكرار المقطع السابق القصيدة ترابطا وتلاحما بين أجزائها، يقوي من وحدتها العضوية والموضوعية. ويقول: [١]

فهذا العيش لا خيم البوادي ... وهذا العيش لا اللبن الحليب
فأين البدو من إيوان كسرى ... وأين من الميـــادين الـــزروب [٢]

يرى أبو نواس أن الحضارة لا تقوم على القمع والحرمان ، بل إنها تقوم على الإشباع والامتلاء، والتمتع باللحظة المعاشة بكل ما فيها من لذة دون العبء بالأنظمة والقيود. وهو لهذا يكرر المقطع الشعري " فهذا العيش لا " مؤكداً رؤيته السابقة، معمقا إياها في الذهن. فالعيش الذي يريده ويمجده هو عيش اللذة والخمرة، والساقية الظريف، لا عيش " خيم البوادي " الجدباء الخالية من لين الحضارة ورقيها، والبعيدة عن الشراب واللذة وما بها إلا الشراب التقليدي العادي " اللبن والحليب "، والذي يخلو من الطاقة والقدرة على نفي الهموم، وطرد الآلام.

ويكرر – أيضا – كلمة " أين " لتفصيل ما كان أكده سابقا، وذلك بدعوته إلى المقابلة بين إنجازات كسرى المعمارية والحضارية، من إيوان، وميادين، وبين لا إنجازات البدو من شيء إلا الزروب الحقيرة. وبذلك التكرار يمجد فارس وحضارتهم لأنهم يقدرون الخمرة ويبجلونها، لا كالأعراب الذين لم يقوموا بذلك. وفي ذلك التكرار تخرج الألفاظ جميعها إلى نظام تأثيري جديد، " فالألفـــاظ في السياق اللغوي قوى روحية، تملأ ما يتطلع إليه القصد المعنوي "[٣]، ويقول: [٤]

هارون إنك للسادات من مضر ... وخير قحطان عثمان بن عثمان [٥]
هارون إنك للسادات من مضر ... وإن سيفـــك من أبناء قحطان
فاشـــدد يديك أمير المؤمنين به ... فما لسيفك في الأسياف من ثان

٣- نفسه : ١٢ .

٤- الزروب : جمع الزرب ، وهو موضع الغنم.

١- د. لطفي عبدالبديع : التركيب اللغوي للأدب : ٧٤ .

٢- الديوان : ٤٩٣ .

٣- هارون : هو هارون الرشيد، والأبيات في مدح عثمان بن نهيك والخطاب فيها للرشيد.

يكرر الشاعر مقطع البداية " هارون إنك للسادات من مضر "، ليؤكد به نسب الخليفة بالسادات والأشراف من أبناء مضر وعلاقته الخاصة والودية بهم، وفي الوقت الذي يؤكد بالتكرار السابق نسب الخليفة الشريف على مضر فانه يقابله بمدح عثمان بن نهيك الذي يفضله على أبناء قحطان، ويؤكد لممدوحه عثمان إخلاصه للخليفة هارون، وقدرته على عونه وتنفيذ ما يوكل إليه من واجبات ومهام .

واستطاع بتكرار المقطع الشعري السابق من تأكيد تفرد الخليفة وتفوقه على أبناء مضر، وكذلك تمكين الشاعر من عقد مقابلة ناجحة بين سيد مضر (هارون) وبين سيد قحطان (عثمان)، فهو إذ يؤكد بتكراره السابق مكانة الخليفة ، فانه يلحق بتلك المكانة ممدوحة (عثمان) ويعلي من شأنه. وبذلك يهب الأبيات السابقة وحدة وترابطا عاليين بتكراره السابق لمقطع البداية.

ويكرر – بوضوح – المقاطع الشعرية عندما يريد أن يشيع في قصيدته عاطفة عميقة، ويمنحها قوة تأثيرية خاصة، وفي هذا يقول:[١]

الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

فكانّ أهـــلك قد دعوك فلم ... تسمع وأنت محشرج الصدر [٢]
وكأنّهم قـــد عطّـــروك بمـــا ... يتزّود الهـــلكى من العطـــر
وكأنّهـــم قـــد قلّبـــوك على ... ظهر السرير وظلمـــة القـــبر [٣]
يا ليت شعري كيف أنت على ... ظهر السرير وأنت لا تـــدري
أو ليت شعري كيف أنت إذا ... غُسّلت بالكافـــور والســـدر [٤]
أو ليت شعري كيف أنت إذا ... وضع الحساب صبيحـــة الحشر
...
يا ســـوأتا ممـــا اكتسبت ويا ... أسفـــي على ما فات من عمري

يكررّ الشاعر المقطع الأول " فإن أهلك قد " ثلاث مرات ، ليلفت الذهن إلى نوع الفعل الذي سيلحق بالشاعر لاحقا ساعة الحشرجة ، فهو فعل خارجي يفقده القوة ويجعله مترعا منها،

٤- الديوان : ٦٠٩ – ٦١٠ .

١- محشرج : الحشرجة : الغرغرة عند الموت .

٢- السرير : النعش .

٣- الكافور والسدر : نباتان طيبا الرائحة يطيّب بهما الميّت.

داخلا في دائرة الفناء، فهذا المصير المؤلم يتأكد لديه بتكراره للمقطع الثاني " يا ليت شعري كيف أنت "، ويجسد بتكرار هذا المقطع، الذي يتضمن أسلوبي النداء والتمني للحظات الألم والقلق، لفقد الحياة التي حملت ذكرياته ولحظاته الجميلة، ومن ثم استقبال المجهول أو الموت الذي يبدأ بذكر حالة التجهز للرحيل عن الحياة، بتزود الراحل من الغسل والعطر، وبكاء الأهل ووداع الدنيـــا. ويؤكد بهذا التكرار المقطعي – الذي يبدو فتحا لمعانٍ جديدة وبؤرة تشع عنها هذه المعاني – خشيته من عدم النجاة في الآخرة، بأن تغلب سيئاته حسناته، وخطيئته توبته.

وبذلك يستجيب هذا الشاعر الذي أسرف على نفسه لآخر يقظات الضمير، فيلبي داعي التوبة، ويتصالح مع الغفران . ويستخدم في تأكيد توبته أسلوب التكرار السابق، وينجح في جذب تعاطف القارئ معه والرأفة لحاله، بإعلانه الندم والألم لارتكابه المعاصي، وفي هذا قال الكرخي: " دخلت على أبي نواس في علة موته، فقلت له : ما أشـــد ما بك من الألم ؟ فقال: ألم الذنوب. فرجوت الله تعالى له عند ذلك "[1].

جميع الحقوق محفوظة

وهكذا يستخدم الشاعر التكرار بأنماطه الثلاثة: الأصوات، والكلمات، والمقاطع . وينجح في تقديم رؤاه الشعرية والبلاغية بهذا الأسلوب الذي يعكس أعلى درجات شعوره وانفعاله، فبالإضـــافة إلى الطاقـــة التأثيرية التي يوفرها أسلوب التكرار للقصائد فإنه يهب هذه القصائد – أيضا – مزيداً من الترابط والتماسك، والوحدة.

٤- ابن منظور : أخبار أبي نواس : ٣١٢ .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الخـــــاتـــمة

حاولت هذه الدراسة معالجة موضوع الرؤية البلاغية في شعر أبي نواس، فتبنـــت المنـــهج البلاغي الأسلوبي الذي يعنى بدراسة النصوص وتحليلها تحليلا بلاغيا أسلوبيا يهدف إلى الكشف عن القيم الجمالية للنص، والوصول إلى أعماق فكر الشاعر، وتأمل أبعاد عالمه النفسي.

ولم تقم الدراسة فصلا بين الشكل والمضمون، وإذ بالشكل يجسد للشاعر انفعالاته التي تعنى الدراسة بوعيه وتحليله إلى أبعاده؛ فإنها تتبنى -أساسا- فكرة رفض الفصل بين الدال والمدلول، حيث إنه لا وجود لأحدهما بمعزل عن الآخر .

ولقد أتت الرسالة في ثمانية فصول، عالجت فيها موضوع الرؤية البلاغية في شعر أبي نواس، وقد أسبقت هذه الفصول بتمهيد تناولت فيه -باقتضاب- الحديث عن تحولات عصر بني العباس وأثرها في الشعر، وتحدثت عن مكانة الشاعر في الأدب العربي وأهمية شعره وملامح شخصيته ذات السلوك الخاص والنموذج النادر، وتوقفت في التمهيد عند المنهج الذي سرت عليه: آلياته ومقوماته، وهو المنهج البلاغي الأسلوبي الذي يسلط الضوء على جانب هام من شعر أبي نواس لم يفه الدارسون حقه.

جميع الحقوق محفوظة

وتناولت في الفصل الأول ظاهرة الحوار في شعره، فتوقفت عند مفهوم الحوار وأهميته في القصيدة ودوره في بناء أحداثها ورسم ملامح قصصيتها. ولقد عالجت الحوار في شعره بدراسة وظائفه ودوره في تشكيل الأحداث وتطويرها، وذلك بأن سلطت الضوء على أشكاله وطبيعته من خلال تناول الأحداث ذاتها، والتي ظهرت لديه بوضوح في موضوعين هامين، هما: الحب والخمرة .

وقد أسهم الحوار بفاعلية كبيرة في بناء قصائده، التي شكل فيها عصبا يربط بين أجزائها ويحتل موقعا مركزيا في بنائها، ووجد الشاعر في الحوار وسيلة ناجحة لتنويع أصوات القصيدة والتخفف من غنائيتها والحد من ذاتيته المسيطرة على الموضوع، لتنتقل القصيدة بذلك من عالم الصورة إلى عالم المشهد المسرحي الأقدر على نقل الأحداث بأسلوب واقعي يبرز بوضوح تجربة الشاعر ومواقفه وأفكاره.

والفصل الثاني تناولت فيه التضمين، فدرست في شعره التضمين بنوعيه، التضمين البلاغي: الذي شكله بتضمين البيتين من الشعر والبيت الواحد، والشطر من البيت في قصائده. والتضمين العروضي، الذي اعتمد في صياغته على بناء الجملة الطويلة وعلى أسلوب الشرط والنداء والقسم.

وأظهر باستخدامه للتضمين العروضي قدرة واضحة على التفاعل مع النص القديم وتوظيفه في بناء نصوصه، وتوضيح مواقفه وأفكاره. أما في إستخدامه للتضمين العروضي فقد جسد قيمة جمالية تعبر عن التوتر والصراع، وتمنح نصوصه تماسكا وتلاحما واضحين .

وعالجت في الفصل الثالث ظاهرة التناص في شعره ،وكشفت عن تأثر الشاعر بالنصوص السابقة عليه وتوظيفها في بناء قصائده معنى وبناء، ليضئ بذلك النص المقتبس منه، ويثري نصه المقتبس له. وقد انقسم التناص في شعره إلى: التناص القرآني، والتناص الشعري .

أما الفصل الرابع فقد تناولت فيه ظاهرة التشخيص الذي انقسم في شعره إلى قسمين: وهما أولا :تشخيص الخمرة، وثانيا :تشخيص الأشياء بإسناد الفعل الإنساني إليها وخطابها. ولقد شخص الشاعر الخمرة في صور متعددة ، هي: صورة الأم المرضعة، والعروس البكر، والكائن الروحي الذي يفيض بالبركة ،والعجوز الشمطاء ، والإنسانة المقتولة .

مركز ايداع الرسائل الجامعية

وأما الفصل الخامس فقد عالجت فيه ظاهرة التجريد البلاغي وأهم أغراضه في شعره، من حيث التخفيف من حدة الخطاب المباشر في القصيدة وتنويع الأصوات فيها، وتمكين الشاعر من عكس قلقه ومعاناته، والكشف عن صراعه الداخلي الذي اضطرم في نفسه وهو يواجه المتناقضات في تجربته. وقد حقق -أيضا-في إستخدامه للتجريد في نصوصه وحدة وتماسكا بين أجزائه ومكوناته. وقد انقسم التجريد في شعره إلى أنواع ثلاثة، هي أولا: التجريد المنقطع (غير التام)، وثانيا: التجريد غير المنقطع (التام)، وثالثا :العاذلة.

ولقد تناولت في الفصل السادس ظاهرة المقابلة والتضاد في شعر أبي نواس، حيث عكس الشاعر به توتره وقلقه الداخلي الذي كان يعيشه ويسيطر عليه، وكان في جمعه للمتناقضات في قصيدته وإسباغ الوحدة والنظام عليها قيمة جمالية عالية وطاقة دلالية واضحة. وقد وحدت بين مصطلحي المقابلة والتضاد في مصطلح واحد وهو التضاد بنوعيه: المفرد والمركب والذي توزع في شعره إلى محاور دلالية عدة، منها: إنسانية ، وزمانية ولونية ودينية .وبذلك نجح الشاعر باستخدام التضاد في محاكاة توتره النفسي، وكشف تفاعلاته مع الواقع، وتقديم رؤيته للإنسان والأشياء .

والفصل السابع درست فيه ظاهرة المفارقة، التي تبنى الشاعر باستخدامها موقفا يرفض فيه التوقف عند المعنى الحرفي للكلمات، ويدعو إلى البحث عن المعنى الآخر الذي تضمنه الـــنص و لم يعلن عنه صراحة. وقد تعددت أنماط المفارقة في شعره إلى أنماط ثلاثة، هي أولا :السخرية،وثانيا التحول، وثالثا: خيبة الانتظار. ونجح بذلك في إضفاء عنصري المفاجأة والإثارة على نـــصوصه وإمتاع القارئ وتنبيهه على إمكانات التعبير البلاغية المتعددة، والعلاقات اللغوية الجديدة.

أما الفصل الثامن الأخير، فقد تناولت فيه التكرار الذي عكس لدى الشاعر جانبا واضحا من موقفه الشعوري والانفعالي، فيساعد في جعل القارئ مشدودا ومثارا، ولقـــد أضـــفى هـــذا الأسلوب على أبيات القصيدة موسيقة شعرية خاصة منحت وحدة وتماسكا لعمله الشعري. وقد انقسم التكرار في شعره إلى أقسام ثلاثة، هي أولا: تكرار الأصوات، وثانيا:تكـــرار الكلمـــات، وثالثا:تكرار المقاطع.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المصادر والمراجع

أ-المصادر:

١-ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد (ت ٦٣٧ هـ /١٢٣٩م): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ٤م. قدمه وعلق عليه د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، نهضة مصر - القاهرة (د.ت) .

٢-ابن الأثير الحلبي ،نجم الدين أحمد بن إسماعيل (ت ٧٣٧هـ/١٣٣٦م): جوهر الكنز، تحقيق د.محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية (د.ت) .

٣-الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة (ت٢١٥ هـ /٨٣٠م): كتاب القوافي، تحقيق د.عزة حسن، وزارة الثقافة والسياحة - دمشق، ١٩٧٠م.

٤-ابن أبي الأصبع المصري،زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد (ت ٦٥٤هـ/١٢٥٦م): تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، تحقيق د.حفني محمد شرف، منشورات المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية -القاهرة ،١٩٦٣م.

٥- الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت٣٥٦/٩٦٦م): الأغاني ط٢، ٢٥م. شرحه وكتب هوامشه عبد علي مهنا وآخرون. دار الكتب العلمية -بيروت، ١٩٩٢م.

٦-الأعشى، ميمون بن قيس: ديوان الأعشى الكبير ،شرح وتعليق د.محمد محمد حسين. مكتبة الآداب بالجماميز- القاهرة ،١٩٥٠م.

٧-بشار بن برد (ت١٦٨هـ/٧٨٤م): ديوان بشار بن برد ،٤م .تحقيق محمد الطاهر ابن عاشور. الشركة التونسية- تونس، ١٩٧٦م.

٨-البغدادي، أبو الطاهر محمد بن حيدر (ت ٥١٧هـ/١١٢٣م): قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، ط١، تحقيق د.محسن غياض عجيل، مؤسسة الرسالة -بيروت، ١٩٨١م.

٩-الجرجاني،القاضي علي بن عبد العزيز (ت٣٩٢هـ/١٠٠١م): الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي. مطبعة عيسى البابي الحلبي -القاهرة (د.ت).

١٠-جرير بن عطية الخطفي (ت١١٠هـ/٧٢٨م): ديوان جرير، دار صادر - بيروت، ١٩٦٠م.

١١-جميل بن معمر (ت٨٢هـ/ ٧٠١م): ديوان جميل، بتحقيق د.حسين نصار، مكتبة مصر -القاهرة (د.ت).

١٢-ابن حزم، علي بن أحمد بن سعيد (ت٤٦٣هـ/١٠٧٠م): طوق الحمامة في الألفة والألاف، ط١، تحقيق د. إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ١٩٩٣م.

١٣-الحطيئة، جرول بن أوس (ت٤٥هـ/٦٦٥م): ديوان الحطيئة، ط١، تحقيق د.نعمان طه، مكتبة الخانجي- القاهرة، ١٩٨٧م.

١٤-الحلبي، شهاب الدين محمود (ت٧٢٥هـ/١٣٢٤م): حسن التوسل إلى صناعة الترسل، تحقيق أكرم عثمان يوسف، دار الحرية- بغداد، ١٩٨٠م.

١٥-الخطيب البغدادي الحافظ أبو بكر (ت٤٦٣هـ/١٠٧٠م):تاريخ بغداد أو مدينة السلام، ط١، ٢٢م، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية- بيروت، ١٩٩٧م.

١٦-الخطيب التبريزي،أبو زكريا يحيى بن علي (ت٥٠٢هـ/١١٠٨م):الكافي في علم العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، نشر في مجلة معهد المخطوطات العربية- جامعة الدول العربية، م١٢، ج١، ١٩٦٦م.

١٧-ابن الدمينة، عبد الله بن عبيد الله (ت١٣٠هـ/٧٤٧م): ديوان ابن الدمينة، تحقيق أحمد راتب النفاخ، مكتبة دار العروبة- القاهرة ،١٩٥٩م.

١٨-ذو الرمة، غيلان بن عقبة (ت١١٧هـ/٧٣٥م): ديوان ذي الرمة، ط١، شرحه د.عمر فاروق الطباع ،دار الأرقم -بيروت، ١٩٩٨م.

١٩-ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني (ت٤٦٣هـ/١٠٧٠م): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط١، ٢م بتحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي- القاهرة، ١٩٣٤م.

٢٠-زهير بن أبي سلمى: شعر زهير بن أبي سلمى، ط٣ ،تحقيق د.فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة -بيروت ،١٩٨٠م.

٢١-السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر (ت٦٢٦هـ/١٢٢٨م): مفتاح العلوم، ط١. ضبطه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية- بيروت، ١٩٨٣م.

٢٢-الشماخ بن ضرار :ديوان الشماخ بن ضرار، ط١ ،شرح وتقديم قدري مايو، دار الكتاب العربي- بيروت ،١٩٩٤م.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٢٣-الطبري، أبو جعفر بن جرير (ت٣١٠هـ/٩٢٢م): تاريخ الطبري- تاريخ الرسل والملوك،ط١، ١٥م. دار الكتب العلمية- بيروت، ١٩٨٧م.

٢٤-الطيبي، شرف الدين الحسين بن محمد (ت٧٤٣هـ/١٣٤٢م):التبيان في البيان،ط١، تحقيق د.توفيق الفيل، ذات السلاسل- الكويت، ١٩٨٦م.

٢٥-العباس بن الأحنف (ت١٩٢هـ/٨٠٧م):ديوان العباس بن الأحنف ،دار صادر- بيروت، ١٩٧٨م.

٢٦-العجلوني، إسماعيل بن محمد (ت١١٦٢هـ/١٧٤٨م): كشف الخفاء ومزيل الإلباس، ط٤، ٢م، علق عليه أحمد القلاش، مؤسسة الرسالة-بيروت ،١٩٨٥م.

٢٧-عدي بن الرقاع العاملي (ت٩٥هـ/٧١٤م): ديوان عدي بن الرقاع العاملي، تحقيق الشريف البركاتي، المكتبة الفيصلية مكة المكرمة، ١٩٨٥م.

٢٨-عروة بن حزام (ت٣٠هـ/٦٥٠م):ديوان عروة بن حزام ،ط١ ،تحقيق انطوان القوال، دار الجيل -بيروت،١٩٩٥م.

٢٩-العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (ت٣٩٥هـ/١٠٠٤م):الصناعتين، ط١، تحقيق علي البجاوي، دار الكتب العربية -القاهرة، ١٩٥٢م.

٣٠-العلوي، يحيى بن حمزة (ت٧٤٩هـ/١٣٤٨م): الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز، ٣م. تهذيب سيد بن علي المرصفي، مطبعة المقتطف بمصر، ١٩١٤م.

٣١-ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت٢٧٦هـ/٨٨٩م): الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر، دار المعارف بمصر ،١٩٦٦م.

٣٢-القزويني، الخطيب جلال الدين محمد بن أسعد (ت٧٣٩هـ/١٣٣٨م): الإيضاح في علوم البلاغة. تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ود.عبد العزيز شرف، دار الكتاب المصري -القاهرة، ١٩٩٩م.

٣٣-القطامي، عمير بن شُييم (ت١٣٠هـ/٧٤٧م):ديوان القطامي ط١، تحقيق د.إبراهيم السامرائي وأحمد مطلوب، دار الثقافة- بيروت ،١٩٦٠م.

٣٤-ابن كثير الدمشقي الحافظ (ت٧٧٤هـ/١٣٧٢م): البداية والنهاية ط٣، ١٤م، مكتبة المعارف- بيروت، ١٩٧٨م.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

٣٥-كثير عزة، أبو صخر كثير بن عبد الرحمن (ت١٠٥هـ/٧٢٣م):ديوان كثير عزة،ط١، شرحه عدنان درويش، دار صادر- بيروت ،١٩٩٤م.

٣٦-مجنون ليلى، قيس بن الملوح (ت٦٨هـ/٦٨٨م):ديوان مجنون ليلى، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة- القاهرة، ١٩٧٧م.

٣٧-المرزباني،أبو عبد الله محمد بن عمران (ت٣٨٤هـ/٩٩٣م): الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ط٢، اعتنى بطبعه محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية- القاهرة، ١٩٦٥م.

٣٨-مسكين الدارمي، ربيعة بن عامر (ت٨٩هـ/٧٠٨م) :ديوان مسكين الدارمي، ط١، تحقيق عبد الله الجبوري وخليل العطية، مطبعة دار البصري- بغداد، ١٩٧٠م.

٣٩-ابن المعتز، أبو العباس عبد الله (ت٢٩٦هـ/٩٠٨م):طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف بمصر، ١٩٦٨م.

٤٠-ابن معصوم ،السيد علي صدر الدين (ت١١٢٠هـ/١٧٠٨م): أنوار الربيع في أنواع البديع،ط١،٦م، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف- بغداد ،١٩٦٨م.

٤١-ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت٧١١هـ/١٣١١م): أخبار أبي نواس، ط٢، (ملحق بكتاب الأغاني) دار الكتب العلمية -بيروت ،١٩٩٢م.

٤٢-ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت٧١١هـ/١٣١١م): لسان العرب، دار صادر -بيروت (د.ت)

٤٣-ابن منقذ، أسامة (ت٥٨٤هـ/١١٨٨م) :البديع في نقد الشعر، تحقيق د.أحمد بدوي، مطبعة مصطفى الحلبي بمصر، ١٩٦٠م.

٤٤-النابغة الذبياني: ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧م.

٤٥-أبو نواس، الحسن بن هانئ (ت١٩٥هـ/٨١٠م): ديوان أبي نواس، تحقيق اسكندر آصاف، القاهرة ١٨٩٨م.

٤٦-أبو نواس، الحسن بن هانئ (ت١٩٥هـ/٨١٠م):ديوان أبي نواس، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر -القاهرة، ١٩٥٣م.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

٤٧-أبو نواس، الحسن بن هانئ (ت١٩٥هـ/٨١٠م):ديوان أبي نواس، تحقيق إيفالد فاغنر وغريغور شولر،٤م، النشرات الإسلامية جمعية المستشرقين الألمان، دار فرانز شتاينر- فيسبادن، ١٩٨٢م.

٤٨-أبو نواس، الحسن بن هانئ (ت١٩٥هـ/٨١٠م):ديوان أبي نواس برواية الصولي، تحقيق د.بهجت الحديثي، دار الرسالة- بغداد ،١٩٨٠م.

٤٩-أبو هفان، عبد الله بن أحمد المهزمي (ت٢٥٧هـ/٨٧١م): أخبار أبي نواس، تحقيق عبد الستار أحمد فراج مكتبة مصر- القاهرة، ١٩٥٣م.

٥٠-ابن يموت، مهلهل بن المزرع (ت٣٣٤هـ/٩٤٥م): سرقات أبي نواس، تحقيق وشرح محمد مصطفى هدارة- دار الفكر العربي- القاهرة،١٩٥٧م.

ب-المراجع الحديثة:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

١-باللغة العربية:

١- د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر،ط٥، مطبعة الأنجلو المصرية- القاهرة، ١٩٨١م.

٢-د.إبراهيم سنجلاوي: الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، ط١، مكتبة عمان - الأردن ،١٩٨٥م.

٣-د.إحسان عباس: فن الشعر، ط١، دار الشروق- عمان ،١٩٩٦م.

٤-د.أحلام الزعيم :أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، ط١، دار العودة- بيروت، ١٩٨١م.

٥-د. أحمد بسام الساعي: حركة الشعر الحديث في سورية ،دار المأمون- دمشق، ١٩٧٨م.

٦-أحمد الشايب: الأسلوب، المطبعة الفاروقية -الإسكندرية، ١٩٣٩م.

٧-أحمد ظاهر حسنين: التراث والمعاصرة،ط١، شركة الجاولي القاهرة، ١٩٨٧م.

٨-د.أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي،١٩٨٦م.

٩-أدونيس، علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول، ط٢،دار العودة- بيروت، ١٩٧٩م.

١٠- أدونيس، علي أحمد سعيد: زمن الشعر، ط٢، دار العودة- بيروت، ١٩٧٨م.

١١- أدونيس، علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، ط١، دار العودة- بيروت، ١٩٧١م.

١٢-أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة ،ترجمة سلمى الجيوسي ،دار الثقافة العربية- بيروت، ١٩٦٣م.

١٣-أ.ف،تشيتشرين: الأفكار والأسلوب، ترجمة حياة شرارة ،دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد (د.ت).

١٤-إلياس عشي: أبو نواس،ط١ ،دار الكتاب اللبناني- بيروت، ١٩٧٣م.

١٥-اليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد الشوس، مكتبة منيمنة- بيروت ،١٩٦١م.

١٦-إيليا حاوي: فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب، دار الثقافة- بيروت (د.ت).

١٧-د.أيمن العشماوي: خمريات أبي نواس دراسة تحليلية في المضمون والشكل، دار المعرفة الجامعية- الاسكندرية، ١٩٩٨م.

١٨-د.بدوي طبانة: البيان العربي، ط٤، مكتبة الانجلو المصرية- القاهرة، ١٩٦٨م.

١٩-د.جابر عصفور:الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف- القاهرة، ١٩٧٣م.

٢٠-جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ،ترجمة محمد المولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال - الدار البيضاء ،١٩٨٦م.

٢١-د. جمال أبو العزايم: نفوس من وراء الأسوار، ط١، الدار العربية- القاهرة، ١٩٩٠م.

٢٢-ج.م.جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٤٨م.

٢٣-جورج غريب: أبو نواس زعيم شعراء الخمرة، ط١، دار الأندلس - بيروت، ١٩٦١م.

٢٤-جون ماكوري : الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، ع٥٨، أكتوبر، ١٩٨٢م.

٢٥-د.حسين خريس: حركة الشعر العباسي في مجال التقليد بين أبي نواس ومعاصريه،ط١، دار البشير- عمان ،١٩٩٤م.

٢٦-خليل مردم بك: أبو نواس- الحسن بن هانئ، شرح المخطوطة وحققها عدنان مردم بك، ط١،(د.م) ،١٩٨٦م.

٢٧-خير الدين الزركلي: الأعلام، ط١، دار العلم للملايين- بيروت، ١٩٩٢م.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٢٨-د.س. ميويك: المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة د.عبد الواحد لؤلؤة، ط١، دار المأمون- بغداد ،١٩٨٧م.

٢٩-ديفد ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة د.محمد يوسف نجم ود.إحسان عباس، دار صادر- بيروت،١٩٦٧م.

٣٠-رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، ترجمة نعيم الحمصي، منشورات وزارة الثقافة- دمشق،١٩٧٠م.

٣١-رينيه ويلك، وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي،ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧م.

٣٢-د.زكريا إبراهيم: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر - القاهرة (د.ت).

٣٣-د.زكريا إبراهيم: مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر- القاهرة، ١٩٧١م.

٣٤-ساسين عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ط١،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر- بيروت، ١٩٨٢م.

٣٥-سامي الدروبي: علم الطباع، دار المعارف بمصر، ١٩٦١م.

٣٦-د.سعد أبو الرضا : في البنية والدلالة، منشأة المعارف بالاسكندرية (د.ت).

٣٧-د.شفيع السيد: التعبير البياني- رؤية بلاغية نقدية، مكتبة الشباب- القاهرة، ١٩٧٧م.

٣٨-شكري عياد: اللغة والإبداع -مبادئ علم الأسلوب العربي،ط١، انترناشونال برس- القاهرة ،١٩٨٩م.

٣٩-شكري عياد:مدخل إلى علم الأسلوب، ط٤، أصدقاء الكتاب- القاهرة، ١٩٩٨م.

٤٠-د.شوقي ضيف: العصر العباسي الأول، ط٢، دار المعارف- القاهرة، ١٩٦٩م.

٤١-د. شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط٧، دار المعارف بمصر، ١٩٦٠م.

٤٢-د.صالح أبو أصبع :الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة،ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت ،١٩٧٩م.

٤٣-د.صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة علم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، ع١٦،آب،١٩٩٢م.

٤٤-د.صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، ١٩٨٥م.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٤٥-د.صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ١٩٨٧م.

٤٦-طراد الكبيسي: الغابة والفصول- كتابات نقدية، دار الرشيد- بغداد، ١٩٧٩م.

٤٧-طه حسين: حديث الاربعاء ،ط٢،دار المعارف بمصر(د.ت).

٤٨-د.طه عبد الفتاح مقلد: الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب- القاهرة، ١٩٧٥م.

٤٩-عباس العقاد: أبو نواس- الحسن بن هانئ، مطبعة الرسالة- القاهرة(د،ت).

٥٠-عبد الرحمن بدوي: الموت والعبقرية،ط٢،مطبعة السنة المحمدية- القاهرة، ١٩٦٢م.

٥١-عبد الرحمن صدقي: ألحان الحان، دار المعارف بمصر ،١٩٥٧م.

٥٢-د. عبد العزيز شحادة: الزمن في الشعر الجاهلي، مؤسسة حمادة- إربد- الأردن (د.ت)

٥٣-د.عبد الغفار مكاوي :قصيدة وصور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، ع١١٩، تشرين الثاني ،١٩٨٧م.

٥٤-د.عبد الفتاح نافع : الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة -الوكالة العربية للنشر والتوزيع (د.م) ١٩٨٤م.

٥٥-د.عبد الفتاح نافع:لغة الحب في شعر المتنبي، ط١،دار الفكر- عمان،١٩٨٣م.

٥٦-د.عبد القادر الرباعي: الصور الفنية في شعر أبي تمام، ط١، منشورات جامعة اليرموك- إربد-الأردن،١٩٨٠م.

٥٧-د.عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط٤، مكتبة غريب-القاهرة، ١٩٧٧م.

٥٨-د.عز الدين إسماعيل: في الشعر العباسي، ط١، المكتبة الأكاديمية- القاهرة ،١٩٩٤م.

٥٩-عزيزة مريدن: القصة والرواية، دار الفكر- دمشق ،١٩٨٠.

٦٠-علي حرب: نقد النص، ط١، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء ١٩٩٣م.

٦١-د.علي شلق: أبو نواس بين التخطي والالتزام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر -بيروت ،١٩٦٤م.

٦٢-عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر،ط١، وكالة المطبوعات - الكويت، ١٩٨٢م.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٦٣-عمر فروخ: أبو نواس ،ط١، دار الكتاب العربي-بيروت ،١٩٨٨م.
٦٤-غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام- بغداد ،١٩٨٠م.
٦٥-د.فائق مصطفى، ود.عبد الرضا علي : في النقد الأدبي الحديث، ط١، وزارة التعليم العالي -جامعة الموصل- العراق،١٩٨٩م.
٦٦-فاتح عبد السلام :الحوار القصصي - تقنياته وعلاقاته السردية،ط١ ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ١٩٩٩م.
٦٧-فؤاد سزكين: تاريخ التراث العربي، نقله إلى العربية د.محمود حجازي وآخرون، نشر جامعة محمد بن سعود الاسلامية- السعودية، ١٩٩١م.
٦٨-د.فتح الله سليمان: الأسلوبية- مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية- القاهرة، ١٩٩٠م.
٦٩-فنسك وآخرون: دائرة المعارف الإسلامية ،مطبعة الشعب- القاهرة (د.ت).
٧٠-كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية د. عبد الحليم النجار،ط٥، دار المعارف بمصر ،١٩٨٣م.
٧١-د.كمال أبو ديب:جدلية الخفاء والتجلي، ط٣، دار العلم للملايين- بيروت، ١٩٨٤م.
٧٢-د.كمال أبو ديب: في الشعرية ،ط١، مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت، ١٩٨٧م.
٧٣-د.لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب- بحث في فلسفة اللغة،ط١، مكتبة النهضة المصرية -القاهرة ،١٩٧٠م.
٧٤-ف.أ. ماثيسن: ت.س اليوت الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس، المكتبة العصرية -بيروت، ١٩٦٥م.
٧٥-د. ماهر حسن فهمي :قضايا في الأدب والنقد، دار الثقافة- قطر، ١٩٨٦م.
٧٦-محمد أركون: نزعة الأنسنة في الفكر العربي، ط١، دار الساقي- بيروت، ١٩٩٧م.
٧٧-د. محمد بركات أبو علي: البلاغة - عرض وتوجيه وتفسير،ط١، دار الفكر- عمان، ١٩٨٣م.
٧٨-د. محمد بركات أبو علي:دراسات في الإعجاز البياني، ط١ ،دار وائل- عمان، ٢٠٠٠م.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٧٩-د. محمد بركات أبو علي: دراسات في البلاغة،ط١، دار الفكر- عمان ،١٩٨٤م.
٨٠-د.محمد بن حسن الزير: الحياة والموت في الشعر الأموي، ط١، دار أمية- الرياض، ١٩٨٩م.
٨١-د.محمد الصغير: أصول البيان العربي- رؤية بلاغية معاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد ،١٩٨٦م.
٨٢-د.محمد حمود: أبو نواس شاعر الخطيئة والغفران، ط١،دار الفكر اللبناني- بيروت، ١٩٩٤م.
٨٣-د.محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي والبلاغة،دار الكتاب العربي- القاهرة، ١٩٦٧م.
٨٤-د.محمد زكي العشماوي: موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي،دار النهضة العربية- بيروت ،١٩٨١م.
٨٥-محمد رضوان: ليالي أبو نواس- شاعر العشق والمجون، ط١، مركز الراية- القاهرة، ١٩٩٩م.
٨٦-د.محمد الشوابكة، ود. أنور أبو سويلم: معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير- عمان ،١٩٩١م.
٨٧-د.محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة،، ١٩٨٤م.
٨٨-د.محمد عبد المطلب:بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ط٢، دار المعارف- القاهرة، ١٩٩٥م.
٨٩-د.محمد مصطفى هدارة : مشكلة السرقات في النقد العربي ،ط٣، المكتب الاسلامي، ١٩٨١م.
٩٠-د.محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث،دار العودة - بيروت، ١٩٨٧م.
٩١-د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ط١، دار التنوير- بيروت، ١٩٨٥م.
٩٢-د.محمد النويهي: نفسية أبي نواس ،ط٢، مكتبة الخانجي- القاهرة، ١٩٧٠.
٩٣-محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية- تونس،١٩٨١م.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٩٤- د. محمود السمرة : النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ١٩٩٧م .

٩٥-د.مدحت الجيار: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ط٢،دار المعارف بمصر ١٩٩٥ م.

٩٦-د.مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث. منشأة المعارف- الاسكندرية، ١٩٨٧م.

٩٧-د.مصطفى ناصف:دراسة الأدب العربي، الدار القومية- القاهرة(د.ت).

٩٨-د.مصطفى ناصف:الصورة الأدبية، ط١،دار الأندلس بيروت، ١٩٨١م.

٩٩-منى الساحلي: التضاد في النقد الأدبي، منشورات جامعة قاريونس- بنغازي، ١٩٩٦م.

١٠٠-د.نصرت عبد الرحمن: في النقد الحديث، ط١ مكتبة الأقصى- عمان، ١٩٧٩م.

١٠١-د.نواف قوقزه: نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، ط١، وزارة الثقافة- عمان، ٢٠٠٠م.

١٠٢-نورثرب فراي: تشريح النقد، ترجمة د.محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية- عمان ،١٩٩١م.

١٠٣-وليم راي: المعنى الأدبي، ترجمة يوئيل عزيز، ط١، دار المأمون- بغداد، ١٩٨٧م.

١٠٤-يمنى العيد: في معرفة النص،ط٣، دار الآفاق الجديدة -بيروت ،١٩٨٥م.

١٠٥-د.يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم،ط١، دار الأندلس- بيروت، ١٩٨٢م.

١٠٦-د.يوسف بكار: قضايا في النقد والشعر،ط١، دار الأندلس- بيروت ،١٩٨٤م.

١٠٧-د.يوسف خليف: في الشعر العباسي، مكتبة غريب- القاهرة (د،ت).

١٠٨-د.يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية،ط١، الأهلية- عمان، ١٩٩٩م.

٢-الرسائل الجامعية:

١-ابتسام أبو محفوظ: بنية القصيدة عند أمل دنقل، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية - عمان -الأردن ،١٩٩٣م.

٢-إبراهيم ملحم: العاذلة في الشعر العربي، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك- إربد -الأردن، ١٩٩٧م.

٣-إيمان الكيلاني: دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السياب، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية- عمان- الأردن ،١٩٩٧م.

٤-بن عيسى بطاهر: المقابلة في القرآن الكريم، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية -عمان- الأردن ،١٩٩٤م.

٥-ربى الرباعي: التضمين في التراث النقدي والبلاغي، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك- إربد- الأردن ،١٩٩٧م.

٦-سالم النوافلة : ظاهرة الطباق في النقد العربي، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة- الكرك -الأردن، ١٩٩٦م.

٧-سفاح الصبح: شعر قيس بن الملوح- دراسة في الرؤية والتشكيل، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة- الكرك - الأردن ،١٩٩٨م.

٨-عبد الله الميسري: الصورة الفنية عند العباس بن الأحنف، رسالة ماجستير، جامعة عدن- اليمن،١٩٩٩م.

٩-محمد النويري: الشعر الحسي عند أبي نواس، شهادة الكفاءة في البحث، جامعة الجزائر- الجزائر ،١٩٨٢م.

١٠-ناصر جابر: المفارقة في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراة- الجامعة الأردنية -عمان-الأردن، ٢٠٠٠م.

١١-نبيل حسنين: ديوان طرفة بن العبد- دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية- عمان -الأردن ،١٩٩٩م.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ج-بحوث منشورة في :

١-كتاب لمجموعة مؤلفين:

١-أنجينبو مارك: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، في كتاب:" في أصول الخطاب النقدي الجديد"، ترجمة د. أحمد المديني،دار الشؤون الثقافية العامة -بغداد، ١٩٨٩م.

٢-د.خالد الكركي: تعليق على قصيدتي الدكتور محمد عصفور "ألا هبي بنارك" و"أيتها الأنثى"، في كتاب: "الموسم الثقافي بكلية الآداب"، منشورات الجامعة الأردنية- كلية الآداب- عمان، ١٩٨٥م.

٣-د.زكي مبارك: الجوانب الجدية في شعر أبي نواس، في كتاب :"أبو نواس حياته وشعره،" ط١ ،المكتبة الحديثة- بيروت، ١٩٨٢م.

٢-الدوريـــــات :

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

١- إبراهيم سنجلاوي: دلالة التضمين في خواتم قصائد أبي نواس، مجلة جامعة دمشق، ع١١، سورية، ١٩٨٨م ص ص ٤٩-٧٧.

٢-إبراهيم سنجلاوي: العاذلة في الشعر الجاهلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع٢٨،م٧، جامعة الكويت، ١٩٨٧م ص ص ٣٤-٥٨ .

٣-إبراهيم سنجلاوي:قراءة ثانية في بعض جوانب رائية عمر بن أبي ربيعة، مجلة"مؤتة للبحوث والدراسات"،م٢، ع١،جامعة مؤتة- الكرك - الأردن، ١٩٨٧م ص ص ٦٣-٨٥ .

٤-أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية، مجلة "فصول"، م٥،ع١، اكتوبر - ديسمبر، القاهرة، ١٩٨٤م ص ص ٦٠-٦٨ .

٥-أحمد الزعبي: التناص التاريخي والديني، مجلة "أبحاث اليرموك"، م٣،ع١، جامعة اليرموك- إربد- الأردن، ١٩٩٥م ص ص ١٦٩-٢٠٠ .

٦-أحمد ويس: وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، مجلة "علامات في النقد"، م٦، ج٢١، النادي الأدبي الثقافي بجدة سبتمبر ١٩٩٦م ص ص ٢٩٣-٣٠٦ .

٧-أحمد مطلوب: الشعرية، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج٣+٤ ، م٤٠، بغداد ،١٩٨٩م ص ص ٤٤-٩٤ .

٨-بسام قطوس: جدلية الزمن، مجلة "مؤتة للبحوث والدراسات" م٦، ع٢، جامعة -الكرك- الأردن ،١٩٩١م ص ص ١١-٣١ .

٩- جهاد المجالي: الثورة والاغتراب في شعر"عرار"، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م٨، ع٦، جامعة مؤتة- الكرك -الأردن ١٩٩٣م ص ص ١١-٤٢ .

١٠-خالد سليمان: نظرية المفارقة، مجلة "أبحاث اليرموك"، م٩،ع٢، جامعة اليرموك -إربد -الأردن ،١٩٩١م ص ص ٥٥-٨٤.

١١-خليل الشيخ: النص التراثي في رسالتين لجمال الغيطاني، مجلة"أبحاث اليرموك"، م٨، ع١، جامعة اليرموك-إربد- الأردن ،١٩٩٠م ص ص ٩٩-١١٦.

١٢-خليل عودة: المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة "النجاح للأبحاث"، م٢، ع٨، جامعة النجاح، نابلس- فلسطين، ١٩٩١م ص ص ٩٩-١١٦.

١٣-رجاء عيد: أبو نواس شاعر ظلمه قومه ، مجلة "العربي" ع٢٦٩- الكويت، إبريل ١٩٨١م ص ص ١٢٩-١٣٤ .

١٤-رجاء عيد: النص والتناص، مجلة "علامات في النقد"، م٥،ج١٨، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ديسمبر ١٩٩٥م ص ص ١٧٥-٢٠٨.

١٥-سامح الرواشدة : شعرية المحاجة، مجلة "أبحاث اليرموك"، م١٥،ع١، جامعة اليرموك- إربد- الأردن، ١٩٩٧م ص ص ٩-٣٩.

١٦-سيد البحراوي: التضمين في العروض والشعر العربي، مجلة "فضول"، م٧،ع٣+٤، القاهرة، ابريل - سبتمبر، ١٩٨٧م ص ص ٩١-٩٧.

١٧-شفيق الرقب: النزعة الاجتماعية في شعر البوصيري، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م١٠،ع٢، جامعة مؤتة- الكرك ١٩٩٥م ص ص ١٦٣-٢١٢.

١٨-صبحي الطعان: المكان في النص، مجلة "المعرفة"، ع٣٧، دمشق ،آذار ١٩٩٥م ص ص ١٨٩-١٩٨ .

١٩-صبري حافظ: الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية، مجلة "فصول" م٢،ع٤، القاهرة، ١٩٨٤م ص ص ١٥٩-١٧٩.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٢٠-صلاح فضل: القافلة تحاور د.صلاح فضل، أجرى الحوار محمد الدميني، مجلة "القافلة"، ع إبريل- مايو، شركة أرامكو- السعودية، ١٩٩٦م ص ص ٨-١١.

٢١-عبد الفتاح نافع: أضرب الرفض في خمريات أبي نواس، مجلة إربد للبحوث والدراسات،م١،ع١،جامعة إربد الأهلية-إربد الأردن، ١٩٩٨م ص ص٤٥-٦٨.

٢٢-عبد القادر الرباعي: البديع الشعري بين الصنعة والخيال، مجلة "أبحاث اليرموك"، م٣،ع٢، جامعة اليرموك- اربد- الأردن،١٩٨٦م ص ص ٧-٤٦.

٢٣-عبد القادر الرباعي: تشكيل المعنى ونماذج من القديم، مجلة"فصول"، م٤،ع٢ القاهرة، يناير ١٩٨٤م ص ص ٥٥-٧٢.

٢٤-عزت خطاب: عمر أبو ريشة وروبرت براوننج- علاقة في مجال المونولوج الدرامي، مجلة "دراسات"م١١، ع٤، الجامعة الأردنية -عمان، ١٩٨٤م ص ص ٢٠٥-٢٢٦.

٢٥-عاطف نصر: البديع في التراث العربي، مجلة "فصول"،م٤، ع٢، القاهرة،يناير- مارس ١٩٨٤م ص ص ٧٣-٩٢.

٢٦-علي الشرع: ابن خفاجة وتشكيل النص،مجلة "دراسات" م١٨،ع٣، الجامعة الأردنية- عمان، ١٩٩١م ص ص ١٦٥- ٢٠٤.

٢٧-علي الشرع: التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب، مجلة "دراسات"،م١٦،ع٣، الجامعة الأردنية -عمان، ١٩٩١م ص ص ١٩٦-٢١٦.

٢٨-عوض الجميعي: التضمين العروضي وأثره في بناء النص الشعري، مجلة "علامات في النقد" م٨،ج٣، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ديسمبر ١٩٩٨ ص ص ٢٢٩-٢٦٨.

٢٩-كمال الديب: البنية الدرامية في شعر أمل دنقل، مجلة"الجامعة الإسلامية"،م٤،ع٢، غزة ، يونيو ١٩٩٦م،ص ص ١١٧-١٤٦.

٣٠-كمال أبو ديب: الحداثة- السلطة- النص،مجلة "فصول"م٤،ع٣،القاهرة، إبريل- يونيه، ١٩٨٤م ص ص٣٤-٦٤.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٣١-مازن الوعر: قضايا لسانية، مجلة "المعرفة"،ع٢٧٩، دمشق، نيسان ١٩٩٥م ص ص ١٢٥-١٤٦.

٣٢-ماهر فهمي :بين التحليل الجمالي والتحليل النفسي، مجلة "حوليات جامعة قطر"، ع١٣،الدوحة ،١٩٩٠م ص ص ٩٧-١١٢ .

٣٣-محمد بركات أبو علي: التواصل في البلاغة، مجلة "المجلة الثقافية"، ع١٤-١٥، الجامعة الأردنية -عمان ، ١٩٨٨م ص ص ٩٥-٧٦.

٣٤-محمد زكي العشماوي: منهج في دراسة أبي نواس، مجلة "الدوحة"، ع٦٢، وزارة الاعلام- الدوحة، فبراير ١٩٨١م ص ص ٢٦-٢٧.

٣٥-محمد مصطفى بدوي: وظيفة البلاغة في الشعر العربي الوسيط، مجلة "فصول"،م١٤، ع٢، القاهرة ١٩٩٥م ص ص ٢١٤-٢٢٢.

٣٦-محمد مصطفى هدارة :الأبعاد النظرية لقضية السرقات، مجلة "فصول" م٦،ع١، القاهرة، اكتوبر -ديسمبر ١٩٨٥م ص ص ١٢٤-١٣٥.

٣٧-محمد العمري:بلاغة السخرية الأدبية، مجلة "علامات في النقد" م٥،ج٢٠، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٦م ص ص ٢١-٤٧.

٣٨-موسى ربابعه: الاقتباس والتضمين في شعر عرار، مجلة "دراسات" م١٩،ع١، الجامعة الأردنية- عمان ، ١٩٩٢ ص ص ٢٢١-٢٥١.

٣٩-موسى ربابعه : الانحراف مصطلحا نقديا، مجلة "مؤتة للبحوث والدراسات" م١٠، ع٤، جامعة مؤتة -الكرك ، ١٩٩٥م ص ص ١٤٣-١٦٧.

٤٠-موسى ربابعه:التكرار في الشعر الجاهلي، مجلة "مؤتة للبحوث والدراسات "، م٥، ع١، جامعة مؤتة- الكرك ،١٩٩٠م ص ص ١٥٩- ١٩٢.

٤١-موسى ربابعه:جماليات الأسلوب في رواية إبراهيم نصر الله "مجرد ٢ فقط"، مجلة "أفكار"، ع١٣٩، وزارة الثقافة -عمان- شباط ٢٠٠٠م ص ص ٢٧-٣٧.

٤٢-موسى ربابعه: ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى، "مجلة جامعة الملك سعود"، م٨، الآداب (١)، جامعة الملك سعود- الرياض، ١٩٩٦م ص ص ٧٧- ١٠٣.

٤٣-موسى ربابعه: ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، مجلة "أبحاث اليرموك"، م٨، ع٢، جامعة اليرموك - إربد ، ١٩٩٠م ص ص٤٥-٧١.

٤٤-نعيم اليافي: مفهوم الشعرية العربية، مجلة "المعرفة"، ع٣٨٠، دمشق، آيار، ١٩٩٥م، ص ص ١٠٣-١٣٩.

٤٥-نوره الشملان: قراءة في بائية أبي نواس "خاطب الخمر"، مجلة أبحاث اليرموك، م١٥، ع١، جامعة اليرموك- إربد، ١٩٩٧ ص ص ١٠٣-١٣٩ .

٤٦-الولي محمد :تحديد الصورة وأهميتها في الخطاب الشعري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،ع٩، جامعة سيدي محمد بن عبد الله- فاس، ١٩٨٧م ص ص ١٩٥-٢٠٥.

٤٧-يان موركاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تقديم وترجمة ألفت الروبي، مجلة "فصول"، م٥، ع١، القاهرة، ديسمبر١٩٨٤م ص ص ٣٧-٤٦.

٤٨-يوسف بكار: الإطار الشعري وفلسفته في النقد العربي القديم، مجلة "فصول"، م٦، ع١، القاهرة اكتوبر ١٩٨٥م ص ص ٥٦-٦٤.

٤٩-يوسف اليوسف: قراءة جديدة للغزل الأموي، مجلة "الفكر العربي المعاصر"،ع١٤+١٥، بيروت، أيلول ١٩٨١م ص ص ١٢٤-١٣٤.

٣-وقائع المؤتمرات :

١- د.أحمد مطلوب : الأسلوبية إلى أين؟ مؤتمر النقد الأدبي الثاني، جامعة اليرموك-اربد- الأردن، ١٩٨٨م .

٢-د.جودت إبراهيم: بعض مصطلحات نظرية نقد الشعر العربي في القرن العشرين، مؤتمر النقد الأدبي الخامس- جامعة اليرموك- إربد- الأردن ،١٩٩٤م.

د- الصحـــف:

١- تفاقم أزمة ديوان أبي نواس بالقاهرة، العرب اليوم، عمان، ع١٣٣٤ ،١٤كانون ثان، ٢٠٠١ م.

٢-ديوان أبي نواس يحجب عن البيع في معرض الكتاب ويقتصر توزيعه على النخبة، الدستور ع١٢٠٨،٢٧ كانون ثان،٢٠٠١م.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ABSTRACT

Rhetorical Vision In Poetry Abu Nawwas
By: Saffah Ali Mohammad Al-Supuh
Supervisor : Prof. Dr. Mohammad Barakat Abu-Ali

جميع الحقوق محفوظة

The present study dealt with avery significant aspect of poetry of most prominent Abassid poet Abu Nawwas, Which had been omitted by variety of researchers who had studied his own life, and poetry analytically and critically, that is, inestigation the rhetorical vision in poetry of Abu Nawwas and finding out the most important rhetorical tools and methods, he had included in his poetry and formulated them by his unique style to communicate his own experience and ideas

The purpose of this study, therefore, was to study the rhetorical vision in poetry of Abu Nawwas repeatedly used in his poetry, finding out their dimensions, how such phenomena were formulated, and their functionality in the text as a whole. The study, then, made connections between the rhetorical form analysed by its sees no separation could be made betwwen a predictor and a connotation and one could not be found faraway from the other.

The study dealt elaboratedly with most distinctive issues of rhetorical vision in his poetry and thus it was distributed into eight chapters, where as such rhetorical phenomena as : dialoque, subsumption, intertextuality, figuration, abstraction, equivalence and opposition, contrasting and, finally, frequency were studied. The study invistigated the impacts held by rhetorical phenomena in structuring an artistic text of the poet.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية