بسم الله الرحمن الرحيم

جـــامـعـــــــــة الـيـرمـــــــــوك

كليـــــــــــــــــــــــــة الآداب

قـــــسم اللغـــــة العربيـــــة وآدابهـــــا

المفارقة في شعر أبي نؤاس
(الحسن بن هانئ 145هـ – 199هـ)

(دراسة أسلوبية)

The Irony in The Poetry of Abu Nuwas
(145H – 199H)

(Stylistic Study)

إعداد الطالب:

صقر أحمد حسين عرابي

الرقم الجامعي: 2011101006

إشراف الدكتور:

سالم مرعي الهدروسي

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية،

تخصص أدب ونقد

2016

جـــامـعـــــــة الـيـرمـــــــوك

كليـــــــــــــــــــــة الآداب

قـــسم اللغـــة العربيـــة وآدابهـــا

المفارقة في شعر أبي نؤاس
(الحسن بن هانئ 145هـ – 199هـ)

(دراسة أسلوبية)

The Irony in The Poetry of Abu Nuwas (145H – 199H)

(Stylistic Study)

إعداد الطالب:

صقر أحمد حسين عرابي

الرقم الجامعي: 2011101006

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية، تخصص أدب ونقد 2016، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

أعضاء لجنة المناقشة

الدكتور سالم مرعي الهدروسي ..... مشرفاً ورئيساً

أستاذ مشارك في الأدب العباسي والنثر القديم، جامعة اليرموك

الأستاذ الدكتور مخيمر صالح موسى..... عضواً

أستاذ دكتور في الأدب القديم، جامعة اليرموك

الدكتورة بثينة سلمان محمد القضاة..... عضواً

أستاذ مشارك في الأدب والنقد، جامعة آل البيت

تاريخ المناقشة

2016 / 12 /21

الإهداء

أهدي هذا الجهد المتواضع إلى:

والدي الحبيب الذي علمني معنى الإرادة ونتائج الصبر.

والدتي الحبيبة التي أنارت دربي برضاها ودعائها.

زوجتي الغالية التي تحملت معي مشاق الدراسة،

فكانت خير عون.

فلذة كبدي "هبة" زينة الحياة الدنيا.

أستاذي الدكتور سالم مرعي الهدروسي الذي واكب هذه الدراسة خطوة خطوة.

أهلي وأصدقائي الذين لم يبخلوا عليَّ بنصيحة وجهد ودعاء.

الباحث:

صقر أحمد حسين عرابي

الشكر والتقدير

الحمدلله حمداً طيباً مباركاً فيه، والصلاة والسلام على سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد:

فإنه يطيب لي، ويسعدني غاية السعادة، وقد أنهيت رسالتي، أن أعترف بكل ذي فضل عليَّ بفضله، فمن لا يشكر الناس لا يشكر الله عز وجل.

يشرفني أن أزجي وافر الشكر، وعظيم الامتنان إلى **أستاذي الفاضل، الدكتور سالم مرعي الهدروسي**، الذي تفضل مشكوراً بقبول الإشراف على هذه الرسالة، وتحمله عناء المتباعة، ومشقة التوجيه، منذ أن كانت بذرة إلى أن غدت ثمرة يانعة طيبة، بإذن الله تعالى، إذ لم يألُ جهداً، ولم يضن عليَّ بوقته، وعلمه في سبيل تقويم المعوج منها.

كما يثلج صدري ويسرني غاية السرور أن أتقدم من عضوي لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور مخيمر صالح موسى

الدكتورة بثينة سلمان محمد القضاة

اللذين تفضلا مشكورين بقبول مناقشة هذه الرسالة وتقويمها، مم سيسهم –بلا شك– في إثرائها وتجويدها. فلهما مني خالص المودة. والشكر موصول إلى كل من أخذ بيدي إلى إنجاز هذه الرسالة.

وآخر دعوانا أن الحمدلله رب العالمين

الباحث:

صقر أحمد حسين عرابي

قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
الإهداء	ج
الشكر والتقدير	د
قائمة المحتويات	هـ
الملخص باللغة العربية	ح
المقدمة	1
التمهيد	4
أولاً: مفهوم المفارقة لغة واصطلاحاً	5
ثانياً: المفارقة في النقد العربي القديم	8
ثالثاً: المفارقة في النقد العربي الحديث	10
رابعاً: عناصر المفارقة وأغراضها	13
الفصل الأول: وسائط لتشكل صور المفارقة في شعر أبي نؤاس	
أولاً: التشبيه	16
مدخل	16
ثانياً: الاستعارة	27
مدخل	27
ثالثاً: المجاز	36

الموضوع	الصفحة
مدخل	36
رابعاً: الكناية	45
مدخل	45
خامساً: التشخيص	51
مدخل	51
الفصل الثاني:أساليب المفارقة في شعر أبي نؤاس	
أولاً: التضاد.....	59
مدخل	59
ثانياً: الحوار	67
مدخل	67
ثالثاً: السرد	75
مدخل	75
رابعاً: الوصف	84
مدخل	84
الفصل الثالث: المجالات الموضوعية التي تنجلي فيها المفارقة في شعر أبي نؤاس :	
أولاً: الموت والحياة.....	92
مدخل	92
ثانياً: الأنا والآخر	98

الموضوع	الصفحة
مدخل	98
ثالثاً: الأخلاق.....	105
مدخل	105
رابعاً: المرأة	108
مدخل	108
خامساً: التمرد.....	115
مدخل	115
سادساً: الزمان والمكان	124
مدخل	124
الفصل الرابع: دراسة تطبيقية لنماذج مختارة من شعر أبي نؤاس .	
الخاتمة	180
أولاً: النتائج	180
ثانياً: التوصيات	181
قائمة المصادر والمراجع	182
الملخص باللغة الإنجليزية	195

الملخص

المفارقة في شعر أبي نؤاس

(الحسن بن هانئ 145هـ – 199هـ)

(دراسة أسلوبية)

إعداد الباحث: صقر أحمد حسين عرابي

إشراف الدكتور: سالم مرعي الهدروسي

جاءت هذه الرسالة في مقدمة، وتمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة. خصصت المقدمة للحديث عن أهمية الدراسة، ومبررات اختيارها، والمنهج الذي اتبعه الباحث، والدراسات السابقة.

ونهض التمهيد: بالحديث عن المفارقة، من حيث مفهومها لغة واصطلاحاً، والمفارقة في النقد العربي القديم، والمفارقة في النقد العربي الحديث، عناصر المفارقة وأغراضها.

وعالج الفصل الأول: وسائط تشكل صور المفارقة في شعر أبي نؤاس ، فعرض للمفارقة من خلال الوسائط البلاغية؛ كالتشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية، والتشخيص.

وعرض الفصل الثاني: لأساليب المفارقة في شعر أبي نؤاس ، فتناول: أسلوب التضاد، والحوار، والسرد، والوصف.

وتناول الفصل الثالث: أهم المجالات الموضوعية التي تجلت فيها المفارقة في شعر أبي نؤاس ؛ كالموت والحياة، والأنا والآخر، والأخلاق، والمرأة، والتمرد، والزمان والمكان.

وخصص الفصل الرابع: لدراسة نماذج تطبيقية من شعر أبي نؤاس ، كشف فيها الباحث عن مواطن المفارقة فيها، ونوه إلى دلالاتها.

وأخيراً: الخاتمة التي عرضت لأهم النتائج التي توصل إليها الباحث، وأعقبها بقائمة بالمصادر والمراجع التي أفاد منها في دراسته.

المقدمة:

الحمدلله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد الأولين والآخرين، وعلى آله وصحبه، ومن سار على نهجه إلى يوم الدين، أما بعد:

فقد هدف الباحث من هذه الدراسة الموسومة بـ "المفارقة في شعر أبي نؤاس (الحسن بن هانئ 145هـ – 199هـ) دراسة أسلوبية" فتكونت من: مقدمة وتمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة، وقائمة بالمصادر والمراجع.

تناولت المقدمة: أهمية الدراسة؛ المتمثلة في محاولتها الوقوف على جماليات المفارقة في شعر أبي نؤاس ، فقد شكلت المفارقة –بكل انواعها– ملمحاً أسلوبياً بارزاً في شعره، وفي مختلف أغراضه الشعرية، إذ تمكن من خلال هذه التقنية أن يوحي بجملة من الدلالات المتنوعة، والمعاني التي تتناغم مع تجربته الفنية والشعورية.

وأما مبررات اختيار هذه الدراسة، فقد نبعت من أن الدراسات السابقة التي توقفت عند شعر أبي نؤاس لم تعرض لتقنية المفارقة ووسائط تشكلها وأساليبها، والموضوعات الشعرية التي تجلت فيها، إذ اقتصرت على جوانب جمالية أخرى، كالصورة الفنية، وبنية اللغة الشعرية... إلخ. وهذا ما حدا بالباحث إلى اختيار هذا الموضوع والكتابة فيه، فحاول ما وسعه الجهد أن يكشف عن النصوص التي تجلت فيها المفارقة، ويتلمس دلالاتها، وأبعادها النفسية.

واعتمدت الدراسة على المنهج الأسلوبي، بصفته أقرب المناهج، وأكثرها ملاءمة لمعالجة تقنية المفارقة في الشعر، كما أفاد من المنهج الوصفي التحليلي في رصد النصوص الشعرية، والكشف عن أبعاد هذه المفارقات وإيحاءاتها ودلالاتها.

وأما الدراسات السابقة، فلم يعثر الباحث على أي دراسة أكاديمية شاملة متخصصة، عالجت المفارقة في شعر أبي نؤاس ، وإنما ثمة دراسات وأبحاث أخرى أفاد منها، ورصدها في قائمة المصادر والمراجع.

وجاء التمهيد؛ ليلقي بعض الضوء على المفارقة، من حيث اللغة والاصطلاح، ومفهومها في النقد العربي القديم، والنقد العربي الحديث، وعناصر المفارقة وأغراضها. فلحظ أن ثمة تقاطعاً جلياً بين مفهومها في النقد العربي القديم، والنقد العربي الحديث، فهي ليست غريبة عن نقدنا العربي القديم، على الأقل، في مجال التطبيق، ومعالجة النصوص الشعرية.

وتناول الفصل الأول: وسائط تشكل صور المفارقة في شعر أبي نؤاس ، وذلك من خلال: التشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية، والتشخيص.

وعالج الفصل الثاني: أساليب المفارقة في شعر أبي نؤاس ، فعرض لأسلوب التضاد، والحوار، والسرد، والوصف.

وتوقف الفصل الثالث: عند المجالات الموضوعية التي تجلت فيها المفارقة في شعر الشاعر، فركز على أبرزها: كالموت والحياة، والأنا والآخر، والأخلاق، والمرأة، والتمرد، والزمان والمكان.

وأما الفصل الرابع: فخصصه الباحث لدراسة بعض من النماذج الشعرية التي توافرت فيها تقنية المفارقة، فجلَّاها، وكشف عن دلالاتها وإيحاءاتها.

وختمت الدراسة بخاتمة، عرضت لأهم النتائج التي خلصت إليها، ومن ثم قائمة بالمصادر والمراجع التي أفادت منها الدراسة.

وقد اتكأ الباحث –في اختيار النصوص الشعرية– على تحقيق المستشرق الألماني إيفالد فاغنر (Ewald Wagner) لديوان أبي نؤاس .

وأخيراً، فإن وفقت في ما قدمته، فالمنة والتوفيق من الله تعالى، وإن أخطأت، أو قصرت فمن نفسي، وحسبي ما بذلت من جهد.

التمـهيد

أولاً: مفهوم المفارقة لغة واصطلاحاً

ثانياً: المفارقة في النقد العربي القديم.

ثالثاً: المفارقة في النقد العربي الحديث

رابعاً: عناصر المفارقة وأغراضها

أولاً: مفهوم المفارقة لغة واصطلاحاً

أ- المفارقة لغة:

تعد المفارقة من الظواهر الأسلوبية ذات العلاقة الجدلية بين المبدع من جهة، وبين المتلقي من جهة أخرى، فالمبدع يسعى إلى مخاتلة المتلقي وخداعه، وذلك بفتح سياقاته اللغوية على فضاء من الدلالات والإيماءات، والمتلقي الذي يسعى إلى فك شفرتها، والحرص على اقتناص أقرب هذه الدلالات إلى سياقاتها.

ينبغي في البداية أن نستنطق المعاجم العربية، القديمة منها والحديثة، للوقوف على المعنى اللغوي للمفارقة. ترتد هذه اللفظة (المفارقة) إلى الجذر الثلاثي (فَ رَ قَ)، فالفَرْق: تفريق بين شيئين، حتى يفترقا، وفَرق لي الطريقُ فُروقاً، إذا اتجه لك طريقان، فاستبان ما يجب سلوكه منهما، وطريق أفرق: بيِّن، ومن المجاز وقفته على مفارق الحديث؛ أي وجوهه الواضحة. والفَرْق: خلاف الجمع، وتفرّقت بكم الطُّرق؛ أي ذهب كل منكم إلى مذهب ومآل. وفارق الشيء: باينه، والاسم الفُرقة، وتفارق القوم: فارق بعضهم بعضاً. ويقال فَرَق لي هذا الأمر يفرق فروقاً: إذا تبيَّن ووضح، وفرق لي رأي بدأ وظهر[1].

(1) ينظر: الفراهيدي، الخليل بن أحمد (ت 170هـ): كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003. مادة (فرق). الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر (ت 538هـ): أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، 1982. مادة (فرق). ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت 711هـ): لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د. ط)، (د. ت). مادة (فرق). الفيروز آبادي، محب الله بن محمد بن يعقوب (ت 817هـ): القاموس المحيط، تح: مجدي فتحي السيد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، مادة (فرق).

وأما في المعاجم الحديثة، فنجد: فَرق بين الشيئين فَرقاً وفُرقاناً: فصل وميز أحدهما عن الآخر. وبين المتشابهين: بين أوجه الخلاف بينهما، وله عن الأمر: كشفه وبينه، وله الطريق أو الرأي: استبان[1].

يبدو مما سبق أن المعاني اللغوية للفظة (المفارقة) – كما وردت في المعاجم العربية؛ القديمة والحديثة منها على حد سواء – تدور حول: الفصل، والتباعد، والتباين، والتمييز، والظهور، والوضوح، والإبانة. وقد وردت – أعني لفظة المفارقة– في شعر الشاعر الجاهلي، بمعنى البين والابتعاد، كقول زهير بن أبي سلمى:[2] (من البسيط)

وإذ كِـــــلانا إذا حَـــــانتْ مفارَقـــةٌ مِـن الدِّيـارِ طَـوى كَـشْحاً علـى حَـزَنِ

ب- المفارقة اصطلاحاً: (Irony)

تعددت تعريفات المفارقة؛ نظراً لما يثيره هذا المصطلح من غموض والتباس، وتداخل مع كثير من العلوم، فالفلاسفة، وعلماء الاجتماع، والأدباء كل منهم نظر إليها من زاويته المعينة، فهي: "لا تعني اليوم ما كانت تعنيه في عصور سابقة، ولا تعني في قطر بعينه كل ما يمكن أن تعنيه في قطر آخر، ولا في الشارع ما يمكن أن تعنيه في المكتب، ولا عند باحث ما يمكن أن تعنيه عند باحث آخر، فالظواهر المختلفة التي تطلق عليها المفارقة قد تبدو ضعيفة الارتباط ببعضها جداً"[3].

---

(1) ينظر: أنيس، إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، دار الفكر، القاهرة، (د. ط)، (د. ت). مادة (فرق). مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، دار التحرير للطباعة والنشر، القاهرة، 1989. مادة (فرق). البستاني، بطرس: محيط المحيط (قاموس مطول للغة العربية)، مكتبة لبنان، بيروت، 1987، مادة (فرق).

(2) زهير بن أبي سُلمى: شعره، تح: فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980، ص 279.

(3) ميويك، د.سي: موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، (د. ط)، (د. ت)، ص 19.

وبما أن العناية منصبة على مجال الأدب والنقد، فإننا سنقتصر على مفهومها في هذا المجال، يقول ميويك(Mueeke): "والمفارقة... طريقة في الكتابة تريك أن تترك السؤال قائماً عن المعنى الحرفي المقصود: فثمة تأجيل أبدي للمغزى. فالتعريف القديم للمفارقة– قول شيء والإيحاء بقول نقيضه– قد تجاوزته مفهومات أخرى؛ فالمفارقة قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيراً واحداً، بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغيِّرة"[1]. وهذا يعني أن المفارقة تأخذ شكل الإيحاء، والإيماء، بعيداً عن التسطح، والمباشرة، فما يبدو على السطح، أو في الظاهر يتناقض أو يختلف كلياً عما هو قار في العمق.

فهي: "لعبة لغوية ماهرة وذكية بين الطرفين: صانع المفارقة، وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص، بطريقة تستثير القارئ، وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي، الذي غالباً ما يكون المعنى الضد، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال، إلا بعد أن يصل إلى المعنى لذي يرتضيه، ليستقر عنده"[2].

وبما أن المفارقة لعبة لغوية ذكية، بين بَاتْ يمتاز بالذكاء، والدقة في توظيف الدوال اللغوية في سياقاتها المناسبة، ومتلقٍ حصيف لا يقع فريسة للاستعمال المرواغ والمخاتل للغة، فيخفى عليه المعنى الحقيقي للكلام، ويبقى يراوح حول المعنى الظاهري، وبذلك تتسم العبارة التي تبدو في ظاهرها متناقضة بشيء من الغموض؛ لأنها في الواقع تعبير غير مباشر عن موقف ما – يقوم على التورية؛ إذ إنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة[3].

---

(1)ميويك، موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، ص 42– 43.

(2) إبراهيم، نبيلة: المفارقة، فصول، مج7، 34، 4، إبريل/ سبتمر، 1987، ص132.

(3) ينظر: قاسم، سيزا: المفارقة في النقد العربي، مجلة فصول، مج2، ع2، يناير/ فبراير/ مارس، 1982، ص 143.

وخلاصة الأمر، فإنها "تناقض ظاهري، لا يلبث أن نتبين حقيقته، وهي ذات أهمية خاصة، بحكم أنها لغة شاعره، لا مجرد محسن بديعي"[1]. وتبقى إحدى الوسائل البلاغية التي يلجأ إليها الأديب، ولا سيما الشاعر، ليعبر من خلالها عن مواقفه وآرائه بالتلميح لا بالتصريح، وبالإيماء لا بالإفصاح، بحيث تشكل للمتلقي حالة من الإدهاش والاستفزاز في الآن ذاته، بما تنطوي عليه من تناقض: "يوهم المتلقي أنه يواجه موقفاً غير متسق، مما يدعوه إلى إنعام النظر فيه، ومحاولة سبر غوره، لينكشف له عالم من المفارقة والغرابة، فالمفارقة، إذن، تقدم بهذا التناقض الظاهري آلية تعين المبدع على الانفلات من دائرة المباشرة والبساطة، والدخول في آفاق من الضبابية الجمالية، والشفافية البعيدة"[2].

ثانياً: المفارقة في النقد العربي القديم

أشار بعض النقاد المحدثين إلى أن مصطلح المفارقة –كما استقر في النقد الحديث– لم يرد في المصادر البلاغية والنقدية العربية القديمة، يقول خالد سليمان– مثلاً: "أما عن استعمالها مصطلحاً أدبياً، أو بلاغياً، أو نقدياً، فقد تتبعناها في عدد من المصادر المهمة، مثل: "المثل السائر" لأبن الأثير (ضياء الدين، ت 637هـ)، و"العمدة" لابن رشيق القيرواني (أبو الحسن بن رشيق، ت 456هـ)، و"منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني (أبو الحسن حازم، ت 684هـ)، فلم نجدها وارده فيها"[3]، ثم يقول: "كذلك تتبعنا ورودها في بعض المعاجم الحديثة التي

---

(1) علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، سوشبريس، الدار البيضاء، 1985، ص 162.

(2) الرواشدة، سامح: فضاءات شعرية (دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل)، المركز القومي للنشر، إربد، 1999، ص 13.

(3) سليمان، خالد: المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1999، ص22.

جمعت المصطلح النقدي والبلاغي، والأدبي، والفلسفي في التراث العربي، مثل: "معجم النقد العربي القديم" (لأحمد مطلوب)، فلم نجد لها ذكراً بين المصطلحات التي تضمنها الكتاب المعجم"[1].

وقريباً من ذلك ما وصل إليه محمد العبد، إذ يقول: "ولم أجد فيما وقع بين يدي من مصادر عربية قديمة لغوية وبلاغية، من ذكر مصطلح "المفارقة" وما نجده فيها مقابلاً للمفارقة – استنتاجاً من النماذج المتمثل بها: في المضمون العام والمغزى– هو اصطلاح "التهكم". وقد ذكره البيانيون، وعنوا به إلى حد ما. ومن هنا، يجوز لنا القول بإن ظاهرة المفارقة التي يهتم بها اليوم علماء الدلالة والأسلوب، قد عرفت طريقها –على نحو ما– إلى البحث البلاغي العربي القديم، وبعض المباحث اللغوية اليسيرة، تحت مصطلح" التهكم"[2].

ولكن مصطلح "التهكم" ليس المصطلح الوحيد المتاخم لمصطلح "المفارقة"، بل ثمة مصطلحات كثيرة تقاربه، وتتشابك مع حدوده، منها: "المجاز المرسل، والاستعارة، والتمثيل، والكناية، والتعريض، والتلويح، والتلميح، والتورية، والرمز، والإيحاء، واللمز، والغمز، والإلماع، والأحجية، والإشارة، والتضاد، والطباق، والمقابلة، والسخرية، والفكاهة، والمبالغة، والكاريكاتور، وتجاهل العارف، وسوق الكلام مساق غيره، والتشكك، والمدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح، والجِد في موقف الهزل، والهزل في موقف الجد، وتخفيف القول، وتضخيم القول... إلخ"[3].

ونخلص إلى القول: إن مصطلح "المفارقة"، بصورته النهائية كمصطلح نقدي، لم يرد في تراثنا البلاغي النقدي، ولم يعرفه العرب قديماً، على النحو الذي عرفه نقدنا الحديث ولم يعرف "تحديداً إلا حين ترجم عبد الواحد لؤلؤة كتاب د.سي ميويك بعنوان "المفارقة" ضمن موسوعة

---

(1) سليمان: المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق، ص22.

(2) العبد، محمد: المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1994، ص 23.

(3) شوقي، سعيد: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص 35.

المصطلح النقدي"[1]. ولكن نقادنا وبلاغيي العرب القدامى، أحسوا بجمالية النصوص الأدبية العربية القديمة التي تمتاز بالمراوغة والمخاتلة، والهروب من المعنى المحدد، وحاولوا فك شفرتها، وتقديمها للمتلقي بصورتها التي تحتمل وجهاً من وجوه الحقيقة.

ثالثاً: المفارقة في النقد العربي الحديث

عرف النقاد العرب المحدثون المفارقة مصطلحاً نقدي من الغرب، وذلك من خلال الترجمة، وعلى وجه التحديد، منذ أن ترجم عبد الواحد لؤلؤة كتاب د.سي ميويك بعنوان: "المفارقة وصفاتها" ضمن موسوعة المصطلح النقدي، سنة 1982، وقد نالت اهتماماً كبيراً في النقدالعربي الحديث، وأخذ النقاد يتنبهون إلى قيمتها التقنية والفنية في الإبداع الأدبي، وكشف ما يتفرد به، فكتابات الجاحظ، وقصائد أبي العلاء المعري، والمقامات وغيرها، مجالات واسعة للبحث والدراسة من هذا المنطق[2].

ونظراً لما يتسم به هذا المصطلح من غموض والتباس، وحركة وتطور، فإن مسألة إيجاد تعريف جامع مانع له، ضرب من التمحل والصعوبة، فعلى حد تعبير نيتشه: " ما لا تاريخ له يمكن تعريفه، أما ما يملك تاريخاً طويلاً فإن تعريفه يصبح مسألة صعبة جداً". لهذا السبب وغيره نجد مفهوم المفارقة غامضاً، غير مستقر، ومتعدد الأشكال[3].

وإذا كان ذلك في المشهد النقدي الغربي، فكيف كان الأمر في نقدنا العربي الحديث؟! لا شك في أن الحال لا يختلف كثيراً عن النقد الغربي، فقد تعددت تعريفات المفارقة، وتباينت، وربما تناقضت أيضاً وسنعرض لبعضها –في هذه العجالة– لنرى ذلك. تقول سيزا قاسم المفارقة، هي:

---

(1) الرباعي، عبد القادر، صور من المفارقة في شعر عرار، بحث ضمن كتاب "بحوث عربية مهداة إلى الدكتور محمود السمرة، تحرير: حسين عطوان، ومحمد إبراهيم حُوَّر، دار المناهج، عمان، 1996، ص 303.

(2) ينظر: سليمان: المفارقة، ص 24.

(3) ميويك: المفارقة، ص19.

"استراتيجية قول نقدي ساخر، وهي في الواقع تعبير غير مباشر عن موقف عدواني، يقوم على التورية، والمفارقة هي طريق لخداع الرقابة؛ لأنها في كثير من الأحيان تراوغها، بأن تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه، إنها تحمل في طياتها قولاً مغايراً له، وتستخدم في نهاية المطاف عندما تفشل كل وسائل الإقناع، وتستهلك الحجج، ويخفق النقد الموضوعي، فعندئذٍ تظل الطريق الوحيد المفتوح أمام الاختيار"[1].

ويرى عبد العزيز الأهواني أنها: "إثارة التعجب من ظاهرتين متناقضتين، ولكن إحداهما لا تبطل الأخرى، (أو) تسجيل التناقض بين ظاهرتين؛ لإثارة تعجب القارئ، دون تفسير أو تعليل"[2]، وعند عبد الهادي خضير: "تعبير لغوي بأسلوب بليغ؛ يهدف إلى استثارة القارئ، وتحفيز ذهنه؛ لتجاوز المعنى الظاهري المتناقض للعبارة، والوصول إلى المعاني الخفية التي هي مراد الشاعر الحقيقي"[3].

وأما ناصر شبانة، فيعرفها بقوله: "يمكن القول بادئاً: إن المفارقة انحراف لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مرواغة، وغير مستقرة، ومتعددة الدلالات، وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع"[4]، ويقول عنها علي عشري زايد بأنها: "تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر؛ لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض"[5].

---

(1) قاسم: المفارقة، ص 142 – 144.

(2) الأهواني: عبد العزيز: ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986، ص110.

(3) خضر، عبد الهادي: المفارقة في شعر المتنبي، مجلة كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، بغداد، ع11، 2000، ص3.

(4) شبانه، ناصر: المفارقة في الشعر العربي الحديث (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجاً)، دار الفارس، عمان، ص 46.

(5) زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ط4، 2004، ص 130.

ويرى السعدني أنها عنصر مهيمن في الشعر العربي المعاصر، وهي وليدة موقف نفسي، وعقلي، وثقافي معين، وهي –أيضاً– أوسع من التضاد والمقابلة[1]، ويقترح أحد الباحثين تعريفاً لها، فيقول: "المفارقة بنية تعبيرية وتصويرية، متنوعة التجليات، ومتميزة العدول على المستويات: الإيقاعية، والدلالية، والتركيبية، تستعمل بوصفها أسلوباً تقنياً، ووسيلة أسلوبية لمنح المتلقي التلذذ الأدبي؛ لتعميق حسه الشعري، بوساطة الكشف عن علاقة التضاد غير المعهودة بين المرجعية المشتركة الحاضرة، أو الغائبة، والرؤية الخاصة للمبدع"[2].

وعند نبيله إبراهيم بأنها: "رفض للمعنى الحرفي للكلام لصالح المعنى الآخر، أو –بالأحرى– المعنى الضد، الذي لم يعبر عنه. وهي تهدف لا إلى أن تجعل الناس يصدقون، بل إلى أن تجعلهم يعرفون. وهم لا يعرفون حقائق بقدر ما يعرفون احتمالات لحقائق. ومن شأن الاحتمالات أنها لا تدع للإنسان أرضاً صلبة يقف عليها. وهي سمة أساسية من سمات المفارقة، وتخص المفارقة كلاً من: صانع المفارقة، ولغة المفارقة، ومستقبل المفارقة"[3]، ويقول عنها عبد القادر الرباعي، بأنها: "أسلوب مثير؛ لأنه في أخص خصائصه ناتج عن تقاطع داخل النفس، بين ما يتوقع، وما يحدث واقعاً. وهي حيلة بلاغية يستخدمها الكاتب؛ للتعبير عن معنى يتضاد مع معنى آخر مستقر في الذهن"[4].

ويتضح من التعريفات المتقدمة لمصطلح المفارقة، أنها تتلاقى في جوانب كثيرة، منها: إنها أسلوب بلاغي لطيف المأخذ، محفز ومثير للمتلقي؛ ليبحث عن المعاني المستترة والمختفية وراء المعاني الظاهرة والسطحية؛ كون المعنى المتخفي، هو المعنى الحقيقي والمقصود.

---

(1) ينظر: السعدني، مصطفى: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987، ص 213.

(2) الخفاجي، قيس حمزة: المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل، 2007، ص63.

(3) إبراهيم: المفارقة، فصول، ص 133، 134، 135.

(4) الرباعي: صور من المفارقة في شعر عرار، ص 298.

ينبغي أن يشكل المعنى الخفي حالة من التضاد الحار مع المعنى الظاهري، وهذا يتطلب –بالتالي– كد ذهن، وتأمل عميق؛ للوصول إلى دلالات التعارض بين المعنيين. يبدو أن لغة المفارقة؛ هي لغة العقل والفطنة، وليست لغة الروح والخيال الشعري؛ لذا فهي "لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي، وأكثر تعقيداً"[1]؛ بما يعني أنها تتسم بالمراوغة، والمخاتلة، والحيلة. وتعد – أيضاً– عنصراً مهيمناً في الشعر العربي المعاصر، يلجأ إليها الشاعر، لإبراز التناقض بين طرفين أو موقفين، أو صورتين، ضمن سياق في نص معين.

رابعاً: عناصر المفارقة وأغراضها

وتتحدد المفارقة بعناصر أربعة:

أولاً: وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد؛ المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر به، والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه، والذي يلح القارئ على اكتشافه، إثر إحساسه بتضارب الكلام.

ثانياً: لا يتم الوصول إلى إدراك المفارقة، إلا من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص. وقد يحدث هذا الإدراك لدى القارئ حالة من البلبلة.

ثالثاً: غالباً ما ترتبط المفارقة بالتظاهر بالبراءة، وقد يصل الأمر إلى حد التظاهر بالبساطة أو الغفلة.

رابعاً: لا بد من وجود ضحية في المفارقة، وقد تكون (أنا) الكاتب هي الضحية، وقد تكون في الـ(أنت) أو الآخر، وأياً ما كانت هذه الشخصية، فهي ضحية متهمة وبريئة[2].

---

(1) قاسم: المفارقة، ص 144.

(2) ينظر: إبراهيم: المفارقة، فصول، ص 133.

وأما أغراض المفارقة، فيمكن أن نلخصها في أربعة أغراض:

أولاً: إثارة انتباه القارئ إلى التعارض بين المعنى الظاهر، والمعنى العميق في النص.

ثانياً: حفز المتلقي إلى التفكير في موضوع المفارقة.

ثالثاً: امتاع المتلقي انفعالياً من خلال توافر المفارقة في النص الأدبي.

رابعاً: الوصول إلى التوازن من خلال طرح النقيض أو المكملات[1].

(1) ينظر: النجار، مصلح عبد الفتاح، وعوني صبحي الفاعوري: المفارقة في شعر عرار، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 34، ع1، 2007، ص 158.

الفصل الأول

وسائط تشكل صور المفارقة في شعر أبي نؤاس

أولاً: التشبيه

ثانياً: الاستعارة

ثالثاً: المجاز

رابعاً: الكناية

خامساً: التشخيص

تتنوع الوسائل التي تتشكل منها صور المفارقة في النص الأدبي، فثمة العديد من التقنيات التي يستخدمها المبدع في إنتاج المواقف المتناقضة أو المتعارضة؛ بهدف التعبير عن الموقف أو الرأي، أو بث المشاعر والأحاسيس من جهة، وإثارة انتباه المتلقي، بله بلبلته للوصول إلى حالة من التوازن النفسي من جهة أخرى. ومن هذه الوسائل التشبيه، والاستعارة، والمجاز... الخ.

أولاً: التشبيه:

مدخل:

التشبيه من أهم الوسائل والتقنيات البلاغية في تشكيل الصور الشعرية، وهو عنصر رئيس من عناصر شعرية النص، فـ "كلما كان طرفا التشبيه –المشبه والمشبه به– متباعدين متنافرين، جاء التشبيه أكثر شاعرية؛ للابتعاد عن المبتذل والمألوف، واكتشافه لعوالم جديدة لا يراها غير الشاعر الموهوب"[1]. وهنا تتجلى –أيضاً– فاعلية المتلقي في محاولة الربط بين الطرفين المتنافرين، والجمع بينهما في إطار يفك اللغز الذي تبدى له من القراءة الأولى، متنبهاً إلى ما كان خافياً عنه من أوجه الشبه، والعلاقات التي تربط بين طرفي التشبيه.

وتتجلى أهمية الصور التشبيهية بقدر حمولاتها من الدلالات والإيحاءات، وبراعتها في مباغتة المتلقي من حيث لا يحتسب، وذلك بإيجاد علاقة غير معهودة، وغير منطقية للوهلة الأولى، وهنا تكمن براعة المبدع في مخاتلة المتلقي من جهة، وتحفيزه على اكتناه سر هذه العلاقة، "ولا شك في أن مثل هذا الأسلوب في إحداث المفارقة صعب جداً، ويندر من يتعامل معه من الشعراء، وبذلك فإن المفارقة تبعد التشبيه عن النمطية، لتجعل منه مقوماً مهماً من المقومات الشعرية"[2].

---

(1) عوض، ريتا: خليل حاوي أعلام الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983، ص12.
(2) الخفاجي: المفارقة، ص 289.

والتشبيه، هو: "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى، ما لم يكن على وجه الاستعارة التحقيقية، ولا الاستعارة بالكناية، ولا التجريد"[1]، وأركانه أربعة: المشبه، والمشبه به، ووجه الشبه والأداة، ويقسم من حيث الإفراد والتركيب إلى تشبيه مفرد بمفرد، وتشبيه مفرد مركب، ومركب بمفرد، ومركب بمركب، ومن حيث المحسوس والمعقول إلى: تشبيه محسوس بمحسوس، ومحسوس بمعقول، ومعقول بمحسوس، ومعقول بمعقول.

وعلى أي حال، فإن إدراك عناصر هذا الفن، تتطلب منا النظر إلى تقنية التشبيه، لا على أنها محض مقارنة بين شيئين اشتركا في صفة، أو مجموعة من الصفات، وإنما باعتبارها خلقاً ناجماً عن غوص المبدع في أعماق ماهيات الأشياء؛ ليستبصر من خلالها وشائج جديدة بين مدركات لم يكن يعهدها من قبل[2].

وتأسيساً على ما سبق، سيعالج البحث في هذا الفصل تقنية التشبيه، ودورها في تجسيد المفارقة، وإظهارها بصورة جلية.

يقول أبو نؤاس (من الطويل):[3]

إذا ذُكـــرتْ بَغْـــدَادُ لـــي فكأَنَّمـــا تَحـــرَّكَ فـــي قَلبـــي شَـــباةُ سِـــنانِ[4]

وأوْبـــةُ مُـــشتاقٍ بِغيـــرِ دَراهِـــمٍ إلـــى وَطَـــنٍ مِـــن أَعظَـــمِ الحَـــدَثانِ

(1) الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن القاضي، (ت 739هـ): الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1975، ص 328.

(2) ينظر: صادق، رمضان: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 155.

(3) أبو نؤاس ، الحسن بن هانئ الحكمي (ت 199هـ): ديوانه، تح: بشرح إيفالد فاغنر، مؤسسة البيان، بيروت، ط2، 2001، ج1، ص5.

(4) شبا الشيء: حد طرفه. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (شبا).

تشكل هذه الصورة في هذين البيتين علاقة غير متوقعة بين طرفيها، إذ نهضت على تناظر متضاد بين تذكر الشاعر بغداد، الذي يبعث في الأصل –عليه– الشوق والحنين، الذي يشي بالفرح والسرور، وبين ما فعله هذا التذكر من الألم والحزن، كما يوحي المعنى في عجز البيت الأول: "تحرك في قلبي شباةُ سنان"، وبذلك تمكن الشاعر من أن يجمع بين طرفين متباعدين متضادين، لأن تذكر الإنسان لشيء ما، مبعثة –في الغالب– الشوق المترع بالفرح، ومن هنا نرى ابن زيدون يقول (من البسيط):[1]

إنّـــي ذكرتُـــكِ بـــالزَّهراءِ مُـــشْتَاقاً والأُفْقُ طَلْقٌ ومَرْأى الأَرْضِ قَدْ رَاقَا[2]

أما أن يكون هذا التذكر سبباً للأسى والحزن، فهو ما لم يكن يتوقعه المتلقي، ولعل سبباً ما جعل الشاعر يربط بين تذكره بغداد، والألم الذي يتركه حد الرمح في الإنسان، وهو بلا شك ألم شديد، قد يفضي به إلى الموت، ربما يكون السبب هو ما وشى به معنى البيت الثاني، أنه كان يؤوب منها بغير دراهم، نظراً لما كان يصطرع فيها من حوادث الدهر ونوائبه، كما يوحي به –على الأقل– الدال "الحدثان".

---

(1) ابن زيدون، أبو الوليد أحمد بن عبد الله المخزومي (ت 463هـ): ديوانه، شرح: يوسف فرحان، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1994، ص 194.

(2) الزهراء: اسم مدينة اختطها عبد الرحمن الناصر، في إحدى ضواحي قرطبة، سنة (325هـ). انظر: ياقوت الحموي، أبو عبد الله بن عبد الله (ت 626هـ): معجم البلدان، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج3، ص 161.

ويقول في مدح هارون الرشيد (من الكامل):[1]

حَـذرَ امْـرئٍ نُـصِرتْ يَـدَاهُ علـى العِـدى كالـــدَّهرِ فِيـــهِ شَرَاســـةٌ وَلِيَـــانُ

مُتبـــرِّجُ المَعْـــرُوفِ عِـــرِّيضُ النَّـــدى حَـــصِرٌ بِـــلا مِنْـــهُ فَـــمٌ ولِـــسَانُ[2]

شبه الشاعر يدي هارون الرشيد بالدهر، إذ تثير هذه اللفظة في ذهن المتلقي كثيراً من الإيحاءات؛ بعضها ما يتعلق بالقوة والشجاعة، والبأس والشدة، والشراسة، وبعضها الآخر يتعلق باللين والرفق، والحنكة، حيث يكون وضع السيف في موضعه مفيداً ونافعاً، كوضع الندى والمعروف في موضعه أيضاً، ونرى الشاعر في البيت الثاني قد خص الوجه الآخر لليد، المتمثل في المعروف والندى، والجود والسخاء، لمن يستحقه من خاصة الخليقة، وحاشيته، ومن يدور في فلكه.

لقد عبر الشاعر عن حالتي الترغيب والترهيب للتين اكتنفتا هارون الرشيد في مواجهة الأعداء من خلال توظيفه للدال (الدهر) الذي يجسد التناقض في تغيره وتبدله من حال إلى آخر، فيقسو ويشتد تارة، ويلين وينفرج تارة أخرى. فمن خلال هذه الصورة المفردة، استطاع الشاعر أن يبلغ حداً عالياً من الكثافة والتوتر، وأن يضعنا أمام متوالية من الدهشات والاستغرابات. وهنا تتحد الفكرة والشعور بالصورة، فـ" الصورة تعبير عن الشعور أو الفكرة... (و) الصورة وسيلة لنقل الشعور أو الفكرة"[3].

---

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج1، ص111.

(2) متبرج: يعني ظاهر المعروف، عريض الندى: كثيراً للعرض للندى والإنعام، حصر بلا: يعني أن فمه عيي بقول لا، أي لا يمكن أن يقول: لا. ينظر: أبو نؤاس : ديوانه، ج1، ص11.

(3) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 2007، ص 135.

ويقول في مدح العباس بن عبد الله الهاشمي[1] (من الرمل)[2] :

فَهْـــــوَ بِالمَـــــــالِ جَـــــوَادٌ وَهْـــــوَ بِـــــالعِرضِ شَـــــحِيحُ

شبه الشاعر –في هذا البيت– العباس بالرجل البخيل، وهي صفة مذمومة في الرجل، ولا سيما إذا كان من علية القوم وسادتهم، ولكنها جاءت –هنا– في غرض المدح، أو بما يسمى في البلاغة "تأكيد المدح بما يشبه الذم". فقد استخدم الشاعر الدال (شحيح)، مع أنها صفة دالة على الذم، في معرض المدح، فالممدوح على الرغم من أنه جواد وسخي بالمال، إلا أنه بخيل في العرض والشرف.

يقوم البيت المتقدم على مفارقة دلالية، إذ صور هو الشاعر العباس بالجواد الكريم، وهي سجية من السجايا العربية الأصيلة، ولكنه استثنى منها الشرف والعرض فهو بهذا رجل بخيل، وهذا مبالغة في تأكيد كمال أخلاقه وسجاياه الكريمة. فقد جمع الشاعر في هذا البيت صفتين، الأولى: وهي من الصفات الحميدة، والأخلاق الكريمة، المتمثلة في الجود والسخاء، والثانية: البخل والشح، ولكنه شح بالعرض والشرف، وبذلك جسد فيه كمال الخلق، والشرف الرفيع.

ويقول في هجاء العباس بن جعفر بن محمد الأشعث[3] (من السريع)[4]:

قُـــلْ لِبَنِـــي الأَشْـــعَثِ لَـــنْ تُـــصْلِحُوا بِـــــاللَّومِ عِنْـــــدي أَمْـــــرَ عَبَّـــــاسِ

حتَّـــــى تَـــــرْدّوهُ إلـــــى خَـــــالقٍ يَطبَعُـــــهُ خَلْقـــــاً مِـــــنَ الـــــرَّاسِ

أَلُـــــومُ عبَّاســـــاً عَلَـــــى بُخْلِـــــهِ كـــــأنَّ عبّاســـــاً مِـــــنَ النَّـــــاسِ

(1) لم أعثر على ترجمة له فيما توافر لدي من مصادر ومراجع.

(2) أبو نؤاس : ديوانه، ج1، ص 154.

(3) العباس بن جعفر بن محمد الأشعث، أحد ولاة خرسان. ينظر: ابن الأيثر، أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد (ت 630هـ): الكامل في التاريخ، راجعة وصححة: محمد يوسف الدقاق، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ج5، ص355.

(4) أبو نؤاس : ديوانه، ج2، ص 53.

وإنَّمـــــا العبَّـــــاسُ فِـــــي قَوْمِـــــهِ كَـــــــالثُّومِ بَـــــيْنَ الـــــــوَرْدِ والآسِ

لعله يريد أن يقول: إنما يلوم الناس، ويعتبوا على من له العقل والتمييز، أما من ليس كذلك، فإنه معذور، وساقط عنه العتب واللوم. وبالتالي فعباس من هذا الصنف من الناس، الذين لا يُلامون على فعل أو قول. ثم مضى في هجائه إلى أبعد من ذلك، فهو بخيل، في حين أن قومه أجواد أسخياء.

ونلحظ في قول أبي نؤاس:

وإنَّمـــــا العبَّـــــاسُ فـــــي قَومـــــهِ كـــــــالثُّومِ بـــــين الـــــــوَردِ والآسِ

تشبيه عباساً بالثوم، بجامع الكراهة والنفور، كما شبه قومه بالورد والآس، بجامع الرائحة الزكية الطيبة. لقد وضعنا الشاعر –هنا– أمام معنيين، أحدهما ظاهر غير مراد، سطحي، وهو تشبيه عباس بالثوم، وتشبيه قومه بالورد الآس، ومعنى آخر عميق، كامن وراء المعنى الطافي على السطح، وإن كان هذا المعنى لا يحتاج إلى ذهن متوقد، ووعي شديد للتوصل إليه؛ لأن الشاعر صادر فاعلية المتلقي في الوقوف عليه، من خلال المعنى الذي تضمنه البيت الثاني؛ وهو أن عباساً يحتاج إلى ربه عز وجل، ليمنحه عقلاً أفضل مما ركب فيه. وكذلك من خلال الدال (بخله).

فالنص المتقدم، يشتمل على مفارقة، يمكن تمثيلها بما يلي:

عباس= الثوم/ عباس ليس من الناس/ ناقص العقل والتمييز/ بخيل.

قومه= الورد والآس/ أجواد أسخياء/ ذو وأفهام وعقول نيرة. وهي مفارقة– بالطبع– مترعة بالسخرية المرة، ومفعمة بالإهانة والاحتقار، وما دام عباس ليس من الناس، فهو من الحيوانات التي لا تعقل ولا تميز، علاوة على أنه بخيل. ومن هنا، فقد اتخذ الشاعر تقنية المفارقة من خلال دلالة الألفاظ: (الثوم/ الورد/ الآس) سلاحاً للهجوم الساخر على عباس.

ويبدو في هذا النص مستويان من التلقي– على حد تعبير رولان بارت– مستوى التعيين؛ أي المعنى الواضح المباشر، أو ما يسمى المستوى الأول من اللغة، ومستوى التضمين؛ وهو المعنى غير المباشر، أو المستوى الثاني من اللغة، الذي يتم التوصل إليه عبر سلسلة من التأويلات[1]. فمن خلال المستوى الأول يستطيع المتلقي أن يَعْبر إلى المستوى الثاني، وبالتالي يعد المتلقي قارئاً شريكاً في صنع المفارقة.

ويقول في هجاء الفضل بن عبد الصمد الرَّقاشي[2] (من الطويل)[3]:

رأَيتُ قُدورَ النَّاسِ سوداً مِن الصَلى وقِدرَ الرَّقاشيّينَ بَيضاءُ كالبُدْرِ

تبيّنَ في مَحْراثها أنَّ عُودَهُ سَليمٌ صَحيحٌ لم يُصبْهُ أذى الجَمرِ

يُبيّنُها للمُعتفي بِفِنائهم ثلاثُ كنفْطِ الثَّاءِ مِن نُقَطِ الحِبْرِ[4]

يقول: إن قدور الناس سود من صلي النار وحميها، في حين أن قدور الرّقاشيين بيض كالبدر؛ لأن النار لم تشعل تحتها، فضلاً عن أنها صغيرة الحجم، بالكاد تتبين للمعتفين شبه الشاعر قدور الرّقاشيين بالبدر، بجامع البياض والنقاء، كما شبه الأثافي الثلاث التي توضع عليها القدور بحرف الثاء، بجامع الصغر، واقتراب نقاطها بعضها من بعض فبياض القدور؛ يعني أن النار لم تمسها، وهذا –بالتالي– يستتبع أنهم بخلاء، غير كرماء، كما أن صفر الأثافي، حتى لا تكاد ترى للمعتفين، يستلزم صفر هذه القدور، وأن أصحابها – أيضاً– أشحاء، غير أسخياء.

---

(1) ينظر: فضيلة، يونسي: مفهوم المقاصد وعلاقتها بالخطاب (تناول تداولي للخطاب الثوري)، مجلة منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، الجزائر، 2006، ص 289.

(2) الفضل بن عبد الصمد بن الفضل الرقاشي، شاعر مجيد من شعراء العصر العباسي، من أهل البصرة، فارسي الأصل، كان بينه وبين أبي نؤاس مهاجاة ومباسطة، توفي نحو (200هـ). انظر: الزركلي، خير الدين: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980، ج5، ص 150.

(3) أبو نؤاس : ديوانه، ج2، ص62.

(4) المعتفي: الضيف، والعافي: كل طالب معروف، والجمع عُفاة. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عفا).

تنبعث الإثارة –هنا– من تشبيه القدور بالبدر، وهي في الأصل –سود من الصّيدان/ النحاس، يقول أبو ذؤيب الهذلي (من الطويل)[1]:

وسُودٌ مِن الصّيدانِ فيها مَذانبُ النـ ـنُضارِ إذا لم نَستفِدها نُعارُها [2]

إنها واسعة كبيرة، كالجوابي أو الأحواض، مترعة باللحم، وليست صغيرة الحجم، ولذلك فقد ركز الشعراء الجاهليون على أدوات الضيافة، وما يرمز إليها، فهي مما يمدح به كريم الأصل والمحتد، ومما يفتخر به العرب، حيث تكون جفانهم رحاب واسعة، سوداء داكنة، يغور فيها اللحم، ويسيل الدسم على جنباتها، ويسمع لغليها وفورانها صوت كصوت الغرغرة[3]. وبذلك استطاع الشاعر أن ينال من الفضل وقومه، ووصفهم بالبخل والشح بطريقة غير مباشرة اتكأ فيها على تقنية المفارقة التشبيهية، وقدم صورة الفضل وواقع حاله –على الأقل– على نحو واضح، فقد ذكر المبرد أن الرقاشي، كان يظهر الغنى وهو فقير، والعز وهو ذليل، ويتكثر وهو قليل، ويذهب بنفسه وهو مهين، فصار غرضة لأهاجي الشعراء[4].

بعض الدوال –في هذا النص– (البدر/ سليم/ الثاء)، تقول شيئاً، ثم تأخذنا بعيداً، لتقول شيئاً آخر؛ لتصل إلى شيء ضده. فمثلاً ما تستدعيه لفظة (البدر) من: الصفاء/ النقاء/ البياض/ الملاحة/ الحسن... إلخ فاجأتنا؛ لتوحي بدلالات مغايرة، تنم –تماماً– على عكس ما وضعت له في الأساس، إذ وظفها الشاعر في نصه؛ لتوحي بما يشعر بالذم، والانتقاص من القدر والمكانة.

---

(1) السكري، أبو سعيد الحسن بن الحسين (ت 275هـ): شرح أشعار الهذليين، تح: عبد الستار فراج، مراجعة: محمد محمود شاكر، دار التراث، القاهرة، ط2، 2004، ج1، ص 78.

(2) مذانب: مغارف الواحد (مِذنبة)، النضار: ضرب من الشجر. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ذنب/ نضر).

(3) ينظر: منصور، حمدي محمود: آداب الضيافة في الشعر الجاهلي، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 33، ملحق 2006، ص 819.

(4) ينظر: أبو نؤاس : ديوانه، ج2، ص 61

ويقول (من الطويل)[1]:

أَلا إنَّمـــا الـــدُّنيا عَـــروسٌ لأهلِهـــا أخـــو دَعـــةٍ فيهـــا وآخـــرُ لاعِـــبُ

وذو ذِلَّـــةٍ فَقـــراً وآخـــر ذو غِنـــىً عَزيـــزٌ ومَكظـــوظُ الفُـــؤادِ وســـاغِبُ

وبالنَّـاسِ كـانَ النّـاسُ قُـدُماً ولـم يَـزلْ مِـــن النَّـــاسِ مَرغـــوبٌ وراغِـــبُ

يصور الشاعر في هذه الأبيات موقفه من الدنيا؛ فهي عروس تغري بزينتها وملذاتها جل الناس، ويخطب ودها أغلبهم، فالناس على وجهها ألوان وأصناف، فبعضهم يعيش في دعة وهناء، وآخر يشقى ويكد، وأخر ذليل، وآخر عزيز، وآخر غني، وآخر فقير، وآخر متخم، وآخر جائع، وآخر راغب فيها، وآخر راغب عنها.

كما أن هذا النص وغيره من النصوص التي تشبه إذا دققت النظر فيه، تجده ينطوي في أعماقه على حب الدنيا، وإن بدأ فيه الاستخفاف، فالشاعر من طلاب اللذة السانحة، فكلما شعر بقوة شبابه، وثب إليها على عجل، ولعل ما كان منه في آخر أيامه من الرغبة عن الدنيا، والانصراف عنها؛ هو الشعور بالفشل، وخيبة الأمل، والعجز عن مباكرة اللذات. "نعم إن أبا نؤاس لم يزهد لتجدّد في طبيعته، بل مات كما عاش"[2].

شبه الشاعر في البيت الأول الدنيا بالعروس، وفي هذه اللفظة تتجلى المفارقة بين حزمة من الدلالات التي كشف الشاعر عن بعضها، فهذه اللفظة تحمل في طياتها –كما تقدم في النص: الدعة والراحة، والكد والتعب، والغنى والفقر، والتخمة والجوع... الخ.

---

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج2، ص 174.

(2) المقدسي، أنيس: أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط12، 1979. ص 130.

ومن خلال هذه المفارقة استطاع الشاعر أن يصور موقفه من الحياة، ويعبر عن مشاعره وأحاسيسه تجاهها، بغض النظر عن تطابق الحال والمقال، أو عدم تطابقه، ولكنه جلى الدنيا على حقيقتها بكل ما يكتنفها من تناقض واضطراب وصراع، من خلال المشبه به، الذي لعب دوراً فاعلاً في مراوغة المتلقي ومخالفته، فتركه متردداً بين القبول والرفض، بين نظرة جدية للحياة واغتنام فرصها لما يسمو ويعلو به إلى القيم والمثل، وتحقيق الذات، والنفع العام، وبين الاستخفاف بها، والانصراف عنها، أو الزهد بها.

ويقول (من الطويل)[1]:

أَيَــا رُبَّ وَجْــهٍ فــي التُّــرَابِ عَتِيــقِ وَيَــا رُبَّ حُــسْنٍ فِــي التُّــرابِ رَقِيــقِ

وَيَــا رُبَّ حَــزْمٍ فِــي التُّــرابِ وَنَجْــدَةٍ وَيَــا رُبَّ وَأَيٍّ فِــي التُّــرَابِ زَنِيــقِ[2].

أَرَى كُــلَّ حَــيٍّ هَالِكــاً وَابْــنَ هَالِــكٍ وَذَا نَــسَبٍ فِــي الهَــالِكِينَ عَرِيــقِ

فَقُــلْ لِقَرِيــبِ الــدَّارِ إِنَّــكَ ظَــاعِنٌ إِلَــى مَنْــزِلٍ نَــائِي المَحَــلِّ سَــحِيقِ

إذا امْــتُحِنَ الــدُّنيا لَبِيــبٌ تَكَــشَّفتْ لَــهُ عَــنْ عُــدوٍّ فِــي ثَيِــابِ صَــدِيقِ

يعلن الشاعر –في هذه الأبيات– أن كل كائن حيّ هالك، ويقصد –على وجه التحديد– الإنسان كما توحي الأبيات صراحة، وهذه حقيقة وعاها الإنسان منذ أن دبَّ على وجه البسيطة، وبطبيعة الحال، لا بد لكل ابن أُنثى – وإن طالت سلامته أن يظعن من هذه الدنيا إلى قبر سحيق، وبلا رجعة. وقد جسد هذا المعنى بقوله: "فقل لقريب الدار إنك ظاعن".

---

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج2، ص 159.

(2) زنيق: على زنة فعيل، بمعنى مفعول؛ أي مضيق عليه، ومحصور. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (زنق).

ونلحظ –هنا– تشبيه الإنسان في حال كونه ميتاً، بحال الظاعن الذي لا يستقر به المقام، فيغادر مكانه الذي هو فيه إلى مكان آخر. وإذا ما عدنا إلى المعاجم العربية؛ لنستفتيها في معنى لفظة (ظاعن)، فإننا سنرى أن معنى ظَعنَ: سار وارتحل، وقد يكون في صحبة أو غير ذلك والظعنة: السفرة القصيرة، والظَّعن، والظعائن: الجمال عليها الهودج، والظعينة: المرأة ما دامت في الهودج، وظعَّنت المرأة مركبها: إذ شدت ظِعانها. والظاعن: المسافر، وظعن به: سار به وارتحل.

ولعل اختيار الشاعر للفظة (ظاعن)، دون سواها من مرادفاتها: راحل/ مسافر... إلخ؛ ليضع المتلقي أمام فضاء من الدلالات المشحونة بالأسى والحزن والشجا. فضلاً عما تحمله من دلالة الحركة، وعدم الاستقرار. إن هذه اللفظة تحمل في حد ذاتها مفارقة دلالية بين دلالة الحزن... وعدم الاستقرار... وبين الإقامة الدائمة حيث القبر السحيق، وما ينتظره المرء حينذاك من أسى دائم، أو سرور دائم.

ولعله يقصد من وراء الدلالة تهويل الأمر والمبالغة في وصف شدته، وهو يظعن –في الحقيقة– من مكان إلى آخر، ثم يعود مكانه الأصلي، وبين ما يذكره هذا الظعن بالظعن الأبدي، الذي لا عودة منه.

ويتبين مما سبق أن الشاعر يوظف أسلوب التشبيه؛ ليجلي من خلاله موقفه ورؤاه من الأشخاص الذين صورهم، أو من غيرهم؛ كالدنيا والموت والحياة.

ثانياً: الاستعارة

مدخل:

تستند الاستعارة كما يرى (أرسطو) إلى عنصر التنافر أو المنافرة، إذ يعطي أهمية لا يستهان بها لهذا العنصر، فهي لا تعتمد على وجه شبه بين عنصرين يتم إبدالهما، بل على التشابه بين علاقتهما مع أجزاء أخرى لازدواجها[1]، فالمنافرة تعد خرقاً لقانون الكلام على المستوى السياقي، في حين أن الاستعارة خرق لقانون اللغة على المستوى الاستبدالي[2].

والاستعارة الجيدة ما كان طرفاها متباعدين ومتناقضين، فإن "غاية ما يطمح إليه الشعراء؛ هو أن يقارن بين شيئين متباعدين في خصائصهما وصفاتهما إلى أبعد حد. أو أن يجمع بينهما بأي طريقة كانت على نحو فجائي ومثير للدهشة[3]، وهي: "أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف، تدل الشواهد على أنه أُختص به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشعر في ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارّية"[4].

وتعد الاستعارة جوهر الشعر ولغة الشعرية، لما تمثله من انحراف وعدول عن اللغة العادية، أحادية الدلالة إلى اللغة الفنية الإيحائية التي تنتقل بالنص من الجمود إلى الحركة والسيرورة، ومن الدلالات الثابتة إلى الدلالات المتعددة والمتنوعة. فنشاط اللغة يتعدى فيها، حينما

---

(1) ينظر: كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب، تر: ليون يوسف، وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص 229- 230.

(2) ينظر: كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص 109.

(3) ريتشاردز، آ. أ: فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي، وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، المغرب ، بيروت، 2000، ص 119.

(4) الجرجاني: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت 471 أو 474هـ): أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1991، ص30.

تقوم بتحطيم حدود الأشياء، وخلق عناصرها، ثم إعادة خلقها ثانية[1]، وبالتالي فهي أكثر قدرة، من غيرها من الوسائل التعبيرية الأخرى، على الإفصاح عن مشاعر المبدع؛ لحظة الحزن والفرح، والهدوء والغضب، إذ تعد متنفساً للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة"[2].

وينهض التعبير الاستعاري على حذف أحد طرفي التشبيه، إلا أن العامل في تأثيرها، هو العلاقة بين طرفيها الحاضر والغائب، فكلما كانت العلاقة دقيقة فيها شيء من الغموض، والبعد عن المباشرة والتقريرية، كانت أكثر متعة، وأوسع إيحاء ودلالة، وبالتالي كانت أكثر إثراء للنص، ولذة للمتلقي.

وبناءً على ما سبق، سيعالج البحث في هذا الفصل دور الاستعارة في تشكيل صور المفارقة في شعر أبي نؤاس . يقول (من الطويل)[3]:

شِـجَانِي وأَضْـنَانِي تَـذكُّرُ مَـنْ أَهْـوَى ... فألْبـسَنِي ثَوْبـاً مِـنَ الـضُّرِّ مَـا يُبلـى

يُـذُلُّ عَلَـى مَـا فِـي الـضَّمِيرِ مِـنَ الفَتَـى ... تَقَلُّـبُ عَينَيـهِ إلـى شَـخْصِ مَـنْ يَهـوَى

وَمَـا كُـلُّ مَـنْ يَهْـوَى هَـوَىً هُـوَ صَـادِقٌ ... أَخُـو الحِـبِّ نِـضْوٌ لا يَمُـوتُ ولا يَحْيَـى[4]

خَطُبنَـا إِلـى الـدَّهْقَانِ بَعْـضَ بَناتِـهِ ... فَزوَّجَنـا مِـنْهنَّ فِـي خِـدْرِهِ الكُبْـرَى[5]

وَمَـا زالَ يُغْلِـي مَهرَهَـا ونزيـدُهُ ... إِلـى أنْ بَلغْنـا مِنْـهُ غَايتَـهُ القُـصوَى

رَحِيقـاً أبُوهَـا المـاءُ والكَـرْمُ أُمُّهـا ... وَحَاضِـنُها حَـرُّ الهَجِيـرِ إذ يُحْمَـى

---

(1) ينظر: شريم، جوزيف ميشال: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984، ص64.

(2) أبو العدوس، يوسف: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1977، ص10.

(3) أبو نؤاس : ديوانه، ج3، ص14.

(4) الحُب: معروف، والحِب: المحبوب. نضو: هزيل. انظر ابن منظور: لسان العرب، مادة (حبَّ، نضو).

(5) الدهقان: تاجر الخمر. انظر: المصدر نفسه، مادة (دهق). بعض بناته: يريد الخمر.

مَــسيحيَّةُ الأسْــبَابِ مُــسْلِمَةُ القُــرَى شَــاميَّةُ المَغْــدَى عِراقيَّــةُ المَنــشَأ[1]

مَجُوســيَّةٌ قَــدْ خَالَفَــت أَهْــلَ دِينهَــا لبُغْــضَتِها النَّــارَ التَّــي عِنْــدَهم تُــذْكَى

استطاع أبو نؤاس –بما أوتي من شعرية، وقدرة على تشكيل مفرداته– أن يجعل لخمرته لوناً خاصاً، وطعماً خاصاً، ومذاقاً خاصاً أيضاً، يختلف عمن سبقه من الشعراء الذين وصفوا الخمر ممن سبقه أو عاصره؛ إذ كانت تعبيراً عن حاجة روحية ونفسية، وفكرية في الآن ذاته، علاوة على اتخاذها وسيلة من وسائل الثورة على التقاليد والقيم الأخلاقية السائدة آنذاك. "على أن من الحق أن نعرف لأبي نؤاس شيئاً من غير هذا النسق والإغراق في المجون، وهو أنه كان يريد أن يتخذ– ويتخذ الناس معه– في الشعر مذهباً جديداً، وهو التوفيق بين الحياة الحاضرة، بحيث يكون الشعر مرآة صافية تتمثل فيها الحياة، ومعنى ذلك العدول عن طريقة القدماء؛ لأن هذه الطريقة كانت تلائم القدماء، وما ألفوا من ضروب العيش، فإذا تغيرت ضروب العيش هذه، وجب أن يتغير الشعر الذي يتغنى بها"[2].

وإذا صح لأبي نؤاس يستبدل الخمر بالنسيب أو الأطلال، فإنه لا يفعل ذلك إغفالاً تاماً، وإنما يطرقه طرقاً خفيفاً[3]. فهذا النص يوحي بأن أبا نؤاس قد افتتحه بالنسيب، كما يشير المعنى الذي تضمنته الأبيات الثلاثة الأولى التي توحي بالحديث عن معاناة المحب، وما يعتلج في قلبه من هوى وحب، ولكنه في الحقيقة هوى المحب إلى الخمر، والعاشق لدنانها:

خطبنــا إلــى الــدّهقان بعــض بناتــهِ فزوَّجنــا مــنهنَّ فــي خــدره الكبــرى

(1) شامية المغدى؛ أي تغدو إلى الشام، أو تصدر إليه.

(2) حسين، طه: حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ط14، (د.ت)، ج2، ص90.

(3) ينظر: الشكعة، مصطفى: الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980، ص296.

يتضمن النص بعضاً من المفردات والتراكيب التي تبدو في ظاهرها متناقضة: الضُّر/ ما يبلى/ لا يموت/ لا يحيى/ مسيحية الأسباب/ مسلمة القُرى/ مجوسية، تكشف عن مفارقة أساسية ضمن آليات البناء الفني والموضوعي للنص: فالشاعر مدمن على الخمرة، مهوس بها، حتى يكاد ذكرها يشجيه ويحزنه ويضنيه، فقد بلغ عشقه لها كالضر الذي لا تنقطع أسبابه، ولا يرجى منه خلاص. (فألبسني [عشق الخمر] ثوباً من الضّر ما يُبلى).

وقد تركه هذا العشق بين الموت والحياة، فلا هو ميت، فيسلوها، ولا هو حي يستطيع أن يمتنع عنها، فهو يحاكي المحب الولهان الذي أضناه الهوى، فتركه يترنح بين الموت والحياة، فكأنه (أخو الحبّ نضوٌ لا يموتُ ولا يحيى)، وإمعاناً في تأثير الخمر عليه، وتصويرها بعدم الرحمة والرأفة به، جاء بالمفارقة الأخيرة، فوصفها بأوصاف متناقضة: مسيحية الأسباب/ مسلمة القرى/ مجوسية، عتقها تقادم الزمن بالدنان، لا الغلي على النار.

نلحظ أن الشاعر تركنا أمام صيغ من التعابير غير المتوقعة، بله المفاجئة، كقوله: "فألبسني ثوباً من الضّر ما يبلى؛ إذ استعار للضر ثوباً، فشبه الضّر بإنسان، يلبس الشاعر ثوباً عصياً على الرث، والتغير، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (فألبسني ثوباً)، على سبيل الاستعارة المكنية. ومن خلال هذه الصيغة أو التركيب غير المتوقع، استطاع أن يصف عشقه غير المتناهي للخمر، الذي بلغ غاية ما بعدها غاية.

كما كشفت المقابلة بين التركيبين: (لا يموت/ ولا يحيى) عن الحالة النفسية للشاعر، المتمثلة في تعلقه الشديد بالخمر التي لا يجد عنها بديلاً، ولا يطيق عنها صبراً، ولعلها عنده ليست وسيلة لتناسي الهموم والأحزان فحسب، بقدر ما هي تجسيد للطاقات الروحية والإبداعية والفكرية، على الرغم مما عرف به من الميل إلى التهتك والخلاعة والمجون.

وأما الدوال: مسيحية، وفي رواية يهودية/ مسلمة/ مجوسية، فهي بمثابة اللعبة اللغوية التي تدع المتلقي في حيرة وارتباك، ليتلمس المعنى الذي تتقاطع عنده هذه الدوال، وكأني بالشاعر يريد أن يقول: إن هذه الخمر تصبو كل مخلوق أيّاً كان دينه ومذهبه؛ إذ يقف أمام إغرائها عاجزاً، سواء أكان مسلماً أم يهودياً، أم نصرانياً، أم مجوسياً ومن هنا جاء تشبيه لها بالعروس الحسناء التي غلا مهرها، وتنافس عليها الخُطاب:

خطبنـــا إلـــى الـــدّهقان بعـــضَ بناتـــهِ فزوَّجنـــا مـــنهنَّ فـــي خـــدره الكبـــرى

ومـــا زالَ يُغلـــي مَهرَهـــا ونزيـــدُهُ إلـــى أن بَلغْنـــا مِنـــهُ غايتَـــهُ القُـــصوى

وتتبدى –هنا– الاستعارة التصريحية، إذ شبه الخمر بالفتاة الجميلة التي كثر خُطابها، فحذف المشبه، وأبقى على المشبه به. واللافت –هنا– هذه الاستعارة التي جمعت بين طرفين متباعدين؛ تشبيه الخمر بالعروس الفاتنة، فغالباً ما تشبه الخمر بالمسك، أو عين الديك، أو غير ذلك، ولعل أبا نؤاس يتميز هنا في "مظهرين هامين [مهمين] من مظاهره؛ مظهر الوصف الذي يعرض فيه لنقل ما يشخص في حواسه الخمرة [الخمر]، ومظهر الوجدانية التي يعبر عن انفعالاته وتصرفاته تحت تأثيرها"[1].

ويقول في مدح العباس بن عبد الله الهاشمي ثم العباسي، وهو العباس بن عبد الله بن جعفر ابن أبي طالب بن أبي جعفر المنصور (مجزوء الرمل)[2]:

هَاشِـــــــــــميٌّ عَبـــــــــــدَليٌّ عِنْـــــــدَهُ يَغْلُـــــــو المـــــــدِيحُ[3]

عَلَـــــــمُ الجُـــــــودِ كِتَـــــــابٌ بَـــــــيْنَ عَينَيْـــــــهِ يَلُـــــــوحُ

(1) حاوي، إيليا: فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 299.

(2) أبو نؤاس : ديوانه، ج1، ص153.

(3) عبدلي: نسبة إلى عبد الله، ولعله: عبد الله بن عباس جدّ العباسيين.

كُـــــلُّ جُـــــودٍ يَـــــا أَمِيـــــري مَـــــا خَـــــلا جُـــــودَكَ رِيـــــحُ

إنَّمـــــــا أَنْـــــــتَ عَطَايـــــــا أَبَـــــــــــداً لا تَـــــــــــسْتَرِيحُ

بَـــــحَّ صَـــــوْتُ المَـــــالِ مِمَّـــــا مِنْـــــكَ يَـــــشْكُو ويَـــــصِيحُ

يصف الشاعر ممدوحه بالجود، فهو جواد كريم، علم في ذلك، يُشار إليه بالبنان، فعطاياه لا تستريح أبداً؛ حتى كأن المال يشكو ويصيح منه، لكثرة ما ينفق منه.

تتبدى المفارقة في الاستعارتين الآتيتين:

عطايا لا تستريح/ بح صوت المال. فقد شبه في الأولى العطايا بالمطية التي تظعن أبداً، فهي دائماً من سفر إلى آخر، ومن رحلة إلى أخرى، وقد اتخذت لذلك؛ لأنها لا تكل من الترحل، والضرب في الأرض. فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (لا تستريح)، على سبيل الاستعارة المكنية، وشبه في الثانية المال بإنسان بُح صوته من المناداة على إنسان آخر، ولكن دون جدوى أو فائدة، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (بح صوت)، على سبيل الاستعارة المكنية أيضاً.

والمفارقة التي أثارتهما وهاتان الاستعارتان؛ هي المبالغة في وصف الممدوح، فالصورتان مما لا يمكن تخيلُّهما عقلاً أو واقعاً، فليس ثمة راحلة لا تعرف الكلل أو الملل من الضرب المتتابع في الفيافي والقفار، وليس ثمة مال لا ينقص من كرم أو جود. فالمفارقة –هنا– تبين السخاء والجود الذي لا يجوز واقعاً، بله عقلاً. فكيف أثبته للممدوح؟! ولذلك تولدت المفارقة من خلال التنافر بين الواقع اللغوي الذي يقبل المبالغة اللامتناهية، وواقع الحال الذي يقبل إلا ما هو متعارف عليه، مع

التفاوت في ذلك بين شخص وآخر. ولهذا فهي (الاستعارة) "وسيلة التعبير يناقض فيها المعنى الكلمات"[1].

وقال (من الطويل)[2]:

وأحوسَـــت دلّاجٍ علـــيَّ ورائـــحٍ رجـــاءَ نَـــوالٍ لـــو يُعـــانُ بِجُـــودِ[3]

وإنّـــي وإيّـــاه لَقرنـــانِ نـــصطلي مـــن المطْـــل نـــاراً غيـــرَ ذاتِ حُمـــودِ[4]

قَّطبـتُ لـهُ وجهـاً قطُوبـاً عـنِ النَّـدى وأيأســـتُهُ مِـــن نَائـــلٍ بوَعيـــدِ

فـإن كُنـتَ لاعَـن سُـوءِ فِعلـك مُقلِعـاً فـــدونكَ فاســـتظهِر بنـــصلِ حديـــدِ

فَعنـــدي مَطـــلُ لا يُطيـــرُ غُرابـــهُ مُطيـــرٌ ولا يُـــدعى لـــهُ بِوليـــدِ[5]

جاء في ديوان أبي نؤاس ، أن كامل بن جامع الموصلي، قال: حدثني الكندي الأرمني صديق أبي نؤاس ، قال: وقف على أبي نؤاس سائل/ مُلح فأذاه، فأنشأ يقول: وأحوس دلاج[6].

تكمن المفارقة في هذا النص في الصورة الاستعارية المتمثلة في البيت الثالث:

قَّطبـت لـهُ وجهـاً قطُوبـاً عـنِ النَّـدى وأيأســـتهُ مِـــن نَائـــلٍ بوَعيـــدِ

إذ شبه الندى بإنسان. يشيح الشاعر بوجهه عنه، فحذف المشبه به، والقرينة حالية، تفهم من سياق البيت. فالتقطيب؛ وهو العبوس، والجمع ما بين العينين غضباً، ولا يكون إلا لغضب أو

---

(1) ينظر: شوقي: بناء المفارقة، ص 26.

(2) أبو نؤاس ، ديوانه، ج1، ص 383- 384.

(3) الأحْواس: الشديد الأكل، وقوم حُوسٌ، وهو أيضاً الذي لا يبرح مكانه الملازم للشيء. دلاج: صيغة مبالغة، والدلج؛ هو السير أول الليل. ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص 383- 384.

(4) يعني مثلي وإياه في المطل كقرنين يتجاريان ويتصارعان على التي بينهما، وذلك الشيء هو المطل، أي الناس يمطلونني وأنا أمطلهم. ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص384.

(5) يقال: فلان لا يطير له غرابة، أي لا يفوته أحد، وكذلك فلان لا يُدعى له بوليد. ينظر: المصدر نفسه: ج1، ص 384.

(6) ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص 384.

كره، يقال قطب في وجه، وكلح من شراب وغيره[1] أما أن يكون مما يحبذ ويستحسن، وهذا وجه الغرابة، وقد أراد أبو نؤاس أن يصف نفسه بالبخل الشديد، فجاء بهذه المفارقة التي عضدها بصيغة الصفة المشبهة (قَطُوب/ فعول)، ولكن الحقيقة لم يكن أبو نؤاس على هذه الصفة من البخل الذي صورته هذه الأبيات، فقد روى ابن أبي هفان (ت 255هـ) في (أخبار أبي نؤاس): "كان أبو نؤاس آدب الناس وأعرفهم بكل شعر... وكان أسخى الناس لا يحفظ ماله ولا يمسكه، وكان شديد التعصب لقحطان على عدنان، وله فيهم أشعار كثيرة يمدحهم ويهجو أعداءهم، وكان يُتهم برأي الخوارج"[2].

ويقول في هجاء قُطرب النحوي[3] (من البسيط) [4]:

قُــل للأميــرِ جــزاكَ اللهُ صــالحةً ... لا يُجمـعُ الـدَّهرُ بـين الـسَّخلِ والـذِّيبِ

الــسَّخل غُــرْ وهــمُّ الــذِّئبِ غَفلتُــهُ ... والذِّئبُ يَعلم ما في السَّخلِ مِن طِيبِ

وكان الذي حداه إلى هجاء قطرب، أن الأمين كان قد أمر بضم أولاده إليه، وكان الذي بينه وبين أبي نؤاس رديّاً، فخافه أبو نؤاس ، وشاور في أمره، فأشير عليه أن يهجوه بمثل ما هجا بشار حماد الراوية؛ ليبلغ الخليفة، فينحِّيه، فقال: قُل للأميرِ... [5].

نرى في هذين البيتين أن أبا نؤاس قد شبه قطرب بالذئب، من خلال استدعاء المعنى اللغوي لهذا الاسم (قطرب)، فحذف المشبه، وأبقى على المشبه به، بجامع الغدر والفتك، وكذا شبه

---

(1) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (قطب).

(2) أبو هفّان، عبد الله بن أحمد بن حرب (ت 25هـ): أخبار أبي نؤاس ، تح: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة مصر، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ص 132.

(3) أبو علي محمد بن المستنير المشهور بـ "قُطرب"، (ت: 206هـ)، عالم لغوي بصري. ينظر: ابن النديم، محمد بن إسحاق بن محمد (ت: 438هـ)، الفهرست، تح: رضا تجدد، طهران، 1971م، ص 58. ومن معاني هذا الاسم: الذئب الأمعط/ ذكر الغيلان/ ذكر السعالي. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (قطرب).

(4) أبو نؤاس : ديوانه، ج2، ص 58.

(5) ينظر: المصدر نفسه: ج2، ص 58.

أولاد الأمير بالسخال، فحذف المشبه، وأبقى على المشبه به، بجامع الغفلة والسذاجة، وتتبدى المفارقة –هنا– في أن الشاعر قد جمع بين دلالتين متنافرتين، الأولى تتمثل في الغدر والخيانة، والثانية تتجسد في الطيب والغفلة، وقد عمد الشاعر إلى ذلك لينفر الأمير مما نوى الإقبال عليه، ويثنيه عن ضم أولاده إلى قطرب، وذلك من خلال تذكير الأمير بالدلالات المتنوعة للفظة (قطرب) التي تستدعي الخوف والخشية والحذر، والغدر والقتل...، فقد أورد ابن قيم الجوزية (ت 751هـ) في كتابه (تحفة المودود بأحكام المولود) وبالجملة: "فالأخلاق والأفعال القبيحة تستدعي أسماء تناسبها، وأضدادها تستدعي أسماء تناسبها، كما أن ذلك ثابت في أسماء الأوصاف، فهو كذلك في أسماء الأعلام، وما سمي رسول الله –صلى الله عليه وسلم– محمداً، وأحمد إلا لكثرة خصال الحمد فيه... وقول سعيد بن المسيّب: ما زال فينا تلك الحُزونة. وهي التي حصلت من تسمية الجَد بِحَزْن"[1].

ويتبدى مما سبق أن الاستعارة تقوم بدور جلي في تشكيل المفارقة، وتقدمهما بصورة دقيقة، تدعو المتلقي إلى إنعام النظر من أجل الإمساك بها، نظراً لغياب أحد طرفي التشبيه.

(1) ابن قيم الجوزية، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: (ت 751هـ)، تحفة المودود بأحكام المولود، تح: عثمان بن جمعة، دار الفوائد للنشر والتوزيع، جدة، 1413، ص 211– 213.

ثالثاً: المجاز

مدخل:

تشتمل لغتنا العربية على الحقيقة والمجاز، وليس لمنكر المجاز فيها من دليل، إلا كما قال عبد القاهر الجرجاني (ت 471 أو 474هـ): "ومن عادة قوم ممن يتعاطى التفسير بغير علم، أن يُوهموا أبداً في الألفاظ الموضوعة على المجاز والتمثيل، أنها على ظواهرها، فيفسدوا المعنى بذلك، ويطلبوا الغرض، ويمنعوا أنفسهم والسامع منهم العلم بموضوع البلاغة، وبمكان الشرف. وناهيك بهم إذا هم أخذوا في ذكر الوجوه، وجعلوا يُكثرون في غير طائل، هناك ترى ما شئت من باب جهل قد فتحوه، وزند ضلالة قدحوا به"[1].

وقد فرق القدامى بين الحقيقة والمجاز، يقول ابن جنى (ت 392هـ) فالحقيقة ما أُقر في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة والمجاز: ما كان بضد ذلك. وإنما يقع المجاز، ويُعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي: الاتساع، والتوكيد، والتشبيه. فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة"[2]، و"الكلام الحقيقي يمضي لسننه لا يعترض عليه، وقد يكون غيره يجوز جوازه لقربه منه، إلا أن فيه من تشبيه واستعارة"[3].

ويعرف السكاكي (ت 626هـ) المجاز، فيقول: "... ولك أن تقول: المجاز هو الكلمة المستعملة في معنى معناها بالتحقيق استعمالاً في ذلك بالنسبة إلى نوع حقيقتها، مع قرينه مانعه

---

(1) الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت 471 أو 474هـ): دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط3، 1992، ص 305.

(2) ابن جني، أبو الفتح عثمان، (ت 392هـ): الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط4، 1990م، ج2، ص 44.

(3) ابن فارس، أبو الحسين أحمد (ت 395هـ): الصاحبي، تح: أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة،(د.ط) ،(د.ت) ص 322.

عن إرادة ما تدل عليه بنفسها في ذلك النوع"[1]، وهذا يعد محاولة متميزة في الربط بين الدال والمدلول، من خلال السياق اللغوي العام، والكشف عن المعنى الجديد، الذي يولده هذا السياق، مما يترتب عليه –بالتالي– قيمة جمالية وفنية للنص، كون المجاز انحراف عن اللغة في إطارها المعجمي، الذي يتميز بأحادية الدلالة إلى مستوى آخر من اللغة الفنية التي تتسم بالدقة والشفافية والإيحاء. فالمجازات من منظور اللغة الفنية ما هي إلا "انحرافات عن المعاني الوضعية الأولى"[2]، أي أن الدوال تنزاح عن معانيها الحقيقية إلى معانٍ أكثر إيحائية من خلال الصور التشبيهية، والأستعارية، علاوة على تقنيات العدول الأخرى؛ كالتقديم والتأخير وغيره.

ويقسم البلاغيون المجاز إلى قسمين، الأول: المجاز العقلي، وهو إسناد الفعل، أو ما في معناه إلى غير صاحبه، لعلاقة مع قرينه تمنع أن يكون الإسناد حقيقياً، كقولنا: أنبت الربيع الزرع؛ لأن الذي ينبت الزرع هو الله، وليس الربيع، وما الربيع إلا الزمن الذي ينبت فيه الزرع.

والقسم الثاني: فهو المجاز اللغوي؛ أي استعمال كلمة في غير معناها الحقيقي لعلاقة مع قرينة ملفوظة أو ملحوظة، وهو قسمان أيضاً، الأول: مجاز لغوي؛ تكون فيه العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي للكلمة قائمة على غير المشابهة، وهذا ما يسمى بالمجاز المرسل. وما الثاني؛ فهو مجاز تكون فيه العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي للكلمة قائمة على المشابهة، وهو ما يسمى بالاستعارة[3].

---

(1) السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد (ت 626هـ): مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص469.

(2) المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، دار الصباح، الكويت، ط4، 1993، ص 58.

(3) ينظر: شيخ أمين، بكري: البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1990، ج2، ص81 وما بعدها. عتيق، عبد العزيز: علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص 143 وما بعدها.

وبناء على ما سبق، سيتوقف البحث عند التشكيلات الفنية للمجاز، مركزاً على النماذج الشعرية التي تمثل المفارقة في شعر أبي نؤاس .

أولاً: المجاز العقلي؛ أي إسناد الفعل وما في معناه من المشتقات إلى غير فاعله الحقيقي، مع قرينه تمنع أن يكون الإسناد حقيقياً. ويقول في رثاء الخليفة محمد الأمين بن هارون الرشيد (من الطويل) [1]:

طَوَى المَوْتُ ما بَيْنِي وَبَيْنَ مُحمَّدٍ ... وَلَيْسَتْ لِمَا تَطْوِي المَنيّةُ نَاشِرُ

فَلاَ وَصْلَ إلاَّ عَبْرةٌ تَسْتَدِيمُها ... أَحَادِيثُ نَفْسٍ مَا لَها الدَّهرُ زَاجِرُ

وَكُنْتَ عَلَيْهِ أَحْذَرُ المَوْتَ وَحْدَه ... فَلَمْ يَبْقَ لِي شَيءٌ عَلَيهِ أُحَاذِرُ

لَئِن عَمِرتْ دُورٌ بِمَنْ لا أَوُدُّهُ ... لَقَدْ عَمِرتْ مِمَّنْ أُحِبُّ المَقَابِرُ

أسند الشاعر في هذه المقطوعة غير فعل إلى فاعله غير الحقيقي؛ إذ اسند –في البيت الأول– الفعل (طوى) إلى غير فاعله الحقيقي (الموت)؛ لأن الفاعل الحقيقي، هو الإنسان الذي يصدر عنه مثل هذه الأفعال، وكذا الحال في قوله: "طّوى المنية"، وقد اختار الشاعر الفعل طوى بأصوات المجهورة؛ لما يوحي به من دلالات متنوعة ومتنافرة، فهو يدل على: السهولة واليسر، والكتمان والخفاء، والقرب، والتجاوز والحذف... [2]، وقد شحن الشاعر هذه اللفظة بمشاعر الأسى والحزن، فكثف فيها كل شعور الحزن الذي اعتراه حينما فقد الخليفة محمد الأمين، وقد عمق هذا الشعور المؤلم الدال (ناشر) الذي خالف الدال (طوى) في بعض دلالاته. إذ يشي (ناشر) بالأمل والتفاؤل، بينما يشي (طوى) باليأس والقنوط فـ "ليس لما تطوي المنية ناشر".

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج1، ص 342– 343.

(2) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (زجر).

وأسند اسم الفاعل (زاجر) إلى غير فاعله الحقيقي (الدهر)، فالفاعل الحقيقي الذي تجوز منه هذه الأفعال، هو الانسان؛ لأنها من خصائصه، دون غيره، وهذا كما هو الحال في البيت الذي سبقه، أنسنة للمعقولات؛ كالمنية/ الموت/ الدهر.

وفي الدال (زاجر) مفارقة دلالية، فهو ينطوي على دلالة التشاؤم، والتفاؤل، فضلاً عن: المنع/ النهي/ الردع/ الانتهار... [1]، ولكن الشاعر وظفها في مقابل الموت والمنية، ونوائب الدهر. فإذا كان قد وقف عاجزاً عن دفع المنية التي توخت الخليفة محمد الأمين، فإنه قد تحدى الموت... وانتصر عليه بالدموع التي كانت أحاديث النفس تستدرها كلما ذكرته بفقيده العزيز. وكأنه يتفاءل بهذه العبرات التي تمطرها عيناه، إذ تهون عليه فاجعته العظيمة.

وقد أسند الفعل (عمرت) إلى الفاعل (دور / المقابر) تجوزاً، فالمفارقة في لفظة (عمرت)؛ لأن العمارة الحقيقية توحي بالحياة والحركة والنشاط والتغيير، كما في قوله "لئن عمرت دور...".

أما عمارة المقابر: "لقد عمرت ... المقابر" التي كنى بها عن كثرة الأموات، فليس فيها من المعاني العمارة التي توحي بالحياة والحركة... ولعل اختيار الشاعر للفظة (عمرت) التي كررها مرتين، ما هو إلا امتداد للمعنى الذي تضمنه البيت الثاني، الذي يشي بشيء من الأمل والتفاؤل، فالدلان: (زاجر/ عمرت) يشيان بذلك. فالشاعر يحاول ما أمكنه أن يسلو ابنه، ويتعزى بمن سبقه من الأموات.

ويقول في رثاء نفسه في علته (من الخفيف)[2]:

دَبَّ فـــيَّ الفَنَـــاءُ سُـــفْلاً وَعُلْـــواً وَأَرَانِـــي أَمُـــواتُ عُـــضْواً فعُـــضْوا

لَيْـــتَ مِـــنْ سَـــاعَةٍ مَـــضَتْ بِـــيَ إلاَّ نَقَّـــصَتْنِي بِمرّهَـــا بِـــيَ جُـــزْوا

(1)ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (زجر).

(2) أبو نؤاس ، ديوانه، ج1، ص 345- 346.

ذَهَبَـــتْ جِـــدَّتِي بِطَاعَـــةِ نَفْـــسِي وَتَـــــذَكَّرتُ طَاعَـــــةَ اللهِ نِـــــضْوا

لَهْـــفَ نَفْـــسِي عَلَـــى لَيَـــالٍ وَأَيَّـــا مٍ تملَيْـــــتُهنَّ لِعْبـــــاً ولَهْـــــوا[1]

أسند الشاعر الفعل (دبَّ) إلى غير فاعله الحقيقي (الفناء)، فالفاعل الحقيقي الذي يصدر عنه مثل هذا الحدث؛ هو الإنسان أو الحيوان، إذ جعل للفناء/ الموت كالإنسان أو الحيوان، ولعل جمال المفارقة – هنا– في الحركة الصندية للصورة التي رسمها للفناء سفلاً/ وعلواً، فقد صور الموت وهو يتحرك خلال جسده في شتى الاتجاهات، فيبلي أعضاءه الواحد تلو الآخر، كأنه إنسان أو حيوان يتحرك كيف وأنى شاء كما أسند الفعل (ذهب) إلى فاعله غير الحقيقي (جدة)، على سبيل المجاز وقد صور التركيب المجازي (ذهبت جدتي بطاعة نفسي) الحالة التي كان عليها في شبابه، من اللهو والعبث والمجون، فشكلت بدورها صورة متنافرة ومتضادة مع الصورة التي أضحى عليها وقت شيخوخته من الطاعة والتنسك والعبادة. ونلحظ في التركيبين المجازيين: (دب الفناء/ ذهبت جدتي) الشعور النفسي الذي يتراوح بين الحزن والأسى، والندم التوبة، وهما شعوران في حقيقتهما متناقضان، بين ماضٍ لاهٍ، وحاضرٍ فيه تنسك.

ثانياً: المجاز المرسل:

وفيه تكون العلاقة بين الكلمة المستعملة في غير معناها الحقيقي، ومعناها الحقيقي الأصلي، قائمة على غير المشابهة، ولا بد من وجود قرينة، سواء أكانت ملفوظة أو ملحوظة، تدل على عدم إرادة المعنى الحقيقي.

يقول (من السريع) [2]:

طُـــــوبَى لإلفَـــــيْنِ مُحبَّـــــيْنِ بَاتَـــا عَلَـــى أمِـــنٍ مِـــنَ البْـــيْنِ

(1) تمليتهن: نعمت فيهن. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ملي).

(2) أبو نؤاس : ديوانه، ج1، ص 74.

تَـــصَافَيا بالحُـــبِّ مُـــذْ نـــشأا فَأَصْـــــبَحَا فِيـــــهِ عَـــــدِيلَيْنِ

وَأَتاهُمـــا الحـــبُّ فَقَـــالا لَـــهُ: كُـــنْ دَائِبـــاً فَانْـــشَقَّ نِـــصْفَينِ

فَانْقَـــسمَ الحُـــبُّ لِـــذَا مِثْـــلَ ذَا فَأَصْـــــبَحا لِلحُـــــبِّ شَـــــكْلَينِ

وَاجْتَهـــدَ الهَجْـــرُ فَلَـــمْ يَـــسْتَطِعْ إِفْـــسَادَ مَـــا بَـــيْنَ المُحبَّـــينِ

رُوحَاهُمـــا رُوْحٌ وَقَـــدْ صَـــيَّرا رُوَحَيْهُمَـــا رُوحـــاً لِجـــسْمَينِ

ليَـــسَا كَمَـــنْ يُـــصْبحُ فِـــي ودِّهِ يَلقَـــى الَّـــذي يَلقَـــى بِـــوَجْهَينِ

نهضت المفارقة –في هذا النص– على توظيف تقنية المجاز المرسل في الدالين: (بوجهين/ قرة العين)، إذ أراد الكل/ الإنسان، من خلال ذكر الجزء: الوجهين/ العين، فقد صور من خلال الدال الأول (بوجهين) التناقض بين: من يخلص الود والحب، والمشاعر الصادقة، وبين من يخادع ويداهن ويتلون في ذلك.

بينما صور الدال الثاني (قرة العين) حالة الأمن والسلام، والرضا والسرور الذي عاشه هذان المحبان، بعيداً عن خشية البين، ومعاناة الهجر، وبالتالي شكل هذا الدال ثنائية متضادة مع الدال (البين) الذي ورد في البيت الأول. "فالمفارقة في الشعر مفارقة لغوية، تعتمد على تشكيل خاص يفجر في اللغة الشعرية طاقاتها الكامنة؛ من أجل التواصل إلى تشكيل يواجه الضرورة في الواقع، ويكشف عن زيف كثير من مسلمات هذا الواقع"[1].

(1) يوسف، حسن عبد الجليل: المفارقة في شعر عدي الموقف والأداة، دار الوفاء الدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2009، ص 14.

وقال يهجو رجلاً يقال له: أبا خالد الفارسي[1]، كان يتعرب، وذلك أنه فارق البصرة، ودخل البدو، فجاور بني نُمير، ثم انصرف إلى البصرة نُمرياً، فأنكر الميازيب، وقال ما هذه الخراطيم التي لا نعرفها (من السريع)[2]:

يَـــا رَجُـــلاً أَقْبَـــل مِـــنْ ثَهَمَـــدٍ كَيْـــفَ تَرَكْـــتَ الإِبْـــلَ والـــشَّاءَ[3]

وَكَيْـــفَ خَلَّفْـــتَ لِـــوَى قَعْنَـــبٍ حَيْـــثُ تَـــرَى التَّنـــوُّمَ وَالْآءَ[4]

جِئْـــتَ مِـــنْ الْبَـــدْوِ أَبَـــا خَالِـــدِ وَلَـــمْ تَـــزَلْ بالمِـــصْرِ تتَّـــاءَ

يَعْـــرِفُ للنَّـــارِ أَبُـــو خَالِـــدٍ سِـــوَى اسْـــمِها فِـــي النَّـــاسِ أَسْـــمَاء

وظف الشاعر –في هذا النص– بعضاً من الألفاظ الدالة على المكان: (ثهمد/ لوى قعنت/ البدو/ المصر)، وليس المقصود هذه الأماكن بعينها، وإنما قصد الشاعر الناس الذين يحلون فيها. وتتبدى المفارقة –هنا– في اتكاء الشاعر على الدلالة الثنائية/ الضدية للمكان، فالمكان عنصر من أهم عناصر صناعة المفارقة، وقد أتخذ هذا النوع من المفارقة من أجل السخرية بأبي خالد، فهو لا يسأله عن أحوال البادية بقدر ما يستهزئ به من خلال هذا السؤال، الذي يحمل في طياته مفارقة السخرية وكأن أبا خالد لم يتمسك بحضريته الثقافية والمعرفية، ولم يقوَ على أن يكون بدوياً بكل ما يترتب على ذلك من ثقافة وأصالة أيضاً، وبالتالي فقد هويته الثقافية. فالثنائية المكانية جلية بين الألفاظ الدالة على البادية (شهمند/ اللوى/ البدو) وبين المكان الدال على الحضر (المصر/ البصرة).

---

(1) لم أجد له ترجمة في ما توافر لدي من مصادر ومراجع.

(2) أبو نؤاس : ديوانه، ج2، ص102.

(3) ثهمد: قبيلة مضرية ينظر: البكري، عبد الله بن عبد العزيز. (ت 487هـ): معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، تح: مصطفى السقا، عالم الكتب، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج1، ص 347.

(4) لوى قعنب، لم أعثر على توضيح له، في ما توافر لدي من معاجم البلدان والمواضع. والتنوم، الآء، ضربان من الشجرة، يعيشان في الصحراء، ترعاهما الأنعام. ينظر: أبو نؤاس ، ديوانه، ج2، ص102.

ويقول في هجاء إسماعيل بن حفص[1] (من السريع) [2]:

مَـنْ كَـانَ لَـوْ لَـمَ أَهْجُـهُ غَالِـبٌ قَـامَ بِـهِ شِـعْرِي مَقَـامَ الـشَّرَفْ

يَقُـولُ: قَـدْ أَسْـرَفتَ فِـي شَـتْمِنا وإنَّمـا صَـالَ بِـذَاكَ الـسَّرفْ

غَالِـبُ، لا تَـسْعَ لِنيـلِ العُلـى بَلَغْـتَ مَجَـداً بِهِجَـائي فَقِـفْ

قَـدْ كَـانَ مَجْهُـولاً وَلَكنَّنـي نَوَّهـتُ بـالمَجْهولِ حَتَّـى عُـرِفْ

وَلَـسْتُ أَحْتَـاجُ إِلـى مَدْحِـهِ فِـي ذَا ولِكـنْ فِـي أَخِينَـا صَـلَفْ[3]

يلاحظ أن الشاعر قد ذكر الكل في بعض الألفاظ: (شعري/ الشرف/ شتمنا/ السرف/ العلى/ بهجائي...)، ولكنه أراد الجزء، إذ لا يعقل أن يراد بكل هذه الألفاظ بما تشتمل عليه من محامد أو مثالب.

وقد شكلت هذه الألفاظ في سياقاتها الشعرية مفارقة نجمت عن المعنى العميق المناقض للمعنى الحرفي، ففي قوله– مثلاً–: "قام به شعري مقام الشرف" توحي بأنه ما قاله أبو نؤاس من شعر في إسماعيل قد شرفه ورفعه، ولكنه في الحقيقة حط من قدره، وجرده من فضائله، حتى صال وافتخر بما قاله فيه من شتم.

وفي قوله: "... لا تسع لنيل العلى/ بلغت مجداً بهجائي..." سخرية بلغت غايتها، إذ كيف يبلغ المرء غاية المجد بالهجاء، والمجد لا يبلغه إلا المجد فهذا تناقض في ظاهره، ولكنه في بنيته العميقة ينسجم مع المعنى العام للنص الذي يدور حول السخرية من إسماعيل بن حفص، وهذا

(1) لم أعثر على ترجمة له في ما توافر لدي من مصادر ومراجع.

(2) أبو نؤاس : ديوانه، ج2، ص140.

(3) الصلف: التيه والكبر، ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (صلف).

يعني أن المعنى المتخفي وراء الألفاظ، هو المعنى المقصود، الذي ينبغي أن يبحث عنه المتلقي الواعي.

ويتضح مما سبق أن الشاعر يستخدم المجاز العقلي واللغوي في صنع المفارقة، لأن المجاز أكثر قدرة من الحقيقة على المعاني التي يتوخاه الشاعر، ويريد إيصالها إلى المتلقي.

رابعاً: الكناية

مدخل:

ترتبط الكناية من حيث معناها اللغوي بالستر والخفاء؛ "كنى عن الأمر بغيره، يكني كناية: يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه"[1]، وهي: "لفظ: أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذٍ، كقولك: "فلان طويل النّجاد" أي طويل القامة... ولا يمتنع أن يراد مع ذلك طول النجاد، من غير تأول. فالفرق بينها وبين المجاز من هذا الوجه، أي من جهة إرادة المعنى مع إرادة لازمه؛ فإن المجاز ينافي ذلك؛ فلا يصح في نحو قولك: "في الحمام أسد" أن تريد معنى الأسد من غير تأول؛ لأن المجاز ملزوم قرينه معاندة لإرادة الحقيقة"[2] فهي شكل بلاغي ذا طابع إشاري إيمائي، تتوخى من المتلقي إعمال ذهنه وعقله؛ حتى ينعم بالمعاني الخفية، أو المستترة وراء المعنى الظاهري، وعلى هذا؛ فهي "تعمل على تنشيط الذهن لدى المتلقي، ومن ثم تخرجه من محيط المباشرة أو الصراحة التي يوحي بها ظاهر اللفظ الكنائي إلى المعنى العميق"[3].

وتقوم الكناية على طرفين؛ أحدهما حاضر، وهو المعنى الضيق للفظة أو التركيب، والآخر غائب، وهو المعنى الأوسع دلالة، والأكثر إيحاءً، وليست الكناية مجرد استبدال للفظة مكان أخرى، أو تركيب مكان آخر، بل تتجسد "القيمة الفنية للتعبير الكنائي... في قدرته على إعطاء إشارات رامزة بجانب الدلالة الإرشادية التي تبعد التركيب اللغوي عن المباشرة"[4].

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة (كنى).

(2) الخطيب القزويني، الخطيب القزويني :الإيضاح،ص 456 .

(3) الجيار، شريف: شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008، ص 370.

(4) عيد، رجاء: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، (د. ت)، ص 422.

وتأسيساً على ما سبق، سيقف البحث عند بعض الصور الكنائية ودلالاتها في شعر أبي نؤاس يقول في مدح هارون الرشيد (من الطويل) [1]:

تَبـــارَكَ مَـــنْ سَـــاسَ الأمُـــورَ بِقُـــدْرةٍ وَفَـــضَّل هَارُونـــاً عَلَـــى الخُلَفَـــاءِ

نَعـيشُ بِخَيُـرٍ مَـا انْطوَينَـا عَلَـى التُّقَـى وَمَـــا سَـــاسَ دُنْيانَـــا أَبْـــو الأُمَنَـــاءِ

إمَـــامٌ يَخَـــافُ اللهِ حَتَّـــى كَأَنَّمـــا يؤمِّـــل رؤيَـــاهْ صَـــبَاحَ مَـــسَاءِ

أَشَـــمٌّ طُـــوَالُ الـــسَّاعِدَينِ كأنَّمـــا يُنَـــاطُ نِجَـــاداً سَـــيْفُهُ بِلِـــوَاءِ

تتبدى الكناية في البيت الأخير، في (أشم/ طوال الساعدين)؛ فالشمم: ارتفاع في قصبة الأنف مع استواء أعلاه وإشراف الأرنبة قليلاً، وهي كناية عن الرفعة والعلو، وشرف النفس، وهو مما يمدح به[2]، فأبو نؤاس –بطبيعة الحال– لم يرد المعنى الحقيقي– وإن لم يمتنع ذلك –بل أراد المعنى الأعمق؛ وهو علو المكانة، وشرف النفس.

أما قوله: "طوال الساعدين"، فإنها كناية عن طول القامة؛ لأن طول الساعدين يستتبع طول القامة، وبالتالي طول النجاد، ويترتب على ذلك القوة والشجاعة، وإن لم يمنع إرادة المعنى الأصلي، فقد روى المسعودي (ت 345هـ): "وكان [الرشيد] تام الخلقة جميلاً، طويلاً أبيض مسمناً، قد خطه الشيب، له وفرة إذا حج حلقها"[3].

وتتجلى المفارقة من خلال مستويين من المعنى، المستوى السطحي: ارتفاع قصبة الأنف.../ طول الساعدين، والمستوى العميق الذي يختفي وراء المعنى الأول: الشرف والعزة.../

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج1، ص 124.

(2) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (شمم).

(3) المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين (ت 345هـ): التنبيه والإشراف، عني به: عبد الله إسماعيل الصادق، مكتبة الشرق الإسلامية، القاهرة، 1938، ص299.

طول القامة والشجاعة والقوة، وهو المعنى المقصود، وبطبيعة الحال لا يمكن المرور إلى المعنى الثاني، إلا من خلال المعنى الأول.

ويقول (من الرمل) [1]:

غَـــــرَّدَ الـــــدِّيكُ الـــــصَّدوحُ فاسْـــــقِنِي طَـــــابَ الـــــصَّبوحُ[2]

واسْـــــقِني حَتَّـــــى تَرَانِـــــي حَـــــسَناً عِنْـــــدِي القَبِـــــيحُ

قَهْـــــوَةً تَـــــذْكُرُ نُوحـــــاً حِـــــيْنَ شَـــــادَ الفُلْـــــكَ نُـــــوحُ[3]

نَحْـــــن نُخْفِيهـــــا وتَـــــأَبَى طِيـــــبَ رِيـــــحٍ فَتَفُـــــوحُ

فكَـــــأَن القَـــــوْمَ نُهْبَـــــى بَيْـــــنَهُم مِـــــسْكٌ ذَبِـــــيحُ[4]

كنى الشاعر عن أثر الخمر في العقول، وما تفعله فيها/ وحتى تراني حسناً عندي القبيح، وعن الخمر وقدمها/ قهوة تذكر ونوحاً، فهي معتقة مضى عليها زمن وهي في دنانها، وعن تأثيرها في الندامى/ فكأن القوم نُهبى، وعن رائحتها التي تفوح طيباً/ بينهم مسك ذبيح.

وقد اتكأت بعض التعابير الكنائية على الصور الاستعارية أو التشبيهية، ففي قوله: "قهوة تذكر فوحاً"، فقد شبه القهوة بإنسان له ذاكرة قوية، فحذف المشبه به وأبقى على شيء من لوازمه، على سبيل الاستعارة المكنية، لما شبه في قوله: "فكأن القوم نُهي/ بينهم مسك ذبيحُ"، صورة القوم،

---

(1) أبو نؤاس ، ديوانه، ج1، ص 152– 153.

(2) الصبوح: شراب الصباح، وهو خلاف الغبوق، والمراد هنا الخمر. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (صبح).

(3) القهوة: الخمر، ولعلها سميت بذلك؛ لأنها تقهي شاربها؛ أي تمنعه من شهوة الطعام. ينظر: ابن منظور :لسان العرب، مادة (قها).

(4) المسك: ضرب من الطيب، يُتخذ من ضرب من الغزلان، والمقصود هنا؛ هذا الضرب من الغزلان. ينظر: ابن منظور: لسان العرب مادة (مسك).

وقد أخذت بهم القوة، ودارت رؤوسهم بها، بصورة الغزال الذي ذبح، ففاحت رائحة المسك منه. وهذا يعني "أن كثيراً من الصور التشبيهية، تنتهي إلى معنى كنائي"[1].

وتتسم المفارقة –هنا– بأنها لغة إيحائية إشارية، تمنح المتلقي متعة التلقي والتذوق، وتحفزه على التأمل. وعليه "فالمفارقة ... اختبار لذكاء القارئ، الذي يسعى بكل الوسائل لإدراكها، باعتبارها تقنية لا تتكشف إلا لقارئ يستطيع التقاط معانيها وإدراك المغزى منها، وملامسة جمالياتها وبلاغتها؛ وصولاً لما يكمن فيها من غرابة وسحر"[2]. ومن خلال هذه المقارنة التي نهدت بها الألفاظ ،والتراكيب اللغوية، تمكن الشاعر من تصوير قدم الخمر ، وأثرها في عقول شاربيها ،ورائحتها الزكية التي أبت أن تعبق في المكان ، وتعطره بشذاها الطيب.

ويقول (من الرمل) [3]:

وَأَخٍ إنْ جَـــاءَنِي فِـــي حَاجَـــةٍ كَـــانَ بالإنْجَـــازِ مِنِّـــي وَاثِقـــاً

وإنْ فَاجَأْتُـــــهُ فِـــــي مِثْلِهـــــا كَـــانَ بِـــالرَّدِ بَـــصِيْراً حَاذِقـــاً

كنى في البيت الأول عن سرعته في مساعدة الصديق، وتلبية حاجاته، وإقالة عثراته، وتفريج كربه، والسعي الجاد في رد الأذى عنه... كما كنى في البيت الثاني عن تلكؤ صديقه وتردده، واختلافه الأعذار عن كل ذلك.

نهضت المفارقة في البيتين المتقدمين على موقفين متناقضين صور الموقف الأول موقف أبي نؤاس من أصدقائه، إذ كان وفياً لهم، فقد روى أبو هفان، "قال: حدثت أن صديقاً لأبي نؤاس ، وكان يأنس به، فوجد عليه وجداً شديداً، واشتد غمه وقلقه وجزعه لفقده، وشيّع جنازته، فلما صلوا

(1) أبو علي، محمد بركات حمدي: البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار الشير، عمان، 1991م، ص 135.

(2) سعدية، نعيمة: شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خضير – بسكرة– الجزائر، ع1، 2007م، ص7.

(3) أبو نؤاس : ديوانه، ج1، ص 388– 389.

عليه، وصيروه في حفرته، وداروه في لحده، خرج أبو نؤاس من قبره، وكان فيمن ألحده"[1] في حين صور الموقف الثاني موقف بعض أصدقائه منه.

ومن خلال هذين الموقفين، أبرز أبو نؤاس التناقض بين طرفين، الأول: تمثل في الأنا/ الشاعر، وأما الثاني: فتجسد في الآخر، وقد أدت المفارقة –هنا– إلى كشف نفسية الشاعر، وإضاءة بعض جوانب العتمة في هذه النفسية، كما وشت بمشاعر مغلفة بالأسى والحزن مكن جهة، وبمشاعر العتاب الحار من جهة أخرى: فالمفارقة لها اتصال وثيق بالتأويل، إذ "يرتكز التأويل على مفهوم المفارقة بين الكلمات والأشياء، أو بين اللغة باعتبارها تعبيراً يتوسل الملفوظات الصوتية، وبين الواقع بما يعنيه من وجود مادي وتجربة معيشة، وعليه فإن محتوى العمل الأدبي هو مجرد تصور، ولا يمكن للحقيقة التي يبني العمل الأدبي معناها، إلا أن تكون نسبية؛ لذا فالمعنى من هذه الوجهة مفتوح على التعدد ربما اللامحدود؛ أي على اللامعنى"[2].

ويقول في الهجاء (من الوافر) [3]:

فتـــىً لرغيفـــهِ قـــرط وشـــنفُ وخلخـــالانِ مـــن خـــرزٍ وشـــذْرِ[4]

إذ فقـــد الرغيـــف بكـــى عليـــهِ بُكـــا الخنـــساءِ إذ فُجعـــتْ بـــصخْرِ

ودونَ رغيفـــــهِ قلـــــعُ الثنايـــــا وحـــربُ مِثـــل وفعـــةِ يـــومِ بَـــدْرِ

يكني أبو نؤاس –في هذه المقطوعة– عن البخل، وقد اتكأت الكناية على الصورة والحكاية، فهو يعتمد على الصورة والحكاية في جل أشعاره، ولا سيما الطردية على الإجمال[5]،

---

(1) أبو هفان: أخبار أبي نؤاس ، ص44.

(2) العيد، يمنى: فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الأدب، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ص 41.

(3) أبو نؤاس : ديوانه، ج1، ص 408.

(4) الشنف: القرط، والشذر: قطع من الذهب. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (شنف، شذر).

(5) ينظر: العقاد، عباس محمود: أبو نؤاس ، مؤسسة هنداوي للتعلم والثقافة، القاهرة، 2012، ص113.

ويمكن أن نضع عنواناً لهذه المقطوعات (حكاية رغيف)، إذ يحدثنا عن: بخل هذا الفتى، ووصفه بالرغيف ربما عن نفسه، فإذا ما فقده لسبب أو لآخر بكى عليه بكاء شديداً، يحاكي بكاء الخنساء وفجيعتها بأخيها صخر الأثير إلى نفسها.

وقد قدم لنا هذه الحكاية الفكاهية المعبرة من خلال الصور الكنائية المتعاقبة، فصوره بفتاة حسناء تزينت بالقرط، والخلخال النفيس، بجامع الحرص والأهمية، كما صور مكانته لديه بحال فقده، بحال فقد الخنساء أخيها صخر، أما انتزاعه منه، فهو أشد من قلع الثنايا، بل اشد إيلاماً من وقعة بدر.

وتتجسد المفارقة – في هذه المقطوعة– في المسافة الفاصلة بين اللفظ، أو التركيب، أو الصورة في ظاهرها، والمعنى المقصود، ولا شك في أن المعنى المقصود، هو وصف البخل الشديد، الذي اتصف به هذا الفتى.

وقد عزز الشاعر هذا المعنى وقواه، من خلال تكرار الدال رغيف ثلاث مرات: (لرغيفه/ الرغيف/ رغيفة)، وبذلك حمل هذا الدال دلالات مفارقة للدلالات المعجمية. وهذه المفارقة بين مدلولين نقيضين أحدهما قريب نتيجة البنية اللغوية الحرفية، والآخر سياقي خفي، ينهض القارئ في البحث عنه واكتشافه[1].

ويظهر مما سبق أن الشاعر قد استثمر أسلوب الكناية؛ لما فيها من طاقات لغوية وجمالية، إذ يتضاد فيها المعنى السطحي والعميق، فتبدو أشد تأثيراً في المتلقي.

(1) ينظر: شبانة، ناصر،: المفارقة في الشعر العربي الحديث، بيروت، 2002، ص 64.

خامساً: التشخيص

مدخل:

يعد التشخيص من أهم التقنيات الأسلوبية التي يلجأ إليها الأديب لتقديم ما يجيش في نفسه من مشاعر وأفكار؛ فيجعلها حية ناطقة، مترعة بالحياة والحيوية؛ لأنها في هذه الحالة أكثر قدرة على التأثير في المتلقي من جهة، كما يمنح التعبير فنية وجمالية، من خلال نقله من حالة الجمود إلى حالة الحياة، ومن حالة السكون إلى حالة الحركة من جهة أخرى. فالتشخيص: "نسبة صفات البشر إلى أفكار مجردة، أو أشياء لا تتصف بالحياة. مثال ذلك الفضائل والرذائل المسجدة في المسرح الأخلاقي، أو في القصص الرمزي الأوروبي في العصور الوسطى. ومثاله أيضاً مخاطبة الطبيعة كأنها شخص يسمع ويستجيب"[1].

وقد وعى البلاغيون العرب القدامى أهمية هذه التقنية، ولا سيما في الشعر، وإن لم يسموها باسمها، فقد جاءت الإشارة إليها من خلال حديثهم عن الاستعارة والتمثيل، فهو يريك المعاني "الممثلة بالأوهام شبهاً في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد... [2]، ولعل الذي يدعو الشاعر إلى استنطاق الجماد، أو بث الحياة في ما لا حياة فيه، هو" حاجة الإنسان إلى وثاق يربطه بالطبيعة"[3].

والتشخيص انحراف عن اللغة العادية إلى اللغة الفنية التي يستثمر فيها الشاعر طاقات اللغة الممكنة؛ لإبراز رؤيته للكون والإنسان والحياة، فهو أحد مداخل الشاعر لرؤية ما حوله بطريقة جديدة.

---

(1) وهبة، مجدي، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص102.

(2) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 132.

(3) ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، 1981، ص 136.

وبناء على ما سبق، سيقف البحث عند هذه الظاهرة، مبرزاً ما فيها من مواطن المفارقة ودلالاتها المتنوعة.

يقول في الغزل (من البسيط) [1]:

إنْ مِتُّ مِنْكَ وَقَلْبِي فِيهِ مَا فِيهِ ... وَلَمْ أَنَلْ فَرَجاً مِمَّا أُقَاسِيهِ

كُنْتُ المُعَذَّبُ فِي الدُّنيا وكُنْتُ غَداً ... مِمَّن أَخَافُ عَلَيهِ سُخْطَ بَارِيهِ

نَادَيْتُ قَلْبِي بِحُزْنٍ ثُمَّ قُلْتُ لَهُ: ... يَا مَنْ يُبَالِي حَبِيباً لا يُبَالِيهِ

هَذَا الَّذي كُنْتَ تَهْوَاهُ وَتَمْنَحُهُ ... صَفْوَ المَوَدَّةِ قَدْ غَالَتْ دَوَاهِيهِ

فَردَّ طَرْفِي عَلَى قَلْبِي بِحُرْقَتِهِ ... هَذَا البَلاءُ الَّذي دلّيتَنِي فِيهِ

أَوْقَعْتَنِي فِي هَوَى مَنْ لَيْسَ يُنْصِفُنِي ... وَلَيْسَ يَنْفَكُّ مِنْ زَهْوٍ وَمِن تِيهِ

شكل هذا النص مونولوجاً داخلياً، كشف خبايا الأنا/ الشاعر، وصرح بما انتابها من مشاعر مأزومة بالانفعالات والهموم، جلّى معاناته في هوى المحبوبة التي خاطبها بصيغة المذكر: "إن متُّ منكَ"، وقد بلغت هذه المعاناة غايتها، من خلال تصوير الألم المزدوج، الذي يقاسيه الشاعر في الدنيا/ كنتُ المعذب في الدّنيا من جهة، والألم الذي سيعانيه في الآخرة لسخط الله على محبوبه؛ لأنه (المحبوب) حرمه من الوصال/ ممن أخاف عليه سخط باريه من جهة أخرى.

يتشخص الشاعر في هذه الحوارية (قلبه/ طرفه)، إذ نادى قلبه –الذي بدا إنساناً– بأسى وحزن/ ناديت قلبي بحزن/؛ لأنه أبدى اهتماماً بالمحبوب، الذي قابله بالصد والهجران/ يا من يبالي حبيباً لا يباليه/، كما منحه الحب والمودة/ وتمنحه صفو المودة/ في حين لا يجد منه إلا الإعراض

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج4، ص 376– 377.

والتنكر. ثم جعل طرفه إنساناً يرد على قلبه بحرقة وألم/ فرد قلبي على طرفي بحرقته/[1] ولعل هذه الرواية أفضل من الرواية السابقة/ فرد طرفي على قلبي بحرقته/؛ لأن الذي يقود الهوى إلى القلب، هو الطرف، وليس العكس، وبذلك يتناسب هذا المعنى مع عجز البيت/ هذا البلاء الذي دليتني فيه/.

ولم يكتفِ القلب بقوله: هذا البلاء الذي دليتني فيه/ بل راح يمعنً في عتابه: أوقعتني[2]/ أرهقتني في هوى ليس ينصفني/ وليس ينفكُّ من زهو ومن تيهِ/، فالذي سبب العذاب لهذا القلب؛ هو الطرف، إذ أقنعه بالمحبوبة، التي أرهقته بزهوها وتيمهها.

وقد تمكن الشاعر من تشخيص كل من القلب والطرف، من خلال إسناد بعض الأفعال إليهما، مثل: يبالي/ تهواه: تمنحه/ فرد/ أوقعني/ ينصفني، أو من خلال توجيه الخطاب إلى القلب: ثم قلت له... وتوحي هذه الأفعال بالمعاناة الشديدة، والبلاء الذي وقع فيه الشاعر، ولم يجد له خلاصاً منه.

بدّت المفارقة في النص السابق، من خلال الموقفين اللذين وضعنا الشعر أمامهما؛ موقفه من المحبوبة التي منحها صفو المودة وخالص الحب، والمحبوبة التي قابلته بالصد والهجران، فكل موقف منهما مفارق أو مناقض للآخر. وقد جسد التشخيص هذين الموقفين المتباينين بصورة مفعمة بالحياة والحيوية، ومترعة بالنشاط والحركة. فـ" اللا مباشرة، والانزياح، والمراوغة، وممارسة مثل هذه الفنون البلاغية، يعد انتقالاً من الآلية والمباشرة والحرفية، إلى الحركية والتعبيرية، وشد عرى الخطاب"[3].

---

(1) ينظر: أبو نؤاس : ديوانه، تح: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، (د. ط)، (د. ت)، ص342.

(2) المصدر نفسه، ص 342.

(3) إبراهيم، نبيلة: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب للطباعة والنشر، ط2، 2000، ص201.

ويقول في الغزل (من الطويل) [1]:

أَمُــوتُ وَلاَ تَــدْري وَأَنْــتَ قتَلْتَنِــي وَلَـوْ كَنْـتَ تَـدْرِي كُنْـتَ لاَ بـدَّ تَـرْحَمُ

أَهَابُــكَ أنْ أَشْــكُو إلِيــكَ صَــبَابَتِي فَــلَا أَنَــا أُبْــدِيها ولاَ أَنْــتَ تَعْلَــمُ

لِــسَانِي وَقَلْبِــي يَكْتُمــانِ هَــوَاكُمُ وَلَكــنَّ دَمْعِــي بِــالهَوَى يَــتَكَلَّمُ

وَلَـوْ لَـمْ يَـبُحْ دَمْعِـي بِمَكْنُـونِ حُـبّكُم تكَلَّــم جِــسْمِي بِــالنُّحُولِ يُتَــرْجِمُ

يلاحظ –في هذه المقطوعة– أن الشاعر قد شخص كلاً من لسانه وقلبه، من خلال إسناد الفعل (يكتمان) إليهما، إذ شبههما بإنسان يكتم ما لا ينبغي أن يبوح به، كما شخص دمعه، فأسند إليه من الأفعال التي لا تصدر إلا عن الإنسان (يتكلم/ يبح)، وكذلك شخص جسمه من خلال الدالين (تكلم/ يترجم).

وقد صور عبر هذا الأسلوب البلاغي/ التشخيص ألم الحب ومعاناته التي بلغت به حد الموت/ أموت ولا تدري وأنت قتلتني/ والمحبوب لا يدري به، ولعله لو علم بحاله لرحمه، ورأف به، فالشاعر يخشى أن يبث شكو/ أهابك أن أشكو إليك صبابتي/ والمحب لا يعلم ما حل به/ ولا أنت تعلم/ ولو علم ربما رق له/ ولو كنت تدري كنت لا بد ترحم/.

وعلى الرغم من محاولة الشاعر كتمان هذا الحب، وعدم البوح به، صوناً به؛ ربما عن الوشاة والحساد، أو محافظة على سمعة المحبوبة، فلا يلوث الناس سيرتها بفاحش القول، إلا أن دمعه فضحه، وكشف سره، فضلاً عما قام به جسمه المنحول من دور في إباحة سر هذا الحب.

تبدو المفارقة –في هذا النص– من خلال التقابل الدلالي بين العبارات الآتية:

لــساني وقلبــي يكتمــان هــواكم ولكــن دمعــي بــالهوى يــتكلم

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج4، ص317– 318.

ولـو لـم يـبح دمعـي بمكنـون حـبكم تكلـــم جـــسمي بـــالنحول يتـــرجم

وقد كشف هذا التقابل عن معاناة الشاعر وما ألم به، بين لسانه وقلبه اللذين يكتمان هواه وحبه، وبين دمعه، ونحول جسمه اللذين أفشيا حبه، وأباحا هذا الهوى، فعلم الناس به، رغم أنف الشاعر. فبوساطة هذين الموقفين المتقابلين، يستطيع المتلقي أن يستكنه نفسية الشاعر وانفعلاته، وما بدا على جسمه من أثر ذلك من جهة، وموقف المحبوبة التي لا تعلم، ولا تدري بحاله من جهة أخرى.

ويقول في الخمر (من الرمل) [1]:

يَـــا ابْنَـــةَ الـــشَّيخِ أَصْـــبِحِينا مَـــــا الَّـــــذي تَنْتَظِرِينَـــــا

قَـــدْ جَـــرَى فِـــي عُـــودِكِ الْمَـــا ءُ فَـــأَجْرِي الخَمْـــرَ فِينَـــا

إنَّمـــــا نَـــــشْرَبُ مِنْهَـــــا فَـــــاعْلَمي ذَاكَ يَقِينَـــــا

كُـــلُّ مَـــا كَـــانَ خِلافَـــاً لِـــشَرَابِ الـــصَّالِحِينَا

واصْـــرِفِينَا عَـــنْ بَخِيْـــلٍ دَانَ بالإمْـــسَاكِ دِينَـــا

طَـــوّلَ الـــدَّهرُ عَليـــهِ فَيـــرَى الـــسَّاعةَ حِينَـــا

قِـــفْ بِرَبْـــعِ الـــدَّارِ مَتَـــى فَـــا رَقْـــتِ الـــدّارُ القَطِينَـــا

قَـــدْ سَـــأَلْناهَا وَتَـــأبَى أنْ تُجِيـــبَ الـــسَّائِلِينَا

أسبغ الشاعر على الخمر بعض صفات لكائن الحي/ الإنسان؛ فخاطبها كما يخاطب الإنسان/ يا ابنة الشيخ أصبحينا، وهذا يوحي بأنها قديمة معتقة، وبالتالي فهي أفضل مما تكون

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج3، ص 316- 317.

جديدة، كأنها في نظارة الشباب وجدته، فكلما تطاول عليها العهد، أضحت أكثر لذة، وأنقع غلة. ثم يخاطبها مخاطبة العاقل طالباً منها الوصال بعد طول انتظار؛ لتمنحه السعادة والبهجة.

وينتقل بنا إلى صورة أخرى؛ وهي صورة الطلل/ ربع الدار/، ولكنها صورة جامدة لا حياة فيها، على الرغم من أنه وقف عليها، وتوجه إليها بالسؤال، ولكنها لم تحر جواباً، ولم ترد على سائل. فالطلل لديه يجسد عالم الجفاف والجدب، عكس غيره من الشعراء، الذي يكون فيه الطلل مفعماً بالحيوية والنشاط، ومترعاً بالحياة والخصب.

وهنا تبدو المفارقة بين صورة الخمر –عند أبي نؤاس – التي "تمثل عالم الرواء والاخضرار/ قد جرى في عودك الماء... كما يجسد عالم الأطلال عالم الصمت وانعدام الاستجابة/ قد سألناها وتأبى أن تجيب. أما الخمر فإنها تجسد عالم الحيوية والاستجابة/ أصبحينا/ ... تعني استجابة الساقية فعلاً" [1]، وهنا تتمثل الثنائية الضدية في الاستجابة من قبل الخمر، وعدم الاستجابة من قبل الطلل.

ويقول (من البسيط) [2]:

رَاحَ الشَّقيُّ عَلَى رَبْعٍ يُسائِلُهُ ... وَرُحْتُ أَسْأَلُ عَنْ خمَّارَةِ البَلَدِ

لاَ جَفَّ دَمعُ الَّذي يَبْكِي عَلَى حَجَرٍ ... وَلَا شَفَى قَلْبُ مَن يَصْبُو إِلى وَتَدِ

كَمْ بَيْنَ نَاعِتِ خَمْرٍ فِي دَسَاكِرِهَا ... وَبَيْنَ بَاكٍ عَلَى نَوْءٍ ومُنْتَضَدِ [3]

دَعْ ذا فَقَدْتُكَ للأَعْرابِ وأَغْذُ بِنَا ... إِلى مُدَامٍ تُدِيمُ اللَّهْوَ مُتَّقِدِ

---

(1) أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984، ص 173– 174.

(2) أبو نؤاس : ديوانه، ج3، ص 109.

(3) الدسكرة: الأرض المستوية. وبناء كالقصر حوله بيوت للأعاجم فيها الشراب والملاهي، يكون للملوك، والقرية العظيمة، والجمع دساكر. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (دسكر). النوء: سقوط نجم من المنازل في المغرب مع الفجر، وطلوع رقيبه من المشرق. منتضد؛ أي الجبال. ينظر: أبو نؤاس : ديوانه، ج3، ص 110

مِــن كــفِّ مُــضطمرِ الزُّنَّــارِ مُعتــدِلٍ كأنَّـــهُ غُـــصنُ بـــانٍ غَيـــرِ ذي أوَدِ [1]

شخص الشاعر في البيت الأول الربع/ راح الشقي على رسم يسائله/ فجعله إنساناً يسأله عمّا فعلت به عوادي الزمن، فقد كان مأهولاً بأهله، غنياً بذويه، ولكنه أضحى رسوماً بالية. ثم شخص الخمر/ إلى مدام تديم اللهو متقد/ فجعلها فتاة حسناء تغري باللهو، وتدعو إلى البهجة والسرور.

وتبدو المفارقة –في هذا النص– في موقفين يناقض أحدهما الآخر، موقف أو صورة الطلل، وما يمثله لدى الشاعر من حالة الجدب والمحل، والشقاء، وصورة الخمر وما تجسده من بهجة وسرور وفرح. فهذه الثنائية الضدية بين الطلل والخمر، وهي ثنائية على مستوى الواقع المعيش، وعلى المستوى اللغوي أيضاً، جلت موقف الشاعر من الخمر والطلل.

ويتبدى مما سبق أن التشخيص يكسر رتابة النص وجموده، ويثير مشاعر القارئ وحساسيته بما هو غير متوقع من ألفاظ، وعبارات وصور ومواقف تتضاد فيما بينها من خلال التشخيص.

(1) مضطمر: ضامر، أود: أعوجاج. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ضمر، أود).

الفصل الثانـي:

أساليب المفارقة في شعر أبي نؤاس

أولاً: التضاد.

ثانياً: الحوار.

ثالثاً:السرد.

رابعاً: الوصف.

أولاً: التضاد

مدخل:

يعد التضاد من أهم الظواهر الأسلوبية التي أسهمت في نمو الثروة اللفظية، واتساع التعبير عند العرب، فتوجهت الأنظار إليه، ولاسيما في الدراسات النقدية الحديثة؛ حتى أصبح في بعض الأحيان يشكل المحور الأساس في التعامل مع النص؛ بهدف الوصول إلى رؤية المبدع، والولوج إلى جماليات التشكيل اللغوي عنده.

وورد في لسان العرب أن الضّدّ: كل شيء ضاد شيئاً ليغلبه، والسواد ضد البياض، والموت ضد الحياة، والليل ضد النهار، إذا جاء هذا ذهب ذلك... والقوم على ضد واحد إذا اجتمعوا عليه في خصومة[1].

ويلتقي مصطلح التضاد مع الطباق، او التطابق، أو المطابقة، او التكافؤ في الدرس البلاغي العربي القديم، إذ تصب هذه المسميات في نفس المعنى، فقد ورد الطباق في معاجم اللغة العربية، بمعنى المساواة والموافقة؛ طابق الشيءُ الشيءَ ساواه، وتطابق الشيئان: تساويا، والمطابقة: الموافقة، والتطابق الاتفاق، وطابق بين الشيئين إذا جعلهما على حذو واحد[2].

ولقد تفاوتت نظرة النقاد والبلاغيين إلى التضاد، ولكنها في مجملها تلتقي مع التعريف اللغوي لها. إذ عرّف دارسو البديع المطابقة أو الطباق بأنه: الجمع بين الضدين في الكلام أو بيت الشعر؛ كالجمع بين اسمين متضادين (النهار، والليل)، أو فعلين متضادين (يُعز، يذّل)، أو حرفين (لها، عليها).

---

(1) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ضد).

(2) ينظر: الزمخشري: أساس البلاغة، ، مادة (طبق).

وقد جاء مصطلح المطابقة لمساواة أحد القسمين صاحبه، وأن اختلفا، أو تضادا في المعنى، والطبق للشيء إنما قيل له طبق؛ لمساواته إياه في المقدار إذا جعل عليه، أو غُطِّي به، وإن اختلف الجنسان[1].

وقد ورد مفهوم التضاد عند البلاغيين والنقاد القدامى بمعان متعددة؛ فمنهم من عدّه نوعاً من أنواع الاشتراك اللفظي؛ لذلك عرفوه على: أنه كلمة واحدة ذات معنيين، يصل الخلاف بينهما إلى حد التناقض[2].

ومنهم من عد التضاد بمعنى المقابلة: وهي أن يؤتى بمعنيين متوافقين، أو بمعان متوافقة، ثم بما يقابلها على الترتيب، أو الجمع بين معنيين متقابلين في جملة[3].

وقد أشار قدامة بن جعفر (ت 337هـ) إلى التضاد عند حديثه عن التكافؤ، فالتضاد عنده تكافؤ، حيث يقول: "ومن نعوت المعاني التكافؤ، وهو أن يصف الشاعر شيئاً، أو يذمه ويتكلم فيه، أي معنى كان، فيأتي بمعنيين متكافئين، والذي أريد بقولي متكافئين في هذا الموضع؛ أي متقابلين إما من جهة المصادرة، أو السلب والإيجاب، أو غيرهما من أقسام التقابل[4].

وأما ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ)، فيرى أن المطابقة عند جميع الناس، جمعك بين الضدين في الكلام، أو بيت الشعر[5].

---

(1) ينظر: الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (ت 370 هـ): الموازنة، تح: محمد محي الدين عبدالحميد، المكتبة العلمية، بيروت، 1944، ص 254.

(2) ينظر: عبدالباقي، ضاحي: لغة تميم دراسة تاريخية وصفية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1985، مج1، ص 596.

(3) ينظر: الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، مج 2، ص 531.

(4) ينظر: قدامى بن جعفر، أبو الفرج (ت337 هـ): نقد الشعر، تح: محمد عبدالمنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1979، ص 147 – 148.

(5) ينظر: إبن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن (ت 456هـ): العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، تح: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2006، ج2، ص 5.

وتحدث ابن الأثير (ت 637هـ) عن التضاد في كتابه المثل السائر، تحت باب التناسب بين المعاني وسماه المقابلة، حيث يقول: "... والأليق من حيث المعنى أن يسمى هذا النوع المقابلة؛ لأنه لا يخلو الحال فيه من وجهين، إما أن يقابل الشيء بضده، أو يقابل بما ليس بضده[1].

وأما أبو بكر الرازي (ت 673هـ)، فقد تحدث عنه وناقشه، من خلال مؤلفاته، وأفرد له باباً أسماه التضاد[2]. وجاء التضاد عند حازم القرطاجني (ت 684هـ) مرتبطاً بالمُتلقي بصفته أحد صيغ الأسلوب التعبيري[3]. وخلاصة القول: إن التضاد عند النقاد والبلاغيين القدماء، لا يخرج على الجمع بين الضدين، وإن اختلفت المسميات.

وكما كان لدراسة التضاد حضور في الدرس البلاغي القديم، كان له حضور في الدرس البلاغي الحديث، ولكن هذا الحضور أوسع وأهم؛ ولذلك اتسعت قدرة النقاد والبلاغيين على استنطاق الشعور، من خلال الكشف عن وجهي الحياة والأشياء[4].

وقد أشار كمال أبو ديب في كتابه (في الشعرية) إلى أهمية التضاد، والدور الذي يقدمه في توليد الشعرية في الصورة؛ حيث يقول: "فازدياد درجة التضاد، ثم البلوغ إلى التضاد المطلق، القادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية؛ وذلك أن مولد الشعرية في الصورة، وفي اللغة؛ هو التضاد لا المشابهة[5].

---

(1) ابن الأثير، ضياء الدين (ت 637 هـ): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت)، ق3، ص 144.

(2) الرازي، أبو بكر محمد (ت 673 هـ): روضة الفصاحة، تح: أحمد نادي شعلة، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1982، ص 232.

(3) القرطاجي، حازم (ت 684 هـ): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجه، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص 45.

(4) عبدالمطلب، محمد: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995، ص 47.

(5) أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص 47.

وقد أكد محمد مفتاح في كتابه (تحليل الخطاب الشعري) فاعلية الثنائيات الضدية في تصعيد الحركة الداخلية للنص، حيث يقول: "إننا حينما نكتب كلمة أو ننطقها، أو نقرأها نتوقع أن تتلوها كلمات أخرى، مثل ليل/ نهار مما يكون متتالية كلامية تحتوي على لفظين أو ألفاظ متقابلة"[1].

من خلال الإشارة إلى مقتطفات من بعض آراء النقاد والدارسين المحدثين للتضاد، نجد أنه من أهم الأسس التي يمكن الاعتماد عليها في دراسة النص وتحليله؛ بهدف الوقوف على مكنوناته التي تميزه عن غيره من النصوص.

يقول أبو نؤاس في نموذج، يتغزل فيه بغلاميه: [2] (من السريع)

أضْـــحَكني الحُـــبُّ وأبكَانِـــي ... وَهَـــاجَ شَـــوْقي طُـــولُ كِتْمـــانِي

مِـــنْ حُـــبِّ حَـــوْراءَ رُصافيّـــةٍ ... كأنَّهـــا غُـــصْنٌ مِـــنَ البـَــانِ

مَخْرُوطـــةِ الكُمَّـــيْنِ قَـــصْريّـةٍ ... جِنِّيَّـــةٍ فـــي خَلْـــقِ إنْـــسانِ

كأنَّهـــا مِـــن حُـــسْنِها دُرّةٌ ... بَـــارِزَةٌ مِـــن كَـــفِّ دِهْقـــانِ

أو مِـــسْكـةٌ خَالَطَهـــا عَنْبـــرٌ ... واســـتُودعتْ طاقـــةَ رَيْحـــانِ

يصور الشاعر –في هذه القطعة– الغلامية التي وقع أسير غرامها، فهي جميلة العينين/ حوراء/ ممشوقة القد/ كأنها غصن من البان/ دقيقة اليدين/ مخروطة الكمين/ تشبه في حسنها وجمالها كأس الخمر التي تعلو كف الدهقان/ درة بارزة من كف دهقان/ طيبة الرائحة والشم كأنها قطعة مسك/ مسكة/ ممزوجة بالعنبر/ خالطها عنبر/ استودعت طاقة ريحان/ ولعل هذا ما حرك الشوق بين جوانحه، فهام بها عشقاً.

---

(1) مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2013، ص 61.

(2) أبو نؤاس : ديوانه، ج4، ص 131.

يتبدى التضاد في البيت الأول بين الجملتين: "أضحكني/ أبكاني" الذي شكل المفارقة التي أبرزت رؤية الشاعر للحب، فهو سعادة وهناء وسرور، وشقاء ومعاناة وألم. ويمكن تمثيل ذلك بالخطاطة الآتية:

أضحك		أبكى
الحب ←	الشاعر	→ الحب
سعادة		شقاء
فرح		ألم
سرور		معاناة

فالحب يجمع بين هذه العلاقة الجدلية التي يقع –في النهاية– المحب ضحيتها، فلا يجد للتغلب على هذا الواقع الجديد سوى الدموع التي تخفف "التواترات، والهبوط بها إلى حالة من السكون الذي تهدأ معه النفس، فهذا الحب الذي يبلغ أعلى درجة من الاشتداد في لحظات الرحيل والهجر والتذكر، يميل نحو السكون عن طريق الدموع، وهذا السكون، لا يمثل الحياة في تدفقها، وإنما يمثل الموت، والترامي إليه، وهكذا فنحن نحقق الموت، عندما نحقق الحياة." [1]

فمن خلال هذه المفارقة التي نهضت على التضاد، استطاع الشاعر أن يعيد التوازن النفسي لديه، وأن يقف موقفاً معتدلاً بين اللذة والألم، والسعادة والشقاء.

ويقول في نموذج آخر، يصور فيه عقوق الأصدقاء: [2] (من الوافر)

أَخِلاَّئِـــــي أذُمُّكُـــــمُ إليْكُـــــم وَكُنْـــتُ بمَـــدْحِكُم قَمِنًـــا خَلِيقَـــا

(1) سنجلاوي، إبراهيم موسى: الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، منشورات مكتبة عمان، عمان، 1985، ص 297.

(2) أبو نؤاس : ديوانه، ج1، ص 388.

فَـــلَا وأبِـــيكُمُ مَـــا الأَخْـــذُ دَأْبـــي ولَكِـــنْ فِـــي حِرِمِّكـــمُ صَدِيقَـــا

إذا اسْـــــتَبطأتُكُم عَنَّفتُمونِـــــي وقُلْـــتُم: إنَّ فِيـــهِ لِـــذَاكَ ضِيقَـــا

فأُقـــسِمُ: لَـــوْ تكُونُـــونَ الأُسَـــارَى وَكُنْـــتُ أَنَـــا المُخلَّـــى والطَّلِيقَـــا

إذًا لَجَهِـــدتُ فَـــوْقَ الجَهْـــدِ حتَّـــى أُطيـــقَ خَلاصَـــكُم أَوْ لا أُطِيقَـــا

فَـــلَا واللهِ أذخَرُكُـــــم هِجَـــــاءً وَشَـــتْمًا مـــا بَقِيـــتُ ولا عُقُوقَـــا

قال الشاعر هذه المقطعة، وهو في الحبس، وذلك أن جماعة من إخوانه كانوا يزورونه فيه عند ابتداء حبسه، ثم انقطعوا عنه، فكتب إليهم بهذه الأبيات[1]، وفيها يقدم رؤية خاصة ببعض الأصدقاء والإخوان، الذين يتقلبون في ودهم، ولا يحافظون على وشائج الصداقة فيما بينهم، وذلك من خلال المقارنة التي عقدها بين حاله، وهو في الحبس، إذ انقطع عنه إخوانه، ولم يواضبوا على زيارته، وبين حاله عندما كان خارج الحبس، حيث كانوا يصلونه، ولا يدعونه وحيداً، وإذا استبطأ عن التواصل معهم عنفوه، ولاموه على ذلك.

يعاتبهم الشاعر عتاباً يصل حد اللوم والتعنيف، مبيناً موقفه منهم، لو كانوا أسارى في محبسهم، وهو حر طليق، لبذل غاية الجهد، وأقصى الهمة والسعي في سبيل تخليصهم، وعودة الحرية إليهم، ولكنه مع موقفهم المشين، لم يدخر لهم في نفسه هجاءً أو شتماً، أو عقوقاً ما بقي على قيد الحياة.

وظف الشاعر بعض الألفاظ المتضادة في المعنى: "أذمكم/ بمدحكم/، الأسارى/ المخلى/ الطليق/، أطيق/ لا أطيق"؛ ليقدم من خلال هذه الألفاظ وجهة نظره في بعض الأصدقاء، عبر موقفين متضادين، صور فيهما حاله إبان سجنه، وقبل أن يُزج في غياهب السجن، إذ كان كثير الأصدقاء، يخطبون وده ومصافاته، وهو حر طليق، ثم تنكروا له عندما أودع في الحبس.

(1) ينظر: أبو نؤاس : ديوانه، ج1، ص 388.

وقد شكلت هذه الألفاظ المتضادة مفارقة اجتماعية، عكست العلاقات المتخلخلة بين الأصدقاء، والقائمة على المصلحة والمنفعة من جهة، وحزن الشاعر على الوفاء الذي ينبغي ألاّ ينبت بين الخلان، مهما كانت الظروف، وتكالبت المحن والخطوب من جهة أخرى.

ويقول في نموذج آخر من: [1] (من الطويل)

أَعـــاذِلَ إنّ اللَّـــوْمَ مِنْـــكَ وَجيـــــعُ وَلِـــي إِمـــرةٌ أَعْـــصِـــي بِهِـــا أُطيـــــعُ

كفَيْت ُالصِّبَى مَن لا يهُشُّ إلى الصِّبَى وضـــيّعتُ مِنْـــهُ مَـــا أَضَـــاعَ مُـــضِيـــعُ

أَعـــاذِلَ مـــا فرَّطْـــتُ فِـــي جَنْـــبِ لَـــذّةٍ وَلَا قُلْـــتُ للخمّـــــارِ: كَيْـــفَ تبيـــــعُ؟

أُسَامِحُـــــهُ إِنَّ المِكـــــاسَ ضَراعـــــةٌ وَيَرْحَـلُ عِرْضـــي عَنْـهُ وَهْـوَ جَميـعُ[2]

أَعـــــاذِلَ خَلّينـــــي أُرَوّي شَبيبتـــــي فـــإِنْ بـــانَ لِـــي رُشْـــدي فَـــسَوفَ أُريـــعُ

يرفض الشاعر اللوم، ويعده أمراً موجعاً ومؤلماً، ولاسيما إذا كان في شرب الخمر، فليس لأحد –في ذلك– عليه إمرة، إلا الخليفة، فهو صاحب الأمر، إن نهاه انتهى، وإن أمره بادر إلى إجابته، ويبرر الشاعر رفضه للعاذل، وتماديه في تناول الخمر، بأنه يقوم عمن لا يشرب، ولا يصبو، ويفعل فعل الصابي المضيع لصباه[3] وهذه حجة عقلية سوغ بها الشاعر مجونه، بل ذهب إلى أبعد من ذلك، حيث أهان في سبيل الخمر ماله، وأرجأ توبته إلى أن يبان له الرشد.

وقد جاء هذا الرفض والرد على العاذل، من خلال الإشارة إلى أنه، هو فقط من يملك أمر نفسه "ولي إمرة"، أو أن الطاعة والسمع للخليفة فحسب، وأيضاً من خلال الإفراط والإسراف في تعاطي الخمر، لأنه يزعم أنه يشرب عن غيره، وإن كان لا بد من التوبة، ففي الوقت متسع، إذ لم

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج3، ص 181.

(2) المكاس، المكس: طلب نقص الثمن في البضاعة. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (مكس).

(3) ينظر: أبو نؤاس : ديوانه، ج3، ص 181.

يبن له حتى الآن سبيل الرشد. لقد جلّى هذا الرد، وذلك الرفض، مجاورة الشاعر بين الألفاظ والجمل المتنافرة: "أعصي/ أطيع/، ويرحل عرضي/ وهو جميع/" فاللفظتان: "أعصي/ أطيع" صورتا حجة العاذل الواهية، وأن المعني في شرب، والانتهاء عنه، الشاعر وحده، أو ما يطلبه منه الخليفة. أما الجملتان المتناقضتان: "يرحل عرضي/ وهو جميع/"، فأبرزتا مكانة الخمر العظيمة لدى الشاعر التي أضاع في سبيلها ماله، وفرقه من أجلها.

ويقول في نموذج آخر: [1] (من الرمل)

يـًـــا نُؤاســـــيُّ تَوقّـــــرْ وَتَعـــــــــزَّى وَتَـــــــــصبَّـرْ

سَـــــاءَكَ الدَّهـــــرُ بِـــــشيءٍ وَبِمَـــــا سَـــــرَّكَ أَكثَـــــرْ

يَـــا كَبيـــرَ الـــذَّنْبِ عَفْـــوُ الـــ ـــــلَّهِ مـــــن ذَنْبـــــكَ أَكْبَـــــرْ

أَكبـــرُ الأَشـــياءِ فـــي أَصـــ ـــــغَرِ عَفْـــــوِ اللهِ يَـــــصْغَرْ

ليـــــــسَ لـــلإِنْـــــــسانِ إِلَّا مـــــا قَـــــضَى اللهُ وقـــــدَّرْ

لـــــيسَ للمَخْلـــــوقِ تدْبيـــــ ـــــرٌ بـَــــلِ اللهُ المُدبِّـــــرْ

يتمحور التضاد في النص المتقدم: "ساءك/ سرك،/ عفو الله/ ذنبك/، أكبر/ أصغر/" حول معنى التوبة وطلب الغفران من الله. إذ يخاطب الشاعر نفسه/ يا نؤاس ي/ ويحضها على التوقر، والتعزي، وتكلف الصبر، وأن تتذكر أيام سرورها وسعادتها في الماضي، لعلها تتأسى، وتقوى على تحمل همومها، وأحزانها في حاضرها، كما يحاول إقناع نفسه بأن ما ارتكبته من آثام، وما اجترحتها من معاصٍ صغيرة –مهما عظمت– في جنب مغفرة الله الواسعة، ورحمته العظيمة.

عكست المفارقة التي شكلتها الألفاظ والجمل المتضادة رغبة الشاعر في التوبة، والطمع في عفو الله وكرمه من جهة، والتوتر والصراع الذي يضطرم في نفسه، وهو يتذكر مجونه وفسقه من

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج2، ص 166.

جهة أخرى، وقد أفضت هذه العلاقة الجدلية بين الرغبة في التوبة، واستدعاء الماضي المؤلم الموجع، إلى الشعور بالخوف والشرخ النفسي، ولذلك "يرفض –في نهاية المطاف– ما كان يتأصل في نفسه من دعوة إلى المتعة، ومجاهرة بالفسق، ويبحث في داخله عن حلقة الاتصال ما بين الإنسان والمُثل أولاً، ثم ما بين الإنسان والذات الإلهية ثانياً، ومن هنا قد تجد تفسيراً لرفضه لعالم العبث والمجون، واتجاهه إلى عالم آخر فيه توبة ونسك، يناجي فيه ذاتاً أعلى، يجد لديها من الطمأنينة والسلام، ما لم يجده في دنيا البشر"[1] فتراه كلما حثت نفسه الخطا نحو الشيخوخة، ومغادرة ميعة الشباب، عمد إلى تأنيبها على المجاهرة بالإثم والمعاصي، يقول: [2]

يـا راكِـبَ الـذَّنبِ قَـد شَـابتْ مَفارِقـهُ أَمـا تخـافُ مِـن الأيّـامِ عُقباهـا

فالتضاد يكسر رتابة النص، عبر المزاحمة بين الكلمات المتضادة، وكل كلمة تعطي طاقة خاصة من الانزياحات المتنوعة، تعمل في نهاية المطاف على إظهار المفارقة.

ثانياً: الحوارية المفارقية وتناغماتها الإيمائية

مدخل:

تشكلت الأشعار لدى أبي نؤاس ، وتمازجت بحوارات متنوعة، إما مناجاة داخلية، أو حوار خارجي، وقد برع الشاعر في توظيفه الحواري الدرامي، مستخدماً أقنعة مفارقية غريبة، حيث تجسدت المفارقات المتنافرة، الباعثة في النفس ترنّمات جمالية، راسماً في الأذهان صوراً تسلب الألباب والأفئدة، ومضيفاً لمساته الفنية الساحرة على مفارقاته الدرامية.

(1) نافع، عبد الفتاح: أضرب الرفض في خمريات أبي نؤاس ، مجلة إربد للبحوث والدراسات، جامعة إربد الأهلية، إربد، مج1، ع1، 1998، ص 64 –65.

(2) أبو نؤاس : ديوانه، ج2، ص 168.

واعتمد معظم الحوار الشعري في الديوان على المناجاة الداخلية والسرد، وقل الحوار الخارجي فيها، ولا مناص من تداخل هذين الأسلوبين معاً، فكلاهما يعتمد على الأحداث، وحركة الأشخاص، والتوتر، والصراع في ما بينهم، ويمكن القول هنا: "شيئاً فشيئاً اختفت حكاية القول، وتلاحقت عبارات الحوار، حتى صار الموقف كأنه جزء من مشهد مسرحي"[1]. والالتفات إلى السرد القصصي، وتوظيفه داخل الإبداع الشعري، ليس من منجزات الحداثة، بل هو أداء قديم، قدم المجتمع الإنساني، فالسرد القصصي يعنى بنقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية[2]، ولم يكن هدف سقراط من محاورة الآخرين تعليمهم، بل كان يعطي الانطباع، بأنه يريد أن يتعلم من محدثة بالمناقشة والمجادلة[3]. فقد اعتمد جزء من أسلوب شاعرنا على المحاورة الداخلية والخارجية؛ ليصل إلى بعض الحقائق المخبوءة.

أولاً: الحوار الداخلي والخارجي

اعتمدت معظم نصوص الديوان على الحوار الداخلي، فالحوار: "عامل لا يمكن إنكار قيمته في تعميق التفكير الشعري، وإفساح مجال الرؤية الشعرية"[4]، حيث يشير تيار الوعي إلى الشخصية المفككة من ناحية العمليات العقلية، ويعتمد المنولوج الداخلي على التفكير الطويل المباشر؛ ليكون هدفه الحقيقي استحضار تدفق غير منقطع من الأفكار التي تمر عبر كيان الشخصية[5].

---

(1)اسماعيل، عزالدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 2007، ص 299.

(2) ينظر: إسماعيل، عزالدين: الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، 2014، ص 104- 105.

(3) ينظر: غاردر، جوستاين: عالم صوفي، رواية حول تاريخ الفلسفة،دار المدني، السويد، 1991، ص 74.

(4) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص315.

(5) ينظر: مانفريد، يان: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، مراجعة: دريد سعيد، مكتبة الجيل العربي، الموصل، 2009، ص 150- 151.

وتسيطر "مجموعة من المركبات على الشخصية وقتاً ما، بينما تصبح مجموعات أخرى من الأفكار، أو الدوافع (في حالة انفصام) كأنها فقدت قوتها جزئياً أو كلياً...، فثمة صراع بين مطلب الغريزة ومطلب الواقع"[1].

ويستخدم الشاعر الأسلوب الحواري؛ ليعبر عن الحالات النفسية، فالحوار الداخلي، والتكرار السيكولوجي يكشفان عن المزاج النفسي للشاعر وطبيعة تفكيره، خاصة في المناجاة، واللحظات التراجيدية التي يبلغ فيها التوتر العاطفي درجة عالية[2].

والمعنى في المنولوج الدرامي، يكمن في عدم التوازن بين ما يظهره المتحدث، وما يستشعره أو يدركه، ولعل هذا ما يجعل من التورية الساخرة عنصراً مهماً في تشكيل الدلالة الكلية للمنولوج الدرامي[3]. حيث تكمن المفارقة الدرامية الحوارية بظهور أنواع من الحوار الذي يظهره المتكلم، فيكون حواراً خفياً عن المقصود قوله حقاً، فتكون الألفاظ ضبابية، تقبع خلف أقنعة جذابة ملونة، وبتكرار التدبر والتأمل، وطول النظر تنزلق الدلالات؛ لتتخلص من سطحها ولوجاً إلى عمقها الخفي الممتع.

وتبادل الكلام بين شخصيتين؛ هو التعريف الصريح للحوار الدرامي، ولا يقتضي أن يكون دائماً شكلاً حياً من التخاطب اللفظي الحقيقي، إذ يعد المنولوج حواراً مع الذات، أو شخصيات غائبة[4]. فحركة الأشخاص، وتحاورهم داخلياً وخارجياً، يودي بالقارئ إلى تخيل مشاهد متنوعة

---

(1) فرويد، سيجموند: الموجز في التحليل النفسي، تر: سامي محمود علي، وعبدالسلام القفاش، مراجعة: مصطفى زيوار، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2000، ص 121.

(2) ينظر: فرحات، أسامة: المنولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 20.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 39.

(4) ينظر: بلخير، لطيفة: اشتغال الجسد الغروتيسيكي في المسرح، وأدبية النص الدرامي، منشورات ردمك، بيروت، 2011، ص 103.

مليئة بالمتناقضات والصراعات، وتفتح المجال له باستنباط دلالات وإيماءات توحي بمكنونات المشاهد الشعرية القصصية.

تعتري حالة من اليأس نفس الشاعر، مما يؤدى إلى إفراغ شحناته المعتملة في خاطرة، مسدلاً أسلوب التنافر المفارقي اللاذع لشخصه، وذلك بعدم الحصول على مناله ومراده، وقد تجلى ذلك في قوله: [1] (من السريع)

فَـــدَيتُ مَـــنْ حَمّلتُـــهُ حَاجَـــةً ... فَردَّنـــي مِنْـــهُ بفَـــضلِ الحيَـــاءْ

وَقَـــالَ : مـــا شِـــئْتَ فَـــسَلْ غَيرَنـــا ... فَفِـــي الَّـــذي تَطلُـــبُ جَـــازَ الإبَـــاءْ

فَقُلـــتُ : مـــالي حاجَـــةٌ غَيرَهـــا ... فَقَـــالَ: هَـــا مِنْـــك لَقِيـــتُ الـــبلاءْ

ثُـــمّ ثَنَـــى ثَوْبـــاً عَلـــى وَجْهِـــهِ ... فَبَلَّـــهُ مِـــنْ خَجَـــلٍ بالبُكـــاءْ

يتباين الحوار الداخلي بدءاً مع نفسه، فتتمايز بين أخذ ورد في خاطره المتردد؛ ليكون حواره الداخلي معبراً عن حبه لمحبوبته، فيفقد طاقته الحوارية الأحادية، مستخدماً تقنية الحوار الخارجي الذي أفرغ فيه ما اعتمل في ذهنه من أفكار خفية، فقد اعتمد على شبكات متناسجة، موظفاً أسلوب السخرية المعكوسة، السخرية التي كان من المفترض أن تصدر منه بوصفه شاعراً؛ ولكنها تباينت من المتصفة بالجمال والأبهة؛ ليصبح ضحية لحبها والابتلاء بها.

وارتسمت مفارقات درامية جذابة في الأبيات السابقة، فقد اعتمد شاعرنا على الألوان الرمزية المهيمنة في حواره الدرامي، فاتصفت أبياته بأجواء الحنين إلى المحبوبة.

ولجأ إلى تقنية المفارقة الساخرة التهكمية، فالتهكم والسخرية من أساليب المفارقة التي تقول شيئاً، وتوحي بغيره، ابتداءً من المعنى السطحي وصولاً إلى العميق، فقد ظهرت المفارقة من قوله: "وقال ما شئت فسل غيرنا" إذ يتصف بالسكينة والهدوء؛ ولكن كيف يكون هادئاً وفي الآن نفسه

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج4، ص 154.

تهيجه نار المحب؟ يستشعر مما سبق أن هناك تناقضاً وتجاذباً بين طرفي نقيض، متمثلاً في تقنية المفارقة الدرامية، حيث مازج بين حال الهدوء والسكينة مع نار المحب المنبعثة من دواخله عشقاً ووجداً لا تطفأ إلا بالنهل من حبه الممتنع عليه.

وتتابع المفارقات الحوارية الدرامية، حيث يرفض القارئ المعنى السطحي بداهة، ويسترسل بحثاً وراء أقنعة الألفاظ، ويمكن التوفيق بين المتنافرات، وصولاً إلى المعنى القابع خلف المعاني، حيث تتباين الألفاظ الحوارية الدرامية الموحية بنقيض معانيها، ويتضح ذلك باستخدامه تقنية الحوار الخارجي، حيث كان يستجدي وصالها وحبها فردت عليه بقولها: "فسل غيرنا" على سبيل التهكم والسخرية، لتزداد حدة المفارقة، بين ما كان ينتظر سماعه منها، وبين النقيض الذي أجاب فيه عن سؤاله وإرسالها ضحكات ساخرة هازئة من حاله وبلهه، فقد كان يتوقع أن يحظى بها ولكنها تمنعت عليه، حيث كان ضحية للمفارقة الحوارية الدرامية.

يبدو المعنى للوهلة الأولى منسجماً واضحاً؛ ولكن بعد التمحيص والتدقيق تبين أن الألفاظ توحي بعمق أكثر غوراً، وكانت صفاتها محمودة عنده بالرغم من كل ما سببته له من متاعب وأوجاع وتجلت لحظة التأزم من عدم النيل منها، حيث باءت محاولاته بالفشل والسخرية، فظهر الانفراج والحل لأزمة ليست متوقعة مما كان ينتظر الإجابة عنه؛ لتتصادم الحقائق وترتطم التناقضات ببعضها، موحية بمفارقات عدة.

ومن الحوار الدرامي –أيضاً– ما ورد في أشعار أبي نؤاس ، حيث تجسدت المفارقة من تلوينه للوقائع والأحداث؛ من حوارات داخلية وخارجية، ومن أشخاص تزدان بأقنعة تومئ إلى دلالات عميقة، فقد ناسق بين تراكيبه الشعرية، ومازج بينها؛ ليظهر حواراً درامياً يسترسل جيئة وذهاباً في خيوط متشابكة، يقول من قصيدة: [1] (من البسيط).

---

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج3، ص 49 – 50.

يَـا خَاطـبَ القَهْـوةِ الـصَّهباءِ، يمْهُرهـا ... بالرَّطــلِ يأْخُــذُ مِنهــا مِــلأَهُ ذَهَبــا

قَـصّرْتَ بِـالرّاحِ، فَاحْـذَرْ أنْ تُـسمِّعَها ... فَيحلِــفَ الكــرْمُ أنْ لاَ يَحْمــلَ العِنبــا

إنِّــي بَـذلتُ لَهــا، لمّــا بَـصُرْتُ بِهــا ... صَــاعاً مِــن الــدُّرِّ واليــاقُوتِ مَــا ثُقِبَــا

فاسْتوحَـشَتْ، وبكـتْ فــي الـدَّنِّ قائلــةً ... يَــا أُمَّ وَيْحــكِ، أَخْــشَى النَّــارَ واللّهبــا

فَقُلــتُ لا تَحْذَريـــهِ عِنْـــدَنا أَبَـــداً ... قالتْ «ولا الشَّمسَ؟ قُلتُ الحَرُّ قد ذَهبا

قَالـتْ «فمَـن خَـاطبِي هَـذا؟ فَقُلـتُ أَنـا ... قَالــتْ فبَعْلــيَ؟ قُلــتُ المَــاءُ إنْ عَــذُبا

قالــت:لقــاحي فقلــتُ:الــثَّلجُ أبــردهُ ... قَالَــتْ فبَيْتــي، فَمَــا أستَحــسِنُ الخَــشَبا

قُلــتُ القنــانيُّ والأقــدَاحُ ، وَلّــدَها ... فُرعَـونُ قالـتْ: لقـد هيّجـتَ لِـي طَرَبـا

لا تُمكِّننّــي مِــن العِرْبيــدِ، يَــشْربُني ... وَلَا اللّئــيمِ الَّــذي إنْ شَــمّني قَطَبــا

تلتئم التراكيب وتتناسق مشكلة مفارقات درامية حوارية تناظرية، إذ جسد الشاعر القهوة والنار بالناس، وأطلق على ألسنتها الألفاظ، إذ أصبحت ناطقة كالإنسان فتتولد خروقات دلالية خارجة عن المألوف، مكونة مفارقات تتصادم وتتعارك مع بعضها بعضاً، حيث جعل القهوة فتاة تخاف لهيب النار عن طريق الحوار الخارجي بين الشخصيات المجسدة الأخرى في مناظرة علنية فيما بينها، مما أضفى لوناً من الإثارة والحركة والحيوية على النص، فارتسمت في الخواطر خيالات واضحة، أومأت برموز مفارقة، وانبلجت إيماضات تكتنز بالصور والأحداث، المتشحة بالجمال والرونق.

وليزيد الشاعر من جمال المفارقة، أضفى عليها لمسات فنية ساحرة، وذلك بجعل القهوة فتاة ناعمة الملمس تتكلم بحسرة وألم، ويستمر الحوار في الدوران في أطر متكورة، ومناظرة حامية الوطيس، وتبدو القهوة في حواره؛ فتكون شخصاً متسائلاً ومتحدياً، مستخدماً أسلوب تجاهل العارف

وذلك في قوله: "يا أم ويحك أخشى النار واللهبا..." وليزيد في حدة المفارقة، ناور وجاذب بين طرفي نقيض؛ حالة العافية والصحة التي دل عليها "ملأه ذهبا"، مع حالة المرض، والتوجع التي دلت عليها جملة "الجر قد ذهبا".

وتتجاذب الحوارات الدرامية في النص السابق؛ لتجسد القهوة بطريقة هادئة مقنعة، وتلتئم التراكيب حيث تجسدت المفارقة الحوارية التناظرية، فقد استلهم شاعرنا مفارقاته الحوارية الدرامية، معتمداً على البيئة الطبيعية، ورسم تقنياته المفارقية بأسلوب جذاب شفاف.

ويقول من نموذج آخر: [1] (من المضارع)

أَيَـــــا لَيْـــــلُ لا انْقَـــــضَيْتْ ... وَيَـــــا صُـــــبْحُ لاَ أتَيـــــتْ

وَيَـــــا لَيْـــــلُ إنْ أرَدتَ ... طَرَيقـــــاً فـــــلا اهْتَـــــديتْ

حَبيبـــــي بِـــــأيّ ذَنْـــــبٍ ... بِهجْرَانِـــــكَ ابتَلَيْـــــتْ

فَـــــوَاللهِ لا صرَمْتُـــــ ... كَ فاحتَـــــلْ بِمـــــا اشْـــــتهيْتْ

ووالله لا قطَعْتُـــــ ... كَ إنْ زُرْتَ أو نأيْـــــتْ

ولا زِلـــــتُ عاشِـــــقاً لـــــ ... كَ إنْ شـــــئْتَ أو أبيْـــــتْ

رَجـــــوْتُ الـــــسُّلْوَّ عَنْـــــكَ ... فهَيْهـــــاتَ مَـــــا رَأيْـــــتْ

وَهَيْهـــــاتَ مـــــا طَلَبْـــــتُ ... وَهَيهـــــاتَ مَـــــا ابتغَيْـــــتْ

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج3، ص 410.

ويتجلى في النص السابق أسلوب السرد القصصي والحواري معاً، فقد دمج الشاعر في مقطوعته الشعرية بين ما هو سردي قصصي، وبين أسلوبه الحواري الدرامي، موظفاً تقنية الشخصيات الرمزية المقنعة، وما ينبثق عنها من أحداث وحوارات منوعة، حيث نجم عنها مفارقات عدة؛ ويظهر ذلك من اقترانها بإيحاءات رمزية متجانسة؛ لتعبر أبياته عن مفارقات درامية متنافرة.

وتعتمد المفارقة في الأبيات السابقة على أنفاس درامية، يبرز منها حوار داخلي وخارجي؛ لتظهر أبطال درامية متباينة، البطل الأول الأنثى التي كان تغزله فيها محدداً، والثاني الذكر الذي فضله على الأنثى، وكان له النصيب الأكبر من غزلياته، فالشاعر كان يفضل التودد، والتلذذ بالساقي على الساقية، فهنا تتباين المفارقة الأولى غير السوية بين استحباب ما يحمل صفات الذكورة على الأنوثة.

فتتابع المفارقات الحوارية الدرامية وتتناسج الأبيات مع بعضها بعضا، حيث صاغ ألفاظه صياغة تخلب الألباب والنفوس وذلك باستخدامه تقنية الاستفهام، حيث تساءل عن الشخصية المقنعة شخصية المرأة التي أضفى صفات البهاء والجمال عليها، مما أدى إلى زيادة حدة المفارقة وجمالها، حيث استبطن عشقه وحبه لجمالها، موظفاً تقنية المفارقة الضدية بين الليل والصبح، فيصف الشمس المشعة المنيرة باللون الأسود الداجي، فمن شدة إنارتها ولهيبها المتقد تتحول إلى سواد يشع بهاء ونوراً ويقصد بذلك محبوبته.

ثالثاً: السرد

مدخل:

لعل مفهوم السرد لدى جيرار جنيت (G.Genette) من أكثر المفاهيم نضجاً، إذ ينطلق في تحليله للخطاب السردي بتحديد المفاهيم الخاصة بالحكاية والقصة والسرد، فالقصة؛ هي المدلول، أو المضمون السردي. والحكي؛ هو الدال، أو الملفوظ، أو الخطاب، أو النص السردي. والسرد؛ ويعني به الفعل السردي المنتج. [1] فتحليل الخطاب السردي لدى جنيت، إذن، هو العلاقة بين الحكي والقصة، والحكي والسرد، والقصة والسرد.

فكأن السرد نسيج الكلام، في صورة حكي[2] ويبدو كمرسلة/ رسالة، يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، وهو ذو طبيعة لفظية[3] ويرى بارث (Barthes) أن "السرد لا يمكن بالفعل أن يأخذ معناه، إلا انطلاقاً من العالم الذي يستعمله، ففيما بعد المستوى السردي يبدأ العالم؛ أي أن تبدأ أنساق أخرى (الأنساق الاجتماعية والاقتصادية والأيدولوجية)، تلك التي لم تعد الاصطلاحات الوحيدة، بل تستعمل عناصر اصطلاحية أخرى (وقائع تاريخية، تحديدات، أنماط من السلوك). ومثلما تتوقف اللسانيات –في تحليل الخطاب– عند الجملة، يتوقف تحليل السرد عند الخطاب، وبعد ذلك، ينبغي الانتقال إلى مجال سيمائي/ علاماتي آخر." [4]

---

(1) ينظر: جنيت، جيرار: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997، ص 175 وما بعدها.

(2) ينظر: مرتاض، عبدالجليل: البنية الزمنية في القصص الروائي (دراسات أنجزت في مخبر سوسيولوجية الأدب)، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، 1993، ص 35.

(3) ينظر: نطور، كريمة: البنية السردية في قصص الأطفال الجزائرية قصة "البحيرة العظمى" لأحمد منور (عينة)، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة ورقلة، الجزائر، 2003، ص 48.

(4) بارت، رولان: التحليل البنيوي للسرد، ضمن طرائق السرد الأدبي، تر: حسن بحراوي، منشورات اتحاد الكتاب المغرب، الرباط، 1992، ص 129.

وهذا يعني أنه من خلال السرد، تتمظهر علاقات شتى: علاقة الأنا بالآخر، وعلاقته بمحيطه، وما ينشأ عن ذلك من تفاعلات، فضلاً عما يشكله السرد من أهداف وغايات ثقافية، وفكرية، وسياسية... إلخ.

ومن النماذج الشعرية التي يتجلى فيها السرد في شعر أبي نؤاس ، قوله: [1]

أَرسلَ مَنْ أَهوى رَسُولاً لهُ ... إليَّ والمَحبوبُ مَنْسُوبُ

فقُلتُ: أَهْلاً بِكَ مِن مُرْسَلٍ ... ومِن حَبيبٍ زَانَهُ الطيِّبُ

جمَّشتُهُ في كِلْمةٍ فانْثَنى ... وقالَ: هذا مِنكَ تَجريبُ[2]

مثلُكَ لا يعشَقُ مِثْلي وقَد ... هَامَ بهِ بَيْضاءُ رُعْبُوبُ[3]

وجاءتِ الرُّسْلُ بأنْ: إيتِنا! ... فجِئتُها والقَلْبُ مَرعوبُ

قالتْ: تعشّقتَ رَسُولي لقَدْ ... بدَا لنَا مِنكَ الأَعاجيبُ

ذاكَ وَهذا لكَ، يا غَادرًا، ... فِي دَفْتَرِ الحَاصلِ مَكتوبُ:

مَنْ يأمَنِ الذِّئبَ على مَعْزِهِ ... أَهْلٌ لأنْ يَخفُرَه الذِّيبُ!

يصور الشاعر: لقد أرسلت إلي محبوبتي رسولاً يحمل رسالة، ولكنه لم يفصح عن كنهها،فرحب بها، وبمن جاء بها، ولم يكتف بذلك بل تجاوز الحد فغازل الرسول ولاعبه. ويبدو أن الرسول أخبرها بما جرى بينهما، فغضبت عليه المحبوبة، ولامته أشد اللوم، فنعتته بالغدر والخيانة، إذ شبهته بالذئب الذي يعدو على الغنم والشياه؛ ولذلك من يأمن الذئب على غنمه، فلا يلومن إلا نفسه.

---

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج4، ص 19.

(2) جمش: لاعب وغازل، والتجميش: المغازلة والملاعبة. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (جمش).

(3) رعبوب: جارية رعبوب: بيضاء حسنة ناعمة. المصدر نفسه، مادة (رعب).

لقد ربط الشاعر الحدث بشخصيته، وهو يخبر عن تجربته الشعورية، فالحدث السردي يتعلق بالشاعر، وهي صورة سردية بسيطة عن حدث ذاتي شخصي، ثم ينتقل إلى شخصية أخرى –وهي شخصية ثانوية– لها علاقة بالحدث، وهي شخصية الرسول الذي لاعبه وغازله:

فقُلــتُ: أَهْــلاً بِــكَ مِــن مُرْسَــلٍ ومِــن حَبيــبٍ زَانَــهُ الطيِّــبُ

جمَّــشتُه فــي كِلْمــةٍ فانْثَنــى وقــالَ: هــذا مِنــكَ تَجريــبُ

مثلُــكَ لا يعــشَقُ مِثلــي وقَــد هَــامَ بــهِ بَيْــضاءُ رُعْبُــوبُ

ثم ينتقل إلى شخصية رئيسة ذات علاقة بالحدث، وهي شخصية المحبوبة التي علمت بما جرى بين الشاعر والرسول، فعنفته على ذلك، بعد أن استدعته إليها:

وجــاءتِ الرُّسْــلُ بــأنْ: إيتِنــا! فجِئتُهــا والقَلْــبُ مَرعــوبُ

قالــتْ: تعــشّقتَ رَســولي لقَــدْ بــدَا لنَــا مِنــكَ الأَعــاجيبُ

ذاكَ وهــذا لــكَ، يــا غَــادرًا، فــي دَفْتَــرِ الحَاصــلِ مَكتــوبُ:

مَــنْ يــأمَنِ الــذِّئبَ علــى مَعْــزِهِ أَهْــلٌ لأنْ يَخفُــرَه الذِّيــبُ!

ولعل تداخل الشخوص، والمراوحة بين الأفعال الماضية: "أرسل/ فقلت/ زانه/ حمشته/ فانثنى... "، والفعلين المضارعين "يعشق/ يأمن/ يخفره"، وفعل الأمر في "إيتنا"، قد حقق التتابع السردي، فضلاً عن ارتباطها ارتباطاً وثيقاً بالحدث. ولا يخفى دور الشخوص في هذا الحدث، في تعجيل حدوث الحبكة التي تأزمت وانتهت معها، بغض النظر عن كونها شخوصاً جاهزة مكتملة وغير نامية، إذ لم يحدث الراوي عليها أي تغيير، فقد اكتفى بتقديمها كما هي، تاركاً للحوار الحر بينهما، أن يسهم في إبراز انطباعاتها، والكشف عن دواخلها.

ويمكن تلمس المفارقة –في هذا الحدث السردي البسيط– في قول الشاعر:

مثلُـــكَ لا يعـــشَقُ مِثلـــي وقَـــد هَـــامَ بـــــهِ بَيْـــضاءُ رُعْبُـــــوبُ

الذي شكل بؤرة هذه المفارقة التي كشفت الفارق البعيد بين جمال الرسول والمحبوبة، وإن كان على قدر من الجمال، ما دعا الشاعر إلى أن يغازله ويلاعبه من جهة، وغيرة المحبوبة التي دفعتها إلى أن تستدعي الشاعر، وتعنفه على ما بدر منه، فوسمته بالغدر والخيانة، وشبهته بالذئب الذي يضرب به المثل في ذلك من جهة أخرى.

ويقول في نموذج آخر، وقد كتب إلى الأمين: [1] (من الوافر)

أرِقـتُ وطـارَ عَـن عَيْنـي النُّعـاسُ ونَـــامَ الـــسَّامرونَ ولـــم يُؤاسُـــوا

أمـــينَ اللهِ قـــد مُلّكـــتَ مُلْكًـــــا عَليـــكَ مِـــن التُّقـــى فيـــهِ لِبـــاسُ

تُـساسُ مِـن الـسَّماءِ بكـلِّ صُـنْعٍ وأنـــتَ بـــهِ تَـــسُوسُ كمـــا تُـــساسُ

ووَجْهُـــكَ يَـــستهِلُّ نَـــدَى فَيُحيـــى بـــهِ فـــي كُـــلِّ نَاحيـــةٍ أُنـــاسُ

كـــأنَّ الخَلْـــق فـــي تِمْثـــالِ روحٍ لـــــه جَـــسَدٌ وأنـــتَ عليـــهِ راسُ

فـــدَيْتُكَ إنَّ غَـــمَّ الـــسِجْنِ بـــاسُ وقَـــد أرســـلتَ لـــيسَ عَليـــكَ بَـــاسُ

بدأ الشاعر الحدث السردي، المتمثل في الحدث السابق، بالفعل "أرقت" المسند إلى ضمير المتكلم المفرد، إذ جعل من نفسه محوراً للنص، فهو المخبر الوحيد عنها، وهو ما يعرف بالسرد الذاتي، إذ "يتحول الشاعر... إلى راوٍ ومتلق في آن واحد، ويكون الحدث السردي النابع من ذاته؛ هو محور الحركة، والخطة التي يتبعها النص، مع الاستعانة –أحياناً– بسارد آخر، ينبع من الذات الأولى أيضاً، أو يمثل وجهاً موضوعياً لها." [2]

---

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج1، ص 271 – 272.

(2) زيدان، محمد: البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2004، ص 56.

وقد صور الشاعر من خلال هذا الفعل (أرقت) ما ألم به من قلق واضطراب، وحزن وأسى وهو يقاسي ظلمات السجن، ويصارعها، دون أن يجد أحداً يواسيه، في الوقت الذي أخلد فيه السامرون إلى النوم:

أرِقــتُ وطــارَ عَــن عَيْنــي النُّعــاسُ ونَـــامَ الـــسَّامرونَ ولـــم يُؤاسُـــوا

وهنا يتوقف حديث الراوي عن نفسه، وينتقل إلى ممدوحه، فيصفه بالتقوى والعدل، وسياسة الملك بما شرع الله، وكذلك بالجود والكرم، وإشراق المحيا الذي يحيل الجدب خصباً، والمحل حياة، فضلاً عن كرم المحتد، وطيب الأصل، فهو أشرف الناس، وأكرمهم، كما هو الحال في الرأس، إذ هو أشرف ما في الجسم، وأهم شيء فيه. وينتهي النص بالدعاء للممدوح، والتوسل إليه مذكراً إياه بضيق السجن، وشدة بأسه، لعل قلبه يحن، وفؤاده يلين، فيخرجه من السجن، الذي زجه فيه.

ويشكل الزمن –في هذا النص– عنصراً مهماً، من خلال المراوحة بين الزمنين الماضي: "أرقت/ طار/ نام/..." والمضارع: "تُساس/ تسوس/ تُساس"،حيث نم الزمن الماضي عن قلق الشاعر، وصراعه غياهب السجن، بينما منح الفعل المضارع الشاعر أملاً وتفاؤلاً في العفو والخروج من السجن، كما شكل المكان/ السجن أيضاً عنصراً ذا أهمية كبرى في هذا الحدث السردي، من حيث ارتباطه بشخصية السارد، فساهم إسهاماً فاعلاً في الكشف عن معاناته، وهو بالطبع مكان ذو صفة سلبية، مرتبط بالخوف والخشية. فالمكان "يمثل الأرضية الفكرية والاجتماعية التي تحدد مسار الشخوص، وفيها يذكر وقوع الأحداث ضمن الزمن الداخلي." [1]

ولعل المفارقة التي تضمنها هذا النص، قد تجسدت من خلال علاقة الشاعر بالمكان:

أرِقــتُ وطــارَ عَــن عَيْنــي النُّعــاسُ ونَـــامَ الـــسَّامرونَ ولـــم يُؤاسُـــوا

(1) مطلك، حيدر: المكان في الشعر العربي قبل الإسلام، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1995، ص 170.

فـــدَيْتُكَ إنَّ غَـــمَّ الـــسِجْنِ بـــــاسُ وقَـــد أرســـلتَ لـــيسَ عَليـــكَ بَـــاسُ

وقد نهضت هذه المفارقة –أيضاً– على الألفاظ والجمل المتضادة، في: (أرقت/ طار/ نام، لم يؤاسوا، إن غم السجن باس/ ليس عليك باس) فعكست خوف الشاعر وقلقه من السجن من جهة، وطمعه بالعفو والخروج منه من جهة أخرى.

ويقول في نموذج آخر: [1] (من الطويل)

ونَدْمانِ صِدْقٍ مِن خُزاعـةَ فـي الـذُّرَى أَغـرَّ كـضَوْءِ البَـدْرِ حُلْـوِ الـشمَائِـلِ

يُهـين رِقـابَ المـــالِ فـي كـُـلِّ لَـذَّةٍ ولـــيسَ بـــسمَّاعٍ لقَـــوْلِ العَـــــوَاذِلِ

كَـريمٍ مَطيـرِ الكَـــفِّ يهتـزُّ للنَّـــدَى كمـا اهتـزَّ سَـيْفٌ فـي أَكُـفِّ الـصَياقِلِ

ظَلِلـتُ أُعاطيـهِ سُلافـــــةَ قَرْقَـــفٍ مخـدَّرةً عَـذْراءَ مِـن سَبْـــي بابِـــلِ

سَـليلَةَ كَـرْمٍ لـَـمْ يُفـضّ خِتامُهـــا وَلَـــمْ تتلـــذّعْها بُطـــونُ المَراجِـــلِ

ذَخيـرةَ شـمّاسٍ خَباهـــا لفِـصْحِـه فأَهملَهـا فـي الـدَّنِّ بيـــن جَـــداوِلِ

يكُـــرّ عَليهـــا صَيْفُهـــا وشِتاءُهـــا ويـأْتي عَليهـا قَابـــلٌ بَعـدَ قابِـــلِ

تـرَى الكَـأْسَ تَـسعَى بَيننـــا فكأَنّمـا تَـــرَدَّدُ فِيمـــا بَيننـــا برَسائِـــــلِ

فمـا برِحـتْ حتَّـى الـصَّباحُ يُديرُهـــا وتَجـري بِنـا فـي كـلِّ حَـقٍّ وباطـــلِ

فبـينَ صَـريعٍ قَـد تجـــدَّلَ طافحًـــا إلـى ذي وِسـادٍ طَـائحِ الـرَّأْسِ مائِـلِ

فلمّـا رأَيـتُ الـصُّبْحَ أَسـفرَ وَجْهُـــه وحنّـتْ نـواقيسُ الـدُّجَى فـي الهَياكِـلِ

أَلـستَ تَـــرى ضَـوْءَ الـصَّباحِ ونُـورَه وتـــسمَعُ تغريـــدَ الحَمـــامِ الثَّواكِـــلِ؟

فقُـمْ فاصـطبِحْها وانـفِ عنـكَ خُمارَهـا فلـيسَ لهـا مِثْـلُ الـصَّبوحِ المُعاجِـــلِ

---

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج3، ص 246 – 247.

فمـــا زالَ حتَّـــــى ذاقهـــــا مُتكرِّهًـــا فَـردّتْ إليــه روحَــه فـــي المَفاصِـــلِ

حتَّـــى تَغنَّـــــى لاهيًـــــا مُتطرِّبًـــــا غِنــاءَ عَميـدِ القَلْـبِ نَـشْوانَ ناجِـــلِ:

خَليلَـيَّ عُوجـا مِـن صُـدورِ الرَّوَاحِـلِ بوَعْـساءِ حُـزْوَى فابكِيـا فـي المَنـازِلِ[1]

يمكن القول: إن الراوي في الشعر، هو الذي يحقق بنائية النص، من خلال أشكال حضوره، فيمكن في قصيدة ما، بوصفه سارداً، أن يكشف للمروي عليه/ القارىء الفعلي والضمني، حالاته، من انكساره، وانهزامه، ورؤيته لما حوله، وفق نظرته الخاصة.

ففي القصيدة المتقدمة يقدم أبو نؤاس نصاً سردياً، عبر تقاطع أصوات سردية أخرى، مثل المسرود عنه (ندمان صدق) التي يحكي عنها الراوي، الممتزج بها، والمنفصل عنها، ليراقب عن بعد حركة هذه الشخصية التي تتماهى معه في الوقت نفسه، فالراوي والشخصية بمثابة الوجهين لعمله واحدة، –يحكمان– في نهاية المطاف تنامي النص.

بدأ الشاعر/ الراوي نصه السردي بوصف المسرود عنه؛ فهو نديم بما توحيه هذه اللقطة من دلالات وإيحاءات، وليس صديقاً عادياً، أو صاحباً، أو رفيق درب... إلخ، من قبيلة خزاعة، بل هو في أعلى نسب منها، وأرفع شرف فيها، أغر الوجه كأنه ضوء الصبح، حلو الصفات والسجايا، لا يلقي أذناً للعواذل في ما هو عليه من العبث والمجون، وانفاقه المال في ذلك، كريم كأن كفه السحابة لجودها وكثرة بذلها:

ونَـدْمانِ صِـدْقٍ مـن خُزاعـةَ فـي الـذُّرَى أَغـرَّ كـضَوْءِ البَـدْرِ حُلْـوِ الـشمَائِـلِ

يُهـين رِقـابَ المـــالِ فـي كـــلِّ لَـذَّةٍ ولـــيسَ بـــسمَّاعٍ لقَـــوْلِ العَـــوَاذِلِ

(1) الوعساء: الأرض اللينة ذات الرمل. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (وعس). حزوى: موضع بنجد بديار تميم. ينظر: ياقوت الحموي، أبو عبدالله ياقوت (ت 626 هـ): معجم البلدان،دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج2، ص 255.

كَـريمٍ مَطيـرِ الكَـــفِّ يهتـزُّ للنَّـــدَى كمـا اهتـزَّ سَـيْفٌ فـي أَكُـفِّ الـصَيَاقِلِ

يلحظ أن الوصف قد أدى دوراً بارزاً في تنامي الحدث، بغض النظر عن كونه متخيلاً حيناً، أو متكئاً على معطيات الواقع حيناً آخر.

ويبدو أن الراوي لا يرصد حركة المسرود عنه فحسب، بل يتلبسها، ليقارب بين وعيه للواقع، ووعي شخصيته، وفق حالة خاصة، تتمثل في تعاطي الخمر، و تأثيرها عليهما، ودوران كؤوسها في ما بينهم، من انبلاج ضوء الصباح:

ظَلِلــتُ أُعاطيــهِ سُلافـــــةَ قَرْقَـــفٍ مخــدَّرةً عَــذْراءَ مِــن سَبْـــي بابِـــلِ
سَــليلَةَ كَــرْمٍ لـــم يُفــضّ خِتامُهـــا ولــم تتلــذّعْها بُطـــونُ المَراجِـــلِ
ذَخيــرةَ شــمّاسٍ خَباهـــا لفِــصْحِـه فأَهملَهــا فــي الــدَّنِّ بيـــن جَـــداوِلِ
يكُــرّ عَليهــا صَيْفُهـــا وشِتاءُهـــا ويــأْتي عَليهــا قَابـــلٌ بَعــدَ قابِـــلِ
تــرَى الكَــأْسَ تــسعَى بَيننـــا فكأَنّمـــا تَـــرَدَّدُ فِيمـــا بَيننـــا برَسائِـــلِ
فمــا برِحــتْ حتَّــى الــصَّباحُ يُديرُهـــا وتَجــري بِنــا فــي كــلِّ حَــقٍّ وباطـــلِ
فبــينَ صَــريعٍ قَــد تجـــدَّلَ طافحًـــا إلــى ذي وِســادٍ طَــائحِ الــرَّأْسِ مائِــلِ

وهنا تضيق مساحة الشعري، وتتسع ومساحة السردي، إذ بلغت مساحة السردي أربعة أبيات: ظللت أعاطيه.../ ترى الكأس.../ فما برحت.../ فبين صريع.../ في حين بلغت مساحة الشعري ثلاثة أبيات: سليلة كرم.../ ذخيرة شماس.../ يكر عليها صيفها.../

وعبر هذين الإطارين (الشعري والسردي)، يلاحظ التتابع السردي للحدث وتماسكه، وذلك من خلال التردد الزمني بين الزمنين الماضي في: "ظللت/ أحملها/ ترى..." والمضارع في: "يكر/ يأتي/ تردد..." فالأحداث تتتابع وتتسلسل عبر جدول الزمن، وهو العنصر الفعال الذي يغذي حركة

الصراع. [1] ولكن مراوحة الشاعر –كما تقدم– بين الزمنين الماضي والحاضر والعكس، كسر الخط الزمني الذي سار عليه الحدث العام، وغير من إيقاعه.

ويكشف التحول الزمني –هنا– عن نفسية الراوي، وما اعتراها من حالة فرح وسرور، بل يمكن القول: إنه في مثل هذه الحالات يحقق ذاته، وهي تهيم بعيداً عن عالم الواقع بكل آلامه وأحزانه.

ونصل إلى النهاية في قوله:

فلمّـا رأَيـتُ الـصُّبْحَ أَسـفرَ وَجْهُـــه وحنّـتْ نـواقيسُ الـدُّجَى فـي الهَياكِـلِ

. . .

أَلـستَ تَـرى ضَـوْءَ الـصَّباحِ ونُـورَه وتـسمَعُ تغريـدَ الحَمـامِ الثَّواكِـلِ؟

فقُـمْ فاصـطبِحْها وانـفِ عنـكَ خُمارَهـا فلـيسَ لهـا مِثْـلُ الـصَّبوحِ المُعاجِـلِ

فمـا زالَ حتَّـى ذاقهـا متكرِّهًـا فـردّتْ إليـه روحَـه فـي المَفاصِـلِ

ويطرح هذا المقطع علامة جدلية بين المكان/ الهياكل/ والزمان/ الصبح/ حيث تقرع الهياكل نواقيسها معلنة بدء حركة الحياة التي يمكن أن تكشف مجون الشاعر وعبثه، ومن خلال هذه الجدلية يفسح الراوي لنفسه مجال الحركة السردية، ومن خلال التنوع في حركة الضمائر والأفعال أيضاً، تتنامى الأحداث؛ لتصل إلى نهايتها، ويسدل عليها الستار:

حتَّـى تَغنَّـى لاهيًـا مُتطرِّبًـا غِنـاءَ عَميـدِ القَلْـبِ نَـشْوانَ ناحِـلِ:

خَليلَـيَّ عُوجـا مِـن صُـدورِ الرَّواحِـلِ بوَعْـساءِ حُـزْوَى فابكِيـا فـي المَنـازِلِ

ومن خلال هذه النهاية تتكشف حالة الراوي القلقة المضطربة، وإن كانت، في ظاهرها، رافلة في ثياب الفرح والسرور، فانبلاج الصبح، وقرع النواقيس بما يوحيان به من عودة الحياة

(1) ينظر: عثمان، عبدالفتاح: بناء الرواية، دار التقدم، القاهرة، 1982، ص 54..

والحركة، أقلق الشاعر، وحفزه على/ الصبوح المعاجل/؛ لأنه سينفصل سريعاً عن معشوقته، وشقيقة روحه/ الخمر/ حتى يسدل عليه الليل ظلمه، وبين هذا وذاك أمد طويل لدى الشاعر.

ويمكن الوقوف على المفارقة –في النص المتقدم– من خلال مجاورة الشاعر بين الألفاظ المتضادة في : "حق/ باطل، صيف/ شتاء، الصبح/ الدجى" فالتضاد بين اللفظتين: "حق/ باطل" كشف عن نهم الشاعر في معاقرة الخمر، والإسراف في معاقرتها. أما الدالان: "صيف/ شتاء" فدلا على قدم الخمر وعتقها، فالشاعر لا يشربها إلا في مثل هذه الحالة. وأما الدالان: "الصبح/ الدجى" فكشفا عن قلق الشاعر؛ لاقتراب موعد انفصاله عن توأم روحه، وشقيقة نفسه/ الخمر.

رابعاً: الوصف

مدخل:

أصبح الوصف عنصراً مهماً من عناصر السرد، بل قد يكون ضرورة من ضروريات النص السردي، إذ لم يوجد عمل أدبي إبداعي، لم تعرف الحكاية طريقه، يأتي خالياً من الوصف.[1] فكل سرد إلا ويتضمن في الواقع، سواء بطريقة متداخلة، أو بنسب شديدة التغير –أصنافاً من التشخيص لأعمال وأحداث– تكوِّن ما يوصف بالتحديد سرداً هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصاً لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفاً. [2]

فهو تقنية سردية فاعلة، لا ينهض السرد دونها، فقد يمضي الوصف دون السرد، أي من غير تنام للحدث، في حين أن السرد لا يتقدم دون وصف، وتتحد وظائف الوصف –بشكل عام– في وظيفتين أساسيتين، الأولى: جمالية، إذ يقوم الوصف في هذه الحالة بعمل تزييني، فهو يشكل

(1) ينظر: هلال، عبدالناصر: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2006، ص 124.

(2) ينظر: جنيت، جرار: حدود السرد بحث (ضمن كتاب طرائق تحليل السرد)، تر: بنعيسى بو حمالة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992، ص 75، 76.

استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفاً خالصاً، لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي.

وأما الثانية، فهي توضيحية تفسيرية؛ إي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي. [1]

ويتخذ الشعر من الوصف وظيفة جمالية، ولذا يكثر فيه الوصف المجازي، حيث تنهض فيه اللغة بوظائف جمالية. [2]

وبتنوع الوصف لدى أبي نؤاس ؛ بين وصف السارد ووصف الشخوص، ووصف الحيوان، ووصف الخمر... إلخ.

أ- وصف الشخوص

يقول هاجياً سليمان بن أبي سهل نيبخت، ويمدح أخاه علي بن أبي سهل: [3] (من الرمل)

قـــالَ لـــي يَوْمًـــا سُلَيْمـــا نُ وبَعـــضُ القَـــوْلِ أشْنَـــعْ

قَـــالَ: صِفْنـــي وعَلِيًّـــا أيُّنـــا أتْقَـــى وأورعْ!

قُلـــتُ: إنِّـــي إنْ أقُـــل بَيـــ ـــنكُما بالحَـــقِّ تَجـــزَعْ

قَـــالَ: كَـــلَا! قُلـــتُ: مَهْـــلًا! قـــال: قُلّـــي! قُلـــتُ: تَـــسمَعْ!

قَـــالَ: صِـــفْه! قُلـــتُ: يُعطـــي قـــال: صِـــفْني! قُلـــتُ: تَمنَـــعْ

---

(1) انظر: لحمداني، حميد: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991، ص 79.

(2) ينظر: هلال: آليات السرد، ص 134، 135.

(3) أبو نؤاس : ديوانه، ج1،ص 407 –408. سليمان بن أبي سهل، وأخوه علي بن أبي سهل كانا من ندماء أبي نؤاس . أما أبو أيوب سليمان فقد روى قسماً من أشعار أبي نؤاس ، وأخباره،وكان من عداد الشعراء المقلين: ينظر: آشتياني،عباس إقبال: آل نوبخت،نقلها إلى العربية: علي هاشم الأسدي، شبكة الإمامين (عليهما السلام) للتراث والفكر الإسلامي، (د.م)،1425، ص 36 وما بعدها.

يبدو أن أبا نؤاس لم يلتفت إلى ما طلبه منه سليمان في المقارنة بينه وبين أخيه، من حيث التقى والورع، وكأن الشاعر لا يعنيه ذلك، ففي نظره أن الورع والتقوى مسألة شخصية بين العبد وربه، فذهب إلى أبعد من ذلك، إذ وازن بينهما من حيث الكرم والسخاء، والبخل والشح، فوجد علي بن أبي سهل أكرم وأجود من أخيه سليمان، فعلي يعطي من ماله، ويحود به، بينما سليمان يمنعه، ويضن به على غيره، ولعل هذا ما يعني أبا نؤاس ، أكثر من تقاهما وورعهما، فذلك لا يعود إليه بشيء.

جاء وصف الشخصيتين من خلال لفظتي: "يُعطي/ تَمنع"، فقد كشفتا صفات وملامح هاتين الشخصيتين، بما تحمل هاتان اللفظتان من دلالة وإيحاء، فالعطاء/ الكرم/ صفة محمودة ونادرة، طالما تغنى الشعراء بها، وهي مما يفخر ويعتز بها المرء، فهي صفة من صفات البارئ عز وجل، في حين أن المنع/ البخل صفة مذمومة، يتوارى من سوئها الإنسان. ومن خلال هاتين اللفظتين المتناقضتين –أيضاً– تشكلت المفارقة التي جلت صورة سليمان وأخيه علي، وأبانت عن ملامحهما النفسية من جهة، وحاجة الشاعر إلى النوال والعطاء، وتحفيز سليمان على العطاء والسخاء على الشاعر من جهة أخرى، وقد وظف الشاعر الحوار لرصد ملامح الشخصيتين، وإبرازهما للمتلقي.

ب– وصف الراوي

ويقول في نموذج آخر: [1] (من السريع)

تَخـــرُجُ إمَّـــا سَفـــرتْ حَاســـرًا تَـــدِلُّ بِالحُـــسْـنِ ولا تَنتقِـــــبْ

صَـــيَّرني عَبْـــدًا لهـــا مُذْعِنًـــا حُبِّـــي لهـــا والحُـــبُّ شَـــيْءٌ عَجَـــبْ

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج4، ص 26.

لَـــوْ وَعَـــدتْني مَوْعِـــدًا صادقًـــا أو كاذبًـــا بالجِـــدِّ أو باللَّعِـــبْ

ظننـــتُ أنِّـــي نِلـــتُ مَـــا لَـــمْ يَنَـــلْ ذو صَـبْوةٍ فـــي العُجْـم وفـــي العَـرَبْ

يمتزج –في النص المتقدم– وصف الراوي بوصف الشخصية، فقد وصف محبوبته، حينما خرجت حاسرة النقاب عن وجهها؛ لتبرز محاسنه، دلاً بحسنها، وتباهياً بجمالها، ثم وصف نفسه، وقد سباه هذا الحسن، وتيمه هذا الجمال، فصار عبداً مذعناً له، فتمنى موعداً من صاحبته، ولو كان هذا صادقاً أم كاذباً، فهو بذلك سيغدو أسعد الناس من عجم وعرب.

شكل الوصف –في النص السابق– مفارقة وجدانية، من خلال الألفاظ المتضادة في المعنى: "صادقاً/ كاذباً/، الجد/ اللعب/، العجم/ العرب" كشفت عن حسن المحبوبة، وجمالها الفاتن الساحر الذي سلب لبه، واستعبد فؤاده، فأخذته الظنون بين موعد صادق أو كاذب، وسعادة لم تتوافر لذي صبوة من العجم والعرب.

ويقول في نموذج آخر في وصف الخمر: [1] (من البسيط)

وخَنْـــــدَريسٍ لَهـــــا شُعـــــاعٌ تَلْمَـــعُ فـــي الكَـــأْسِ بالـــضّـرامِ[2]

كـــــأَنَّها كَوْكَـــــبٌ مُنيـــــرٌ والبَـــدْرُ فـــي لَيْلـــةِ التَّمَـــامِ

لـــو قُرنـــتْ فـــي الظَّـــلام لَيْـــلاً لانْجـــابَ عَنهـــا دُجَـــى الظَـــلامِ

تُكـــسِبُ شُرَّابَهـــا سُـــرورًا فمـــا يُراعـــونَ باهْتِمـــامِ

تَـــضحَكُ عـــن لُؤْلُـــؤٍ شَتيـــتٍ أَلَّفـــهُ المـــاءُ فـــي نِظـــامِ

مـــا ذُقْتُهـــا قَـــطُّ أَو أُناجـــي أَمامَهـــا الكَـــأْسَ بالكَـــلامِ

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج3، ص 283

(2) الخندريس: الخمر، والخمر القديمة، وتمر خندريس، قديم. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (خندر).

لقد بلغت عناية الشاعر بالخمر حداً نال قصب السبق، حتى لم يجارِ شأوه فيها شاعر آخر، إذ لم يدع شيئاً يتعلق بها إلا أتى عليه، أو وقف عنده، فعلاقته فيها لا تشبهها أي علاقة، فهي غذاء الأرواح الخالدة، كما هو الطعام غذاء الأجساد الفانية.

وصفها في البيت الأول في القدم/ خندريس/ ولها شعاع يلمع في الكأس، كأنه اللهب المتطاير من النار، ووصفها في البيت الثاني بالكوكب المنير، والبدر التمام اللذين يبددان الظلمة، فهي تبدد ظُلم الأرواح، وتزيل الغشاوة عنها، وتطلقها من أسر الجسد، وفقاعاتها في الكأس تحاكي اللؤلؤ حسناً وجمالاً... ولهذا لم يتعود أن يذوقها، قبل أن يبث الكأس شيئاً من مناجاته، فهي تمنح شاربها الفرح والسرور، وتهيم به في عوالم الخيال المفعمة بالأحلام والآمال.

ووصف الخمر –في هذا النص– ذو علاقة حميمة بالراوي، هدفه تجلية هذه العلاقة، لا مجرد الوصف الذي يتراوح بين المادي/ الحسي والمعنوي، ولعل مجاورته بين الألفاظ المتضادة: "كوكب/ البدر/ الظلام/ دجى الظلام"، هو ما جلى هذه العلاقة المتناهية الحميمية بين الشاعر والخمر.

ج– وصف المكان

ويقول في نموذج آخر، يصف فيه المكان/ الطلل: [1] (من الطويل)

لِمَـن دِمَـــنٌ تَـزدادُ حُـسْـنَ رُســومِ على طُـولِ مـا أقْوَتْ وَطيـبَ نَـسيمِ؟[2]

تَجَـافى البِلِـى عَـنهنَّ حتَّـى كأنَّمـا لبِـسْن علـى الإقْـواءِ ثَـوْبَ نَعيـمِ

ومـا زالَ مَـدلولًا علـى الرَّبْـعِ عَاشـقٌ أَسـيرُ لُبانـاتِ طَليـحُ هُمـومِ[3]

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج1، ص 206 – 207.

(2) أقوت: خلت: ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (قوي).

(3) طليح: متعب. ينظر: المصدر نفسه، مادة (طلح).

يَـرى النَّـاسُ أعبـاءً علـى جَفْـنِ عَيْنـهِ وَلَـوْ حـلَّ فـي وَادي أخٍ وحَميـمِ

يـوَدُّ بِجَـدْعِ الأنْـفِ لـو أنَّ ظَهْـرَها مـن النَّـاس أَعـرى مِـن سَـراةِ أديـمِ

يجسد المكان/ الطلل/ في هذا النص/ علاقة حميمة، إذ يحمل له في ضلوعه حباً، وفي فؤاده مكانة غالية، إذ يراه قد ازداد حسناً، وطاب نسيماً على مر الزمان، فقد رآه على ذلك، وإن تقادمت عليها الأيام وغيرته البلى في الحقيقة، لأنه يكن له من الحب والعشق ما جعله يراه حسناً جميلاً.

ولعل ارتباط الطلل بالمحبوبة الفاتنة الجمال، والتي يود لو أن ظهر الأرض عُري من الناس ليخلو بها، فيقضي لبانات صدره منها، هو ما جعله يرى طللها يزداد حسناً على حسن وجمال على جمال. فمن خلالها تشكلت علاقته بالطلل، ومن خلالها –أيضاً– يراه يقاوم عناصر البلى، وعاديات الزمن. وعبر هذه العلاقة الجدلية بين الطلل والدهر تكمن المفارقة:

تَجافى البِلى عَنهنَّ حتَّـى كأنَّمـا / لبِسْن علـى الإقواءِ ثَوْبَ نَعيـمِ

وقد كشفت هذه المفارقة عن تعلق الشاعر بمحبوبته.

د– وصف الزمن

وهو يقول في نموذج آخر، يصف فيه الزمن: [1] (من الطويل)

أطـالَ قَـصيرُ اللَّيـلِ يـا رَحْـمَ عِنْـدَكم؟ فـإنَّ قَـصيرَ اللَّيـلِ قَـد طَـالَ عِندَنـا

ومـا يَعـرِفُ اللَّيـلَ الطَّويـلّ وغَمَّـهُ مـن النَّـاس إلاّ مَـن تَـنجَّمَ أو أنـا

خَليُّـونَ مِـن أوجاعِنـا يَعذُلونَنـا يَقولـونَ: لِـمَ لَـمْ تهـوَ؟ قُلْنـا: فـذَنْبُنا

غالباً ما يرتبط الزمن لدى أبي نؤاس بالعشق، أو بتعاطي الخمر، فالشاعر يصف ليله بالطول، فليل العاشقين طويل، رغم أنه فترة زمنية محدودة، فالشاعر يشعر بطول الليل، لأنه

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج1، ص 168.

يفضي به إلى الهموم والغم والأحزان والبكاء، حتى يطلع الفجر، ويبزغ النور، الذي يأمل فيه أن يرى محبوبته، فيسكن قلبه، ويرقأ دمعه، فيهنأ برؤية المحبوب.

وقد جسدت المفارقة في البيتين الأول والثاني

أطـالَ قَـصيرُ اللَّيـلِ يـا رَحْـمَ عِنـدكم؟ فـإنَّ قَـصيرَ اللَّيـل قَـد طـالَ عِندَنـــا

ومـــا يَعـرِفُ اللَّيـلَ الطَّويـــلّ وغَمَّـــهُ مـــن النَّـــاس إلاّ مَـــن تـــنجَّمَ أو أنـــا

التي صنعتها الدوال المتضادة: " قصير الليل/ الليل الطويل" معاناة الشاعر في الليل الذي يحول بينه وبين محبوبته.

ويظهر أن الحوار والوصف والسرد قد ساعدت الشاعر على تجلية الإيحاءات والدلالات التي تنطوي عليها صور المفارقة، وتقديمها إلى المتلقي بطريقة غير مباشرة.

الفصل الثالث:

المجالات الموضوعية التي تتجلى فيها المفارقة في شعر أبي نؤاس

أولاً: الموت والحياة.

ثانياً: الأنا والآخر.

ثالثاً: الأخلاق.

رابعاً: المرأة.

خامساً: التمرد.

سادساً: الزمان والمكان.

أولاً: الموت والحياة

مدخل:

شغلت قضية الموت والحياة الإنسان، منذ أن درج على ظهر الأرض، فالموت –حقيقة مطلقة– لا خلاص لأي كائن حي منها، فضلاً عن أنه من الأمور الغامضة والمبهمة التي لا يعرف كنهها، ولقد أدرك الإنسان عموماً، والشاعر خصوصاً هذه العلاقة الجدلية بين الموت والحياة، فراح يصوغ رؤيته وأفكاره في ظل هذه الثنائية؛ بكل ما يكتنف الحياة من حيوية وحركة، وآمال وتطلعات، والموت بما يجسده من سكون، وأسى وحزن وضبابية وغموض. فـ "حاول الإنسان –في كل زمان ومكان– أن يقهر الزمن، ويسحق الموت، لكنه لم يلبث أن تحقق من أن صراعه البائس ضد هذا الثالوث المارد الجبار، إن هو إلا جهد ضائع لا بد من أن يبوء بالفشل والخيبة والدمار." [1]

وبما أن الموت أمر حتمي لا مفر منه، ولا يقوى شيىء على دفعه، ولا تنفع معه التمائم والعوذ، فلا بد –إذن– من حياة أخرى معادلة له، والمتمثلة في خلود الروح والحياة بعد الموت والبعث؛ ولهذا "وجدت فكرة الحياة الأخرى مجالاً رحباً في الفكر الإنساني عموماً، حيث آمنت بها معظم المجتمعات." [2]

---

(1) إبراهيم، زكريا: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 135.

(2) حنون، نائل: عقائد ما بعد الموت في حضارة وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986 ، ص9.

وقد وعى أبو نؤاس هذه الحقيقة، وعالجها معالجة فكرية، وصاغها صياغة فنية، إذ جمع بين الفكرتين المتعارضتين/ الحياة والموت. يقول في رثاء والبة بن الحُباب [1] من (الكامل): [2]

فَاضـــــتْ دُموعُـــــكَ سَاكِبَـــــهْ ... جَزَعَـــــا لمَـــــصْرَعِ والبَـــــهْ

قَامَـــتْ بمَـــوْتِ أبـــي أُســـا ... مـــةَ فـــي الرِّفـــاقِ النَّادبَـــهْ

قَامـــتْ تَنُـــثُّ مِـــن المَكـــا ... رِمِ غَيـــرَ قِيـــلِ الكاذِبَـــهْ[3]

فُجِعـــتْ بَنُـــو أسَـــدٍ بـــهِ ... وبَنُـــو نِـــزارٍ قَاطِبَـــهْ

بلِـــــسَانِهـا وزَعيمِهـــــا ... عِنَـــدَ الأُمـــورِ الحَازبَـــهْ[4]

لا تَبعَـــدَنَّ أَبـــا أُســـا ... مـــةَ فالمَنيَّـــةُ واجِبَـــهْ

كُـــلُّ أمْـــرِيءٍ تَغتالُـــهُ ... فِيهـــا سِهـــامٌ صَائبَـــهْ

كُتـــبَ الفَنـــاءُ علـــى العِبـــا ... دِ فَكـــلُّ نَفْـــسٍ ذاهِبَـــهْ

كَـــمْ مِـــن أخٍ لَـــكَ قَـــدْ تَركـــ ... ـــتَ هُمومَـــهُ بِـــكَ واصِـــبَهْ[5]

قَـــدْ كـــانَ يُعْظِـــمُ قَبـــلَ مَـــوْ ... تِـــكَ أنْ تَنُوبَـــكَ نَائبَـــهْ

لم يمتلك الشاعر أمام هذا الموقف الرهيب، إلا أن يذرف الدموع سخية على موت أستاذه وصديقه الشاعر والبة بن الحُباب، وقد عمد إلى أن يتحدث إلى نفسه المنشطرة؛ نتيجة للشعور العميق بالمأساة التي انتابته بفقد صديقه، إذ جزع لمصرعه. فغياب ضمير (الأنا)، وحضور ضمير

(1) والبة بن الحباب الأسدي الكوفي، أبو أسامة، أستاذ أبي نؤاس ، شاعر غزل، ظريف، ماجن، وصاف للشراب. توفي نحو (170 هـ). ينظر: الزركلي، خير الدين: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980، مج8، ص 109.

(2) أبو نؤاس : ديوانه ج1، ص 353 – 354.

(3) تنث: تذيع، وتفشي. ينظر: ابن منظور :لسان العرب، مادة (نثَّ).

(4) الحازبة: النازلة. المصدر نفسه، مدة (حزب).

(5) واصبة: متعبة، والوصب: التعب. ينظر: المصدر نفسه، مادة (وصب).

(الأنت)، أبرز الوضع النفسي للشاعر بقتامته وسوداويته. ويمضي بتصوير هذه الفاجعة التي عمت بني أسد، وبني نزار قاطبة، ولا غرو في ذلك، فهو –كما يزعم الشاعر– زعيمهم، ولسانهم الناطق في كل نازلة، وعظيمة من عظائم الأمور.

ولم ينس الشاعر، وهو في ذروة الحزن والأسى، كما يفيد الدال (لا تبعدن)، إذ تقال هذه الجملة –إشفاقاً وحزناً– للميت عند دفنه، تفجعاً عليه، أن يقر بحتمية الموت وجبروته الذي لا يقهر/ فالمنية واجبة/ تغتال كل إنسان، وتنسل منه روحه/ كل امرىء تغتاله/ تدركه أينما حل، وفي أي وقت، فمن تصيبه لا تخطئه/ فيها سهام صائبة/ فقد كتب الله الفناء على جميع خلقه/ كتب الفناء على العباد/ فكل نفس برأها الله ستذوق الموت حتماً/ فكل نفس ذاهبة/ فمهما حرص كل منا على أن ينجو أخوه من النوائب والنوازل، أو تمنى له ذلك، إلا أن المنية ستنشب أظفارها فيه يوماً ما. وهذا ما يتعزى المرء، ويتأسى به في الحياة الدنيا.

تتجلى المفارقة، في النص المتقدم، بين الحياة والموت، من خلال الجمع بين الأسى والحزن والجزع الشديد، المتجسد في فَقْد الأحبة والأصدقاء... إلخ، وبين الإقرار بأن الموت قدر، لا يمكن رده، وأن بقاء المرء في هذه الحياة مرهون بانتهاء أجله. فالأصل أن يحزن المرء على مفارقة الأهل والأصحاب، لا أن يجزع، وأن تبكي عيناه، لا أن تُحضر النادبة، وتقوم بين محبي الميت وتندبه بأسىً وحزن شديدين، فتعدد مكارمه وصفاته، سواء أكانت صادقة، أم كاذبة، فالاستسلام للموت، والاعتراف بأنه نهاية كل حي يخفف من معاناة الحزن، والتمادي في الأسى، فـ "القبول الصادق بالموت، يمكن أن يساعدنا على أن نعيش بشكل أكثر أصالة وسعادة، فالحقيقة يمكن معرفتها فقط وفقا لكيركغارد (s.kierkegaard) من خلال إدراك الشخص لها، وكما هي مرتبطة

بالظاهرة الطبيعية." [1] وهذا يدل على وعي الإنسان بفكرة الموت من جهة، والرضا به الذي يفضي إلى الراحة والسعادة من جهة أخرى.

ويقول في نموذج آخر: [2] من (المجتث)

المَـــــوْتُ مِنَّـــــا قَريـــــبٌ ولـــــيسَ عنَّـــــا بِنَـــــازحْ
فِـــــي كُـــــلِّ يَـــــوْمٍ نَعِـــــيٌّ تَـــــصيحُ مِنـــــهُ الـــــصَوائحْ
تَـــــشجَى القُلـــــوبُ وتَبْكـــــي مُوَلْـــــــــولاتِ النَـــوائـــــــــحْ
حتَّـــــى متـــــى أَنـــــتَ تَلْهـــــو فـــــي غَفْلـــــةٍ وتُمـــــازِحْ؟
والمَـــــوْتُ فـــــي كُـــــلِّ يَـــــوْمٍ فـــــي زَنْـــــدِ عَيْـــــشكَ قَـــــادِحْ
فأعمَـــــلْ ليَـــــوْمِ عَبـــــوسٍ مِـــــن شِـــــدَّةِ الهَـــــوْل كَـــــالحْ
ولا تغُرَّنْـــــــــكَ دُنْيـــــــــا نَعيمُهـــــا عَنـــــكَ بَـــــارِحْ
وبغْـــــضُها لـــــكَ زَيـــــنٌ وحُبُّهـــــا لـــــكَ فاضِـــــحْ

يعترف الشاعر –هنا– بأن الموت قريب من الإنسان، فهو أقرب إليه من حبل الوريد، ويقر –أيضاً– بقضائه المحتوم، فهو مورد البشر جميعاً، لا يصدرون عنه أبداً، ففي كل يوم نودع قريباً، أو صديقاً، تشجو القلوب، وتحزن عليه، وتندبه النادبات، وتصيح عليه، ومع ذلك نلهو ونغفل بعد أن نواريه الثرى، فتغرنّ الدنيا وتغرينا بزينتها، وملذاتها وشهواتها، وننسى الاستعداد لهول يوم القيامة الذي تشيب لهوله الولدان.

جاور الشاعر بين بعض الألفاظ التي شكلت بؤرة المفارقة بين الحياة والموت في النص السابق، إذ جمع بين "قريب ونازح" في البيت الأول:

---

(1) صالح ، قاسم حسين: الإنسان من هو، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1984، ص 139.
(2) أبو نؤاس : ديوانه، ج1، ص 412.

المَـــــوْتُ مِنَّـــــا قَرِيـــــبٌ ولـــــيسَ عنَّـــــا بِنَـــــازحْ

ليصور القدر المحتوم الذي يلاقيه المرء، والمتمثل بالموت، فهو المصير الذي يلتقى الناس، ويجتمعون عنده، وقد عكست الاستعارة المكنية هول الموت وقربه، فشبه الموت بإنسان قريب منا، ومقيم بيننا، نراه في كل مكان، وفي كل لحظة، وهذا يتطلب –بالتالي– تذكره، بل الاستعداد له بالعمل الصالح، كما جاء الطباق في حرفي الجر: من/ عن/ من خلال السياق الذي تضمنها ليجسد حالة القلق والتوتر التي تعتري المرء، وهو يرى المنية تغتال كل يوم حبيباً، أو قريباً.

وجمع في البيت الأخير بين اللفظتين: (بغضها/ حبها):

وبغْـــــضُهـا لـــــكَ زَيـــــنٌ وحُبُّهـــــا لـــــكَ فاضِـــــحْ

ليعكس حالة الصراع والتمزق التي تعتور الإنسان، وهو يقع ضحية لرغبات الدنيا وشهواتها، وإغراءاتها، التي تودي به إلى المهالك، وتجعله في عقله عن هول يوم القيامة الذي لا ينفع فيه لا مال أو ولد، إلا من أتى الله بقلب سليم. فحرمان الدنيا للمرء ولاسيما آثامها، وشهواتها المحرمة، وإن كان في ظاهره شقاء وتعاسة، فهو في حقيقته زين ونجاة؛ لما سيترتب على اقتراف الذنوب واجتراحها من سيئات تلقي به في جهنم. وقد جاءت الاستعارة المكنية –كذلك– في هذا البيت، إذ صور الدنيا بامرأة تحب وتبغض، ليعكس حقيقتها، فهي خادعة، وإن كانت خضرة نضرة، فبغضها أولى من حبها.

لقد استطاع الشاعر –من خلال نصه المتقدم– أن يجسد مفارقة بين الموت/ منا قريب/ ليس عنا بنازح، وما ينضوي عليه من بعد، وانقطاع عن الأمل والشوق، وما يكتنفه من قلق وتوتر واضطراب، وبين الحياة بما تمثله من آمال وطموحات ورغبات. وبذلك تمكن أن يقدم رؤيته بالموت والحياة بوساطة هذه المفارقة، ويوصلها إلى المتلقي بوضوح وبساطة، بعيداً عن التفلسف

والغموض، ومفادها العبرة والاتعاظ بالموت، وعدم الركون إلى الدنيا وزينتها، والغفلة عن اليوم الآخر وأهواله وشدائده. وهذا يعني أن قراءة النص، ودراسة لغته، وتراكيبه ومفرداته، وفق المنظور السيكولوجي، يمنح المتلقي –عبر صياغته الفنية– رؤية لعالم الإنسان الخفي. [1]

ويقول في نموذج آخر يرثي فيه نفسه، وكتب بها إلى صديق له في علته التي مات فيها:[2] (من الخفيف)

شِـعْرُ مَيْـتٍ أتـاكَ مِـن لَفْـظِ حَـيٍّ صَـارَ بَـينَ الحَيـاةِ والمَـوْتِ وَقْفـا

أنحَلَـتْ جِـسْمَـه الحَـوادِثُ حتَّـى كَـادَ عَـن أعْـيُنِ الحَـوادِث يَخْفَـى

لـو تأمَّلتَنِـي لتُثْبِـتَ وَجْهِـي لـم تُـبِن مـن كِتـابِ وَجْهـيَ حَرْفـا

ولَكـرَّرتَ طَـرْفَ عَيْنِـكَ فِيمَـن قَـدْ بَـراهُ الـسَّقامُ حتَّـى تَعفَّـى

ولعل ما يزيد رعب الشاعر وفزعه؛ هو الشيخوخة والهرم؛ لأنهما يدفعانه نحو الموت دفعاً، فيصبح قاب قوسين، أو أدنى منه، وبالتالي فلم يكن بيده حيلة غير البكاء على شبابه، والحسرة واللوعة مما يعانيه من ضعف ووهن، بعد قوة وصلابة، فالحياة في تقلبها وتلونها مؤلمة، يعجز الإنسان عن تجاوزها، أو معالجتها، فلم يبق –في هذه الحالة– إلا التعايش المحزن معها.

وتكمن المفارقة –هنا– في موقف الإنسان، أو الشاعر من الحياة والموت، فالشاعر يسير باتجاه نهايته المحتومة بقلب يحفه الخوف والقلق، فضلاً عما يحفه اضطراب الشيخوخة، وتغير سلوك الناس من حوله، مما يجعله يحني رأسه خاضعاً لهيبة الموت وجبروته، ومستسلماً لقدره، وعجزه أمام قوة لا يقوى على الفكاك منها، أو دفعها إلى أجل ما.

---

(1) ينظر: فيدوح، عبدالقادر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1992، ص 11.

(2) أبو نؤاس : ديوانه، ج1، ص 346.

فالموت "يتخلل رمزياً حياة الفرد كلها، وهو متجسد في حالات خيبة أمل الإنسان وعجزه، ومحاولاته الفاشلة في إدراك المعنى." [1] أي إدراك معنى وجود الإنسان وموته، وأشد ما يكون ذلك إيلاماً، عندما يبلغ المرء الهرم، ويدنو من الشيخوخة، ويخلع عنه ثوب الشباب الطافح بالفتوة والقوة، فيستسلم للعجز وقلة الحيلة أمام قهر الموت.

إن المفارقة –في هذا النص– بالغة العمق، شديدة الوقع، تنم عن جدلية الحياة والموت، وتضادهما، وانقلاب صورهما، وأحوالهما، بمرور الزمن، ضحيتها الإنسان، أو الشاعر الذي جسدها في ألفاظ، وصياغات أفرزتها التقابلات الضدية في اللفظتين: (ميت/ حيّ)، و (براه/ يعض)، وقد كشفت هذه المفارقة خوف الشاعر وقلقه من المصير المحتوم الذي يترقبه دائماً.

ثانياً: الأنا والآخر

مدخل:

لقد شكل حضور الأنا والآخر ولاسيما في الشعر العربي ظاهرة أدبية، استرعت اهتمام النقاد والدارسين، ولفتت انتباههم، فالأنا "شعور بالوجود الذاتي المستمر، والمتطور بالاتصال مع العالم الخارجي؛ بالاختبارات والتثقف، ثم بالتأمل والاستبطان، وهذا الأنا؛ هو مركز البواعث والأعمال التي تُؤقلم الإنسان في محيطه، وتحقق رغباته، وتحل النزاعات المتولدة عن تعارض رغباته." [2]

يتكون الجهاز النفسي من الأنا (Ego) النفس الذاتية، والهو/ الهي (id) النفس البدائية، والذات العليا (supere Ego) النفس اللوامة. [3] وكل أنا من الناحية المعرفية الخاصة تحمل معها آخرها، ولا يمكن الوصول إلى حدود الذات، ما لم نصل معها –في الوقت نفسه– إلى حدود الآخر،

(1) كلكامش: ملحمته، تر: طه باقر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،ط4، 1980، ص 147.
(2) عبدالنور، جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص 36
(3) ينظر: الرفاعي، نعيم: الصحة النفسية (دراسة في سيكولوجيا التكيف)، ط7، دار الفكر، 1987، ص 113.

فالعالم والآخر، والذات متلازمان[1]؛ ذلك لأن الوعي الذاتي يقتضي الشعور بالآخرين، فهو –أي الوعي الذاتي– اجتماعي بطبيعته. [2]

ويتمثل الآخر في العالم الاجتماعي، والعالم الطبيعي معاً، ومن خلالهما يتعرف المرء إلى ذاته، ويتمطهر، عبر شبكة العلاقات التي تربطه بهما، سلوكه ورؤاه وأفكاره، فالآخر يعد بمثابة المرآة التي تعكس نفسية الأنا وشعوره، وعواطفه وانفعالاته، وصراعه وتفوقه، وخيبته وفشله أيضاً.

ومن النماذج الشعرية التي تبرز فيها الأنا والآخر: قوله [3] (من الكامل)

غَـدَوْتُ علـى اللَّـذّاتِ مُنْتهِـكَ الـسِّتْرِ وأَفْضتْ بَنـاتُ الـسِرِّ منِّـي إلـى الجَهْـرِ

وَهـانَ علـيَّ النـَّـاسُ فيمـا أُريـدُهُ بمـا جِئتُ فاستغنيتُ عَن طَلَب العُذْرِ

رأَيـتُ اللَّيالـي مُرصِـداتٍ لمُدَّتـي فَبـادرتُ لَذَّاتـي مُبـادَرَةَ الدَّهْـرِ

رَضِـيتُ مِـن الدُّنْيـا بكَـأْسٍ وشَـادنٍ تَحيَّـرَ فـي تَفـضِيلِهِ فَطِـنُ الفِكْـرِ

إذا مَـا بـدتْ أَزرارُ جَيْـبِ قَميـصِـهِ تَطلَّـعُ مِنهـا صُـورةُ القَمَـرِ البَـدْرِ

فأَحسنُ مِن رَكْضٍ إلـى حَوْمـةِ الـوَغَى وأَحسنُ عِنْـدِي مِـن خُـروجٍ إلـى النَّحْـرِ

فـلا خَيْـرَ فـي قَـوْمٍ تَـدُورُ عَليهـمُ كُـؤوسُ المَنايـا بالمثَقَّفَـةِ الـسُّمْـرِ

تَحِيّاتُهـمْ فـي كـلِّ يَـوْمٍ ولَيْلـةٍ ظُبَـى المَـشْرَفيَّـاتِ المُـزِيرةِ للقَبْـرِ

تتبدى صورة الأنا –في الأبيات المتقدمة– بكل تجلياتها، من حيث إقبالها على الشهوات والملذات المختلفة، إذ غدا الشاعر إلى اللذات، مجاهراً بطلبها، فكل أسراره التي يجب أن تظل مكتومة، قد انكشفت لكل من يراها :

(1) ينظر: إبراهيم، نوال: المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، دار جرير للنشر، عمان، 2008، ص 47–48.
(2) ينظر: شتا، علي: نظرية الاغتراب، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الرياض، 1984، ص 421.
(3) أبو نؤاس : ديوانه، ج3، ص 151 – 152.

غَـدَوْتُ علـى اللَّـــذّاتِ منْتهِـكَ الـسِّتْرِ وأَفْضتْ بَنـاتُ الـسِرِّ منِّـي إلـى الجَهْـرِ

وقد استغنى عن التعلل بالأعذار؛ لهوان الناس عليه، وعدم احتفاله بهم:

وَهــانَ علــيَّ النَّـــــاسُ فيمــا أُريــدُهُ بمـا جئـتُ فاسـتغنيتُ عَـن طَلَـب العُـذْرِ

كما رضي من الدنيا بكأس مترعة بالخمر، وشادن في غايته الحسن والجمال، كأنه القمر البدر ليلة التمام:

رضِـيتُ مـن الدُّنْيـا بكَـــأْسٍ وشَــادنٍ تَحيَّـرَ فــي تَفـضِيلِهِ فَطِـــنُ الفِكْـــرِ

إذا مـــا بـدتْ أَزرارُ جَيْـبِ قَميـصِـهِ تَطلَّـعُ مِنهـا صُـورةُ القَمَـرِ البَـــدْرِ

وقد يسوغ إقباله على الملذات والشهوات، ومبادرته إليها، بأن الليالي ترصد أيامه، وترقب نفادها؛ ولذلك فهو في خالة سباق مع الزمن الذي يحصي دائماً ما سيتبقى له من أيام:

رأَيـتُ اللَّيالـــي مُرصِـداتٍ لمُدَّتـــي فَبـادرتُ لَذَّاتـــي مُبـــادَرةَ الدَّهْـرِ

وفي مقابل هذه الأنا الجريئة التي تجاهر باللذات، وارتكاب الآثام، تنهض صورة الآخر التي لا يُعبأ بها، ولا يُكترث لشأنها، فقد هانت عليه، وصغرت في عينيه، ولذلك هو لا يحتفل بها، وهنا تكمن المفارقة الصارخة، المتجسدة في تعظيم الأنا (الشاعر)، وجرأتها التي بلغت غايتها، في مقابل الآخر المستهان به، والذي لا يؤبه له أيضاً، وتعكس هذه المفارقة حالة الصراع بين الأنا التي تسعى إلى الحرية في أوسع أبوابها، والآخر الذي يقف أمام هذه الأنا، فيحاول أن يضبط هذه الحرية، ويحد من تمردها على القيم والأخلاق.

وتتعمق هذه المفارقة التي قابل فيها بين الأنا في حالة إقبالها على المتع والمسرات، والآخر، الذي تقف حجر عثرة أمام الأنا وحريتها المطلقة؛ من خلال الموازنة بين ما تفعله الأنا الذي يفضي إلى الفرح والسرور، وبين ما يفعله الآخر في في الركض إلى حومة الوغى، والتغني

بالدماء التي تسيل على حد المشرفيات، والذي يودي –بطبيعة الحال– إلى الموت والهلاك. وهو هذا يبرر اجتراحه الآثام، واقترافه المحرمات.

ويقول في نموذج آخر، يهجو الأعراب، ويذم عيشهم: [1] (من الوافر)

دَعِ الرَّسْـــــمَ الَّـــــذي دَثَـــــرَا ... يُقاســـــي الـــــرِّيحَ والمَطَـــــرا

وكُـــنْ رَجُـــلاً أَضَـــاعَ العِـــرْ ... ضَ فـــي اللَّـــذَّاتِ والخَطَـــرا[2]

أَلَـــمْ تَـــرَ مـــا بَنـــى كِـــسْرَي ... وســـابورٌ لِمَـــنْ غَبَـــرا[3]

مَنـــازِهَ بَـــينَ دِجْلـــةَ والـــ ... ـــفُراتِ أَحفَّهـــا الـــشَّجَـــرا

بـــأَرْضٍ بَاعـــدَ الرَّحْمـــا ... نُ عَنهـــا الطَّلْـــحَ والعُـــشَرا[4]

ولَـــمْ يَجعَـــلْ مَـــصايدَهـا ... يَرابيعًـــا ولا وَحَـــرا[5]

ولكِـــنْ حُـــورَ غِـــزْلانٍ ... تُراعـــي بالمَـــلا بَقَـــرا[6]

أَتـــاكَ حَليـــبُ صَافيـــةٍ ... بَـــدَا نُطَفًـــا ومُعتـــصَـــرا

فَـــذاكَ العَـــيْشُ لا سَبَـــدًا ... بقَفْرتِهـــا ولا وَبَـــرا[7]

بِعـــازبِ حَـــرَّةٍ يُلفَـــى ... بِهـــا العُـــصْفورُ مُنجَحِـــرا[8]

إذا مـــا كُنـــتَ بالأَشيـــا ... ءِ بـــالأَعرابِ مُعتَبِـــرا

---

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج2، ص 27–28.

(2) العِرض: البدن والنفس. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عرض).

(3) سابور: أحد ملوك الفرس. ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki

(4) الطلح والعشر: من نبات البادية. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (طلح/ عشر).

(5) الوحر: دويبة سامة. ينظر: المصدر نفسه، مادة (دبّ)

(6) الملا: الصحراء والمتسع من الأرض. ينظر: المصدر نفسه، مادة (ملأ).

(7) السبد:جمعها أسباد، وهي كناية عن الإبل والغنم. ينظر: المصدر نفسه، مادة (سبد).

(8) الحرة: الأرض الغليظة ذات الحجارة السود. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (حرّ).

فإنَّـــــكَ أَيُّمـــــا رِجُـــــلٍ وَردتَّ ولـــــم تَجِـــــدْ صَـــــدَرا

يقيم الشاعر موازنة تكتنفها السخرية بين حياة الأعراب من جهة، وحياة الحضر والمدنية من جهة أخرى، وينتقد فيها تمسك الأعراب بالرسوم البالية التي غدت ملعباً للريح والمطر:

دَعِ الرَّسْـــــمَ الَّـــــذي دَثَـــــرَا يُقاســـــي الـــــرِّيحَ والمَطَـــــرا

ويدعو إلى إغتنام اللذات والشهوات، وإن كان فيها خطر على البدن والنفس:

وكُـــنْ رَجُـــلاً أَضـــاعَ العِـــرْ ضَ فـــي اللَّـــذَّاتِ والخَطَـــرا

ثم يمضي في هذه الموازنة بين ماهم عليه الأعراب من خشونة العيش، وضنك الحياة، والأطلال البالية التي يتغنون بها، وبين ماهم عليه ملوك كسرى والفرس، وليس ذلك منهم ببعيد، فمتنزهاتهم بين دجلة والفرات ملأى بالشجر، لا بالطلح والعشر وغاصة بالطيور والغزلان والبقر الوحشي، لا باليرابيع والوحر، يتساقون الخمر، لا حليب الإبل...

وتتجلى المفارقة –في النص المتقدم– من خلال المقارنة التي عقدها الشاعر بين حياة الأعراب بكل ما توحي به من ضنك وقسوة وشدة، وما ينتابها في معظم الأحيان من المحل والقحط والجفاف، وما يواجه ساكنها من المخاطر والمهالك... وبين حياة ملوك كسرى والفرس بين ظلال الأشجار، وأصوات البلابل والطيور، ومرأى الغزلان، وهي تغدو وتروح في المروج... وهو بلا شك يسخر ويستهزىء من الأعراب، وحياتهم المضنية من جهة، ويعلي من حياة الفرس والروم بما فيها من نعيم ورفاهية. فمن لم يعتبر بذلك فهو واهم غر:

إذا مـــــا كُنـــــتَ بالأَشيـــــا ءِ بـــــالأَعرابِ مُعتبِـــــرا

فإنَّـــــكَ أَيُّمـــــا رَجُـــــلٍ وَردْتَ ولـــــم تَجِـــــدْ صَـــــدَرا

ويقول في نموذج آخر ناقضاً قول أبان بن عبدالحميد اللاحقي[1]:[2] (من الخفيف)

إنّ أَوْلـــى بقِلّـــةِ الحَـــــظِّ منِّـــي ... لَلمـــسمَّى بالبُلْبُـــــلِ الـــصيَّـــاحِ

قــد رَأَوْا مِنــهُ حِــينَ غَــبّ لديهـــم ... أَخـرسَ الـصَّوْت غيـرَ ذي إفـصاحِ[3]

ثُــمّ بــالرِّيشِ شــبَّه الــنَّفْسَ بالخِفّــةِ ... مِمّـــا يَكـــونُ تَحـــتَ الجَنـــاحِ

لَـمْ يَكـن فيـكَ مـن صِـفَاتك شَيـْءٌ ... غيــرَ خَلْـــقٍ مجحـــدّرٍ دَحْـدَاحِ[4]

لِحْيـــــةٌ ثَطّـــتةٌ وَوَجْـــهٌ قَبيـــحٌ ... وانْثِنــاءٌ عــن النُّهــى والــصَّلاحِ[5]

فِيـكَ مـا يَحمِـلُ المُلـوكَ علـى الخُـرْ ... قِ ويُـــزْري بالـــسَّيِّدِ الجَحْجـــاحِ[6]

فِيــك تِيــهٌ وفيــك عُجْــبٌ شَديـــدٌ ... وطِمـــاحٌ يَفُـــوقُ كُـــلَّ طِمـــاحِ

بــاردُ الظَّــرْفِ فَــاحِشُ الكِـذْب فَدْـمٌ ... وَمُعيــدُ الحَديـــثِ نَــذْلُ المِـــزاحِ[7]

فالَّــذي قُلــتُ فِيــكَ بَـــاقٍ صَــحيحٌ ... والَّــذي قُلــتَ ذاهــبٌ فــي الرِّيـــاحِ

يبدأ الشاعر قصيدته –في البيت الأول– بالقدح والذم المبطنين، إذ وصف اللاحقي بقلة الحظ من جهة، ومن ثم يسخر منه في البيت الثاني من خلال وصفه بصفتين متناقضتين: (للمسمى بالبلبل الصياح/ أخرس الصوت غير ذي إفصاح) من جهة أخرى:

---

(1) أبان بن عبدالحميد بن لاحق الرقاشي: شاعر مكثر، من أهل البصرة، انتقل إلى بغداد، واتصل بالبرامكة، فأكثر من مدحهم، ثم كان من شعراء الرشيد، هجاه أبو نؤاس وغيره، توفي سنة (200هـ). ينظر: الزركلي: الأعلام، مج1، ص 27. وأما مطلع قصيدته التي نقضها أبو نؤاس ، فهو: (من الخفيف)

"أنا مِن بُغيةِ الأَميرِ وَكنزٌ ... مِن كُنوزِ الأَميرِ ذو أَرباحِ"

ينظر: أبو نؤاس ديوانه، ج1، ص 24.

(2) أبو نؤاس ، ديوانه، ج1، ص 26.

(3) غب لديهم: ظهر يوماً، وغاب آخر. ينظر: ابن منظور لسان العرب، مادة (غبّ).

(4) مجحدر، الجحدر: الرجل القصير القامة، ومثلها دحداح. ينظر: المصدر نفسه، مادة (جحدر، دحدح).

(5) ثطّ: خفيف شعر اللحية. ينظر: المصدر نفسه، مادة (ثطّ).

(6) الجحجاح: السيد الكريم. ينظر: المصدر نفسه، مادة (جحجح).

(7) فدم: ثقيل الفهم عيي. ينظر: المصدر نفسه، مادة (فدم).

إنّ أَوْلـــى بقِلّـــةِ الحَـــــظِّ منِّـــي لَلمـــــسمَّى بالبُلْبُـــــلِ الـــصيَّـــاحِ

قــد رَأوْا منـــهُ حـــينَ غَـــبّ لديهـــــم أخـــرسَ الـــصَّوْت غيـــرَ ذي إفـــصاحِ

وبعد ذلك يمضي في الهجوم الصارخ عليه، فيأخذ قول اللاحقي الذي شبه به نفسه بالريش بجامع الخفة والسرعة في تلبية مطالب الأمير/ الفضل بن يحيى بن خالد البرمكي:

شَـــاعرٌ مُغْلـــقٌ أخَـــفُّ مِـــن الرِّيـــشةِ ممَّـــــا يَكـــــونُ تَحـــــتَ الجَنَـــــاحِ

فيحوره أبو نؤاس ، وينقله من سياق المدح إلى سياق الهجاء، إذ يريد من التشبيه الطيش، وقلة الشأن، وهوان النفس.

ثم ينتقل إلى وصفه ببعض الصفات الخُلقية والخلْقية، إذ يصفه بالمجحدر/ الرجل القصير/ وأكد هذه الصفة مرة ثانية بقوله: (دحداح)، أي القصير القامة. وكذلك بأنه ذو لحية ثطة/ أي خفيفة الشعر، ووجه قبيح، ولا يأمر بمعروف، ولا ينهى عن منكر/ وانثناء عن النهي والصلاح/ وفيه أيضاً عجب شديد، وطموح مبالغ فيه، وبرودة في الظرف، كذب فاحش، ومزاح مسيىء، فضلاً عن العي في الحجة... وهذه الصفات لا تناسب من ينادم الملوك والأمراء، بل تزري بهم:

فيـكَ مـا يحمِـلُ المُلـوكَ علـى الخُـرْ قِ ويُـــزري بالـــسَّيِّدِ الجَحْجـــاحِ

ويختم أبو نؤاس قوله بـ:

فالَّـذي قُلـتُ فيـك بـــاقٍ صَـحيحٌ والَّـذي قُلـتَ ذاهـبٌ فـي الرِّيـــاحِ

وفي هذا البيت تتجلى المفارقة، والمتمثلة في الصورتين المتناقضتين اللتين قدم من خلالهما صورة الأنا/ والآخر/ اللاحقي، مؤكداً أن ما أسبغه على اللاحقي من صفات؛ هي حقيقية، وليست زعماً أو ادعاءً، لذلك سيبقى قوله ماضياً فيه/ فالذي قلت فيك باق صحيح/ أما ما قاله اللاحقي، فهو زعم وباطل؛ ولذلك سيذهب مع الرياح/ والذي قلت ذاهب في الرياح/ وقد استطاع الشاعر عبر هذه المفارقة أن يسخر من اللاحقي أيما سخرية، وينقض قوله عروة إثرى أخرى،

ويلحق به من الصفات المشينة من جهة، ويثبت لنفسه ما يرضى من الصفات الخُلقية والخلْقية بطريقة غير مباشرة من جهة أخرى.

ثالثاً: الأخلاق

مدخل:

لعل المشاعر الأخلاقية والدينية التي كانت تلوح في بعض قصائده، ليست مجرد محاولة للخوض فيما يخوض فيه شعراء عصره من أغراض. بل الأرجح أن تعد تعبيراً عن عاطفة مخلصة، وإن كانت متحولة[1] لقد كان محباً للأخلاق، وأصول الفضيلة، إذ كان يؤثر الصدق، وينكر الكذب. [2] ويرغب بالتقوى، ويسرع بالندم والتوبة عن المعاصي والآثام، ولكنه سرعان ما يتناسى ذلك، ويعود إلى سابق عهده.

عرض أبو نؤاس في شعره الكثير من القيم والأخلاق، ولعله كان صادقاً فيما يقول، رغم الصراع والتناقض الذي يسيطر عليه، وعدم صبره على نزوات نفسه وشهواتها، ومما تناوله في العديد من قصائده: الكرم، وذم البخل، والعفة، والحِلم، وإجارة المستجير، وذم التكبر، والأخوة والصداقة...

يقول في مدح الخليفة هارون الرشيد، مادحاً فيه حلمه: [3] (من الكامل)

هَــذا أميــرُ المُــؤمِنينَ انْتــــاشَني ... والــنَّفْسُ بَــينَ مُحَنجَــرٍ ومُخنَّــقِ[4]

نَفْــسي فِــداؤُكَ يَــوْمَ دابَــقَ مُنعِمًــا ... لَــولا عَواطِــفُ حِلْمــهِ لــم أُطلَــقِ[5]

---

(1) ينظر: نيكلسن، رينولد: تاريخ الأدب العباسي، تر: صفا خلوصي، المكتبة الأهلية، الكويت، 1964، ص 68.

(2) حسين: حديث الأربعاء، ج2، ص 94.

(3) أبو نؤاس : ديوانه، ج1، ص 116.

(4) انتاشني: تناولني، محنجر ومخنق: أي بلغت نفسي الخناق. ينظر: أبو نؤاس : ديوانه، ج1، ص 116.

(5) دابق: قرية في شمال شرق محافظة حلب السورية، تبعد عن حلب حوالي (35 كم)، وتقع في منطقة اعزاز. ينظر: https://wikipedia.org/wiki/.

حَرَّمــتَ مِــن لَحْمــي عَليــكَ مُحــلَّلًا وجَمَعــتَ مِــن شَــتَّى إلــى مُتفــرِّقِ

فاقــذِفْ برَحْلِــكَ فــي جَنــابِ خَليفــةٍ ســبَّاقِ غَايــاتٍ بِهــا لَــمْ يُــسبَــقِ

يقول: أن الخليفة الرشيد قد أنقذه من الموت، بعد أن كادت روحه تزهق، وتبلغ الحلقوم، فحرم الخليفة عليه لحمه، بعد أن كان جديراً به أن يحلله بسبب مجونه ومعاصيه، فيفرّق لحمه، وينثره، ولكنه اختار أن يعفو عنه، ويجمعه بعد تفرق وشتات، وما ذلك إلا لحلمه، وعظم عطفه على الشاعر، ولعل هذا ما دعاه إلى أن يقذف بمطيته في رحابه، ويدعو له؛ لأنه سباق لكل معروف وبر.

تلوح المفارقة –في النص السابق– منذ البيت الأول، وقد تمثلت في جملة "انتاشني" التي توحي بالعفو الذي يتضمن الحياة التي تقابل الموت في المعنى الذي تضمنه عجز البيت: "والنفس بين محنجر ومخنق"، فجاء عفو الخليفة عن الشاعر، وقد بلغت نفسه الموت، بمثابة الحياة له.

وتتعمق هذه المفارقة من خلال الألفاظ والجمل: "حرمت/ محللاً، جمعت/ متفرق، سباق/ لم يسبق" إذ كشفت عن مكانة الحلم، خلقاً عظيماً لا يقدر عليه إلا العظام من الرجال من جهة، وحاجة أبي نؤاس إلى هذا الحلم في لحظة أضحت حياته قاب قوسين أو أدنى من الموت.

ويقول في نموذج آخر مادحاً حياءه، ومحافظته على عرضه: [1] (من المنسرح)

إنَّــي وإنْ كُنــتُ ماجِنًــا خَرِقًــا لا يَخطُــر النُّــسْكُ لــي علــى بَــالِ

لَــذو حَيــاءٍ وذو مُحافَظــةٍ مُبتــاعُ حَمْــدِ الرِّجــال بالغَالــي

مــا دنَّــس المــالُ عِــرْضَ ذي شَــرَفٍ فــإنَّ عِرْضــي يُــصانُ بالمــالِ

يفتخر الشاعر بحيائه، وإنفاقه المال في طلب الحمد والثناء، وصون العرض عن الفحش والدنس. وظف الشاعر الدالين المتناقظين: "ماجناً/ النسك"؛ ليؤكد من خلالهما تمرده، وإصراره

(1) أبو نؤاس : ديوانه،ج3، ص 258.

على الفسق والمجون والعبث، ولكنه مع ذلك ذو حياء، ويصون عرضه بالمال، وكذا يفعل الشريف، في الوقت الذي يضحي فيه الكثير من الناس بالقيم والأخلاق، في سبيل الحصول على المال وجمعه.ولعل المفارقة التي قدمها من خلال الدالين السابقين، تكشف عن الانحطاط الخلقي الذي وصل إليه بعض الناس آنذاك، وبذلك يرى أبو نؤاس نفسه خيراً وأفضل منهم على مجونه وتهتكه.

ويقول في نموذج آخر يذم فيه البخل: [1] (من الخفيف)

ذَهــبَ النَّــاسُ فاسْــتقلُّوا وصِرْنــا ... خَلَفًــا فــي أراذِلِ النِّــسْنــاسِ[2]

كلَّمــا جِئــتُ أبْتغــي النَّيْــلَ مِنهــم ... بَــدرُوني قَبــلَ الــسُّؤال بِيــاسِ

وبكَــوْا لــي حتَّــى تمنَّيــتُ أَنِّــي ... مُفلِــتٌ عِنــدَ ذاكَ رأسًــا بِــراسِ

فــي أُنــاسٍ نعُــدُّهم فــي عَديــدٍ ... فــإذا فُتِّــشوا فَليــسُوا بِنــاسِ

يقول: إن الناس الكرام ذهبوا، وفنوا وتلاشوا، ولم يبق إلا من يعدون أناساً في الهيئة والشكل فحسب، فإذا ما طَلب منهم الرفد، يبادرونه بالتشكي والعويل، حتى يتمنى لو انه أفلت منهم.

وظف الشاعر بعض الألفاظ المتضادة: "ذهب/ صرنا/، الناس/ أرذال النسناس، أناس/ فليسوا بناس"، لينعى بمزيد من الأسى والحزن الكرم والجود، والأجواد والأسخياء، ويذم البخل والشح، والبخلاء، الضانين بالمال خشية الفقر والحاجة. وقد كشفت هذه المفارقة سوء حال أبي نؤاس ، وحاجته إلى العطاء من جهة، وتفشي ظاهرة البخل في المجتمع آنذاك من جهة أخرى.

---

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج1، ص395.

(2) النسناس: الذين يتشبهون بالناس، وليسوا من الناس. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نسَّ).

رابعاً: المرأة

مدخل:

لعل الغزل قد اختلف في العصر العباسي عما كان عليه في العصرين الجاهلي والإسلامي؛ نتيجة لتطور الحياة السياسية، والاجتماعية، والثقافية؛ حتى حدا بطه حسين أن ينفي وجود مدرسة غزلية في هذا العصر[1]، ويرى أن الغزل العذري بمفهومه الإسلامي قد اختفى، أو كاد يختفي بمفهومه الإسلامي[2] في حين برز نوع من الغزل الظريف المؤنث، وهو الغزل بالغلاميات، وكذلك الغزل بالمذكر الذي يعد أبو نؤاس رائدهما في العصر العباسي. [3]

تشبب أبو نؤاس بغير واحدة من النساء؛ كجنان، وعنان، وحُسن، وسمجة، وعبدة، ورحمة، ومنى، ومكنون، وغريب، ونرجس، ودرة... إلخ، ولعل أكثر النساء حظوة في شعره؛ هي جنان، إذ كانت جارية آل عبدالوهاب بن عبدالمجيد الثقفي المحدث، وكانت حلوة جميلة المنظر أديبة، ويقال: إن أبا نؤاس لم يصدق في حب امرأة غيرها... إلخ. [4]

يقول فيها أبو نؤاس : [5](من المديد)

مـــا هَـــوًى إلّا لـــَـــهُ سَبَـــبُ يَبتَـــــدِي مِنـــــهُ ويَنـــــشعِـبُ

فَتنـــــتْ قَلْبـــــي مُحبَّبـــــةٌ وَجْهُهـــــا بالحُـــــسْنِ مُنتَقِـــــبُ

خُلّيـــــتْ والحُـــــسْنَ تأخُـــــذهُ تَتْتَقِـــــي مِنـــــهُ وتَنتخِـــــبُ

---

(1) ينظر: حسين: حديث الأربعاء، ج1، ص 294.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص 294، ج2، ص 105.

(3) ينظر: العقاد: أبو نؤاس ، ص 117 وما بعدها.

(4) ينظر: الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت 356هـ). الأغاني، تر: إحسان عباس و آخرون، دار صادر، بيروت، ط3، 2008، مج1، ص 17 وما بعدها.

(5) أبو نؤاس : ديوانه، ج4، ص 14.

فاكتـــــستْ مِنـــــهُ طَرائفَـــــهُ واســـتزادَتْ فَـــضْلَ مـــا يَهَـــبُ

فهْـــي لَـــوْ صـــيّرتَ فِيـــهِ لَهـــا عَـــــوْدَةً لَـــــمْ يَثْنهـــــا أَرَبُ

صَـــارَ جِـــدًّا مـــا مَزحـــتُ بِـــهِ رُبَّ جِـــــدٍّ جـــــرَّهُ اللَّعِـــــبُ

لقد فتن أبو نؤاس بجنان، وأحبها حباً جما، كما يبدو في هذا النص، وغيره من النصوص الشعرية التي شغلت حيزاً واسعاً من ديوانه، فعلق بها؛ لأنها ذات حسن وجمال فائقين؛ يقول الأصفهاني: "فرآها أبو نؤاس ، فاستحلاها، وقال فيها أشعاراً كثيرة...، فعزمت على الحج، فكان هذا سبب حجة؛ فقال: أما والله، لا يفوتني المسير معها، والحج عامي هذا، إن أقامت على عزيمتها... فسبقها... إلى الخروج بعد أن علم أنها خارجة، وما كان نوى الحج، ولا أحدث عزمه له إلا خروجها..." (1)

يصور النص المتقدم تجربة وجدانية، كشفت عن هيام الشاعر بمحبوبته/ جنان التي فتنت قلبه بجمالها الفاتن، وحسنها الباهر، وقد بدت على هذه الصورة؛ لأنها انتقت حسنها، واختارت جمالها بنفسها، فاكتست منه ما يحلو لها، وانتخبت منه ما راق لها، كما كست هذه التجربة معاناة الشاعر منذ أن رأى محبوبته واستحلاها، فكان ما تخيله مزحاً، صار جداً، وما ظنه لعباً، أضحى جداً أيضاً:

صَـــارَ جِـــدًّا مـــا مَزحـــتُ بِـــهِ رُبَّ جِـــــدٍّ جـــــرَّهُ اللَّعِـــــبُ

وفي هذا البيت تكمن المفارقة التي شكلتها الألفاظ والعبارات المتناقضة: (صار جداً/ ما مزحت به/ جد/ اللعب)؛ لتكشف عن إحساس الشاعر بسحر الجمال وتأثيره في النفس، وبسط

(1) الأصفهاني: الأغاني، مج1، ص 17.

نفوذه على كل القلوب من جهة، وأن الحب أوله هزل وآخره جد، لا يدرك حقيقته إلا بالمعاناة، كما يقول ابن حزم[1] وقد بدت معاناة الشاعر منذ اللحظة الأولى التي رأى فيها جنان، واستحلاها.

ومن عزله –أيضاً– قوله في عبدة: [2] (من المجتث)

بَاتـــــتْ بطَـْـــــرفٍ مُـــــسهَّـدْ مَطمُومـــــــــــــةٌ تتَمـــــــــــــرَّدْ

لهـــا مِـــن الحُـــسْن والظَّـــرْ فِ زَائـــــــــــدٌ يَتجـــــــــــدَّدْ

فَكـــــــلُّ حُـــــسْنٍ بَديـــــــعٍ مِـــــن حُـــــسْنها يَتولَّـــــــدْ

فـــي القَلْـــبِ منِّـــي عليهـــا حَـــــــــــرارةٌ تَتوقَّـــــــــدْ

تَعُـــــودُ بالوَصْـــــلِ طَـــــوْرًا والعَـــــوْدُ بالوَصْـــــلِ أَحْمَـــــدْ

حتَّـــــــى إذا أَطمَعتْنـــــــي تأبَـــــى علـــــيَّ وتجحَـــــدْ

فَمَـــــا لقَلْبـــــيَ مِنهـــــا إلاّ العَنـــــا والتَّـــــردُّدْ

أبغِـــــي دُنـــــوًّا إليهـــــا بالجَهْـــــدِ منِّـــــي فَتبعُـــــدْ

عندما نتأمل هذا النص الذي يجسد تجربة الشاعر الوجدانية،وما يشع منها من صدق المشاعر، وشفافيتها، نجد أن حبيبته، قد سكنت سويداء فؤاده، فبرحه شوقه إليها، الذي أفضى إلى الهجران والصدّ، فزاده وجداً على وجد، وألماً على ألم، حتى أضحى دنفاً مريضاً، فكلما أطمعته بالوصال والقرب، ضنت عليه بذلك، وكلما أراد الدنو منها، تمادت في النأي والبعد عنه:

حتَّـــــــى إذا أَطمَعتْنـــــــي تأبَـــــى علـــــيَّ وتجحَـــــدْ

فمـــــــا لقَلْبـــــيَ مِنهـــــا إلاّ العَنـــــا والتَّـــــردُّدْ

(1) ابن حزم الأندلسي، أبو محمد علي (ت 456هـ): طوق الحمامة في الألفة والألاف، تح: حسن كامل الصيرفي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1964، ص 2.

(2) أبو نؤاس : ديوانه، ج4، ص 45.

أبغِـــــــي دُنـــــــــوًّا إليهـــــــا بالجَهْـــــــدِ منِّـــــــي فَتبعُـــــــدْ

يقابل الشاعر بين تعلقه الشديد بمحبوبته، بما تتمتع به من الطرف المسهد، والحسن الذي يتجدد يوماً إثر يوم، وبين قدرته على تحمل معاناة صدها وهجرها، وبخلها بوصاله، وتمنعها عليه، وهنا تكمن المفارقة التي نسجها الشاعر، من خلال السياقات الشعرية، وهي مفارقة وجدانية ناجمة عن وعي وإدراك، ومعرفة بطبيعة النفس البشرية، "فالفنان الذي يستطيع إبراز فعل التوازن الصعب هذا... ينتج عملاً ينطوي في تضاعيفه على صيرورة وجوده." (1)

تعكس هذه المفارقة مشاعر الشاعر الفياضة، ووجده الشديد بمحبوبته، ومعاناته القاسية، وما انتبه من ألم وأسى وحزن، وهي تطمعه بالوصال تارة، وتمنعه منه تارة أخرى:

تَعُـــــودُ بالوَصْـــــلِ طَـــــوْرًا والعَـــــوْدُ بالوَصْـــــلِ أَحْمَـــــدْ

حتَّـــــــى إذا أَطمَعتْنـــــــــي تأبَـــــى علـــــيَّ وتجحَـــــدْ

فالمفارقة –هنا– مقصودة، أملتها المعاناة الشعورية، وقد نجح الشاعر في إيصالها للمتلقي بدقة وإتقان، متكئاً في ذلك على الصور البسيطة المتعاقبة، كما في قوله: "مطمومة تتمرد" إذ شبه تمنعها عليه بالفرس التي يصعب قيادها وترويضها. وكذلك: "زائد يتجدد" إذ صور حسنها وظرفها بالشيء الذي يزيد ويتجدد، وبالتالي يزداد تأثيره فيه، وتشتد معاناته منه، وكذلك: "من حسنها يتولد" فقد شبه بديع حسنها بالكائن الحي الذي يلد وينسل، وتوحي هذه الصورة –أيضاً– بمعاناة الشاعر الدائمة...

ويقول في نموذج آخر متغزلاً بخشف: (2) (من الوافر)

تَركـــــتُ الرَّبْـــــعَ لا أبْكيـــــــ ـــــهِ والأَطْـــــلالَ والرَّسْمـــــا

(1) ميويك: موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، ص 43.

(2) أبو نؤاس : ديوانه، ج4، ص 324.

ولا أَبكِـــــي علـــــى ليْلـــــى ولا سُعْـــــــــدَى ولا سَلْمـــــــــى

وذاكَ لأنَّنِـــــــــي رَجُـــــــلٌ عَلِمـــــتُ مِـــــن الهَـــوى عِلْمـــا

كمـــا مَـــا أَحـــسنَ الوَصْـــلَ! كَـــذا مـــا أَقـــبحَ الـــصُّرْمـا!

فيُلـــــزَمُ حَيـــــثُ ذا حَمْـــــدًا ويُلـــــزَمُ حَيـــــثُ ذا ذَمَّـــــا

فَقَـــــد أَصـــــبحتُ ذا عِـــــشْقٍ لخِـــشْف كـــانَ لـــي سِلْمـــا

أَميـــــري إنَّمـــــا جُـــــرتَ لأنْ ولّيتُـــــكَ الحُكْمَـــــا

أمـــــا تَستحـــــسِنُ العَـــــدْلَ كمـــــا تَستحـــــسِنُ الظُلْمـــــا

افتتح الشاعر مقطعته بالإعلان بترك الوقوف على الأطلال، وبكاء الربع، وعلى من كانت تقطنه؛ من ليلى، وسعدى، وسلمى:

تَركـــــتُ الرَّبْـــــعَ لا أَبْكيـــــ ـــــهِ والأَطْـــــلالَ والرَّسْمـــــا

ولا أَبكِـــــي علـــــى ليْلـــــى ولا سُعْـــــــــدَى ولا سَلْمـــــــــى

وكأني به يستخف بعقول من يمم شطرها، ومسفهاً من يسألونها، وهي خالية، لا تجيب سائل، ولا ترد جواباً، فلِمَ لا يعيش هؤلاء الباكون حاضرهم وحياتهم، ويدعون ما مضى وعفا؟! ولعله –أيضاً– يتهكم بالأعراب، من خلال ذم الأطلال والوقوف عليها.

ويعلل الشاعر نعيه، على من بكى الطلل، وذرف الدموع السخية عنده، متذكراً الحبيبة، وأيامه الخوالي معها، من خلال تجاربه في العشق والهوى:

وذاكَ لأنَّنِـــــــــي رَجُـــــــلٌ عَلِمـــــتُ مِـــــن الهَـــوى عِلْمـــا

إذ يرى أن الوصال حسن من المحبوبة ما دامت ملتزمة به، كما يقبح منها الصرم والقطيعة، والصد والهجران، إذا ما أضنت المحب به:

كمـــا مَـــا أَحـــسنَ الوَصْـــلَ! كَـــذا مـــا أَقـــبحَ الـــصُّرْمـا!

فيُلـــزَمُ حَيـــثُ ذا حَمْـــدًا ويُلـــزَمُ حَيـــثُ ذا ذَمَّـــا

ويصر الشاعر على أن يعيش اللحظة التي هو فيها، لا أن يحيا على تذكر الأحبة في الماضي، فالماضي ينحصر في المعاناة والألم والشكوى فقط:

فَقَـــد أَصـــبحتُ ذا عِـــشْقٍ لخِـــشْف كـــانَ لـــي سِلْمـــا

وأما الحاضر، وإن كان فيه ذلك (المعاناة...)، إلا أن رؤية المحبوبة، ووصالها بين الحين والآخر ،يخفف من وطأة المعاناة، وقسوة الشوق، وتباريح الهوى.

ويعاتب محبوبته، مذكرها بأن الوصل حسن وجميل، وأن الصرم والقطيعة قبيح، فلا ينبغي أن يجور المحبوب على حبيبه، فيعاقبه بالصد والهجران؛ لأنه ملك زمام أمره، فمن يستحسن الظلم، أولى به أن يستحسن العدل أيضاً:

أَميـــري إنَّمـــا جُـــرتَ لأنْ ولّيتُـــكَ الحُكْمَـــا

أمـــا تَستحـــسِنُ العَـــدْلَ كمـــا تَستحـــسِنُ الظُلْمـــا

وتظهر المفارقة في النص المتقدم في غير موضع، الأول: النعي على من يقف على الأطلال، ويبكي الرسوم وماضي الأحبة، في الوقت الذي يعي فيه أنها لا تحير جواباً، ولا تسمع نداءً، إذن، فلِمَ ذلك، وما الفائدة منه؟! كما أن العيش على الذكريات التي اندثرت، والماضي الجميل الذي غبر لا يجدي نفعاً، وبالتالي فإن هذا الفعل، يفوّت على المرء أن يحيا اللحظة الراهنة، ويتمتع بحاضره.

وتفضي هذه المفارقة إلى مفارقة أخرى، وهي التهكم بالأعراب، وهو "في ذلك يريد الوصول إلى ذم الأطلال نفسها، بحيث أنها من آثار الأعراب، ومتصلة بنمط حياتهم في الصحارى

والفلوات، وهم الذين يخلفونها وراءهم في حركتهم الدائبة حين يحلون ويرتحلون." [1] ولهذا تراه يفتتح كثيراً من قصائده بالخمر، أو يخلص سريعاً إلى موضوعه الرئيس، سواء أكان غزلاً، أم مدحاً، أم هجاءً.

وأما المفارقة الأخرى؛ فهي المقابلة بين الوصل، وحسنه من المحبوب، وقبح الصرم والقطيعة منه، فلا يُترك المحب نهباً للوصل تارة، وللقطيعة تارة أخرى، فالتزام الوصل حمد، واعتياد القطيعة والتمنع ذم أيضاً، وبالتالي كأن الشاعر يقول من وصلني وصلته، ومن بادلني الحب بادلته، ومن قطعني وصد عني، فليس لي به حاجة. وكأني به –هنا أيضاً– يلمز بمن يتغنى بصد الحبيبة وهجرانها، وتمنعها ونأيها عن المحب.

واما المفارقة الأخيرة، فقد جلاها قوله:

أمـــــا تَستحـــــــسِنُ العَـــــدْلَ كمـــــا تَستحـــــــسِنُ الظُلْمـــــــا

إذ كشف الدالان المتناقضان: (العدل/ الظلما) عن قسوة المحبوب بالمحب، وجوره عليه في أحيان كثيرة، وربما يكون ذلك ناجماً عن شعور المرأة، بأن هذا الرجل مثلاً "لا يحقق مثلها الأعلى، أو أنها مشغوفة بغيره"[2]، وبالتالي فهو يبرز شدة وجده، وصبوته بمحبوبته، ومعاناته من جورها. ولذلك يتوسل إليها بأن تنصفه، وتكون معه عادلة كذلك، فإشكالية المفارقة –هنا– تكمن في "استحضار الدوافع النفسية المتضادة؛ لغرض بلوغ وضع نفسي متوازن"[3].

---

(1) الجبر، خالد عبدالرؤوف: الرّجع القريب (بحوث مهداة إلى أستاذي الدكتور إحسان عباس –رحمه الله–)، دار جرير للطباعة والنشر، عمان، 2010، ص 21.

(2) الحوفي، أحمد محمد: الغزل في العصر الجاهلي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1972، ص 232.

(3) النعيمي، أحمد إسماعيل: المفارقة موضوعاً شعرياً قبل الإسلام، دار لينا للطباعة والنشر، القاهرة، 2005، ص 56.

خامساً: التمرد

مدخل:

كان لتغير الحياة في العصر العباسي –من الناحية الاجتماعية، والسياسية، والفكرية...– دور كبير في دفع كثير من الأحزاب السياسية والفرق الدينية، وغيرهم إلى التمرد على نظام الخلافة، وشق عصا الطاعة عنه، كما كان –أيضاً– للشعراء الدور الجلي في هذا التمرد، تجلى في نقمتهم، واستيائهم مما كان عليه المجتمع العباسي آنذاك، من الشعور الطبقي المقيت، إذا كانت "الطبقات البائسة في العصر بالعباسي أكثر طبقاته عدداً، كانت تكدح وتشقى... لينعم الخلفاء والوزراء، وعلية القوم، وكبار التجار، والأقطاعيون بالحياة الرغدة، والعيش الناعم، غير مفكرين في جوع جائع، ولا عري عارٍ، بينما تتجرع الطبقة الفقيرة التعسة آلاماً ثقالاً، وأهوالاً طوالاً..." (1)

يضاف إلى ذلك حركة الزهد التي حفزت بعض الشعراء على التمرد والتململ، أو على الأقل على الرفض لما رأوه من ترف وبذخ وشهوات، و "ذلك أن قوماً ما يئسوا من الغنى،ورأوا أن نفوسهم لا تطاوعهم للقرب من ذوي الجاه، أو حاولوا ذلك ففشلوا؛ فلجؤوا إلى القناعة يروّضون أنفسهم عليها... وقوماً عافت نفوسهم ما رأت من شهوات لا حد لها، ورأوا أن النفس إن نالت ما طمحت، تفتحت أمامها شهوات وشهوات، وللوصول إلى كل شهوة متاعب وعقبات، ففضلوا أن يقمعوها." (2)

وهذا فضلاً عن دور الحركة الشعوبية، إذ اتكأت الدولة العباسية على العنصر الأجنبي والموالي ولاسيما الفرس، فقد "كانت الحياة السياسية، والاجتماعية مواتية للفرس في العصر

---

(1) ضيف، شوقي: الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، دار المعارف، ط2، 1977، ص 88.

(2) أمين، أحمد: ضحى الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط7، 1933، ج1، ص 132–133.

العباسي، فجهروا بشعوبيتهم في غير تعريض." [1] ومن يقف على الشعر العباسي، أو بعضه، يستطيع أن يتلمس مظاهر التمرد العديدة التي حمل لواءها كثير من الشعراء، ويتجلى التمرد في ضروب متنوعة، منها التمرد الفني، والتمرد الاجتماعي، والتمرد الديني... إلخ وسيتم التركيز على ضربين من ضروبه، التمرد الفني، والتمرد الديني، وذلك من خلال شعر أبي نؤاس .

أ- التمرد الفني:

ويتجسد ذلك بنبذ الوقوف على الأطلال والبكاء على الرسوم البالية، وإن سُبق إلى ذلك، إلا "أن أبا نؤاس ، هو الذي دعا بقوة إلى إهمال استهلاك القصائد بوصف الأطلال، حتى لقد غطت شهرته على غيره من الشعراء الذين حملوا الشعارات معه، وطوفوا بها في أنحاء المجتمع العباسي؛ لأنه كان كبيرهم، وأجرأ من نطق بلسانهم... "[2]

ومن ذلك قوله: [3] (من الوافر)

دَعِ الأَطـــلالَ تُنـــسِفُها الجَنـــوبُ وتُبْلـــي عَهْـــدَ جِـــدّتها الخُطـــوبُ

وخَـــلِّ لراكـــبِ الوَجْنـــاء أَرْضًـــا تَخُـــبّ بِهـــا النَّجيبـــةُ والنَّجيـــبُ[4]

بِـــــلادٌ نَبْتُهـــا عُـــشَرٌ وطَلْـــحٌ وأَكثَـــرُ صَـــيْدِها ضَـــبُعٌ وذِيـــبُ[5]

ولا تأْخُـــذْ عَـــن الأَعـــرابِ لَهْـــوًا ولا عَيْـــشًا فعَيْـــشُهمُ جَديـــــبُ

---

(1) الحوفي، أحمد محمد: تيارات ثقافية بين العرب والفرس، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 1978، ص 152.

(2) عطوان، حسين: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، ط2، 1987، ص100.

(3) أبو نؤاس : ديوانه، ج3، ص 43 -44.

(4) الوجناء: الناقة السريعة، النجيبة، والنجيب، الناقة السريعة النشيطة. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (وجن، نجب).

(5) العشر، الطلح: شجر في البادية ترعاه الإبل. ينظر: المصدر نفسه، مادة (عشر، طلح).

ذَرِ الأَلبـــــانَ يـــــشرَبُها رِجـــــــالٌ رَقيـــقُ العَـــيْشِ عِنـــدهُمُ خَـــصيبُ

إذا رابَ الحَليـــــبُ فبُـــــلْ عَليـــــهِ ولا تَحْـــرَجْ فَمـــا فـــي ذاكَ حُـــوبُ[1]

فأَطْيَـــبُ مِنـــهُ صَـــافيةٌ شَمـــولٌ يَطـــوفُ بكَأْســـها سَـــاقٍ أَديـــبُ

أَقامـــتْ حِقْبـــــةً فـــي قَعْـــرِ دَنٍّ تَفـــورُ ومـــا يُحَـــسُّ لهـــا لَهيـــبُ

كـــأَنّ قِراتَهـــا فـــي الـــدَّنِّ تَحكـــي قِـــراةَ القَـــسِّ قابَلَـــه الـــصَّليـــبُ[2]

لا شك في أنه يدعو إلى التخلي عن الحياة البدوية، وما يمت إليها بصلة، من أطلال مقفرة، تسفيها الرياح غدوة وعشية، وتبلي جدتها الخطوب، وتفني معالمها تعاقب الأزمان،فليس في هذه البيئة الصحراوية المجدبة سوى الأشواك والأشجار الجرداء، والضباع والذئاب، وأن أهلها لا ينالون من أسباب العيش إلا ما يبقي الرمق، فهم لا يشربون إلا الألبان التي يكرهها الشاعر، ويسخر منها. وخير منها الخمر التي تنعش النفوس، وتنفث عنها الهموم والأحزان، ولاسيما إذا قدمها غلام يتمتع بجميع آيات الجمال والزينة، ممزوجة بالغنج والدل والرقة.

ويمكن تلمس المفارقة –في النص المتقدم– وذلك من خلال السؤالين الآتيين اللذين تضمنهما هذا النص، وهما: أولاً: أين حياة الحاضر من حياة البادية، أو أين النعومة من الخشونة؟:

دَعِ الأَطـــــلالَ تُنـــــسِفُها الجَنـــــوبُ وتُبْلـــي عَهْـــدَ جِـــدّتها الخُطـــــوبُ

وخَـــلِّ لراكـــبِ الوَجْنـــاء أَرْضًـــــا تَخُـــبّ بِهـــا النَّجيبـــةُ والنَّجيـــــبُ

بِـــــلادٌ نَبْتُهـــا عُـــشَرٌ وطَلْـــحٌ وأَكثَـــرُ صَـــيْدِها ضَـــبُعٌ وذِيـــــب

(1) حوب: إثم. ينظر: المصدر نفسه، مادة (حوب).

(2) القِرى هنا: الصوت. لم أجدها بهذا المعنى في لسان العرب، وغيره من العاجم العربية.

ولا تأْخُـــذْ عَـــن الأَعـــرابِ لَهْـــوًا ولا عَيْـــشًا فعَيْـــشُهمُ جَديـــــبُ

وتتضمن هذه الأبيات الإجابة عن السؤال الأول، فإذا كانت البيداء، ليس فيها إلا أطلال بائدة تسفيها الرياح، وتعبث بها عوادي الدهر، وإبل وشياه، ونبتات وأشجار لا تصلح إلا لرعي الأنعام، وحياة الإنسان فيها، ضنك وضيق، وجوع وعري... إلخ، فحياة الحاضرة –بلا شك– نعيم ورفاهية وترف ...

وأما السؤال الثاني، فهو أين الخمر من اللبن؟:

ذَرِ الأَلبـــانَ يـــشرَبُها رِجـــالٌ رَقيـــقُ العَـــيْشِ عِنـــدهُمُ خَـــصيبُ

إذا رابَ الحَليـــبُ فبُـــلْ عَليـــهِ ولا تَحْـــرَجْ فَمـــا فـــي ذاكَ حُـــوبُ

فأَطْيَـــبُ مِنـــهُ صَـــافيةٌ شَمـــولٌ يَطـــوفُ بكَأْســـها سَـــاقٍ أَديـــبُ

أَقامـــتْ حِقْبـــةً فـــي قَعْـــرِ دَنٍّ تَفـــورُ ومـــا يُحَـــسُّ لهـــا لَهيـــبُ

كـــأَنّ قِراتَهـــا فـــي الـــدَّنِّ تَحكـــي قِـــراةَ القَـــسِّ قابَلَـــه الـــصَّليـــبُ

فهو يرى أن الألبان صنو شظف العيش، والفقر والحاجة، وغذاء الأبدان الفانية، وأن الخمر معادل موضوعي للغنى والترف، وغذاء الأرواح التي تهيم في عوالم الخيال، بعيداً عن آلام الواقع وأحزانه؛ ولذلك فقد "حفلت خمرياته بحرارة الصدق، وقوة التأثير، فكلامه عن الخمر، ينم ... عن حب صادق عميق، وإيثار أشبه أن يكون عبادة، وحب أبي نؤاس للخمر حب طاغٍ لا يقف دونه وازع، أو رادع من ضمير، أو دين،أو خلق... "[1]

(1) خريس، حسين: حركة الشعر العباسي في مجال التجديد بين أبي نؤاس ومعاصريه، دار الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1994، ج2، ص 45.

ويقول في نموذج آخر: [1] (من البسيط)

لا تَبْـكِ لَيْلَـى ولا تطـرَبْ إِلـى هِنْـــدِ واشْـربْ علـى الـوَرْدِ مِـن حَمـراءَ كالـوَرْدِ

كَأْسًـا إذا انحـدرتْ فـي حَلْـق شَـارِبِها أَحذثْـهُ حُمْرتَهـــا فـي العَيْـنِ والخَـدِّ

فـالخَمْرُ يَاقوتـةٌ والكَـأْسُ لُؤْلُـــؤةٌ مِـن كَـفِّ جَـارِيةٍ مَمـشُوقـةِ القَـــدِّ

تُـسقيكَ مِـن يَـدِها خَمْـرًا ومِـن فَمِهـا خَمْـرًا فَمـا لـــكَ مِـن سُـكْرَيْنِ مِـن بُـدِّ

لـــي نَـشْوتانِ وَلِلنَّدْمـــانِ واحـــدةٌ شَـيْءٌ خُصِـصتُ بِـهِ مِـن دُونهِم وَحْـدي

واضح أنه يدعو إلى العزوف عن بكاء من كان يسكن الربع والطلل، أو من أجلهما معاً: لا تَبكِ لَيْلى ولا تَّطرَبْ إلى هندٍ/ وقد اختزل ما كان الشعراء يتغنون به في شطر بيت، ولعل هذا يوميء بقلة الاكتراث، وعدم الاهتمام بما كان يعنى به الشعراء الأعراب من الوقوف على الأطلال، وبكاء الدمن، وذرف الدموع سخية على الأحبة، والذكريات السالفة.

وفي المقابل يدعو إلى العكوف على الخمر التي تشبه الورد في حمرتها، ويحمر لها عين شاربها وخده، وينتشي بها شاربها، ويزداد نشوة، لاسيما إذا كان الساقي حسن المنظر ممشوق القد.

وتبدو المفارقة من خلال المقابلة بين من يبكي الديار وساكنيها، وتستوقفه الدمن والنؤي، والأثافي، فتسيل عبراته على خده حزناً وأسى وحسرة، بما يكتنف ذلك من قسوة الطبيعة، وشظف العيش، وسوء الحال، وبين لحظات النشوة التي يشعر بها متعاطي الخمر التي تبعث الأمل والحياة، إذ يتجسد بذلك النعومة والرقة والرفاهية، والترف والتنعم والتحضر...

ومن خلال هذه المفارقة، يسخر الشاعر من حياة الأعراب، وما يتصل بها من أسباب، هي أقرب إلى الجفا والخشونة والغلظة... ويفضل الحياة الحاضرة، بل يحض على الانهماك فيها، والاقبال عليها، ويزدري الحياة الماضية، ويدعو احتقارها، والإعراض عنها.

---

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج3، ص 106 – 107.

وتحسن الإشارة إلى أن تمرد أبي نؤاس على المقدمة الطللية، كان مثار اختلاف بين النقاد والدارسين، فبعضهم أرجعه إلى شعوبيته وفارسيته، وبالتالي الإقلال من قيمة العرب ومكانتهم[1] في حين رأى بعضهم الآخر في أنه لا علاقة له بالشعوبية، بقدر ما هو بحث عن مظاهر التجديد، والملاءمة بين الشعر والحياة، وترك القيم والتقاليد الموروثة[2]

ب- التمرد الديني:

وسنمثل له في معاقرة الخمر، والمجاهرة في شربها، وتجاوز حد المعقول إلى العبث والمجون والخلاعة، وما يترتب على ذلك من السلوك الرافض للمنظومة الأخلاقية، والخروج على التعاليم الدينية، " لم يحب أبو نؤاس الخمر كما أحبها الأعشى، والأخطل وغيرهما؛ أي لم يعتبرها [يعدها] وسيلة إلى الفرحة والنشوة فحسب، بل زاد على ذلك أنه أحياها، ورأى فيها شخصاً حياً... فإنه رأى فيها حياة عندما رآها تغلي، وتفور وتضطرم، وتأتلق ائتلاقاً، وتسري في الجسم سرياناً، وتبعث فيه الحرارة والنشاط... فهي روح يحاول أبو نؤاس أن يستلها من الدن، ليجعل في جسمه روحين..." [3]

عشق أبو نؤاس الخمر عشقاً لا يساويه عشق، وصل به حد العبادة والتقديس، فأسرف في شربها، ووصفها، حتى لم يدع شيئاً يتعلق بها، إلا بالغ في ذكره، ومن ذلك قوله: [4] (من الطويل):

غـدَوْتُ ومـا يَـشجُو فُـؤادي خَـوادِشٌ ومـا وَطَـري إلّا الغَوايـةُ والخَمْـرُ

(1) ينظر: الفيل، توفيق: القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي من بشار إلى ابن المعتز، مطبوعات الجامعة، الكويت، 1984، ص 185.

(2) ينظر: سلام، محمد زغلول: الأدب في عصر العباسيين (منذ قيام الدولة حتى نهاية القرن الثالث)، منشأة المعارف القاهرة، 1998،ص 368.

(3) الفاخوري، حنا: الجامع في تاريخ الأدب العربي الأدب القديم، دار الجيل، بيروت، 1986، ص 699.

(4) أبو نؤاس : ديوانه، ج3، ص 147 – 148.

معتَّقــةٌ حَمــــراءُ وَقْــدتُها جَمْـــــرُ ونَكْهتُهـــا مِــسْكٌ وطَلْعتُهـــــــا تِبْـــــرُ

حَطَطْنــا علــى خمّارِهــا جِــنْحَ لَيْلـــةٍ فَــلاحَ لنَــا فَجْــرٌ ولَــمْ يطلُــعِ الفَجْـــــرُ

وأَبْــرزَ بِكْــرًا مُــزّةَ الطَّعْــمِ قَرْقَفًـــــا صَــنيعةَ دِهْقـــــانٍ تَراخَــى لَــهُ العُمْــرُ[1]

فقُلــتُ: أَدِلْ مِنْهــا العِنــانَ فإِنّنـــــي لَهــا كَــفْءُ صِــدْقٍ لَــيْس مِــن شِــيَمي العُــسْرُ

كــأَنّ الزُجــاجَ البــيضَ منهــا عَــرائسٌ عليهـــــنّ بيـــنَ الــشَرْب أَرْدِيـــــةٌ حُمْـــرُ

وَصــلتُ بِهــا يَوْمًـــا بلَيْــلٍ وَصلتُـــــه بــأَوَّلِ يَــوْمٍ كـــانَ آخِـــرَه الــسُّكْـــــرُ

واضح أن الخمر التي يصر الشاعر على تعاطيعا، هي خمر معتقة، أحكمها الدهر/ معتقة حمراء/ تتطاير شرراً، يشبه شرر الجمر/ وقدتها جمر/ ورائحتها تحاكي رائحة المسك/ ونكهتها مسك/ وأما طعمها، فهو مز متوسطة الحلاوة، باردة صافية/ مزة الطعم قرقف/ وأما لونها، فيضاهي لون التبر/ وطلعتها تبر/ أو خيوط الفجر الذهبية/ فلاح لنا فجر/ يقصد أماكنها ليلاً؛ خشية أعين الرقباء/ حططنا على خمارها جنح ليلة/...

وخمر الشاعر كائن أنثوي مصون بكراً، وليست ثيباً/ وأبرز بكراً/ كؤوسها بيض تبعث على الأمل والتفاؤل والحياة، كأنها عرائس بيض جميلات/ كأن الزجاج البيض منها عرائسٌ/ يزددن جمالاً على جمال عندما يرتدين أردية حمراء/ عليهن بين الشرب أردية حمر/ يرى نفسه لها كفوءاً/ فإنني لها كفء صدق/

جاور الشاعر –في النص المتقدم– بين بعض الألفاظ والعبارات المتضادة، مثل: "فلاح لنا فجر/ ولم يطلع الفجر"، إذ كنى عن الخمر بالفجر في قوله: "فلاح لنا فجر"، وقد أفضى إلى هذه الكناية التشبيه، ليوحي من خلاله بما تفعله الخمر في نفس شاربها، إذ تضيء له آفاق النفس،

(1) مز: ليس حلواً، ولا مراً، قرقف: الخمر، دهقان: تاجر الخمر. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (مزّ، قرقف، دهق).

وتكشف له عن أحلامها، وآمالها، كما يضيء الفجر بنوره أمام الساري طريقه، فلا يعثر بشيء، أو يفاجأ بأمر يخيفه.

وكذلك في قوله: "فإنني لها كفء صدق/ ليس من شيمي العسر" فقد جمع بين القدرة المادية/ والعسرة؛ ليؤكد أن شارب الخمر يتطلب أن يكون كريماً جواداً، ولاسيما إذا كانت هذه الخمر معتقة، ذات مواصفات خاصة، فلا يخطبها إلا من دفع مهرها غالياً.

وجمع بين "البيض/ حمر" في قوله:

كـأَنّ الزُجـاجَ البـيضَ منهـا عَـرائسٌ عليهـــنّ بيـــنَ الـشَرْب أَرْدِيـــةٌ حُمْـــرُ

ليصور عناية الدهقان بهذا الخمر، وآداب الضيافة التي تستحقها، إذ يقدمها بكؤوس بيض، ليجلو حمرتها، وتحلو في عين شاربها، فينتشي بشربها.

وجمع أيضاً بين جملة "بأول يوم"، "آخره" في قوله:

وصـلتُ بهـا يَوْمًـا بلَيْـلٍ وصلتُـــه بـــأَوَّلِ يَـــوْمٍ كـــانَ آخِـــرَه الـــسُّكْـــــرُ

ليصور حالة الانتشاء التي استمرت اليوم كله، وكثرة تعاطيه الكأس تلو الأخرى، حتى بقي في حالة سكر دائمة.

ويمكن القول: أن هذه المتضادات، كشفت عما يكنه الشاعر في نفسه من هموم وأحزان، إذ كانت الخمر لديه –أيضاً– مهرباً من الواقع الأليم الذي يحيا فيه، فأراد أن يفرغ ما هو مكبوت في داخله من خلالها، كما تمكن من خلال هذه المفارقات –كذلك– أن يهدم الواقع لصالح الخيال، فقد جعل الخمر بكراً، ورائحتها المسك، وتشع نوراً يوقد ظلمات النفس.

ويقول في نموذج آخر: [1] (من الخفيف)

عَـاذلي فـي المُـدامِ غَيْـرَ نَـصيحِ لا تَلُمْنـــي علـــى شَـــقيقةِ رُوحـــي

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج3، ص 85.

لا تَلُمْنـــي علـــى الَّتـــي فَتنتْنـــي وأَرثْنـــي القَبيـــحَ غَيْـــرَ قَبيـــحِ

قَهْـــوةً تَتَـــرُك الـــصَّحيحَ سَقيمًـــا وتُعيـــرُ الـــسَّقِيمَ ثَـــوْبَ الـــصَّحيحِ

إِنَّ بَـــذْلي لهـــا لَبَـــذْلُ جَـــوادٍ واقْتِنـــائي لهـــا اقْتنـــاءُ شَحيـــحِ

تمثل الخمر لدى أبي نؤاس –كما يبدو في هذا النص– شقيقة روحه، تحيط بها هالة من القداسة، القداسة ذاتها التي تحيط بالروح، إذ لم تعد شراباً عادياً يبل الصدى، أو يطفىء الظمأ، بل هي عالم من الرؤى والأحلام...؛ وذلك لا يقبل فيها من عاذل لوماً، ولا تأنيباً:

عَـــاذلي فـــي المُـــدامِ غَيْـــرَ نَـــصيحِ لا تَلُمْنـــي علـــى شَـــقيقةِ رُوحـــي

وهي مليئة بالدلالات الروحية، مفعمة بالإيحاءات والرموز، وتمتلك من الفتنة والسحر، والقوى الخارقة ما يجعلها قادرة على أن تُري شاربها القبيح جميلاً، وتجعل السقيم سليماً؛ ولهذا يمهر بما غلا ونفس، ويضن بها ضن البخيل الشحيح على ماله:

لا تَلُمْنـــي علـــى الَّتـــي فَتنتْنـــي وأَرثْنـــي القَبيـــحَ غَيْـــرَ قَبيـــحِ

قَهْـــوةً تَتَـــرُك الـــصَّحيحَ سَقيمًـــا وتُعيـــرُ الـــسَّقِيمَ ثَـــوْبَ الـــصَّحيحِ

إِنَّ بَـــذْلي لهـــا لَبَـــذْلُ جَـــوادٍ واقْتِنـــائي لهـــا اقْتنـــاءُ شَحيـــحِ

لقد زاد التضاد الدلالي، أو المفارقة من شعرية النص، والكامن في: "القبيح/ غير القبيح، الصحيح/ السقيم، جواد/ شحيح"، إذ جسد هذا التضاد قدسية الخمر، وأثرها الذي يشبه السحر والفتنة في نفوس شاربيها، فتنقلها من عالم الحقيقة البائس والمحزن إلى عالم الخيال الحالم، ومن آلامه وأحزانه إلى عالم المسرات والأفراح، ومن القلق والاضطراب إلى الانتشاء والمناجاة.

سادساً: الزمان والمكان

مدخل:

الزمن، والزمان:اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع: أزْمُن، وأزمان، وأزمِنة. [1]، وهو لدى أفلاطون (platon): كل "مرحلة تمضي لحدث سابق إلى لاحق." [2]، وفي تصور لالاند (A.Lalande): "ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث، على مرأى من ملاحظ، هو أبداً في مواجهة الحاضر." [3]، وهو بالتالي: "مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس، ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حد ذاته. فهو وعي خفي، لكنه متسلط، ومجرد؛ لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة... إن الزمن خيط وهمي مسيطر على كل التصورات، والأنشطة، والأفكار..." [4].

وأما مفارقة الزمن، أو المفارقة الزمنية، فهي تلك المفارقة التي تستند على عنصر الزمن، وتتحقق بحسب وجوده بأكمله؛ وهي مفارقة جوهرية، والمتصف بها يمتلكها، على حد تعبير كيركغارد(s.kierkegaard) طوال النهار، فهو لا يتصف بها بين وقت وآخر، أو هذا الاتجاه أو ذاك. [5] والزمن كما هو معروف، أمر متغير وغير ثابت، وهو –أيضاً– يعد بمثابة الوعاء الذي يحدث فيه الفعل، الذي يحاول من خلاله الإنسان الفاعل هدم وتغيير الواقع، إلى ما هو أجمل وأفضل، وبذلك تبدأ خطوات الصراع بين الإنسان والواقع.

---

(1) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (زمن).

(2) مرتاض، عبدالملك: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 240، 1998، ص 200.

(3) مرتاض: في نظرية الرواية، ص 200.

(4) المرجع نفسه، ص 201، 202.

(5) ينظر: ميويك: المفارقة، ص 79.

وتتجسد في المفارقة الزمنية –كذلك– أشكال التنافر، والاختلاف في ترتيب الزمن داخل الحدث السردي، فالعودة إلى وقائع حدثت في وقت سابق –مثلاً– تشكل نموذجاً مثالياً للمفارقة في علاقتها باللحظة الراهنة[1]، وبالتالي فإن ملاحظة الترتيب الزمني، وما يطرأ عليه من تغير، بمعنى كسر التراتبية الزمنية، وعدم سيرها على سمت واحد (من الماضي إلى المستقبل)، يكشف عن جماليات النص السردي، وسماته الفنية.

وأما المكان؛ فهو "الإطار الذي تقع فيه الأحداث." [2] ويشكل جزءاً من التجربة الذاتية، بعد أن يفقد صفاته الواقعية، كما له ارتباط قوي باللحظة النفسية[3]. فضلاً عن صلته المتينة بالعمل الأدبي، إذ يكوّن إحدى البنيات الأساسية في النص، ولاسيما النصوص السردية. ويرتبط المكان بالزمان ارتباطاً شديداً، إذ لا يمكن دراسة أحدهما بمعزل عن الآخر، وانعكاس أحدهما على الآخر، لا يمكن إغفاله، وبالتالي لا يمكن –أيضاً– إغفال تأثيرهما على صانع الحدث.

وتنشأ المفارقة من التنافر في بناء المكان، فإذا كان المكان مدرك، محدد الأبعاد، معلوم الهوية، تتعامل فيه الشحوص، وفق شروطه المعروفة بالنسبة لها، وتقوم فيه العلاقة بين أبعاده بطريقة منطقية، تترتب فيها النتائج على الأسباب، وتؤدي فيها الأسباب إلى النتائج... فإن المكان المفارق، يخالف ما يوجد فيه من شخوص، وأحداث، ولغة؛ مكان أبعاده مضللة، لا تعرف

---

(1) ينظر: برنس، جيرالد: المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص 24.

(2) قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 76.

(3) ينظر: جنداري، إبراهيم: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز طباعة. نشر. توزيع، دمشق، 2013، ص 174.

الشخوص كنهه، وتتعامل معه بشكل مخالف لطبيعته، إذا تخيلناه ثابتاً، وجدناه متحركاً، وإذا تخيلناه متحركاً، وجدناه ثابتاً... [1].

يرتبط مفهوم المكان والزمان لدى أبي نؤاس بعالم المتغيرات والمتناقضات، كما يشكل عنصراً بنائياً في غاية الأهمية في تجربته الشعرية؛ مفعماً بالحركة والحياة، ومترعاً بالأفراح والمسرات، ومليئاً –كذلك– بالأحزان والهموم والمتاعب.

ومن النماذج التي تتجلى فيها المفارقة الزمانية والمكانية، قوله: [2] (من الطويل)

ودَارِ نَدامَـــى عطَّلوهـــا وأَدلَجُـــوا ... بِهـــا أَثَـــرٌ مِـــنْهم جَـــديدٌ ودَارسُ

مَساحِبُ مـن جَـرِّ الزِّقـاق علـى الثَّـرَى ... وأَضـغاثُ رَيْحـــانٍ جَنِـيٌّ ويـــابسُ[3]

حَبـستُ بِهـا صَـحْبي فجـدّدتُ عَهْـدَهم ... وإِنِّـــي علـــى أَمْثـــالِ تِلـــكَ لَحـــابسُ

ولـم أَدْرِ مَـنْ همَّ غَيْـرَ مَـا شَـهِدتْ بـهِ ... بِـــشَرْقيٍّ ســـاباطَ الدِّيـــارُ البَـــسابِسُ

أَقمْنـــا بهـــا يَوْمًـــا ويَوْمًـــا وثالثًـــا ... ويَوْمًـــا لـــهُ يَـــوْمُ التَّرحُّـــل خَـــامِسُ

تَـدورُ عَلْينـــا الـرَّاحُ فـــي عَـسْجَديّةٍ ... حَبتْهـــا بـــأَلوانِ التَّـــصاويرِ فَـــارسُ[4]

فللخَمْـرِ مـــا زُرّتْ عَليـــهِ جُيـــوبُهم ... وَللمـــاءِ مـــا حـــازتْ عليـــهِ القَلانِـــسُ[5]

يقال: إن أبا نؤاس خرج يوماً مع بعض أصحابه من الندامى إلى "ساباط"؛ وهي إحدى المدن الفارسية القريبة من المدائن، فرأى فيها آثاراً تدل على اجتماع، كان القوم به، فقال له أصحابه: صف هؤلاء وبقاياهم، فقال: هذه القطعة التي أُعجب بها الجاحظ وغيره. [6]

---

(1) شوقي: بناء المفارقة، ص 162.

(2) أبو نؤاس : ديوانه، ج3، ص 183 – 184.

(3) أضغاث: جمع ضغث، القبضة من الشيء. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ضغث).

(4) كؤوس عسجدية:من ذهب. العسجد: الذهب. ينظر: المصدر نفسه، مادة (عسجد).

(5) القلانس: جمع قلنسوة، وهي أغطية الرأس في الحرب. ينظر: المصدر نفسه، مادة (قلس).

(6) أبو نؤاس : ديوانه، ج3، ص 184 – 185.

يلاحظ أن الشاعر وقف بديار محبوبته/ الخمر/ كما كان يفعل الشعراء من قبل عندما كانوا يعوجون المطي، ويقفون، ويستوقعون الصحب والركب بديار محبوباتهم، فيتذكرون الأيام الماضية، والذكريات القديمة، فيذرفون الدمع سخياً، ثم يدعون لها بالسقيا، لقد فعل الشاعر أكثر مما فعلوه، إذ حبس نفسه وصحبه خمسة أيام، جدد عهدهم مع محبوبتهم، فشربوا وعبثوا.

تتبدى المفارقة المكانية منذ البيتين الأول والثاني:

ودارِ نَدامَـــــى عطَّلوهـــا وأَدلجـــوا بهـــا أَثَـــــرٌ مـــنهم جَـــديدٌ ودارسُ

مَساحِبُ مـن جَـرِّ الزِّقـاق علـى الثَـرَى وأَضـــغاثُ رَيْحـــــانٍ جَنِـــيٌّ ويـــابسُ

إذ صور فيهما وقوفه على بعض الحانات التي مر بها في طريقه، فوقف واستوقف؛ ليجدد عهده بشرب الخمر، فشرب هو وصحبه، حتى بلغ بهم الشرب حدّ اللهو والعبث. وهو بذلك يفجأ المتلقي ويخاتله ناقضاً ما عهده من وقوف الشعراء على الربع البالي والديار المندثرة التي لم يبق منها سوى الدمن، وبعض الآثار هنا وهناك. فيقف أحدهم ويستوقف، ويبكي ويستبكي، حتى إذا قضى مراده، دعا إليها بالسقيا والتجدد، ثم انصرف مع صحبه إلى حيث غايتهم.

وبذلك تتغير طبيعة الدار لدى الشاعر من ديار تبعث على الحزن والأسى، إلى دار يتجدد فيها الفرح والسرور. لعل ما جسد التناقض بين دار أبي نؤاس التي وقف بها، وديار غيره من الشعراء، توظيفه للتضاد بين الألفاظ: (جديد/ دارس، جني/ يابس) فإذا كان الشعراء يصفون ديارهم بالدوارس والبلى، فأبو نؤاس منحها بعض الحياة والجدة، من خلال توظيفه للدال (جديد)، وإذا كان الشعراء –أيضاً– يصفون البعر –مثلاً– في ديارهم كأنه حب فلفل، فأبو نؤاس وصف بقايا الريحان الطري القريب العهد بالجني؛ ليومي بتجدد الرغبة لديه بالخمر.

وأما المفارقة الزمنية، فتبرز في البيتين الآتيين:

أَقمْنـــا بهـــا يَوْمًـــــا ويَوْمًـــا وثالثًـــــا ويَوْمًـــا لـــه يَـــوْمُ التَّرحُّـــــل خـــامسُ

تَـدورُ علينـــــا الـرَّاحُ فـــي عَـسْجَديّةٍ حبتْهـــا بـــأَلوانِ التَّـــصاويرِ فـــــارسُ

إذ المعهود لدى الشعراء أن يقيموا بديار أحبتهم ساعة أو أكثر، أما أبو نؤاس ، فقد أقام بها مع صحبه خمسة أيام، وهذا يدل على حبه للخمر، وتعلقه الشديد بها، ولعله أكثر من تعلق الشعراء بالنساء اللواتي تشببوا بهن. وشتان بين الأمرين لدى الشاعر؛ فالأمر لديه حالة من الفرح والسرور والمسرات التي تنعش الروح، وتسمو بها إلى عوالم، لا تمت بصلة إلى عالم الماديات، بينما لدى الشعراء معاناة وألم يضني الروح والبدن معاً بلا طائل. ومن هنا يلاحظ أن المكان والزمان، في ما تقدم، أمران مخاتلان للمتلقي، وليسا متناغمين مع ما استقر في ذهنه، كما عهدهما لدى غيره من الشعراء.

ويقول في نموذج آخر يعاتب فيه أهل مصر[1] (من البسيط)

دَمُ المَكـــارِمِ بالفُـــسْطـــاطِ مَـــسفوحُ والجُـودُ قـد ضَـاعَ فِيهـا وهْـو مَطـروحُ

يـا أهْـلَ مِـصْرَ لقـد غِبـتُم بـأجْمَعِكم لمَّـا حَـوى قَـصَبَ الـسَّبْقِ المَـساميحُ

أمـــوالُكم جَمَّـــةٌ والبُخْـــلُ عارضُهـــا والنِّيـــلُ مَـــعْ جُـــودهِ فِيـــهِ التَّماسيـــحُ

لَـولاَ نَـدى ابْـنِ حُـوَىٍّ أحمـدِ نَطقـتْ مِنِّـــي المَفاصِـــلُ فِيكُـــم والجَواريـــحُ[2]

يعاتب الشاعر أهل مصر، ويصف أهلها بالبخل، فالجود فيها قد أضحى مندثراً، في الوقت الذي يتسابق الناس فيه بالمكارم والسخاء، مع أنهم أغنياء لا فقراء، ولديهم الأموال الجمة،

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج1، ص 204.

(2) ابن حوى، لم أعثر على ترجمة له في ما توافر لدي من مصادر ومراجع.

والخيرات الكثيرة، وعلاوة على أن/ التماسيح/ الأغنياء على بخلهم وشحهم، لم يدعوا لكريم فضلا، ولا لصاحب معروف شيئاً يُكرم به.

شكل المكان –في النص المتقدم– مفارقة إيجابية وسلبية في الوقت نفسه، ففي الوقت الذي قصد فيه الشاعر الفسطاط، ولاقى فيه التكريم والحظوة ما لاقاه، عند واليها أحمد بن حوى، كان المكان لديه إيجابياً حميمياً:

لـولا نَـدى ابـن حُـوَىٍّ أحمـدِ نَطقـتْ منِّـي المَفاصِـلُ فِيكـم والجَواريـحُ

وعندما وجد فيه من الشح والبخل، وسوء المعاملة من بعض أهله، بعد فترة من الزمن، أصبح المكان لديه سلبياً طارداً:

دَمُ المَكـارِمِ بالفُـسْطـاطِ مَـسفوحُ والجُـودُ قـد ضَـاعَ فِيهـا وهْـو مَطـروحُ

يـا أهْـلَ مِـصْرَ لقـد غِبـتُم بـأجْمَعِكم لمَّـا حَـوى قَـصَبَ الـسَّبْقِ المَـساميحُ

أمـوالُكم جَمَّـةٌ والبُخْـلُ عارضُهـا والنِّيـلُ مـعْ جُـودهِ فِيـه التَّماسيـحُ

ولعل التحول الذي لقاه في المرة الثانية على يد بعض أهل الفسطاط، هو الذي صنع هذه المفارقة، وبالتالي تغيرت نظرة الشاعر إلى المكان من الحميمية، والألفة والحب إلى الكره، والبغض، والنفور. وهذا يدل على أن المكان عامل مهم في تحريك الشخوص، وتغيير الرغبة النفسية لديهم.

ولا شك في أن مجاورة الشاعر لبعض الألفاظ المتنافرة، مثل: "مسفوح/ مطروح، البخل/ جوده"، جلت هذه المفارقة المكانية، وأضاءت جوانبها، كما كشفت رغبة الشاعر في العطاء وحرصه عليه، وتذمره من البخل والشح.

ويقول في نموذج آخر: [1] (من الهزج)

أعـــــدَّ النَّـــــــاسُ لِلعيـــــدِ مِـــــن اللِّـــــذَّاتِ أَلْوانـــــــا

وأَعـــــددتُ مِـــــن الدَّمْـــــعِ لـــــهُ راحًـــــا ورَيْحانـــــــا

دَعِ الهَجْـــــرَ الَّـــــذي كـــــانَ لَنـــــا مِنـــــكَ كَمـــــا كَانـــــا

فَمـــــا أَحْـــــسَنَ بِالمَعْـــــشو قِ أنْ يهجُـــــــرَ أَحْيانـــــــا

إذا لـــــم يكُـــــنِ المَعْـــــشو قُ لِلعاشـــــــــقِ خَوَّانـــــــا

يبدو أن حال الشاعر قد ساءت، وقد وافاه العيد، فليس لديه ما يسره، ويفرحه من أنواع اللذات والطيبات التي أعدها الناس الميسورون للعيد، وبلغ به من سوء الحال أن يتخذ الدمع راحاً، ينفس بوساطته ما أهمه وأحزنه وأقلقه، ولعل هذا ما دعاه أيضاً إلى أن يطلب من محبوبته أن تهجره، بل قد استحسن الهجر منها في بعض الأحيان، في الوقت الذي كان يشكو فيه الهجر ويستقبحه، ويعده ظلماً.

شكل عنصر الزمن (العيد) مفارقة جلية –في النص المتقدم– إذ جلى صورتين متناقضتين أشد التناقض، الأولى صورة العيد بما يكتنفه من فرح وسرور لدى الناس الميسوري الحال، وقد تبدى ذلك، من خلال ما هيؤوه للعيد من الملذات والطيبات. وأما الصورة الثانية، فهي صورة الشاعر الذي لم يجد ما يعده لمثل هذا اليوم، فقد بسطت عليه الأحزان والآلام بساطها، فراح يذرف الدموع، لعله يخفف ما ألم به من الأسى، ويهوّن عليه بعض معاناته النفسية القاسية.

وبذلك جسدت لفظة (العيد) بما شحنها الشاعر من دلالات، وإيحاءات نفسية مفارقة زمانية، كشفت ما اعتور الشاعر من توتر وقلق ومعاناة، وصراع داخلي، أفضى به إلى أن يعد هجر الحبيب أمراً حسناً، بل يطلب منه أن يبقى على هجره له.

---

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج4، ص 346.

الفصل الرابع:

دراسة تطبيقية لنماذج مختارة

من شعر أبي نؤاس

حظي موضوع الزهد، ولاسيما في العصر العباسي، باهتمام الشعراء؛ وذلك رداً على التيار اللاهي الماجن، الذي كان سائداً يوم ذاك؛ إذ كان وراء ذلك عوامل متعددة، ومختلفة؛ دفعت الشعراء وغيرهم إلى التنبه لخطورة الإسراف في ملذات الحياة، والانغماس في شهواتها، وتأمل الدنيا، ومصير الإنسان المنتظر، بعد انقضاء أجله، فكان لا بد أن يعكف الإنسان على التعبد لله، والتفكير بالموت والآخرة، والاستعداد لذلك، والتزود بالتقوى. فاكتظت المساجد، ودور العبادة "بالوعاظ والنساك، وأهل الحديث، والفقه والورع، ومن حولهم العامة ... مؤمنة ... بأن العمر وإن طال قصير، وأن الدنيا ينبغي أن تكون دار زاد لدار المعاد..."[1].

وكان للشعراء نصيب في الدعوة إلى الزهد، والعمل للآخرة، ومن هؤلاء أبو نؤاس ، فمن قصائده التي دارت حول الآخرة، وترددت فيها معاني الاتعاظ بالموت، والاعتبار بمن التحد القبور، قوله:[2](من الخفيف).

يـــا بَنِـــي الـــنَّقْصِ والغِيَـــرْ وبَنِـــي الـــضَّعْفِ والخَـــوَرْ
وبَنِـــي البُعْـــدِ فـــي الطِّبـــا م عِ علـــى القُـــرْبِ فـــي الـــصُّوَرْ
والـــشكُولِ الَّتـــي تَبـــا م يَـــنُ فـــي الطُّـــولِ والقِـــصَرْ
أَيـــنَ مَـــن كـــانَ قَـــبْلَكُمْ مـــن ذَوي البَـــأْسِ والخَطَـــرْ؟
اِحْتِـــساءً مِـــن الحَـــرَا م وخَتْمـــاً علـــى الـــصُّرَرْ؟
سَـــائلُوا عَـــنْهُمُ المَـــدا ئِـــنَ واســـتَبْحِثوا الخَبَـــرْ!
سَـــبقُونا إلـــى الرَّحيـــ ـــلِ وإِنَّـــا لَبَـــالأَثَرْ

(1) ينظر: ضيف، شوقي: العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ط2، (د.ت)، ص399.
(2) أبو نؤاس : ديوانه، ج2، ص165.

مَـــنْ مَـــضَى عِبْـــرةٌ لنـــا وغَـــــداً نَحـــــنُ مُعْتَبَـــــرْ

إنَّ للمَـــــــــوْتِ أَخْـــــــذةً تَـــــسبِقُ اللَّمْـــــحَ بالبَـــــصَرْ

فَكـــــــأَنِّي بِكُـــــمْ غَـــــداً فـــــي ثِيـــابٍ مِـــنَ المَـــدَرْ[1]

قـــد نُقلـــتُمْ مِـــنَ القُـــصو م رِ إلـــــى ظُلْمَـــــةِ الحُفَـــــرْ

حَيْـــثُ لا تُـــضرَبُ القِبـــا م بُ علـــــــيكُمْ ولا الحُجَـــــر

حَيْـــثُ لا تَظهَـــرونَ فيـــــ ـــــهِ لِلَهْـــوِ ولاَ سَـــمَرْ

رحِـــــــمَ اللهُ مُـــــــسلِماً ذَكـــــــرَ اللهَ فـــــــازدجرْ

تنهض بنية هذا النص على المفارقة التي تبدو فيه واضحة منذ مطلعه:

يـــا بَنِـــي الـــنَّقْصِ والغِيَـــرْ وبَنِـــي الـــضَّعْفِ والخَـــوَرْ

فهذا المطلع، الذي يعد بمثابة العنوان للنص، يثير الوجه الأول للمفارقة، بما يشتمل عليه من الألفاظ: "النقص/ الغير/ الضعف والخور"؛ إذ توحي هذه الألفاظ بنقيضها الكامن فيها: "النقص/ التمام/ الغير/ الثبات: الضعف والخور/ القوة" فليس بخاف أن التمام ينضوي على بذرة النقص، والثبات يظهر فيه التغير والتبدل، وهكذا.

يخاطب الشاعر – منذ مطلع قصيدته – بني البشر، واصفاً إياهم: بالنقص، والغير، والضعف، والخور، ولا شك في أن هذا الخطاب، قد استقاه الشاعر من موروثه الثقافي، ومخزونه الفكري الإسلامي، فضلاً عن الواقع الذي ينسجم انسجاماً مطلقاً مع هذه الحقيقة، إنْ على مستوى الواقع الفردي، أو الجماعي. وقد وظف حرف النداء، الذي يصلح للقريب، والمتوسط البعد، والبعيد؛

(1) المدر: الطين. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (مدر).

ليستغرق هذه الحالات الثالث، كما جاء أسلوب النداء بصيغته العامة : "يا بني النقص..." للاهتمام بالموضوع العام للنص، والتبصرة بمضمونه، الذي رام الشاعر إيصاله إلى المتلقي.

اتكأ الشاعر على أسلوب التشخيص، الذي تبدى في صدر البيت: "يا بني النقص..." وعجزه: "وبني الضعف والخور"؛ إذ شخص: النقص/ والغير/ الضعف والجور، فجعل كلاً منها إنساناً، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (بني)، على سبيل الاستعارة المكنية، لتغدو هذه الصورة أكثر تأثيراً في المتلقي، بما أسبغ عليها من الحياة والحركة. ومما زاد دلالة الصورة إيحاءً وقوة الدال (الخور)، الذي أوحي بالانكسار، فضلاً عن الضعف والوهن، وتتوالى المفارقات في النص، ومن ثم تباعاً، ففي قوله:

وبَنِـــي البُعْـــدِ فـــي الطِّبـــا م عِ علـــى القُـــرْبِ فـــي الـــصُّوَرْ

وهنا يأخذ الشاعر في تفصيل ما أجمله في مطلع القصيدة، فمن الدلائل على ما يعتري بني البشر من النقص والغير ... اختلافهم في الطباع؛ من قسوة وشدة، ولين وسهولة، وبأس و قوة، وجبن وخور... الخ على الرغم من تشابههم في الشكول، وقربهم في الصور، وقد جلى التضاد في لفظتي: (البعد/ القرب) تباين الناس في سلوكهم ومعاملاتهم، وإن تشابهوا في الهيئات والصور، ففي هاتين اللفظتين تكمن مسافة التوتر بين القسوة والشدة، والسهولة واللين في الخُلُق والطبائع.

وقد توسل إلى هذه المفارقة الدلالية بالصورة الاستعارية إذ صور البعد بإنسان، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (بني) على سبيل الاستعارة المكنية؛ لتكون أشد تأثيراً في المتلقين من جهة، وللتعبير عن الإحساس العميق بوطأة الحياة والواقع، وتجربته الواسعة مع الآخر من جهة أخرى.

وهنا تبدو ثقافة الشاعر الفلسفية، في الجدلية القائمة بين المظهر والجوهر، وما تثيره هذه القضية من تناغم وانسجام تارة، أو خصام وانفصام تارة أخرى، وما يعكسه المظهر من جوهر الإنسان ففي إطار هذه المفارقة (المظهر والجوهر) يبرز موقف الشاعر، ويتضح رأيه من هذه القضية؛ وهو أنه لا ثمة علاقة – بالضرورة – بين جوهر الإنسان، الذي يتمثل بالطبع، وما جبل عليه من خلق، وما يبدو عليه من شكل أو صورة، وبالتالي لا نقيم الناس بناءً على صورهم وأشكالهم، بل بناءً على أخلاقهم وتعاملهم في ما بينهم.

ويؤكد هذه الحقيقة مرة أخرى في قوله:

والـــــــشُّكُولِ الَّتـــــــي تَبَـــــــا يَـــنُ فـــــي الطُّـــولِ والقِـــصَرْ

فقد وظف التضاد في لفظتي: "الطول/ القصر"؛ ليعمق الإحساس بالمفارقة بين شكل الإنسان وصورته التي يبدو عليها من جهة، وبين جوهره وحقيقته التي تكشف عنهما المواقف، وينم عنهما تصرفه واحتكاكه مع الآخر من جهة أخرى. وهذا يعني أن المفارقة: "تعبير لغوي بلاغي، يرتكز على العلاقة الذهنية بين الألفاظ، أكثر مما يعتمد على العلاقة النظمية والتشكيلية"[1] فقد تمكن الشاعر – من خلال هذه العلاقة – أن يحاور ذهن المتلقي محاورة غير مجردة، بل لفته إلى الواقع، وأخذه إلى عالم الناس؛ ليبرهن له على أن تباين الشكول: طولاً وقصراً، أو سمرة وبياضاً – مثلاً – لا يفضي – حتماً – إلى اختلاف الطباع.

وهكذا تمنح المفارقةُ المتلقي فرصة التأمل والتفكير، بصفته شريكاً أساسياً في عملية التلقي والتأويل، وبالتالي، فهو معني بإقامة علاقات بين الأشياء التي تبدو في ظاهرها متناقضة، أو لا رابط قوي بينها، أو بالأحرى "البحث عن العلاقات التي تجمع عناصر المتشكل – أمامنا – وما

(1) إبراهيم: المفارقة، ص135.

بينها من اتصال أو تنافر"[1] ولعل النظرة التي قدمها الشاعر لا تلزم المتلقي، وليس معنياً بها، بقدر ما هو معني بأن يجعل المتلقي في حيرة، أو يتركه متردداً بين الرفض والقبول. وهنا تبدو خطورة المفارقة كونها لعبة لغوية ماهرة، غالباً ما يقع المتلقي ضحية لها، متلبساً بالشكوك.

في اللوحة الأولى (1–3) جسد الشاعر فيها المفارقة بين الألفاظ التي حملت في طياتها نقيضها: النقص/ التمام/ التغير/ الثبات/ الضعف والخور/ القوة، الذي ينتاب الإنسان في هذه الحياة؛ فما أن يكتمل في جانب، إلا ويصيبه النقص في جوانب، وما أن يقوى ويشتد إلا ويعتوره الضعف والهوان والانكسار. ثم أبرزت هذه اللوحة – أيضاً – التناقض واللانسجام بين طباع الإنسان وصورته الخارجية، وبين جوهره وشكله، فالعلاقة وأهية بين الشكول أو الأشكال، وبين الطباع والأخلاق.

وأما اللوحة الثانية (4–8) فتصور العلاقة بين الأموات والأحياء، القائمة على الاعتبار، والنظر في مصير الأقوام الذي سلفوا، وكيف فعل الله بهم. بدأ الشاعر هذه اللوحة بقوله:

أَيـــــنَ مَـــــنْ كَـــــان قَـــــبَلكُم مِـــــن ذَوي البَـــــأْسِ والخَطَـــــرْ؟

ولعل أسلوب الاستفهام، الذي صدر به الشاعر بيته، لم يخرج عن معناه الحقيقي إلى أي معنى بلاغي آخر، وفي الوقت نفسه لم يرد الإجابة عليه؛ لأن الإجابة معروفة – بالضرورة – للمتلقي، ولكنه أراد أن يؤكد أن الأمم التي كانت قبله قد أفناها الله وأماتها، وبالتالي فقد غادرت الدنيا، وتركتها وراءها، طال الزمن بها أم قصر. وهنا تتجلى المفارقة، فبما أن من قبلنا قد ظعنوا

(1) الرواشدة، سامح: المفارقة في شعر أمل دنقل، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية، مج22، ع6، 1995، ص3788.

عن هذه الدنيا، ورحلوا عنها، فإن مصيرنا حتماً سيكون كمصيرهم، وهذا يحتم علينا أن نعتبر بهم، وننظر إلى ما انتهوا إليه من جنة أو نار، تبعاً لأعمالهم، وما أثر عنهم من أفعال.

لا شك في أن الإجابة عن السؤال، الذي طرحه الشاعر في قوله: "أين من كان قبلكم"؛ هو في القبور، أو في أحشاء الأرض، ولكن العبرة التي أراد الشاعر إيصالها إلى المتلقي؛ هي المصير السيء، الذي يترقبهم، والمأوى البئيس، الذي ينتظرهم، نتيجة لما اقترفته أيديهم؛ بدليل قوله:

احْتِـــــساءً مَـــــنَ الحَـــــرَا مِ وَخَتْمـــاً علـــى الـــصُّررْ؟

والاستفهام المحذوف في قوله: "احتساءً"؛ أي أاحتساءً، أفاد التقرير؛ بمعنى أن ما أوصلهم إلى الخاتمة السيئة، والعذاب الأليم؛ هو الحرام، وقد جاءت هذه اللفظة المعرفة بأل التعريف التي تفيد الاستغراق، لتشمل كل نوع ولون منه، فلفظة الحرام – هنا – على الإطلاق والعموم/ وليست مقتصرة على ضرب واحد من ذلك، فضلاً عن منعهم للزكوات والصدقات، كما تفيد الجملة الشعرية: "وختماً على الصرر"، وهذا يعني أن أموالهم التي حرموها الفقراء والمحتاجين، لم تغنِ عنهم من الله شيئاً.

تنضوي هذه الفكرة على نقيضها، الذي يمكن أن يدرك إذا ما وضعنا نقيضها – أمامها – بالصورة الآتية: ولو فعلوا الطيبات، وأمروا بالمعروف، ونَهوا عن المنكر، وأنفقوا أموالهم سراً وعلانية ... الخ لما واجهوا هذا المصير المخزي، وما لقوا المأوى البائس. وقد جسد الشاعر الحرام، وهو من المعنويات، ليجعله قريباً من ذهن المتلقي، إذ شبهه بالشراب، كما يفيد الدال (احتساءً)، ولعله الشراب الآسن المر، الذي يشوي البطون، انسجاماً مع الدال (الحرام)، فجاءت هذه الصورة الاستعارية منفرة غاية التنفير من الحرام، ومحذرة أشد التحذير من إمساك المال، ومنعه المحتاجين.

ويأتي قوله:

سَـــــــائِلُوا عَـــــــنْهُمُ المَـــــــدا ئِـــــــنَ واســـــــتَبْحِثوا الخَبَـــــــرْ!

رداً على منكري القضية التي طرحها في البيتين المتقدمين على هذا البيت، وكأني به يريد أن يقول: إن من ساوره الشك في المصير، أو النتيجة السيئة لمن احتسى الحرام، وضن بماله على مستحقيه، فليسأل عنهم المدائن التي شيدوها، وليطلب خبرهم من لدن قبورهم، وإن كانت صماء لا تجيب، وعجماء لا تنطق، ولكنها مع ذلك شاهدة على وجودهم، ودليل على أنهم كانوا أحياءً، فكما يقال: الأثر يدل على المسير، والبعرة تدل على البعير.

ولعل المفارقة التي أراد إبرازها – في هذا البيت – ويمكن للمتلقي تصورها؛ التردد الذي يساور السائل، وهو يهم بمخاطبة المدائن، ويستخبرها عن أهلها؛ إذ كيف يسألها، وهي لا تحسن النطق، ولا تقوى على الإجابة. واليقين الذي يقر في أعماق المؤمن، دون الحاجة إلى السؤال أصلاً، فهو علاوة على إيمانه بموتهم، موقن بعاقبتهم غير الحسنى، إن كانوا – كما قال الشاعر – ممن احتسى الحرام، وشح بماله على من يستحقه. وهنا تكمن المفارقة في أن الشاعر يقرر حقيقة واقعية، لا متخيلة.

ويلفتنا الشاعر – في آخر بيتين من آبيات هذه اللوحة – إلى حقيقة لا مراء فيها، يجسدها الواقع والحال معاً؛ وهي من مات، فقد سبقنا إلى الدار الآخرة، إما إلى جنة عرضها السموات والأرض، وإما إلى نار خالدين فيها، إلا من شاء الله له أن يخرج منها، وإنا سنمضي إلى ما مضوا إليه، إن خيراً فخير، وإن شراً فشر، فالمهم أن نعتبر بهم، كما سيعتبر بنا من سيأتي بعدنا.

وليست المفارقة – هنا – مجرد تسجيل لهذه الحقيقة، بل الوعي الشديد بها من قبل المتلقي، فالمتلقون أمام هذه الحقيقة؛ بين معتبر مستعد ليوم لا ينفع فيه مال ولا بنون، إلا من أتى

الله بقلب سليم، وعمل صالح، وبين غير معتبر؛ إما متواكل، طامع بعفو الله، دون وجه حق، أو منكر ليوم البعث والحساب. وهنا تكمن المفارقة في موقف بين المعتبر، الذي يتزود بالتقوى، وبين المتواكل، الذي يمني على الله الأماني، وبين المنكر، الذي يقول: وما يهلكنا إلا الدهر. إذن، نحن أمام مفارقة ذات ثلاث شعب، كل منها مناقض للأخرى، وعلى طرفي نقيض من أختها.

ونلحظ – في هذه اللوحة – اتكاء الشاعر على الصورة الفنية، ففي قوله: "سائلوا عنهم المدائن" استعارة مكنية، إذ شبه المدائن بإنسان، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (سائلوا)، على سبيل الاستعارة المكنية، وكذلك في قوله: "سبقونا إلى الرحيل"، إذ شبه الرحيل عن الدنيا، وانقطاع الرجاء منها بالهدف، أو العلامة التي ينتهي عندها السباق في المضمار، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (سبقونا)، على سبيل الاستعارة المكنية، وليس بخاف – هنا – دور الاستعارة في انطاق الجماد، وتجسيد المعنويات، وجعلها كأنها ماثلة أمام المتلقي.

وأما اللوحة الثالثة والأخيرة، فقد صور فيها بشاعة الموت، وشدته:

إنَّ للمَـــــــــوْتِ أَخْـــــــــذةً تَـــــسْبِقُ اللَّمْـــــحَ بالبَـــــصَرْ

وهنا يقرر الشاعر أن الإنسان كغيره من الكائنات الحية، بحمل بذور فنائه، فالموت حقيقة الوجود التي لا يُختلف عليها، يأتيه في كل وقت، وفي أي مكان، وهو أقرب إليه من حبل الوتين، وأسرع من ارتداد الطرف، كما أن له سكرات يصارعها الإنسان لحظة الموت، لا ينجو منها أي أحد. وحتى يضفي على الموت مزيداً من الهيبة والرهبة، وبالتالي انهيار الإنسان الشديد أمام جبروت الموت، وسلطانه القاهر، عمد إلى الصورة التشخيصية؛ إذ شخص الموت، فجعله إنساناً قوياً، له أخذة قوية شديدة، لا يقوى أحد – مهما كان – على مقاومتها؛ لأنها سريعة جداً أيضاً.

وينقلنا إلى الحالة التي يغادر فيها الإنسان الحياة الدنيا، فيمسي في القبر مسجى بالتراب:

فكـــــــأَنِّي بِكُـــــــمْ غَـــــــداً فـــــي ثِيَـــابٍ مِـــنَ المَـــدَرْ

فثياب الميت – في العادة – لا تكون من المدر/ الطين، وإنما تكون من القماش الأبيض، ولكن الشاعر جعلها من المدر، على اعتبار ما سيكون، أي بعد أن تبلى هذه الثياب، فلا يبقى منها شيء على الميت، أو لعله يشير إلى عودة الإنسان إلى أصله من جديد، كما يقول الله تعالى: "مِنْهَا خَلَقناكم وَفيها نُعيدكم ومِنْها نُخرجكم تارةً أُخرى"[1].

وهنا تظهر المفارقة في إدهاش المتلقي، إذ جعل الشاعر ثياب الميت من المدر، وليس من القماش كما هو معهود لديه.

ويمضي بنا بنغمة حزينة، مصوراً انتقال الإنسان من نور القصور وسعتها، إلى ظلمة القبور وضيقها. وهنا تتكشف المفارقة بين القصور بما يكتنفها من عز وجاه وترف، وبين القبور بما فيها من ظلمة ووحشة وضيق:

قـــد نُقلـــتُمْ مِـــنَ القُـــصو م رِ إلـــــى ظُلْمَـــــةِ الحُفَـــــرْ

ففي هذا المكان المفعم بالأسى، والمترع بالحزن:

حَيْـــثُ لا تُـــضرَبُ القِبـــا م بُ علـــــــيكُمْ ولا الحُجَـــــــر

حَيْـــثُ لا تَظهَـــرونَ فيـــــ ـــــهِ لِلَهْـــــوٍ ولاَ سَـــــمَرْ

ففي هذا المكان تُنتفى الفوارق بين الناس، ويتساوى عظيمهم وحقيرهم، كبيرهم وصغيرهم، غنيهم وفقيرهم، كما ينقطع التزاور في ما بينهم للهو والسمر، ويظل الصوت الحزين يتردد في

(1) سورة طه، آية: 55.

دواخلهم: "حتّى إذا جَاءَ أَحَدَهُم المَوتُ قالَ رَبِّ ارْجِعُونِ* لَعَلِّي أعمَلُ صالحاً فيما تَرَكْتُ كلَّا إنها كلمةٌ هو قائِلُها ومن ورائهم برزخٌ إلى يوم يُبعثون"[1].

ونلحظ – في البيتين المتقدمين – التقابل بين ما كان عليه الناس، ولا سيما عليه القوم، ومن كان له حظ وافر من الغنى، حيث القباب المضروبة عليهم، والحجر الرحبة التي يعيشون فيها، وما كانوا فيه من اللهو والسمر والترف، وبين ما صاروا إليه من القبور المظلمة الضيقة، وانقطاع الوشائج في ما بينهم في حياتهم الدنيا. لقد أدى هذا التقابل بين طرفي المفارقة وظيفة انفعالية؛ إذ إن "التوتر الناشئ من المفارقة يزداد حفزاً، كلما ازداد التباين بين حديها"[2] ولولا هذه المفارقة لما تمكن الشاعر من الجمع بين هذين الطرفين بصورة غير مباشرة، وموجزة ومكثفة كذلك.

ويختم الشاعر قصيدته بقوله:

رحِـــــــــمَ اللهُ مُـــــــــــسلِماً ذَكـــــــــــرَ اللهَ فـــــــــــازدجرْ

وهو قفل – إذا جاز التعبير – منسجم ومندغم مع مطلع القصيدة:

يـــا بَنِـــي الـــنَّقْصِ والغِيَـــرْ وبَنِـــي الـــضَّعْفِ والخَـــوَرْ

وتشير هذه القصيدة بمجملها – في نهاية المطاف – إلى علاقة الشاعر مع الموت التي انشغل بها الشعراء وغيرهم، بما في الموت من قلق ولوعة، وصراع وتأمل للذات الإنسانية ومصيرها، فما زال الموت يلقي بظلاله على الخطاب الإنساني بالمطلق – فمشكلة الموت؛ هي مشكلة الأنا والذات القلقة، وأنها خاتمة التناقض بين الموت والحياة.

---

(1) سورة المؤمنون، آية: 99-100.

(2) الرباعي: صور من المفارقة في شعر عرار، ص307.

ويقول في نموذج آخر من زهدياته:[1] (من الرمل)

خَـــــلِّ جَنْبَيْـــــك لِـــــرامِ وامـــــضِ عَنـــــهُ بـــــسَلامِ

مُـــتْ بِـــدَاءِ الـــصَّمْتِ خَيْـــرٌ لَـــــكَ مِـــــنْ دَاءِ الكَـــــلاَمِ

ربَّمـــــا اسْـــــتَفْتَحتَ بـــــالمَزْ م حِ مَغـــــــــالِيْقَ الحِمَـــــــامِ[2]

ربَّ لَفْـــــظٍ سَـــــاقَ آجَـــــا م لَ فِئـــــــــامٍ وفِئـــــــامِ[3]

إنَّمـــــا الـــــسَّالِمُ مَـــــنْ أَلـــــ ـــــــجَمَ فَـــــاهُ بِلِجَـــــامِ

فـــالبَسِ النَّـــاسَ علـــى الـــصِّحّة م مِـــــــــنْهُمْ والـــــــــسَّقَامِ

وعَلَيْـــــكَ القَـــــصْدَ إنَّ الـــــ قَـــــصْدَ أَبْقَـــــى للجِمَـــــامِ[4]

شِـــبْتَ يـــا هـــذا ومـــا تَتْـــ ـــــرُكَ أَخْـــــلاقَ الغُـــــلامِ

والمَنَايـــــــا آكِـــــــلاتٌ شَـــــــارِباتٌ للأَنـــــــامِ

يتميز هذا النص – أيضاً – ببروز المفارقة بشكل لافت، إذ تنهض بنيته الداخلية على المفارقة، وإن لم يفلت من أسر المباشرة والبساطة، وعدم الولوج في دائرة الضبابية والشفافية، ولعل طبيعة الموضوع؛ هي التي أملت هذه المباشرة، بصفتها مجموعة من الحكم، وخلاصة تجربة الشاعر في الحياة، ينغيا إيصالها مباشرة إلى المتلقي، دون اللجوء إلى الشعرية التي تعتمد على الإيحاء، والتكثيف، والرمز.

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج2، ص164–165.

(2) الحِمام: قضاء الموت وقدره. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (حمَّ).

(3) الجِمام: ما يجتمع في البئر وغيره من ماء. ينظر: المصدر نفسه، مادة (جمَّ).

(4) الفئام: الجماعة من الناس، والجمع فُؤَم. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (فأم).

يقول في مطلع هذا النص:

خَـــــــلِّ جَنْبَيْـــــــك لِـــــــرامِ وامـــــــضِ عَنـــــــهُ بـــــــسَلامِ

وقد كشف فيه إيقاع النص الناجم عن تكرار صوت اللام، الذي كرره – في ثنايا النص – بصورة لافتة، فضلاً عن تكثيف المعنى، الذي نهض على الاقتصاد بالكلام، وإيثار الصمت في غالب الأوقات. يدعو الشاعر نفسه وغيره إلى ألاَّ يشغل المرء نفسه بالرد على من تعرض له بالكلام، ويتركه يلغ في أعراض الناس شتماً وسباً وإيذاءً. وهذا أمر مغاير لواقع الحال، فقليل من الناس من يتجاوز عن زلات الآخرين، ويعفو عن هفواتهم، وهذا هو الأصل، ولكن الشاعر شهد انقلاباً في الموازين، وتبدلاً في القيم.

وهنا ندرك فداحة المفارقة، وعمق إدانة الشاعر لتفشي الشتم والسب، والنيل من أعراض الناس، وفي هذا الموقف إدهاش للمتلقي، ومفاجأة له، فما كان يتوقعه من الشاعر – على الأقل – الرد بالمثل، أو على الأقل بالنصح، أما إن يترك المرء جنبيه لكل قادح، ثم يمضي عنه بسلام. على الرغم من تصوير الشاعر للألم، الذي يمس من يتعرض للشتم والسب، إذ صور الشاعر بالرامي الذي يرمي صيده، فتتعفر بدمها، أو تشكو ألمها، وتزداد المفارقة قداحة وقوة بقوله:

مُـــتْ بِـــدَاءِ الـــصَّمْتِ خَيْـــرُ لَـــــكَ مِـــــنْ دَاءِ الكَـــــلاَمِ

وهنا يمضي الشاعر في كسر أفق المتلقي عبر المفاجأة باللامتوقع، وقد جلى هذه المفاجأة التضاد بين لفظتي: "الصمت، الكلام" فالشاعر يفضل أن يموت الإنسان بصمته، فيظنه الناس أنه مات ميتة طبيعية، خير من أن يموت بسبب هفوات لسانه، ولعل هذه المفارقة بما يكتنفها من قسوة، وألم وأذى، تعكس نفسية الشاعر، الذي جرب الصمت والكلام وعاقبة كل منهما. وإمعاناً في تصوير خطورة الصمت والكلام، عمد إلى الصورة الفنية، إذ صور كلاً منها بالداء بجامع الخطورة،

كما كرر لفظة الداء مرتين؛ ليشعر المتلقي بما يجره الصمت والكلام على الإنسان من مهالك وأضرار، ولا شك في أن مغبة الكلام – في بعض الجوانبِ كبيرة – وإن كان ذلك مزاحاً، فالمزاح باب للشر عظيم، وكما يقال: ربّ جِدّ جره مزاح:

ربَّمـــــا اسْـــــتَفْتَحتَ بـــــالمَزْ م حِ مَغـــــــــــالِيْقَ الحِمَـــــــــــامِ

وإذا كان المزاح يفتح مغاليق الموت، وقد يؤدي إلى الهلاك، فما بالك بالجِد، فربما كان أكثر إثارة للشر، وأشد إشعالاً لنار الفتنة، وهنا تبدو وطأة المفارقة الشديدة على الشاعر، وينعكس جوهرها في شعوره، وطيات نفسه، الذي يترتب عليه لجوء الشاعر إلى الصمت، والنأي عن الكلام ما استطاع إلى ذلك سبيلا. فالشاعر كما يبدو يعيش حالة صراع مريرة بين الصمت والكلام. ويعمد إلى تقنية التصوير؛ ليوحي للمتلقي بفداحة الكلام، وإن مزاحاً، إذ صور المزاح بالمفتاح، صور الحمام، الموت بالباب المنيع الذي يفتحه المزاح.

وينبه الشاعرُ المتلقي إلى خطورة اللفظ، وأهمية الكلام، وسوء عاقبته، مهما كان بسيطاً قليلاً:

ربَّ لَفْـــــظٍ سَـــــاقَ آجَـــــا م لَ فِئـــــــــــامٍ وفِئـــــــــــامِ

فكم من لفظ آثار فتنة، وأورى ناراً، فراح ضحيتها أناس كثيرون، ولعل تكرار لفظة "فئام" مرتين يشير إلى الخطر الكبير المترتب على اللفظ المثير للفتنة، والمؤجج للصراع والضغينة بين الناس. ولعل المفارقة في رأي الشاعر تظهر في تعامينا عن دور الكلمة في إصلاح ذات البين من جهة، أو إثارة الفتن، وبالتالي اقتتال الناس، وإراقة دماء بعضهم بعضاً من جهة أخرى.

والتزام المتكلم بأهمية الكلمة، والتنبه لدورها في حياة الناس، يقود إلى نتيجة مفادها:

إنَّمـــــا الـــــسَّالِمُ مَـــــنْ أَلـــــ ـــــــــجَمَ فَـــــــاهُ بِلِجَـــــــامِ

فـــالبَسِ النَّـــاسَ علـــى الـــصِّحّة م مِـــــــــــنْهُمْ والـــــــــــسَّقَامِ

وهذا يعني أن على المرء أن يروض نفسه على الصمت، بل على كثرته، وأن يسعى ما وسعه الجهد إلى أن يعامل الناس معاملة حسنة، سواء من كان منهم محسناً في أخلاقه، أم مسيئاً في سلوكه وتعامله. وظف الشاعر – في هذين البيتين – تقنيتي التصوير والتضاد؛ ليجلي الفارق بين السلامة والغنيمة المترتبتين على الصمت أو السكوت، وبين الأذى والهلاك الناجمين عن الكلام، وإطلاق الألفاظ على عواهنها.

فقد صور فم الإنسان بالفرس الذي يمنعها اللجام عن الحركة والنفور؛ إذ أضاءت هذه الصورة على بساطتها جانباً من جوانب المفارقة التي قدمها في بيتيه السالفين، كما أدى التضاد بين اللفظتين: "الصحة/ السقام" دوره كذلك في إلقاء مزيد من الضوء على هذه المفارقة؛ إذ تولدت، من خلال هاتين اللفظتين المتضادتين، صورتان متناقضتان لسلوك الناس، وتعاملهم في ما بينهم، فمنهم مسيء ظالم لنفسه، وآخر محسن رؤوم بها.

يضرب الشاعر مثلاً للاقتصاد بالكلام:

وعَلَيْـــــكَ القَـــــصْدَ إنَّ الـــــــ قَـــــــصْدَ أَبْقَـــــــى للجِمَـــــــامِ

فالجمام: أصله ما يجتمع في البئر وغيره من ماء، والمعنى أن عدم الإسراف يبقي ما تجمع من الماء لفترة طويلة، ولكن الشاعر أراد المعنى الأعمق، الذي يتناغم مع الجو العام للنص؛ وهو – بالطبع – الاقتصاد بالكلام، وعدم الإكثار منه، وكأنه يومئ إلى قول عمر بن الخطاب

للأحنف بن قيس: "يا أحنف، من كثر كلامه كثر سقطه، ومن كثر سقطه قلّ حياؤه، ومن قلّ حياؤه قلّ ورعه، ومن قلّ ورعه مات قلبه"[1].

وتبدو المفارقة حين يذهب الشاعر – بطريقة غير مباشرة – إلى أن الإكثار من الكلام يورد موارد الهلاك، وأن اللسان يأخذ صاحبه إلى مواطن العطب، فمقتل الرجل بين فكيه، ولعل هذا ما أراده، وقد أكد هذا المعنى من خلال تكرار لفظة "القصد" مرتين.

وتتحقق المفارقة، أو بالأحرى يصّعّد حس المفارقة، من خلال مخاطبة نفسه عبر مخاطبة الآخر، وهو ما يعرف في البلاغة بالتجريد، وهو أن توجه الخطاب إلى غيرك، وأنت تريد به نفسك[2]، يقول:

شِـــبْتَ يـــا هـــذا ومـــا تَنْـــ ـــــرُكَ أَخْـــــلاقَ الغُـــــلامِ

فمن خلال التضاد المعنوي بين اللفظتين: "شبت/ الغلام" كشف الشاعر عن علاقته بماضيه، فهو وإن شاب إلا أنه ما زال يحن إلى أيام اللهو والشباب. هل يبدو أبو نؤاس زاهداً في قوله المتقدم، أم متزهداً؟ لعله يحاول التزهد مرات كثيرة من خلال مسيرة حياته، خاصة في آخرتها، بعد أن شبعت نفسه من المعاصي، وبرى الداء جسمه برياً"[3] وعلى أي حال، فإن أبا نؤاس كأي إنسان آخر يمر بلحظات يتأمل فيها ذاته، فيفيق من سباته، ولعل المقطعات التي تركها لنا أبو نؤاس في ديوانه تعبر عن صحوه وإفاقته، وندمه.

---

(1) ابن حبان، أبو حاتم محمد (ت 354هـ): روضة العقلاء ونزهة الفضلاء، تح: محمد حامد الفقي، مكتبة السنة المحمدية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص44.

(2) ينظر: ابن الأثير: المثل السائر، ق2، ص128.

(3) عطوي، علي نجيب: شعر الزهد في القرنين الثاني والثالث للهجرة، المكتب الإسلامي، بيروت، 1981، ص295.

وكأنه يعني بقوله:

والمَنَايـــــــــا آكِـــــــــلاتٌ شَـــــــــارِباتٌ للأَنـــــــــامِ

كفى بالموت والشيب واعظاً، فمن لم يتعظ بهما، فلا واعظ له، كما أن التوافق الصوتي في الصيغتين الصرفيتين: "آكلات/ شاربات" عمق إحساس الشاعر بالندم على احتساء الحرام، ومعاقرة الإثم. فضلاً عن الصورة الاستعارية، إذ شبه المنايا بوحش ضار، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (آكلات/ شاربات)، على سبيل الاستعارة المكنية، وكذا الحال في لفظة الأنام. وقد ساهمت هاتان الاستعارتان – بوصفهما انحرافاً عن التعبير المباشر – في إنتاج الدلالة الإيحائية لقسوة المنايا، وشدة فتكها بالأحياء.

ساهمت عدة عوامل في نزعة المجمون لدى أبي نؤاس ، لعل أهمها العامل الاجتماعي، فقد دفعته صحبته لابن الحباب[1] أن يأخذ مأخذه في الشعر والحياة[2]، إن كان ابن الحباب مألفاً للشعراء، فكان أبو نؤاس ، وأبو العتاهية يجتمعون عنده، ويقصفون، ويدعو لهم القيان، وغيرهن من الغلمان[3]، وربما كان من دوافعه – في ما بعد – إلى المجون سيرة أمه في البصرة التي كانت تؤذيه، إذ أخذ يعب من الخمر كي ينسى أمه[4]. وقد تجسدت الخمر في كثير من قصائده، ومقطعاته الشعرية، إذ اهتم بها اهتماماً بالغاً فتفنن في أوصافها، وجعلها مقدمات لقصائده، كما

(1) هو والبة بن الحباب الأسدي الكوفي شاعر غزل ظريف ماجن، من شعراء العصر العباسي، توفي نحو 170. ينظر: الأصفهاني، ج18، ص73 وما بعدها.

(2) ينظر: المقدسي: أمراء الشعر العربي، ص105.

(3) ينظر: الأصفهاني: الأغاني، ج2، ص17.

(4) ينظر ضيف: العصر العباسي الأول، ص222.

كان الشعراء يفتتحون قصائدهم بالأطلال والنسيب. ومن ذلك قوله في صفة الخمر[1]: (من البسيط)

دَعْ عَنْكَ لَوْمي فإنّ اللَّوْمَ إغراءُ وَدَاوِني بالَّتي كانتْ هِيَ الدَّاءُ

صَفْرَاءَ لا تَنْزِلُ الأَحزانُ سَاحَتَها لَوْ مَسَّهَا حَجَرٌ مَسَّتْهُ سَرَّاءُ

...

قامتْ بإبْرِيقِها واللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ فَلاحَ مِنْ وَجْهِهَا في البَيْتِ لأْلاءُ[2]

فأَرْسَلتْ مِنْ فَمِ الإبْرِيقِ صَافِيَةٌ كأَنَّمَا أَخْذُهَا بالعَيْنِ إغفاءُ

رَقّتْ عَنِ الماءِ حتَّى ما يلائمُهَا لَطَافةٌ وَجَفَا عَنْ شَكْلِهَا الماءُ[3]

فَلَوْ مَزَجتَ بِهَا نُورا لَمَازَجَهَا حتّى تَوَلَّدَ أَنْوارٌ وأَضْوَاءُ

دَارَتْ عَلَى فِتْيةٍ ذلَّ الزَّمَانُ لَهُمْ فَمَا يُصيبُهُم إلاَّ بِمَا شَاءُوا

لِتِلْكَ أَبكِي وَلاَ أَبكِي لِمَنْزِلةٍ كَانَتْ تَحُلُّ بِهَا هِنْدٌ وأَسْمَاءُ

حَاشَى لِدُرّةَ أَنْ تُبْنَى الخِيامُ لَهَا وأَنْ تَروحَ عَلَيْهَا الإبْلُ وَالشَّاءُ

فَقُلْ لِمَنْ يَدَّعِي في العِلْمِ فَلْسَفةً حَفِظْتَ شَيْئاً وَغَابَتْ عَنْكَ أَشْيَاءُ

لا تَحْظُرِ العَفْوَ إنْ كُنْتَ أَمْرَأً حَرِجَا فإنَّ حَظْرَكَهُ بالدّينِ إزْرَاءُ

---

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج3، ص2-4.

(2) معتكر: اعتكر الليل إذا ازدادت ظلمته. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عكر).

(3) جفا: ارتفع. ينظر: المصدر نفسه، مادة (جفا)

يشكل هذا النص رداً على ما كان يقوله إبراهيم النظام[1] لأبي نؤاس من أن شرب الخمرة يعد من الكبائر، وأن صاحبها يُحرم من الجنة، إذا لم يتب عنها من جهة، وبيان هشاشة رأيه – من وجهة نظر الشاعر – في أطروحته وخوائها، مستدلاً ببعض الحجج التي تمثل أهم حركات النص من جهة أخرى[2].

افتتح الشاعر نصه بقوله:

دَعْ عَنْكَ لَوْمي فإنّ اللَّوْمَ إِغراءُ وَدَاوِني بالَّتي كانتْ هِيَ الدَّاءُ

وقد استثمر فيه ما أمكنه من طاقات اللغة؛ الإيحائية، والدلالية، والإيقاعية، كما اختزل فيه قضيته مع الخمر، دون فاصل مع إبراهيم النظام في الآن معاً. إذ لا رجعة عن شرب الخمر، وداوني بالتي كانت هي الداء/، ولا قناعة برأي النظام/ دع عنك لومي فإن اللوم إغراء/ بل نلحظ، زيادة على عدم اقتناعه برأي صاحبه، التمرد والضجر والضيق به، كما يوحي الدال (دع) بما فيه من شدة وقوة، وزجر.

وتعمق المفارقة في عجز البيت: "وداوني بالتي كانت هي الداء" موقف الشاعر من الخمر، والجدل الدائر بينه وبين النظام، كما تشكل بنية التضاد فيها: (داوني/ الداء) حالة من الدهشة والاستغراب للمتلقي؛ إذ كيف تكون الخمر داءً ودواءً في الوقت نفسه؟ ولعل الشاعر يقر بما طرحه النظام من دعوى ضرر الخمر، وما تجلبه من آثام وأضرار على متعاطيها، ولكنه مع ذلك يرى فيها خير دواء لما يعتريه من هموم، وكآبة، وضيق، وضنك إلى غير ذلك من الآلام

(1) إبراهيم النظام، أبو إسحاق، تكلم بالقدر، وهو شيخ الجاحظ، توفي سنة بضع وعشرين ومئتين، ينظر: الذهبي، محمد بن أحمد (748هـ): سير أعلام النبلاء، تح: شعيب الأرنؤوط، محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 2001، ج10، ص541.

(2) ينظر: المصغار، محمود: تحليل نص حجاجي من شعر أبي نؤاس ، مجلة علامات، المغرب، ع29، 2008، ص91.

النفسية التي تعتري النفس، إذ وجد فيها (الخمر) أبو نؤاس أفضل دواء، وقد شكل التضاد في قوله السابق محور البيت، كما شكل – أيضاً – بؤرة الصورة التي رسمها، إذ شبه الخمر/ الداء/ بالدواء الناجع، الذي يطرد قلق النفوس واضطرابها، فحذف المشبه، وأبقى على المشبه به، ليجعل الصورة أكثر تأثيراً في المتلقي بسير وسهولة.

ونلحظ – في صدر البيت مفارقة، تمتاز بالشفافية والضبابية، فضلاً عن اللطافة والدقة: "دع عنك لومي فإنّ اللوم إغراء"، فثمة ثنائية ضدية بين اللوم والإغراء، فاللوم – كما هو معروف – يحمل على التردد والإحجام في كثير من المواقف، ولكن الشاعر عدّه دعوة إلى الإقدام والاستمرار في ما هو عليه من معاقرة الخمر، وقد قدم الشاعر: رده من خلال قوله: "إن اللوم إغراء".

وقد ساق الشاعر هذه المقولة في سياق المخاتلة والمخادعة للمتلقي، وتركه في حيرة من أمره، هل نفع اللوم في توبة الشاعر، وانصرافه عن تعاطي الخمر، وبالتالي سيتوقع أنه أعلن الإنابة، وكفّ عما هو فيه، ولكنه سيصدمه بسرعة في عجز البيت، بأن اللوم دفعه إلى مزيد من السكر، والإدمان، بل يأمر اللائم (داوني) بأن يداويه بذلك الداء الذي نهاه عنه، بل نلحظ أكثر من ذلك، وهو جهل اللائم بأسلوب الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وطبيعة تركيبة نفسية المخاطب، فقد أضر به من حيث ظن أنه سينفعه.

ولعل الصورة الفنية التي نهض عليها صدر بيته توحي، بذلك؛ بدلالاتها، إذ شبه اللوم بامرأة فاتنة، تزين الإغراء، وتدعو إليه ببراعة. ولا يقتصر اهتمامك في بيته على براعة قوله: "إن اللوم إغراء" أو جودة وصفة الخمر بأنها الداء والدواء، فهذا –على حسنه وإمتاعه – ليس السر الحقيقي لروعة هذا البيت، إذ ليس معنى جديداً على الشعر العربي، ولكن السر في "الشعور" الذي

صدر عنه البيت، في هذا الوجد الجامح الجارف، الذي يكتسح أمامه كل شيء؛ لا يأبه بلوم الناس، ولا يصده ما في المحبوب من عيوب ونقائص[1].

ويمضي – بنار إلى ثنائية أخرى؛ وهي ثنائية: الحزن والمسرة:

صَفْرَاءَ لا تَنْزِلُ الأَحزانُ سَاحَتَها لَوْ مَسَّهَا حَجَرٌ مَسَّتْهُ سَرَّاءُ

إذا كان كل شيء لدى الشاعر؛ من طلل، ومحبوبة وغيرهما – يبعث على الحزن والأسى والشجن، فإن الخمر تعين على المسرة والغبطة والانتعاش، وهنا تكمن المفارقة بين ما يبعث على الألم والحزن، وبين ما يدعو إلى الغبطة والفرح. وقد جلى هذه المفارقة من خلال المراوحة بين الصورتين البصرية والخيالية، إذ بدأ بالصورة البصرية صفراء؛ لأن حاسة البصر أسرع ما تقع على الأشياء، ثم انتقل إلى الصورة الخيالية؛ لا تنزل الأحزان ساحتها، إذ يتخيل الخمر التي كنى عنها بصفتها (صفراء) ساحة لا حزن ولا أسى فيها، وكأنه يعرض بمن يقف على الأطلال، حيث الدموع والبكاء، والألم.

وكذلك الصورة المتخيلة في قوله: "لو مسها حجر مسته سراء" فقد صور الخمر بإكسير الحياة، الذي يبعث الحركة في أشد الأشياء قسوة وصلابة (الحجر)، فالحجر في هذه الحالة كائن حي بفعل مس الخمر، وهو مس لطيف رقيق بالكاد أن يُرى ويُحس، كأنه الضوء، فيحيل أشد الأشياء امتناعاً إلى كائن حي. وهذا يعني أن تأثير الخمر على شاربها تأثير كبير؛ وذلك بإدخال السرور على نفسه، فلا يخالطها حزن أبداً.

(1) ينظر: النويهي، محمد: نفسية أبي نؤاس ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، (د.ت)، ص13.

وأما قوله:

قامـــتْ بإِبْرِيقِهـــا واللَّيْـــلُ مُعْتَكِـــرٌ فَـلاحَ مِـنْ وَجْهِهَـا فـي البَيْـتِ لأْلاءُ

فأَرْسَـلتْ مِـنْ فَـمِ الإِبْرِيـقِ صَـافِيَةٌ كأَنَّمَـــا أَخْـــذُهَا بـــالعَيْنِ إِغفـــاءُ

فيجسد ثنائية الجمال أو القبح، أو الظلمة والضياء: "الليل معتكر/ فلاح من وجهها لألاءُ" فالساقية/ المرأة في هذا البيت، فيها من الطهر، والنقاء، والصفاء، والبهاء... إلخ ليست المرأة التي تجسد الغريزة، والشهوانية، وإلاّ ما منحت الخمر هذه الصفات. إذ بلغت من الجمال والبهاء والإشراق؛ حتى أحالت هي والخمر الظلام المعتكر إلى ضياء ناصع. إذن ثمة نوران؛ نور الساقية، ونور الخمر، وبالتالي فقد غطى النور: المكان، والزمان، والأشخاص. وبذلك "تتحقق النقلة النوعية من عالم الأرض إلى عالم السماء، ومن عالم الحس والعرض إلى عالم الصفاء والجوهر، ومن عالم الوهم والظن إلى عالم الحقيقة واليقين".

وأما قوله:

رَقّـتْ عَـنِ المـاءِ حتَّـى مـا يلائمُهَـا لَطَافَـــةٌ وَجَفَـا عَـــنْ شَـــكْلِهَا المـــاءُ

فَلَـــوْ مَزَجْـــتَ بِهَـــا نُـــورا لَمَازَجَهـــا حتّـــى تَوَلَّـــدَ أَنْـــوارٌ وأَضْـــوَاءُ

فنلاحظ فيه ثنائية الخمر والماء، وما يحملان من مفارقة في: اللون، والطعم، والرائحة، والتأثير، والفائدة... الخ غير ذلك مما تستدعيه هاتان اللفظتان في ذهن المتلقي. فالخمر تجافي الماء جنساً، وتكويناً، ونفاسة ورقة، وجوهراً... فتوظيف الشاعر للفعل (جفا) صور المفارقة الفادحة، والمدهشة بين الخمر والماء، كما عمق تكرار لفظة الماء مرتين الفارق البعيد بين الخمر والماء؛ رقة، وشكلاً، وتأثيراً. والسؤال الذي قد يتبادر إلى ذهن المتلقي من خلال هذه القصيدة، وغيرها من القصائد الخمرية، ولاسيما القصائد التي يعقد فيها مقارنة بين الخمر والماء، هل ترمز

الخمر إلى المدنية والحضارة الفارسية، بينما يرمز الماء إلى الحياة العربية التي هي أقرب إلى البدوية منها إلى المدنية؟ وبالتالي هل نلمح نزعة شعوبية في شعر أبي نؤاس كما اتهمه بعض الدارسين، ربما يكون ذلك.

إذن، لا تجانس، أو تماثل بين الخمر والماء، فهي لا تقبل الامتزاج بالماء، ولكنها تقبل التمازج مع النور، بل لا تقبل التزاوج إلا معه، فينتج من هذا التزاوج أنور وأضواء. فهذه الصورة: "حتى تولد أنوار وأضواء" تحمل في طياتها الكثير من الدلالات؛ الأثر النفسي الذي تركته الخمر في نفس الشاعر، إذ تضيء له الأماكن المظلمة، كما تغمر الزمان والأشخاص، فيرون ما لا يراه الآخرون، علاوة على الأثر الجمال والفني، وما توحيه من قدرة على التخييل، والإدهاش للمتلقي وتتعمق المفارقة، وتبلغ ذروتها في التمييز بين الخمر والماء، في قوله:

دَارَتْ عَلَى فِتْيَةٍ ذلَّ الزَّمَانُ لَهُمْ فَمَا يُصيبُهُم إلاَّ بِمَا شَاءُوا

فالشاعر – هنا – قد قلب الموازين: الدينية، والعقلية والمنطقية، فالزمان؛ هو الذي يقهر الذات، ويديل الجماعات، ويصيبهم بما شاء؛ من المحن والمنايا، وطالما شكا الشعراء من الزمن، وشكوه، أما أن يذله هؤلاء الفتية، ويجعلونه رهن إرادتهم، وطوع إشارتهم، فهذا أمر مدهش وغريب، ولكنها لحظة النشوة التي تأخذ بالألباب التي يرى متعاطو الخمر الأقدار من خلالها، تسير بمشيئتهم.

وقد جلت الصورة الشعرية – على بساطتها في هذا البيت – التغلب على فكرة الزمان والمكان وأهوالهما، إذ يكون المنتشي القطب الذي يدور حوله الزمان والمكان "دان الزمان لهم" فالزمان إنسان يخضع لرغبة المنتشي، بل هو عبد له يأتمر بأمره. وكذا في قوله: "فما يصيبهم إلا

بما شاؤوا" وهذه الصورة تأكيد للصورة الأولى، وبالتالي فهما صورتان تنمان عما يعتري شارب الخمر من أحلام وأوهام، وتصورات، وأن ما يراه، هو الحق والواقع، ولو للحظات.

لاحظنا – في ما تقدم – مفارقة بين الماء والخمر، وها هو يعود مرة أخرى؛ ليقيم مفارقة أخرى بين الخمر وما تستدعيه، وبين الطلل وما يستدعيه، يقول:

لِتِلْـــكَ أَبكِـــي وَلاَ أَبكِـــي لِمَنْزِلـــةِ كَانَـــتْ تَحُـــلُّ بِهَـــا هِنْـــدٌ وأَسْـــمَاءُ

حَاشَـــى لِـــدُرّةَ أَنْ تُبْنَـــى الخِيـــامُ لَهَـــا وأَنْ تَـــروحَ عَلَيْهَـــا الإِبْـــلُ وَالـــشَّاءُ

يقيم الشاعر مقارنة واعية مقصودة بين الخمر وسلطتها الروحية، وبين سلطة الطلل، الذي ما انفك الشعراء إلى عصور طويلة يتعاورونه في قصائدهم، فللخمر رقتها، وسحر تأثيرها، أكثر من سحر الطلل وتأثيره، بل إن الطلل يبعث على الحزن والأسى والبكاء، في حين إن الخمر تبعث على الفرح والسرور، والغبطة والإنتشاء، لا لتلك أبكي"، وليس "لمنزلة كانت تحل بها هذه أسماء" وقد جلى هذه المفارقة التضاد المعنوي بين العبارتين: "لتلك أبكي/ ولا أبكي...".

ولعل الشاعر "حين يتحدث عن الخمر، يريد التحول من حال إلى حال جديدة، لا يريد البكاء لمكان كانت قد تحل فيه هند وأسماء أو (درة) تبنى الخيام لها، وتروح عليها الإبل والشياه، في إشارة منه إلى المقدمة العربية الطللية، والتي كانت تعبر عن طبيعة الحياة العربية القديمة ... فأبو نؤاس يعي تماماً أنه بدأ يعيش شكلاً جديداً من الحياة، يحمل هذا الشكل قيماً جديدة، تختلف عن الحياة السابقة"[1].

(1) الفيومي، سعيد محمود: سلطة التحول في القصيدة عند الشاعر أبي نؤاس ، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، مج20، ع2، 2012، ص151.

وأما في البيتين الأخيرين:

فَقُـلْ لِمَـنْ يَـدَّعِي فـي العِلْـمِ فَلْـسَفةً حَفِظْـتَ شَـيْئاً وَغَابَـتْ عَنْـكَ أَشْـيَاءُ

لا تَحْظُرِ العَفْوَ إِنْ كُنْتَ أَمْرَأً حَرِجَـا فـــإِنَّ حَظْرَكَـــهُ بالـــدّينِ إِزْرَاءُ

فتتبدى المفارقة بين المعصية والجزاء، والعفو والعِقاب، وقد اتسمت هذه المفارقة، أو سيطر عليها الأسلوب المنطقي الوعظي. وقد عمق هذه المفارقة؛ أسلوب الاستهزاء والسخرية في قوله: "فقل لمن يدعي في العلم فلسفة"، والتضاد في: "حفظت شيئاً/ وغابت عنك أشياء"، والتضاد المعنوي في: "لا تحظر العفو/ فإن حظر له...".

وإذا كان الشاعر في مفتتح قصيدته قد ضاق ذرعاً بلائمه/ النظام، بل تمرد عليه، وزاده لومه إغراقاً في تعاطي الخمر بدلاً من الإقلاع عنها وتركها. فإنه في نهاية القصيدة التي تعد بمثابة القفل لها يشدد اللهجة معه، بل يزدري به، ويسخر منه، فيصفه بالمدعي العلم، لا المتبحر به، والضيق الأفق، الذي يحظر العفو عن مرتكب المعصية، وينسى أن الله واسع المغفرة، عظيم العفو، تسبق رحمته عذابه.

يلحظ مما سبق أن النص نهض على المفارقة التي ولدها التضاد، والصورة الفنية، وقد عكست هذه المفارقة تجربة الشاعر الشعرية والشعورية، وإن شابها شيء من التردد بين الإصرار على المعاصي تارة، والشعور بالندم تارة أخرى.

ويقول من نموذج آخر من شعره الخمري[1] : (من البسيط)

وفِتْيـــةٍ كَمَـــصَابيحِ الـــدُّجَى غُـــرَرٍ ... شُـمِّ الأُنُـوفِ مِـن الـصِّيدِ المَـصَاليتِ[2]

صَـالُوا عَلَـى الـدَّهْرِ بـاللَّهْوِ الَّـذي وَصَـلُوا ... فَلَـــيْسَ حَـــبْلُهُمُ مِنْـــهُ بِمَبْتُـــوتِ

دَارَ الزَّمَـــانُ بـــأَفْلاكِ الـــسُّعُودِ لهُـــمْ ... وَعَـــاجَ يَحْنُـــو عَلَـيْهِمْ عَـاطِفَ اللَّيْـتِ[3]

نَـــادَمْتُهُمْ قَرْقَـــفَ الإسْـــفَنْطِ صَـــافِيةً ... مَـشْمُولَةٌ سُـبِيَتْ مِـنْ خَمْـرِ تَكْرِيْـتِ[4]

مِـنَ اللَّـواتي خَطَبْناهَـا عَلَـى عَجَـلٍ ... لَمَّـــا عَجَجْنَـــا بِرَبّـــاتِ الحَوانِيْـــتِ

فـــي فَيْلَـــقٍ لِلـــدُّجَى كَـــاليَمِّ مُلـــتطِمٍ ... طَـــامٍ يُحَـــارُ بِـــهِ مِـــنْ هَوْلِـــهِ النُّـــوَتي[5]

إذا بِكَـــافِرَةٍ شَـــمْطاءَ قَـــدْ بَـــرَزَتْ ... فـــــي زِيٍّ مُخْتَـــــشِعٍ للهِ زِمّيـــــتِ[6]

تَنْمِـي إلـى مَحْتِـدِ الكُفَّـارِ فـي نَـسَبٍ ... أَهـــلِ الـــصَّوَامِعِ عُبّـــادِ الطَّواغِيـــتِ

قالـت: مَـن القَـوْمُ؟ قلنـا: مَـن عـرفتِهمُ ... مـــن كُـــلِّ سَـــمْحٍ بفَـــرْطِ الجُـــود منعـــوتِ

حَلُّـــوا بِـــدَارِكِ مُجْتَـــازِينَ فـــاغْتَنِمي ... بَـــذْلَ الكِـــرَامِ وَقُـــولي كَيْـــفَ مَـــا شـــيْتِ

فَقَـــدْ ظَفِـــرتِ بـــصَفْوِ العَـــيْشِ غَانِمـــةً ... كَغُـــنْمِ داوُودَ مِـــنْ أَسْـــلابِ جَـــالُوتِ

فـــاحْيَيْ بِـــربْحِهُمُ فـــي ظِـــلِّ مَكْرُمـــةٍ ... حَتَّـــى إذا ارْتَحَلُـــوا عَـــنْ دَارِكُـــم مُـــوتي!

قَالـتْ: فَعِنْـدِي الَّـذِي تَبْغُـونَ فـانْتَظِروا ... عِنْـدَ الـصَّباحِ! فَقُلنـا: بَـلْ بِهَـا إيتـي!

هِـيَ الـصَّبَاحُ يُجَلِّـي اللَّيْـلُ صَـفْوتَها ... إذَا ارْتَمَـــــتْ بِـــــشَرَارٍ كاليَوَاقِيـــــتِ

---

(1) أبو نؤاس : ديوانه، ج3، ص61 – 64.

(2) المصاليت: الواحد مصلات، وهو الشجاع، ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (صلت).

(3) الليت: صفحة العنق. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ليت).

(4) القرقف: الخمر، الإسفنط: المعتقة، ينظر: المصدر نفسه، مادة (قرقف، سفط).

(5) النوتي: ربان السفينة، ينظر: المصدر نفسه، مادة (نوت).

(6) زميت: المتوقر. ينظر: المصدر نفسه، مادة (زمت).

رَمْـــيَ المَلائِكـــةِ الرُّصَّـــادِ إذْ رَجَمَـــتْ ... فـــي اللَّيْـــلِ بـــالنَّجْمِ مُـــرّادَ العَفَارِيـــتِ

فأقبَلَـــتْ كَـــضِياءِ الـــشَّمْسِ بَازِغـــةً ... في الكَأْسِ مِنْ بَيْنِ دَامِي الخَصْرِ مَنْكُوتِ[1]

قُلْنـا لهـا: كَـمْ لَهَـا فـي الـدَّنِّ إذْ حُجِبَـتْ؟ ... قَالَـتْ: قَـدِ اتُّخِـذَتْ مِـنْ عَهْـدِ طَـالُوتِ[2]

كَانَـتْ مُخَبَّـأَةً فـي الـدَّنِّ قَـدْ عَنِـسَتْ ... فـي الأرْضِ مَدْفُونـةً فـي جَـوْفِ تَـابُوتِ

فَقَـدْ أُتِيـتُم بِهَـا مِـنْ كُنْـهِ مَعْـدِنِها ... فَحَـاذِرُوا أخْـذَها فـي الكَـأْسِ بـالقُوتِ

تُهـدي إلـى الـشَرْبِ طِيبـاً عنْـدَ نَكْهتِهـا ... كَـنَفْحِ مِـسْكٍ فَتِيـقِ الفَـأْرِ مَفْتُـوتِ[3]

كأَنَّهـا بِـزُلالِ المُـزْنِ إذْ مُزِجَـتْ ... شِـبَاكُ دُرٍّ علـى دِيبَـاجِ يَـاقُوتِ

يُـدِيرُهَا قَمَـرٌ فـي طَرْفِـهِ حَـوَرٌ ... كأنَّمـا اشـتُقّ مِنْـهُ سِـحْرُ هَـارُوتِ

وَعِنْـدَنَا ضَـارِبٌ يَـشْدُو فيُطْرِبَنَـا: ... يـا دَارَ هِنْـدَ بِـذَاتِ الجَـزْعِ حُيِّيـتِ

إليـهِ ألحاظُنـا تُثْنَـى أَعِنَّتُهـا ... فَلَـوْ تَرَانَـا إليـهِ كالمَبَاهِيـتِ[4]

هـل أهْـلِ هِيـتَ سَـخِيِّ الجُـرْم ذي أدَبٍ ... لَـهُ أقـول مِزاحـاً: هـاتِ يـا هِيتـي!

فَيَبْتَـدِي بِـصَحيحِ اللَّفْـظِ عَـنْ نَغَـمٍ ... مثقَّفَـاتٍ فَـصِيحاتٍ بَتثْبِيـتِ

حَتَّـى إذا فَلَـكُ الأوْتَـارِ دَارَ بِنَـا ... مَـعَ الطُّبُـولِ ظَلَلْنـا كالمَـسَابِيتِ[5]

نُزْهَـى بِهَـا فـي حَـديقاتٍ ملفَّفَـةٍ ... بالرَّنْـدِ والطَّلْـحِ والرُمَّـانِ والتُّـوتِ

تُلْهِيـكَ أطْيَارُهـا عَـنْ كُـلِّ مُلهِيـةٍ ... إذا تَـرنَّمَ فـي تَرْجيـعِ تَـصْويتِ

سُـقْيًا لِـذَلِكَ دَهْـرًا بَـانَ منْفَرِطًـا ... مُحبَّبًـا لَـمْ يَكُـنْ عِنْـدِي بِمَمْقُـوتِ

---

(1) المنكوت: المنكس الرأس، ينظر: ابن منظور: لسان العرب ، مادة (نكت).

(2) طالوت: أول ملك على بني إسرائيل.

(3) الفأر: وعاء المسك، ينظر: ابن منظور: لسان العرب ، مادة (فأر).

(4) المباهت: الواحد مبهوت، وهو المندهش، ينظر: المصدر نفسه، مادة (بهت).

(5) المسابيت: النائمين، ينظر: المصدر نفسه، مادة (سبت).

لـم يثنِنـي اللَّهْـوُ عـن غِـشْيان مَوْرِدِهـا ولَـمْ أكُـنْ عَـنْ دَواعيهـا بِـصِمِّيتِ

حتّـى إذا الـشَيْبُ فاجـأني بطَلْعتِـهِ أقْـبِحْ بطَلْعـةِ شَـيْبٍ غَيـرِ مبخـوتِ

عِنـدَ الغَـواني إذا أبـصَرْنَ طَلْعتَـهُ آذنٍ بالـصَّرْمِ مِـنْ وُدٍّ وتـشتيتِ

فقـد نـدِمْتُ علـى مـا كـانَ مِـنْ خَطـإٍ ومِـنْ إضـاعةِ مكتـوبِ المَواقيـتِ

أدعـوكَ سُـبْحانَك اللّهُـمّ فـاعفُ كمـا عفوتَ يـا ذا العُلَـى عَـن صـاحبِ الحُـوتِ[1]

ينهض هذا النص على مفارقتين رئيسيتين، الأولى: تبدت في العلاقة الجدلية بين الفتية، الذين اتخذهم أبو نؤاس ندماء له، وتخيرهم جلساء في إحدى مجالس اللهو والشراب، وبين الدهر، الزمان، الذي عرف بقسوته، وكيف أضحى رفيقاً ليناً بهم. وأما الثانية: فقد جمع فيها الضدين بين مجلس الخمر واللهو، مع الندم والتوبة، وطلب الغفران والرحمة. والمفارقتان لم تأتيا متتابعتين، بقدر ما هما متداخلتان ومتقاطعتان، ومع ذلك لا يعدم المتلقي بعض المؤشرات اللفظية والدلالية التي تدل عليهما، وتحدد أطرهما.

وأول ما يواجه المتلقي – في هذا النص– العلاقة الجدلية بين الفتية، جلساء الشاعر وندمائه، وبين الدهر/ الزمان، يقول:

وفِتْيـةٍ كَمَـصَابيحِ الـدُّجَى غُـرَرٍ شُـمِّ الأُنُـوفِ مـن الـصِّيدِ المَـصَاليتِ

فهم فتية، وليسو بشيوخٍ، غلبوا الدّهر، ولم ينل منهم، فيهم من القوة والفتوة، والنشاط والحركة ما يواجهون به الدهر بعتوه، ونوائبه ومصائبه، وهم – أيضاً – نخبة قليلة مُتخيرة، وليسوا بكثير، كما تفيد واو رب، أي وربّ فتية؛ ولذلك جمعوا من الأوصاف التي لا تتوافر إلا في القلة من الناس.

---

(1) صاحب الحوت: النبي يونس عليه السلام.

وقد أسبغ الشاعر عليهم أهم الصفات وأجلها: فتية/ كمصابيح الدجى/ شم الأنوف/ من الصيد المصاليت. إذ شبه هؤلاء الفتية بمصابيح الدجى، بجامع الإضاءة وتبديد الظلمة، والفائد في كل منهما. فكما أن المصابيح تنير الظلام، وتطرد العتمة، كذلك هؤلاء الفتية، إذ يعينون على نوائب الدهر وحوادثه. كما أنهم غرر / بيض، وليس – بالضرورة– أن تكون وجوههم بيض على الحقيقة، وإنما أراد أنهم طيبو القلب، سليمو النية، طاهرو السريرة. وهم – كذلك– شم الأنوف؛ كناية عن العزة والكرامة والإباء، وبالتالي فهم شجعان أقوياء.

وتتراوح المفارقة – في هذا البيت– بين اللفظة التي توحي بنقيضها، مثل: "فتية" التي تقابل الشيوخ، و "غرر" التي تقابل الظلمة، و"المصابيح" التي تقابل الدجى، والتركيب الذي يشير إلى ما يناقضه، مثل: "شم الأنوف" الذي يقابل الذلة، وطأطأة الرؤوس خوفاً وإشفاقاً، و"الصيت المصاليت" الذي يقابل الجبن، وعدم الإقدام. وتجلي هذه المفارقات بصورها المتنوعة البيانية واللغوية، الصمود والتحدي، ومواجهة حركة الزمن، بل قهره وذله ومقارعته، يقول:

صَـالُوا عَلَـى الـدَّهْرِ بـاللَّهْوِ الَّـذي وَصَـلُوا فَلَـــــيْسَ حَـــــبْلُهُمُ مِنْـــــهُ بِمَبْتُـــــوتِ

هؤلاء الفتية الذين وصفهم الشاعر بصفات هيأتهم، لأن يصولوا على الدهر، ولكن صولتهم ليست مما كان يتوقعه المتلقي، فلم يكن سلاحهم خيولاً كريمة، ولا سيوفاً بتارة، ولكن سر صولتهم ذلك اللهو الذي اعتادوا عليه منذ زمن بعيد. وهنا يكمن سر المفارقة، المتمثل في كسر توقع المتلقي، ومفاجأته بغير ما كان يتوقعه.

ولعل الصورة الفنية التي رسمها الشاعر للدهر، تجلي علاقة العداء بين هؤلاء الفتية والدهر، إذ أنسن الدهر، فجعله إنساناً يهجم عليه هؤلاء الفتية، ويهزمونه شر هزيمة، كما جسد

اللهو، فجعله سيفاً بتاراً، لا يفتر، ولا ينقطع عن مقارعة الدهر، ولا يأبه هؤلاء الفتية بالدهر/ الزمان، إذ توقف بحركته عند الفرح والسرور:

دَارَ الزَّمَـــانُ بـــأَفْلاكِ الـــسُّعُودِ لهُـــمْ وَعَـــاجَ يَحْنُـــو عَلَـــيْهِمْ عَـــاطِفَ اللَّيْـــتِ

لقد سلب الشاعر من الدهر خاصية الدوران، والتعاقب بين الفرح والسرور، والحزن والأذى، وبين النفع والضرر، وتوقف عند لحظات الفرح والسعادة فحسب، فلا يصيبهم إلا بما شاؤوا – فالدهر أضحى ملك أيديهم، وطوع إرادتهم، وهنا تبلغ ذورة الانتصار على الدهر وغلبته.

لقد تبدلت، أو بالأحرى تحولت علاقة الدهر بهؤلاء الفتية من العدائية إلى المسالمة والخضوع، إذ سادها العطف واللين، وقد جلت الصورة الفنية هذه العلاقة، إذ صور الدهر بالأب الحاني الذي يعطف على أبنائه، ويمكن لنا تلمس المفارقة من خلال هذه الصورة الاستعارية التي تحولت فيها سلطة الدهر، الذي يعرف عادة بالقسوة والشدة، إلى اللين والرفق والعطف، وبالتالي جاءت هذه الصورة على عكس ما هو مألوف لدى المتلقي.

وأما المفارقة الثانية، والمتمثلة في الجمع بين احتساء الخمر من جهة، وطلب الغفران من جهة أخرى، فتبدأ من البيت الرابع إلى نهاية النص. وإن تداخلت في بعض الأبيات مع المفارقة الأولى، فالمفارقتان – في نهاية المطاف– في طقوس مقاومة الدهر، ومحاولة الانتصار عليه.

نَـــادَمْتُهُمْ قَرْقَـــفَ الإسْـــفَنْطِ صَـــافِيَةً مَـــشْمُولَةٌ سُـــبِيَتْ مِـــنْ خَمْـــرِ تَكْرِيْـــتِ

تتبدى – منذ هذا البيت– عناصر القص، حيث يبدأ المجلس الخمري: "نادمتهم قرقف الإسفنط صافية" شخوص، فتية، وراوٍ، وحدث معاقرة الخمر، وبالتالي زمان ومكان، ووصف: قرقف/ الخمر التي تصيب متعاطيها بالرعدة لحظة ارتشافها، كما يوحي هذا الدال/ الصفة

(قرقف)، فيقال: قرقف المبرود، إذ ارتعد من البرد[1]، طيبة الرائحة صافية، كأنها الماء الزلال، مشمولة/ ممزوجة بصافي ماء السحاب، جلبت من أشهر الأماكن/ سبيت من خمر تكريت. وقد دل الدال (سبيت) على الجهد الكبير الذي بذل من أجل جلبها، فتشبيهه الخمر بالفتاة التي سبيت، من خلال القتال، ولم تشتر بالمال، وهذا يوحي بمدى الجهد والمشقة الذي بذل من أجل الحصول عليها.

وما دامت على هذه الصفة، وفي تلك المكانة الرفيعة، فهي قمينة بأن يخطب ودها كل طالب:

مِــنَ اللَّــواتي خَطَبْناهَــا عَلَــى عَجَــلٍ لَمَّــــا عَجَجْنَــــا بِرَبّــــاتِ الحَوانِيْــــتِ

فـــي فَيْلَــقٍ لِلــدُّجَى كَــاليَمِّ مُلــتطِمٍ طَــامٍ يُحَــارُ بِــهِ مِــنْ هَوْلِــهِ النُّــوَتي

فمن خلال هذه اللوحة الفنية المفعمة بالحركة والحياة التي قدم فيها الخمر، نلحظ هذه المكانة الأثيرة، والمنزلة الرفيعة؛ فهي تضاهي الفتاة الجميلة ذات الحسب والنسب العالي؛ ولذلك لم يتردد في خطبتها على عجل، وفي أقصى سرعة، فساق لها أكرم قوم ليخطبوها، كأنه الجيش العظيم نوعاً وكثرة، أو كأنه اليم المتلاطم الأمواج، الذي يبعث الخوف والخشية. وقد أوحى الدالان: "فيلق/ كاليم ملتطم" بنيل مراد / القوم، وتحقق طلبهم في أسرع وقت عنوة، ويبدأ الحوار بين هؤلاء الفتية، الشخوص، والراوي / الأنا الشاعر، وربة الحانوت:

إذا بِكَــــافِرَةٍ شَــــمْطاءَ قَــــدْ بَــــرَزَتْ فـــــــي زِيٍّ مُخْتَــــــــشِعٍ للهِ زِمّيــــــتِ

تَنْمِــي إلــى مَحْتِــدِ الكُفَّــارِ فــي نَــسَبٍ أَهــــلِ الــــصَّوَامِعِ عُبّــــادِ الطَّواغِيــــتِ

قالــت: مَــن القَــوْمُ؟ قلنــا: مَــن عــرفتِهمُ مــن كُــلِّ سَــمْحٍ بفَــرْطِ الجُــود منعــوتِ

(1) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (قرقف).

وتبرز في هذه الحوارية قمة التضاد التي تعتري الأنا/ الشاعر، وقد جسد ذلك قوله:

إذا بِكَـــافِرَةٍ شَـــمْطاءَ قَـــدْ بَـــرَزَتْ فـــــي زِيِّ مُخْتَـــــشِعٍ للهِ زِمّيـــــتِ

وكأننا – هنا – " نقف أمام مضمون (داخل) بارز، وظاهر يخالف هذا الداخل، وأمام مظهر وجوهر، والفارق شاسع بينهما، الظاهر يخدع، والباطن كذلك، ولكنه الأبرز هو الأصل، نحن أمام كافرة قد برزت؛ أي ظهرت، واختار [الشاعر] لفظة (برزت) من الوضوح في الظهور، والبروز، الظهور بعد خفاء، ولعل هذا الاختيار جاء بدافع المعنى، الإحساس الداخلي عند أبي نؤاس ، فلينحرف المتلقي من المعنى البسيط إلى المعنى الأعمق، وكأن أبا نؤاس ينقل هذا المتلقي إلى فلك الكلمة؛ ليخترق النص، ويصبح مأسوراً أمام جمالياته"[1].

وهنا تتجلى المفارقة في التقابل المعنوي، الذي خلقه التضاد بين الصدر إذا بكافرة شمطاء قد برزت/ والعجز/ في زي مختشع لله زميت/ ويمكن أن نتلمس بعض الدلالات التي يوحي بها كل من صدر البيت وعجزه، ومنها: وهي أن الخمر محرمة، وأن الدولة الإسلامية تنهى عنها، وتعاقب من يتعاطاها، ويروج لها، وأن طالبيها يغشونها ليلاً خفية من أعين الناس والعسس، وأن أصحاب الخمارات من أهل الكتاب يغررون بالشاربين بما يتظاهرون به من السمت والزي الديني الذي يظهرهم بأنهم من أهل التقوى والخشوع. فهذه ربة الحانوت/ العجوز الكافرة الشمطاء المتزمتة لله زياً وخشوعاً، تنمي إلى نسب عريق في الكفر، فهي من أهل الصوامع وعباد الطواغيت. ولعل هذا ما يخفف من حدة الشعور بالحرمة الذي يراود مدمني الخمر.

ويبدأ الحوار، الذي يغلب عليه ضمير الجماعة / قلنا / عرفتهم، والذي يعلي من شأن هؤلاء الفتية، الذين واجهوا الزمن، وأوقفوا حركته إلا بما شاؤوا:

---

(1) الخلايله، محمد خليل: قراءة في قصيدة أبي نؤاس التي مطلعها: "وفتية كمصابيح الدجى غرر"، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، عمان، مج 34، ع3، 2007، ص507.

قَالــتْ: مَــن القَــوْمُ؟ قُلْنــا: مَــن عــرفتِهِمُ مِــن كُــلِّ سَــمْحٍ بفَــرْطِ الجُــودِ مَنْعــوتِ

حَلُّـــوا بِـــدَارِكِ مُجْتـــازِينَ فـــاغْتَنِمي بَــذْلَ الكِــرَامِ وَقُــولي كَيْــفَ مَــا شــيْتِ

فَقَــدْ ظَفِــرتِ بــصَفْوِ العَــيْشِ غَانِمــةً كَغُـــنْمِ داوُودَ مِـــنْ أَسْـــلابِ جَـــالُوتِ

فــاحْيَيْ بِــربْحِهُمُ فــي ظِــلِّ مَكْرُمــةٍ حَتَّــى إذا ارْتَحَلُــوا عَــنْ دَارِكُــم مُــوتي!

قَالــتْ: فَعِنْــدِي الَّــذِي تَبْغُــونَ فــانْتَظِروا عِنْــدَ الــصَّباحِ! فَقُلنــا: بَــلْ بِهَــا إيتــي!

ويبتدئ – في هذه الحوارية– الشخوص/ الفتية، والراوي / الشاعر/ الذي يعد جزءاً رئيسياً ومهماً منهم، وقد وصفهم الشاعر، فضلاً عن الأوصاف المتقدمة التي أسبغها عليهم، والتي أظهرتهم نداً للزمن، الذي صالوا عليه، وجردوه من فعله، وصفهم بـ " من كل سمح بفرط الجود منعوت" فهم كرام أسخياء، أجواد لدرجة الإسراف والتبذير، وبالتالي فإن هذه الصفة من الصفات التي قوّتهم على إيقاف حركة الزمن، وسلبه فعله.

ثم يبدو المكان / دارِكِ / الخمارة/ التي نزل بها هؤلاء القوم، وغشوها ليلاً، فأناروها، وبددوا الظلمة والوحشة منها؛ لأنهم كمصابيح الدّجى، كما جلبوا لها السعد، والفأل الحسن؛ لأن الزمن أدار لهم أفلاك السعود، بل حنا عليهم. وهنا تتوقف حركة الزمان مقتصرة على ما يأتي به من السعد، وصفو العيش والغنيمة، وأي غنيمة إنها غنيمة داؤود حينما قتل جالوت.

وهنا يستدعي الشاعر قوله تعالى: (فَهَزَمُوهم بإذْنِ اللهِ وقَتَلَ داوُودُ جَالوتَ وآتاهُ اللهُ المُلكَ والحِكمةَ وعَلَّمهُ مِمَّا يَشاءُ) [1]، وعلاوة الانتصار الذي تحقق على يد داوود والهزيمة التي مني بها جالوت، السلب العظيم، والغنيمة الكبيرة التي نالها داوود، إذ كان جالوت ذا جيش عظيم، وعدة كبيرة. وقد هجّر الشاعر هذه القصة من سياقها القرآني إلى السياق الشعري؛ ليؤكد انتصار هؤلاء

(1) سورة البقرة، آية 251.

الفتية على الزمن من جهة وهو المعنى الأهم، والذي ينسجم مع المفارقة الأولى التي سبق الحديث عنها، وليغري العجوز الشمطاء / ربة الحانوت بأن تفتح لهم الباب على مصراعيه، انتظاراً لما ستغنتمه منهم من جهة أخرى.

وتتعمق المفارقة في العلاقة بين الشخوص / الفتية، والمكان/ الخمارة، من خلال فعلي الأمر المسندين إلى ضمير المخاطب المؤنث (الياء): "فاحيي/ موتي" فهؤلاء الفتية رمز للحياة والحركة والخصب أينما حلوا، وحيثما نزلوا، فإذا ما ظعنوا عن المكان، وتركوه، أضحى جدباً وموتاً، وبالتالي، فهذا سر انتصارهم على نوائب الدهر، وظلمة المكان معاً:

فـــاحْيَيْ بِـــرِبْحِهُمُ فـــي ظِـــلِّ مَكْرُمـــةٍ حَتَّـــى إذا ارْتَحَلُـــوا عَـــنْ دَارِكُـــم مُـــوتي!

وقد استعار الحياة للربح، على سبيل الاستعارة المكنية، كما استعار الظل للمكرمة أيضاً؛ ليجلي ذروة هذا الانتصار من جهة، وليعكس توافر الحياة، عند وجود هؤلاء الفتية، وانعدامها عند غيابهم من جهة أخرى.

ويبدو عنصر الزمن / الصباح بصورة مباشرة في نهاية هذه الحوارية:

قَالـــتْ: فَعِنْـــدِي الَّـــذِي تَبْغُـــونَ فـــانْتَظِروا عِنْـــدَ الـــصَّباحِ! فَقُلنـــا: بَـــلْ بِهَـــا إيتـــي!

فقد اختارت العجوز الكافرة الشمطاء وقت الصباح لتقدم الخمر لهؤلاء الفتية؛ حتى تتبدد ظلمة المكان، ولكن الشاعر أصر على تقديمها في الحال لأنه أضحى مضاءً، وقد فارقته العتمة مكرهة؛ لأن نور الفتية عمر المكان، وأزال وحشته: فالمفارقة – هنا– في ظلمة المكان كما يتبدى لهذه الكافرة الشمطاء، وكيف غدا مضيئاً في عرف الشاعر، وتصوره، بعيداً عن الواقع والحال.

وتتعمق المفارقة بين الظلمة والنور، وبالتالي انتصار النور على الظلام؛ وذلك بفعل نور الخمر وضيائها، إذ تضافر نور الفتية: " وفتية كمصابيح الدجى"، ونور الخمر، على تبديد وحشة المكان، وبعث النور والحياة فيه، فقد غلب النورانِ الواحدَ (الظلمة)، يقول:

هِـــيَ الـــصَّبَاحُ يُجَلِّـــي اللَّيْـــلُ صَـــفْوتَها إذَا ارْتَمَـــــتْ بِـــــشَرارِ كاليَوَاقِيـــــتِ

رَمْـــيَ المَلائِكـــةِ الرُّصَّـــادِ إذْ رَجَمَـــتْ فـــي اللَّيْـــلِ بـــالنَّجْمِ مُـــرّادَ العَفَارِيـــتِ

فأقبَلَـــتْ كَـــضِياءِ الـــشَّمْسِ بَازِغـــةً فـي الكَأْسِ مِنْ بَيْنِ دَامِي الخَصْرِ مَنْكُوتِ

فهي / الخمر/ الصباح، وليست تشبهه أو تحاكيه، فقد حذف أداة التشبيه الكاف أو ما يماثلها، مبالغة في وصف إشراقها، ولطافتها، وتأثيرها، فكلما ادلهم الليل، وازدادت ظلمته زاد إشراقها، وتضاعفت قوة إشعاعها، ولا سيما لحظة سكبها في الكؤوس، إذ ترمي – في هذه اللحظة– بشرر كأنه اليواقيت؛ إشعاعاً ولمعاناً. أو كأن شررها ضوء النجم عندما ترجم به الملائكةُ مردة الشياطين، فتولي هاربة.

جلى التضاد المتعاقب في: الصباح / الليل / الملائكة (وهم مخلوقات نورانية) / مرّاد العفاريت (التي تتضمن دلالة الظلمة والوحشة والسواد....)/ الليل / النجم / حالة الشاعر النفسية التي يعتورها: القلق والاضطراب، والندم، والصراع بين التوبة المتكررة، والعودة المتكررة إلى ممارسة شرب الخمر، ونلحظ التناص في قوله:

رَمْـــيَ المَلائِكـــةِ الرُّصَّـــادِ إذْ رَجَمَـــتْ فـــي اللَّيْـــلِ بـــالنَّجْمِ مُـــرّادَ العَفَارِيـــتِ

مع قوله تعالى: (ولقد زيّنا السّماءَ الدُّنيا بِمَصابيحَ وجَعلْنَاها رُجُوماً للشَّياطِينِ) إذ وظف السياق القرآني في سياق شعري آخر، صور من خلاله انغماس الندماء في جو نوراني مترع بالغبطة والسرور، والشعور بالفرح، والسعادة والزهو، والتعالي، الذي يُخيل لشارب الخمر، جراء تعاطيها.

وقد انتهت الحوارية بالحديث عن عتق الخمر:

قُلْنا لها: كَمْ لَهَا في الدَّنِّ إذْ حُجِبَتْ؟ قَالتْ: قَدِ اتُّخِذَتْ مِنْ عَهْدِ طَالُوتِ

كَانَتْ مُخَبَّأَةً في الدَّنِّ قَدْ عَنِسَتْ في الأرْضِ مَدْفُونةً في جَوْفِ تَابُوتِ

فَقَدْ أُتِيتُم بِهَا مِنْ كُنْهِ مَعْدِنِها فَحَاذِرُوا أخْذَها في الكَأْسِ بالقُوتِ

وقد عبر عن قدمها، وعنقها، من خلال الكناية، في قوله: "قد اتُخذت مِن عَهدِ طالوتِ"، وطالوت؛ أول ملك لبني إسرائيل، والتشبيه في قوله: "قد عَنِستْ في الأرضِ"، إذ شبهها بالفتاة التي طال لبثها في بيت أهلها، بعد بلوغ سن الزواج، ولم تتزوج. وهي الجوهر، وغيرها العرض الذي يتبدل ويتغير: " فقد أُتيتم بها من كُنهِ معدنها" فهي عتيقة، ذات طعم خاص، لا يستطيع الدهر النيل منها، وتوحي هذه الصفات، أن من يشربها، لا يمكن للدهر أن يقوى عليه، أو يغلبه، ولعل هذا سر دوران الزمان بأفلاك السعود لهؤلاء الفتية.

وينتقل الشاعر إلى مشهد آخر، ولعله المشهد الأخير، الذي صور فيه الذات، الأنا/ الشاعر المتعالية من خلال الـ (نحن) / الجماعة / الفتية في أجواء نورانية، مصحوبة بالغناء والأوتار، متعالين عن الدهر، وغير آبهين به؛ لأنه أضحى تحت سيطرتهم، يقول:

تُهدي إلى الشَرْبِ طِيباً عنْدَ نَكْهتِها كَنَفْحِ مِسْكٍ فَتِيقِ الفَأْرش مَفْتُوتِ

كأَنَّها بِزُلالِ المُزْنِ إذْ مُزِجَتْ شِبَاكُ دُرٍّ على دِيبَاجِ يَاقُوتِ

يُدِيرُهَا قَمَرٌ في طَرْفِهِ حَوَرٌ كأنَّما اشتُقّ مِنْهُ سِحْرُ هَارُوتِ

وَعِنْدَنَا ضَارِبٌ يَشْدُو فيُطْرِبَنَا: يا دَارَ هِنْدَ بِذَاتِ الجَزْعِ حُيِّيتِ

إليهِ ألحاظُنا تُثْنَى أَعِنَّتُها فَلَوْ تَرَانَا إليهِ كالمَبَاهِيتِ

هل أهْلِ هِيتَ سَخِيِّ الجُرْم ذي أدَبٍ له أقول مِزاحاً: هاتِ يا هِيتي!

فَيَبْتَـــدِي بِـــصَحيحِ اللَّفْـــظِ عَـــنْ نَغَـــمٍ مثقَّفَـــــاتٍ فَـــــصِيحاتٍ بَتثْبِيـــــتِ

حَتَّـــى إذا فَلَـــكُ الأوْتَـــارِ دَارَ بِنَـــا مَـــعَ الطُّبُـــولِ ظَلِلْنـــا كالمَـــسَابِيتِ

نُزْهَـــى بِهَـــا فـــي حَـــديقاتٍ ملفَّفـــةٍ بالرَّنْـــدِ والطَّلْـــحِ والرُمَّـــانِ والتُّـــوتِ

تُلْهِيـــكَ أطْيَارُهـــا عَـــنْ كُـــلِّ مُلهِيـــةٍ إذا تَـــرنَّمَ فـــي تَرْجيـــعِ تَـــصْويتِ

سُـــقْيًا لِـــذَلِكَ دَهْـــرًا بَـــانَ منْفَرِطًـــا مُحبَّبًـــا لَـــمْ يَكُـــنْ عِنْـــدِي بِمَمْقُـــوتِ

يصور في هذا المشهد أحد المجالس الخمرية المميزة، حيث رائحة الخمر الطيبة التي تضاهي فتيت المسك، وطعمها الطيب المذاق، لأنها مزجت بماء السحاب الذي لم يتلوث بعد. وما زاد طعمها، ورائحتها الزكية الساقية المتناهية الحسن التي تشبه القمر، أو كأنها سحر هاروت وماروت، من حيث شدة تأثيره، فضلاً عن ذلك ما أشاعه الضارب الذي يشدو بصوته الشجي، زد على ذلك الحدائق الغناء، والأطيار التي ترجّع بصوتها الشجي، في هذا الجو النوراني الساحر، ترى هؤلاء الفتية كالمسابيت الذين غشيهم النعاس.

لقد حشد أبو نؤاس في هذا المشهد كل ما يتعلق بمجلس الشراب، بدءاً بالندماء، والخمر رائحتها، وطعمها، والساقي وأوصافه، والمغني الذي يحسن الغناء، والضرب على الأوتار، وانتهاء بالمكان الذي غني بالأشجار والثمار، والطيور المغردة. وهذا سر الإحساس بالانتصار على الزمن، ومقاومة الشعور بالغناء والزوال. وقد تبدت نهاية الصراع بين هؤلاء الفتية والدهر / الزمن في المفارقة الآتية:

سُـــقْيًا لِـــذَلِكَ دَهْـــرًا بَـــانَ منْفَرِطًـــا مُحبَّبًـــا لَـــمْ يَكُـــنْ عِنْـــدِي بِمَمْقُـــوتِ

فالزمن أضحى ضعيفاً واهياً منفرط العقد أمام هؤلاء الفتية الأقوياء الشجعان، وهذه الحال التي بدا عليها تتضاد مع ما هو معهود عنه في ذهنية المتلقي، من القهر والسلطة والقوة، والقدرة

على الإفناء، وبالتالي فهو عند الشاعر– في هذه اللحظة محبب وغير ممقوت؛ لأنه جعل زمامه بيد الشاعر.

ولكن المتلقي يصطدم – في نهاية النص – بمفارقة تفاجأه وتدهشه، بل تكسر توقعه، وتصيبه بخيبة الفشل:

لـم يثنِـي اللَّهْـوُ عـن غِـشْيان مَوْرِدِهـا ولَـمْ أكُـنْ عَـنْ دَواعيِهـا بِـصِمِّيتِ

حتّـى إذا الـشَيْبُ فاجـأني بطَلْعتِـهِ أقْـبِحْ بطَلْعـةِ شَـيْبٍ غيـرِ مبخـوتِ

عنـد الغَـواني إذا أبـصَرْنَ طَلْعتَـهُ آذنٍ بالـصَرْمِ مِـنْ وُدٍّ وتـشتيتِ

فقـد نـدِمْتُ علـى مـا كـانَ مِـنْ خَطـإٍ ومِـنْ إضـاعةِ مكتـوبِ المَواقيـتِ

أدعـوكَ سُـبْحانَك اللّهُـمّ فـاعفُ كمـا عفـوتَ يـا ذا العُلَـى عـن صـاحب الحُـوتِ

فبعد أن قدم مشهد المجلس الخمري المفعم بالغبطة والسرور، والمترع بالنشوة والأحلام، والإحساس بالزهور والانتصار على الدهر/ الزمان، وذلك في إطار الجماعة الذين كان الزمان لهم دائم السعد؛ لالتصاقهم الدائم باللهو والخمر، الذي جعلهم مباهيت مسابيت. يعود إلى التعبير عن حالة الانكسار والضعف الذي اتكأ فيها على الضمير المفرد المتكلم، المتجسد في الدول، مثل (يثنني / أكن / بصميت/ فاجأني....)

وهنا " تنحني الذات إلى أقصى درجات الانكسار، هذه الذات لم تتنبه على حركته الزمن وقهره، إلا بعد ظهور لوازمه، الأيام تمضي فلا يهتم بها، الظلم الذي يواجه به إزاء ممارساته، – يقهره برفعته– الفتية، لتأتي هذه الذات مع المواجهة المباشرة والصعبة، إنه الإحساس بالتقدم العمري الذي يبعث داخل النفس الإحساس بالفناء، وهنا تتجرد الذات من مقومات قوتها، ويتحول الضمير من الجماعة المتكلمة التي اندغمت فيها الذات وارتفعت ... إلى ضمير المتكلم الواحد المقهور

الذي أحس بمرارة الثيب، [و] الهزيمة أمام دورانية الزمن، لن يكون هناك نور يضيء الظلمة مرة أخرى... سيكون هناك ألم الإحساس بالفناء والزوال"[1].

ويعيش الشاعر لحظة الانكسار، بل الهزيمة، ويتجرع ألمها المر، المتمثلة في الشيب الذي فاجأه بطلعته القبيحة، الذي أفضى – بالتالي – إلى إعراض الغواني عنه، وهجرهن إياه. في ظل هذه المفارقة التي اكتنفت ذات الشاعرة يجيء المخرج في قوله:

فقد نـدِمْتُ علـى مـا كـانَ مِـنْ خَطـإٍ ومِـــنْ إضـــاعةِ مكتـــوبِ المَواقيـــتِ

أدعــوكَ سُــبْحانَك اللّهُــمّ فــاعفُ كمــا عفـوتَ يـا ذا العُلَـى عـن صـاحب الحُـوتِ

والمخرج ليس أن يصول ورفاقه على الدهر، ويهزموه، بل بالندم والتوبة، وطلب العفو والغفران والرحمة من الله تعالى، وهذا – بلا شك – خير العدة على ظلم الزمن، ومواجهته. وليس المخرج الطقوس الخمرية. التي سلف الحديث عنها، لقد تمكن الشاعر من خلال المفارقتين المتقدمتين أن يكشف معاناته أمام الزمن، وإحساسه المر، وبالتالي فهو في حقيقة الأمر لم يستطيع أن يوقف حركة الزمن، ويبطل مفعولها، وإن شعر بإحساس القوة والغلبة لحظة النشوة، فبقي الزمان يدور.

احتل غرض المديح أو المدح – في شعر أبي نؤاس – مساحة واسعة، ولعله يقع في المرتبة الثانية، كما تبدى لنا من خلال استعراض ديوانه، فهو يأتي بعد الخمر، كما تعدد ممدوحوه، بدءاً من مدح الخلفاء، وانتهاءً بمدح العامة. وإذا كان أجود شعره في الخمر والطرد كما يرى ابن منظور[2]، فهذا لا يعني أن أبا نؤاس لم يحسن المدح، كما أحسن في غيره، ولعل قصائده في مدح

(1) الخلايله: قراءة في قصيد أبي نؤاس ، ص508.

(2) ينظر: ابن منظور، أبو الفضل، جمال الدين محمد بن مكرّم، (ت 711هـ): أبو نؤاس في تاريخه وشعره ومبادئه وعبثه ومجونه، قدم له وأشرف على تصحيحه: عمر أبو النصر، دار الجيل، بيروت، 1975، ص67.

الأمين من أجمل قصائده، وأكثرها بعداً عن التكلف والصنعة والزيف، "لا لأنه كان يُكْبر الأمين ويجله؛ بل لأنه كان ينادم الأمين، ويرى فيه خليلاً على الشراب، وصديقاً على اللذة"[1].

يقول في إحدى مدائحه في الأمين[2]: (من الكامل)

يَـــا دَارُ مـــا فَعَلَـــتْ بِـــكِ الأَيَّـــامُ؟ لَـــمْ تُبْـــقِ مِنْـــكِ بَـــشَاشَةً تُـــسْتَامُ[3]

عَـــرَمَ الزَّمـــانُ عَلَـــى الَّـــذِيْنَ عَهِـــدْتُهُمْ بِـــكِ قَـــاطِنينَ ولِلزَّمـــانِ عُـــرامُ[4]

أَيَّـــامَ لا أغْـــشَى لأَهْلِـــكِ مَنْـــزِلاً إلاَّ مُراقَبَـــــةً علـــــيَّ ظَـــــلامُ

ولقَـــدْ نَهَـــزْتُ مَـــعَ الغُـــوَاةِ بِـــدَلْوِهِمْ وأَسَـــمْتُ سَـــرْحَ اللَّهْـــوِ حَيْـــثُ أَسَـــامُوا[5]

وَبَلَغْـــتُ مَـــا بَلَـــغَ امْـــرُؤٌ بِـــشبَابِهِ فـــإذَا عُـــصَارَةُ كُـــلِّ ذَاكَ أَثَـــامُ

وَتَجَـــشَّمتْ بِـــي هَـــوْلَ كُـــلِّ تَنُوفَـــةٍ هَوْجـــاءُ فِيهـــا جُـــرْأَةٌ إقْـــدامُ[6]

تَـــذرُ المَطِـــيَّ وَرَاءَهـــا وكأَنَّهَـــا صَـــفٌّ تقـــدّمَهُنَّ وَهْـــي إمَـــامُ

فـــإذَا المَطِـــيُّ بِنَـــا بَلَغْـــنَ مُحمَّـــدًا فظُهُـــورُهنَّ علـــى الرِّحـــالِ حَـــرَامُ

قَرَّبَتْنَـــا مِـــنْ خَيْـــرِ مَـــنْ وَطِـــئَ الحَـــصَى فَلَهَـــا عَلَيْنَـــا حُرْمـــةٌ وذِمَـــامُ

رُفِـــعَ الحِجَـــابُ لنَـــا فَـــلاحَ لِنَـــاظِرٍ قَمَـــرٌ تَقَطَّـــعُ دُونَـــهُ الأوْهـــامُ

مَلِـــكٌ إذا اعْتَلَقَـــتْ يَـــدَاكَ بحَبْلِـــهِ لا يَعْتَفِيـــكَ البُـــؤْسُ والإعْـــدَامُ[7]

---

(1) ينظر: ابن منظور: أبو نؤاس ، ص67.

(2) أبو نؤاس : ديوانه، ج1، ص 125 – 128.

(3) تستام: تطلب، ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سام).

(4) عرم: اشتد. ينظر: المصدر نفسه، مادة (عرم).

(5) نهز الدلو: حركها لتمتلئ، أسمت: رعيت، السرح: المال.ينظر: المصدر نفسه، مادة: انهز، سام، سرح).

(6) التنوقة: الناقة السريعة. ينظر: المصدر نفسه، مادة (ناق).

(7) يعتفيك: يصيبك. ينظر: ابن منظور: لسان العرب ، مادة (عاف).

مَلِـــكٌ تَوَحَّـــدَ بالمَكـــارِمِ والعُلَـــى فـــرْدًا فَقِيـــدَ النِّـــدِّ فِيـــهِ هُمَـــامُ

مَلِـــكٌ أغـــرُّ إذا شَـــرِبْتَ بوَجْهِـــهِ لَـــمْ يَعْـــدُكَ التَّبجِيْـــلُ والإِعْظَـــامُ

فـــالبَهْوُ مُـــشْتَمِلٌ بِنُـــورِ خِلافَـــةٍ لـــبِسَ الـــشَّبابَ بِعَدْلِـــهِ الإِسْـــلامُ

سَـــبْطُ البَنَـــانِ إذا احْتَبَـــى بِنِجـــادِهِ قَـــرَعُ الجَمـــاجِمَ والـــسِّمَاطُ قِيـــامُ[1]

إنَّ الَّـــذي يَرْضَـــى الإلـــهُ بِهَدْيِـــهِ مَلِـــكٌ تَـــرَدَّى المُلْـــكُ وَهْـــوَ غُـــلامُ

مَلِـــكٌ إذا اعْتَـــسَرَ الأُمـــورُ مَـــضَى بِـــهِ رَأْيٌ يَفُـــلُّ الـــسَّيْفَ وهْـــوَ حُـــسَامُ

دَاوَى الإلـــهُ بِـــهِ القُلـــوبَ مِـــنَ العمَـــى حَتّـــى أَفقْـــنَ وَمَـــا بِهُـــنَّ سَـــقَامُ

أَصْـــبَحتَ يـــابْنَ زُبيْـــدةَ ابنـــةِ جَعْفَـــرٍ أمَـــلاً لعَقْـــدِ حِبالِـــهِ اسْـــتِحْكَامُ

فَـــسَلِمْتَ لِلأمْـــرِ الَّـــذي تُرجَـــى لَـــهُ وَتَقَاعَـــسَتْ عَـــنْ يوْمِـــكَ الأيَّـــامُ

صدّر أبو نؤاس قصيدته هذه بالوقوف على الأطلال؛ وهي من القصائد التي عني بها بوصف الطلل، ولكنه لم يطل الوقوف، إذ لم يتجاوز الحديث عنها عن الثلاثة أبيات:

يَـــا دَارُ مـــا فَعَلَـــتْ بِـــكِ الأَيَّـــامُ؟ لَـــمْ تُبْـــقِ مِنْـــكِ بَـــشَاشَةً تُـــسْتَامُ

عَـــرَمَ الزَّمـــانُ عَلَـــى الَّـــذِيْنَ عَهِـــدْتُهُمْ بِـــكِ قَـــاطِنينَ ولِلزَّمـــانِ عُـــرامُ

أَيَّـــامَ لا أغْـــشَى لأَهْلِـــكِ مَنْـــزِلاً إلاَّ مُراقَبَـــةٌ علـــيَّ ظَـــلامُ

فهو ينجو منحى الإيجاز والاختصار، كأنه يريد ألاّ ينسى ما أخذ به نفسه من استبدال الخمر بالطلل، بل ذهب إلى أبعد من ذلك، إذا اتخذ الحديث عن الأطلال وسيلة إلى الحديث عن الدهر وقسوته، وعجزه أمامه " فأنت تراه في الظاهر يصف دار صاحبته التي أبلتها الأيام وأفنتها، ولكنه في الحقيقة إنما يصور الزمان وبطشه وجبروته، وإذعان الإنسان له، واستسلامه لقضائه

(1) سبط البنان: كناية عن السخاء والكرم. السماط: الصف. ينظر: المصدر نفسه، مادة (سمط).

الذي لا مفر منه، وكأنما يتخذ من وصف الأطلال وبكائها وسيلة إلى بكاء شبابه وحياته الماضية، يحمله سخطه وغضبه، وحسرته وأسفه، واستكانته وإذعانه.... [1].

افتتح الشاعر البيت الأول بأسلوب النداء / يا دار/ وأسلوب الاستفهام / ما فعلت بك الأيام / وهما موطن المفارقة في هذا النص، إذ نادى الشاعر من لا يسمع أو يجيب/ دار / وأنزله منزلة من يسمع ويجيب (الإنسان)، وبالتالي أنسن لفظة (دار) / الجماد، فجعلها إنساناً، تتمتع بخاصيتي السمع والتكلم، فجمع بين طرفين متنافرين، لا تشابه بينهما، مستخدماً تقنية الاستعارة، وبالتحديد الاستعارة المكنية، وبما أن الاستعارة تعد انزياحاً دلالياً، وخرقاً للتعبير اللغوي العادي، وبالتالي فهي تركيب يثير استغراب المتلقي، ويدهشه، وهذا ما تحقق في بيت الشاعر السابق؛ لأنه أثار تعجب المتلقي، وكسر توقعه من خلال نداء الجماد، والاستفهام عن حاله، فالمعهود في الذهن أن يتوجه الإنسان بالنداء والاستفهام إلى عاقل.

وجاء الجواب في عجز البيت: " لم تبق منك بشاشة تستام"، وبالتالي، فإن الشاعر قد صادر خيال المتلقي وتفكيره، من خلال الجواب الذي قدمه، ولعل الرواية التي تركها محقق الديوان، ولم يخترها، أفضل؛ لأنها تفتق خيال المتلقي، وتجعله أمام كثير من الاحتمالات المفتوحة في تصور ما حل بتلك الدار وأهلها؛ وهي[2]:

يَـــا دَارُ مـــا فَعَلَـــتْ بِـــكِ الأَيَّـــامُ؟ ضَـــامتْكِ والأَيَّـــامُ لـــيسَ تُـــضَامُ

ومن الجدير بالذكر أن البيت الذي افتتح به الشاعر قصيدته، لم يوفق به، يقول يحيى العلوي (ت 705هـ): " وهذه القصيدة، هي من محاسن شعره وغرائبه، خلا أنه أساء فيها الافتتاح

(1) عطوان: مقدمة القصيدة، ص135.

(2) أبو نؤاس ، ديوانه، ج1، ص 126.

والمطلع، أنشأها ممتدحاً بها الأمين ابن هارون، وتعفيه الديار، ودثورها مما تكره مقابلة الخلفاء والملوك به؛ لما فيه من الطيرة، وقبح الفأل"[1].

ولكن السؤال الذي قد يتبادر إلى ذهن المتلقي، هل أبو نؤاس قد وعى ذلك وتقصّده، أما فاته ذلك؟ أعتقد أن أبا نؤاس قد تقصّد ذلك، فلم تأتِ افتتاحيته من اللاوعي، بل كان يعي ما يقول، إذ بإمكانه أن يفتتح قصيدته بما يوافق الدخول على الخلفاء، ولا سيما ما عرف عنه، وشُهد له بالدقة في اختيار مفرداته وتراكيبه، ولكنه كان ينتقد طريقة شعراء عصره الذين وافقوا القدماء في الوقوف على الطلل، والبكاء عنده، والرحيل على الناقة والبعير، في وقت قد تحضر الناس فيه، كما فيه نيل مبطن من الخليفة الأمين، بصفته كان يمثل الحزب العربي في صراعه الدائم مع الحزب الفارسي بزعامة أخيه الأمين داخل الدولة العباسية.

ويؤكد في قوله:

عَــرَمَ الزَّمــانُ عَلَــى الَّــذِيْنَ عَهِــدْتُهُمْ بِــــكِ قَـــاطِنينَ ولِلزَّمـــــانِ عُـــرامُ

تأثير الزمن / الدهر في ديار محبوبته وأهلها، فقد اشتد عليهم؛ حتى اضطرهم إلى الرحيل، ومغادرة ديارهم التي ألفوها، وأنسوا بها طويلاً، بحثا عن مساقط الغبث، وموطن الكلأ. وهنا تتجلى المفارقة الرمزية التي يتناقض فيها الظاهر والباطن، أو الجلي والخفي. فلعل الشاعر لم يعن ما تبدى من تأثير الزمن / الدهر في ديار محبوبته، وما فعله بأهلها، ولكنه أراد أن يعبر بطريقة غير مباشرة عن سطوة الدهر، وقسوته عليه، وعجزه أمامه، وقد أثر عن أبي نؤاس – كثيراً– الشكوى من الزمن، والتضجر من وطأته عليه.

(1) العلوي، يحيى بن حمزة (ت 705هـ): الطراز، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، 2002، ص147.

أَيَّـــامَ لا أغْـــشَى لأَهْلِـــكِ مَنْـــزِلاً إلاَّ مُراقَبَـــــةٌ علـــــيَّ ظَـــــلامُ

وتتعمق هذه المفارقة في الدالين: (أغشى / ظلام).

فالإغشاء، بمعنى القدوم والإتيان، وأكثر ما يرتبط بالليل، كما يوحي – أيضاً – بالحذر والخوف والترقب، وهذا يعني أن ما يعلو من معنى على سطح البيت ليس هو المقصود؛ أي ليس الحديث عن إغشاء الشاعر منزل المحبوبة ليلاً؛ خوفاً من أعين الرقباء، بل هو الخوف والخشية من الله على ما اقترفه من آثام؛ بالتالي الندم على ذلك.

ولعل ذلك ينسجم مع الحديث عن نفسه في قوله:

ولقَـــدْ نَهَـــزْتُ مَـــعَ الغُـــوَاةِ بِـــدَلْوِهِمْ وأَسَـــمْتُ سَـــرْحَ اللَّهْـــوِ حَيْـــثُ أَسَـــامُوا

وَبَلَغْـــتُ مَـــا بَلَـــغَ امْـــرُؤٌ بـــشبَابِهِ فـــإذَا عُـــصَارَةُ كُـــلِّ ذَاكَ أَثَـــامُ

فهو يتحدث عن نفسه، والإحساس بالندم يقتله، والشعور بالأسى يفطر قلبه، إذ يتحدث عن نفسه أيام كان يلهو ويلعب، ويمجن ويطرب، فإذا المشيب قد اشتعل في رأسه، والعمر قد تقدم به، "وإذا هو يستشعر ذنوبه وآثامه استشعاراً كله الألم والندم والحزن والحقد على الزمن الذي انخدع به"[1].

وقد فك الشاعر شفرة الكناية: " ولقد نهزت مع القوة بدلوهم / وأسمت سرح اللهو حيث أساموا" بقوله: " فإذا عصرة كل ذاك أثام" فهو مسكون بالندم الذي يساوره في كل لحظة من لحظات حياته، فكلما عاود ارتكاب الآثام والمعاصي، عاد الندم يقطع يناط قلبه، ولا غرو في ذلك، فالشاعر قد تثقف ثقافة إسلامية واسعة، فحفظ القرآن، وروى الحديث، واطلع على الفقه. فما جاء في شعر ذكر المحرمات "إنما هو مغالاة بقيمة لذاته، وتقريبه بين الشعور بها، والشعور بالقداسة،

(1) عطوان: مقدمة القصيدة العربية، ص135.

فليس هو في وعيه الخفي حطأ من قيمة المحرمات، بل رفع لقيمة اللذات، واعتزاز بمقاربتها لمكان الصون من العبادة والتقوى"[1].

ثم ينتقل إلى الحديث عن الرحلة في الصحراء التي تعد رديفاً للأطلال في قصيدة المديح:

وَتَجَـــشَّمتْ بِـــي هَـــوْلَ كُـــلِّ تَنُوفَـــةٍ هَوْجـــــاءُ فِيهـــــا جُـــــرْأةٌ إقْـــــدامُ

تَـــــذرُ المَطِـــــيَّ وَرَاءَهـــــا وكأنَّهَـــــا صَـــــفٌّ تقـــــدّمَهُنَّ وَهْـــــي إمَـــــامُ

فـــإذَا المَطِـــيُّ بِنَـــا بَلَغْـــنَ مُحمَّـــدًا فظُهُـــورُهنَّ علـــى الرِّحـــالِ حَـــرَامُ

قَرَّبَتْنَـــا مِـــنْ خَيْـــرِ مَـــنْ وَطِـــئَ الحَـــصَى فَلَهَـــــا عَلَيْنَـــــا حُرْمـــــةٌ وذِمَـــــامُ

المعنى الظاهري الذي يتبدى من سياق هذه الأبيات، أن الشاعر قد امتطى ناقة نشيطة سريعة إلى الممدوح، تجاوزت به مشاق السفر، وهونت عليه متاعب الرحلة، ووعثاء الطريق في فلاة لا ماء فيها ولا أنيس (تنوفة)، فآنست وحشته هذه الهوجاء. ولعل المعنى الدقيق الذي يختفي وراء هذا المعنى الظاهري؛ وهو أن الشاعر قد أضنته مصاعب الحياة، وأوهنت عزيمته قسوة الدهر وسطوته (هول كل تنوفة)، إذ أفنى الزمن شبابه، وامتص عصارته بتعاقب الأيام. بعد أن كانت له نفس أبية قوية، تقف أمام جبروت الزمن، وتنثني عنانه أنى شاءت/ هوجاء فيها جرأة وإقدام/ تذر المطيّ وراءها/ كأنها صف تقدمهن وهي إمام، إذا بها تشيخ، ويلمع الشيب في رأسها، لم تجد غير الخليفة محمد الأمين يعوضها عما فقدته من قوة، ومنعة وعزة / فإذا المطي بنا بلغن محمداً / قربتنا من خير من وطيء الحصى.

(1) العقاد: أبو نؤاس الحسن بن هانئ، ص129.

إن الشاعر قد وضع المتلقي أمام هذين المعنيين: الظاهر / الباطن، الجلي/ الخفي، وتركه في دائرة الدهشة والحيرة، ولكن الصلة بين هذين المعنيين لم تنبت، بل ثمة خيط من الدلالة التي يستطيع بوساطتها العبور من المعنى البرّاني إلى المعنى الجوّاني.

وبعد ذلك يأتي الحديث عن الممدوح والإعجاب به:

رُفِـــعَ الحِجَـــابُ لنَـــا فَـــلاحَ لِنَـــاظِرٍ ... قَمَـــــرٌ تَقَطَّـــــعُ دُونَـــــهُ الأوْهـــــامُ

مَلِـــكٌ إذا اعْتَلَقَـــتْ يَـــدَاكَ بحَبْلِـــهِ ... لا يَعْتَفِيـــــكَ البُـــــؤْسُ والإعْـــــدَامُ

مَلِـــكٌ تَوَحَّـــدَ بالمَكـــارِمِ والعُلَـــى ... فـــرْدًا فَقِيـــدَ النِّـــدِّ فِيـــهِ هُمَـــامُ

مَلِـــكٌ أغـــرُّ إذا شَـــرِبْتَ بوَجْهِـــهِ ... لَـــمْ يَعْـــدُك التَّبجِيْـــلُ والإعْظَـــامُ

فـــالبَهْوُ مُـــشْتَمِلٌ بِنُـــورِ خِلافَـــةٍ ... لـــبِسَ الـــشَّبابَ بِعَدْلِـــهِ الإسْـــلامُ

سَـــبْطُ البَنَـــانِ إذا احْتَبَـــى بِنِجـــادِهِ ... قَـــرَعُ الجَمـــاجِمَ والـــسِّمَاطُ قِيـــامُ

إنَّ الَّـــذي يَرْضَـــى الإلـــهُ بِهَدْيِـــهِ ... مَلِـــكٌ تَـــرَدَّى المُلْـــكُ وَهْـــوَ غُـــلامُ

مَلِـــكٌ إذا اعْتَـــسَرَ الأُمـــورُ مَـــضَى بِـــهِ ... رَأْيٌ يَفُـــلُّ الـــسَّيْفَ وهْـــوَ حُـــسَامُ

دَاوَى الإلـــهُ بِـــهِ القُلـــوبَ مِـــنَ العمَـــى ... حَتّـــى أَفقْـــنَ وَمَـــا بِهُـــنَّ سَـــقَامُ

أَصْـــبَحتَ يـــابْنَ زُبيْـــدةَ ابنـــةِ جَعْفَـــرٍ ... أمَـــــلاً لعَقْـــــدِ حِبالِـــــهِ اسْـــــتِحْكَامُ

فَـــسَلِمْتَ لِلأمْـــرِ الَّـــذي تُرجَـــى لَـــهُ ... وَتَقَاعَـــــسَتْ عَـــــنْ يوْمِـــــكَ الأيَّـــــامُ

ولعل هذه المدحة تقوم على الإعجاب بالممدوح، والمحبة له، أكثر من قيامها على الخوف والمهابة، كما كان شأن الشاعر مع هارون الرشيد[1] فالأمين يطل على شاعره، كإطلالة القمر على الناس، فبعد أن رفع الحجاب عنه، كما يرفع عن وجه الحسناء، بدا قمراً وضيئاً جليلاً، لا

(1) ينظر: خريس: حركة الشعر العباسي، ج1، ص128.

تستطيع الأوهام أن تدرك أبعاد مجاله، بل إن أبا نؤاس يجعل من جمال وجه الأمين مسعفاً له على الشراب.

وهو الملك المبجل الذي لا يعتري خليله الفقر، وحيد في علاه قد أعز الله به الإسلام، متفوق في شرفه، قد اختاره الله مذ كان غلاماً هداية للناس، وهو حازم الرأي، شجاع مقدام، ثم يدعو له بالبقاء والسلامة من صروف الدهر[1].

ومن المفارقات التي تتبدى في هذه المدحة، قوله:

مَلِـــكٌ إذا اعْتَلَقَـــتْ يَـــدَاكَ بحَبْلِـــهِ رَأْيٌ يَفُـــلُّ الـــسَّيْفَ وهْـــوَ حُـــسَامُ

وقد تجسدت هذه المفارقة في الكناية في لفظة " يداك "، إذ كنى بها عن النعمة والجود والكرم، وبذلك تكون هذه اللفظة قد اتخذت معنيين، الأول سطحي، وهو المعنى الحقيقي، والثاني المعنى العميق، وهو المشار إليه آنفا.

فهذه اللفظة، إذن، ثنائية الدلالة مراوغة للمتلقي كما أنها تتناقض في بنيتها العميقة مع اللفظتين في عجز البيت: " البؤس / الإعدام ".

وبذلك يكون الشاعر قد عبر عن جود الممدوح وسخائه تعبيراً غير مباشر، علاوة على تأثيره في من حوله، وانتفاء البؤس والفقر عنهم.

وكذلك الكناية في قوله:

مَلِـــكٌ أغـــرُّ إذا شَـــرِبْتَ بوَجْهِـــهِ لا يَعْتَفِيـــــكَ البُـــــؤْسُ والإعْـــــدَامُ

(1) ينظر: خريس: حركة الشعر العباسي، ج1، ص 128.

فقد كنى بعبارته " إذا شربت بوجهه" عن منادمته الخليفة مجالس الشرب، وهو بطبيعة الحال " لا يتفق مع مقام الخلافة؛ حتى ولو كان الخليفة سكيراً "[1] وهذه الكناية تحتمل غير دلالة، منها: أن العلاقة بينه وبين الممدوح قائمة على المحبة والتبجيل ، أكثر من قيامها على الخوف والخشية، ومنها الاستهانة به، وآية ذلك أنه هجا الأمين في غير قصيدة، ومنها أيضا تلاشي الفوارق بين الخاصة والعامة في مجالس الممدوح.

ويلحظ في قوله:

فـــالبَهْوُ مُـــشْتَمِلٌ بِنُـــورِ خِلافَـــةٍ لـــبِسَ الـــشَّبابَ بِعَدْلِـــهِ الإِسْـــلامُ

فالشاعر يرى أن الأمين قد أعاد إلى الإسلام شبابه، وهو تناقض بين ما كان عليه الأمين من: سكر ومجون ولهو وعبث، وخلع عذار[2]، وبين ما ينبغي أن يكون عليه الخليفة من: جد ونشاط وعدل، وغير ذلك من مواصفات الحاكم الصالح، الذي يمكن أن يقوى الإسلام به، ويلبس بنوره لباس الشباب، وبالتالي، فإن هذه المفارقة تشكل مخالفة واضحة لتوقعات المتلقي وافتراضاته.

وكذلك المفارقة الكنائية في قوله:

سَـــبْطُ البَنَـــانِ إذا احْتَبَـــى بِنِجـــادِهِ قَـــرَعُ الجَمـــاجِمَ والـــسِّمَاطُ قِيـــامُ

فعبارة " سبط البنان " كناية عن كرم الممدوح وسخائه، ولكنه – هنا – ليس الكرم المعهود، والسخاص المعروف؛ وهو بذل المال ونثر الأعطيات، بل قرع الجماجم، وتطاير الرؤوس عن أجسادها في ساحة المعركة، فقد راوغ الشاعر المتلقي، وكسر توقعه، من خلال استخدام ما يدل على السخاء والجود في غير موضعه الذي وضع له أصلا.

---

(1) الشكعة، مصطفى: الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980، ص285.

(2) ينظر: المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين (ت 346هـ): مروج الذهب ومعادن الجوهر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج3، ص401 وما بعدها.

وتتبدى المفارقة كذلك في البيت الأخير من هذه المدحة:

فَـــسَلِمْتَ لِلأمْـــرِ الَّـــذي تُرجَـــى لَـــهُ وَتَقاعَـــــسَتْ عَـــــنْ يوْمِـــــكَ الأيَّـــــامُ

وقد تمثلت في صبغتي الدعاء: فسلمت للأمر الذي ترجى له / وتقاعست عن يومك الأيام / اللتان تفيدان التمني للممدوح بطول البقاء، والسلامة من حوادث الدهر، وهذا مخالف ومتناقض مع ما هو قار في ذهن المتلقي، المتمثل في أن البقاء والخلود لله تعالى وحده فقط.

ومن اللافت في هذا النص أن الشاعر افتتح قصيدته بتصوير بطش الزمن وقسوته، وختمها بما يشعر – أيضا – بعجز الإنسان عن مواجهته، كما يوحي أسلوب الدعاء في البيت الأخير. ولعل هذا ما يؤكد سبب انصراف الشاعر إلى الخمر، ليتعالى بها، ولو في لحظة الانتشاء، على بطش الزمن وجبروته.

الخاتمة:

أولاً: النتائج

جاءت هذه الدراسة، محاولةً الوقوف على تقنية المفارقة في شعر أبي نؤاس ؛ وذلك من خلال وسائط تشكلها بوساطة: الصور الفنية؛ كالتشبيه، والاستعارة...، وكذلك الأساليب اللغوية؛ كالتضاد، والحوار...، وأيضاً المجالات الموضوعية؛ كالموت والحياة، والأنا والآخر... وقد خلصت إلى مجموعة من النتائج، لعل أبرزها:

أ- حاول الشاعر أن يكشف عمّا اختلج في داخله من: آلام وهموم وأحزان من جهة، وفرح وسرور وغبطة من جهة أخرى، على المستويين البنائي والدلالي، وبالتالي فقد عرّى نفسه، وأضاء عتماتها، دون خشية أو خوف، أو تردد، بل وتهكم بكل المنظومات الخُلُقية، والتعاليم الدينية.

ب-وقد جاءت المفارقة في شعره محملةً برؤيته الفكرية والفنية، فكشفت عن تفاعلاته مع الواقع، بكل ما يكتنفه من: قلق، وتوتر، واضطراب. إذ صور صراعه مع هذا الواقع، وحاول أن يتمرد عليه تارة، وأن يسايره تارة أخرى. ولكنه -في نهاية المطاف- يقدم رؤية للحياة، والإنسان، والأشياء.

ج-وأبرزت النصوص الشعرية ولاسيما النصوص الخمرية التي نهض الباحث بدراستها؛ مجون الشاعر وعبثه ولهوه، وأيضاً تمرده على الواقع المعيش، بما يحمله من تناقضات، وسخرية لاذعة بالقيم والأعراف السائدة، كما حملت تجارب حياته؛ حلوها ومرها. وبالتالي عكست موقفه الشعوري والانفعالي بدقة وعمق.

د- لم تخف نصوصه الشعرية حالات: الانكسار، الضعف والندم التي كانت تنتابه بين الحين والآخر، وبالتالي تراه يسرع إلى التوبة، وطلب الرحمة والغفران من الله تعالى، ولكنه لا

يلبث أن يتهاوى أمام إغراءات الحياة، وسحر اللذة، فهو، إذن، بين حالتي جذب: ندم وتوبة، وتأنيب ضمير، وإقبال على ملذات الحياة وشهواتها.

ثانياً: التوصيات

أ- يحتاج شعر أبي نؤاس إلى مزيد من الدراسات والأبحاث الجادة التي تسعى إلى استنطاق شعره، وتكشف عن نواحٍ أخرى من أنماط المفارقة التي انطوى عليها شعره، ومن ذلك المفارقة الموسيقية التي لم يعرض لها باحث من قبل دراسة شخصيته بصفتها شخصيةً مفارقةً، فقد عاش أبو نؤاس حياة مليئة بالمفارقات على المستوى النفسي والفكري والاجتماعي.

ب-وينبغي -أيضاً - دراسة عصره، فهو عصر سادته المفارقات في مختلف جوانبه السياسية والفكرية والاجتماعية والاقتصادية.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

آشتياني،عباس إقبال: آل نوبخت، نقلها إلى العربية: علي هاشم الأسدي، شبكة الإمامين (عليهما السلام) للتراث والفكر الإسلامي، (د.م)،1425.

ابن الأثير، أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد (ت 630هـ): الكامل في التاريخ، راجعة وصحيحة: محمد يوسف الدقاق، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.

ـــــــــــــــــــ: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت).

إبراهيم، زكريا: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

إبراهيم، نبيلة: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب للطباعة والنشر، ط2، 2000.

إبراهيم، نوال: المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، دار جرير للنشر، عمان، 2008.

الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (ت 370 هـ): الموازنة، تح: محمد محي الدين عبدالحميد، المكتبة العلمية، بيروت، 1944.

إسماعيل، عزالدين: الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، 2014.

ـــــــــــــــــــ: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 2007.

الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت 356هـ). الأغاني، تر: إحسان عباس و آخرون، دار صادر، بيروت، ط3، 2008.

أمين، أحمد: ضحى الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط7، 1933.

أنيس، إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، دار الفكر، القاهرة، (د. ط)، (د. ت).

الأهواني، عبد العزيز: ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.

بارت، رولان: التحليل البنيوي للسرد، ضمن طرائق السرد الأدبي، تر: حسن بحراوي، منشورات اتحاد الكتاب المغرب، الرباط، 1992.

برنس، جيرالد: المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

البستاني، بطرس: محيط المحيط (قاموس مطول للغة العربية)، مكتبة لبنان، بيروت، 1987.

البكري، عبد الله بن عبد العزيز. (ت 487هـ): معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، تح: مصطفى السقا، عالم الكتب، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

بلخير، لطيفة: اشتغال الجسد الغروتيسيكي في المسرح، وأدبية النص الدرامي، منشورات ردمك، بيروت، 2011.

الجبر، خالد عبدالرؤوف: الرّجع القريب (بجوث مهداة إلى أستاذي الدكتور إحسان عباس –رحمه الله–)، دار جرير للطباعة والنشر، عمان، 2010.

الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت 471 أو 474هـ): أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1991.

ـــــــــــــ: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط3، 1992.

جنداري، إبراهيم: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز طباعة. نشر. توزيع، دمشق، 2013.

ابن جني، أبو الفتح عثمان، (ت 392هـ): الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط4، 1990.

جنيت، جيرار: حدود السرد بحث (ضمن كتاب طرائق تحليل السرد)، تر: بنعيسى بو حمالة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992.

ـــــــــــــ: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997.

الجيار، شريف: شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008.

حاوي، إيليا: فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

ابن حزم الأندلسي، أبو محمد علي (ت 456هـ): طوق الحمامة في الألفة والألاف، تح: حسن كامل الصيرفي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1964.

حسين، طه: حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ط14، (د.ت).

حنون، نائل: عقائد ما بعد الموت في حضارة وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.

الحوفي، أحمد محمد: تيارات ثقافية بين العرب والفرس، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 1978.

ـــــــــــــ: الغزل في العصر الجاهلي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1972.

ابن حبان، أبو حاتم محمد (ت 354هـ): روضة العقلاء ونزهة الفضلاء، تح: محمد حامد الفقي، مكتبة السنة المحمدية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

خريس، حسين: حركة الشعر العباسي في مجال التجديد بين أبي نؤاس ومعاصريه، دار الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1994.

الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن القاضي (ت 739هـ): الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1975.

الخفاجي، قيس حمزة: المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل، 2007.

أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984.

ـــــــــــــ: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.

الذهبي، محمد بن أحمد (ت 748هـ): سير أعلام النبلاء، تح: شعيب الأرنؤوط، محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 2001.

الرازي، أبو بكر محمد (ت 673 هـ): روضة الفصاحة، تح: أحمد نادي شعلة، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1982.

الرباعي، عبد القادر: صور من المفارقة في شعر عرار، بحث ضمن كتاب "بحوث عربية مهداة إلى الدكتور محمود السمرة، تحرير: حسين عطوان، ومحمد إبراهيم حُوَّر، دار المناهج، عمان، 1996.

ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن (ت 456هـ): العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، تح: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2006.

الرفاعي، نعيم: الصحة النفسية (دراسة في سيكولوجيا التكيف)، ط7، دار الفكر، 1987.

الرواشدة، سامح: فضاءات شعرية (دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل)، المركز القومي للنشر، إربد، 1999.

ريتشاردز، آ. أ: فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي، وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، المغرب ، بيروت، 2000.

زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ط4، 2004.

الزركلي، خير الدين: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980.

الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر (ت 538هـ): أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، 1982.

زهير بن أبي سُلمى: شعره، تح: فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980.

زيدان، محمد: البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2004.

ابن زيدون، أبو الوليد أحمد بن عبد الله المخزومي (ت 463هـ): ديوانه، شرح: يوسف فرحان، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1994.

السعدني، مصطفى: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987.

السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد (ت 626هـ): مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000.

السكري، أبو سعيد الحسن بن الحسين (ت 275هـ): شرح أشعار الهذليين، تح: عبد الستار فراج، مراجعة: محمد محمود شاكر، دار التراث، القاهرة، ط2، 2004.

سلام، محمد زغلول: الأدب في عصر العباسيين (منذ قيام الدولة حتى نهاية القرن الثالث)، منشأة المعارف القاهرة، 1998.

سليمان، خالد: المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1999.

سنجلاوي، إبراهيم موسى: الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، منشورات مكتبة عمان، عمان، 1985.

شبانة، ناصر: المفارقة في الشعر العربي الحديث (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجاً)، دار الفارس، عمان.

شتا، علي: نظرية الاغتراب، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الرياض، 1984.

شريم، جوزيف ميشال: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984.

الشكعة، مصطفى: الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980.

شوقي، سعيد: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، 2001.

شيخ أمين، بكري: البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1990.

صادق، رمضان: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

صالح ، قاسم حسين: الإنسان من هو، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1984.

ضيف، شوقي: الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، دار المعارف، ط2، 1977.

ـــــــــــــ: العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ط2، (د.ت).

عبدالباقي، ضاحي: لغة تميم دراسة تاريخية وصفية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1985.

العبد، محمد: المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1994.

عبدالمطلب، محمد: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995.

عبدالنور، جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.

عتيق، عبد العزيز: علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1985.

عثمان، عبدالفتاح: بناء الرواية، دار التقدم، القاهرة، 1982.

أبو العدوس، يوسف: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1977.

عطوان، حسين: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، ط2، 1987.

عطوي، علي نجيب: شعر الزهد في القرنين الثاني والثالث للهجرة، المكتب الإسلامي، بيروت، 1981.

العقاد، عباس محمود: أبو نؤاس ، مؤسسة هنداوي للتعلم والثقافة، القاهرة، 2012.

علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، سوشبريس، الدار البيضاء، 1985.

العلوي، يحيى بن حمزة (ت 705هـ): الطراز، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، 2002.

أبو علي، محمد بركات حمدي: البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار الشير، عمان، 1991.

عوض، ريتا: خليل حاوي أعلام الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983.

عيد، رجاء: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، (د. ت).

العيد، يمنى: فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الأدب، القاهرة، (د. ط)، (د. ت).

غاردر، جوستاين: عالم صوفي، رواية حول تاريخ الفلسفة،دار المدني، السويد، 1991.

الفاخوري، حنا: الجامع في تاريخ الأدب العربي الأدب القديم، دار الجيل، بيروت، 1986.

ابن فارس، أبو الحسين أحمد (ت 395هـ): الصاحبي، تح: أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة،(د.ط) ،(د.ت).

الفراهيدي، الخليل بن أحمد (ت 170هـ): كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.

فرحات، أسامة: المنولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

فرويد، سيجموند: الموجز في التحليل النفسي، تر: سامي محمود علي، وعبدالسلام القفاش، مراجعة: مصطفى زيوار، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2000.

فيدوح، عبدالقادر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1992.

الفيروز آبادي، محب الله بن محمد بن يعقوب (ت 817هـ): القاموس المحيط، تح: مجدي فتحي السيد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، (د. ط)، (د. ت).

الفيل، توفيق: القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي من بشار إلى ابن المعتز، مطبوعات الجامعة، الكويت، 1984.

قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

قدامة بن جعفر، أبو الفرج (ت337 هـ): نقد الشعر، تح: محمد عبدالمنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1979.

القرطاجني، حازم (ت 684 هـ): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981.

ابن قيم الجوزية، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: (ت 751هـ)، تحفة المودود بأحكام المولود، تح: عثمان بن جمعة، دار الفوائد للنشر والتوزيع، جدة، 1413.

كلكامش: ملحمته، تر: طه باقر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،ط4، 1980.

كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب، تر: ليون يوسف، وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989.

كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

لحمداني، حميد: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991.

مانفريد، يان: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، مراجعة: دريد سعيد، مكتبة الجيل العربي، الموصل، 2009.

مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، دار التحرير للطباعة والنشر، القاهرة، 1989.

مرتاض، عبدالجليل: البنية الزمنية في القصص الروائي (دراسات أنجزت في مخبر سوسيولوجية الأدب)، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، 1993.

ـــــــــــــــ: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 240، 1998.

المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، دار الصباح، الكويت، ط4، 1993.

المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين (ت 345هـ): التنبيه والإشراف، عني به: عبد الله إسماعيل الصادق، مكتبة الشرق الإسلامية، القاهرة، 1938.

ـــــــــــــــ: مروج الذهب ومعادن الجوهر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2013.

المقدسي، أنيس: أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط12، 1979.

ابن منظور، أبو الفضل، جمال الدين محمد بن مكرّم، (ت 711هـ): أبو نؤاس في تاريخه وشعره ومبادئه وعبثه ومجونه، قدم له وأشرف على تصحيحه: عمر أبو النصر، دار الجيل، بيروت، 1975.

ـــــــــــــــ: لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د. ط)، (د. ت).

ميويك، د.سي: موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، (د. ط)، (د. ت).

ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، 1981.

ابن النديم، محمد بن إسحاق بن محمد (ت: 438هـ)، الفهرست، تح: رضا تجدد، طهران، 1971.

النعيمي، أحمد إسماعيل: المفارقة موضوعاً شعرياً قبل الإسلام، دار لينا للطباعة والنشر، القاهرة، 2005.

أبو نؤاس ، الحسن بن هانئ الحكمي (ت 199هـ): ديوانه، تح: بشرح إيفالد فاغنر، مؤسسة البيان، بيروت، ط2، 2001.

ـــــــــــــ: ديوانه، تح: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، (د. ط)، (د. ت).

النويهي، محمد: نفسية أبي نؤاس ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، (د.ت).

نيكلسن، رينولد: تاريخ الأدب العباسي، تر: صفا خلوصي، المكتبة الأهلية، الكويت، 1964.

أبو هفّان، عبد الله بن أحمد بن حرب (ت 25هـ): أخبار أبي نؤاس ، تح: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة مصر، القاهرة، (د. ط)، (د. ت).

هلال، عبدالناصر: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2006.

وهبة، مجدي، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

ياقوت الحموي، أبو عبد الله بن عبد الله (ت 626هـ): معجم البلدان، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

يوسف، حسن عبد الجليل: المفارقة في شعر عدي الموقف والأداة، دار الوفاء الدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2009.

المجلات والدوريات

إبراهيم، نبيلة: المفارقة، فصول، مج7، ع3، 4، إبريل/ سبتمر، 1987.

خضر، عبد الهادي: المفارقة في شعر المتنبي، مجلة كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، بغداد، ع11، 2000.

الخلايله، محمد خليل: قراءة في قصيدة أبي نؤاس التي مطلعها: "وفتية كمصابيح الدجى غرر"، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، عمان، مج 34، ع3، 2007.

الرواشدة، سامح: المفارقة في شعر أمل دنقل، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج22، ع6، 1995.

سعدية، نعيمة: شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خضير – بسكرة– الجزائر، ع1، 2007.

فضيلة، يونسي: مفهوم المقاصد وعلاقتها بالخطاب (تناول تداولي للخطاب الثوري)، مجلة منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، الجزائر، 2006.

الفيومي، سعيد محمود: سلطة التحول في القصيدة عند الشاعر أبي نؤاس ، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، جامعة غزة، مج20، ع2، 2012.

قاسم، سيزا: المفارقة في النقد العربي، مجلة فصول، مج2، ع2، يناير/ فبراير/ مارس، 1982.

المصفار، محمود: تحليل نص حجاجي من شعر أبي نؤاس ، مجلة علامات، المغرب، ع29، 2008.

منصور، حمدي محمود: آداب الضيافة في الشعر الجاهلي، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج 33، ملحق 2006.

نافع، عبد الفتاح: أضرب الرفض في خمريات أبي نؤاس ، مجلة إربد للبحوث والدراسات، جامعة إربد الأهلية، إربد، مج1، ع1، 1998.

النجار، مصلح عبد الفتاح، وعوني صبحي الفاعوري: المفارقة في شعر عرار، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج 34، ع1، 2007.

الرسائل الجامعية

مطلك، حيدر: المكان في الشعر العربي قبل الإسلام، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1995.

نطور، كريمة: البنية السردية في قصص الأطفال الجزائرية قصة "البحيرة العظمى" لأحمد منور (عينة)، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة ورقلة، الجزائر، 2003.

مواقع النت

..https://wikipedia.org/wiki/

Abstract

Irony in Abu Nu'was's Poetry

(Al-Hasan bin Hani' 145 H - 199 H)

(Stylistic Study)

Prepared by the Researcher: Saqr Ahmad Husain Orabi

Supervised by: Dr. Salem Mar'i al-Hadrousi

This thesis consists of a preface, introduction, four chapters, and a conclusion. The introduction discusses the importance of the study, reasons for choosing it, the approach taken by the researcher, and the previous studies.

The preface discusses irony through its concept in language and terminology in addition to the irony in the ancient and modern Arab criticism and the most prominent types of irony.

Chapter I discussed the means of forming the irony images in Abu Nuwas's poetry that he provided the irony through rhetoric tools such as simile ,metaphor, metonymy, and personification.

Chapter II presented the methods of irony in the poetry of Abu Nuwas such as: contrast, dialogue, narration, and description.

Chapter III presented the most important objective fields presenting the irony in the poetry of Abu Nuwas, such as: death and life, the ego and the other, morality, women, rebellion, and time and place.

Chapter VI is devoted to study the practical models of Abu Nuwas's poetry where the researcher explored the places and significance of irony.

Finally, the conclusion presented the most important findings of the researcher followed by a list of the most prominent sources and references that he benefited from in his study