مجلة جامعة الملك سعود، م ٦، الآداب (٢)، ص ص٤٧٧-٥١٢ (١٤١٤هـ/١٩٩٤م).

الرؤية النواسية: قراءة في مدحة وخمرية

سعود بن دخيل الرحيلي

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها،
كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية

(ورد بتاريخ ١٤١٢/٤/٣٠هـ، وقُبل للنشر بتاريخ ١٤١٣/١٢/٢٦هـ)

ملخص البحث. مازال أبو نواس في نظر الدرسَ الأدبي التقليدي متهمًا بالتناقض في موقفه على أساس أنه يخضع في مدائحه للتقاليد الفنية القديمة التي يزدريها ويسخر منها في خمرياته. وهذا حكم مبني — فيما أحسب — على قراءة سطحية متأثرة بالطريقة الوصفية التعميمية المعروفة في تاريخ الأدب. وتنطلق هذه الدراسة من قناعة بأن ا لحكم على شاعر ما يجب أن يبدأ بالتحليل المتقصي لنماذج متعددة من النصوص المفردة في ديوانه. ومن هنا وقع الاختيار على قصيدتين تمثلان نموذجين متقابلين من فن القصيد هما: المدحة والخمرية. وتهدف الدراسة إلى الكشف عن الرؤية النواسية من خلال هذين النصين على ضوء التهمة المشار إليها. ولأن المدحة المختارة هنا تمثل نصًّا يقوم على مراعاة السياقات الفنية الموروثة، فقد حاولت أن أفيد في تحليله من مفهوم «التناص» بمعناه الواسع في النقد الحديث، كما أفدت في نص الخمرية من النقد البنيوي ـ السيميائي. وانتهى التحليل أخيرًا إلى اكتشاف خيط دلالي يربط المدحة بالخمرية على الرغم من تباين السياق الفني في كل منهما. ويكمن هذا الخيط الدلالي في نزعة التحرر التي تظهر سافرة مكشوفة في الخمرية، ومتوارية في نسيب المدحة تحت غطاء الشكوى من قيم المحافظة في المحيط الاجتماعي.

قد لا تعاني المكتبة العربية من نقص كمي في الكتابة عن هذا الشاعر العباسي الكبير. فإلى جانب العديد من الكتب المفردة،[1] يحتل الحديث عن أبي نواس عادة مساحة كبيرة من

(١) من الذين أفردوا أبا نواس بالتأليف: علي شلق في كتابه *التخطي والالتزام في شعر أبي نواس*، ١٩٦٤م؛ وفاجنر في كتابه *أبو نواس*، ١٩٦٥م؛ والعقاد في كتابه *أبو نواس الحسن بن هاني: دراسة في التحليل النفساني والنقد التاريخي*، ١٩٦٨م؛ ومحمد النويهي في *نفسية أبي نواس*، ١٩٧٠م؛ وأحلام الزعيم في كتابها *أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد*، ١٩٨٦م؛ ويبدو أنه قد صدر =

الكتب العامة المؤلفة عن الأدب العباسي.(٢) غير أن الكثرة النسبية في التأليف عن هذا الشاعر لا تعني بالضرورة أن النقد قد أدى وظيفته أو الجزء المهم من وظيفته، لأن النقد الأدبي لدينا ظل قائمًا على الطريقة الوصفية التعميمية التي لا ينطلق الحديث فيها من نقطة محددة ولا ينتهي إلى نتائج علمية محددة أيضًا. ومن هنا تظهر حاجة الدرس الأدبي إلى وقفة متأنية عند النصوص المفردة، ومحاولة الإفادة في تحليلها من المناهج النقدية الحديثة، وهو الأمر الذي لم يُعن به الذين درسوا هذا الشاعر، لأن بعضهم اتخذ من الأدب مادة لعلم النفس، وما كتبه البعض الآخر يدخل في باب تاريخ الأدب القائم على تغطية الظاهرة دون التعمق في تحليلها. غير أن هناك دراستين حاولتا التصدي لمثل ما تحاول هذه الدراسة أن تتصدى له: إحداهما دراسة ضئيلة الحجم كتبها عثمان موافي تحت عنوان «البناء الفني للمدحة عند أبي نواس.» ومع أن هذه الدراسة لا تخلو من فائدة لمحاولتها التركيز على سياق محدد من فن القصيد في ديوان الشاعر، إلا أنه من الصعب — فيما أحسب — أن نُعدّها إسهامًا علميًّا جادًّا لعدة أسباب: منها أنها دراسة متعجلة، إذ تتصدى لحوالي عشرة نصوص فيما لا يكاد يزيد على عشرين صفحة يتوزع النقاش فيها على فقرات قصيرة ومتقطعة، ومنها أن الناقد لم يركز على «البناء الفني» بمفهومه الدقيق، فهو لا يقف عند كل نص وقفة متأنية ولا يحلل العلاقات البنيوية والدلالات اللغوية في كل مدحة، بل راح يرصد بطريقة آلية ما أبقاه الشاعر أو أضافه وما اختصره أو حذفه من عناصر تقليدية في هذه المدحة أو في تلك، وكأنما المهم هو هذا الرصد الآلي للقديم والجديد في مدائحه كلها، وليس قضية البناء الفني في كل مدحة. وخلاصة القول إنه ليس من السهل حساب هذه الدراسة في عداد القراءات النقدية الجادة التي تحاول النفاذ إلى أعماق النصوص.

= مؤخرًا كتاب عن أبي نواس لأحمد دهمان من منشورات جامعة البعث في حمص، ولكنه لم يقع في أيدي عموم القراء لخصوصية توزيعه.

(٢) من كتب تاريخ الأدب المعروفة التي يشكل الحديث عن أبي نواس وشعره جزءًا من موضوعها العام ما يلي: *أمراء الشعر العربي في العصر العباسي* لأنيس المقدسي؛ *الشعر والشعراء في العصر العباسي* لمصطفى الشكعة؛ *العصر العباسي الأول* لشوقي ضيف؛ *في الأدب العباسي* لمهدي البصير؛ *التيارات والمذاهب الفنية في الشعر العباسي* لمحمود الربداوي؛ *موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي* لمحمد العشماوي؛ *التيارات الأدبية في القرنين الثاني والثالث* لمحمد مصطفى هدارة.

هذا فيما يتعلق بدراسة المدحة التي لا تشكل — على أية حال — إلا الجانب الفرعي الأقل أهمية في ديوان الشاعر. أما الخمرية، التي تشكل لباب الرؤية النواسية وتشغل الحيز الأكبر من مساحة الديوان، فقد درس كمال أبو ديب ثلاثة نماذج منها دراسة أسلوبية بنيوية ضمّنها كتابه *جدلية الخفاء والتجلي*. وهي دراسة تستند — كما هو معروف — إلى خلفية معرفية ضالعة في المنهج البنيوي الألسني، وقد لا يضيرها إلا استغراق كاتبها في المصطلح الحديث وفي لغة الأرقام والهندسة، ولكنها تظل فيما أعلم إحدى الدراسات القليلة التي نجحت إلى حد كبير في الكشف عن طبيعة الرؤية الكامنة في الخمرية من خلال قراءة الدلالات اللغوية والعلاقات البنيوية والسياقية بين وحداتها التكوينية.[٣] ومع أنني لا أخفي إفادتي من التطبيقات البنيوية التي أجراها هذا الناقد على عدد من مفردات الشعر العربي عمومًا، وعلى خمريات أبي نواس بصفة خاصة، فقد حاولت أن أشتق لهذه الدراسة نهجًا مستقلاً في التحليل أفدتُ فيه من مفاهيم نقدية لم يضعها أبو ديب في اعتباره منها مفهوم «الوحدة» ومفهوم «التحليل التناصي.»[٤] ولهذا أيضًا اخترت لنموذج الخمرية نصًّا لم يلمسه

---

(٣) وقد نشير هنا إلى دراسة رائدة عن الخمرية بالإنجليزية تضمنها كتاب اندراس حاموري *On the Art of Medieval Arabic Literature* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1975). فقد درس الخمرية ضمن فصل عنوانه "The Poet as Ritual Clown." وحلل أنموذجًا منها في فصل آخر عنوانه "The Poem and Its Parts" والكتاب عمومًا يقدم لذوي الاختصاص قراءات حديثة رائدة في الأدب العربي وفق مناهج متنوعة أشاد بمستواها الرفيع المعنيون بالأدب في الغرب. غير أن اتجاه التحليل في هذه الدراسة لم يكن منصبًّا على الكشف عن عالم النص الخمري في ذاته، بل أتى ضمن رؤية شمولية لوظيفة الخمرية في سياق تطور الشعر العربي وتحولاته الثقافية.

(٤) حاولت عامدًا أن أتجنب مصطلح التناصّ: intertexuality الذي أدخلته الباحثة جوليا كرستفا إلى النقد الفرنسي الحديث، وذلك لغموض توضيحها المنهجي وصعوبته الإجرائية، ليس على مستوى النقد العربي وحسب، بل على مستوى البيئة التي نشأ فيها أيضًا، واستخدمت بدلاً منه عبارة «التحليل التناصّي» التي تتضمن توسيعًا لدائرة التناصّ بحيث تشمل البحث في المصادر والسياقات الفنية. فكل إنتاج جديد من قديم على مستوى التعبيرات والسياقات والتشكيلات الصياغية يدخل في دائرة «التحليل التناصّي.» وهذا التصور لا يتعارض — فيما أحسب مع الموقف النقدي الحديث الذي يرى رواده أن العملية الشعرية هي «إنتاج مُنتج،» واستعادة لمجموعات من النصوص القديمة، ورد فعل على أسلوب أدبي سابق، وأن الكاتب يكون في حالة دائمة من الكتابة مع إنتاج =

كمال أبو ديب حتى لا أقع أسير طريقته ومصطلحاته. والطريف أيضًا أن نموذج المدحة الذي وقع الاختيار عليه هنا لم يرد ضمن المدائح التي حاول أن يصفها عثمان موافي في دراسته آنفة الذكر. ومن هنا فإن النصين المختارين للدراسة في هذا البحث جديدان، بمعنى أنه لم تسبق دراستهما دراسة تحليلية متقصية فيما أعلم؛ كما أنه لم يسبق صدم المدحة بالخمرية في عمل واحد. فلعل الجمع بين النموذجين يلقي ضوءًا جديدًا على الظاهرة النواسية من ناحية الصراع الظاهري في نفس هذا الشاعر بين الموقف التراثي والموقف الذاتي من الفن والحياة. إن تأرجح التجربة النواسية بين تمثيل الموقف الرسمي المحافظ في البلاط وبين تمثيل الذات المتحررة في الخلوة وفي المجالس الخاصة، هو الذي جعلنا نلقى في ديوانه نموذجين متقابلين من فن القصيد هما المدحة والخمرية. ولعلنا من هذا ندرك أن فهم الظاهرة النواسية والحكم عليها بالتناقض أو الانسجام قد لا يتهيأ إلا من خلال القراءة المتقصية لهذين النموذجين في محاولة للكشف عن الخيط الدلالي الذي يربط بينهما في المستوى العميق. ومن هنا وقع الاختيار على قصيدتين بارزتين تمثل إحداهما نموذج المدحة، وهي قصيدته في الخصيب التي مطلعها «أجارة بيتينا أبوك غيور» وتمثل الأخرى نموذج الخمرية، وهي القصيدة التي مطلعها «صفة الطلول بلاغة القدم.»(٥) فالمرجو أن تقودنا قراءة النموذجين إلى تحديد الرؤية الكامنة في كل نموذج باعتباره ممثلاً لجنسه الأدبي، وإلى حل لغز التأرجح الظاهري في التجربة النواسية بين الموقف التراثي والموقف الذاتي، وذلك من خلال الكشف عن الخيط الدلالي الذي يربط المدحة بالخمرية. وسيقع البحث في جزءين، أحدهما متعلق بتحليل المدحة والآخر بتحليل الخمرية.

= سبقه أو ضده، وأن العمل الفني يُدرك في علاقته بالأعمال الأخرى. وفي تقديري أن هذا التصور للتحليل التناصّي ينطبق على عمل أبي نواس في نص المدحة على النحو الذي ستوضحه الدراسة فيما يتعلق بعنصر الحوار مع الزوجة الذي ظهر أولاً في قصائد عروة بن الورد، ثم في مدائح جرير، ثم عند أبي نواس في المدحة المختارة للتحليل هنا. وقد أفدت في تصوري لمفهوم التحليل التناصي من مقال مطول كتبه محمد عبدالمطلب، «التناصّ عند عبدالقاهر الجرجاني،» *مجلة علامات*، النادي الأدبي بجدة، جـ٣، م ١ (مارس ١٩٩٢م)، ص ص ٥٠ـ٩٨.

(٥) انظر القصيدتين على الصفحات الأخيرة من هذا البحث.

المدحـــة

لعله من المناسب، قبل الدخول في تحليل النص المختار لنموذج المدحة، أن نقدِّم هنا وصفًا مختصرًا جدًّا لمكونات القصيدة القديمة (الجاهلية والأموية)، لكي يكون القارىء على بينـة بالسياقـات الفنية الموروثة وبما طرأ عليها من تطوير أو تحوير في هذه القصيدة العبـاسية. وسيكـون الـتركيز في هذه الخـلاصة على العناصر التي لها علاقة بالتحليل. فالقصيدة النمطية أو «الأولية» كما يسميها محمد مصطفى بدوي ذات بنية ثلاثية(٦) أي أنها تتشكل من ثلاث وحدات تكوينية هي النسيب والناقة والغرض الأصلي. غير أنه حدث في العصر الجاهلي نفسه نوعان من الخروج الجذري على النمط العام: أحدهما حدث في المرثية التي عدها بعض الدارسين سياقًا فنيًّا مختلفًا عن فن القصيد؛(٧) كما تنبه بعض القدماء إلى إحساس الشاعر الجاهلي بتعارض النسيب والغزل مع طبيعة الموضوع الرثائي الذي يمثل مواجهة جادة مع الموت.(٨) أما الخروج الجذري الآخر، فقد حدث في قصائد الصعاليك التي اختفت فيهـا ثلاثية البنية. ولعـل «لامية العـرب» للشنفرى تعد المثال الأول لروح الخـروج والتخطي في الشعر العربي، كما أنها من الناحية الفنية قد حققت نوعًا راقيًا من

---

(٦) M.M. Badawi, "From Primary to Secondary Qasidas," *Journal of Arabic Literature*, 40 (1981), 1-31.

ويهمنا من هذا المقال تحديده للفرق بين القصيدة الأولية والقصيدة الثانوية على الصفحات من ٦-١٠.

(٧) مصطفى الشوري، *شعـر الـرثاء في العصر الجاهلي* (بيروت: الدار الجامعية، ١٩٨٣م)، ص ص٢٠٧-٢٣٨؛ وانظر أيضًا:

J.A. Bellamy, *Some Observations on the Arabic Ritha, in the Jahiliya and Islám* Jerusalem Studies in Arabic and Islam, 13 (Jerusalem: The Hebrew University of Jerusalem, 1990), p. 44.

(٨) ابن رشيق، *العمدة*، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط٤ (بيروت: دار الجيل، ١٩٧٢م)، ص١٥١. وموضع الشاهد قوله: «وليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيبًا كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء. وقال ابن الكلبي وكان علامة: لا أعلم مرثية أولها نسيب إلا قصيدة دريد ابن الصمة «أرث جديد الحبل من أم معبد.» وأنا أقول إنه (أي حذف النسيب) الواجب في الجاهلية والإسلام وإلى وقتنا هذا ومن بعده، لأن الآخذ في الرثاء يجب أن يكون مشغولاً بما هو فيه من الحسرة والاهتمام بالمصيبة، وإنما تغزل دريد بعد مقتل أخيه بسنةٍ، حين أخذ ثأره وأدرك طلبته.»

والانسجام.[٩] ولهذا الشاعر رائعة أخرى، هي تائيته المشهورة التي نجد في مقدمتها عاطفة إنسانية سامية تتخطى حسية ذلك العصر لتحتفل بالفضائل النفسية والخلقية في المرأة.[١٠] والأهم من هذا كله — فيما يتعلق بموضوعنا — أن هناك قصائد للصعاليك يحل فيها الحوار مع الزوجة محل النسيب التقليدي، إذ يستهل الصعلوك قصيدته متحدثًا عن موقف زوجته المشفقة على زوجها من حياة المغامرة بنفسه، ويتخذ الشاعر من طرحه لموقف زوجته بحنانها الأنثوي منطلقًا للحديث عن رجولته وعن رؤيته للحياة.[١١] وعندما أتى مداحو الدولة الأموية، لاحظوا هذا الحوار الجميل في الموروث الجاهلي، فاستغلوه في التمهيد للمديح. ومن هنا انحرف الحوار الصعلوكي عن غايته الأصلية ليصبح مجرد حيلة فنية لتوجيه حركة القصيدة نحو الممدوح، وذلك حين تحولت القصيدة العربية من قصيدة فخر بالدرجة الأولى في العصر الجاهلي إلى قصيدة مدح ابتداءً من العصر الأموي. هذا الانقلاب في طبيعة القصيدة العربية من الفخر إلى المديح، وفي وظيفة الشاعر العربي من بطل لنفسه في قصيدته إلى مجرد تابع إعلامي في قصور الولاة، هو أيضًا المسؤول عن تحويل الحديث في عنصر الناقة من وصف الراحلة نفسها في العصر الجاهلي إلى وصف الرحلة في العصر الأموي. وقد نخلص من هذا كله إلى القول بأن مقتضيات المديح كانت قد شكّلت في العصر الأموي العامل الاجتماعي الذي أدى إلى تحول خطير في طبيعة القصيدة العربية وفي محتوياتها.

وحين نصل إلى العصر العباسي الأول، نرى شعراءه يستلهمون سياق القصيد في العصر الجاهلي وما طرأ عليه من تحول في العصر الأموي. وقد كانوا ينسجون على المنوال القديم (الجاهلي والأموي) في قصيدة المديح خاصة، لأن الموقف الرسمي المحافظ في المدحة يفرض على الشعراء الالتزام بالأصول الموروثة ويحرمهم في الغالب من التعبير الحر عن ذواتهم. ولهذا فإن فهم المدحة العباسية عمومًا لا يتحقق كاملاً إلا في ضوء معرفة السياقات

---

(٩) سعود الرحيلي، *لامية العرب: أو رحلة التوحش* (الرياض: مركز البحوث بكلية الآداب، جامعة الملك سعود، ١٩٩١م).

(١٠) المفضلية العشرون.

(١١) تبرز هذه الظاهرة الفنية بشكل خاص في قصائد عروة بن الورد على النحو الذي ستوضحه الدراسة في الصفحات القادمة.

الفنية السابقة. ويصدق هذا بالذات على القصيدة الرائية المختارة للتحليل هنا، التي مطلعها «أجارة بيتينا أبوك غيور.» وهي إحدى مدائحه المشهورة التي نالت إعجاب الأدباء وعارضها عدد من الشعراء في المشرق والمغرب قديمًا وحديثًا.(١٢) وقد نظمها في «الخصيب» عامل خراج الرشيد على مصر. والواقع أن ممدوح هذه القصيدة ليس خليفة وليس عربيًّا أصلاً، ولكنه كان حاكمًا وأحد ممثلي السلطة، فلا بد للشاعر من الوقوف أمامه موقفًا رسميًّا محافظًا يراعي ذوق البلاط ويتمثل الأصول القديمة. وأول ما يطالعنا من تمثل أبي نواس لتلك الأصول في هذه القصيدة أنه أقام وزنها على بحر الطويل، وهو من أعرق أوزان الشعر القديم وأشدها صلة بالأصول التراثية الغنائية، وأكثرها ملاءمة لدواعي الرزانة وحسن السمت التي يتطلبها الموقف الرسمي. والأهم من هذا أنه حاول أن يراعي النهج القديم في بناء وحداتها واختيار موضوعاتها، فأتى بالنسيب في مقدمتها ثم تخلص إلى المديح في نصفها الآخر. ولكن النظرة المتقصية تبين أن تشكيل بنية هذه القصيدة أكثر تعقيدًا وتداخلاً من ثنائية النسيب والمديح الظاهرية، وهذا ما سأحاول الكشف عنه في التحليل التالي: تضم الأبيات الأربعة الأولى من القصيدة مقدمة أراد بها الشاعر أن تكون شكلاً من أشكال

(١٢) من أبرز الذين عارضوا هذه القصيدة من القدماء: ابن دراج القسطلي (من شعراء القرن الرابع وأوائل الخامس، توفي عام ٤٢١هـ). عارضها بقصيدة في مدح المنصور بن أبي عامر، أولها:

دعي عزمات المستضام تسير ... وتنجد في عرض الفلا وتغور
لعل بما أشجاك من لوعة النوى ... يعز ذليل أو يفك أسير
ألم تعلمي أن الثواء هو النوى ... وأن بيوت العاجزين قبور

كما عارضها في القديم أيضًا عرقلة الدمشقي بقصيدة في مدح صلاح الدين الأيوبي أولها:

عسى من ديار الظاعنين بشير ... ومن جور أيام الفراق مجير
لقد عيل صبري بعدهم وتكاثرت ... همومي ولكن المحب صبور

أما في العصر الحديث، فمن أبرز الذين عارضوها البارودي في قصيدة مطلعها:

أبى الشوق إلا أن يحن ضمير ... وكل مشوق بالحنين جدير

وشوقي:

شجوني إذا جف الظلام كثير ... يؤلبها داعي الهوى ويثير

وحافظ:

قصرت عليك العمر وهو قصير ... وغالبت فيك الشوق وهو قدير

النسيب، فهو يستهل قصيدته شاكيًا لجارته من الغيرة والتمنع والستور وعدم التواصل. وفي البيت الرابع تتحول الشكوى من المحافظة إلى استعلاء عليها، وخاصة حين يعلن في نغمة فخر أنه «ما كل سلطان على قديرُ.» وعندما يفخر في البيت الخامس بنظره الذي لا يخفى عليه شيء ويشبهه في حدته الرادعة ببصر العقاب، يتحول التشبيه الاستطرادي على الطريقة الجاهلية إلى وصف للعقاب في الأبيات من السادس حتى التاسع. وابتداءً من البيت العاشر حتى الثالث عشر ينتقل فجأة إلى إجراء حوار مع ربة بيته حول قرار سفره إلى مصر، وهو حوار يوظفه تمهيدًا للدخول في القسم الأول من المديح ابتداءً من البيت الرابع عشر حتى الثالث والعشرين. ويقطع المديح الأول أسلوب الالتفات في قوله «إليك رمت بالقوم هوج. . . ،» إذ يستحضر ممدوحه مباشرة ليتوجه إليه بتقرير عن الرحلة التي تجشمها هو ورفاقه على ظهور المطايا حتى وصلوا إليه، ويكون هذا الوصف للرحلة في الأبيات من الرابع والعشرين حتى الرابع والثلاثين تمهيدًا وتخلصًا آخر للدخول في القسم الثاني من المديح في الجزء الأخير من القصيدة (٣٥-٤١). يظهر من هذا الوصف الأولي المختصر أن بنية هذه القصيدة تتسم بالتعقيد والتداخل، فهي لا تتشكل فقط من ثنائية النسيب والمديح، وإنما يدخل في تكوينها وصف العقاب الذي يأتي بعد النسيب ويكون جزءًا منه بطريقة التشبيه الاستطرادي، ولا يشكّل المديح فيهما قسمًا واحدًا، وإنما يقع في جزءين يفصل بينهما تخلصان أو تمهيدان، أولهما الحوار مع الزوجة وثانيهما وصف الرحلة.

والسؤال الذي ينبغي أن نجيب عنه الآن يمكن طرحه كالتالي: ما هو النموذج التراثي الذي اتبعه أبو نواس في بناء هذه القصيدة ذات الأجزاء والمفاصل المتعددة، أهو النموذج الجاهلي الأصلي، أم النموذج الأموي المطوَّر؟ وفي الإجابة نلاحظ أن أبا نواس قد حاول في الواقع أن يستلهم كل السياقات الفنية التي سبقته حتى نهاية العصر الأموي، وكانت هذه المحاولة منه هي السبب في تعقد بنية هذه القصيدة وتداخل سياقاتها الفنية. ففي هذه القصيدة من ملامح النموذج الجاهلي إقامة وزنها على بحر الطويل التام والابتداء بالنسيب، وتعدد الأجزاء، والتداعي الحر في الوصف الاستطرادي وفي الانتقال الفجائي من مقطع إلى المقطع الذي يليه، كما أن نغمة الفخر الموروثة في النموذج الجاهلي لم تختف تمامًا، وإن كانت قد تقلصت كثيرًا، فاقتصرت على بيتين (٤-٥) بعد أن كانت طاغية على كل موضوعات القصيدة ووحداتها التكوينية. هذا فيما يتعلق بأثر الموروث الفني الجاهلي في

بناء هذه القصيدة. ومن ناحية أخرى، فلأن هذه القصيدة مدحة، فإن أبا نواس كان على قدر من الوعي بالتحول الذي طرأ على الموروث الجاهلي بحيث استطاع أن يبنيها في سياقها الأموي وأن يفيد من التقنيات المدحية التي طورها جرير وزملاؤه في القصيدة الرسمية. وتظهر محاكاة أبي نواس لنموذج المدحة الأموية في التخلصين اللذين مهد بهما لقسمي المديح في هذه القصيدة، وهما الحوار مع المرأة أو الزوجة في الأبيات من العاشر إلى الرابع عشر، ثم وصف الرحلة الصحراوية في الأبيات من الرابع والعشرين إلى الرابع والثلاثين. لقد تقدمت إشارة عابرة جدًّا إلى الأصول الفنية التي تطور منها هذان التخلصان. وبيان ذلك بالتفصيل أن الحوار مع الزوجة عنصر تكويني محدد طوره الشعراء الصعاليك في مقدمات قصائدهم لكي يحل محل النسيب التقليدي في القصيدة النمطية، ومن أشهرهم في هذا عروة بن الورد الذي دأب على استهلال قصائده مخاطبًا زوجته أم حسان أو ابنة منذر. في هذا الحديث الصعلوكي تظهر الزوجة القلقة على مصير زوجها من حياة المغامرة التي ينتهجها، ويتخذ الشاعر الصعلوك من هذا القلق الأنثوي منطلقًا للحديث في نغمة فخر عن رجولته وعن رؤيته للحياة المبنية على الإيمان بحتمية الموت وعدم إمكان الفرار منه أو التأخر عن ساعته، وهي رؤية تؤدي إلى قناعة مسلكية تجعل الإنسان يستهون الموت في سبيل الكرامة الشخصية والتخلص من الفقر والذل. يقول عروة في مقدمة إحدى قصائده المشهورة معبرًا عن هذه الرؤية: (١٣)

أقلِّي على اللوم يا بنة منذر ... ونامي، فإن لم تشتهي النوم فاسهري
ذريني ونفسي أم حسان إنني ... بها قبل أن لا أملك البيع مشتري
ذريني أطوِّف في البلاد لعلني ... أخليك أو أغنيك عن سوء محضر
فإن فاز سهم للمنية لم أكن ... جزوعًا وهل عن ذاك من متأخر
وإن فاز سهمي كفَّكم عن مقاعد ... لكم خلف أدبار البيوت ومنظر
تقول: لك الويلات هل أنت تارك ... ضُبَّوا برَجْل تارة وبمنسر

ويقول في مقدمة قصيدة أخرى معبرًا عن الرؤية نفسها: (١٤)

(١٣) عروة بن الورد، *ديوان عروة بن الورد*، تحقيق أكرم البستاني (بيروت: دار صادر، ١٩٥٣م)، ص ص٤١-٤٦.

(١٤) عروة، *ديوان عروة*، ص ص٦٩-٧٠.

أرى أم حسان الغداة تلومني تُخوِّفني الأعداء والنفس أخوف
تقول سُليمى لو أقمت لسرنا ولم تدر أني للمقام أطوف
لعل الذي خوفتنا من أمامنا يصادفه في أهله المتخلف

إن مثل هذا الحديث الصعلوكي — كما يرى القارىء — مفعم بالعواطف الإنسانية المتمثلة في حنان المرأة وتضحية الرجل بحياته في سبيل كرامته وكرامة أسرته. غير أن المدَّاحين الأمويين، وجريرًا على وجه الخصوص،(١٥) استغلوا فيما يبدو هذا الحوار الجميل الصادر عن رؤية حقيقية استغلالاً سلبيًّا عندما أخضعوه لمتطلبات المديح، فانحرفوا به عن غايته الأصلية وجرّدوه من عاطفته النبيلة، وجعلوا نغمته أقرب إلى النغمة المتسولة الذليلة بعد أن كانت نغمة فخر وأنفة ورجولة، وذلك تبعًا لتحول القصيدة العربية من قصيدة فخر في العصر الجاهلي إلى قصيدة مديح رسمي في العصر الأموي، وتحول الشاعر العربي تبعًا لذلك من بطل لذاته في قصيدته إلى بوق إعلامي في قصور السلاطين والولاة. لقد درج جرير بالذات على التمهيد للمديح في عدد من قصائده بالحوار مع زوجته أو ابنته التي تلاحظ خضاب الشيب في رأسه وتحني عظامه وقصر خطاه وضعف بصره وعجزه عن الحركة

(١٥) قد تعود فكرة الحوار مع المرأة في سياق المديح للأعشى قبل جرير، فقد عثرتُ أخيرًا في واحدة من مدائحه على قطعة تتضمن هذا الحوار، وهي تتضمن حالة من الشكوى والانكسار النفسي الذي يتطلبه المديح. وهي في رؤيتها تطرح موقف الجاهليين عمومًا، لأننا نرى فيها إيمانًا بأن الإقامة لا تمنع الردى وأن الطواف ليس سببه بالضرورة. غير أن القطعة هنا أتت في نهاية القصيدة ولم تستخدم مدخلاً للمديح، كما أن المرأة ليست زوجة الشاعر، بل ابنته التي تخشى عليه مشقة السفر مع الكبر. وسوف أثبت هذه القطعة هنا للأمانة العلمية، فقد يكون الأمر محتاجًا إلى فضل استقصاء ومراجعة لا يتسع المجال لهما في هذه الدراسة: ميمون بن قيس، *ديوان الأعشى الكبير*، شرح وتعليق محمد حسين (الإسكندرية: مكتبة الآداب، ١٩٥٠م)، ص٤١:

تقول ابنتي حين جد الرحيل أرانا سواء ومن قد عَدِمْ
أبانا فلا رِمْتَ من عندنا فإنا بخير إذا لم ترم
ويا أبتا لا تزل عندنا فإنا نخاف بأن تُخترم
أرانا إذا أضمرتك البلاد نُجفى وتُقطع منا الرحم
أفي الطوف خفت عليَّ الردى وكم من رَدٍ أهله لم يرم
وقد طفت للمال آفاقه عمان فحمص فأور يشلم

والكسب، فتحثه على المسير إلى الخليفة باعتباره منقذ الضعفاء من الفقر وذل المسألة. يقول جرير في إحدى قصائده الرسمية متخلصًا من النسيب إلى المديح.[١٦]

قالت أمامة: ما لجهلك ماله كيف الصبابة بعد ما ذهب الصبا
ورأت أمامةُ في العظام تحنيا بعد استقامتها وقُصراً في الخطى
ورأت بلحيته خضاباً راعها والويل للفتيات من خضب اللحى
وتقول إني قد لقيت بليةً من مسح عينك ما يزال بها قذى
لولا ابن عائشة المبارك سيبه أبكى بنيَّ وأمهم طول الطوى

ويقول في مدحة أخرى معروفة متخلصًا من النسيب إلى المديح أيضًا:[١٧]

تعزت أم حزرة ثم قالت رأيت الواردين ذوي امتناح
تعلل وهي ساغبة بنيها بأنفاس من الشبم القراح
سأمتاح البحور فجنبيني أذاة اللوم وانتظري امتياحي
ثقي بالله ليس له شريك ومن عند الخليفة بالنجاح

في هذا الحوار التمهيدي من روح النسيب أنه حديث رجل عن امرأة، ولكنه في الحقيقة يعد توجها نحو المديح، لأن الشاعر يتوسل بالمرأة لكي يستدر كرم الممدوح ويستثير نخوته العربية. ومن هنا أصبح الحوار مع الزوجة في المدحة الأموية تخلصًا بعد أن كانت له غاية في ذاته، وتحول إلى مجرد تقنية سطحية يصطنعها الشاعر لكي ينزلق عليها إلى المديح. ولقد تجرد سياق الحوار هنا من منطلقاته الجاهلية في الرؤية وطريقة الأداء، بحيث لا نستطيع أن نقيم نوعًا من العلائقية النصوصية بين الأصل والفرع، وتبلغ هذه المغايرة بينهما ذروتها في موقف الزوجة التي كانت في قصيدة الصعلوك تعاتب زوجها وتلومه على الرحيل والمغامرة بحياته، فأصبحت في قصيدة المادح الأموي هي التي تحثه أو تشير عليه بالمسير إلى الخليفة والامتياح من بحوره. كما أننا لا نجد في النص الأموي أثرًا للعبارات والتراكيب الجاهلية التي كانت تؤطر هذا الحوار. هذا إذًا وصف لأصل الحوار في القصيدة الجاهلية الصعلوكية، وللصورة والوظيفة التي تطور إليهما هذا الحوار في القصيدة الأموية المدحية. وحين انتهى هذا العنصر إلى الشاعر العباسي، أبقى على وظيفته الأموية حين استغله مدخلاً للمديح

(١٦) جرير، شرح *ديوان* جرير، تحقيق إيليا حاوي (بيروت: دارة الكتاب اللبناني، ١٩٨٢م)، ص١٨.
(١٧) شرح *ديوان* جرير، ص١١٦.

وتخلصًا من نسيب القصيدة المدحية إلى غرضها الأصلي. ولكنه في الحقيقة عاد بالمحاورة إلى نسقها الجاهلي أو إلى نسق أقرب لما هو موجود داخل الإطار اللغوي الجاهلي بحيث نستطيع هنا أن نجد نوعًا من التداخل بين الأصل الصعلوكي في قصائد عروة وبين النص النواسي لوجود عناصر موضوعية وأدائية تشير إلى هذا التداخل: أولها أن نواة الفكرة في الحالتين تتضمن خلافًا عائليًّا حول سفر الزوج في رحلة نائية، وينشأ من هذا الخلاف موقفان، هما موقف الزوجة الحانية القلقة على مصير زوجها، وموقف الزوج الذي يؤكد رجولته أمام المرأة بقدرته على اتخاذ القرار وتنفيذه، وثانيهما أن الغاية من الرحلة هي طلب الغنى في الحالتين، وثالثهما أن الحوار ينتهي بتغليب موقف الزوج لا موقف الزوجة كما في المدحة الأموية. والأهم من هذا أن أبا نواس من الناحية الأدائية قد كرر بعض العبارات التي تدل على احتفاظ ذاكرته بالأصل الصعلوكي «تقول... فقلت لها... ذريني.» ومع هذا فإن أبا نواس هو أيضًا قد حذف من السياق الصعلوكي عناصر كثيرة تكسب نصه نوعًا من المغايرة والخصوصية: فهو في موقف المرأة لم ينص صراحة على فكرة «اللوم» التي تكررت في نصَّيْ عروة، ولا يتضمن موقف الرجل مغامرة حقيقية ولا إيمانًا بحتمية الموت لأن رحلته محددة الجهة والغاية، وستنتهي إلى بر الأمان بالوصول إلى الممدوح. والنتيجة التي نستطيع أن ننتهي إليها من المقارنة بين نصوص تمثل ثلاث مراحل هي أن الحوار مع المرأة حول الرحلة في مدحة أبي نواس قد جاء في صورته الموضوعية والأدائية أقرب إلى الأصل الجاهلي الصعلوكي منه إلى النموذج الأموي، وخاصة حين نلاحظ أن المرأة عند أبي نواس لا تحث زوجها على المسير إلى الممدوح كما في قصائد جرير، وإنما تعاتبه وتحاول أن تثنيه عن الارتحال كما في قصائد عروة. غير أن الشاعر العباسي في التحليل الأخير يتفق مع الشاعر الأموي في الاستعانة بهذه المحاورة لتوجيه حركة القصيدة نحو الممدوح وفي تحويل نغمتها من الفخر والاعتزاز بروح المغامرة إلى التسول والتوسل. إن أبا نواس يستغل في اسم «الخصيب» دلالته اللغوية على النعمة والخير الوفير، فيطلب من امرأته أن تدعه يذهب إلى الخصيب ليجلب لها الغنى الذي سيحسدها عليه الناس، ويشير إلى أنه من الطبيعي أن تتجه ركابه التي تطلب المرعى إلى «أرض الخصيب» وأن لا تنتجع مكانًا سواه. ومن هنا ينزلق الشاعر إلى المديح واصلاً الحديث عن خصب الخصيب بالحديث عن كرمه وجوده وسؤدده وصرامته القيادية وحسن مشورته للخليفة. وهكذا نلاحظ أن الحوار الأصلي مع المرأة في قصائد

الصعاليك وفرسان الجاهلية قد فقد روحه ومضمونه في المدحة الأموية والعباسية، ولم يبق منه سوى شكله الظاهري بعد أن تحولت نغمته من الاستعلاء إلى الاستجداء، وبعد أن كان منطلقًا لرؤية إنسانية قائمة على طلب المغامرة والاستهانة بالحياة في سبيل الكرامة أصبح مجرد ذريعة مصطنعة للدخول في المديح. ونخلص من هذا كله إلى القول بأن التخلص الأول الذي استخدمه أبو نواس في هذه القصيدة يمثل تداخلاً بين الأصل الجاهلي والنموذج المطور الأموي، فهو أقرب إلى حوار الصعاليك في نسقه اللغوي وفي موقف الزوجة الرافضة لمغامرات زوجها ورحيله عنها، ولكنه يتفق مع النموذج الأموي في غايته ووظيفته ونغمته، كما نرى أن مقتضيات المديح الرسمي الاحترافي هي التي أحدثت هذا التغيير في طبيعة الحوار.

هذا فيما يتعلق بالتخلص المدحي الأول. أما التخلص الآخر الذي مهد به أبو نواس للقسم الثاني من المديح، فهو ذلك الوصف المفصل للرحلة على المطايا من بغداد حتى وصلت إلى الممدوح في فسطاط مصر. فما هو سياق الخطاب الشعري الذي أراد الشاعر العباسي محاكاته أو تطويره في هذا الجزء من القصيدة؟ لقد خصص وهب رومية كتابًا بأكمله للحديث عن *الرحلة في القصيدة الجاهلية*، ثم عاد وتناول الموضوع مرة ثانية في كتابه الآخر عن *قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي*.[١٨] ولكنه مع هذا لم يوفق في الإجابة عن التساؤل البارز الذي يشكل لب الموضوع فيما أحسب، وهو: متى ظهرت الرحلة المدحية التي تحول فيها نص الخطاب الشعري التقليدي من حديث عن الراحلة إلى حديث الرحلة؟ كنا نتوقع منه في كتابه عن قصيدة المدح على الأقل أن يحدد القصائد الأولية التي تمثل الرحلة فيها حركة متنامية باتجاه الممدوح، فوجدناه بدلاً من هذا ينفق جل جهده في عقد مقارنات بين الشعراء في وصف الناقة والصحراء ووحوشها، ولم يرصد بدقة منهجية التحول الموضوعي الذي أحدثه سياق المديح في هذا الجزء من القصيدة العربية. ومن استقراء قصائد المدح، يبدو أن الاتجاه بالرحلة نحو الممدوح قد بدأ يظهر ملحقًا بوصف الناقة في

---

(١٨) انظر: وهب رومية، *الرحلة في القصيدة الجاهلية* (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٧٩م)، ص ص١٦٥-١٦٧؛ وكتابه *قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي* (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨١م)، ص ص١٢٣-١٥٠.

أواخر العصر الجاهلي عند المثقب العبدي،[١٩] وعند الأعشى بصورة أوضح.[٢٠] وقد بدأ هذا الاتجاه بإشارة تخلصية عابرة إلى ثقة الشاعر بقدرة ناقته على تبليغه الممدوح الذي تؤمه هذه الناقة وتطلب جواره في نهاية المطاف بعد رحلة شاقة. غير أن الإشارة إلى غاية الرحلة ونهايتها لدى الممدوح لا تكشف في الواقع عن تطور أو تغير فعلي في مضمون هذا العنصر، لأن اهتمام الأعشى ما زال منصبًا على الناقة نفسها وما يتبع وصفها من حديث عن الصحراء ووحوشها على النحو التقليدي المعروف عند سائر الجاهليين. ومن هنا نلاحظ أن الخطاب الشعري لدى الجاهليين لا يشكل في مجموعه رحلة مدحية خالصة حتى عند الأعشى. والذي نراه هنا أن الرحلة المدحية لم تتخذ صورتها الأدائية التامة إلا في العصر الأموي. والتغير الجذري الذي أحدثه شعراء قصيدة المدح الأموية الرسمية يمكن ملاحظته في أمرين: أحدهما أن هؤلاء الشعراء من أمثال جرير والفرزدق هم الذين تحولوا بنص الخطاب الشعري في مقطع الناقة من حديث عن الراحلة نفسها إلى حديث عن الرحلة، كما تحولت صيغة الخطاب عندهم من المفرد (الناقة ـ المطية) إلى الجمع (المطايا ـ العيس)،[٢١] وثانيهما أن عنصر الرحلة قد تضاءل حجمه وانكمش في القصيدة الأموية وأصبح مجرد تخلص بعد

(١٩) المثقب العبدي، *ديوان شعر المثقب العبدي*، تحقيق حسن كامل الصيرفي (القاهرة: معهد المحفوظات العربية، ١٩٧١م)، ص١٠١. الإشارة هنا إلى قصيدته التي يقول فيها بعد وصف ناقته:

وأيقنت إن شاء الإله بأنه سيبلغني أَجْلادها وقصيدها
فإن أبا قابوس عندي بلاؤه جزاء بنعمى لا يحل كنودها
وقد أدركتها المدركات فأصبحت إلى خير من تحت السماء وفودها
إلى ملك بذ الملوك بسعيه أفاعليه حزم الملوك وجودها

(٢٠) ميمون بن قيس، *ديوان الأعشى الكبير*، تحقيق محمد حسين (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٧١م)، ص ص٢٩، ٣٧، ٤٧، ٧٣، ٩١، ٩٧، ١٠٧، ١٣٣، ١٦٥، ١٨٩، ٢١٣. ومن أوضح أبياته التي يشير فيها إلى غاية الرحلة ونهايتها بعد وصف الناقة قوله:

فتناولت قيسًا بِحُرِّ بلاده فأتته بعد تنوفة فأنالها
فإذا تجوزها حبال قبيلة أخذت من الأخرى إليك حبالها

(٢١) شرح *ديوان* جرير، انظر مثلاً وصفه للرحلة على المطايا إلى الممدوح في عدد من قصائده على الصفحات: ٢١، ١٣٩، ١٧٤، ٢١٧، ٢٦٥، ٤٤٢، ٤٦٨.

أن كان وحدة تكوينية كبرى في القصيدة الجاهلية. لقد كان الجاهلي يتغنى بناقته ويصفها على سبيل التباهي والفخر بها يوم كانت ذاته محورًا لقصيدته. وحين حلت شخصية الآخر (الممدوح) محل الذات تخلى الشاعر المادح عن وصف الراحلة وركز على وصف الرحلة التي وجد فيها حركة باتجاه المديح، وجعل عنصر الرحلة تخلصًا بعد أن كان أحد أركان القصيدة الثلاثية، ولم يحدث هذا التغيير إلا في العصر الأموي. ومن هنا نرى أن ابن قتيبة حين قدم وصفه المعروف لمكونات القصيدة العربية الذي تحدث فيه عن «إيجاب الحقوق» في الرحلة المدحية إنما كان يقرأ بصورة قد لا تكون واعية تمامًا في قصيدة المدح الأموية الرسمية،(٢٢) التي تحول الخطاب فيها من الراحلة إلى الرحلة باعتبارها حركة نحو الممدوح تبدأ عادةً بعبارة مثل «سرت إليك» التي كررها جرير عدة مرات في مستهل وصفه للرحلة.(٢٣) ولما انتهى هذا العنصر إلى الشاعر العباسي قلد فيه شعراء الدولة الأموية، لأنه إنما كان مثلهم ينظم في سياق المديح، وهو السياق الرسمي الذي تتجه فيه حركة القصيدة كلها باتجاه الممدوح.

ومن هنا نلاحظ أن أبا نواس كالأمويين يصف الرحلة ومتاعبها ولم يصف الراحلة، كما نلاحظ أن الخطاب الشعري في هذه الرحلة يتجه اتجاهًا مركزًا نحو الممدوح، فهي رحلة تبدأ بالالتفات إلى الخصيب في قوله «إليك رمت بالقوم هوج. . . .» وتنتهي بالوصول إليه في قوله «فلما أتت فسطاط مصر أجارها. . . .» ولكننا نلاحظ أيضًا أن أبا نواس قد أطال في هذا الوصف إطالة لم نعهدها في قصيدة المديح الأموية والعباسية، إذ بلغ وصفه للرحلة هنا أحد عشر بيتًا، مما يجعل هذا الوصف يكاد يشكل وحدة تكوينية رئيسة في القصيدة، وليس مجرد تخلص. فما دلالة هذه الإطالة وذلك التتبع الجغرافي الدقيق لحركة القافلة من عقرقوف إلى عين أباغ إلى ماء النقيب إلى كنائس تدمر إلى الغوطتين إلى الجولان إلى بيسان إلى نهر فطرس إلى غزة إلى الفرما حتى وصلت أخيرًا إلى فسطاط مصر؟ يبدو أن لذلك عدة دلالات: منها أن الحرص على تسمية مواقع بأعيانها مع التتابع الدقيق في ذكرها له دلالة على أن الرحلة قد حصلت حقيقة لا مجازًا أو استحضارًا كما يفعل كثير من الشعراء المقلدين

---

(٢٢) ابن قتيبة، *الشعر والشعراء*، تحقيق أحمد شاكر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦م) جـ١، ص ص٧٤ـ٧٥.

(٢٣) شرح *ديوان* جرير، ص ص٤٧٣، ٦٣٠. والحقيقة أن الالتفات إلى الممدوح بعبارة «إليك» قد تكرر في قصائد الأعشى من قبل.

في عصره، ومنها أن الشاعر قد قصد من هذه الإطالة في وصف مراحل الطريق دلالتها على المتاعب والمشاق التي تجشمها هو ورفاقه ورواحله في سبيل الوصول إلى الممدوح، وهو ما أصبح يعرف بـ «إيجاب الحقوق» على حد قول ابن قتيبة الذي سبقت الإشارة إليه، ومنها أن هذه الإطالة في وصف الرحلة قد جاءت على حساب المديح المباشر، وفي هذا دلالة على فتور إحساس الشاعر نحو ممدوحه وخلو ذهنه مما يمكن أن يقوله فيه. والحقيقة أن الإطالة في الوصف ملمح من ملامح القصيدة الجاهلية في مقطع الناقة ترسمه أبو نواس هنا في إطاره الخارجي، ولكنه تحول بمضمون هذا الوصف من الراحلة إلى الرحلة، ومن حديث متصل بالذات عبر التباهي بالمطية إلى حديث موجه نحو الآخر تبعًا للتحول الذي طرأ على وظيفة الشاعر العربي ابتداءً من العصر الأموي الذي خضعت فيه القصيدة العربية خضوعًا واضحًا لمقتضيات المديح. وهكذا نلاحظ مرة أخرى تداخل الأصل الجاهلي القائم على الإطالة في الوصف بالسياق المدحي الأموي القائم عن التحول بهذا الوصف من الراحلة إلى الرحلة. كما أن أبا نواس لم يكتف في مدحته باستخدام تخلص واحد، بل جمع فيها بين تخلصين أمويين على طريقة جرير في عدد من مدائحه.[٢٤] وهذا الجمع — فيما أحسب — هو المسؤول الأول عن التعقيد والتداخل في بناء هذه القصيدة التي بدت وكأنها قصيدتان متداخلتان أو قصيدة واحدة ذات مفصلين لا تقوم بينهما سوى رابطة سطحية هي التوجه في كليهما إلى شخصية الممدوح. وفيما عدا هذه الرابطة السطحية، فإن بناء العلاقات بين أجزاء القصيدة يتسم بالانقطاع والتفكك. ومثل هذا الخلل في بناء القصيدة لا يقع فيه شاعر كبير مثل أبي نواس دون وعيه. ولكنه في الواقع بناها عن وعي بناءً تقليديًا ترسم فيه ملامح النموذج الأموي، وأراد من هذا البناء التقليدي أن يكون إحدى وثائقه التي تشهد له بقدرته على استيعاب الموروث الفني بسياقاته المختلفة وتدفع عنه تهمة الخروج عن الأصول الفنية لجهله بها. إنه يعلم أن العناصر الموضوعية التي ألم بها في قصيدته هذه لا تشكل في مجموعها مقولة موحدة، ولكنه يدرك أيضًا أن المدحة لا تكون مدحة رسمية إلا إذا التزمت بالأصول النمطية، فتعددت أجزاؤها وتنوعت موضوعاتها وبنيت بناءً تقليديًا يحمل طابع الموروث وعبقه. والمعروف أيضًا أن الموقف الرسمي أمام ولاة الأمر وممثلي السلطة يحرم الشاعر من

(٢٤) شرح *ديوان* جرير، انظر قصيدته المقصورة، ص ص١٧-٢١؛ وقصيدته الحائية الشهيرة في مدح عبدالملك، ص ص١١٥-١١٨.

تحكيم رؤيته الذاتية في عمله ويجعله محكومًا بالموروث الفني لسياق المديح، وهو السياق الذي يتنكر لذاتية الشاعر فيلغيها غالبًا ويدفعها إلى الذوبان في الآخر أو يضيق عليها مجال التعبير الحر على الأقل.

والحق أن سياق المديح الذي بدأ يفرض نفسه على بناء القصيدة العربية الرسمية منذ أواخر القرن الأول على وجه التقريب يمثل منعطفًا خطيراً في تاريخ الشعر العربي، إذ بدأ ينحرف بحركة هذا الشعر عن ينابيع التجارب الذاتية الصافية ويوقعه في أوحال التملق والزيف والحذلقة اللفظية. ولا تختلف قصيدةأبي نواس هذه عن سائر قصائد المديح الرسمي في أنها لا تصدر عن إحساس حقيقي بقيمة الممدوح ولا عن تصور دقيق لشخصيته. ولهذا لم يستطع أبو نواس أن يتبين خصوصية الرجل الذي يمدحه بسماته وملامحه التي تميزه عن سائر الممدوحين في سائر القصائد، بل خلع عليه ثوب الفضائل الجاهزة المنسوخة من النموذج القديم، وأهمها فضيلتا الكرم والشجاعة. ولأنه يمدح أساسًا من أجل العطاء، نراه يُعلي صراحة من شأن صفة الكرم ويحلها المحل الأول إذ يقول عن الخصيب بعد التخلص الأول مباشرة إنه «فتى يشتري حسن الثناء بماله» وإنه رجل «ما جازه جود ولا حل دونه» ولكن «يصير الجود حيث يصير.» من هذا نلاحظ أن العلاقة بين الرجلين علاقة تجارية مساوية لعلاقة البائع بالمشتري، فالشاعر يبيع الثناء والممدوح يشتري حسن الثناء بماله. ثم يعود أيضًا لتأكيد صفة الكرم في القسم الثاني من المديح عندما يقول عن ممدوحه إنه «جواد إذا الأيدي كففن عن الندى.»

ويأتي في المرتبة الثانية بعد صفة الكرم أو الجود المدح بالشجاعة وما يتصل بها من قدرات حربية وقيادية، فالخصيب رجل عظيم الصولة على أعدائه بحيث لا يستطيع أن يفلت من عقاله أحد منهم، وبالخصيب يزهو «السيف والرمح في الوغى،» وهو رجل دولة يعتمد الخليفة نفسه على مشورته في الملمات والخطوب. وبالإضافة إلى فضيلتي الكرم والشجاعة، وهما دعامتا المديح النمطي، نراه يمدحه بصفات أخرى أقل نمطية، ولكنها تظل عناصر تقليدية نمطية لا تدل على خصوصية ولا ملامح محددة. فالخصيب بسام، مشرق الطلعة، غيور على عورات النساء، وهو رجل فصاحة وأدب بحيث يزهو به المنبر، ورجل دولة يزهو به سرير الحكم، وصاحب عقل راجح يجعل الخليفة نفسه يعتمد على مشورته. إن تعويل الشاعر في مدحه على هذه الفضائل النمطية المتنوعة التي سردت على

غير نظام بأسلوب تقريري تجعلنا نحس أن أبا نواس لم ينفعل بممدوحه، ولهذا لم يستطع أن يرسم له صورة فريدة من خلال الأثر الخاص الذي تركته شخصية هذا الممدوح في نفسه، بل نسخ هذه الصورة من النموذج التراثي بملامحه الجامدة وصفاته الجاهزة. وهو لا يتجاوز النموذج إلا في قوله «له سلف في الأعجمين،» فالمدح بالانتساب إلى العجم ينطوي على مفارقة لا ندري عن تقدير الحكام لها في ذلك الزمن، ولكن قصد أبي نواس من الإشارة إليها واضح ومكشوف، فقد أراد منها التأكيد على العلاقة القومية التي تربطه بممدوحه، إذ إن الشاعر نفسه له سلف في الأعجمين. ويبدو كذلك أن المدح بالأعجمية من رواسب «الموضة» الشعوبية التي شاعت في هذا العصر. وعمومًا فإن عجز الشاعر عن رسم صورة شخصية لممدوحه وتعويله في هذه الصورة على ملامح النموذج القديم دليل على الزيف والتكلف في مديح هذه القصيدة. ومما لا دلالة أيضًا على تضاؤل أثر شخصية الممدوح في نفس الشاعر الإكثار من التمهيدات والإطالة فيها على حساب المديح المباشر الذي جاءت أبياته في الجزء الثاني خاصة أقل بكثير من الأبيات التي وصف بها الرحلة. وكذلك يبدو أن الشاعر لجأ إلى عنصر الغلو والصنعة البديعية في أسلوب المدح لكي يعوض بالحلة البلاغية الطريفة عن فتور إحساسه الداخلي نحو ممدوحه.

ولعلنا من هذا كله نستطيع أن نصل إلى قناعة، وهي أن الذين قدروا هذه القصيدة وأعجبوا بها من القدماء والمحدثين، لم يقدروها لمديحها النمطي الفاتر، وإنما تأثروا بتلك النغمة التراثية الرزينة الهادئة في مطلع القصيدة ونسيبها. والواقع أن نسيب هذه القصيدة هو الجزء الذي استطاع فيه أبو نواس أن يوفق بين نمطية الموقف الرسمي وخصوصية الرؤية الذاتية من خلال نغمة مزدوجة عميقة ظاهرها تمجيد المحافظة أمام الحاكم وباطنها الشكوى من هذه المحافظة والاستعلاء عليها. وتوضيح هذا أن أبا نواس يقرر في نسيبه سلوكًا محافظًا يرضي عنه الحاكم الحريص على القيم، فيشير إلى غيرة الأب، وعسر الفتاة، كما يشير إلى الحجب والستور التي تحول بينه وبين رؤية المرأة إن لم تكن زوجة أو قريبة، ويقرر أيضًا أن الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه لا يقر التزاور والاختلاط إلى يوم النشور، فهذه كلها أمور تمثل الرؤية المحافظة والموقف الرسمي، لكن هذا الطرح التقريري الذي هو في ظاهره إشادة واحتفال بهذه المحافظة إنما ينطوي على نغمة مبطنة بالشكوى منها. إنه في الواقع يخاطب جارته فيشكو لها من غيرة أبيها، ومن تعسيرها عليه بأيسر ما يرجوه منها، كما يشكو

من الستور والحجب التي تحول بينه وبين جارته وتمنعه من رؤيتها والحديث إليها، ويشكو في البيت الثالث من الوسط الاجتماعي الذي لا يقر التزاور والتواصل. ونحن نعلم أن الشكوى من أمر تتضمن الرغبة في تغييره وابتغاءه بخلاف ما هو عليه في الواقع، فالذي يشكو من غيرة الأب يريده غير غيور، والذي يشكو من عسر جارته يريدها يسيرة مرنة، والذي يشكو من الستور يريد السفور، والذي يشكو من عدم التزاور والتواصل يريد التمازج بين الناس والأجناس. هكذا إذًا يشكو أبو نواس من قيم المحافظة لأنها في نظره نقيض الحرية، ومن القيود الاجتماعية لأنها نقيض الانطلاق. ثم تتصعد نغمة الشكوى من المحافظة حتى تتحول إلى نغمة استعلاء عليها في البيت الرابع، وذلك حين يؤكد أبو نواس في كبرياء أنه ليس بالمشغوف الذي لا خيار له سوى الاحتراق بنار الهوى، وأنه «ما كل سلطان على قدير،» ففي هذا البيت تعريض ماكر بالمتيمين العرب الذين يقتلهم سلطان العشق وسلطان التقاليد، فيرضون بمواجهة مصيرهم المحتوم في تلك البيئات المحافظة ذات التقاليد الصارمة. إن أبا نواس — كما يبدو من خطابه الشعري — يرى نفسه عباسيًّا متحضرًا، وليس بدويًّا ساذجًا يسقط في الحب ويكتوي بناره من أول نظرة، وذلك عندما يقرر أن له نظرة رادعة للحب وأحدُّ من نظر العقاب. ومن هذا نرى أن أحد أوجه العمق الفني في نسيب هذه القصيدة يكمن في هذه النغمة التي تُظهر الإشادة بالمحافظة وتُبطن الشكوى منها والاستعلاء عليها، وأن الشاعر من خلال هذه النغمة المزدوجة استطاع أن يوفق بين متطلبات الموقف الرسمي بسمته ووقاره وبين متطلبات التعبير عن الذات النواسية بتحررها وإباحيتها. وإذًا فلقد أطل النواسي علينا في نسيب هذه القصيدة بوجهه الإباحي المعروف الذي يُعلي من شأن الحرية ويحارب المحافظة والتقاليد الصارمة، وإن كانت إطلالته هنا على استحياء وفي حدود ما يقبله الموقف الرسمي وما تسمح به البنية النمطية للمدحة.

لقد وجِّهت إلى أبي نواس تهمة التناقض على أساس أنه يخضع في المدحة للتقاليد الفنية القديمة (الأطلال وأشكاله النسيب الأخرى) وهي نفسها التقاليد التي يزدريها ويرفضها ويتمرد عليها في الخمرية.[٢٥] ولكن هذه التهمة لا تثبت عند النظرة المتقصية التي تنفذ إلى

---

(٢٥) محمد المهدي البصير، *في الأدب العباسي*، ط٢ (بغداد: مطبعة السعودي، ١٩٥٥م)، ص ص١٧٨-١٨٠. ومما قاله على هذه الصفحات نقتطف الفقرة التالية:

إن شعراء المديح الجاهليين والمخضرمين والأمويين معذورون إذا صدَّروا مدائحهم ببكاء الأطلال، لأن =

أعماق النص الشعري. وذلك لأن تلك النغمة التي هي في ظاهرها نغمة امتثال وخضوع لقيم المحافظة، وفي باطنها نغمة تذمر واستعلاء عليها، هي الخيط النفسي الدقيق الذي يصل المدحة بالخمرية ويجعل المتلقي يحس بنوع من الانسجام في موقف الشاعر في الحالتين.

إن تأثر بناء المقدمة في هذه المدحة بالرؤية على النحو الذي لاحظناه في تلك النغمة المزدوجة هو الذي جعل هذه المقدمة تتخطى النسيب التقليدي لتعبِّر عن الموقف النفسي للشاعر وعن واقعه الاجتماعي المعاصر. لقد استهل أبو نواس مدحته بالنسيب، وفي هذا مراعاة لنظام البناء الفني القديم الذي ينبغي الالتزام به في المدحة الرسمية، ولكن جوهر النسيب هنا قد تغير بما ينسجم مع قناعته المعروفة بذاتية التجربة ومعاصرتها. ففي نسيب هذه القصيدة اختفت الأطلال والظعائن والغزل الحسي، أي أن الواقع الجاهلي المتأثر بطبيعة الصحراء والبادية قد اختفى بمظاهره المادية وبرؤية إنسانه. ونستطيع أن نحدد هذا التغيير في نسيب القصيدة على النحو التالي: في مكان الصاحبة المرتحلة النائية ظهرت الجارة القريبة القاطنة، وفي مكان الرسوم والديار الداثرة ظهر البيت والدار العامرة، وفي مكان الشكوى من قحل الطبيعة في بيئة صحراوية ظهرت الشكوى من القيود الاجتماعية الصارمة في بيئة متحضرة ولكنها محكومة بقيم المحافظة، وفي مكان الحنين والبكاء ظهر التمرد والاستعلاء على سلطان الحب الذي كان في الموروث السابق يقتل المتيمين.

= الأطلال محيطة بهم. . . أما أبو نواس فإنه غير معذور إذا صدر مدائحه بهذه المقدمات العقيمة الفارغة، لأنه يقيم في عاصمة الرشيد ويستمتع بما فيها من نعيم وترف، ولأنه يختلف إلى أبواب ممدوحيه وينادم بعضهم ويسمر معهم ويعاشرهم. ثم مالنا ولهذا كله، أليس هو عدو البادية اللدود الذي طالما هزأ بحياتها وسخر بأدبها وندد بشعرائها واحتقر عواطفهم وازدرى أخيلتهم ومشاعرهم؟ أليس هو القائل: «عاج الشقي. . .»؟ أيجمل به وهو الذي يقول هذا وعشرات في معناه أن يقول. . . في صدر قصيدة يمدح بها الأمين: «يادار ما فعلت بك الأيام. . .»؟

إلى آخر ما قاله متهمًّا أبا نواس بالسخف والتناقض والسطو على معاني السابقين. وسيرى القارىء من خلال هذه الدراسة أن مقدمات أبي نواس في مدائحه ليست عقيمة ولا فارغة، لأنه قد تعامل مع النسيب تعاملاً رمزيًّا صدر فيه عن نغمات جديدة وعميقة، منها نغمة التحسر على الزمن الضائع، ونغمة الشماتة والتشفي بما حل بالأطلال، ونغمة الإشادة المبطنة بالشكوى من المحافظة. إن ما كتبه البصير هنا نموذج في الدلالة على قصور النقد الأدبي لدينا وسطحيته، وهو يؤكد الحاجة إلى قراءات جديدة للأدب العربي ونصوصه.

والحقيقة أن تغيير أبي نواس في نسيب المدحة بما يتفق مع موقفه النفسي يكاد يكون سمة لا يخطئها المدقق في سائر مقدمات مدائحه. فهو في معظم تلك المقدمات لا يحدد مواقع الديار ولا يصف الأطلال والرسوم وصفًا مباشرًا على الطريقة الجاهلية، وإنما يتخذ من الدار العافية رمزًا عامًّا للبلى والفناء ومداهمة الشيخوخة بسبب فعل الزمن. ومثل هذا الحديث، وإن كان يترسم الموروث القديم، متصل بالذات، لأن إغراق الشاعر العباسي في ملذات عصره قد ولّد عنده عمق الإحساس بالشيخوخة والفناء ومرور الزمن. كما نلاحظ في بعض تلك المقدمات نغمة فيها شيء من الشماتة والتشفي بما حل بالديار من مصائب الدهر وتقلب الأيام، كما في مدحته التي مطلعها «يا دار ما فعلت بك الأيام،»[٢٦] ومدحته الأخرى التي مطلعها «أربع البلى إن الخشوع لباد،»[٢٧] ومدحته «لقد طال في رسم الديار بكائي،» التي يستهلها متبرمًا ببكاء الأطلال والرسوم ومعبرًا عن يأسه من جدوى هذا العمل.[٢٨] ومثلها أيضًا مدحته التي مطلعها «يا كثير النوح في الدمن.» ففي كل تلك المقدمات، لا يرى الشاعر في الطللية غير شيء واحد هو دلالتها على الزوال، ولهذا فإن وصفه لها يكاد يكون معادلاً موضوعيًّا لإحساس الذات الإباحية التي يؤرقها التفكير في زوال اللذة مع التقدم في العمر. ومن هنا يمكن القول إننا نجد في مقدمات مدائح هذا الشاعر تعبيرًا متواريًّا عن ذات الرؤية التي يعبر عنها بطريقة سافرة في خمرياته. ومهما تكن حقيقة الموقف في تلك المقدمات، فإن الشيء الذي نستطيع أن نلاحظه بصورة مؤكدة من قراءة مقدمة هذه المدحة بالذات، هو أن أبا نواس لم يتقيد في تشكيلها بحدود العناصر النمطية في النسيب التقليدي، وإنما طوّر هذا النسيب وشكله تشكيلاً جديدًا يتلاءم مع موقفه النفسي ومع واقع عصره. وجعله يصدر في دلالته العامة عن نغمة مزدوجة عميقة تعكس نزعة التحرر في نفس الشاعر، ولكنها في الوقت ذاته لا تتعارض مع مقتضيات الرزانة والوقار والمحافظة التي يتطلبها الموقف الرسمي في سياق المديح. وهذه الذاتية التي نلمسها في المستوى العميق لدلالة النسيب هي الخيط النفسي الذي يصل المدحة بالخمرية ويجعل الفرق بينهما في الدرجة لا في النوع، بمعنى أن نزعة التحرر والمعاصرة تظهر في النموذجين،

(٢٦) أبو نواس، *ديوان أبي نواس* (بيروت: دار صادر، ١٩٦٢م)، ص ص٥٧٥-٥٧٦.

(٢٧) أبو نواس، *الديوان*، ص ص٢٢٠-٢٢٢.

(٢٨) أبو نواس، *ديوان*، ص٢٠.

ولكنها حين تظهر سافرة مكشوفة في الخمرية، تبدو في مقدمة هذه المدحة متوارية تحت غطاء الشكوى غير المعلنة من المحافظة مراعاة للموقف الرسمي في سياق المديح الذي يتطلب التقيد بالأصول ولو في الظاهر.

نموذج الخمرية

تقوم الخمرية النواسية عمومًا على ركيزتين إحداهما ثقافية ـ فنية والأخرى نفسية: الموقف الأول يتضمن دعوة إلى المعاصرة ونبذ التبعية للقديم. فلقد رأى أبو نواس عددًا من شعراء عصره ينظمون القصيدة وكأنهم ما زالوا يعيشون في الصحراء والبادية التي لم يعد لها حضور فعلي في أذهانهم بعد تغير البيئة والظروف. ومن هنا رأى من واجبه أن يتخذ موقفًا ناقدًا يكشف به هذا الزيف في طبيعة التجربة الشعرية. ولهذا يرى أحد الدارسين أن شعوبية أبي نواس ليست في الواقع سوى تعصب للمعاصرة على التبعية وللحضارة العباسية على البداوة العربية.(٢٩) أما الركيزة النفسية فتتجسد فيما أطلق عليه «تيار المجون» الذي يقوم على المجاهرة باللذة الحسية ووضعها فوق كل اعتبار وتحريرها من كل إسار إلى درجة التجديف على الأعراف والقيم في قالب من الدعابة والسخرية. ويمكن على هذا الأساس القول بأن ظاهرة المجون تمثل الجانب السلبي من الحرية الفردية وتلتقي مع الوجودية في جانبها العبثي وفي طبيعة الموقف الذي يقفه الإنسان من الحياة انطلاقًا من تلك الرؤية النواسية ومنطلقاتها الثقافية والفنية والنفسية.

أما قضية البناء الفني، فإن الخمرية النواسية تتشكل عمومًا من ثنائية الأطلال والخمرة. وهي ثنائية ضدية أقام النواسي طرفيها رمزين لعالمين متقابلين في كل شيء. فالأطلال رمز لعالم البداوة والصحراء ولكل ما يوحى به هذا العالم من قحل وجفاف وخشونة وشظف، وهي رمز للقديم الذي انقطع والماضي الذي تولى، كما أنها تجسد خصوصية الرؤية الجاهلية للزمن الذي يهدم ويسبب البلى والفناء. أما الخمرة فهي رمز لعالم الحضارة ولما توحي به أو تدل عليه من رقة ولين ونعومة وطراوة وترف وملذات في مقابل خشونة البداوة

(٢٩) Ewald Wagner, *Abū Nuwās: Eine Studie zur Arabischen Literature der Fruhen Abbasidenzeit* (Wiesbaden: Franz Stiener Verlag, 1965), pp. 139-42.

وشظفها. وهي تجسد العيش من أجل اللحظة الحاضرة في مقابل اجترار الماضي أو انتظار المستقبل. كما يرمز وصف الخمرة عند أبي نواس لما هو ذاتي ومعاصر في مقابل ما هو قديم وداثر، أو هي بالأحرى رمز للقديم الحي المستمر في مقابل القديم الميت المنقطع. وفوق هذا كله يقف وصف الخمرة في شعره تجسيدًا للحرية الفردية في مقابل القسر الاجتماعي وجبر التقاليد والأعراف والقيم. ومن هنا نلاحظ أن ثنائية الأطلال والخمرة ثنائية دلالية يختزن طرفاها حشدًا هائلاً من الإيحاءات المتقابلة، وقد استغل أبو نواس هذين الرمزين إلى أقصى حد في التعبير عن رؤيته للوجود وموقفه من الحياة.

ويمكننا الكشف عن دلالة هذه الثنائية على رؤية الشاعر بتحديد الموقع الذي يحتله كل طرف والمساحة التي يشغلها في بنية القصيدة والسياق اللغوي الذي يرد مرتبطًا به. فلأن الأطلال تمثل العالم الهامشي المرفوض في نظر الشاعر، نرى جملتها تقبع عادة في طرف القصيدة وتشغل الحيز الأصغر من مساحتها. أما الخمرة التي تمثل جوهر الرؤية النواسية، فإنها تحتل جسد القصيدة ولبابها وتشغل الحيز الأكبر من مساحتها وترد مرتبطة بعالم إيجابي علوي كله في نظر الشاعر سحر وجمال ونورانية.[٣٠] قد ترد جملة الأطلال في بداية القصيدة كما في قصيدته «دع الأطلال تسفيها الجنوب.»[٣١] وفي قصائد أخرى ترد الإشارة إلى سلبية الأطلال وحياة البداوة في ذيل القصيدة يتقدمها وصف الخمرة في سياق الترغيب فيها والإشادة بمزاياها الإيجابية كما في قصيدتيه «دع عنك لومي» و«يا ابنة الشيخ اصبحينا.»[٣٢] وفي مثل هذه البنية التي لا يرد فيها ذكر الأطلال إلا في مؤخرة القصيدة دلالة على رغبة الشاعر في زحزحة الطللية عن موقع الصدارة الذي كانت تحتله وتحظى به في النظام الفني القديم.[٣٣]

---

(٣٠) انظر: كمال أبو ديب، *جدلية الخفاء والتجلي* (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩م)، ص١٧٥ وما بعدها.

(٣١) أبو نواس، *الديوان*، ص٢٢٠.

(٣٢) أبو نواس، *الديوان*، ص٢٢٢.

(٣٣) أبو ديب، *جدلية*، ص١٧٥.

وسواء وردت جملة الأطلال في بداية القصيدة أو في نهايتها، فإنها في عموم الخمريات لا تقع إلا في الطرف ولا تشغل إلا الحيز الأصغر، تاركة صلب القصيدة ومساحتها الأكبر لوصف الخمرة، وفي هذا البناء للعلاقات دلالة واضحة على هامشية الأطلال وجوهرية الخمرة في نظر الشاعر. غير أننا في نموذج الخمرية المختار للتحليل هنا أمام نص تعكس بنيته نوعًا من التعقيد الفني قد لا نجد له ما يماثله في سائر خمرياته. في هذا النص ما زالت الخمرية تتشكل كالعادة من ثنائية الأطلال والخمرة، ولكن ذكر الأطلال لا يكتفي بالورود في مستهل القصيدة أو في خاتمتها، وإنما يحتل بدايتها وخاتمتها معًا، أي يحتل طرفيها وليس طرفًا واحدًا كما في النماذج الموصوفة أعلاه. فهل تتضمن خصوصية البنية المعقدة هنا رؤية مغايرة للرؤية التي لاحظناها في سائر خمرياته، أم أن تركيب العلاقات هنا مازال ينص على هامشية الأطلال وجوهرية الخمرة، وأن دلالة هذه البنية المركبة أنها تطرح العلاقات نفسها والرؤية ذاتها ولكن بصورة أكثر عمقًا ودقة وخصوصية من سائر خمرياته؟ هذا السؤال هو ما ستحاول القراءة التالية الإجابة عنه ضمن غرض آخر هو التحليل لذاته بقصد الكشف إن كان النص يستحق من الناحية الفنية الشهرة التي نالها بين المعنيين بالشعر لدرجة أن بعض أبياته لا تفتأ تتردد على ألسنتهم. فالغريب أن هذا النص، مع شهرته وأهميته الخاصة في الدلالة على طبيعة الموقف والرؤية اللتين يصدر عنهما هذا الشاعر، لم يحظ من اهتمام دارسي الشعر العباسي بالقدر الذي يجعلهم يلتفتون إليه بالدراسة التحليلية المتقصية الرامية إلى التدليل بالوسائل النقدية على صحة الذوق العام أو فساده.

تطرح قصيدة أبي نواس التي مطلعها «صفة الطلول بلاغة القدم» قضية موحدة ومحددة هي الدعوة إلى «ذاتية التجربة الشعرية،» بمعنى أن الشاعر يدعو إلى نبذ الأطر والأشكال القديمة التي لم يعد لها حضور فعلي في الذهن واختيار ما له صلة بذات الشاعر وبواقع حياته وإيقاع عصره بدلاً منها. ومع هذا فليست وحدة الموضوع هي ما يميز هذه القصيدة عن غيرها، لأن ذلك ملمح مشترك في كل الخمريات على وجه التقريب. ولكن الذي يميزها ويلفت النظر إليها ويجعلنا نعتقد أنها من أرقى نماذج الخمرية إنما هو درجة الدقة في بنيتها على مستوى الحركة المنطقية وعلى مستوى الحركة اللغوية، هذا فضلاً عن العمق الدلالي في عملية الوصف والتصوير. وفيما يلي تحليل مفصل لهذه الخصائص في بنية القصيدة.

فعلى مستوى الحركة المنطقية، نلاحظ أن الخطاب الشعري في هذه القصيدة يكاد يتخذ شكل مرافعة قضائية للدفاع عن ذاتية التجربة الشعرية ضد الاتباع والتقليد، أي للدفاع عن وصف الخمرة باعتبارها رمزًا لما هو ذاتي وواقعي ومعاصر ضد صفة الطلول التي ترمز لما هو تقليدي وقديم. ويلعب الشاعر في هذه المرافعة دور المحامي عن الطرف الأول ضد الطرف الثاني. فإذا كان أسلوب المرافعات يقوم على التدرج المنطقي من المقدمات في البداية إلى العرض والاحتجاج في الوسط، ثم الوصول في النهاية إلى خاتمة استنتاجية تقيم الحجة المنطقية على الطرف الآخر وتدينه، فإن التحليل سيكشف أن الشاعر قد تقيد بهذا الأسلوب والتزم به التزامًا دقيقًا يمكن وصفه على النحو التالي: تتمثل المقدمة في بيت المطلع الذي تبرز فيه ثنائية الأطلال والخمرة مُشكِّلة طرفَيْ القضية، ويتوزع طرفا القضية توزعًا دقيقًا على شطريْ البيت بحيث يكون الشطر الأول للطرف الأول والثاني للثاني.

هكذا يشكل بيت المطلع إذًا جملة دقيقة ومركزة يحدد فيها الشاعر محورَيْ القضية في شطرين متوازنين، بحيث يأتي رفض الشيء والاعتراض عليه «الطلول» في الشطر الأول متبوعًا بإقامة البديل «الخمرة» والحث عليه في الشطر الثاني. وما دام الشاعر في الشطر الثاني من بيت المطلع قد حدد البديل في سياق الأمر بالتوجه إليه «فاجعل صفاتك لابنة الكرم،» فإن نمو الحركة الموضوعية يستدعي أن يأتي وصف الخمرة في صلب القصيدة (٢-١٣) ليمثل دفاعًا عن هذا البديل المطلوب وعرضًا لمسوغات طلبه. ومن هنا نراه في صلب القصيدة يصف الخمرة التي دعا إليها في المقدمة وصفًا مفصلاً أراد من خلاله أن يدلل على دقة معرفته بها وقدرته على النفاذ إلى دقائق أسرارها باعتبارها الحقل الدلالي الذي يستطيع الشاعر المحدث أن يبدع فيه لخبرته به وصلته بذاته صلة تبرر اختياره موضوعًا للقصيدة. وبعد أن عرض البديل في صلب القصيدة ووصفه وصفًا يعتقد أنه يكفي لإقناع المتلقي وإغرائه به، يعود من جديد إلى إثارة المفارقة بين طرفي القضية، أي بين هذا الوصف للخمرة الصادر عن الذات والمعتمد على الخبرة العملية وبين موقف الآخر الذي يصف الطلول على السماع بها دون مشاهدتها عيانًا ودون أن يكون لها حضور فعلي في ذهنه.

ويصاحب هذه العودة إلى المفارقة بين طرفي القضية في البيتين الثالث عشر والرابع عشر تطور خطير في نغمة القصيدة من الوصف التقريري الهادىء إلى الاحتجاج العنيف الساخر، فهو يضع المفارقة بين الوصف الذاتي والوصف الاتباعي في خطاب استفهامي

تعنيفي يتوجه به إلى الطرف الآخر (أي إلى المقلد) ليظهر له مقدار السخف والزيف وانعدام الواقعية والمنطق في موقفه الفني. وعلى هذا الأساس، فإن الانتقال من وصف الخمرة وعرض مزاياها في صلب القصيدة إلى الاحتجاج العنيف الحاد على التبعية في وصف الأطلال يمثل توجهًا نحو النهاية في دفاع الشاعر عن «ذاتية التجربة الشعرية وواقعيتها،» لأنه بهذه النقلة يكون كالمحامي الذي يتحول من الدفاع عن موكله إلى الهجوم على خصمه بكل ما لديه من قوة احتجاج وأسئلة استفزازية تربك الخصم وتفحمه وتكشف ضعف موقفه. لكن المحاكمة تصل حقيقة إلى خاتمتها الطبيعية في البيت الأخير الذي ينتهي فيه الشاعر إلى استنتاج تقريري مصوغ في جملة شرطية متوازنة يتوجه بها إلى الطرف الآخر لكي يدينه ويقيم الحجة المنطقية عليه في قوله: «وإذا وصفت الشيء متبعًا، لم تخل من زلل ومن وهم.» من هذا كله نخلص إلى القول بأن هذه القصيدة تطرح موقف النواسي من طبيعة التجربة الشعرية، وهو موقف يتبنى الدفاع عن ذاتية التجربة وواقعيتها ضد التبعية الفنية والتقليد. ولقد أتى طرحه لهذا الموقف في خطاب شعري يتسم بتماسك أجزائه ودقته المنطقية. إذ يتدرج محامي الخمرة في طرحه لدفاعه من المقدمة الدقيقة المتوازنة في بيت المطلع إلى العرض المفصل في صلب القصيدة إلى الاحتجاج العنيف فيها قبل النهاية إلى الاستنتاج النهائي في البيت الختامي. ومما له دلالة أيضًا على حرص الشاعر المحامي على المنطق والحياد خلو القصيدة تمامًا من أي ضمير يشير مباشرة إلى «الأنا» الشخصية. ولعل هذه الصبغة المنطقية هي في التحليل الأخير أبرز ما يميز بنية هذه القصيدة عن سائر خمرياته التي تطغى عليها حدة الانفعال أو روح السخط التي تجعل الإنسان أحيانًا يتجاوز حدود الأدب في الانتصار لذاته والنيل من خصمه.

وتكتسب بنية هذه القصيدة في الواقع بُعدًا فنيًّا ثانيًا من خلال حركتها اللغوية التي تتسم بدقة مسايرتها للحركة الموضوعية السابقة بحيث يصاحب التدرج المنطقي من المقدمة إلى العرض إلى الاحتجاج إلى الاستنتاج نقلات مماثلة على مستوى الحركة اللغوية، وهذا ما سيحاول أن يكشف عنه التحليل الأسلوبي التالي: تبدأ القصيدة في الشطر الأول من بيت المطلع بجملة اسمية قصيرة ومتوازنة يتكون مبتدأها من مضاف ومضاف إليه، وخبرها كذلك من مضاف ومضاف إليه، وهذا يعني أنها جملة تتضمن تقريرًا موجزًا ومتوازنًا يتحدد من خلاله موقف الشاعر من وصف الطلول بكل وضوح ودقة. لكن هذه الجملة — على

الرغم من دقتها وتوازنها ووضوح دلالتها — جامدة كجمود الأطلال لخلوها من الفعل تمامًا. فهي إذًا تتضمن تقريرًا دقيقًا عن موقف الشاعر من شيء سلبي وجامد، وقصر الجملة دليل على عدم أهمية محتواها في نظر الشاعر. ثم تنقطع جملة الطلول بعد الشطر الأول لتظهر جملة الخمرة في الشطر الثاني يتصدرها فعل الأمر الذي يفيد الطلب والحث على أمر يعتبره الشاعر بديلاً إيجابيًا يقوم في القصيدة العباسية مقام الطلول في القصيدة التراثية.

وهكذا نلاحظ أن الانتقال الموضوعي في شطري البيت من الاعتراض على أمر إلى إقامة بديله يصاحبه ويوازيه انتقال لغوي ثنائي من تقرير السلب إلى طلب الإيجاب، ومن الجملة الاسمية التقريرية الجامدة إلى جملة طلبية يتصدرها فعل الأمر بما فيه من حدة عاطفية تقابل تقريرية جملة الأطلال وجمودها. وهذا يعني أن الحركة اللغوية القائمة على الانتقال من الجملة التقريرية الخبرية إلى جملة طلبية يتصدرها فعل الأمر إنما أتت لكي تساير الحركة الموضوعية القائمة على التحول من الأطلال إلى الخمرة، أي من الطرف الأول إلى الطرف الثاني في القضية. ثم تأتي في بداية البيت الثاني جملة النهي المكونة من «لا الناهية» والفعل المضارع ونون التوكيد لكي تؤكد الطلب السابق وتصعد الحدة العاطفية في نغمته، لأن الجملة إنما تنهي المخاطَب أن ينخدع بوصف الطلول عن صفة الخمرة التي لها كذا وكذا من الصفات الإيجابية المميزة في نظر الشاعر، وهذا نسق لغوي يجعل جملة النهي التي تتصدر الوصف سارية المفعول إضماريًا في كل الجمل الوصفية التي تليها. أما الامتداد الوصفي لجملة الخمرة في صلب القصيدة، فإنه بطبيعة أسلوب الوصف، يقوم على التقرير، ومع هذا فهو تقرير يتميز عن جملة الأطلال القصيرة بطوله وحركيته لقيامه أساسًا على الجملة الفعلية وتنوع أساليبها، إذ تتحرك هذه الجملة من الماضي المبني للمجهول (جُعلت، حُجبت، عُجمت) الذي قد يفصح عن إحساس الشاعر بأن الخمرة سر أزلي عظيم لا يُعرف كنهه ولا يُعلم له فاعل معين؛ ثم إلى الماضي المبني للمعلوم (فضل، أطاف، صمت، هتف، قدم، أراد، روح، عزب) الذي يستخدم هنا لدلالته المعروفة على ديمومة الصفة في الموصوف وخروجها عن حدود الزمان؛ ثم أخيرًا إلى الفعل المضارع المبني للمعلوم (يتلو، ترمي، فتقصد) الذي يَستحضِر حركة الخمرة وفعلها بشاربها.

إن قيام الوصف هنا على الجملة الفعلية التي تستخدم أنواعها في نسق صرفي وزمني متدرج يعني أن جوهرية الخمرة في نظر الشاعر لا تتجسد فقط من خلال الحيز الكبير الذي

تحتله من مساحة القصيدة، وإنما تتجسد أيضًا في ارتباطها بالجملة الفعلية الحركية التصويرية التي تقابل جملة الطلول في جمودها وقصرها ودلالتها التقريرية الجافة. على أن أهم مفصل في القصيدة من الناحية الموضوعية ومن الناحية اللغوية أيضًا يبرز عندما يتحول نص الخطاب الشعري من وصف الخمرة وعرض مزاياها في صلب القصيدة إلى الاحتجاج على التبعية في وصف الطلول ابتداءً من البيت الرابع عشر، لأن هذا التحول في حركة الموضوع من العرض إلى الاحتجاج يسايره على مستوى الحركة اللغوية تحول مماثل من الأسلوب الخبري التصويري إلى التساؤل الإنكاري الحاد. بمعنى أن تطور نغمة القصيدة وأسلوبها من الوصف إلى التساؤل قد أتى لكي يساير النقلة الموضوعية من العرض إلى الاحتجاج. وحين يتحول الخطاب الشعري أخيرًا من الاحتجاج إلى الاستنتاج، تظهر جملة الشرط في البيت الأخير لكي ترتب على ما تقدم من احتجاج على التبعية نتيجة نهائية هي الوقوع في الزلل والوهم، أي أن جملة الشرط بدقتها ومنطقيتها وتوازن شطريها قد جاءت منسجمة تمامًا مع الإيقاع الاستنتاجي الختامي في القصيدة. وهكذا نلاحظ في القصيدة انسجامًا بين حركتها الموضوعية القائمة على التدرج من المقدمة إلى العرض إلى الاحتجاج إلى الاستنتاج وبين حركتها اللغوية القائمة على التطابق مع النقلات السابقة في التحول من التقرير إلى الطلب إلى الوصف الخبري إلى التساؤل الإنكاري إلى أسلوب الشرط. وهذه المسايرة بين الحركتين هي — فيما أحسب — إحدى أوجه العمق الفني في بنية هذه القصيدة.

بالإضافة إلى دقة التركيب المنطقي واللغوي في بنية القصيدة، هناك بعد فني ثالث يكمن في الدلالات العميقة لعملية الوصف والتصوير. وللكشف عن المضمون الدلالي في الخطاب الشعري، نتوقف أولاً عند جملتي الطلب «فاجعل، ولا تخدعن» اللتين تتصدران وصف الخمرة في مقدمة القصيدة. فالمعروف أن الأمر والنهي هما دعامتا أسلوب الوعظ والإرشاد القائم على الترغيب والترهيب، لكن هذا الأسلوب يستخدم الآن في طلب الخمرة والنهي عما سواها، ومن هنا فهو استخدام ينطوي على مفارقة ماكرة ينقل الشاعر بمقتضاها نغمة الوعظ والإرشاد من سياقها الديني إلى سياق آخر مضاد، أي أنه يوظف هذا الأسلوب في طلبه للخمرة وهي بالذات رمز للملذات التي ينهى عنها الدين ويأمر باجتنابها. فالمفارقة إذًا تكمن في أنه باستخدامه لأسلوب الأمر والنهي يتقمص شخصية الواعظ والمبشر بأمر هو ذاته نقيض الخير والصلاح. ويمكننا أن نلخص هذه المفارقة في عبارة واحدة هي «إمام الخمرة.»

هذا فيما يتعلق بدلالـة أسلوبي الطلب اللذين مهد بهما للدخول في الوصف. أما وصفه للخمرة وتصويره لها في صلب القصيدة، فإنه ينطوي على مفارقة دلالية أخرى يمكن تلخيصها في عبارة واحدة هي «الخمرة الحبيبة.» وذلك أن الوصف هنا يتضمن نوعًا من التشبيب الذي يقوم على نقل الغزل الحسي من سياقه القديم المتعلق بالمرأة إلى سياق جديد متعلق بالخمرة. أي أنه يحيلنا على الغزل التقليدي المرافق للأطلال بصورة تتضمن غيابه وحذفه، لأن الخمرة تحل الآن محل الصاحبة التقليدية وتستولي على المكانة الأولية المخصصة لها في النظام القديم، ويقف الشاعر المحدث منها موقف الجاهلي من صاحبته. فهذه الخمرة التي يصفها ليست سائلاً مشروبًا كالماء واللبن بل ذاتا مؤنسنة في صورة فتاة عصرية تقوم بديلاً من فتاة الأطلال. إنها «ابنة الكرم» التي تثير في الذهن حس الرواء والخضرة والطراوة، وليست ابنة الأطلال التي تثير حس الجفاف والقحل، وهي «صديقة الروح» التي «حجبت عن ناظريك» مدة طويلة، ولكنها ظلت حصانًا لم تعجم ولم تبتذل، وهي «صهباء» وربيبة ملوك وليست سمراء وربيبة الخيام والبادية، وهي من العمق الحضاري بحيث تجمع بين الشيء ونقيضه فتكون «سقم الصحيح وصحة السقم.»

يظهـر من هذا الـوصف إذًا أن الشاعر لا يصف الخمرة وصفًا مباشرًا وخاليا من الإشعاع الدلالي، فهو لا يكتفي باتخاذها موضوعًا بديلاً من الأطلال، بل يقيمها عمليًّا مقام الصاحبة التقليدية، وينقل سياق النسيب بكامله من ارتباطه القديم بالصاحبة البدوية إلى ارتبـاط جديد بالخمـرة العباسية، والمضمون النهائي للمفارقة التصويرية في «الخمرة الحبيبة» تكمن في دلالتها على رؤية تنزع إلى قلب القيم القديمة وإحلال قيم جديدة محلها رمز لها جميعًا بالخمرة التي تجسد في نظره إيقاع الحياة العباسية. لكن المحير أن صورة «الخمرة البنت» التي ظهرت في الأبيات الأولى من القصيدة تتراجع في الأبيات التالية لتظهر مكانها صورة «الخمرة الأم.» فما دلالة هذا التصوير الذي يبدو وكأنه ينطوي على شيء من التناقض والخلل الفني؟

الحقيقة أن السياق الظاهري للوصف يشير إلى أن البنت والأم صورتان لشيء واحد، لعـدم وجود فاصل لغوي بين الصورتين، فابنة الكرم التي حجبت عن ناظريك والتي لم تعجم هي نفسها الأم الصهباء التي تتقدم على بناتها بفضيلة القدم. وفي هذا شيء من التناقض، لأنه يبدو من المستحيل عقلاً أن تكون الخمرة صبية محجبة لم تعجم وتكون أما

في آن واحد. ولو قال: «وصهباء،» لزال هذا التناقض، لأننا ندرك حينئذ أننا أمام صورتين منفصلتين للخمرة. ومع هذا فالتناقض الذي نراه في الظاهر هو من النوع الذي يؤدي في النهاية إلى الانسجام على مستوى الدلالة العميقة للوصف. ويمكن حل هذا التناقض الظاهري حلاً أوليًا بالقول إن التحول من صورة «الخمرة البنت» إلى صورة «الخمرة الأم» يمثل انتقالاً في ذهن الشاعر من العام إلى الخاص، أي من الخمرة الجنس العام إلى الخمرة النوع الخاص بالشاعر.

وحين يصف النواسي خمرته الخاصة، فإنه يلح دائمًا على قدمها، لأن القدم هو العامل الحاسم في تثمينها وارتفاع قيمتها، فهي تزداد لذة ومتعة كلما كبرت وعجزت، بعكس المرأة التي يذوي جمالها ويجف عودها مع التقدم في السن. والقدم صفة تشترك فيها الأطلال والخمرة بنص الخطاب الشعري الذي يقول «صفة الطلول بلاغة القدم» ولكن هذا الاشتراك الظاهري يتحول إلى مفارقة في دلالته العميقة، وذلك أن الصفة نفسها حين تكون سلبية في طرف تكون إيجابية في الطرف الآخر، لأن القدم في حالة الخمرة له دلالة التقدم والأولية وليست دلالة البلى والعفاء والفناء كما في الأطلال.

فالبعد الأول للتضاد في الصورتين هو المفارقة بين العام والخاص وبين مفهومين متقابلين للقدم. وثمة بعد آخر هو الدلالة على التفرد، فالخمرة ذات مؤنثة، ولكن الأنثى لا تكون بنتًا لم تعجم وأمًّا في الآن ذاته إلا في حالة واحدة هي حالة الخمرة، وهذا وجه تفضيله لها على المرأة العُرفية ذات الأنوثة الوحيدة البعد. وقد نضيف إلى هذين البعدين لازدواجية الوصف بُعدًا ثالثًا هو الدلالة على الكمال والشمول في الخمرة بحيث تجمع بين مزايا متقابلة قلما تجتمع في الشيء الواحد من جنس المؤنث، فهي تأخذ من الفتاة أحسن صفاتها (النضارة والجاذبية والعذرية) وتأخذ من الأم أبرز سماتها (التقديس والمهابة والوقار). والواقع أن التضاد الرئيس الذي نراه هنا في صورة البنت والأم ليس الوحيد، بل يكاد يكون سمة مسيطرة على وصفه وتصويره للخمرة في القصيدة كلها: فهي «سقم الصحيح وصحة السقم،» وهي «صديقة الروح وقيم الجسم.» ومفعولها يدب في العظام ويصعد إلى ذروة الرأس، وعقبى أمرها صبر ولكنها مزة الطعم في البداية، وهي ترمي فتصيب إصابة قاتلة ولكنها مع هذا جم المراح دريرة السهم. هذا بالإضافة إلى التضاد اللفظي في عبارة «كنيتها على الاسم» وعبارة «روحن ما عزبن.»

والسبب الظاهر والمباشر لهذا التضاد في صورة الخمرة هو اعتماد أسلوب الوصف على الـطباق والمقابلة البديعية، وهو الأسلوب الذي أخذ في التحكم بلغة الشعر العربي منذ العصر العباسي الأول وفي شعر مسلم بن الوليد وأبي نواس بالذات.

والسبب الظاهر والمباشر لهذا التضاد في صورة الخمرة هو اعتماد أسلوب الوصف على الـطباق والمقابلة البديعية، وهو الأسلوب الذي أخذ في التحكم بلغة الشعر العربي منذ العصر العباسي الأول وفي شعر مسلم بن الوليد وأبي نواس بالذات. ولكن التقابل البديعي هنا ليس مجرد قيمة شكلية إيقاعية متعلقة بتوازن العبارة الشعرية، بل إنه يدخل في صميم الانطباع الذي يُكوِّنه المتلقي عن شخصية الموصوف، وهذا الانطباع هو الإحساس بأن الجمع بين الأضداد ميزة تخص الخمرة وحدها وتكسبها التفرد والغرابة والعمق والازدواجية في شكلها وفي فعلها — إذ هي بنت وأم، وروح وجسم، وصحة وسقم، ودبيب وتصعيد، وحلاوة ومرارة، وقتل ومزاح، وهي خواص تجعل «ابنة الكرم العباسية» تقف على النقيض تمامًـا من ابنـة الأطلال في بساطتها وسذاجتها وجمود ملامحها المتكررة بوجه واحد في كل القصائد. ولأن التفرد والغرابة والتعقيد والازدواجية هي الملامح المميزة للحضارة العباسية في مقابل بساطة البداوة الجاهلية، فإن الخمرة في تفردها وغرابتها وازدواجية شخصيتها هي ابنة عصرها وبيئتها ومجتمعها. ومن هنا يفضي التناقض الظاهري إلى انسجام عميق في الدلالة النهائية، لأن الازدواجية التي خلقها التضاد في صورة الخمرة تجعل منها منسجمة مع عصرها ومجتمعها. وأبو نواس في تجربته الشعرية إنما يبحث عن الموضوعات المنسجمة مع ذاته ومع إيقاع الحياة في عصره. ويمكن القول في النهاية إن كمون الانسجام في التضاد وفي التناقض الظاهري للوصف والتصوير هو البعد الفني الثالث في هذه القصيدة.

هكذا نرى — في التحليل الأخير — أن هذه القصيدة ذات بنية تتسم بالدقة والعمق على مستـوى الحـركـة الموضوعية والحركة اللغوية وعلى مستوى الدلالات البعيدة لعملية الوصف والتصوير. ولذا فإن هذا النموذج من الخمرية لا يتميز على جنسه إلا بدقة بنيته وعمقها في الدلالة على ذات الرؤية التي يصدر عنها في سائر خمرياته، وهي رؤية الالتزام بالدفاع عن ذاتية التجربة الشعرية وواقعيتها وتحررها ضد التبعية الفنية المتمثلة في وصف الشاعر العباسي للطلول والرسوم. أما فيما يتعلق بنموذج المدحة المختار للتحليل هنا، فقد رأينا أن البناء في قصيدة «أجارة بيتينا» يتسم بالتعقيد والتداخل إذ تتشكل وحداتها التكوينية

من النسيب ووصف العقاب، والحوار مع الزوجة الذي يتطور إلى المديح في قسمه الأول ثم وصف الرحلة على المطايا الذي ينتهي بالمديح في قسمه الثاني. هذا التعقيد والتداخل يمثل محاولة واعية من أبي نواس لاستيعاب السياقات الفنية السابقة والإضافة إليها بحيث يتداخل الأصل الجاهلي بالمطور الأموي بالمستحدث العباسي. كما أن التعقيد في بنية القصيدة إنما هو انعكاس للتعقيد في رؤيتها، فهي في التخلصين والمديح بقسميه تصدر عن رؤية استجداء أموية جريرية تتملق السلطة وتخاطب الموقف الرسمي وتذوب فيه، ولكنها في مقدمتها أو في نسيبها تصدر عن رؤية قوامها التنازع بين المحافظة والتحرر، إذ يعزف الشاعر في هذا القسم نغمة مزدوجة عميقة، ظاهرها الإشادة أمام الوالي بقيم المحافظة كالغيرة والتمنع والستور وعدم التزاور والاختلاط، وباطنها الشكوى من هذه المحافظة والاستعلاء عليها، وذلك حين تتحول نغمة الشكوى إلى نغمة فخر ذاتي ثم تعريض بالمتيمين العرب الذين يقتلهم سلطان الحب وسلطان التقاليد الاجتماعية الصارمة. ويمكننا أن نعد وصف العقاب وبروز الشاعر من خلاله في بصره الحاد الثاقب تصعيدًا لنغمة الاستعلاء التي انتهى بها النسيب. إن قصيدة المديح وقصيدة الخمرة يعرضان في الأصل سياقين من فن القصيد متعارضين تعارضًا حادًّا في البناء والرؤية: فالمدحة في بنائها الفني هي نموذج الالتزام بالأصول التراثية في تشكيل الوحدات واختيار الموضوعات، وهي من حيث الرؤية قصيدة التعبير عن الموقف الرسمي بمحافظته وسمته ووقاره وتزمته. أما الخمرية فهي في المقابل قصيدة الانتصار للذات على الجماعة وللتحرر على المحافظة وللحداثة على الوراثة.

لكن القراءة المتقصية لقصيدة «أجارة بيتينا» قد كشفت في نسيب هذه القصيدة عن تلك النغمة المزدوجة التي هي في ظاهرها نغمة احتفال بالمحافظة وفي باطنها نفحة شكوى منها واستعلاء عليها وعلى السلطة الاجتماعية. هذه النغمة هي الخيط الدلالي الذي يصل المدحة بالخمرية عند أبي نواس ويجعلنا نحس بالانسجام والثبات في موقف الشاعر، وذلك لأن نزعة التحرر النواسية التي تظهر سافرة مكشوفة في الخمرية تبدو في المدحة متوارية تحت غطاء الشكوى غير المباشرة من قيم المحافظة مراعاة للموقف الرسمي في سياق المديح. وبالنظر إلى هذه العلاقة الدقيقة بين النموذجين، من الصعب أن نتخذ من تمرد أبي نواس على الإطار الموضوعي القديم في الخمرية وخضوعه الظاهري لهذا الإطار في المدحة دليلاً

على تناقضه وعدم ثبات موقفه، وذلك لأنه في مقدمة هذه المدحة بالذات، وربما في سائر مدائحه قد تعامل مع النسيب تعاملاً جديدًا أبقى فيه على إطاره الخارجي ولكنه غيَّر جوهره ومضمونه بما يجعله يتجاوز النسيب التقليدي ليعبر عن الموقف النفسي والواقع الاجتماعي للشاعر؛ ولأنه استطاع في نسيب المدحة أن يوفق بين متطلبات الموقف الرسمي بسمته وتزمته وبين تداعيات الرؤية الذاتية النواسية بتحررها وإباحيتها من خلال تلك النغمة المزدوجة العميقة التي تمزج إقرار المحافظة بالشكوى منها والاستعلاء عليها. ولعلنا من خلال هذه القراءة نصل في النهاية إلى نتيجة، وهي أن نزعة التحرر من التبعية الفنية للقديم باتجاه ذاتية التجربة الشعرية وواقعيتها هي الخيط الدلالي الذي يصل بين النموذجين، ولعلها كذلك العامل المشترك بين جنسي المدحة والخمرية عمومًا، رغم تباعد السياق الفني والأداء اللغوي في كل جنس.

مدح الخصيب

كان أبو نواس مبذرًا سخيًّا، فلم تكن تكفيه عطايا الرشيد فقصد إلى مصر ليمدح أميرها الخصيب، آملاً أن تكون عطاياه أوفر من عطايا الرشيد، والخصيب هو ابن عبدالحميد العجمي، وكان عامل الخراج بمصر من قبل هارون الرشيد:

أجارةَ بَيْتَيْنا أبوكِ غَيورُ، ومَيْسُورُ ما يُرْجَى لديْكِ عسيرُ
وإن كنتِ لا خِلاًّ ولا أنتِ زوجةٌ فلا برحَتْ دوني عليكِ ستُورُ
وجاوَرْتُ قوماً لا تزاوُرَ بينهمْ، ولا وَصْلَ إلا أن يكونَ نُشُورُ
فما أنا بالمشْغُوفِ ضربةَ لازِبٍ، ولا كلّ سلطانٍ عليّ قديرُ
وإني لِطَرْفِ العينِ بالعينِ زاجرٌ، فقد كدْتُ لا يخفَى عليّ ضميرُ
كما نظرتْ. والريحُ ساكنةٌ لها، عُقابٌ بأرْساغِ اليديْنِ نَدُورُ
طوتْ ليلتين القُوتَ عن ذي ضَرُورةٍ أُزَيْغِبَ لم يَنْبُتْ عليهِ شَكيرُ
فأوْفَتْ على عَلياءَ حينَ بَدَا لها من الشمسِ قَرْنٌ، والضريبُ يمورُ
تقلّبُ طَرْفًا في حِجاجَيْ مَغارَةٍ، من الرأسِ، لم يدخُلْ عليه ذَرُورُ
تقولُ التي عن بيتِها خفّ مرْكبي: عزيزٌ علينا أن تَرَاكَ تَسيرُ
أما دونَ مصرٍ للغَنَى مُتَطَلَّبٌ؟ بلَى إنّ أسبابَ الغِنَى لكثيرُ

فقلتُ لها، واستعجلْتُها بَوادِرٌ، جرتْ فجرَى في جرْيِهنّ عبيرُ
ذريني أكثرْ حاسديكِ برحلةٍ، إلى بلَدٍ فيه الخصيبُ أميرُ
إذا لم تَزُرْ أرضَ الخصيبِ ركابُنا، فأيّ فتًى، بعدَ الخصيبِ، تَزُورُ
فتًى يشتري حسْنَ الثناءِ بمالِه، ويعلَمُ أن الدائراتِ تَدُورُ
فما جازَهُ جُودٌ، ولا حَلّ دونَه ولكنْ يصيرُ الجودُ حيثُ يصيرُ
فلم ترَ عيني سُؤددًا مثلَ سُؤدَدٍ، يحلّ أبو نَصرٍ به، ويسيرُ
وأطرقُ حيّاتِ البلادِ لحَيّةٌ خَصيبيّةُ التصميمِ حينَ تَسُورُ
سمَوْتَ لأهلِ الجوْرِ في حالِ أمنِهمْ، فأضحوا وكلٌّ في الوثاقِ أسيرُ
إذا قام غنّتْهُ على الساقِ حليةٌ، لها خُطوةٌ عند القيامِ قصيرُ
فمن يكُ أمْسَى جاهلًا بمقالتي، فإنّ أميرَ المؤمنينَ خبيرُ
وما زلتَ توليهِ النصيحةَ يافعًا إلى أن بدا في العارضَينِ قتيرُ
إذا غالَهُ أمرٌ، فإمّا كفَيْتَهُ، وإمّا عليهِ بالكفاءِ تُشيرُ
إليكَ رمَتْ بالقومِ هُوجٌ كأنما جماجمُها، فوق الحِجاجِ، قبورُ
رحلْنَ بنا من عَقْرَقُوفَ، وقد بدا من الصبحِ مفتوقُ الأديمِ شهيرُ
فما نجدَتْ بالماءِ حتى رأيتُها مع الشمسِ في عينيْ أباغَ تغُورُ
وغُمّرْنَ من ماءِ النُّقَيْبِ بشرْبَةٍ، وقد حانَ من ديكِ الصباحِ زميرُ
ووافَينَ إشراقًا كنائسَ تدْمُرٍ، وهنّ إلى رَعْنِ المُدخّنِ صُورُ
يُؤمّمْنَ أهلَ الغُوطَتينِ كأنّما لها، عند أهلِ الغوطتينِ، ثُؤورُ
وأصْبحنَ بالجولانِ يرْضَخن صَخرها، ولم يبقَ من أجراحِهنّ شُطورُ
وقاسَينْ ليْلًا دون بَيْسانَ لم يكَدْ سنَا صُبْحِهِ، للناظرينَ، يُنيرُ
وأصْبحنَ قد فوّزْنَ من نهرِ فُطرُسٍ، وهُنّ عنِ البيتِ المقدّسِ زُورُ
طوالبَ بالرّكْبانِ غزةَ هاشمٍ، وفي الفَرَمَا، من حاجِهنّ، شُقُورُ
ولمّا أتَتْ فُسْطاطَ مِصْرٍ أجارَها على رَكبِها، أن لا تزالَ، مجيرُ
من القومِ بسّامٌ كأنّ جبينَهُ سنَا الفجرِ يَسْري ضوؤه ويُنيرُ
زَها بالخصيبِ السيْفُ والرّمحُ في الوَغَى، وفي السّلْمِ يزْهُو مِنْبرٌ وسَريرُ
جوادٌ إذا الأيْدي كفَفْنَ عن النّدى، ومن دونِ عَوْراتِ النساءِ غَيُورُ

لَهُ سَلَفٌ في الأعجَمين كأنّهمْ إذا اسْتُؤذِنوا يومَ السلامِ بدُورُ
وإني جديرٌ، إذْ بلغْتُكَ بالمُنى، وأنتَ بما أمّلْتُ منكَ جديرُ
فإنْ تُولِني منكَ الجميلَ، فأهْلُهُ، وإلّا فإنّي عاذرٌ وشَكُورُ

سقم الصحيح وصحة السقم

صِفَةُ الطُّلولِ بلاغةُ القِدْمِ ، فاجعلْ صِفاتِكَ لابنةِ الكَرْمِ
لا تُخْدَعَنّ عن التي جُعِلَتْ سُقْمَ الصحيحِ ، وصِحّةَ السُّقْمِ
وصديقةِ الرّوحِ التي حُجِبَتْ عن ناظَرَيكَ، وقيّمِ الجسمِ
لا كَرْمُها مما يُذالُ، ولا فُتِلَتْ مَرائِرُها على عَجْمِ
صَهباءَ فَضّلَها المُلوكُ على نُظَرائِها بفضيلةِ القِدْمِ
فإذا أطَفْنَ بها صَمَتْنَ لها، صَمْتَ البناتِ مَهابَةَ الأمِّ
وإذا هَتَفْنَ بها لنازلةٍ، قَدّمْنَ كُنْيَتَها على الاسْمِ
وإذا أرَدْنَ لها مُحاوَرَةً رَوَحْنَ ما عَزَبْنَ من حِلْمِ
شُجّتْ؛ فَعالَتْ فَوْقَها حَبَبًا، مَتراصفًا كَتَراصُفِ النّظْمِ
ثم انْفَرَتْ لك عن مَدَبْ دَبًا عجْلانَ، صَعْدَ في ذرا أكْمِ
فكأنّما يَتْلُو طَرائِدَها، نَجْمٌ تَواتَرَ في قَفا نَجْمِ
وكأنّ عُقْبَى طَعْمِها صَبْرٌ، وعلى البديهةِ، مُزّةُ الطّعمِ
فعلامَ تذْهَلُ عن مُشَعْشَعَةٍ، وتَهيمُ في طَلَلٍ، وفي رَسْمِ
تَصِفُ الطّلولَ على السماعِ بها، أفذو العِيانِ كأنتَ في العِلْمِ
وإذا وَصَفْتَ الشيءَ مُتّبِعًا، لم تَخْلُ من زَلَلٍ، ومن وَهْمِ

The Nuwāsī Perspective: A Reading in a Panegyric and A Wine Poem

Saud Al-Ruhayli
Assistant Professor, Arabic Department, College of Arts,
King Saud University, Riyadh, Saudi Arabia

Abstract. Books of literary history have commonly held the view that the poetry of Abū Nuwās was self contradictory. That is to say, his panegyrics submit to the same pre-Islamic norms and patterns of thought which were then mocked in his wine poems. The topic of this study springs from the conviction that, before reaching such a conclusion, we must first examine the substructures of the individual poems to see whether or not they reveal a unified vision. As an initial contribution to a thorough textual analysis of this poet, two well-known poems are selected here representing two different genres: the panegyric and the wine poem. It was found, as a result, that this poet's libertine vision constitutes a semantic and psychological thread connecting the panegyric to the wine poem. The only difference between the two is that this vision, which is overtly spelt out in the wine poem, becomes concealed in the prelude (*nasīb*) of the panegyric under a supressed tone of bitterness and complaint about the social conservatism of his surroundings.