الصورة الشعرية في خمريات أبي نواس وزهدياته

الباحثة/ حنان سالم المالكي

المقدمة

تحتل الصورة مكانًا جوهريًا في الأعمال الأدبية وخاصة في الشعر، فهي بطبيعتها تشكل دعامة قوية في أي عمل أدبي "فالصورة تستعمل –عادة– للدلالة على ما له صلة بالتعبير الحسي(١).

وقد أدرجت معاجم اللغة أكثر من معنى للصورة إذ نجد –من هذه المعاني– في لسان العرب: "المصور من أسماء الله تعالى، وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها، فأعطى كل شيء منها صورة خاصة، وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها... وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي، قال ابن الأثير: الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته"(٢).

وقريب من ذلك ما جاء عند الفيروز آبادي المأخوذ من معاني الصورة في معاجم اللغة أنها تعني النوع والصفة(٣). وتدور لذلك شواهد عديدة، منها قوله سبحانه: ﴿ هُوَ ٱللَّهُ ٱلْخَٰلِقُ ٱلْبَارِئُ ٱلْمُصَوِّرُ ﴾(٤). فإن كلمة المصور اسم فاعل من صوّر، ومعناها الموجد على الصفة التي يريد.

قال الحافظ بن كثير –رحمه الله تعالى–:"أي الذي إذا أراد شيئًا قال له كن فيكون على الصفة التي يريد، والصورة التي يختار كقوله: ﴿ فِيٓ أَيِّ صُورَةٖ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ ﴾ ولهذا قال المصور أي الذي ينفذ ما يريد إيجاده على الصفة التي يريدها"(٥).

والصورة كمصطلح فني لم يبرز إلاّ في العصر الحديث، وإن كان قد ذكر في النقد العربي القديم، فإنه لم يكن على هيئة الاصطلاح، بل كان مرتبطًا بنوع من

(١) مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية**، (مصر: دار مصر للطباعة، د.ت، د.ط)، ص٣.

(٢) **لسان العرب**، مادة (ص. و. ر).

(٣) **القاموس المحيط**، مادة (ص. و. ر).

(٤) سورة الحشر، آية ٢٤.

(٥) ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، راجعه ونقحه: خالد محمد محرم، (صيدا، بيروت: المكتبة العصرية ١٤٢٢هـ/٢٠٠٢م)، ٣٠٩/٤.

الدراسات المتعلقة بالاتجاه اللغوي[١] في دراسة الأنواع البلاغية للصورة، والتي كانت تُدْرَس تحت مسميات التشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية[٢].

وقد دارت حول مصطلح الصورة اختلافات كثيرة –عند الدارسين في العصر الحديث– عارضت بعضها البعض إلى حد التناقض؛ ويعود ذلك إلى المناهج المختلفة التي حاولت تعريف الصورة وضبطها في تعريف جامع مانع. والحقيقة أن تحديد مثل هذا المصطلح أو إيجاد تعريف شامل له في رأي بعض الدارسين أمر ليس باليسير الهين[٣].وربما يعود ذلك لعلاقة الصورة بالشعر نفسه، فالشعر ذو طبيعة متغيرة لأنه ينتمي إلى الفردية الذاتية، بالإضافة إلى أن تعريف الصورة يتأثر بما تثيره في نفس متلقيها. فهذه العوامل المختلفة جعلت من تعريف الصورة تعريفاً محددًا أمرًا بالغ الصعوبة.

وعند النظر في بعض الاجتهادات في تعريف الصورة، نجد أنها لا تمس سوى البعد الواضح منها، وذلك –كما ذكرت بشرى موسى صالح– لأن "إدراك البعد المباشر لها أو تحديده أمر يسير فهي، وفق هذا المفهوم، التركيبة اللغوية المحقّقة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي موحٍ كاشف ومعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية، غير أن البعد أو الأبعاد العميقة الأخرى لها التي لا يحسمها البعد المباشر ولا يصل إليها، هي التي تتأبى تحديدًا بعضها في منهج إبداعي مشترك أو عام تتفق فيه مع غيرها، وهنا تكمن الصعوبة، ونلمس بوضوح قصور التحديدات التي لا تمس من الصورة الفنية، إلاّ بعدها الواضح المكشوف"[٤].

فالبعد الواضح من مصطلح الصورة يتحدث عن جانبين في الشعر:

أولهما: ما يتعلق بالصورة البيانية من تشبيه، واستعارة، وكناية...

وثانيهما: ما يتعلق بالوصف والنقل الواقعي للمشهد الموصوف بألفاظ حقيقية وليست مجازية.

---

(١) جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي ١٩٩٢م، ط٣)، ص١١٢-١٣٣.

(٢) انظر إبراهيم عبدالرحمن الغنيم، **الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد**، (القاهرة: الشركة العربية للنشر والتوزيع ١٤١٦هـ/١٩٩٦م، ط١)، ص١٢.

(٣) بشرى موسى صالح، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي ١٩٩٤م، ط١)، ص١٩. علي صبح، **الصورة الأدبية تأريخ ونقد**، (القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، د.ت، د.ط)، ص٥، للإطلاع على هذه الاختلافات. انظر بشرى موسى صالح، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، ص١٩-ص٤٠.

(٤) بشرى موسى صالح، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، ص٢٠.

وكل جانب من هذين الجانبين يمتزج فيه الشكل بالمضمون أو الظاهر بالباطن في تركيبة لغوية تحدد ذلك الامتزاج.

ويعرف أحد النقاد الصورة بأنها: "أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن، شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن[١]. ويضيف: "لكن هذا المفهوم هو المفهوم العام للصورة، أما المجال التفصيلي له فيجعل الصورة تركيبة عقلية تحدث بالتناسب أو بالمقارنة بين عنصرين هما في أحيان كثيرة، عنصر ظاهري، وآخر باطني وأن جمال ذلك التناسب أو المقارنة يحدد بعنصرين آخرين هما: الحافز والقيمة، لأن كل صورة فنية تنشأ بدافع وتؤدي قيمة"[٢].

فالصورة في التعريف السابق قائمة على الأشكال البلاغية من تشبيه واستعارة ومجاز ونحوها، وتقوم كذلك على الحقيقة أيضًا حينما يكون الكلام وصفًا حقيقيًا للمناظر والأشياء ثم إن الصورة لا تنفصل عن العوامل التعبيرية التي تساندها وتعينها على إبراز وظيفتها، كالموسيقا، والإيقاع، والشعور العام.

ويرى عبدالقادر القط أن الصورة هي "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة، مستخدمًا طاقات اللغة، وإمكاناتها في الدلالة والتركيب، والإيقاع، والحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني"[٣].

فمفهوم الصورة في هذا التعريف يتحدد بكونها ألفاظًا، وعبارات منسقة على وجه معين، والهدف منها هو التعبير عن التجربة الشعرية.

ويظل –في رأي عبدالقادر الرباعي– مصطلح "صورة" على ما به من مزالق، أفضل مصطلح متاح نستعيض به عن الأشكال المجازية في بلاغتنا العربية من استعارة وتشبيه وكناية، ويضيف إليها الوصف المباشر للمناظر والأشياء كما يضم إليها الصور التجريدية أيضًا، فالصورة لا تلغي التشبيه والاستعارة، وإنما تقدم فهمًا أكثر عمقًا وإدراكًا لطبيعة التصوير من الفهم الجزئي الذي كان سائدًا في البلاغة العربية[٤].

---

(١) عبدالقادر الرباعي، **الصورة الفنية في النقد الشعري**، (الرياض، دار العلوم ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م، ط١) ص٨٥.

(٢) نفسه، ص٨٥-٨٦.

(٣) عبدالقادر القط، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي**، (بيروت، دار النهضة العربية ١٤٠١هـ، ط٢)، ص٣٩١.

(٤) انظر عبدالقادر الرباعي، **الصورة الفنية في النقد الشعري**، ص٩٥.

والصورة الشعرية في خمريات أبي نواس وزهدياته تقوم على عدد من العناصر والأنماط المكونة للصورة وهي بذلك تكون وسائل معينة على فهم الصور وتحليلها وإبراز قيمتها البلاغية التي تخدم النص بالوقوف على أفكاره ومعانيه وإيحاءاته. ومن خلال هذه العناصر والأنماط تقف على أبرز السمات الفنية للصورة الشعرية عند أبي نواس.

أولاً: عناصر الصورة الشعرية في خمريات أبي نواس وزهدياته:

لعل من الوسائل المعينة على كشف ماهية الإبداع الشعري ومعرفة طبيعته، دراسة العناصر التي يستخدمها الشاعر في صياغته الشعرية، فدراسة العناصر المكونة للصياغة الشعرية على اختلاف أنواعها من حسية أو ذهنية تقرب من إدراك نواحي الإبداع(١). ومادة الصورة هي الجزئيات الصغيرة التي تتكون منها التجربة الفنية، وتحدد معالمها، وتوضح خصائصها. فالصورة التي يبدعها الشاعر تأخذ عناصرها من الواقع ثم تركب تركيبًا لا يطابق الواقع –تركيبًا من عمل الخيال– فتتكون بذلك صورة قوامها المحسوسات البصرية، والسمعية، والذوقية ...إلخ(٢). ومن الثابت علميًا أن الحواس تتكامل فيما بينها في كل نشاط ذهني يقوم به الإنسان، وما التصوير في الشعر إلاّ نتيجة لتعاون وتكامل الحواس والملكات(٣). وهو ما يعرف "بتراسل الحواس" ونجد أن الصورة الشعرية عند أبي نواس تتمازج فيها مواد الصورة وبناءًا على ماتقدم فإننا نستطيع تصنيف هذه الصور المحسوسة بالشكل التالي:

أ- **الصور البصرية:**

يعد الدارسون حاسة البصر من أظهر الحواس أثرًا وأكثرها أهمية(٤). ويلحظ الناظر في شعر أبي نواس أن الصور البصرية يبرز فيها عنصر اللون بشكل جلي، وبخاصة في شعر الخمرة فقد استطاع النواسي أن يعطي شعره خرائط بصرية مما جعل أبا عمرو الشيباني يرى أبا نواس واحدًا من ثلاثة في الشعر العربي أجادوا في وصف الخمرة وهم الأعشى، والأخطل، وأبو نواس(٥). وليس تأخر أبي نواس عن

(١) انظر بشرى موسى صالح، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، ص٧٣.

(٢) انظر إبراهيم الغنيم، **الصورة الفنية في الشعر العربي**، ص٨٧–١١١، وللتوسع في أصل هذه الصور انظر كتاب: ستانلي هايمن، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، ترجمة: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، (القاهرة: دار الفكر العربي)، ١/٢٨٦–٣٣٥.

(٣) انظر مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية**، ص٨.

(٤) انظر جابر عصفور، **الصورة الفنية**، ص٣١١–٣١٢.

(٥) انظر ابن منظور، **أخبار أبي نواس**، تحقيق: علي مهنا، (بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت، د.ط).

الآخرين في نص الخبر إلاَّ لغرض زمني بحت -فيما يرى كثير من البـاحثين[١]- إذ لا يمنع ذلك من القول إنه كان أشعر الثلاثة في باب وصف الخمرة.

واستخدام أبي نواس للمؤثرات البصرية يجعل شعره الخمري مفعمًا بـالألوان، ومن الألوان التي حفلت بها قصائده الخمرية اللون الأصفر[٢]، وهو من الألـوان التـي شاع استخدامها في العصر العباسي[٣]. واستخدام هذا اللون في وصف الخمرة قد يعنـي وصفها بالصفاء والجمال، ويمثل قمة التوهج والإشراق حيث إنه أكثر الألوان نورانيـة وإيحاءً بالسرور[٤].

يقول في وصف لون الخمرة:

صـفراءُ لا تنـزل الأحـزانُ سـاحتها لـو مـسَّها حجـرٌ مـسَّته سـراءُ[٥]

ويقول كذلك:

حَلَبـتُ لأصـحابي بهـا دِرَّةَ الـصِّبا بصَفْراءَ مـن مـاءِ الكـرومِ شَـمُولِ[٦]

فوصفه للخمرة بهذا اللون يوحى بالـصفاء والإثـارة والانـشراح واللمعـان والإشعاع[٧] وهو من أكثر الألوان ورودًا في وصف الخمرة[٨] في شعره. وعند النظـر في استخدام أبي نواس للألوان نجد عنده ألوانًا أخرى لوصف الخمرة كاستخدام اللـون الأحمر، يقول في ذلك:

---

(١) انظر ما ورد عند كل من:
حسين خريس، **حركة الشعر العباسي في مجال التجديد بين أبي نواس ومعاصريه**، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٤م، ط١)، ٢/٤٢-٤٣.
مصطفى الشكعة، **الشعر والشعراء في العصر العباسي**، (بيروت: دار العلم لملايين ١٩٩١م، ط٧)، ص١٩٥.
محمد أبو الأنوار، **الشعر العباسي تطوره وقيمه الفنية**، (القاهرة: دار المعارف ١٩٨٧م، ط٢)، ص٢٠٠.
جورج معتوق، **أبو نواس في شعره الخمري**، (بيروت: دار الكتاب اللبناني ١٩٨١م، ط٢)، ص٣٠-٣٤.
إيليا حاوي، **فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب**، (بيروت: دار الثقافة ١٩٨١م، د.ط)، ص٢١٠-٣٠٦.
علي البطل، **الصورة في الشعر** العربي **حتى آخر القرن الثاني الهجري**، (دار الأندلس للنشر ١٩٨٠م، ط١)، ص٢٠٩.
محمد مصطفى هدارة، **اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري**، (مصر: دار المعارف، ١٩٦٩م، ط٢)، ص٤٩١.
شوقي ضيف، **العصر العباسي الأول**، (القاهرة: دار المعارف ١٩٦٦م، ط٨)، ص٢٣٤.
يوسف خليف، **في الشعر العباسي نحو منهج جديد**، (القاهرة: دار غريب، د.ت. د.ط)، ص٥٠.
جورج غريب، **شعر اللهو والخمر تاريخه وأعلامه**، (بيروت: دار الثقافة، د.ت. د.ط)، ص١٣٥-١٣٩.
(٢) انظر على سبيل المثال **الديوان**، ص٧٤، ص١٤٣، ص١٤٥، ص١٨١، ص٢٢٣.
(٣) انظر عبدالله الفيفي، **الصورة البصرية في شعر العميان**، (الرياض: النادي الأدبي، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م، ط١)، ص١٦.
(٤) انظر إبراهيم محمد علي، **اللون في الشعر العربي قبل الإسلام (قراءة ميثولوجية)**، (طرابلس – لبنان: جروس برس، ٢٠٠١م، ط١)، ص٩٥.
(٥) **الديوان**، ص٧٤.
(٦) نفسه، ص١٨١.
(٧) انظر أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، (الكويت: دار البحوث العلمية، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م، ط١)، ص٢.
(٨) انظر على سبيل المثال **الديوان**، ص١١٦، وص١٣٦، وص١٦٢، و١٩٣.

لا تَبْكِ ليلــى، ولا تطْــرَبْ إلــى هنــدِ واشرَبْ على الورد من حمراءَ كالوردِ[١] كالوراد

ويستخدم هذا اللون أيضًا في وصف تأثير الخمرة في شاربها، يقول في ذلك:

كأسًا إذا انحدَرَتْ فــي حَلْــقِ شــارِبها أحذَتْــه حُمرتهــا فــي العــينِ والخــدِّ[٢]

ومن طريقة أبي نواس في صوره اللونية، استخدامه للصور اللونية المركبــة، ومن ذلك قوله في وصف لون الخمرة:

فجــــاء بهــــا زيتيَّــــةً ذَهَبيَّــــةً فلــم نــستَطِع دون الــسُّجودِ لهــا صَــبْرًا[٣]

إذ يتكامل عدد من الألوان في تركيب الصورة الواحدة.

وقد تكون هذه الصورة اللونية وصفًا لشيء حقيقي بألوانه الحقيقية دون تــدخل المجاز كثيرًا، بل قد تخلو من المجاز كقوله:

وصفراءَ قبــلَ المــزجِ، بيــضاءَ بعــده كأنَّ شُــعاعَ الــشمسِ يلقــاكَ دُونَهَــا[٤]

فكلا اللونين في الصورتين السابقتين يوحي بالإشراق والجمــال ويــضج بالهجــة وبخاصة عندما تتحد الألوان مع الأضواء، فالنور وما يتصل به من عناصر مشرقة مــشعة، أوصاف تكررت في شعر أبي نواس، وإن كانت هذه الأوصاف –كما ذكر إيليــا حــاوي– تظل في حدود المعاني القديمة التي كانت تشبه الخمرة بالشمس أو النار أو الكوكب[٥].

وتبرز الصور بروزًا واضحًا في شعره الخمري ويكاد أبو نواس يقصر هــذه الصور النيرة المضيئة على وصف الخمرة وكؤوسها ووصف الساقي والساقية[٦]. وفي هذه الصور الحسية نجد أن أبا نواس لا يقف فقط عند الألوان والأضواء بل يصور لنــا كل ما يلحق بالخمرة فيصف أوعيتها ومجلسها وكرومها ...إلخ. وبذلك نجــد أن كثــرة ورود الألوان والأضواء، والمحسوسات البصرية الأخرى التي صورها أبو نواس مــن أبرز الوسائل التي ساهمت في تقديم الصورة في شعره بشكل حسي.

ب- الصور الشمية:

يستعين الشاعر بجميع حواسه في إبراز صوره الفنية، فاستخدامه لهــا يــأتي كردة فعل لاستقبال حواسه لمظاهر العالم الخارجي وتعامله معها، وبذلك تكون الألفــاظ

---

(١) **الديوان**، ص١٢٧.

(٢) نفسه، ص١٢٨.

(٣) نفسه، ص١٤٩.

(٤) نفسه، ص٢٢٣.

(٥) انظر إيليا حاوي، **فن الشعر الخمري**، ص٢٩٠.

(٦) انظر على سبيل المثال **الديوان**، ص٧٢، وص٧٥، وص٨٧، وص٩٠، وص٩٣، وص١٠٧، وص٢١٩.

المعبرة عن الصورة الشمية هي رد فعل لحاسة الشم. نلحظ أن خمريات أبي نواس تزخر بعدد من الصور الشمية[١]، التي تأتي في معرض حديثه عن أوعية الخمرة وكؤوسها، فيصف ما ينبعث منها من روائح، وعند وصفه للخمرة نراه يعتمد على صفات يحاول من خلالها إظهار حسنها، فيظهر المدنس في صورة المقدس، والقبيح المستهجن دينيًا في صورة الحسن المألوف، فيشبه رائحة الخمرة بروائح زكية كرائحة المسك مثلاً، يقول فيها:

وقهوةٍ كالمِسكِ مشمولةٍ منزلها الأنبار أو هيت[٢]

ونجده في صورة أخرى يشبهها برائحة التفاح، فيقول:

شَكَّ البِزالُ فؤادَها، فكأنما أهدَت إليكَ بريحِها تُفَّاحا[٣]

كما يشبه رائحتها بالريحان:

أعطَتْكَ ريحانَها العقار وحان من ليلك انسِفار[٤]

ومن ذلك قوله:

فتنفَّستْ في البيتِ إذ مُزِجَتْ كتنفُّسِ الريحانِ في الأنفِ[٥]

كما يشبه رائحتها بالقرنفل:

عَبِقَتْ أكفُّهم بها فكأنَّما يتنازعون بها سِخَاب قرنفلِ[٦]

وليست كل الصور الشمية عند أبي نواس مقتصرة على تشبيه رائحة الخمرة بالروائح الزكية، بل تأتي بعض الصور الشمية أحياناً في ثنايا حديثه عن أثر الخمرة، فالخمرة التي يشربها من شدتها تسكره رائحتها قبل أن يذوقها، يقول في ذلك:

كأسٌ من الراح العتيقِ بريحها قبلَ المَذاقَةِ في الرُّؤوس تسور[٧]

ومن الصور الشمية كذلك صورة رائحة الخمرة القوية التي لا يمكن إخفاءها:

(١) نفسه، ص١٠٧، ص١١٦، ص١٤٣، ص١٧١.
(٢) انظر على سبيل المثال **الديوان**، ص١٠٧.
(٣) نفسه، ص١١٦.
(٤) نفسه، ١٤٣.
(٥) **الديوان**، ص١٧١.
(٦) نفسه، ص١٩١.
(٧) نفسه، ص١٤٣.

رائحَـــــة الخمـــــرِ، وأنفاســـــها والخمـــــر لا تخفـــى لـــه رائحـــه[١]

ومن خلال ما سبق نجد أن الصور المتعلقة بحاسة الشم جاءت مرتبطة بالخمرة، فوصف أبي نواس لها كان من منطلق حبه لها وإعجابه بها، مما جعله يكررها دون تغيير.

ج- **الصور السمعية:**

كان لهذا اللون من الحس نصيبًا في صور أبي نواس، حيث أفاد من هذه الحاسة في تكوين صورة فنية حية، واستطاع بها أن ينقل لنا مشاهد من مجلس الشراب، مع تصوير ما فيه من غناء وآلات موسيقية ووصف لصوت الساقي الأغن أو صوت الخمرة في الدن. والمتتبع للصور السمعية في خمرياته يجد أنها لا تكاد تخرج عما سبق ذكره. والأمثلة على ذلك كثيرة عنده من ذلك قوله:

ومُـــسْمِعةٍ إذا مـــا شِـــئْت غنـــت "متـــى كـــان الخيـــام بـــذي طُلـــوحٍ"[٢]

وقوله كذلك:

فغنَّـــى، وقـــد وسَـــدْت يـــسراي خـــدَّه "ألا ربَّمـــا طالبـــتُ غيـــرَ منيـــلِ"[٣]

وقوله أيضًا:

فاســـــقِنيها، وغـــــنَّ صـــــو تًـــا -لـــك الخيـــرُ- أعجمـــا[٤]

وقوله:

غننـــــي يـــــا ابـــــن آذيـــــنِ "ولهـــــــا بالمـــــــاطرونِ"[٥]

---

(١) **الديوان**، ص١٢٥.

(٢) نفسه، ص١١٨، والشطر الثاني من البيت لجرير:

متى كان الخيامُ بـذِي طُلوح سُقيتِ الغيثَ أيتها الخيامُ

ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، (القاهرة، دار المعارف، د.ت، ط٣)، المجلد الأول ٤٢/٢.

(٣) نفسه، ص١٨٣، لم أعثر على قائل الشطر المضمن.

(٤) **الديوان**، ص٢٠١.

(٥) نفسه، ص٢١٥، الشطر المضمن ليزيد بن معاوية:

ولهـــــــا بالمـــــــاطرون إذا أكمـــــل النمـــــلُ الـــــذي جمعـــــا

منْـــــزِلُ حتَّـــــى إذا ارتبعـــــتْ نزلـــــت مـــــن جلـــــق بيعـــــا

فـــــي قِبـــــاب حَـــــولَ دَسْـــــكَرةٍ حَوَلَهـــــا الزَيتـــــونُ قـــــد ينعـــــا

الماطرون: اسم موضع. لسان العرب، مادة (م. ط. ر).

أما صوت الساقي وما فيه من غنة أولثغة فيرد في عدة مواضع، منها:

يـدورُ بهـا سـاقٍ أغـنْ تـرى لـه علـى مـستدارِ الأذن صُـدْغًا مُعقْرَبـا[1]

وكذلك:

تَمـدُّ بهـا إليـك يـدا غـلامٍ أغـنٌّ كأنـه رشـا ربيـبُ[2]

أما اللثغة التي كانت تجري على ألسنة السقاة تظرفًا فقد وصفها بقوله:

وا بأبي الثغُ لاجَجتُه فقـال فـي غُـنْجٍ وإخنـاثِ[3]

لـمَّا رأى منِّـي خِلافـي لـه مـا لقِـيَ النَّـاثُ مـن النَّـاثِ

ولصوت الخمرة في الدن صورة صوتية مثيرة:

كـأنَّ هـديرَها فـي الـدُّنِ يحكـي قِـرآة القَـسِّ قابَلَـة الـصَّليب[4]

ومن الأمثلة على صوت الآلات الموسيقية:

أدر الكـأسَ حـانَ أن تَـسقِينا وانقـر العـودَ إنَّـه يلهينـا[5]

وقوله:

وجَـدْت ألـذَّ عاريـة الليـالي قِـرانَ الـنَّغْمِ بـالوَتَرِ الفـصيح[6]

وقوله في معنى مشابه:

فاسـتنطقِ العـودَ، قـد طـالَ الـسكوت به لن ينطِـقُ اللهـو حتـى ينطِـقَ العـود[7]

فهذه الصور جميعها توحي لنا بمجلسٍ تعلو فيه أصـوات الآلات الموسـيقية، والأنغام والغناء وتنقل لنا هذه الصور جو هذا المجلس الذي يضج بالبهجة والسرور.

ويستمر الحال بأبي نواس وصحبه إلى أن يسمع صوت الديك مؤذنًا بفجر يوم جديد:

---

(١) نفسه، ص٩٤، الأغن: الذي يخرج كلامه من خياشيمه، لسان العرب مادة (غ.ن.ن)، الصدغ: ما بين العين والأذن ويطلق على الشعر المتدلي فـي هذا الموضع. لسان العرب مادة (ص.د.غ). معقرب: أي معطوف. انظر لسان العرب، مادة (ع.ق.ر.ب) والمعنى المراد معطوف علـى هيئـة عقرب لأن العقرب حين تسير ترفع ذيلها وتلويه.

(٢) نفسه، ص١٠٢.

(٣) نفسه، ص١١٢، ونلحظ وجود هذه الظاهرة أيضًا في الغزل بالمذكر: **ألثغُ إنْ قُلتَ يا فديتُك قلْ مُوسى، يقلْ: في رطوبة مُوثى**، الديوان، ص٧٣٧.

(٤) **الديوان**، ص١٠٢.

(٥) نفسه، ص٢٢٦.

(٦) نفسه، ص١١٧.

(٧) نفسه، ص١٧١.

ناديتُــه بعــد مــا مــالَ النجــوم وقــد صاح الــدّجاج بِبِــشرى الــصُّبح مــراتِ[1]

د- الصور الذوقية:

هذا النوع من الصور يَرِدْ عند أبي نواس كمكون من مكونات صوره الوصفية للخمرة، فقد أفاد من الذوق بأصنافه المختلفة في تصوير طعم الخمرة، فــالخمرة التــي يشربها لذيذة طيبة، يقول في وصفها:

فهــي بِكْــرٌ، كأنهــا كــلُّ شــيءٍ حــسْنٍ طيِّــبٍ لذيــذِ، زلالِ[2]

فطعم هذه الخمرة بلغ من حسنه ولذته وطيبه أن شبه بكل شيء حسن طيب الطعم في الدنيا.

ومن أوصاف مذاق الخمرة أيضًا أنها مزة الطعم، فيقول فيها:

فافترعنــا مــزَّةَ الطَّعْــمِ فيهــا نَــزَقَ البِكْــرِ، ولــين العَــوَانِ[3]

وأحيانًا تكون الخمرة في أول شربها مزة وآخرها فيه مرارة، يقول فــي هــذا المعنى:

وكــأن عُقبــى طعمِهــا صــبرٌ وعلــى البديهــة مُــزَّةُ الطعــمِ[4]

ومن صور الخمرة الذوقية أنها لاذعة:

ممــا تخيَّرَهــا التّجــارُ، تــرى لهــا قَرْصًــا إذا ذِيقَــتْ كَقَــرص الفلفــلِ[5]

وقد اكتفى أبو نواس في هذا النوع من الصور بالأمور العامة من دلالات الألفــاظ المعبرة عن الذوق، فلا توجد عنده صور مبتكرة ينفرد بها عن غيره من الشعراء.

هــ- الصورة اللمسية:

لم يكن لحاسة اللمس كثير استعمال عند أبي نواس بالمقارنة مع غيرهــا مــن وسائل الحس الأخرى. وقد جاءت في مواضع محددة لتصور مــا لا تــستطيع العــين

---

(١) نفسه، ص١٠٩، يقصد بالدجاج: صوت الديوك. **لسان العرب مادة** (د. ج. ج)، والأمثلة على ذلك كثيرة ص١١٣-١١٤، ص١٢٨.

(٢) **الديوان**، ص١٩٥.

(٣) نفسه، ص٢١٧.

(٤) نفسه، ص٢٠٥، وصف الخمرة بالمزازة ورد عند الأعشى:

نــازَعتْهُمُ قُــضْبَ الرَّيْحــانِ مُتَّكِئًــا وقَهْــوَةٌ مُــزَّةٌ رَاوُوقُهــا خَــضِلُ

التبريزي: **شرح القصائد العشر**. (بيروت، دار الجبل، د.ت.د.ط)، ص٢٩٧.

(٥) نفسه، ص١٩٠، وصف الخمرة بأنها لاذعة ورد عند امرئ القيس في معلقته:

كــأنَّ مكــاكيَّ الجِــواء غُدَيَّــةً صُــبِحنَ ســلافًا مــن رَحيــقٍ مُفلفَــل

التبريزي: **شرح القصائد العشر**، ص٥٤.

والأذن تصويره، فالصور اللمسية عنده تتمثل في وصف الساقي بالنعومة والليونة، يقول في ذلك:

وغزالٍ يُديرها ببنانٍ ناعماتٍ يَزيدها الغَمز لِينا[1]

فالصورة البصرية هنا تستمد جمالها من اقترانها بحاسة اللمس، فالساقي زاد جماله بوصف نعومته ولينه. وأحياناً تكون الصورة اللمسية لا تحس باللمس بل بحس الغريزة فالخمرة عند أبي نواس أصبحت وجهًا من وجوه اللبس والغموض اللذين يستوليان على المرء فلا تدرك بالحواس بل بالفعل وحده، وهذا المعنى الفلسفي نجده في قوله:

فأتاكَ شيءٌ لا تُلامِسه إلاَّ بحسنِ غريزَةِ العقلِ[2]

وبذلك تشكل العناصر الحسية التي تؤلف الصورة قاعدة الانطلاق عند أي شاعر. وذلك لأن الحس أساس المعرفة، ثم إن العنصر الخارجي المجسد للتجربة لا يبرز عادة إلا في مظهر حسي(٣). مثل هذه الصور التي تم عرضها -فيما سبق- لم نعثر على نماذج مماثلة لها في مجال الزهد. وقد يعود ذلك لارتباط تلك الصور بطبيعة غرض الخمرة.

و- الصورة الحركية:

يزخر شعر أبي نواس -في الخمرة والزهد- بكثير من الصور التي تمور بالحركة والنشاط والحيوية، وقد غلبت الصور الموحية بالحركة على عدد غير قليل من قصائد أبي نواس ومقطوعاته، وهي صور لم تخل من براعة الوصف والتصوير.

لأبي نواس قدرة على تمثيل الحركة والتعبير عنها بألفاظ ذات إيحاءات وظلال مما يقتضيه السياق، فمن ذلك وصف حركة الخمرة عند مزجها في قوله:

رقت عن الماء حتى ما يلائِمُهَا لطافةً، وجَفَا عن شكلِها الماء

فلو مزجتَ بها نورًا لمازجَها حتى تَولَّدَ أنوارٌ وأضواءُ[4]

فالتمازج يظهر في صورة حركية مستمرة "يثيرها تعبيره (حتى تولد) الذي يوحي بالديمومة، ثم يأتي ترادف الأنوار والأضواء الذي يعطي الصورة ثراء من التآلف والبريق وتغاير الألوان وتمازج الأشعة"[5].

---

(١) **الديوان**، ص٢٢٦.

(٢) نفسه، ص١٩٣.

(٣) انظر عبدالقادر الرباعي، **الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى**، (الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م، ط١)، ص١٥٣.

(٤) **الديوان**، ص٧٥.

(٥) انظر علي البطل، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني** الهجري، ص٢٠٩.

ونجد صورة حركية أخرى يصف فيها قيام الساقية لتسقيهم، وهي صورة حركية ولكنه ركز فيها على صورة التلألؤ والضوء، ولذا جاءت الصورة البصرية هنا أوضح من الحركية:

قامت بابريقها والليل معتكرٌ فلاحَ من وجهها في البيت لألأء(١)

وكذلك نقف على صورة حركية تبين إقبال الساقي ومشيه:

كأن الشمس مقبلةٌ إلينا تمشّى في قلائدَ ياسمينِ(٢)

فالصورة الحركية تتمثل في قيام الساقية بإبريقها في الليل الحالك، وإضاءتها للمكان بجمالها. ونلحظ هنا ارتباط الصورة الحركية بصورة حسية أخرى وهي الصورة البصرية.

ونجد في قصيدة أخرى كثافة في الصور الحركية:

وفتيانِ صدْقٍ قد صَرَفْتَ مَطيِّهمْ إلى بيتِ خمّار نَزَلنا به ظُهرًا
فلما حكَى الزُّنّار أنْ ليس مسلمًا ظننَّا به خيرًا، وظنَّ بنا شرًّا
فقلنا: "على دينِ المسيحِ بنِ مريم "فأعْرضَ مزوَّرًا وقال لنا كُفْرا
ولكنْ يهوديٍّ يُحبُّكَ ظاهرًا ويُضمِر في المكنونِ منه لكَ الخَتْرا
فقلنا له: "الاسم"؟ قال: سموأل على أنني أكنى بعمر ولا عمرا
وما شرَّفْتني كنيةً عربيةً ولا كسَّبتْني لا سناءً ولا فَخرا
ولكنَّها خفَّتْ، وقلَّت حروفها وليست كأخرى، إنَّما خُلِقَتْ وقرًا
فقلنا له عجبًا بظُرْفِ لسانه أجْدتَ أبا عمرو فجوَّد لنا الخمرا
فأدْبَر كالمزْوَرِّ يَقْسِم طرفَه لأوجُهِنا شطرًا وأرجلِنا شطرا
وقال لَعَمْري لو أحَطْتُم بأمرِنا للمْناكُم، لكن سنُوسِعكم عذرا
فجاء بها زيتيَّةً ذَهَبيَّةً فلم نستَطِع دون السُّجود لها صَبرا
خرجنا على أنَّ المُقَامَ ثلاثةٌ فطابَتْ لنا حتى أقَمْنا بها شهرا
عِصابَة سوء لا يرى الدهر مثلَهمْ وإنْ كنت منهم لا بريئًا ولا صِفْرا

(١) **الديوان**، ص٧٤، اعتكر الليل: زادت ظلمته، **لسان العرب مادة** (ع.ك.ر).
(٢) نفسه، ص٢١٩.

إذا مـــا دنَـــا وقـــت الـــصَّلاة رأيـــتَهمْ يحثُّونهـــا حتـــى تفـــوتَهم سُـــكرا[1]

فالألفاظ الدالة على الحركة، كلها تنصب على صرف المطي إلـــى الخمـــارة، والإدبار، والإقبال، والسجود، والخروج، والإقامة.

ونلاحظ مدى كثافة الألفاظ الدالة على الحركة في محاولة إبراز المعنى الـــذي وراء هذه القصة الشعرية، وقد أبدع أبو نواس في إخراجها بـــشكل درامـــي، فالتمثيـــل الحركي هنا يحكي مشهد صرف أبي نواس ورفاقه للمطي إلى خمـــارة ونـــزولهم بهـــا ظهرًا ولما رأوا صاحب الخمارة عرفوا من هيئته أنه ليس مسلمًا بل يهوديًـــا، عنـــدها طلبوا منه الخمرة، ثم يصور لنا إدبار الخمار، وقد ترجم ذلك إلى حركة واقعية، وكيف ذهب ليحضر لهم الخمرة وهو يتوجس منهم خيفة فينظر إلى أوجههم تارة وإلى أرجلهم تارة أخرى، وكيف جاء بالخمرة التي يريدونها، ثم يورد أبو نـــواس صـــورة حركيـــة أخرى تعكس دلالة نفسية عميقة وهي إحساسهم بالسعادة البالغة حتى أنهم لم يـــستطيعوا أن يعبروا عنها إلا بسجودهم لهذه الخمرة.

وتلك الصورة الحركية –غالبًا– تظهر في المواقف الدرامية، عنـــدما يتفاعـــل فيها أكثر من طرف مثل ماله مع الخمار، فما دار بينهما من حوار كان موحيًا بالحركة التي شهدها الموقف وهذا النمط من الصور يتكرر في عدة مواضع في خمرياته[2].

ومن الصور الحركية عنده صورة تأثير الخمرة في الجسم يقول في ذلك:

ولهـــا دبيـــبٌ فـــي العظـــامِ كأنَّـــه قَـــبضُ النُّعـــاسِ، وأخـــذُهُ بالمِفـــصلِ[3]

الصورة في البيت السابق من الصور المتعارف عليها عند العرب وقـــد كثـــر حديثهم عن تأثير الخمرة في شاربها حيث تصيبه بالتخدير والفتور فللخمرة دبيـــب فـــي جسم شاربها، وقد أكثر الشعراء من وصفه في أشعارهم.

ومن ذلك قول الأخطل:

تـــدبُ دبيبًـــا فـــيْ العظـــامِ كَأَنَّهـــا دَبِيْـــبُ نمـــال فـــي نقـــا يتهيـــل[4]

---

(١) **الديوان**، ص١٤٧-١٤٩.

(٢) انظر على سبيل المثال **الديوان**، ص١٨٤، وص١٨٨.

(٣) انظر على سبيل المثال **الديوان**، ص١٩٠.

(٤) ابن المعتز، **فصول التماثيل في تباشير السرور**، (مصر: المطبعة العربية ١٣٤٤هـ/١٩٢٥م، ط١) ص٢٠.

وقال أبو الهندي:

ولَهَا دَبِيْبٌ في العظامِ كأنه فيضُ النعاسِ وأَخذَهُ بالمفصلِ[1]

ولأبي نواس صورة حركية مشابهة تصور حركة تمشي الخمرة في شاربها حيث يشبهها بتمشي البرء في السقم:

فتمشَّتْ في مفاصلِهِمْ كتَمشِّي البُرءِ في السَّقمِ[2]

ونحن نشعر هنا أن هذه الصورة توحي ببطء الحركة. فالخمرة تسري في أجسام شاربيها ببطء كما يسري البرء في السقم. "كما يبتدع صورة أخرى هي الامتداد بالحركة المتخيلة حتى يجعلها، فعلاً ورد فعل، وكأن شاربيها يتعاملون مع كائن حي"[3]:

نأخذُها تارةً، وتأخذُنا موتورةً تقتضِي ونبداها[4]

نغْلِبُهَا أوَّلاً وتغلِبنا فنحن فرسانها، وصرْعَاها

وإذا وقفنا على غرض الزهد فإننا نجد بعض مظاهر الحركة وإن كانت مختلفة عن الصور الحركية في غرض الخمرة. من هذه الصور صورة سريعة يشبه فيها سرعة مجيء الموت بسرعة لمح البصر فهي سرعة خاطفة ومفاجئة.

إنْ للموتِ أخذةً تَسْبِقُ اللْمحَ بالبصر[5]

ترد صورة سرعة الموت مرة أخرى، ولكن يشبهها هذه المرة بالسهم فيقول:

إن للموت لسَهمًا واقِعًا دونك أو بكْ[6]

وفي مقابل الصور الحركية السريعة نجد صور حركية هادئة بطيئة، فالفناء يدب في جسم أبي نواس ببطء شديد؛ وهذا يتمثل في موت أعضائه عضوًا عضوًا، فكأن الموت يأتيه بتدرج بطيء:

دبَّ فيَّ الفناء سُفلا وعُلوا وآراني أموت عضوًا فعضوا[7]

---

(١) نفسه، ص٢٠.

(٢) **الديوان**، ص٢٠٨.

(٣) علي البطل، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**، ص٢٠٩.

(٤) **الديوان**، ص٧١.

(٥) نفسه، ص٩٨١.

(٦) نفسه، ص٩٨٤.

(٧) نفسه، ص٩٨٧.

وبذلك نرى أن الحركة قد تنوعت عند أبي نواس وشكلت جزءًا من المشاهد الشعرية التي صورها. وقد جاءت هذه الصور الحركية مرتبطة بالصور الحسية الأخرى، وأغلب الصور الحركية هي في الواقع صور بصرية، وقد لاحظ بعض الدارسين أن الصور الحركية قد تكون مركبة من عدة حواس وتُكون ما يعرف بالصورة المتكاملة[1].

فالصورة لا يكتمل نجاحها ولا تظهر قيمتها الفنية إلا إذا خرجت صورة موصوفة بما يناسبها من حواس، وبالتالي نستطيع ربطها بأعماق النفس الإنسانية، وقد بدأ أثر الحواس واضحًا في صور أبي نواس الشعرية خاصة في غرض الخمرة، حيث جعل أبو نواس الحواس تتعاون مع بعضها في إخراج المعنى أو المشهد الذي يرغب تصويره، وذلك لأن الصورة الحسية سواء كانت بصرية أو سمعية أو شمية أو ذوقية لو لمسية لها قيمة جمالية وصيغة خاصة.

ثانيًا: أنماط الصورة الفنية:

استخدام أبو نواس أنماط الصورة المألوفة في عصره، وإن كانت السمة العامة التي نلمحها في صوره هي أنها تلقائية بعيدة عن التصنع والتكلف، ولكننا نشعر في الوقت نفسه أن وراء هذه التلقائية منطقًا شديد الإحكام والبراعة. وبإمعان النظر في هذه الصور نجد أن أهم الأنماط في شعره هي كالتالي:

أ- **الصور التشبيهية:**

شاع في الشعر العربي القديم استخدام التشبيهات؛ لذا أولاها البلاغيون والنقاد القدامى اهتمامًا كبيرًا تجاوز ما احتلته الفنون البلاغية الأخرى[2].

والملاحظ على الصور التشبيهية عنده أنها كانت تدور في فلك تقليدي محض كتشبيه الجميل بالبدر والساقي بالرشا أو الغزال من ذلك قوله:

تَمــــدُّ بِهَــــا إليــــكَ يــــدا غُــــلامٍ أَغــــنَّ كأنَّــــه رشَــــأ ربيــــبُ[3]

---

(١) انظر علي البطل، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني** الهجري، ص٢٨، صالح الخضيري، **الصورة الفنية في الشعر الإسلامي عند المرأة العربية في العصر الحديث**، (الرياض: مكتبة التوبة ١٤١٤هـ/١٩٩٣م، ط١)، ص٢١١.

(٢) عن الاهتمام بالتشبيه عند القدماء انظر على سبيل المثال ما ورد عند ابن طباطبا في كتابه، **عيار الشعر**، تحقيق: عباس عبدالستار، (بيروت: دار الكتب العلمية ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م، ط١)، ص٢٠-٣٦.

وكذلك ما ذكره ابن رشيق في كتاب **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ص٢٨٦-٣٠١.

وما ذكره الجرجاني في كتابه **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود محمد شاكر، (القاهرة، جدّة: دار المدني، ١٤١٢هـ/١٩٩١م، ط١) ص٢٧-٩٠-٩٥-١٠٨

(٣) **الديوان**، ص١٠٢.

وكقوله:

فجـــاءَتْ بِـــهِ كَالبـــدرِ ليـــلَ تمامِـــهِ تخالُ بِـهِ سِـحْرًا ولـيس بـه سِـحْرُ[1]

والملاحظ على الصور التشبيهية في شعره، أنها صور واضحة مركَّزة تعبر عن ما يحدث في مجلس الخمرة ومن هذه الصور قوله:

فَعَلَـــتْ فـــي البيـــتِ إذ مُزِجَـــتْ مثـــل فِعْـــلِ الـــصُبحِ فـــي الظُّلَـــمِ

فاهتـــدى ســـاري الظَّـــلامِ بهـــا كاهتـــداءِ الـــسَّفْرِ بـــالعَلَمِ[2]

يصور لنا الخمرة حال مزجها ببزوغ الصبح واختراقه للظلام، وفي البيت الثاني يؤكد المعنى، فمن شدة توهجها يهتدي بها الساري في الظلام، كما يهتدي المسافرون بالعلم الواضح البارز.

ومن هذه الصور أيضًا قوله في وصف كؤوس الخمرة:

كُؤوسُـــنَا كـــالنجومِ طالعـــةً بروجهـــا منتهـــى نـــدَامَاهَا[3]

فالكؤوس كأنها نجوم مشرقة وأيدي الندامى هي البروج التي تطلع فيها هذه النجوم، وصور أبي نواس تأتي أحياناً مفردة حيث يأتي في البيت الواحد تشبيه واحد فقط، وأحياناً نجد البيت الواحد تتكثف فيه الصور وتتلاحق، ويرى أحد الدارسين أن أبا نواس هو واضع أسس الصور الكثيفة المتدافعة، ومن هذه الصور الكثيفة[4] قوله:

فـــالخَمْرُ ياقوتَـــةٌ، والكـــأسُ لؤلـــؤةٌ مِـــنْ كـــفٍّ لؤلـــؤةٍ ممـــشوقةِ القَـــدِّ[5]

فالصور هنا متتالية متتابعة نجد التشبيه البليغ في كلتا الجملتين الخمر ياقوتة، والكأس لؤلؤة، ثم تأتي الكناية عن حسن قوام الجارية ممشوقة القد، ثم يتبعها بالمجاز المرسل في قوله (من كف) فالأصل أن الجارية تقدم الكأس بيدها فذكر الكف وأراد اليد فالمجاز مرسل علاقته جزئية.

ب- الصور الاستعارية:

يرى أحد الدارسين أن مصطلح الصورة الشعرية ينصرف إلى الصور التشبيهية والاستعارية على وجه الخصوص حين يتعلق الأمر بتقديم التراث فيما يتصل

(١) نفسه، ١٤٢.

(٢) نفسه، ٢٠٨.

(٣) **الديوان**، ص٧٢.

(٤) ساسين سيمون عساف، **الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس**، (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م)، ص١٢٠.

(٥) **الديوان**، ص١٢٨.

بمفهوم الصورة الشعرية، وقد دأب القدماء على تناول الصورتين متصلتين على أساس أن العلاقة في الصورة الاستعارية بين الدلالة الحقيقية للصورة والدلالة المجازية لها هي المشابهة، ومن ثم فإن الاستعارة تنحل من وجهة نظرهم إلى صور تشبيهية(١).

وقد جاء في أحد تعريفات الاستعارة أنها تشبيه حذف أحد طرفيه(٢).

فالاستعارة أسلوب فني يجسد الصورة في شكل جمالي مؤثر يبتعد عن التقرير والتصريح، ويعانق ذرى التلميح والإيحاء. حيث يشكل أحد ضروب الانحراف الأسلوبي، لما تمارسه من خرق منظم لنسق العلائق السياقية، والتأسيس لنوع آخر من العلائق الطارئة على النسق السياقي العام لتركيب الجملة.

والملاحظ على صور أبي نواس أنه يضفي عليها لوناً من الخصوصية فتأتي في شكل صور استعارية مشحونة بالطرافة والابتكار من ذلك قوله:

وشمطاءَ حلَّ الدهرُ عنها بِنجوَةٍ دَلفْت إليها، فاستللتُ جنينَها(٣)

فهو يستعير صورة امرأة شمطاء للخمرة العتيقة، وهي ليست شمطاء فحسب بل حل الدهر عنها بنجوة أي ابتعد عنها وانتقل إلى مكان مرتفع، فالدهر شُخِّص على هيئة إنسان يتحول من موضع إلى موضع آخر. ونشعر بصعود الحركة الانتقالية إلى أقصاها عندما يغتنم الشاعر فرصة غياب الدهر فيدلف إلى الخمرة ويستل جنينها.

وقريب من هذا قوله أيضًا:

فاسقتني البكرَ التي اختمرت بخمار الشّيبِ في الرَّحمِ(٤)

ثُمّتَ انْصَاتَ الشَّباب لها بعد ما جازتْ مدى الهرمِ

جمال الاستعارة هنا يتمثل في الصدام اللغوي بين الدوال حيث عمد الشاعر إلى كسر بنية توقع المتلقي، ومزج بين متناقضات عدة فالخمرة شخصت عبر هذه الاستعارة المكنية في صورة فتاة بكر اختمرت بخمار الشيب وهي لا تزال في الرحم. وتشخيص الخمرة في صورة أنثى يرد بكثرة في شعره(٥):

(١) علي عشري زايد، "**الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني**"، دورة أبو فراس الحمداني مجموعة أبحاث الندوة المصاحبة للدورة السابعة، الجزائر، أكتوبر ٢٠٠٠م، للتوسع انظر فلفهارت هاينركس، ترجمة سعاد المانع "**يد الشمال آراء حول الاستعارة ومعنى مصطلح "استعارة" في الكتابات المبكرة في النقد العربي**". مجلة فصول، المجلد العاشر، العددان الثالث والرابع، (يناير ١٩٩٢م).

(٢) أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغية**، (بيروت، لبنان ناشرون، ١٩٩٦م، ط٢)، ص٨٥.

(٣) **الديوان**، ص٢٢٤.

(٤) **الديوان**، ص٢٠٧.

(٥) انظر على سبيل المثال، ص٨٤، ص٨٦، ص١٩٨، ص٢٠٣، ص٢١٧، ص٢١٨، ص٢١٩.

فهي بِكْرٌ، كأنها كل شيءٍ حَسنٍ، طيبٍ، لذيذٍ، زلالِ[1]

وهي كذلك:

بنتُ عشرٍ لم تُعابِنْ غيرَ نارِ الشمسِ نارا[2]

فالتشخيص هنا شكل الأس البنائي الذي نمت معه الصورة، كما شكل التشخيص الخط الأساسي في إنتاج المعنى الشعري وتجسيد رؤية الشاعر. ومن هنا فإن أهمية التشخيص تكمن في قدرته على التكثيف والإيجاز.

يندرج ضمن هذا النوع من الصور قوله:

رضَعتْ والدَّهرُ ثديًا وتَلَتْهُ في الولادِ[3]

فقد وظف أبو نواس الاستعارة المكنية عبر الجملة الفعلية (رضعتْ) العائدة على الخمرة، حيث شبه الخمرة بطفلة رضيعة حذف المشبه به (الطفلة) واحتفظ بشيء من لوازمه (رضعت) ومن خلال نسق علائقي جديد فرغ الدوال من مدلولاتها الأصلية، وأكسبها مدلولات جديدة طارئة، لا يمكن تصورها خارج الكينونة اللغوية الماثلة داخل النص، فالخمرة شخصت على هيئة طفلة ترضع وقد لجأ الشاعر للجملة الفعلية في الاستعارة إمعانًا في تصوير قدم الخمرة.

وفي شعر الزهد نقف على قوله:

والمنايا آكلاتٌ شاربات للأنامِ[4]

لجأ أبو نواس في البيت السابق إلى تشخيص المجرد/ الموت، حيث جعله يأخذ خصائص الكائن الحي، فمرة يأكل، ومرة يشرب. فالموت أمرٌ مجردٌ لا يمكن إدراكه أو إدراك فاعليته. لكن الإحساس بالموت جعل الشاعر يخرجه من عالمه المجهول ويصوره تصويرًا حسيًا يقع تحت عيني المتلقي.

وفي صورة أخرى يقول:

فإني قد شَبِعْتُ من المعاصي ومن إدمَانِها وشَبِعْنَ مني[5]

شخص الشاعر هنا أيضًا المجرد/ المعاصي، في صورة الإنسان وأكسبها صفة من صفاته (شبعن) حيث تعكس هذه الصورة إحساس الذات المتحدثة في القصيدة

(١) نفسه، ص١٩٥.
(٢) نفسه، ص١٥٠.
(٣) نفسه، ص١٢٩.
(٤) **الديوان**، ص٩٨٥.
(٥) نفسه، ص٩٨٦.

بالملل، فسر جمالية التشخيص وحيويته تكمن في قدرة الاستعارة على التوصيل ومدى قدرة الشاعر في نقل الإحساس إلينا.

وبذلك تكون الصورة الاستعارية شكلاً من أشكال الانحراف عن اللغة المعيارية التي يستخدمها الشاعر في التعبير عن تجربته الشعرية. وهي أيضًا حيلة لغوية تعمل على جذب المتلقي وإمتاعه.

ج- الصور القصصية:

عرف الشعر العربي القديم نماذج من الصور قامت على تقنية القصص، بما فيها من الحكاية، والحوار، وسرد الأحداث كما عند امرئ القيس، وعمر بن أبي ربيعة، وأبو نواس هو أحد أولئك الشعراء الذين استخدموا هذه الطريقة الفنية.

ونجد الصور القصصية عند أبي نواس ترد في شعر الخمرة في مواضع متعددة، بينما لا نجدها في شعر الزهد. ولعل هذا يرجع لطبيعة موضوعات الزهد، حيث يركز الشاعر في زهدياته على الحث على الزهد في الدنيا، والتزود للآخرة[1]، ويتَخلل ذلك حديث عن الخوف من العقاب والرجاء في رحمة الله، وهذا كله لا يحتمل -فيما أرى- أسلوب القصة بعكس الخمرة فهي تشابه الغزل من حيث إنها تحكي مغامرة يتلذذ الشاعر بذكرها في صورة قصة.

ويستخدم أبو نواس القصص الخمري عندما يتحدث عن رحلته إلى الخمارة أو عما يدور داخلها من ذلك قوله:

وخَمَّارةٍ نبَّهتُها بعد هَجعةٍ وقد غابت الجوزاءُ، وانحدرَ النَّسرُ
فقالت مَنِ الطُّرَّاقِ؟ قلنا: عِصابةٌ خِفاف الأداوي يُبتغى لهمُ خمرُ
ولا بدَّ أن يزنُوا، فقالت: أو الفِدا بأبلَجَ كالدِّينار في طرفِه فَتْرُ
فقلنا: فهاتيهِ فما أن لِمثلنا فديناك بالأهلينَ عن مثل ذا صبرُ
فجاءت به كالبدر ليلَ تمامه تخال به سِحرًا وليس به سِحْر
فبِتْنا يرانا اللهُ شَرَّ عِصابةٍ تجرِّر أذيال الفُسوق ولا فَخْرُ[2]

يسوق أبو نواس في الأبيات السابقة قصة ذهابه هو ورفاقه إلى إحدى الخمارات، ويصور لنا كيف كانت أنفسهم ظمأى إلى اللذة من كل جوانبها وكيف أنهم

(١) عبدالستار محمد ضيف، **شعر الزهد في العصر العباسي**، (القاهرة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م، ط١)، ص١٠١.
(٢) **الديوان**، ١٤١-١٤٣.

حصلوا على ما راموا إليه، ونلحظ أن النواسي في هذه القصة قد أرسل نفسه على سجيتها فلم يطل في سرد الأحداث؛ بل جاءت مركزة وتنامى فيها الحدث شيئًا فشيئًا حتى أنهى القصة بحصولهم على طلبهم، واتسمت هذه القصيدة بالوضوح والإثارة.

وفي قصيدة أخرى يقول:

وفِتْيان صدْقٍ قد صَرَفْتُ مَطيَّهم إلى بَيْتِ خَمّارٍ نَزَلْنا به ظُهْرًا[1]

فلمّا حكَى الزُّنَّارُ أَنْ ليس مُسْلِمًا ظنَنّا به خَيْرًا، وظنَّ بنا شرًّا

فقُلْنا: "على دِينِ المَسيحِ بنِ مَرْيَمٍ فَأعْرضَ مزْوَرًّا وقال لنا كُفْرا

ولكنْ يَهوديٌّ يُحبُّكَ ظاهرًا ويُضمِرُ في المكونِ منه لكَ الخَتْرا

فقلنا له: "الاسم"؟ قال: سَمَوْألٌ على أنني أُكنَى بعَمْرٍو ولا عَمْرا

وما شرَّفتني كنيةٌ عربيةٌ ولا كَسَّبْتني لا سناءً ولا فَخْرا

ولكنَّها خفَّتْ، وقلَّتْ حروفها وليست كأخرى انَّما خُلِقَتْ وقْرَا

فقُلْنا له عُجْبًا بظرْفِ لِسانه: أجدتَ أبا عَمْرو فجَوَّد لنا الخَمْرا!!

فأدْبَر كالمزْوَرِّ يَقْسِم طرفَه لأوجُهِنا شطرًا وأرجلِنا شطرا

وقال لعَمْري لو أحَطْتُم بأمرِنا للُمناكُم، لكن سنُوسِعكمْ عذرا

فجاء بها زَيْتيَّةً ذَهَبيَّةً فلم نستطِعْ دون السُّجود لها صَبْرًا

خرجْنا على أنَّ المُقامَ ثَلاثةٌ فطابَتْ لنا حتى أقَمْنا بها شَهْرا

عِصابَةُ سوءٍ لا يرى الدَهْرَ مثلَهمْ وإنْ كنتُ منهم لا بريئًا ولا صِفْرا[2]

لقد استخدم أبو نواس القصة بعناصرها المختلفة على أنها أداة تعبيرية موحية وفي الوقت نفسه مؤثرة، وقد احتلت مكانًا داخل السياق في نصوصها، أكسبها خصبًا وثراءً، ارتفع بتلك النصوص من الناحية الفنية.

د- الصور التناصية (Intertextuality):

يرد في شعر أبي نواس كغيره من الشعراء صورًا تعتمد على التناص، الذي درسه النقد العربي تحت عناوين متعددة أبرزها السرقات الأدبية. وهذا كله يعكس علاقة الشاعر العربي بموروثه الشعري بشكل عام.

(١) نفسه، ص١٤٧.

(٢) **الديوان**، ص١٤٧-١٤٩، ومن أمثلتها في الديوان. انظر ص١١٣-١١٧، ص١٧٨-١٨٤، ص١٨٤-١٨٥.

واستدعاء أبي نواس للتراث في صوره التناصية يتمثل في محاولة إعادة صياغة هذا التراث من خلال استحضار سياقات شعرية تقليدية، لنقضها وتفريغها من محتوياتها السابقة، وملئها بمحتويات جديدة لاحقة[1]. -وأغلب شعر أبي نواس في الخمرة يندرج تحت هذا النوع[2]- كما يتمثل توظيفه للتراث في الاستشهاد به، والاقتباس منه، أو تضمين نماذج منه في شعره، وهذا يضيف للنص المقتبس أو المضمن دلالة جديدة بالإضافة إلى الدلالة الحقيقية لأنه يعبر عن موقفين مختلفين مهما تشابها.

ومن الأمثلة المشهورة التي يتكرر ذكرها في صوره التناصية قوله:

دع عنكَ لومي فإن اللومَ إغراءُ وداوني بالتي كانت هي الداءُ[3]

فالنواسي يفتتح إحدى قصائده بطلب الكف عن لومه، لأن اللوم بمثابة المحفز لشرب الخمرة والدافع لها. ويرى أن اللائم إذا أراد أن يداويه فليداويه بالخمرة التي هي داؤه.

وهذا المعنى شائع قديم فالأعشى شاعر الخمرة في الجاهلية ألَّم بما يشبه هذا المعنى حيث يقول[4]:

وكأسٍ شَرِبْتُ علَى لَذَّةٍ وأُخْرَى تَدَاوَيْتُ منهَا بِهَا[5]

وقد ورد في نسخة ديوان أبي نواس التي حققها إيفالد فاغنر أن أول من نطق بمعنى الشطر الأول من البيت هو سابق البربري[6] في قوله:

لا تُغرِيَنّ لَجوجًا حين تسأله إنْ اللّجوج له في الزَجْر إغراءُ[7]

فاللوم إغراء والداء دواء وهذا يذكر بقول مجنون ليلى:

تَدَاوَيْتُ مِنْ لَيْلَى بِلَيْلَى عَن الهَوَى كَمَا يَتَدَاوَى شَارِبُ الخَمْرِ بِالْخَمْرِ[8]

---

(١) سعود الرحيلي، "**صرعى الغواني والأغاني والحب والخمرة: من أمثلة السخرية التناصية في الشعر القديم**"، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٦٠، (صيف – خريف ٢٠٠٢م)، ص١٣٠.

(٢) انظر على سبيل المثال **الديوان**، ص٧٥، ص١٠١، ص١٣٠.

(٣) انظر على سبيل المثال **الديوان**، ص٧٤.

(٤) تتبع مهلهل بن يموت (٣٣٤هـ) مواطن ما عدّه سرقة في رسالة بعنوان "سرقات أبي نواس". للإطلاع على ما ذكره. انظر مهلهل بن يموت، **سرقات أبي نواس**، تحقيق: محمد مصطفى هدّاره، (القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت، د.ط)، ص٧٠-٩٥. ومهلهل بن يموت بن المزارع من شعراء العصر الإخشيدي بمصر. وكان راوية للشعر كأبيه، الأعلام ٣١٦/٧.

(٥) **ديوان الأعشى**، شرح: عبدالرحمن المصطاوي، (بيروت، دار المعرفة، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م)، ص٥٠.

(٦) سابق بن عبدالله البربري، شاعر من الزهاد. له كلام في الحكمة والرقائق. وهو من موالي بني أمية. (١٠٠هـ/٧١٨م)، الأعلام ٦٩/٣.

(٧) **ديوان أبي نواس**، تحقيق: إيفالد فاغنر، (بشتوتغارت: فانز شتايز فيسبادن، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ط١)، ٢/٣.

(٨) **ديوان مجنون ليلى**، شرح: عبدالرحمن المصطاوي، (بيروت، دار المعرفة، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م، ط٣)، ص١٦٦.

فكلا الشاعرين يورد البيت في سياق الحديث عن التداوي من الخمرة بها مما جعل إيحاء البيت يصب في السياق الدلالي لبيت الأعشى.

وأحياناً يكون استدعاء النص التراثي عند أبي نواس بتضمين بيت أو نصف بيت[1]. ويتركز التضمين في خمريات الشاعر، وفي غزله الذي يختلط بالخمرة وهذه القصائد تبدأ في الغالب بالحديث عن الخمرة وصفاتها ثم الحديث عن الساقي أو الساقية، وتنتهي ببيت أو بنصف بيت يكون غناء يغنيه الساقي أو الجارية وهذا هو الإطار العام لهذه القصائد[2].

فمن القصائد التي وردت فيها ظاهرة التضمين قوله:

دع لباكيها الدِّيارا وانفِ بالخَمْر الخُمارا[3]

واشرَبْنَها من كُميْتٍ تَدَع الليل نهارا

بنت عشرٍ لم تُعاينْ غيرَ نارِ الشَّمس نارا

لم تزل في قَعْرِ دَنٍ مُشْعَرٍ زِفتًا وقَارَا

ثم شُجّتْ فأدارتْ فوقَها طوقًا فدارا

كاقترانِ الدُّرِّ بالـ رِّ صِغارا وكِبارَا

فإذا ما اعترضَتْه الـ عَين من حيث استدارا

خِلتَه في جَنَباتِ الـ كأسِ واواتٍ صغارا

من يَدَيْ ساقٍ ظريفٍ كُسِيَ الحُسنَ شِعارا

يقتري القومَ بكأس تُلبِس الخمرَ إزارا

فإذا ما سَلْسَلُوها أحْذتِ الخدَّ احمرارا

ومُغنٍّ كلمَّا شِئْنا تغنى وأشارا

رفعَ الصوتَ بصوتٍ هاجَ للقلب ادكارا

---

(١) التضمين لغة: مأخوذ من ضمن، وضمن الشيء أودعه إياه لسان العرب مادة (ض.م.ن) أما في المعنى البلاغي "فهو قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم أي الشطر. فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثّل"، ابن رشيق، **العمدة، ٢/٨٤**.

(٢) انظر إبراهيم سنجلاوي، **دلالة التضمين في خواتم قصائد أبي نواس**، ص٥٠-٥١. تجدر الإشارة إلى أن القصائد التي أدرجت في دراسة ظاهرة التضمين تختلف عن القصائد التي تناولها إبراهيم سنجلاوي؛ لأن القصائد التي أوردها جميعها منحولة وليست موجودة في الديوان الذي حققه الحديثي والمعتمد في هذا البحث.

(٣) **الديوان**، ص١٥٠-١٥١.

"صاحِ هل تعرِفْ بالخبتين من أسماء نارا"[١]

جاء البيت المضمن خاتمة لقصيدة أبي نواس، وقد مهد منذ بداية القصيدة تمهيدًا ملائمًا، وموصلاً لهذه الخاتمة، حيث أصبح البيت المضمن هو المرتكز الذي بنى عليه القصيدة. واتفق مع الفكرة التي انتهى إليها إبراهيم سنجلاوي في بحثه حيث ذكر أن "وقوع التضمين في نهاية القصيدة، واشتراك البيت المضمن للقصيدة في الوزن والقافية والروي ما يشير إلى تأثيره في بناء القصيدة وفي جوها بشكل عام"[٢]. وقد رأى عبدالله الغذامي –في سياق حديثه عن تداخل القوافي– أن هذا الاشتراك "من أقوى الإشارات وأقدرها على المداخلة؛ وذلك لأن قوافي الشعر العربي محكمة البناء الصوتي، وللروي سلطان بالغ في اختيار الكلمة إذا تضافر الروي مع الوزن، في تركيب القافية صوتًا وإيقاعًا، فإن فرص المداخلة عندئذ ستكون عالية جدًا[٣].

ويقول كذلك:

أيا باكي الأطلالِ غيَّرَها البِلَى ... بكَيتَ بعينٍ ما تجفُّ لها غرب[٤]

أتنعتُ دارًا عفَتْ وتغيَّرَت ... فإنِّي لما سالمتَ من نعتِها حرب

ونَدمانِ صدقٍ باكرَ الراحَ سحرةً ... فأضحى وما منه اللسان ولا القلب

تأنَّيْتُهُ كيما يفيقَ فلم يفِقْ ... إلى أن رأيت الشمسَ قد حَازَها الغرب

فقام يَخال الشمسَ لمَّا ترجَّلت ... تنادي الصِّبوح وهي قد كَرُبَتْ تخبو[٥]

وحاول نحوَ الكأس يخطو فلم يطِقْ ... من الضَّعفِ حتى جاء مختبِطًا يحبو

فقلنا لساقينا "اسقه" فانبرى له ... رفيقٌ بما سُمناهُ من عَمَلٍ، ندب

فناوله كأسًا جَلَتْ عن خُمَارِهِ ... وأتبَعَها أخرى فثَابَ له لب

إذا ارتعَشَتْ يُمناه بالكأس، رقَّصَتْ ... به ساعةً حتى يُسكِنَهَا الشُّرب

---

(١) البيت للأحوص الأنصاري. وقد ورد في ديوان الأحوص "صَاحِ هَلْ أَبْصَرْتَ بالخَبْتَيْنِ مِنْ أَسْمَاءَ نَارَا". انظر **ديوان الأحوص الأنصاري**، جمعه وحققه: عادل سليمان جمال، قدم له: شوقي ضيف، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٣٩٠هـ/١٩٧٠م)، ص١٢٩.

(٢) إبراهيم سنجلاوي، **دلالة التضمين في خواتم قصائد أبي نواس**، ص٥٧.

(٣) عبدالله الغذامي، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنشائي معاصر**، (جدة، النادي الأدبي، ١٩٩١م، ط٢، ص٣٣٣.

(٤) **الديوان**، ص٧٩–٨١. الغرب: مسيل الدمع، لسان العرب مادة (غ.ر.ب).

(٥) "كربت" هكذا وردت في الديوان، والمعنى قربت.

فغنَّـــى ومـــا دارت لـــه الكـــأسُ ثالثًـــا "تَعـــزَّى بـــصَبْرٍ بعـــد فاطمـــةَ القلـــب"[١]

هذه القصيدة مع قصرها تبدو كاملة بداية ونهاية. فالشطر المضمن في نهاية هذه القصيدة يوحي بسياق قديم يتحدث عن محبوبة رحلت. وورود التضمين في سياق السخرية بالأطلال والحديث عن الخمرة يعكس رفض أبي نواس لهذا السياق القديم.

وقد ناقش عدد من الدارسين فكرة التناص عند أبي نواس. فمحمد مفتاح يرى "أن تناص أبي نواس مع الشعر الجاهلي لا يهدف إلى مسايرته، ولكن لينسف قيوده، ويتهكم على تقاليده الفنية"... وهذا يدل على أنه اتخذ التناص استراتيجية للتشويش[٢]. وقريب من هذا الرأي ما ذكره كمال أبو ديب في مناقشته لإحدى قصائد أبي نواس حيث جاءت الأطلال في موقع هامشي (أو ذيلي) وبذلك يرى كمال أبو ديب أن أبا نواس قد قلب نظام الكون التراثي وأعاد تركيب مكوناته في صورة جديدة، احتلت الخمرة فيها مركز الصورة النمطية المتأصلة في أعماق الذات، لأن الخمرة تمثل عنده عالم الحيوية؛ ولهذا شغلت حيزًا أكبر من الحيز الذي شغلته الأطلال التي جاءت في النهاية ممثلة للجدب[٣]. وذكر إبراهيم سنجلاوي أنه يتفق مع الرأيين السابقين مع احتراس تعميم هذا الرأي، إذ يؤكد أن رفض أبي نواس للأطلال راجع لأنها لا تمثل حياته وواقعه، بل تمثل حياة الصحراء والبداوة، ولكنه في الوقت ذاته لم يرفضها من حيث معناها الإنساني الذي يمثل رؤية الإنسان لأثر الزمن، والخوف من الموت[٤].

وبذلك يكون التضمين قد وسع فضاء القصيدة ورفدها بطاقة إيحائية ودلالية جديدة، ونمّى فاعليتها التواصلية. ولعل هذا ما أشار إليه عبدالله الغذامي حين قال: "إن النص يقوم كرابطة ثقافية ينبثق من كل النصوص، ويتضمن ما لا يحصى من النصوص، والعلاقة بينه وبين القارئ هي علاقة وجود، لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح النص خاصيته الفنية"[٥].

أما في شعر الزهد فإن الصور المتداخلة تختلف عما سبق إذ هي قائمة على الاقتباس[٦].

---

(١) لم أعثر على قائل البيت.

(٢) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري**، ص١٣٣، المقصود بالتشويش: هدم التقاليد الفنية المتوارثة.

(٣) كمال أبو ديب، **جدلية الخفاء والتجلي**، (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٩٥م)، ص١٧٤-١٧٥.

(٤) إبراهيم سنجلاوي، "**دلالة التضمين في خواتم قصائد أبي نواس**"، ص٦١-٦٢.

(٥) الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، ص٥٧.

(٦) الاقتباس لغة: "يقال: اقتبست منه نارًا اقبس قبسًا فأقبسني أي أعطاني منه قبسًا وكذلك اقتبست منه نارًا، واقتبست منه علمًا أيضًا أي استفدته". لسان العرب مادة (ق.ب.س). أما في المعنى البلاغي فالاقتباس: "هو الأخذ والاستفادة، وقد عرف هذا اللون من الأخذ منذ عهد مبكر وكانوا يسمون الخطبة التي لا توشح بالقرآن بتراء" انظر أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، (بيروت: مكتبة لبنان، ناشرون، ط٢). وعرفه القزيني بقوله:=

ومن ذلك قوله:

حَـــذَّرتُكَ الكبـــرَلا يَخْدِشْـــكَ ميـــسَمه فإنـــــه ملـــــبَس نازعْتَـــــه الله[1]

نلحظ هنا تقاطع البيت السابق مع الحديث القدسي: قـال الرسـول ﷺ: إن الله يقول: "إن العزء إزراري، والكبرياء ردائي فمن نازعني فيهما عذبته[2]، حيـث خلـق البيت نوعًا من التفاعل بين النصوص، ليشكل التناص نوعًـا مـن تلاقـي النـصوص وتداخلها. وقد استطاع أبو نواس أن يرسم خيوط نصه مرتكزًا على التناص، لكنه لـيس التناص القائم على النقل، وإنما هو التناص القائم على التفاعل والتغيير إذ إنه تناص مع الحديث القدسي بالطريقة التي يخدم بها رؤيته وموقفه، وفيها تأكيد للتحذير من الكبـر، وبذلك يكون اختيار الشاعر الواعي في تشكيل لغته الشعرية معتمدًا على مرجعيته التـي تعيد بناء النص من خلال رؤية خاصة.

ونقف على موضع آخر للاقتباس في زهدياته وهو قوله:

إنْ للمـــــــــوتِ أخـــــــــذةً تَـــــسْبِقُ اللَّمْـــــحَ بالبـــــصر[3]

وهنا أيضًا نجد أن البيت يتـداخل هـذه المـرة مـع القـرآن الكـريم مـن خـلال التنـاص، فهـو يتـداخل مـع قولـه تعـالى: ﴿وَمَآ أَمْرُنَآ إِلَّا وَٰحِدَةٌ كَلَمْحٍۭ بِٱلْبَصَرِ﴾[4]. وهنا يغدو التناص فاعلية في تـشكيل بنيـة الـنص، ورؤيـة الـشاعر، فالموت في سرعته يسبق لمح البـصر. وبـذلك يكـون التنـاص قـد شـكل جـزءًا أساسيًا في النص من رؤيـة الـشاعر وموقفـه. ويغـدو التنـاص ظـاهرةً أسـلوبية عندما يصبح قادرًا على أن يمتزج مـع خيـوط الـنص الـذي يفـد إليـه ويـصبح جزءًا منه، وقد جعل الـشاعر المـوت أسـرع مـن لمـح البـصر، وهـذا يعمـق الإحساس بقرب الموت من الإنسان دومًا.

في موضع آخر من زهدياته نجـد اقتباسـات متعـددة مـن القـرآن الكـريم كقوله:

="الاقتباس هو أن يضمن الكلام شيئًا من القرآن أو الحديث لا على أنه منه" انظر القزويني: **الإيضاح في علوم البلاغة**، تحقيق: علي بو ملحم، (بيـروت: دار مكتبة الهلالن ط٢، ١٩٩م)، ص٣٤٢.

والفرق بين الاقتباس والتضمين: يتلخص في أن الاقتباس يكون بتضمين الكلام شيئًا من القرآن أو الحديث، أما التضمين: فيكون بتضمين الشعر شيئًا مـن شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهودًا عند البلغاء، انظر **الإيضاح**، ص٣٤٢-٣٤٤.

(١) **الديوان**، ص٩٨٨.

(٢) حديث صحيح، الألباني، **صحيح الجامع الصغير وزيادته**، (بيروت، المكتب الإسلامي، ١٤٠٨هـ، ط٣)، ص١٩٠٨.

(٣) **الديوان**، ص٩٨١. مطلع القصيدة: يا بني النَّقص والغِيْر وبني الضَّعْفِ والخورْ. وهي قصيدة مكونة من ستة عشر بيتًا.

(٤) القمر، آية ٥٠.

واســـمُ بعينيـــكَ إلـــى نـــسوةٍ مُهـــورهن العمـــلُ الـــصالحُ[1]

لا يجتلـــي الحـــوراء فـــي خـــدرها إلا امـــروء ميزانُـــه راجـــح

مـــن اتقـــى الله فـــذاك الـــذي ســـيقَ إليـــه المتجـــرُ الـــرابحُ

فالبيت الأول، والشطر الأول من البيت الثاني يتداخلان مع قوله تعالى: ﴿ حُورٌ مَّقْصُورَٰتٌ فِى ٱلْخِيَامِ ﴾[2]. والشطر الثاني من البيت يتداخل مع قوله تعالى: ﴿ فَأَمَّا مَن ثَقُلَتْ مَوَٰزِينُهُۥ ﴾[3]. أما البيت الثالث فيتداخل مع قوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ تِجَٰرَةٍ تُنجِيكُم مِّنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ ﴾[4].

وقد شكل أخذ الشاعر لمعنى الآيات السابقة شكلاً تناصيًا، وأحدث انزياحًا محددًا في خطابه الشعري حيث أضفى اقتباسه من القرآن الكريم والحديث الشريف لونًا من القداسة على صياغته.

هـ – الصور الواقعية[5]:

يرى أحد الدارسين أن تصوير الواقع في شعر الخمرة –تحديدًا– من الأمور التي قلما يخلو شعر شاعر من ذكرٍ عارض له، إلاّ أن سلسلة من ثلاثة شعراء، تبدو سيطرة هذا الموضوع على شعرهم، وهم: الأعشى، والأخطل، وابو نواس[6].

فالصورة لم تعد مقصورة على التشبيه والاستعارة، بل قد توجد صور تخلو من المجاز أصلاً، فتكون عبارات حقيقية الاستعمال، ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب[7].

والصور الواقعية من الصور الملائمة لمنحى أبي نواس في البعد عن التكلف والتعقيد في تشكيل الصورة، وهذا النمط من أنماط الصورة في شعره يصاغ ببساطة خادعة تقودنا إلى سلسلة من الصور التي تعكس ما يدور في مجالس الشراب. ومن هذه الصور:

---

(١) **الديوان**، ص٩٧٩.

(٢) الرحمن، آية ٧٢.

(٣) القارعة، آية ٦.

(٤) الصف، آية ١٠.

(٥) جدير بالذكر أن الصور الواقعية تتداخل مع الخيال.

(٦) علي البطل، **الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري**، ص٢٠٤.

(٧) نفسه، ص٢٥.

وحاول نحوَ الكأس يخطو فلم يُطِقْ من الضَّعفِ حتى جاء مختبطًا يحبو [1]

فالصورة الواقعية جاءت في التصوير الدقيق لخطى النديم الضعيفة.

إذا ارتعَدتْ يُمناه بالكأس، رقّصتْ به ساعةً حتى يُسكِنَها الشُرب[2]

في هذا البيت صورة واقعية أخرى تتمثل في اهتزاز الكأس في يد النديم بسبب السكر.

وفي صورة أخرى نقف على وصف للإبريق، وهذا الوصف شكل صورة واقعية لهذا الإبريق، فهو في حال امتلائه بالخمرة ينتصب قائمًا، أما عندما يفرغ مما فيه يلقى على الأرض، والصورة توحي بالإهمال والعبث الذي يسيطر على مجلس الخمرة.

إبريقها مُنتَصِبٌ تارةً وتارةً، مُنتَرِكٌ جاثِ[3]

ويمضي أبو نواس ينقل لنا صور أخرى من مجلس الشراب مثل قوله:

وقوف ريحانةٍ على أذنٍ وسير كأسٍ إلى فَمٍ بيدِ[4]

يَسْقيكَها من بني العِبادِ رشًا مُنتَسِبٌ عيده إلى الأحَدِ

إذا بني الماءَ فوقَها حَبَبًا صلَّبَ فوق الجبين بالزَّبَدِ

فالصورة هنا لساقٍ نصراني يضع ريحانة على أذنه قام بمزج الخمرة بالماء، فإذا علاها الحبب عمل صليبًا بالزبد فوق جبينه، ولعل هذه الصورة تعكس طقسًا شعائريًا عند النصارى نقله الشاعر لنا كما رآه.

ونقف على صورة أخرى يقول فيها:

---

(١) الديوان، ص٨٠.

ونَدمانِ صَدقٍ باكرَ الراحَ سحرةً فأضحى وما منه اللسان ولا القلب

تأتيتُهُ كيما يفيقَ فلم يفِقْ إلى أن رأيت الشمسَ قد حازَها الغرب

فقام يَخال الشمسَ لما ترجَّلت تنادي الصَّبوح وهي قد كَرُبَتْ تَخبو

فقلنا لساقينا "اسقه" فأتبرى له رفيقٌ بما سُمناهُ من عَمَلٍ، ندب

(٢) نفسه، ص٨١.

(٣) نفسه، ص١١٢.

(٤) نفسه، ص١٣١.

قـــد عُتِّقـــتْ فـــي دنِّهـــا حقبًـــا حتَّـــى إذا آلـــتْ إلـــى النِّـــصفِ[١]

فالصورة هنا للخمرة المعتقة داخل الدن، وقد وصلت إلى النصف لطول أمد تعتيقها.

وإذا انتقلنا إلى شعر الزهد نجد هذه الصورة تأتي في موضع واحد:

عندما يتحدث عن انتقال الإنسان بعد موته من سعة القصور ونورها إلى ضيق القبور وظلمتها:

قـــد نقِلـــتُمْ مـــن القـــصو رِ إلـــى ظلمـــةِ الحفـــرْ

حيـــث لا تُـــضْرَبْ القبـــا بُ علـــيكُم ولا الحجَـــرْ[٢]

ثالثًا: السمات الفنية في صور أبي نواس:

أ- **المفارقة في الصورة الشعرية**[٣]**:**

لأبي نواس طريقته الفنية التي حاول من خلالها إظهار براعته وقوة تأثيره، وهذه الطريقة تتمثل في إثارة دهشة المتلقي عن طريق إيجاد مفارقة في الصورة، وتتحقق هذه المفارقة وتلك الدهشة من كون هذه الصور تشكل مفاجأة للمتلقي؛ لأنها تكتمل على نحو غير متوقع "إذ تتكون الصورة من عملية الجمع والتقريب بين حقيقتين متباعدتين أصلاً"[٤].

ولعل ما يميز صور أبي نواس التي تسلك هذا المسلك هي حدة المفارقة، وبالنظر في شعر الخمرة والزهد –موضوع الدراسة– نجد أن هذه المفارقات ترد في شعر الخمرة دون شعر الزهد، ولعل هذا يرجع لطبيعة القصيدة الخمرية التي تستوعب مثل هذه السياقات، وتتجلى المفارقة عندما يقلب المفاهيم التي تعارف عليها الناس، فيقول في إحدى قصائده:

عفـــا المُـــصلَّى وأقـــوت الكُثُـــبُ منِّـــي فالمِرْبَـــدان فاللَّبَـــبُ[٥]

فالمـــسجدُ الجـــامعُ فـــالمروَةُ والمجـــدُ عفـــا فالـــصِّحانُ، فالرَّحَـــبُ

(١) **الديوان**، ص١٧٠-١٧١.

(٢) نفسه، ص٩٨١.

(٣) المفارقة: ترجمة لمصطلح Irony، وقد ترجمها جابر عصفور بالسخرية، انظر رامان سلدن، **النظرية الأدبية المعاصرة**، (القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر، ١٩٩١م، ط١)، ص١٦١.

(٤) صبحي البستاني، **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية**، (بيروت، دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٨٦م)، ص٧١.

(٥) **الديوان**، ص٨١-٨٢.

منـــــازلٌ قـــــد عَمَرتهـــــا يَفعًـــــا حتـــى بـــدا فـــي عِـــذاريَ[1] الـــشُّهبُ

فدور العبادة مثل المسجد الجامع، والمصلى أصبحت عند أبي نـواس أطـلالاً عافية، ورسومًا دارسة، وإن كانت لم تخلُ من روّادها، بل خلت منه[2].

فالمفارقة هنا في استخدام السياق الطللي ومفرداته كالعفاء والإقـواء... التـي اعتدنا على ارتباطها بديار المحبوبة، جاءت عند أبي نواس مرتبطـة بأمـاكن خاصـة بالعبادة لم نعتد على أن تكون خالية من الناس. ولعل المفارقة في هذه الـصورة قائمـة على ما تحويه من تضاد، يصادم ما تعارف عليه الناس أو بالأصح مع الشعور الـديني مما يجعل من ذلك التصوير مثيرًا، ويبرز فلسفة غير معهودة.

ومن مفارقاته أيضًا:

إذا مـــا دَنـــا وقـــت الـــصَّلاة رأيـــتَهمْ يحثُّونهـــا حتـــى تَفـــوتهم ســـكرا[3]

فالمألوف أن الناس إذا دنا وقت الصلاة، استعدوا لها، لكـن لهـؤلاء الرفـاق موقف آخر؛ فهم يسارعون إلى شرب الخمرة حتى تفوتهم الصلاة. فالصورة فـي هـذا البيت تناقض القيم الدينية وتقوم على قلب المفاهيم. فأبو نواس ينطلق في قـصائده مـن منطلق أبيقوري[4] يحل فيه الحرام محل الحلال، واللذة محل الزهد والتنـسك. وبـذلك تكون المفارقة في البيت السابق قد كسرت بنى التوقع والإلف والعادة عند المتلقي.

وهذا المعنى يتردد في خمرياته، ومن ذلك قوله:

يـــا صـــاحبَ الحـــانوتِ لا تـــكُ مِـــشغبًا إن الـــــشَّراب محـــــرَّمٌ كمحلَّـــــلِ[5]

ومعنى آخر مشابه في قوله:

يُلائِمُنـــــي الحـــــرَام إذا اجتمعنـــــا وأجفـــو عـــن معاشـــرةِ الحَـــلالِ[6]

فالإنسان السوي يجتنب الحرام، ويأتي الحلال، ولكن أبا نواس فـي شـعره لا يهتم إن كان ما يذكره محرمًا، المهم عنده أن يتملى الإنسان من متع الحياة الحسية قبـل انقضاء العمر وفوات الفرصة السانحة، وهنا تكمن المفارقة.

---

(١) العذار: الشعر الذي ينبت على جانبي اللحيين. لسان العرب مادة (ع.ذ.ر). والشهب: بياض يخالطه سواد، لسان العرب مادة (ش.هـ.ب).

(٢) سعود الرحيلي، "**صرعى الغواني والأغاني والحب والخمرة: من أمثلة السخرية التناصية في الشعر القديم**"، ص١٣٠.

(٣) **الديوان**، ص١٤٩.

(٤) الأبيقورية: مذهب الإنغماس في الملذات، ينسب للفيلسوف أبيقور (٣٥١-٢٧٠، ق.م)، وهو كل طريقة من العيس تتوخى التمتع بلذائذ الحياة، قبـل أن يفاجئ الموت الإنسان. انظر جبور عبدالنور، **المعجم الأدبي**، (بيروت: دار العلم للملايين ١٩٨٤، ط٢)، ص٤.

(٥) **الديوان**، ص١٩٠.

(٦) نفسه، ص١٨٦.

من مفارقاته أيضًا:

وقائلٍ هل تُريدُ الحج؟ قُلْتُ له نعم إذا فَنِيَتْ لذَّاتُ بغدادِ[1]
أمَّا وقُطربُّلٌ منها حيث أرى فقبَّةُ الفِركِ من أكناف كلواذِ[2]
فالصالحيّةُ. فالكرخُ[3] التي جمعتْ شُذَّاذ بغدادَ لي فيها بشْدَّاذِ
فكيف بالحجِّ لي ما دُمتُ منغمسًا في بيت قوَّادَةٍ أو بيتَ نبَّاذِ

فالمتعارف عليه أن المسلمين يقصدون مكة لأداء مناسك الحج والعمرة ويشتاقون لذلك؛ طلبًا للأجر والثواب، ولكن الشاعر هنا يقصد الحانات ويشتاق لها؛ طلبًا للذة والمتعة. وهذا المعنى نفسه نجده في قصيدة أخرى، يقول فيها:

قالوا أتنْسك بعد الحجِّ قلت لهم أرى وأرجُو وأخشَى طَيْزَ نابـاذا[4]

فتعلقه بالحانات يمنعه من التنسك بعد الحج. ومن ذلك أيضًا قوله:

تَفتير عينيك دليلٌ على أنَّكَ تشكو سَهَرَ البارحَهْ
عليكَ وجهٌ سَيِئٌ حاله من ليلةٍ بت بها صالِحهْ[5]

تبدو المفارقة هنا في اعتقاده أن سهر الليل وقضاءه في العربدة هو الصلاح، وهذه الصورة تبدو مختلة غريبة بالنسبة للعرف المنطقي.

ونَدْمَان يرَى غَبْنًا عليه بأن يُمسي وليس له انتشاء
إذا نبَّهتَه من نوم سكرٍ كفاه مرَّةً منك النداء
فليس بقائل لك ايه دَعْني ولا مستخيرًا لك ما تشاء
ولكن سَقِّني ويقول أيضًا عليك الصِّرفَ إن أعياك ماء
إذا ما أدركَتْه الظُّهر صلَّى فلا عصرٌ عليه ولا عِشَاء

---

(١) **الديوان**، ص١٣٨.

بغداذ: بغداد: أم الدنيا وسيدة البلاد. وفيها سبع لغات، ويأبى أهل البصرة ولا يجيزون بغداذ في آخرها الذال المعجمة وقالوا لأنه ليس في كلام العرب كلمة فيها دال بعدها ذال. معجم البلدان ٣٩٠/١.

(٢) **قطربل:** اسم قرية بين بغداد وبكرة ينسب إليها الخمر. معجم البلدان ٦٨/٢.

قبة الفرك: موضع كان بكلواذ. معجم البلدان ٣٠٨/٤.

وكلواذ: قرب بغداد وناحية الجانب الشرقي من بغداد وبينها وبين بغداد فرسخ واحد. معجم البلدان ١٥٠/٤.

(٣) **الكرخ:** الجانب الثاني من بغداد. معجم البلدان ١٢٧/٤.

(٤) **الديوان**، ص١٣٩، طيزناباذا: موضع بين الكوفة والقادسية. معجم البلدان ٢٧٦/٣-٣٧٧.

(٥) **الديوان**، ص١٢٥.

يـــصلي هـــذه فـــي وقـــت هـــذي فلـــكٌ صـــلاتهِ أبـــدًا قَـــضاء[1]

المفارقة هنا تثير فينا التعجب من الحياة التي يحياها الشاعر، والتي تعكس الاستخفاف بالدين؛ إذ لا يفيق من شرب الخمرة حتى يعود لها مرة أخرى، والصلاة التي فرضت في أوقات محددة يصليها كيفما اتفق. وهذه الأبيات تكسر المألوف الديني عند المتلقي، وتقدم صورة مغايرة للمعايير المقدسة.

ومن صور المفارقة في شعره، قوله:

[فعيش الفتى في سكرةٍ بعد سكرة فإن طال هذا عنده قصر الدهر][2]

فما الغَبْن إلاّ أن ترانيَ صاحيًا وما الغُنْم إلاّ أن يتعتعني السكر[3]

فهو يرى أن العيش لا يستقيم بدون شرب، فالغبن أن يكون صاحيًا والغنم أن يكون ثملاً، ثم يكمل المفارقة بالبيت التالي:

فَبُحْ باسمِ من تهوى، ودعني من الكُنى

فلا خير في اللذَّات من دونها سِتْر[4]

فالمجاهرة باسم الخمرة وشربها من الأمور التي يحث عليها وهذه اللذات لا خير فيها إذا كانت مصحوبة بالخوف والتخفي لأن هذا الشعور ينقص من إحساسه باللذة.

ومن المفارقات التي تثير المتلقي بغرابتها، لما تشتمل عليه من استحالة في تشكيل الصورة، قوله:

فاسقني البكرَ التي اختمرت بخمار الشَّيبِ في الرَّحِمِ

ثُمَّتَ انْصَاتَ الشَّباب لها بعد ما جازتْ مدى الهرمِ[5]

فالبكر ترتدي ثياب الشيب وهي ما تزال جنيناً في الرحم، صورة غريبة؛ فالشيب لا يجتمع مع الشباب، ولا يمكن أن يكونا في الرحم، والمفارقة هنا تكمن في الجمع بين صفات تتناقض، ويستحيل اجتماعها، فغرابة هذه الصورة في ظاهرها وإن كان بالإمكان العثور على تفسير لها من الداخل، وقد حاول إيليا حاوي وضع تفسير

---

(١) نفسه، ص٦٩-٧٠.

(٢) **ديوان أبي نواس**، تحقيق: إيفالد فاغنر ١٢٧/٣، هذا البيت غير موجود في تحقيق الحديثي ورأيت أنه يتم المعنى ولهذا أضفته.

(٣) نفسه، ص١٤١.

(٤) **ديوان أبي نواس**، ص١٤١.

(٥) **نفسه**، ص٢٠٧.

لهذه الصور بقوله: "فالخمرة الهرمة البكر التي لم تزل في الرحم، هي الخمرة المعتقة التي لم تخرج من قلب الدن ولم يمسها أحد"(١).

وقريب من ذلك قوله أيضًا:

وشَمْطاءَ حَلّ الدَّهْرُ عنها بنَجْوَة **دَلفْت إليها، فاستللت جنينَها**(٢)

تتمثل المفارقة هنا في الجميع بين كلمتي شمطاء وجنينها، فالعجوز لا يكون لها جنين.

ففي هذه الصور اختلاف وائتلاف، فكل منها يحمل جانبين متباعدين، متناقضين، إلاّ أنه مهما كان أمر هذا الاختلاف والائتلاف، فإننا أمام صورة واحدة، ويشعرنا ذلك –الاختلاف والائتلاف– بنوع من النشوة الفنية.

ب- استقصاء الصورة:

يقف أبو نواس أمام بعض الصور فيحاول أن يستقصي جوانبها المتعددة، فنراه في هذه الصور يتقصى جوانب الشيء، ولا يكاد يترك جزءًا منه دون حديث وتصوير. وقد رأى أحد الدارسين أن أبا نواس تأثر ببشار بن برد في تركيزه على صوره، فهو يلجأ إلى التفصيل وتقديم صور متتابعة، ولا يكاد يترك جانبًا في الصورة دون إلحاح عليه(٣).

يقول أبو نواس:

داوِ يَحيى من خُمارِه بابنةِ الدَّنِّ وقارِه(٤)
من شرابٍ خسْرَوي ما تعنَّوا باعتصارِه
طَبخَتْه الشمس لمَّا بَخِل العِلج بنارِه
فأتى الدَّنُّ عليه غيرَ شيءٍ في قَرارِه
فتجلّتْ عن شهابٍ يترامَى بشراره
ركَدَ الليل عليه فكفَى ضوءَ نهارِه

اتخذت الصورة هنا طابعًا تحليليًا يجعله يكشف الصور ويقدمها دفعة واحدة في قالب فني منسق، فأبو نواس يلم هنا من خلال النديم باختلال المقاييس، فنديمه يتولاه

(١) إيليا حاوي، **فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب**، ص٢٣٠.

(٢) **الديوان**، ص٢٢٤. **شمطاء:** بياض شعر الرأس يُخالِطُ سَواده. لسان العرب مادة (شمط).

(٣) عبدالفتاح صالح نافع، **الصورة في شعر بشار بن برد**، (عمان: دار الفكر ١٩٨٣م، د.ط)، ص٢٩٧.

(٤) **الديوان**، ص١٥٢. خُمارة: الخُمار ما أصاب شاربها من ألم وصداع وأذى، لسان العرب مادة (خ.م.ر).

الخُمار فلا يصحو منه إلاّ بالخمرة، ثم بعد ذلك يصف هذه الخمرة محاولاً استقصاء جوانبها فهي خمرة سلاف لم تطبخ، تركت لوقت طويل في الدن، فلم يبقَ إلا شيء يسير في قراره، وقد بدت لهم كالشهاب فأضاءت لهم المكان. فصورة الخمرة هنا جاءت كلوحة متعددة الأجزاء منسجمة العناصر. وقد تشكل الصورة القصصية شكلاً من أشكال الاستقصاء كما في قوله:

واشمَط، رَبَّ حانوت، تراهُ لنفْخِ الزِّقِّ مسودَّ السِّبالِ
دعَوتُ وقد تَخَوَّنَه نعاس فوسَّدَه براحَتِه الشِّمالِ
فقامَ لدعوتي فزِعًا مروعًا وأسرَعَ نحو إشعالِ الذُّبَالِ
فلما بيَّنتْني النَّار حيَّا تحيَّةً وامِقٍ لَطِفِ السؤالِ[1]

فالصورة جاءت متكاملة لتحكي ذهابه لصاحب حانوت، ويبدأ أبو نواس في استقصاء الصور بدءًا من صاحب الحانوت العجوز الذي علا شاربه ومقدم لحيته الرماد؛ نتيجة لنفخ زقاق الخمرة على النار والذي كان في حالة نعاس، ثم يصور الروع الذي أصابه عندما دعاه فأسرع لإشعال المصباح، ولما رآه وعرف أنه من طالبي الخمرة حيّاه وقد سكن روعه وفرح بمقدمه وارتاح باله، ونجد في هذا البيت تتابع الصور التي توضح حالة الفرح التي كانت تغمر صاحب الحانوت:

وأفرخَ روعه، وأفادَ بشرًا وَهزْهَزَ ضاحكًا جذلانَ بالِ[2]

فكان لكل عنصر في هذا البيت خصوصية ساعدت على تكامل الصورة، ونجد له صورة أخرى استغرق في تفصيلاتها وهي صورة الكأس يقول فيها:

تدور علينا الكأس في عسجَدِيَّةٍ حَبَتها بأنواع التصاويرِ فارسُ
قرارَتُها كِسرى، وفِي جَنَباتِها مَهَا تَدَّرِيها بالقسيِّ الفوارس
فللخمرِ ما زُرَّت عليها جيوبها وللماءِ ما دارت عليه القلانس[3]

فالراح تدور على الشُرَّاب في كؤوس ذهبية صنعها الفرس وأتقنوا صنعها، ففي أسفل الكأس صورة كسرى وفي جوانبها صورة المها وحولها القسي والفوارس. فالراح تصل إلى الجيوب والماء يصل إلى القلانس.

(١) الديوان، ص١٨٤.
(٢) الديوان، ص١٨٥.
(٣) نفسه، ص١٦١.

وهي صورة تعكس جانبًا فنيًا يناسب الموقف. وفي أغلب هذه الصور نجد نضجًا لمشاهدات، وتأملات، وهذا أحد مظاهر الإلهام الذي يدل على خيال متقن وخصب.

تبين من خلال الدراسة أن الشاعر قد برع في توظيف الصورة توظيفًا خاصًا، فقد شكلت خطًا أساسيًا في إنتاج المعنى، وجسدت تجربته تجسيدًا جماليًا مؤثرًا، فالصورة الشعرية عنده تتميز بخفة الأداء ووضوح التصوير فهي ليست صورًا معقدة –في الغالب– ونلحظ أن صور الشاعر في خمرياته اعتمدت في فنيتها على عدة طرق من أهمها: إثارة الدهشة من خلال أسلوب المفارقة الذي شكل سمة بارزة في تكوين الصورة، كما عكس مهارة لغوية، ووعيًا عميقًا بالذات، وبالآخر، وبالواقع المعاش.

كما اعتمد أبو نواس في صوره أيضًا على استقصاء جوانب الصورة، والسرد القصصي مع الاعتماد على الصور البصرية أكثر من غيرها، ولم تخلُ صوره من محاولة استدعاء التراث بمختلف الطرق. أما شعر الزهد فقد خلا من الصور الحسية، والقصصية، ولم نلحظ وجود مفارقات في صوره الشعرية أو محاولة لاستقصاء هذه الصور كما ورد في شعر الخمرة.

شكل الانحراف في شعر أبي نواس أساسًا بنائيًا، حيث اتخذ الشاعر من الانحراف حيلة لغوية لجذب انتباه المتلقي وشحن قصائده بالدلالة والإيحاء.

وقد لعب الانحراف دورًا لافتًا في بناء الصورة الشعرية خاصة في الصور الاستعارية المعتمدة على التشخيص.

المصادر والمراجع

١- الأعشى.(١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م). ديوان الأعشى، شرح: عبدالرحمن المصطاوي (بيروت: دار المعرفة).

٢- الألباني، محمد ناصر الدين.(١٤٠٨هـ). صحيح الجامع الصغير وزيادته (بيروت: المكتب الإسلامي، ط٣).

٣- الأنصاري، الأحوص.(١٣٩٠هـ/١٩٧٠م). ديوان الأحوص. جمعه وحققه: عادل سليمان جمال، قدم له: شوقي ضيف، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر د.ط).

٤- أبو الأنوار، محمد.الشعر العباسي تطوره وقيمه الفنية، (القاهرة: دار المعارف ١٩٨٧م، ط٢).

٥- البستاني، صبحي.(١٩٨٦م). الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (بيروت: دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٨٦م).

٦- البطل، علي.(١٩٨٠م). الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دار الأندلس للنشر، ط١).

٧- التبريزي، يحيى بن علي.(د.ت). شرح القصائد العشر. (بيروت، دار الجيل، د.ط).

٨- الجرجاني، عبدالقاهر بن عبدالرحمن.(١٩٩١م). أسرار البلاغة في علم البيان. تح. محمود محمد شاكر (القاهرة/ جدة: دار المدني).

٩- حاوي، إيليا.(١٤٠١هـ/١٩٨١م). الشعر الخمري وتطوره عند العرب. (بيروت: دار الثقافة).

١٠- خريس، حسين.(١٩٩٤م). حركة الشعر العباسي في مجال التجديد بين أبي نواس ومعاصريه. (بيروت: مؤسسة الرسالة، ط١).

١١- الخضيري، صالح.(١٤١٤هـ/١٩٩٣م). الصورة الفنية في الشعر الإسلامي عند المرأة العربية في العصر الحديث. (الرياض: مكتبة التوبة، ط١).

١٢- خليف يوسف.(د.ت)، الشعر العباسي نحو منهج جديد. (القاهرة: دار غريب، د.ط).

١٣- أبو ديب، كمال.(١٩٩٥م). جدلية الخفاء والتجلي دراسة بنيوية في الشعر. (بيروت: دار العلم للملايين، د.ط).

١٤- الرباعي، عبدالقادر.(١٤٠٥هـ/١٩٨٤م). الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى. (الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ط١).

١٥- الرحيلي، سعود بن دخيل."صرعى الغواني والأغاني والحب والخمرة: من أمثلة السخرية التناصية في الشعر القديم". مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد (٦٠) صيف – خريف ٢٠٠٢م.

١٦- ابن رشيق، أبي علي الحسن.(١٤٠١هـ/١٩٨١م). العمدة في محاسن الشعر وآدابه. تح. محمد محي الدين عبدالحميد (بيروت: دار الجيل، د.ط).

١٧- زايد، علي عشري.(٢٠٠٠م). "الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني"، دورة أبو فراس الحمداني مجموعة أبحاث الندوة المصاحبة للدورة السابعة، الجزائر.

١٨- سنجلاوي، إبراهيم."دلالة التضمين في خواتيم قصائد أبي نواس" مجلة جامعة دمشق، ع (١)، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م.

١٩- الشكعة، مصطفى.(١٩٩١م). الشعر والشعراء في العصر العباسي. (بيروت: دار العلم للملايين، د.ط).

٢٠- صالح، بشرى موسى.(١٩٩٤م). الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. (بيروت: الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١).

٢١- صبح، علي.(د.ت). الصورة الأدبية تأريخ ونقد. (القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، د.ط).

٢٢- ضيف،شوقي.(١٩٦٦م). العصر العباسي الأول. (القاهرة: دار المعارف، د.ط).

٢٣- ضيف، عبدالستار محمد.(٢٠٠٥م). شعر الزهد في العصر العباسي. (القاهرة: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط١).

٢٤- ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي.(١٤٠٢هـ/١٩٨٢م). عيار الشعر. تح: عباس عبدالستار (بيروت: دار الكتب العلمية، ط١).

٢٥- عبدالنور، جبور.(١٩٨٤م). المعجم الأدبي. (بيروت: دار العلم للملايين، ط١).

٢٦- عساف، ساسين سيمون.(١٤٠٢هـ/١٩٨٢م). الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس. (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د.ط).

٢٧- عصفور، جابر.(١٩٩٢م). الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. (بيروت: المركز العربي الثقافي، د.ط).

٢٨- علي، إبراهيم محمد.(٢٠٠١م). اللون في الشعر العربي قبل الإسلام (قراءة ميثولوجية). (طرابلس/ لبنان: جروس برس، ط١).

٢٩- عمر، أحمد مختار.(١٤٠٢هـ/١٩٨٢م). اللغة واللون. (الكويت: دار البحوث العلمية، ط١).

٣٠- الغذامي، عبدالله.(١٩٩١م). الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنشائي معاصر. (جدة: النادي الأدبي، ط٢).

٣١- غريب، جورج.(د.ت). شعر اللهو ة والخمر تاريخه وأعلامه: الأعشى، الأخطل، أبو نواس. (بيروت: دار الثقافة، د.ط).

٣٢- الغنيم، إبراهيم عبدالرحمن.(١٤١٦هـ/١٩٩٦م). الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد. (القاهرة: الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط١).

٣٣- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب.(١٤١٩هـ/١٩٩٨م). القاموس المحيط. (بيروت: مؤسسة الرسالة د.ط).

٣٤- الفيفي، عبدالله.(١٤١٧هـ/١٩٩٦م). الصورة: البصرية في شعر العميان. (الرياض: النادي الأدبي).

٣٥- القزويني، جلال الدين.(١٩٩١م). الإيضاح في علوم البلاغة. تح. علي بو ملحم (بيروت: دار ومكتبة الهلال، ط٢).

٣٦- القط، عبدالقادر.(١٤٠١هـ). الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. (بيروت: دار النهضة العربية، ط٢).

٣٧- ابن كثير.(١٤٢٢هـ/٢٠٠٢م). تفسير القرآن العظيم، راجعه ونقحه: خالد محمد محرم (صيدا/ بيروت: المكتبة العصرية، د.ط).

٣٨- مجنون ليلى.(١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م). ديوان مجنون ليلى. شرح: عبدالرحمن المصطاوي (بيروت: دار المعرفة، ط٣).

٣٩- المزرع، مهلهل بن يموت.(١٩٧٥م). سرقات أبي نواس. تح: محمد مصطفى هدّارة. (القاهرة: دار الفكر العربي، د.ط).

٤٠- مطلوب، أحمد.(١٩٩٦م). معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط٢).

٤١- ابن المعتز، عبدالله.(١٣٤٤هـ/١٩٢٥م). فصول التماثيل في تباشير السرور (مصر: المطبعة العربية، ط١).

٤٢- مفتاح، محمد.(٢٠٠٥م). تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص". (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط٤).

٤٣- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم.(د.ت). أخبار أبي نواس، تح: علي مهنا. (بيروت: دار الكتب العلمية، د.ط).

- (١٤١٠هـ/١٩٩٠م). لسان العرب. (بيروت: دار صادر، د.ط).

٤٤- ناصف، مصطفى.(د.ت). الصورة الأدبية. (مصر: دار مصر للطباعة، د.ط).

٤٥- أبو نواس، الحسن بن هانئ.(د.ت). ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ. تح: أحمد عبدالمجيد الغزالي. (بيروت: دار الكتاب العربي، د.ط).

– (١٤٠٨هـ/١٩٨٨م). ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ. تح: إيفالد فاغنر، (بشتوتغارت: فرانز شتايز فيسبادن، ط١).

– (١٩٨٧م). ديوان أبي نواس. أشرف عليه وضبط معانيه: إيليا حاوي (بيروت: دار الكتابة اللبناني، د.ط).

– (١٩٨٠م). ديوان أبي نواس برواية الصولي. تح: نهجت عبدالغفور الحديثي. (بغداد: دار الرسالة، د.ط).

٤٦ – نافع، عبدالفتاح صالح.(١٩٨٣م). الصورة في شعر بشار بن برد. (عمان: دار الفكر، د.ط).

٤٧ – هايمن، ستانلي.(د.ت). النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تح: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم. (بيروت/ القاهرة: دار الفكر العربي، د.ط).

٤٨ – معتوق، جورج.أبو نواس في شعره الخمري، (بيروت: دار الكتاب اللبناني ١٩٨١م، ط٢).