صيغ الأمر والنهي
في
ديوان أبي نواس
دراسة أسلوبية

دكتور أحمد عبد الحي

إهـــــداء

إلـــى طلبتى بجامعة طنطـــــا

الذيـن نبتـــت فكـــرة هـــذا البحـــث فى مدرجاتهـــم
ثـــــم نمت ، فاستطالت،مـن خـــلال الحـــوار معهـــم
فمـن حقهم ـ إذ نضجت ـ أن أهـدى الثمـرة إليهـــم .

أحمد عبد الحـى

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديـــــــم

كل أديب فى الدنيا يوظّف مئات الكلمات بعشرات التشكيلات والتركيبات ليقول كلمة واحدة .

ولما كان الشعر هو الفن القولى الذى تصل فيه الكلمة إلى ذروة تركيزها ، فإن الكلمات المنظومة في عقد هذا الشعر ، إذا شكّلت ـ فيما بينها ـ ظواهر لغوية ، فلابد أنها تنطوى على سر .

وإبداع كل شاعر أصيل ينطوى بالضرورة على سر ؛ قد يتمثل هذا السر فى صيغة لغوية ، يستخدمها الشاعر استخداما متميزا ، وبصورة تفوق استخدام تراكيب اللغة وصيغها الأخرى . ومن المؤكد أن مثل هذا اللون من الاستخدام الخاص يرتبط بإدراك الشاعر أو إحساسه بملائمة هذه الصيغة لنقل موقفه وتجسيم رؤيته أكثر من غيرها من صيغ اللغة وتراكيبها . وتكون ـ من ثم ـ بمثابة الصيغة المحورية التى تستقطب بقية الصيغ فى مجالها .

أتصور أن المدخل الصحيح إلى عالم أى شاعر هو البدء بمعرفة « كلمة السر » لديه ، وليس هذا بالأمر اليسير ، إذ يقتضى ـ بالإضافة إلى بصيرة نقدية ـ قراءة العمل الإبداعى بالطول وبالعرض وبالعمق وبالارتفاع ، ومعايشة هذا الإبداع ، والاندماج فيه ، حتى يصل الناقد إلى أن يرى العالم كله من خلالـــه .

إذا بلغ الناقد هذا الحد ـ ولن يبلغه إلا بعد جهد ـ يمكن أن يبوح له الشاعر بسره . وإذا تم هذا البوح،ساعتها ستُفَضُّ المغاليق ، وتُفتح الدهاليز ، وينكشف المستور . ساعتها سيتعرى الشاعر مُسْقطا براقعه ، ومُزيحا حُجُبه ، رافعا الراية البيضاء ؛ مُسَلّماً مفاتيح مدينته للناقد الذى صبر على مرواغته ، ولم يستسلم إزاء جموحه ، أو ينكسر حيال استعصائه .

وبالضيعة جهد الناقد العجل الذى يحاول أن يقتحم عالم الشاعر عنوة ، دون أن يضع يده على « كلمة السر » إذ إنه سيجد نفسه مضطرا إلى البحث عن مفتاح من المفاتيح الجاهزة والخاصة بمدن شعراء آخرين ، متوهما أنه بهذا

المفتاح المستعار يمكن أن يلج عالم شاعره ، متناسيا أن لكل شاعر مفتاحه الذى لا يصلح لغيره ، كما لايصلح مفتاح الغير له . ساعتها سيضل الناقد ضلالا بعيدا ، ولن يبوح له الشاعر بشىء ذى بال ، وقد يخلّف دراسة طويلة عريضة ، لكنها لا تعدو أن تكون ركاما من الكلمات الميتة .

وليسمح لى القارىء الكريم أن أعبر له عن فرحى وأنا أقدم له هذه الدراسة . أما باعث هذا الفرح ؛ فهو أنى قد خرجت ـ بعد رحلة شائقة وشاقة فى أعماق محيط أبى نواس ـ وفى يدى « كلمة السر » أقدمها هدية له .

لكن هذا الفرح ، يشوبه من التوجس ، قدر أكبر منه ، أما باعث هذا التوجس ، فهو الشك فى المدى الذى استُثمرت به « كلمة السر » هذه ، إذ ليس كل من قبض على الذهب بقادر على أن يصوغه فى عقد بديع .

أحمد عبد الحى

المقدمة

فى البدء ، أخاطر بهذا الاعتراف ! وهو « أننى أعجبت بشعر أبى نواس » فاستعدت قراءته متذوقا ، لكننى ـ دون قصد فى البداية ـ كنت أتحول عن مرحلة التذوق ، إلى مرحلة البحث عن « حيثيات » هذا التذوق ، ومع الزمن انقلب الحس التذوقى إلى « ترمومتر » يقيس ويحلل . وهكذا انقلبت المتعة إلى مشروع علمى هو هذا الكتاب . ومما ساهم فى حفر مجرى هذا المشروع ، تلك المناقشات التى كان طرفا فيها معى طلبة كلية الآداب الذين كنت أدَرِّس لهم – فى خريف عام ١٩٨٦ – قصيدة أبى نواس التى مطلعها «دع عنك لومى فإن اللوم إغراء ... » ، وأذكر ان محاضرةً قد استُهلكت فى تحليل صيغة الأمر المطلعية « دع » وذلك من النواحى الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية ، رابطين هذا بالإطار العام للتجربة النواسية التى لوحظ ارتكازها على تكرار صيغة الأمر بصفة خاصة ، وصيغة النهى بصفة عامة .

ويبدو أن هذه المحاضرة قد صافحت عقول الطلبة فأطلقوا عليها محاضرة « دع » ، ومع توالى المناقشات ، كان الإحساس بأهمية الموضوع يتعزز ، لاسيما أن القراءات المتتالية قد كشفت ـ من ناحية ـ عن حشد كبير من صيغ الأمر والنهى ، وكشفت ـ من ناحية ثانية ـ عن أن عددا معينا من هذه الصيغ يتكرر بصورة لافتة .

* * *

تهدف هذه الدراسة إلى غاية واحدة ومحددة : هى بيان دور صيغ الأمر والنهى فى الإفصاح عن رؤية أبى نواس ، إذ من المفترض أن يُظهر العمل الأدبى رؤية صاحبه للكون ، ويفصح عن موقفه منه ، صداما كان هذا الموقف أم وئاما ، أم سابحا ـ بدرجات متفاوتة ـ وسط هذين الموقفين .

لكن تحليل بنية هذا العمل هى التى تعطى صورة منضبطة لهذه العلاقة ، إذ يتجاوز مثل هذا التحليل الاعتماد على نتائج الكشف الظاهرى إلى الفحص العميق الذى يبدأ بالجزء ليضبط الكل

والحقيقة أن « النص » النواسيّ ، يعد من أكثر النصوص الشعرية العربية إفصاحا عن رؤية صاحبه . ولأن هذا النص عربي ، فبديهي أن يتشكل من تراكيب اللغة العربية وصيغها جميعا ، ومن البديهي أيضا أن يتفاوت استخدام الشاعر لكل صيغة من صيغ اللغة ؛ من حيث درجة الشيوع ، ومن حيث أهمية السياق الذي ترد فيه الصيغة .

وتكرار صيغتي الأمر والنهي عند أبي نواس مرتبط بإحساسه بأن هاتين الصيغتين هما الأقدر علي حمل أفكاره ورؤاه . إن هاتين الصيغتين تمثلان « قيمة » أساسية ، في لغة أبي نواس الفنية ، وهذا هو ماجعلنا نقدم على تحليل هذا الجانب من لغته في محاولة استكشاف سر استخدامه اللافت له وارتكازه شبه الدائم عليه ، وذلك بعد مراقبة بدأت بملاحظة وانتهت باستقصاء إحصائي أكد الملاحظة وضبطها .

وتوظيف نتائج الإحصاء يقول بأن صيغتي الأمر والنهي تمثلان الحبل السري الذي يمنح التجربة النواسية مبرر وجودها ، وأنه لو أسقطنا هاتين الصيغتين من هذه التجربة ، لسقطت التجربة ، ولأصبحت جسدا بلا روح .

إن أبا نواس وجد نفسه في عالم لا يعجبه ، فأراد أن يشكله من جديد ، ومن ثم كان عليه أن يعيد تشكيل اللغة التي تنهض بتشييد هذا العالم وتحديد ملامحه . وإذا كان أبو نواس يستمد أهميته من صدقه في طرح معاناته مع الوجود ، فإن هذه الأهمية تُستمد ـ وبنفس القدر ـ من تركيبته اللغوية الجديدة .

إن تكرار صيغ الأمر والنهي لايخلو من دلالات عميقة ، بحيث يصبح من السذاجة القول بأنها مجرد شكل لمضمون أو زي لمعنى ، بل تصبح هي والمضمون / المعنى كلا لايتجزأ ، وليس استناد الشاعر واعتماده عليها ، إلا لإدراكه مدى أهميتها ، وقدرتها على توصيل رؤيته .

وينهض البحث على دراسة هذه الصيغ وتتبعها ممتدة في عروق التجربة الشعرية النواسية بكافة تجلياتها وأغراضها ، وليس على مجرد الاقتصار على غرض شعري بعينه ، مهما بلغت أهمية هذا الغرض في إطار التجربة الكلية للشاعر ، إن هذه الحركة عبر الأغراض المتعددة تتيح للبحث رصد ثلاثة أمور متصلة :

١ ـ الصيغ التى تشيع فى غرض ما ، وتتوسط فى ثان ، وتندر فى آخر .

٢ ـ العلاقة بين ارتباط أغراض معينة بصيغ معينة .

٣ ـ الحقل الدلالى الذى ترتبط به كل صيغة من الصيغ داخل إطار الغرض الواحد .

ومن ثم يمكن أن يُحدد الموقع الحقيقى الذى تشغله صيَغ الأمر والنهى فى تجربة أبى نواس ، دون افتئات أو تزييف . فإذا صح ما افترضناه من أن هذه الصيغ هى سر الشاعر ، والمفتاح لفهم عالمه ، لأمكن أن نقدر الدور الذى تنهض به فى فض مغالق النص وإزالة مواطن الالتباس فى هذا العالم .

إن الارتكاز على صيغ الأمر والنهى فى تجربة الشاعر يوحد الموضوع ولا يفتته ، وذلك حين يعنى بالقبض على « الملامح الأساسية » فى التجربة النواسيه ، وفضلا عن ذلك فإنه يتيح للنصوص أن تنطق بما فيها دون فرض رأى أو قسر رؤية .

يساعد على هذا أن هذه الصيغ تمثل عنصرا قارّا فى التجربة النواسية ككل ، لكنها تلتقى وتتفاعل ـ من خلال هذا الثبات والاستقرار ـ لتكون محصلة دلالية يمكن أن تُفَسِّرَ النصوص من خلالها .

كذلك فإن دراسة صيغ الأمر والنهى عبر الديوان ، تمكن من بيان وظيفة هذه الصيغ فى بنية اللغة النواسية . وديوان أبى نواس بحجمه الكبير ، وموضوعاته المتنوعة ، يتيح الفرصة لاستقراء الصيغة المختارة ، لبيان موقعها فى كل غرض شعرى بوجه خاص ؛ ثم فى الديوان بشكل عام .

إن الإصرار على استخدام صيغة لغوية معينة (الأمر والنهى) ، ثم الإصرار على التوسع فى استخدام عناصر معينة منها (اسقنى / لاتسقنى ـ اشرب/ لاتشرب ـ قل / لاتقل ـ دع / لاتدع) فى سياقات معينة (خمر ـ غزل) وفى أماكن معينة (المطالع وصدرو الأبيات غالبا) لأمر يلفت ، لأنه يشكل حينئذ ظاهرة . والدراسة الأسلوبية تعتمد ـ أو ينبغى أن تعتمد ـ على رصد الصيغ اللغوية الحاسمة التى يرتكز عليها الأديب بدرجة تفوق غيرها من الصيغ ، لكن هذا التفوق ينبغى أن يتجاوز نسبة الشيوع إلى الدلالة التى تشكل موقفا وتجسد

رؤية . وعلى هذا فإن « مفهوم الظاهرة فى علم الأسلوب يشير إلى الملمح التعبيرى البارز الذى يؤدى وظيفة دلالية تفوق مجرد دوره اللغوى ، ويقتضى هذا أن يكون للملمح نسبة ورود عالية فى النص تجعله يتميز عن نظائره فى المستوى والموقف ، وأن يساعدنا رصده علي فك شفرة النص وإدراك كيفية أدائه لدلالته » (١).

ولا نظن ـ طبقا لهذه الدراسة ـ أن شاعرا قبل أبي نواس أو بعده قد استخدم صيغتى الأمر والنهى كما استخدمهما أبو نواس سواء أكان هذا الاستخدام متصلا بنسبة الشيوع ، أم بطريقة النظم والتناول ، أم بهذا الانسجام بين الصيغة اللغوية والموقف الفكرى .

أثناء تجميع هذه الملاحظات تذكر الباحث ملاحظة أخرى نقلها الدكتور زكى نجيب محمود عن ناقد فرنسى مؤداها « أنك إذا ماتناولت بالدرس أديبا ما ، فإنما تصل إلى مفتاح أدبه لو أنك وقعت على الكلمة التى ماتنفك تتردد فى أدبه أكثر من سواها » (٢)

وهذه العبارة إن انسحبت على ادباء كثيرين ، فإنها تنسحب أكثر على هذه الفئة التى يتميز أسلوبها ، أو التى يتميز لديها مايسمى بـ « البصمة الأسلوبية » « Stylistic Fingerprint ».

* * *

وأبو نواس شاعر خارج ، بل من المؤكد أن الأدب العربى لم يعرف شاعرا خرج على النظام قدر خروجه . صحيح أن ديدن الشعراء يتمثل ـ غالبا ـ فى الخروج عن الأطر المرسومة والسنن الموروثة ، لكن هؤلاء كانوا يخرجون بنسبة لاتبعد كثيرا عن « النظام » وكان خروجهم بمثابة زاوية حادة تتفاوت درجتها

---

(١) د. صلاح فضل : ظواهر أسلوبية فى شعر شوقى مقال بمجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع يوليو ١٩٨١ ص ٢١٠.

(٢) د زكى نجيب محمود . فى فلسفة النقد ، ط دار الشروق ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩ ص ٦.

حسب استعداد الشاعر للتكيف أو للرفض . لكن خروج أبى نواس تجاوز هذا الحد ، وذلك حين وسّع مدى الزاوية التى تحرك فيها ، لا لتصبح زاوية قائمة أو حتى منفرجة ، بل أصرّ على أن تنبسط هذه الزاوية لتصبح مستقيمة ، وبهذا يُهَيِّئُ له الملعب الفسيح الذى يمرح فيه ، ويُهَيِّئُ له أيضا أن يقف على أحد طرفى هذه الزاوية المستقيمة ليصبح فى مواجهة مباشرة مع المجتمع والنظام ، ومن هنا كان دوى الصدمة التى فاجأ بها معاصره ، بل لاتزال أصداء هذه الصدمة تتردد ، لأنها تمس ـ فيما تمس ـ الجانب الثابت من القيم الإنسانية .

* * *

لكن تميز الشاعر ببصمة أسلوبية يتيح لنا فرصة التعامل معه بمنهج أسلوبى ، ومن ثم فإن البحث لن يشغل نفسه بتتبع سيرة الشاعر وتقصى أخباره ، ومحاولة ربط هذه الأخبار بشعره أو العكس ، ففضلا عن أن المناخ النقدى الذى نحياه الآن أصبح يجفو مثل هذه الثرثرة التى تدور « حول » الشاعر وتنسى إبداعه ، فإن « حقيقة الفنان ليست هى تلك الحقيقة التاريخية التى يقدمها لنا مترجمو سيرته ، وإنما هى حقيقة ذلك الإنسان الحاضر فى عمله الفنى » (١) . وإنه لأمر ممتع فى حالة أبى نواس بالذات أن نكون فى حضرة إبداعه دون أن نكون محكومين ، أو ـ على الأقل ـ متأثرين بأفكارنا عنه ومشاعرنا تجاهه ، لا سيما وأن وضع الشخصية النواسية يكاد يكون فريدا بسبب كثرة ماأثير حولها من شائعات رفعتها من فوق الأرض التى كانت تعشقها ، إلى مستوى أسطورى لا تحبذه .

صحيح أن التعرف على العالم التاريخى للشخصية النواسية له إغراء خاص قد لا يستطيع القارىء مقاومته ، وصحيح أيضا أن التعرف على هذا العالم قد يكون مفتاحا للتعرف على العالم الإبداعى للشاعر ، لكن هذه المعرفة أو هذه الألفة مع الفنانين بصفة عامة قد تخنق عملية التلقى لأنها « تصرفنا عن العمل

---

(١) د. زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٩ ص ٩٢ .

الفنى نفسه لكى تجعلنا نتذكر بعض سمات خارجية قد لا يكون لها أصل فى صميم الموضوع الجمالى الماثل أمامنا » (١) وإذا افترضنا جدلا وجود هذا الأصل فى سيرة الفنان ، فإن العمل الإبداعى نفسه يظل هو أصل الأصل ، وتبقى الحقيقة ، وهى « أنه ليست سيرة الفنان هى التى تسمح لنا بأن نتعرف عليه ، وإنما الذى يسمح بأن نتعرف عليه هو « عمله » أولا وقبل كل شىء (٢)

لقد ضاقت رفوف المكتبة العربية بالدراسات التى تنطلق من قضايا عامة تفرضها على النصوص الأدبية ، وهى بصدد تحليلها ، ولقد ثبت تعسف كثير من هذه الدراسات . ومن ثم كان المنهج الأسلوبى بمثابة رد الفعل الحاسم على هذه الأحكام المجانية ، وبدا رد الفعل هذا فى الدعوة إلى التعامل مع النص الأدبى من داخل النص ذاته ، وليس بأن نفرض عليه معطياتٍ أو أحكاما خارجة عنه .

* * *

إن أحدا من نقاد أبى نواس ـ على كثرتهم ـ لم يلحظ ظاهرة شيوع صيغ الأمر والنهى فى ديوانه ، على أهميتها ومن ثم يحاول البحث دراسة هذه الصيغ التى يبدو ـ منذ البداية ـ أنها تمثل « مركز ثقل » فى القصيدة النواسية ، أو تعتبر بمثابة « النقط الإشارية » بمصطلح علم الطبوغرافيا

يبدو هذا الثقل حين تعكس صيغة أمر معينة ملمحا بارزا من ملامح الشاعر ، أو موقفا من المواقف التى شُهِر بها . ومن هنا خُصص الفصل الأول من هذه الدراسة لبيان مواقف الشاعر التى تُعْكَس ـ فى أوضح حالاتها ـ من خلال صيغ الأمر والنهى ، بينما خصص الفصل الثانى لبيان أوجه التراسل بين صيغ الأمر والنهى وتشكيل الأبعاد الوجودية للشاعر .

وإذا كان « من نقاط الضعف الخطيرة فى الدراسة الإحصائية للأسلوب أنها

---

(١) المرجع السابق ص ٩١ ، ٩٢

(٢) المرجع السابق ص ٨٨

لا تقيم عادة حسابا لتأثير السياق » (١) فإن هذا البحث يتفادى هذه الخطورة حين لا يعزل صيغ الأمر والنهى عن سياقها فى القصائد الواردة بها أولا ، ثم عن قلب التجربة الإبداعية الكلية للشاعر ثانيا . بل لقد ذهب البحث إلى أبعد من ذلك حين خصص الفصل الثالث لتأمل صيغ الأمر والنهى من منظور بلاغى أولا ، ثم من منظور فلسفى ثانيا ، ثم من منظور أخلاقى ثالثا .

وبعد . . . فمن المؤكد أن هذا البحث ـ ككل بحث فى الدنيا ـ يفتقد إلى بعض العناصر التى تُقَوِّم مافيه من اعوجاج ، وتُصَوِّب مااشتمل عليه من عثرات . لكنه ـ رغم ذلك ـ لم يفتقد ـ لحظة واحدة ـ قيمة الصدق ، فلقد كُتب كل حرف فيه بمداد العقل والقلب معا .

---

(٣) د. صلاح فضل : من الوجهة الإحصائية فى الدراسة الأسلوبية » ص ١٣٨ .

مدخـــل

« نقاد أبى نواس »

يعدُّ أبو نواس من الشعراء المحظوظين ؛ سواء على مستوى الشهرة التى حظى بها ، أم على مستوى الدراسات التى قُدِّمت عنه . لكنَّ كَماً ليس بالقليل من هذه الدراسات يدور (حول) أبى نواس ، وما يهمنا عرضه فى هذا المدخل هو الدراسات التى تشكل بُعْداً يضيف ، لا كماً يُعَد

ويعد طه حسين من النقاد الذين أولوا أبا نواس عناية خاصة ، وذلك من خلال مقالاته التى كتبها فى جريدة السياسة ، ثم ضمَّنها بعد ذلك كتابه «حديث الأربعاء .(١) وترجع أهمية هذه الدراسة – رغم كتابتها فى شكل مقالات – إلى واقعية عرضها ، إذ لم يُشْرِع طه حسين قلمه لتمجيد صفحة الماضى العربى الناصعة البياض ، وبالتالى التنديد بأبى نواس وأقرانه من الشعراء الخلعاء المارقين ، ولكنه عرض للشاعر باعتباره إفرازا لواقع اجتماعى ، لم يسلم من تأثيره حتى من ينتسبون إلى علية القوم .

إن واقع القرن الثانى الهجرى كان بمثابة التربة التى ألقيت فيها بذور الصراعات والانقسامات وتعدد المذاهب والملل والأهواء والأجناس والثقافات ، فكان طبيعيا أن تثمر مثل هذه التربة لهواً وشكّاً ومجونا وزندقة وشعوبية ، إلى جانب مظاهر الرقى المادى والمعنوى . ويرى طه حسين أن هذا العصر كان «عصر شك ومجون ، وكان عصر رياء ونفاق ، فكان لكثير من الناس مظهران مختلفان : أحدهما للعامة والجمهور ، وهو مظهر الجد والتقوى ، والآخر للخاصة ولأنفسهم ، وهو مظهر اللهو والمجون ، الذى يُخْلَع فيه العذار ، وتترك فيه للشهوات حريتها المطلقة»(٢) .

---

(١) راجع كتاب «حديث الأبعاء » طبعة دار المعارف بمصر ، ج٢ ط٢ ، ١٩٦٥ ص٤١ : ١٣٨ . ولقد نشرت هذه الدراسة ضمن سلسلة من المقالات فى جريدة السياسة سنة ١٩٢٢ إلى سنة ١٩٢٤ ، ثم جمعت بعد ذلك فى ثلاثة أجزاء من الكتاب السابق الذكر .

(٢) المرجع السابق ص ٣٦ .

أما المنهج الذي اتخذه طه حسين لدراسة أبي نواس ، فهو اتخاذه من الشاعر وسيلة إلى فهم العصر الذي عاش فيه ، والبيئة التي خضع لها ، والجنسية التي نبت منها(١) ، أي أن الشاعر في حد ذاته ، لا يعنيه ، ولكن ما يعنيه هو النفاذ من خلال الشاعر / الفرد إلى المجتمع / الأمة . وهو في هذا ينهج نهج الفيلسوف الذي يتخذ من دراسة الجزئيات وسيلة إلى الوصول إلى القانون العام الذي يحكمها . هناك وجه شبه إذن بين الطريقة التي يتعامل بها طه حسين مع الشعراء ، والطريقة التي يتعامل بها الفلاسفة مع القضايا الفلسفية .

وطه حسين يرى أنه يتواصل في منهجه هذا مع مذاهب النقاد المحدثين من أمثال «سانت بوف» و «تين» و «جون لنز» ، وهم جميعاً يكادون يتفقون على نهج واحد في النقد : هو أن شخص الأديب كفرد لا يعنيهم إلا بقدر ما يعكسه من خصائص النوع ينتمي إليه(٢) .

لكن طه حسين يعود فيطمح إلى أن يتجاوز هؤلاء ، حين يود لو استطاع أن يجمع إلى جانب فهم شخصية الشاعر ، فهم عصره وأمته ، وأن يوفق بين الأمرين ، ليستخلص غرضاً شاملاً يطلبه ويسعى إليه النقد(٣) .

لكن سواء حقق طه حسين طموحه أم لم يحقق ، فإن معالم منهجه واضحة ، وقد أخلص هو بالفعل في تطبيقه . لكن يؤخذ على هذا المنهج أنه يتخذ من النص الأدبي «وسيلة» إلى «غاية» سواه ، وهذه النظرة من شأنها أن تؤدي إلى «تكسيح» العمل الأدبي حين تظل قيمته مرهونة بدلالته على غيره ، وفي هذا القياس يصبح النثر والتقارير والتاريخ أهم من الأدب ، لأنها بطبيعتها السردية الوصفية التكاثية أقدر على إعطاء صورة حرفية للواقع وللمجتمع ، وليذهب «الكل» الذي يطفّف «الجزء» الوصول إليه . ليس معنى هذا أن الشاعر منعزل عن هذا —

---

(١) نفسه ص ٥٢ .

(٢) يراجع المرجع السابق ص ٥٣ ، ٥٤ .

(٣) نفسه ص ٥٤ .

« الكل » ولكن ثمة فرق كبير بين أن يعكس الشاعر «الحياة الباطنية» لعصره ومجتمعه وبين أن يعكس «الحياة الظاهرية» . إن هذه الأخيرة تدخل في إطار عمل المؤرخ . أما الشاعر فإنه يستقطر من جسد المجتمع روحه الخالد ، وفي هذا الأمر فإن الشاعر يعلو كثيرا حتى على مستوى «عصره» و «مجتمعه» ليتداح في كافة العصور والمجتمعات ، أي أنه يعلو على الزمان والمكان ، لتسري تجربته في الزمان والمكان المطلقين .

* * *

أما تجربة العقاد في دراسته النفسية لأبي نواس(١) ، فكان من المفترض أن تكون تجاوزا لما قدمه طه حسين ، ولكنها كانت انتكاسة نقدية .

ولئن كان طه حسين قد اتخذ من دراسة الشاعر الفرد وسيلة إلى بيان ملامح المجموع ، إلا أنه ظل مرتبطا - بدرجة ما - بالنص وبالشاعر حين اتخذ منهما نقطة ارتكاز ينطلق منها . لكن ما صنعه العقاد كان عكس ذلك تماما ، لقد احتشد العقاد بطائفة من مقولات علم النفس ، وجاء ليطبقها على أبي نواس ، أي أنه إذا كان طه حسين قد ابتعد عن الشاعر خطوة ، فإن العقاد قد ابتعد عنه عشرة أميال . ولو أن النظريات التي جاء بها العقاد كانت صحيحة وتتسم بالثبات ، وكذلك لو أن تشخيص العقاد لعقد أبي نواس كان هو الآخر صحيحا- لو كان ذلك ، لهان الأمر ، ولكن الذي حدث أن العقاد قد ألقى بسموم علم النفس على أرض الإبداع النواسية فشوهت أجمل ما فيها من ثمار ، ولم تُبق منها إلا طائفة من الأعشاب اتخذ منها العقاد «وسيلة» لإبراز صورة خاصة لأبي نواس من صنع العقاد ، وإن أنكرها أبو نواس نفسه ، وكذلك معظم النقاد .

يزخر كتاب العقاد بمعلومات طبية كثيرة عن أسرار الجنس والنفس والتوالد والفرق بين الجنسين(٢) لكن هذه المعلومات -كما يقول الدكتور يحيى الرخاوي - «فضلا عن أن كثيرا منها قد نسخ علميا ، لا مبرر لها أصلا ؛ فهي معلومات جزئية لا قيمة لها في شعر أبي نواس أو شكل جسمه أو طبيعة نموه (حيث لم

---

(١) يراجع عباس محمود العقاد : أبو نواس «الحسن بن هانئ» المكتبة العصرية بيروت (د. ت) .

(٢) يراجع المرجع السابق ص ٥٤ : ٧٣ .

يكن مريضا بأي مرض عُدّى إطلاقا ، كما لا يوجد إلا ارتباط واه بين الشذوذ والغدد) وحتى لو كان ، فإنه لا يمكن إثبات العلاقة بين وجود عاهة الغدد الصمائية تلك والسلوك الفكرى بخاصة ، والإبداع بوجه أشد تخصيصا » (١) . ويستخدم العقاد وهو بصدد التحليل النفسى لأبى نواس بعض مصطلحات علم النفس مثل «لازمة التلبيس»(٢) و «لازمة الارتداد»(٣) ، لكن الرخاوى يعلق عليه قائلا : « لقد ذهب إلى استعمال جزئيات المعلومات من أمثال «لازمة التلبيس » و «لازمة الارتداد» الخ ... بشكل محدود ، وبالمفهوم الذى عثر عليه ، ربما بالمصادفة» (٤) وهذه العبارة الأخيرة من جانب متخصص كافية لأن تهدم عمل العقاد من أساسه ، لأنها تثبت أن فهم العقاد للنظريات التى طبقها على أبى نواس كان محدودا ، هذا إذا كانت هذه النظريات صحيحة وثابتة أساسا ، فما بالنا إن افتقدت سمة الثبات .

لكن يظل للدراسات النفسية إغراء لا يستطيع الدكتور النويهى مقاومته ، فيقدم دراسة عن «نفسية أبى نواس»(٥) مُلوحًا هذه المرة بعقدة أوديب ومفسرا أقوال الشاعر من خلالها ، فعندما يصور أبو نواس «الخمر» فى صورة أنثى ، وتقوده الصورة إلى أنه سيفض بكارتها ، يفسر النويهى هذا على أنه أحاسيس جنسية من جانب الشاعر إزاء الخمر(٦) ، ويتصور الناقد أن دائرة العقدة الأوديبية قد اكتملت عندما يصور الشاعر الخمر أمًا(٧) . هكذا وبكل بساطة يمكن أن يحول مجرى حياة الشاعر ، وتكتب له حياة نفسية مغايرة ، يُلبسها له الناقد عنوة بسبب (صورة) . وأتصور أنه لو طُبّق هذا المقياس على الشعراء ، بل على الناس جميعا ، فلن يسلم أحد منهم من عقدة أوديب .

---

(١) د. يحيى الرخاوى : إشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبى . مقال بمجلة «فصول» المجلد الرابع ، العدد الأول ١٩٨٣ ص ٣٥ : ٥٧ والاقتباس ص ٤٧ .

(٢) عباس العقاد : أبو نواس (الحسن بن هانىء) ص ٣٦ : ٤١ . (٣) السابق ص ٤٨ : ٥٣ .

(٤) المقال السابق ص ٤٧

(٥) يراجع د. محمد النويهى : نفسه أبى نواس ، مكتبة الخانجى بمصر ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٠ . ويراجع أيضا رد الرخاوى عليه بالمرجع السابق ص ٤٧ ، ٤٨ .

(٦) السابق ص ٤٤ . (٧) السابق ص ٥٢ .

لكن إذا كان العقاد والنويهى يرجعان أمر أبى نواس إلى «عقد نفسية» مضمرة فى اللا شعور ، فإن صلاح عبد الصبور يقف مخالفا حين يرى أن أمر أبى نواس ، بل أمر الشعراء العرب الكبار جميعا لا يرجع إلى «عقد نفسية» بقدر ما يرجع إلى «مناخ اجتماعى» شملهم جميعا وانعكس على نفسية كل منهم فطبع كلا منهم ببصمة شعورية مختلفة عن الآخر ، وذلك حين «أُجْبِرَ هؤلاء الشعراء على التزام وضع اجتماعى مهين ، فقام فى نفوسهم الصراع بين هذا الوضع المهين ، وبين تراثهم الروحى ، كانوا يستبشعون فيما بينهم وبين نواتهم أن يكون دورهم فى الحياة هو دور المهرج الوضيع ، أو الخادم التبيع ، فتعرضوا عندئذ لنوبة حادة من نوبات تأنيب الضمير ، واختلفت ردود أفعالهم .. فلجأ بعضهم إلى القسوة على الحياة والناس بالسخرية الجارحة والهجاء المقذع كصنيع بشار بن برد ، ولجأ آخرون إلى الملذات العنيفة والموت سكرا كصنيع أبى نواس وعصابته ، وحاول بعضهم الدوران مع الحياة وإلغاء شخصيته الفردية كما فعل البحترى . وعانى آخر شقاء لاحد له بين ضيقه بوضعه الاجتماعى وطلبه للسيادة الفعلية بالاستحواذ على ملك أو ولاية أو نبوة زائفة كما فعل المتنبى ، وأوسع أحدهم الدنيا ذما وتجريحا ، وطلب الموت طلابا ملحا ، وذلك هو المعرى العظيم»(١) .

ولئن كان تبرير عبد الصبور أكثر واقعية ؛ إلا أنه انحدر إلى نفس المنزلق الذى وقع فيه كل من العقاد والنويهى ، فبينما ينهض تفسير الأخيرين على عوامل داخلية هى «العقد النفسية» ينبنى تفسير الأول على عوامل خارجية هى «المناخ الاجتماعى» . والخطورة هنا تكمن فى هذا الفصل الحاسم بين «المناخ الاجتماعى » باعتباره إطارا عاما يشمل الجميع ، وبين الملامح الخاصة لنفس إنسانية ، باعتبارها إطارا صغيرا لفرد بعينه . والإنسان - أى إنسان - هو حصيلة هذا التفاعل بين السمات الفردية الخاصة والمظاهر الاجتماعية العامة .

---

(١) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر ، ضمن ديوان صلاح عبد الصبور ، المجلد الثالث ، دار العودة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٧ ص٢٢ ، ٢٣ .

يظل رأى عبد الصبور - حتى الآن - هو أنضج الآراء، فإذا كان طه حسين ينفذ من الشاعر إلى العصر والمجتمع ، وإذا كان العقاد والنويهى يسلكان سبيلا مختلفا حين يسقطان منجزات علم النفس على الشاعر ، فإن عبد الصبور يرى أن مؤسسات المجتمع قد تكون من السطوة والسيطرة بحيث تسلب الشاعر أجمل ما فيه ، تسلبه تلقائيته وتحليقه فى كل الأجواء ، حين تفرض عليه أن يؤدى دورا معينا ؛ قد يكون دور المهرج ، أو التبيغ أو السكير ، أو الخارج الناقم ، أو الزاهد المشمئز .

لم أصادف ناقدا تعاطف مع أبى نواس وعطف عليه مثل أدونيس ، فهو يتحدث عنه كما لو كان يتحدث عن الفكرة «المثال» التى يود أن يراها متجسدة فى شخص شاعر . وهو يجد فى أبى نواس أقرب تجسيد لهذه الفكرة ، فإذا عرفنا أن أهم سمات أدونيس هى المغامرة : المغامرة على مستوى الرؤيا والتشكيل معا ، لأدركنا سر هذه الألفة الحميمة ، وهذا التلاقى الوجدانى بين الروح الأدونيسية ، والروح النواسية ، بل إن ما يلفت أدونيس فى أبى نواس من سمات وملامح ، هى نفسها السمات والملامح التى ينادى بها أدونيس فى كافة كتاباته الابداعية والنقدية ، فهو يرى أن شعر أبى نواس يكشف «عن محسوس جديد ، أى نمط معين من الأشياء ، وعن حدث جديد ، أى نمط معين من الوقائع ، وعن تجربة جديدة ، أى نمط معين من الحياة ، وعن لغة شعرية جديدة أى نمط معين من التعبير»(١) . وأبو نواس «لا يرث ، بل يؤسس ، ولا يكمل ، بل يبدأ » كما يرى أن أبا نواس «يبتكر الأفق الذى يسير فيه ، فهو لا يغرق فى اللاشعور ، وإنما يوسع مجال شعوره . إنه يحول الحلم إلى سلاح لامتلاك الواقع ويربط أدونيس بين مجون أبى نواس وبين الحلم ، فكما أن «الحلم

---

(١) أدونيس (على أحمد سعيد) : الثابت والمتحول ، دار العودة ، بيروت ج٢ ط٣ ، ١٩٨٢ ص١٠٩.

يتضمن جدلية النفى والإثبات ، الهدم والبناء - كذلك يتضمن المجون جدلية الرفض والقبول ، رفض ما هو راهن ، وقبول ما يتجاوزه . المجون فى الواقع ، كالحلم فيما وراء الواقع ، نفى لكل ما ينفى حرية الإنسان ، كلاهما يمثل النشوة الكاملة»(١) . وإذا كان أدونيس يرى أن مجون أبى نواس هو وسيلته إلى تحقيق ذاتيته وحريته ، فإنه يرى أيضا أن رفضه للقيم الشعرية والدينية بمثابة «فعل حياتى يعوض عن نقص شامل»(٢) ، ولكى يعوض هذا النقص ، فإنه سيجاهد من أجل أن «يعكس القيم»(٣) ، ولأنه مسكون بهذه المعاكسة فإنه «لا يفرح بممارسة المسموح ، بقدر ما يفرح بممارسة الممنوع »(٤) .

ويذهب أدونيس إلى أقصى تعاطفه مع أبى نواس حين يرى أنه يطمح إلى أن يتبرأ من خلال الخطيئة معلنا شرع الحرية ، ويذهب أيضا إلى أنه إذا «كان لنا أن نختار بين متدين تضعه الحرية فى مأزق ، وماجن يتخذ من هذا المأزق مخرجا ، فإننا نختار الثانى ، لأنه يعرف من الحقيقة أكثر مما يعرف الأول»(٥)

وعلى هذا النحو ، فإن ثمة كلمة واحدة يدور حولها أدونيس ، ويكررها بأكثر من طريقة ، كما لو كانت هى «السر» الذى يفسر الحالة النواسية ، وهذه الكلمة هى «الحرية» .

والحقيقة - كما تبدو لنا- أن أدونيس لا يتحدث عن حرية أبى نواس ، بقدر ما يتحدث عن حريته هو . وهو لذلك يُحمّل التجربة النواسية ما لا تحتمل من العبارات الفضفاضة من قبيل «إنه يحول الحلم إلى سلاح لامتلاك الواقع»(٦) .

---

(١) السابق ص ١١١ (٢) نفسه ص ١١١

(٣) نفسه ص ١١٣ .

(٤) نفسه ص ١١٤ .

(٥) نفسه ص ١١٥ .

(٦) يمكن مراجعة الكثير من هذه العبارات من خلال قراءة الفصل الذى كتبه المؤلف عن أبى نواس بالمرجع السابق ص ١٠٩ : ١١٥ .

ولا يعنى هذا أن أدونيس قد أخطأ فهم أبى نواس ، فهو من أكثر النقاد نفاذا إلى عالمه ، لكنه وهو ينفذ داخل هذا العالم ، كان ينفذ داخل ذاته هو أيضا ؛ الأمر الذى كان يجعل التجربة النواسية تتحول من «موضوع» للنقد إلى «مثير» يحرك كوامن الناقد ، فيُسْقط رؤيته هو للفن على أبى نواس ، أكثر مما يستخرج رؤية أبى نواس من خلال فنه .

كل ناقد من النقاد السابقين كان يقترب خطوة أكثر إيجابية من سابقيه ، لكنهم جميعا ظلوا بعيدين - بدرجات متفاوتة طبعا-عن عالم الشاعر الإبداعى . ورغم ما تضمنته دراساتهم من جدوى ، إلا أنها قد أدت دورها ، ومن الخطورة بمكان العودة إليها «أليست الحداثة هى أن نعرف ما ينبغى تجنب العودة إليه» (١) إن الحساسية النقدية الجديدة تحاول أن تُخْلِص للنص ، وأن تُخَلِّصه من الأعشاب التى تنمو حوله ، فتخنقه ، حين تحجب عنه ضوء الشمس المباشر.

على أية حال ، فإن هذه الدراسات علمتنا كيف يهوى الناقد فى جب عميق ، حين يدخل عالم النص محتشدا بمعلومات خارجة عنه ، وحين يفرض عليه أراء ونظريات هى فى معظم الأحوال ملفقة ، وهذا ما يجعلنا نزداد ثقة بالدراسات الحديثة التى تنطلق من داخل النص ، لتنفتح ، بعد ذلك ، لا قبل ذلك ، على العالم

* * *

لكن إذا كان أدونيس هو أكثر النقاد تعاطفا مع أبى نواس ، فإن كمال أبو ديب هو أكثرهم فهما له . يتجلى هذا الفهم من خلال تطبيقه للمنهج البنيوى على ثلاثة نصوص لأبى نواس(٢) . وما يعجبنا فى هذا التحليل ليس الانضباط العلمى والصرامة البنيوية فحسب ، ولكن لأنه استطاع بعكوفه على النصوص أن يجلوها ويبرزها ويستخرج أحشاءها ، حتى لكأننا نراها لأول مرة ، رغم طول معاشرتنا لها

---

(١) رولان بارط : درس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالى ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء - المغرب ، ط٢ ، ١٩٨٦

(٢) راجع د كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلى ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩ ، ص١٦٨ ٨ ٢٢

وما كان (أبو ديب) بقادر على الوصول إلى هذا المستوى المرموق من التحليل ، لو لم يتمثل المنهج البنيوى تمثلا ناضجا . ونراه يؤكد على «أهمية مبدأ أساس فى المنهج البنيوى : هو أن الظواهر لا تعنى وهى معزولة . وإنما تعنى القصيدة عبر العلاقات التى تنشأ بين هذه الظواهر» ويضرب مثالا لذلك بالناقد التقليدى الذى ما إن يقرأ مطلع قصيدة لأبى نواس مثل «غننا بالطلول كيف بلينا ...» حتى يهلل بأن الشاعر لم يرفض الأطلال ، بل قد يذهب إلى أن موقف الشاعر يشوبه الاضطراب والخلط ، لأنه ينبذ الاطلال تارة ، ويستدعيها أخرى ، وقد يذهب هذا الناقد إلى أبعد من ذلك ، حين يشكك فى نسبة القصيدة إلى قائلها . ويعلق أبو ديب على مثل هذا الموقف قائلا : «إن منطلق هذا النوع من النقد يكون مجرد وجود ظاهرة الوقوف على الأطلال فى النص المدروس أى الظاهرة وهى معزولة عن البنية الكلية التى توجد فيها» ثم يضيف بأن «المنهج البنيوى يرفض هذا التناول الجزئى ويتهمه بالعجز والقصور – مؤكدا أن الظاهرة بحد ذاتها لا تعنى ، وإنما الذى يعنى هو العلاقات التى تنشأ بين الظاهرة وبين غيرها من الظواهر فى النص»(١) والحقيقة أن هذه الطريقة فى النظر إلى النصوص قد أضافت بعدا جديدا ، ينبغى أن يستفيد منه النقاد لاسيما الذين يختلقون قضايا ، ثم يتوجهون إلى النصوص ليبحثوا فيها عما أرادوه هم . وقد يصنعون الأعاجيب ، وهم تحت تأثير هذه الحالة ، فينطقون النصوص بما ليس فيها ، وكم من دواوين أجهضت بسبب هذه «الفبركة» النقدية .

لكن استغراق (أبو ديب) فى تناول حرفيات المنهج وجزئيات النص جعله يتعسف – أحيانا – فى تأويل الظواهر البنيوية بشكل يجعلنا نرتاب فى أن البنيوية هى الأخرى يمكن أن تُلوى رقبتها لتستجيب لما يريده الناقد . مثال ذلك، تحليله لقصيدة «ذهب منسكب»(٢) التى نضطر إلى اجتزاء هذه الأبيات منها :

---

(١) هذا الاقتباس وما قبله بالمرجع السابق ص ١٧٠ .

(٢) راجع تحليل القصيدة بالمرجع السابق ص ٢١٨ : ٢٢٨ .

عفـا المصلّى ، وأقْوَتِ الكُثُبُ ... منىً ، فالمربـــدان ، فاللّبَبُ
فالمسجدُ الجامعُ المروءةَ والـــ ... ـدِّينِ عفا ، فالصّحَانُ ، فالرَّحَبُ
منازلٌ قـــد عَمرتُها يَفَعـــاً ... حتى بدا فى عذَارِىَ الشُّهُبُ
فى فتيـةٍ كالسُّيُوفِ ، هَزْهَمُ ... شَرْخُ شَبَـابٍ ، وَزَانَهَـمْ أَدَبُ
ثم أراب الزمانُ ، فاقتسمـوا ... أيدى سَبَا فى البلادِ ، فانْشَعَبُوا
لن يُخْلِفَ الدَّهْـرُ مثلَهم أبداً ... علىَّ .. هيهات شَـأنُهُمْ عَجَبُ
لمـــا تيقَّـنْتُ أن رَوْحَتَهُـمْ ... ليس لهـا مـا حييتُ مُنقلَبُ
أبَليتُ صبراً لم يُبْلِـهِ أحـدٌ ... واقْتَسَمَتْنِى مـــآرِبٌ شُعَـبُ
كذاك إنى إذا رُزِئْـتُ أخـاً ... فليس بينى ، وبينـــه سَبَـبُ
قُطْرُبُلٌ مَرْبَعِى ، ولى بقرى الـــ ... ـكَرْخِ مصيـفٌ ، وأُمَّ العِنَبُ(١)

القصيدة - باختصار - حسرة على أيام الصبا التى قضاها الشاعر بالبصرة . تشمل هذه الحسرة الأماكن التى ارتبط بها مثل المربد واللبب والمسجد الجامع ، كما تشمل أصدقاء قلما جاد الزمان بمثلهم ، فى أدبهم وجسارتهم . غير أن هذه الأماكن قد عفت ، وهذه الصحبة قد تبددت ، مما جعل الشاعر يئن تحت وطأة الإحساس بأن ما فات ليس بآت ، فيلوذ بالصبر ، ثم لا يجد سلوى غير أن يغرق فى دنان الخمر .

والتعسف هنا يبدو فى أن الناقد يتعامل مع القصيدة على أنها تتشكل - مثل سابقتيها(٢) - من ثنائية ضدية ، ويتخذ من رموز التراث «المصلى - الكثب - المربدان - اللبب» طرف الثنائية الأول ، ليقيم الخمرة فى مواجهتها طرفا ثانيا(٣). وهذا التعامل جعله يتصور بأن ثمة معركة بين الطرفين ؛ من أجل أن تزحزح إحداهما الأخرى لتحل محلها ، أو كما يذهب قائلا : « وهكذا تخلق شبكة مدهشة من الإشعاعات العميقة المنتشرة عبر جسر اللغة المتوهج بصور ضوئية

---

(١) راجع القصيدة بالديوان ص ٣ - ٤

(٢) القصيدة الأولى (صبوح) بالمرجع السابق ص ١٦٩ - ١٩٢ ، والقصيدة الثانية (اللباب) ص١٩٢ - ٢١٨ بالمرجع نفسه .

(٣) نفسه ص ٢٢١ .

تطغى على صور الظلمة ، وصور للاستمرارية والبقاء تطغى على صور الزوالية والعفاء .. وتبدو القصيدة وكأنها تشكل دائرة تتصادم نهايتا طرفيها»(١) .

ولكن القصيدة ليست – كما يذهب الناقد – «دائرة تتصادم نهايتا طرفها» ، وكذلك لا تتشكل من ثنائية ضدية ؛ ذلك أن الشاعر – هنا – لا يهدم عالم الطلل ، ليقيم على أنقاضه عالم الخمرة ، ولكنه يلوذ بالعالم الثانى ، عندما فجع فى العالم الأول. وهذا هو الفرق بين رؤية هذه القصيدة ، ورؤية سابقتيها . إن التراث – هنا – لا يشكل طرفا لثنائية ، والخمرة لا تشكل طرفا ثانيا ، بحيث يعمد الشاعر إلى هدم الطرف الأول والسخرية منه ، ليقيم على أنقاضه دعائم الطرف الثانى . وكذلك فإن الشاعر لا يسخر من التراث ؛ ولكنه «يحنّ» إليه ، وهو لا ينفيه ولا يبيده ، ولكنه يستعيده من خلال الذكرى ؛ والثنائية الضدية لا تكون إلا بين طرفين يمكن أن يكون بينهما جدل وصراع .

والدليل على تعسف الناقد أيضا هو اتخاذه من قول الشاعر «فالمسجد الجامع» ركيزه بنيوية تعبر عن رفض الشاعر للتراث ، وذلك حين يذهب إلى أن كل صفة من هاتين الصفتين (المسجد الجامع) تؤكد بعدا معينا ، فالأولى (المسجد) تؤكد بعد الخشوع والسجود ، والثانية (الجامع) تؤكد بعد الطبيعة الجماعية له . ثم يخلص إلى أن البعدين مرفوضان من جانب الشاعر.(٢) وهذا الكلام صحيح جدا إذا أخذناه من منظور الموقف العام للشاعر ، لكنه يصبح خطأ فادحا إذا استخلصناه من القصيدة ، موضوع التحليل .

القصيدة لا تقول بأن صفتى «المسجد الجامع» مرفوضتان من جانب الشاعر، ولكنها تقول بأن الشاعر يبكى على أيام قضاها فى هذه الربوع ، ويتحسر على هذا المسجد الجامع (للمروءة) وهذه اللفظة – المروءة – مهمة جدا فى هذا السياق ، لكن لماذا تجاهلها الناقد (البنيوى)؟ من المؤكد لأنها تهدم ما يذهب إليه .

---

(١) نفس المرجع ص ٢٢١

(٢) نفسه ص ٢٢

هنا ، وفى هذا السياق ، لا يهدم الشاعر الماضى ، ولكنه يبكيه ، يبكيه بكل ما يمثله من رموز ؛ فهو يبكى القيم (الدين - المروءة) ، ويبكى المكان «المصلى - المربدان - اللبب - المسجد الجامع - الصحان - الرحب) ، بل يبكى المكان والزمان معا :

منازل قد عمرتها يفعا ... حتى بدا فى عذارى الشهب

كما يبكى الإنسان :

فى فتيـة كالسيوف ، هزهم ... شرخ شبـابٍ ، وزانهـم أدب
ثم أراب الزمان ، فاقتسمـوا ... أيدى سبا فى البلاد ، فانشعبوا
لن يخلف الدهـر مثلهم أبدا ... علىٌ .. هيهات شـأنهم عجـب

وعندما يتيقن من أن هذه العناصر لن تعوَّض ، يلوذ بالصبر «أبليت صبرا» ، لكن الصبر لم يُعَزِّ فيكون العزاء فى الخمر

قطربل مربعى ، ولى بقرى الـ ... كرخ مصيـف ، وأمى العنب

هذا هو العالم البديل ؛ فمن حيث المكان (قطربل مربعى) ، ومن حيث الزمان (لى بقرى الكرخ مصيف) أما القيم (الدين - المروءة) فتحل الأمومة محلها (وأمى العنب) .

ونعود إلى تساؤلنا : لماذا تجاهل الناقد لفظة «المروءة» فى سياقها ، وهو الذى سبق أن أكد لنا بأن «الظاهرة بحد ذاتها لا تعنى ، وإنما الذى يعنى هو العلاقات التى تنشأ بين الظاهرة وبين غيرها من الظواهر فى النص»(١) .

ومن الطريف أن نضيف أن هذه هى المرة الوحيدة التى ورد فيها لفظ «المروءة» فى ديوان أبى نواس . وهذا يرتبط بتجربة القصيدة التى تعد فريدة بين التجارب النواسية ، فلقد عهدنا النواسىٌ منغمسا فى ملذات حاضره

---

(١) المرجع السابق ص ١٧٠

لكنا لم نعهده باكيا على الماضى ، تهزه ذكراه ومن ثم فإن هذه اللفظة (المروءة) لها أهمية خاصة فى قاموس أبى نواس بالذات (١) ، وحين يصبح المسجد جامعا للمروءة فإنه يصبح موضوعا للتحسر ، وليس موضوعا للنفى

ويتخذ الناقد كذلك من تكرار الفعل «عفا» فى البيت الأول مرة «عفا المصلى» وفى البيت الثانى أخرى «فالمسجد الجامع المروءة والدين عفا» ـ يتخذ من هذا التكرار مبررا لعفاء التراث الدينى الذى يرى أن الشاعر يرفضه(٢) . لكن التكرار هنا يؤدى وظيفة مختلفة عن تلك التى يشير إليها الناقد ، وهى وظيفة التحسر وعدم القدرة على استيعاب كارثة اندثار هذه الديار. يؤكد هذا ما ورد على لسان الشاعر بعد ذلك ، معبرا عن حسرته على الزمان الذى ولى ، وولى رفاقه معه ولا سبيل إلى عودته ثانية :

لن يخلف الدهـــر منهم أبدا علىٌ .. هيهات شـــأنهم عجب

ولنتأمل اسم فعل الماضى «هيهات» الذى يكشف عن شجون الشاعر ولوعته ومدى حنينه الجارف إلى الماضى وانجذابه إليه .

ولعل هذا التعسف كان – من ناحية أخرى – نتيجة تحمس الناقد للثنائية الضدية التى وجد أن شعر أبى نواس يسعفه على إبرازها ، لاسيما ثنائية الأطلال /الخمرة . ولقد نجح بالفعل نجاحا بالغا فى إبراز تجليات هذه الثنائية فى القصيدتين الأولى والثانية ، لأنهما كانا بالفعل هدما لعالم الطلل ، وانجازا لعالم الخمرة ، لكن هذا النجاح قد جانبه فى القصيدة الثالثة ، التى لم تُبْنَ على ثنائية ، وإنما كانت أشبه بقصيدة غنائية تسير فى اتجاه واحد ، وليس عبر شبكة من العلاقات والثنائيات . ولعل احتواء القصيدة على رموز العالمين : الطللى

---

(١) لو أن نقادنا النفسيين وقعوا على هذه اللفظة لاتخذوا منها منطلقا لدراسة نفسية ربما أفضت إلى أن أبا نواس هذا رجل مفترى عليه ، بدليل أنه يحن إلى « المروءة » وأنه وجد نفسه ينزلق إلى مستنقع لم يختره ، ولم يكن يدرك عمقه .. لكن لحسن الحظ أن هذه الدراسات قد « عفت » .

(٢) جدلية الخفاء والتجلى ص ٢٢ .

من ناحية ، والخمرى من ناحية أخرى ؛ هو الذى أغرى الناقد بعقد هذه الثنائية. ولكن ليس المهم هو وجود ثنائيات لغوية من حقلين دلاليين مختلفين ، بقدر ما ترجع هذه الأهمية للسياق الذى ترد فيه هذه الثنائيات ، أو بطريقة النظم على حد تعبير عبد القاهر الجرجانى .

إن الناقد لم يستطع مقاومة إغراء «الثنائية الضدية »التى وجدها تستجيب له فى القصيدة الأولى والتى يقول عنها إنها «ترتكز على مكونين بنيويين هما : الخمرة والأطلال» .(١) كما وجدها تستجيب له فى القصيدة الثانية التى يقول عنها نفس الحكم : «تتشكل بنية القصيدة من ثنائية ضدية أساسية هى الطلول/الخمرة»(٢) ومن ثم حاول أن يفرض نفس الركيزة البنيوية على القصيدة الثالثة ولكن بتكثيف أشد ، وذلك حين أوّل تراكم رموز العالمين : الطللى والخمرى على أنه من قبيل التشابك ، والحقيقة أنه من قبيل التراكم ، يقول الناقد عن القصيدة الثالثة «إن طرفها الأول ، حركة الأطلال ، لا يعود هنا رمزا جزئيا محددا ، بل يصبح تكثيفا وتجميعا لرموز أساسية فى التراث الدينى ، أولا ، ثم الفكرى واللغوى ، ثم التاريخى ، وتتشابك هذه الرموز منذ أول موجه من أمواج القصيدة المندفعة وتتداخل لتطرح فى مدى الرؤيا الشعرية التراث الحضارى العربى بأكمله نقيضا لطرف الثنائية الثانى ، الخمرة » (٣) .

هذا التعسف فى لوى رقبة النص ، وقسره على الاستجابة لركيزة بنيوية معينة، يجعلنا نحتار أمام هذا الشعار الذى رفعه الناقد مصرحا فى صدر دراسته لقصائد أبى نواس بأن النماذج التى اختارها «التقطت من الديوان بطريقة عابرة»(٤) ويجعلنا نتساءل هل الاختيار العابر كان سببا لقسر أحد النصوص على الاستجابة لتصور الناقد ؟ إن الاختيار العابر فى مثل هذه الحالة ، لا يعد فضيلة ، بل لوافترضنا أن النصوص كلها تستجيب ، فإن

---

(١) نفسه ص ١٧٠ (٢) نفسه ص ١٩٣

(٣) نفسه ص ٢٢١ (٤) نفسه ص ١٦٨ .

الاختيار العابر أيضا يظل غير محمود ، إذ من حق الناقد ، بل من واجبه ، أن يختار النصوص التى يرى أنها تشكل ظاهرة ، وإن كانت هذه الظاهرة تخالف ظاهرة أخرى تنبثق عن طائفة من النماذج المغايرة للنماذج الأولى .

وبديهى أن شعر أبى نواس لا ينهض كله على الثنائيات الضدية ، فثمة قصـــائد خمرية وغزلية كثيرة لا تعدو كونها صوتا منفردا يصف الخمر أو يتغزل فى المحبوب ، ولن نضيف مدائح الشاعر ومراثيه ، فضلا عن طردياته وزهدياته

لكن ، رغم هذا ، تظل تجربة «أبو ديب » النقدية (أنضج) التجارب التى تصدت لدراسة أبى نواس ، ولا أظن أن الواقع النقدى المعاصر قد تجاورها رغم مرور ما يقرب من عشر سنوات على إنجازها(١) .

---

(١) صدرت الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩ .

الفصل الأول

صيغ ومواقف

١ ـ صيغة « دع » وموقف الرفض

٢ ـ صيغة « اسقنى » وموقف القبول

٣ ـ صيغة « اشرب » وموقف التواصل

٤ ـ صيغة « قل » وموقف الدعوة

صيغ ومواقف

تمهيد

تم عمل إحصاء لصيغ الأمر والنهى فى ديوان أبى نواس (١) . والجدول التالى (٢) يبين عدد كُلٍّ من هذه الصيغ مقترنة بالغرض الذى وردت فيه (٣).

---

(١) راجع الجدول التفصيلى لصيغ الأمر والنهى فى ديوان ابى نواس ص ٢٤٧ : ٢٦٩

(٢) يُقتصر ـ فى هذا الجدول ـ على رصد صيغة واحدة من صيغ الأمر الأربع وهى فعل الأمر ؛ نظرا لشيوعه ودلالته . أما الصيغ الثلاث المتبقية ، فلم ترد إلا نادرا وسنشير هنا إلى مواضع ورودها بالديوان :

أ ـ اسم فعل الأمر : ورد تسع مرات هى :

عليك القصد ... ص ٦٢. / عليك الصرف ... ص ٢٣/ عليك بابيس ... ص ٦٠١

إليك عنى ... ص ٦١٧/ دونكم فَسُلَّمًا ص ٦٨١ / قالا له إيها ص ٤٦٥/ أدرها بيننا أيها ٦٧٤/ ... فقلت له : رويدك ١٨٨/... وقوله « حَيْهَلْ » ص ٤٩٥

ب ـ المضارع المقترن بلام الأمر . ورد أربع مرات هـــى :

فإذا نزعت إلى الغواية فليكن ... ص ١٠٥/ وليكن فى كل يوم ...ص ١٩٤/ ليَهْـــنِ ولاة اللهو ... ص ٢٠٥/ ليحمد الله منكم رجل ... ص ٣٧١ .

ج ـ المصدر النائب عن فعل الأمر : ورد مرتين :

مهلا فقد خفت ... ٧١٩ / أيها الغضبان رفقـــا ... ص ٧٢٥

(٣) سنعتمد فى رصد الصيغ على ماورد بالديوان (ديوان أبى نواس ، الحسن بن هانىء ، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالى ، طبعة مصر ، د ت) ، وبالتالى فقد فضلنا إهمال الصيغ الواردة فى القصائد والمقطوعات التى أثبتها كتاب « الأغـانى » وإن كانت الاستعانة بها مما يدعم البحث ، لكن شجعنا على هذا الاتجاه أن الديوان قد أسعف بكم كبير من الصيغ موضع الدراسة ، والمسألة ـ فى النهاية ـ لا ترجع إلى « كـم » الصيغ ، بقدر ماترجع إلى إثبات الظاهرة ، واستخراج دلالتهـا

جدول يوضح عدد أفعال الأمر وصيغ النهى فى الديوان

م	الغـــــــرض	افعـــال الامـر	صيـــغ النهـى	المجموع
١	الخمريـــات	٤٦٠	٧٣	٥٣٣
٢	الغـــــزل	١٧٥	٢٠	١٩٥
٣	الهجـــاء	٨١	١١	٩٢
٤	المـــدح	٦٩	١٠	٧٩
٥	الزهـــد	٢٤	١	٢٥
٦	العتـــاب	١٤	٥	١٩
٧	الطـــرد	٤	-	٤
٨	الرثـــاء	١	٢	٣
المجمـــوع		٨٢٨	١٢٢	٩٥٠

يفضى استقراء الجدول إلى الحقائق التالية :

١ - يبلغ مجموع أفعال الأمر وصيغ النهى فى ديوان أبى نواس (٩٥٠) فعلا وصيغة منها (٨٢٨) فعل أمر و (١٢١) صيغة نهى .

٢ - تحتل الخمريات المرتبة الأولى ، من حيث درجة شيوع صيغ الأمر والنهى ، بل إن ما يتضمنه الغرض الخمرى وحده من هذه الصيغ يزيدعلى ٥٠٪ من مجموع الصيغ الواردة فى بقية الأغراض . ولنتأمل هذه النسبة الخاصة بأفعال الأمر (٤٦٠ من ٨٢٨) وكذلك صيغ النهى (٧٣من ١٢١) ، وبالتالى المجموع فى كُلّ (٥٣٣ من ٩٥٠) .

٣ - يأتى الغزل فى المرتبة الثانية ، ولكن بفارق كبير بينه وبين الخمريات مما يجعل الخمريات تمثل وحدة قائمة بذاتها ، بينما يمثل الغزل وحدة ثانية وتالية .

٤ - يلاحظ تضاؤل عدد صيغ الأمر والنهى بعد ذلك فى بقية الأغراض ، ولكن بدرجة متفاوتة : فالهجاء يتضمن من هذه الصيغ على الترتيب (٨١ ، ١١)

، والمدح (٦٩ ، ١٠) ، والزهد (٢٤ ، ١٠) ، والعتاب (١٤ ، ٥) ، والطرد (٤ ، صفر) ، والرثاء (٢ ، ١) .

* * *

ننتقل ـ بعد هذه المرحلة ـ إلى مرحلة أكثر تخصيصا ، حيث نرصد صيغ الأمر والنهى المشتقة من أفعال بعينها ، والتى كان لها نصيب من الشيوع والجدول التالى يوضح هذه الصيغ ، مرتبة ترتيبا تنازليا .

جدول يوضح عدد كل من أفعال الأمر وصيغ النهى الأكثر شيوعا

م	الفعل	أفعال الأمر	صيغ النهى	المجموع
١	اسق	٥٨	٦	٦٤
٢	قل	٥٥	١	٥٦
٣	دع	٤٧	١	٤٨
٤	اشرب	٢٨	٣	٣١
٥	خذ	١٩	١	٢٠
٦	هات	١٢	-	١٢
٧	أدر	١٢	-	١٢
٨	بادر	٧	-	٧
٩	اصطبح	٥	-	٥
١٠	عج	٥	-	٥
١١	خل	٥	-	٥
١٢	اترك	٤	١	٥
١٣	عاطنى	٤	-	٤
١٤	باكر	٤	-	٤
١٥	اخلع	٣	-	٣
١٦	احس	٣	-	٣
١٧	ذر	٢	-	٢

يقدم الجدول السابق إحصاء بعدد أفعال الأمر وصيغ النهى التى تشترك فى مادة واحدة ، ولكنها أكثر تكرارا من غيرها فى الديوان ، مع ملاحظة أن هذا الإحصاء يأخذ صورة تنازلية يحكمها مجموع كل من أفعال الأمر وصيغ النهى معا . وبالنظر إلى هذا المجموع يمكن تقسيم صيغ الأمر والنهى ـ من حيث نسبة الشيوع ـ إلى ثلاث وحدات :

١ ـ الوحدة الأولى تشتمل على الصيغ شائعة التكرار ، ويأتى فى مقدمتها الفعل « سقى » حيث استخدم الأمر منه (٥٨ مرة) والنهى (٦ مرات) ، ثم الفعل « قال » حيث استخدم الأمر منه (٥٥ مرة) والنهى (مرة واحدة) ، ثم الفعل « ودع » حيث استخدم الأمر منه (٤٧ مرة) والنهى (مرة واحدة) ، وأخيرا الفعل « شرب » الذى استخدم الأمر منه (٢٨ مرة) والنهى (٣ مرات) .

٢ ـ تشتمل الوحدة الثانية على الصيغ متوسطة التكرار ، يأتى فى مقدمتها الفعل « أخذ » الذى استخدم الأمر منه (١٩ مرة) والنهى (مرة واحدة) ، ثم يأتى الفعلان « دار » و « هات » حيث استخدم الأمر من كل منهما (١٢ مرة) .

٣ ـ تشتمل الوحدة الثالثة والأخيرة على الصيغ نادرة التكرار ، لكن هذا التكرار يتفاوت ، ففى حين يرد استخدام الأمر من الفعل « بَادَرَ » (٧ مرات) يتساوى استخدامه مع الفعلين « اصطبحَ » و « عـاجَ) حيث يرد الأمر من كل منهما (٥ مرات) ، وكذلك ترد صيغة الأمر «خـلِّ » (٥ مرات) . ويتساوى الأمر من الأفعال « ترك » و « أعطى » و « باكر » حيث يرد (٤ مرات) من كل منها ، كما يتساوى الأمر من الفعلين « خلع » و « حسا » حيث يرد (٣ مرات) من كل منهما ، أما الأمر من الفعل (وزر) فيرد (مرتين) . كما يلاحظ على صيغ هذه الوحدة أن صيغة النهى لم ترد من أفعالها إلا مرة واحدة من الفعل « ترك » .

٤ ـ يمكن أن نسجل أيضا ـ من خلال الجدول ـ ملحوظة أخرى ـ ولو بصفة مبدئية ـ إلى أن يحين ضبطها علميا فى البحث ، هذه الملحوظة هى أن

جـل الصيغ الـواردة تنتمـى إلى حقـل دلالـى واحـد ، وهـذه الصيـغ هـى : « اسقنى ، اشرب ، خذ ، هـات ، أدر ، بـادر ، اصطبح ، عاطنى ، باكر ، أحس » .

٥ ـ لوحظ عند تجميع السياقات المختلفة التى تشتمل على كل صيغة من الصيغ السابقة وقراءتها ـ أولا ـ فى إطار نفس الصيغة ، ثم قراءتها ـ ثانيا ـ فى إطار التجربة العامة للديوان ـ لوحظ أن الصيغ الكثيرة الشيوع تشكل موقفـا ، سواء بذاتها ؛ أم بمؤازرة غيرهـا :

فصيغـة « دع » تعكس موقف الرفض

وصيغـة « اسقنى » تعكس موقف القبـول

وصيغـة « اشرب » تعكس موقف التواصل

وصيغـة « قـــل » تعكس موقف الدعـوة

(١)
صيغة « دع » وموقف الرفض (١)

مادمنا بصدد دراسة صيغة «دع» تلك التى شاع استخدامها شيوعا لافتا فى ديوان أبى نواس ، يصبح ـ من الطريف ـ أن نذكر أن ماضى هذه الصيغة «وَدَعَ» كان من الأفعال التى أسقطها العرب من كلامهم ، واستغنوا بغيره عنه . يقول سيبويه : «واعلم أن العرب قد تستغنى بالشىء عن الشىء حتى يصير المستَغْنَى عنه مُسْقطاً من كلامهم البتة» ثم يمثل بقوله «فمن ذلك استغناؤهم بـ « ترك » عن «وَدَعَ» وذَرِ» فأما قراءة بعضهم «ما ودَعك ربك وما قلى» وقول أبى الأسود « حتى ودَعَه »(٢) فشاذة(٣)

وقد زعم النحاة أن العرب أماتوا مصدر «يدع» و «يذر» واستغنوا عنهما بـ «تَرْك» ، لكن يروى فى حديث ابن عباس أن النبى صلى الله عليه وسلم قال «لَيَنْتَهِيَنَّ أقوامٌ عن وَدْعهم الجُمُعَات أو لَيُخْتَمَنَّ على قلوبهم» أى عن تركهم إياها والتخلف عنها ، من وَدَعَ الشىء يَدَعُه وَدْعاً إذا تركه (٤) . ورغم هذا ، فالثابت أن العرب قد استغنوا حقيقة عن صيغة الماضى « ودع » وعن مصدرها «وَدْع» ، وظل استخدام هاتين الصيغتين محصورا فى حدود ضيقة ، عَدّها ابن جنى شاذة .

لكن إذا كان قد استُغْنى عن صيغة «وَدَعَ» وعن مصدرها «وَدْع» بصيغة «ترك» ومصدرها «تَرْك» فإن الأمر يختلف فيما يتصل بصيغة الأمر «اترك» والتى لم تستطع أن تطرد الصيغة المناظرة «دع» وأن تحل محلها ، بله أن تزاحمها . ذلك أن استخدام «دع» كان أكثر شيوعا من استخدام «اترك» ، وليس أدل على ذلك من هذه الصيغة الشهيرة التى ارتكز عليها الشاعر العربى القديم

---

(١) لن نلتزم فى دراسة الصيغ بترتيبها الوارد فى الجدول حسب نسبة الشيوع ، لكن حسب موقعها من رؤية الشاعر ، ذلك أن نسبة شيوع الصيغة وإن كانت مؤشرا دالا ، إلا أن موقعها كتشكيل لغوى يعكس موقفا ، هو الأكثر دلالة

(٢) بيت أبى الأسود الذى منه هذا القول هو :

ليت شعرى عن خليلى ما الذى غاله فى الحب حتى وَدَعَهْ

راجع ابن جنى : الخصائص ، دار الكتاب العربى ، تحقيق محمد على النجار ج١ ص٢٦٦

(٣) المرجع السابق ص ٩٩ .

(٤) ابن منظور : لسان العرب ، طبعة مصورة عن طبعة بولاق الدار المصرية للتأليف والترجمة ، جـ ١٠ ص ٢٦٤ .

كلما أراد أن يتحول عن غرض شعرى إلى آخر ، وهى صيغة «دع ذا» . لكن يبدو أن أبا نواس كان أكثر الشعراء العرب استخداما لصيغة «دع» ولكن بعد أن جردها من «ذا»(١) ليعزلها عن السياق التقليدى ، ومن ثم يتصرف فيها تصرفا جديدا ، حين يشحنها بشحنة معاصرة ، تبرز رؤيته الجديدة ، والتى تختلف جذريا لا عن رؤية الشاعر القديم فحسب ، بل عن مجموعة السياقات الاقتصادية – السياسية – الاجتماعية – الدينية التى ترعرع فى ظلها هذا الشاعر . وأبو نواس – فى استخدامه المكثف لصيغة «دع» – يبدو كما لو كان يثأر بهذه الصيغة لأختيها «وَدَعَ» و «وَدْعٍ» حين استغنى العرب عنهما بغيرهما .

ويحسن – فى البداية – أن نعرض صور صيغ الأمر والنهى(٢) من الفعل «وَدَعَ» مصنفة فى جدول يُرَاعَى فيه ما يأتى :

١ – أن يتضمن الصور المختلفة لصيغ الأمر والنهى من الفعل «وَدَعَ» وذلك فى إطار أبياتها ، حتى تتاح الفرصة لتأمل هذه الصيغ فى سياقها .

٢ – تنسق صور الأمر والنهى ، بحيث ترد كل صورة من هذه الصيغ فى مجرى واحد ، حتى تسهل المقارنة بين صور التشكل الواحد من ناحية ، ثم بينه وبين الصور المختلفة لنفس الصيغة من ناحية ثانية ، ثم بينه وبين الصور الأخرى للصيغ التى سترد تباعا مثل «اسقنى – اشرب – قل ..الخ » من ناحية أخيرة .

٣ – يوضح قرين كل صيغة المكان الذى تحتله فى القصيدة وقد رُتبت هذه الأماكن فى أربعة مستويات، حسب أهميتها وهى :

---

(١) ليس لدينا دليل مادى على هذا الحكم ، لكن لعله لو أجريت إحصائيات لتأكد ذلك . وإن كان الحكم السابق الذى خُفِّف بـ «يبدو» لا ينطلق من فراغ ، ولكن من خلال قراءة لديوان الشعر العربى ، تهتم برصد الركائز اللغوية التى يتميز بها شاعر عن آخر ، لوحظ من خلالها – بصورة مبدئية – أن أبا نواس (لا يكاد) يضارعه شاعر آخرفى استخدامه لصيغة «دع» لا من باب نسبة الشيوع ، ولا من باب الكشف عن موقف

(٢) لم ترد صيغة النهى من الفعل «ودع» فى ديوان أبى نواس إلا مرة واحدة فى هذا البيت :

فاشربْ على جامدِ ذا ثَوْبُ ذَا ولا تـــدعْ لـذّة يـوم لـــغَدِ

أ – مطلع القصيدة .

ب – صدر البيت

جـ – صدر العجز

د – الحشو

٤ – يوضح قرين كل بيت رقم صفحته فى الديوان ، وذلك حتى يتيسر الرجوع إليه لقراءته فى سياق القصيدة ، ثم فى سياق التجربة العامة للشاعر ، تجنبا لعزل الظواهر عن سياقها جزئيا كان هذا العزل أم كليا .

المواضع التى وردت فيها صيغة الأمر « دع »

(١) فى مطلع القصيدة

م	البيـــــت		رقم الصفحة
١	دَعْ عَنكَ لَوْمِى فَإنَّ اللَّوْمَ إغـراءُ	وداونى بالتى كانتْ هى الدَّاءُ	٦
	صفراءُ لاتنزلُ الأحزانُ ساحَتَها	لومسُّها حجـر مَسَّتْهُ سرَّاءُ	
٢	دعِ الأطـلالَ تَسْفيهَا الجنوبُ	وتُبْلِى عَهْدَ جدَّتها الخطوبُ	١١
	وخَـلِّ لرَاكبِ الوجْنَاء أرْضـاً	تَخُبُّ بهـا النَّجيبَةُ والنَّجيبُ	
	بِلادٌ نَبْتُهـا عُشَـرٌ وطَلْـحٌ	وأكْثَرُ صَيْدِهَا ضَبُعٌ وذِيبُ	
	ولَا تَأْخـذْ عَـنِ الْأعْرَابِ لهـواً	ولَا عيْشاً فَعَيْشُهُمُ جديـبُ	
	دَعِ الألبانَ يشْرَبُهـا رِجَـالٌ	رقيقُ العيْشِ بينهـمُ غَرِيـبُ	
	إذَا رَابَ الحليبُ فَبُلْ عَلَيْـهِ	ولَا تُحرِجْ فَمَـا فى ذاك حُوبُ	
٣	دعْ لِبَاكِيهَا الدِّيـــارَا	وانْف بالخَمْرِ الخُمَـــارَا	٦٥
	واشْرَبَنْهَا مـن كُمَـيْتٍ	تَـدَعُ اللَّـيْلَ نَهَـــارَا	
٤	دَعْنِى منَ النَّاسِ، ومنْ لَوْمِهِمْ	واحْسُ ابنة الكَرْمِ مَع الحاسى	١٠٦
	وابْكِ على ما فات منها ، ولا	تَبْـكِ علـى رَبْـعٍ بأوْطَـاسِ	

م	البيت		رقم الصفحة
٥	دعِ الرَّبْعَ،مَا للرَّبْعِ فيك نصيبُ	وَما إنْ سَبَتْنِي زينبٌ وكعوبُ	١١٠
	ولكن سبتْنِي البابلِيَّةُ ، إنها	لمُثْلَى فِي طُولِ الزمانِ سَلُوبُ	
٦	دعِ البساتينَ منْ وَرْدٍ ، وتُفَّاحٍ	واعدلِ-هُديتَ-إلى ذاتِ الأُكَيْرَاحِ	١٢١
	اعْدِلْ إلى نَفرٍ ،دقَّتْ شُخُوصُهمُ	مِنَ العِبَادَةِ ،إلانضْوَ أشْبَاحِ	
٧	دعْ عنكَ مَا جَدَّوا به ، وتَبَطَّلِ	وإذا مَرَرتَ برَبْعِ قَصْفٍ فانْزِلِ	١٩٩
	لَا تَرْكَبَنَّ من الذُّنُوبِ خَسِيسَها	واعمَدْ - إذا فارقْتَها - للأَنْبَلِ	
٨	دعْ جَنَاناً وحُبَّها	عنْكَ إنْ كُنْتَ عاقِلًا	٢٤٧
	لا تَذكَّرْ بنفسكَ الـ	ـمَوْتَ مادامَ غافِلًا	
٩	دَعْ منْ يُقَارِضُ أقْداحاً بأقْدَاحِ	ليس المروءةَ سُقْيُ الرَّاحِ بالرَّاحِ	٤٩٨
١٠	دَعِ الرَّسْمَ الذى دَثَرَا	يُقَاسِي الرِّيحَ والمطرَا	٥٥٧
	وكُنْ رجُلاً أضاعَ العلْـ	ـمَ فِي اللَّذَّاتِ والخَطَرَا	
١١	دعْنِي منَ الدَّارِ أبْكِيهَا، وأُرْثِيهَا	إذَا خَلَتْ منْ حَبِيبٍ لِي مَغَانِيهَا	
	ذَرِ الرَّوَامِسَ تَمْحُو كُلَّمَا دَرَسَتْ	آثَارَهَا ، وَدَعِ الأَمْطَارَ تَبْكِيهَا	٦٧٤
١٢	دَعِ الوُقُوفَ علَى رَسْمٍ وأطْلال	ودِمْنَةٍ كسَحِيقِ اليَمْنَةِ البَالِي	٦٨٠
	وعُجْ بنا نَصْطَبِحْ صَفْرَاءَ،واقِدَةً	فِي حُمْرَةِ النَّارِ ،أوْ فِي رِقَّةِ الآلِ	
١٣	دَعْ عَنْكَ يَاصَاحِ الفِكْرَ	فِيمَنْ تَغَيَّرَ أوْ هَجَرْ	٦٨١
	واشْرَبْ كُمَيْتاً مُزَّةً	عَنَسَتْ ، وأقْعَدَهَا الكِبَرْ	

(٢) فى صدر البيت

م	البيت		رقم الصفحة
١٤	دَعِ الْقِيَانَ يَشْرَبُهَا رِجَالُ	رقيقُ العيْشِ بَيْنَهمُ غريبُ	١١
١٥	وَدَعِ الذِّكْرَ للطلول إذا مـا	دَارَتِ الْكَأْسُ يُسْرَةً وَيَمِينَا	٣١
١٦	دَعْ ذَا عَدِمْتُكَ ، وَاشْرَبْهَا مُعَتَّقَةً	صَفْرَاءَ تُعْنَقُ بَيْنَ الْمَاءِ والزَّبَدِ	٤٦
١٧	فَدَعِ الذى نَبَذَتْ يَدَاكَ وَعَاطِنى	لله دَرُّكَ مِنْ نَبِيذِ الأَرْجُلِ	٤٧
١٨	دَعْ مِنَ الْعَيْشِ كُلَّ رَنْقٍ	وَخُذْ مِنْهُ مَا صَفَا	١٢٠
١٩	وَدَعِ التَّسَتُّرَ وَالرِّيَاءَ	فَمَا هُمَا مِنْ شَانِيهِ	١٣٦
٢٠	وَدَعِ الْغَرِيبَ ، وخلِّها مَعْ بَؤْسِهَا	لِمُحَارِفٍ أَلِفَ الشَّقَاءَ مُزَنَّدِ	١٦٨
٢١	وَدَعِ الْهَوَانَ لأَهْلِهِ	إِذْ زِلْتَ عَنْ دَارِ الْهَوَانِ	٢٩٠
٢٢	وَدَعْنِى مِنْ مَوَاعِيدِكَ	إِذْ سَاعَتْكَ الدَّهْرُ	٣٣٦
٢٣	دَعِ الْهَجْرَ الذِى كَانَ	لَنَا مِنْكَ كَمَا كَانَا	٣٤٢
٢٤	فَدَعِ الْمَوَاعِدَ التِى أَلْحَقْتَهَا	حَتَّى يَكُونَ نِتَاجُهَا لِتَمَامِ	٥٠١
٢٥	فَدَعُونِى فَذَاكَ أَشْهَى ، وأحلى	مِنْ سُؤَالِ التُّرَابِ والْأَحْجَارِ	٦٧٦
٢٦	وَدَعْنِى مِنْ بُكَائِكَ فِى عِرَاصٍ	وَفِى أَطْلَالِ مَنْزِلَةٍ وَدَوْرِ	٦٧٨
٢٧	دَعِينِى ، لَا تَلُومِينِى ؛ فَإِنِّى	عَلَى مَا تَكْرَهِينَ إِلَى الْمَمَاتِ	٧١٥

(٣) فى صدر العجز

م	البيت		رقم الصفحة
٢٨	كَلَانَا يَدَّعِى فِى الْخَمْرِ عِلْماً	فَدَعْنِى ، لَا أَقُولُ وَلَا تَقُولُ	١٨٤
٢٩	اعْزِمْ عَلَى سلوةٍ إلا عَنِ الْكَأْسِ	وَدَعْ سواهَا مِنَ اللَّذَّاتِ لِلنَّاسِ	٢١١
٣٠	يَامَنْ يَلُومُ عَلَى الصِّبَا	دَعْنِى فَشَأْنُكَ غَيْرُ شَانِى	٢٨٩
٣١	مَرَضَ الْوُدِّ والإخاءُ وبَادَا	فَدَعَانِى مِنَ الْمَلَامِ دَعَانِى	٦٠٥
٣٢	كَمْ قَدْ تَغَنَّتْ ، وَلَا لَوْمَ يَلُمْ بِنَا	«دَعْ عَنْكَ لَوْمِى، فَإِنَّ اللَّوْمَ إِغْرَاءُ»	٧٠

(٤) فى الحشـــو

م	البيـــــــــــت		رقم الصفحة
٣٣	فَلَيْسَ بقائلٍ لَكَ : إيهِ دَعْـنِـي	وَلَا مُسْتَخْبِرٍ ..لَكَ مَـا تَشَاءُ	٢٣
	وَلَكِنْ : سَقِّنِي ، ويقولُ أيْضـاً	عَلَيْكَ الصَّرْفَ إنْ أعْيَاكَ مَـاءُ	
٣٤	فَبُحْ باسْمِ مَنْ تَهْوَى ، وَدَعْنِي مِنَ الْكُنَى		
	فَلَا خَيْرَ فِي اللَّذَّاتِ مِـنْ دُونِها سِتْرُ		٢٨
٣٥	هَاتِـهَا جَـهْـرًا وَدَعْنِـي	مِـن أحَـادِيثِ خُـرَافَهْ	٩٦
٣٦	يَا مِنْ يَلُومُ عَلَى حَمْرَاءَ صَافِيَةٍ		
	صِرْ فِي الْجِنَانِ وَدَعْنِي أسْكُنِ النَّارَا		١١١
٣٧	يَا أيُّهَا الْعَـاذِلُ دَعْ قِلْحَـاتِـي	وَالْوَصْـفَ لِلْمُـومَاةِ وَالْفَـلَاةِ	١٦٥
٣٨	فَقُلْتُ : دَعْنَا وَقُـمْ لِنَأْخُذَهَـا	مِمَّا تُزِفُّ الْعُلُوجُ بِالْعَمَـدِ	١٩٧
٣٩	واشْـرَبِ الرَّاحَ ، وَدَعْـنِـي	مِنْ صَـلَاةٍ كُـلَّ يَـوْمِ	٢٠٥
٤٠	أيُّهَا الْعَـاذِلُ دَعْ لَـوْ	مِي فِـي شُـرْبِ الرَّحِيـقِ	٢٠٦
٤١	قَالَتْ فَدَعْ عَنْكَ الاحْتِيالَ لِمَـا	أردْتَ سُكْرِي لَـهُ وإنْعَاسِي	٣٠٦
٤٢	قَالَ : اتَّقِ اللَّهَ وَدَعْ ذَا الْهَوَى	فَقُلْتُ : إنْ طَـاوَعَنِي قَلْبِي !	٣٣٥
٤٣	عَرَضَـنْ لِلَّذِي تُحِبُّ بِحُـبِّ	ثُمَّ دَعْـهُ يَرُوضُـهُ إبْلِيسُ	٣٥٥
٤٤	دَعْنِي مِنَ الدَّارِ أبْكِيهَا وَأرْثِيهَا	إذَا خَلَتْ مِنْ حَبِيبٍ لِي مَغَانِيهَا	
	ذَرِ الرَّوَامِسَ تَمْحُو كُلَّمَادَرَسَتْ	آثَارَهَا ، وَدَعِ الْأَمْطَارَ تَبْكِيهَـا	٦٧٤
٤٥	يَا وَاصِفَ الْغِلْمَانِ فِي شِعْرِه	أنْتَ وَرَبِّـي مِنْـهُمُ الأوَلُ	
	عَنَّا وَدَعْهُمْ عَـنْكَ أوْ وَصْفَهُـمْ	أنْتَ وَرَبِّـي مِنْهُـمُ أجْمَلُ	٧١٢
٤٦	وَلَائِـمٍ لَامَ إذْ رَأى كَـلَفِـي	وَالدَّمْـعُ فِي مُقْلَتَيَّ ذُو سَنَنِ	
	فَقُلتُ دَعْنِي ، وَمَـنْ كَلِفْتُ بِه	أَلْوَى بِعَقْلِي الهَـوَى فَدَلَّهَنِي	٧٢٢
٤٧	مَرَضَ الـودِّ والإخَـاءُ وَبَـادَا	فَدَعَانِي مِنَ الْمَلَامِ دَعَانِي	٦٠٥

يحسن – بعد هذا – تفريغ الاحصائيات الأربع السابقة فى جدول يبين

١ – الصور المختلفة لصيغة الأمر « دع » ، وعدد مرات ورود كل منها .
٢ – تحديد أماكن توزيع هذه الصور فى القصيدة (المطلع ، صدر البيت ، صدر العجز ، الحشو) .
٣ – تحديد إسناد كل صورة من حيث العدد (مفرد ، مثنى ، جمع) ومن حيث الجنس (مذكر ، مؤنث) .

جدول يبين صور صيغ فعل الأمر « دع »
وأماكن توزيعها ، وإسنادها

م	صور صيغ الأمر	العدد	أماكن التوزيع				الإسناد				
			مطلع القصيدة	صدر البيت	صدر العجز	الحشو	العدد			الجنس	
							مفرد	مثنى	جمع	مذكر	مؤنث
١	دع	٢٨	١١	١٠	٢	٥	٢٨	–	–	٢٨	–
٢	دعنى	١٢	٢	٢	٢	٦	١٢	–	–	١٢	–
٣	دعانى	٢	–	–	١	١	–	٢	–	٢	–
٤	دعنا	١	–	–	–	١	١	–	–	١	–
٥	دعه	١	–	–	–	١	١	–	–	١	–
٦	دعونى	١	–	١	–	–	–	–	١	١	–
٧	دعهم	١	–	–	–	–	١	–	–	١	–
٨	دعينى	١	–	١	–	–	١	–	–	–	١
المجموع		٤٧	١٣	١٤	٥	١٥	٤٤	٢	١	٤٦	١

بمتابعة الجدول السابق يتبين ما يأتى :

١ – تتوزع صور صيغ الأمر من الفعل « دع » فى أربعة أماكن ، يحتوى كل منها على عدد من الصيغ :

أ – فى مطلع القصيدة (١٣)
ب – فى صدر البيت (١٤)
جـ – فى صدر العجز (٥)
د – فى الحشو (١٥)

من هذا التوزيع ندرك أن هذه الصور تتكثف فى أكثر مواضع القصيدة تميزا وأهمية ، وذلك حين يقع معظمها فى أماكن البداية ، والتى تتمثل فى مطلع القصيدة من ناحية ، وصدر البيت من ناحية ثانية ، وصدر العجز من ناحية ثالثة .

فإذا أضفنا أن مجموع هذه الصيغ التى تحتل مواقع البداية هو (٣٢) من مجموع الصيغ الكلى وهو (٤٧) ، يتبين لنا – حتى الآن – مدى أهمية صيغة « دع » على مستويين : مستوى عدد مرات الاستخدام ، ثم مستوى أماكن التوزيع .

٢ – نذكّر بأنه إذا كان الأمر هو « طلب الفعل » ، والنهى هو «طلب الكف عنه..» فإن «دع» بدلالتها الكافة تحقق معنى النهى أو النفى ، فحين يقول أبو نواس «دع الذكر للطلول..» فكأنه يقول : لا تذكر الطلول ، وحين يقول «دع عنك لومى..» فكأنه يقول : لا تلمنى .. وهكذا .

وهذا عينه هو مفتاح استخدام الشاعر المفرط للفعل (دع) ؛ إنه وسيلته التى ينفى بها وينهى ؛ ينفى رموز العالم الذى يريد أن يهدمه ، وينهى عن أنماط السلوك التى تصطدم مع السلوك الذى يبشر به .

٣ – حين نستعرض صور صيغ الأمر من الفعل «دع» من حيث عدد مرات التكرار وأماكن التوزيع نجد أن صيغتى «دعونى ، دعينى » قد وردت كل منهما مرة واحدة فى صدر البيت ، أما الصيغ «دعه ، دعهم ، دعنا» فقد وردت كل منها أيضا مرة واحدة ولكن فى الحشو . وتتصاعد صيغة «دعنى» لترد (١٢ مرة) ، تتوزع على هذا النحو : مرتان فى مطلع القصيدة ، ومثلهما فى كل من صدر البيت وصدر العجز ، ثم ترد ست مرات فى الحشو . ويصل التصاعد إلى قمته عند صيغة «دع» التى ترد (٢٨مرة) منها (١١مرة) فى المطلع ، و (١٠ مرات) فى صدر البيت ومرتين فى مقدمة العجز ، وخمس مرات فى الحشو .

وهذا يعنى أن صيغة «دع» تأتى نادرة إذا أسندت إلى المفردة المؤنثة والمثنى المذكر وجمع المذكر ، كذلك تأتى نادرة إذا أسندت الى المفرد المذكر ، وكان مفعولها (نا) المتكلمين ، أو (هاء) الغائب) أو (هم) الغائبين) . لكنها ترد متوسطة التكرار إذا أسندت إلى المفرد المذكر وكان مفعولها ياء المتكلم . ويصبح ورودها شائعا إذا أسندت إلى المفرد المذكر فقط دون أن تتعلق بمفعول .

فإذا أضفنا أن الشاعر يتوجه بـ«دع» التى لا تتعلق بمفعول إلى نفسه غالبا ، ليحدد من خلالها موقفه الرافض ، وأن «دعنى» ، وإن كان المسند إليه فيها هو (الآخر)،إلا أن هذا (الآخر) يعد مجرد وسيلة أو واسطة تحدد موقف الشاعر (الياء فى دعنى) من الناس والأشياء أيضا – إذا أضفنا ذلك ، فإن دلالة تركيز الشاعر على صيغتي «دع» بالدرجة الأولى ، و «دعنى» بالدرجة الثانية تتضح ، وهى عناية الشاعر ببيان موقفه هو تجاه الأشياء والناس .

٤ – ترتبط صيغة الأمر «دع» فى مطلع القصيدة ، بنفى العموميات (دع الأطلال ... دع الربع .. دع الرسم ... دع لباكيها الديارا ... دعنى من الناس..)، لكنها ما دون ذلك ترتبط بنفى جزئيات من هذه العموميات (دع الألبان .. دع الذكر للطلول .. دع التستر .. دع الهجر .. دع من العيش كل رِنْقٍ ..) ، وهذا يرجع إلى أن الشاعر يبدأ قصيدته نافيا الأشياء بصفة عامة ، ثم ينفذ من التعميم إلى التخصيص لينفى جزئيات الأشياء .

٥ – لا ترد صيغة «دع» المطلعية منعزلة عن قريناتها من السياقات الإنشائية ، ولكنها غالبا ما تستدعى بعض صيغ الأمر والنهى الأخرى مكونة فيما بينها تشكيلا لغويا دالا . ولنتأمل التشكيلات المصاحبة لصيغة «دع» المطلعية :

١ – دع .. وداونى .
٢ – دع .. وخل .. ولا تأخذ .. دع .. فبل .. ولا تحرج
٣ – دع .. وانف .. واشربنها .
٤ – دعنى .. واحس .. وابك .. ولا تبك .
٦ – دع .. واعدل .. اعدل .
٧ – دع .. وتبطل .. فانزل .. لا تركبن .. واعمد .
٨ – دع .. لا تذكر .

٩ - دع .. وكن .

١٠ - دع .. ذر .. ، ودع .

١١ - دع .. وعج .

١٢ - دع .. واشرب .

ويمكن تقسيم هذا التكثيف الإنشائى فى المطلع إلى قسمين يحددان موقف الشاعر الرافض :

١ - القسم الأول يوضح ما يرفضه كما فى المثالين (٢ ، ١١) .

٢ - القسم الثانى يوضح ما يرفضه أولا ، ثم ما يقبله ثانيا ، كما فى الأمثلة (٣ ، ٤ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ١٢ ، ١٣) .

لكن ماذا يرفض الشاعر وماذا يقبل ؟

إنه - أولا - يرفض قيما ثلاثة : ثقافية ، اجتماعية ، دينية . أما القيم الثقافية فتتمثل فى الأطلال والديار والرسوم والربوع . وتتمثل القيم الاجتماعية فى أنماط العيش المتصل بالطعام (الألبان) والمتصل بطبيعة البيئة (الوجناء ، العشر ، الطلح، الضبع ، الذئب) والمتصل بأنماط السلوك (التستر ، اللوم ، اللجاج ..) . وتتمثل القيم الدينية فى الصلاة والجنة وما يسميه الشاعر بأحاديث الخرافة .

لكنه - ثانيا - يقبل أمرين : الخمر والمجون . أما الخمر فيبدو تركيزه الشديد عليها من خلال هذه السياقات :

« داونى بالتى كانت هى الداء .. وانف بالخمر الخمارا .. واشربنها من كُميتٍ .. واحس ابنة الكرم .. وعج بنا نصطبح .. واشرب كميتا .. واشربها معتقةً .. عاطنى من نبيذ الأرجل .. اعزم على سلوة إلا عن الكاس .. هاتوا جهرا .. ثم لنأخذها .. اشرب الراح » .

أما قبوله للمجون فيبدو من هذه السياقات : « وإذا مررت بربع قصف فانزل .. لا تركبن من الذنوب خسيسها ، واعمد إذا فارقتها للأنبل .. ليس بقائل لك : إيه دعنى » .

٦ - توجه خطاب الشاعر بفعل الأمر إلى المفردة المؤنثة مرة واحدة (دعينى لا تلومينى) ، وإلى المثنى المذكر مرتين (دعانى من الملام دعانى) ،

وإلى جمع المذكر مرة واحدة (فدعوني فذاك أشهى) . أما ما عدا ذلك فكان الخطاب موجها إلى المفرد المذكر ، وذلك فى (٤٤ مرة) .

الخطاب الأخير الموجه إلى المفرد المذكر هو الذى يشكل ظاهرة ، وهو الذى يستحق أن نتوقف عنده ، لنتعرف على هوية المخاطب ، الذى نجده معلوما فى نماذج قليلة ، من خلال معرفة مناسبة القصيدة ، وذلك مثل القصيدة التى مطلعها «دع عنك لومى ..» فمن المعروف أن الشاعر يتوجه بخطابه فيها إلى ابراهيم النظام المعتزلى(١) ، لكن الأمر الغالب أن الشاعر يتوجه بالخطاب إلى نفسه مؤكدا موقفه من العالم ؛ هذا الموقف الرافض للمورث الثقافى ؛ المتمثل فى الأطلال :

« دع الأطلال .. دع الرسم الذى دثرا .. دع الربع ، ما للربع فيك نصيب .. دع لباكيها الديارا .. دعنى من الدار أبكيها وأرثيها .. » . والرافض للمورث الدينى : « دعنى من صلاة كل يوم .. ودعنى من أحاديث خرافه .. صرفى الجنان ودعنى أسكن النارا » .

كما يعلن هذا الموقف عن نفسه أيضا فى صور أخرى منها المجاهرة «دعنى من الكنى » ، والسخرية بالناس «دعنى من الناس» ومن لومهم « دع عنك لومى» . ،

* * *

صيغة دع بين الرفض والقبول

إذا كان الشاعر يوجه الخطاب إلى نفسه – من خلال صيغة « دع» – ليحدد موقفه الرافض لبعض عناصر العالم ، فإنه – فى نفس الوقت – يحدد موقفه القابل لبعض العناصر الأخرى ، ومن ثم يكون الاقتران بين «دع» الرافضه النافرة ، وبين صيغة أمر أخرى قابلة جاذبة :

- دَعْ عَنْكَ لَوْمِي ، فإنَّ اللومَ إغْراءُ ودَاوِنِي بالتى كانتْ هِيَ الداءُ
- دَعْنِي مِنَ النَّاسِ ، وَمِنْ لَوْمِهِمْ واحْسُ ابْنَةَ الكرْمِ مع الحاسى
- دَعْ مِنَ العَيْشِ كُلَّ رنـ ـق وَخُذْ منه مَاصَفَا
- هَاتِهَا جَهْرًا وَدَعْنِي مِنْ أَحَادِيثِ خُرَافَهْ
- واشْرَبِ الرَّاحَ وَدَعْنِي مِنْ صَلاةٍ ، كُلَّ يَوْمِ

وقد يضاف إلى الصيغتين (الرافضة والقابلة) صيغة دالة ، هى صيغة المضارع من الفعل «دع» :

---

(١) انظر الديوان ص٦ (هامش)

دَعْ لِبَاكِيهَا الدِّيَـارَا وَانْفِ بالخمرِ الْخُمَارَا
وَاشْرَبْنَهَا مِنْ كُمَيْتٍ تَـدَعُ الليـلَ نَهَـارَا

يلاحظ أن كُلاً من الأشطار الثلاثة الأولى تبدأ بفعل أمر ، ويلاحظ أن هذه الأفعال معطوفة ، أى أن الأشطار الثلاثة تكون جملة واحدة متصلة « دع ، وانف ، واشربنها » فى حين ينفصل الشطر الرابع عن هذا التيار الإنشائى ، وذلك حين تتحول صيغة الأمر المتتالية المبدوءة بـ «دع» إلى صيغة المضارع «تدع» . ودلالة هذا التحول هى أنه إذا كانت الجملة الأولى الطويلة الممتدة والمتنامية تنفى الديار ، وتثبت الخمر ، فإن الشطر الرابع يأتى كثمرة لهذه الأوامر المتتالية ، حيث الخمر «تدع الليل نهارا » .

أما على المستوى الإيقاعى فنلحظ اتساقا بين الأشطار الثلاثة الأولى ، وذلك حين تأتى جميعا موقعة على مجزوء الرمل فى تفعيلته الصحيحة «فاعلاتن» ، بينما ينفرد الشطر الرابع بـ الخبن» (فعلاتن) » . وهذا الإيقاع الذى تتكرر فيه الحركات يصبح أكثر حيوية ومرونة ، وأيضا أكثر انسجاما مع العنصر الدلالى الجديد الذى خرج عن التيار الإنشائى للأشطار الثلاثة الأولى ، ليعكس التحول فى موقف الشاعر ؛ من موقف الآمر ، إلى موقف المنتشى .

*

صيغ معاونة :

بعد هذه القراءة المحصورة فى إطار الجدول ، يمكن أن نوسع الدائرة لنرى عمل « دع» ولكن من خلال صياغات أخرى ، وذلك حين استعان الشاعر بطائفة من صيغ الأمر التى يمكن أن تدرج مع «دع» فى نفس الوظيفة الدلالية ، واتخذ من هذه الصيغ معاول للهدم ، لكنه كان يقرنها أحيانا بصيغ أخرى يشيد من خلالها الجديد الذى يطمح إليه . أولى هذه الصيغ هى « خَلِّ » ، وتأتى معطوفة على «دع» لتؤكد الرفض :

وَدَعِ الْعَرِيبَ ، وَخَلِّهَا مَعْ بُؤْسِهَا لِحَارِفٍ أَلِفَ الشَّقَاءَ مُزَنَّدِ (١)

وقد تؤدى «خل» وظيفة «دع» حين يستخدمها الشاعر لنفى الأطلال من خلال نفى أحد رموزها وهو «راكب الوجناء» :

وَخَلِّ لِرَاكِبِ الْوَجْنَاءِ أَرْضًا تَخُبُّ بِهَا النَّجِيبَةُ وَالنَّجِيبُ (٢)

ويستخدمها الشاعر أيضا لهدم عالم الطلل ، ثم يشيد فى مواجهة ذلك عالم الخمرة ؛ من خلال صيغة أمر مقابلة :

---

(١) الديوان ص ١٦٨ ، العريب . المحارف : المحروم . المزند : البخيل . (٢) الديوان ص١١ .

خَلِّ للأشْقياء يصف الفيافي واسْقِنيها سلافة سلام (١)

وتستخدم أيضا للالتماس ، وذلك حين تعطف على فعل أمر آخر يؤدى نفس الوظيفة :

صِلِينِى يَا فَدَتْكِ النفسَ مِنِّى وَخَلِّى ذَا التَّعَمُّقَ فِى اللَّجاجِ (٢)

وكذلك توظف لتبرز عدم الاكتراث بالآخرين ، وتؤكد بعطف صيغة أمر ثانية

خَبِّلْ جَنْبَيْكَ لِلْغَرام وَامْضِ عَنْهُ بِسَلَامِ (٣)

أما الصيغة الثانية فهى «اترك» وتوظف أيضا فى ناحيتين نبذ الطلل ، والحث على شرب الخمر .

من الناحية الأولى تأتى «اترك» بمعنى «دع» ومتبوعة بصيغة نهى مؤكدة ، ثم تعليل للأمر والنهى فى الشطر الثانى :

اتْرُكِ الأَطْلالَ لاَ تَعْبَأْ بِهَا إِنَّها مِنْ كُلِّ بُؤْسٍ دَانِيَه (٤)

وتأتى أيضا بمعنى «دع» لتنبذ الرَّبْعَ ، وتنبذ معه «سلمى» رمز العاطفة العربية ، ثم تقيم البناء الخمرى فى المواجهة :

اتْرُكِ الرَّبْعَ ، وَسَلْمَى جَانِباً وَاصْطَبِحْ كَرْخِيَّةً مِثْلَ الْقَبَسْ (٥)

ومن الناحية الثانية ترد فى سياق عطف يؤكد الحث على الشراب :

اتْرُكِ التَّقْصِيرَ فِى الشُّرْ بِ ، وَخُذْهَا بنشَاطِ (٦)

وتأتى مؤكدة بالنون للمبالغة فى الدراء اللائم :

وَاتْرُكَنْ مِنْ لاَمَ فِيهَا وَأَبَى إِلاَّ نِفَارَا (٧)

وتستخدم صيغة النهى من مادة (ترك) بمعنى الالتماس فى موقف غزل :

لاَ تَتْرُكَنِّى مُعْنًى بطَرْفِكَ الفَتَّانِ (٨)

أما الصيغة الثالثة المعاونة لـ «دع» فهى «ذَرْ» والتى توظف أيضا للإطاحة بالأطلال ، وتؤكد بعطف «دع» عليها :

ذَرِ الرَّوَامِسَ تَمْحُو كُلَّمَا دَرَسَتْ آثارها ، وَدَعِ الأَمْطَارَ تَبْكِيهَا (٩)

---

(١) الديوان ص ٦٧٩ . (٢) الديوان ص ٢٩٦ (٣) الديوان ص ٦٢٠

(٤) الديوان ص ١١٩ . (٥) الديوان ص ١٣٤ (٦) الديوان ص ١٨١

(٧) الديوان ص ١٢٢ . (٨) الديوان ص ٧١٥ (٩) الديوان ص ٦٧٤

وتأتى الصيغتان الرابعة والخامسة معطوفتين فى بيت واحد ، مقتصرا منهما على رأس شطر لتنبذ الأولى الديار والطلولا . وتطوح الثانية بالربع دارسا ومحيلا

انْسَ رَسْمَ الدِّيَارَ ثُمَّ الطُّلُوْلا واهْجرِ الرُّبْعَ دارِسٌ ومحِيَلا (١)

وهكذا ترد هذه الصيغ المعاونة لـ «دع» بشكل مكثف لتزيد موقف الشاعر بروزا وبلورة ، هذا الموقف الذى يتلخص فى الشوق إلى هدم القيم الثقافية والدينية والاجتماعية والتى يرى الشاعر أنها تقف حجر عثرة ضد طموحه فى تشييد عالم خمرى .

* * *

استخدام صيغة « دع » بين أبى نواس والشعراءالسابقين عليه

ثمة ملحوظة تتصل بالفارق بين استخدام الشعراء السابقين على أبى نواس لصيغة « دع » ، وبين استخدام أبى نواس لها ، فلقد كان استخدام الأولين منطلقا من توظيف هذه الصيغة كوسيلة للانتقال من موضوع إلى موضوع ، ومن ثم كان تعلقها بـ « ذا » ، لكن هؤلاء لم يرفضوا الموضوع المتحوَّل عنه ، أما أبو نواس فإنه استخدم هذه الصيغة ليرفض من خلالها المفاعيل التى يحددها يتصل بهذه الملحوظة ، ملحوظة أخرى ، هى المفارقة بين المكان الذى تحتله «دع ذا» للشاعر السابق ، والمكان الذى تحتله «دع» أبى نواس ، فبينما يكون مكان الأولى فى ثنايا القصيدة دائما ، يكون مكان الثانية فى المطلع غالبا .

يشى تحول أبى نواس فى استخدام هذه الصيغة على مستويى : المكان والوظيفة ، بتحول رؤيته عن رؤية الشاعر العربى السابق عليه . لكن أبا نواس كان يستخدم أحيانا صيغة «دع ذا » ولكن فى سياق وثيق برؤيته ، إنها تأتى عقب ذكره لبعض العناصر التى يرفضها ويتهكم عليها ، ثم تأتى بعد ذلك صيغة «دع ذا » لتحسم موقفه الرافض :

قالوا ذكرت ديار الحى من أسد لادر درك قل لى من بنو أسد
ومنْ تميم ، ومن قيس وإخوتهم ليس الأعاريب عند الله من أحد
دَعْ ذَا- عَدمْتُكَ - وَاشْرَبْهَا مُعَتَّقَةً صَفْرَاء تُعْنَقُ بَيْنَ المـــاءِ والزَّبَـدِ(٢)

---

(١) الديوان ص ٦٧٣ (٢) الديوان ص ٤٦

لقد استطاع أبو نواس أن يوظف فعل الأمر «دع» للتعبير عن وموقفه الخاص من الحياة والكون ، واتضح أن استخدامه لهذه الصيغة يختلف عن استخدام الشعراء السابقين ، إذ لايعوّل كثيرا على استخدام صيغة بعينها ما لم يرفد هذا الاستخدام رؤية . والأمر – كما يقول عبد القاهر الجرجانى – «أنه كما لا تكون الفضة خاتما أو الذهب سوارا أو غيرهما من أصناف الحلي بأنفسهما ، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة ، كذلك لا تكون الكلم المفردة التى هى أسماء وأفعال وحروف كلاما وشعرا من غير أن يحدث فيها النظم الذى حقيقته كوخى معانى النحو و أحكامه »(١)

ويلفت النظر أن عبد القاهر يسوق هذا الحكم تعليقا على بيت الحطيئة الذى يبدأ بفعل « دع» .

دَعِ المَكَارِمَ لاَ تَرْحَلْ لبغْيَتِهَا واقْعُدْ فإنَّك أنْتَ الطاعِمُ الكَاسِي

وذلك حين يعمد عبد القاهر إلى تأليف بيت موازٍ له فى الألفاظ هو :

ذر المفاخر لا تذهب لمطلبها واجلس فإنك أنت الآكل اللابس

ويُلحظ أنه بالرغم من أن صورة المعنى فى البيتين واحدة ، إلا أن البيت الثانى يعرى من «النظم والتأليف» وهملا اللذان يكسوان أن الألفاظ بروح الشعر(٢) .

* * *

ويحسن لبيان الدور الذى تقوم به صيغ الأمر والنهى بصفة عامة ، وصيغة «دع» بصفة خاصة – أن نحلل هذه القصيدة :

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ص ٣٧٣ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٧٢ ، ٣٧٣ .

تحليل قصيدة " ساق وخمر "*

١- دعِ الأطـــلالَ تَسفيهَا الجنوبُ وتُـبْلى عَهْـــدَ جِدَّتِهـا الخُطوبُ
٢- وَخَـلِّ لراكبِ الوجْنـاءِ أرضًا تَخُـبُّ بهـا النجيـبـةُ و النجِيبُ
٣- بـــــلادُ نَبَـتُهَا عُشَرٌ وطَلْحٌ وأكْـثَرُ صَـيْدِها ضَـبْـعٌ وذيـبُ
٤- ولا تـأخذْ عـن الأعرابِ لهواً ولا عيشـاً، فعيشُـهمُ جَـديـبُ
٥- دَعِ الألـبـان يشـربُها رجالٌ رقـيقُ العـيش بيـنهمُ غَـريبُ
٦- إذا راب الحليـبُ فَـبُـلْ عليه ولا تَخْـرَجْ فمـا فـى ذاك حُوبُ
٧- فأطيـبُ مـنه صافيةٌ شمـولٌ يطـوفُ بكأسـها سـاقٍ أديبُ
٨- أقَامَـتْ حِقْـبةً فى قَعْـرِ دَنٍّ تفـورُ ، ومـا يُحَـسُّ لها لهيبُ
٩- كـأن هَديـرَها فى الدَّنِّ يحكى قِـراةَ القَـسِّ قَـابَلَـهُ الصَليب
١٠- تمـدُّ بهـا إليك يـدا غلامٍ أغَـنَّ ، كأنـه رَشَـأٌ ربيبُ
١١- غَذَتْـهُ صَـنْعةُ الدايات حتى زهـا، فَـزَهَـا بـه دَلٌّ وطيبُ
١٢- يَجُـرُّ لـك العنان،إذا حساها ويفـتحُ عَقْـد تكَّـته الدبيب
١٣- وإن جشَّـمَتهُ خلبـتـك منه طـرائفُ تُسْـتخفُّ لهـا القلـوب
١٤- يـنوءُ بـردِفه ، فـإذا تمشَّى تَثَـنىَّ، فـى غـلائلـه، قَضـيبُ
١٥- يكـاد مـن الدلال ، إذا تثنى علـيك، ومـن تَسَـاقُطه، يـذوب
١٦- وأحمـق مـن مُغَيَّبة تراءى إذا مـا اخـتان لحظـتها مريـب

* أبو نواس: ديوانه، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالى، مطبعة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٣، ص ١١ ،١٢.

١٧- أعَاذِلَتى اقْصُرِى عنْ بعض لومى فـــراجِى تَوبَـتِى عـندى يَخيبُ

١٨- تَعيبِيـنَ الذُّنـــوبَ، وأىُّ حُرٍّ مـن الفتَـيانِ، لـيسَ له ذُنـوبُ

١٩- فهـذا العيشُ لا خيَمُ البَوادِى وهـذَا العـيشُ لا اللَّبَـنُ الحَليبُ

٢٠- فأيـن البْدوُ من إيوانِ كسرى وأيـنَ مـن الميادِيـنِ الزُّرُوبُ؟!

٢١- غُـررْتِ بتوبتى،ولَجَجْتِ فيها فَشُـقِّى الـيومَ جَيْـبَكِ لا أتـوبُ!

(١)

وحدات ثلاث:

يمكن تقسيم القصيدة إلى ثلاث حركات، تعكس كل منها موقفا محددا، الوحـدة الأولـى وتشمل الأبيات (١-٦) وتعكس موقف الشاعر من الطلل. والوحـدة الثانية، وتشمل الأبيات (٧-١٦) وتعكس موقف الشاعر من عالم الخمرة والساقى. أما الوحدة الثالثة وتشمل الأبيات (١٧-٢١) فتعكس موقف الشاعر من العاذلة.

- أول ما يلاحظ على الوحدة الأولى هو التوازن القائم فى البيت الأول على مستوى الإيقاع الصوتى بين " **الجنوب**" و"**الخطوب**" ثم على المستوى الدلالى حين تصبح كل من " **الجنوب**" و"**الخطوب**" أداة هدم، ولئن كانت " الجـنوب" أحد عناصر الهدم، فإن "الخطوب" تجمع فى طياتها كل هذه الوسائل، ويصبح الانتقال من الجزئى إلى الكلى مبرراً.
- تتضمن الأبيات الستة الأولى أربعة أفعال أمر، يقع ثلاثة منها فى صدر الأبـيات (١،٢، ٥) بيـنما يدخل الفعل الرابع حشو البيت السادس، كما تتضـمن الأبيات صيغتى نهى تقع الأولى فى صدر البيت الرابع ، وتقع الثانية فى بداية الشطر الثانى من البيت السادس.
- يكشف هذا التكثيف الإنشائى عن طبيعة موقف الشاعر الذى ينفى العالم

الذى لا يعجبه، تمهيدا لتأسيس العالم الذى يعجبه.

وشيوع صيغة الأمر والنهى فى حد ذاته، لا يمثل أهمية كبيرة، لكن هذه الأهمية يمكن أن تُلتمس فى طبيعة الأماكن التى تحتلها هذه الصيغ فى بنية النص، ثم فى السياقات التى ترد فيها، أخيرا فى موقعها كبؤرة تستقطب بقية الأفعال الواردة فى المقطع.

يتكرر الفعل "دع" مرتين فى هذه الوحدة، وفى كل مرة يكون مفعوله معرفا بـ (ال) " دع الأطلال" ، "دع الألبان" والتعريف - فى هذا السياق - حدد الكلمة، وحصرها فى إطار ضيق. وهذا يرتبط بما لدى الشاعر من مشاعر سلبية إزاء الأشياء التى تمثلها هذه الكلمات، ومن ثم فإن التعريف يأتى منسجما حين يرتبط بالفعل "دع" ليعبر عن موقف الشاعر الذى ينفى عالم الأطلال وما يرتبط به.

- يلاحظ أن عدد صيغ الأمر ضعف عدد صيغ النهى، كما يلاحظ أيضا أن التوزيع بين هذه الصيغ يجرى فى تناسق؛ وذلك حين - تبدأ الوحدة بصيغتى أمر، فصيغة نهى، ثم يتكرر نفس النسق، على هذا النحو:

دع - وخل - ولا تأخذ

دع - قبل - ولا تحرج

معنى هذا أن الشاعر يجيد التنويل بهذه الصيغ، لتُحدث أكبر أثر فى نفس المتلقى، وهو يجيد توزيع هذه الصيغ حين يختم كل صيغتين من صيغ الأمر بصيغة نهى، وهنا يكون الائتلاف والاختلاف؛ الائتلاف فى التنسيق المنظم بين الصيغ، والاختلاف فى التبادل الجارى بينها. لكن هذا الائتلاف والاختلاف قائم فى طبيعة صيغ الأمر من ناحية، وصيغ النهى من ناحية أخرى، فبينما تدل صيغة الأمر على طلب الفعل، تدل صيغة النهى على طلب الكف عنه. لكن ما يُحدث الائتلاف هو أن الشاعر حين يطلب فعلا، لا

ينهى عنه، ولكن ينهى عن نقيضه، وبهذا يتكامل الأمر والنهى ليصبا فى مجرى واحد.

- التقسيم السابق للصيغ، والذى يسير على هذا النهج:

أ- دع - وخل - ولا تأخذ

ب- دع - فبل - ولا تحرج

يقود إلى ملحوظة أخرى، هى أن الفعل "دع" هو الفعل الوحيد الذى يتكرر، ويأتى هذا التكرار على رأس كل وحدة جزئية من الوحدتين اللتين تتكون منهما الوحدة الأولى، فإذا أضفنا أن الصيغتين (الأمر + النهى) اللتين تُعطفان عليه فى كل مرة، تتعلقان به، وتسيران فى ركابه، وحين تكون وظيفتهما هى تدعيم الفعالية التى ينهض بها - إذا أضفنا هذا، فإن النتيجة تشير إلى الأهمية الخاصة لهذا الفعل، لا سيما أنه يحتل أيضا مطلع القصيدة كلها.

- تتوزع صيغ الوحدة الجزئية (أ) " دع - وخل - ولا تأخذ" على مساحة أربعة أبيات (١-٤) ، بينما تتوزع صيغ الوحدة الجزئية الثانية (ب) "دع- فبل - ولا تحرج" على مساحة بيتين (٥ - ٦) ، أى أن المساحة الأولى ضعف الثانية، ودلالة هذا أن الشاعر لم يشأ - وهو فى طور التمهيد لدعوته، وعندما يتم هذا التمهيد يعمد إلى التكثيف حيث يسوق صيغ فى بيتين :

دع الأطلال تَسفيهَا الجنوبُ وتبلى عَهْد جدتِها الخُطوبُ

وَخَلّ لراكبَ الوجْناء أرضا تَخُبُّ بها النجيبةُ و النجيبُ

ويلاحظ أن صيغة النهى "ولا تحرج" تأتى معطوفة على صيغة الأمر "فبل" دون فاصل كبير، ولعل الشاعر قد استشعر الصدمة الذى يحدثها الفعل،

فآثر أن يعطف عليه بصيغة نهى، سريعة ومتلاحقة، تزيل أثر الحرج الـذى يمكن أن يحدث من جرائه.

- يأتى البيت السادس، خاتمة للوحدة الأولى، ويلاحظ أنه البيت الوحيد الذى يتضمن صيغة أمر، وصيغة نهى، فى حين أن الأبيات السـابقة عليـه، والتى تتضمن مثل هذه الصيغ - لا يحتوى أى منها على أكثر من صيغة واحدة، وهذا يعنى أن الشاعر يحرص علـى أن تكـون آخـر طلقاتـه الموجهة إلى الأطلال أكثر تركيزا حتى يُسدل الستار عليها لينفرج عـن وحدة تالية.
- السياق الذى ورد فيه الفعل "دع" فى الوحدة الأولى (أ) يرتبـط بإزاحـة الأطلال ككل من القصيدة "دع الأطلال..." ثم يردف بإزاحـة متعلقـات الطلل من إنسان (راكب الوجناء) ، وحيوان (ضبـع وذيـب) ، ونبـات (عشر وطلح) وكذلك أسلوب العيش (فعيشهم جديب).

وفى الوحدة الجزئية الثانية (ب) تنتقل هذه الثورة مـن التعميـم إلـى التخصيص "دع الألبان"؛ فاللبن هو أحد العناصر التى تدخـل فـى أسـلوب العيش الذى ينبذه الشاعر. وبالإضافة إلى أن الانتقـال مـن التعميـم إلـى التخصيص الذى يتمشى مع منطق القصيدة، إلا أن له أهمية أخرى؛ إذ يعمـد الشاعر أن يكون " الحليب" هو آخر العناصر التى ينبذها، باعتباره من لوازم الحياة البدوية، ليقيم معه، ومع الخمر علاقة جوار، لكنها علاقة سببية؛ ذلـك أن "الحليب" حين يدخل إلى القصيدة فإنه يُنبذ "دع الألبان" ويُسخر منه "فبـل عليه"

- تأتى الوحدة الثانية (الأبيات ٧: ١٦) الخاصة بالخمر والغزل، وتكـون أول لفظة فيها هى صيغة أفعل تفضيل " فأطيب منه صافية شـمول.. "

وهكذا يضع الشاعر " الحليب" مشروب العرب، إلـــى جـــانب "الخمـــر" مشروبه هو لتتضح المفارقة بين مشروب ينفى ويهزأ به ، وبين آخـــــر يثبت ويفضل.

- تتضمن الوحدة الثانية، عشرة أبيات (٧-١٦)، وعلى هذا تكـــون هـــى أطول وحدات القصيدة، وتفسير هذا بديهى، فالشاعر فـــى ملعبـــه الآن، (ملعب الخمر والغزل) فلتطل وقفته - إذن- حتى يملأ معدتـــه بـــالخمر، ويملأ عينيه بمحاسن الساقى الجميل.

لكن من الطريف أن نضع مطلع الوحدة الطللية (البيت الأول) ومطلـــع الوحدة الخمرية (البيت السابع) لنتأملهما فى سياق واحد:

١- دع الأطـــــلال تسفيها الجنوب وتبلى عهـــد جدتها الخطوب

٧- فأطيب منه صافيـــــة شمـــول يطوف بكأسها ســـاق أديب

نلاحظ أن صفة "شمول" والتى تعنى بأن الخمر معطرة بريح الشـــمال، تحتل موقعا مناظرا لكلمة " الجنوب"، وهنا تتكشف المفارقة، ففى حين كـــانت ريح " الجنوب" أداة محو للأطلال ، تظل " الشمول" بـــــردا وســـلاما علـــى الخمرة، وذلك حين تعطرها. وهذا يعنى - من ناحية أخرى - افتراق الســـبل بين الشاعر وبين حياة الطلل، يأتى الافتراق، هذه المـــــرة، علـــى مســـتوى الاتجاه، ففى حين يتوق هو نحو الشمال، يدع الطلل لتذروه الجنوب.

- سبقت الإشارة إلى أن كلا من مفعُولى "دع" معرفين بأل وأن هذا التعريف يضيق معنى الكلمة، ويضعها فى إطارها القاموســـى، لكـــن صيغـــة أفعـــل التفضيل " أطيب" تقوم فى الوحدة الخمرية بالدور الذى يقوم به الفعـــل "دع" فى الوحدة الطللية. ففى حين تستخدم "دع" للنبذ والترك والإبـــادة ، تســـتخدم

"أطيب" للترحيب والتأسيس والإعادة. أما ما تتوجه إليه "أطيب" هذه، فهو أحد صفات الخمر "صافية" وهى ترد منكرة لتوحى بانطلاق الخمرة وعدم تقيدها، بل بانتشارها فى الزمان والمكان. وهذا يضعها فى مواجهة مع رموز الحياة العربية المرفوضة " الأطلال" و"الألبان" والتى ترد معرفة. فإذا أضفنا أن " صافية" مؤنث، أما " الأطلال" و" الألبان" فمذكران فإن المعنى هو أن هذه الثنائيات تكشف عن أن العالم الذى يؤسسه الشاعر يأتى مناقضا فى كل زواياه وأوضاعه للعالم الذى ينقضه، وحتى حين يفضل الشاعر أن يتعاطى الخمر من يد غلام (ذكر) فإنه لا ينسى أن يخلع عليه صفات الأنثى (فزها به دل وطيب)، (بنوء بردفه) ،(إذا تمشى تثنى)، (يكاد من الدلال يذوب) .

إن الشاعر يحن إلى تأسيس عالم يختلف عن جنسه هو، ليكمله، وهذا العالم هو عالم الأنوثة بلينه وطراوته، والذى يظل مناهضا، بل وناقضا لعالم "الأطلال" بوعورته وخشونته.

- إذا كان الشاعر قد قرر بأن الزوال من نصيب العالم الطللى، فإنه يصور بأن الدوام من نصيب العالم الخمرى، يبدو ذلك من خلال لفظة " يطوف" التى توحى بأن ثمة التفافا حول شىء مقدس، وهذا الالتفاف لا ينتهى، مادام الشاربون يتحلقون حول دنان الخمر، يطوف عليهم بها ساق أديب.

وحين نضع الفعل " يطوف" الوارد فى المطلع الخمرى، بإزاء الفعل "تسفيها" الوارد فى المطلع الطللى تبرز المفارقة بين تماسك حركة الطواف وتلاحمها، وبين انهيار الطلل وتبديده.

- تقود المقارنة بين الوحدة الطللية (١-٦) من جانب، والوحدة الخمرية الغزلية (٧-١٦) من جانب آخر إلى ملحوظة مهمة، هى شحوب الصورة فى الوحدة الأولى ، وأن الشاعر يستخدم الألفاظ كما تستخدم تقريبا فى مستواها الحرفى. إن عدم تعاطف الشاعر مع الأطلال انسحب

على طريقة تعامله مع اللفظ الذى ورد جافا غير مشحون بحرارة الشعر، وتوهج الوجدان. كما أن البرودة التى استشعرها بإزاء الطلل ومتعلقاتـه، انسحبت أيضا على اللفظ الذى جاء باردا هو الآخر، عاريا مـن كنايـة تلطفه، أو تشبيه يضيئه، أو استعارة تشعله، أو رمز يثريه، إن اللفظ هنـا يظل ملتصقا بالطلل والنبات الشائك والحيوان المفترس والعيش الجديـب والناقة التى " تخب". ومن الطريف أن نتأمل هذا الفعل "تخب" وما يعكسه من بطء وثقل ورتابة وحركة سفلية حين " تغور" ساق الناقة فى الرمل - ومن الطريف أن نتأمله فى ضوء الفعل الذى يناظره موقعا فى الوحـدة الخمرية، وهو الفعل " تفور" وكلاهما يقع فى بداية الشطر الثـانى مـن البيت الثانى للوحدة التى ينتمى إليها، وكأن الموقع المناظر فى حد ذاتـه أدعى إلى تفجير المفارقة بين عالم ترابى سفلى يئن تحت كلمة "تخـب"، وعالم مائى علوى ينير مع كلمة "تفور".

- لكن الصور التى تختفى من الوحدة الطللية، تظهر فى الوحدة الخمريـة الغزلية، فما إن يتحدث الشاعر عن الخمر المعمرة التى تفـور دون أن يحس لها لهيب، حتى يشفع هذا بصورة تحتل بيتا كاملا:

كأن هديرها فى الدَّنِّ يحكى قراةِ القسِّ قـابَلَهُ الصَّليب

وما إن يتحدث عن الغلام الساقى، حتى يشفعه هو الآخر بصورة أخرى:

تمدَّ بها إليك يـدا غلام أغَنَ ، كأنه رشـأ ربيب

إن الفوران العاطفى والانجذاب الوجدانى من قبل الشاعر نحو الخمـرة والساقى هو الذى يفجر الصور، بل ويوشى الأبيـات كلـها بـروح الـود والتعاطف والذوبان فى هذا العالم. إن الشاعر هنا يشعر بقلبه، بينما كان فـى الوحدة الطللية يتحدث بطرف لسانه.

- يقابل "تواجد" الصور، فى الوحدة الثانية، الخاصة بالخمر والغزل "خلـو" هذه الوحدة من صيغ الأمر والنهى. وهذه مفارقة أخرى بين الوحدتيـن، بل بين العالمين: عالم الطلل، وعالم الخمر، هنا تصبـح صيـغ الأمـر والنهى من لوازم الطلل لأنها تأتى جميعا إما فى سياق نفى "دع - خـل - ولا تأخذ" أو فى سياق سخرية "بَل" أو فى سياق حث على خرق المألوف "ولا تحرج". أما فى السياق الذى يتصالح فيه الشاعر مع العالم، فإن هذه الصيغ تختفى. ومن هنا كان خلو الوحدة (٧-١٦) من أية صيغ أمـر أو نهى.

لكن هذه الصيغ تبدأ فى الظهور ثانية، فى الوحدة الثالثـة (١٧ - ٢١) ويكون ظهورها مقترنا بظهور " العاذلة" فى البيت (١٧) :

أعاذلتى اقْصُرِى عن بعض لومى فـراجى توبنى عندى يخيب

وكل من يعذل الشاعر أو يلومه ممقوت لديه، لأنه يمثل عائقا ضد عالم النشوة والشهوة الذى يسعى إليه، لكنه على يقين من أن عاذلته لن تكف عـن لومه، وهو لهذا يتوجه إليها بصيغة أمر يختتم بها القصيدة، ويقرر من خلالها أنه لم يكف، ولتصنع هى بنفسها ما شاءت:

"فَشُقِّى اليومَ جَيْبَكِ لا أتـوبُ"

وهكذا ترتبط صيغ الأمر فى هذه القصيدة بالعالم الذى ينفيه الشـاعر (الطلل) أو العالم الذى يمقته (العاذلة)، بينما تختفى هذه الصيغ مـن عالمـه الأثير (الخمر والغزل).

وعلى هذا النحو يوظف الشاعر صيغة "دع" للإحاطة بكل مـا يعـوق حركته، ويحد من حريته، يعاونها فى ذلك مجموعة من الصيغ هى " خـل ، اترك ، ذر ، انس، اهجر" حيث تقف وراء صيغة "دع" وبجانبها تؤازرها فى تحقيق الهدف.

(٢)

الأمر والنهر وتطهير الأرض:

تبدأ القصيدة بصيغة "دع" وهى فعل أمر بمعنى "اترك" وهـذا الأمـر خرج عن معناه الأصلى، وهو طلب عمل الشيء علـى وجـه الاسـتعلاء والإلزام إلى معنى آخر وهو الحث أو الرجاء.

ويلاحظ أن الخطاب فى صيغة الأمر هذه موجه إلى المخاطب المفرد، وسواء أكان هذا المخاطب هو الشاعر نفسه، أم كان شـخصا آخـر، فـإن الشاعر قد عدل عن صيغة الخطاب التقليدية التى كانت توجـه عـادة إلـى المثنى، ولعل هذه هى الإشارة الأولى التى يومئ النص من خلالـها إلـى افتراق السبل بينه وبين القيم الفنية التقليدية، تمهيدا للتصريح بافتراق أوسـع وأعمق.

معمول "دع" هو كلمة " الأطلال" بالجمع وليس المفرد، وهـى إشـارة ثانية إلى ما يشعر به الشاعر من نقمة على هذه الأطلال، بل على ما تمثلـه من قيم وما تعكسه من نسق عيش ونظام حياة، لذا نراه يسلط عليـها أداتـى هدم : الأولى هى رياح " الجنوب" لتزيلها أو لتمحو آثارها بتغطيتها بـالتراب حتى لا يتبقى لها أثر. والثانية هى "الخطوب" بالجمع لتتوالى عليها واحدة إثر أخرى حتى تتسفها نسفا.

وإذا كان الشاعر قد وَكَّلَ أمر إزالة الأطلال لأداتى الهدم السـابقتين، فإنه فى البيت الثانى لا يستطيع أن يزيل الأرض، أو البيئة الصحراوية التـى تحتوى الأطلال، فحسبه إذن أن يدير لها ظهره تاركا إياها لهذا الإنسان الذى تقوم حياته على ركوب النوق يجوب بها هذه الفلوات متحملا شظف العيـش لقاء حياة فقيرة مجدبة:

وَحَلّ لراكبَ الوجنــاء أرضا تَخُبُّ بها النجيبــةُ و النجيبُ

يبدو امتهان الشاعر لهذا الإنسان، حين لا يجد طريقة للتعريــف بــه سوى أن يقرن بينه وبين الحيوان الذى يركبه، وذلك بإضافته إليــه " وخــل لراكب الوجناء.." وكأن هذا الإنسان لا يُعرَف ولا يُعــرَّف إلا مــن خــلال الحيوان. أما معمول "خل" فهو كلمة " أرضا" التى تأتى نكرة للتقليل من شأن هذه الأرض، ومن ثم يصبح الإنسان بلا قيمة مثل الأرض التى يعيش عليها. إنها أرض لا تدفع الإنسان إلى الأمام، بل تشده إلى أسفل، أليس هذا الإنســان محمولا على هذه النجائب التى يبدو أن أقدامها تغوص فى حركة سفلية ثقيلة فى أعماق الرمال من خلال هذا السير البطىء الذى يشبه " الخبب"؟ وإذا كان السير بطيئا فإن الدافع إليه هين؛ وهو الحصول على ما يسد الرمق بالكــاد، وكأن الشاعر يتساءل ساخرا: وماذا يُرجى من هذه البلاد؟:

بــــــلادٌ نَبْتُهَا عُشَرٌ وطَلْحٌ وأكثر صَيْدها ضَبُــعٌ وذيبُ

فى البيت الأول وُجِّهت الضربة إلى الأطلال، وفى البيت الثانى وجهت إلى الأرض التى تحتوى هذه الأطلال. وفى هذا البيت توجه إلى البلاد التــى نعرف أنها مجدبة فى نباتها وحيوانها. لكأنى بالشاعر يريد أن يقول: مــــاذا يتوقع هذا الإنسان الذى يقطع الفيافى راكبا نجائبه التى تخب فى الرمال غير نبات لا يصلح إلا طعاما للحيوان، وحيوان لا يصلح طعاما للإنسان؟

لذا يعود مخاطبا ذاته، وكل ذات أخرى يرى أنه يسهم بدعوتــــه فــى انتشالها من وهاد التبعية والتقليد، ليضعها على أعتاب التفرد والتجديد:

ولا تأخذْ عن الأعرابِ لهواً ولا عيشا، فعيشهمُ جَــــديبُ

لقد خرج النهى فى " لا تأخذ" عن معناه الأصلى، وهو طلب الكــف أو الامتناع عن فعل الشىء إلى معنى آخر هو النصح، إذ ينصح الشاعر هــــذا المخاطب ألا يأخذ عن العرب نظام لهوهم، ولا طريقة عيشهم، ويبرر ذلــك

بقوله :" فعيشهم جديب". ويلاحظ أن الشاعر يذكر فى هـذا البيـت - ولاول مرة - " العرب" صراحة، وهو حتى فى هذا لا يذكر كلمة " العرب"، ولكـن يذكر كلمة " الأعراب" ليستدعى إيحاءاتها وتداعياتها السلبية كما وردت فـى القرآن الكريم، إنه يسير متدرجا فى جمع عناصر الحياة العربية واحدة إثـر الأخرى بدءا من الأطلال، فالأرض التى تحتويها، فـالبلاد التـى تشـملها، فالحيوان الذى يدب عليها، فالنبات الذى ينبت فيها، فالإنسان الـذى يتعيـش منها، ثم يأتى الدور على الشراب المفضل لديها وذلك تمهيدا لنبذه:

دَع الألبـــان يشربها رجالٌ رقيقُ العيش بينهمُ غـريب

نلاحظ أن مطلع هذا البيت "دع الألبان" يتناظر مع مطلع القصيـدة "دع الأطلال" تناظرا مكانيا وإيقاعيا ثم أسلوبيا من خلال صيغـة "دع" ويـترتب على ذلك أيضا التناظر الدلالى حين يصبح العنصران هدفين للنبذ والترك بل يصل الأمر إلى ما هو أبعد من هذا:

إذا راب الحليب فُبـلَ عليه ولا تحرج فما فى ذاك حوب

وتكون هذه الصدمة النفسية هى آخر عهده بالطلل وملحقاته حيث تـم تطهير أرض القصيدة لتصبح ممهدة لاستقبال الشراب المحتفى به .

(٣)

أ- **ساقٍ وخمر**

والشراب المحتفى به هو بالطبع الخمرة والتى هى فى نظر الشـاعر أولى بأن تكون حاضرة فى هذا العالم:

فأطيب منه صافية شمـول يطوف بكأسها سـاقٍ أديب

والباء فى " يطوف بكأسها.. " تفيد المصاحبة بين السـاقى والكـأس. وهذه المصاحبة تستلزم - نظرا لمكانة الخمر - أن يكون الساقى أديبـا؛ أى

جامعا لكل أسباب الظرف والكياسة والرقة والتهذيب، حتى يكـــون - علـــى المستوى الإنسانى - فى مستوى الخمرة، بعد أن هُذِّبـــت ولَطُفـــت ورقَّـــت ولانت وعُتِّقت وتخلصت من كل شوائبها.

الشاعر هنا - وهو ممعن فى حسيته - أشبه بفنان يرسم لوحة روحيـــة موشاة بظلال التهجد، وأطياف التقديس، وهو لذلك حريص على أن ترقـــى اللوحة بكافة خطوطها وظلالها وألوانها إلى مستوى الأصل الذى تعكســه، أو إلى مستوى القيمة التى يحتفظ بها فى نفسه لها. ومن هنا يأتى التناظر فـــى البيت السابع بين "صافية شمول" و"ساق أديب" فى نهايتى الشطرين لينسحب صفاء الخمر وعطرها على الساقى، ويصبح هو الآخر صافيا من شـــوائب الجهل والجدب، ومعطرا بأزاهير الظرف والأدب. إنه يصبح حينئذ جديـــرا بحمل هذه الخمر التى صفت بعد أن طال مكثها فى قعر دنها. :

أقامت حقبة فى قعـــر دَنٍّ تفور ، وما يُحسَّ لها لهيب

ينتقى الشاعر ألفاظه انتقاء فنان موهوب لخطوطه وألوانه، وذلك حيـنَ يعبر عن قدم الخمر وتعتيقها بصيغة "أقامت" التى تدل على طـــول المكـث والتعتيق، فضلا عما توحى به من تشخيص وذلك حين تصبح الخمر كائنـــا يقيم فى مكان هو "قعر الدن" ليتوافر لها موجبات الأمان والصيانـــة، ولمـــدة زمنية هى " حقبة" أى ثمانين عاما، حيث تعطى الفرصة كاملة للنضج علـــى نار الزمن الهادئة، وحتى تصبح جديرة بالصفة الأولى التى وصفت بها وهى "صافية"، وبالصفة الأخرى التالية التى توحى بها صيغة "تفور" وما تشع بـــه من صفاء ورقة ونور، ولذا يتحرز الشاعر بعد هذا " الفوران" بقوله : "ومـــا يحس لها لهيب" فما دامت قد أصبحت بالغة الصفاء والرقة فإن فورانها يكون هو الآخر رقيقا باردا، سائغا للشاربين.

***

ب- قداسة

وفى الأبيات الثلاثة المخصصة لوصف الخمر (٧-٩) يضفى الشاعر علـــى الخمر قداسة دينية مرتين : الأولى فى البيت السابع، وذلك حين يجعل دورة الســاقى بهــا على الشاربين (طوافا)، وصيغة الطواف عند المسلمين تنصــرف أول مــا تنصرف على الكعبة ، وهو هنا يخلع عن الكعبة الكلمة الوحيدة المرتبطة بها وليس لها مرادف يستعاض به عنها، فلا أحد يقول : " الــدوران أو الالتفاف حول الكعبة" ، فلقد حُددت الكلمة فى القرآن الكريم[1]، ولــم تعــد ثمة كلمة أخرى ترقى إلى مستواها أو تنوب عنها، يأتى الشاعر ويخلــع هذه الكلمة على الخمر، فتفعل تخييلاتها المستقرة فى وجدان المتلقى فعلهــا، وعلـــى الفور تكتسب الخمرة مكانة سامية، وتصبح جديرة بأن يُهلل لها، وأن يُطاف حولها، وأن تؤَّدى لها شعائر العبادة والتقديس.

أما المرة الثانية التى يضفى فيها الشاعر قداسة دينية على الخمر فترد فـــى البيـــت التاسع وذلك حين يُشبِّه صوت هديرها فى دنانها بهذا الصوت الرخـــيم الصادر عن القس وهو يؤدى شعائره الدينية فى مواجهة الصليب. الكعـــبة والصـــليب رمزان جليلان؛ عند الكعبة تهوى أفئدة المسلمين، وأمام الصليب تهوى أفئدة النصارى. وتأتى الخمرة بديلا لهما ، ليؤسس الشاعر بها دينه الجديد. لكأنه يقول : إن أفئدة الناس جميعا بكافة دياناتهم ينبغى أن تهوى أمام الخمرة، إنها مجمع الأديان الذى ينوب عن الكعبة وينوب عن الصليب. فـــى الأبـــيات الخمرية الثلاثة تحاط الخمر بالقداسة، إذ تبدأ فى البيت السابع بصورة الطواف وتنتهى فى البيت التاسع بصورة القس يقرأ الإنجيـــــل فى

---

(١) "ثم ليقضوا تفثهم وليوفوا نذورهم ، وليطوفوا بالبيت العتيق" الحج (٢٩) فى معرض حديث القرآن عما يلقاه الصالحون فى جنات النعيم "ويطوف عليهم ولدان مخلدون بأكواب وأباريق وكأس من معين" الواقعة (١٧)، (١٨).

مواجهة الصليب، لتنغلق الدائرة على الخمرة بكل هذا القدر من التبجيل والتوقير اللذين يصلان إلى درجة التقديس.

وردت الإشارة الإسلامية مقتضبة فى كلمة واحدة هى "يطوف" فى حين وردت الإشارة المسيحية مفصلة فى صورة كاملة، وذلك حين شبه هدير الخمر فى الدنان بقراءة القس لبعض من أسفاره وهو واقف بين يدى الصليب. لقد شغلت هذه الصورة بيتا كاملا:

كأن هديرها فى الدَّنِّ يحكى قراة القسِّ قـَـابِلَهُ الصَليب

الإشارة الإسلامية يُعبر عنها فى كلمة، والإشارة المسيحية يعبر عنها فى بيت كامل. فهل ثمة دلالة للاختصار فى الحالة الأولى والتفصيل فى الحالة الثانية. قد يرجع الأمر إلى إدراك الشاعر إلى أن استخدام الإشارات الإسلامية فى سياقات خمرية يصدم الذوق العام، والشاعر لم يزل يحتفظ ببعض الحرص على عدم توسيع دائرة الصدام سواء مع السواد الأعظم، أم مع مؤسسة الحكم، وكلاهما يدينان بالإسلام. وذلك على عكس ما هو معروف عن انحسار الديانة المسيحية آنئذ. وقد يرجع الأمر إلى ما استشعره الشاعر من تسامح من جانب الديانة الأخيرة، لا سيما وأنها تذخر بالصور التجسيدية.

***

جـ - خمر وغزل

فى الوحدة الأولى يتم هدم الطلل بكل ما ينطوى عليه من رموز وتداعيات. وفى المقابل يضع الشاعر أساسا جديدا ينبغى أن تبدأ به القصيدة العربية، هذا الأساس هو المطلع الخمرى الذى يرد محاطا بما يليق به من تبجيل وتوقير، وذلك حين يرتبط بصيغة أفعل التفضيل : "فأطيب منه صافية شمول". غير أن هذا الأساس الجديد يتطلب أن يكون ما يبنى عليه جديدا.

وإذا كان الشاعر الجاهلى قد اتخذ من وصف الطلل مقدمة للغزل الحسى أو المعنوى فى محبوبته، فإن شاعرنا سيتخذ هو الآخر من المطلع الخمرى مقدمة للغزل، ولكنه الغزل على طريقته، وليس على طريقة الشاعر الجاهلى، إنه الغزل بالمذكر، هذه البدعة الجديدة التى شاعت وذاعت فى العصر العباسى، ربما نتيجة للزخم الذى شهده هذا العصر فيما يتصل بالجوارى والقيان، وهكذا تصبح ثورة أبى نواس الفنية ليست مجرد ثورة طللية، ولكنها ثورة تقلب كيان القصيدة رأسا على عقب، فالشاعر يهدم عالما، ويقيم على أنقاضه عالما آخر. وهو يمارس هدمه وبناءه عن طريق القصيدة. هذا الإطار الفنى الذى يتبلور فيه ما يؤمن به الشاعر من قيم وما يمارسه من سلوك. وكما كان الشاعر الجاهلى يحسن التخلص فى الانتقال من غرض إلى آخر، فكذلك فعل أبو نواس حين تحدث عن الخمر ثم انتقل إلى الغلام واصلا الموضوعين بقوله:

تمدُّ بها إليك يـــدا غلام أغَنَّ ، كأنه رشـــأٌ ربيبُ

الذى يمتد هنا هو مثنى كلمة "يد" وليس الكلمة المفردة فى إشارة إلى ما يتميز به هذا الغلام من روح منفتحة على الآخرين، ترحب بهم، وتبش فى وجوههم ، مما يضفى على المجلس سعادة وأنسا. والساقى هو "دينامو" المجلس الخمرى، وهو أكثر أفراده حيوية وهمة وأهمية. قد يكون جارية أو قينة أو غلاما. غير أن ولع أبى نواس بالساقى الغلام لا ينفصل عن ولعه بالشراب. فالطقس الخمرى لديه لا يصل به إلى ما يتبعه من نشوة ومتعة إلا على جناحين : الخمر الصافية الشمول المعتقة، والغلام الأديب الذى يستخف القلوب بما يزهو به من دلٍّ وطيب. ولقد أومأ النص إلى ذلك حين جمع بينهما فى مطلع الوحدة الثانية، وذلك بعد أن أزاح العالم الطللى وما يحيط به من رموز يأتى فى آخرها اللبن الحليب منبوذا :

فأطيب منه صافية شمـــول يطوف بكأسها ســـاقٍ أديب

ولا يكتفى هذا المطلع بالجمع بين جناحى المجلس الخمـــرى: الخمـــر والغلام، فى بيت واحد، ولكن ينفرد كل جناح بشطر، فى إشارة إلى أنـــــهما يحتلان مرتبة واحدة، أو أنهما بالفعل بمثابة الجناحين اللذين لا يصل المجلس الخمرى إلى غايته إلا بكونهما متساويين ومتوازيين. لكن قد يقال أنه برغـــم من هذا التوازن فإن البداية كانت للخمر التى احتلت الشطر الأول من البيت، بينما جاء الساقى ليشغل الشطر الثانى، وأن هذا يعد تقديمـــا للخمـــر علـــى الساقى. وهذا صحيح، وبسبب هذا وجدنا الشاعر يطيل وقفته عنـــد الســـاقى لتشغل ضعف المساحة التى شغلتها الخمر، وكأنه يرد للساقى اعتباره، ويدفع له ثمن هذا الذى بدر منه حين قدم ذكر الخمر عليه.

*****

(٤)

أ- ثنائية الذكر / الأنثى

بعد فيض من الصفات الأنثوية التى خلعـــها الشـــاعر علـــى الغـــلام (الذكر)، ينتقل إلى الوحدة الأخيرة لتحدث المواجهة بين الشاعر وتلك المـــرأة التى تلومه على الانغماس فى الملذات . ويلفت النظر هنـــا بأنـــها "عاذلـــة" وليست "عاذلا". ولعل الشاعر يتعمد أن يجمع بين الصورتين : صورة الغلام (الذكر) بكل ما يثيره فى مجلسه من بهجة وأنس وانسجام، وصورة العاذلـــة (الأنثى) بكل ما تثيره من نكد وهم وغم، إنها ثنائية (الغـــلام / العاذلـــة) أو (الذكر / الأنثى) ، وهى ثنائية تكشف عما أولع به أبو نواس وكذلك الشعراء فى عصره من غزل بالمذكر. لذلك نراه يبدأ حديثه إلى هذه الأنثى معنِّفا:

أعاذلتى اقْصُرِى عن بعض لومى فـــراجى توبتى عندى يخيبُ

يستخدم الشاعر فى ندائه للعاذلة أداة نداء القريب إمعانا فى ســـخريته منها. وهو حين يُتبع قوله " أعاذلتى" بصيغة " اقصرى" فإنه يأمرها أن تكف عن عتابها له، وبالتالى أن تتركه وشأنه، مما يؤكد أن نـــداء القريـــب هنـــا يستخدم استخداما عكسيا.

قصد الشاعر إلى جعل العاذل "أنثى" يسقط عليـــها صفـــات نقيضـــة للصفات التى خلعها على الغلام (الذكر) ولعله يقصد من وراء هذا إلى نفـــى عالم الأنوثة، لقاء استدعائه للمذكر فى الوحدة الثانية واحتفائه بـــه، وخلـــع الصفات الأنثوية عليه، فكأنه البديل لهذه الأنثى، ويكون الشاعر فى هذا متسقا مع ذاته، ومع ما عرف عن عصره من شيوع الغزل بالمذكر وميل الشعراء إليه، ربما بدرجة تفوق ميلهم إلى الغزل الأنثوى. وربما أراد الشاعر أيضـــا أن يظهر أنه معشوق من جانب النساء أكثر منه عاشقا لهن، وما هذه العاذلـــة إلا واحدة من النساء المولعات به، وما لومها له وعذلها إياه إلا لرغبتها فـــى أن ينصرف الشاعر عن الغلام ليقبل عليها، فهى أولى بأن يتيم بها. يعطـــى هذا التبرير وجاهته ما نقرؤه للشاعر فى سياق آخر، من خلال هذه التجربـــة التى تحمل عنوان "عاذلة" :

وعاذلةٍ تلـــوم على اصطفائى غـــلاما واضحا مثل المهاةِ
وقالت: "قد حُرِمتَ" ولـــم توفَّق لطيب هوى وصال الغانياتِ
فقلت لها: "جَهِلْتِ! فليس مثلى يُخَـــــادِعُ نَفْسه بالتُّرَّهاتِ
.....
بذا أوصى كتـــــاب الله فينا بتفضيل البنين على البنـــاتِ[1]

---

[1] الديوان : ص ٧١٥.

ب- العاذلة والتحول من الخبر إلى الإنشاء:

يوجه الشاعر ضرباته للعاذلة عن طريق اللغة المتعالية سواء بتوجيه الأمر إليها أن تكف عن إيذائه بلومها (اقصرى...) أو بالسخرية منها "تعيبين الذنوب" أو بتيئيسها من توبته "فراجى توبتى عندى يخيب" أو بالاستفهام الذى ينفى عبوديته، ويثبت حريته " وأى حر من الفتيان له ذنوب؟".

ثم يعود بعد هذه الضربات التى يهوى بها على رأسها إلى فردوسه ليتحدث عنه بروح العاشق الوله:

فهذا العيش لا خيمُ البَوادى وهذَا العيشُ لا اللَّبَنُ الحَلِيبُ

وهو هنا يستخدم نفس التكنيك الذى استخدمه من قبل، وذلك حين بدأ بتوجيه الضربات إلى العالم الطللى مستخدما فى ذلك صيغ الأمر والنهى، حتى إذا ما انهار هذا العالم بين يديه طفق يؤسس عالم الخمرة بلغة جديدة؛ لغة يختلط فيها الخبر بالتصوير، لكنها على أى حال خالية من الإنشاء، ويظل هكذا على امتداد الوحدة الثانية التى تستوعب الحديث عن الخمرة والساقى معا.

ولكن عندما يلوح الخطر للمرة الثانية ممثلا فى تهديد العاذلة ووعيدها، تتحول اللغة عن الخبر إلى الإنشاء سواء تمثل فى النداء :"أعاذلتى" أم فى الطلب "اقصرى" أم فى الاستفهام "وأى حر من الفتيان... " وهذا عينه ما لاحظناه فى الوحدة الأولى حيث توالى الأسلوب الإنشائى متناظرا فى مجموعتين :"دع ، خل ، ولا تأخذ" و "دع ، فبل، ولا تحرج" فى حين خلت الوحدة الثانية (٧ - ١٦) من هذا الأسلوب.

هل يمكن أن نعتبر استخدام الأسلوب الإنشائى (أمر - نهى - نداء - شرط - استفهام) فى هذا السياق، آلية ميكانيزمية يدافع بها الشاعر عن عالمه الذى أسسه فى الوحدة المتوسطة من القصيدة؟ ولهذا لم تظهر أدوات

هذه الآلية إلا فى طرفى القصيدة؛ الطرف الأول ، والطرف الأخير، وكلاهما مستبعد ومنفى. وهل يمكن أن تكون الوحدة الأولى رمزا تتجسد فيه معوقات الحاضر؟ ومن ثم تدور المعركة على جبهتين: الأولى هى جبهة القيم الموروثة والعادات المتأصلة. والثانية هى جبهة الضوابط الاجتماعية التى تتحكم فى الحياة الحاضرة.

بنية النص الماثل أمامنا تنطق بهذا وتثبته؛ إذ بعد الهجوم الذى أشرنا إليه على العاذلة، وبعد أن يتم إقصاؤها، يخلو للشاعر الجو مع ما يراه حياة حقيقية تستحق أن يدفع حياته ثمنا لها:

فهذا العيش لا خِيمُ البَوادِى وهذَا العيشُ لا اللَّبَنُ الحَلِيبُ

* * *

جـ- " هذا العيش " و " بيت القصيد"

ثمة مراوحة بين الإثبات والنفى، المثبت واحد هو " العيش" والمنفى متعدد "خيم - اللبن الحليب". ورغم إدراك الشاعر أن ركيزتى " العيش" عند الإنسان العربى هما " الخيام" التى تمثل المأوى، و"اللبن" الذى يمثل الغذاء، إلا أنه ينفيهما ويضعهما كنقيض لـ "العيش" كما يراه، وكأنه يقول بأن "عيش" الإنسان العربى يفتقد إلى "العيش" وأن " العيش" ما يراه هو ويشير إليه باسم الإشارة "فهذا العيش"، دالا على قرب هذا العيش من نفسه، وعلى أن هذا هو العيش الحقيقى ، وما دونه عيش زائف. فالعبارة قد صيغت فى أسلوب قصر أصله " ليس العيش إلا هذا". صيغة " العيش" المتكررة فى البيت (١٩) هى تلخيص لما أفاض الشاعر الحديث عنه وصفا وتصويرا فى الوحدة الثانية التى يرسم على لوحتها صورة الخمر مرتبطة بالساقى فى الأبيات (٧- ١٦)، وحين يُختزل هذا العالم فى كلمة واحدة، فالمعنى أنه عالم متماسك، قوى، لا يتحلل ، ولا يفنى ، لا تذروه الرياح ولا تبليه الأيام كما

هو الحال فى عالم الطلل، وهو فى ذات الوقت عالم مبجل، موقر، بل مصون ومقدس، لا يُنفى ولا يُستبعد، لا يُذم ولا يُحقر كما هو الحال مع العاذلة. يتأكد هذا مرة ثانية من خلال توحد كلمة "العيش" فى البيت المشار إليه مقابل تفتت رموز العالم المرفوض " خيم البوادى - اللبن الحليب".

ويتأكد أخيرا من خلال ورود كلمة " العيش" مُعرَّفة بعد اسم الإشارة "هذا" فى المرتين، مع إضمار "هو" بينهما، فأصل العبارة :" هذا هو العيش" فيما يفيد بأن لا عيش سواه، وهذا هو السر فى النفى المتكرر بعد كلمة "العيش".

وردت كلمة "العيش" معرفة بالألف واللام وذلك للتعظيم، ومن الطبيعى بعد هذا أن تتجسد الحياة الحقيقية، أو العيش الحقيقى لدى الشاعر فى عالم الخمر والساقى. ويلاحظ أنه وضع كلمة " العيش" فى مواجهة مع " خيم البوادى" فى الشطر الأول، ومع " اللبن الحليب" فى الشطر الثانى لتتضح المفارقة بين هذا " العيش" وذاك. ولعل الشاعر يعمد فى نهاية قصيدته أن يبلور رؤيته، فاستدعى فى هذا البيت العالمين: العالم المرفوض، والعالم المحبوب وذلك أثناء مواجهته مع العالم الذى تمثله العاذلة.

ثمة ملاحظة أخرى مهمة تتمثل فى كون هذا البيت قد جاء فى موقع متوسط من الوحدة الثالثة التى تشغل خمسة أبيات. إذن تجتمع فى هذا البيت خصوصية لا تتوفر لبيت آخر فى القصيدة، وهذه الخصوصية لها ثلاثة أوجه: الأول هو أنه يجمع بين العالمين النقيضين: عالم الطلل، وعالم الساقى والخمرة؛ يجمع بينهما لينفى العالم الأول ويثبت العالم الثانى. أما الوجه الثانى لخصوصية البيت، فهو أن هذا النفى والإثبات يتم فى حضور ومواجهة مع العالم الثالث " العاذلة"، وبهذا تجتمع عوالم القصيدة كلها فى هذا البيت ليتم تصفية الحساب واتخاذ القرارات النهائية. أما وجه الخصوصية

الثالث لهذا البيت ، فيتمثل فى الموقع المتوسط الذى يشغله فى الوحدة الثالثة المتكونة من خمسة أبيات، إذ يسبقه بيتان، ويعقبه بيتان؛ يسبقه بيتان يحدد فيهما الشاعر موقفه من العاذلة حين يطلب منها أن تكف عن لومه، لأنه لا رجاء منه، فذنوبه هى شارة حريته. ويعقبه بيتان يتباهى فى أحدهما بأصله الفارسى ويضرب بالعاذلة - فى ثانيهما - عرض الحائط. الشاعر لا يريد أن يكون هذا البيت ختاما للقصيدة. فهو قد صفى حسابه مع العالم الأول بعد أن هدمه ونفاه، كما حدد موقفه من العالم الثانى الذى أسَّس له وبناه، وهو يريد أن يحسم هذا الأمر وهو واقف فى منتصف الطريق مع العاذلة، وذلك حتى يتبقى أمامه فرصة لتصفية بقية الحساب معها منفردة، وبمعزل عن العالمين الأولين فيُبقِّى على البيتين الأخيرين ليقوما بهذه المهمة. فى أولهما يتعالى عليها بأصله، وفى ثانيهما يوجه إليها لطمة قوية حين يبدى لها ضيقه منها وازدراءه لإلحاحها، ثم يوجه لها الصفعة الأخيرة حين يقول لها: "فشقى اليوم جيبك لا أثوب" ليغلق الباب دونها ويستريح.

من هنا يمكن اعتبار البيت التاسع عشر:

فهذا العيش لا خيمُ البَوادِى وهذَا العيشُ لا اللَّبَنُ الحَلِيبُ

يمكن اعتباره " بيت القصيد" فى القصيدة، ففيه اجتمعت كل خيوط القصيدة وأنسجتها، وفيه تبلورت الرؤية واضحة جلية، ناصعة قوية.

***

د- إصرار على عدم التوبة:

يأتى آخر أبيات القصيدة على هذا النحو :

غُرِرْتِ بتوبتى ، ولجَجْتِ فيها فَشُقِّى اليومَ جَيْبَكِ لا أتوبُ!

فى "غُررت" أُسند الفعل المبنى للمجهول للعاذلة، وهو مبنى للمجهول ليس لأن الشاعر معنى بمعرفة من غرر بالعاذلة وصور لها أنها يمكن أن

تقنعه بالعدول عما هو ماض فيه، فالسياق العام يفيد بأن دافع العاذلة منطـــو داخلها، غير أن الشاعر يمعن فى التهوين من شأنها وشأن كل مـــا يصـــدر عنها من نصائح، ولذلك وجدنا فعلا للمعلوم (لججت) يعطف علـــى الفعـــل السابق ليؤكد هذا التهوين. وقد ختم الشاعر قصيدته بقوله آمرا :"فشقى اليـوم جيبك" مشيرا إلى الجيب المعنوى الذى تحتفظ فيه العاذلة بمبرراتها ووســائل إقناعها وسبل إغرائها، لا سيما وأنه يعترف لها بصفة الإلحـــاح واللجاجـــة. وطلب شق الجيب يعنى بعثرة ما تحتفظ به من أدوات الإقناع، فيمـــا يعنـــى بلوغ درجة اليأس التام منه، وهذا ما يؤكده فى آخر القصيدة حين يصر على عدم التوبة فى قوله "لا أتوب" حيث أتت أداة النفى مسندة للفعـــل المضـــارع وضمير المتكلم لتفيد إصراره على الاستمرار فى عدم التوبة.

***

هـــ- العاذلة (فرد أم مجتمع):

يستثمر أبو نواس الإمكانات الصوتية للحروف، وذلـــك علـــى نحـــو التكرار الوارد فى الفعلين المعطوفين :"غررت" و "لججت" وهو تكرار يوحي بالبطء فى النطق إمعانا فى بيان السخرية من العاذلة، وتمهيدا فى ذات الوقت لأن يوجه إليها أخر ضرباته " فشقى اليوم جيبك، لا أتوب" لعلها تنصـــرف عنه وتتركه لاختياره.

غير أن ما يحمله البيت المشار إليه من زراية بالعاذلة ورغبة عارمـــة فى إهانتها وإظهار لا مبالاته بنصائحها، يجعلنا نتوسع فى دلالة هذا البيـــت ليشير لا إلى عاذلة فرد، ولكن إلى مجتمع له قيمه وضوابطـــه ومعـــاييره، وتصبح العاذلة هنا تجسيدا لكل المعانى المجردة التى تشير إلى هذه الكوابـــح الاجتماعية.

***

و- حملة على الناصحين:

أما طلب أبى نواس من العاذلة أن تكف عن لومه فى قوله :

أعاذلتى اقصُرِى عن بعض لومى فــراجى توبتى عندى يخيبُ

فهو جزء من حملة كبيرة تتداح فى تجربته كلها على اللحاة واللائمين، وهذا هو إبراهيم النظام - الذى كان على رأس فرقة من فــرق المعتزلــة - يدعو أبا نواس إلى اعتناق مذهبه، ولم ينس أن يلومه على شــرب الخمــر، ومجاهرته بالعصيان، وخوفه من عاقبة ارتكابه للكبائر لأن مرتكب الكبيرة - كما يرى المعتزلة - مخلد فى النار. غير أن أبا نواس قابل هذا الموقف، على عادته، بالسخرية والاستخفاف، وعرَّض بالنظام فى قصيدة مطلعها:

دع عندك لومى فإن اللوم إغراء ودوائى بالتى هى الداء

وينهيها بقوله قاصدا النظَّام :

فقل لمــن يدعى فى العلم فلسفة حفظت شيئا وغابت عنك أشياء

لا تحظر العفو إن كنت امرأً حَرِجاً فإن حظَــركَهُ فى الدين إزراء[1]

وبصدد حملته التى أشرنا إليها على العاذلين واللائمين يقول مستخفا:

عاذلى فى المدام غير نصيح لا تلمنى على شقيقة روحى

لا تلــمنى على التى فتنتنى وأرتنى القبيــح غير قبيح [2]

إن لغة الشاعر التى يوجهها إلى اللوام تتميز بالسهولة والنفاذ فــى ذات الوقت فهو يريد أن يحدثهم بلغتهم، وفى ذات الوقت يريد أن يبدى اســتهزاءه بنصائحهم، وعدم استعداده للانصياع لما يهرطقون به.

ولئن كان أبو نواس قد طلب من العاذلة فى بيت سابق أن تُقَصِّر عــن لومه لأنه لا أمل فى توبته، فإنه فى البيت التالى يبدى إصراره وبقاءه على

---

[1] راجع الديوان ص ٦.

[2] الديوان، ص ٢٤.

حاله إلى أن تدركه منيته:

دعينى : لا تلومينى فإنى على ما تكرهين إلى الممات[1]

ويبدو أن الشاعر كان قد أغلق أذنه حيال أى لوم أو عذل، وأنه لم يعد عل استعداد للجدل حول الخمر، فلقد تمكن عشقها من قلبه، ويحسن أن يكف لائموه عن القول، فما للومهم إلى نفسه من سبيل، وما لدفاعه عن نفسه من جدوى، فليكفوا عن لومه، وليكف هو الآخر عن الرد عليهم، وليوفر كُلٌّ قوله لنفسه:

أعاذلُ، ما على مثلى سبيلُ وعذْلكَ فى المدامة يستحيلُ

أعاذل، لا تلمنى فى هواها فإن عتابنا فيها يطولُ

كلانا يدَّعى فى الخمر علما فدعنى، لا أقول ولا تقولُ[2]

ويبلغ الأمر مداه حين يصور الشاعر بأنه ليس على استعداد للتخلى عنها ولو كان ثمن التخلي هو الجنة:

يا من يلوم على حمراءَ صافيةٍ صبرٌ فى الجِنانِ، ودعنى أسكن النارا[3]

*****

(٥)

أ- صيغ المضارعة:

يشجب عدد صيغ المضارعة فى كل من المقطعين الأول والثالث؛ فى الأول ترد ثلاث صيغ فى سياق التبديد والبلى والفظاظة، هى على الترتيب " تسفيها - تُبلى - تخب" . وفى المطلع الثالث ترد صيغة منفية تفيد الإصرار على عدم التوبة (لا أتوب)، وصيغتان مثبتتان تردان فى سياق العيب والخيبة

---

(١) الديوان ، ص ٧١٥.

(٢) الديوان ، ص ١٨٤.

(٣) الديوان ، ص ١١١.

(تعيبين - يخيب" وعلى هذا يتبين محدودية عـــدد صيـــغ المضارعـــة فـــى المقطعين من ناحية، وورود هذه الصيغ فى سياقات سلبية سواء من الناحيـــة المادية "تسفيها ، تبلى ، تخب" أو من الناحية المعنوية " تعيب - يخيب" .

أما بالنسبة للوحدة الثانية فتأتى على عكس ذلك تماما؛ إذ تحتشد بصيغ المضارعة عدديا ودلاليا؛ أما العدد فيبدو من خلال هذا التعدد : " يطـــوف ، تفور، يذوب، يحكى، تكمد ، تجر، يفتح، ينـــوء، تســـتخف"، وأمـــا الدلالـــة الإيجابية فتبدو من خلال ما يسكن هذه الأفعال من حركة وتواصل وانفتـــاح وتفاؤل وخفة وتماسك، وهو ما يجعل عالم الخمرة جديرا بالبقاء والديمومـــة، لقاء الفناء والانهيار الذى يتعرض له العالم الطللى فى الوحدة الأولى، والنبـذ والاحتقار الذى تلقاه العاذلة فى الوحدة الثالثة.

يتأكد الفناء والانهيار فى الوحدة الأولى من خـــلال اســـتخدام صيـــغ المضارعة أيضا ، إذ نلحظ الفعلين " تسفيها - تبلى" يعكسان صورة متحركـة عن محو الأطلال وانهيارها، وذلك بدلالتها الزمنية علـــى تجـــدد الحـــدث، واحتوائها على حروف المد واللين التى تأخذ مساحة زمنية طويلة فى النطق.

***

ب- بين عالمين:

الشاعر يهدم عالمين : عالم مادى فى البداية ، وعـــالم معنـــوى فـــى النهاية، ليظل البقاء بينهما للعالم الخمرى، وهو عالم حسى فى أساسه، غـــير أن عشق الشاعر له يمنحه نفحة روحية وأطيافا قدسية.

***

المقابلة بين (اللبن والخمر) تصنع ثنائية ضدية تضيق لتصبـــح بيـــن مشروبين، وتتسع لتصبح بين حياتين. " الألبان" مثـــل " الأطـــلال" ومثـــل "الأعراب" جمعيها على وزن واحد، وجميعها هـــدف للإزاحـــة، وجميعـــها

معرف ليتجسد المعنى، وليصبح محددا قابلا للإبادة ."الألبان" تذكر باسمها، لكن الخمر تذكر بصفاتها. شاربو الألبان عيشهم جديب، أما شاربو الخمر فعيشهم رطيب. الألبان إذا رابت لا تستحق إلا أن يبال عليها. أما الخمر إذا فارت فإنها جديرة بأن تزف فى موكب يحاط بالتوقير والتبجيل. الألبان سرعان ما تفسد بعد وقت قليل. أما الخمر فإنها تزداد حسنا وجودة كلما مرت عليها الأحقاب.

***

جـ - توفيق المحقق:

وفق محقق الديوان حين وضع لهذه القصيدة عنوان " ساق وخمر" ملخصا بذلك فحوى الوحدة الثانية، ومستبعدا فى ذات الوقت الوحدتين : الأولى والثانية، وهما ذات الوحدتين اللتين استبعدهما الشاعر من عالمه، ومن عالم النص. ومما يلاحظ أيضا أن العنوان قد تكون من كلمتين نكرتين معطوفتين بحرف " الواو" الذى يفيد المصاحبة والملازمة، والنكرة هنا تفيد التعظيم والشمول؛ تعظيم المكانة، فليس مهما من هو الساقى بقدر ما يهم أنه "ساق" يحمل الخمر ويقدمها لشاربيها.

***

(٦)

مبررات الدراسة الأسلوبية :

يقول صلاح فضل :"من نقاط الضعف الخطيرة فى الدراسة الأسلوبية أنها لا تقيم عادة حسابا لتأثير السياق" [١] . ثمة دراسات كثيرة ذيل عنوانها

---

[١] د. صلاح فضل: من الوجهة الإحصائية فى الدراسة الأسلوبية . مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الأول ، ١٩٨٣ ، ص ١٣٨.

الرئيسى بعنوان فرعى هو " دراسة أسلوبية"، وحين نبحث عن المبررات التى ألجأت الباحثين إلى هذا النوع من الدراسة لا نعثر على مبرر مقنع. لقد شمر الباحث عن ساعديه، وقرر أن يدرس ظاهرة ما، أو أدب أديب ما دراسة أسلوبية دون أن يكتشف فى العمل المدروس أية ركائز أسلوبية تبرز مثل هذه الدراسة. ومن المهم أن نشير هنا إلى أن تلك الركائز الأسلوبية التى تشير إليها لا تقاس قياسا كميا، لكن تقاس بمدى فعاليتها فى السياق. فرب ظاهرة أسلوبية تتكرر بشكل لافت، لكنه خادع؛ إذ لا تأثير قويا لها فى السياق، ورب ظاهرة أخرى تكون أقل شيوعا، لكنها تشكل علامات لغوية مهمة، وركائز أسلوبية يبنى على أعمدتها العمل الأدبى.

والقصيدة التى نحن بصددها هى مثال جيد يثبت ما نذهب إليه. إن الأفعال بصفة عامة تحتكر الثقل العددى بين المشتقات الأخرى. وحين نقوم بعمل إحصائى لهذه الأفعال نجد أن :

١-عدد أفعال الأمر المثبتة ستة هى على الترتيب :

" دع - خل - بل - اقصرى - شقى" .

عدد أفعال الأمر التى تحمل معنى النهى اثنان:

" لا تأخذ - لا تحرج"

وبهذا يكون عدد أفعال الأمر والنهى ثمانية.

٢-ورد الفعل الماضى أربع عشرة مرة هى :

" راب - أقامت - غذته - زها - فزها - جمَّشته - خلب - تمشى - تثنى (مرتين) - اختان - تراءى - غررت - لججت" .

٣-ورد الفعل المضارع ثمانى عشرة مرة هى:

" تسفيها - تبلى - تخب - يشربها - يطوف - تفور - يحس - يحكى - تمد - يجر - يفتح - يستخف - ينوء - يكاد - يـــذوب - يخيـب - تعيبين - لا أتوب"

ولو أن المحك فى الدراسة الأسلوبية هو الكم لكان الفعل المضـــارع هو الركيزة الأسلوبية التى تحدد مسار النص، وتشير إلى اتجاهـه وتكشـف أبعاده. غير أن دراسة النص قد كشفت أنه لا الفعل المضـــارع ولا الفعـل الماضى يمسكان بزمام النص.[1] وأن صيغ الأمر والنهى - على قلة عددهـا - هى التى تتحكم فى النص، وتفرض هيمنتها عليه، بحيث لا يبوح النـــص بسره، سواء على مستوى الرؤية ، أو على مستوى التشكيل دون أن نضـــع أيدينا على الدور الحيوى الذى تمارسه هذه الصيغ. ولقد ثبت هذا الأمر عمليا من خلال التحليل السالف. إن الدراسة الأسلوبية تعتمد - أو ينبغى أن تعتمد - على رصد الصيغ اللغوية الحاسمة التى يرتكز عليها الأديب بدرجـة تفـوق غيرها من الصيغ، لكن هذا التفوق ينبغى أن يتجاوز نسبة الشيوع إلى الدلالة التى تشكل موقفا وتجسد رؤية. وعلى هذا فإن " مفهوم الظاهرة فـــى علـم الأسلوب يشير إلى الملمح التعبيرى البارز الذى يؤدى وظيفة دلالية تفـــوق مجرد دوره اللغوى، ويقتضى هذا أن يكون للملمح نسبة ورود عاليـــة فـــى

---

[1] لا يعنى هذا الغض من قيمة هذه الأفعال، فكل صيغة لغوية تسهم بدورها فى تشـــكيل النـــص وبلـــورة دلالته ولكن المعنى- كما ذهب التحليل – هو أن صيغ الأمر والنهى هى التى تقوم بالدور الأكبر فـــى توجيه النص.

النص تجعله يتميز عن نظائره فى المستوى والموقف، وأن يساعدنا رصـــده على فك شفرة النص وإدراك كيفية أدائه لدلالته"[1].

وعلى هذا نؤكد ثانية أن نسبة الورود العالية لا تشكل فى حد ذاتـــها أهمية إلا إذا كانت عاملا مساعدا على تحليل النص وإدراك أسراره. وفـــى النهاية يمكن أن تتخذ هذه القصيدة نموذجا يلخص طريقة الإبداع النواسى كله الذى تلعب فيه صيغ الأمر والنهى الدور الحاسم، أو تشكل البصمة الأسلوبية للشاعر.[2]

***

---

[1] د. صلاح فضل : ظواهر أسلوبية فى شعر شوقى، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابـــع، يوليـــو ١٩٨١ ، ص ٢١٠.

[2] راجع الدراسة التى قام بها الباحث بعنوان "صيغ الأمر والنهى فى ديـــوان أبـــى نـــواس" دار الكتـــب الجامعية للطباعة والنشر، ١٩٨٩م.

(٢)

صيغة «اسقنى » وموقف القبول

إذا كانت صيغة «دع» تمثل – فى رؤية أبى نواس – موقف الرفض ، فإن صيغة «اسقنى» تمثل موقف القبول . ومن ثم تتضاد الصيغتان ؛ حيث تتَّخذ الأولى وسيلة للهدم ، بينما تتَّخذ الثانية وسيلة للبناء ، لكنهما – فى النهاية – تتكاملان ؛ وذلك حين يهدم الشاعر ما يرى أنه يتعارض مع ما يؤسسه ، ويقف حائلا دون استطالة البناء .

إن ما تتجه إليه «دع» لتهدمه ، هو عالم الطلل ، وكذلك كل ما يرمز إلى الحياة العربية من مقومات دينية ، وقيم خلقية ، وعناصر ثقافية ، فضلا عن أنماط السلوك ، وأساليب العيش .

وكل ما تتجه إليه «اسقنى» لتؤسسه هو عالم الخمرة بكل مستوياته وعناصره وفروعه وأوراقه وثماره .

ولا نبالغ إذا قلنا بأن رؤية أبى نواس للحياة والكون ، قد تشكلت من خلال علاقته بطرفى هذه الثنائية ؛ وذلك حين أصبحت رؤيته سلبية فيما يتصل بالتراث ، وإيجابية فيما يتصل بالخمر .

ولكى نظهر كيف أن الشاعر يؤسس عالم الخمر من خلال صيغة «اسقنى» ، ثم كيف تمثل هذه الصيغة «موقف القبول» لديه يحسن أن نُجَمِّع كل السياقات التى وردت فيها صيغة الأمر من الفعل .

«سقى» مرتَّبة فى جدول ترتيبا تنازليا حسب عدد تكرار كل منها ، وهذه الصيغ هى «اسقنى ، اسقنيها ، اسقنا ، سقنيها ، اسق ، اسقيانى ، سقنى ، سق ، اسقه ، اسقيانا » مع مراعاة أن يُوَضح قرين كل صيغة مكان توزيعها فى القصيدة ، وأن تَرِد هذه الأماكن مرتبة أيضا كالآتى : المطلع ، صدر البيت، صدر العجز ، الحشو .

ثم يأتى بعد ذلك جدول مماثل لصيغ النهى من الفعل «سقى» .

أولا : أفعال الأمر

م	البيت	الصفحه	مكان البيت
١	ألا فاسقنى خمراً ، وقل لى هى الخمر		
	ولاتسقنى سراً إذا أمكن الجهر	٢٨	المطلع
٢	اسقنى يابن أذين		
	من شراب الزَّرَجُون	٧٠	»
٣	اسقنى يا ابن أدهما		
	واتخذنى لك ابنما	٨٠	»
٤	اسقنى ، واسق ذفافة		
	يا أبا الحر سلافة	٩٦	»
٥	اسقنى ، واسق يوسفا		
	مزة الطعم ، قرقفا	١٢٠	»
٦	اسقنى سبعاً تباعا		
	وأدرهن سراعا	١٢٥	»
٧	الا فاسقنى مسكية العرف ، مزة		
	على نرجس ، تعطيك أنفاسه الخمر	١٤٥	»
٨	اسقنى صفو المدام		
	قد بدا نقضى ذمامى	٢٠٢	»
٩	اسقنى الراح على وجـ ـه رايناه نظيفا	٣٦٩	»
١٠	اسقنى إن سقيتنى بالكبير		
	إن فى السكر لى تمام السرور	٦٧٨	»

م	البيـــــــت	الصفحة	مكان البيت
١١	**اسقنى** إن سقيـتنى بالكـــبير من لذيذ الشراب لا بالصغير	٦٩٠	»
١٢	**اسقنى**الخمرجهـــرة.....	٣٣	صدرالبيت
١٣	**فاسقنى** الخمر التى اختـمرت بخمـــار الشيـب فى الرحم	٤١	»
١٤	**اسقنى** حتى تـــرى بـــــى جـــنَّةً غَيْـــرَ جَنـــــوْنِ	٧٠	»
١٥	**اسقـــنى** حـــتى تـــــرانى أحســـب الـــديك حمـــاراً	٢٠٤	»
١٦	**فاسقنى** كـــأســاً علـى عَـذَلٍ كَـرهت مَســـمْوْعه أُذُنـــى	٤١٢	»
١٧	**واسقنى** حـــتى تـــرانـــــى حســـناً عنـــدى القبيـــحُ	٤٣٤	»
١٨	**واسقنى** حـــتى تـرانـــــى رادعـا ردع الجـــمـــــوح	٦٩٥	»
١٩	غَـــرَّدَ الـــديك الصـــــدوح **فاسقنى** . . . طاب الصبوح	٤٣٤	»
٢٠	فيا أيها اللاحى **اسقنى** ثم غننى فإنى إلى وقت الممات شقيقها	٩	الحشو

م	البيـــــــت	الصفحه	مكان البيت
٢١	ياسليمان غـنـنـــــــــى ومن الـــــراح **فاسقـنى** !؟	٣٣	العشو
٢٢	ولا الأراذل ، إلا من يوقرنـــــى من السقاة .ولكن **اسقنى** العربا	٩٢	»
٢٣	فقلت له : **اسقنى** صهباء صرفـا إذا مزجـت توقـد كالســراج	٩٣	»
٢٤	أدرها علينـا قبل أن نتفرقـــا وهات **اسقنى** منها سلافا مروقا	٩٣	»
٢٥	فقال : هات **اسقنى** ، واشرب وغنّ لنا « يادار شعثاء بالقاعين ، فالساح	١٠٩	»
٢٦	هات من الراح : **فاسقنى** الراحا أما ترى الديك كيف قد صاحـا	٦٨٤	»
٢٧	فاستعمل الكأس ، **واسقنى** بكراً إنى إليها أصبحت مرتاحـــا	٦٨٤	»
٢٨	وعلى ذكـر حَبِيـــبى **فاسقنى** لا على ذكر محل قـــد درس	٦٧٢	»
٢٩	**إســـقنيـــها** بســـواد قبل تغـريد المـنـــادى	٦٤	المطلع
٣٠	**إسقنيها** يا نـــديمى بغلـــس لابضـوء الصبح بل ضوءالقبس	٦٧٢	»

م	البيـــــــت	الصفحة	مكان البيت
٣١	**اسقنيـها** من قيامى خمسـة		
	فإذا دارت فمن شاء حبس	٦٧٤	صدرالبيت
٣٢	**اسـقنيها** سـلافـــة		
	سـبقت خلـق آدمـا	٨٠	»
٣٣	**اسقنيـها** ، وغـن صـو		
	تأ – لك الخيـرُ – أعجما	٨٠	»
٣٤	**واسـقنـيها** مشـمـا		
	تشـربها كـيلاً عـيارا	١١٢	»
٣٥	**اسقنيها** مِـلأ وَفـاً		
	لا أريـد المنصـفـا	١٢٠	»
٣٦	**فاسقنيها** سلافة بنت عشر		
	دب فى جرمها غذاء الحرام	٦٧٩	»
٣٧	**واسقنيها** مـن عقـار		
	عهـدت فى الفـلك نوحـا	٦٨٤	»
٣٨	لا تعـرج بـدارس الأطـلال		
	واسقنيها رقيقة السربال	٩٧	ـ المجز
٣٩	خل للأشقياء وصف القيافى		
	واسقنيها سلافةً بسـلام	٦٧٩	»
٤٠	فاصطبح كـأس عقـار		
	يانديمـى ، **واسقنيهـا**	٩٥	الحشر
٤١	**إسقنا**، إن يومـنا يـوم رام		
	ولرام فضـلٌ علـى الأيـام	٦٩	المطل

م	البيـــــــت	الصفحة	مكان البيت
٤٢	**فاسْقِنَا** ، حتـــى أوانِ الـ حَجِّ لا تسـق الضنيـــنـا	٣٨	صدرالبيت
٤٣	غننا بالطلـــول كيـــف بليـناً **واسقنا** نعطيك الثناء الثمينا	٣٠	صدرالعجز
٤٤	أقول له ، وقـــد طـردت كرانا أدرها ، **واسقنا** بالراحتـين	٤٤	العشر
٤٥	**فسقنيها** سلافا ، سلسلا، حجبت في دنهاحقبا في ركن ديماس	٥٩	صدرالبيت
٤٦	اردد عـــلىّ المـدام بالجـــام **وسقنيها** برغـــم لوامـى	٢٤	صدرالعجز
٤٧	لا تمـزج الخـمر علـى حـــال **وسقنيهـا** بنـــت أحـوال	١٤٣	»
٤٨	**واســـق** رأس اللهـــو والظـــر ف علـــى يمن العـيافـــه	٩٦	صدر البيت
٤٩	**اسقنـــي** واســـق ذفـــافـــه يا أبا الحـــر ســلافـــــه	٩٦	العشر
٥٠	**اسقنـــي** واســـق يوســفـــا مـــزة الطـــعم قرقـفـــــا	١٢٠	»
٥١	**اسقياني** الحـرام قبل الحـلال ودعـانى مـن دارس الأطلال	٦٩١	المطلع
٥٢	**فاسقـياني** رقـيقة الســـربال تعدمـانى معـــارف الأطلال	٦٩١	صدر البيت

م	البيـــــــت	الصفحة	مكان البيت
٥٣	اشـرب وسـق الحبيب ياساقى وسقنى فضل كأسه الباقى	١١٧	صدر العجز
٥٤	ولكن : سقنى ، ويقول أيضـا عليك الصرف إن أعياك ماء	٢٣	العشو
٥٥	وسقـه فضـل ما أخلـــفـه فى الكأس عمدا بغير اشفاق	١١٧	صدر البيت
٥٦	اشـرب وسق الحبيب ياساقى وسقنى فضل كأسه الباقى	١١٧	العشو
٥٧	فقلت لساقينا «اسقه» فانبرى له رفيق بما سمناه من عمل، ندب	١٠	العشو
٥٨	واسقيانا ياساقيـنا عقـارا بنت عشر تخال فيها السبيكا	٢٣	صدر البيت

ثانيا : صيغ النهى

م	البيـــــــت	الصفحة	مكان البيت
١	ولا تسق المـدام فتى لئيماً فلست أحِلّ هذى للئيم	١٤٤	صدر البيت
٢	دعوتُ إبليس ، ثم قلت له: لا تسق هذا الشراب عُذّالى	١٤٢	صدر العجز

م	البيـــــــت	الصفحة	مكان البيت
٣	فاسقنـــا حتى أوان الحـــــج لا تســـــق الضـــئينـــا	١٣٨	العشر
٤	لا تسقنى إن كنت بى عالمـــا إلاّ التى أضمرتَ فى صدرى	٨٢	صدر البيت
٥	ألا فاسقنى خمرا ، وقل لى هى الخمر ولا تسقنى سراً إذا أمكن الجهر	٢٨	صدر البيت
٦	لا تسقين بلـــدةً إذا عُدْتِ الـــــ بلـــدانَ كانـــت زيـــادة الكبـــد	٥٢	»

يمكن – بعد ذلك – تفريغ نتائج الإحصاء السابق فى جدولين ، يضم أولهما صور صيغ الأمر من الفعل «سقى» أما الثانى فيضم صور صيغ النهى من نفس الفعل ، ويوضح فى كل جدول عدد كل صورة ، وأماكن توزيعها ، ثم إسنادها من حيث العدد والجنس ، على هذا النحو :

جدول يوضح صور صيغ الأمر من الفعل «سقى»
وأماكن توزيعها وإسنادها

م	صور صيغ الأمر	العدد	أماكن التوزيع				الإسناد				
			مطلع ق	صدر ب	صدر المجز	المشو	العدد			الجنس	
							مفرد	مثنى	جمع	مذكر	مؤنث
١	اسقنى	٢٨	١١	٧	١	٩	٢٨	–	–	٢٨	–
٢	اسقنيها	١٢	٢	٧	٢	١	١٢	–	–	١٢	–
٣	اسقنا	٤	١	١	١	١	٤	–	–	٤	–
٤	سقنيها	٣	–	١	٢	–	٣	–	–	٣	–
٥	اسق	٣	–	١	–	٢	٣	–	–	٣	–
٦	اسقياني	٢	١	١	–	–	–	٢	–	٢	–
٧	سقنى	٢	–	–	١	١	٢	–	–	٢	–
٨	سق	٢	–	–	–	٢	٢	–	–	٢	–
٩	اسقه	١	–	–	–	١	١	–	–	١	–
١٠	اسقيانا	١	–	١	–	–	–	١	–	١	–
	المجموع	٥٨	١٥	١٩	٧	١٧	٥٥	٣	–	٥٨	–

جدول يوضح صيغ النهى من الفعل «سقى»
وأماكن توزيعها وإسنادها

م	صور صيغ الامر	العدد	اماكن التوزيع				الاسنـــاد				
			مطلع ق	صدر ب	صدر العجز	الحشو	العدد			الجنس	
							مفرد	مثنى	جمع	مذكر	مؤنث
١	لا تسق	٣	–	١	١	١	٣	–	–	٣	–
٢	لا تسقنى	٢	–	١	١	–	٢	–	–	٢	–
٣	لا تسقين	١	–	١	–	–	١	–	–	١	–
	المجموع	٦	–	٢	٢	١	٦	–	–	٦	–

يسجل الجدول الأول النتائج التالية :

١ – من حيث صور صيغ الأمر من الفعل «سقى» وعددها وأماكن توزيعها :

وردت صيغة «اسقنى» (٢٨ مرة) موزعة على أماكن متنوعة ؛ فتحتل المطلع (١١ مرة) ، وصدر البيت (٧ مرات) ، وصدر العجز (مرة واحدة) ، والحشو (٩ مرات) . أما صيغة «اسقنيها» فوردت (١٢ مرة) موزعة على هذا النحو : مرتان فى المطلع ، و(٧ مرات) فى صدر البيت ، ومرتان فى صدر العجز ، ومرة واحدة فى الحشو . ووردت صيغة «اسقنا» (٤ مرات) تحتل كل منها موقعا من المواقع الأربعة المذكورة . ووردت صيغة «سقنيها» (٣ مرات) منها واحدة فى صدر البيت ، واحتلت اثنتان صدر العجز . أما صيغة «اسق» فوردت (٣ مرات) منها واحدة فى صدر البيت ، واثنتان فى الحشو . ووردت صيغة «اسقيانى» مرتين ، واحدة فى المطلع والثانية فى صدر البيت . أما صيغة «سقنى» فقد وردت مرتين واحدة فى صدر العجز ، والثانية فى الحشو . ووردت صيغة «سق» مرتين فى الحشو . كما وردت صيغة «اسقه» مرة واحدة فى الحشو ، وأخيرا وردت صيغة «اسقيانا» مرة واحدة فى صدر البيت .

٢ – من حيث الإسناد :

أسندت جميع صيغ كل من «اسقنى» و «اسقنيها» و «اسقنا» و «سقنيها» و «اسق» و «سقنى» و «سق» و «اسقه» إلى المفرد المذكر . أما صيغة «اسقيانى» فقد وردت مرتين مسندة إلى المثنى المذكر ، ووردت صيغة «اسقيانا» مرة واحدة مسندة إلى المثنى المذكر .

أما الجدول الثانى الخاص بصور صيغ النهى ، فيسجل ورود صيغة « لا تسق » «٣ مرات» وصيغة «لا تسقنى» مرتين ، أما صيغة «لا تسقين» فوردت مرة واحدة ، وأسندت هذه الصور جميعا إلى المفرد المذكر .

يسجل الجدولان معا المحصلة الإجمالية لكافة صور صيغ الامر والنهى من الفعل (سقى) (٦٤ صيغة) تتوزع – من حيث الموقع – كالآتى :

فى المطلع (١٥ صيغة) ، وفى صدر البيت (٢٢ صيغة) ، وفى صدر العجز (٩ صيغ) ، وفى الحشو (١٨ صيغة) . أما من حيث الإسناد فَتُسْنَد (٦١ صيغة) منها إلى المفرد المذكر ، بينما تُسْنَد الثلاث الباقية للمثنى المذكر .

* * *

يلاحظ أن صيغ الامر والنهى من الفعل «سقى» تحتل – فى معظم صورها – أكثر الأماكن حيوية فى القصيدة ، وذلك حين تحتل مواقع البداية على تدرج درجاتها ، بدءا من مطلع القصيدة ، ثم صدر البيت ، فصدر العجز . وبالتحديد فإنها تحتل (٤٦ موقعا) موزعة على المواقع الثلاثة السابقة من (٦٤ موقعا) هى إجمالى عدد الصيغ .

بعيدا عن السياق وعن الدلالة ، لابد أن يكون لتمركز الصيغة ، وإصرارها على التواجد فى مواضع البداية ؛ معنى ، هذا المعنى –ببساطة – هو أن هذه الصيغة بالذات لا تتساوى مع غيرها من الصيغ والكلمات ، وما أكثر الصيغ والكلمات فى قاموس الشاعر . ولابد أن الشاعر قد وجد أن هذه الكلمة بالذات ، هى أقوى الكلمات وأقدرها على تحديد الموقف وإصابة الهدف . ومن ثم كان الإلحاح عليها أولا ، وكان موقعها المتميز ثانيا .

عندما تكون كلمة «اسقنى» هى الكلمة الأولى فى (١٥ قصيدة) فإن الأمر لا يمكن أن يكون مصادفة ، لكنه يكون تعمدا (ومع سبق الإصرار) . إن الشاعر الفنان هو الصيرفى الماهر الذى يدرك أن كلمة قد يوزن بإزائها قاموس من الكلمات فترجح هى ، ومن هنا كان العشق والحنو على هذه الدرر الفريدة التى لا يفتأ الشاعر يكررها ، ويحرص على وضعها فى أماكن تليق بها .

إن الكلمة المطلعية قد تصبح مفتاح القصيدة ، وغير مجهول أن النقاد العرب قد أولوا عناية خاصة بالمطالع ومالها من أهمية قد تنسحب ـ فى أحيان كثيرة ـ على القصيدة كلها .

وكما أن المطلع بداية ، فالكلمة فى صدر البيت تعد بداية كذلك ، وتتأكد أهمية هذه البداية بالذات فى الشعر التقليدى ، الذى يلتزم الوحدة فى الوزن والقافية ، فانفراد البيت بوحدة معنوية ، يجعل للكلمة الأولى فى هذه الوحدة أهمية خاصة ؛ إذ ترتبط غالبا بالهاجس الذى يسيطر على الشاعر ، ويلون رؤيته . وكذلك يمكن أن نَعُدَّ مقدمة العجز بداية ، وإن كانت البداية هنا تتخذ وضعا جزئيا لارتباطها غالبا بالسياق السابق عليها . لكنها – رغم ذلك – تشكل فى البنية اللغوية لأبى نواس ركيزة هامة ؛ وذلك حين يناظر العجز الصدر مؤكدا له ، أو ناقضا . وفى كلتا الحالتين فإن الكلمة الأولى فى صدر العجز تشكل بداية سواء قامت بدور التأكيد لما قبلها أم بدور النقيض .

* * *

يمكن – بعد ذلك أن نضبط بعض جوانب استخدام الشاعر للأمر من الفعل «سقى» من خلال الحرف المرتبط بصيغة الأمر ، على هذا النحو :

١ – «اسقنى على ..» تحدد جو الشراب .

٢ – «اسقنى و.. تحدد طبيعة العلاقة بين الشاربين .

٣ – «اسقنى حتى..» تحدد النقطة التى يصل فيها الشارب إلى غايته .

٤ – «اسقنى يا ..» تحدد هيئة المسند إليه الفعل .

ولبيان المحور الأول « اسقنى على .. » نسوق هذه الأمثلة :

١ - اسقنى الرَّاحَ على وجـــ ـــهِ رأينـــــاه نظيفـــــا
٢ - وعلى ذكر حبيبى فاسقنى لا على ذكر مَحَلٍّ قد دَرَسْ
٣ - ألا فاسقنى مِسْكِيَّةُ العَـرْفِ ، مِـزَّةً
على نرجسٍ ، تعطيك أنفاسَه الخمرُ
٤ - فاسقنى كأساً على عَذَلٍ كرهـت مسمـوعَـه أُذُنـى (١)

يتبين من الأمثلة ، أن جو السقيا المحبب يكون إما على وجه الحبيب ، أو على ذكره ، أو وسط جو معطر بالنرجس . وقد تطيب هذه السقيا وتلذ إذا اقترنت بعذل العذال ؛ إذ إن السقيا - هنا - تعد وسيلة لكيدهم ، وإثارة حنقهم ، وهذا أمر يسعد الشاعر ، بل ويغريه على شرب المزيد ، أليس هو القائل : «دع عنك لومى ، فإن اللوم إغراء ..» ؟

أما المحور الثانى «اسقنى و... » فيبدو من خلال هذه النماذج :
١ - فقال : هات اسقنى واشرب وغن لنا ...
٢ - اشربْ وسقِّ الحبيب يا ساقى وسَقِّنى فَضْلَ كَأسه البـــاقى
٣ - اسقنيهـــا وَغَنِّ صـــوْ تاً - لك الخـــيرُ - أعْجَمـــاَ
٤ - فيأيها اللاحى اسقنى ثم غننى فإنى إلى وقت الممات شقيقها (٢)

يعد حرف العطف فى السياق السابق سواء أكان «الواو» أم «ثم» بمثابة جسر التواصل بين الشاعر والآخرين ؛ هذا التواصل الذى يتم من خلال الأخذ والعطاء فى «اسقنى واشرب» ، ثم يتصاعد فى المثال رقم(٢) حين لا يقتصـــر على الأخذ والعطاء فحسب ، بل يتضمن حثا على عطاء الآخر «اشرب وسق الحبيب يا ساقى ، وسقنى ..» كذلك تبدو هذه الألفة الحميمة بين الشـاربين من خلال إيثار الشاعر غيره ، حين يطلب من ساقيه أن يشرب أولا ، ثم يُثَنِّى بأن يسقى الحـبيب ، ثم يأتى عليه الـدور بعد ذلك . فضـلا عن ذلك فإن الألفـة

---

(١) راجع الديوان - على الترتيب - ص ٣٦٩ ، ٦٧٢ ، ١٤٥ ، ٤١٢
(٢) راجع الديوان - على الترتيب - ص ١٠٩ ، ١١٧ ، ٨٠ ، ٩٠

والانسجام يبدوان من خلال تكرار حرف السين فى «سق» و «يا ساقى» و «سقنى» و «كأسه» . إن حرف السين هنا يتجول فى البيت ويتنقل بين كلماته كما تتجول الكئوس وتنتقل بين الشاربين . كذلك فإن فى ورود هذه السينات المتكررة عقب صوت حرف (الشين) فى « اشرب » تنويعا صوتيا يشف عن جو مفعم بالطرب ، ومن ثم كان اقتران هذا السياق بالغناء فى «اسقنيها وغن صوتا ..» وكذلك فى «يأيها الساقى اسقنى ثم غننى ..» .

أما المحور الثالث «اسقنى حتى ..» فيتضح من خلال هذه النماذج :

١ **اسقنى** حتى تـــــرانى أحســـب الديك حمـــــارا
٢ **واسقنى** حتى تـــــرانى حسنـــاً عنـــــدى القبيحُ
٣ **واسقنى** حتى تـــــرانى رادعـــا ردع الجمـــــوح
٤ **اسقنى** حتى تـــرى بى جِنَّـــةً غـــيْرَ جَنُـــونِ(١)

يلفت النظر أولا تماثل الصياغة فى الأشطار الأولى من النماذج الأربعة ، وهذا يثبت أنه ليست صيغة الأمر وحدها هى التى تحددت فى ذهن الشاعر ، فيكررها هذا التكرار اللافت ، ولكن هذه الصيغة أصبحت – من فرط تبلورها – تستدعى صيغا محددة أيضا .

نعود إلى السياق الذى وردت فيه صيغة «اسقنى حتى» فنجده سياق التحول من الصحو إلى السكر ، ومن العقل إلى الجنون . إن الشاعر يهرب من المنطق إلى اللامنطق ، وهو يطلب السقيا حتى تتحول الأشياء فى ناظريه ؛ فيحسب الديك حمارا ، ويرى الحسن قبيحا ، وهو لا يطمئن إلى العقل ، بل يجد فى الجنون الراحة والأمان . ولا شك أنه لا يصل إلى هذه الحال إلا إنسان مأزوم فقد السلام فى عالم الناس ، فالتمسه فى دنيا الوهم ، ومن ثم فإنه يظل يشرب ويشرب حتى يتحول فسيولوچيا وسيكلوچيا .

---

(١) الديوان – على الترتيب – ص ٢٠٤ ، ٤٣٤ ، ٦٩٥ ، ٧٠

أما المحور الرابع « اسقنى يا ... » فيتمثل فى هذه الأمثلة :

١ – يـا سليمـــان غننـــى ومن الـــــراح فاسقنى
٢– اسقنى يـــا ابن أذينِ (١) من شـــرابِ الزُّرَجُـــون
٣ اسقنى يـا ابن أدهمـــا واتخـــذنى لك ابنمـــا
٤ – إسقنيهـا يـا نديمى بغلس لابضوء الصبح بل ضوء القبس
٥ – فاصطبح كـــأس عقـار يـانديمـــى ، واسقنيهـــا

٦ – واسقيـــانا يـا ساقيينـا عقـــارا
بنت عشر تخـال فيهـا السبيـــكا
٧ –فيأيها اللّاحى اسقنى ثم غننى فإنى إلى وقت الممات شقيقُها (٢)

تظهر «اسقنى يا » طبيعة العلاقة التى تربط بين الشاعر والمنادى ؛ والمنادى فى الأمثلة السابقة هو المسند إليه فعل الأمر «اسق» ، والتوجه إلى هذا المنادى بطلب السقيا يعنى حاجة الشاعر إلى الآخر المتمثل فى الساقى أو النديم . أما تعيين المنادى بالاسم «يا سليمان» ، «يا ابن أذين» ، «يا ابن أدهما» أو بالصفة «يا نديمى» « يا أيها اللاحى» فيكشف عن واقعية الشاعر الذى يشكل تجاربه الفنية من خلال تجارب حياتية عاشها وعايشها ، كما يكشف أيضا عن أن هذا الحوار الذى يجريه الشاعر مع هؤلاء الأشخاص إنما هو حوار حقيقى ، وليس مجرد «مونولوج» يناجى به الشاعر نفسه ، محققا من خلاله ما عجز عن تحقيقه فى واقعه .

والساقى أو المخاطب فى كل الأمثلة السابقة مفرد مذكر عدا هذا المثال الذى يرد فيه المخاطب مثنى :

« اسقيانا ياساقيينا عقارا .. »

---

(١) ابن أذين : خمار قطربل .

(٢) يراجع الديوان – على الترتيب – ص ٣٣ ، ٧٠ ، ٨٠ ، ٦٧٢ ، ٩٥ ، ٢٣ ، ٩

وانحسار إسناد الأمر إلى المثنى يتجاوب مع طبيعة الشاعر الذى ينفر من طرائق التشكيل القديمة ، ويبدع تشكيلاته اللغوية فيما يبدع تجربتيه : الفنية والحياتية.

لكن إذا كان الشاعر قد عين المسند إليه فعل الأمر فى الأمثلة السابقة ، فإنه فى معظم النماذج قد تركه مطلقا دون تحديد ، وتصبح صيغة «اسقنى» فى هذه الحالة موجهة إلى الإنسان على إطلاقه ، وتكتسب بالتالى صفة الشمول مما يتجاوب مع طموح الشاعر الذى يتفانى فى التبشير برسالته الخمرية ، ويحرص على أن تصل لتُتَّخَذ ديدنا ، بل دينا

فالتوجه بصيغة «اسقنى» إلى الإنسان المطلق هى الأساس عند الشاعر ، لكنه أثناء انهماكه فى معاباثاته ومجونياته اليومية لم يكن يستطيع أن ينخلع من الأحداث المباشرة والتجارب الواقعية ، فكان يرصدها رصدا يقترب من الحرفية، ومن ثم كانت هذه الأسماء الكثيرة التى يذكرها فى قصائده .

* * *

يمكن – مرة ثانية – أن نضبط جوانب أخرى لاستخدام الأمر من الفعل «سقى» وذلك حين نلاحظ ارتباط هذه الصيغة بتحديد كمية الشراب ، وزمنه ، وعمره ، وصفاته .

أما بالنسبة لتحديد كمية الشراب ، فقد يكون بالعدد «اسقنيها من قيامى خمسة » وقد يصبح العدد أكثر من ذلك «اسقنى سبعا تباعا ..» وقد تحدد الكمية بالحجم لا بالعدد «اسقنى إن سقيتنى بالكبير ..» وقد تحدد بالكيل «واسقنيها مثلما تشربها كيلا عيارا ..» أو «اسقنيها ملأً وَفَا ..» .

ويكشف هذا التنوع الكمى عن وجه من وجوه ولع الشاعر بالسقيا .

وكما ترتبط صيغة «اسقنى» بالكمية المطلوبة للشراب ، ترتبط أيضا بزمن هذا الشراب الذى يحلو بليل والدنيا ظلام «اسقنيها يا نديمى بِغَلَسْ ..» ، ويحلو أيضا بعد ذلك ، وحتى مشارف الفجر «اسقنيها بسواد ، قبل تغريد المنادى» كما تحلو فى الصباح «غرد الديك الصدوح ، فاسقنى طاب الصبوح » ، وفى أيام الأعياد

« اسقنا ، إن يومنا يوم رام .. » (١) وتمتد السقيا عبر الأيام والأسابيع والشهور «فاسقنا حتى أوان الحج » .

يتبين من هذا التنوع على مستوى الزمن الذى تُطلب فيه الخمر للسقيا ، مما يشى بأن الأمر بالسقيا يملأ الزمان ، ليلا ونهارا ، صباحا ومساء ، صيفا وشتاء .

وكما تنداح الخمر فى الزمان الحاضر من خلال صيغة «اسقنى» إلا أنها تُستدعى بواسطة نفس الصيغة ، ولكن من الزمن الماضى : «واسقيانا يا ساقيينا عقارا بنت عشر» وأيضا «اسقنيها سلافة بنت عشر» وكذلك «اسقنيها بنت أحوال » وقد تغوص فى أعماق الزمن حتى لتعاصر نوحا «واسقنيها من عقار عهدت فى الفلك نوحا » بل تصبح هى البداية «اسقنيها سلافة سبقت خلق أدما» وهكذا يعبر الشاعر بنفس الصيغة – اسقنى – عن أحد صفات الخمر المطلوبة ؛ ألا وهى صفة القدم .

والقدم يصفى الخمرة من شوائبها ، لذا ترتبط صيغه اسقنى بصفات الخمر «ألا فاسقنى مسكية العرف ، مزة ..» « اسقنى صفو المدام ..» «اسقنى الراح..» «اسقنى صهباء صرفا » « اسقنى منها سلافا مروقا »«اسقنيها رقيقة السربال » ، «اسقنيها سلافة بسلام »

واضح من خلال كل السياقات السابقة التى وردت بها صيغة الأمر من الفعل «سقى» ، أن الصيغة المذكورة لم ترتبط مرة واحدة بلفظة «الخمر» لكنها ارتبطت بصفات ونعوت وأسماء أخرى مثل «شراب الزُّرجُونِ ، السلافة ، القرقف ، المدام الصبوح ، الراح ، الصهباء ، البكر ، العقار » ذلك أن الشاعر كان فى كل

---

(١) يوام رام هو اليوم الحادى والعشرون من كل شهر ، وكان الفرس يحتفلون به ويقصفون فيه راجع الديوان ، حاشية ص ٦٩

الأوضاع السابقة فى حالة انسجام ووئام ؛ مع نفسه ومع الندمان ، ومن ثم فإنه ليس فى حاجة إلى ذكر لفظة «الخمر» عارية ، ولكن حسبه أن يكنى عنها .

لكن ثمة حالات ثلاث ارتبطت فيها صيغة « **اسقنى** » بالخمر هى : « ألا فاسقنى خمرا ، وقل لى هى الخمر » ، « اسقنى الخمر جهرة» ، « اسقنى الخمر التى اختمرت بخمار الشيب فى الرحم » . وواضح أن الحالتين الأولى والثانية وردتا فى سياق تحدى ، ومن ثم كان الجهر باسم الخمر إمعانا فى هذا التحدى . أما الحالة الثالثة فإن لفظة « الخمر » تساق فيها من قبيل التدليل ، بدليل هذا التلاعب الجناسى بين «الخمر» و« اختمرت » و «بخمار»

يكشف هذا المثال عن انتشاء الشاعر بلفظة « الخمر » فهو يكررها ويعيدها الأمر الذى يجعله يستدعى الألفاظ التى تتجانس معها ، وتصبح هذه الألفاظ هى الأخرى حبيبة مادامت هناك وشائج قربى تربطها بالمحبوبة الكبرى «الخمر» .

* * *

اتضح أن صيغة «اسقنى» تعد من الصيغ التى يخلع عليها الشاعر قدرا كبيرا من القداسة ، وذلك لأنه من خلالها يعيش أعمق ساعاته ويمنح المعنى لحياته . من هنا فإن صيغة النهى تأتى لتؤكد صيغة الأمر . فقوله : «لا تسقنى سرا» يأتى مؤكدا لقوله «ألا فاسقنى خمرا ، وقل لى هى الخمر » ، كذلك ترد صيغة النهى لتضيف بعدا جديدا إلى صيغة الأمر ، وذلك حين ترد فى أسلوب قصر (لا تسقنى .. إلا) يكشف عن أن الخمر هى الشراب الوحيد الجدير بالسقيا :

لا تسقنى إن كنت بى عالما إلا التى أضمرتُ فى صدرى

كذلك يعبر الشاعر من خلال صيغة النهى عن توقيره للخمر ، وذلك حين يضن بها عمن ليسوا بأكفائها من اللئام والعذال والبخلاء :

- ولا تسق المدام فتى لئيما .
- ..... لا تسق هذا الشراب عذالى .
- ..... لا تسق الضنينا .

ويضن بها أيضا عن المواطن التى تمت للبادية بصلة .

لا تسقين بلدة إذا عُدْتِ الـــ ـبلدان كانت زيادة الكبد

وعلى هذا تقف صيغة النهى - لا تسق - بمثابة الرقية التى تحمى الخمر وتصونها ممن لا يقدرونها حق قدرها . لكن حين تتعلق هذه الصيغة بالشاعر فلكى تؤكد على دور الخمر الجوهرى بالنسبة له .

* * *

لكن إذا كانت صيغة الأمر أو النهى تحتل أهميتها من خلال شيوعها مرة ، ثم من خلال مواقعها أخرى ، فإن الأهم هو مدى ارتباط هذه الصيغة بما بعدها، وهل احتلالها لمركز الصدارة يمكنها من السيطرة على بقية الصيغ ، بحيث تظل تتراسل مع موجات القصيدة المتتالية وترسل إشاراتها إلى قيم القصيدة اللغوية والتصويرية والايقاعية حتى النهاية . وبتعبير آخر ، هل استراتيجية المواقع التى

تحتلها هذه الصيغ ، يقابلها استراتيجية فى السياق أيضا ؟

واقع القصيدة النواسية يقول بأن صيغة الأمر التى تتصدرها تستقطب بقية الأفعال والصيغ بها . ولنتأمل هذه القصيدة التى نجتزىء أبياتها الثلاثة الأولى مؤقتا :

١ – ألا فاسقنى خمرا ، وقل لى هى الخمر
ولا تسقنى سـرا ، إذا أمـكن الجهر

٢– فما الغَبْنُ إلا أن ترانى صـاحيـاً
ومـا الغُنْمُ إلا أن يُتَعْتِعُنى السُّـكْرُ

٣ – فَبُحْ باسم من تهوى ، ودعنى من الكُنى
فـلا خير فى اللَّـذَّاتِ من دونهـا سِتْرُ (١)

يبدإ الشاعر القصيدة بـ «ألا » الاستفتاحية منبها على أهمية ما سيقال ؛ وما سيقال هو «اسقنى خمرا» . منذ البداية تتأكد أهمية سقيا الخمر بالنسبة للشاعر ، وذلك ليس على مستوى «ألا» الاستفتاحية التنبيهية فحسب ، ولكن على مستوى صيغة الأمر التى تنطلق فى وضوح ، ودون أدنى درجة من لف أو دوران. ثم يتأكد هذا الوضوح حين يعلن الشاعر عن اسم الشراب المطلوب صراحة لا كناية . وكان يمكن للشاعر أن يكنى أو يُلمّح ، لاسيما أنه يطلب شرابا مُحَرَّما ، وهو أعلم بعشرات الأسماء المهذبة لخمرته ، والمبثوثة فى ديوانه ، بحيث لا تكاد تخلو منها صفحة ؛ فهى السلافة ، والمدام ، والصبوح ، والغبوق ، والراح ، والقرقف ، والقهوة ، والخندريس ، والشمول ، والصهباء ، والعقار . وهناك طرق كثيرة للتنويه عن شرابه كذكر أماكن إنتاجها مثل الكرخ أو قطربل أو طيرناباذ، أو ذكر أسماء الأعلام التى يصف الخمر بها ليدل على عتقها مثل آدم ونوح ، أو أن يستعيض عن ذكر الشراب بذكر آنيته ، كالكأس ، أو الدن ، أوالإبريق أو أن ينوه عنها كما نوه كثيرا بالشراب الخسروى والسابرى وابنة الكرم . أو أن يذكرها باسم لونها صفراء أم حمراء أم زرقاء . لكنه يهجر كل هذا وغيره ، ذاكرا الاسم المجرد، مما يدل على الاصرار المشوب بالتحدى .

---

(١) تراجع قصيدة « لا تسقنى سرا » بالديوان ص ٢٨

يبدو هذا التحدى منذ البداية حين لا يستهل الشاعر قصيدته ممهدا ، أو داقا على بابها برفق ، بل يستهل مقتحما مهاجما «ألا فاسقنى خمرا» ، والتصريح بذكر اسم «الخمرة» فى هذا السياق يؤكد التحدى ، فهاهو يصرح باسمها ، ويطلبها للسقيا على قارعة الطريق ، متحديا القيم والأعراف ، غير مكترث بما قد يلقاه من جراء هذا التحدى .

ومن الطريف أن هذه الصيغة المطلعية «ألا فاسقنى خمرا» تمثل وحدة عروضية كاملة (فعولن مفاعيلن) لا يعتريها زحاف أو علة ، وكأنها تعكس حركة الشاعر الذى عرف طريقه جيدا ، وحدد هدفه تماما فهو لا يتردد ولا يتلعثم ولا يحُول بينه وبين شرابه حرمة دين أو استهجان مجتمع .

إذن فهذا الفعل المطلعى «اسقنى» يمثل أهمية خاصة ، ولهذا فإنه يستقطب فعلا آخر يُعطف عليه هو «وقل لى هى الخمر» وكأن السقى فى حد ذاته ، لا قيمة له ، ما لم ينهض الساقى ليكرر على مسامع المسقىّ اسم الخمرة.إن الشاعر يأبى إلا أن يملأ حواسه بها ، فهو لا يكتفى بأن يملأمنها معدته ، بل يبغى أيضا أن يملأ باسمها سمعه . لكن جملة «وقل لى هى الخمر» التى تعطف على جملة «ألا فاسقنى خمرا» تعود لتؤكد وجه التحدى الذى ظهر به الشاعر منذ البداية ، وذلك حين لا يكتفى بشرب المحرم ، بل يعمد إلى تكرار اسم « الخمر » ليأخذ التحدى شكلا مزدوجا ، بالفعل مرة ، وبالقول مرة أخرى .

لكن لم يزل للفعل المطلعى «ألا فاسقنى» السيطرة ، وذلك حين يستدعى نقيضه «ولا تسقنى» ، لكن هذه المناقضة تزول وتستحيل إلى وفاق وعناق ، وذلك حين نضيف الحال «سرا» . الشاعر الذى يطلب أن يُسقى الخمر جهرا «وقل لى هى الخمر» يريد أن يؤكد هذه الجهرية من خلال صيغة النهى «ولا تسقنى سراً» وذلك أن الأمر والنهى واقعان على موضوع واحد هو «سُقيا الخمر» أى أن الأمر والنهى يوظفان معا فى اتجاه رغبة الشاعر .

– يلاحظ أن الشطر الأول يحتوى على صيغتى أمر «اسقنى» و «قل لى» ،

بينما يحتوى الشطر الثانى على صيغة نهى واحدة «لا تسقنى» ، والمعنى هنا أن عدد صيغ الأمر ضعف عدد صيغ النهى ، هذا فضلا عن تقدم الأمر على النهى ، والدلالة لم تزل ترتبط بجسارة الشاعر وجرأته ، ورغبته فى الحصول على ما يريد بأقصر طريق . وطريق الأمر الإيجابى ، أقصر من طريق النهى السلبى . كذلك فإن الشاعر فى حالة الأمر ، ليس على استعداد لأن يتخلى أو يتنازل ، لكنه فى حالة النهى يقدم تنازلا ، يبدو من خلال جملة «إذا أمكن الجهر » .

والنهى فى هذا البيت يؤكد الأمر ، لكنه – مع ذلك – ليس فى قوته وفعاليته ، لكن الشاعر حريص على أن يعتصرالصيغة ويخرج كل ما فيها عن طريق عرضها فى كافة أحوالها ليبرز رؤيته كاملة .

– أدى تتابع الصيغ الإنشائية الثلاث فى البيت الأول ، إلى أن تزداد حدة المشاعر فى هذا البيت ، وبالتالى فإن خلو البيت من أية أفعال ماضية أو مضارعة ، مما يمكن أن تنقل خبرا ، أو تقرر حقيقة ، ساعد على رفع درجة هذه الحدة .

لكن البيت الثانى يؤدى وظيفة التوازن ، وذلك حين يرد فى صورة خبرية ، تخفف من طغيان الشعور فى البيت الأول ؛ وفى نفس الوقت يحقق للنص الحيوية حين يتزاوج الخبر والإنشاء .

يأتى هذاالبيت معللا سر المشاعر المتأججة التى بدت من خلال الصيغ الإنشائية المتتابعة فى البيت الأول : «ألا فاسقنى خمرا» ، «وقل لى هى الخمر» ، «ولا تسقنى سرا ..» ، ويأتى التعليل فى صورة أسلوب قصر من خلال البيت الثانى :

فما الغَبْنُ إلاَّ أن ترانى صاحيا . وما الغُنْمُ إلا أن يُتَعْتَعنى السُّكْرُ

هكذا يُقصرالغَبْن على ساعة الصحو ويُقصر الغُنْم على ساعة السكر.

وهذه المبالغة التى تُساق فى ثنايا أسلوب القصر ؛ تؤدى وظيفة التبرير للمشاعر الحادة الواردة فى البيت الأول ، وفى نفس الوقت تؤدى وظيفة التعادل

أو التوازن بين المشاعر الحادة وتقرير الحقائق .

ومن ثم يتضح أن البيت الثانى يسير فى فلك صيغ الأمر والنهى الواردة فى البيت الأول حين يأتى مبررا لها ، وموازنا لحدة المشاعر المبثوثة خلالها . لكن - رغم ذلك - لم تزل كفة المشاعر المتدفقة فى البيت الأول ترجح كفة الإخبار فى البيت الثانى ، ومن ثم فإن اعتدال الميزان يقتضى إضافة جديدة تتمثل فى البيت الثالث :

هبح باسم من تهوى ، ودعنى من الكُنى

فلا خير فى اللذّات ، من دونها سترُ

يأتى هذا البيت ليحقق توازنا آخر مع البيت الأول إذ يلاحظ أن صيغ الأمر والنهى فى البيت الأول تُوَظَّف لخدمة الشاعر ، فهو يطلب من ساقيه أن يقدم له الشراب ليشرب هو ، وليظل الساقى مجرد مقدم لهذا الشراب «ألا فاسقنى» . ولئن كان الضمير المتصل فى صيغة «اسقنى» والمتمثل فى «الياء» يقع مفعـولا به ، وهو الشاعر الذى يطلب السقيا ، ولئن كان الفاعل هو الضمير المستتر فى نفس الصيغة ، إلا أن المفعول به - فى هذا السياق - يعد أعلى مرتبة من الفاعل ، لأن الأول (المفعول به) يعد بمثابة المخدوم الذى يُقَدِّمُ له الشراب ، أما الثانى (الفاعل) فيتحول إلى مجرد خادم يقتصر دوره على تقديم الشراب .

وكذلك يمكن القول فى صيغة «وقل لى» إذ يتحول الفاعل إلى مُغَنّى ، يردد على مسامع المفعول (الياء فى لى) اسم الخمر ليستمتع الأخير بتذوق اسمها . ويمكن قول مثل هذا مع صيغة «ولا تسقنى سرا» . ولئن كانت الصيغة هذه المرة معكوسة (طلب الكف) ، إلا أن تعلقها بالصفة «سرا» يجعلها تسير فى نفس الاتجاه الأول وليس عكسه .

إذا كان هذا شأن الصيغ فى البيت الأول ، فما هو شأنها فى البيت الثالث ؟ . هنا - فى البيت الثالث - سيتحول المخاطب (الفاعل) من مجرد أداة تساعد الآخر على ممارسة الفعل ، إلى أن يصبح هو نفسه ممارسا للفعل ، يبدو هذا من خلال فعل الأمر الذى يحتل مكان الصدارة فى البيت «فبح» ، والبوح إفضاء وانتشار وتفتح على العالم ، إنه دور إيجابى يقوم به الساقى لأول مرة

فى مقابل الدور السلبى الذى طُلب منه القيام به فى البيت الأول . والأمر بـ «البوح» هنا متعلق باسم من يهواها الساقى ، والبوح بـ «الاسم» كان أمرا شاقا على وجدان الإنسان العربى ، ولا يزال . هذا الإنسان الذى يتكتم على اسم من يهوى ويتجنب المكاشفة تصونا وحماية . لكن شريعة الشاعر تصدم كل هذه المشاعر . وهو كما يبدأ قصيدته مكاشفا مجاهرا «ألا فاسقنى خمرا» فإنه أيضايطلب من ساقيه أن يكون على شاكلته «فبح باسم من تهوى » ، ثم يؤكد هذا الأمر بأمر آخر يعطفه عليه ليؤكده «ودعنى من الكنى» . ومن ثم فإن «البوح» باسم المحبوب وعدم الكناية عنه فى البيت الثالث يتجاوب مع «الجهر» بشرب الخمر وعدم الإسرار بها فى البيت الأول . وتظل هكذا صيغة الأمر الأولى تَشُدُّ إليها بقية الصيغ وتجتذبها ، وفى نفس الوقت تمهد لها المجرى الذى تسير فيه . وبعد أن يفرغ الشاعر من إلقاء صيغتى أمر وصيغة نهى فى البيت الأول ، ثم صيغتى أمر فى الشطر الأول من البيت الثالث ، يحس أنه قد أفرغ ما فى نفسه من شحنة عاطفية تتصل برغباته التى أشعلته وأججته ، فيهدأ ويستريح ، ومن هذا الموقف الهادىء ، يتأمل الموقف الانفعالى السابق ، مما يسمح باكتناهه واستخراج العبرة منه ، ومن ثم يأتى الشطر الثانى من البيت الثالث بمثابة الحكمة الهادئة المستخلصة من الموقف الانفعالى الذى سبقها ، أما هذه الحكمة فهى :

« فلا خير فى اللذات من دونها ستر »(١)

وهكذا تدعو الحكمة إلى هتك الأستار ليصبح فى اللذات الخير ، وتصبح الحكمة بهذا الشكل خلاصة طبيعية لما سبقها من صيغ تحتشد وتتوالى لتحث على الجهر بالشراب والمفاخرة به ، والحرص على عدم إسراره كلما كان الجهر ميسورا . كما تحث أيضا على البوح باسم المحبوب وعدم الكناية عنه .

* * *

(١) يختم أبو نواس إحدى قصائده (فضلة الكاس /١٣ بيتا) بحكمة تحمل نفس المعنى ، بل تشترك فى جزء من الصياغة ، يقول : لا خير فى اللذات مالم يكن صاحبها منكشف الراس راجع الديوان ص ١٠٦ .

يظل هناك وجه من وجوه التضاد بين البيتين الأول والثالث . فى البيت الأول تُطلب الخمر للسقيا «ألا فاسقنى خمرا» والسقيا تعنى أن ثمة شرابا كان موجودا بالخارج ، وأنه يُطلب ليُشرب ، أى ليحتويه الداخل . وفى البيت الثالث يُطلب من الساقى أن «بُحْ باسم من تهوى» والبوح من جانب المخاطب يعنى أن ثمة حديثا سينطلق من الداخل إلى الخارج . وهذا يعنى أن ثمة تضادا على مستويين :

١ – الخمر كسائل مشروب ، والحديث كصوت منطوق .
٢ – الخمر السائل نحو الداخل ، والحديث المنطلق نحو الخارج .

على مستوى البيتين الأول والثالث أيضا ، يبدو ، من النظرة الأولى ، أن الشاعر قد آثر نفسه بالخمر «ألا فاسقنى خمرا» فى حين عزف عن الحب فتركه لساقيه «بح باسم من تهوى» ، ويمكن أن يفسر هذا بأن اهتمام الشاعر ينصب على الخمر فحسب ، لكن استقراء القصيدة يفضى إلى نتيجة مختلفة ؛ هى أن الشاعر يتنازل مؤقتا عن الحب ، لكنه فى النهاية سيفوز بالخمر والحب جميعا . من الجانب الإيقاعى يبدو الانسجام الموسيقى فى البيت الأول من خلال التوازن القائم على المستوى الصوتى بين صيغة الأمر « ألا فاسقنى » فى المطلع ، وصيغة النهى « ولا تسقنى » فى صدر العجز ، وكذلك التوازن الصوتى بين «خمرا و «سرا»، وكذلك بين «الخمر» و «الجهر» . ثم هذا التوازن القائم على تكرار بعض الحروف ، مثل تكرار صوت حرف (س) فى الكلمات «فاسقنى » ، «لا تسقنى» ، «سرا» ، وكذا تكرار صوت حرف «ر» فى الكلمات «خمرا» «سرا» « الخمر» «الجهر» . فإذا عدنا إلى القصيدة ، وجدنا هذين الحرفين يتجولان فيها ليشيعا جو الطرب والسكر . وهنالك كذلك التوازن على المستوى الدلالى بين «ألا فاسقنى » «ولا تسقنى» ، وذلك أن «فاسقنى» تعنى «فاسقنى جهرا» يدل على هذا جملة «وقل لى هى الخمر» ، ويصبح التوازن الدلالى قائما بين «ألا فاسقنى جهرا » و «ولا تسقنى سرا» .

وفى البيت الثانى يتأكد التوازن القائم على المستوى الصوتى بين «فما الغبن إلا أن « فى بداية الشطر الأول ، و« وما الغنم إلا أن » فى بداية الشطر

الثانى» ، ويوثق عرى هذا التوازن ما بين لفظتى «الغبن» و «الغنم» من طباق وجناس .

ولقد وفق الشاعر فى اختيار لفظة «يتعتعنى» ليعبر بها عن حالة الهذيان التى تنتاب السكران ، فتقطّع الكلمة وتوزّعها البادى من خلال تكرار المقطع «تع» ؛ موازاة لما ينتاب السكران من توزع وانقسام وعدم قدرة على التماسك ، فالكلمة بهذا الشكل تبدو مترنحة ، وهى لهذا تعد أفضل الكلمات التى تعكس حالة الشاعر الذى يرى الغُنْمَ فى أن «يتعتعه» السكر .

ومن الطريف أن نسوق تعليق الدكتور يحيى الرخاوى على هذه اللفظة فى موضعها من البيت وذلك حين يقول : «إن أبا نواس قد عاش خبرة تأثير الخمر بوعى فائق سبق اجتهاد العلماء اللاحق ؛ فقد عايش – ووصف – فعل الخمر المباشر فى «تعتعه» التركيب الواحدى للذات ، ذات شاربها ، فتتعدد – دون جنون – كخطوة أساسية فى طريقها (الذات) إلى إعادة التركيب فى إبداع محتمل .. و «التعتعة » تحديدا هى اللفظ العربى الذى اخترته (دون ترجمة !!) ليصف هذه المرحلة الباكرة من البسط النموى أو المرضى ؛ التى تحقق فض التسوية المؤقتة أو الاشتباك الجامد المحقق لواحدية الذات مرحليا . وهى العملية التى تحدث – صناعيا – نتيجة السكر ، وهى العملية نفسها التى تسبق الإبداع »(١). هنا يمكن القول بأن سكر أبى نواس لم يكن خالصا كله لوجه السكر ، بل يظل جانب منه متصلا بشوق المبدع إلى إبداعه ؛ وذلك حين يتخذ من السكر وسيلة إلى هذا الابداع(٢). ولئن عَدَّ أبو نواس السكر غنما «وما الغنم

---

(١) د. يحيى الرخاوى : إشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبى ، مقال بمجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الأول ، ١٩٨٣ ص٤٧

(٢) عندما كان أبو نواس يسكر ، كان أصدقاؤه يظنون أنه فقد الوعى ، لكنه بعد فترة كان يفاجئهم بأقوالهم التى قالوها عنه فى الفترة التى ظنوه فيها غائبا عن الوعى ، ثم يفاجئهم بما هو أبعد من ذلك حين يرد على أقوالهم بقصيدة شعر .

راجع : ابن منظور المصرى : أبو نواس ص ٢٣٦ ، ٢٣٧

إلا أن يتعتعنى السكر» ، فلعل أحد وجوه هذا الغنم هو أنه كان يتيح له الفرصة ليبدع ، وليتنفس من خـــلال الشعر، فالخمـــر - كما يقرر النواسى فى سياقات عديدة - كانت دافعة للهموم(١) لكنها - فى المقابل - كانت تستدعى الشعر ، فكأن الشعر هو هذا العزيز الذى يحل مكان الهموم فى ساعة السكر ، ولهذا كان الشاعر يجفو ساعة الصحو (وما الغبن إلا أن ترانى صاحيا) لأنها تضعه فى مواجهة الواقع الصلب ، والنهار الخشن . لكن أبا نواس - كما يرجح الدكتور يحيى الرخاوى - «لم يسكر بالمعنى الغيبوبى الذاهل ، وإلا لما قال كل ذلك ، بل لنام أو هام على وجهه عبياً حِصِرًا (٢) يدل على هذا ما سبق أن قيل من أنه « قد عاش خبرة تأثير الخمر بوعى فائق سبق اجتهاد العلماء اللاحق»(٣) . ويدل على هذا أيضا ما توصل إليه أبو نواس من أن الخمر لا تغير أخلاق الناس ، فالأحمق يظل على حمقه مهما سكر ، والفاضل يظل على فضله وكرمه ؛ ولا تقلل الخمر من شأنه :

تزيد سفيهَ القـوْم فَضْلَ سَفَاهَة ... وتتركُ أخْلاَقَ الكَرِيمَ كما هِيا
وجدتُ أقلَّ النَّاسِ عَقْلاً إذا انتَشَى ... أقَلَّهُمُ عَقْلاً ، إذا كَانَ صَاحِيَا (٤)

وهذا يؤكد ما سبق أن قرره يحى الرخاوى من أن أبا نواس قد عايش فعل الخمر فى «تعتعة» الذات اليقظة لتتعدد ، ولكن دون جنون(٥) ، أى يظل هناك بقية وعى ، ينصهر فى قدر من الجنون ، فيشكلان ذاتا جديدة ، ليست بالذات الصاحية التى تتعذب بنار اليقظة ، وتصطدم ببرودة الصحو ، وليست بالذات الذاهلة التى تغيب تماما عن الوجود ؛ ولكنها ذات نصف صاحية ، نصف ناعسة . إنها الذات الجديدة المبدعة .

المثال السابق يظهر كيف يوظف الشاعر لفظا (يتعتعنى) ، ليعكـس موقفـــا ،

---

(١) راجع البحث ص ١٥٩ (٢) مجله فصول ، العدد السابق ، ص ٤٧ (٣) نفسه ص ٤٧
(٤) الديوان ص ٢١٣ . (٥) مجلة فصول ، العدد السابق ص ٤٧ .

ومن ثم فإنه لمن الظلم لمثل هذا الشاعر أن يكتفى بدراسة موسيقى شعره من خلال بحورها العروضية وقوافيها ، فثمة تشكلات تتناثر عبر النص مثل التوازن والتقطيع والتكرار تؤدى وظيفة هامة فى إنتاج الدلالة عنده ، وعلى سبيل المثال ؛ حين نقرأ البيت الثالث :

فَبُحْ باسم من تهوى ، وَدَعْنِي من الكنى
فلا خير فى اللذات ، من دونها سترُ

نلحظ توازنا بين صيغتى الأمر المعطوفتين ، «فبح باسم من » / «ودعنى من الـه ، فكلاهما على وزن «فعولن مفا » ، الصيغة الأولى تحث على الإفضاء ، وهو تقدم وانتشار ، أما الصيغة الثانية فتحث على التخلى ، وهو تراجع وانغلاق . وعلى هذا تتحرك الصيغتان فى اتجاهين متضادين ، لكن حين تقترن الصيغة الأولى «بُحْ» بالجهر باسم المحبوب ، وتقترن الثانية «دع» بالكناية عن هذا الاسم، فإنهما يتكاملان ، حين تؤكد ثانيتهما الأولى . وهكذا يستغل الشاعر أيضا إمكانيات الأمر والنهى – موسيقيا – للتعبير عن رؤيته .

– قلنا إن الشاعر قد أحس بالهدوء والراحة عقب إلقائه حكمته فى عجز البيت الثالث ، وانعكس هذا الهدوء على الأسلوب الذى تحول من الإنشاء إلى الخبر ؛ حيث استسلم للذكرى ؛ ليقص إحدى مغامراته مع رفاقه من عصابة الأشقياء ، وذلك فى سبعة أبيات هى بقية القصيدة :

٤ – وخَمَّارَةٍ نَبَّهْتُهَا بعدَ هَجْعَةٍ ... وقد غابت الجوزاءُ ، وارتفع النَّسرُ
٥ – فقالت : من الطُّرَّاقُ؟ قلنا : عصابة ... خفـــافُ الأذَاوَى يَبْتَغى لهمُ خَمْرُ
٦ – ولابدَّ أن ... ، فقالت : أو الفِدا ... بأبْلَجَ كالدينـار فى طرفـه فَتْرُ
٧ – فقلنا لها : هاتيه . ما إن لمثلنا ... فديناك بالأهلينَ ، عن مثل ذا صبْرُ
٨ – فجاءتْ به كالبدر ليلةَ تمِّه ... تخالُ به سحراً ، وليس به سحْرُ
٩– .... فكان به من صـوم غربتـنا الفطـرُ
١٠– فبتنا يرانا الله شرَّ عِصَابةٍ ... نُـجـرِّرُ أذيال الفُسُـوق ولا فخـرُ

ولأن الشاعر يستسلم للذكرى ، فإن السيادة تنتقل من أفعال الأمر إلى الأفعال الماضية التى يحتشد بها هذا الجزء وهى «نبهتها ، غابت ، ارتفع ، قالت، قلنا ، جاءت ، قمنا ، بتنا » . يمكن – إذن – أن نقسم القصيدة إلى قسمين متكاملين ، وليسا متعارضين :

القسم الأول : الأبيات : (١ : ٣) .

القسم الثانى : (٤ – ١٠) .

يمثل القسم الأول وحدة شعورية قائمة بذاتها ، حيث تشيع صيغ الأمر والنهى التى يوظفها الشاعر للتحريض على الجهر بأمرين : الخمر والحب .

أما القسم الثانى فيتحول الشاعر ليفصّل ما أجمله فى القسم الأول ، وليسوق مثالا عمليا على دعوته النظرية ؛ فيقص كيف طرق هو وعصابته باب خمارة كانت قد نامت حيث أوغل الليل ، لكنهم يصرون ، ويطلبون – فى البدء – خمرا فينالوه ، ثم يطلبون منها «حبًّا» فتَفْدى نفسها منهم بغلام يفرحون به ويقضون ليلتهم فخورين بأذيال الفسق التى يجرّونها .

تلفت العبارة الأولى فى القسم الثانى«وخمارة نبهتها » – تلفت إلى صيغة الأمر المطلعية «ألا فاسقنى خمرا» حيث كان الشاعر قد نبه الساقى بـ «ألا» دون أن يذكر أنه قد نبهه ، لكنه – فى الوحدة الثانية – يلجأ إلى التنبيه عن طريق الكلمة لا الأداة . فى مطلع القسم الأول تم التنبيه بلغة تشبه الشفرة حيث استخدم الأداة / الرمز (ألا) لمرموز إليه (التنبيه) ، لكنه فى مطلع القسم الثانى يستخدم كلمات اللغة نفسها لأداء وظيفة التنبيه ، وذلك من خلال لفظة «نبهتها» التى تتكون من فعل وفاعل ومفعول .

ولعل اختلاف الأسلوب (ألا / نبهتها) رغم وحدة الدلالة (التنبيه) فى مطلعى القسمين ، يكشف – من زاوية أخرى – عن التحول من الأسلوب الإنشائى إلى الأسلوب الخبرى .

---

(١) الديوان ص ٢٨ .

لكن هذا التنبيه الذى يحرص عليه الشاعر فى بداية قسمى القصيدة يرتبط بموقف الداعية الذى يحس بأن ثمة رسالة ينبغى أن (ينبه) الآخرين ليتبعوها سواء أكانوا رجالا (الساقى فى القسم الأول) أم نساء (الخمارة فى القسم الثانى)

إن جملة « ألا فاسقنى خمرا » المطلعية تنحل فى الوحدة الثانية حين يجدُّ الشاعر فى البحث عن الخمر وإن أدى الأمر إلى الطرق على باب خمارة هجعت:

فقالت : من الطُّرَّاق ؟ قلنا : عِصابةٌ خِفَافُ الأذَاوى(١) يُبتغى لهم خمرُ

يبدو الشاعر ورفاقه ، وهم يمسكون أوعية الخمر الفارغة ينشدون امتلاءها خمرا - يبدون مثل مجموعة من الصعاليك المهددين بالموت جوعا ، وهم يلتمسون طعاما ، لذلك لا يتورعون عن طرق باب خمارة هجعت . لكن هذه الصورة تكشف عن أن الخمر لم تعد مجرد شراب يُتَسلَّى به ، بل أصبحت غذاءلايُستغنى عنه ، ولم تزل صيغة «يُبتْغى لهم خمرٌ» تعبر عن بغية الشاعر التى أعلنها مجملة فى مطلع القصيدة «ألا فاسقنى خمرا» ، لكنه فى البداية يعبر عن رغبته بواسطة صيغة الأمر ، أما هنا فالمجال يسمح للبسط والاسترخاء والحكى، لذلك تصبح صيغة المضارع المبنى للمجهول هى الملائمة «يُبْتغى لهم خمر» لكن هذا المضارع يتحول إلى ماض حين يتعلق بالفعل «قلنا» .

– بعد أن يعلن الشاعر فى البيت الخامس عن بغيته فى طلب الخمر ، يتابع فى البيت السادس طلب بغية أخرى ، هى «الحب» . والترتيب على هذا النحو (الخمر أولا والحب ثانيا) يتسق مع الترتيب الذى ورد مجملا فى القسم الأول ؛ حيث كان طلب الخمر سابقا فى البيت الأول «ألا فاسقنى خمرا» وكان طلب الحب لاحقا فى البيت الثالث «فبح باسم من تهوى» .

* * *

– هذه العصابة أرادت الخمارة ، لكنها لم تردهم ، فافتقدت نفسها منهم بغلام فاتر العينين أبيض كالدينار :

---

(١) الأذاوى : أوعية الخمر ، وخفاف الأذاوى أى أوعية الخمر الفارغة .

٦ – ..... فقالت : أو الفدا بأبلج كالدينار فى طرفه فتر
٧ – فقلنا لها : هاتيه ، ما إن لمثلنا فديناك بالأهلين عن مثل ذا صبر

هكذا يفرحون بالفداء الذى يعد فى نظرهم أفضل من المفدى به . وهنا ينصرف الذهن إلى صيغة «فبح باسم من تهوى » التى وردت فى الوحدة الأولى حيث تبدو أهميتها الآن .

إن الشاعر الذى ألح على ساقيه ليبوح بـ ياسم» من يهوى ، كان يهمه كثيرا معرفة الاسم ، لا لأن صاحب الاسم فى حد ذاته يعنيه ، لكن ليميز من خلال الاسم أغلام صاحبه أم أنثى ؟! . وبديهى أن اختلاف النوع يَفْرق كثيرا بالنسبة لأبى نواس وعصابته .

– اتضح أن القصيدة تنقسم إلى قسمين : قسم مطلعى (الأبيات ١ – ٣) تسوده الأساليب الإنشائية ، ويعد بمثابة الإطار النظرى الذى يعرض الشاعر من خلاله دعوته ، هذه الدعوة التى يمكن أن تتلخص فى كلمة واحدة هى ضرورة «الجهر » أو «البوح» باللذة ، خمرا كانت أم حبا .

أما القسم الثانى (الأبيات ٤ – ١٠) فتسوده الأساليب الخبرية ، وهو بمثابة التجسيد العملى للإطار النظرى ؛ وذلك من خلال عرض الشاعر لتجربة عملة خاضها مع عصابته سعيا وراء لذتيه : الخمر والحب .

لكن تظل التجربة العملية قاصرة على التطبيق التام لعناصر الإطار النظرى . ففى القسم الأول يبدو الشاعر بوجه البطل الجسور الذى لا يبالى بأحد ، ولا يكترث بقيمة . وذلك من خلال صياحه أمرا ناهيا «ألا فاسقنى ، وقل لى ، وبح ، ودعنى ، ولا تسقنى » ولكن حين ينزل إلى «الميدان» نجده يفتقد كثيرا من «جسارته» ونجده أيضا يتخلى عن «جهريته» ، فهو يسعى إلى الخمارة بعد أن نامت العيون ، بل إن الخمارة نفسها كانت قد هجعت «وخمارةٍ نبهتها بعد هجعةٍ» مع أن المعهود أو المفترض أن تكون هى آخر الهاجعين ، لأن الأمر يتصل بعملها ورزقها . والشاعر نفسه يعود ليؤكد بعد ذلك أنه قد ذهب فى ساعة متأخرة من الليل ، وذلك من خلال قوله «وقد غابت الجوزاء وارتفع النسر»

إن الأمر إذن يجرى بمنتهى السرية ، وذلك حين يسعى إلى الخمارة بعد أن أغلقت بابها ، وبعد أن انصرف عنها المرتادون ، بحيث أصبح هو وعصابته فى مواجهة امرأة (الخمارة) . إذن فهم حريصون على أن لا يراهم الناس ، وإن كان هذا الحرص ينتفى حين يتعلق الأمر برؤية الله له . .

فبتنا يرانا اللهُ شَرَّ عِصَابَةٍ نَجَرَّرُ أذيال الفُسوقِ ولا فَخْرُ

ربما لأن أبا نواس وعصابته يطمعون فى عفو الله(١) ؛ هذا العفو الذى لا يرجونه من الناس . لكن تظل هذه الدعوة إلى «الجهر» أو «البوح» مجرد صراخ يستحيل إلى استخفاء عن عيون الناس ، مما يؤكد أن سلوك أبى نواس كان أقل بدرجات من دعاويه . ومن المؤكد أن هذا يرتبط بواقع المجتمع ، الذى وإن أصيب ببعض مظاهر التفسخ والمجون ، إلا أنه لم يزل المجتمع العربى الذى لا يتجاوز بسهولة عن الخارجين على قيمه .

ومن ثم فإن هذا الزئير الذى يواجهنا به الشاعر من خلال صيغ الأمر والنهى فى مطالع قصائده ، يعبر عن طموحه إلى تأسيس مجتمع الجهر والإباحة ، أكثر مما يعبر عن أن واقع المجتمع قد أصبح بهذا الحال .

وهكذا يتضح أن صيغ الأمر والنهى الواردة فى القسم الأول من القصيدة تتحل فى قسمها الثانى ، ولا تكف عن التراسل معه . وسواء جاء القسم الثانى محققاً طموح القسم الأول أم مقصرا فى تحقيق هذا الطموح ، فإن القصيدة تظل فى الحالتين تعكس ليس فقط واقع عصبه من المجان ، ولكن أيضا واقع مجتمع

---

(١) لأبى نواس أبيات كثيرة تدل على أنه يقبل على المعاصى اعتمادا على مغفرة الله ، وأن ذنوبه – مهما عظمت – تصغر أمام عفو الله ، من ذلك قوله :

– غادِ المدامَ وإن كانت مُحرّمةً فللكبائر عند الله غُفرانُ

– تَكثّر ما استطعت من الخطايا فإنك قاصدٌ ربا غفورا

الديوان ص ٢٦ ١، ص ٧٣٠ (على الترتيب) .

صيغة «هاتِ» .

لكن هناك صيغة مهمة يمكن أن نَعُدّها من الصيغ المعاونة لصيغة « اسقنى » ، وهذه الصيغة هى « هاتِ » ، وهى تُشَكّل إلى جانب الصيغة الأم ملامح موقف القبول .

ولقد وردت هذه الصيغة بالديوان (١٣مرة) (١) ، أسندت فى واحدة منها إلى المفردة المؤنثة ، وفى أخرىَ إلى المثنى المذكر ، بينما أسند العدد الباقى (١١ مرة) إلى المفرد المذكر .

أما الصيغة التى أسندت إلى المفردة المؤنثة ، فهى الوحيدة التى وُظّفت فى سياق غزلى ؛ وغزل غلامى على وجه التحديد :

فقلنا لها : **هاتِه** ، ما إنْ لمثلنا ... فديناك بالأهلينَ عن مثل ذا صَبْرُ(٢)

أما بقية الصيغ ، فقد وُظّفت فى سياق خمرى . لكن الشاعر كان يُنَوّع فى استخدام هذه الصيغ ، إذ يأتى بها معطوفا عليها مرة بصيغ أمر أخرى ، ومعطوفة مرة ثانية . ومن النوع الأول هذه الأمثلة الخمسة :

١- **هاتِ** التى تعرفُ وَجْدِى بها ... **واكْنِ** بما شئت عن الخمرِ (٣)
٢- فقال : **هاتِ وأسمعنا** على طربٍ ... «وَدّعْ هُرَيرةَ إنَّ الرَّكْبَ مُرْتحلُ (٤)
٣- **وهاتِ** فغننى بيتى نُصَيْبٍ ... فقد وافانى القدحُ المدارُ (٥)
٤- **هاتِ** من الرَّاحِ ؛ فاسقنى الرَّاحا ... أما ترى الدّيك كيف قد صاحا (٦)
٥- **هاتها** جهراً ، ودعنى ... من أحاديث خرافة (٧)

ومن النوع الثانى هذه الأمثلة الخمسة أيضا :

١ - **أدِرْها** علينا قبل أن نتفرّقا ... **وهاتِ** اسقنى منها سُلافاً مُرَوّقا(٨)

---

(١) الديوان ص ٢٨ ، ٨٢ ، ٩٣ ، ٩٦ ، ١١١ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١٢٤ ، ١٢٨ ، ١٨٠ ، ١٨٢ ، ٦٨٤ ، ٦٨٧ .
(٢) الديوان ص ٢٨ (٣) الديوان ص ٨٢ (٤) الديوان ص ١١٦
(٥) الديوان ص ١٨٠ (٦) الديوان ص ٦٨٤ (٧) الديوان ص ٩٦ (٨) الديوان ص ٩٣

٢ – فصنها عن الماء القراحِ ، وهاتها فإنك إن لـم تسـقنى متُّ دونهـا(١)
٣– أدرها على النُّدْمانِ نُوحِيَّةَ العهدِ وهاتٍ لعلّى أن أسَكّنَ من وجدى(٢)
٤– فقلنا : أرِحْنا .. هاتِ إن كنت بائعـاً
فإنَّ الدُّجـى عَنْ مُلكِـهِ سيـغيبُ (٣)
٥– فقلتُ له : خُذْها ، وهـاتِ نُعَاطِـهـا
فقام إليها فقـد تمـلّى بنا بشرا (٤)

يلاحظ أن أمثلة النوع الأول تركز على طلب الخمر من خلال صيغة « هات » التى تتقدم صيغ الأمر الأخرى ، بينما تأتى هذه الصيغ الأخرى كأفعال معاونة لتضيف ملامح أخرى لجو الشراب ، وغالبا ماتكون هذه الملامح مرتبطة بالغناء « هات وأسمعنا » و«هات فغننى » . أو مرتبطة بالسقيا : « هات .. فاسقنى » . وقد ترد الصيغة المعطوفة لتنفى ملمحا نقيضا للخمر التى تُطلب « هاتها جهراً ودعنى من أحاديث خرافه .

أما أمثلة النوع الثانى فإن صيغة «هاتٍ » ترد فيها لتحتل المرتبة الثانية بعد صيغ يوليها الشاعر الأهمية الأولى ، وذلك مثل صيغة « أدر » والتى يركز الشاعر من خلالها على أن تدور الخمر دورتها ، ثم يطلبها بعد ذلك من خلال صيغة هات « أدرها .. وهات اسقنى » ، « أدرها .. وهاتٍ لَعَلّى ...» . لكن ليس ترتيب الصيغة هو الذى يمنحها أهميتها دائما ، فقد تكون الصيغة التالية أكثر أهمية من الصيغة السابقة ، والمحك فى هذا هو السياق . ولنتأمل هذا البيت :

فَصُنْها عن الماء القراح ، وهاتها فإنك إن لم تسقنى متّ دونها

فرغم تقدم صيغة « فصنها » إلا أن صيغة « هاتها » تعد أكثر أهمية ، بدليل أن الشطر الثانى من البيت يأتى كتبرير لها ، وعندما تجتمع الصيغتان : « فصنها » و« هاتها» فى بيت واحد ، وتُعَلَّل إحداهما دون الأخرى ، فإن الصيغة التى تُعَلَّل تكون قد ظفرت بعناية الشاعر واهتمامه .

---

(١) الديوان ص ١٣٨
(٢) الديوان ص ٦٨٧
(٣) الديوان ص ١١١
(٤) الديوان ص ١٢٤

وخلاصة القول فى صيغة «اسقنى» أن ثمة صفات تجتمع فيها هى :

١ – شيوع الاستخدام من الناحية العددية .

٢ – تعدد صور صيغ الأمر منها .

٣ – احتلال أكثر المواقع استراتيجية فى القصيدة

٤ – إسنادها – فى الأغلب الأعم – إلى المفرد المذكر .

٥ – تعدد سياقاتها حسب الحرف الذى ترتبط به ، على هذا النحو :

أ – «اسقنى على ..» ترد فى سياق يرتبط برسم جو الشراب ، والذى يرتبط هو الآخر بأشياء محببة مثل وجه المحبوب ، أو حتى ذكره . كما يرتبط هذا الجو بالعطر والنرجس والريحان .

ب – «اسقنى و ...» ويتحدد من خلالها طبيعة العلاقة بين الشاعر والندمان ، وهى علاقة تقوم على المودة والألفة والانسجام

ج – «اسقنى حتى ..» ويتحدد من خلالها الغاية التى يبغيها الشاعر من خلال شرب الخمر ، وهى أن يتحول عن دنيا الواقع إلى عالم الوهم ، حيث اللامنطق واللاعقل ، والذهول عن الوجود .

د – « اسقنى يا ..» ويتحدد من خلالها طبيعة العلاقة بين الشاعر والمنادى الذى يكون – فى الغالب – مفردا مذكرا ، قد يُعَيِّنُه الشاعر بالاسم ، وقد يتركه بلا تعيين ، لتتوجه – حينئذ – صيغة الأمر «اسقنى» إلى مطلق الإنسان ، ويحقق الشاعر طموحه فى تبليغ رسالته الخمرية إلى كل إنسان .

٦ – كذلك ترتبط صيغة «اسقنى» بمجموعة سياقات دالة هى :

أ – ترتبط أولا بكمية الشراب والتى تحدد بالعدد وبالحجم وبالكيل . وهذا التنوع يشى بوضع الشاعر المتعطش دائما للخمر ، والخبير بكيفية تناولها .

ب – وترتبط ثانيا بزمن الشراب الذى يتنوع هو الآخر بحيث يشمل الزمان كله ، وكأن الزمن الذى لا يرتبط بالكأس يعد ساقطا من عمر الشاعر .

ج – وترتبط صيغة «اسقنى» – ثالثا – بقدم الخمرة وعتقها ، حتى ليسبق وجودها وجود آدم ، وفى هذا تقديس للخمر ، وذلك حين تصبح البداية ، وكذا حين تصبح النهاية «خليلىٌ بالله لا تحفرا لى القبر إلا بقطربل .. لعلى أسمع فى حفرتى إذا عصرت ضجة الأرجل » .

د – وترتبط صيغة «اسقنى» – أخيرا – بالخمرة التى اكتملت لها كل مقومات الحسن ، ومن ثم فإن الشاعر يخلع عليها طائفة من أحسن الأسماء .

وعلى هذا النحو فإن صيغة «اسقنى» تقف فى مواجهة صيغة «دع» . هنا ، ومع صيغة «اسقنى» وفى ظلها يعيش الشاعر أجمل ساعاته ، إذ يبدو راضيا عن الكون والناس ، مستسلما ومسترخيا فى خدر من يتلقى الدواء لكل داء . ومن ثم فإنه إذا كانت «دع» قد وُظِّفت لأداء مهمة الرفض ، فإن «اسقنى» قد وُظِّفت لأداء مهمة القبول .

(٣)

صيغة «اشرب» وموقف التواصل

إذا كانت صيغة «اسقنى» تمثل موقف القبول ، وذلك حين يتصالح الشاعر من خلالها مع الكون ، فإن صيغة «اشرب» تتجاوز هذا الموقف حين تحقق التواصل مع هذا الكون .

صحيح أن «القبول» ينطوى على موقف إيجابى ، على أساس أنه ضد الرفض ، لكنه يمكن أن يعد موقفا سلبيا إذا وُضع بإزاء موقف التواصل ، إن أبا نواس لم يقنع بموقف القبول ، لأنه لا يجد خلاصه فى مجرد الاستغراق فى الكأس ، بقدر ما يجد هذا الخلاص فى الترويج للكأس . لقد آمن أبو نواس إيمانا لا يهتز بجدوى الكأس وفعاليته وقدرته على إبادة أكوام الهموم ، واستعادة عوالم النشوة. لقد أصبح الكأس «جنته» التى يحسها ويشمها ويملأ بها حواسه : ظاهرة وباطنة .. فليكن إذن مبعوثا من قِبَل الكأس ، مُشيدا بها ، مُعَرِّفا بفضلها ، مُعْليا من شأن تابعيها ، متوعِّداً شانئيها . إنه – باختصار – أحَسَّ بأنه مدين للخمر بالكثير ، وأن سبيله الوحيد لأداء بعض ما فى رقبته من دين ، هو أن ينذر حياته لها ، داعايا ومُرَوِّجاً .

ولقد تجلت هذه الدعوة وهذا الترويج مكثَّفين فى صيغة «اشرب» التى تشكلت فى عدة صور مبينة فى الجدول التالى :

م	البيـــــت	الصفحة	المكان
١	اشـربْ ـ فُديتَ ـ عَلانيةْ أمْ التَّســتُّرِ زَانيـــــهْ	١٣٦	المطلع
٢	اشربْ على الوردِ فى نيسانَ ؛ مُصْطبحاً من خمرِ قَطْرُبُّلٍ حمراءَ كالـكاذِى	٦٨٥	»
٣	واشربْ سُلافاً كعينِ الديكِ ، صـــافيةً من كفِّ ساقيةٍ كالريمِ . حـــوراءِ	٣٤	صدرالبيت

م	البيت	الصفحة	المكان
٤	فاشربْ – هديتَ – وغَنِّ القومَ ، مبتدئاً على مُساعَدةِ العيدانِ والنَّاءِ	٣٦	صدر البيت
٥	فاشرب على جدّة الزمان فقد أصبح وجهُ الزمان مُقْتَبِلاً	٦٣	»
٦	فاشربْ على جامدٍ ذا ذوبُ ذا ولا تدعْ لذةَ يومٍ لغد	٨٤	»
٧	واشرب الخمرَ على تحريمِها إنّما دُنياكَ دارٌ فانيهْ	١١٩	»
٨	اشْربْ – فَدَيْتُكَ – واسْقِني حتى أنامَ مكانيه	١٣٦	»
٩	واشربِ الراحَ ، ودَعْني مِنْ صلاةٍ كُلَّ يومِ	٢٠٥	»
١٠	فاشربْ على وجهِ بدرٍ رَيّانَ غيرَ مُعَرْبِدْ	٢٣٢	»
١١	فاشربْ على وَجْهِ هَضيمِ الحَشا أينَعَ في خدّيهِ عُنّابُ	٢٣٢	»
١٢	واشْرَبْ بكفّي شادنٍ جاز المنى هَيفاً وقدّا	٣٩٢	»
١٣	فاشرب لعلك أن تحظى بسكرتها فالشأن – إن ساعدتنا سكرة – فيها	٦٧٥	»
١٤	فاشربْ نديمي على العينين والراس كذاك ، واستَفْتِحِ اللذّاتِ بالكاسِ	٧٠٥	»
١٥	هذا قناع الليل محسورُ فاشربْ فقد لاحَ التَّباشيرُ	١٤	صدر العجز
١٦	لا تبك ليلى ، ولا تطربْ إلى هند واشربْ على الوردِ من حمراءَ كالوردِ	٢٧	»
١٧	لا تحفلنْ بقول الزاجرِ اللاّحي واشربْ على الوردِ من مَشْمُولةِ الرّاحِ	١٠٨	»

م	البيـــــت	الصفحة	المكان
١٨	الراح شيءٌ عَجِيبٌ أنت شـــاربُهـــا فاشرب ؛ وإن حَمَلَتْكَ الرَّاحُ أَوْزاراً	١١١	»
١٩	بـــادرِ الـــكأسَ نهـــاراً واشرب الرَّاحَ العُقَـارا	١١٢	»
٢٠	إعرضَ عنِ الرَّبْعِ إن قررت بـــه واشربْ من الخمـر أنتَ أصْفَاها	٦٨١	صدرالبيت
٢١	فقال : هات اسقنى ، واشرب وغَنِّ لنا «يادارَ شَعْثاءَ بالقاعينَ فالساحِ»	١٠٩	الحشو
٢٢	واشْرِبَنْهاً مـــزَّةً ، تـــذ هـــبُ بالهـــمِّ ، عُقَـــارَا	١٢٢	صدر البيت
٢٣	واشْرِبَنْها كأنَّها عَيْنُ ديكٍ يَطرُدُ اللهمَّ طعْمُهاً والغَليلاَ	٦٧٣	»
٢٤	هـذه الخمر .. جهـــاراً فاشربنها ، لاســـرارَا	٢٢	صدرالعجز
٢٥	دعْ ذاعَدِمْتُكَ ، واشْرَبْهاً مُعَتَّقَةً صَفْرَاءَ تُعْنِقُ بين المـــاء والزَّبَدِ	٤٦	الحشو
٢٦	يا خليليَّ اشْرَبَاهَـــاً واجسرا فيهـا القِنَاعـــاَ	١٥٥	»
٢٧	فاشربا الخمر واسقياني سُلَافاً عُتِّقَتْ بَيْنَ نَرْجـــسٍ وَبَهـــارِ	١٨٣	صدرالبيت
٢٨	فقلت « اشْربى! إنْ كانَ هذا محرَّماً ففى عُنُقِى يا ريمُ وزْرُكِ مَعْ وِزْرِى»	٢٦٤	الحشو
١	لاتشـــربِ الـــرَّاحَ غَـيرْ ممـــزوجٍ مِنْ كـــفِّ ظبْيٍ أغَنَّ مَغْنُـــوجِ	٢٦	المطلع
٢	نعم شَبَـــابَكَ بالخـــمرِ العتيـــقِ ، ولا تشربْ كما يشربُ الأغْمَارُ مِنْ مـــاذِى	٦٧٥	صدرالعجز
٣	لاتشربَنَّ وجعفراً فى مجلس أبداً ولا تحملْ دم الأخوين	٥٥٥	صدر البيت

يحسن بعد هذا – أن نُفَرِّعَ الإحصاء السابق فى جدولين ، يختص أولهما ببيان صور صيغ الأمر من الفعل «شرب» بينما يختص الثانى ببيان صور صيغ النهى من نفس الفعل ، ويوَضَّح بالجدولين عدد مرات ورود كل صورة بالديوان ، ثم أماكن توزيعها ، فإسنادها من حيث العدد (الإفراد والتثنية والجمع) والجنس (التذكير والتأنيث) .

الجدول الأول (صور صيغ الأمر)

م	صور صيغ الأمر	أماكن التوزيع					الإسناد				
		العدد	مطلع ق	صدر ب	مقدمة العجز	العشر	العدد			الجنس	
							مفرد	مثنى	جمع	مذكر	مؤنث
١	اشرب	٢١	٢	١٢	٦	١	٢١	–	–	٢١	–
٢	اشربنها	٣	–	٢	١	–	٣	–	–	٣	–
٣	اشربها	١	–	–	–	١	١	–	–	١	–
٤	اشرباها	١	–	–	–	١	–	١	–	١	–
٥	اشربا	١	–	١	–	–	–	١	–	١	–
٦	اشربى	١	–	–	–	١	١	–	–	–	١
	المجموع	١٨	٢	١٥	٧	٤	٢٦	٢	–	٢٧	١

الجدول الثانى (صور صيغ النهى)

م	صور صيغ النهى	أماكن التوزيع					الإسناد				
		العدد	مطلع ق	صدر ب	مقدمة العجز	العشر	العدد			الجنس	
							مفرد	مثنى	جمع	مذكر	مؤنث
١	لا تشرب	٢	١	–	١	–	٢	–	–	٢	–
٢	لا تشربن	١	–	١	–	–	١	–	–	١	–
	المجموع	٣	١	١	١	–	٣	–	–	٣	–

منعا للتكرار لا نريد أن نطيل فى الحديث عن نتائج الجدولين السابقين ؛ فالنتائج التى يشيران إليها تقترب كثيرا من النتائج المستخلصة من الجداول القرينة الخاصة بصيغتى «دع» و «اسقنى» ، إلا فى أمرين :

١ – فيما يتصل بصور صيغ الأمر من الفعل «شرب» يلاحظ قلة نسبة ورودها بالنسبة لصور صيغ الأمر من الفعل «سقى» ، إذ تبلغ هذه النسبة النصف تقريبا (٢٨ : ٥٨) .

والسبب هو أن الشاعر كان يتوجه بصيغة «اشرب» إلى الآخر «المخاطب» فى حين يتوجه بصيغة «اسقنى» إلى نفسه ، وهذا دليل على أن اهتمامه بنفسه يأتى فى الدرجة الأولى ، ثم يأتى اهتمامه بالآخر فى الدرجة الثانية ، بل إن اهتمامه بالآخر يعد صورة من صور اهتمامه بنفسه ، ذلك أن الطقس الخمرى لا تكتمل حلقته دون التواصل مع الآخر .

٢ – فيما يتصل بأماكن التوزيع يلاحظ أيضا انكماش عدد صور صيغ الأمر من الفعل «شرب» التى تحتل مطلع القصيدة (٢ من ٢٨) ، فى حين كانت قريناتها من الفعل «سقى» (١٤ من ٥٨) وهذا يؤكد مرة ثانية أن اهتمام الشاعر بنفسه من خلال صيغة «اسقنى» يفوق اهتمامه بالآخر الذى يتوجه إليه من خلال صيغة « اشرب » .

* * *

بعد ذلك يحسن أن نرصد التشكلات الأسلوبية التى صاغ فيها الشاعر صيغة « اشرب » وهى أربعة تشكلات :

أولا : «اشرب» مصحوبة بجملة دعاء :

١ – فاشرب – هُديتَ – وغَنَّ القومَ ..

٢ – اشرب – فُديتَ – علانية ...

٣ – فاشرب – فَدَيْتُكَ – واسْقِنِي ... (١) .

---

(١) الديوان – على الترتيب – ص ٣٦ ، ١٣٦ ، ١٣٦ .

والاعتراض هنا يؤدى معنى الحث المشوب بالتوسل ؛ بقصد دفع المخاطب إلى دائرة الكأس ، تحقيقا لهذا التواصل الذى ينشده الشاعر ، والذى يبدو فى صيغ الأمر المعطوفة على الصيغة الأولى ، فى المثالين الأول والثالث:

- اشربْ .... وَغَنّ
- اشربْ ... واسقنى .

ثانيا : اشرب + مفعول به (هو الخمر أو أحد أسمائها أو صفاتها) .

١ - اشرب الخمرَ على تحريمها ..
٢ - اشرب الراح العقارا ...
٣ - اشرب سلافا كعين الديك ...
٤ - اشربها مُعتّقَةً ...
٥ - اشْرَبَنْهاَ مزة ..
٦ - اشربَنْهَا كأنها عَيْنُ دِيكٍ (١) .

واضح أن الدعوة إلى الشراب فى المثال الأول تنسحب على «الخمر» التى ترتبط فى نفس السياق بالتحريم ، مما يؤكد ما سبق أن أثبته البحث من أن لفظ «الخمر» يرد - غالبا - فى سياق تحدى(٢) ، وليس فى سياق وفاق ووئام ؛ كما فى الأمثلة التى تُذْكَرُ فيها الخمر من خلال الأسماء (الراح والعقار والسلاف) أو الصفات (معتقة ، مزة) أو الصور (كأنها عين ديك) .

وعلى هذا تتعلق صيغة «اشرب» بشراب الشاعر على مستوى الاسم المباشر (الخمر) ، ثم على مستوى أسماء الدلال (الراح ، العقار ، السلاف) ، ثم على مستوى الصفات (معتقة ، مزة) ، ثم على مستوى الصورة (كأنها عين ديك) . وتعدد هذه المستويات يعد بمثابة العرض الجيد لهذا الشراب فى زوايا متعددة ، وأحوال متنوعة ، حتى يُجتذب إليه الأنصار الذين يحقق الشاعر من خلالهم التواصل.

---

(١) الديوان - على الترتيب - ص١١٩ ، ١١٢ ، ٣٤ ، ٤٦ ، ١٢٢ ، ٦٧٣ . (٢) راجع البحث ص ١٢٩

ثالثا : اشرب + (على) :

وحين تتعلق صيغة «اشرب» بحرف الجر «على» فلكى ترسم الجو الذى يحب الشاعر أن يتعاطى فيه خمرته ، وهو جو يرتبط بالورد ، أو بوجه جميل ، أو بزمان متجدد ، أو بفاكهة محببة .

١ – اشرب على الورد فى نيسان مصطبحا .
٢ – ... اشربْ على الوردِ من مشمولةِ الرُّاح .
٣ – .. اشربْ على الوردِ من حمراءَ كالوردِ .
٤ – فاشرب على وجه بدرٍ ..
٥ – فاشرب على وجه هَضيمِ الحَشا .
٦ – اشرب على جِدَّةِ الزمان ..
٧ – اشربْ على جامدٍ ذَا نَوْبُ ذا (١)

وعلى هذا يرتبط مجلس الخمر بالجمال الطبيعى (الورد – التفاح) والجمال الإنسانى (الوجه الجميل) ثم بالجمال الزمانى (الربيع) . وهو ثالوث يضعه الشاعر متعلقا بصيغة «اشرب» ليجتذب أتباعا ؛ ليحقق من خلالهم التواصل المنشود .

رابعا : «اشرب» مرتبطة بسياق عطفى مع صيغة أمر أو نهى لتؤكد موقف الاتصال من خلال إبراز نقيضه الانقطاع :

---

(١) الديوان – على الترتيب – ص ٦٨٥ ، ١٠٨ ، ٢٧ ، ٢٣٢ ، ٢٣٢ ، ٦٣ ، ٨٤ .
وتشير «ذا» الأولى فى المثال الأخير إلى التفاح ، كما تشير «ذا» الثانية إلى الخمر ويوضح ذلك البيت السابق على المثال المذكور وهو :
الخمر تفاح جرى ذائبا كذلك التفاح خمر جمدْ

١ – اشـربِ الـرَّاحَ ، وَدَعْنِي مِنْ صِـــلاةٍ كـــلَّ يـــوْمِ
٢ – اعرضْ عنِ الرَّبْعِ إن مَرَرْتَ بـــه
واشربْ من الخمر أنتَ أصفـــاها
٣ – لا تبك ليلى ، ولا تطـــربْ إلى هنـــد
واشربْ على الوردِ من حمراءَ كالورد
٤– لا تحفلنَّ بقـــول الزاجـــرِ اللاَّحى
واشربْ على الوردِ من مَشمُولةِ الرَّاحِ (١)

فى النماذج السابقة تؤكد صيغ الأمر والنهى «دعنى» و «اعرض» و «لاتبك» و«لاتطرب» و «لا تحلفن» – تؤكد على الانقطاع عن (الصلاة – الربع – ليلى – هند – الزاجر اللاحى) ، لكن صيغة «اشرب» المتكررة فى النماذج الأربعة تقف بإزاء الصيغ السابقة لتؤكد على ضرورة الاتصال بـ (الرَّاح – الخمر) .

وهكذا يؤكد الشاعر على ضرورة اتصاله بعالم الخمر ، من خلال إبراز انقطاعه عن عالم الطلل .

على أن هذا التواصل يتكثف من خلال اندماج الشاعر مع الآخر ، وذلك حين تعطف الصيغتان «اشرب» و «اسقنى» ويستدان إلى المثنى مؤكدين هذا التلاحم

فاشربا الخمرَ ، واسقيانى سُلافاً عُتِّقَتْ بين نرجسٍ وَبَهَارِ

لكن حلقة التواصل تكتمل حين تجتمع صيغ الأمر الأربع «هات» و «اسقنى» و «اشرب» و «غَنِّ» فى سياق عطف متلاحم :

فقال : هات اسْقِنِى واشربْ وغَنَّ لنا ٭ يادراً شَمْطاء بالقَاعَيْنِ ، فالسَّاعِ

---

(١) الديوان – على الترتيب – ص ٢٠٥ ، ٦٨١ ، ٢٧ ، ١٠٨ .

وهكذا تؤكّد هذه الصيغ الأربع التواصل على مستوى حاسة اللمس «هات»، ثم على مستوى حاسة السمع (غَنّ) ، ثم على مستوى حاسة الذوق من خلال تبادل الأخذ والعطاء فى «اسقنى واشرب» . إن هاجس التواصل هو الذى يفضى بالشاعر إلى أن يتفنن فى صيغة «اشرب» على النحو الذى سلف ، بل هو الذى يجعله يُلح من خلال هذه الصيغة ؛ لا على المخاطب الذى يود أن يستقطبه فحسب ، بل يتجاوز هذا إلى الإلحاح على ضرورة الخمر وأهميتها ، وكذلك الإلحاح على صفاتها النادرة بقصد استهواء الآخر والتأثير عليه . ولنتأمل هذا المثال :

اعرضْ عنِ الرَّبْعِ إن مَرَرْت بـــــه
واشربْ من الخمر أنْتَ أصْفـــاها
من قهــوةٍ ، مــــزَّةٍ ، مُعَتَّقَـــةٍ
عَتَّقَتهـــا دُنْهـــاً ، ورِبَّاهـــــا (١)

يلفت النظر فى هذين البيتين الإلحاح على المخاطب ليستجيب إلى دعوة الشراب . يبدو هذا الالحاح – أولا – فى تكرار ضمير المخاطب المستتر فى البيت الأول ثلاث مرات« اعرض» و «مررت» و «اشرب» ثم لا يُكتفى بذلك ، بل يعود الضمير للمرة الرابعة ، ولكن فى صورته البارزة «واشرب من الخمر أنت»، وبعد أن يلح الشاعر على الشارب يلح على المشروب ؛ وذلك من خلال التنويعات الواردة على شبه الجملة «من الخمر» وهذه التنويعات هى «من قهوة ، مزة ، معتقة» . وبعد الإلحاح على المشروب يلح على إحدى صفاته ، وهى تلك التى انتهى إليها فى نهاية الشطر الثانى من البيت الثانى ، أقصد «معتقة» ويأتى الإلحاح على هذا النحو «عتقها دنها ورباها» .

وعلى هذا فإن الإلحاح يتحول من الكل إلى الجزء مستوعبا عناصر الطقس الخمرى وذلك حين يتدرج فى مستويات ثلاثة : الشارب ، المشروب ، احدى صفات المشروب .

---

(١) الديوان ص ٦٨١

ويبدو الإلحاح -ثانيا - من خلال الحروف المشددة في كلمات البيت الثانى :

من قهوةٍ ، مُزَّةٍ ، مُعَتَّقَةٍ عَتَّقَتهـا دَنُّهـاً ، ورباهـا

وهذا التشديد هو وسيلة صوتية يضغط بها الشاعر على الكلمات ضغطا ، وهو بصدد بيان سمات الخمر ومميزاته ، كطريق للتأثير على المخاطب واستقطابه . كذلك يبث هذا التشديد روح الحيوية والتوثب ، مما يتراسل مع الروح التى تبعثها الخمر فى شاربيها ولنلاحظ فى ذلك تردد الصوت (تِنْ) فى مواقع منتظمة من الشطر الأول .

ويبدو الإلحاح - ثالثا - من خلال الأصوات المجهورة(الزاى فى مزة) والأصورات الانفجارية (الباء فى «رباها» ، والقاف فى «قهوة» و «معتقة» و«عتقها») وهى تتآزر مع صور الإلحاح السابقة لتبرز موقف الشاعر الحاث المحرض من أجل أن يحقق التواصل

أما صيغة النهى من الفعل «شرب» فإنها بالطبع لا تتوجه إلى الشراب ، والا لأصبح الشاعر متناقضا مع نفسه ، ولكنه يتوجه بالنهى عن وضع يخل بقيمة الشـراب :

لاتشرب الراح غير ممزوج .(١)

والشاعر حريص على أن يكون للشراب طقوسه التى تحفظه وتصونه ، وهو لذلك ينهى عن شرب شىء سوى الخمر ، وإن كان هذا الشراب عسل نحل ، إذ إنه شراب أغمار الناس وأغرارهم :

نَعَّمْ شبابك بالخمر العتيق ، ولا تشرب كما يشرب الأغْمارُ من مَاذِي (٢)

كذلك تقتضى الطقوس الخمرية أن يتخير الشاعر بعناية جُلاَّسه ، ومن ثم فإنه ينهى عن الشراب مع أى أحد :

لا تشربن وجعفرا فى مجلس .. (٣) .

وعلى هذا ، فإن النهى فى هذا السياق يعد بمثابة السياج الذى يحمى الطقس الخمرى مما يشينه ويعيبه ، ومما ينقص من منزلته التى يراها الشاعر رفيعة . إن الشاعر الذى يحرص على أن يتواصل بالخمر ، لا يتردد فى النهى عن هذا التواصل ، إذا كان الآخر ليس على مستوى سمو المجلس الخمرى .

---

(١) الديوان ص ٢٦٠ . (٢) . الديوان ص ١٨٥ . (٣) الديوان ص ٥٥٥ .

صيغة « خُذْ » :

وهى من الصيغ التى تدور فى نفس الحقل الدلالى لصيغة « اشرب » ولذا فإنها تساهم فى رسم بعض ملامح « موقف التواصل » . وأكثر ورود هذه الصيغة يكون فى سياق خمرى (١) بهدف الحث على الشراب . ويلاحظ أن هذا السياق ينسرب فى عدة صور تختلف باختلاف الحرف الذى ترتبط به صيغة « خذ » على هذا النحو :

١- **خذها « ب »** : تركز على الحال التى ينبغى أن يتناول بها المخاطب الخمر:

اترك التقصير فى الشُّرّ بِ ، وخذها بنشاط (٢)

٢- **خذها «ك»** : ترسم صورة تشبيهية تغرى وتجذب :

ألا خُذْها كمصباحِ الظلامِ سَلِيلَة أسودٍ ، جَعْدٍ ، سَخَام (٣)

٣ - **خذها «كى »** : توضح العلة من التحريض على الأخذ :

قلتُ خُذْهَا لكى يزولَ التَّشَكّى فَبهَا يُصْبحُ الخُمَارُ قتيلا (٤)

٤- **خذها « إنْ »** : توضّح أن ثمة مكافأة تنتظر الشارب :

فخذها إن أردْتَ لذيذَ عَيْشٍ ولا تعدلْ خليلى بالمدام (٥)

وخذها إن شربت وميضَ بَرْقٍ بماءِ المُزْنِ من نُطَفِ الغُيومِ (٦)

٥ - **خذها « منْ »** توضح نوع الخمر وأصلها وطبيعة اليد التى تقدمها

---

(١) وردت صيغة خذ فى سياق غزلى مرتين :

١- خذى بقبول ما منحت من المنى فمالى إلا بالمنى عنك مدفع

٢- أهاشم خذ منى رضاك وإن أتى رضاك على نفسى ؛ فغير ملوم

الديوان ص ٦٠٧ ، ٢٧٢ على الترتيب

كما وردت فى سياق نصح مرة

. منحتكم يا أهل مصر نصيحتى ألا فخذوا من ناصح بنصيب

الديوان ص ٤٨٤ (٢) الديوان ص ١٨١ (٣) الديوان ص ٦٩٣

(٤) الديوان ص ٦٧٣ (٥) الديوان ص ٦٩٣ (٦) الديوان ص ١٤٤

وخـذها من مشعشعة كُميـت تنزل درَّةَ الرجل الشحيـــح (١)
فخذها من بنات الكرم ، صِرْفًا كعين الديك ، يعلوها احمـرار (٢)
تـداو من الصغيـــرة بالكـبـيـر وخذها من يَدَى ساقٍ غَرِيرِ (٣)
وخذمن كَفّ جـاريةٍ ، وصيـف رَخِيمِ الدَّلّ ، مَلْثُوغُ الكـــلامِ (٤)

وعلى هذا ، فإن تنوع الحرف المتعلق بصيغة « خذ » يعكس تنوعا على مستوى الاستخدام ، إذ يبين حال الشارب ، ويعكس صورة مجسمة للشراب ، ويبين العلة من التحريض عليه ، كما يوضح الشرط الذى يُشرب من أجله الشراب ، وكذا يبين الجيد منه ، والجنس الذى يَحسُن أن يقدمه . وهى كلها صور ، وإن اختلفت صياغاتها وتوجهاتها إلا أنها تعزف على وتر واحد هو وتر الحث والتحريض .

على أن الشاعر يلجأ إلى صيغتين أسلوبيتين أخريين يعزف بهما على نفس الوتر السابق ؛ وتر التحريض والحث :

١- أن ترد صيغة « خذها » تابعة لصيغة أمر أخرى ، مثل :

رفعتُ له النداءَ بقُمْ فَخُذْهـــا وقد أخَذَتْ مَطالِعَهَا النجـوم (٥)
أدِرْهـا وخُـذْها قهـوةً بابِليَّـــةً لها بين بُصْرَى والعراق كُرُومُ (٦)
هبُّوا خُذُوها فقد شكانا إلى الـ إبريقِ مِنْ طُول نَومنا القَـدَحُ (٧)

وواضح أن هذا النسق الأسلوبى يهدف إلى الإلحاح وممارسة التأثير على المتلقى من خلال تتابع صيغ الأمر .

٢- أن ترد صيغة « خذها » بعد جملة « قُلْتُ » على هذا النحو :

فقلْتُ خُذْها فَدَتْكَ نفســـى فكـلُّ شَـيْءٍ لـــه زوالُ (٨)
قلتُ خُذْها لكى يزول التَّشكـــى فبها يصبح الخُمارُ قتيـــلا (٩)
فقلْتُ له خُذْهـا ، وهاتِ نُعَاطِهـــا فقام إليها قد تملىَّ بنا بشـرا (١٠)

---

(١) الديوان ص ٧١ (٢) الديوان ص ١٨٠ (٣) الديوان ص ٦٧٨ (٤) الديوان ص ٦٩٣
(٥) الديوان ص ٥٥ (٦) الديوان ص ١٣١ (٧) الديوان ص ٤٤ (٨) الديوان ص ١٣٠
(٩) الديوان ص ٦٧٣ (١٠) الديوان ص ١٢٤

وعندما تصبح جملة « خذها » مقولا للقول ، فإن هذا يعنى أن هدف الشاعر يتجه إليها ، وأنه من أجل ذلك يركز عليها .

لكن إذا كان الشاعر يوظف السياقات السابقة لصيغة «خذ» ليمعن فى الإلحاح والحث على أخذ الشراب الذى يروّج له ، فإنه يستخدم صيغة النهى « لا تأخذ » لينهى من خلالها عن « أخذ » نهج الأعراب سواء فى اللهو أم فى العيش :

ولا تأخُذْ عنِ الأعرابِ لَهْـواً ولا عيشاً ؛ فَعَيْشُهُمُ جَدِيبُ (١)

وإذا كانت كفة الأمر « خُذْ» ترجح كفة النهى « لا تأخذ » فلأن الشاعر مَعْنِيٌ – بالدرجة الأولى – بإثبات « أَخْذ » الخمر وتناولها ، أكثر من عنايته بالنهى عن إهمالها والكف عنها.

---

(١) الديوان ص ١١

(٤)
صيغة « قل » وموقف الدعـوة

إذا كانت كل صيغة من الصيغ السابقة قد عسكت موقفا ؛ فصيغة « دع » عبرت عن موقف الرفض ، وصيغة « اسقنى » عبرت عن موقف القبول ، وصيغة « اشرب » عبرت عن موقف التواصل ، فإن صيغة « قل » تأتى لتعبر عن موقف « الدعوة » ؛ ويقصد بالدعوة هنا هذه الرسالة التى يشعر الشاعر بأنها تملأ جوانحه ، وأن عليه أن يقوم بتبليغها ؛ مستغلا شتى الطرق والوسائل . ولاشك أن من أنجع هذه الوسائل استغلال طاقة الفعل « قل » فمن خلاله يستطيع الشاعر أن يفضى ، وأن يُعَبِّـرَ إلى المتلقى بقصد استمالته والتأثير عليه من خلال الرسالة التى يحملها الفعل « قل » على جناحيه . ويحسن أن نبدأ بإحصاء كل السياقات التى ورد فيها الفعل « قل » فى الديوان تمهيدا لتوظيفهـا .

المواضع التى وردت فيها صيغة الأمر « قـــل »

م	البيـــــــــــــــــــــــــت	رقم الصفحة فى الديوان
١	فقـل لمن يدعى فى العلـم فلسـفة حفظت شيئا وغابت عنك أشياء	٧
٢	قـل لمن يبكى على رسم درس واقفـا ماضر لـو كان جلس	١٣٤
٣	قـل للعـذول بحانـة الخمـار والشرب عند فصاحة الأوتار إنى قصدت إلى فقيه عالـــم متنسك ، حبر من الأحبار...	٢٠٠
٤	فقـل لى يـــا أباعيســى بحقى هل تـرى باسـا ...	٢١٧
٥	قـل للخليفـــة إننـــى ـ حتى أراك ـ بكل بـــاس	٤٢٤
٦	قـل لـه إن قال هل تـــا ب ؟! نعـــم تـــاب وزادا	٤٢٦
٧	قـل لمـن يبغـى صلاحـى بعـــت رشـــدى بطلاحى	٦٨٥
٨	ألا فاسقنى خمرا وقـل لى هى الخمـــر ولا تسقنى سرا إذا أمكن الجهر	٢٨

م	البيـــــــــــــــــــــــــــــت	رقم الصفحة فى البيان
٩	قالوا ذكرت ديار الحى من أسد لادر درك قل لى من بنو أسد	٤٦
١٠	قـل لـذى الوجـه الرقيـــق ولـــذى الحسـن الدقيـق	
	لـم تغضبـت علـــى عبـــ دك ذى الطـوع ، الشفيـق	٢٠٦
١١	فقل من بعد ذا ماشئت أو زد فقد أمسيت منى فى أمـان	٢٤٣
١٢	قـل لـه :ذق ولو علمت بأمرى لـم تبدل قطيعـة بتصـاب	٢٧٤
١٣	قـل للمليح ، أما تروى « الحديث » بما	
	خالفت فيه وقد جاءت به الصحف	٢٧٧
١٤	قـل لندامـاى وجلاســـــى هل لى من (عبدة) من أسى	٢٩٨
١٥	قـل لـذا الوجـه الطريـــر ولـذا الـردف الوثيـــر	
	فـارض عنـــى بحياتـــى يـــاحيـــاتى وأميـــرى	٣٢١
١٦	قـل لـذى الطـرف الخلـوب ولـذا الوجـه الغضـوب	
	قـف إذا جئـت إليـــنا ثـم سلـم ياحبيبـى	٣٥٥
١٧	فقـل له ذهـب الإحسان ياسكنى	
	هبنى أسأت ، فأين العفو يا بأبى	٣٩٧
١٨	قـل للأمين جـزاك الله صالحـة	
	لا تجمع الدهر بين السخل والذيب	٤١٦
١٩	قـل لأبى مالك فتى مضـر مقـال لا مفحـم ولا حـر	٦٨٦
٢٠	قـل لحمـدان مالكـــا أصلـح الله حالكـــا	
	فاصطنعنـــى وأدننـــى وأنلنـــى نوالكـــا	٧١٨
٢١	قـل للمسمّى باسم الذى قامّ يد عـو الله لما تجمعوا عصبا	٧١٩
٢٢	لعـل جنانـا ساءها أن أحبهـا فقـل لجنـان : ثابت ويزيد	٢٣٩
٢٣	وقولى مابدا لك أن تقولـى فماذا كله إلا لحبـــى	٢٤١
٢٤	ياذا الذى عن جنـان ظـل يخبرنى	
	بالله قـل واعد ياطيب الخبر	٢٤٨

م	البيـــــــــــــــــــــــــــــت	رقم الصفحة في الديوان
٢٥	لمـــن ذا كلـــه قـــل لـــى لا عذلـــه فقلت : لكـــــا	٣١٨
٢٦	هذا فصفـــه وقـل فى وصفه ســـددا	
	مُـدَّت لواصفه فى عمره الطول	٦٩٩
٢٧	ألا قـــولا لحمـــــــدان أيـــا فاســـق مـــــروان	٧٢٧
٢٨	فقـولوا للـــذى أهـــــوى وكيـف تكلـم القمـــــر	
	فديت إلى متى ذا الشخـــ ص منـك يضـج فى البشر	٢٨١
٢٩	فـــإن كـــان عروضيـــــا فقـولوا : سجـد الهدهـد	٢٩٥
٣٠	وقـل هـــذا قضـــاء اللـــ ـــه هـل تدفـع أو تجحـــد	٢٩٥
٣١	حـــى الديار وأهلهـا أهـلا وأربـع ، وقـل لمفند مهـلا	٤٧٠
٣٢	قـل لمن ساد ثم ساد أبوه قبله ، ثم قبل ذلك جـده	٤٩٣
٣٣	فقل لأبى العباس إن كنت مذنبـــا	
	فأنت أحق الناس بالأخذ بالفضل	٤٦١
٣٤	ألا قـــل لاسماعيـل انـك شـــارب	
	بكأسـى بنى ماهـان ضربـــة لازب	٥١٤
٣٥	ألا قـل لأميـن اللـــــــه وابـــن القـادة الساســـة	٥٢٠
٣٦	قـل لبنى الأشعث لن تصلحوا باللوم عنـدى أمر عبـاس	٥٢٠
٣٧	قـــل للرقاشـــى إذا جئتـــه لو مـت ياأحمد لم أهجكـا	٥٢٦
٣٨	قـل لاسماعيـل ذى الخـــا ل علـى الخـد السّبـــاعى	٥٣٥
٣٩	قـل لمن يدعى سليما سفاها لست منها ولا قلامـة ظفـر	٥٤٥
٤٠	قـل لزهيـر إذا اتكـا وشـــدا أقلل أو اكثـر فأنـت مـهذار	٥٤٥
٤١	وقـل بالرفـا مانلت من وصـل حرة	
	لهـا ساحـة حفت بخمس ولائد	٥٥٦

م	البيت	رقم الصفحة في الديوان
٤٢	قل للمليحة في الخمار الأسود	
	ماذا فعلت براهب متعبد	٥٦٥
٤٣	فقل مثل ماقالت بثينة إذ شكى جميل إليها الحب وهو شديد	
	إذا قلت مابي يابثينة قاتلي من الحب قالت ثابت ويزيد	٥٦٧
٤٤	إذا ما تميمي أتاك مفاخرا	
	فقل عد عن ذا .. كيف أكلك للضب	٥١٠
٤٥	صلى الإله على لوط وشيعته أبا عبيدة قل بالله : آمينا	٥٣١
٤٦	أقبل على فقل لي لا أبصرت عيناكيا	٥٦٩
٤٧	قولا لإبراهيم قولا مترا غلبتني زندقة وكفرا	٥٣
٤٨	قولا لمن يعشق قصرية يستنفد حرفاً قبل إفلاسه	٥٤٢
٤٩	قولا لعباس لكي يدري لغلام عك قدوة المصر	٥١٨
٥٠	قولا لحمدان ، وما شيمتي أن أهدي النصح له مخلصا	٥٦٥
٥١	الاقل لعمرو كيف أنسى واحد ومثلك ياذا في الأنام كثير	٥٩٨
٥٢	فقل لأبي العباس مبتدئا له	
	وقاك الردى مالي ونفسي مع الأهل	٥٩٩
٥٣	قولا لإخواني أرى ودكم أودت به عقارب تسري	٦٠٢
٥٤	أذا ماخلوت الدهر يوما فلاتقل خلوت، ولكن قل على رقيب	٦١٥
٥٥	فقل لقريب الدار إنك ظاعن إلى منزل نائي المحل سحيق	٦٢٤

نسجل أولا أن ورود الفعل « قال » جاء (٥٩ مرة) أسند فيها إلى المفرد المذكر (٤٩ مرة) وإلى المثنى المذكر (٦ مرات) وإلى جمع المذكر (مرتين) وإلى المفردة المؤنثة (مرة واحدة) ، بينما لم ترد صيغة النهي من الفعل المذكور (٢) سوى مرة واحدة .

(٢) ٥٥٣ من المسيئة

ونسجل ـ ثانيا ـ أنه لوحظ ـ من خلال استقراء السياقات السابقة ـ اضطراد اقتران صيغة « قل » ببعض الأدوات ، فهى ترتبط ـ أولا ـ بحرف جر (اللام) فتصبح التركيبة هى (قُلْ لِ) . وترتبط ـ ثانيا ـ بحرف جر (اللام) واسم موصول (من) ، فتصبح التركيبة هى (قل لمن) . وترتبط ـ ثالثا ـ بحرف جر (اللام) وضمير غائب متصل (الهاء) ، فتصبح التركيبة هى (قل له) . وترتبط ـ رابعا وأخيرا ـ بحرف جر (اللام) وضمير متكلم متصل (الياء) فتصبح التركيبة هى (قل لى) . وسنتوقف أمام كل تركيبة من هذه التركيبات الأربع .

أولا : « قُلْ لِ » :

ويمكن أن نقسم الأبيات التى اشتملت على هذه التركيبة اللغوية إلى ثلاثة مستويات :

أولا : مستوى غزلى / خمرى / رثائى .
ثانيا : مستوى مدحى .
ثالثا : مستوى هجائى .

أولا : المستوى الغزلى / الخمرى / الرثائى :

١ قُلْ للمليحِ ، أما ترَوِى « الحديثَ » بما
خَالَفْتَ فيه ، وقد جاءتْ به الصُّحُفُ (١)

٢ قُلْ لِذِى الوجهِ الرَّقِيقِ ولِذى الحُسْنِ الدَّقِيقِ
كم تغضَّبْتَ على عَبْـ ـدِكَ ذِى الطَّوْعِ الشَّفِيقِ (٢)

٣ قُلْ لِذى الطَّرْفِ الخَلُوبِ وَلِذِى الوَجْهِ الغَضُوبِ
قِفْ إذا جِئْتَ إلينا ثم سَلِّمْ يا حبيبى (٣)

---

(١) الديوان ص ٢٧٧ .
(٢) الديوان ص ٢٠٦
(٣) الديوان ص ٢٥٥ .

قُـلْ لـذا الوجـهِ الطَّريـرِ ولِـذَا الـرَّدْفِ الوَثيـــــرِ
فـارضَ عَنـّـي بحياتـــــي يـــاحياتـــي وأميـــــرى (١)
٥ قُلْ للمُسَمَّى باسم الذى قام يد عـو الله لما تجمعوا عُصَبَـــا (٢)
٦ قُـلْ لـحمـدانَ مَـالَكَـــــا أصْـلَـحَ اللـه حَـالَكَـا ...
فـاصْطَنَعْـنـي وأدْنَـــــني وَأنِـــلْنِي نَـــوَالَـكَـــا (٣)
٧ قُـلْ للمليحة فى الخمارِ الأسْوَدِ ماذا فَعَلْتِ براهبٍ متعَبِّـــدِ (٤)
٨ قُـلْ لـنَـدامَـاىَ وجُـلَّاسى هَلْ لى من (عَبْدَةَ) منْ آسى (٥)
٩ قُـل للعَـذولِ بحانةِ الخَمَّـــارِ والشُّرْبِ عند فصاحة الأوتـار
إنى قصدت إلى فقيه عالـــمٍ متَنَسِّكٍ ، حَبْرٍ من الأحبار .... (٦)
١٠ فقلْ لـقريبِ الـدارِ إنَّك ظَاعِنٌ إلـى مـنزلٍ نائى المحلّ سحيقِ (٧)

من خلال الأمثلة السابقة يتضح ما يأتى :

١ ـ إن أكثر ماترتبط به صيغة « قل لـ » هو الغزل (الأمثلة ١ : ٨) ، والغزل بالمذكر على وجه الخصوص (١ ـ ٦) ، بينما يندر ارتباط الصيغة المذكورة بكل من غرضى الخمر (المثال ٩) والرثاء (المثال ١٠) .

٢ ـ فى السياق السابق (الغزل ، الخمر ، الرثاء) لا ترتبط صيغة « قل لـ » باسم العلم المقصود ، ولكن يُكتفى بإحدى صفاته : (قل للمليح / قل لذى الوجـه الرقيق / قل لذى الطرف الخلوب / قل لذا الوجه الطرير / قل للمسمـى باسـم الذى ... / قل للمليحة / قل للعذول / فقل لقريب الدار . وإن كان المثال السادس يخرج عن هذه القاعدة (قل لحمدان مالكا) . ولعل السبب فى عدم التصريح بالاسم المباشر فى السياق السابق يرجع إلى أن الشاعر يبدو محبا لا متعابثا ، وهو لذلك يتحاشى ذكر الاسم المباشر للمحبوب ويستعيض عنه بذكر إحدى صفاتـه .

---

(١) الديوان ص ٣٢١. (٢) الديوان ص ٧١٩ . (٣) الديوان ص ٧١٨ .
(٤) الديوان ص ٥٦٥. (٥) الديوان ص ٢٩٨ . (٦) الديوان ص ٢٠٠ .
(٧) الديوان ص ٦٢١ .

ثانيا : المستوى المدحى .

١ قُـلْ لـلخليفَـــةِ إنَّـــنِي ـ حَتَّى أراك ـ بِكُلّ بَـاسِ (١)
٢ قُـلْ لـلأمين ـ جزاكَ اللهُ صالحةً ـ
لا تجْمع الدَّهـرَ بين السَّخْلِ والذيـب (٢)
٣ فقـل لأبى العباس إن كنتُ مُذْنباً
فأنت أحـقُّ النـاس بالأخـذ بالفضـل (٣)
٤ فقـل لأبى العبّـاسِ مبتدئاً لـــه
ـ قاك الرَّدى مالى ونفسى مع الأهـل (٤)

فى هذه الأمثلة يتوجه الشاعر بمدحه إلى من يتعلق مصيره ـ أو على الأقل أمانه ـ برضائهم عنه ، أو سخطهم عليه ، فهو يمدح الخليفة / الأمين / أبا العبـاس . وأبو العباس الذي يمدحـه فى المثالين الثالث والرابع هو « كنيـة » الفضل بن الربيع . أما موضوع المدح فلا يخرج عن الإطار التقليدى حيث يصبح الممدوح صاحب الفضل المؤمل بالعفو ، ولا يشذ عن هذا الإطار سوى المثال الثانى حيث يطلب الأمين أن لا يجمع بين الذئب والحمل ، لكنا لا ندرى ـ على وجه التحديد ـ من الذئـب ؟ ومن الحمـل؟

ثالثا : المستوى الهجائـــى .

ويمكن أن يقسم إلى نمطين حسب عدد المسند اليه الأمر من الفعل « قـال » فالنمط الأول هو الذى يكون المسند إليه فيه مفردا ، والنمط الثانى يكون المسند إليه فيه مثنى .

---

(١) الديـوان ص ٤٢٤ .
(٢) الديـوان ص ٤١٦ .
(٣) الديـوان ص ٤٦١ .
(٤) الديـوان ص ٥٩٩ .

أ ـ النمط الأول :

١ قـل لإسماعيل ذى الخـــا ل علـى الخَـدّ السّباعـى (١)
٢ ألا قـل لاسماعيل انك شـاربٌ بكأسِ بنى ماهَانَ ضَرْبَةَ لَازِمِ (٢)
٣ قُـلْ للرُّقَاشِـىّ إذا جئْتَـهُ لو مُتَّ يا أحمقُ لم أَهْجُكَـا (٣)
٤ قـل لـزهير إذا إتكَـا وشـدا أقـللْ أو اكثر فأنت مِهْـذَارُ (٤)
٥ ألا قـل لـعمرو كيف أنى واحِدٌ ومثلُـك ياذا فى الأنـامَ كثيـرُ (٥)

أول ما يلاحظ هو أن الشاعر يحدد المهجو بالاسم ، وذلك على عكس طريقته فى الغزل . وهذا أمر طبيعى ، لأن الهجاء يتطلب المواجهة ، ولا قيمة للهجاء بدون ذكر اسم المهجو الذى يرد فى معرض السخرية والتحقير .

أما موضوع الهجاء فهو ـ كما فى المثال الأول ـ لا يخرج عن رسم صورة كاريكاتورية للمهجو ، تسخر من شكل جسمه ، وهى الصورة التى نمت ـ فيما بعد ـ لدى ابن الرومى . وفى المثال الثانى يصف الشاعر اسماعيل بن صبيح كاتب سر الأمين ومن موالى بنى أمية ـ يصفه بالخبث والظلم والنفاق (٦) ، وفى المثال الثالث يهجو الشاعر الرقاشى هجاء مقذعا من خلال تصريحه بأنه لن يهجوه ، لأنه يكرم عرضه عن ذلك ، ولئن هجاه الرقاشى فإنه يهجو فتى ماجدا ، بل إنه يدعو الرقاشى لأن يهجوه ، وأن يكثر من هجائه ، فالأعـراض لا تدنس من مثل هذا الهجاء ثم يرسل له الشاعر– فى النهاية – طلقة صائبة حين يقول له بأنه (أى الشاعر) لو كان جريرا ما كان أهجى له (أى الرقاشى) من أصله (٧) .وفى المثال الرابع يهجو زهيـرا بأنه « مهذار » وبأنه « بارد »

---

(١) الديـوان ٥٣٥ .
(٢) الديـوان ص ٥١٤ .
(٣) الديـوان ٥٢٦ .
(٤) الديـوان ص ٥٤٥ .
(٥) الديـوان ص ٥٩٨ .
(٦) راجع القصيدة بالديوان ص ٥١٤ وكذلك الحاشية
(٧) راجع القصيدة بالديوان ص ٥٢٦.

فكأنه الثلج « بارد حار » . وفى المثال الخامس يمدح نفسه بالتفرد وبأنه لا نظير له فى حين يظل نظراء المهجو كثيرين . يتضح من ثم أن موضوع الهجاء ـ على تعدد عناصره ـ لايخرج عن الإطار التقليدى ، وأن الشاعر عجز عن التجديد فى المعنى ، وإن جاءت الصياغة أكثر اقترابا لروح التجديد لأنها تقترن بأسلوب الشاعر الذى استطاع أن يطوره ، وإن لم يستطع أن يطور موضوع الهجاء نفسه .

ب ـ النمط الثانى :

١ قــولا لابراهيـم قولاً هِتْــراً غلبتــنى زندقـة وكفــرا (١)
٢ قــولا لـعباسٍ لكى يـدرى لغـلام عـك قــدوة المصـر
فيـم الكتـاب إلـىَّ تخبرنـــى بسـلامةٍ فـى البطـن والظهـر (٢)
٣ قــولا لـحمدان ، ومـا شيمتى أن أهـدى النصـح له مخلصا
مـاأنــت بالحُرّ فتُلْحَــى ، ولا بالعبـد أسْتعتبُـه بالعصـا (٣)
٤ قــولا لإخوانــى أرى ودكـــم أودت بـه عقـارب تســرى (٤)

يُساق المثال الأول فى هجاء ابراهيم النظام ، ولقد سبقت الإشارة إلى مابينه وبين الشاعر من خلاف فى الرأى . أما المثال الثانى فيساق فى هجاء من اسمه "عباس" ويساق المثال الثالث في هجاء "حمدان بن زكريا" الذى كان « مولعا بهجاء أبى نواس ومعارضته فى الطرد . وكان حمدان عالما بصفات الطير ، فقيل لأبى نواس وقد مر حمدان يوما : هذا حمدان بن زكريا . فسلم عليه وقال له : ويلك لِمَ تهجُونى ؟ قال : رأيتك كثيرا فى الناس فأحببت أن أضع

(١) الديـوان ص ٥٣٠ ، الهتر : السقط من الكلام .
(٢) الديـوان ص ٥٤٨ .
(٣) الديـوان ص ٥٦٠ .
(٤) الديـوان ٦٠٢ .

منك لعلك تَقِلُّ فَأَكْثُرُ عليك . فقال أبو نواس : مانلت من ذلك إلا الحظ الخسيس »(١) ثم قال فيه مقطوعته التي منها المثال المذكور . ويرد المثال الرابع فى سياق عتاب للإخوان الذين انبت حبل ودهم . وعلى هذا ترد صيغة « قولا » مرتبطة بالعتاب مرة ، بينما ترتبط فى المرات الثلاث المتبقية بالهجاء ، فإذا أضفنا أن السياق الذى ورد فيه المثال الرابع المرتبط بالعتاب ، يعد أقرب فى روحه إلى الهجاء ـ إذا أضفنا هذا يتأكد لدينا أن صيغة « قولا » ترتبط ـ غالبا ـ بسياق هجائى . ولعل هذا يفسر لنا ـ من ناحية ثانية ـ كيف أن الصيغة التراثية (قولا) ترتبط أيضا بغرض تراثى .

ثانيا : « قُلْ لِمَنْ » :

١ قُلْ لمن يَبْكِي على رَسْمٍ دَرَسْ ... واقفاً ماضَرَّ لو كان جَلَسْ (٢)
٢ فقل لمن يَدَّعِي فى العلم فَلْسَفَةً ... حَفِظْتَ شَيْئاً ، وغابتْ عنك أشياءُ (٣)
٣ قل لمن يدّعِي سليماً سفاهاً ... لستَ منها ولاقُلامَةَ ظُفْرِ
إنما أنت من سليمٍ كوادٍ ... أُلحِقَتْ فى الهجاء ظلماً بعمْرِو (٤)
٤ قل لمن يبغى صلاحى ... بِعْتُ رُشْدِى بطلاحى (٥)
٥ قل لمن سَادَ أبُوه ... قبلَه ، ثم قبل ذلك جَدُّهُ (٦)

من خلال الأمثلة السابقة يلاحظ مايأتى

١ ـ ان الشاعر يتوجه بصيغة « قل لمن » إلى أعلام يمثلون ـ غالبا ـ مواقف أو آراء مناقضة لموقفه ، ومن ثم يكون موقفه منهم هو السخرية بهم ، والتهكم عليهم . فهو يتوجه ـ فى المثال الأول ـ ساخرا من امرىء القيس وأضرابه من الشعراء الذين استنوا سنة الوقوف على الأطلال . كما ـ يسخر ـ فى المثال

---

(١) مختار الأغانى ، ج ٣ ، ص ٨٨ .
(٢) الديوان ص ١٣٤
(٣) الديوان ص ٧ .
(٤) الديوان ص ٥٤٥.
(٥) الديوان ص ٦٨٥
(٦) الديوان ص ٤٩٣

الثاني - من ابراهيم النظام الذي قال بأن مرتكب الكبيرة مخلد في النار - كما يتوجه هاجيا - في المثال الثالث - أشجع السلمي نافيا عنه انتسابه إلى قبيلة « سليم » . أما المثال الرابع فإنه يرد في سياق استخفاف باللائم الذي أراد أن يحول بين الشاعر وبين اندفاعه في تيار اللهو والمجون .

لكن المثال الخامس ينفرد عن السياقات السابقة حين يرد في سياق مدح يتوجه به الشاعر إلى ابراهيم بن عبيد الله . لكن ينبغي ملاحظة أن تفرد هذا المثال بغرض معين يقابله تفرد آخر على المستوى الأسلوبي ، فبينما تأتي صلة الموصول في هذا المثال جملة فعلها ماض (سَأَلَ) يأتي في الأمثلة السابقة جمله فعلها مضارع (يبكي ، يدعى ، يبغى) .

٢ - ارتباط كل مثال باسم علم معين ، عدا المثال الرابع ، وإن كنا لا نشك بأن وراء هذا التعميم شخص معين من هؤلاء الذين كانوا يتوجهون بلومهم إلى الشاعر ، وربما يرجع عدم ذكره في هذا المثال إلى أنه ذُكر في أمثلة أخرى تكشف عن حرص الشاعر على ذكر أسماء الأعلام التي ترتبط - على وجه الخصوص - بصيغة « قل » .

ثالثاً : « قل له » .

١- **قُلْ له** : ذَهَبَ الإحسانُ ياسكنِ هَبْنِي أسأتُ ، فأين العفوُ ياأبى(١)

٢- **قُلْ له** : ذُقْ ولو علمتَ بأمرى لم تبدلْ قطيعة بتصاب (٢)

٣- **قل له** إنْ قال هل تا بَلَى نعم تابَ وزادا (٣)

يلاحظ ارتباط صيغة « قل له » بسياقين ؛ أولهما غزل بالغلمان كما في المثالين (١ ، ٢) وثانيهما استعطاف كما في المثال الثالث ؛ حيث يخاطب الشاعر الحسين بن عيسى بن أبي جعفر المنصور يمدحه ويستعطفه ليضمن له التوبة عند الأمين لعله يخرجه من السجن (٤) .

---

(١) الديوان ص ٣٩٧ .

(٢) الديوان ص ٢٧٤ .

(٣) الديوان ص ٤٢٦ .

(٤) الديوان ص ٤٢٦ (حاشية) .

وكلا السياقين يستدعى صيغة « قل له » حيث يصبح الشاعر فى حاجة إلى « آخر » يكون واسطة بينه وبين الحبيب المتعنت لعله يصبو ، أو بينه وبين الخليفة المتسلط لعله يعفو .

رابعا : « قل لى » :

١ ألا فاسْقِنِي خمراً وقُلْ لِي هى الخمرُ
ولاتَسْقِنِي سِراً إذا أمكَنَ الجهرُ (١)

٢ قالوا ذكرْتَ دِيارَ الحيِّ من أسَدٍ
لادَرَّ دَرُّكَ ، قُل لى من بنو أسد (٢)

٣ فقل لى ياأبا عيسى بحقى هل ترى باسا
شبابٌ خلعوا عن فتْـ كهمْ عذراً وأمراسا
جروْا فى حلْبة اللذّا تِ حتى سبَقُوا الناسا (٣)

٤ رأى مابى فقال مَنِ الـ ـذى باللوم حَرَّقكا
لمن ذا كُلُّه قُلْ لى لأعْذِلَهُ فقلتُ : لَكا (٤)

٥ أقبل على فقل لى لا أبصرت عيناكا
آذنٌ أنت فى قطـ ـع كُلّ من صافاكا (٥)

يلاحظ أن هذا التركيب « قل لى » لا يرتبط بسياق معين ، ولكنه يرتبط بعدة أغراض تدرك من سياق الكلام ، فهو يفيد الالتماس فى « قل لى هى الخمر ... » و « لمن ذا كله قل لى ... » ، كما يفيدالإباحة فى « فقل لى ياأباعيسى ... » ويفيد التحقير فى « ..قل لى من بنو أسد » كما يفيد التوبيخ فى « أقبل على فقل لى ... » .

---

(١) الديوان ص ٢٨ .
(٢) الديوان ص ٤٦.
(٣) الديوان ص ٢١٧.
(٤) الديوان ص ٣١٨ .
(٥) الديوان ص ٥٦٩ .

والخلاصـــة هى أن صيغة « قـل » تتشكل في أربعة تراكيب ، حسب الأداة التى ترتبط بها :

١ ـ التركيب الأول هو « قُلْ لِ » ويستقطب ثلاثه مستويات دلالية ، أولها مستوى غزلى ، خمرى ، رثائى . لكن أكثر مارتبط به هذا التركيب هو الغزل ؛ والغزل بالغلمان على وجه الخصوص . ولوحظ أن الشاعر يتحاشى ذكر اسم المتَغَزَّل به ، ويكتفى بذكر إحدى صفاته ، وهو موقف يناقض موقفه بإزاء الخمـــر ، تلك التى لا تُستكمل مراسم لذته بها إلا من خلال المجاهرة « وقل لى هى الخمر » . وتفسير هذا التناقض هو أن الشاعر يبدو مجاهرا جسورا بإزاء ما يسهل نواله ، لكنه يبدو ضعيفا أمام ما يستعصى على النوال . وليس أدل على ذلك من دموعه الغزيرة التى كان يذرفها تحت أقدام « جنان » ـ رغم سخريتها به ـ وهو الذى طالما ـ سخر من الباكين ، ومن ذارفى الدمـــوع .

أما المستوى الثانى الذى ارتبط به التركيب السابق فهو المدح ، ولوحظ أن الإطار التقليـدى هو الذى يحكم هذا المستوى ؛ سواء من ناحية مكانة الممدوح ؛ أم من ناحية موضوع المدح .

أما المستوى الثالث الذى ارتبط به تركيب « قُـل لِ » فهو الهجاء . وأمكن تقسيم هـذا المستوى إلى نمطين ؛ حسـب عدد المسنـد إليه الأمـر من الفعـل « قـال » وهذان النمطان هما : « قُـل لِ » و « قولا لِ » .

ولوحـظ اقتران النمطين بذكر اسم المهجو ، وذلك عكس الغزل ، والسبب هو طبيعة الغرض الهجائى التى تتطلب المجاهرة باسم المهجو ؛ نكاية فيه وزراية به ، وإلا فقد الهجاء الغرض منه . كما لوحظ أيضا أن معانى الهجاء لم تبعد عن المعانى التقليدية ، وإن جاءت الصياغة أكثر تطورا بسبب ما أضفاه الشاعر عليها من أسلوبه .

كما أن الغرض التقليدى (الهجاء) استدعى الصيغة التقليدية « قـولا » ، على الرغم من أن هذا اللون من الصياغة والأغراض جميعا كانا موضع سخرية الشـــاعر .

٢ ـ التركيب الثانى هو « قُلْ لمن » ، ويرتبط ـ غالبا ـ بأعلام تتناقض مواقفهم مع موقف الشاعر ، ومن ثم فإنه يحس بأنه بعيد عنهم ، وأنهم بعيدون عنه . يتضح هذا الإحساس فى هذه الخصيصة الأسلوبية (لمن) والتى تتكون من حرف جر واسم موصول ؛ والتى يصر الشاعر على أن تشغل المكان بين جملة القول « قل » وجملة الصلة « يبكى ـ يدعو ـ يبغى » التى تحدد ملامح المرسَل إليه الرسالة .

ـ التركيب الثالث هو « قُلْ له » ويرتبط بسياقين : غزل واستعطاف . والشاعر فى كلا السياقين فى حاجة إلى « آخر » يكون واسطة خير بينه وبين الممدوح أو المحبوب .

٤ ـ التركيب الرابع هو « قل لى » ويرتبط بمجموعة سياقات تفهم بالذوق ؛ أو من السياق ، وهذه السياقات هى الالتماس والإباحة والتحقير والتوبيخ .

* * *

يذهب الدكتور شوقى ضيف إلى أن شخصية أبى نواس كانت تنمو فى اتجاهين : اتجاه محافظ ، وآخر مجدد (١) . لكن الدراسة الأسلوبية تذهب إلى أن أبا نواس لم يكن ينمو النمو الطبيعى إلا فى اتجاه واحد ، وهو الاتجاه التجديدى الذى يجمع فيه بين الخمر والغزل ، حيث كان يترك نفسه على سجيتها ، لينطلق الشعر بسيطا عفويا مرتاحا ، لكن أبا نواس كان يتخلى عن سجيته حين كان يتصدى لنظم الأهاجى والمدائح والطرديات ؛ إذ كان يحتشد لمثل هذه الأغراض ببضاعة لغوية / إيقاعية / تصويرية كان يحتفظ بها على رف خاص من رفوف ذاكرته ، لكنه لم يكن يسمح لمثل هذه البضاعة أن تختلط بالبضاعة الأخرى التى يشكّل من خلالها غرضيه الأثيرين : الخمر والغزل . إن أبانواس لم يكن ينمو فى اتجاهين ولكنه كان يتحدث بلغتين : لغة مُعَلَّبة ،

---

(١) د. شوقى ضيف : العصر العباسى الأول ص ٢٢٧ .

للأغراض التى لا تلامس وجدانه ، ولغة حية للأغراض التى تنساب من قلبه . وباختصار ، كان أبو نواس بارعا فى تقمص شخصية الشاعر العربى القديم مستغلا مهارته فى المحاكاة ، لينطق بالمدائح والأهاجى ، أى بالأغراض التى أنكرها هو نفسه ؛ وهو يدعو إلى الحداثة . إن أبا نواس لم يكن يعبر عن ذاته وهو ينظم فى هذه الأغراض ، ولكنه كان يريد أن يثبت ذاته فى مجاراة الشاعر القديم ؛ وذلك حين يتحدث بنفس قيمه اللغوية والتصويرية والإيقاعية ، ولقد أسعفه على أداء هذا الدور ذاكرته اللاقطه ؛ والتى كانت بمثابة مستودع للغة الأعراب الفصحاء .

أبو نواس ، إذن ، لم يكن يجدد وهو ينظم فى الاغراض التقليدية ، ولكنه كان مجرد ممثل قدير يرتدى قناعا ليؤدى دوره بمهارة قد تصل إلى درجة الإبداع لكنه لا يلبث ـ حين ينتهى الدور ـ أن يلقى بالقناع ، ليبدو بوجهه الحقيقى ؛ هذا الوجه الذى لايتألق إلا فى ظلال الكروم حيث تغدو ساقية حسناء ويروح ساقٍ غرير .

على المستوى الأسلوبى تبدو المفارقة بين الوجهين : الحقيقى والمستعار ، من خلال تباين استخدام الشاعر لصيغته الآثيره (الأمر والنهى) ، فبينما يشيع استخدام هذه الصيغة فى الخمريات بالدرجة الأولى وفى الغزل بالدرجة الثانية ، نجد هذا الاستخدام يتضاءل فى المدائح والأهاجى والطرديات والأراجيز والرثاء . فضلا عن أن الصيغة المذكورة تكتسب دلالة هامة ومركزية حين توجد فى سياق خمرى بينما تصبح ذا دلالة عامة وهامشية حين توجد فى سياق مدائحى / هجائى / طردى / رجزى / رثائـــى .

أما بالنسبة لهذه الأسماء الكثيرة التى تتعلق بصيغة « قـــل » فهى أسماء لأشخاص حقيقيين عرفهم الشاعر ، ونشأت بينه وبينهم علاقات وئام أو خصام . وذكر هذه الأسماء يكشف عن واقعية التجربة النواسية التى تستمد وجودها من واقع حى يرتبط بما هو كائن أكثر من ارتباطها بما ينبغى أن يكون .

إن القصيدة النواسية ملتصقة بالواقع ، ليس على المستوى الإنسانى المتمثل فى ذكر أسماء طائفة كبيرة من الأعلام فحسب ، بل على المستوى المكانى المتمثل فى ذكر كثير من الأماكن مثل الحانة ، بغداد ، الكرخ ، قطربل ، بابل ، طيرناباذ .... ، وكذلك على المستوى الزمانى المتمثل فى التركيز على عنصر الوقت ، وذلك لاتصاله بزمن التعاطى ، وليس أدل على ذلك من شيوع لفظتى « الصبوح » و« الغبوق » كمثالين

إن أبا نواس كان موضوعا وسط دائرة النار ، مرتطما بصخرة الواقع ، ومستولدا الشرارة التى أشعلت فى نفسه قبس الفن . لكن هذه الشرارة لم ترتفع إلى أعلى ، لتسبح فى أجواء الحقائق المجردة ، بل ظلت قريبة من التراب الذى يعشقه أبو نواس ويخلص له ويفنى فيه .

* * *

لقد جرب النواسى كل شىء ، وترك كل شىء يجربه ، حتى أضحى شعره وليد تجارب ، وليس وليد خيال . وهو فى هذه الوضعية يعد نقيضا للشاعر الرومانسى الذى تُستولد تجاربه ـ غالبا ـ من خلال ملكاته الخيالية التى يغذيها الإحساس بالوحدة ويشعلها الحرمان .

لكن إلحاح الشاعر من خلال صيغة « قل » من ناحية ومن خلال نفس الصيغة مرتبطة بأدوات خاصة « قُلْ لِ ، قُلْ لِمنْ ، قُلْ لَهُ ، قُلْ لِى » من ناحية ثانية ، ليؤكد بأن ثمة رسالة تناوش خيال الشاعر وعقله ، وهو يلح من أجل توصيلها فى سياقات متباينة ، لكن هذا التباين ظاهرى ، إذ أن هذه السياقات ترتد فى النهاية إلى موقف واحد هو موقف الدعوة ؛ وهو موقف لا ينفصل عن مواقفه السابقة سواء وهو يرفض أم وهو يقبل أم وهو يتواصل .

* * *

لكن قبل أن نختم الحديث عن صيغة « قل » يحسن أن نقارن بين استخدام أبى نواس لهذه الصيغة واستخدام بعض الشعراء الآخرين لما يناظرها من صيغ ، وليقع اختيارنا ـ من ناحية ـ على امرىء القيس ، ومن ناحية ثانية على شوقى وحافظ ، على أساس أن كلا من الطرفين يعد رمزا لعصر أدبى ، وفى الوقت نفسه فإن لكل من الطرفين استخدامه المتميز لفعل الأمر .

تبدأ معلقة امرىء القيس بفعل أمر – وكذلك بعض من قصائد الشعر الجاهلى – لكن أكثر هذه الأفعال شيوعا ، هو الفعل «قِفاَ» ، وغالبا ما يرد فى مطالع القصائد ، حيث يعبر الشاعر من خلاله عن حاجته إلى المشاركة الوجدانية .

لكن يلاحظ أن أبا نواس لم يستخدم الفعل (قف – قفا) ، بل عَكَسَ الوضع حين اتخذ من الشاعر الذى يقف ويستوقف رمزا للهزء والسخرية ، وما قوله :

قُلْ لِمَنْ يبكى على رَسْمٍ دَرَسْ واقفاً ، ماضَرَّ لو كان جَلَسْ(١)

إلا نقضا لامرىء القيس ، ومن على شاكلته . وطبيعى أن يندر استخدام أبى نواس لفعل الأمر «قف» ، لأنه يشكِّلُ ركيزةً جوهرية للتراث الثقافى الذى يثور عليه . أبو نواس لا يقف ولا يستوقف ، لا يبكى ولا يستدر دموع الآخرين . لأن هذه الدموع تفيض من وعاء الذكرى ، وأبو نواس لا يستعذب الذكريات ولا يستثيرها ، ولكن الذى يثيره وينعشه هو اللحظة التى يعيشها

لكن ما يلفت النظر هو أن الفعل «قِفْ» يعود ليشيع مرة ثانية مع فعل مشابه هو «قُمْ» لدى شعراء الإحياء ، وهذا الشيوع مرتبط بعودة شاعر الإحياء إلى النماذج التراثية يستلهمها ويستوحيها ويعارضها ، فى حين كان أبو نواس قد خرج عن هذا الخط .

وإذا اتخذنا من شوقى مثالا ، نجد أن ديوانه يحتوى على خمسين قصيدة قامت طوالعها على فعل الأمر ، منها (٢٢ قصيدة) كان الأمرفيهامن «وقف» (١١مرة) ومن قام (١١مرة)(٢) .

شوقى إذن يبدأ قصائده بصيغة مشابهة للصيغة القديمة ؛ هذه الصيغة هى «قم» أوبالصيغة القديمة نفسها «قِفْ» وإن أَسْنَدَ الفعل فيهما ـ غالبا ـ إلى المفرد ،

---

(١) الديوان ص ١٣٤ .

(٢) محمد الهادى الطرابلسى : خصائص الأسلوب فى الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١ ص.٣٦

وهو بهذا يقترب – على المستوى التشكيلى – من الشاعر الجاهلى (امرؤ القيس) فى حين يبتعد عن الشاعر العباسى (أبو نواس) . أبو نواس – زمنيا – فى موقع وسط بين امرىء القيس ، وشوقى ، لكنه – فنيا – يقف خارج الزمن . وهكذا يمكن أن نفسر خروج أبى نواس على القيم والأعراف من خلال الأفعال التى يستخدمها .

أبو نواس ، وهو يستخدم أفعال الأمر ، يجعلها متعلقة به هو ، متجهة فى صالحه ، أو ما يرى أنه صالحه ، فهو حين يقول «عاطنى» أو «اسقنى» فإن الأمر يوجه إلى الآخر ، لترتد النتيجة إلى الشاعر ، بل إن أفعالاً مثل «بادر – اصطبح – اشرب – أدر – بكِّر – باكر» – والتى توجه هى الأخرى إلى الآخر– تُكَرَّس لتحقيق مطلب الشاعر ، فهى جميعا تتجه نحو هدف واحد هو الكأس ، التى هى الغاية . إن هذا الآخر الذى يُوَجَّهُ إليه الخطاب يعد عنصرا أساسيا لا غنى عنه لاكتمال الطقس الخمرى لكن إذا كان أبو نواس يُوظِّف أفعال الأمر ليرفض من خلالها ما يريد أن يرفضه ، ويُثْبِتَ ما يريد إثباته ، وذلك حين يجعلها متعلقة به ، مُوَظَّفة فى إطار ذاته ، فإن الوضع يختلف مع الشاعر الإحيائى . وإذا عدنا – مرة ثانية – إلى شوقى ، نجد أن أفعال الأمر تتعلق بالآخر وتتجه إلى هذا الآخر ، ويظل الشاعر مجرد وسيط بين المتلقى الصادر إليه الأمر والشىء أو القيمة أو الشخص الذى يصدر الأمر فى اتجاهه ، ويوجه لصالحه . فهو حين يقول :

قُمْ فى فَمِ الدُّنيا وحَيِّ الأَزْهَرَاَ وانْثُرْ على سمع الزمان الجوهرا(١)

فإن الأمر بالتحية موجه إلى الأزهر . وهو فى المثال التالى موجه إلى نساء مصر :

قُمْ حَيِّ هَذِى النَّيِّرات حَيِّ الحسان الخَيِّرات (٢)

---

(١) ديوان شوقى ، المجلد الأول ج١ ، دار العودة ، بيروت (د . ت) ص ١٥١

(٢) المصدر السابق ص ١٠٢

والأمر بالتبجيل فى المثال الآتى موجه إلى المعلم :

قُمْ للمُعَلِّمِ وَفِّهِ التَّبجيلاَ كَادَ المُعَلِّمُ أن ... رسُولاَ(١)

واستقراء بقية النماذج التى يستخدم فيها شوقى فعل الأمر يؤكد النتيجة السابقة ، وهى أن «شوقى» كان يتوجه إلى غيره ، فى حين ينسى نفسه . هنا نترحّم على العقاد الذى قال : « فى أحمد شوقى ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا ، وهبط شعر «الشخصية» إلى حيث لا تتبين لمحة من الملامح ولا قسمة من القسمات التى يتميز بها إنسان بين سائر الناس» ثم يستأنف العقاد حديثه عن شوقى قائلاً : «فلو قرأته كله وحاولت أن تستخرج من ثناياه إنسانا اسمه « شوقى » يخالف الأناسى الآخرين من أبناء طبقته وجيله لأعياك العثور عليه ، ولكنك قد تجد هنالك خلقا تسميهم ما شئت من الأسماء وشوقى اسم واحد من سائر هذه الأسماء»(٢) .

أكثر من هذا نلحظ أن «شوقى» أبعد غيرية من الشاعر الجاهلى ، فحين يقول امرؤ القيس مثلا :«قفا نبك ....» فإنه يستوقف الآخر ليشاركه أحاسيسه ، وهذا ما نفتقده فى القصائد التى يبدؤها شوقى بفعل الأمر . لكن إنصافا لشوقى نقول بأن هذا الحكم لا ينسحب على كافة شعره ، بل على طائفة منه ؛ وخاصة تلك التى تدور فى فلك المناسبات ومتابعة الأحداث . وعلى هذا فإن حكم العقاد كان صائبا ، لكن الصواب جانبه حين ترك هذا الحكم عاما .

ومن المفيد أن نستفيد من نتائج دراسة عن «المعجم الشعرى عند حافظ ابراهيم»(٣) فيما يتصل بأفعال الأمر ، تذهب الدراسة إلى أن عدد هذه الأفعال

---

(١) المصدر السابق ص ١٨٠ .

(٢) عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، ص١٥٦ .

(٣) تراجع مجلة فصول ، المجلد الثالث ، العدد الثانى ، ١٩٨٣ ص٢٩ : ٤٥ والمقال للدكتور أحمد طاهر حسنين .

الوارده فى مطالع القصائد سبعة عشر فعلا ؛ تتوزع من حيث الإسناد على هذا النحو : سبقه أفعال مسندة إلى ألف الاثنين ، واسم فعل أمر واحد ، أما الخمسة الباقية فهى مسندة إلى المفرد ، منها أربعة للمفرد للمذكر ، وفعل واحد للمفردة المؤنثة .

هذا يعنى أن أكثر من ضعف الأفعال مسندة إلى جمع المذكر والمثنى ، فى حين تظل النسبة الأقل هى المسندة إلى ضمير المفرد . يتضح من خلال المقارنة بين أبى نواس وحافظ أن الأول يتجه فى خطابه إلى المفرد بينما يتجه الثانى إلى الجمع ، وتبرير هذا أن «حافظ» شاعر له دورا اجتماعى إصلاحى . هذا الدور وضعه فى موقف الناصح للجماعة «صونوا ، ردوا ، سائلوا ، صولوا ، طوفوا ..». أما أبو نواس ، فليس له مثل هذا الدور ، لقد أصبح مناهضا للجماعة،بل مزدريا لها ومتعالياعليها ، ومن ثم ، فإنه لا يتوجه إليها ، بل يتوجه إلى نديمـــــــه : « اسقنى ، اشرب ، هات ، خذ ، أدر ، بادر ، بكر ، باكر ، احس ، عاطنى» إنه لا يعنيه من الجماعة سوى الفرد الذى يسايره ويعاهده على إجلال الكأس . وهو إذا أراد أن يبلغ رسالة إلى هذه الجماعة ، فإنه يبلغها عن طريق التوجه إلى فرد منها من خلال الفعل «قل» :

قُلْ لمن يبكى على رسم دَرَسْ واقفاً ، ما ضَرَّ لو كان جَلَسْ
اتْرُكِ الرَّبْعَ وسلمى جانباً واصطبحْ كَرْخِيَّه مثل القَبَسْ

إن الاختلاف بين التصورين : تصور أبى نواس وحافظ ، أفضى بالشاعرين الى توجهين مختلفين ؛ وذلك حين توجه الأول بالخطاب إلى المفرد ؛ بينما توجه الثانى بالخطاب إلى المثنى والجمع .

الفصل الثانى

صيغ الأمر والنهى والبعد الوجودى

١- الأمر والنهى وحرية المجاهرة والتحلل
٢- الأمر والنهى وطلب العيش
٣ - الأمر والنهى ودفع الهموم
٤ - الأمر والنهى واليأس من الناس
٥ - الأمر والنهى وإثبات الذات
٦ - الأمر والنهى وظواهر عامة

١ - الأمر والنهى

وحرية المجاهرة والتحلل

أبو نواس هو الشاعر المنفلت ؛ والذى يبدو انفلاته بشكل غير مباشر فى معظم السياقات ؛ لاسيما المرتبطة منها بصيغ الأمر والنهى ، لكن هذا الانفلات يتكثف بشكل مباشر فى أمرين : المجاهرة ، والتحلل من القيود . ولنتتبع كلا الأمرين :

أولا : المجاهرة :

ويمكن رصد هذا الأمر من خلال تتبع السياقات التى ورت فيها صيغ الأمر والنهى مرتبطة بلفظة «الجهر» وما يدور فى حقلها الدلالى من ألفاظ مثل الإعلان، والنهار ، وعدم التستر، وذلك عبر الديوان . وهذه الأمثلة هى المحصلة :

١ - هَذِهِ الخَمْـرُ..جَهَـاراً فَاشْرَبَنْهَا لاَسرَارَا (١)
٢ - هَاتِهَا جَهْرًا وَدَعْنِى مِنْ أحَادِيثِ خُرَافَـه (٢)
٣ - ألاَ فَاسْقِنِى خَمْرًا ، وَقُلْ لِى هِىَ الخَمْرُ
وَلاَ تَسْقِنِى سِرًا إِذَا أَمْكَنَ الجهْرُ (٣)
٤ - بَادِرِ الْكَأْسَ نَهَـارًا واشْرَبِ الرَّاحَ العُقَارَا (٤)
٥ - اسْقِنِى الخمـر جهرة .... (٥)
٦ - واشرب-فَدِيتَ- علانيـه أمُّ التَّسَتُّرِ زَانِيـــه (٦)
وَدَعِ التَّسَتُّرَ والرِّيـــا ءَ ، فَمَا هما مِنْ شَانِيهْ

---

(١) الديوان ص١٢٢ . (٢) الديوان ص ٩٦ . (٣) الديوان ص ٢٨
(٤) الديوان ص ١١٢ (٥) الديوان ص٣٣ . (٦) الديوان ص ١٣٦ .

بالنظر إلى النماذج السابقة يلاحظ ما يأتى

١ - يتضح أولا تكثيف أفعال الأمر ، فإذا كان النموذج الأول يحتوى على فعل أمر واحد ، فإن كلا من النموذج الثانى والثالث والرابع والسادس يحتوى على فعلين ، أما النموذج الخامس فيحتوى على ثلاثة أفعال(١)

كـما يلاحظ أن كلا من النماذج السابقة يتصدرها فعل أمر ، عدا النموذج الأول الذى يرد فعل الأمر فى صدر عجزه

ويلاحظ تـنوع المادة التى صيغت منها هذه الأفعال ، وإن اشترك بعضها فى المادة ، مثل «اشرب - اسقنى - دع » .

أما الملاحظة الأخيرة فهى أن هذه الأفعال تلتقى جميعا عند معنى واحد هو التحريض على الجهر بالشراب .

تؤكد هذه الملحوظات جميعا (التكثيف - احتلال مواقع الصدارة - المادة المتنوعة - المعنـــى الواحد) - تؤكد على أهمية أفعال الأمر فى أداء المعنى ، وأن الشاعر اكتشف أن هذه الأفعال أقدر من غيرها من عناصر اللغة ، على توصيل رسـالته الخـارقة المـألوف ، وذلك حين يدعو إلى ضرورة الجهر بالمحرم .

٢ - ارتبطت كلمة « الخمر » بالجهر فى أربعة نماذج (١ ، ٢ ، ٣ ، ٥) وإن لم ترد كلمة «الجهر» مباشرة فى النموذج الثالث إلا أنها تفهم من سياق جملة «وقل لى هى الخمر» وكذا جملة «ولا تسقنى سرا» . وهذا الارتباط يأتى غالبا فى سياق تحدى ، حيث يكون الشاعر لا بإزاء صديق ولا نديم ولكن بإزاء لاح أو لائم أو منكر لفضل الخمر ، ففى النموذج الأول :

هذه الخمر جهارا فاشربنها لاسرارا

---

(١) حذفنا فعلى الأمر من الشطر الثانى لغدشهما الحياء

شاعر أبا أيوب لإعراضه عن شرب الخمر واكتفائه بما هو دونها من ماء ونبيذ(١) وفى النموذج الثانى:

هاتِهَا خَمْرًا وَدَعْنِي مِنْ أحَادِيثِ خُرَافَهْ

يبدو تحدى الشاعر لما أسماه «أحاديث خرافه » . ولعله يشير بهذا إلى كل حديث يحرم الخمر ، ويجرم شاربها ، سواء جاء من ناحية الدين ، أم من ناحية المجتمع . ويذكر محقق الديوان أن خرافة هذا «رجل من عذره استهوته الجن فكان يحدث بما رأى فكذبوه ، وضرب به المثل على كل حديث لا أصل له » (٢) وكلتا الحالتين تؤكدان معنى واحدا ؛ هو أن الشاعر يقف موقف التحدى إزاء كل الأحاديث والأقوال التى تحول بينه وبين عالمه الخمرى الجهرى .

ب- يبقى أن يوجد ما ، هو ماسبقت الإشارة إليه من أن اقتران لفظتى الخمر والجهر يكون - غالبا - فى سياق تحدى ، وليس فى سياق توافق صحبة ، وانسجام فتية ، وتآلف ندمان . يؤكد هذا التحدى أن السياقات السابقة حين تؤكد على وضع الجهارة ، فإنها تنفى وضع الإسرار ، أو تسخر من تابعيه : «فاشربنها لاسرارا» « ولا تسقنى سرا » ، «أم التستر زانية» ، «ودع التستر والرياء ، فما هما من شانية » .

٢ - يأتى التحريض بالجهر على شرب الخمر - فى جميع النماذج - فى الشطر الأول من البيت . وهذا دليل عناية الشاعر بهذه الدعوة . كذلك يرد هذا التحريض من خلال أفعال أمر ، وليس من خلال صيغ نهى : « هذه الخمر جهارا ، فاشربنها » ، «بادر الكأس نهارا» ، هاتها خمرا» ، «ألا فاسقنى خمرا وقل لى ..» وهذا دليل عناية الشاعر بدعوته ، إذ يحرص على الوصول إليها

---

(١) راجع القصيدة : ص ١٢٢

(٢) راجع الديوان ص٩٦ «هامش»

مباشرة ، ومن طريق الاثبات لا النفى . إنه يكرس هذه الدعوة للتحريض على ما ينبغى أن يكون – من وجهة نظره – وهو ضرورة الجهربالشراب ، ثم يأتى نفى النقيض «الإسرار» من باب التأكيد .

٤ – فـى النموذج الأخير يأتى «الرياء » معطوفا على «التستر» بعد «دع» «ودع التستر والرياء» ، وهذا يعنى أن الشاعر يرى التستر لونا من الرياء ، ولعله متأثر فى هذا بما كان يلمسه ويراه فى مجتمعه من ألوان الفسق والمجون ، والتى كان فاعلوها يحرصون على إخفائها ، فعدهم لذلك مرائين ، أما هو فيرى أن خلقه يأبى عليه أن يكون مرائيا ، فليكن إذن هو المجاهر الأشر، فضلا عن أنه يرى «الجهر» بل «الفضيحة» لذة ، ولذلك يقرنهما معا بصيغة أفعل تفضيل :

أطيبُ اللّذاتِ ماكانَ جِهَارًا بِافتِضَاحِ (١)

٥ – هناك ثلاثة نماذج من النماذج الستة المذكورة تحتل موقع الطالع فى قصائدها (بالفعل) ؛ وهى النماذج (٣ ، ٤ ، ٦) ، أما النموذج الأول ، فيحتل موقـع الطالع أيضا ، ولكن «بالقوة» (٢) . ولكى نوضح هذا يحسن أن نتوقف أمام القصيدة التى منها هذا البيت(٣) ، لنتبين أمرين محددين :

١ – إلـى أى مدى يعد ارتباط الدعوة الجهرية بالطالع ، مؤشرا على عناية الشاعر بهذه الدعوة ؟

٢ – إلـى أى مـدى يرتبط البيت الذى يدعو إلى الجهرية بسـائر أبيات القصـيدة ؟ وهـل لمدى هـذا الارتباط – قـوة أوضعفا – عـلاقة بمـدى أهميـة هذه الدعوة ؟.

فلنتـأمل – أولا – القصيدة :

---

(١) الديـوان ص ٦٨٥ .

(٢) يقصد بهذا أنه لا يعد مطلعا من حيث الترتيب الفعلى للأبيات أمـا من حيث السيـاق والتشكيل ، فإنه يعد مطلعا . أما تأخيره فكان لضرورة فنية .

(٣) البيت هو « هذه الخمر جهارا فاشربنها لاسرارا »

أبو أيـــوب

١ - قُلتُ لَمَّا وَضَحَ الصُّبْـ ـحُ ، فَـأَورَى واستَنَـارَا
٢ - وَتَـوَلَّى تَـابِعُ النَجْـ ـم إلى الأُفْقِ فَغَـارَا
٣ - ورأيْتُ الـديكَ قَدْ صَـا حَ لَـدَى الصُّبحِ مِـرَارَا
٤ - لأبِي بِشْـرٍ خلـيلِي أيْنَمَـا ولَّى ، وسَـارَا
٥ - هذه الخمرُ .. جِهَـاراً فاشْرَبَنْهـا ، لاسِـرَارَا
٦ - لا كَمَنْ يُكْنِي عَنِ الأمْـ ـرِ إذا مَا خَـافَ عَـارَا
٧ - واشْرَبَنْها مُزَّةً ، تَـذْ هَـبُ بالهـمِ ، عُقَـارَا
٨ - تتركُ المـرءَ إذَا مَـا ذَاقَهـا يُـرْخِـي الإزَارَا
٩ - وَيَـرَى الجُمْعَةَ كالسبـ ـتِ ، وكالليـلِ النَهـارَا
١٠ - وأتُرِكَنْ مَنْ لامَ فيها ، وَأبَـى إلا نِفَـارَا
١١ - يَشْرَبُ الماءَ مكانَ الـرْ ـراحِ رَغمـاً وصَغَـارَا
١٢- واصرفنها عنْ أبِي أيُّـ ـوبَ ، إذ تَـاهَ فخَـارَا
١٣- بَـاعَ رَاحـاً بِنَبِيـذٍ هَـكَذَا بَيْعـاً خَسَـارَا
١٤- مِثلَ مُبْتَـاعٍ بطَـرفٍ سَبَـقَ الخيـلَ ، حِمـارَا

نلاحظ أن مطلع هذه القصيدة ليس مصرعا كما فى معظم قصائد الديوان ، لكن ليس هذا هو المهم ، فثمة قصائد عديدة فى الديوان تشترك فى هذه الصفة ، أما ماتنفـرد به هـذه القصيدة فهو أن التصريع يـرد بعد المطلع ؛ وبالتحديد فى البيت الخامس :

هذه الخمر .. جهاراً فاشربنها ، لاسرارا

بتأمل الأبيات السابقة ، نجدها تبدأ بجملة «قلت» فنبحث عن المقول ، فنجده هو البيت الخامس المصرع ، أما ما بين ذلك ، فهو بمثابة جملة اعتراضية يتحدد من خلالها أمران : زمن القول ؛ ويشغل الأبيات الثلاثة الأولى ، والموجَّه له القول ؛ ويشغل البيت الرابع ، وتصبح الجملة - إذا حذفنا الاعتراض-هى «قلت:

هذه الخمرة . جهارا فاشربنها لاسـرارا » .

لم يظهر التصريع عند فعل القول ، ولا زمن القول ، ولا الموجه إليه القول ، وظهر عند « مقول القول » فإذا ذكرنا أن التصريع وسيلة إيقاعية يلجأ إليها الشاعر ليلفت الانتباه ، فإن معنى هذا أن الشاعر يريد أن يلفت انتباه المتلقى عند « مقول القول » بالذات ، دون زمنه أو من هو موجه إليه . يؤكد هذه الرغبة فى لفت الانتباه اسم الإشارة فى صدر البيت ، وكذا نون التوكيد الملحقة بفعل الأمر :

هذه الخمر .. جهارا فاشربنها لاسرارا

وكأن الشاعر يريد أن يقول : من هنا تبدأ القصيدة ، ويمكن - تبعا لهذا - أن يعد البيت مطلعا معنويا للقصيدة .

ومن المؤكد أن الشاعر يقصد إلى هذا ، فإن إزاحة المطلع من مكانه ، أدعى إلى إثارة الانتباه ولفت النظر ، وأدعى إلى جعل المتلقى يتوقف ليتساءل ، لماذا أُخِّر ما كان ينبغى أن يتقدم ؟ ولَعَـلَّهَا حيلة فنية ذكية من الشاعر الذى أدرك أن المتلقى قد اعتاد المطالع المصرعة وأدرك أنها لم تعد تثير انتباهه كثيرا، فآثر إرجاء المطلع - خروجا على المألوف الفنى - ليصدم المتلقى ؛ لعله يفيق عند هذا «القول» بالذات ؛وليستوعبه على مهل :

هذه الخمر .. جهاراً فاشربنها لاسرارا

ومما يلفت النظر أن الإيقاع الداخلى للبيت يفرض على القارىء أن يتمهل فى قراءته ، إذ يحسن أن تكون هناك وقفات قصيرة بعد «هذه الخمر» وبعد «جهارا»، وبعد «فاشربنها» ثم بعد «لاسرارا» ، فضلا عن أن البيت نفسه مكون من هذه الوحدات اللغوية الأربع ، التى تشكل كل منها وحدة مستقلة بذاتها .

يتصل بهذا الأمر ظاهرة خطية ؛ قد تبدو بسيطة ، لكنها بالغة الأهمية ، ولست أدرى ؛ أهى من صنع المحقق ؛ أم أنه نقلها هكذا من كتب التراث . وسواء أكانت هذه أم تلك ، فإن الدلالة هى التى تعنينا تحديدا أما الظاهرة فهى وجود نقطتين أفقيتين (..) بعد جملة «هذه الخمر» مما يوحى بوقفة ، والحقيقة أن هذه الوقفة يفرضها الإيقاع نفسه كما سبق ، ولكن عندما يتضافر الإيقاع الصوتى مع الرسم الخطى ، فإن الأمر يصبح أكثر اكتمالا ؛ وذلك عندما يتم التراسل النغمى بين الصوت والبصر .

إن تأخير المطلع ليحتل البيت الخامس يعد -فنيا - أقوى من الإصرار على إبقائه فى مكانه ؛ ذلك أن تأخيره ، ثم الإيحاء بقلة جدوى ما سبقه ، من قبيل إثبات المكانة الخاصة التى يحتلها ، فهو الأول ، وإن وصل متأخرا ، بل إن وصوله المتأخر؛ أدعى إلى تأكيد أهميته وجدارته .

تتعمق هذه الأهمية بشكل أوضح ، حين يرتبط المطلع المتأخر بمضمون حيوى يحرص الشاعر على توصيله . فإذا كان الشاعر يلجأ إلى التصريع فى مطلع القصيدة لمجرد جذب الانتباه ، فإنه - هنا - يتجاوز الجذب ، حين يوظفه فى بث الدعوة التى يتحايل من أجل إبلاغها ، وهى الدعوه إلى الجهارة . يؤكد هذا قول الدكتور هدارة ، وهو بصدد الحديث عن مجون أبى نواس وأضرابه : «ليس ضروريا لمن يريد أن يستبيح محرما أن يجهر به ، إلا إذا كان يقصد من وراء مجاهرته الدعوة إلى مذهبه »(١) .

نعود لنذكّر هنا بما سبق قوله من أن هناك ثلاثة نماذج من النماذج الستة المسجلة فى صدر هذه الدراسة تحتل موقع المطلع بالفعل ، وأن نموذجا رابعا يحتل هذا الموقع بالقوة ، وهو ما نحن بصدد الحديث عنه . يصبح - إذن - مجموع النماذج التى تحتل مكان المطلع (٤ من ٦) ، وهى نسبة كبيرة تؤكد أهمية المضمون الذى يتضمنه المطلع سواء جاء بالفعل أم بالقوة

---

(١) د. محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى ، ط دار المعارف ١٩٦٣ ص٢١٦ .

يتبين – من ثم – الأمر الأول الذى أردناه من تحليل هذه القصيدة ؛ وهو إثبات أن ارتباط الدعوة الجهرية بالمطلع ، يعد مؤشرا جوهريا على عناية الشاعر بهذه الدعوة

* * *

أما الأمر الثانى ، وهو إلى أى مدى يرتبط البيت الخامس – الذى يحمل الدعوة إلى المجاهرة – بأبيات القصيدة ؟ . وهل لمدى هذا الارتباط – قوة أو ضعفا – علاقة بمدى أهمية هذه الدعوة ؟ فبيانه الآتى :

سبق القول بأن الأبيات الأربعة الأولى تعد خارج القصيدة ، وأنه ليس لها قيمة فى ذاتها ، لكنها توظف – من خلال إبراز دورها الهامشى – كوسيلة لإثبات أهمية ما بعدها . ومن ثم يمكن أن تعد هذه الأبيات وحدة قائمة بذاتها فى القصيدة .

أما الوحدة الثانية فإنها تتضمن الأبيات (٥ – ٩) وهى احتفاء بالخمر ودعوة إلى المجاهرة بشربها ، ثم بيان أثرها فى شاربيها . أما الوحدة الثالثة والأخيرة فتتضمن الأبيات (١٠ – ١٤) وهى سخرية من اللائم .

لكن البيت الخامس ، الذى يعد مطلع القصيدة المعنوى من ناحية ، وبعد بداية الوحدة الثانية من ناحية أخرى ، يحتل موقعا فريدا فى القصيدة ، بحيث يمكن اعتباره « بيت القصيد » .

كما لوحظ أن العلاقة بين البيت الخامس وبين الأبيات السابقة عليه ، تختلف تماما عن العلاقة بين هذا البيت وبين الأبيات التالية له . فبينما كانت هذه العلاقة – فى الحالة الأولى – واهية ، أصبحت – فى الحالة الثالثة – جد وثيقة؛ إذ تبدأ القصيدة به ، وتتوالى الأبيات بعد ذلك منبثقة منه،مشدودة إليه . فحين نتأمل هذا البيت :

هذه الخمر .. جهارا فاشربنها ، لاسرارا

نجد أن بقية أبيات القصيدة تفصيل لجزئياته . فلفظة «جهارا» تنداح فى البيت السادس ، ولفظة «فاشربنها» تنداح فى الأبيات (٧ - ٩) . ولفظة «لاسرارا» تنداح فى الأبيات (١٠ - ١٤) ، وهاك تفصيل ذلك

«جهـارا» هى الحـال المقدم لجملة «فاشربنها» ، وتقديم الحال دليل عناية الشـاعر به ، وأنـه (أى الشـاعر) يريد أن يؤكـد على حال الجهرية أكثر من تأكيده على الشارب أو الشراب أو زمن الشراب لذلك تعود هذه اللفظة لتنحل فى البيت السادس ولكن عن طريق السلب ، فالأمر بالجهر قد ورد فى البيت الخامس بالإيجاب «جهارا فاشربنها» ، لكنه يؤكد فى البيت السادس بالسلب :

لا كَمَنْ يَكْنِي عَنِ الأمْـ ـرِ إذَا مَا خَافَ عارَا

فالأمر بالجهر ، يساوى نفى الكناية عنه . وهذا الأسلوب سماه أبو هلال العسكرى «السلب والإيجاب» وعرفه بقوله : «هو أن تبنى الكلام على نفى الشىء من جهة ، وإثباته من جهة أخرى أو الأمر به فى جهة ، والنهى عنه فى جهة»(١) .

اما جملة «فاشربنها»فتنحل فى الأبيات الثلاثة التالية (٧ - ٩) :

٧ - واشْرَبَنْهَا مُزَّةً ، تَـذْ هَـبَ بالهـمِ ، عُقَـارا
٨ - تتركُ المـرءَ إذَا مَـا ذَاقَهـا يُـرْخِى الإزَارَا
٩ - ويَـرَى الجمعةَ كالسَّبْـ ـتِ ، وكاللَّيـلِ النهـارَا

---

(١) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين : تحقيق : على محمد البجاوى ، محمد أبو الفضل ابراهيم ، مطبعة عيسى البابى الحلبى ، القاهرة ، ١٩٧٢ ص٤٢١

واضح أن جملة «فاشربنها» التى وردت مجملة فى البيت الخامس ، تعود لتحتل موقع الصدارة فى البيت السابع ، ولتنحل فى الأبيات الثلاثة المذكورة مفصّلة أولا صفات هذه الخمر ، فهى «مزة» أى فيها حموضة ، وهى «عقار» أى قديمة نظرا لطول معاقرتها الدن ومفصلة ـ ثانيا ـ أثر هذه الخمر فى الشاربين من خلال أربعة جمل تبدأ كل منها بفعل مضارع :

« تذهب بالهم » ، « تترك المرء » «يرخى الإزارا » ، « ويرى الجمعة كالسبت..» وهكذا يبدو أن الشاعر يبدأ بإطلاق فعل الأمر ، الذى يعود لينحل ويتداح فى أربعة أفعال مضارعة بالإضافة إلى فعل خامس مقدر «ويرى كالليل النهارا» مؤكدا بذلك اندماج الشارب فى اللحظة الحاضرة ، حتى انه ليصاب بالذهول ، ويفقد القدرة على الإحساس بالزمن . وعند هذا الحد تؤدى جملة «واشربنها» دورها المرسوم . ويجىء الدور على لفظة «لاسرارا» وهى = « جهارا»، لكن الشاعر – كما سبق القول – يلجأ إلى أسلوب «السلب والإيجاب» ؛ أى إثبات الشراب من جهة الجهر ، ونفيه من جهة الإسرار ، وإن كان الإيجاب والسلب يلتقيان فى النهاية عند هدف واحد .

كذلك لوحظ أن لفظة « جهارا» التى تمثل الإيجاب ، انحلت بالسلب فى البيت السادس ، وما يحدث مع لفظة «لاسرارا» التى تمثل «السلب» هو أنها تنحل بالإيجاب فى الأبيات (١٠ – ١٤) لتنفى اللائم وتسخر منه من خلال صيغة أمر فى صدر البيت العاشر ويظل مفعولها ساريا حتى البيت الحادى عشر ، ثم يعطف عليها بصيغة أمر أخرى فى صدر البيت الثانى عشر ، ليظل مفعولها ساريا حتى نهاية القصيدة :

١٠ – وَاتْرُكَنْ مَنْ لامَ فيها « وأبَـــى إلاَ نفَـــــارَا
١١ – يَشْرَبُ المَاءَ مَكَانَ الـرّ ـــرَاحِ رغْمـــا وَصَغَـارَا
١٢– واصرفنها عنْ أبِى أيّ ـــوبَ ، إذ تَـاه فخَـارَا
١٣– بَـاعَ رَاحـًا بنبيـذٍ هَـكَذَا بَيْعـاً خَسَـارَا
١٤– مثلَ مُبْتَـاعٍ بطَـرفٍ سَبَـقَ الخيـلَ ، حِمَـارَا

وعلى هذا فإن نفى السرية المفهوم من لفظة «لاسرارا» يتوازى مع الموقف من اللائم ، وينحل فيه ، باعتباره مناهضا للعالم الخمرى معاديا له

من الناحية الإيقاعية ، نلاحظ عند قراءة جملة «واصرفنها» فى البيت الثانى عشر،أنها تصرف الذهن إلى جملة«واشربنها»التى ترددت مرتين : مرة فى البيت الخامس، وأخرى فى البيت السابع ، والتى لايزال صداها يتردد عبر القصيدة فإذا أضفنا أن هذه الجملة تتضمن أول فعل أمر يرد فى القصيدة ، وفى سياق المطلع الذى احتشد الشاعر له . وإذا أضفنا أيضا أن هذه الجملة مكتفية بذاتها نحويا، فهى تتكون من فعل وفاعل ومفعول ، ومكتفية بذاتها موسيقيا ، إذ تتكون من تفعيلة الرمل «فاعلاتن» دون أن يعتورها زحاف أو علة . كل هذا يجعل من هذه الجملة مركز ثقل فى القصيدة ، ولا غرابة فهى إحدى مكونات «بيت القصيد» الهامة .

هذا يعود إلى التنويه بأهمية أفعال الأمر سواء فى تشكيل بنية القصيدة أم فى تحديد رؤيتها . وينبغى أن يشار فى ذلك إلى أن الشاعر الذى عودنا أن تأتى مطالع قصائده مرصعة بصيغ الأمر أو بصيغ النهى أو بهما معا ، قد أرجأ أفعـال الأمر فى هذه القصيدة لتأتى مصاحبة «بيت القصيد» وهذا يعنى أن هذه الأفعال ، ترتبط - فى رؤية الشاعر - بأكثر أجزاء القصيدة حساسية وأهمية .

نخلص من هذا إلى أن البيت الخامس ، الذى يدعو إلى الجهر بالشراب ، يرتبط ارتباطا عضويا بسائر أبيات القصيدة ، بل تتكثف عنده الفكرة المحورية للأبيات التالية ، والتى تعود لتنحل فيها. ولما كان هذا البيت يمثل «بيت القصيد» فكان هو - دون سائر الأبيات - الأجدر بحمل الفكرة التى تجتاح كيان الشاعر ، وهى التحريض على الجهر، وذلك من خلال أول صيغة أمر مؤكدة تتمركز فى القصيدة ، والتى يظل صداها مترددا فى جنباتها ، سواء من خلال تكرار صيغتها ، أم من خلال تكرار صيغة أخرى على وزنها

ثانيا : التحلل من القيود :

يمكن رصد هذا العنصر من خلال تتبع السياقات التى وردت فيها صيغ الأمر والنهى مرتبطة بمادة «خلع» ، ثم ما يدور فى حقل هذه المادة من معانى . يقول الشاعر فى سياقات متباينة :

١ - فَامْضِ فِى اللَّذَّاتِ قُدْمًا وَاخْلَعَنْ فِيهَا العِذَارْ(١)

٢ - بَاكِرْ صَبُوحَكَ ، فَهْوَ خَيْرُ عَتَادِ وَاخْلَعْ قِيَادَكَ،قَدْ خَلَعْتُ قِيَادِى (٢)

٣ - بَادِرْ صَبُوحَكَ ، وانْعَمْ أَيُّهَا الرجلُ

واعْصِ الذينَ بجهلٍ فى الهَوَى عَذَلُوا

وَاخْلَعْ عِذارك ، أَضحكْ كُلَّ ذى طَرَبٍ

واعْدِلْ بنَفْسِكَ فيهمْ أَيْنَمَا عَدَلُوا (٣)

٤ - وَاخْلَعْ عِذارَكَ فِى الهَوَى مِثْلَ الخَلِيعِ المشْتَهِرْ

واقْبَلْ مَقَالَةَ خَاسِرٍ وَاعْصِ الرَّشِيدَ إذا أَمَرْ

واجْسُرْ فَمَا نَالَ الذَى يَهْوَاهُ إلا مَنْ جَسَرْ (٤)

٥ - واخْلَعْ عِذَارَكَ ؛ لا تَأْتِى بصالحة

مَادُمْتَ مُسْتَوْطِناً أَكْنَافَ بَغْدَادِ(٥)

٦ - لا تَطْلُبَنَّ اللَّذاتَ مُكْتَتِماً واغْدُ إليها كَغَالِعِ الرَّسَنِ(٦)

٧ - فَقُلْ لِى يَا أَبَا عِيسَى بَحَقِّى ، هَلْ تَرَى بَاسَا

شَبَابُ خَلَعُوا عَنْ فَتْـ ـكِهِمْ عُذْرًا وأمراسَا

جَرَوْا فى حَلْبَةِ اللَّذَّا تِ ، حتَّى سَبَقُوا النَّاسَا (٧)

٨ - يا خليلىَّ ، قد خلعت عِذَارِى وبدا ما أُكِنُّ من أَسْرَارِى

فَاشْرَبَا الخمرَ واسقِيانى سُلافًا

عُتِّقَتْ بين نرجسٍ وَبَهَارِ (٨)

---

(١) الديوان ص١١٢ . (٢) الديوان ص٧٨ . (٣) الديوان ص ٨٤ .

(٤) ابن منظور : أبو نواس ص ٢٣٧ . (٥) الديوان ص ٦٨٥ . (٦) الديوان ص ١٣٤

(٧) الديوان ص ٢١٧ . (٨) الديوان ص ١٨٣

نلاحظ ما يأتى :

١ - الخلع الذى كرره الشاعر ينسحب على« العذار » و «القياد» و «الرسن» و«الأمراس» . فإذا ذكّرْنا بما تقوله معاجم اللغة من أن «العذار» هو ما سال على على خد الفرس من اللجام ، وعذاراللحية هو الشعر النازل على اللِّحْيين ، والرسن هو الحبل ، و «القياد» هو الحبل يشد فى اللجام، و « الأمراس » هى الحبال (١) - إذا ذكرنا بذلك تصبح الألفاظ السابقة على اختلاف اشتقاقاتها مشيرة إلى دلالة واحدة هى « القيد» .

وحين يحرض الشاعر الغير ، أو حين يعلن هو نفسه ، بأنه قد خلع عذاره وقياده ، ورسنه ، وأمراسه ، فإن معنى واحدا يكمن وراء هذه التعبيرات ، هو الكناية عن التخلص من القيود الاجتماعية ، والتحلل من القيم الأخلاقية ، والاندفاع إلى آخر الشوط طلبا للمتعة ، بحيث يصبح الشاعر كالحصان الجامح الذى ينطلق فى كل اتجاه وفى أى أرض ، بل إن هذه الصورة لم تكن بعيدة عن خاطره وهو يقول :

جَرَيْتُ مَعَ الصِّبَا طَلْقَ الجموح وهان علىّ مأثور القبيح (٢)

ولنتأمل كلمة «الجموح» التى تعنى الشطط والانفلات ، فـ«جمح الفرس» تعنى أن قائده قد عجز عن قيادته من فرط شططه وانفلاته ، وجموح الشاعركان بإزاء القيم الأخلاقية والاجتماعية التى وجد نفسه محاصراً بها ، لكنه داسها ، وتجاوزها حين «جرى» و «انطلق» ثم «جمح» .

٢ - ثمة صور أخرى تبرز هذا الجموح ، كما تبرز الوجه الخليع للشاعر الذى يبدو شوقه إلى « خلع » كل ما يستر أو يكبح .

لَمْ أَزَلْ أَخْلَعُ فِى الْحُبِّ الرَّسَنْ وَفُؤَادِى عِنْدَ ظَبْيٍ مَرْتَهَنْ (٣)

---

(١) راجع لسان العرب مادة (عذر) ج٦ ص٢٢٤ ، ومادة «قود» ج٤ ص٣٧٢ ، ومادة «رسن» ج١٧ ص٣٩ ، ومادة «مرس» ج٨ ص١٠٠

(٢) الديوان ص ٧١ (٣) الديوان ص ٢٢٤

وحسر القناع هو صورة أخرى من صور التحلل

يا خليليَّ اشْرَبَاهَا وَاحْسِرا فيها القِنَاعَا (١)

فـ «حسر القناع» هو كشف الرأس ، وهو كناية عن المجاهرة بل إن الشاعر يأبى إلا أن يتحلل أكثر ، فيضيق بهذه الكناية ، ويواجهنا عريانا منكشف الرأس :

لا خير فِي اللذَّاتِ مَا لَمْ يَكُنْ صاحبُهَا مُنْكَشِف الرَّاس (٢)

والشطر الأول يذكّر بقوله :

فَلا خَيْرَ فِي اللذَّات مِنْ دُونِهَا سِتْرٌ (٣)

لكن المخلوق الوحيد الذى كان أبو نواس يتردد فى كشف عذاره ، أو خلع عنانه بإزائه ، هو محبوبته جنان :

لَوْلا حَذَارِيَ مِنْ جِنَانِ لَخَلَعْتُ عَنْ رَاسِي عِنَانِي (٤)

وهذا يؤكد حبه الصادق لها - .

٣ - عدم ورود فعل الأمر «اخلع» منفردا ، بل وسط حشد من أفعال الأمر الأخرى ، والتى تربطه بها علاقة عطف : فيكون معطوفا ، أو معطوفا عليه والمعنى هو أن هذا الفعل ، بما تنطوى عليه دلالته من خرق للقيم ، يصبح فى حاجة إلى تعزيز مجموعة أخرى من أفعال الأمر ، والتى تأتى مصاحبة له .

---

(١) الديوان ص ١٢٥ (٢) الديوان ص ١٠٦ (٣) الديوان ص٨

(٤) الديوان ص ٢٨٩

وتعد بمثابة «الجنود» التى تسير فى موكب «قائد» ذى شأن يمضى إلى تنفيذ مهمة - يراها- خطيرة

يؤكد هذا أن أفعال الأمر المرتبطة بالفعل « اخلع » تحرض جميعها على التمرد والعصيان والمبادرة والجسارة والمضى «قدما» فى طريق اللذات ، وها هى من قبيل «امض . باكر . اعص . اغد . اجسر . اقبل» ومن ثم فإنها تعد بمثابة مجموعة من الأفعال المعاونة التى اختارها الشاعر بمهارة ، لأداء مهمة «الخرق»؛ تلك المهمة التى تتطلب قدرا كبيرا من الجسارة - وأظن أن قصيدة «الماجن»(١) توضح هذا :

١ - بـادِرْ صَبُوحَكَ ، وانْعَمْ أيها الرجلُ
واعص الذين بجهـلٍ فى الهوى عـذَلُوا

٢ - وأخلَعْ عِذارَكَ ، أضحِكْ كُلَّ ذى طَرَبٍ
واعـدِلْ بنفسـك فيهم أينمـا عـدلُو

٣ - نـالَ السـرورَ ، وَخفْضَ العَيشِ فِى دعةٍ
وفـاز بالطيبـات المـاجُنُ الهـزِلُ

٤ - سَقْيـاً لمجلـسِ فتيـانٍ أُنَادِمُهُـمْ
مـا فى أديمِهِـمُ وَهْىٌ ، ولا خَـلَلُ

٥ - هـذا لـذاك ، كما هـذا وذاك لـذا
فالشَّمْـلُ مُنتظـمٌ ، والحبـل مُتَّصِـلُ

٦ - أكْـرِم بِهِـمْ ، وبِنَغْـمٍ من مغنيـةٍ
ففى الغنـاء بِنَغْـمٍ يُضـرَبُ المثـلُ

٧ - هَيْفَـاءُ تُسمِعُنَـا ، والعُـودُ يُطْرِبُـنَا
« وَدِّعْ هُـرَيْـرَةَ إنَّ الرَّكْـبَ مُرْتَحِـلُ »

---

(١) الديوان ص ٨٤

أول ما يلفت النظر فى القصيدة هو التناظر الهندسى الدقيق فى مواقع أفعال الأمر الثلاثة فى البيت الأول ، ونظيراتها فى البيت الثانى . فـ «بادر» و «اخلع» يُكَوِّن كل منهما السببين الخفيفين من تفعيلة البسيط الأولى «مستفعلن» . كما يتكون كل من «وانعم» و «أضحك» من سببين خفيفين ؛ الأول هو النصف الأخير من التفعلية الثانية (فعلن) ، والثانى هو السبب الخفيف الأول من التفعلية الثالثة (مستفعلن) . أما «واعصِ» و «اعدل» فيتكون كل منهما من السببين الخفيفين فى بداية التفعيلة الخامسة (مستفعلن) مع ملاحظة أن الفعل «واعص» سيوصل باللام الأولى من «الذين» وذلك تعويضا عن حرف العلة المحذوف . أيضا يلفت النظر هذا الجناس بين الكلمتين المتناظرتين «واعص» و «واعدل» ، ثم التصحيف بين الكلمتين المتناظرتين أيضا «عذلوا» و «عدلوا» . ويلفت النظر للمرة الثالثة التوازن الموسيقى بين البيتين ، حيث يتكون كل منهما من تكرار «مستفعلن فعلن» أربع مرات .

يختفى هذه الملاحظات عن تحايل الفنان للتأثير على المتلقى ، لاسيما من خلال أفعال الأمر الستة المنسجمة إيقاعيا ، المتناظرة مكانيا .

يلاحظ أن البيت الثالث يخرج عن الانضباط الموسيقى الذى التزم به الشاعر فى البيتين الأولين ، وذلك حين تجىء «وفاز بالطيبا» على وزن «متفعلن فاعلن» وقد كانت «مستفعلن فعلن» ، فيعكس الأمر ؛ إذ تصبح التفعلية الصحيحة مخبونة ، والمخبونة صحيحة . وكأن هذه إشاره إيقاعية بالدخول فى وحدة معنوية جديدة ، وإن كان هناك إشارة أخرى تبدو من خلال التحول عن التشكيل اللغوى بفعل الأمر فى البيتين الأولين إلى التشكيل بالفعل الماضى فى البيت الثالث «نال السرور ..» «وفاز بالطيبات ..» .

والتشكيل بالفعل الماضى – هنا – يؤدى وظيفتين : الأولى تبريرية ، والثانية حِكَمِيَّه ؛ أما الأولى فإن الشاعر الذى انهال على رأس المتلقى منذ البداية بستة صيغ أمر على مساحة بيتين ، يريد أن يتوقف ليلتقط أنفاسه ، وفى الوقت ذاته

١ - الوحدة الأولى : وتشتمل على البيتين (١ ، ٢) وتقوم بمهمة التحريض ، وتحتوى على ستة أفعال أمر ، وتخلو من أية أفعال أخرى .

٢ - الوحدة الثانية : وتشتمل على البيت الثالث ، ويأتى بمثابة تبرير لما سبقه ، كما ينطوى على معنى حكمى يعكس فلسفة الشاعر التى ترى السعادة فى اقتناص اللذة . ويحتوى على ثلاثة أفعال ماضية منها فعل مقدر ، ويخلو من أية أفعال أخرى .

٣ - الوحدة الثالثة : وتشتمل على الأبيات (٤ - ٧) التى تنقل صورة مجلس المنادمة بألفته واكتماله وانتظامه . وتحتوى على أربعة أفعال مضارعة ، وتخلو من أية أفعال أخرى . وذلك عدا فعل الأمر الوارد فى الشطر الأخير المضمن .

هذا التقسيم المتجانس للأفعال بحيث لا تختلط ببعضها ، أمر بالغ الأهمية، لأنه يكشف حقيقة موقف الشاعر من الزمن . فالشاعر يبدأ مكتفا بمجموعة من أفعال الأمر ، يحرض من خلالها على الخلاعة والمجون ، لكنا نكتشف بعد ذلك أن هذه الأفعال ليست سوى وسيلة لاستخلاص العبرة ، فى صيغ مجموعة من الأفعال الماضية ، والتى تتجاوز ما ضويتها ؛ لتنداح فى الحاضر والمستقبل معا . لكنا نعود فنكتشف - مرة ثانية - أن هذه الأفعال ليست هى الأخرى ، سوى وسيلة تبرر التمركز عند اللحظة الحاضرة . وعندما يصل الشاعر إلى هذه النقطة ، فإنه يظل يطوف حولها (رد العجز على الصدر) دون أن يبرحها ، أو يتجاوزها إلى منطقة سواها .

إنه الحاضر - إذن - الذى يقدسه الشاعر ، وينغمس فيه ، ويطوف حوله ، ويتمركز فى بؤرته ، ليصل إلى أقصى درجة يحقق فيها لنفسه لذة « العيش » .

٢ - الأمر والنهى وطلب العيش

يمكن تبين منزلة الخمر والغزل لدى أبى نواس من خلال رصد السياقات التى وردت فيها كلمة « العيش » . وهذه الكلمة تعنى - فى السياق النواسى - الحياة ؛ لكنها ليست الحياة التى هى ضد الموت ، ولكن الحياة التى يحقق المرء فيها أقصى درجة من المتعة والنعيم ، بحيث لايصبح - فى نظر نفسه - حيا ، إلا بقدر ما يتوفر له من مقومات «العيش» كما يراه الشاعر

و «العيش» فى التصور النواسى ، هو أن يشبع المرء نفسه - وبطريقته - جسميا ووجدانيا . أما مقومات هذا العيش ، فلا تخرج عن أمرين : الخمر والغزل،بالغلمان على وجه الخصوص . ويمكن أن تدخل مقومات أخرى ثانوية ، لكن ليس لها أهمية فى ذاتها ، بل تستمد أهميتها من كونها تضفى لمسات الجمال والبهجة على جو الخمر والغزل .

وحين نستقرىء المواقع الإعرابية التى وردت فيها كلمة «العيش» فى ديوان أبى نواس ، نجدها لا تخرج عن أربعة مواقع:مبتدأ ، خبر ، مضاف إليه ، مفعول به . أما المبتدأ فيأتى فى ثلاث صور :

١ - فى بداية جملة يبرر الشاعر من خلالها صيغتى أمر يسبقانها :

أعزم على سلوة إلا عن الـكاس ودع سواها من اللذات للناس
فالعيش فى مجلس حُفَّتْ جوانبه بالنرجس الغض ، والنسرين والآس(١)

وهكذا يرتبط « العيش » بالكأس ، وما يُجمِّلُ المجلس الخمرى من نرجس ونسرين وآس . وقد يأتى المبتدأ مسبوقا بـ « إن » المكفوفة عن العمل :

- إنما العيش سماع ومـدام ونـــدام
فإذا فاتك هـــذا فعلى الدنيا ســلام

---

(١) الديوان ص ٢١١ .

- إنما العيُش يا أخي حُبُّ خَشْف من العرْب
ثم إن كان مُطرِبـا فَهُـو العيْش والأرَبْ
كل من قال غير ذا فاصفعوه ، فقد كذب (١)

يقتصر العيش فى المثال الأول على «المدام» أما السماع والندام فهما من لوازم مجلس «المدام» ، والدنيا لا قيمة لها بدون هذه العناصر . أما العيش فى المثال الثانى فيتمثل فى «الحب» والحب الذى ينشده الشاعر هنا هو حب غلام عربى ، ولا ينسى الشاعر أن يزين إطار الحب ، حين يتمنى أن يكون هذا الغلام حسن الصوت . ولأن الشاعر يعلم أن طريقته فى العيش لا تلقى قبولا من الآخرين ، فإنه يضيف بيتا يسخر فيه منهم ، وذلك من خلال صيغة أمر :

كل من قال غير ذا فاصفعوه ، فقد كذب

وقد يأتى الأمر سابقا ، ثم تأتى صيغة «العيش» المسبوقة بـ «إن» المكفوفة عن العمل كتبرير للأمر السابق :

اسقِياني الحرام قَبْل الحَلال وَدعَانـي مِن دَارِس الأطْـلال
إنمَا العيُش فى مُبَاكرة الخمَـ ـر، وَسُكرٍ يدوم فى كل حَالِ(٢)

لكن الشاعر لا ينسى أن يضيف أحد عناصر «العَيش» الهامة ؛ والتى تضفى على مجلس «الخمر» رونقا وسرورا :

وتمام السرور فيها بساقٍ حَسَنِ الوجه ، مُستنيرِ الجمالِ(٣)

وهكذا يرتبط «العيش» لدى الشاعر ، بمباكرة الخمر وسكر دائم ، وساق جميل.

٣ - يأتى المبتدأ مخصوصا بالخبر ، وذلك فى أسلوب قصر يتخذ صورة النفى والاستثناء :

---

(١) الديوان ص ٧١٤ . (٢) الديوان ص ٩٦١ (٣) الديوان ص ٦٩١

فما الطيُش إلاّ أن تراني صاحيًا وما العيش إلا أن ألذّ فأسكرا(١)

العيش هنا هو اللذة الآتية من باب السكر ، لكن هذا التقرير بماهية العيش يأتى فى سياق تبرير لفعل أمر سابق هو «أدر» :

أدرْها علينا مُزّة بابليّةً تخيرّها الجانى على عهد قيصرا(٢)

وترد صيغة العيش فى سياق مماثل عقب صيغة أمر فى هذا المثال :

نزّه صَبوحَك عن مَقال العُذّل ما العيُش إلا فى الرحيق السّلسَلِ
ما العيش إلا أن تباكر شربها صفراء زفت من قرى قطربل (٣)

وترد لفظة «العيش» فى نفس السياق ، ولكنها تضاف هذه المرة إلى اللذة :

مالّذة العيش إلا شُرْب صافيةٍ فى بيْت خمّارةٍ ، أو ظلّ بستانِ (٤)

فى النماذج السابقة يقصر الشاعر «العيش» على الخمر ؛ وإن عبرعن ذلك بطرق متباينة ، لكنه استخدم صيغة نحوية واحدة هى صيغة النفى والاستثناء ، وهذا لإدراكه بأن المخاطب يعتقد بغير ما يدعوه إليه ، وبأن كل ما يسوقه محل شك من قبل هذا المخاطَب ، فيعمد الشاعر إلى الادعاء والمبالغة ، حين يقصر « العيش » الحقيقى على لذتيه ، لعله ينجح فى إغراء المخاطب واستقطابه ، فيضم بذلك زبائن جددا إلى مملكة عيشه .

* * *

أما الموقع الثانى الذى تحتله كلمة «العيش» فهو الخبر ، ويكون المبتدأ اسم إشارة ، ملحقا بأوله هاء تنبيه ، أو ملحقا بآخره كاف خطاب . ومن النوع الأول:

---

(١)الديوان ص ١٠١ . (٢) الديوان ص ١٠١ . (٣) الديوان ص ١٢٨

(٣) الديوان ص ٦٧٧ ، وانظر ص ١٤٠ حيث يقول :

لاخير فى العيش إلا بالمدام مع أل أكفاء فى الورد والخِيرىّ والآسِ

فهذا العيش لا خيم البوادى وهذا العيش لا اللبن الحليب

والعيش الذى يشير إليه الشاعر هو - كما توضح القصيدة (١)- «صافية شمول يطوف بكأسها ساق أديب» أى أنه لا يخرج أيضا عن إطار ثنائى الخمر والغزل.

وتكرار الشاعر لجملة «هذا العيش» فى صدر البيت مرة ، ثم فى عجزه مرة أخرى ، هو من قبيل حرصه على تأكيد أهمية نمط «العيش» الذى يعجبه ، ثم إنه يعقب الجملة فى كل مرة بأداة النفى (لا) لينفى من خلالها رمزا من رموز الحياة العربية ، جريا على عادته فى نفى ما لا يعجبه لإثبات ما يعجبه(٢) .

ويلاحظ أيضا - من سياق القصيدة - أن الشاعر يُثَبِّتُ دعائم«عيشه » ويقوى أواصره ، ويرفع أعلامه ، بعد أن يكون قد نفى بعض أنماط العيش العربية ، مستخدما فى ذلك النهى ، ثم الأمر :

ودع تاخذ عن الأعراب لهوًا ولا عيشًا ، فَعَيْشُهُم جديب
دع الألبان يشربها رجال رقيق العيش بَيْنَهُمَ غريب

أما النوع الثانى الذى يكون فيه مبتدأ» كلمة «العيش» اسم إشارة ملحقا بآخره كاف خطاب ، فيمثله قول الشاعر :

ذاك عيشٌ ، لو دام لى ، غيَر أنى عِفْتُه مُكْرَهًا ، وَخُفْتُ الامِينا

---

(١) تراجع القصيدة بالديوان ص ١١ ، ١٢ .

(٢) من الأمثلة على هـذا أيضا قـول أبى نواس ، ولكن بادئا هذه المرة بالنفى ، مثنيا بالإثبات :

لا الصولجان ، ولا الميدان يعجبنى ولا أحن إلى صوت البواشيق
لكنما العيش فى الفتيان متكئا وفى السماع ، وفى مج الأباريق

وقريب منه أيضا قوله :

لست أرى لذة ، ولا فرحا ولا نجاحا ، حتى أرى القدحا
لا عيش إلا المدام أشربها مُغْتَبِقاً تارة ، ومصطبحا

أما «العيش» الذى يشير إليه الشاعر فيتمثل – كما تكشف القصيدة(١) – فى أمرين :

أولا : الخمر التى يصفها الشاعر وهو يحث ساقيه أن يسقيه منها – بقوله :

من سُلافٍ كأنَّهـا كُلَّ شـــىء يَتَمَنَّى مُخَيَّرٌ أن يَكُونـــا

ثانيا : الغلام ، الذى يوصف على هذا النحو :

وغزالٍ يُديرُها بِبَنانٍ ناعماتٍ يَزِيدُها الغمْزُ لِينا

وهذا يعنى أن العيش الذى يتمناه الشاعر لا يخرج فى هذه المرة أيضا عن الثنائى المعروف : الخمر والغزل .

لكن صيغة التمنى «لو دام لى ..» الواردة فى البيت السابق ، والتى تعقب جملة «ذاك عيش» لا ينبغى أن تخدعنا ، إذ إنها تشى – لأول وهلة – بتوجس الشاعر من ضياع «عيشه» الذى يروق له نتيجة تهديد الخليفة ، لكن تتبع سياق القصيدة يفضى إلى أن عشق الشاعر لمقومات عيشه أقوى من أى شىء ، وإن كان تهديد الخليفة ، ولذلك نراه يعقب البيت المشار إليه ببيتين يتضمان ثلاث صيغ أمر تحتل مواقع البداية ، يحسم من خلالها الصراع الدائر فى نفسه بين مقومات عيشه (الخمر والغزل) ، وبين تنفيذ أوامر الخليفة . يقول حاسما الصراع :

أدِرِ الكَأس حانَ أن تسقينا وانقرِ الدف ، إنه يلهينا
ودَعِ الذكرَ للطلولِ إذا مـــا دارَتِ الكَأسُ يَسْرَةً ويمينا

أن تكون لفظة «العيش» فى السياقات السابقة خبرا لاسم إشارة ، يعنى أهميتها . لكونها مشارا إليه ، فهذا المشار إليه هو – دون غيره – معقد الرجاء وسبيل الخلاص بالنسبة للشاعر . كذلك فإن اسم الإشارة يشير إلى أشيـاء حاضرة ، ولهذا فإن استخدامه فى هذا السياق يتسق مع موقف الشاعـر

---

(١) تراجع القصيدة بالديوان ص ٣٠ ، ٣١

المنغمس فـى حاضره ، والحانق على كل ما يتصل بالماضى ، وهـذا يرتبط باقتران جملة «هذا العيش» بصيغة نفى تتلوها «لا خيم البوادى» ، «لا اللبن الحليب» ففى حين تُثبِّت الصيغة الأولى قيم الشاعر الجديدة ، تنفى الصيغة الثانية ما يشكل عائقا دون قيام عالم الشاعر الجديد .

* * *

أما الموقع الثالث الذى تحتله كلمة «العيش» فهو المضاف إليه . وهى فى المثال التالى تضاف إلى كلمة «أعز» فى صدر البيت ، ثم تضاف إلى كلمة «بؤس» فى عجزه ، ليُحَدَّد من خلال هذه المفارقة اللفظية موقف الشاعر من «وَصْل» الغلمان من ناحية و«وصل» الغوانى من ناحية أخرى . يقول :

أعزُّ العيشِ وَصْلُ المُرْدِ دهْرِى وبؤس العيشِ وَصلى للغوانى(١)

وواضح من المثال أن الشاعر ينتصر لوصل الغلمان ، ضد وصل الغوانى .

* * *

أما الموقع الرابع الذى تشغله كلمة «العيش» فهو المفعول به. يتضح هذا من خلال هذا المثال الذى يعرض فيه الشاعر رؤيته للعيش :

رأيْت العيشَ ما كنْت به المغْبُوطَ فى الناس
وعيش مـا به عندى ولا عنـدك من بـاس
معاطاتك من أحببـ ـت فوق الورد والآس
مـن الـرَّاح ، وإقـراذ ـك منـه الراس بالراس (٢)

هنا أيضا تتلخص رؤية الشاعر للعيش فى الحب والخمر «معاطاتك من أحببت .. من الراح »،وعلى هذا النحو تشير كلمة «العيش» فى كافة مواقعها وسياقاتهـا إلى دلالـة واحـدة لا تتغير ، هى أن العيش – كـما يـراه

---

(١) الديوان ص ١٠٣ . (٢) الديوان ص ٣٣٤ .

الشـــاعر – ليس إلا كأس خمر وغلام جميل(١) . وفى معظم الحالات التى يجتمع فيها الخمر والغلام فى سياق كلمة «العيش» يكون الخمر مقدما ، والغلام تاليا ، وهذا يعنى أن الخمر هى سر الحياة ، وأن «العيش» لا يصفو بدونها .

وهكذا تعظم الخمر فى عين الشاعر ويصغر ما دونها من أشياء ، وتظل هذه الأشياء تصغر وتضؤل وتدق ، وتظل الخمر تكبر وتعظم وتجل ، إلى أن تصبح (كل شىء) فتلتمس من خلال صيغ الأمر :

غَنّنـــا بالطلـول كيف بَلِينا وأسقِنا نُعطَك الثناء الثمينا
من سُلافٍ كأنها كلُّ شىءٍ يَتمنّى مُخَـــيّر أن يـــكونا (٢)

ولأنها « كل شىء» فهى تـــرد فى سياق نهى عن الوقوف بالأطلال ، باعتبارها نقيضا للخمر ، ثم فى سياق أمر يرجوها الشاعر من خلاله :

لا تُعَرّج بدارس الأطلال وأسقنيها رقيقة السربال
فهى بِكْر كأنها كلُّ شىءٍ حَسَـنٍ طيب ، لذيذ ، زُلال (٣)

ومادامت الخمر « كل شىء» فإن رؤية الشاعر للناس ستتحدد من خلالها :

فكلُّ كَفٍّ رآها ظنّها قدحًا وكلُّ شخصٍ رآه ظنّه الساقى (٤)

ولأنها «كل شىء» أيضا ، فهى جديرة بأن تكون الشغل الشاغل للشارب :

فى الكأس مَشْغَلَة ، وفى لَذاتها فاجعَلْ حديثك كلّه فى الكاس(٥)

وهكذا يُختزل الوجود ليصبح «العيش» كأس خمر ، ويصبح «الكأس» كل شىء .

---

(١) هذه الدراسة تؤكد أن المفارقة بين رؤية شاعرين يمكن ان تلتمس من خلال رصد توظيف كل منهما لكلمة معينة . وعلى سبيل المثال يمكن أن نقارن بين رؤية أبى نواس للحياة –كما اتضحت من خلال توظيفه للفظة «العيش» – ورؤية أبى العلاء المعرى الذى يستخدم نفس اللفظة ولكن لتعكس رؤيته التى يمتزج فيها التشاؤم بالشمول ، وذلك حين يقول :

ضجعة الموت ، رقدة يستريح الجسم فيها ، والعيش مثل السهاد

وهو القائل أيضا ، ولكن مستخدما كلمة «الحياة» هذه المرة ، بدلا من كلمة «العيش» :

تعب كلها الحياة فما أعـ جب إلا من راغب فى ازدياد

راجع : أبو العلاء المعرى : شرح ديوان سقط الزند ، شرح وتعليق الدكتور ن. رضا – منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت (د . ت) ص ١١١ ، ١١٢ . (٣) الديوان ص ٣٠

(٣) الديوان ص ٩٧ . (٤) الديوان ص ٢٠٤ (٥) الديوان ص ٢٢١

صيغة « أدر »

وتَتَبُّع صيغة « أدر » يضيف بعدا إلى هذا المحور إذ لوحظ أنه فى أوقات الصفو والنشوة لا ترتبط هذه الصيغة بالكأس (١) ، ولكن ترتبط بالضمير المتصل « ها » كما يتضح من الأمثلة التالية

أ – أدِرْ هَا علينا قبل أن نَتَفَرَّقَــا وهات اسْقِنِي منها سُلافاً مُرَوَّقا(٢)
ب – أَدِرْهَــا علينا مــزَّةً بابِــليَّةً تخيَّرَهَا الجانى على عهد قيصرا (٣)
ج – أَدِرْهَا على النَّدْمَانِ نُوحيَّةَ العهد وهات لعلّى أن أسَكَّنَ من وجدى (٤)
د – أدرها وخــذْها قَهْــوةً بابليــة لهــا بين بُصرَى والعــراق كروم (٥)
هـ – أقول له ، وقد طــــردت كرانا أدرهــا ، واسقنــا بالرَّاحتين (٦)
و – قد قمت فيها علــى حد يوافقنــا وهكـذا فأدرها بينــنا .. إيهــا(٧)

فى النماذج السابقة نلاحظ أن مفعول "أدر" هو الضمير « ها » والاكتفاء بالضمير المتصل فى صيغة « أدرها » يكشف عن أمرين : **الأول** هو حالة النشوة التى يحياها الشاعر، بحيث لم يعد فى حاجة إلى أن يذكر الاسم الصريح لشرابه ، فهو الآن بين ندمانه وخلانه ، وبحسبه أن يقول « أدرها » حتى يُبَادَر بالاستجابة من الندمان. أما الأمر **الثانى** فإن الأمر « أدر » لا ينصرف – حين ينصرف – إلا إليها « الخمر » ، فهى الجديرة بأن تُدار لتملأ

---

(١) ترتبط صيغة « أدر » بـ « الكأس » فى ساعات الحزن .

– أديرا علىَّ الكأس تتكشفُ البلوى وتلتذُّ عَينى طيــب رائحة الدنيــا
– أديرا علَىَّ الكأس ينقشع الغــم ولا تحبساً كأسى ، ففى حبسها إثم

راجع الديوان – على الترتيب – ص ١١٩ ، ١٠٤

(٢) الديوان ص ٩٣ (٣) الديوان ص ١٠١ (٤) الديوان ص ٦٨٧
(٥) الديوان ص ١٣١ (٦) الديوان ص ٤٤ (٧) الديوان ص ٦٧٤

المكان وتشغل الزمان ، وفى هذا إعلاء من شأنها ، واعتراف بقدرها ، فهى معروفة وأثرها لا ينكر، وبحسب الشاعر أن يقول « أدرها » حتى يُعرف فى التو ماذا يُقصدُ بهذه الـ (ها)

يلاحظ كذلك ارتباط صيغة « أدرها » بمجموعة من صيغ الأمر التى تدعم أواصر الألفة والتواصل بين الشاربين ، وهذه مثل : « هات ، خذ ، اسقنى » ، ففى المثال (جـ) نقرأ « أدرها .. وهات) وفى « د » نقرأ « أدرها وخذ .. » وفى (هـ) نقرأ « أدرها واسقنا » وفى (أ) نقرأ « أدرها ... وهات اسقنى » .

وعلى هذا النحو يستغل الشاعر طاقة هذه الأفعال ليبرز من خلال هذا التوظيف موقفه المناصر لعالم الخمر ، فهو إلى جانب استخدامه لطاقة الفعل « خذ » فى توجهه إلى الآخر ، واستخدامه لطاقة الفعل « هات» فى توجهه إلى الذات ، يستخدم طاقة الفعل « أدر» ليكتسب حركة جديدة هى حركة الدائرة ، تضاف إلى الحركة المستقيمة المشكّلة من خلال صيغتى « خذ » و«هات » .

وسنرى كيف أن قصيدة « اللباب » تعكس ولع الشاعر بهذه الحركة الدائرية ، والتى تعد خصيصة أساسية من خصائص العالم الخمرى :

اللبـــاب

١-غَنّنَا بالطُّلُول كيـفَ بَلِيـنَـــا ... واسْقنَا نُعْطكَ الثَّنَاءَ الثَّمِيـنَا
٢- من سـُلاَفٍ كأنَّهَا كلُّ شَىْءٍ ... يتَمنّى مُخَيَّـرٌ أن يكـُونَا
٣- أكـل الدهـرُ ما تَجَسَّمَ منها ... وتَبَقـَّى لُبَابها المكـنُونـَا
٤- فإذا مـا اجـتَلَيْتَهَا فَـهـبـَاءٌ ... يمنع الكـَفُّ ما يـبيح العُيُونَا
٥- ثم شُجْتَ فاستَضْحَكَتْ عنْ لآلٍ ... لو تَـجَمـَّعْن فـى يَدٍ لا قْتُنينَا
٦- فـى كؤوسٍ كأنَّهن نُجـُومٌ ... جارياتٌ ، بُرُوجُـهَا أيْدِينا
٧- طَالِعَاتٍ مع السَّقـَاةِ عـلينَا ... فإذا ما غَرَبْنَ يَغـرُبْنَ فِينا

٨- لو تـــرى الشَّرْبَ حولها من بعيد ... قُلْتَ قومٌ من قُرَّةٍ يَصْـــطَلُونَـا
٩- وغـــزَالٍ يُديـــرُهـــا بيْنَـــــانٍ ... ناعمـــاتٍ يزيدها التَّمْـزُ لِينَـا
١٠- كُلَّـــمَا شئْـتُ عَلَّنِي برضابٍ ... يترك القَلْبَ للسرور خَـدِينَـا
١١- ذاكَ عَيشٌ لو دَامَ لـي غيرَ أنّى ... عِفْتُهُ مُكْرَهاً ، وخِفْتُ الأمِيـنـا
١٢- أدر الكـأسَ حانَ أن تَسْقِينا ... وانقُـرِ الدُّفَّ إنـه يُلهِيـــنا
١٣ - ودع الذكـر للطلـــول إذا ما ... دارتِ الكـأسُ يَسْرَةً ويمِيـنـا

ظهرت حركة الدائرة فى أفق القصيدة طيفا عابرا ، فى صورة خيط رقيع ، - أول مابدا - فى البيت الثالث :

أكـل الدهـر ما تبسم منها ... وتبقى لبـابها المكنونا

فإذا كان « ماتجسم » من الخمر يمثل الجزء المادى الذى يتشكل فى جزئيات متنوعة الأشكال ، فإن « اللباب » يمثل الخلاصة التى انتهى إليها نوبان هذه الجزئيات وانصهارها بفعل الزمن .

وكلمة « اللباب » لهذا توحى بالشكل الدائرى الناجم عن انصهار الأجزاء المادية وذوبانها . ثم يرد البيت الرابع ليضيف ملمحا آخر من ملامح الشكل الدائرى ، وذلك حين تُصوِّر الخمر (اللباب) فى صورة (هَبَاء) ينتشر فى الهواء . ومن طبيعة حركة هذا الهباء أنه لا يسقط إلى أسفل ، ولا يرتفع إلى أعلى ، بل يتحرك صاعدا هابطا فى شكل شبه دائرى . ثم يرد البيت الخامس ليضيف ملمحا ثالثا من ملامح الشكل الدائرى ؛ وذلك حين تُمزج الخمر بالماء فتضحك ، ويتمخض هذا الضحك عن « لآلىء » تفور على السطح « ثم شُجَّتْ فاستضحكت عن لآلٍ » .

وهذه اللآلىء التى تتشكل فى أشكال دائرية لا تلبث أن تستقر - فى البيت السادس - « فى كئوسٍ كأنهن نجومٌ جاريات » والكئوس تعتمد فى تشكيلها على الاستدارة ، أما « النجوم الجاريات » فإنها تسير فى حركة دائرية هى الأخرى ، فضلا عن أن « النجم » نفسه يمثل شكلا دائريا . وجريان النجوم

يفضي في البيت التالي إلى لفظة « غربيب » والغروب يرتبط برد الشمس، تلك الدائرة الكبرى التي تحتم الوجود سر الحياة، ولهذا فإن مجموعة الشاربين يتحلقون (حولها) – في البيت الثامن – يشربون الذهب ، ويلقمون الحياة :

لو ترى الشرب حولها من بعيد قلت قوم من قرّة يصطلونا

وواضح أن كلمة « حولها » ترسم صورة الشاربين الذين يشكلون دائرة حول الخمر . ثم يأتي البيت التاسع ليصرح بلفظ الاستدارة ، وذلك في صيغة مضارعة تنتصر للزمان الذي تدار فيه الكئوس :

وغزالٍ (يديرها) ببنانٍ ناعماتٍ يزيدها الغمز لينا

ثم يرد البيت العاشر ممثلا ذروة النشوة التي كانت من أجلها كل هذه الحركة الدائرية . تتمثل هذه الذروة – أولا – في تحقيق مشيئة الشاعر كلما أراد أن يشرب ، إذ يسقيه الساقي (الغزال) من أول الشراب (العسل) مرة بعد مرة « كلما شئت علّني برضابٍ » وعملية الشراب المتكرر على هذا النحو تسير في حركة دائرية أيضا . كما تتمثل هذه الذروة – ثانيا – في نتيجة هذه الحركة التي لم تكف منذ البداية عن الدوران، وهذه النتيجة هي أن يصبح القلب صديقا للسرور :

كلّما شئتُ علّني برُضَابٍ يتْرُكَ القلبَ للسرورِ خدينا

ولئن لم تبد الحركة الدائرية في الشطر الثاني من البيت بصورة مباشرة ، إلا أنها تبدو بشكل متمثل ، وذلك حين نشهد أثرها في هذا القلب الذي خالطه السرور ، ودار في أنحائه حتى أضحى خدينا له . وعلى هذا النحو تتحول هذه الحركة الدائرية المادية في النهاية إلى أثر معنوي هو « السرور » . وعندما يصل الشاعر إلى ذروة السرور وقمة النشوة في نهاية البيت العاشر، يعود ثانية للانحدار : وذلك حين يفيق على الواقع الذي يضع أمامه العراقيل ، فتتبدد فرحته وينقلص سروره ، ويستشعر الخوف من عدم دوام هذا العيش ، لاسيما حين يلاحقه الخليفة بالتهديد والوعيد :

ذاكَ عيشٌ لودامَ لى غيْرَ أنّـى عِفْتُهُ مُكْرَهًا ، وخِفْتُ الأمينا

ويقع الشاعر فريسة للصراع بين خوف الخليفة ، وعشق الخمر ، لكنه لا يلبث أن يحسم هذا الصراع بصيغتى أمر قاطعتين :

أدِرِ الكـأسَ حَانَ أن تسقينا وانْقُرِ الدُّفَّ ، إنه يُلْهينـــا

وتعود الحركة الدائرية إلى القصيدة ، قوية هادرة ، فى البيت الحادى عشر ، كرد فعل لمشاعر السكون والخوف والتوجس التى سادت البيت العاشر . ويفطن كمال أبو ديب إلى هذه الحركة النامية فى القصيدة فيقول : « يدهشنا أن صور الدوران تبدأ بالظهور فى القصيده لأول مرة بشكل صريح ، بعد أن كانت صورا ضمنية (اللآلىء مدورة . اللباب دائرى) إذا تأتى صور الشَّرْب وهم يتحلقون « حـول » نـار الخمرة يصطلون (فى وضعٍ دائرى) . ويبدأ الغزال « يدير » الخمرة ، ثم تبدأ حركة دائرية أخرى هى الانطلاق من المتعة وشرب الخمر إلى لحظة الهجر المكره ، والعودة المفاجئة إلى لحظة المتعة وشرب الخمر . وليس غريبا ، وإن كان مدهشا أن الكلمة الأولى التى تتلو حركة الخوف والهجر هى فى الواقـــع فعل يجسـد الدوران « أدر » الكأس ، ثم تأتى صورة الـــدف (وهـو دائرى أيضا) . وتعود القصيدة إلى جملة سابقة بدأت بهـا ، هـــى جملة الأمر وفعل السقيا ، مُشَكِّلة دائرة مكتملة (أدر الكأس حان أن تسقينا) وتقذف فـــى مجال الدائرة العنصر الذى كانت قد سمحت بوجوده (الأطلال) لتؤكد من جديـد فعل الدوران (دع الذكر للطلول إذا مادارت الكأس) (١)

وعلى هذا ترد صيغة « أدر » مرتبطة بالكأس فى سياق تحدى ، أو متعلقة

---

(١) جدلية الخفاء والتجلى ص ٢١١

بالضمير المتصل « ها » في سياق نشوة ، كما ترد صيغة « أدرها » مرتبطة بصيغ بعينها مثل « هات - خذ - اسقنى » مما يدعم جو الألفة - والتواصل

لكن هذه الصيغة « أدر » تحقق أقصى درجة من الألفة و التواصل ، حين تنحل إلى صور وعلاقات تشير كلها إلى هذا الجو الدائرى الموحى بالائتلاف ، والذى يحقق الشاعر من خلاله ما يصبو إليه من « عيش » .

٣ - الأمر والنهى ودفع الهموم

الصفة التى يكاد يجمع عليها الكثيرون عن أبى نواس ، هى أنه شاعر متفائل ، ولعلهم خُدعوا بما يبديه من إقبال على الحياة ، يعب من نعيمها ، يستوى لديه فى ذلك الحلال والحرام ؛ بل لعله فضل الحرام على الحلال ، بدافع الولع بالمخالفة ، وشهوة خرق المألوف .

ولكن هل كان أبو نواس فعلا شاعرا متفائلا ، أم أن هذا التفاؤل كان مجرد قشرة تخفى تحتها الكثير من الهموم

استقراء نصوص أبى نواس يفضى إلى أنه كان يتوسل بالخمر ليدفع عن نفسه أثقالا من الهموم ، وأكواما من الأحزان :
فالخمر - لديه - طاردة للحزن :

١ - قُم يـا خليلي إلى المـدام لكى ... تطـرَد عنّا عســاكر الحـزَن (١)
٢ - لا تحزنّن لُفرقـة الاخـوان ... وأقـر الفؤاد بمُذهبِ الأحزانِ (٢)

وبها تنكشف البلوى وينقشع الغم :

٣ - إديرا عَلَىَّ الـكأسَ تَنـكشف البَلْوى
وَتُلتـذ عينى طِيب رائحـة الدُنيـا (٣)
٤ - اديـرا عَلَى الـكأسَ ينقشـع الغَـم
ولا تحْبِسا كأسى ، ففى حَبسِهَا إثم (٤)

---

(١) الديوان ص ١٣٧ ، وراجع ص٤١٢ .
(٢) الديوان ص ١٩٥
(٣) الديوان ص ١١٩ .
(٤) الديوان ص ١٠٤ .

٥ - لا تحسبنّ عقار خابية وألهم ، يجتمعان في صدر (١)
٦ - احسُ الهوى صرفاً مع الحاسي
وسلّ عنك الهم بالكاسِ (٢)
٧ - لاحَ اشتراقُ الصباحِ فاطرد ألهم براحِ (٣)
٨ - واشربنها كأنها عينُ ديكٍ يطردُ الهم طعمها، والغليلا
هي إذ ما تغلغلتْ في عروقي عجّلَ الهمّ عن فؤادي الرحيلا (٤)
٩ - فسلُّ همّكَ بالندمان في دعةٍ وبالعقار : فهذا أهنأ الأربِ (٥)
١٠- عدّ عن رسمٍ وعن كُثبِ والهُ عنه بإبنة العنبِ
بالتي إن جئت أخطبها حليت حليا من الذهبِ
خُلقتْ للهمّ قاهرةً وعدوّ المالِ والنشبِ (٦)

وبها تدفع الهموم وتنأى :

١١- ألا أدنها تنأ الهموم لقربها فتنتقلها من دارِ قربٍ إلى بُعدِ (٧)
١٢- لا تخشعن لطارق الحدثان وادفع همومك بالشرابِ القانى
فإذا الهموم تعاورتك : فسلّها بالراحِ ، والريحانِ ، والندمانِ (٨)
١٣- إذا خطرتْ فيك الهمومُ فداوها بكأسك ، حتى لا تكون همومُ (٩)
١٤- تعلل بالمدامِ مع النديمِ ففيه الروحُ من كربِ الغمومِ
وبادرْ بالصبوحِ فإنّ فيهِ شفاءَ السقمِ للرجلِ السقيمِ (١٠)
١٥ -اصدع نجى الهموم بالطربِ وانعم على الدهر بابنة العنب (١١)

---

(١) الديوان ص ٩٩ (٢) الديوان ص ٣٦٢ (٣) الديوان ص ٦٨٥
(٤) الديوان ص ٦٧٣ (٥) الديوان ص ٦٨. (٦) الديوان ص ٦٧٨
(٧) الديوان ص ٦٨٧ (٨) الديوان ص ٦٩٢ (٩) الديوان ص ١٣١
(١٠) الديوان ص ١٤٤ (١١) الديوان ص ١٦١

وبها يلتمس الدواء :

١٦- تَدَاوَ مِنَ الصغيرة بالكبير وَخُذْهَا مِنْ يدى ساقٍ غريرِ (١)

١٧- دَاوِ يُحَيى مِنْ خُمَـــارِه بِابْنَـةِ الـــدَّنِّ وَقَبِّلْهُ (٢)

١٨-دَعْ عنك لومي ، فَإِنَّ اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء (٣)

من خلال استقراء السياقات السابقة يتضح ما يلي :

١ - إن الشاعر يستعين بالخمر على درء الحزن ، وذهاب الأحزان ، وانكشاف البلوى ، وانقشاع الغم ، وطرد الهم ، ودفع الهموم ، ثم التداوي من الأحزان ، وفي تكرار ألفاظ مثل «تطرد ، ينقشع ، تنكشف ، ادفع» ما يدل على أن همومه كثيرة تحاصر الشاعر ، وتتحرش به ، وتحاول أن تنفذ سهامها إليه ، وأنه لا يجد غير الخمر حصنا يدفع عنه - كما يعبر - مساكر الحزن ، وكذلك ورود الاسم مفردا وجمعا «الحزن - الأحزان» مع الهم ، الهموم في السياق السابق يدل على معاناة الشاعر لهموم كثيرة ، وأحزان مبرحة .

٢ - إن أكثر السياقات السابقة وردت كمطالع لقصائد ، هدفت - على وجه التحديد - التي تقترن بالأرقام (٢ ، ٤ ، ٦ ، ٧ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨) ويصبح مجموعها (١٠ من ١٨) . وعندما يبدأ المطلع في هذا العدد بطلب المداواة ليستعان بها على درء الهموم والأحزان ، فإن هذا يدل بصفة عامة ، وفي السياق

---

(١) الديوان ص ٦٧٨ .

(٢) الديوان ص ٩٥ .

(٣) الديوان ص ٦ .

النواسي بصفة خاصة ، على ضرورة الخمر وأهميتها لأداء المهمة المنوطة بها ، وهي دفع الهموم والأحزان .

٣ – تنوع أفعال الأمر ، الواردة في سياق الحث على شرب الخمر لدفع الهم والحزن وهذه هي « قم ، احس ، سل ، اله ، اطرد ، أدر ، ادفع ، داو ، تداو ، داوني ، تعلل ، بادر ، اصدع ، انعم » .

وكذلك تنوع صيغ النهي المؤكدة «لا تحسبن ، لا تحزنن ، لا تخشعن» . يشير هذا التنوع إلى إيمان الشاعر بتنوع فوائد الخمر ، وتعدد ردود أفعالها ، فهي تسلي وتلهي وتداوي وتعلل وتنعم ، فضلا عن أنها تمنع الهموم وتدفعها ، وتفرق الأحزان وتطردها . إنها – في رأي الشاعر – أعظم من أن تستخدم في غرض واحد ، وأجل من أن يكون لها فائدة واحدة؛ لأنها متعددة الأغراض ، متنوعة الفوائد .

كذلك فإن ورود هذا السياق الخمري مرتبطا بصيغ الأمر والنهي ، يكشف عن أن دفع الهموم بالخمر أصبح أمرا ملحا لا سبيل غيره أمام الشاعر .

٤ – وكما تتعدد صيغ الأمر والنهي في السياق السابق ، تتعدد أيضا النعوت والكنايات التي يُكَنِّي بها عن الخمر ، فهي « المدام » و « الراح » و«الصبوح» وهي «الشراب القاني» وهي «عين ديك» و « عقار خابية » وهي « ابنة العنب» و «ابنة الدن» وهي «مذهبة الأحزان» وأخيرا هي «التي كانت هي الداء» .

هذا التكرار أيضا هو وجه آخر من وجوه إيمان الشاعر بقدرة الخمر وأسرها وسحرها ، وكذلك إيمانه بعمق فعلها وتعدده ، بحيث تجل عن أن تكون واحدة الاسم أو الصفة أو الكنية(١) .إنها كما تتعدد آثارها وردود أفعالها تتعدد أسماؤها وصفاتها وكناها .

---

(١) أبو نواس هو القائل : أثْنِ عَلَى الخَمْرِ بِآلائِها وَسَمِّها أحْسَنَ أسْمَائِها . الديوان ص ١٣

٥ – الملحوظة الأخيرة على السياقات السابقة ، هى استغناء الشاعر عن لفظة «الخمر» بحيث لم ترد مرة واحدة ؛ والاستعاضة بصفاتها والكنايات التى يكنى بها عنها . وتفسير هذا أن الخطاب فى هذه السياقات ليس موجها إلى العذال أو اللائمين أو اللحاة ممن يجفون الخمر ويعذلون الشاربين عليها . فهؤلاء يصدمهم الشاعر – حين يكون الخطاب موجها إليهم – بلفظة «الخمر» إمعانا فى كيدهم ، واستنفار حنقهم وغيظهم .

أما الآخرون من الخلان والندمان ، ومن يسميهم الشاعر بـ «عصابة السوء» ، فإنهم قد أمنوا وسلّموا . وحين يتحول توجه خطاب الشاعر من الشاك إلى الموقن فإنه يتحول أيضا عن ذكر لفظة «الخمر» إلى ذكر صفاتها وكناياتها حيث يصير المقام هنا مقام انتشاء واستمتاع فى صحبة الندمان الموالين ، والخلان العارفين بالفضل . لذلك يكون الخطاب على هذا النحو :

«قم ياخليلى إلى المدام ..» ، «لا تحزنن لفرقة الإخوان» «فسل همك بالندمان .. » « تعلل بالمدام مع النديم » اصدع نجى الهموم بالطرب .. » داو يحيى من خماره..» «ودوانى بالتى كانت هى الداء» .

ويصبح دور الأمر والنهى هنا هو إشاعة روح الدعابة والمرح ، عن طريق التعابث الذى يكون بين المجان

وإذا كان الخطاب فى السياقات السابقة موجها إلى الندمان والأحبة من الإخوان ، إلا أنه موجه بالدرجة الأولى إلى الشاعر نفسه ، فالشاعر هو أكبر الرءوس فى هذه الصحبة ، وهو أكبر الرءوس أيضا حملا للهموم والأحزان ، وهو يوجه الخطاب إلى نفسه ساعة الصحو ، وساعة السكر أكثر ، مناجيا كأنه أن «سلّ عنك الهم بالكاس»

وإذا كان الشاعر قد أطال الوقوف عند الخمر باعتبارها وسيلة لجلب السرور والنعيم ، فإن وقفته قد طالت أيضا عندها باعتبارها وسيلة للتسرية عن قلب حزين . والأمران لا يتناقضان ، بل يتكاملان . وأبو نواس فى هذا يعد نموذجا

للإنسان الذى يتنازعه جانبان : الواقع والطموح ؛ الواقع الذى يحاصره ، ويجد نفسه أسيرا فى قبضته ، والطموح فى تجاوز الواقع الذى لا يعجبه ، ظفرا بأكبر قسط من الحرية .

أبو نواس – إذن – إنسان مثقل بالهموم ، وليست معابثته ومجانته وتظاهره بالفرح إلا حصنا يحتمى وراءه من هموم يختلط فيها الواقع بالميتافيزيقا.

وليس أغرب من مثل هذا القول : «أبو نواس مازح طروب ينظر إلى الحياة نظرة الفيلسوف المتفائل ، يسخر من أولئك الذين ينظرون إليها من خلال النظارة السوداء ، لأنه لا يعرف الحزن ، أو لأن الحياة عنده أهون من أن يحزن عليها ، هو لا يعرف الحزن ولم يحزن والأرض زهراء والخمر شمطاء» (١) .

أجل ليس أغرب من مثل هذا القول ، لأنه لم يلمس من أبى نواس إلا سطحه، أما الأعماق فإنها تموج بشتى المتناقضات .

وإن من محامد النقد الأسلوبى أنه يظهر – بإخلاصه للنص – وهم بعض المقولات النقدية الشائعة كهذه المقولة التى تذهب إلى أن أبا نواس كان فيلسوفا متفائلا لا يعرف الحزن .

كانت صيغ الأمر والنهى – من ثم – وسيلة يثور بها الشاعر فى وجه المجتمع الذى مارس سلطانه عليه ، كما كانت بمثابة نفثات شعورية يطهر بها نفسه ، ويزيح أكوام الهموم التى تصالحت عليه . ولعل جذور هذا العنف البادى فى الأمر والنهى يمتد إلى النشأة ، وذلك حين فقد الشاعر رعاية الأب ، وحنان الأم ، ودفء الأسرة ، فهام على وجهه يبحث عن الدفء فى صدر امرأة ، فكانت تعابثه تارة ، وتصده أخرى ، فلم يجد أمامه سوى الكأس ينعشه ويؤنس وحدته، لكنه لا يلبث أن يفيق على صخرة الواقع الصلد ، فيبحث عن كأس أخرى .. إلى أن فرغ كأس العمر .

---

(١) د. عزيز فهمى : المقارنة بين الشعر الأموى والعباسى فى العصر الأول . تحقيق محمد قنديل البقلى،دار المعارف ، ١٩٨٠ ص ٢٣٠ .

ولعل قصيدة « وميض برق »(١) تبرز كيف أن الشاعر قد اتخذ من الخمر وسيلة خلاص :

تعلَّل بالمدام مع النديم ففيه الرَّوْحُ من كُرَبِ الغُمُوم
وبادِرْ بالصبُوحِ فإنَّ فيه شفاءَ السُّقم للرجل السقيم
وخُذْها إن شَرِبْتَ وَميضَ بَرْقٍ
بماء المزن من نُطَف الغُيُوم
لتجعل هذه عُرْساً لهذا فإن القطْر بعلٌ للكُروم
ولا تسقِ المدامَ فتًى لئيماً فلستُ أُحِلُّ هذى للئيم
لأن الكَرْمَ من كرمٍ وجودٍ وماءُ الكَرْمِ للرجل الكريم
ولاتجعلْ نديمك فى شرابٍ سخيفَ العقل ، أو دَنسِ الأديم
ونادِمْ! إن شربتَ أخا معالٍ فإن الشُّرْبَ يَجْمُلُ بالقَّروم
وإن المرء يصحب كُلَّ جيلٍ ويُنسَبُ فى المدام إلى النديم

أول ما يلاحظ على هذه القصيدة أنها فى حالة «حركة» وأن كل بيت فيها يمثل خطوة فى طريق هذه الحركة . وهى فى هذا عكس القصيدة التقليدية التى تبدو متحركة هى الأخرى ، لكن حركتها تبدو دائرية حول محور ثابت ، وهذه الحركة الدائرية تؤدى إلى أن تلتقى نهاية القصيدة ببدايتها ، فتنغلق القصيدة على نفسها ، وتظل – رغم حركتها – فى حالة سكون .

تندفع أولى موجات الحركة فى هذه القصيدة فور إلقاء الكلمة / الحجر (فعل الأمر) ، وتظل هذه الحركة مندفعة إلى الأمام ، إلى أن تصل فى النهاية إلى غايتها الطبيعية .

تُظْهِر القصيدة أنها تنطوى على نظامين لغويين ، لكل منهما خصائصه المستمدة من وحداته التركيبية . النظام الأول يتكون من صيغ الأمر والنهى . أما النظام الثانى فيتكون من الوحدات التركيبية التى «تبرر» الأمر والنهى ، ويحسن – لكى تتضح الصورة – أن نضع هذين النظامين مقترنين على النحو التالى :

---

(١) الديوان ص ١٤٤ .

م	النظام الأول	النظام الثانى
١	تعلل بالمدام مع النديم	ففيه الروح من كرب الغموم
٢	وبادر بالصبوح	فإن فيه / شفاء السقم للرجل السقيم
٣	وخذها إن شربت وميض برق	لتجعل هذه عرسا لهذا
	بماء المزن من نطف الغيوم	فإن القطر بعل للكروم
٤	ولا تسق المدام فتى لئيما	فلست أحل هذى اللئيم
		لأن الكرم من كرم وجود
		وماء الكرم للرجل الكريم
٥	ولا تجعل نديمك فى شراب	— — —
	سخيف العقل أو دنس الأديم	
٦	وناد ا إن شربت أخال معال	فإن الشرب يجمل بالقروم
٧	— —	وإن المرء يصحب كل جيل
		وينسب فى المدام إلى النديم

يلاحظ من خلال الجدول ما يأتى :

١ – لكل من القولين نظامه الخاص ، فالقول الأول إنشائى «صيغ أمر ونهى» فى حين أن القول الثانى خبرى يتكون من مبتدأ و خبر (ففيه الروح) ، أو صيغة تعليل (لتجعل هذه عرسا لهذا) أو جملة مؤكدة : (فإن فيه شفاء السقم ..) ، فإن القطر بعل للكروم) ، (لأن الكروم من كرم وجود) ، (فإن الشرب يجمل بالقروم).

٢ – يحتل القول الأول – فضلا عن مطلع القصيدة – مواقع الصدارة فى الأبيات ، بينما يشغل القول الثانى موقعه تالين هما الحشو وبداية الأعجاز ،

والمعنى هو أن ما تحمله صيغالأمر والنهى من دلالة يشكل فحوى الخطاب بين المرسِل والمرسَل إليه ، وتظل الجمل الخبرية تقوم بدور المساعد الذى يبرر الأوامر والنواهى .

٣ – ترتبط ألفاظ القول الأول بخيط واحد يضمها هو (واو العطف) « تعلل وبادر وخذها ولا تسق ولا تجعل ونادمْ » ، وهذا يمنح القصيدة وحدتها حين يجعلها عبارة عن رسالة مكونة من كلمة واحدة يلح المرسِل على توصيلها إلى المرسَل إليه ، لكن هذه الكلمة تقال بأكثر من طريقة إمعانا فى التأكيد ، وإيمانا بضرورة تبليغ فحوى الرسالة كاملا

لكن إذا كانت ألفاظ القول الأول مرتبطة ببعضها عن طريق النسق العطفى ، فإن تركيبات القول الثانى مرتبطة لا ببعضها ، ولكن بصيغ القول الأول . وهذا يدل – مرة ثانية – على أن تركيبات القول الثانى تدور فى فلك تركيبات القول الأول معززة له ومدعمة .

٤ – رغم تداخل وحدات القولين ، لكن يظل لكل منهما استقلاله ورغم ما يبدو من تبعية القول الثانى للقول الأول على مستوى الموقف ، إلا أنهما يظلان منفصلين على مستوى البنية اللغوية .

٥ – كل وحدة من القول الأول يقترن بها وحدة من القول الثانى ، عدا الوحدتين : الخامسة من القول الأول ، والسابعة من القول الثانى ، هذا ما يبدو ظاهريا فى الجدول ، لكن السياق الدلالى يقودنا إلى نتيجة مختلفة ، فالوحدة الخامسة من القول الأول

ولا تجعل نديمك فى شراب سخيف العقل أو دنس الأديم

تكاد تكون مكتفية بذاتها ، وتحمل تبريرها فى جوفها ، يضاف إلى هذا أن هذه الوحدة ترتبط بالتبرير الذى يسبقها :

لأن الكرم من كرم وجـــود وماء الكرم للرجل الكريم

ومادام التأكيد هنا على أن الخمرة لا ينبغى أن تبذل إلا للكرام ، فما أحراها

إذن أن يُضَنَّ بها على السخفاء(سخيف العقل)واللئام سيئى الخلق(دَنِس الأديم). يضاف إلى ذلك أيضا أن هذه الوحدة ترتبط بما بعدها ، كما ارتبطت بما قبلها، فهى تنهى عن اتخاذ السخيف سيء الخلق نديما ، لكى تمهد لطلب يعزز نفس النهى هو «ونادم ! إن شربت أخا معالٍ» وهكذا يكشف التحليل أن هذه الوحدة التى تبدو منفصلة ، ليست فى الحقيقة كذلك .

٦ – أما الوحدة السابعة والأخيرة فإنها منفصلة شكلا عن القصيدة ، لكنها ملتحمة بها مضمونا ، هى منفصلة لأنها قائمة بذاتها ، لاسيما وأن كل الجمل المؤكدة ارتبطت إما بصيغة أمر أو بصيغة نهى ، عدا هذه الوحدة ، والسبب أنها بمثابة تلخيص لحدس القصيدة ، أو هى بمثابة الحكمة التى يقذف بها الشاعر فى وجه المخاطب لتكون آخر البراهين ، وفى الوقت نفسه أقواها . وهو لذلك يحتشد لها ، ويعزلها عن التماثل السابق ، ويفصلها عن الإطار المنتظم الذى يتوالى فيه الخبر والإنشاء ، لتكوّن إطارا خاصابها ، ولنلاحظ أن «إن » فى كل الجمل المؤكدة السابقة كانت مسبوقة إما باللام «لأن الكرم من كرم وجود» أو بالفاء «فإن فيه شفاء السقم» ، «فإن القطر بعل للكروم» ، «فإن الشرب يجمل بالكروم ، لتضيف إلى التوكيد التعليل . أما الوحدة الأخيرة فإنها تأتى على هذا النحو:

وإن المرء يصحب كل جيل وينسب فى المدام إلى النديم

والواو هنا ليست عاطفة ، لكنها بمثابة استراحة قصيرة ، عقب هذا اللهاث الناجم من توالى الجمل الإنشائية والخبرية ، يلتقط الشاعر فيها أنفاسه ، ويستجمع شتات أفكاره ليصوغها فى خلاصة ، هى جوهر القصيدة ، هذا الجوهر هو أنه إذا جاز للمرء أن يصحب فى دنياه أشتاتا من الناس ، فإنه فى دنيا الخمر ينبغى أن يتريث طويلا فى تخير الجلاس .

* * *

تتشكل بنية النص من خلال تناوب وحدات القولين فى نسق سيمترى منتظم ، لكن هذا التناوب يتوقف عند الوحدة الخامسة من القول الأول ، حيث يبتر

جناحها المتمثل فى القول الثانى وتبرير هذا البتر الفجائى هو أن الوحدات الأربع الأولى من كلا القولين تشكل فيما بينها وثبة شعورية يكتفى بها الشاعر مؤقتا حتى يستعد لوثبة جديدة يثبت ذلك أن الجملة الخبرية الأخيرة من الوحدة الرابعة تعد أطول جملة فى القصيدة . إذ تتشكل من ثلاثة أشطار «فلست أحل للرجل الكريم » بالإضافة إلى أن هذه الجملة تحمل قدرا كبيرا من رسالة الشاعر . وهى تقدم - فيما يشبه المنطق - تبريرا لجملة النهى فى القول الأول ثم يستمر نظام التناوب ، حتى نصل إلى الوحدة السابعة والأخيرة والتى تنتمى إلى وحدات القول الثانى

- تبدأ وحدات القول الأول كلها بفعل ؛ يتشكل هذا الفعل فى صيغتين (أمر ونهى) بنسبة ١/٢ على الترتيب : حيث توجد أربع صيغ أمر «تعلل - بادر - خذها - نادم» وصيغتا نهى « لا تسق - لا تجعل »

- تبدأ الوحدة الأولى بثلاث صيغ أمر ترد متتابعة فى صدر الأبيات الثلاثة الأولى ، كما تنتهى بصيغة أمر . أما صيغتا النهى فتقع إحداهما فى صدر البيت الأوسط (الخامس) كما تقع الأخرى فى صدر البيت السابع ..

- تتضمن الجمل الستة التى يتكون منها هذا القول ستة ضمائر هى الضمير المضمر «أنت» .

وتوظيف هذه المعطيات يفضى إلى أن بناء القول الأول على الجملة الفعلية ، وصيغ الأمر والنهى بالذات ، يدل على معنى الفاعلية ، وحرص المرسِل على إبلاغ رسالته ، وبالنظر إلى الأفعال فى مواقعها التى تحتلها ، وفى المعنى الذى تحمله ، يبدو الجهد الذى يبذله المرسِل فى حث المرسَل إليه ، وتحريضه ، واستقطابه .

لكن إذا كان الشاعر هو المرسِل ، فما هى هوية المرسل إليه ؟ ، القصيدة لا تنطق بأى قسمة تحدد ملمحا من ملامحه . وهذا يقود إلى ملاحظة ، هى طغيان كفة المرسل على كفة المرسل إليه . بحيث يبدو المرسل / الشاعر حاضرا

وممسكاً بدفة الأمور موجها لها أمرا ناهيا ، ممتلا لأوامره ونواهيه ، بينما يختفى المرسل إليه تماما من القصيدة ، وهذا بدوره يمكن أن يرد إلى أمرين :

١ - إما أن يكون الشاعر هو المرسل والمرسل إليه ، أى أنه يوجه هذه الدعوة إلى نفسه ، وهو فى هذه الحالة يتخذ من القصيدة درع أمان ، أو رقية ، ضد القيم التى تسخر من الشارب وتعاقبه ، وهو بهذا أيضا يبلور موقفه الذى اختاره،تسعفه صيغ الأمر على إبراز وجه التحدى ، كما تسعفه صيغ النهى على إبراز وجه الاستهانة

٢ - وإما أن تكون هذه الدعوة موجهة إلى الإنسان : مطلق الإنسان،لاسيما أن الشاعر لا يشبعه معنويا أن يتعاطى وحده ، فالتعاطى - بالنسبة له - ليس مجرد خلاص شخصى ، ولكنه ينبغى أن يتحول إلى خلاص جماعى ، أى أنه يطمح إلى أن يصبح التعاطي قيمة ، وديدنا ، بل ودينا . وهذا هو السر فى كون المسند إليه الفعل غائبا تماما من القصيدة . إن التحديد يضيق من مسار الخطاب ويحصره فى إتجاه المؤجه الموجه إليها ، أما اطلاقه هكذا بلا تحديد ، فيعنى أن الخطاب موجه إلى الإنسان ، مطلق الإنسان وهذا يتمشى مع موقف الشاعر الذى اتخذ من المجون عقيدة ، ومن اللهو دينا ، وهو حريص ، كل الحرص ، على نشر عقديته ، والترويج لدينه .

ويمكن أن يقال بصيغة أخرى : إن المأمور فى حد ذاته لا يعنى الشاعر ، ولكن ما يعنيه هو «الأمر» ، وهذا ما يجعله يطلق الأمر بدون تحديد «المأمور» ، لأنه يطمح أن يصافح أمره آذان الكل . ومن ثم يصبح التفسير الثانى فى العدول عن ذكر المخاطب هو الأكثر موضوعية وتمشيا مع موقف المبدع .

ومما يؤكد هذا الرأى أن صيغ الأمر والنهى بعيدة عن الشاعر ، أى أنها لا تعود إليه ، وذلك على نحو ما رأينا فى صيغة «اسقنى» وكأنه ينتقل فى هذه القصيدة من إطار القضية الخاصة إلى إطار القضية العامة التى يروج لها .

أما وحدات القول الثانى فتبدأ بحرف توكيد يعقبه معرفة «فإن فيه – فإن القطر – لأن الكرم – فإن الشرب – إن المرء » أو يبدأ بمعرفة (الضمير فى هاء « ففيه » وفى حالة واحدة يبدأ بفعل «لتجعل» . ومن هذا يتضح أن وحدات القول الثانى تبدأ بجمل مؤكدة ، وأنها جميعا جمل إسمية عدا جملة واحدة ، وأن التأكيد يتجه فيها إلى أن الخمر شفاء السقيم ، وأن الكَرْمَ من كَرَم وأن الشرب يجمل بالسادة ، وأن الخمر تجمل بتزويجهاالماء . وواضح أن هذه الجمل كلها تؤكد على دلالة واحدة هى أنه مادامت الخمر كريمة ، فينبغى الضن بها على الأوغاد واللئام . وإذا حذفنا أداة التوكيد من هذه الجمل يتبقى لدينا مجموعة من الجمل التى يتكون كل منها من مبتدأ معرَّف وخبره «القطر بعل» ، «الكَرْمَ من كَرَم» ، «الشرب يجمل» ، «المرء يصحب » ، بالاضافة إلى جملة المبتدأ فيها مؤخر ، لكنه معرَّف.بالإضافة «فيه شفاء السقم» وهذه الجمل الإخبارية تؤدى وظيفة التقرير ، فإذا سُبقت بأداة توكيد ، تصبح وظيفتها التأكيد على بعض الأمور التى يعلل بها الشاعر أوامره ونواهيه ، فمعروف أن من يتوجه إليهم الشاعر أو غيره بأمر أو نهى يكونون أحوج لأن يقدم إليهم تفسير أو تبرير لما يوجه إليهم من أوامر ونواهى ، وإن كانت من قبيل الحث والترغيب ، بل إن أداءها لهذه الوظيفة يجعل من التبرير ضرورة .

زمن القول الأول هو الزمن الذى يمكن أن يتحقق ، بل إن تحققه يعد ضرورة ملحة ، إن فعل التعلل والمبادرة والأخذ والمنادمة من ناحية ، ثم النهى عن الفعل فى سقيا المدام للئام ، واتخاذ السخفاء ندمانا من ناحية ثانية ، هى كلها أفعال يدعو الشاعر إليها ، ويحرض عليها ، لتصبح ممارسة وسلوكا .

أما زمن القول الثانى فإنه ليس محددا بماض أو حاضر أو مستقبل ، لأنه لا يقع داخل التاريخ ، بل يقع خارجه ، إنه زمن مطلق ، له قوانينه السرمدية ، التى لا تقبل تحولا ولا تغييرا .

ومن ثم ، فإن القصيدة التى تتشكل من قولين ، تعتمد أيضا على زمنين : زمن قابل للتحقق والممارسة بفعل الانسان وفاعليته ، وزمن خارج قدرة الإنسان

لكن الشاعر حين يمزج بين الزمنين . فإنه يطمح إلى أن يعزز الممكن امتلاكه ، بما لا يمتلكه .

يحدد القول الأول موقف النص ، ولذا يكتسب هذا القول أهمية خاصة فى القصيدة ، لأنه ينقل موقف الشاعر الذى يطلب ممارسة فعل التعلل والمبادرة والأخذ والمنادمة ، ومن ثم تبرز أهمية هذه الأفعال لدى الشاعر المبدع . والشاعر بهذا يريد أن يتجاوز الزمن المطلق ، ويريد أن يخرج من نطاق الزمن الجوهرى المنزه ، ليعيش فى زمن أرضى يصنعه هو . إنه يطمح إلى الخروج من أسر الثبات إلى حرية التحول .

وهذه المجموعة من الأفعال التى تحتل جميعا مواقع الصدارة فى الأبيات والتى تشحن بنبرة الحث والتحريض ، تشى بأن الشاعر يعانى هَمًّا ، وهو يطمح بواسطة الفعل إلى تجاوز هذا الهم .

ورغم أن وحدات القولين : الأول والثانى ، ينهضان على زمنين مختلفين . الزمن الممكن ، والزمن المطلق ، إلا أن هذه الوحدات تتضام وتتلاحم ، وتعزز الثانية منها الأولى وتبررها ، وهذا يعنى أن الممكن الذى يطمح إليه الشاعر لا يتعارض مع الجوهرى الثابت .

إن القصيدة تطمح إلى التقاء الذاتى بالموضوعى ، وترى أن تصالح الإنسان مع نفسه ومع الكون لا يتم بمعزل عن هذا الالتقاء ، ومن ثم فإن الشاعر لا يعترف بالوجود الخارجى الذى لا يصافح وجوده الخاص . وإصراره على تحقيق الفعالية من خلال تركيزه على صيغ الأمر والنهى ، هو محاولة للتصالح بين الوجودين ، أو على الأقل للتقريب بينهما .

وبهذا تصبح القصيدة محاولة لتقريب المسافة بين الذاتى ، والموضوعى ، أو بين الإنسان والعالم .

٤ - الأمر والنهى واليأس من الناس

يتحدد موقف أبى نواس من الناس إقبالا أم إدبارا ، ائتلافا أم اختلافا تبعا لمدى استجابتهم للقيم التى يبشر بها

فإذا كانت أهم ملامح الشخصية النواسية قد تحددت من خلال محورين النواسى سكيرا ، ثم النواسى متغزلا بالغلمان ، فمن الطبيعى - إذن - أن يكون الصدام بين أبى نواس وبين الناس هو النتيجة الحتمية

ويمكن رصد موقف ابى نواس من «الناس» من خلال محورين : **المحور الأول** محدد تحديدا نسبيا ، وذلك حين يتجه إلى بيان موقف الشاعر إزاء طائفة من الناس ، هى طائفة اللوام أو العذال أو اللحاة . **أما المحور الثانى** فيُظهر موقف الشاعر من الناس بصفة عامة .

وبالنسبة للمحور الأول نجد أن أكثر الناس الذين جفاهم الشاعر ووقف منهم موقفا معاديا هم اللائمون أو العذال أو اللحاة ، لأنهم - بلومهم وعذلهم ولحاتهم- يشكلون لجاماً يحاول أن يحول بين الشاعر وبين الاندفاع فى جوه المحبب؛حيث عالم اللهو ودنيا المجون، ومن ثم فقد كان حديث الشاعرعنهم أو إليهم مرتبطا بصيغ الأمر والنهى طالبا منهم أن يكفوا عن لومه ، الذى لا جدوى منه، فهو قد عرف طريقه ، وهو ماضٍ فيه إلى آخر المدى ، وليس ثمة قوة - مهما بلغت - بقادرة على إثنائه عن عزمه . ولنتأمل هذه التشكيلات التى تظهر طبيعة العلاقة بين الشاعر وبين هذه الفئة من الناس .

١ - عـــاذلى فيهـــا أطعنـى ... وأقـــلِ الآن لَـــــومِى
واشْـــرَبِ الـرَّاحَ ودَعْنِى ... منْ صَـــلاةٍ كُـــلَّ يَـــوْمِ(١)

٢ - عَاذِلِى فِى المُدام غَيْرَ نَصيـح ... لا تَلُمْنِى على شَقِيقَةِ رُوحِى
لا تَلُمْنِى على التى فَتَنَتْنِى ... وَأرَتْنِى القَبيحَ غَـيرَ قبيـحِ(٢)

---

(١) الديوان ص ٢٠٥ .

(٢) الديوان ص ٢٤

٣ – دَعْ عنك لَوْمِي فإنَّ اللوم إغْرَاءُ ودَاوِنِي بالتي كَانَتْ هي الدَّاءُ (١)
٤ – دَعْ عَنْكَ ما جَدُّوا بِهِ وَتَبَطَّلِ وإذا مَرَرْتَ بِرَبْعِ قَصْفٍ فَانْزِلِ
لاَتْرْكَبَنَّ مِنَ الذُّنُوبِ خَسِيسَهَا واعْمَدْ إذا فَارَقْتَهَا للأَنْبَلِ (٢)
٥ – ألا لاتلمني في العُقَارِ جَلِيسي ولاتَلْحَنِي في شُرْبِها بِعُبُوسِ (٣)
٦ – لاَتحْفِلَنَّ بقَوْلِ الزَّاجِرِ اللاَّحِي واشْرَبْ على الوَرْدِ مِنْ مَشْمُولَةِ الرَّاحِ (٤)

٧ – أَعَاذِلُ ، مَا عَلَى مِثْلِي سَبِيلُ وَعَذْلُكَ في المُدَامَةِ يَسْتَحِيلُ
أَعَاذِلُ ، لاَتَلُمْنِي في هَوَاهَا فَإِنَّ عِتَابَنَا فِيهَا يَطُولُ
كِلاَنَا يَدَّعِي في الخَمْرِ عِلْماً فَدَعْنِي ، لا أَقُولُ ولا تَقُولُ (٥)

٨ – الرَّاحُ شيءٌ عَجِيبٌ أَنْتَ شَارِبُهَا
فَاشْرَبْ ، وإنْ حَمَلَتْكَ الرَّاحُ أَوْزَارَا
يا مَنْ يَلُومُ عَلَى حمراءَ صافيةٍ
صِرْ في الجِنَانِ ، وَدَعْنِي أَسْكُنِ النَّارَا (٦)
٩ – لا تَعْذَلا في الرَّاحِ إنَّكُمَا في غَفْلَةٍ عَنْ كُنْهِ ما تُسْدِي
لَوْ ذُقْتُمَا مَا ذُقْتُ مَا مُزِجَتْ إلاَّ بِدَمْعِكُما من الوَجْدِ (٧)

١٠ – أَعَاذِلَتِي اقْصُرِي عَنْ بَعْضِ لَوْمِي
فَرَاجِي تَوْبَتِي عِنْدِي يَخِيبُ

---

(١) الديوان ص ٦ .
(٢) الديوان ص ١٩٩ ، «تبطل» تعني كن فارغا أو متبطلا .
(٣) الديوان ص ٩٩ .
(٤) الديوان ص ١٠٨ .
(٥) الديوان ص ١٨٤ .
(٦) الديوان ١١١ .
(٧) الديوان ص ١٨٢ .

غُـــرْتِ بِتَـــوْبَتِي وَلَجَجْتِ فيهـــا
فَشَقَّى اليـــوْمَ جَيْبَـكِ ، لا أتُـــوبُ(١)

١١- دعِـينِي ؛ لا تَلُـومِينِي ؛ فَـــإنّي
عَلَى مَـــا تَـــكْرَهِينَ إلَى المَمَـــاتِ
بِـــذا أوصَى كتَـــابُ اللـــهِ فِينَـــا
بِتَفْضِيـــلِ البَنِـــينَ على البَنـــــاتِ(٢)

١٢- كَمْ - رُضـــتُ قَلْبِي - فَاعْلَمِي - وَزَجَرْتُـهُ
فَرَأى اتِّبَـــاعَ الرُشْـــدِ غَيْرَ مُوافِـقِ(٣)

نلاحظ ما يأتى :

١ - ارتفاع نسبة استخدام صيغ النهى بصورة لم نعهدها من قبل ، إذ يبلغ مجموعها تسع صيغ ، حيث وردت كل من « لاتعذلا ، لاتحفلن ، لاتركبن ، لا تلحنى » مرة واحدة . أما صيغة «لاتلمنى» فقد وردت أربع مرات ، كما وردت نفس الصيغة مسندة إلى المفرد المؤنث مرة واحدة .

وتفسير هذه الظاهرة ينبع من موقف الرفض الذى يقفه الشاعر بإزاء كل من اللائم واللاحى والعاذل ، ومن ثم فإن أسلوب النهى يكون أقرب إلى التعبير عن هذا الرفض ، أما «الأمر» فيأتى مؤكدا ، أو موضحا للخطة التى ارتضاها الشاعر لنفسه .

يؤكد هذا ، ارتفاع نسبة استخدام صيغة معينة من صيغ الأمر ، وهى «دع» تلك التى تكررت خمس مرات فى النماذج (٣ ، ٤ ، ٧ ، ٨ ، ١١) ، ومعروف أن «دع» وإن كانت فعل أمر ، إلا أنها تؤدى وظيفة النهى ، وهذا يعنى أن موقف الشاعر من اللائم فرض عليه أن يختار من صيغ الأمر ما يؤدى معنى النهى .

---

(١) الديوان ص ١٢ . (٢) الديوان ص ٧١٥ . (٣) الديوان ص ٢١٩ .

٢ – يلاحظ أن المسند إليه فعل الأمر فى النماذج الثلاثة الأخيرة (١٠ ، ١١ ، ١٢) مفرد مؤنث ، وهذا يدل على أن لائمى الشاعر وعذاله لم يكونوا فقط من جنس الرجال ، بل كانوا أيضا من جنس النساء ، الأمر الذى يقود إلى توضيح جوانب من طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة فى القرن الثانى الهجرى

٣ – يلاحظ أيضا أن المسند إليه فعل الأمر ، معروف من خلال تحديد أهم ملامحه «العاذل» ، وهذا يؤكد أن الشاعر يتحدث عن عذال حقيقيين ، عرفهم وعرفوه ، وحاول أن يتحاشاهم ،لكنهم تحرشوا به ، وعندما ضاق بهم ، أعلن عدم توبته ، وانهال عليهم تقريعا ، وأشبعهم سخرية ونلاحظ أن المأمور فى مثل هذه الحالات يأتى منادى بعد أداة نداء «أعاذل ، لا تلمنى .» «أعاذلتى اقصرى عن بعض لومى» أو يأتى محذوف الأداة «عاذلى لا تلمنى » . «عاذلى فيها أطعنى» .

* * *

على أن اللوم لم يكن ممجوجا كله لدى الشاعر ، إنه أبو نواس القادر على استخراج المتناقضات من الشىء الواحد ، وها هو يشتهى الخمر ساعة اللوم :

إِنَّنِى عِنْدَ مَلامِ النَّـ ـاسِ فِيهَا ، أَشْتَهِيهَا (١)

وها هو يرى اللوم إغراء :

دَعْ عَنْكَ لَوْمِى ، فَإِنَّ اللَّوْمَ إِغْرَاء ..... (٢)

وعندما يصل إلى هذا الحد ، فإنه يكون قد سدد أكبر ضربة إلى خصومه من العذال واللوام واللحاة ، لأنه لا يبطل مفعول لومهم فحسب ، بل يرى فيه لونا من ألوان الإغراء(٣) .

---

(١) الديوان ص ٩٥ . (٢) الديوان ص ٦ (٣) قال أبو الشيص فى هذا المعنى

أجد الملامةَ فى هواكِ لذيذةً حبًّا لذكرك . فَلْيَلُمْنِى اللُّوَّمُ

وهكذا يبدو الشاعر غير مكترث بلوم لائم أو عذل عاذل ، وهو يمضى فى عدم اكتراثه إلى أبعد مدى ، بحيث لا يتوقف – ولو للحظات قصيرة – يسترجع فيها حساباته ، إذ يبدو كما لو كان مسيرا بقوة خفية إلى قدر مرسوم فى الفسق والمجون .

وهو فى هذه الناحية يتجاوز شاعر الغزل الأول فى العربية (عمر بن أبى ربيعة) ، والذى عرف هو الآخر بأنه لا يعبأ بلوم اللوام ، وبأنه لا ينصت إلا لنداء الحب ، ولا ينجذب إلا نحو أنفاس الحبيب .

لكن عمر – رغم هذا – كان يتوقف أحيانا ليزجر نفسه ، ويبدى رغبته فى مقاومة الحب الذى يثير حوله الشبهات ، وهو يسوق هذا الزجر ، على لسان ناصح له ، موشّى بصيغ الأمر والنهى

أفِقْ ، قَدْ أفَاقَ العاشقُونَ ، وَفَارَقُوا الـ هوى ، واستَمَرَّتْ بالرجال المرائر
زَعِ القلب واستَبْقِ الحيـاء ، فإنمـا تُبَاعِدُ أو تُدْنى الربابَ المقـادرُ
فـإن كنت عَلَّقْتَ الربـابَ فلا تكنْ أحاديثَ من يبدو ومن هو حاضـر
أمتْ حُبَّها ، واجعـلْ قـديم وصالها وَعِشْرتها أمثـال من لا تعـاشر
وهبْها : كشَيءٍ لـم يكـن ، أو كنـازحٍ بـه الـدار ، أو من غَيبتـهُ المقابر
فإن أنـت لم تفعـلْ ، ولسـت بـفاعـلٍ ولا قابلٌ نصحاً لمن هـو زاجر
فلا تفتـضحْ عـيناً ، أتيـت الـذى ترى وطاوَعْتَ هـذا القَلبَ إذْ أنت سادر(١)

واضح أن الشاعر يدور فى دوامة صراع نفسى ، هو – فى النهاية – ثمن خروجه على المواضعات الاجتماعية ، وواضح أنه كان يضيق بذاته ، الأمر الذى كان يجعله يوجه لنفسه هذا اللوم الذى يتضح فى هذه الأفعال الحادة «أفق قد أفاق العاشقون .. زع القلب .. استبق الحياء .. أمت حبها .. هبها كشىء لم يكن .. لا تكن أحاديث من يبدو ، ومن هو حاضر .. الخ » .

(١) محمد محيى الدين عبد الحميد :شرح ديوان عمر بن أبى ربيعة ، مطبعة المدنى بالقاهرة ، ط ٣ ، ١٩٦٥ ص.١١ .

لكن هذه النبرة الحادة لم تغير من سيرة الشاعر ومسيرته فى دنيا الغزل ، هى فقط تمثل الصوت الآخر للشاعر حين كان يستيقظ ، والذى كان سرعان ما يستسلم للسبات بمجرد أن تمر على خاطره ذكرى دعد أو نعم أو الرباب .

لكن ينبغى مراعاة طبيعة الموقف الذى انطلق منه الشاعران ؛ ففى حين يتمحور موقف أبى نواس حول الخمر ، ثم يأتى الغزل فى مرتبة ثانية ، فإن موقف ابن أبى ربيعة ينطلق من الغزل ، ويظل دور الخمر محصورا فى كونها هامشا صغيرا على متن الغزل الكبير ، أى أن دور الخمر وتراسلها مع العالم الغزلى لا يصل إلى دور الغزل فى خمريات أبى نواس .

ومن هنا نجد أن عمر يتخذ موقفا مناقضا لموقف أبى نواس ، وذلك حين يتخلص من الحديث عن الخمر إلى الحديث عن الغزل ، مستخدما فعل الأمر «دع» :

ولنا دَعَائِمَ قَدْ تناهَى أوّلٌ ... فى المكرماتِ جرى عليها المولدُ
من ذاقها حاشى النبىُّ وأهله ... فى الأرض غطغطه الخليج المزبد
دع ذا وَرُحْ بغناءِ خَوْدٍ بَضَّةٍ ... مما نطقت بـه وغَنىَّ مَعْبَدُ (١)

يتضح - من ثم - أن أبا نواس كان أكثر الشعراء العرب استهانة بكل مايعوق حركة اندفاعه فى بحر المجون ، وأن أكثر من استهان بهم هم اللائمون.

* * *

أما المحور الثانى الخاص بموقف الشاعر من الناس ، فقد يكون هو الأكثر تحديدا لطبيعة الموقف من الآخرين ، وذلك لأن العلاقة الجزئية مع أفراد معينين ، قد ترتبط بأمور وقتية ، أو بمواقف عارضة لا تمثل حقيقة رؤية الشاعر للناس . لكنَّ هذه الرؤية يمكن أن تتجلى بوضوح وشمول بعد أن تُصَفَّى المواقف

---

(١) المصدر السابق ص ٤٩١

الجزئية ، وتغربل العلاقات العارضة مع الأفراد ، لتصبح ممثلة لخلاصة الخبرة من ناحية ، ولموقف الشاعر الدائم - لا العارض - من ناحية ثانية . ونستطيع أن نقرر بصفة أولية أن علاقة الشاعر بالناس يسودها الاضطراب وعدم الثقة . يبدو هذا في طبيعة صيغ الأمر التي ترتبط غالبا بالسياقات التي توضح موقف الشاعر من الناس فهو يتبدهم ويعلن استهتاره بهم ، وذلك لأنهم يمثلون جدارا يحول بينه وبين معشوقته الخمر :

دعني من الناس ومن لومهم ... واحس ابنة الكرم مع الحاسي(١)

وهو يصر على موقفه المناصر للخمر ، المناهض للناس :

اعزم على سلوة ، إلا عن الكاس ... ودع سواها من اللذات للناس(٢)

إن الكأس في نظره قمة اللذات ، وهو حريص على أن يستأثر بها ، أما مادونها ، فسيتركه للناس ، ولذلك فإنه لم يعد منتميا إلى هؤلاء «الناس» بل أصبح يقف في جانب ، وهم في جانب آخر . لقد افترقت السبل بينه وبينهم :

فَقُلْ لِي يَـا أَبَا عِيسَى ... بِحَقِّي ، هَلْ تَرَى بَأْسَا
شَبَابٌ خَلَعُوا عن فَتْـ ... ـكِهِمْ عُـذْرًا وَأَمْرَاسَـا
جَرَوْا فِي حَلْبَةِ اللَّـذَّا ... تِ ، حَتَّى سَبَقُوا النَّاسَـا(٣)

وهو حين يسبق الناس ، فإن مسافة مكانية تفصله عنهم ، أي أنه لا يقف معهم على أرض مشتركة بل إنه - وهو يقف على أرضه - يتأفف من ذكرهم :

نَفَسُ الْمُدَامَةِ أَطْيَبُ الأَنْفَاسِ ... أَهْـلاً بِمَنْ يَحْمِيـهِ عَنْ أَنْجَـاسِ
فَإِذَا خَلَوْتَ بِشُرْبِهَا فِي مَجْلِسٍ ... فَـاكْفُفْ لِسَانَكَ عَنْ عُيُوبِ النَّاسِ
فِي الْكَأْسِ مَشْغَلَةٌ وَفِي لَذَّاتِهَـا ... فَاجْعَلْ حَدِيثَكَ كُلَّهُ فِي الْكَاسِ(٤)

---

(١) الديوان ص ١٠٦ (٢) الديوان ص ٢١٩ . (٣) الديوان ص ٢١٧ . (٤) الديوان ص ٢٢١ .

إنه يأمر بالكف عن ذكر عيوب الناس في مجلس المدامة التي وصف نَفَسَها بأنه أطيب الأنفاس ، وذلك لأن سيرة الناس تدخل ضمن لفظ «الأنجاس» الوارد في البيت الأول ، وهو يوقر مجلس الخمر عن أن يكون مكانا فيه رائحة «الناس » حتى يظل معطرا بـ «نَفَسِ المدامة» . أما الأمر في البيت الثالث «فاجعل حديثك كلّه للكاس» فهو المعادل لإبعاد الحديث عن الناس .

إن تواجد «الناس» في المجلس النواسي ، مرفوض ، ليس على المستوى المادي فحسب ، ولكن أيضا على المستوى المعنوي المتمثل في رفض الحديث عنهم ، إن أبا نواس يرى أن « الناس » قد ذهبوا ، ولم يتبق سوى حشد من الدمى يتشبهون بالناس :

ذَهبَ الناسُ فاستَقلُوا ، وصِرْنا ... خَلَفاً في أراذلِ النَّسْنَاسِ(١)
كُلَّمَا جِئْتُ أبْتَغِي النَّيْلَ منْهُمْ ... بَدَرُونِي قَبْلَ السُّؤالِ بيَاسِ
ويَكُوا لِي حتى تَمَنَّيْتُ أنّي ... مُفْلِتٌ عند ذاكَ رأساً براسِ
في أُنَاسٍ تَعُدُّهُمْ من عديد ... فإذا فُتِّشُوا فليسوا بناسِ

وهم ليسوا «خلفا في أراذل النسناس » فحسب ، بل هم أيضا «قرود» :

هذا زمان القرود فاخضع ... وكن لهم سامعا مطيعا (٢)

واضح أن البيت يتضمن قدرا كبيرا من المرارة ، لعل مبعثها إحساس الشاعر بالهوان وهو عبقري زمانه ، في حين رأى أن من لم يحوزوا بعضا من موهبته يتعالون عليه . والأمر «فاخضع» ثم الأمر الثاني المعطوف عليه «وكن» يحملان معنى السخرية من هؤلاء القرود» وكذلك يحملان إحساسه بالمرارة لأنه يضطر إلى مصانعتهم ، وهو ـ كما يرى نفسه ـ أفضل منهم :

---

(١) جاء في حديث أبي هريرة : ذهب الناس وبقي النسناس ، قيل فما النسناس ، قال الذين يتشبهون بالناس وليسوا بناس . الديوان ص ٦٠٥ .
وقيل إن النسناس دابة في عداد الوحش تصاد وتؤكل وهي على شكل الإنسان ولكن بعين ورجل ويد وتتكلم مثل الإنسان مهذب الأغاني ص ٢١٦ . (٢) الديوان ص ٥١٩

- لَقدْ زادَنِي تيهًا على النَّاسِ أنَّنِي أرانِي أغنَاهُمْ ، وإنْ كُنْتُ ذَا فقرِ (١)
- للنَّاسِ عيدٌ عَمَّهُمْ واحِدٌ وصَارَ لِي عيدان فِي عِيدَ (٢)

ولأنه أفضل منهم ، فقد هانوا عليه ، ولم يعد يعيرهم اهتماما :

هَان علىّ الناس فيما أريدهُ بِما جِئت، فاستغنيت عن طَلبِ العذرِ(٣)

إنهم أهون من أن يعتذر لهم عن ذنب اقترفه ، فهم فى طريق ، وهو فى طريق آخر :

مَالِي وللنَّاسِ ، كَمْ يَلْحُونَنِي سَفَهاً دينى لنفسى ، ودين الناس للناس (٤)

والشطر الثانى ، يمثل حقيقة موقف الشاعر من الناس ، إن له «دينه» الذى يخالف «دينهم» ، وهنا إشارة إلى الآية القرآنية «لكم دينكم ولى دين»(٥) وهى إشارة تؤكد افتراق السبل بين الشاعر والناس ؛ ويؤكد هذا الافتراق أيضا التعبير الوارد فى صدر البيت «مالى وللناس» حيث تقوم أداة النفى «ما» بدور الحاجز الذى يفصل بين الشاعر والناس . لذلك فإنه يدعو إلى اليأس منهم ، مستخدما هذه المرة اسم فعل أمر :

عَلَيكَ باليأسِ من النَّاس إنَّ الغِنَى ويْحَكَ فِى اليَاسِ (٦)

فهم قد فسدوا ، ومن ثم فإنه ينصح - من خلال فعل أمر - أن يتوخى المرء التدقيق فى من يؤاخيه منهم :

يَا غَارسًا بِيَمِينِه شَجَرَ الحفاظ على السباخِ
فَسَدَ الخَلائقُ كُلُّهمْ فَانْظُرْ لِنَفْسِكَ مَنْ تُوَاخِى (٧)

---

(١) الديوان ص ٥٩٧ . (٢) الديوان ص ٣٤٤ . (٣) الديوان ص ١٣٩ .
(٤) الديوان ص ٢٦٥ . (٥) الكافرون / ٦ (٦) الديوان ص ٦٠١
(٧) الديوان ص ٥٩٩

لكن يبدو أنه لم يكن يستفيد من نصيحته ، بدليل أن تجربته مع الناس لم تنهه عنهم ، كذلك فإنه يأمر نفسه أن يكبح جماح نفسه عن الناس :

الحمـدُ للّـه ألم ينْهِنى تجْرِبة الناسِ عن النَّاسِ
فامْنَعِ النَّفْسَ هَـواهَـا فقدْ أذلَّنى لِلنَّـاسِ إفْلاَسِى (١)

والدرس الذى استوعبه من خلال تجربة الناس هو :

مَنْ أجَادَ الظَّنَ بالنـاسِ ، دَهَاهُ مـا دَهَـانِى(٢)

وهو ، إن كان قد استثنى من «الناس» واحدة - أظنها جنانا - يثق فيها :

لأنّى ، وإنْ كانتْ من النَّاس واثق لنَفْسِى مِنْهَا بالدَّوامِ عَلى العهد

إلا أن قوله «وإن كانت من الناس» ليكشف حقيقة ما يحسه تجاه «الناس» من عدم الثقة .

وعلى هذا يتضح أن موقف أبى نواس من الناس ، يتشكل من خلال رؤيته لهم ، فى أنهم يمثلون عائقا ضد تلبية رغباته ، بل إنه كان يراهم دونه علما وحسا ، ومع هذا فهو مضطر لأن يصانعهم . لكنه لم يكن يصانع إلا رءوسهم أما الجموع فكان يزدريهم ويسخر منهم . لكن موقفه منهم ، سواء أكان مصانعا أم مزدريا ، لا يخرج عن نطاق الرفض لكليهما .

هذا الموقف الرافض ، جعله يتوسع فى استخدام صيغ الأمر ؛ يبرز من خلالها استهتاره بالناس «دعنى من الناس » ، وازدرائه لهم «هذا زمان القرود فاخضع» ، واليأس منهم «عليك باليأس من الناس » ، ومن ثم ضرورة توخى الدقه فى اختيارهم «انظر لنفسك من تؤاخى» ، ثم إصراره على المضى فى طريقه ، مهما كان الثمن «اعزم على سلوة إلا عن الكاس» ، ولا ينسى أن يقدم النصح بما يراه مجديا «اجعل حديثك كله للكاس» .

إن أبا نواس الذى كان يحب بعنف ، كان يسخر أيضا بعنف ، وهذا يتمشى مع طبيعة شخصيته التى تجفو التوسط فى الأمور .

---

(١) الديوان ص ٦٠١ .

(٢) الديوان ص ٦٠٤ .

٥ - الأمر والنهى وإثبات الذات

عندما أصبح عالم الناس متّهما من قبل أبى نواس ، شرع يشكل عالمه الخـاص ؛ حدود هذا العالم حانة صغيرة ، قد لا تزيد مساحتها عن عدة أمتار، لكنـه كان يراها أكثر انفساحا وأعظم اتساعا من العالم الذى تشكله القيم العربية .

أقام أبو نواس - إذن - عالما داخل العالم ، فكان طبيعيا أن يصطدم العالمان . العالم الكبير يرى العالم النواسى جسما غريبا ينبغى بتره ، ولحنا نشازا يجب إخماده . والعالم النواسى يرى العالم حوله مستنقعا آسنا فقد قدرة الجريان ، حتى أصبح مكانا خارج المكان ، وزمانا خارج الزمان .

انزوى الشاعر وانطوى متحصنا داخل حدود «عالمه» ، مكتفيا بنفسه ، ومحققا نموذجا فذا للإعلاء من شأن الذات ، والإصغاء إلى كل همسة تصدر عنها ، والصمم عن أى نداء يُفرض عليها من خارجها .

يمكن تلمس بعض مظاهر هذه «الذاتية» المفرطة من خلال أربع صيغ أسلوبية يجمع بينها أنها توضح من خلال النفى والإثبات (مالى - لى) أو الأمر والنهى (ابك - لا تبك) أو المخالفة (عاج - عجت) - توضح موقف الشاعر من القيم رفضا أم قبولا ، وبشكل صريح لا ينطوى على شبهة مراوغة أو مساومة أو محاولة للعب على الحبلين . وهذه الصيغ هى :

١ - «مالى» : و«ما» هنا أداة نفى ، وهى صيغة ينفى بها الشاعر القيم التى لا تعجبه ، وتعكر صفو عالمه . والشاعر يرفض التراث بشكل عام ، لكنه فى المثال التالى يرفض التراث الشعرى المتمثل فى الأطلال :

مَالِي وَدارًا دَرَسَتْ استَوْحَشَتْ أم أنِسَتْ
ومـا ادكَـارِيَ دِمَنًـا وَسْطَ عِرَاصٍ رُمِسَت (١)

ويعود ليؤكد هذا النفى ، ثم يرسم حدود العالم الذى يتحرك فيه ، وهو عالم لا يتجاوز المدام والحب ، وما يتعلق بهما من غناء وموسيقى :

صَاحِ .. مَالِي وللرسُوم القِفَارِ ولنعْتِ المَطِيّ والأكْـــوَارِ
شَغَلَتْنى المُدَامُ والقَصْفُ عَنْهَـا وقِراعُ الطُّنْبُـورِ والأوْتَـارِ
واسْتِمَاعِي الغِنَاءَ من كل خَوْدٍ ذاتِ دلٍّ بِطَرْفِهـا السِّحْـــارِ
قَدَعُونِي فَذَاك أشْهَى وأحْلَى منْ سُؤَال التُّراب والأحْجَـار (٢)

وينفى عنه «الناس » مادام فيهم « العاذل » و « اللائم » و « اللاحـى »

مَالِي وللنَاسِ كمْ يَلْحَوْنَنِي سَفَهاً دِينِي لنفسى ، ودِينُ النَّاس للنَّاس (٣)

وهو حين ينفى الناس عن عالمه ، فإنه يبدى استغناءه عنهم ، لأنه – كما يرى– أفضل منهم :

مَالِيَ فى النَّاس كُلِّهِمْ مثْـلُ مائى عُقَارٌ ، ونَقْلِيَ القُبَلُ (٤)

الخمر «العقار» ، والحب «القبل». هما القاعدتان اللتان يشيِّد عليهما العالم النواسى .أما مايشغل به الناس أنفسهم ،فإنه لايعنى أبا نواس،بل يهزأ به هازا كتفيه قائلا «مالى» :

يا بشرُ مالِيَ والسَّيف والحرب وإنَّ نجمَى لَلَّهـــوِ والطَّـــرَبِ
فلا تَثِقْ بي ، فإنَّنِي رَجُـــلٌ أكـــعُّ عنـــد اللقـــاء والطلبِ
وإن رأيتُ الشَّـــــراةَ قَـــدْ طلعُـــوا ألْجَمْتُ مُهْرِي من جـانبِ الذَّنبِ

---

(١) عبد الرحمن صدقى : ألحان الحان ، دار المعارف ، ١٩٥٧ ص ١٩٢ .

(٢) الديوان ص ٦٧٦ . (٣) الديوان ص ٢٦٥ . (٤) الديوان ص ٣٧١ .

ولستُ أدْرِى مَا السَّاعدانِ ولا الـــ ... تُرْسُ ، ومـــا بَيْضَـــةٌ من اللَّبَبِ
هَمِّى إذا مـــا حُروبُهـــمْ غلبتْ ... أىُّ الطريقـــيْنِ لِى إلى الهَرَبِ
لوْ كَانَ قَصْفٌ ، وشُرْبُ صَافية ... مَعْ كل خودٍ تختالُ فى السَّلَبِ
والنَّـــوْمُ عِنـــدَ الفَتَـــاةِ أرشفهـــا ... وجـــدْتنى ثمَّ فـــارسَ العرب(١)

وهكذا توضح صيغة «مالى» كيف افترقت السبل بين الشاعر والآخرين ، فهم يجاهدون ، وهو أيضا يجاهد ، ولكن على طريقته التى تتعاكس مع طريقتهم .

* * *

٢ – وإذا كان الشاعر قد حدد من خلال صيغة «مالى» ما ليس له،فإنه يحدد من خلال صيغة « لـى » ماله :

- لِى نَشْوَتان ، وللنَّدْمان واحدةٌ ... شىءٌ خُصِصْتُ به من بَيْنِهم وحدِى (٢)
- للناس عيد عمهم واحـــد ... وصـــار لِى عيـــدان فى عيـد (٣)
- مـــازلتُ أسْتَلُّ رُوحَ الـــدَّنِّ فى لُطُفٍ ... وأسْتَقِى دمه من جَـوْفِ مجروحِ
حتى انثنيتُ ، ولِى روحان فى جسدٍ ... والـدَّنُّ مَنْطَـرِحٌ جِسْمًـا بـلا روح (٤)

ويتحدث إلى نفسه بصيغة المخاطب ، فتصبح «لى» «لك» :

تُسْقيكَ مِنْ عيْنِها خَمْرًا ، ومنْ يَدِهَا ... خَمْرًا ، فَمَالَكَ مِنْ سُكْرَيْنِ من بُدّ (٥)

وهكذا يصبح الشاعر متميزا ومتفردا ، ففى حين يقنع الآخرون بالملذات الهامشية الهشة ، وملامسة سطوحها ، لا يقنع هو إلا بملامسة أغوار الأشياء وامتصـاص روحهـا . إنه يمـتاز عـن النـاس الذين لا يستطيعـون أن يعيشوا أعيادهم بعمق، فلا يظفرون إلا بعيد ظاهرى سطحى ، أما هو فيأبى إلا

---

(١) الديوان ص ٢١٢ . (٢) الديوان ص٢٧ . (٣) الديوان ص ٣٤٤ .
(٤) الديوان ص ٩٢ . (٥) الديوان ص ٢٧

أن يزيد ، وذلك حين يستولد من بطن العيد عيدا جديدا ؛ حيث يتخذ من الأباريق مصلى ، ومن بنت العناقيد أضحية لمثل هذا اليوم(١) .

وهو لا يتميز عن «الناس» فقط ، ولكنه يتميز عن «الندمان» أيضا ، وذلك حين لا يظفر الواحد منهم سوى بنشوة واحدة ، هى نشوة الخمر ، بينما يظفر هو بنشوتين ، أو خمرين : خمر يشربها من عين ساقية أسرة ، وخمر أخرى يشربها من يدها . كذلك هذا الدن الذى يثقبه ليمتص خمرته / روحه ، فيحيا بروحين فى جسده ، بينما ينطرح الدن جسما بلا روح .

إن تكرار الشاعر هذه التنويعات «لى نشوتان ، لى روحان ، لى عيدان، لى سكران » دليل إدراكه أن له حياة أعمق من حياة الآخرين الذين لا يستطيعون أن يتجاوزوا نشوة واحدة ، أو روحا واحدة ، أو عيدا واحدا ، أو سكرا واحدا.

وهكذا يكثف الشاعر بالخمر حياته . والخمر - فى هذا الصدد - تلتقى مع الشعر ، أليس الشعر - كما يقول العقاد - «يعمق الحياة فيجعل الساعة من العمر ساعات »(٢)

ويظل هذا الحس ؛ حس سبر أغوار الأشياء لازمة من لوازم الشاعر المولع باستقطار روح هذه الأشياء ، ليرى فيها ما لا يراه الآخرون ، ويستخرج من مكنوناتها ما عجزوا عن استخراجه ، فهو حين يقول :

لا يَصْرِفَنَّكَ عنْ قَصْفٍ وإصباءِ مجموعُ رأيٍ ولا تشتيتُ أهـواءِ
واشربْ سُلافاً كعينِ الديك صافيةً
مـنْ كـفِّ سَاقيةٍ كالـرِّيم حـوراءِ
صفراءُ ما تُرِكتْ ، زرقـاءُ إنْ مُـزِجَتْ
تسمو بحَظَّينِ من حسنٍ ولألاءِ(٣)

نجده فى البيت الثانى يدعو إلى شرب الخمر التى تجمع بين صفتين : صفة كامنة فيها وهى صفاء عين الديك ، وصفة أخرى تأتى من جهة الساقية الحوراء

---

(١) راجع قصيدة (عيدان فى عيد) ص ٣٤٤ .

(٢) محمد خليفة التونسى : فصول من النقد عند العقاد ، الخانجى ، القاهرة (د . ت) ص ١٥٨

(٣) الديوان ص ٣٤ .

التى تقدمها ، وهذا البيت تنويعة أخرى على البيت الذى سبق «تسقيك من عينها خمرا ..» ، وفى البيت الثالث تبدو لنا الخمر بلونين صفراء بدون مزج ، زرقاء عند المزج ، وهذا يعنى أن تعدد الألوان، هو باب آخر من أبواب تعميق اللذة، وإن كانت اللذة تأتى هذه المرة من طريق حاسة البصر. ثم يأتى قوله «تسمو بحظين من حسنٍ ولألاء» مؤكدا ولع الشاعر باستخراج ما فى جوف الشىء الواحد من ثنائيات .

كذلك هذا التراسل الرائع بين الخمر الذى كان تفاحاً جامدا قبل عصره ، فأضحى تفاحا ذائبا بعد العصر :

الخمْرُ تُفّاح جرَى ذائبًا كذلك التُفّاح خمْرٌ جمدْ
فاشْرَبْ على جامدٍ ذَا ذوْبِ ذَا ولا تدعْ لذة يومٍ لغَدْ(١)

وهكذا يتراسل الخمر والتفاح فيبدو الخمر طعاما والتفاح شرابا، ويبدو - من ثم تفرد الشاعر من خلال استخدامه لصيغة «مالى» التى يحدد من خلالها موقفه مما يرفضه ، كما يبدو هذا التفرد من خلال استخدامه لصيغة «لى» والتى يحدد من خلالها ما يقبله ، وهو فى كلتا الحالتين لا يساوم ، بل يبدو واضحا صريحا إلى أقصى حد .

٣ - أما الصيغة الثالثة التى تبرز ملامح تفرد الشاعر وتؤكد افتراق السبل بينه وبين الآخرين فهى الفعل الماضى مسندا مرة إلى ضمير الغائب (الآخر) ، ومسندا مرة أخرى إلى ضمير المتكلم (الشاعر) ، لكن إذا كان الفعل واحدا ، فإن المواقف تتعاكس على هذا النحو :

١ - رَاحَ الشْقىُ على الربوعِ يَهِيمُ والرَاحُ فى رَاحِى ، ورُحْتُ أهيمُ(٢)
٢ - عَاجَ الشْقىُ على دارٍ يُسَائِلهَا وعجْتُ أسألُ عَنْ خمارة البلدِ(٣)
٣ - ظلَّ ولىُّ العْهدِ فى خُطْبَةٍ وظلْتُ بين الرَّاح والعُودِ(٤)

---

(١) الديوان ص ٨٤
(٢) الديوان ص ١٩٣
(٣) الديوان
(٤) الديوان ص ٣٤٤

يلاحظ أن الشطر الأول فى النماذج الثلاثة يخص الآخر (الشقى فى النموذجين ١ ، ٢ ، و «ولى العهد» فى النموذج الثالث) ، بينما الشطر الثانى فى النماذج الثلاثة يخص (أنا) الشاعر . هذا يدل من الناحية الشكلية على الهوة بين الشاعر والآخرين ، وهذه المسافة المكانية القائمة بين الشطرين يقابلها مسافة وجدانية بين الطرفين ؛ فالشاعر يرفض أن يندمج ، حتى على المستوى اللفظى مع هذا «الشقى» الذى مازال يهيم على الربوع ، ويسائل الديار . وكذلك يرفض هذا الاندماج مع «ولى العهد» الذى وَلىَّ وجهه شطر المسجد ليخطب فى الناس . هذا يعنى أن الشاعر رفض «الرَّبْعَ» و «الطلل» كما رفض «المسجد» ، ورفض أن يسير فى اتجاه «الشقى» ، كما رفض أن يجارى «ولى العهد» لكنه فى كل مرة كان يسير فى اتجاه مضاد يبدو من خلال هذه الأفعال متجاورة (راح - رحت) (عاج - عجت) (ظل - ظلت) .

ويلاحظ أن التشكيل اللفظى بين شطرى البيت فى النماذج الثلاثة يكاد يكون متقاربا ، لكن المفارقة بين الموقفين تبدو من خلال الضمير الذى يسند إلى الفعل، ثم بين اختلاف المكان : فبينما يروح الشقى ليهيم على الربوع ، يروح الشاعر ليهيم بالراح ، وبينما يعوج الشقى ليسائل الديار ، يعوج الشاعر ليسأل عن خمارة البلد ، وبينما يظل ولى العهد فى خطبته ، يظل الشاعر بين راحه وعوده .

إنها الخمر إذن التى انحاز إليها الشاعر ضد القيم الدينية (الخطبة) والقيم الشعرية (الربوع والديار) .

ثمه بيت عزلى ينتمى لنفس النمط السابق من الصياغة هو :

ثلتُ لذيذ الحرام منه ونَالهُ الناسُ بالأمانى(١)

وما قيل عن الأبيات السالفة يمكن أن يقال عن هذا البيت . لكن ما يمكن أن يضاف هنا هو أن المسند إليه الفعل فى الشطر الثانى ليس مفردا ، ولكنه مجموع الناس ، وكأن الشاعر هنا يقف بإزاء مجتمع بأسره (الناس) ، ويعبر عن جسارته فى اقتناص اللذة (ثلت) ، وقد نعجب أن نفس الفعل يسند إلى الناس

---

(١) الديوان ص ٣٦٧

(ناله) لكن العجب يزول حين تتضح المفارقة ، وهى أن نوال الشاعر كان حقيقة ، بينما نوال الناس ظل أمنية . ينطوى هذا البيت على معنى أعمق ، هو إدراك الشاعر أن كثيرا مما يبديه «الناس» من تصون وعفة ، ليس فى الحقيقة كذلك ، إنه يدرك أنه والناس يقفون على أرض واحدة ، هى أرض الخطيئة ، لكن فى حين يجاهر هو بخطيئته ويسعى إليها ، يسرون هم وينكصون ، لا عفة ، ولكن جبنا ، والدليل أنهم «نالوا» كما «نال» وإن كان نوالهم بالأمانى

* * *

٤ ـ ثمة صيغة أسلوبية رابعة تكشف عن تفرد الشاعر من ناحية ، وعن افتراق السبل بينه وبين الآخرين من ناحية أخرى . هذه الصيغة هى اجتماع الأمر والنهى المشتقان من مادة واحدة فى بيت واحد :

١ - وابكِ على مـــا فاتَ منهـا ولا تبك عَلى رَبْعٍ بأوْطـاسِ(١)

٢ - ألا فاسْقنى خمرًا ، وقلْ لى هىَ الخمر
ولا تسقنى سرًا ، إذا أمكن الجهرُ(٢)

٣ - فاسْقِنا حَتى أوَانِ الـــــ حجّ ، لا تَسْـــقِ الضَّنِينـاَ(٣)

٤- صِلْ من صَفَتْ لك فى الدُّنيـا مودّتهُ
ولا تَصِـلْ بإخـــاءِ حبْل جـذَّاذِ(٤)

٥ - لا تَبْكِ مَيْتاً حلَّ فى حـــفْرةٍ وابْكِ فتيـلاً لكَ بالبـابِ(٥)

الضمير فى «منها» فى البيت الأول يعود على الخمر ، وبذلك تستقطب الخمر ثـلاثة أبيـات من خمسـة ، تمثل هذا النمط الأسلوبى ، مما يدل على أن الخمر تشغل الجـانب الأكبر من الصيغ التى تمثل ركائز أسلوبية هامة لدى الشاعر .

---

(١) الديوان ص ١٠٦ .
(٢) الديوان ص ٢٨ .
(٣) الديوان ص ١٣٨ .
(٤) الديوان ص ٦٨٥ .
(٥) الديوان ص ٢٤٢ .

والأمر فى الأبيات الثلاثة الأولى يدور فى إطار الخمر ، فهى الجديرة بأن يُبكى من أجلها ، وهى الجديرة بأن تُطلب للسقيا . وفى المقابل ينهى عن البكاء على الأطلال ، كما ينهى عن السرية فى الشراب ، وكذا ينهى عن سقاية البخيل توقيرا للخمر وصيانة لها . أما البيت الرابع (صل - لا تصل) فإنه يسن قاعدة يبين الشاعر من خلالها من يستحق الصلة ، ومن لا يستحقها . أما البيت الخامس (لا تبك ميتا - وابك قتيلا) فإنه يقال فى إطار غزلى ، ويعبر عن روح الشاعر التى يغلب عليها العبث حتى فى مشاهدالموت .

والخلاصة أن هذه الطائفة من الأوامر والنواهى تعبر عن موقف الشاعر الذى ينتصر للخمر ضد الطلل ، وللجهرية ضد السرية ، وللكرم ضد البخل ، وللصلة الودودة ضد القطيعة الحمقاء ، ولنفسه ضد من قبروا .

* * *

وهناك أساليب تدور فى إطار الصيغة الأسلوبية السابقة وتأتى معبرة عن إحساس الشاعر بذاتيته :

١ - لِتْلكَ ابْـكِى ولا ابْكى لمنزلةٍ كانت تحُلُّ بها هندٌ وأسْمَاءُ(١)

٢ - دع الربع ، ما للـربع فيك نصيب وما إن سبتنى زينب وكعوب

ولكن سبتنى البابلية إنهـا لمثلى فى طول الزمان سلـوب (٢)

الإشارة فى المثال الأول تعود على الخمر ، ويكون الإثبات فى المثالين للخمر : « لتلك أبكى » ، «ولكن سبتنى» بينما النفى لرموز الحب العربى ؛ هند ،أسماء وزينب وكعوب «ولا أبكى لمنزلة كانت ...» «وما إن سبتنى» .

تعكس الأساليب السابقة ظاهرة شاعر يدرك أبعاد ذاته ، ويدرك أبعاد العالم الذى يحيا فيه ، وهو قد حدد طريقه ، وعرف ما ليس له ، وحدده من خلال لفظة «مالى» . كذلك عرف «ماله» ، وحدده من خلال لفظة «لى» ، وعرف المواطن التى لا سبيل إلى الالتقاء بها مع غيره ، وحددها من خلال «راح - رحت) (عاج - عجت) (ظل-ظلت) ،كذلك عرف ما ينبغى أن يثبّت ويدعّم ،وما ينبغى أن ينفى

---

(١) الديوان ص ٦ .

(٢) الديوان ص ١١٠ .

ويبعد وقد حدده من خلال (ابك.. ولاتبك)(اسق.. ولا تسق)(صل.. ولاتصل).

* * *

من الطبيعى فى حالة هذا الشاعر أن ترتفع درجة إحساسه بذاتيته ، لاسيما بعد أن ترك المجتمع كله وراءه ، ونأى بعيدا عنه متحصنا بعالمه ، وظل يرسل - من موقعه - إشارات السخرية لهذه الجموع :

لا يصرفَنْكَ عن قصفٍ وإصْباءِ مجموعُ رأيٍ ، ولا تشتيتُ أهواءِ(١)

إن هذه الجموع ، لا ترهبه لأنهم كما يرى مجموعة من الأفراد المتشابهين الذين يصعب أن تميز منهم أحدا ، أما هو فـ«واحد» لا يتكرر كثيرا :

ألا قل لعمرٍو كيفَ أنىٌ واحــدٌ ومِثْلُك يَاذَا فــى الأنِــام كثيرُ(٢)

وهو على استعداد لأن يمارس حياة القصف والمجانة « وحده » إن تخلى الندمان عنه :

إنْ كنْتَما لا تَشْرَبان مَعِي خَوْفَ العِقَابِ شَرِبْتُها وحْدِي (٣)

إصرار وعناد على الخطيئة ، بل إنها لم تعد - فى نظره - خطيئة ، بل قدس أقداس ، وإلا لما كان هذا الإصرار على الوقوف فى «ميدانه» وحده «يقاتل» حتى النهاية.

لكن تكرار لفظة «واحد ، وحدى» تقودنا إلى عرض بعض ما قاله الشاعر عن نفسه ، وما قاله الآخرون عنه ، مما يؤكد هذه «الذاتية» أو «الفردية».يقول عن نفسه : " أشعارى فى الخمر لم يُقل مثلها وأشعارى فى الغزل فوق أشعار الناس »(٤) ، ويقول أيضا : «.. علوت على طبقة من معى ، ومن يجىء بعدى ، فأنا نسيج وحدى»(٥) .

---

(١) الديوان ص ٣٤ (٢) الديوان ص ٥٩٨ . (٣) الديوان ص ١٨٢ .

(٤) مهذب الأغانى ص ٢١٠ (٥) المصدر السابق ص ٢١٠ .

ومما قاله الآخرون عنه ، قول العتابى لرجلين تناظرا فى شعره : «والله لو أدرك الخبيث الجاهلية ، ما فضل عليه أحد»(١) . وكان القدماء يرونه متفردا فى انتقاء الكلمات ، قال الجاحظ : سمعت النظام يقول – وقد أنشد شعرا لأبى نواس – كأن هذا الفتى جُمِعَ له الكلام فاختار أحسنه»(٢) ، وكانوا يرونه متفردا فى الوقوع على المعانى النادرة ، قال بعضهم «كأن المعانى حُبِسَتْ عليه فأخذ حاجته وفرق الباقى على الناس»(٣) . وقد أجاب أبو نواس نفسه عمن سأله «من كَنَّاك أبو نواس ؟» قائلا : «أنا كنيت نفسى بذلك لأنى من قومٍ لا يشتهر منهم إلا من كان اسمه فَرْداً »(٤) .

أخيـرا ، يلاحظ أن الصيغ السابقة ، لا تحتوى إلا على صيغة واحدة تدخل فى إطار الأمر والنهى ، وهى الصيغة الرابعة ، فما علاقة الصيغ الأخرى بالأمر والنهـى ؟ .

الواقع أن ثمة علاقة وطيدة ؛ فليست هذه الصيغ – التى لا تدخل نحويا فى إطار الأمر والنهى – سوى تنويعات يلجأ إليها الشاعر لتسعفه على أداء نفس الغاية التى يهدف إليها من وراء الأمر والنهى .

فالصيغـة الأولى « مـالى » والتى يعبر الشاعر من خلالها عن موقفه الرافض لبعض القيـم والعـادات ، تقف جنبـا إلى جنب مع مجمـوعة الصيـغ الشقيقـة «دع ، ذر ، اترك ، خل ، اخلع ..» والتى تعبر عن نفس الموقف الرافض .

كذا الصيغة الثانية «لى» والتى يعبر الشاعر من خلالها عن مواطن امتيازه على الآخرين ، ثم عن موقفه المحتضن لبعض القيم والعادات . – هذه الصيغة تعود لتقف إلى جوار مجموعة الصيغ الشقيقة التى يوظفها الشاعر فى نفس السياق السابق مثل «اسقنى ، عاطنى ، هات ..» .

---

(١) المصدر السابق ص٢١١

(٢) المصدر السابق ٤ .

(٣) المصدر السابق ٢١٤

(٤) مختار الأغانى لابن منظور جـ ٣ ص ٨

أما الصيغة الثالثة ، والتى يمكن أن نمثل لها بـ « عاج ـ عجت » فتبرز هاجس المخالفة الذى يسكن الشاعر ، وتجمع فى ثناياها العنصر المعنوى للصيغتين السابقتين ؛ أقصد عنصر الرفض والقبول . فـ « عاج » تصور الموقف الرفوض ، أما « عجت » فتصور الموقف المقبول .

ومن ثم فإن هذه الصيغ الأسلوبية تنويعات تلتقى عند رؤية واحدة ، هى إبراز موقف الشاعر من القيم والعادات ، رفضا أم قبولا ، وهى نفس الرؤية التى تتكثف عندها ـ وبشدة ـ صيغ الأمر والنهى

٦ ـ الأمر والنهى وظواهر عامـة

أ ـ عناوين القصائد :

عندما نستعرض عناوين القصائد فى ديوان أبى نواس نجد أن صيغ الأمر والنهى تشغل حيزا فيها ، فمن صيغ الأمر : اسقنى ثم غننى / أجزها / أدر علينا / قم فخذها / اسق ذفافه / اشرب على الورد / قل وأعد / أسعدينى عريب / اكتبى / اهجرى الهجر / سمها وأعد / دعنى من مواعيدك / خالف تعرف / احفظ الإخـوان / عـش أبدا . (١) ومن صيغ النهـى : لاتسقنى / لا تعقنى / لاتسأليني الصلح / لا تعجلا بملامى . (٢)

ولا شك أن هذا يرجع إلى فهم المحقق لطبيعة اللهجة النواسية التى لا تكف عن العزف على أوتار الأمر والنهى ، ومن ثم كانت هذه العناوين مستوحاة من الصيغة اللغوية الأثيرة لدى الشاعر بصفة عامة ، أو مستوحاة من القصيدة نفسها حين يتّخذ عنوانها من أحد صيغ الأمر أو النهى الواردة بها ، ولكن هذه الصيغة تكون بالطبع أقدر الكلمات على حمل رؤية القصيدة وحدسها ، وإلا لما رُفعت من مكانها داخل الأبيات لتحتل مكانها فى الصدارة كعنوان للقصيدة .

ب ـ الأبيات المضمنة :

هناك ظاهرة أخرى جديرة بالتسجيل ؛ تتصل بأبيات الشعر القديم التي كان أبو نواس يضمنها شعره ، وهى احتواء هذه الأبيات المضمّنة على صيغ أمر . فقصيدة « اسقنى ثم غننى » تُختم ببيت أبى محجن الثقفى :

إذا متُّ فادفنّى إلى جَنْبِ كَرْمَةٍ تُروى عِظامى بعد موتى عُرُوقُـها (٣)

اما قصيدة أبى نواس «الماجن» فتُختم بالشطر الأول من مطلع معلقة الأعشى :

« وَدِّعْ هُرَيْـرَةَ إنَّ الرَّكْبَ مُرْتَحِـل »(٤)

---

(١) يراجع الديوان ـ على الترتيب ص ٢٢ ، ٢٤ ، ٥٥ ، ٩٦ ، ١٠٨ ، ٢٤٨ ، ٢٧٥ ، ٢٧٧ ، ٢٨٦ ، ٢٩٢ ، ٣٣٦ ، ٣٨٤ ، ٣٩٠ ، ٤١٢ .

(٢) يراجع الديوان ص ٢٨ ، ٩٤ ، ٢٨٣ ، ٣٧١ .

(٣) الديوان ص ٩ .

(٤) الديوان ص ٨٤ ، ويُضمّن نفس الشطر مرة ثانية فى قصيدة « أحسنت ياقبل » ص ١١٦ .

كذلك يختم أبو نواس قصيدة « سليلة الكرم » بمطلع ذى الرمة :

خليليَّ عُوجا من صُدورِ الرَّواحلِ بجُمْهورِ حُزْوَى فابكيا فى المنازل (١)

وتُختم قصيدة « إلحاح » ببيت الحطيئة :

تأنَّ مواعيدَ الكرامِ ؛ فربمـــا حملْتَ من الإلحاحِ سَمْحاً على البَخْلِ (٢)

كذلك تُضَمَّنُ مقطوعة « رحمة الله » ببيت بشار :

يارحمة الله حلِّى فى منازلنـــا وجاورينا فدتكِ النفسُ من جـــار (٣)

أما الشطر الآخير من البيت التالى فهو للقطامى :

ثم استَهَشْتْ إلى صَوْتٍ تُمَلّحُهُ « إنَّا مُحَيُّوكَ ، فاسلَمْ أيها الطَّلَلُ » (٤)

بل يذهب أبو نواس إلى أبعد من ذلك ، حين يُضَمّن شعره بشعره الذى يحتوى على صيغ أمر ، فهو يختم قصيدة « الخمر والطبيعة » بصدر بيت مشهور له هو :

« دع عنك لومى فإن اللوم إغـــراء » (٥)

وهذه الاقتباسات والتضمينات لا تُجتلب إلى القصائد لتحليها وتزينها ، ولكن طبيعة الموقف هى التى تستدعيها بحيث تصبح جزءا من النسيج الشعرى ، وذلك أن الشاعر لا يفرضها على التجربة ، لكن التجربة هى التى تتطلبها ، لذلك فإنها تحدث أثرها فى نفس المتلقى ، لاسيما أن لها رصيدا

---

(١) الديوان ص ١٨٦ .

(٢) الديوان ص ٥٩٩ .

(٣) الديوان ص ٣٢٣ .

(٤) الديوان ص ١١٦ .

(٥) الديوان ص ٧٠٠ .

شعوريا فى وجدانه . لكن الظاهرة السابقة لها معنى أبعد ؛ هو أن التراسلات بين أبى نواس وأسلافه من الشعراء كانت جد متينة ، وسواء بدت هذه التراسلات عن طريق الاقتباسات المباشرة ، أم عن طريق التمثل والهضم ، إلا أنها تعكس طريقة الشاعر فى تمثل المادة القديمة ، وعرضها فى سياق حديث ليبلغ هدفه ، جامعا بين البساطة الظاهرة والتأثير العميق .

ج - استلهام روح أبى نواس :

وإذا كان أبو نواس ينجذب - وهو يستلهم الشعر القديم - إلى الأبيات التى تتضمن صيغ أمر ، فإن الشعراء الذين استلهموا روح أبى نواس وجدوا أنفسهم - أيضا - مشدودين إلى التعبير بصيغة الأمر . وهذا أمل دنقل يستدعى فى قصيدته « من أوراق أبى نواس » (١) شخصية الشاعر القديم (أبى نواس) ليحمّله بعض همومه المعاصرة ، وذلك فى سبعة مشاهد ، سمى كل مشهد منها « ورقة » ، وفى ختام القصيدة يقترب الشاعر من روح أبى نواس ، ويستخدم ثلاثة صيغ أمر فى خمسة أسطر تحتل كل صيغة منها سطر شعرى ، ويلاحظ أيضا أن الصيغ المستخدمة هى نفس الصيغ الأثيرة لدى أبى نواس . يقول أمل دنقل - وهو يتحدث عن مأساة الحسين - مستلهما روح أبى نواس :

مات من أجل جرعة مـــــاء
فاسقنى ياغلام صباح مســـاء
اسقنى ياغـــلام / علنى بالمـــدام / أتناسى الدمـــاء . (٢)

ولهذا التوظيف دلالة مهمة ؛ إذ يعكس إحساس الشاعر اللاحق ، بأن التعبير الجيد من خلال شخصية أبى نواس لا يكون إلا بدون الارتكاز على الصيغ الأثيرة لديه ، والتى تعبر عن رؤيته ، حتى لأصبحت علامة عليه .

---

(١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، منشورات مكتبة مدبولى (د.ت) ص ٢٦٢ : ٢٦٧ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٦٧ .

الفصل الثالث

صيغ الأمر والنهى

والبعد البلاغى / الفلسفى / الأخلاقى

١ - بـــلاغة الأمـر والنهـــى
٢ - فلسفـــة الأمـــر والنهـــى
٣ - الأمـــــر والنهى والأخـلاق

١ - بلاغة الأمر والنهى

تنوع استخدام أبى نواس لصيغ الأمر والنهى ، وطبيعى أن يخرج الشاعر بصيغة الأمر عن معناها الأصلى ؛ وهو طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام(١) ، وطبيعى كذلك أن يخرج بصيغة النهى عن معناها الأصلى ، وهو الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام . وقاده الاستخدام المتنوع لهذه الصيغ إلى معان كثيرة ودلالات متعددة ، ولكنها متفاوتة حسب زاوية الرؤية التى ينظر بها إلى الحياة والكون .

وأهم الأغراض البلاغية التى استُخدمت فيها هذه الصيغ هى الدعاء والنصح والالتماس والتلطف والتسليم والتهديد والإباحة والتحقير .

لكن الدعـاء يعد أقل هذه الأغراض استخداما ، ولعل السبب يرجع إلى أن أبا نواس قد قضى الشطر الأكبر من حياته لاهيا ماجنا ، ولم يثب إلى رشده إلا فى فترة متأخرة من حياته ، فجاء استخدامه لصيغ الأمر والنهى على سبيل الدعاء قليلا . من هذا القليل قوله :

أدعوك سبحانك اللهمّ فاعفُ كما ... عفوت ياذا العلى عن صاحب الحوت(٢)

نادرا ما كان أبو نواس ينصح غيره من الناس نصحا فى اتجاه الأخلاق المألوفة . لكنه يسمو أحيانا ، فيجىء نصحه موازيا - وليس ، كالعادة معاكسا - للمتوقع ، يقول ناصحا :

يا غـارسـًا بيمينـه ... شَجرَ الحفَاظ على السِّبـاخِ
فَسـدَ الخلائقُ كُلُّهُمْ ... فانْظُرْ لِنَفْسَكَ مَنْ تُؤَاخِى(٣)

---

(١) الخطيب القزوينى : الإيضاح فى علوم البلاغة ، مطبعة محمد على صبيح ، القاهرة ، ١٩٧١ ص٨٤.

(٢) الديوان ص ٤٠

(٣) الديوان ص٥٩٩ .

وقد يجمع بين النهى المؤكد والأمر على سبيل النصح أيضا .

لا يشغلنك غيرُ مَا تَهْوى ، فكُل العيشِ فان
ودع الهوان لأهله إذ زلت عن دار الهوان(١)

أما معظم نصح أبى نواس ، فهو كما أشرنا ، يمضى فى اتجاه مضاد للأخلاق ، وها هو يضع لأحد معارفه الخطة التى يستولى بها على قلب الحبيب ، مستخدما صيغ الأمر والنهى للنصح والإرشاد على طريقته المعهودة :

صَاحِبِ الحبَّ صَابرًا لا يَصُدَّنْـ ـكَ منْه تَجَهُّمٌ وعَبُوس
وأقلِّ اللَّجاجَ ، واصْبِر على الجهْـ ـد ؛ فإنَّ الهوَى نعيمٌ وبوسُ
عرِّضَنْ للذى تُحبُّ بحبِّ ثُمَّ دَعْهُ يَرُوضُه إبليسُ
فلَعل الزَّمَانَ يُدْنيك منْهُ إنَّ خطبَ الهوَى جليلٌ نفيسُ(٢)

تُظْهر هذه المقطوعة - على قصرها - مهارة أبى نواس فى الإيقاع بضحاياه، فهو لا يستخدم سبيل العنف ، الذى قد تكون نتائجه عكسية ، وهو أيضا لا يتعجل سقوط الثمرة ، بل يتركها حتى تنضج ، وعندئذ ستسقط دون جهد ، ومادام هو قد ألقى بذرة التعريض ، فإن إبليس سيتولى مهمة الإنضاج ، وذلك حين لا يفتأ يناوش خيال الضحية ويراوغها حتى تهدأ بعد روع ، وتلين بعد جموح.

يلاحظ أن المقطوعة ، رغم قصرها (٤ أبيات) ، تتضمن نسبة كبيرة من صيغ الأمر (خمس صيغ) بالإضافة إلى صيغة نهى ، يوظفها الشاعر جميعا لأداء غرضه . أول ما يطالعنا فى المقطوعة جملة «صاحب الحبَّ صابرا» وهى دعوة إلى التزام الصبر فى مصاحبة المحبوب الجامح ، ثم تعقبها صيغة نهى مؤكدة (لايصدنك) تقرر أن ما يظهره المحبوب من تجهم وعبوس لا ينبغى أن

---

(١) الديوان ص ٢٩٠ .
(٢) الديوان ص٣٥٥ .

يُروّع المحب ويصده ، ثم يبدأ البيت الثانى بنصيحة ثالثة «وأقل اللجاج» فطول خصام الحبيب الذى لم يسلس قياده بعد ، مدعاة للجفاء ، ثم يعطف عليها بنصيحة رابعة «واصبر على الجهد» يؤكد من خلالها على أهمية الصبر الذى ورد فى النصيحة الأولى على هيئة «حال» . وهذا التكرار دليل وعى الشاعر بضرورة الصبر فى مثل هذه الأمور التى يجمح فيها المحبوب . ولإدراكه بأنه قد أثقل على صاحبه بهذه الأوامر والنواهى ، وبتكرار النصح له بالالتزام بالصبر ، نجده يختم البيت الثانى بجملة تبريرية «إن الهوى نعيم وبوس » يبرر من خلالها ما يلقاه من صد وعبوس . وبعد أن يصل إلى هذه الحكمة النواسية «إن الهوى نعيم وبوس» ، ينتقل فى البيت الثالث إلى درجة أبعد من الحكمة ، وذلك حين يسوق خلاصة تجربته من خلال صيغتى أمر :

عَرِّضَنْ للذى تحب بِحُبٍّ ثم دَعْهُ يروضه إبليسُ

وهنا ، يشرف الشاعر على النهاية ، ويرى أن دوره قد انتهى ، ولم يعد لديه سوى أن يرجو السلامة لصاحبه ، ومن ثم تنتفى صيغ الأمر والنهى :

فلعل الزمانَ يُدْنيك منه إنَّ خَطْبَ الهوى جليلٌ نفيسُ

* * *

وقد يستخدم الشاعر صيغ الأمر والنهى للالتماس والتلطف ، وأكثر ما يكون هذا فى غزله ، سواء أكان غزلا بالغلمان أم غزلا بالنساء . يقول لأحد غلمانه :

أصْبِنِى مِنْك يَا أمِلى بذنبٍ تَتَيَهُ على الذنوبِ به ذنوبِى (١)

ويذهب فى استعطافه حدا أبعد حين يستخدم صيغة الطلب المؤكدة :

خَبِّرِنِّى فَدَتْكَ نَفْـــــــ سى أيا مُشْبِهِ الرِّشَا (٢)

---

(١) الديوان ص ٣٢٦ .

(٢) الديوان ص٧٢١ .

وأكثر ما يكون استعطافه حين يكون بحضرة جنان :

اكتُبي إنْ كَتَبتِ يـامُنْيَةَ النفـ ـسِ بنصْحٍ ودقـةٍ وبيـانِ
كرّري السهوَ في الكتاب ومُجّيـ ـهِ بريقِ اللسَـانِ لا باليَنَـانِ
وأمِرّي الحـزَامَ بَيْنَ ثَنَـايَـا كِ العِذَابِ المفلجاتِ الحِسَـانِ(١)

وقد يستخدم النهي والأمر المشتقين من فعل واحد لغرض الاستعطاف أيضا:

لا تَبْكِ ميْتاً حـلَّ في حفْـرةٍ **وابْكِ** فَتَيـلاً لـكَ بالبـابِ (٢)

وقد يستخدم لنفس الغرض صيغة النهي المؤكدة بالنون أيضا:

لا تتركَنّي مُعَنىً بطرفك الفتّـان (٣) .

وطبيعي أن يصل الشاعر إلى أقصى درجة من الالتماس والاستعطاف وهو يكتب وصيته طالبا ألا يحفر قبره إلا بقطربل ؛ موطن الخمر المفضلة :

خَلِيلَيَّ باللّـهِ لا تَحفُرَا لِيَ القَبْرَ إلا بِقُطرِبُّلِ
خِلالَ المعاصرِ بين الكروم ولا تُدنِيَانِي من السنبُلِ(٤)

* * *

وقد تستخدم صيغة الأمر للإباحة كما في في خطابه لمحبوبته جبـ ـن .

أتَانِي عَنْكِ سَبُّكِ لِي ، **فَسُبّي** أليْسَ جَرَى بفيكِ اسمي ؟ فحَسْبِي
وقُولِي مَـا بَدَا لكِ أنْ تقُـولِي فَمَـا ذَا كُلُّـه إلا لحُـبِّي(٥)

فالشاعر هنا يبيح لمحبوبته أن تسبه ، فهذا السباب محبب إليه ، مادام هو السبيل لأن تذكره ، ولأن يجري اسمه على لسانها .

---

(١) الديوان ص ٢٧٧ . (٢) الديوان ص ٢٤٢ . (٣) الديوان ص٧١٥ .
(٤) الديوان ص ١٧ . (٥) الديوان ص٢٤١ .

وقد تدخل أداة النهى على صورة من صور الفعل ، لكنها تنسحب على صور الفعل كله ، فحين يقول الشاعر :

لا تَأْتِيَنَّ بلادَ مكةَ مُحرمًا ولوْ انَّ مَكَّةَ عنْدَ بَاب الدار (١)

فإن النهى يتوجه هنا إلى إحدى الشعائر ، لكنه فى الحقيقة يتخذ صورة أشمل لينسحب على بقية الشعائر ، بل يتخذ صورة ثورة تجدف ضد كل القيم والمقدسات ، وما « الحج» إلا الصورة الجزئية أو الرمز الذى يُتَّخَذ وسيلة للنفاذ إلى الكل .

كذا قول الشاعر :

ولا تأخذ عن الأعراب لهوا ولا عيشا ، فعيشهم جديب (٢)

فهو فى الحقيقة لا ينهى عن مجرد الأخذ بأسلوب عيش العرب ولهوهم ، ولكنه يطيح من خلال هذا بكل تقاليد العرب وقيمهم .

* * *

وكثيرا ما يستخدم أبو نواس صيغة النهى للتحقير ، وأكثر ما يحقره رموز الحياة العاطفية العربية مثل « ليلى » و « هند » :

« لاتبك ليلى ، ولا تطرب إلى هند .....»(٣)

« ليلى » و « هند » يلخصان الحياة العاطفية العربية ، سواء أكانت عاطفة عذرية أم حسية ، وكم ذرف الشعراء العرب من دموع من أجل « ليلى » و «هند» لكن أبا نواس ، باستخدامه صيغتى النهى المعطوفتين « لاتبك » و « لا تطرب » لا يستخف بليلى وهند ويمن يبكيهما فحسب ، لكن استخفافه ينسحب على الحياة العاطفية العربية برمتها . وهو لذلك يرى أن « ليلى » لا تستحق أن تذرف من أجلها دمعة ، وأن « هند » ليست أمرا ذا بال بحيث يتفتح لها القلب ،

---

(١) الديوان ص ٢٠١ (٢) الديوان ص ١١ (٣) الديوان ص ٢٧

ويطرب الفؤاد ، وينشرح الصدر لكن هذا التفتح والطرب والانشراح جدير بأن يتوجه إلى شيء آخر ، هذا الشيء هو ما يؤسسه الشاعر في نصف البيت الثاني مبتدئا بصيغة أمر .

« واشرب على الورد من حمراء كالورد »

مقابل ما نقضه في النصف الأول بصيغتي نهى .الشاعر في المثال السابق ، ينفى من خلال « لاتبك » و « لا تطرب » ثم يثبت من خلال « اشرب » ، لكنه في المثال التالي يستخدم نفس الفعل في صيغتي أمر ونهى ليثبت عالما وينفى آخر،وذلك حين يتحدث عن « ابنة الكرم » قائلا :

وابْكِ على ما فَاتَ منْهَا ، ولا تَبْكِ على رَبْعٍ بأوْطَاسِ (١)

صيغة الأمر « وابك » تستخدم للتعظيم ، وذلك حين يشير الشاعر إلى أن الأيام التي قضاها الإنسان بلا خمر ، تعد ساقطة من عمره ، ولذلك فأولى به أن يجتر من أجلها دموع الندم ، أما صيغة النهى « ولاتبك » فتستخدم للتحقير ، وذلك حين يشير إلى أن « الربع» أقل شأنا من أن تذرف من أجله دمعة .

وأبو نواس يبدى مهارة فائقة في تعظيم دنيا الخمر من ناحية ، وتحقير كل ما من شأنه أن يشكك عاشقا في طريق هذه الدنيا من ناحية أخرى(٢) ، وأكره ما يكرهه أبو نواس هو هذا الزاجر الذى لا يفتأ يزجر الشاعر على شربها ،

---

(١) الديوان ص ١٠٦

(٢) يقول في هذا المعنى مستخدما صيغة الامر .

وَقَّرِ الكأسَ عن سفيهٍ فإن أبينها الوقارُ

أبينها : قانونها

ويقول – على لسان الخمرمستخدما صيغة النهى المؤكدة .

لا تمكّنّنّ من العربيد يشربنى ولا اللئيم الذى إن شمّنى قَطَباً

لذلك فإن الشاعر يعنفه ، بل يحقره ، وغالبا ما تأتى صيغ النهى المرتبطة بهذا الزاجر مؤكدة بالنون لتبرز احتقار الشاعر له ، وعدم اكتراثه به :

لا تَحْفِلَنْ بِقَولِ الزَاجِرِ اللاحِي
واشْرَبْ عَلى الوردِ من مشمولة الراح(١)

على أن هذا التاكيد لصيغة النهى يحمل معنى آخر ؛ هو الضيق البالغ الذى يستشعره الشاعر تجاه الزاجرمما يدفعه إلى الضغط على حرف النون ثم تشديده ، وكأنه يضغط على أنفاس زاجره ، لكن سرعان ما يتبدد غضب الشاعر وحنقه حين تلوح رائحة الخمر ، ومن ثم يبدو الشطر الثانى من البيت نقيضا للشطر الأول . الشطر الأول احتقار للزاجر ونفى له ، أما الشطر الثانى فتعظيم للخمر وتأسيس لها . يتجلى هذا الاحتقار فى شكل آخر ، هو المساحة التى يحتلهاكل من الزاجر والخمر فى المقطوعة ، ففى حين يحتل الزاجر نصف بيت يتمثل فى الشطر الأول من المقطوعة ، ويتم نفيه واحتقاره من خلاله ، نجد أن الخمر تحتل بقية أبيات المقطوعة الخمسة ، حيث تسير فى حركة نامية متطورة ، مشكلة أبعاد العالم الخمرى الممتد الذى لا يُنفى ولا يفنى (٢) .

وقد يصل توقير الشاعر للخمر إلى الحد الذى يسقط فيه عليها ملامح الأولوهية :

اثْنِ عَلى الخمرِ بالانها وَسَمِّهَا أحْسَنَ أسْمَائِهَا(٣)

ويستخدم الشاعر صيغة النهى ليحقق نفس الهدف :

---

(١) الديوان : ص ١٠٨ .

(٢) راجع المقطوعة بالديوان ص١٠٨ .

(٣) الديوان ص ١٣.

« وَلاَ تَسْقِ المُدَامَ فَتًى لئيمًا .... » (١).

« . لا تَسْقِ هَذَا الشرابَ عُذَّالِى » (٢) .

« .. لا تَسْقِ الضِّنينَا » (٣) .

اللئيم والعاذل ، والضنين نماذج كريهة كراهة الصفات التى تمثلها : اللؤم والفضول والبخل .. وحين ينهى الشاعر عن أن يشربها هؤلاء ، فإنه لا يريد أن تستباح قدسية الخمر ، أو أن تنتهك حرمتها .

وقد يوجه الأمر أو النهى إلى شخص معين ، ولكن قد يحدث أن يكون الأمر أو النهى – لا المأمور ولا المنهى – هما محور الاهتمام والعناية فيتوارى الأشخاص ، ويكتسب الفعل فعاليته فى التوجه إلى كل النماذج التى على شاكلة المأمور أو المنهى . مثال ذلك سخرية أبى نواس من امرىء القيس فى معلقته التى مطلعها :

« قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل .... »

بقـــولـــه :

قُلْ لِمَنْ يَبْكِى عَلَى رَسْمٍ دَرَسْ وَاقِفًا ، مَاضَرَّ لَوْ كَانَ جَلَسْ (٤)

لكن لأن أبا نواس يحارب الطقوس الطللية بشكل عام ، فإن الأمر يتسع ليشمل السخريةمن كل الشعراء الذين على شاكلة امرىء القيس . وبهذا يتجاوز أبو نواس الحالة الفردية الخاصة إلى القضية العامة التى يحارب من أجلها .

مثال ذلك أيضا ما روى عن صحبة أبى نواس لإبراهيم النظام المعتزلى ، ثم ما حدث بينهما من فراق ، أعقبه لقاء دعا فيه النظام أبا نواس إلى اعتزال الخمر ، وهدده بأن مرتكب الكبيرة مخلد فى النار ، فما كان من أبى نواس إلا أن سخر منه بقوله .

دع عنك لومِى ، فَإِنَّ اللومَ إِغْرَاءُ وَدَاوِنِى بالتِى كَانَتْ هِى الدَاءُ (٥)

---

(١) الديوان ص ١٤٤ (٢) الديوان ص ١٤٢ (٣) الديوان ص ١٣٨

(٤) الديوان ص١٣٤ (٥) الديوان ص ٦

الأمر المطلعى هنا « دع » موجه إلى النظام فى البدء ، لكن لأن السخرية من اللائم أواللاحى أو العازل تعد «تيمة » ملحة فى شعر أبى نواس ، لاسيما أنها تأتى كثيرا مقترنة بنفس الفعل « دع » فإن النظّام (المأمور الأساسى)يتوارى ، وقد يُنْسى ، لكن يظل الفعل معبرا عن رؤية الشاعر تجاه أى إنسان يقف موقف النظام ، فالمسألة إذن تتجاوز « النظام » كـ « لائم » معين ، لتخاطب « اللائم» المطلق ، ومن ثم ينسحب الفعل على « العموم » حيث توجه العناية إليه ، أكثر مما توجه إلى « مأمور» معين .

وقد يرد الأمر دون أن يكون فى ذهن الشاعر مأمور معين ، ويكون الأمر فى مثل هذه الحالة دعوة مفتوحة لكل من يصافحه الأمر لعله يستجيب ويلبى . مثال ذلك الأمر « اشرب » :

« واشْرَبْ عَلَى الوَرْدِ مِنْ حَمْرَاءَ كالوردِ »(١)

« المأمور » فى مثل هذه الحالة ليس واردا على ذهن الشاعر ، لكن «الأمر» هو الذى يعول عليه الاهتمام ، وهو الجدير – فى منطق الشاعر – بأن يتوجه به إلى كل فرد من بنى الإنسان ومعظم صيغ الأمر التى يوظفها الشاعر تسير على هذا المنوال .

وقد يلجأ أبو نواس إلى تقوية صيغة الأمر ليعبر عن اعتداده بـ «أمره» من ناحية ، وليهيىء النفوس لتلقى هذا الأمر من ناحية ثانية ، وذلك حين يأتى بحرف التخصيص «ألا» سابقا لصيغة الأمر على هذا النحو

« ألاَ فَاسْقِنى خَمْرًا وَقُل لى هِىَ الخمرُ .. »(٢)

ويقوى الشاعر صيغة الأمر أيضا بجملة تبريرية :

واشْرَبِ الخمرَ عَلَى تَحْرِيمِهَا إنَمَا دنياكَ دارٌ فَانِيَهْ (٣)

---

(١) هذا عجز بيت صدره « لاتبك ليلى ولا تطرب الى هند » الديوان ص ٢٧

(٢) الديوان ص ٢٨ (٣) الديوان ص ١١٩ .

مثل هذا الأمر أدعى إلى الرفض من قبل المأمور ، لذلك يحاول الشاعر أن يبرر « أمره » ويزينه للمتلقى عن طريق تذكيره بأن دنياه فانية ، وأن عليه أن يغتنم لذاتها ، والجملة المبررة المحرضة هنا هى «إنما دنياك دار فانية » ويلاحظ أن هذه الجملة مؤكدة بـ «إن» وفى هذا التأكيد مبالغة فى التحريض ، ويلاحظ أيضا أن الشاعر يوظف جملة كامنة فى الوجدان الشعبى ، هذا الوجدان الذى يردد كثيرا عبارة «الدنيا فانية» لتكون بمثابة اللجام الذى يكبح جماح الناس كلما أوغلوا فى الإقبال على ملذات الحياة ، لكن أبا نواس يستخدم الجملة – كعادته – بطريقة معكوسة ؛ إذ يدعو إلى التهالك على الدنيا ، واغتنام لذاتها لنفس سبب الكبح السابق ، وهو أن الدنيا فانية ، وهذه الدعوة عزف على أحد الأوتار الأثيرة فى آلة الإبداع النواسية ؛ وهذا الوتر هو الغمز بالدين وبالقيم .

على أن الشاعر قد يلجأ إلى تقوية أسلوب الأمر درجة أرقى ، وذلك حين يعطف على صيغة الأمر صيغة نهى تقوى معنى الأمر ، ثم يردف الصيغتين بجملة مؤكدة على هذا النحو :

بَادِرْ صَبَاحَكَ بالصَّبُوحِ ، وَلاَ تَكُنْ كَمُسَوِّفِينَ غَدَوا عَلَيْكَ شِحَاحَا
إن الصَّبُوحَ جَـــلاءُ كُلِّ مَخَمَّرٍ بَدَرَتْ يَدَاهُ بِكَأْسِهِ الإِصْبَاحَا(١)

يوفق الشاعر فى استخدام فعل الأمر«بادر» مادام يدعو إلى المبادرة بالصبوح، ثم يعزز هذا الفعل بصيغة نهى تتناغم معه «ولا تكن كمسوفين» فطلب المبادرة بالصبوح يتسق معه النهى عن التسويف ، لكن الشاعر الذى يجيد توظيف الكلمة فى إبراز زاوية رؤيته يأبى أن يقع إلا على الكلمة التى تضرب فى أكثر من جهة ، فشبه الجملة « كمسوفين » تشى بالغمز على التراث الدينى ، وذلك حين تحيل إلى هؤلاء الذين باعوا دنياهم لقاء آخرتهم ، ومن ثم لا ينسى الشاعر أن

---

(١) الديوان ص ١ .

يجعلهم مادة للهزء والسخرية حين يظهرهم فى صورة الأشحاء السذج «ولا تكن كمسوفين غدوا عليك شحاحا» . بعد هاتين الصيغتين يأتى الشاعر بجملة مؤكدة تشبه الخلاصة :

إِنَّ الصُّبُوحَ جِلاَء كُلِّ مُخَمِّرٍ بَدَرَتْ يَدَاهُ بِكَأْسِهِ الإِصْبَاحَا

وإن شئت قل تتضمن بعضا من تجليات الحكمة ، لكنها الحكمة التى تتمشى مع منطق الشاعر ورؤيته للأشياء ، والشاعر يستغل « حكمته» فى التأثير على المتلقى ليذهب مذهبه . إنه حين أمر بمبادرة الصبوح صباحا ، ثم نهى عن التسويف فى هذه المبادرة ، جاء بتعزيز آخر فى صورة حكمة مؤكدة بـ (إن) لتكون دافعا إلى الامتثال للأمر والنهى ، بل إنها تمثل العلة لهذا الأمر وذاك النهى.

وقد يستخدم الشاعر فعل الأمر لتزيين الشراب والحث عليه والترغيب فيه ، وذلك كقوله :

وَاشْرَبْ سُلاَفاً كَعَيْنِ الدِّيكِ ، صَافِيَةً مِنْ كَفِّ سَاقِيَةٍ ، كَالرِّيمِ ، حَوْرَاءِ(١)

الشاعر هنا يختار ألفاظه ويرسم صوره بعناية ، بحيث تمثل كل لفظة وكل صورة « طُعما» يغرى المتلقى بقبول الدعوة ، فهو لا يقول « واشرب خمرا» لأن تحديد الاسم يُؤَطِّر الجو الطقوسى الذى يثيره الشاعر حول معشوقته ، ثم إن التصريح بلفظ « اشرب» يغنى عن التصريح المباشر بذكر « المشروب» ، وكأن صيغة «اشرب» لا تتوجه إلا إلى الخمر ، وهو لذلك يستعين عن ذكر «الخمر» بذكر إحدى صفاتها «سلافا» أى صافية ، وصفاء الخمر عند أبى نواس يعنى أنها قديمة طبختها الشمس وعتّقها الزمان فتخلصت من شوائبها وصفت حتى أضحت روحا بلا جسد

(١) الديوان ص ٣٤

فَهْيَ رُوحٌ مُخَلَّصٌ فَارَقَ اللَّحْمَ والدَّمَا (١)

لذلك نجده كثيرا ما يطلب من ساقيه أن يبادر بهذه الخمرة العتيقة التى يناهز عمرها عمر نوح ، بل قد يسبق خلقها خلق آدم :

اسْقِنِيهَا سُلَافَةً سَبَقَتْ خَلْقَ آدَمَا(٢)

الشاعر هنا فى حالة تصالح مع الساقى ؛ والساقى ليس لاحيا ولا لائما ولا شقيا ولا شحيحا ، أى أنه لا يمثل عقبة فى بناء الكون الخمرى ، لذلك فإن الشاعر ليس فى حاجة إلى أن يذكر لفظة « الخمر » ؛ هذه اللفظة التى تذكر – غالبا – فى سياق التحدى لكل الرموز المضادة للكون الخمرى . أما فى حالة الصفاء والتصالح والنشوة ، فإن لغة الاصطلاح تتوارى ، وتتقدم لغة الفن لتجسد الخمر لا من خلال اسمها المباشر ، بل من خلال « الصفات » و « النعوت » التى تهدهدها وتدللها وتلملمها

وبعد أن يذكر الشاعر صفة « سلافة » يعززها بصورة «كعين الديك » جامعا بين الإيماء والتصوير ليبرز مدى صفاء خمرته ، لكنه – بعد ذلك – يخرج عن لغة الكناية والتشبيه إلى لغة « البوح » التى يؤثرها فى مثل هذه الحالة ، فتنحل كلمة « سلافة » وصورة «كعين الديك» فى كلمة « صافية » آخر الشطر الأول ، وبهذا يستخدم الشاعر كل إمكانيات اللغة ليبرز إحساسه بصفاء خمرته ، لكن هذا الإحساس يظل ناقصا ما لم تقدم الخمر من يد ساقية بيضاء حوراء :

« من كف ساقية كالريم حوراء » .

وعلى هذا النحو يوجه الفعل « اشرب » بقية الألفاظ والصور لترسم صورة جذابة ومغرية لكل من يتوجه إليهم الشاعر بالخطاب ، ويظل الفعل « اشرب » وهو يحتل موقعه فى صدارة البيت بمثابة «البوصلة» التى توجه بقية الألفاظ والصور لتشكل هذه اللوحة بقصد الاستهواء والتأثير .

---

(١) الديوان ص٨٠ .

(٢) الديوان ص ٨٠ .

ومن الطبيعى أن يوظف أبو نواس طائفة كبيرة من صيغ الأمر والنهى لأداء مهمة تحريضية ، وهو فى هذا أشبه برئيس حزب متطرف ، يعرف أنه يخرج على النظام ، لذا ، فهو فى أمس الحاجة إلى إعلان فعال ، وإعلام مؤثر ، بقصد « استهواء » أكبر عدد من الأعضاء .

ولقد وظف أبو نواس ، بالفعل ، جيشا من صيغ الأمر والنهى ، لأداء هذه المهمة ، ويحسبنا أن نتأمل هذه الصيغ التى تُنتقى من حقل واحد ، لتسير فى واد واحد ، بقصد هدف واحد ، وهذه هى : اسقنى ، اشرب ، خذ ، هات ، أدر، بادر ، اصطبح ، عاطنى ، باكر ، احس ... هذا فضلا عن صيغ النهى المشتقة من نفس الأفعال السابقة والتى توظف لأداء نفس المهمة التى يمكن تلخيصها فى تثبيت الفعل وتزيينه ، ثم الحث عليه والترغيب فيه .

ولنكتف بذكر مثال يوظف فيه الشاعر صيغة الأمر « بادر » :

وَبَادِرْ بِالصَّبُوحِ ، فَإِنَّ فِيهِ شِفَاءَ السُّقْمِ للرجلِ السَّقِيمِ(١)

يلاحظ أن صيغة الأمر مؤكدة بجملة أخرى تدفع إلى امتثال الأمر ، وذلك حين يبين العلة من أمره بالمبادرة بالصبوح ، وهى أن فيها شفاء للسقيم .

وقد ترد « مجموعة » من أفعال الأمر فى قصيدة كاملة لا تخرج جميعها عن نطاق الحث والتحريض على المضى فى اللذة الخمرية ، وتوزع فيها أفعال الأمر بمهارة سواء فى السياق أم فى الأماكن التى تحتلها ، ولنتأمل هذه القصيدة(٢):

بادِرِ الكأس نهارا ... واشْرب الرَّاح العُقَارَا
واسْقِنِيهَا مِثْلَمَا تَشْـ ... ـرَبُهَا كَيْلاً عِيَارَا
خُنْدرِيسًا ، تَنفحُ المسْـ ... ـكَ ، وتَحْكى الجُلَّنَارَا

(١) الديوان ص ١٤٤ .

(١) الديوان ص١١٢ .

فَـإِذَا أكْثرتَ فيهَا الـــــ ـــمَاءَ زادتْـكَ خُمَـــــارَا
فامْضِ فى اللذات قُدْماً ، واخْلَعَنْ فيهـا العِـذَارَا
واجْعل البُسْتَـانَ بيتـاً واجْعـلِ القَرْيَـــةَ دَارَا
وَاطِرْ فيـها حمـامـاً وارْتَبِطْ فيهَـا المهَـارَى
وإذا كـان قطـــافُ وتوقَّعْـتَ العُصَـــــارَا
فَاطْبُغِ الـرَّاحَ بشمسٍ فَكَفَى بالشَّمْسِ نَـــارَا

تتكون القصيدة من تسعة أبيات تتضمن عشرة أفعال أمر ، هذا الكم يدل منذ الوهلة الأولى على أن فعل الأمر يشغل مساحة كبيرة فى حيز القصيدة المادى ، يلاحظ كذلك أن أفعال الأمر تتواجد فى ستة أبيات ؛ منها ثلاثة يحتوى كل منها على فعلين ، وهى تتوزع على هذا النحو :
البيت الأول (٢) ، والثانى (١) ، والخامس (٢) ، والسادس (٢) ، والسابع(٢) ، والتاسع (١) ، كما يلاحظ أن القصيدة ليست فضفاضة الإيقـاع إذ تنظم فى مجزوء الرمل « فاعلاتن فاعلاتن » .

تقود هذه الملاحظات إلى أن فعل الأمر يتواجد فى القصيدة من بدايتها إلى نهايتها ، وأن الوزن يمنح الأفعال فرصة الظهور ، لاسيما وأنها جميعا تحتل مواقع هامة حيث يوجد ستة منها فى مطالع الأبيات وأربعة فى صدور الأعجاز .

يمكن – بعد ذلك – تقسيم القصيدة إلى ثلاث وحدات تتضمن الأولى الأبيات (١ : ٤) وتحمل دعوة (الآخر) إلى الشراب ، ثم الاندماج معه فيه ، ولأن التوجه فى هذه القصيدة – كما فى قصائد كثيرة للشاعر – يكون نحو هذا الآخـر ، فإن أول ما يطالعنا هو فعل الأمر « بادر » ، وهى دعوة إلى التعجل والسرعة ، وكأن الشاعر يدفع المخاطب دفعا إلى الانصياع لطلبه ، وهذا ما يجعله يعطف بصيغة أمر أخرى فى مكان مناظر (واشرب) ، وحين تحتل الصيغتان موقع البداية ؛ بداية القصيدة من ناحية ، وبداية الشطرين من ناحية ثانية ، فهـذا

يعنى أن هاجس القصيدة يتبلور – منذ البداية أيضا – فى حث المخاطب ودفعه إلى تلبية دعوة الشاعر .

فى الشطر الأول « بادر الكأس نهارا » نلاحظ أن التفعيلة الأولى صحيحة (فاعلاتن) ، بينما التفعيلة الثانية مخبونة (فعلاتن) . سياق التفعيلة الأولى « بادر الكأ » يقتضى الصرامة والتوجه ، لكن الشاعر يريد أن يخفف من حدة صرامته لتقدم دعوته فى ثوب مغر ، فتجىء التفعيلة الثانية « س نهارا » يغلب عليها الحركات ، مما يضفى رقة وسلاسة على صيغة الأمر ، وبهذا يمزج الشاعر بين الصرامة والرقة ليقدم دعوته فى نغمة مأنوسة

يتوجه الشاعر فى البيت الأول إلى المخاطب بصيغتى أمر « بادر » و«اشرب» ،لكنه فى البيت الثانى يتوجه بصيغة أمر ثالثة تتوجه أولا إلى المخاطب، لكنها سرعان ما ترتد إلى الشاعر «واسقنيها» ، وكأن الشاعر هنا لا يحث المخاطب على أن يبادر ويشرب إلا لأن هذا سيعود إليه من جانبين :

الأول أنه سيجد من يشاركه الشراب ، والثانى أنه سيحقق دعوته . كذلك فإن المخاطب هو الذى يُخَص بصيغ الأمر ، لأنه المنوط بأن يتحول من موقف المعادى للخمر إلى موقف المسالم والمساير . وحين يجد الشاعر أن دعوته قد لاقت استجابة ، فإنه يتحول من موقف المواجهة الذى اتخذه فى البيت الأول إلى موقف المشاركة فى البيت الثانى :

واسْقِنيها مثلما تَشْـ ـربُها ، كَيْلاً عِيارا

ويديهى أن هذا التحول من شأنه أن ينمى حركة القصيدة فى فاعلية متصلة.

ويلاحظ أن الشاعر قد حدد فى الشطر الأول من القصيدة زمان الشرب (نهارا) وحدد فى الشطر الثانى صفات المشروب « الراح» و« العقار» ، وذلك بعد أن حدد الشراب فى الشطر الأول ، لا من خلال اسمه المباشر ، ولكن من خلال الجسم الذى يحتويه « الكأس » ، ثم يعود ليحدد فى البيت الثانى الكمية «كيلا»

ونسبة حدتها «عيارا» ، ويمضى فى البيت الثالث ليحدد رائحتها «تنفح المسك» ولونها «تحكى الجلنارا» . ومن ثم يبدو الحرص على أن تُرصد حركة الخمر من كافة وجوهها ، لتقدم فى إطار يليق بها ، ولذا فإن الشاعر يختم هذه الوحدة بالبيت الرابع حاملا ما يشبه التحذير من مزج الخمر بكثير من الماء،لأن ذلك يجلب الصداع . وكأنه يقول : إن الشراب الذى تتوافر فيه كل هذه الصفات ينبغى أن يعامل برقة و حذر ، حتى لا يفسد ، فيفسد رؤوسنا .

فى الوحدة الأولى تبدأ القصيدة بصيغتى أمر فى البيت الأول ، يُعطف عليهما بصيغة ثالثة فى البيت الثانى ، لكن هذه الأخيرة تشع بروح الانتشاء ؛ لاسيما حين يجد الشاعر استجابة من المخاطب ، وحين تتحقق الاستجابة ينتفى مبرر وجود صيغ الأمر ، لذلك تخلو الوحدة الأولى من هذه الصيغ بعد ورود صيغة «واسقنيها » ويتحول الشاعر – حينئذ – إلى الحديث عن صفات الخمر وكيفية التعامل معها مادام قد أيقن من استجابة المخاطب .

لكن الشاعر يفاجئنا فى الوحده الثانية (الابيات ٥ : ٧) بست صيغ أمر منتظمة تحتل مطالع الصدور والأعجاز :

فَامْضِ فِى اللَّذَّاتِ قُدْماً ... وَاخْلَعَنْ فِيهَا العِذَارَا
واجْعَلِ البستانَ بَيْتًا ... واجْعَلِ القريةَ دَارَا
وَاطِرْ فِيهَا حَمَامًا ... وارْتَبِطْ فِيهَا المهارى

وهنا يبدو مكر الشاعر الذى يبدأ مقدما دعوته مشوبة بالمداعبة والتحبب ، حتى إذا أدرك وقوع فريسته فى أسر «الخمر» انهال على رأسها بالنصائح كى تمضى أبدا فى هذا الطريق ، مجاهرة بالعصيان ، متخذة من البستان بيتا ومن المجانة دارا ، تُطيّر فى فضائها حماما ، وترتبط فى ساحتها المهارى . لكن الوحدة الثالثة والأخيرة (البيتان ٨ ، ٩) تكشف عن أن هذا ليس مجرد مكر عابر من الشاعر ، ولكنه خطة مرسومة للإيقاع بالضحايا . فى الوحدة الأولى

كانت الضحية تُحث على أن تبادِر بشرب الخمر ، ويضع الشاعر نفسه فى خدمة الضحية حين يشاركها الشراب حتى يسرى فى أوصالها ، وتصاب بخدر سره وسحره ، وعندئذ يتحول - فى الوحدة الثانية - إلى موقف «الواعظ» الذى يلقن الدروس بضرورة المضى فى طريق اللذات حتى يتأكد من وقوع ضحيته تماما ، فينتقل - بعد ذلك - إلى المرحلة الأخيرة ؛ وهى أن يلقن الضحية كيف «تطبخ» الخمرة حتى تصبح غذاء يوميا لا غنى عنه :

وإذَا كَـانَ قُطَـــــافٌ وَتَوَقَّعْـتَ العُصَـــــــارَا
فَاطْبُخِ الرَّاحَ بِشَمْـــسٍ فَكَفَـى بالشَّمْـسِ نـــــارا

وهنا تكتمل خيوط الخطة ، ويبلغ الشاعر مأربه ، ويبدو وجهه أمامنا متوجا بابتسامه ماكرة ، وهو يتلفظ بصيغة الأمر الأخيرة « فاطبخ» . ويتبين - من ثم - كيف أن القصيدة تتشكل وتنمو من خلال صيغ الأمر ؛ هذه الصيغ التى تعد الهيكل الذى يحمل دم القصيدة ولحمها .

وعلى هذا النحو يتفاوت استخدام الشاعر لصيغ الأمر والنهى ، فبينما يندر هذا الاستخدام للدعاء والرجاء والنصح ، يزيد قليلا فى الالتماس والتلطف ، لكنه يكثر حين يتعلق الأمر بتحقير كل ما من شأنه أن يشكل عائقا ضد طموح الشاعر فى بناء كون ينهض على دعامتى الخمر واللهو ، ويزداد هذا الاستخدام، بالتالى ، حين يتعلق الأمر بتوقير الخمر .

٢ - فلسفة الأمر والنهى

قد أطلنا معايشة النصوص من خلال الارتطام المباشر بها ، والتزمنا بعدم تجاوزها إلى ما عداها ، واستغرقنا فى اقتفاء أثر الجزئيات ، واقتصر تعاملنا مع هذه الجزئيات - كل على حدة فى البدء ، ثم من خلال تجاورها وتحاورها بعد ذلك - اقتصر على العكوف على النصوص واستنطاقها ، ولعلها قد باحت ببعض أسرارها .

بعد ذلك يحسن أن نخرج ، لنجلس على شاطىء التجربة النواسية ، نتأملها من بعيد ، وقد عادت الأشلاء المبعثرة إلى أماكنها فى جسم التجربة . فلعل الرؤية البعيدة تكشف بعدا آخر ، يمكن أن يشكل إضاءة جديدة لموضوع البحث ، لاسيما أن هذه الرؤية تأتى عقب معايشة النصوص والالتصاق المباشر بها . وبذلك نجمع بين بعدين ، أو بين رؤيتين : الرؤية القريبة المباشرة التى استغرقت فى اقتفاء أثر الجزئيات ، والرؤية البعيدة التى تصهر الجزئيات لنستخلص منها القانون العام الذى يحكمها

ومن ثم كان هذا العنوان - فلسفة الأمر والنهى - نابعا من موضوعه ، حيث يبحث عن الجذر المشترك الذى يجمع الفروع الكثيرة التى تناثرت على صفحات هذا البحث ، ليراها لا منفصلة ، بل متصلة فى سياق واحد .

تتصل ظاهرة شيوع صيغ الأمر والنهى بموقف الشاعر من الزمن ، فأبو نواس يرفض الماضى ، ويسعى إلى هدمه ، وهو حين أعلن الثورة عليه ، كان مزودا بجرأة غير معهودة على مستويين : المستوى السلوكى والمستوى الإبداعى .

لقد رفض أبو نواس الماضى ، واعتصم فى الحاضر ، ومن موقع اعتصامه ، ظل يلقى الأوامر والنواهى ، محرضا على ضرورة اغتصاب اللحظة ، وتستحيل حياته نموذجا حيًا لهذه الدعوة ، حين تمضى فى سلسة من الاغتصابات ، فيبدو كما لو كان مفوضا من قبل الماجنين ، أو موكّلا من لدن العابثين للقيام بدورهم ،

وأداء واجب التكليف عنهم . وعندما رفض أبو نواس الماضى ، فإنه لم يُعَوِّل فى خلاصه على المستقبل ، بل ظل حريصا على اللحظة الحاضرة ، متوجِّساً من أن تذوب فى زمان قادم يفقد فيه القدرة على الفعل والممارسة ، وبدلا من أن يخضع لقانون الزمن ، نراه يتمرد عليه :

رأيتُ اللَّيالِى مُرْصِدَاتٍ لِمُدَّتى فبادَرْتُ لذَّاتِى مبادرة الدهر (١)

لكن مبادرته للذة لم تكن مبادرة الوادع الهانىء ، بل كانت مبادرة الخائف المذعور الذى يحس بغول الزمن يتقدم منه خطوة خطوة ، فيهرع إلى اغتراف ماأمكن من اللذات ، قبل أن يلتهمه هذا الغول . وهذا يعنى أن دنياه ـ حاضره ـ هى جنته ، لكنها فى نفس الوقت كانت ناره ، وهو يتعذب فيها بقدر ما يتلذذ :

« .. ودوانى بالتى كانت هى الداء »(٢)

هكذا يرى النواسى الحياة فى جدليتها ، الداء والدواء متجاوران ، بل ممتزجان . ويتأكد الوعى بطبيعة هذه العلاقة من خلال مثل هذه الصورة التى تختلط فيها عناصر تبدو متضادة . وكأن الشاعر يتعمق طبيعة الوجود من خلال معايشته للعالم الخمرى ، وتصبح الخمرة وسيلة يفلسف الشاعر من خلالها وضعه الكونى ، أليس هو القائل عنها :

فَتَمَشَّتْ فى مفاصِلِهِمْ كَتَمَشِّىْ البُرْءِ فى السُّقَمِ (٣)

ترسم حركة البرء فى السقم – والتى تشبه رحلة العصير فى أغصان الشجر – ترسم صورة فائقة ، وتعكس إحساس الشاعر بما للخمر من سحر وأسر ، فإذا كانت حركة العصير فى أغصان الشجر بطيئة لا تحس ، فإن حركة الخمر فى المفاصل تسير هى الأخرى بنفس البطء ، وإن كانت الحركتان تحملان معهما سر الحياة .

---

(١) الديوان ص ١٣٩ (٢) الديوان ص ٦ . (٣) الديوان ص ٤١ .

ولقد عبر الشاعر عن هذه الحركة البطيئة الفاعلة فى عمق ، من خلال استخدامه لصيغة «فتمشت .. كتمشى» والتى توحى بالفعل البطىء والعميق ، كما توحى أيضا بما للخمر من خيلاء وتيه ، يجعلانها تسير متمشية لا متعجلة .

لقد تجاوز أبو نواس سابقيه حين وقع على كثير من المعانى المبتكرة ، لكن جانبا كبيرا من هذا الابتكار يرجع إلى قدرته على النفاذ فى أعماق الأشياء ، وجمع الأضداد فى إهاب واحد ، فأبو نواس الذى يؤثر اللذة والهوى هو نفسه الذى يدفع ضريبة هذا الهوى تعبا :

« حَامِلُ الهوَى تَعِبُ ....»(١)

لقد فطن الشاعر إلى ما ينبض به الشىء الواحد من مفارقات ، وفطن إلى العلاقة الجدلية بين الداء والدواء ، وبين البرء والسقم ، وبين الهوى والتعب .

لكن رغم قدرة الشاعر على لمح ألوان الطيف العديدة والمنبعثة من اللون الابيض البادى على السطح ، إلا أن هذه القدرة لم تتجاوز إطار اللحظة الحاضرة ، بدليل أنه عجز عن رؤية الحاضر فى إطار سياق الزمان المطلق . صحيح أنه كان يقيم المقارنات بين الماضى والحاضر ، لكن هذه لم تتحول عن موقف واحد ؛ هو هدم الماضى ، ليقام الحاضرعلى أنقاضه . والخطورة أن رفضه للماضى وقف سدا حال بينه وبين رؤية مواطن الخصوبة فيه ، فلم يتعاطف معه ، مما جعل العلاقة بين الماضى والحاضر – فى نظره – تبدو دائما حادة وصارمة ، بل ورافضة لأية محاولة للتقارب . تتبدى هذه العلاقة المتنافرة من خلال الاتكاء على صيغ الأمر والنهى ، يثبت من خلالها ما يريدإثباته ، وينفى ما يريد نفيه .

وإذا كان موقف الشاعر من الماضى يأخذ هذا الوضع الصارم المحدد ، فإن موقفه من المستقبل لا يقل عنه صرامة وتحديدا ، فهو لا يستطيع أن يشكل (رؤية) حدسية للمستقبل ، وحتى حين يحاول أن يلتمس مثل هذه الرؤية ، فليس

---

(١) الديوان ص ٢٧٧ .

لكى يستثمرها لصالح الحياة ، ولكن لصالح اللحظة :

رأيتُ الليالى مُرْصِداتٍ لِمُدَّتِي فبادرتُ لذاتى مُبَادَرَةَ الدهرِ (١)

وهكذا تدور اهتمامات الشاعر فى إطار الحواس الظاهرة ، وهو هنا يستخدم صيغة «رأيت» بدلالتها المحدودة بقدرة البصر على الحس والاستيعاب . وثمة فرق كبير بين محدودية «رأيت» عند أبى نواس ، ولا محدودية «أرى» عند شاعر مثل طرفة . إن الأخير يشحن صيغته بقوة دفع تُطَيِّرُها إلى أعلى فى محاولة لاستشراف آفاق المستقبل ، وتبين حدود النهاية ، واكتشاف ملامح المصير :

- أرَى الموْتَ يَعْتَامُ الكرَامَ ويَصْطَفِي عَقِيلَةَ مـــالِ الفاحشِ المتَشَـدِّدِ
- أرَى الدهرَ كَنْزاً ناقصاً كلَّ ليلةٍ وما تَنْقُصُ الأيـامُ ، والدهرُ يَنْفَدِ
- أرِى الموتَ أعدادَ النفوسِ ، ولا أرَى بَعيداً غَداً ، ما أقرب اليوم من غـد
- أرى قبـر نَحـامٍ بخـيلٍ بمـاله كقـبر غَوِيٍّ فـى البطـالة مُفْسِدِ (٢)

لكن يلفت النظر أنه بالرغم من أن السبل قد افترقت بين «أرى» أبى نواس البصرية ، و «رؤيا» طرفة الحدسية ؛ فإن ثمة خيوطا مشتركة تجمع بينهما ، أهمها ، أنهما من دعاة اقتناص اللذة . يقول طرفة :

فَلَوْلَا ثَلَاثٌ هُنَّ من عيشَةِ الفَتَى وَجَدُّكَ لم أحْفِلْ متى قَامَ عُوَّدِى
فَمِنْهُنَّ سَبْقُ العاذلاتِ بشَرْبَةٍ كُمَيْتٍ ، متى مَا تُعْلَ بالماء تُزْبِدِ
وَكَرِّى إذا نادى المُضَافُ مُحَنَّباً كَسِيدِ الغَضَا ، نَبَّهْتُهُ ، المُتَوَرِّدِ
وتقصيرُ يـومِ الدَّجْنِ ، والدَّجْنُ مُعْجِبٌ
بِبَهْـكَنَةٍ ، تحتَ الطـرَافِ ، المُعَمَّدِ (٣)

---

(١) الديوان ص ٢٧٧

(٢) شرح القصائد العشرللخطيب التبريزى . تحقيق فخر الدين قباوه ، دار الآفاق الجديدة بيروت ، ط٤ ١٩٨٠ ص ١٣٧ : ١٣٩

(٣) السابق ص ١٣٣ : ١٣٤

ومن الطريف أن نلحظ لفظة « عيشة» فى إطار دلالتها التى تعنى أن الأمور الثلاثة التى حددها الشاعر هى التى تمنح الحياة قيمتها ، وبدونها لا تكون حياة . ومن الطريف أيضا أن نضع دلالة هذه اللفظة كما نفهمه من سياقها فى إطار نفس الصيغة التى تكررت فى ديوان أبى نواس بشكل لافت مشيرا بها إلى الخمر والحب ، ومتحورة فى عدة صور هى

أعز العيش .. ، فهذا العيش .. ، ذاك عيش .. ، مالذة العيش إلا .. ، لا عيش إلا .. ، ما العيش إلا .. ، فالعيش في .. ، فذاك عيش .. ، إنما العيش .. ، فهو العيش ..(١) .

وعلى هذا يجتمع الشاعران على أن العيش/ الحياة يتمثل فى الخمر والحب ، لكن السبل تفترق بطرفة عن أبى نواس مرة أخرى ، وذلك حين يضيف الأول أمرا ثالثا لا يكترث له النواسى ، وهذا هو إغاثة العانى وإكرام الضيف ، وسد حاجة الفقير ، وهى صفات اكتسبها طرفة الحياة من طبيعة الحياة فى مجتمعه ، لكنها لم تعد ذات شأن لدى شاعر فارسى عباسى مثل أبى نواس .

لكن يلاحظ أيضا أن طرفة حين يتحول عن صيغة «أرى» إلى صيغة «رأيت» ، – يلاحظ أنه يستخدمها بنفس الدلالة الآنية اللحظية التى يستخدمها بها أبو نواس . يقول طرفة حين أنكرته قبيلته بسبب إفراطه فى الشراب :

رأيتُ بنى غَبْرَاءَ لا يُنْكِرُونَنِى ولَا أَهْلُ هَذَاكَ الطِّرافِ المُمَدَّدِ (٢)

وهكذا تتصل الخيوط بين أبى نواس وطرفة فى انكباب كل منهما على اللذة والعب منها ، لكن هذه الخيوط تنقطع حين ينفرد طرفة برؤيا للمصير الإنسانى .

وعلى هذا ، فقد عاش أبو نواس فى زمنه ، معزولا عن حركة الزمان المطلقة من ماض ومستقبل ، وهو يصر على أن لا يرى من حركة الزمان إلا «اليوم»

---

(١) راجع البحث ص ١٤٣ : ١٥٥ (٢) السابق ص ١٣١ .

الذى يحياه ، لذلك لاضرورة عنده للغد :

« لا تَدَّخِرِ اليومَ شيئاً خَوْفَ فقرِ غَدِ »(١)

وهذا الموقف نفسه هو الذى دفعه لأن يلوح فى قفا الماضى مرة ، وفى وجه المستقبل أخرى بحشد من صيغ الأمر والنهى لينفيهما ويعزلهما عن حركة الزمان، وكأن الزمان هو الحاضر وحسب .

أبو نواس إذن «منغمس» فى الحياة ، وهو حين يتحدث عن الخمر / الحياة لا يذكر الجانب الآخر / الموت . إن الحياة عنده لا تصطدم بالموت فى جدلها تفضى إلى أن تنفتح أمام الشاعر بوابة الكون ليرى من خلالها الموت فى الحياة ، والحياة فى الموت ، وذلك مثل الخيام الذى يستخدم صيغة الأمر أيضا وهو بصدد حثه على الشراب فى قوله :

سمعتُ صَوْتاً هَـاتفاً فى السَّحَـرِ نادَى منَ الحانِ : غُفَاةَ البَشَرِ
هَبُّوا املأُوا كَأْسَ الطلى قَبْلَ أنْ تَفْعَمَ كَـأْسَ العُمرِ كَفُّ القَدَرِ (٢)

وفى قوله :

تَنَاثَرَتْ أيَـامُ هَـذَا العُمْرِ تَنَاثُرَ الأوْرَاقِ حَـوْلَ الشَّجَرِ
فانعمْ مِن الدُّنْيَـا بِلَذَاتِهَـا مِنْ قَبْلِ أن تُسْفِيكَ كَفُّ القَـدَرِ (٣)

هنا يتصارع نشدان اللذة مع الموت فى نفس الشاعر ، وذلك على عكس أبى نواس الذى لا يبدو مشغولا بالموت ، بل يبدو أنه من فرط استغراقه فى يومه قد نسى غده ، وحتى عندما يتوقع الموت ، فإنه يتحدث عنه كما يتحدث عن أحد غلمانه . إن الصراع الذى احتدم فى نفس الخيام يُفتقد عند أبى نواس ، بل حسب الأخير أن يناشد خليليه أن يحفرا قبره بجوار الكروم . فكأن

---

(١) الديوان ص ٤٦ القاهرة – (د . ت) ص ٣٥

(٢) احمد رامى رباعيات الخيام – مكتبة غريب –

(٣) السابق ص ٧٦

القضية ليست الموت ورهبته ، لأن هذه الرهبة ستزول مادام سيدفن فى بلد الخمور ، مستمتعا بسماع الأرجل التى تعصرها :

خَلِيلَيَّ باللـه لَا تَحْفِرَا ... لِيَ القَبرَ إلَّا بقَطرَبُّـلِ
خِلالَ المَعَاصرِ بَيْنَ الكروم ... ولَا تَدْفِنانِي منَ السَّنْبُلِ
لعلِّيَ أسْمَعُ فِي حُفْرَتِي ... إذَا عُصِرَتْ ضجةَ الأرْجُلِ(١)

وهذا لا يعنى أن الشاعر يعجز عن اختراق جواهر الأشياء ليلمس عصبها ، وليراها من خلال جدليتها وصراعها ، فهو يعقد مثل هذه الجدلية ، لكنها ليست فى صورة تجريدية مطلقة (الحياة - الموت) ، ولكن فى صورة تجسيدية محصورة فى إطارى المكان والزمان ، تمشيا مع إخلاصه لواقعه ، وإصراره على عدم تجاوزه .

وإصرار أبى نواس على عدم تجاوز الحاضر أو [illegible] يرتبط بمحور آخر من المحاور التى تجعله يتوسع فى استخدام صيغ الأمر والنهى ، هذا المحور هو الشهوة العارمة التى امتلكت نفسه وجسده (الخمر والغزل بنوعيه) ومعروف أن الشهوة - لاسيما إذا كانت عارمة - تقود صاحبها إلى هدم المألوف والخروج على الموروث ، بل يذهب صاحبها إلى السخرية من كل ما يشكل عائقا لرغباته . والحق أن مجون أبى نواس أفضى به إلى ملعب التحرر الفسيح ، حيث أطلق العنان لغرائزه ، ومارس كل لذائذه ، وتضخمت الغريزة واللذة لديه حتى أصبحتا دينا وعبادة . والمتدين العابد كلاهما يدافع عن دينه وعبادته ، وهذا ما حدث لأبى نواس حين نذر نفسه للدفاع عن الرذيلة ، فبدا شبيها بإبليس الذى وقف بإزاء ربه مجاهرا بالعصيان ، ومضى فى هذا الطريق مستشعرا أنه رسالته الكبرى التى تستحق أن يدافع عنها ، وإن دفع من أجلها أى ثمن ، ولو كان هذا الثمن هو الطرد من الجنة .

---

(١) الديوان ص ١٧

لقد آل إبليس على نفسه أن «لأغوينهم أجمعين» . أما أبو نواس فيرى أن طريق الرشاد ليس طريقه ، وأنه خلق ليمضي في طريق آخر

كَمْ رُضْتُ قَلْبِي- فَاعْلَمِي- وَزَجَرْتُهُ فَرَأَى اتباعَ الرُّشْدِ غَيْرَ مُوَافِقِ (١)

ويرى أيضا أن «عزة نفسه» تأبى عليه إلا أن يقنع بالحرام :

أَنِفَتْ نَفْسِيَ العَزِيزَةُ أَنْ تَقْـ ـنَعَ إلاَّ بكلِّ شَيءٍ حَرَامِ (٢)

ويصنف الذنوب إلى خسيسة ونبيلة ، أما هو فبالطبع يأنف من خسيسها

لاتركَبَنْ مِن الذُّنُوب خَسِيسَهَا واعْمَدْ إذَا فَارَقْتَهَا للأنبل (٣)

هذا التواصل بين إبليس وأبي نواس جعله يتسلح بقدر كبير من التحدي ، ليكون قادرا على المواجهة ، شأنه في هذا شأن أصحاب الدعوات ، سواء اتجهت وجهة الخير أم وجهة الشر . أما السلاح الذي شرعه أبو نواس في معركته فهو هذه الذخيرة من صيغ الأمر والنهي ، والتي استخدمها بطريقة ديناميكية ، تمتلك ناصية الفاعلية .

لقد تجرأ أبو نواس على المقدسات ، وانتهك المحرمات ، ورفض الإذعان حتى لأوامر الله ، اعتمادا على مغفرة الله ! ، وراح ، في مقابل هذا ، يبتكر أوامر ونواهي من عنده ، يعمل على تزيينها وتجميلها ، ليجتذب أكبر عدد من التابعين. لقد كان أبو نواس يتصرف كما لو كان مبعوثا لنشر «عقيدة» الفسق ، و«مذهب» المجون . لقد تحدى كل الأوامر والنواهي المفروضة عليه من الخارج ، سواء كانت صادرة من السماء / الله ، أم من الأرض / الناس ، أم من التاريخ / الأعراف ، واستمد قوانينه من داخل نفسه ، وأخذت هذه القوانين تتبلور وتتضخم مع مرور الزمن حتى تَلْبَسَهُ شعور واضع التعاليم وراسم القيم ، بل

---

(١) الديوان ص ٢١٩ (٢) الديوان ص ٣٧٢ (٣) الديوان ص ١٩٩

عله كان يحس بأنه يحمل بين جوانحه «قلب نبي» ، لكنه «النبي الضد» . وكان طبيعيا بعد ذلك أن يتزود بعدة واضع التعاليم ، وراسم القيم وأهمها صيغ الأمر والنهي .

تتصل ظاهرة شيوع صيغ الأمر والنهي أيضا بالموقف الاجتماعي الذي وُجد فيه الشاعر . لقد وجد أبو نواس نفسه محاصرا بطائفة كبيرة من الأوامر والنواهي : تأتيه مرة من قبل تعاليم السماء ، ومرة ثانية من قبل الخليفة ، ومرة ثالثة من قبل المجتمع ، ورأى أنها جميعا تعوق حركته ، وتشل حريته . فآثر أن يشهر في وجهها نفس السلاح «الأمر والنهي» ولكن بمنطقه المناقض للدين ، المعادي للمجتمع ، المتعالي - عن غير اقتناع - للخليفة .

ولعله رأى أن الحياة التي يحياها تخلو من المنطق حين وجد نفسه ، وهو العالم المتبحر ، والشاعر العبقري ، لا يساوي - كما يرى صلاح عبد الصبور «شيئا في مقياس العصر وأن جِلفاً من أهل النسب أو الثروة ليستطيع أن يدرك في عصره ما لم يدركه أستاذه واصل بن عطاء ، فتبذل واستهتر ، كما أنه لم يستطع أن ينجو من شكه الميتافيزيقي الذي لا يستطيع التعبير عنه ، فآثر الانتحار الأخلاقي ..»(١) .

ويصبح الانتحار الأخلاقي هو المنطق الجديد الذي يحتمي به الشاعر من اللامنطق في الحياة ، ويصبح التحلل وخلع القياد والاستغراق في شرب الخمر هي الواقع الجديد الذي ينشئه وينظمه ويمنطقه ويفلسفه ويشرعه ، بل يصبح هو الشرع الوحيد الواجب اعتناقه ، أما ماعداه من قيم وشرائع فهي باطل وقبض ريح .

او لعله كان يبحث له عن «دور» يليق به ، فلما وجد أن العرب استأثروا بكل الأدوار أدار ظهره لهم محتجا ، رافضا أن يشارك في واقع لا يمنحه إلا دورا

---

(١) صلاح عبد الصبور : حياتي الشعر ص ١٤٢

ثانويا ، فليصنع لنفسه إذن الدور الذى يليق به ، لكنه لا يقنع بأقل من دور « البطولة » فلينبذ الحياة العربية ، ولينبذ دين العرب ، وليدخل فى حياة حضرية ، وليعتنق دينا جديدا يستسلم له ، ويجد فيه العزاء والسلوى ، أما هذا الدين الجديد فهو «دين الخمرة» يؤمن به ويعتنقه حتى الموت ، بل لا يفقد الأمل فى الاستمتاع بثماره بعد الموت ، وكأن هذا الدين يتحدى هو الآخر الأديان الحقيقية حين لا تتوقف سيرورته عبر الزمان .

لكن ، ثمة موقف اجتماعى إيجابى وُجِد فيه الشاعر ، وذلك هو تواجده – بحكم مجونه ولهوه وسط «صحبة» أو «فتية» أو «ندمان» يعطيهم «اشرب»ويأخذ منهم «اسقنى» . وأثناء الأخذ العطاء تنبثق صيغة الأمر والنهى لتمثل هذه المرة قنطرة الدفء التى تصله بالآخرين .

ولقد كان الشاعر موصولا بالفرس متعصبا لهم ضد العرب ، لكن تعصبه لم يكن نتيجة شعوبية صرفة ، ولكن لأن النموذج الفارسى كان يمثل الحرية التى ينشدها ، ولعله وجد فى التناقض القائم بين المجتمعين : العربى والفارسى ثنائية انعكست على شعره ، وشكلت رؤية قصائده ، بحيث أصبح الهجوم على العرب مقترنا بتمجيد الفرس ، والإعلاء من شأن الفرس لا قيمة له فى حد ذاته ما لم يقترن بالحط من الحياة العربية وقيمها .

ليس هم الشاعر هنا إعلاء قوم على قوم ، لكن همه هو إعلاء شأن الحرية ، ومقارنته بين حضارة الفرس وبداوة العرب هى مجرد وسيلة للتعبير عن موقفه هو إزاء العالم الذى ينحاز إليه ، فى مواجهة العالم الذى يرفضه .

وانحياز أبى نواس إلى حضارة الفرس ، يعنى أنه وجد ، فى ظل هذه الحضارة ، وجوده الخاص ، وفى المقابل فإن بداوة العرب تسلبه هذا الوجود وتجرده من هذه الخصوصية التى تمنحه إشارة الأمان ليتماجن ويتعابث ويلهو . ومن ثم فإن علاقة أبى نواس بالأشخاص وبالأشياء تتحدد بمدى تحقيقها

لمعطيات وجوده أو نفيها له ، ولذلك ينقسم استخدامه لصيغ الأمر والنهى قسمة واضحة إلى نمطين : الأول ، أطلق عليه اسم « صيغ القبول » أى الصيغ التى تتجه فعاليتها نحوه ، محققه طموحاته ، وهذه مثل : « اسقنى ، داونى ، عاطنى ... » أما النمط الثانى فنطلق عليه ـ طبقا لما تقدم ـ « صيغ الرفض » وهى تلك التى يرفض من خلالها القيم التى تحول بينه وبين وجوده الخاص ، وهذه مثل« دع ، ذر ، اترك ، خل ..» .

ومادام الشاعر يعمل فى إطار حرية الرفض وحرية القبول ، فإنه لن يهادن الوجود بل سيجاهر بما يريد ، وبما لا يريد ، ولن يلجأ إلى التخفى أو التستر . إنها – من وجهة نظره – معركة ، وفى المعارك تُشهر الأسلحة ، ولقد شهر أبو نواس سلاحيه : القولى والسلوكى ، من أجل أن يترجم قراره فى أن يكون إباحيا ماجنا . ورأى أن وجوده الحقيقى لا يتحقق خارج هذه الدائرة : دائرة اللهو والمجون ، فعبر عن ذاته أصدق تعبير ، لكنه ، وهو يعبر عن ذاته عبر عن عصره كله ، بل عن طبيعة المجون فى كل زمان ومكان

والخلاصة هى أنه إذا كان الشعراء – بصفة عامة – تجتاحهم «شهوة إصلاح العالم» فإن أبا نواس اجتاحته شهوة أخرى ، هى شهوة «إفساد» العالم ، ولأنه يعلم أنه «يجدف» ضد التيار الذى يسير فيه العالم ، فإنه يطالعنا بقدر لا بأس به من «الوقاحة» أحيانا ، كما يطالعنا بقدر من «الصلف» لا يقل عنه أحيانا أخرى . لكن أبا نواس ، وهو يفسد العالم ، كان يعتقد أنه يصلحه ، ومن ثم بدا مؤمنا بقضيته ، بل بلغ إيمانه بهذه القضية درجة اليقين . ولعل هذا اليقين بضرورة إفساد العالم كان يفوق إيمان كثير من المصلحين بضرورة إصلاح العالم ، بل لعل الوسائل التى اتبعها ، والجهود التى بذلها ، سواء بفعله أو بقوله ، تفوق كثيرا من الجهود التى يبذلها المصلحون من أجل اصلاح العالم .

بالطبع لا يقصد بهذا الغض من قدر عطاء المصلحين ؛ فالتاريخ يكتظ بالنماذج التى تعرضت لكل وسائل التنكيل والتمثيل والقتل ، لكن لأنه ليس

بغريب – فى مجرى الحياة الطبيعى – أن يحدث هذا من إنسان يوقن بشرعية قضيته ، فإن الغرابة والدهشة تتجهان إلى هذا الذى ينافح عن قضية خاسرة ، ومع هذا يعرض نفسه لما يتعرض له المصلح من تنكيل وسجن . هذا الوضع الذى يعاكس المنطق هو الذى يضفى على فعل المخالف بريقا ليس لعمل المساير ، ويبرز أن إيمان أبى نواس بضرورة الإفساد ، كان أقوى من إيمان المصلحين بضرورة الإصلاح .

هذا الإيمان من قبل أبى نواس جعله يمعن فى لوى رقبة الممكن حتى يصبح واقعا ، والممكن فى منظور أبى نواس هو تحقق الأمنية التى تداعبه ، وهى أن يتحول العالم إلى «ماخور» يطفح بكل أنواع الإثم ، أو أن يصبح العالم عاهرا .

هذه الرغبة الحميمة ، جعلته يتوسل إليها ، بلغة حميمة أيضا ، ولقد اختار من هذه اللغة ، أحد تجلياتها الأكثر قدرة على توصيل انفعاله الذى لا يكف عن الصراخ ، لكنه ليس صراخا يصم الآذان ، بل يمكن أن يقال ، إنه الصراخ الهامس لما تخلله من شجن وعشق ونشوة .

أما هذا التجلى اللغوى الذى وقع عليه أبو نواس ، فهو صيغ الأمر والنهى ، يؤسس من خلال الأولى ، ويهدم من خلال الثانية ، أو يؤسس ويهدم من خلالهما معا ، لكن لغته وهو يؤسس أو يهدم ، لم تكن مبتذلة ، لأنه وهو يؤسس «قيما جديدة» يؤسس «لغة جديدة» أيضا . والجدة هنا تعنى أنه يطبع اللفظ بطابعه ، ويخلع عليه ذاته . فليس ثمة شاعر يخلو قاموسه اللغوى من صيغ الأمر والنهى ، لكن أبا نواس ، استطاع أن يلون هذه الصيغ بلون رؤيته ، بل لا نبالغ ، إذا قلنا إن صيغا مثل «اشرب اسقنى ، قل ، دع ، اصطبح ، بادر ، بكر ...» إذا وضعت بجوار بعضها منعزلة عن أى سياق ، لأحالت الذهن إلى أبى نواس ، وكأنه منشئها ، حين شحنها بشحنته العاطفية ، وبصمها ببصمته الوجدانية .

إن صيغ الأمر والنهى ، هى الدم الذى يجرى فى عروق الشعر النواسى ، ومن ثم يتأكد لدينا «أن الشعر الممتاز هو الذى يجرى فى عروقه عرق واحد ، ويحكمه مزاج واحد ، بحيث يمكن رده إلى ما يسميه شارل دى بوس باسم الزمن الموسيقى *Tempo* ، أعنى النغمة السائدة المتكررة فى شعره(١) » .

وما يلفت النظر ، لدى أبى نواس ، ليس العدد الكبير لصيغ الأمر والنهى فحسب ، ولكن طريقة نظم هذه الصيغ ، وكيف أنها تجسد الرؤية النواسية ، بحيث يمكن القول إنه ما كان لأبى نواس أن يعبر عن رؤيته التى نعرفها ، دون استخدامه لهذه الصيغ على النحو الذى عرفناه أيضا .

---

(١) د. عبد الرحمن بدوى : الانسانية والوجودية فى الفكر العربى ، وكالة المطبوعات (الكويت) ، دار القلم (بيروت) ، ١٩٨٢ ، ص ١١٢ .

٣- الأمر والنهى والأخلاق

ـاربّ إنْ عَظُمَتْ ذُنُوبِى كَثْرَةً ... فلقدْ علمت بـأنّ عفـوَك أعظمُ
ن كـان لا يرجُـوك إلا محسنٌ ... فَبِمَنْ يَلُوذُ ، ويستجـيرُ المجـرمُ
دعـوك ربّ كمـا أمَرْتَ تَضَرُّعاً ... فـإذا رَدَدْتَ يـدى فمـن ذا يَرْحـمُ
مـالى إليك وسيلـة إلا الرّجـا ... وجميلُ عفـوكَ .. ثـم أنّـى مسلـمُ

أبو نواس

لوحظ أن أبا نواس وظف بعض صيغ الأمر والنهى لهدم القيم الخلقية الاجتماعية/ الدينية . ووظف البعض الآخر لتأسيس قيم غير خلقية ، أى أن صيغ الأمر والنهى كانت تشكل حركتين متضادتين ، فهى من ناحية أداة للهدم، ومن ناحية أخرى أداة للتأسيس . والحقيقة أن هذه الصيغ هى المعول الرئيسى (ويكاد يكون الوحيد) الذى استخدمه الشاعر لهدم ما لا يعجبه ، ويحسبنا أن نرجع إلى القيم التى نقلها أبو نواس لنجدها جميعا تقترن إما بصيغة أمر ، أو بصيغة نفى ، أو بهما معا . ومن ناحية أخرى فإن هذه الصيغ هى الأداة الرئيسية (وتكاد تكون الوحيدة أيضا) التى استخدمها الشاعر لتأسيس ما يُعجبه بصرف النظر عن كونه يوافق الأخلاق السائدة أم يصدمها .

ولما كانت صيغ الأمر والنهي لها كل هذه الأهمية فيما يتعلق بطبيعة الأخلاق التى تنفيها أو تثبتها ، فإنه يصبح ضروريا إلقاء الضوء على ما عرف منذ القديم بمشكلة العلاقة بين الفن والأخلاق من خلال أوامر ونواهى أبى نواس .

* * *

منذ الوهلة الأولى نقرر أن أكبر ضربة وجهت إلى الأخلاق العربية كانت من جانب أبى نواس ، إذ لم يترك فضيلة إلا هدمها ، ولم يدع رذيلة إلا روّج لها، لكنه فى كلتا الحالتين كان فنانا ؛ فنانا حين يهدم الفضائل ، وفنانا حين يروج

للرذائل . فبأى مقياس نقيِّم أبا نواس ؟ أنقيمه من خلال موقفه من القيم؟ أم نقيمه من خلال عبقريته فى الفن ؟ هذه هى المشكلة الأزلية ، والتى ستظل قائمة مادام فن يتنفس

فى البداية ، نسوق بديهية ، وهى ضرورة أن يعى الشاعر ذاته ، ثم أن يحسن التعبير عن هذه الذات كما هى ، لا كما يحب أن تكون فى نظره ، ولا كما يجب أن تكون فى نظر المجتمع . ووعى الشاعر بذاته على هذا النحو سيفضى بالضرورة إلى الوعى بالآخرين وإدراك طبائعهم وفهم سلوكهم والوقوف على البواعث المضمرة وراء هذا السلوك . مثل هذا الفهم سيجعل الأديب متعاطفا مع الكون ؛ حتى فى ظواهره السلبية وعناصره السيئة . فإذا كان «القتلة واللصوص والزناة والأشرار فى نظر الأخلاقى موجودات غير صالحة لابد من أن تلقى جزاءها ، إلا أنهم فى نظر الفن قد يكونون مجرد مخلوقات شبيهة بنا ، أعنى موجودات تعسة قادتها الظروف والملابسات إلى ارتكاب الجريمة دون أن تكون الفعلة الاجرامية التى أقدمت على ارتكابها قاعدة عامة لكل سلوكها»(١).

هذا يعنى أن الأديب – بما أوتى من حس مرهف ويقين صادق – يحاول أن يربط بين ضعف الآخرين وضعفه هو ، فيبدو ضعفهم ضئيلا ، وقد يصبحون موضع عطف لا محل إدانة إذا نظر إليهم من خلال ظروفهم .

ويذكر الدكتور عبد المحسن بدر مثالا مشابها حين يقول : «فالمرأة التى تعرض جسدها للراغبين من وجهة نظر الدين ونتيجة لقيمه امرأة زانية من حقها أن ترجم ، وينظر إليها رجل الاقتصاد باعتبارها نتيجة للأزمة الاقتصادية الآخذة بخناق المجتمع . أما نظرة الأديب فيجب أن تكون أوسع وأعمق ، فهو إلى جانب وعيه للحقائق السابقة ، يرى هذه الفتاة كإنسانة من حقها أن تعيش ،

(١) د . زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ص ٢١٦

وينظر إلى جهدها المضاع وزيف حياتها ، ويعيش مشكلتها قبل أن يصدر حكمه عليها ، وهذه النظرة تحتاج إلى أن تكون كل أبواب نفسه مفتحة ، ولو أن فكرة معينة مثالية سيطرت عليه ، لخفيت عليه من الظاهرة جوانب عديدة لابد من خنقها حتى تسلم له قيمه الخاصة»(١).

ومادمنا نسلم بأن الأدب تجربة إنسانية ، فينبغى أن نسلم أيضا برحابة الأدب رحابة الإنسانية نفسها(٢) . تنسحب هذه الرحابة على وضعى الإنسانية : السامى والدانى . ويصبح من حق الشاعر أن يتعامل مع الدنو الإنسانى ، كما يتعامل مع السمو الإنسانى ، دون حرج ، ومن ثم يكتسب الأديب قيمته الفنية لا من خلال الوضع الذى يختاره ، ولكن من خلال درجة إجادته فى تصوير هذا الوضع .

ولعل النظرة المريبة لأبى نواس ترجع إلى سببين متصلين ؛ أولهما يتصل بالآخرين ؛ وهو طريقة التفكير الأحادية ، التى لا يملك صاحبها إلا أن يفسر الكون كله من خلالها . أما ثانيهما فيتصل بوضع الشاعر العربى الذى تجاهل نفسه ، وعاش فى دائرة غيره ، ورضى - مضطرا أحيانا ، وساعيا أحيانا أخرى - أن يبيع ذاته ، فجاء شعره لا معبرا عن همومه ، بل عن طموح الآخرين .

فى هذا المناخ ، عندما يطل علينا شاعر مناقضا للمألوف ومناهضاً للمعروف، تكون الصدمة أكبر مما تحتمل ، وتنبعث ، من رودد الأفعال ، نبرات التشنج ، وتغطى رائحة المجون على قبس الفن .

إن الأمر ليتطلب ثقافة إنسانية رفيعة ، تنظر إلى الخارجين على القيم ، لا من زاوية واحدة ، ولكن من خلال الظروف المتشابكة والبواعث الدفينة والأسباب

---

(١) د . عبد المحسن بدر : حول الأديب والواقع،دار المعارف ، القاهره ، ط٢ ،١٩٨١ص ٤٣ . ٤٤.

(٢) المرجع السابق ص ١٨

المعقدة التى ألجأتهم إلى هذا الوضع الشاذ . ولست أذكر أين قرأت هذه العبارة الرصينة : «الذى يعرف كل شىء يغفر كل شىء » .

إن ما يعوزنا ، هو أن نعرف أكثر ، نعرف حقيقة الإنسان كما خلقه الله ، ثم نعترف بعد ذلك بهذه الحقيقة . لكن رغم أن هذا الإنسان كامن فى نفوسنا ، إلا أننا لا نريد أن نراه على حقيقته ، ولكننا نصر على أن نراه كما نحب ، وكاننا نصر – مرة ثانية – على عدم رؤية أنفسنا .

- هل أذهب إلى أبعد من ذلك وأقول:إن أبا نواس يتربع فى نفس كل منا ، رجلا كان أم امرأة ، وأبو نواس هنا هو نداء الغريزة ، أيا كانت هذه الغريزة ، وإن تباينت بعد ذلك ردود الأفعال بين تسام وكبح واستسلام . لكن لأن أبا نواس هو أفضل من جَسَّدَ رذيلة الإنسان ، فقد أصبح « النموذج » الذى إذا ذُكر المجون انصرف الذهنْ إليه ، لذلك يقول عنه الدكتور شوقى ضيف : «كأنما كتب القدر عليه أن يصبح ضريبة الفسق والمجون لعصره»(١) . وهذه النبرة الحانية التى يتحدث بها الدكتور شوقى ضيف عن أبى نواس ، ترتبط بحكمه الفنى عليه غير متأثر بالجانب الخلقى ، وذلك حين يقول : «وأبو نواس – على الرغم من مجونياته – يعد من أعاجيب عصره فى الشعر»(٢) ، وإن كانت صيغة الاعتراض تشى ببقية تحفظ فى هذا الأمر .

يترتب على الرؤية الأحادية التى سبقت الإشارة إليها ، وضع الأشخاص فى إطارات خاصة لا تتجاوزها ، وعدم القدرة على الفصل بين الأديب وعمله ، ثم إصرارنا على أن نظل نحن المتحكمين فى القصيدة ، حين نطالبها بألا تتمخض إلا عما نعرفه ونعترف به ، وياويل القصيدة أو العمل الفنى الذى لا يأتى منسجما مع القوالب الجاهزة التى صممناها لنقيس عليها صحة الحياة المتطورة

(١) د. شوقى ضيف : العصر العباسى الأول ، دار المعارف بمصر ، ط٥ ، ١٩٧٥ ص٢٢٢ .

(٢) المرجع السابق ص٢٢٢ .

وخطئها !

من المؤكد أننا نختلف خلقيا مع أبى نواس ، لكن هذا الاختلاف لا ينبغى أن ينسحب على التجربة (الإنسانية) التى عرضها . حقا لقد عرض أبو نواس الشر فى ثوب الخير ، ولكن ما ينبغى أن نشغل به هو كيف ارتاد الشاعر هذه المناطق الشريرة ، واستحالت بين يديه إلى « فن » تتجلى فيه قدرة الشاعر على استخراج الجمال من مستنقع القبح . إن القبح الذى نعترف به واقعا ، يتحول على يديه إلى جمـــال فنى ؛ وذلك حين يجـــرد التجربة الشريرة من زوائدها ، ويصفيها من شوائبها ، فيبدو القبح - حين يرتدى ثوب الفن - جميلا .

ومادام عمل الناقد موجها - بالدرجة الأولى - إلى تقويم تجربة الإنسان الفنان ، وليس الأخلاقى ، فإن الحكم على أبى نواس من وجهة نظر أخلاقية ، يعد ضربا من الخلط

ثمة تساؤل قد يضىء أحد جوانب هذه القضية هو ، ماموقفنا - كنقاد - من الأديب الذى يقف منا موقف الواعظ ؛ ليبث من خلال أدبه الوعظى أسمى القيم الخلقية ؟

بديهى أنه لا يشفع لمثل هذا الأديب - إن انطبقت هذه التسمية عليه - ما بثه من قيم خلقية ، إذا كان ساقطا من الناحية الفنية .

وإذا كان الفنان يجهد ويجاهد حتى لا يتحول إلى عبد للأخلاق ، فإنه فى نفس الوقت يبذل جهدا مساويا ، بل ربما جهدا مضاعفا ، ليتحرر من خوف الوقوع فى دائرة الشر ، ومن ثم فإنه لا الخير ولا الشر ينبغى أن يكونا سيفا مصلتا على رقبة الشاعر ، وتبعا لذلك يمكن أن نقول مع كروتشه : «إذا كانت الارادة الخيرة هى قوام الإنسان الفاضل ، فإنها ليست قوام الإنسان الفنان»(١) .

---

(١) د . زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ص ٤٦

لا أحد ينكر أن أبا نواس قد نذر نفسه لنشر الرذيلة ، ولكن من حقنا أن نتساءل مع العقاد «هل زادت عيوب أبى نواس مقدار الرذيلة فى الدنيا ؟» ومن حق أبى نواس أن نستمع إلى الإجابة «إن المقدار ليختلف هنا مع المقدرين ، ولكنهم لا يختلفون فيما زاده من ثروة النفس والبيان»(١) .

عبارة العقاد تشى بأن الخلاف سيظل قائما حول موقف أبى نواس من الأخلاق ، فمن الناس من يستعيذ بالله لمجرد ذكر اسمه ، ومنهم من يفسح له صدره ، متعاطفا معه ، وبين هذين الموقفين يمكن أن تكون هناك مئات المواقف التى يحتل كل منها درجة فى سلم القيم . أما فيما يخص أبو نواس الفنان ، فإن الأمر - كما يرى العقاد - لا يحتمل جدلاً ولا خلافا ، ذلك أن ما تركه يعد إضافة لثروة النفس والبيان ، وهذه الثروة هى التى ينبغى أن يعكف عليها الناقد الأدبى ليقيم أبا نواس من خلالها .

وما تركه أبو نواس يعد ثروة لأسباب فنية كثيرة ؛ يقف على رأسها نبرة الصدق التى يفتقدها شعراء كثيرون ، فيساهمون بذلك لا فى كشف الحياة وتفسيرها ، بل فى تعميتها وتزويرها .

إن الصدق الفنى لا يقل قيمة عن الصدق الأخلاقى ، بل يذهب على شلق - وهو بصدد حديثه عن أبى نواس - إلى أبعد من ذلك حين يتساءل : «لماذا يقدس الناس الصدق فى الأخلاق أكثر مما يقدسون الصدق فى الفن ؟ مع العلم أن الصدق الفنى أجلّ من صدق الأخلاق ، وأبعد أثرا فى رفع الحياة ؛ الأول ينبع من الذات ، والثانى ينطلق من التعاقد ، والالتزامات »(٢) .

---

(١) عباس محمود العقاد : أبو نواس (الحسن بن هانىء) ص ١٦٧

(٢) د . على شلق : أبو نواس بين التخطى والالتزام ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢ ص ١٩ .

إن اطلاعنا على العالم النواسى المشبع بالفسق والمجون ، يضيف إلى مداركنا سمات هذا العالم وملامحه ، بل سمات الفسق والمجون بشكل عام ، وذلك بعد أن نجرد التجارب النواسية من تفصيلاتها الصغيرة وجزئياتها الوقتية ، ونبقى فقط على الجانب الدانى الذى يشترك فيه بنو الإنسان .

إذا بلغنا هذا الحد فإن إضافة تضاف إلى الجانب المعرفى للإنسان بحقيقة الإنسان ، ومن ثم يتعدل السلوك ، وتهدأ ردود الأفعال المتشنجة ، إذا ما اصطدمت بالواقع الإنسانى عاريا ، كالحا ، فاسقا ، ماجنا . ومن ثم يمكن أن يساهم أبو نواس - صاحب مدرسة الفسق والمجون - فى تعديل سلوكنا ، ونكون بهذا قد استقطرنا المادة الخام النواسية وأبقينا فقط على الوردة التى يمكن أن تلتقط من وسط الشوك .

* * *

بديهى أن الشاعر لا يُقَيم بموضوعه ، ولكن بطريقة عرض هذا الموضوع ، والمحك الذى يقاس به الابداع هو أن يجيد الشاعر فى الموضوع الذى يختاره ، ومن الطريف أن يقع اختيار الدكتور زكى نجيب محمود على أبى نواس - باعتباره ممثلا لشاعر الرذيلة - وهو بصدد الحديث عن العلاقة بين الفن والأخلاق ، فيقول : «لا فرق عند الفن بين أن يصور الشاعر فضيلة ، أو أن يصور رذيلة ، طالما هو أجاد فى الحالتين ، إن دنيا الشعر ترحب بأبى نواس ترحيبها بزهير ، وأن ملتون بفردوسه المفقود لشاعر فى الجانب الإلهى من قصيدته ، كما هو شاعر فى جانب تصويره للشيطان»(١) .

إن المشكلة تنبع من الطريقة التى ننظر بها إلى الفن عامة والشعر خاصة ، وإصرارنا على أن لا تفاجئنا القصيدة بقيم غير معهودة لدينا ، واتهام الشاعر فى

---

(١) د. زكى نجيب محمود : مع الشعراء ، دار الشروق ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٨ ص ١٨٩

مثل هذه الحالة بأنه يفسد الكون ، مع أنه فى الحقيقة ، يكشفه ، ويفسره ، ويعريه .

وأبو نواس حين يكشف عورته ، فإنه - فى الواقع - يكشف عورات الناس جميعا ، ولعله من الأجدر أن يتأمل الإنسان عورته (نقائصه) ، فلعل هذا التأمل يفتح أمامه نافذة لمعرفة الإنسان ، وما ينطوى عليه من ثنائيات السمو والدنو ، ولعل هذه المعرفة أن تكون هى الأخرى بابا يفضى بالمرء إلى رؤية أكثر تعاطفا مع الإنسان ، حتى فى أدنى درجات ضعفه ، وهوانه على نفسه .

وأخيرا ، نوجز ؛ إذا كان أبو نواس قد تخلى عن كل فضيلة ، فبحسبه أنه قد تحلى بفضيلة الصدق . ولئن كان صدقا يندى له الجبين ، إلا أنه يَفْضُل كذب المحسوبين - خطأً - على الأخلاق والدين .

خاتمة

لقد طافت رؤية الشاعر فى فلك أربعة مواقف : الرفض والقبول والتواصل والدعوة . لكن هذه المواقف لا تتعارض ؛ بل تتكامل ، مادامت القيم التى يقبلها الشاعر لايعود فيرفضها ، بل يرفض نقيضها . وعلى هذا يمكن أن تُختزل هذه المواقف فى موقف واحد ذى وجهين : هو تكريس عالم الخمر والحب ، ونقض كل مايمكن أن يشكل خطرا فى وجه هذا العالم .

وحول هذا الموقف طال وقوف الشاعر ، بل مضت حياته كلها التفافا حوله ، مما أدى إلى الوقوع فى أسر التكرار ؛ تكرار المعانى والصور ، وكذلك تكرار مجموعة بعينها من الألفاظ تدور فى إطار الخمر والساقى والمحبوب . لكن هذا التكرار تكثف حول صيغة بعينها ؛ هى صيغة الأمر والنهى . إذ ثبت أنها مبثوثة فى قلب التجربة النواسية ، ومتغلغلة فى أوصالها مشكلة « حدس » التجربة ذاتها ، لا مجرد عرض من أعراضها ، أو مظهر من مظاهرها .

ولقد بدت أهمية هذه الصيغ حين وردت فى صورة جيش جرار يندفع لتحقيق مهمة مدروسة . وبدا الشاعر مهندسا قائدا خبيرا بإمكانيات صيغه ، وبالمدى الذى يمكن أن تندفع إليه كل منها ، وبالمكان المناسب الذى تحقق فيه الصيغة أقصى طاقتها .

وهكذا يقود الشاعر جنوده / صيغه مزودا بإصرار مدهش على تنفيذ أهدافه ، غير مبال كثيرا بما قد يصيبه ، وكثيرا ماكان يسقط فى « ميدان الجهاد »(١) مغشيا عليه ، لكنه كان سرعان ماينهض لقيادة أفراد كتيبته من جديد (٢).

---

(١) للشاعر مفهومه الخاص للجهاد ، يتضح من خلال قصائد كاملة ، وبعض الأبيات المبثوثة فى قصائد أخرى . راجع ذلك فى قصيدة « فارس العرب » ص ٢١٢ وقصيدة « كأس وشادن » ص ١٤٠ ، وقصيدة « فتوى فقيه » ص ٢٠٠ : ٢٠١ .

(٢) يقال إن الشاعر سكر مع نديم له فى حانة خارج بغداد ، وغاب طويلا ، فبحث عنه خلانه ، وجدّدوا فى العثور عليه ، وبعد جهد وجدوه ملقى على الأرض مغشيا عليه فلما أفاق لاموه =

لقد كان أبو نواس ـ فى قيادته ـ « مايسترو» بارعا يقود جنوده بمهارة ، متسللا إلى حصون « خصومه » محاولا هدمها ، ولقد استجمع كل جنوده الذين اصطفاهم ، واستخدم ما أوتى من دهاء وذكاء ، وقسّم كتيبته الجرارة إلى ثلاث سرايا : جناح أيمن بقيادة « دع » ، وجناح أيسر بقيادة « قل » أما رأس الحربة فقد وَلّى أمرها لاثنين من أخطر قادته ، وأكثرهم قدرة على الاختراق ، الأول هو « اشرب » أما الثانى فهو « اسق » .

كانت مهمة الجناح الأيمن « دع » هى نسف القيم التى لاتعجب الشاعر :

- دع الربع ما للربع فيك نصيب
- دع الرسم الذى دثرا ...
- دع الوقوف على رسم وأطلال ...
- دعنى من الدار أبكيها وأرثيها ...
- هاتها جهرا ودعنى من أحاديث خرافه
- واشرب الراح ودعنى من صلاة كل يوم (١)

= وعنفوه ، وظنوا أنه سيرعوى ولن يعود ، لكنه رفع رأسه قائلا : قد سمعت قولكم فاسمعوا الجواب ، وأخذ ينشد من أبيات :

واخلع عذارك فى الهوى ... مثل الخليع المشتهر
واقبل مقالة خاسر ... واعص الرشيد إذا أمر
واجسر فما نال الذى ... يهواه إلا من جسر
واسحب ديولك فى الصبا ... ودع العواذل فى سقر
لا يمنعنك زاجر ... عمن هويت إذا زجر
واشرب معتقة الغمو ... د ولا تعف عن السكر
اسكر لتضحى شهرة ... متلوثا وسط القذر

راجع : ابن منظور المصرى أبو نواس ص ٢٣٦ ، ٢٣٧ والرواية من تعليق الناشر عمر أبو النصر

(١) الديوان ، على الترتيب ، ص ١١٠ ، ٥٥٧ ، ٦٨٠ ، ٦٧٤ ، ٢٠٥

يقف إلى جانب هذا الفعل مجموعة من الجنود الآخرين مثل « ذر » :

ـ ذر الدوامس، تمحو كلما درست آثارها ، ودع الأمطار تبكيها (١)

و « خـلّ » :

ـ خل للأشقياء وصف الفيافـــى واسقنيها سلافة بســـــلام. (٢)

و « اتـرك » :

ـ اترك الأطلال لا تعبأ بهـــــا إنها من كل بؤس دانيـــه (٣)

ـ اترك الربع وسلمى جانبـــــا واطبح كرخية مثل القبـــس (٤)

وهكذا فإن هذا الجناح معد لأداء مهمة الاستئصال والتدمير ، كمقدمة للتأسيس والتعمير .

أما مهمة الجناح الأيسر بقيادة « قل » فكانت شن حرب نفسية على المناوئين ، بدءا من « الخليفة » :

قـل للخليفـــــــة إننـــى حســـبى أراك بكـل نـاس

مـن ذا يكـون أبا نـــــوا ســك ، إن حبست أبا نواس (٥)

---

(١) الديـوان ص ٦٧٤ .

(٢) الديـوان ص ٦٧٩ .

(٣) الديـوان ص ١١٩ .

(٤) الديـوان ص ١٣٤ .

(٥) ابن منظور المصرى : أبو نواس ص ٢١١

ويلاحظ أن البيت الأول يروى هكذا فى الديوان ص ٤٢٤ :

قل للخليفـة إننـــى حتى أراك بكل بـــــاس

لكن رواية ابن منظور تعد أكثر تمشيا مع السياق ، حيث يعاتب الشاعر الخليفة لأنه حبسه ، وحجبه عنه ، لكن الشاعر يطور العتاب إلى لوم فى البيت الثانى ، وذلك حين ينفى من خلال الاستفهام أن يجد الخليفة نديما مثل أبى نواس .

وتمتد هذه الحملة لتشمل كل من يشكل تهديدا للشاعر ونقضا لعالمه

- قل لمن يدعى فى العلم فلسفة حفظت شيئا وغابت عنك أشياء
- قل لمن يبكى على رسم درس واقفا ، ماضر لو كا جلس
- قل لمن يبغى صلاحى بعت رشدى بطلاحى
- قل للعذول بحانة الخمار والشرب عند فصاحة الأوتار

إنى قصدت إلى فقيه عالم متنسك ، حبر من الأحبار..(١)

أما رأس الحربة ، فقد كان أخطر المواقع ، ومن ثم فقد تولى زمامه قائدان ، كانا ، حينا ، يتبادلان القيادة ، حين يعمل أحدهما فى غيبة الآخر ، وكانا ، حينا آخر ، يعملان سويا فى خط واحد ، وذلك حين يتطلب الأمر تكثيف الهجوم ، وكان يسير فى ركابهما عشرات من الجنود ، فضلا عن أن كلا منهما كان قادرا على التشكل حسب الموقف الذى يواجهه .

فكثيرا ماطالعتنا صيغة « اشرب » فى تشكلات هى « اشربنها » و « اشربها » و « اشرباها » و « اشربا » و « اشربى » ، أضف إلى ذلك التشكلات المعكوسة : « لا تشرب » و « لا تشربن »

كما طالعتنا صيغة « اسق » بعدة وجوه هى « اسقنيها » و « اسقنا » و « سقنيها » و « اسق » و « اسقياني » و « سقنى » و « سق » و « اسقه » و « اسقيانا » ، بالإضافة إلى الوجوه المخالفة « لا تسق » و « لاتسقنى » و « لاتسقين » .

يقف إلى جانب هؤلاء مجموعة أخرى من الجنود التى تنحدر من صلب العائلة والتى تساعد على أداء المهمة منها : « هات ، خذ ، أدر ، بادر ، اصطبح ، عاطنى ، بكر ، داو .... » تتلخص مهمة هؤلاء جميعا فى تأسيس العالم الذى يعجب « القائد » ، فإذا كانت مهمة « دع » وأخواتها النسف والتدمير ، فإن مهمة « اشرب » و « اسق » وأخواتهما البناء والتشييد :

---

(١) الديوان ـ على الترتيب ـ ص ٧ ، ١٣٤ ، ٢٠٠ ، ٦٨٥ .

« ألا فاسقني خمرا ، وقل لي هي الخمر...
« ... اسقنا نعطك الثناء الثمينا
« اسقني صفو المدام ...
« ... واشرب على الورد من حمراء كالورد
« واشرب سلافا كعين الديك صافية ...
« هات اسقني واشرب وغن لنا ... (١)

وعلى هذا النحو يوظف الشاعر جنود « أمره ونهيه » لتحقيق مآربه ، وحسم المعركة لصالحه . ولكن هل انتصر أبو نواس أم انكسر ؟ .

الحقيقة أنه لم يكن في قدرة أبي نواس ولا قدرة آلاف الشعراء الذين يملكون موهبته أن ينجحوا في مثل هذه المعركة ؛ فالمعركة خاسرة منذ البدء لسبب هو أنها تجدّف ضد تيار الناموس البشري الذي لا يستطيع أحد مقاومته أو السباحة ضده . ولقد خسر أبو نواس ـ بهذا المقياس ـ خسرانا مبينا،وانتهى به الأمر إلى أن انكسر انكسارة حادة،لاسيما أمام خالقه الذي تمرد عليه وأطال التمرد . يبدو هذا الانكسار في أناشيده التي أنشدها في أخريات حياته مستعطفا ربه ومستدرا رحمته ، ولنسمعه يقول مستخدما أيضا « صيغ الأمر » ولكنه يستخدمها هذه المرة للنصح والتسليم،وبعد أن يكون قد استوعب الدرس :

اعمل وبادر أجلك واختم بخير عملك
لبيك إن الحمد لك والملك .. لا شريك لك

أما بمقياس الفن ، فلقد كسب أبو نواس ، وذلك حين لم يزيف مشاعره ، واختار أن يتعرى من كل شيء ، ليعرض لاصورة واقعه فحسب ، ولكن صورة الواقع الإنساني كله حين يتدنى ، وحسب أبي نواس أن يقوم بهذا الدور ، فأهون منه بكثير دور هؤلاء الذين يؤثرون السير في « سكة السلامة » ،

(١) الديوان ، على الرتيب ، ص ٢٨ ، ٣٠ ، ٢٠٢ ، ٢٧ ، ٣٤ ، ١٠٩ .

الفن فالثورة عمل تحريضى مباشر ، مرتفع النبرة ، مشحون بالصخب والانفعال . أما الفن فلحن صوفى شفيف ، لا يحاول أن يبدو مُحَرِّضاً ، وإن كان يحمل فى أحشائه أخصب بذور التحريض .

لقد استطاع أبو نواس أن يعقد مصالحة بين الإنسانين الكامنين فيه الإنسان الداعية ، والإنسان الفنان ، بحيث امتزج الإثنان وانصهرا فى واحد ، ليصبح الفن دعوة ، والدعوة فنا .

وعلى نحو نادر الحدوث تحولت صيغ الأمر والنهى إلى اداة طيعة مرنة ، وذلك بعد أن هذبها الشاعر ، ورطّب خشونتها ، وثقّف وعورتها حتى استحالت مباشرتها وحيا وتصويرا .

وجدير بالملاحظة أن استخدام أبى نواس لصيغ الأمر والنهى لم يقتصر على فترة زمنية محدودة ، بل اكتسب هذا الاستخدام صفة الثبات ، لاسيما فى أهم الأغراض التى تكشف عن أبرز ملامح الشخصية النواسية ، وهذا يعنى أن استخدام الشاعر لهاتين الصيغتين لم يكن أمرا عارضا أو قابلا للتراجع ، لكنه امتد وترسّخ عبر التجربة النواسية من بدئها حتى ختامها ، مشكّلا خيوطا متينة فى نسيجها اللغوى ، وشاغلا مواقع «استراتيجية» فى تركيبها العضوى .

أن تسرى صيغ الأمر والنهى فى جسد التجربه الشعريه النواسيه ككل ، ثم ما استتبع ذلك من إشعاع روح واحدة من ثنايا هذه التجارب ، لابد أن يكون أمرا دالا ، والدلالة هى أن الشاعر كان مخلصا فى إحساسه بذاته وصادقا فى التعبير عن هذه الذات ، ولقد أصاب الدكتور زكريا ابراهيم حين قال : « وحينما لايكون تشابه الأعمال الفنية التى يحققها فنان واحد وليد تطبيق آلى لبعض القواعد أو الوصفات التى يلتزمها الفنان بحذافيرها . فإن مثل هذا التشابه قد يكون هو الدليل القاطع على رغبة الفنان العارمة فى التعبير عن نفسه بكل وفاء وأمانة ، ومهما يكن من شىء ، فإن أسلوب الفنان إنما يكشف لنا عن تلك الصورة الخاصة التى تنطق باسم صاحبها (١) »

---

(١) د . زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ص ٩١

لقد كان أبو نواس يعبر من موقفه من الحياة ورؤيته لها من خلال القصيدة التى كان يمكن أن تكون مرتفعة النبرة بسبب التواجد المتواتر لصيغ الأمر والنهي ، لاسيما فى مطالع القصائد ونهاياتها ، ولكنه كان يحسن التخلص من مباشرة لغة الأمر والنهى إلى إيحائية اللغة القصصية ، وذلك بعد بيت أو بيتين من مطلع القصيدة . ويصبح هذا المطلع الأمر الناهى بمثابة استفتاح ، أو صدمة متعمدة من الشاعر ليستحوذ على اهتمام المتلقى ، وبعد ذلك فإنه يبدأ فى سرد قصته بلغة هادئة ؛ بل فى لغة عذبة رقيقة ، لكنه يعود فى ختام قصيدته إلى اللغة الإنشائية ـ الأمر والنهى ـ التى بدأ بها ، وكأنه ينهج نهج الشاعر العربى القديم حين كان يستخدم أسلوب « رد العجز على الصدر » ولكن بعد أن طوره ، فلم يصبح تكرارا لبيت أو لشطر ؛ ولكن تكرارا لصيغة أخرى هى « الأمر والنهى » وهذا له أكثر من دلالة .

١ ـ أن هذا الشاعر صاحب موقف ، وهو يستخدم إمكانات صيغتى الأمر والنهى لإرسال موقفه بصورة مباشرة لا لف فيها ولا دوران ، وهو حين يكثف من صيغ الأمر والنهى فى المطلع والختام ، فكأنه يقول بأن ما تحمله هذه الصيغ من دعوة هو البداية وهو النهاية ، وهو أيضا الهدف من عملية الإبداع ، أما مايقع بين البداية والنهاية من حيل الفن فليس إلا وسيلة لتجميل الإطار الذى تُعرض الدعوة من خلاله .

٢ ـ تراسل العجز مع الصدر من خلال صيغ الأمر والنهى يشد أجزاء القصيدة إلى بعضها بخيط متين ، ويجعل منها نفسا شعريا واحدا لا يتخلله اضطراب أو تفكك ، وهذا يعد انعكاسا لوجدان مشغول لا متشاغل ، مبدع لا مقلد ، متفرد لا نسخة مكررة .

وأبو نواس لم « يتجمل » لا فى مشاعره ، ولا فى العبارة عن هذه المشاعر و « التجمل » صيغة مقصودة حين يكون الحديث عن أبى نواس ، قد تقوم مقامها صيغة أخرى مثل « التكلف » حين يكون الحديث عن غيره ، ذلك أنه إذا كان التكلف هو أن يظهر الشاعر فى صورة غير صورته الحقيقية ؛ حين ينطق

بأفكار غير أفكاره ، عبر لغة مستعارة من أفواه الآخرين وتجاربهم ، فإن التجمل يعد درجة أخف إذ يظل الشاعر نفسه فكرا وأداء ، ولكنه يستعين ببعض الأصباغ والمساحيق ليبدو فى صورة أكثر بهاء . غير أن أبا نواس لم يلجأ حتى إلى هذا اللون من ألوان التجمل المشروع ، بحيث جاءت أداته عارية جادة فى مستوى موقفه القاطع الساطـــع .

ويلاحظ أن أبانواس لم يتحدث عن شعره : طريقة صياغته وموقفه منه ، ومعاناته مع الإبداع ... إلى آخر هذه الأمور التى يهتم الشعراء بتسجيلها ، بقدر ماكان مشغولا بالحياة ممثلة فى الخمر والحب ، ولذلك فإنه ليس مثل غيره من الشعراء الذين يقولون بأنهم يتنفسون من خلال الشعر ؛ ذلك أنه يتنفس من خلال الخمر والحب وتكمن وظيفة الشعر عنده فى أنه المعرض أو الإطار الذى يسجل فيه تجربته .

وهكذا انطلق البحث لا من فترة زمنية ممتدة ، ولا من مساحه محدبه مترامية ، ولا من ظاهرة أدبية كبيرة قد يصعب السيطرة عليها ، ولا حتى من دراسة شاملة لإبداع الشاعر ، ولكن انطلق من جزئية صغيرة جدا هى « صيغ الأمر والنهى » ولكن لأن هذه الجزئية دالة فقد كانت مدخلا صحيحا للتعرف على جوهر عملية الإبداع ، وتحديد ملامحه وقمساته ؛ وذلك كله من خلال صيغ الشاعر وتراكيبه وكلماته ، وليس من خلال عبارات فضفاضة ، اعتُصِرت كثدى عجوز طاعنة . ومن ثم يتأكد أن اختيار عنصر (دال) أجدى على الدراسة من محاولة الالتفاف حول كل شىء ، وحشد كل شىء ، ثم تكون المحصلة ـ غالبا ـ لاشـىء .

وأخيرا لم تكن الدراسة معنية بتقديم أبى نواس أو التعريف به ، أو اقتفاء أثر أخباره ونوادره ، ولم تكن معنية كذلك بتبين ملامح العصر للربط بينها وبين الشاعر .

وهذا أمر طبيعي ، مادام البحث مَعْنِيٌّ بالشعر لا بالشاعر . ولقد أثبتت هذه العناية في النهاية أنها أقدر على إبراز الوجه الحقيقي ـ لا المزيف ولا المشوه ـ للشاعر وللمجتمع كليهما . لكن هذا النمط من الدراسة فرض تحديات كثيرة ، أهمها أن الباحث قد خاض المعركة وحده ، غير متأثر بأحكام سابقيه ؛ إذ فرض عليه المنهج المختار أن يستخرج الأحكام بنفسه من النص الذي عوّل عليه . والباحث ـ في هذه الحالة ـ لا يُعَوِّلُ على المراجع ، بقدر ما يعول على الثقافة التي وإن انتسبت في النهاية إلى هذه المراجع ، إلا أنها تختلف كثيرا عن (آلية) جمع البطاقات ، وإجراء التباديل والتوافيق بينها

ولعل هذا يفسر انكماش قائمة المراجع التي تُذَيِّلُ هذا البحث . لكن ليس معنى هذا أن الفائدة قاصرة على هذه القائمة ، إذ من المؤكد أن آلاف الكتب التي قرأها الباحث منذ عرف طريقه إلى الكتاب ، تقف وراء هذا البحث ، لكنه يصعب ـ حتى على الباحث نفسه ـ تمييزها بعد أن استحالت إلى دَمٍ يُكَوِّن نسيج العقل ، ويتدفق من شرايين القلب ، فمعذرة إلى أصحاب هذه الكتب ، وأجرهم ـ وأرجو أن يكون أجرى معهم ـ على الله .

جدول تفصيلى يبين عدد أفعال الأمر وصيغ النهى فى ديوان أبى نواس *

أولا : الخمريات

الصفحة	عنوان القصيده	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهى	القافية
٦	مدى الفلسفة	١٢	٣	١	الهمزة
١٣	أكفاء الخمر	٦	٢	٢	»
٢٣	نديم	٧	٣	–	»
٣٤	كمين الديك	٢٧	٣	–	»
١١٨	رائحة الدنيا	٢١	١	–	»
٢٢٣	الكلام وحى	٦	١	–	»
٧٠٠	الخمر والصبيحة	١٣	٢	–	»
٧٠٢	نسيمها وضيازها	١٠	٣	–	»
٧٠٤	أقداح ضاحكة	١١	٢	١	»
١٠	قصة ندمان	١٠	١	–	الباء
١١	ساق وخمر	٢١	٦	٢	»
٢٢	أجزها	٧	١	–	»
٧٦	حمل وذئب	١٠	٢	٢	»

* يوضح الجدول،على الترتيب،الصفحة التى تقع فيها القصيدة من الديوان ، ثم عنوانها،فعدد أبياتها ، فعدد أفعال الأمر ، فعدد صيغ النهى ، وأخيرا القافية .

أما القصائد التى لا تحتوى على صيغ أمر ونهى فلم تثبت في هذا الجدول .

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهى	القافية
٩١	خاطب الخمر	١٣	٢	٢	الباء
١١٠	رحلة إلى خمار	٢٥	٤	١	»
١٦١	غضارة العيش	١٥	٥	١	»
١٨٨	المعلل	١٣	٢	–	»
٢١٢	فارس العرب	٧	–	١	»
٦٧٨	دعوة النسب	٥	٢	١	»
٦٨٠	لا ينساها	٥	٢	–	»
٧٠٣	قنديل فى محراب	١٧	١	–	»
٣٨	مصابيح الدجى	٣٣	٥	–	التاء
١٦٥	نيران على الحافات	٢٩	٥	–	»
١٧٤	جبار السموات	١٢	١	–	»
٢٠٩	النخيل	٢٥	١	–	»
٢٢٧	لوعة المحب	٢٩	١	–	»
٤٨	أنضاء الكأس	١١	١	–	الجيم
٩٣	خمر فى الظلام	٨	٢	–	»
١٦٣	غزال هامشى	٩	٢	–	»

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهى	القافية
١	صبوح	١٥	٣	١	الحاء
٢٤	شقيقة الروح	٤	–	٢	»
٤٤	أحمد	٦	٤	–	»
٥٩	حذر العصا	١٨	٢	–	»
٧١	مع الصبا	٨	٣	–	»
١٠٨	اشرب على الورد	٥	١	١	»
١٠٩	الراح بالراح	١٠	٥	–	»
١٢١	أنضاء العبادة	٧	٣	–	»
١٦٩	قالت وقلت	٢٠	١	١	»
٢١٤	خمر راقصة	٤	٢	١	»
٦٨٤	ساقية قبطية	٧	٤	–	»
٦٨٤	روح مع دوح	٥	٣	–	»
٦٨٥	أطيب اللذات	٥	٢	–	»
٦٩٥	طاردة الهم	٧	٢	–	»
٢٧	نشوتان	٥	١	٢	الدال
٤٦	خمارة البلد	١٢	٥	٢	»
٥٢	ياصبيب السحاب	١٢	–	١	»
٦٤	وضعت والدهر	١١	١	–	»
٧٨	إبليس الظريف	١٢	٤	–	»
٨١	اللهو الناطق	٦	١	–	»
٨٤	خمر وتفاح	٢	١	١	»

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهى	القافية
٩٦	النديم المعربد	٦	٣	–	الدال
١٥٣	ظبى بشرى	٢٢	٣	–	»
١٦٨	بنت الكروم	٨	٦	–	»
١٧٢	أميرة مجبة	١٣	٢	٣	»
١٨٢	جدوى الكأس	٧	٢	١	»
١٩٧	هيهات	١٢	٢	–	»
٦٨٧	لباب المدام	١٠	٣	–	»
٦٨٥	الخمر العتيق	٥	٤	٢	الذال
١٤	مدح	١١	١	–	الراء
٢١	المركب الوعر	٣	١	–	»
٢٨	لا تسقنى سرا	١٠	٥	١	»
٦٥	بنت عشر	١٤	٣	–	»
٧٣	سراب	١٢	٢	–	»
٧٧	ضوء العقار	٩	٢	–	الراء
٨٢	صبوح العمر	١٠	٣	١	»
٩٥	شراب خسروى	١٠	١	–	»
٩٩	عتاب الخمر	٥	–	١	»
١٠١	العيش	٣	١	–	»
١١١	شىء عجيب	٣	١	–	»

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهى	القافية
١١٢	أمض فى اللذات	٩	١٠	–	الراء
١٢٢	أبو أيوب	١٤	٤	–	»
١٢٤	عند سابا	٢٢	٤	–	»
١٤٥	شمس وبدر	٥	١	–	»
١٤٩	خمر وعود	٢٦	٢	–	»
١٨٠	القدح المدار	٩	٣	–	»
١٨٣	أباريق لجين	١٤	٢	–	»
١٩٠	خيال القمر	١٢	١	–	»
٢٠٠	فتوى فقيه	١٩	١٢	٤	»
٢٠٤	سجن الصيام	٦	١	–	»
٢٠٨	سوى الشرك	١٣	١	–	»
٦٧٦	شغلتنى المدام	٤	١	–	»
٦٧٨	تمام السرور	٣	٢	–	»
٦٧٨	الشرب واللهو	٤	٣	١	»
٦٨١	شمس وقمر	٨	٢	–	»
٦٨٣	قضيب من الريحان	١١	١	–	»
٦٨٤	فضيحة فى الدار	٢	١	١	»
٦٨٦	ميت	٦	٤	–	»
٦٨٨	الخمر والربيع	١٠	١	–	»
٦٩٠	أباريق	٧	١	–	»

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهى	القافية
٩٩	تعشقها قلبى	٦	–	٢	السين
١٠٥	كم هى	٩	٢	–	»
١٠٦	فضلة الكأس	١٣	٣	١	»
١٣٤	القبس	٤	٣	–	»
١٤٠	يسر وعسر	٧	١	–	»
١٥٩	الكأس والهموم	١٠	١	–	»
٢١١	طمع ويأس	٥	٢	–	»
٢١٥	دقت عن الحس	١٧	١	–	»
٢١٧	حلبة اللهو	١٦	١	–	»
٢٢١	تغير الجلاس	٤	٢	–	»
٦٧٢	على ذكر الحبيب	٦	٣	–	»
٦٧٥	زفاف الخمر	٥	١	–	»
٧٠٥	ريحانة الكأس	٦	٦	–	»
١٨١	انس نفسى	٦	١	–	الشين
١٨١	الغفران	٤	٢	–	الطاء
١٢٥	شعاع	٤	٤	–	العين
٦٦	صحت علانيتى	١٣	٣	–	الفاء
٩٦	اسق ذفافة	٧	٥	–	»
١٢٠	خمر ومصحف	٧	٧	–	»
١٧٦	قبلته عشرا	٥	١	–	»
٩	اسقنى ثم غننى	٨	٣	–	القاف
٩٣	سلاف مروق	٢	٣	–	»

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهي	القافية
١١٧	الرسول الساقي	٤	٤	–	»
٢٠٦	ذو الرأس الحليق	١٠	٢	–	»
٢١٨	دين صادق	١٤	١	–	»
٢٣	لا أرضيك	٤	١	١	الكاف
٨٩	ناعم	٧	١	١	»
٧٠٤	ندمان صدق	١١	١	–	»
١٧	وصية	٣	–	٢	اللام
٤٢	الشباب	١٦	١	–	»
٦٠	أربعة لأربعة	٥	١	–	»
٦٢	فزع الخمار	١٠	٢	–	»
٦٣	كرخية	٨	٢	–	»
٦٧	خمار أصلع	١٠	٢	١	»
٨٤	الماحن	٧	٧	–	»
٩٧	رقيقة السربال	٥	١	١	»
١١٥	أحسنت ياقبلُ	١٩	٦	–	»
١٢٨	حديث الكواعب	٦	١	–	»
١٢٩	ديمة السرود	١٥	١	–	»
١٣٥	الرفق يمن	٩	٢	–	»
١٤٢	ذو حياء	٩	–	١	»

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهى	القافية
١٤٣	فى خده خال	٨	١	١	اللام
١٤٧	صنيع إبليس	١١	١	–	»
١٨٢	عاقبة الليالى	٧	٢	١	»
١٨٥	سيلة الكرم	١٧	٥	–	»
١٩٩	الذنوب النبيلة	٥	٤	١	»
٦٧٣	رحيل الهموم	١٢	٧	–	»
٦٧٧	لذة القبل	٩	١	–	»
٦٨٠	فى رقة الآل	٩	٢	–	»
٦٩١	الحرام قبل الحلال	٥	٣	–	»
٦٩٨	النخل	٢٨	٢	–	»
٢٤	أدر علينا	٤	٤	–	الميم
٢٩	حظى من الخمر	٦	٢	–	»
٤١	قصة الأمم	١١	١	–	»
٥٥	قم فخذها	١٣	٤	–	»
٥٧	صديقة الروح	١٦	١	١	»
٦٩	شراب لذيذ	٨	١	–	»
٨٠	روح مخلص	٧	٥	–	»
١٠٤	أخ وأخته	٩	١	٢	»
١٣١	خمر وزنديق	٢١	٤	–	»
١٤٤	وميض برق	٩	٤	٢	»
١٥٥	نرجس	٥	٤	١	»

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهى	القافية
١٧٥	عروس	١٢	٢	–	الميم
١٧٨	مشمشمة	١٤	٢	–	»
١٨٩	أغيد	٩	١	١	»
٢٠٢	زائر	٥	١	–	»
٢٠٥	خالف	٥	٧	–	»
٦٧٩	خمر ووجه	٨	٤	–	»
٦٩٣	اللذة فى الحرام	١٩	٦	١	»
٦٩٤	عدو الخمر	٨	٤	١	»
٣٠	اللباب	١٣	٥	–	النون
٣١	شراب الصالحين	٩	٧	–	»
٣٢	سلافة بكر	٩	٢	–	»
٣٣	كأس سلوة	٥	٨	–	»
٤٤	سقانى	٥	٢	–	»
٧٠	هى فى رقة دينى	١١	٣	–	»
٨٦	أم حصين	١٠	١	–	»
٩٤	لا تعفنى	٧	٢	١	»
١١٣	عروس وشيطان	١٦	٢	١	»
١٢٦	طاعة إبليس	٢١	١	–	»
١٣٣	خالع الرسن	١٤	٢	٣	»
١٣٧	صديق	١٠	١	–	»
١٣٨	أنين الخمر	٦٠	٢	–	»

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهى	القافية
١٣٨	إلى أوان الحج	٦	١	١	النون
١٩٤	سكرتان	٦	٢	–	»
١٩٥	شمسان	١٤	١	١	»
٢١٣	وشاح الخمر	٥	١	–	»
٦٩٢	لا يريد السكر	٧	١	١	»
٦٩٢	بدائع الألوان	٨	٢	١	»
٩٥	متى أشتهيها	٥	٢	–	الهاء
٦٧٤	صنائع الخمر	٢٠	٥	–	»
٦٨١	خاطب الخمر	٨	٣	–	»
١١٩	الشمس فى باطية	٣	٢	–	الياء
١٢٠	أبرمن والديه	٥	١	–	»
١٣٦	علانية	٤	٤	١	»
	المجمـــــــــوع	١٨٣٨	٤٦٠	٧٣	

ثانيا الغزل

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهى	القافية
٣٢٩	حاجة	٤	١	–	الهمزة

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهى	القافية
٢٤١	قو مابدالك	٤	٢	–	الباء
٢٤٢	قتيل	٥	١	١	»
٢٦٧	الرسول المعشوق	٦	١	–	»
٢٧٤	عصير الدمع	٩	٢	–	»
٢٧٤	طفل كبير	٤	١	١	»
٢٧٥	أسعديني عريب	٤	١	–	»
٢٨٧	سمىّ وجهك	٥	٢	–	»
٣٢٦	غريب الحسن	٥	١	–	»
٣٣٢	هضيم الحشا	٥	١	–	»
٣٣٥	تحبنى	٦	٢	–	»
٣٤٦	الملتحى	٤	–	١	»
٣٥٥	بروح القدس	٦	٣	–	»
٣٦٠	الذنب ذنبى	١٩	١	–	»
٣٩٧	كبرنا من الهجر	٩	١	–	»
٧١٤	همتى	٥	١	–	»
٧١٩	نسيانك الأدب	٦	١	–	»
٧٢٤	غضبان	١٠	١	–	»
٢٢٧	لوعة المحب	٢٩	١	–	»
٢٧١	يا عبده	٩	٢	–	التاء
٧١٥	عازلة	٦	١	١	»

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهى	القافية
٢٦٠	راح وظبى	٤	-	١	الجيم
٢٩٦	فدتك النفس	٥	٣	-	»
٣٣٨	صفة	٩	٦	-	»
٣٥٢	ظبى سانح	٩	٢	-	الحاء
٣٨٧	نجوت	٤	١	-	»
٢٣٢	الجمال المتجدد	٦	١	-	الدال
٢٣٩	هجر	٥	١	-	»
٢٦١	حوار	٥	١	-	»
٢٧٣	سراب المواعيد	١٣	٨	-	»
٢٨١	طة العواد	٤	١	-	»
٢٩٢	سمها وأعد	٣	٦	-	»
٢٩٥	الأمرد العالم	١٠	٥	-	»
٣٣٠	فى مكتب حفص	١٠	٢	-	»
٣٩٢	ورد فى أرجين	٤	٣	-	»
٧٢٩	نرجس	٧	٢	-	»
٢٤٨	قل وأعد	٥	٢	-	الراء
٢٦٤	نداء ولقاء	١٤	٢	-	»
٢٧٢	أحسن الأثر	٤	٣	-	»
٢٨٠	جنون الحب	١٧	١	-	»
٣٠٥	ملتقى اللذات	٦	١	-	»
٣٢١	خطب يسير	٧	٢	-	»

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهي	القافية
٣٢٣	رحمة الله	٣	٢	–	الراء
٣٣٣	حمدان	٤	٢	–	»
٣٣٥	الجنابة	٧	٢	–	»
٣٣٦	دعني من مواعيدك	٨	١	–	»
٣٨٤	خالف تعرف	١٧	٣	–	»
٧٣٠	خطايا وغفران	٣	١	–	»
٢٩٨	فيم الصد	٧	٣	١	السين
٣٠٦	بين الرجاء واليأس	١٩	٣	–	»
٣٥٥	نعيم وبؤس	٤	٥	١	»
٣٦١	عدوان الحبيب	١٦	١	–	»
٣٦٢	هم وكأس	٧	٣	١	»
٣١٩	قبل العشاء	٨	١	–	الشين
٣٦٥	وقع السياط	٦	١	–	الطاء
٢٦١	صنيع المنى	٥	٢	–	العين
٢٧٧	ياقلب	٥	١	–	الفاء
٣١٨	شبه البدر	٦	١	–	»
٣٦٩	حب عنيف	١٣	١	–	»
٢٦٩	شمس	٤	١	–	القاف
٣٦٦	وجه حمدان	٤	١	–	القاف
٢٩٩	حمى	٦	١	١	الكاف
٣١٨	لك	٥	١	–	»

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهى	القافية
٢٤٧	نداء العقل	٤	١	١	اللام
٢٥٣	مسكين	٤	٤	–	»
٣٠٠	يحسن المطال	٢	–	٢	»
٣١٢	دلالة	٥	٢	–	»
٣٦٧	فى الحمام	٦	٢	–	»
٣٧١	نسيج وحدى	٤	١	–	»
٣٨١	التعاليل	١٠	٢	–	»
٣٨٥	حبيب وميثاق	٣٧	١	–	»
٧١٢	مستعجل	٦	٢	–	»
٧١٨	قل لحمدان	٦	٤	–	»
٢٥٠	دموع الفراق	١٠	١	–	الميم
٢٥٣	أحلام وآلام	٤	١	–	»
٢٥٧	عذاب مقيم	١١	١	–	»
٣٠٢	منى	٤	–	٢	»
٣٣٩	عقاب	٧	٢	–	»
٣٧١	لا تعجلا بملامى	٦	–	٢	»
٣٧٤	متاع	١٨	–	١	»
٣٧٨	يقظة التذكر	٦	١	–	»
٧٣٠	كعاب أم غلام	٦	١	–	»

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهى	القافية
٢٤٣	سأتركه	٣	٢	–	النون
٢٧٧	اكتبى	٥	٤	–	»
٢٨٣	لا تسأليني الصلح	٤	–	١	»
٢٨٩	لولا جنان	١٩	٥	–	»
٢٩١	وابأبى	٦	٢	١	»
٣١٠	بلاء الهجر	٥	١	–	»
٣١١	غدر القيان	٥	٤	–	»
٣١١	مكنون	٣	١	–	»
٣٧٣	خدين	٦	١	–	»
٣٧٣	حزين	٧	١	–	»
٧١٥	ساحر	٩	–	١	»
٧٢٢	منتهى شجنى	١٢	٤	–	»
٧٢٧	حمدان	١١	١	–	»
٣٤١	الفتك الحقيقى	٦	٥	–	الهاء
٢٩٦	الحلو يبيع الحلو	٣	١	–	الواو
	المجموع	٧٢٤	١٧٥	٢٠	

ثالثا : المدح

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهى	القافية
٤١٦	ذئب وحمل	٢	١	١	الباء
٤٨٤	عصا موسى	٤	١	١	»
٥٠٣	أثمان المحامد	٧	٢	–	»
٤٣٤	علم الوجود	١٥	٢	–	الحاء
٤٩٨	عاشوا بأسيافهم	٣	١	–	»
٤١٩	يمين	٤	٢	–	الدال
٤٢٦	يا أبا عيسى	٥	٤	–	»
٤٥٣	إحسان جديد	٢	١	–	»
٤٥٤	العالم فى واحد	٦	١	–	»
٤٥٤	سجان ثقيل	٤	٣	–	»
٤٩٣	سيادة عريقة	٧	٤	–	»
٥٠٢	عز وكهف	٥	–	٣	»
٤٠١	قدوم سعادة الرشيد	٤	١	–	الراء
٤٢٦	تذكر	١١	١	–	»
٤٢٧	تأديب الغير	٣٥	٣	١	»
٤٣٥	ستر المعروف	١٨	١	–	»
٤٥٥	جود وبأس	١٠	٢	–	»
٤٧٨	مجلس السرور	٢٠	٢	–	»
٤٨٠	رحلة إلى مصر	٤٠	١	–	»
٤٨٤	مصر بعيدة	١٢	٢	–	»

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهى	القافية
٤١٧	قبس من النور	١٠	١	–	السين
٤٢٤	نصف رأس	٥	١	–	»
٣٩٨	خليفة لم يسبق	٢٩	١	–	القاف
٤٩٠	جواد	٣٦	٢	–	»
٤٦٠	الله خلصنى	٥	١	–	اللام
٤٦١	الفضل	٤	١	٢	»
٤٧٠	رجاء	٩	٦	–	»
٤٩٤	فاضح البخل	٢٠	٢	–	»
٤٨٦	سادن الكعبة	٢٠	٣	–	الميم
٥٠٠	صاحبى عمرو	٧	١	–	»
٥٠١	هزة الصمصام	٨	١	–	»
٥٠٣	سؤال العظيم	٦	٢	١	الميم
٤٠٣	فى ظلمات السجن	٩	١	–	النون
٤٠٤	غرة مهدية	٢٤	١	–	»
٤١٢	عش أبدا	١٤	٤	–	»
٤٨٣	لبابة	٣	١	–	»
٤٩٣	خير قحطان	٣	١	–	»
٤٩٦	سيوف عك	١١	٣	١	الهاء
٤٥٨	عذرى	٦	١		الواو
	المجمـــــوع	٤٤٣	٦٩	١٠	

رابعا : الهجـــاء

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهى	القافية
٥٤٢	مفن بارد	٣	١	–	الهمزة
٥٦٨	بدوى	٧	–	١	»
٥٠٦	عدنان وقحطان	٣٨	٦	–	الباء
٥١٠	تميم وأسد	٢٧	٥	–	»
٥١٨	الدجال	٢	١	–	»
٥٦٣	اسمى	٦	٥	–	»
٥٣٤	اقترحت السكوت	٢	١	–	التاء
٥٤٧	شربنا ماء بغداد	١٣	–	١	الدال
٥٤٩	هجرة من الردة	٢٨	٢	–	»
٥٥٣	كن رمادا	٣	١	–	»
٥٥٦	ابنة ساعد	٤	٢	–	»
٥٦٥	الخمر شاغلة	٨	٣	–	»
٥٦٧	شكرى جميل	٣	١	–	»
٥٣٠	ابراهيم النظام	٤	١	–	الراء
٥٣٣	لصوص الأشعار	٣	١	–	»
٥٤١	قيان موسى	٣	١	–	»
٥٤٥	واو عمرو	٢	١	–	»
٥٤٥	أحسن بشار	٣	١	–	»
٥٤٥	بارد حار	٣	٣	–	»

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهى	القافية
٥٤٨	كتاب واحد	١٢	٦	–	الراء
٥٥٧	الأعراب والحب	٣٤	٣	–	»
٥٦٦	وابل الإفلاس	١١	١	–	»
٥٢٠	بين الورود والآس	٤	١	–	السين
٥٢٠	زواجه بعباسه	٣	١	١	»
٥٢١	صاحب المجلس	٥	٢	١	»
٥٤٢	غادرة	٤	١	–	»
٥٦٠	لاحر ولا عبد	٤	١	–	الصاد
٥١٩	زمان القرود	٥	٢	–	العين
٥٣٥	إبل تركب	٩	١	–	»
٥٦٠	مجد الهجاء	٥	١	١	الفاء
٥١٣	منافق	٥	٢	–	القاف
٥٢٩	أطواق الهجاء	١٤	١	–	»
٥٢٦	أحمق	٥	٢	–	الكاف
٥٦١	المجد التافه	٣	٢	١	»
٥٦٩	ماذا دهاكا	٣٣	٤	–	»
٥٢٠	خرق النعال	٣	١	–	اللام
٥٤١	بريء من هواها	١٢	٥	–	»
٥٥٤	سعيد بن وهب	٤	١	-	»
٥١٤	ابن صبيح	٥	١	–	الميم
٥١٧	طيلسانى	٥	٢	–	النون

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهى	القافية
٥١٧	صرخة فى السجن	٧	—	١	النون
٥٣١	أمين	٢	١	–	»
٥٥٤	الخصيان	٤	٢	١	»
٥٥٤	قدوة الثقلين	٣	١	١	»
٥٥٥	المعربد	٣	–	٢	»
	المجمـــــوع	٢٦٦	٨١	١١	

خامسا الرثاء

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهى	القافية
٥٧٨	والبه	١٠	—	١	الباء
٥٧٤	خلف الأحمر	١٩	—	١	الفاء
٥٨١	عزاء	٣	١	—	النون
	المجمـــــوع	٣٢	١	٢	

سادسا : العتاب

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهى	القافية
٦٠٦	بعد التجربة	٦	—	٢	الحاء
٦٠٠	عرض مباح	٥	١	—	الحاء
٥٩٩	فسد الخلائق	٤	١	—	الخاء
٦٠٢	سائل ملح	٥	١	—	الدال
٥٩٨	واحد وكثير	٤	١	—	الراء
٦٠٢	عقارب الإخوان	٤	١	—	»
٦٠٣	عليك سلام	٤	٣	٢	»
٦٠١	تجربة الناس	٣	١	—	السين
٥٩٩	الحاح	٨	٢	—	اللام
٦٠٧	إلى هاشم	٨	١	—	الميم
٦٠٥	مناساة	٢	٢	١	النون
	المجمـــوع	٥٣	١٤	٥	

سابعا : الزهد

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهى	القافية
٦١٥	رقيب	٣	١	١	الباء
٦١١	القيامة	١٣	١	–	التاء
٦١٨	المتجر الرابح	٧	٣	–	الحاء
٦١٩	الغد	٢	٢	–	الدال
٦٠٩	أسف على الماضى	١١	٤	–	الراء
٦٢٠	الله المدبر	٦	٣	–	ه
٦٢٠	داء الصمت	٩	٤	–	
٦٢١	فى التراب	٥	١	–	القاف
٦٢٢	ياسائل الله	٥	٢	–	
٦٢٣	نجوى ودعاء		٣	–	الكاف
	المجمـــــوع	١١٤	٢٤	١	

ثامنا : الطرد

الصفحة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات	أفعال الأمر	صيغ النهى	القافية
٦٤٣	رثاء كلب	١٣	١	-	الباء
٦٢٨	كلاب غر الوجوه	١٥	٢	-	التاء
٦٥٥	حمار يعفور	٢٦	١	-	الراء
	المجمـــــوع	٥٤	٤	-	

المصادر والمراجع

أولا : المصادر :

أبو الفرج الأصفهاني : الأغانى ـ بولاق ـ مصر ـ ١٩٥٨ .

أبو نواس (الحسن بن هانىء) :

- ديوان أبى نواس . ت . أحمد عبد المجيد الغزالى . مطبعة مصر ـ القاهرة ـ ١٩٥٣
- ديوان أبى نواس (الخمريات) ت . فوزى عطوى . الشركة اللبنانية للكتاب ـ بيروت ـ ١٩٧١ .

ابن منظور :

- أبو نواس ـ تقديم عمر أبو النصر ـ دار الجيل ـ بيروت ١٩٧٣ .
- لسان العرب . طبعة مصورة عن طبعة بولاق . الدار المصرية للتأليف والترجمة .

محمد الخضرى : مهذب الأغانى ـ مطبعة دار الكتب المصرية ـ القاهرة ج ٧ ـ ١٩٢٦

ثانيا : المراجع :

أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين . تحقيق : على محمد البجاوى ، محمد أبو الفضل إبراهيم . مطبعة عيسى البابى الحلبى ، القاهرة ، ١٩٧١

أحمد رامى (مترجم) : رباعيات الخيام . مكتبة غريب ، القاهرة (د . ت) .

أحمد شوقى : ديوان أحمد شوقى . دار العودة ، بيروت (د . ت) ، المجلد الأول .

أدونيس : الثابت والمتحول ، الجزء الثانى ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٢ .

ابن جنى : الخصائص . تحقيق : محمد على النجار . الجزء الأول . دار الكتاب العربى

الخطيب التبريزى : شرح القصائد العشر . تحقيق : فخر الدين قباوة . دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، الطبعة الرابعة ، ١٩٨٠ .

الخطيب القزوينى : الإيضاح فى علوم البلاغة . مطبعة محمد على صبيح ، القاهرة ، ١٩٧١ .

د/ زكريا إبراهيم : مشكلة الفن . دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٩ .

د/ زكى نجيب محمود : مع الشعراء . دار الشروق ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨ .

د/ شوقى ضيف : العصر العباسى الأول . دار المعارف بمصر ، الطبعة الخامسة ، ١٩٧٥ .

صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر (ضمن ديوان صلاح عبد الصبور) المجلد الثالث ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٧ .

د/ طه حسين : حديث الأربعاء ، الجزأ الثانى ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٥ .

د/ طه وادى : الشعر والشعراء المجهولون فى القرن التاسع عشر . دار الثقافة ، الدوحة (قطر) ، ط ١ ، ١٩٨٦ .

عباس محمود العقاد : أبو نواس (الحسن بن هانىء) ، المكتبة العصرية ، بيروت ، (د . ت) .

- شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى . مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٥ .

د/ عبد الرحمن بدوى : الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى . وكالة المطبوعات (الكويت) ، دار القلم (بيروت) ، ١٩٨٢ .

عبد الرحمن صدقى : ألحان الحان . دار المعارف بمصر ، ١٩٥٧ .

عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز . دار المعرفة ، لبنان ، ١٩٨٢ .

د/عبد المحسن طه بدر : حول الأديب والواقع ، الطبعة الثانية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨١ .

د/ عزيز فهمى : المقارنة بين الشعر الأموى والعباسى فى العصر الأول . دار المعارف بمصر ، ١٩٨٠ .

على شلـق : أبو نواس بين التخطى والالتزام . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٢ .

د/ كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلى . دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٩ .

محمد محيى الدين عبد الحميد : شرح ديوان عمر بن أبى ربيعة . الطبعة الثالثة ، مطبعة المدنى ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

د/ محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى . دار المعارف بمصر ، ١٩٦٣ .

د/ محمد الهادى الطرابلسى : خصائص الأسلوب فى الشوقيات . منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١ .

مقـــــــالات :

د/ أحمد طاهر حسنين : « المعجم الشعرى عند حافظ ابراهيم » . مجلة فصول ، المجلد الثالث ، العدد الثانى ، ١٩٨٣ .

د/ تمام حسان : اللغة والنقد الأدبى ، مقال بمجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الأول ديسمبر ١٩٨٣ .

د/ صلاح فضل : ظواهر أسلوبية فى شعر شوقى . مقال بمجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع ، يوليو ١٩٨١ .

د/ صلاح فضل : من الوجهة الإحصائية فى الدراسة الأسلوبية .

مقال بمجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الأول ، ١٩٨٣

د/ يحيى الرخاوى : إشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبى ، مجلة « فصول » القاهرة ، المجلد الرابع ، العدد الأول ، ١٩٨٣ .

الفهرست

	ص
تقديـــــم	١
المقدمـــة	٣
مدخـــل : نقاد أبى نواس	١٠
الفصل الأول : صيـــغ ومواقـف	٢٥ : ١٢٣
١ ـ صيغة « دع » وموقف الرفض	٣٢
ـ المواضع التى وردت فيها صيغة الأمر « دع »	٣٤
(١) فى مطلع القصيدة	٣٤
(٢) فى صدر البيت	٣٦
(٣) فى صدر العجز	٣٦
(٤) فى الحشو	٣٧
ـ جدول يبين صور صيغ فعل الأمر « دع » وأماكن توزيعها وإسنادهـــا	٣٨
ـ صيغة « دع » بين الرفض والقبول	٤٢
ـ صيغ معاونة :	٤٣
صيغة « خلّ »	٤٣
صيغة « اترك »	٤٤
صيغة « ذر »	٤٤
صيغتا « انتَ ـ اهجر »	٤٥
ـ استخدام صيغة « دع » بين أبى نواس والشعراء السابقين عليه	٤٥
ـ تحليل قصيدة « ساق وخمر »	٤٧
٢ ـ صيغة « اسقنى » وموقف القبـــول	٥٥
ـ أولا : أفعال الأمر	٥٦
ـ ثانيا : صيغ النهى	٦١
ـ جدول يوضح صور صيغ الأمر من الفعل	

« سقى » وأماكن توزيعها وإسنادها ٦٣
- جدول يوضح صور صيغ النهى من الفعل « سقى » وأماكن توزيعها وإسنادها ٦٤
- نتائج الجدول الأول ٦٤
- نتائج الجدول الثانى ٦٥
- بعض جوانب استخدام الشاعر لصيغه « اسقنى »
١ - « اسقنى على ... » ٦٦
٢ - « اسقنى و ..... » ٦٧
٣ - « اسقنى حتى ... » ٦٨
٤ - « اسقنى يا ..... » ٦٩
- جوانب أخرى لاستخدام صيغة « اسقنى » ٧٠
- صيغة النهى « لا تسقنى » ٧٣
- تراسل صيغ الأمر والنهى مع بقية الصيغ اللغوية ٧٣
- تحليل قصيدة « لا تسقنى سرا » ٧٤
- صيغة « هات » ٨٧
٣ - صيغة « اشرب » وموقف التواصل : ٩١
- المواضع التى وردت فيها صيغة الأمر « اشرب » ٩١
- التشكلات الأسلوبية لصيغة « اشرب » ٩٥
أولا : « اشرب » مصحوبة بجملة دعاء ٩٥
ثانيا : « اشرب + مفعول به » ٩٦
ثالثا : « اشرب + على » ٩٧
رابعا: « اشرب » مرتبطة بسياق عطفى ٩٧
صيغة « خذ » ١٠١
٤ - صيغة « قل » وموقف الدعوة ١٠٤
- المواضع التى وردت فيها صيغة الأمر « قل » ١٠٤
- الأدوات التى تقترن بها صيغة الأمر « قـل » ١٠٨
أولا : « قل لـ » ١٠٨

ثانيا « قل لمن » ١١٣
ثالثا : « قل لـه » ١١٤
رابعا: « قل لـى » ١١٥
- بين صيغة « قـل » لأبى نواس ، والصيغ المناظرة لبعض الشعراء القدماء والمحدثين ١١٩
الفصل الثانـى ١٢٥:١٩٦
١ ـ الأمر والنهى وحرية المجاهرة والتحلل : ١٢٧
أولا : المجاهرة : ١٢٧
رصد صيغ الأمر والنهى المرتبطة بلفظة « الجهر » ١٢٧
ملاحظات ١٢٨
تحليل قصيدة « أبو أيوب » ١٣١
ثانيا : التحلل من القيود : ١٣٨
رصد صيغ الأمر والنهى المرتبطة بلفظة « الخلع » ومايدور فى حقلها الدلالى من الفاظ ١٣٨
ملاحظات ١٣٩
تحليل قصيدة « الماجن » ١٤١
٢ ـ الأمر والنهى وطلب العيش : ١٤٦
المواقع الإعرابية التى وردت فيها لفظة « العيش » ١٤٦
أولا : المبتدأ ١٤٦
ثانيا : الخبر ١٤٨
ثالثا : المضاف إليه ١٥١
رابعا: المفعول به ١٥١
صيغة « أدر » ١٥٣
تحليل قصيدة « اللباب » ١٥

٣ - الأمر والنهى ودفع الهموم : ١٥٩
رصد صيغ الأمر والنهى المرتبطة بلفظة « الهم » ومايدور
فى حقلها الدلالى من ألفاظ ١٥٩
ملاحظات ١٦١
تحليل قصيدة « وميض برق » ١٦٥
٤ - الأمر والنهى واليأس من الناس : ١٧٣
المحور الأول : موقف الشاعر من طائفة العذال واللوام واللحاة . ١٧٣
المحور الثانى : موقف الشاعر من « الناس » بصفة عامة . ١٧٨
٥ - الأمر والنهى وإثبات الذات ١٨٣
تجليات الذاتية فى صيغ أسلوبية ١٨٣
١ - صيغة « مالى » ١٨٣
٢ - صيغة « لـى » ١٨٥
٣ - صيغة « راح - رحت » ، « عاج - عجت » ،
« ظل - ظلت » ١٨٧
٤ - صيغة « ابـك - لاتـبك » ، « اسقنى - لاتسقنى » ،
« صل - لا تصل » ١٨٩
صيغة أسلوبية أخرى تعد مظهرا من مظاهر الذاتية :
« لتلك أبكى ولا أبكى ... » ، « ما إن سبتنى .. ولكن سبتنى » ١٩٠
الشاعر (الفرد) بإزاء المجتمع (الكل) ١٩١
٦ - الأمر والنهى وظواهر عامـة : ١٩٤
أ - عناوين القصائد ١٩٤
ب - الأبيات المضمّنة ١٩٤
ج - استلهام روح أبى نواس ١٩٦
الفصل الثالث : ١٩١:٢٣٦
١ - بلاغة الأمر والنهى ١٩٩
٢ - فلسفة الأمر والنهى ٢١٦
٣ - الأمر والنهى والأخلاق ٢٢٩

خاتمـــــــة ٢٣٧
جدول تفصيلى يبين عدد أفعال الأمر وصيغ النهى فى
ديوان أبى نواس ٢٤٧
المصـادر والمراجـــع ٢٧١
الفهرســـــــت ٢٧٥