المجلد السابع والعشرون للعام ٢٠٢٣م
حولية كلية اللغة العربية للبنين بجرجا

تضافر السردي مع الشعري في خمريات أبي نواس"قراءة نقدية لنماذج مختارة"

The Convergence of Narrative and Poetry in the Wine Poetry of Abu Nuwas A Critical Reading of Selected Examples.

بقلم الدكتورة

حنان علي طه

أستاذ مساعد البلاغة والنقد الأدبي كلية دار العلوم
جامعة المنيا ـ جمهورية مصر العربية

الجزء الأول (إصدار يونيو ٢٠٢٣م)

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/٢٠٢٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

تضافر السردي مع الشعري
في خمريات أبي نواس"قراءة نقدية لنماذج مختارة"

حنان علي طه

قسم البلاغة والنقد الأدبي كلية دار العلوم – جامعة المنيا جمهورية مصر العربية

البريد الإلكتروني : hanan.taha@mu.edu.eg

الملخص

استمرت ظاهرة الحضور القصصي في الشعر العربي في نمو على مستوي الابداع الادبي لكنها لم تلق من النقد ما يكشف عن مميزاتها ويبين جمالياتها وأبعادها، إذا طغت نظرية عمود الشعر كمعيار نقدي، وحديثا لم تعد نظرية الأنواع الأدبية محط الاهتمام في مقاربة النصوص الإبداعية على اعتبار أن التماهي هو الاسمة التي تتصف بها.

فإذا كان القدماء يميزون بين الشعر والنثر على أساس الخصائص والأساليب التعبيرية فاليوم لا حاجة لهذا الفصل، فالإبداع الشعري له طاقة متجددة ومجددة تأبي التقوقع داخل الأطر والقيود.

ومن هنا جاءت فكرة هذا البحث الذي يقوم على دراسة ظاهرة تضافر السردي والشعري في خمريات الشاعر الحسن ابن هاني (أبو نواس) ويناقش جماليات هذا التضافر عبر أربعة محاور وهي:

١ – الأنا الشاعرة وصوت الراوي.

٢ – البنية السردية للحدث الشعري.

٣ – الصور الشعرية وتقنيات الوصف (وصف الحدث – الشخصيات والمكان)

٤ – البنية الزمنية للنص الشعري (الاسترجاع – الاستباق والحذف)

الكلمات المفتاحية:الرواية المضادة ، السرد الروائي ، تهشيم الزمن .

The Convergence of Narrative and Poetry in the Wine Poetry of Abu Nuwas A Critical Reading of Selected Examples.

HananAli Taha

Assistant Professor of Rhetoric and Literary Criticism" Faculty of Dar Al-Uloom - Minya University , Egypt .

Email: hanan.taha@mu.edu.eg

Abstract

"The phenomenon of narrative presence in Arabic poetry has continued to grow in terms of literary creativity, yet it has not received from criticism what reveals its distinctiveness and demonstrates its aesthetics and dimensions, as the theory of the "column of poetry" has dominated as a critical standard. Recently, the theory of literary genres is no longer the focus of interest in approaching creative texts, given that harmony is the hallmark that characterizes them .

If the ancients distinguished between poetry and prose based on their expressive characteristics and methods, today there is no need for this distinction. The poetic creativity has a renewed and renewable energy that refuses to be confined within frames and constraints.

"Hence, the idea of this research came to study the phenomenon of narrative and poetic convergence in the wine poetry of the poet Al-Hasan ibn Hani (Abu Nuwas) and to discuss the aesthetics of this convergence through 4 axes:

1- The poetic self and the narrator's voice.

2- The narrative structure of the poetic event.

3- Poetic imagery and descriptive techniques (describing the event, characters, and location.(

4-The temporal structure of the poetic text (recall, anticipation, and deletion).

Keywords: The counter-narrative, the novelistic narrative, the shattering of time .

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة:

يهدف هذا البحث إلى الوقوف بالدرس النقدي على واحدة من الظواهر الفنية الماثلة بوضوح في خمريات الشاعر الحسن بن هانئ، الملقب بـــأبي نواس، ذلك المتمرد على التقاليد الفنية المتوارثة للقصيدة العربية؛ حيث يكثر حضور بعض من مكونات السرد في التشكيل الفني لهذه القصائد الشعرية على وجه التحديد، ويبدو حضورها الفني لافتاً للمتلقي، مما يجعلها ظاهرة مرشحة للدرس النقدي. ومن ثم يسعى البحث إلى فحص النظام الفني الذي تعتمده الخمريات، وكيف ساعد على حضور هذه المكونات، وانسجامها، وتناغمها، وتضافرها داخل البناء الشعري المغاير في طبيعته وتقنياته الجمالية.

من أجل هذا الهدف أخضع البحث عددًا من القصائد الشعرية المختارة للتحليل النقدي؛ بسبب توافر هذه الظاهرة الفنية بها، وحضورها الفني والجمالي "المتكرر" في النص الشعري للخمريات، على نحو لا يغفله المتلقي، وكأن هذا الحضور المتكرر بتنويعاته الفنية يشبه النواة الفنية التي يعتمدها هذا النوع من القصائد، ويقوم عليها.

ويسعى هذا البحث من خلال مهامه الإجرائية إلى تحليل ما حفلت به هذه القصائد من مكونات سردية مختلفة؛ مثل **الوصف، والحوار، والحدث، والشخصيات، والفضاء الزماني والمكاني** معا؛ (الزمكان). والكشف عما لجأت إليه قصيدة الشعر حتى تستوعب طبيعتها الفنية هذه المكونات، وكيف ضفّرتها داخل النسيج الشعري؟.

وعلى الرغم من انتماء هذه المكونات لأجناس أدبية نثرية مجاورة للشعر، مما يجعلها بطبيعتها السردية مغايرة لطبيعة الشعر ولغته المكثفة، وإيقاعاته، وموسيقاه الداخلية والخارجية، فإنها – المكونات– بتقنياتها وحمولاتها الجمالية، وجدت لنفسها موضعا مؤثراً في البناء الشعري. وهنا يتجلى أحد أسئلة البحث

الرئيسة: كيف تحقق ذلك التضافر الجمالي لهذه المكونات غير الشعرية داخل البناء الشعري؟.

كذلك يطرح البحث عبر محاوره ثلة من الأسئلة المنهجية المتعلقة بفكرة النوع الأدبي، وحقيقة نقاء النوع من عدمه؟ وكيف تمرد هذا الشاعر على القصيدة بالقصيدة؟ كيف خرج على كل هذه القوانين الشعرية وقواعدها الراسخة، وكيف تمكن من كسر تلك التقاليد الفنية المستقرة؟ ما هي الطرائق الفنية التي لجأ إليها الشاعر– المتمرد– في خمرياته لاحتواء مثل هذه المكونات السردية، بآلياتها وتقنياتها الفنية المغايرة؟ كيف جرى توظيفها على هذا النحو من التضافر، والتداخل، وأحياناً التماهي؟ هل ما أقدم عليه هذا الشاعر يعد خروجاً فنياً على الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، وإلغاءً لها؟ هل ثمة طمس لهوية النص الشعرية؟ أم إن ذلك الشاعر المتمرد سعى جاهداً – عبر استغلاله للحيّل الفنية وتوظيفه لها – إلى إضاءة النص الشعري.

ويفترض البحث أن لجوء الشاعر لمثل هذه الحيل الفنية، واعتماده على مثل هذه المكونات السردية، وتوظيفه لها في بناء القصيدة الشعرية – الخمريات خاصة – إنما هو عمل فني مقصود، يدل على تمكن الشاعر من قصيدته أولاً، ومحاولته أن تصدر على نحو مغاير لتقاليد القصيدة العربية؛ حيث يبدو أن الأدباء الملهمين والمبدعين الكبار المتميزين بوصفهم علامات في تاريخ الفن هم من أكثر المرشحين للخروج على حدود النوع الأدبي، وأقربهم إلى كسر قواعده الفنية التقليدية، والمتمردين منهم أكثرهم رغبة في تحقيق ذلك.

كذلك يفترض البحث – في سياق اختباره لعلاقات مكونات السرد تلك بالنص الشعري– أن استدعاء مثل هذه المكونات، وحشدها، وطرائق توظيفها، إنما جاء لغاية جمالية خادمة لغاية النص الشعري؛ حيث إنها لم تفقد القصيدة شيئاً من سماتها الجمالية، ولم تحرمها من هويتها ومقوماتها الفنية والجمالية، ولم تخرجها من خانة الشعر– وفق قواعد التصنيف الأجناسي للأدب – عندما طعمتها بمثل هذه

المكونات السردية، بل قد تكون أضافت لهذا النوع من القصائد ملمحاً جديداً كلما أُحسن توظيفها، وربما تكون زادت القصائد حساً جمالياً جديداً مغايراً لغيرها من أدب الخمريات في الشعر العربي، على نحو ما سيسعى هذا البحث لمناقشته، وربما أضفت عليها كثيراً من عوامل المتعة والتشويق.

إن النماذج التي يسوقها البحث، بما تشكله من علاقات فنية بين مكونات السرد وتقنياته والنص الشعري، تفتح باباً للنقاش حول تقنيات السرد وعلاقاتها بالنص الشعري، بقدر ما تفتح باب الجدل حول فكرة نقاء النوع الأدبي، وتثير النقاش بين اتجاهين متباينين إزاء مسألة الحدود والفواصل بين الأنواع الأدبية؛ أنصار يطالبون بضرورة وجود مثل هذه الحدود من جهة، وأنصار التداخل والتقارب بين الأنواع والمطالبين بعدم وجود هوية لازمة للنوع؛ حيث إن الأنواع تتداخل، وتتضافر، وتتقارب، على نحو ما.

في ضوء هذه الفرضيات والأهداف، ومع محاولات الإجابة عن هذه التساؤلات النقدية الشاغلة، وتماشياً مع ما تفرضه دراسات النوع الأدبي أو الأجناس الأدبية من وعي بالنسق الأدبي والخصائص المصاحبة؛ يعتمد البحث وصاحبته على المنهج الوصفي التحليلي باعتباره المنهج الرئيس في الكشف عن الظاهرة، ورصد شواهدها، وربما يكون من أكثر المناهج الملائمة لتحليل الشواهد الشعرية الدالة على تحقق ذلك التضافر داخل البناء الشعري.

وقد وقفت الباحثة بالقراءة الموضوعية على كثير من الدراسات السابقة التي اهتمت بعالم أبي نواس الشعري عامة، والخمريات منه خاصة، محاولة الاستفادة من معطياتها ونتائجها، ويجب الاعتراف بكثرة هذه الدراسات، وتباينها، وتنوعها المنهجي، لعل من أهمها:

- أبو نواس في أنظار الدارسين العرب المحدثين، عيسى عبد الشافي إبراهيم المصري، ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٣م.

- رمز الخمر في شعر أبي نواس– دراسة تحليلية سيميولوجية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة شريف هداية الله، جاكرتا، ٢٠٠٩م.
- دراسة نقدية في مبنى خمريات أبي نواس، يوسف هادي بوزنهزمي، مجلة إضاءات نقدية، فصلية محكمة، السنة الأولى العدد الثاني، ٢٠١١م.
- صورة الساقي في خمريات النواسي، أحلام عبد السلام عبد الموجود، ماجستير، كلية الدراسات العليا– جامعة الخليل، ٢٠١٢م.
- الصورة الشعرية في خمريات أبي نواس وزهدياته، حنان سالم المالكي، مجلة الدراسات العربية – جامعة المنيا ٢٠١٦م.
- الحوار في شعر أبي نواس– "صيغه، أنواعه، وظائفه" التحليل الأسلوبي والسردي، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ٣٨، ٢٠١٦م.
- خمريات أبي نواس، دراسة في ضوء علم اللغة النصي، ماجستير، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، بغداد، ٢٠١٦م.
- جماليات الحوار في شعر أبي نواس، محمد صائب خضير، جامعة بغداد، كلية التربية، مجلة الأستاذ، العدد ٢٢٠، المجلد الأول،٢٠١٧م.

وفي ضوء الدراسات السابقة تبدي الباحثة أسفها واعتذارها لعدم تمكنها –قبل الدفع بهذا البحث للنشر– من الوقوف على كتاب (بنية الحكاية في خمريات أبي نواس – دراسة في تداخل الأنواع الأدبية) للأستاذ الدكتور محمد مصطفى أبو شوارب، ولم تستطع مطالعته والاستفادة منه حتماً.

وقد جاء البحث بعد هذه المقدمة في مهاد يمثل التصور النظري للموضوع، ويطرح المهاد مسألتين، هما:

١– نظرية الأنواع الأدبية وتداخل السردي والشعري في النص الأدبي.

٢– تشكلات الخمر، وتباين صورها في خمريات أبي نواس.

بعد المهاد قام البحث على محاور أربعة تعالج الظاهرة، وتنظر في بنية النص الشعري في الخمريات، وتضافر تقنيات الشعري والسردي. وقد جاءت المحاور كالتالي:

أ. الأنا الشاعرة وصوت الراوي.

ب. البنية السردية للحدث الشعري.

ج. الصور الشعرية وتقنيات الوصف (وصف الحدث- الشخصيات- المكان).

د. **البنية الزمنية للنص الشعري (الاسترجاع- الاستباق- الحذف).**

ثم كانت الخاتمة، وبها أهم نتائج البحث. يليها ثبت مصادر البحث ومراجعه.

المهاد

(١)

شغلت فكرة "النوع الأدبي"، وفيوض نظرية "الأجناس الأدبية" حيزًا كبيرًا من تاريخ الفكر النقدي، وخلّفت رحلتها الممتدة – منذ بزوغ فجر النقد في كنف الفلسفة، حتى اللحظة الراهنة– إرثاً نقدياً هائلاً، ومتنوعاً، ومثيراً لعشرات الإشكاليات المرتبطة بطبيعة النصوص الإنشائية، وخصائص تميزها من حيث النوع الأدبي، وتشعبت إشكالياتها لتطال ركائز العملية النقدية؛ بداية من مفهوم الأدب، وانتهاء بإجراءات نقده، مروراً بمسألة الجنس الأدبي اصطلاحاً ونشأة وممارسة...(١).

ومع كل مقاربة نقدية تنظر إلى طبيعة النصوص وما يميزها، والآليات الأدبية الحاضرة والفاعلة في متونها، وتحليلها من حيث البنية، والدلالة، والوظيفة، يطل علينا هذا الإرث.

لقد احتلت هذه النظرية –عبر تحولاتها التاريخية وفي ظل منجزها النقدي والمعرفي– مساحة شاسعة من حقل النقد الأدبي عامة، وشكّلت – بأبعادها المختلفة المعقدة– ركناً رئيساً من عموم "النظرية الأدبية"، إن لم تمثل حجر الزاوية لها. وطالما ظل الإبداع الأدبي قائماً ومستمراً، بوصفه تعبيراً إنسانياً متجدداً، ستظل مسألة تجنيس النصوص أو تصنيفها الأجناسي تحتل جانباً مهماً من جوانب تحليل النص الأدبي، ومن معالجاته النقدية.

إن كثيراً من معالجات نقاد الأدب ودارسيه تميل إلى النظر للنوع أو الجنس الأدبي بوصفه مدخلاً لقراءة النص، وباباً شرعياً لفهم طبيعته الإنشائية، ولم تزل الدراسات الحديثة بشأن النظرية تستقطب اهتمامات معرفية متنوعة، وتنقب عن

---

(١) حول أهم إشكاليات النظرية راجع: عبد الرحيم جبران: الجنس الأدبي، الاصطلاح والنشأة والممارسة، مجلة النقد الأدبي فصول، المجلد (٢/٢٥) العدد ٩٨، شتاء ٢٠١٧م.

مناهج مختلفة المنابع والعلوم، تعمل كلها على تفنيد الإجراءات البلاغية والنقدية التي تكشف لنا عن الخصائص المشتركة بين النصوص، وتعمل على توجيه عملية إنتاج النص، تبعًا لنسيجه النصي.

ويبدو أن الأمر– بالرغم من تعقيداته النظرية– قد استقر بعد مخاض طويل على ضرورة أن تكون هناك رؤية جامعة للنصوص، وأهمية الاتفاق على شعرية أجناسية منفتحة، تعمل الأنواع فيها على تأكيد هوية النص، وتدعم طرق التواصل الأدبي معه، إنها شعرية تضم كافة النصوص، وهي تعتمد في تقسيمها على ثلاثة تصنيفات نصوصية كبرى هي: **(نصوص أجناسية)**، وأخرى **(بين أجناسية)**، وثالثة **(عبر أجناسية)**.(١)

لقد تطور مصطلح **الشعرية** الأدبية أو "بويطيقا الأدب **Literary Poetic**"، في الآونة الأخيرة، فلم يعد مجرد وصف للعناصر الشعرية المحركة للنفس، التي كان القدماء يعدونها أساس فن الشعر، والتي بدونها لا يصبح الشعر شعراً؛ مثل التخييل والوزن والمجاز والمحاكاة، أو مقابلاً لمصطلح النثرية، بل تطور مفهومه واتسع مجاله ليشمل كل إدراك لقيمة جمالية أو شعورية في أي شيء، أو أي حدث من الأحداث، سواء أكان ذلك الشيء أو ذلك الحدث موجوداً في الواقع، أم متخيلاً في الشعر أو في النثر، ومن ثم أصبحنا نقرأ عن شعرية المكان، وشعرية الزمان، وشعرية الرواية، وشعرية الصورة... (٢).

لكن النقد العربي – القديم بخاصة– متهم بالتقصير إزاء هذه النظرية ومنتجها النقدي، وقد يكون الأمر كذلك، لكن الحقيقة الفنية تؤكد أن فكرة تداخل الأجناس

---

(١) للمزيد من المعلومات حول هذه التقسيمات وتصوراتها ينظر إلى ملفات العدد الخاص ب (شعرية النوع الأدبي) مجلة النقد الأدبي فصول، المجلد (٢/٢٥) العدد ٩٨، شتاء ٢٠١٧م. فقد حملت مقالات العدد مناقشات مهمة للمسألة.

(٢) انظر عبد الرحيم الكردي: شعرية النوع الأدبي، مجلة فصول، المجلد (٢/٢٥) العدد ٩٨، شتاء ٢٠١٧م، ص ١٥.

الأدبية موجودة، ومتجذرة في أدبنا العربي، وإن لم تحظ بالدرس النقدي الملائم، لعل المقامات وحدها خير دليل على فكرة التداخل والتضافر بين الأنواع داخل النص الأدبي الواحد، ومما يؤكد كلامنا قبل فن المقامات، ما وجدناه في شعر المعلقات من حوار وحكي، من مثل ما جاء في معلقة امرئ القيس، والحطيئة، وعمر بن أبي ربيعة، وكذلك قصائد أبي نواس في خمرياته وهي محل الدراسة التي نحن بصددها. ولعل تلك الأدلة الإنشائية الضاربة بجذورها في تاريخ الأدب تؤكد لنا أن مسألة نقاء النوع فكرة لا يمكن الانسياق وراءها، ولا الدفاع عنها نقدياً.

إن بين الأنواع الأدبية مشتركات بنيوية عميقة حتى لو كان كل منها منفصلاً عن الآخر في بعض أخص خصائصه، وتلك المشتركات المذكورة هي سمات إبداعية عابرة للأجناس والتصنيفات لا يمكن الاستناد والاعتماد عليها لتلمس فرادة لنوع أدبي بذاته، لأنها سمات مشتركة تنتمي إلى الأدبية نفسها. وفي مقدمة تلك المشتركات، ظاهرتا "الشعرية والسردية اللتان لا تنتمي أي منها إلى الشعر وحده، أو إلى النثر وحده، ويمكن القول إنه يوجد رابط قوي بين هذين المصطلحين (الشعرية والسردية)، معنى ذلك أن السردية نوع الشعر، فهما متداخلان إلى حد كبير. ويرى بعض النقاد بأمومة الشعرية poetique للسردية narratologie ، أي أن السردية فرع من أصل كبير هو الشعرية"(١).

وإذا كان الكلاسيكيون وعلى رأسهم أرسطو يأخذون على عاتقهم مسألة نقاء الجنس الأدبي، فإن الرومانسيين جاهروا بانصهار الأجناس وتعانقها في بوتقة واحدة تجمع بين المتضادات والمتناقضات منها، فقد آمنوا بالتداخل الأجناسي.

ومثلما أن هناك شعرية في السرد هناك سردية في الشعر، وهذا يعني أن البناء السردي القصصي يدخل بنيويًا في لحمة وسدى البناء الشعري، كما تدخل

---

(١) يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفـــاهيم، ط١، دار أقطاب الفكر، الجزائر، ٢٠٠٦م، ص١١١ .

اللحظة الشعرية في صلب السرد الروائي، في سياق أدبي يظل فيه صوت الشاعر السارد هو الذي يتولى إحداث التشاكل بين ما هو شعري وما هو غير شعري.

لقد استمرت ظاهرة الحضور القصصي في الشعر العربي في نمو فني من حيث مستوى الإبداع الأدبي، لكنها لم تلق من النقد ما يعينها، ويكشف عن مميزاتها، ويبين جمالياتها أو أبعادها، إذ طغت نظرية عمود الشعر كمعيار نقدي يحكم الظاهرة الإبداعية، ويؤطر لأغلب الرؤى النقدية، وإذا وجدت بعض الإشارات النقدية، فإنما تكون مقتضبة مكثفة، وغير مفصلة، لكنها موجودة مهما تكن ندرتها، وتحسب لأصحابها من النقاط، لعل في مقدمتهم "أبو العباس أحمد ابن ثعلب (ت٢٩١هـ) الذي يؤكد أن قواعد الشعر أربع: (أمر، ونهي، وخبر، واستخبار)[١]. إذ عد اقتصاص الأخبار من فنون الشعر والذي يفهم من آرائه بأنه كان يتعامل مع مصطلحات تتصل بالتداخل بين الشعر والأشكال السردية[٢].

كما يدخل القص بشكل أو بآخر فيما ينتجه الشاعر باعتبار أن وظيفته أن يحاكي أوجه الحياة ... "فالشعر خلق باعتباره محاكاة للانطباعات الذهنية"[٣].

كما نجد ابن طباطبا (ت٣٢٢هـ) في كتابه عيار الشعر يشير إلى دور الحكايات في النص الشعري، وأن على الشاعر المجيد تضمين الحكايات في نصه الشعري، يقول: وعلى الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعر دبره تدبيرًا يسلس له معه القول، ويطرد فيه المعنى، فيبني شعره على وزن يحتمل أن يحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام يخلط به أو نقص يحذف منه، وتكون

---

(١) ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى: قواعد الشعر، تحقيق: رمضان عبدالتواب، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٥م، ص٣١ .

(٢) سامي أحمد سليمان أحمد: الاختصاص وتداخل الأنواع الأدبية بين النقد العربي الوسيط والنقد الإيحائي، منشور ضمن مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر ٢٠٠٨م، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠٠٩م، ٤١٩ .

(٣) أرسطو: فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص٦٢ .

الزيادة والنقصان يسيرين غير مخدجين لما يستعان فيه بهما، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه، بل تكون مؤيدة له وزائدة في رونقه وحسنه"(١).

كما يقول: "والحكايات من أحسن المعاني في الشعر"(٢). وهي أن يقتص المتكلم قصة بحيث لا يعذر منها شيئا في ألفاظ قليلة موجزة جدًا، بحيث لو اقتصها غيره ممن لم يكن في مثل طبقته من البلاغة أتى بها في أكثر من تلك الألفاظ، وأكثر قصص الكتاب العزيز من هذا القبيل"(٣).

بل نجد حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" يذهب إلى أن حضور القصص في النص الشعري مما أهمله الدرس النقدي، ويجب وضع القوانين لذلك، لقد هدم حازم آراء سابقيه من النقاد العرب في تعريفه للشعر...(٤).

أما في تاريخ الفكر النقدي الحديث فلم تعد الأنواع الأدبية محط الاهتمام في مقاربة النصوص الإبداعية، على اعتبار أن التداخل والتماهي هو السمة الغالبة التي تتصف بها، مما يعني تراجعًا؛ لكونها كانت المدخل الأساسي للتمييز بين نوع أدبي وآخر، وهذا دليل على حركية التحول والتغير التي يعرفها النوع الأدبي، فإذا كان القدماء يميزون بين الشعر والنثر على أساس الخصائص والأساليب التعبيرية، فاليوم لا حاجة لهذا الفصل، بل يمكن كما قال رينيه ويلك: "إن مفهوم نظرية الأنواع أصبح في موضع شك، انطلاقًا من كون الشعر ليس نوعًا واحدًا، وإنما هو

---

(١) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق وتعليق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الأسكندرية، د.ت، ١٩٨٤م، ص٣٥ .

(٢) السابق: ص١٠٥ .

(٣) البغدادي: تاريخ بغداد، دار الكتب العلمية، د.ت، ص٤٥٩ .

(٤) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتابة، تونس، ٢٠٠٨م، ص١٠٦ وما بعدها.

عدة أنواع ... وهو نمط من أنماط الخطاب الأدبي، يضم كل السمات اللغوية الجمالية التي تحققت بوجه أو بآخر مما يطلق عليه الشعر"(١).

فالأمر لا يحتاج إلى حجة للتأكيد على أن النوع الأدبي يخضع لإبدالات تفرضها المرحلة التاريخية والتحولات الاجتماعية والثقافية، وعليه فالإبداع الشعري له طاقة متجددة ومجددة تأبى التقوقع داخل الأطر والقيود التي تحد من انفتاحها على آفاق تعبيرية؛ لأن "الإبداع الشعري يرفض مفهوم المغلق المنتهي، يرفض الطرق الشعرية التي تبحث عن حلولها في الفكر، وتخضع القصيدة لبنية العقل، لحدوده وقواعده وإلزاماته المنطقية"(٢).

فما حدث من تماهي وتجاور وتحاور بين الشعر والنثر تأكيد على هجنة الأنواع الأدبية "التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا، فالحدود بينهما تعبر باستمرار ، والأنواع تختلط وتمتزج والقديم فيها يترك أو يحور وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك"(٣).

إن الشعر والنثر يشتركان في توظيف اللغة توظيفاً ينسجم مع طبيعة كل منهما في كونه نشاطًا إنسانيًا يعكس حركة واقع اجتماعي تاريخي محدد عكسيًا خاصًا"(٤). إذا لا يخلو نص شعري ما من حضور ملامح سردية بتشكلات مختلفة، ومن ثم نجد لورنث جيني يقر بأن "كل نص شعري هو حكاية، أي رسالة تحكي

---

(١) رشيد يحياوي: الشعرية العربية(الأنواع والأغراض)، إفريقيا الشرق، ط١،١٩٩١م، ص٥.

(٢) أدونيس: مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧١م، ص١١٧ .

(٣) رينيه ويلك/ مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، ١١٠، الكويت، فبراير ١٩٨٧م، ص١٧٦ .

(٤) عبدالناصر هلال: تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين (جدل الشعري والسردي)، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة، عدد ١٦٤، المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠١٢م، ص١٩ .

صورة ذات"[١]. وهو يؤكد بذلك على أن السرد مرتبط باللغة وليس باعتباره بنية مستقلة، فـ "العلاقة بين الشعر والسرد تكون محمولة على وجه آخر مفاده أن يكون الشعر أصلاً لكل أشكال الكتابة الأدبية ... "[٢].

وقد طبق كريس بالديك chris Baldick على هذا النوع من الشعر (الشعر السردي) وعرفه بأنه: "ضرب من القصائد التي تحكي القصة بطريقة مختلفة عن الشعر"[٣].

وهناك من يرجع هذا التداخل بين الشعر والسرد إلى ما أتى به (ياكبسون) من تجاوز مصطلح الشعرية لجنس الشعر؛ لأن مفهوم "الشعرية اتجه صوب النص على اعتبار أنه نشاط لغوي خاص يكتسب جمالياته عبر قدرة المبدع الذي يفرض معه علاقات تقتضيها التجربة الإنسانية في لحظة تشكلها بغض النظر عن مسألة النوع الأدبي"[٤].

إن الحديث عن سردية الشعر حديث عن مشهد تتجسد داخله عوالم مشكلة من أحداث، وحوار، وشخصيات، وزمان، ومكان، ووصف ...، فالسرد ما هو إلا انطلاقة من بداية نحو نهاية معينة، وما بين البداية والنهاية يتم فعل القص أو الحكي. ويؤكد جيرار جينيت على علاقة الشعر بالفن القصصي وهو يتناول

---

(١) ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د. ت، ص١٤٩ .

(٢) أحمد مداس: الفعل السردي في الخطاب الشعري، قراءة في مطولة لبيد، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خضير، بسكرة، العدد العاشر والحادي عشر، يناير-يونيو ٢٠١٢م، ص٣٤ ، ٣٥ .

(٣) محمد عروس: البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس (نماذج من الشعر الجزائري)، مجلة إشكالات، العدد ١٠ ، ديسمبر ٢٠١٦م، ص١٥٠ .

(٤) جميل حمداوي: السيموطيقا والعنونة، عالم الفكر، الناشر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد ٢٥، عدد ٣، ١٩٩٧م ،

الأنواع الأدبية، إذ اعتبر "الشعر الغنائي هو ذات الشاعر، وفي الشعر الملحمي أو الرواية يتكلم الشاعر باسمه الخاص بوصفه راويًا ... يجعل شخصياته تتكلم"(١).

لذا فالجانب الملحمي في الشعر هو الذي يفتح إمكانيات هائلة لعبور السرد إلى الشعر في تواشيح عميق، فعندما تذهب قصيدة إلى النثر فإنها تستثمر طاقات النثر وأهمها السرد الذي أصبح "آلية جمالية مناسبة لحوار الذات مع نفسها ومع العالم والحكي والوصف، وتعدد الشخصيات والرواة يخلق شكلاً مفتوحًا تراكميًا يوازي تشظي الذات وانكساراتها"(٢).

إن هذا كله يؤكد انتفاء فكرة نقاء النوع الأدبي، بل يؤكد أن ثمة تداخل وتضافر وتفاعل بين الأنواع الأدبية.

---

(١) جيرار جينيت: مدخل إلى النص الجامع، ترجمة عبدالعزيز شبيل، مراجعة حمادي صـــمود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م، ص٨ بتصرف.

(٢) عبدالناصر هلال: قصيدة النثر العربية (من سلطة المذاكرة وشعرية المساءلة) دراسة فـــي جماليات الإيقاع، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٢م، ص١٢٨ ، ١٢٩ .

(٢)

أغرم الشعراء منذ العصر الجاهلي بوصف الخمر، لكلفهم وولعهم بها؛ لأنها تضفي على نفوسهم البهجة، وتجلب لمجالسهم السرور، وبها ينسون همومهم...، وقد بدأت مواكب الشعر فيها –حسب ما وصلنا– مع شعر الأعشى في الجاهلية، واستمرت في نتاج أغلب الشعراء من بعده، حتى جاء أبو نواس فأصبح كما يرى النقاد ملك شعر الخمر في عصره.(١) وعلى امتداد عصور الأدب العربي كان أبو نواس هو الشاعر الوحيد الذي ولع بالخمر، وخصها بكل هذا الكم من الشعر، ولم يعرف تاريخ الشعر العربي شاعراً اشتغل على وصف الخمر كما اشتغل به أبو نواس، يستوي في ذلك من سبقوه ومن جاءوا بعده"(٢).

والواقع أن أبا نواس لم يترك جانبًا من جوانب هذا الموضوع دون أن يشارك فيه، ويدلي بدلوه، حتى يبدو ديوانه كأنه قصة الخمر من بدايتها حتى نهايتها. ويعده النقاد من أشعر المحدثين، بعد "بشار بن برد"، وأكثرهم تفننًا، وأرصنهم قولاً، وأبدعهم خيالاً، مع دقة في اللفظ، وبديع المعنى، فهو شاعر مطبوع في كل فنون الشعر، وتفرد بقصائده في الخمريات...(٣).

ويؤكد النقاد على أن حضور الخمر بتشكلاتها المتنوعة في شعر أبي نواس هي ضرب من الشجاعة، والعشق، وقدر هائل من التمرد... ، فالخمر بالنسبة للنواسي علم، ولها فعل الحلم، "حيث نزول الفواصل، ويصبح الظاهر والباطن واحدًا"(٤).

---

(١) مصطفى الشكعة، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، بيروت، عالم الكتب، ص٢ .

(٢) يوسف خليف، في الشعر العباسي نحو منهج جديد، مكتبة غريب، د. ت، ص٥٥ .

(٣) أحمد الأسكندري ومصطفى عناني، الوسيط في الأدب العربي وتاريخه، تقديم: د. محمد حسن عبدالعزيز، مصر، دار المعارف، د. ت، ص٢٥٨ .

(٤) أدونيس: الثابت والمتحول، بيروت، دار الساقي، ٢٠٢٢م، ١١٩/٢ .

بكيتُ وما أبكي على دمنٍ قفر وما بي عشـــــقٍ فأبكي من الجهر[١]

ولكن حديثٌ جاءنا عن نبينا فذاك الذي أجرى دموعي على النحرِ

هكذا يكسر الشاعر الثوابت التي اتبعها من سبقه من الشعراء في الوقوف على الطلل، والبكاء على الدمن، ووصف الرحلة. لقد تخطى بالخمر الأوامر، والتقاليد، وهدم الحواجز التي تعيق الحرية؛ فهي وحدها عنده القادرة على التحول والخلق.

لقد اتخذ أبو نواس من خمره ملاذًا آمنًا يعلق عليه صورًا مختلفة من حياته، ولكي يتسق مع نفسه ويتخلص من صراعاته، ومشكلاته آثر أن يسرف في الخمر بلا حساب، فكان إسرافه فيها موازيًا لإسرافه في شعوبيته، ومجونه وعربدته، جميعًا بلا استثناء.

فعلى المستوى الاجتماعي اتخذ أبو نواس من الخمر خليلاً، ونديمًا، ورفيقًا، يشد إليه الرحال، فكانت ممدوحه، ومحط آماله ... ، وعلى المستوى النفسي كانت الخمر لديه معادلاً موضوعًا للمرأة، يقول[١] :

لـئن هجرتـكَ، بعـد الوصـل، أروى فلـم تهجـركَ صـافيةٌ عقـارُ

فخـذها مـن بنـات الكـرم، صـرفًا كعـين الـديك يعلوهـا احمـرارُ

ولـولا أن يقـال صـبًا نصـيبُ لقلـتُ بنفسـي الشـئ الصـغارُ

بـنفس كـل مهضـوم حشـاها إذا ظلمـت فلـيس لهـا انتصـارُ

وأما على المستوى السياسي فقد بدت الخمر عنده استكمالًا لتيار الشعوبية من منظور حضاري ومذهبي معًا، فكانت حافزًا له لأن ينظم ما نظمه في السخط على بداوة العرب، وأنماط شرابهم وتقاليدهم التي طالما ضاق بها، وسخر منها.

---

(١) ديوان ابو نواس شرحه و ضبطه علي قاعود ،دار الكتب العلمية ،بيـروت –لبنـان ،ط١ ١٩٨٧ ،ص١٣

(١) الديوان ص٢٢١

فالخمر بالنسبة لهذا الشاعر علم، ولها فعل الحلم؛ "حيث تزول الفواصل، ويصبح الظاهر والباطن واحدًا"[١]. لقد كسر الثابت عند الشعراء الذين سبقوه في الوقوف على الطلل، وخرج على ما ألفوه، فالخمر يتخطى بها أبو نواس الأوامر، ويهدم الحواجز التي تعيق الحرية، فهي القادرة على التحول والخلق.

ويشتمل ديوان أبي نواس على كثير من المجون والأدب المكشوف وكثير من مجونه لطيف الإشارة خفي المراد، مما دعا الجرجاني إلى شرح كثير من مراميه في كتاب (الكنايات).

وقدعبر أبونواس في خمرياته عن مسائلالحياة التي تتعلق بالسرور، والأخلاق والمجتمع، والدين، والموت، والحياة.: "تتكون شعر الخمريات من ٢٤٦ موضوع و٢٢ قافية. وإن كان شعراء الجاهلية والإسلام والأمويين وصفوا الخمر لأغراض أخرى كالفخر، وشيم الفتى العربي قبل الإسلام، فلم يكن وصف الخمر غرضًا من الأغراض الشعرية، ولم يكن فنًا مستقلاً، ولكن أبا نواس جعل من الخمر غرضاً رئيساً من أغراض شعره، وقد أجاد في وصفها كما لم يسبقه به أحد؛ لما أضفى عليها من سمات فنية وإبداعية، كما أنه ضمنها رموزًا وأوصافًا معنوية تبتعد بها عن عالم الخمر المادي. فالخمر عند أبي نواس تعبر عن حاجة روحية ونفسية وفكرية، وتجسد بوضوح ما في نفس الشاعر من غنى روحي وفكري وسياسي وفلسفي. لقد اتخذ من الخمر منطلقًا لإبداع عوالم شعرية وخلق اتجاه فني متميز.

استعمل أبو نواس مفردات كلها تختص بالخمر، لكنه استعملها في معاني مختلفة على حسب ما تقتضي الظروف، وعلى حسب ما وصل إليها من الناحية الفكرية لخمرياته مراتب ودرجات تبدأ من أقلها أهمية إلى أحسنها وأجودها رتبة".

ثم أدرك النواسي ضرورة التجديد في الشعر، فثار على الأعراف والتقاليد. يذكر الدكتور طه حسين ذلك فيقول: "إنه كان يريد أن يتخذ ويتخذ الناس معه في

---

(١) أدونيس: الثابت والمتحول، بيروت، دار الساقي، ٢٠٢٢م، ١١٩/٢ .

الشعر مذهبًا جديدًا ...، وإنما كان عليه أن يصف القصور والرياض ويتغنى بالخمر والقيان، فإن فعل ذلك فهو كاذب متكلف"(١).

وفي الكثير من أشعاره ما يدل على ثورته على نظام القصيدة القديمة، يقول:

لا تَبــكِ ليلــى ولا تطــرب إلى هنــد واشــرب علــى الــوردِ مــن حمــراءَ كــالوردِ

كأسًــا إذا انحــدرت في حلــقِ شــاربها أجدتــهُ حُمرتهــا في العــينِ والخــدِ

فــالخمرُ ياقوتــةٌ والكــأسُ لؤلــؤةٌ مــن كــفِّ جاريــةٍ ممشــوقةِ القــدِّ"(٢).

كذلك يقول:

لا تَبــكِ رسمًــا بجانــب الســند ولا تجــدُ بالــدموع للجِــردِ

ولا تُعــرج علــى معطلــةٍ ولا أثــافٍ خلــت ولا وتــدِ"(٣).

لقد "اتخذ من وصف الخمر ومالها من لذة وسيلة إلى مدح طريقته الحديثة، وذم طريقة القدماء"(٤). كما حمل شعر الخمر كثيراً من معاني السخرية الموجهة إلى السلطة كما يرى شوقي ضيف يقول: "فمثلاً هارون الرشيد حين يمدحه أبو نواس أو أبو العتاهية لا يمدح شخصه من حيث هو، وإنما يمدح المثل الأعلى للخليفة الكامل كما يتراءى في مخيلة الإسلامية"(٥).

والمدقق في خمريات أبي نواس يجده قد استخدمها استخدامًا ذكيًا في التعبير عن جميع مواقفه سواء ما كان منها في الدين، أو الأخلاق أو السياسة، أو للتعبير عن حالته النفسية نتيجة وحدته، كما أنها كانت وسيلة من وسائل التعبير عن موقفه

---

(١) طه حسين :حديث الأربعاء،صادر عن مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة ، القــاهرة ٢٠١٢ ج ٩٥.

(٢) الديوان، ص ١٤٩.

(٣) الديوان، ص١٥٨ .

(٤) حديث الأربعاء، ج ٢، ص ٩٠ .

(٥) شوقي ضيف، الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، ط دار المعارف، د.ت، ص٦٢ .

من القيم والحياة والفن، كما أنه ابتكر في سنواته الأخيرة من عمره نوعًا من الخمريات يحض بها على الزهد في الهموم، وإبدال العيش الذميم بالعيش الحميد، يقول:

هلَّـــا اســـتعنت علـــى الهمـــومِ صـــفراءَ مـــن حلـــب الكـــرومِ
ووهبـــت للعـــيش الحميـــ د بقيـــةَ العـــيشِ الـــذميمِ
بمجـــالس فيهـــا المـــزا هِـــر والأوانـــس كـــالنجومِ"[1].

كما يقول:

بكيـتُ ومـا أبكـي علـى دمـنٍ قفـر ومـا بـي عشـقٌ فـأبكي مـن الهجـرِ
ولكـن حـديث جاءنـا عـن نبينـا فـذاك الـذي أجـرى دمـوعي علـى النحـرِ
بتحـريمِ شُـرب الخمـرِ والنهـي جاءنـا فلمـا نهـى عنهـا بكيـتُ علـى الخمـرِ
فأشـربها صـرفًا وأعلـم أننـي أعـزر فيهـا بالثمـانين في ظهـري[2].

إن أبا نواس خرج على طريقة الأوائل في الوقوف على الطلل، وبكاء الأحبة الظاعنين، وتذكر الأيام الخوالي، وجعل الحديث عن الخمر وعشقه لها وتعلقه بديلاً، فكان تقديسه لها، ومن أجلها تقوم الصلاة، ويا للمفارقة الغريبة أنه يؤثرها على العبادات!! وأن جل ما يحزنه ويبكيه هو هذا التحريم الذي جاء لمنعها، لأنها تتنافى مع أوامره، فالخمر بالنسبة له حلم جميل، أو هي كالحلم: "تكشف المجهول سواء في الذات أو في الطبيعة، وتقتلعها من وحل الأشياء العادية، وتقذف بنا فيما وراءها، وتعلمنا أن المرئي وجه اللامرئي، وأن الملموس تفتح لغير الملموس، فما نراه ونحسه ليس إلا عتبة لما لا نراه، ولا نحسه...[3].

(١) الديوان، ص١٣٧ .
(٢) الديوان، ص٢٠٢.
(٣) أدونيس: الثابت والمتحول، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٢م، ص ١١٩ .

هكذا هي الخمر بالنسبة لأبي نواس، حلم يرتفع به لعنان السماء يلامس به ما حجب عنه في الواقع، وما خفي عنه في المشاهد المرئي. فالخمر لديه تجتاز بنا هذه العتبة، حيث تزول الفواصل، ويصبح الظاهر والباطن واحدًا، وكما أنها تنقلنا ضمن المكان إلى المكان الخفي الآخر، فإنها كذلك تنقلنا ضمن الزمن إلى ما يتجاوز الزمن، حيث يمحي زمن الاصطلاح زمن الدقائق والساعات والليل والنهار، وحيث تتحول الحياة إلى ما يشبه النشوة الدائمة(١).

وتستمر عطايا النواسي ونصائحه لمن يحتسون الخمر، فيوضح لهم كم هي منجاة لهم من الهم والغم، وقد يخرج عن حدود الدين وأوامره ونواهيه، وعن إطار الشريعة الإسلامية، فتراه يحلل ما حرمه الله، وتمادى في ذلك بنصح الناس أن يفعلوا ما نهوا عنه، يقول(٢):

فخُـــذها إن أردتَ لذيـــذَ عـــيشٍ ولا تعـــــدل خَليلـــــي بالمـــــدامِ

فـــإن قـــالوا : حـــرامٌ، قـــل : حـــرامٌ ولكـــــن اللـــــذاذةِ في الحـــــرامِ

(١) الثابت و المتحول ، ص١١٩ .

(٢) الديوان ص ٤٧٦

خمريات أبو نواس وتضافر السردي والشعري

أولاً: الأنا الشاعرة وصوت الراوي: (الراوي العليم – تعدد الرواة).

تظهر شخصية أبي نواس– الشخصية الشاعرة– عبر خمرياته في صورة فريدة وباذخة، وقد تتشابه كثيرًا عند حضورها في القصة الشعرية مع الشخصية الروائية، من حيث ملامحها وتكويناتها الفنية، ويبدو تشكيل شخصية الشاعر مرهون بمستويات الحكي والسرد، والتداعي النصي، والتفاعل معه كعتبة من عتبات الوعي.

لقد برع أبو نواس في إبداعه الشعري بدفع الذات الشاعرة إلى الظهور، والسيطرة بها، والتحكم في مجريات النص الشعري لديه، وإظهار قدراته على مستوى بنية الموضوع وبنية الفن، واختلاف طرائق قصصه تساير حركة النص، وتدفع بها إلى تمامه، أو اكتمال نسيجه، بل وتحفيز اللغة للوصول إلى غايتها من أن تغدو مسكونة بالحركة والحيوية والنشاط والتجدد، وأن تتوجه مسارات السرد في الخمريات إلى مناطق حكائية ووصفية شديدة الخصوصية، ولذا نلمح شخصية الشاعر هي المحركة لدفة الحكي في الخمريات، تصف وتعلق حتى عن نفسها.

ويبدو أن آليات الحكي والسرد الممنوحة لشخصية الشاعر في خمريات أبي نواس تضاهي بدرجة ما وعلى نحو ما شخصيةَ الحكاء الراوي؛ حيث تبدو شخصية الشاعر في الخمريات أشبه بشخصية الراوي المتحكم في تدرج الحكي، أو ما يسميه نقاد السرد بـــ "الراوي العليم"، فهو المتحكم في حركة النص الروائي داخلياً وخارجياً، وفي سبك أحداثه وتشابكها وتفاعلها وصولاً بها إلى الذروة والتعقيد، ثم الانفراج والحل.

لقد شكل حضور (الأنا) في الشعر العربي ظاهرة أدبية استرعت اهتمام النقاد والدارسين، فهي ظاهرة لا تختص بفترة زمنية ولا بعصر دون آخر، لذلك نجد لها دلالات تكون متشابهة إن لم تكن واحدة ، فهي الالتفات إلى الذات المبدعة،

بأية صورة من الصور، وهو ما استدعى دراسة سلوك الفرد ومعرفة الطاقة التي تكمن وراء تفاعلاته مشكلاً بذلك الأنا.

ولا يمكن حصر معنى (الأنا) ودلالاتها في سطور، فهو "مصطلح مراوغ يستعصي على التعريف والحد الاصطلاحي؛ لأنه يدخل في مشاركة كبيرة في أغلب الفروع الإنسانية (الفلسفة، علم النفس، علم الاجتماع، علوم العربية...)[١]. ويرى بعض الباحثين أن مصطلح (الأنا) يتداخل عند الفلاسفة العرب بين النفس والعقل، حيث يذكر عباس يوسف حداد ذلك في قوله: "... لقد تطابقت الأنا مع الذات المفكرة بوصفها عقلاً، وقد تأرجحت الأنا بين العقل والنفس في الفلسفة العربية حتى أصبحت أقرب إلى النفس منها إلى العقل"[٢]. بينما نجد الأنا مرتبطة على المستوى النحوي بمنظومة الضمائر[٣]، و(أنا) تقابل (ذاتي) أي أن الأنا هي: "ضمير متكلم قائم بذاته ولذاته ولا ينازعه أو يشاركه في ذاتيته، ويصنفه آخر فهو مستقل عن غيره، وإن كان منتجًا له، وناتجًا عن علاقته به"[٤]. فالأنا هنا هو المنفرد والمستقل بذاته عن الغير حتى لو كانت تربطنا معه علاقة.

---

(١) عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض نموذجًا)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط٢، ٢٠٠٩م، ص١٨٧. لكن الأمر في علم النفس مختلف؛ فالسلوك له دافع داخلي، من قوى لا شعورية، تكونت عبر تاريخ الشخص وخاصة من خلال علاقته بوالديه. ويرى فرويد أن كل سلوك ينتج من قبل شخص ما، ما هو إلا فعل ناتج عن الجهاز النفسي المكون من ثلاثة أقسام الهو (الليبيدو)، الأنا (الضمير)، الأنا الأعلى (المجتمع). فالليبيدو هو المكونات الغريزية والتي تركز على كيفية الحصول على اللذة ودفع الألم، إلا أن تلك الرغبات الغريزية لا تعرف طريقها إلى الإشباع والتحقق لأنها ستصدم بالأنا وإذا تجاوزته وجدت عقبة أخرى ألا وهي الأنا الأعلى. فكلما كانت الشخصية سوية كانت درجة قوة الأنا عالية وإذا كانت العكس فإن الشخصية منحرفة.

(٢) المرجع السابق، ص١٠٢ .

(٣) الأنا في الشعر الصوفي، ص١٨٧ .

(٤) أحمد ياسين سليماني: التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر المعاصر، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط١، ٢٠٠٩م، ص٤٠٤ .

وعندما قسم فرويد النفس إلى ثلاثة أقسام: "الهو ، والأنا ، والأنا الأعلى"(١). فالأول يدفعه إلى تحقيق حاجاته وغرائزه، والثاني يدفعه إلى أن يكون معتدلاً في تصرفاته، والثالث يدفعه إلى أن يكون مثاليًا (متزمتًا) ، والناظر في شعر أبي نواس وأخباره يدرك أنه كان يعاني صراعًا مريرًا بين الهو والأنا الأعلى، فما شاع في عصره من ملذات وانصرافه نحوها يخضع إلى سيطرة الهو، ثم كانت تسنح له سوائح تدفعه إلى أن يكون مثاليًا في تصرفاته بحكم نشأته الدينية، وتحصيله العلمي وأعراف مجتمعه.

لقد استطاع أبو نواس من خلال شاعريته وما جادت به قريحته أن يخلد اسمه على الرغم من اختلاف وتباين الآراء حوله، تتميز شخصيته بأنها تقوم على محبة الظهور والعرض والشغف بإغاظة الناس، والاستخفاف بهم، وفي هذا الموقف دليل على ما نظن، فقد هجاه أحد الأشخاص وهو (علي الأجهري) فما كان من أبي نواس إلا أن ثأر لنفسه قائلاً:

بمـــــا أهْجـــــوكَ ؟ لا أدْري ! لســـــاني فيـــكَ لا يجـــري

إذا فكـــــــرّتُ في هجـــــــوِ كَ أشـــفقْتُ علـــى شـــعْري(٢).

كما أنه كان بالنسبة له "أن يجهر بملذاته أهون لديه من أن يمنع عن لذة من اللذات مجلبة لمرضاتهم، لأنه يؤثر مذمتهم واستنكارهم على ثنائهم وإطرائهم(٣).

وتبدو الخمرة ذات مكانة عالية عند أبي نواس، ولهذا دار عليها جل شعره، فأجاد وأبدع، وهذا ما دفع العقاد أن يقول: "... إن هذه الحالة يتحدى بها صاحبها

---

(١) انظر: كلفن هال، أصول علم النفس الفرويدي، ترجمة محمد فتحي الشنيطي، ط٢، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٧٠م، ص٢٥ وما بعدها.

(٢) مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين-بيروت، لبنان، د. ط. د. ت، ص٨ .

(٣) عباس محمود العقاد، أبو نواس الحسن بن هانئ، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د. ط. د. ت، ص٨ .

الناس، ليسخر منهم، ويكشف وباءهم، وقد يهون عليه شأن الرياء والصراحة، فلا يعلن رذائل نفسه كراهة للرياء وحبا للصراحة، بل يعلنها لأنه يريد أن يقرر شخصيته، ويشعر الناس بوجوده، ويستخف بما يسترونه ويعلنونه، فلا هو مكترث لهم متسترين ولا مكترث لهم معلنين...[١].

وهذه الأبيات خير دليل على ما نقول[٤]:

ومســـــتعبدُ إخوانـــــه بثرائـــــه ليســـت لـــه كـــبرًا علـــى الكـــبرِ

إذا ضـــمني يومًـــا وإيـــاه محفـــلُ رأى جـانبي وعـرًا يزيـدُ علـى الـوعر

لقـد زادنـي تيهًـا علـى النـاس أننـي أرانـــي أغنـــاهم وإن كنـــت ذا فقـــرِ

فـــوالله لا يبـــدي لســـاني لجاجـــةً إلى أحـــدٍ حتـــى أغيـــبَ في القـــبرِ

وقد وضحت شخصيته وحب الظهور مع الاعتداد بالنفس، وهذا من (النرجسية) المعتمدة على الأنا كما يراها علماء النفس.

ولتحديد الحاكي أو الروائي في نصوص الخمريات يجب أن تعتنى باقتفاء أثر صوت الشاعر/الراوي داخل النص، وتدخلاته في تصعيد الحكي.

فالمعروف نقداً أن العرب لم يكتبوا سردًا منمطًا إلا عبر شكلين: الأول خاضع للوزن وهو الشعر القصصي. والثاني غير خاضع للوزن وهو المقامات[٢]. والمعروف أن للمتكلم في الحكي حالتين؛ إما أن يكون الراوي خارجًا عن نطاق الحكي، أو أن يكون شخصية حكائية موجودة داخل الحكي، فهو إذن راوٍ ممثل داخل الحكي، وهذا التمثيل له مستويات؛ فإما أن يكون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي ينتقل أيضًا عبر الأمكنة، لكنه لا يشارك في الأحداث، وإما أن يكون

---

(١)عباس محمود العقاد، أبو نواس الحسن بن هانئ ، ص٢٩ .

(٤) الديوان ص ٢٨٥

(٢) ينظر: نسيمة حارش: شعرية القص عند عمر بن أبي ربيعة، جامعة قسطنطينية، ٢٠٠٨م، ص٣٥ .

شخصية رئيسة في القصة. وعندما يكون الراوي ممثلاً في الحكي أي مشاركًا في الأحداث إما كشاهد أو كبطل، يمكن أن يتدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعاليق والتأملات تكون ظاهرة وملموسة إذا ما كان الراوي شاهدًا؛ لأنها تؤدي إلى انقطاع مسار السرد، وتكون مضمرة ومتداخلة مع السرد بحيث يصعب تمييزها إذا كان الراوي بطلاً[1].

والمتتبع لقصائد الخمريات لأبي نواس يتضح له أن الصوت المهيمن على تشكلات نصوصه هو صوت الشاعر نفسه، وهو البطل الرئيس، والشخصية الفاعلة في كل ما تدور حوله قصائد الخمريات، وحضوره فعال حيث يشبه وجود الراوي في هذا الصدد، يقول:

يـــا رُبَّ منـــزلِ خمـــار أطفـــت بـــه ... والليـــل حُلتـــه كالقـــار ســـوداءُ(١)

فقـــام ذو وفـــرةٍ مـــن بطـــن مضـــجعة ... يميـــل مـــن ســـكره والعـــينُ وســـناءُ

فقـــال: مـــن أنـــت في رفـــقٍ فقلـــتُ لـــه: ... بعـــض الكـــرامِ في النعـــتِ أسمـــاءُ

وليس هذا ببعيد عن قوله في خمرية أخرى[2]

وخمـــارةٍ نبهتُهـــا بعـــد هجعـــةٍ ... وقـــد غابـــت الجـــوزاءُ وارتفـــع النســـرُ

فقالـــت مـــن الطـــراق؟ قلنـــا: عصـــابةً ... خفـــافُ الأداوي يُبتغـــى لهـــم خمـــرُ

فجـــاءت بـــه كالبـــدر ليـــلَ تَمّـــهِ ... تخـــالُ بـــه ســـحرًا ولـــيس بـــه ســـحرُ

وقد فرق أحد الباحثين المحدثين بين الراوي المشارك والراوي غير المشارك، وجعل الفارق بينهما تحديد المسافة التي تفصل بين الـــراوي والشخصـــيات، فـــإن تضاءلت هذه المسافة أو تلاشت كان الراوي مشاركًا، وإذا تسعت كان الراوي غير

---

(١) محمد محي الدين عبدالحميد، شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص١٢٢ .

(١) الديوان ص ١٨

(٢) السابق ص ٢٠٢

مشارك، وإذا تحققت هذه المشاركة وتقاربت المواقع أو تزامنت أصبح الراوي واحدًا من الشخصيات، بل تحول هذه الشخصيات في هذه الحالة إلى رواة يصنعون الأقوال السردية في إطار صناعتهم لأفعالهم الأخرى ....[١]

وخَمـــارةٍ للـــهو فيهـــا بقيـــةٌ إليهـــا ثلاثًـــا نَحـــو حانتهـــا سِـــرنا

ولليـــلِ جلبـــابُ علينـــا وحولنـــا فمـــا إن تـــرى انسًـــا لديـــه ولا جِنّـــا

إلى أن طرقنـــا بَابهـــا بعـــد هَجعـــةٍ فقالـــت مـــن الطُـــرّاقُ قُلنـــا لهـــا إنّـــا

شـــبابٌ تعارفنـــا ببابـــكِ لم نكُـــن نَـــروحُ بمـــا رُحنـــا إليـــكِ فأدلَجنـــا

فقالـــت لنـــا أهلًـــا وســـهلًا ومرحبًـــا بفتيـــانِ صـــدقٍ مـــا أرى بيـــنهم أفنـــا

فقلـــتُ لهـــا كيلًـــا حســـابًا مقومًـــا دواريـــقَ خمـــرٍ مـــا نقصـــنَ ولا زِدنـــا

وفي هذه الأبيات وإن كان الشاعر (السارد) هو الذي يقص الحكاية، إلا أن خيوطها تشابكت وامتزجت في نسيجها بفعل هذا الحوار المتبادل بين الراوي المؤطر للحكاية وبين هذه الشخصيات الموظفة والمحركة لبناء السرد الشعري.

وقد ثبت مما لا يضع مكانًا للشك أن قصائد الخمريات القصصية يتأطر فيها الكلام ضمن كلام الراوي، "أي ضمن صيغة الخطاب المسرود الذي تتخلله في بعض القصائد صيغة الخطاب المعروض المنتج من خلال الحوار"[٢].

والراوي دائما يحلل الأحداث من الداخل، إنه البطل الذي يروي قصته بضمير الـ (أنا)، وهو بهذا المعنى راوٍ حاضر يقدم لنا طبيعة الزمن والفضاءات المتحكمة في أحداث ومسارات قصته، وبذلك يكون ممهدًا لما سيقع فيما بعد، بل

---

(١) راجع سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط أولى، ١٩٨٩م، ص١٦٩.

(٢) يمني العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط١، دار الفارابي، ١٩٩٠م، ص٩٠.

يجذب انتباه (المتلقي) إلى الاستمرارية في متابعة ماذا سيحدث بعد في نهاية الأحداث وختام القصة.

كما تتجلى الأنا الشاعرة لدى الشاعر في اللغة التي جاءت جملة مركبة من الأبعاد والرؤى التي شكلت الأنا لديه، وحددت معالم شخصيته ليتمخض عنها إلهام شعري يتسم بقوة الأسلوب خاصة في الخمريات، فلغة الشاعر هي "الوعاء الذي يجسد فيه هذا العالم الذي خلقته الأنا النواسية لنفسها فأبدع الشاعر في رسم تلك اللغة"(١)، يقول:

لا عـــيشَ إلا المُـــدامُ أشـــرُبها مُغتبقًـــا تـــارةً ومصـــطبِحا(٢).

ومنها أيضا قوله:

نـــزه صـــبوحكَ عـــن مقـــال العـــذَّل مـــا العـــيشُ إلا في الرحيـــقِ السُلْسَـــل.(٣)

ومنها قوله:

فمـــا الطـــيشُ إلا أن تراني صـــاحيًا ومـــا العـــيشُ إلا أن ألَـــذّ فأســـكرا(٤)

ولغة الخمر مرآة حقيقية تعبر بصدق عن مواقف الشاعر، وتتجلى فيها الأنا وتأبى ألا تكون نموذجا لذات الشاعر وتجربته في الحياة.

ولاحٍ لحَـــاني كـــيْ يجـــيءَ ببِدعـــةٍ ، وتلـــكَ لَعَمْـــري خُطّـــةٌ لا أُطيقُهـــا

لَحـــاني كَـــيْ لا أشْـــرَبَ الـــرّاحَ ، إنّهَـــا تُـــورّثُ وِزْراً فادِحـــاً مَـــنْ يـــذوقُهَا

هـــي الشـــمسُ إلّـــا أنَّ للشـــمس وَقـــدَةً ، وقهوتُنـــا في كُـــلِ حســـنٍ تفوقُهـــا

---

(١) نور الهدى رواق: الأنا والآخر في ديوان أبي نواس، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر سكرة، ٢٠١٥/٢٠١٦م، ص٧٤ .

(٢) الديوان:ص٩٧.

(٣) الديوان ص ١٢٨

(٤) السابق :ص ٣٦٧

جاءت الكلمات تفيض بلغة حية تمس إحساس المتلقي، كما أنها تشعرنا بهذا الإحساس المشحون بالأنا. أبو نواس كان حريصًا على التغني بالخمر وإشادته وتغزله بها، حتى إنه تغزل بالساقي وذكر مفاتنه وأمعن في وصفه، وذلك راجع إلى تعويض للأنا التي لاقت الاعتراض من (المرأة)، لقد لفظته المرأة فلجأ إلى الشعر يبث فيه مشاعره تجاهها، يقول(١):

تَمُـــدُّ بهـــا إليـــكَ يـــدا غُـــلام أغَـــنُّ كأنـــهُ رَشـــأٌ ربيـــبُ

غَذتـــهُ صـــنعةُ الـــدَّاياتِ حتـــى زَهـــا فَزَهـــا بـــه دَلٌّ وطيـــبُ

يَجُـــرُّ لـــك العَنـــانِ إذا حَســـاها ويَفـــتحُ عقـــدُ تَكتـــهِ الـــدبيبُ

فأبو نواس كان في صراع داخلي يدفعه إلى تحريك ضميره الفردي، تمثل في هذا الصراع بين الأنا الأعلى وحركة عينه التي لم تكن من الخارج للخارج، بل كانت حركة من الخارج إلى الداخل والعكس(٢). لقد كان لأناه الداخلية سلطة أقوى على "الأنا الأعلى" وتقاليد المجتمع؛ "لأن أبا نواس من هذا النوع الذي إذا لم ينتصف لكيانه الفردي، ويخرج برؤيته الخاصة للحياة فإنه سيعتبر نفسه إمعة، مقلدًا طيعًا للسابقين عليه، ولسانًا يردده الجموع"(٣). ولهذا نجد أناه المعتزة بذاتها لن تخنع وترضى له أن يكون كذلك.

---

(١) الديوان: ص٣٥ .

(٢) محمد زكي العشماوي: خمريات أبي نواس، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، د .ط ، ٢٠٠٨م، ص١٨٧ .

(٣) السابق نفس الصفحة.

ثانياً: البنية السردية للحدث الشعري.

(تضافر السرد والوصف والحوار) في الخمريات.

إن كل عمل أدبي يقوم على أساليب القص والسرد والحوار، يستثير تقنية الحكي، وهي عناصر وأساليب قديمة قدم الإنسان؛ لذلك يرى رولان بارت أن الحكي حاضر في الأزمنة والأمكنة والمجتمعات كلها..."[١].

وفي خمريات أبي نواس يتشكل حضور فني بارز لكثير من عناصر القص، ومكونات السرد، مثل الحوار بين الشخصيات الماثلة في كل خمرية، ولعل وعي الشاعر بطبيعته المتمردة على تقاليد القصيدة العربية هو ما سيدفعه بضرورة إثراء قصائده بمكونات من عالم النثر، ويجعله يفتح نصه على قدرات سردية وتصويرية غير تقليدية واسعة، منحته حرية في تصوير عالمه الخمري بدقة، فالتقنيات السردية من أهم مكونات البنية النصية، بما حققته من بنية متنامية عميقة فتحت أفقًا من الدرامية في الخطاب الشعري، وكسرت قدسيه البنية الواحدة انطلاقًا من التحقق الإنساني والجمالي في آنٍ...[٢].

إن لغة الحكي تأتي على ثلاثة أشكال هي: لغة الحوار، لغة السرد، أو لغة المناجاة أو ما يسمى بالمونولوج[٣]. ويعد الحوار عنصرًا محوريًا في بناء العمل الشعري ذي النزعة السردية، وهو تقنية فنية متميزة تسهم في جذب انتباه المتلقي وتفاعله مع ما يطرحه الشاعر من أفكار وإيقاع أحاسيسه، والحوار حديث الشخصية الإنسانية المنبعث من أعماقها، والمعبر عنها أدق تعبير.

---

(١) رولان بارت: وجيرار جينيت: من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة غسان السيد، دار نيتوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠١م، ص١٣ .

(٢) محمد صابر عبيد: القصيدة الحديثة (بين البنية الدلالية والبنية الاجتماعية) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠١م، ص٤٢.

(٣) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت، عالم المعرفة، ١٩٩٨م، ص١١٤.

من اللافت للنظر أن الحوار في خمريات أبي نواس يأتي متصلاً أو مقترنًا بالسرد، وهما يشكلان (الحوار، والسرد) أساسًا واحدًا ولمحة واحدة استندت عليه معظم هذه القصائد. فإذا كان الحوار هو ما يدور بين الشخصيات من كلام، فإن السرد يكون وصفًا للأحداث، وأحيانًا للتعريف بالشخصيات. ومن هنا يظهر التداخل والامتزاج بين المصطلحين.

وقد نجح أبو نواس في إدارة الحوار في نصوصه الخمرية، فهو يركز عليه تركيزًا مباشرًا بوصفه تقنية لا هدفًا. "وطبيعي أن القصيدة لن تكون من أولها إلى آخرها حوارًا، وإنما يستغل الشاعر أسلوب الحوار في جزء أو أجزاء منها يدرك هو بحاسته الدرامية أن الانتقال من صوته التقريري إلى أصوات المشهد أنسب، وأنه يوفر للقصيدة في مجملها حيوية أكثر"(١).

وخمّـــارٍ أنَخـــتُ إليـــه رحْلِـــي ... إناخَـــةَ قـــاطنٍ والليـــلُ داجِ

فقُلـتُ لـه اِسـقِني صـهباءَ صـرفًا ... إذا مُزجَـــت توقَّـــدُ كالســـراجِ

فقـــالَ فـــإنّ عِنـــدي بِنـــتَ عشـــرٍ ... فقلـــتُ لَـــهُ مقالـــةَ مَـــن يُنـــاجي

أذِقنيهـــا لِـــأعلم ذاك منهـــا ... فـــأبرزَ قهـــوةً ذاتِ ارتجـــاجِ

فقُلـتُ صَـدقتَ يـا خَمـارُ هـذا ... شـرابٌ قـد يطـولُ إليـه حـاجي

ولا يقتصر دور الحوار على ما سبق ذكره، فالحوار في النص الشعري "يعطي القصيدة عمقًا إدراكيًا تواصليًا وتفاعليًا، إنه حياة بالنسبة لها، وامتداد، وتفصيل، إنه عرض لأحداث بطريقة تفاعلية تنحو نحو التدرج والتصعيد"(٢).

---

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضـاياه وظـواهره الفنيـة والمعنويـة، دار الثقافة، بيروت، د.ت، من ص٢٩٩: ٣٠٠ .

(٢) عدنان بن دريل: النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العربـي، دمشق، ١٩٨٩م، ص٨ .

فالغرض من الحوار لا يتكئ فقط على الإبانة والكشف عن طبيعة الشخصيات المتحاورة فحسب، بل هدفه تتبع بنية الأحداث وتدرجها في التصعيد، إذ يعد "الحوار الدرامي عنصرًا محوريًا في بناء العمل الشعري ذي النزعة السردية، وهو تقنية فنية متميزة تسهم في جعل المتلقي يصغي إلى أصداء أفكار الشاعر وإيقاع أحاسيسه، والحوار حديث الشخصية الإنسانية المنبعث من أعماقها، والمعبر عنها أدق تعبير، لأن الشخصية الصامتة تبدو مثل لوحة ساكتة، ولكن ما إن تتحاور حتى تنبض ملامحها وتتحرك الحياة فيها"(١). كما يبين الحوار "طبيعة الصراع والقوى المتصارعة والقدرات العقلية التي صيغت بها المحاور ودرجة العمق والكثافة في حواره"(٢).

لكن الحوار في الشعر يتسم "بلغة خاصة تتجه نحو الخطاب نفسه، وتصنع حالة من التوتر والتألم"(٣). إن للسرد الشعري مذاقًا مختلفًا عن السرد النثري، حيث نجد أنفسنا أمام حالة سردية يتخللها الحوار، حيث ينقل لنا السارد الشاعر أبو نواس ذلك في معظم خمرياته، فالحوار حاضر بصوره وصيغه المختلفة.

لقد استخدم الشاعر في خمرياته حوارًا متعدد الصيغ، منه الصيغة القولية، والسؤال واللوم، ومشتقات الأفعال كـ (سائلة)، و(لائمة)، و(قائلة). كما وظف صيغ النداء التي لها علاقة بالحوار؛ لأنها قائمة على تنبيه المخاطب أو المتلقي والطلب المباشر من المقابل واتخاذه بعدًا مكانيًا يتمثل في صيغ الاستفهام التي

---

(١) عبدالرحيم حمدان: البنية السردية في ديوان (لماذا تركت الحصان وحيدًا) للشاعر محمود درويش، الموقع الالكتروني http.s//drabedhamdan.wordpress.Eom .

(٢) خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م، ص٢٨١ .

(٣) عبدالناصر هلال: تداخل الأنواع الأدبية، وشعرية النوع الهجين (جدل الشعري والسردي)، النادي الأدبي الثقافي، ط١، المملكة العربية السعودية، ٢٠١٢م، ص١٢٠.

تمتلك قدرة جمالية على إدخال المتلقي نحو النص، كما أن استخدام فعل الأمر وكل الأفعال الطلبية يعد من صيغ الحوار.

وقد جاءت الصيغ القولية في الخمريات هي الغالبة؛ لأن من ميراث الحوار أن يكون بين شخصين كما يذكر فاتح عبدالسلام[١]، لكنها ليست الطريقة الوحيدة المستخدمة ولكنها أحد أشكال الحوار في الخمريات.

فقلتُ لـه اسـقني صـهباءَ صـرفًا إذا مُزجـت توقَّـد كالسـراجِ

فقـال فـإنَّ عنـدي بنـتَ عشـرٍ فقُلـتُ لـه مَقالـةَ مَـن ينُـاجي

ويجعل أبو نواس من الدال السردي القائم على مبدأ الحوار والقولية وإبراز الأنا أساسًا لبناء هذه الأبيات، بل إن الحوار والقولية يوظفهما توظيفًا للنظر في البحث عن ذاته هو، لقد بنى أبو نواس هذه الأبيات على تقنية المشهد الذي تعين وحداته الأساسية "الحوار والوصف، فالمشهد وحدة زمنية مهمة في السرد الحكائي[٢]. وهي تساهم في بنية النص السردية؛ لأن قوامه إضفاء طابع الحيوية على نقل الأحداث والوقائع والشخصيات، "مما يولد انطباعًا لدى القارئ بالمشاركة الفعلية فيها"[٣].

لعل الشاعر المجيد هو الذي يشكل الحوار في نصوصه جزءًا من مساحته ويجعله يكتسب مذاقًا خاصًا ولونًا خاصًا"[٤]. وقد جسد مطلع الأبيات باستحضاره

---

(١) فاتح عبدالسلام :الحوار القصصي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢م، ص٣٦ .

(٢) ضياء غني: البنية السردية في شعر الصعاليك قراءة نقدية، دار الحامد، عمـان، الأردن، ص١٠٢.

(٣) نقله حسن أحمد العربي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء، عمـان، الأردن، ٢٠١١م، ص٩٣ .

(٤) فائزة الحربي: السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر، النادي الأدبي الرياضي، المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠١٠م، ص٧١٠ .

لمتخاطبين اثنين هما (أنا) الشاعر في (أنخت رحلي)، والخمار المخاطب. لقد خرج الشاعر بالمحاورة عن قوالبها التقليدية، فأجرى هذا الحوار بينه وبين شخصية الخمار، وهذا عمَّق من بنية الدراما في بنية قص شعري متكامل، فهو يعمق الحركة ويبعث فيها الحياة ويثري من النص ويمنحه دلالات فكرية. إضافة إلى أن هذا الحوار المتبادل بينه وبين الخمار أوحى للقارئ بمعايشة الحدث، فبدأ الأمر وكأن القص مشهد يصغي إليه وهو يمر أمام أعيننا. ومنه أيضًا قوله(١):

وفتيـــةٍ كنُجـــوم الليـــلِ أوجُهُهُـــم ... مِـــن كُـــلِ أغيَـــدَ للغِمـــاءِ فَـــرّاجِ

لَمّـــا قرعـــتُ عليـــهِ البـــابَ أوجَلَـــهُ ... وقـــال بـــينَ مُسِـــرِ الخـــوفِ والراجـــي

مـــن ذا ؟ فقلـــتُ: فتـــىً نادتـــهُ لذّتُـــهُ ... فلـــيس عنهـــا إلى شـــئٍ بمنعـــاجِ

اِفـــتح فقَهقَـــهَ مـــن قـــولي وقـــال لقـــد ... هيجـــتَ خـــوفي لِـــأمرٍ فيـــه إبهـــاجي

ومـــــر ذا فـــــرحٍ يســـــعى بِمِســـــرَجةٍ ... فِاســـــتلَّ عـــــذراءَ لم تَـــــبرُز لأزواجِ

فالقصيدة تضم في بنائها اللغوي والفني أشخاصًا وأحداثًا، وكذلك تناوبًا بين السرد والحوار أحيانًا في شكل الدراما، فهذا الضرب من البناء الشعري يقوم على سرد قصة تشتمل على الشخصيات والأحداث والحوار، فأبو نواس ينثر أجزاء القصة نثرًا في أجزاء القصيدة ليبعد الملل عن المتلقي، ويحبكها حبكة جميلة قوية.

ولا شك أن القصيدة السردية أو السرد الشعري لا يتضمن أشخاصًا بالمعنى الحرفي والدلالي القائم في تقنيات السرد الأخرى بأسماء الشخصيات، فيقابله ههنا الضمائر التي يتناولها الشاعر في قصيدته حتى تأخذ القصيدة منحى سرديًا مغايرًا شعريًا للنمط المتعارف عليه والسائد خروجًا على النقاء الأجناسي، وباستخدام الشاعر لهذه التقنيات يخرج بها قصيدته التي تتضمن حكاية من الرتابة والملل السردي إلى التخيل الشعري الذي لا يكاد تجئ فيه قسمة تستوعبه وتفصيل

(١) الديوان ص ١١٥

يستغرقه، وإنما الطريق فيه أن يتتبع الشيء بعد الشيء، ويجمع ما يحصره الاستقراء[١].

أو كما يقول حازم القرطاجني: "لا يوجد إبداع دون تخيل، الشعر كلام مخيل موزون"[٢].

وكما ذكرنا سالفًا أن الحوار تصوير مواقف معينة من خلال الشخصيات، كما يكسب الحكي الحركة والحيوية. إن أهم ما يميز العمل الشعري الجيد هو هذا التنوع بين الخطابية والشعرية. "فالمراوحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية أعود براحة النفس، وأعون على تحصيل الغرض المقصود، فواجب أن يكون الشعر المراوح بين معانيه أفضل من الشعر الذي لا مراوحة فيه"[٣].

وقد تجلى الحوار الذي اكتسى حضوره في الخمريات نزعة سردية عبر مستويين اثنين؛ أحدهما الحوار الداخلي (المونولوج)، والآخر الحوار الخارجي(الديالوج).

الحوار الداخلي(المونولوج):

وفيه تبرز هواجس الذات الشاعرة وخواطرها ، وتنقسم فيه الذات على نفسها لتدخل معها في حوار يجسد الأحداث ويشخصها في وقت واحد، وتجد فيه ذات الشاعر الساردة متنفسًا لها للتعبير عما يشغلها، وبواسطته تنقل أفكارها الكامنة دون التقيد بالتنظيم المنطقي، لأن ما بداخل الإنسان من هواجس وخواطر "لا تقل أهمية أو دلالة عن كلامه أو أعماله، وتسجيلها واجب على الفنان، وهو ما يسهم في نمو الحركة الداخلية للقصيدة ويعطيها بعدًا دراميًا مؤثرًا[٤].

---

(١) الجرجاني: أسرار البلاغة، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ج١، ص٢٧٥.

(٢) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، د.ت، ص٧٢ .

(٣) السابق، ص١١٥ .

(٤) عبدالرحمن حمدان: البنية السردية، ص٢١ .

يقول:

فمـــال إلـــيَّ حـــين رأى سُـــروري بهـــا والليـــلُ مرتكـــبُ الرتـــاجِ

فمـــا هجـــمَ الصـــباحُ علـــيَّ حتـــى رأيـــتُ الأرضَ دائـــرةَ الفجـــاجِ

أما النمط الثاني من الحوار في شعر أبي نواس "المونولوج الداخلي" هـو حوار يتصل بالإنسان اتصالاً مباشرًا؛ لأنه يمثل دواخل نفسه، وهو يقدم الأفكـار والرغبات الداخلية، ونسمع من خلال الشعر صوت الشاعر الداخلي الذي لا يسمعه غيره ناقلاً لنا الهواجس، ويقدم المونولوج من خلال ضـمير المـتكلم، لأن كـل "قصص ضمير المتكلم تقريبًا تصبح مونولوجات درامية"(١).

ويرى البعض أن الشعر كله مونولوجًا داخليًا وبوحًـا مباشـرًا لـدواخل الشاعر؛ لأن "الشعر مونولوج في الأصل، ولذا فإن المقاطع المونولوجية مكرسـة للطاقات العميقة في اللغة"(٢).

حديثه عن الخمر:

حديث أبي نواس عن الخمرة ليس من باب الاسترجاع، وإنما هو ممارسة فعلية لها، وإكثار أبي نواس من استعمال أفعال الأمر (بادر- واعص) يشـير إلـى محاولـة استباق اللذائذ والمتع، وهذا يتضمن شعورًا بانتهائها وزوالها،

يقول(٣):

بـــادر صَـــبوحكَ واِنعـــم أيُّهـــا الرجـــلُ واعـــصِ الـــذين بجهـــلٍ في الهَـــوى عـــذلوا

---

(١) ينظر: شعر التجربة (المونولوج الدرامي) في التراث الأدبي المعاصر، بيروت، لانغيوم، تر: علي كنعان وعبدالكريم ناصف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، ١٩٨٣م، ص٩٠ .

(٢) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظـواهره الفنيـة والمعنويـة، ط٣، ص٥٣ .

(٣) الديوان، ص٨٤ .

هيفـــاءُ تُســـمعنا والعـــودُ يُطربنـــا وَدّع هريـــرةَ إنَّ الرَكـــبَ مُرتحِـــلُ

ونرى الشاعر يكلم نفسه أو يفترض ويتخيل شخصًا لا وجود له ويجـري معه حواره التالي:

غـــادِ المـــدامَ وإن كانـــت مُحرمَـــةً فاللكبـــائرِ عنـــدَ اللهِ غفـــرانُ(١)

ويقول أيضًا(٢):

قـــالوا نَزعـــتَ ولَمَّـــا يعلمـــوا وَطـــري في كـــل أغيـــدَ ســـاجي الطـــرفِ ميـــاسِ

كيـــفَ النُـــزوعُ وقلـــبي قـــد تقسَـــمَهُ لحـــظُ العيـــونِ ولـــونُ الـــراحِ في الكـــاسِ

إذا نزعـــــتُ إلى رشـــــدٍ تكـــــنَّفني رَأيـــانِ قـــد شـــغلا يســـري وإفلاســـي

لا خـــيرَ في العـــيشِ إلا بالمـــدامِ مـــع أل أكفـــاءِ في الـــوردِ والخـــيري والآسِ

يـــا مـــوريَ الزَنـــدِ قـــد أعيـــت قوادحـــهُ اِقـــبس إذا شـــئتَ مـــن قلـــبي بمِقبـــاسِ

الشاعر هنا من خلال صوته الداخلي "يبرز لنا كل الهـواجس والخـواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير، إنما يضيف بعدًا جديدًا من جهة، ويعين على الحركة من جهة أخرى، ويتمثل ذلك البعد في توجيه أنظارنا إلى صوت آخر مقابل، قد يكون الغرض منه إغراءنا بما يقول هذا الصوت، وقد يكون العكس، أي تعميق شعورنا بالفكرة الظاهرة"(٣).

الحوار الخارجي(الديالوج):

هو ذلك الحديث الذي يجري بين الشخصيات في النص، ويمثل رؤاها، حيث يفترض وجود أكثر من صوت، وأكثر من شخصية في القصيدة الخمرية، ويعد الحوار الخارجي أحد العناصر البنائية التي تعطي للقصيدة الشعرية طبيعة سردية.

---

(١) الديوان، ص٥١٨.

(٢) الديوان، ص٣٠٥.

(٣) أسامه فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتـاب، ١٩٩٧م، ص٢٠ .

وهو حيلة فنية تسمح بإظهار رؤى متعددة وأبعاد متصارعة في النص المتحكم فيها عن طريق نمو الأحداث في القصيدة، ويتأتى ذلك من تعدد الأصوات في النص الشعري من فن الرواية، حيث يسمح للشخصيات أن تعبر عن نفسها ومشاعرها ومواقفها المختلفة داخل النص دون أي سلطة من قبل المبدع.

ففي خمرية "عند سابا" يكثر الشاعر العليم أبو نواس من استخدام الصيغ القولية في مجرى الحوار، مانحاً بها النص مزيداً من ملامح السرد، يقول.

فَـــأَطلَقَ عَـــن أَبوابِـــهِ غَـــيرَ هائِـــبٍ وَأَطلَـــعَ مِـــن أَزرارِهِ قَمَـــراً بَـــدرا

وَمَـــرَّ أَمـــامَ القَـــومِ يَســـحَبُ ذَيلَـــهُ يُجـــاذِبُ مِنـــهُ الـــرِدفَ في مَشـــيِهِ الخَصـــرا

فَقُلـتُ لَـهُ : مـا الإِسـمُ حُيِّيـتَ قـالَ لـي دَعـــاني أَبـــي ســـابا وَلَقَّـــبَني شَـــمرا

فَكِـــدنا جَميعـــاً مِـــن حَـــلاوَةِ لَفظِـــهِ نُجَـــنُّ وَلَـــم نَســـطِع لِمَنطِقِـــهِ صَـــبرا

فَقُلـــتُ لَـــهُ جِئنـــاكَ نَبتـــاعُ قَهـــوَةً مُعَتَّقَـــةً قَـــد أَنفَـــدَت قِـــدَماً دَهـــرا(١)

لقد اعتمد الشاعر هنا الحوار بوصفه وسيلة فنية لبناء قصيدته، وتصاعد أحداثها، وتجدد صورها، وقد تعددت الشخصيات في الخمرية، وتعددت بالتالي معها الأصوات، وتضافر حوارها ليعمل على تطور الحدث، ومن ثم تطور الشخصيات. ولن تتغير تقنيات الشاعر حين يعاود الكرة ويستخدم الحوار وسيلة لتطوير الحدث الشعري والشخصية، ففي خمرية أخرى، يقول:

وَأَبـــيَضَ مِثـــلُ البَـــدرِ دارَةُ وَجهِـــهِ لَـــهُ كَفَـــلٌ رابٍ بِـــهِ يَتَـــرَجَّحُ

فَقُلـــتُ لَـــهُ زُرنـــي فَـــدَيتُكَ زَورَةً أَقُـــرُّ بِهـــا ماشِـــئتُ عَينـــاً وَأَفـــرَحُ

فَقـــالَ بِوَجـــهٍ مُشـــرِقٍ مُتَبَسِّـــمٍ وَقَـــد كِـــدتُ أَقضـــي لِلـــهَوى أَنـــتَ تَمـــزَحُ

تَقَـــدَّم لَنـــا لا يَعـــرِفُ النـــاسُ حالَنـــا وَأَقبَـــلَ في تَخطـــارِهِ يَتَـــرَنَّحُ

(١) الديوان ص ٢١٣

فَجِئْتُ إلى صَحبي بِظَبيٍ مُفَتَّقٍ فَلَمّا تَراؤوا ضَوءَ خَدَّيهِ سَبَّحوا

فَقُلتُ لَهُم لا تُعجِلوهُ فَإِنَّما عَلامَتُنا عِندَ الفَراغِ التَنَحنُحُ(١)

في هذه الخمرية تتضافر مجموعة من الوحدات اللغوية لمتوالية من الأفعال المتعاقبة زمنيًا لتصوير المشهد الكلي للحدث المركزي أو بنية الفعل السردي. وهذا الحدث الرئيس يتكون من عدة أحداث تنتظم مستقيمة الاتجاه، إلا أنها تُدرك أو تُصَوَّر كحدث واحد في مستوى معين من الوصف.

الوصف وتداخله مع السرد والحوار:

الوصف هو الخطاب الذي يسِم كل ما هو موجود فيعطيه تميزه الخاص داخل نسق الموجودات المتشابهة له أو المختلفة عنه. والوصف محاكاة لما هو مرئي، وهناك علاقة واضحة بين السرد والوصف، هي تلك العلاقة اللا ملموسة التي يبدو فيها الوصف وكأنه شبه منعدم، إذ لا نحس بوجوده أثناء القراءة السريعة العلوية، وتتصل تلك العلاقة في وجود أفعال حركية ووصفية في آن واحد، وهذه الأفعال تخضع في عملية تحققها كتابة لنفس القوانين المتحكمة في إنتاج النص أو في إنتاج كل عملية وصفية فيه.

وقد احتل الوصف مساحة شاسعة من الشعر العربي القديم، وشغل حيزاً عريضاً من أغراضه، حتى إننا لا نقرأ نصًا منه إلا نجد الوصف شاخصًا فيه، وممتزجا به، وقد عبر ابن رشيق عن ذلك بقوله: "الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف ولا سبيل إلي حصره"(٢)

وقد نجد في خمريات الحسن ابن هانئ كيف يصدر الوصف في مطلع الخمرية، ليمهد لما هو مقبل من أحداث وحوار، يقول:

---

(١) الديوان، ص١٣٨.

(٢) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م، ٢/٢٩٤ .

رَقَّتْ عَنِ الْمَاءِ حَتَّى مَا يُلَائِمُهَا لَطَافَةً وَجَفَا عَنْ شَكْلِهَا الْمَاءُ

فَلَوْ مَزَجْتَ بِهَا نُوراً لَمَازَجَهَا حَتَّى تَوَلَّدَ أَنْوَارٌ وَأَضْوَاءُ(١)

لقد رسم لنا الشاعر صورة حية لمحبوبته "الخمر" واصفاً لها باقتدار شديد، فهي أرق من الماء، وذلك عبر ألفاظ ذات إيحاءات وظلال بما يقتضي السياق، كما جاء في وصف الخمر في هذه الأبيات، فاستخدامه (حتى تولد) أثار حركة مستمرة أتت من هذا الترادف الناشئ من استخدامه لكلمتي (يثيرها) وتعبيره (حتى تولد) الذي يوحي بالديمومة، ثم يأتي ترادف الأنوار والأضواء الذي يعطي الصورة ثراء التألق والبريق، وتغاير الألوان، وتمازج الأشعة..."(٢).

إن كل حدث شعري يمكن التعبير عنه بواسطة الأفعال التي تناسبه، ولعل اختيار فعل بعينه هو انتقاء لوصف يحدد نوعية الحدث، والوعي به، أو التفاعل معه في عملية وصفية محايثة للعملية السردية، وخاضعة لها. يقول أبو نواس في وصف الساقية حين تقصدهم لتلبي طلبهم:

كأن الشمس مقبلة علينا تمشي في قلائد يا سمين(٣)

كذلك حين يقول (٤)

وَفِتيانِ صِدقٍ قَد صَرَفتُ مَطِيُّهُم إِلى بَيتِ خَمّارٍ نَزَلنا بِهِ ظُهرا

فَلَمّا حَكى الزُنّارُ أَن لَيسَ مُسلِماً ظَنَنّا بِهِ خَيراً فَظَنَّ بِنا شَرّا

فَقُلنا عَلى دينِ المَسيحِ بنِ مَريَمٍ فَأَعرَضَ مُزوَرّاً وَقالَ لَنا هُجرا

وَلَكِن يَهودِيٌّ يُحِبُّكَ ظاهِراً وَيَضمِرُ في المَكنونِ مِنهُ لَكَ الخَترا

(١) الديوان، ص١٢.

(٢) للمزيد راجع علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للنشر، ط١، ١٩٨٠م، ص٢٠٩.

(٣) الديوان ص ٥٠٨

(٤) الديوان ص ٢٠٣

فَقُلنا لَهُ ما الإِسمُ قالَ سَموأَلٌ عَلى أَنَّني أُكنى بِعَمرٍ وَلا عَمرا
وَما شَرَّفَتني كُنيَةٌ عَرَبِيَّةٌ وَلا أَكسَبَتني لا سَناءً وَلا فَخرا
وَلَكِنَّها خَفَّت وَقَلَّت حُروفُها وَلَيسَت كَأُخرى إِنَّما خُلِقَت وَقرا
فَجاءَ بِها زَيتِيَّةً ذَهَبِيَّةً فَلَم نَستَطِع دونَ السُجودِ لَها صَبرا
خَرَجنا عَلى أَنَّ المَقامَ ثَلاثَةٌ فَطابَت لَنا حَتّى أَقَمنا بِها شَهرا
عِصابَةُ سوءٍ لا يَرى الدَهرُ مِثلَهُم وَإِن كُنتُ مِنهُم لا بَرِيئاً وَلا صِفرا

إن شعر الوصف وحالة السرد الوصفية تقنية يجيدها أبو نواس، وذلك عن طريق توظيفه للكلم بعناية، فالكلمات تستطيع أن تصف الأحداث المتعاقبة والمتغيرة، كما تستطيع الكلمة أن تصور المسموع وغير المرئي التي يكون فيها الوصف أبلغ من الكلام وتجسيده بالصور، لقد استطاع الشاعر عن طريق الوصف الوصول إلى أعلى مرتبة من المرئي. يقول ابن رشيق: "أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرًا"(١).

لقد كان الوصف في هذه الأبيات خادمًا لسيرورة الأحداث، وساعد على تطور حركة الأحداث والسرد، لقد اتسمت الأحداث بالتسلسل والانسجام في عرضها بأسلوب مباشر، حتى إننا نحس بصدد قراءة قصة مشوقة وممتعة، وقد استندت الأحداث كذلك على تقنية الحوار والوصف والسرد، وهذا ما أكسب قصائده الخمريات خصوصية وانتشار.

لقد تأثر أبو نواس بالحضارة الجديدة في عصره، والتي اتخذت من تصوير الجانب المادي منها، فبعد أن كان الوصف يأتي في ثنايا القصيدة أصبح فنًا مستقلاً، وأصبح أيضًا وجدانيًا يمتزج بنفس الشاعر حتى كأنه لا يرى الموصوف بحواسه

(١) العمدة، ص٢٩٥ .

فقط، بل بقلبه أيضًا؛ لأن الوصف كان مطلبًا حتى في الشعر القديم، إذ نجد النقاد اشترطوا على الشعراء عند حديثهم عن عمود الشعر "الإصابة في الوصف".

وهناك مظهر آخر لعلاقة السرد بالوصف، وهو الوصف المنصب على الشخصيات والأشياء والأماكن التي تنتمي جميعها إلى سيرورة جديدة أو مكان جديد سيكون مجرى السلسلة من الأحداث. ووسع السرد المجال أمام العملية الوصفية، لأنه لا بد مكان لتقديم المظهر الخارجي للشخصية، ومحددات المكان وأبعاده، وسمات الأشياء القابعة داخله أو حواليه.

فمن وصفه الأشخاص وصفه للساقي ووصفه للمكان، يقول:

وَنَحْنُ بَيْنَ بَسَاتِينٍ فَتَنْفَحُنَا ... رِيحَ الْبَنَفْسَجِ لَا نَشْرَ الْخُزَامَاءِ

يَسْعَى بِهَا خَنِثٌ فِي خُلْقِهِ دَمَثٌ ... يَسْتَأْثِرُ الْعَيْنَ فِي مُسْتَدْرَجِ الرَّائِي

مُقَرَّطٌ وَافِرُ الْأَرْدَافِ ذُو غُنُجٍ ... كَأَنَّ فِي رَاحَتَيْهِ وَشْمَ حِنَّاءِ

قَدْ كَسَّرَ الشَّعْرَ وَاوَاتٍ وَنَضَّدَهُ ... عَلَى الْجَبِينِ وَرَدَّ الصُّدْغَ بِالْفَاءِ

عَيْنَاهُ تَقْسِمُ دَاءً فِي مَحَاجِرِهَا ... وَرُبَّمَا نَفَعَتْ مِنْ صَوْلَةِ الدَّاءِ(١)

هنا الشاعر وصف الساقي وصفًا تقليديًا محضًا والصورة لا يكتمل نجاحها إلا إذا أخرجها موصوفة بما يناسبها من حواس.

يمثل السرد بمفهومه الدلالي خطوة فاعلة في حقل الإجراءات النقدية التي تعرض لنسيج القصة أو السرد، فإذا ما أردنا البحث في سردية النص الشعري لإحدى قصائد الخمر عند أبي نواس نجد أن الشاعر عمد لنمط من المعالجة السردية من خلال استخدام عنصر الحوار أو تنامي الأحداث، وشمولية التفاصيل متماسكة تؤدي من خلال تتابعها في إطار القصة ومنطقها السردي إلى إحداث تأثير في المتلقي(٢).

---

(١) الديوان: ص١٩ .

(٢) الجادر: محمود عبدالله: ملامح السرد القصصي في القصيدة العربية قبل الإسلام، مجلة دراسات للأجيال، بغداد، مج١، ع ٢، ١٩٨٠م، ص٤٤ .

ووضح ذلك جليًا في قصائد الخمريات عند أبي نواس، يقول في إحدى قصائده:

وَفِتيَـــةٍ كَنُجـــومِ اللَيـــلِ أَوجُهُهُـــم ... مِـــن كُـــلِّ أَغيَـــدَ لِلغَمّـــاءِ فَـــرّاجِ(١)

أَنضـــاءِ كَـــأسٍ إِذا مـــا اللَيـــلُ جَـــنَّهُمُ ... ســـاقَتهُمُ نَحوَهـــا سَـــوقاً بِإِزعـــاجِ

طَرَقـتُ صـاحِب حـانوتٍ بِهِـم سَـحَراً ... وَاللَيـــلُ مُنسَـــدِلُ الظَلمـــاءِ كَالســـاجِ

لَمّـــا قَرَعـــتُ عَلَيـــهِ البـــابَ أَوجَلَـــهُ ... وَقَـــالَ بَـــينَ مُسِـــرٍّ الخَـــوفِ وَالراجـــي

مَـــن ذا فَقُلـــتُ فَتـــىً نادَتـــهُ لَذَّتُـــهُ ... فَلَـــيسَ عَنهـــا إِلى شَـــيءٍ بِمُنعـــاجِ

اِفـتَح فَقَهقَـهَ مِـن قَـولي وَقـالَ لَقَـد ... هَيَّجـتَ خَـوفي لِـأَمرٍ فيـهِ إِبهـاجي

وَمَـــرَّ ذا فَـــرَحٍ يَســـعى بِمِســـرَجَةٍ ... فَاِســتَلَّ عَـــذراءَ لَـــم تَـــبرُز لِـــأَزواجِ

مَصـــونَةً حَجَبوهـــا في مُخَـــدَّرِها ... عَـــنِ العُيـــونِ لِكِســـرى صـــاحِبِ التـــاجِ

يُـــديرُها خَنِـــثٌ في لَهـــوِهِ دَمِـــثٌ ... مِـــن نَســـلِ آذيـــنَ ذو قِـــرطٍ وَدُوّاجِ

يُزهـــى عَلَينـــا بِـــأَنَّ اللَيـــلَ طُرَّتُـــهُ ... وَالشَـــمسُ غُرَّتُـــهُ وَاللَـــونُ لِلعـــاجِ

وَالـــدَهرُ لَـــيسَ بِـــلاقٍ شَـــعبَ مُنـــتَظِمٍ ... إِلّـــا رَمـــاهُ بِتَفريـــقٍ وَإِزعـــاجِ

تتراوح هذه الأبيات بين التتابع الذي يميز السرد والتقطيع الذي يميز الشعر، فالقصيدة انطلقت من لحظة زمنية معينة، وهي مجئ هؤلاء الفتية لهذا المكان للذة واحتساء الخمر، وتصادف وجود الشاعر في نفس التوقيت واقفًا بالباب لنفس السبب الذي أتوا من أجله، لقد تنقل نبأ الشاعر من حدث لآخر، نقله لنا الشاعر بدقة وتركيز دون تقديم تقرير مستفيض عن ماهية هؤلاء الأشخاص الذين ذكرهم الشاعر وتحولاتهم.

(١) الديوان ص ١١٥

إن السارد في هذه القصة هو الشاعر نفسه الذي أراد أن يسرد ويحكي ويخلق عالمًا شديد التوتر والإثارة من خلال توظيفه مجموعة من السمات في قصته الشعرية، لعل أهمها هذا التتابع المنطقي في مسيرة الأحداث وتشابكها ونموها، ليدفع بالقصة نحو النمو والحركة، لقد أدرج الأفعال في تسلسل منطقي يعكس العلاقة بين الأحداث من خلال روايتها والربط فيما بينها. وإذا كان الشعر يتميز بزمن ثابت وبنية دائرية، فإن هذه القصيدة التي يسردها الشاعر تسير في اتجاهين، الاتجاه الأول: القصيدة ذات بنية سببية، لماذا ؟ لأنها صورت لنا حدثًا معينًا ينحصر في الرغبة في احتساء الخمر(سبب)، والتوجه إلى الخمارة لطلب اللذة (الفعل أو الحدث). بهذا الترابط الواضح على مستوى الصور الجزئية المكونة للحدث، يتحقق مبدأ السببية.

ويذكر ياكبسون أن ما يحكم الشعر هو مبدأ المشابهة، أما ما يحكم النثر السردي فهو مبدأ المجاورة بصوره المتنوعة، منها مبدأ السببية، أو المكون التعاقبي الزمني، أو الترابط المكاني بما يحقق له اندفاعه الطبيعي والتلقائي. كما تحقق للقصيدة هذا التوالد السردي "عبر إدماج التفاصيل الحكائية للحدث الواحد، وتوسيعه بتوسيع النسق الحكائي، وهو ما ينتج عنه التنويع والتعدد على مستوى البنية السردية في مكوناتها المختلفة"(١).

جاءت القصيدة أيضًا كأغلب قصائد الخمريات عند أبي نواس في شكل مشهد سردي تصويري تقاطعت أغلب تفاصيله مع مراحل التوالد السردي التي تجلب ملامحه عبر عملية انتقال من البنية البسيطة للخبر إلى البنية المركبة للحكاية (السرد).

---

(١) سعيد جيار: التوالد السردي، قراءة في بعض أنساق النص التراثي، جذور للنشر، الـرابط، المغرب، ط١، ٢٠٠٦م، ص٨١ .

فأبو نواس يعتمد في قصائد الخمريات على تقنية المشهد، وهو "وحدة سردية زمنية مهمة في السرد الحكائي"[١] التي تعين وحداته الأساسية (الحوار والوصف) على إغناء التوالد السردي، فأسهم في تكوين بنية النص السردية، لأن قوامه إضفاء طابع الحيوية على نقل الأحداث والوقائع والشخصيات، "كما يولِّد انطباعًا لدى القارئ بالمشاركة الفعلية فيها"[٢].

فالشاعر السارد يحكي من خلال قصيدته قصة متكاملة الأركان، بداية من عزمه إلى التوجه للخمارة في إحدى ضواحي بغداد، وما دار بينه وبين صاحب الخمارة. لقد قص علينا الحدث بطريقة يتخللها الظرف، واعتماده على الوصف والحوار الذي أداره باقتدار، والذي انتشر عبر أبيات هذه القصيدة بين شخصياتها، وخاصة حواره مع صاحب الخمارة، فقد أبرز ملامحه وقسماته وسماته المميزة له في أحسن ما يكون، واستعان على هذا الوصف والتصوير بألفاظ سلسة مفهومة تُرسَم في عقل المتلقي وتجعله يتخيل ويرسم الصورة في مخيلته.

لَمّـا قَرَعـتُ عَلَيـهِ البـابَ أَوجَلَـهُ وَقـالَ بَـينَ مُسِـرٍّ الخَـوفِ وَالراجـي(١)

مَـن ذا فَقُلـتُ فَتـىً نادَتـهُ لَذَّتُـهُ فَلَـيسَ عَنهـا إِلى شَـيءٍ بِمُنعـاجِ

اِفـتَح فَقَهقَـهَ مِـن قَـولي وَقـالَ لَقَـد هَيَّجـتَ خَـوفي لِـأَمرٍ فيـهِ إِبهـاجي

يُزهـى عَلَينـا بِـأَنَّ اللَيـلَ طُرَّتُـهُ وَالشَـمسُ غُرَّتُـهُ وَاللَـونُ لِلعـاجِ

لقد اعتمد الشاعر على حركة التضاد، كما اعتمد على اللون وتدرجاته، وكأنه يسعى إلى صبغ الصورة بكل جوانبها بهالة من الغموض المتولد عن تضاد

---

(١) ضياء على لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامدي، عمان، الأردن، د.ط، ٢٠٠٩م، ص١٠٢ .

(٢) نقله حسن أحمد العربي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١١م، ص٩٣ .

(١) الديوان ص ١١٥

اللون (السواد لليل) والذي وصف به شارب الساقي، وبين بياض بشرته وإشراقه بالشمس. وأراد الشاعر من ذلك تحقيق أبعاد فكرية، فالشاعر إذا كان في قصته يصور موقفًا ويسرد حكاية، فإنه بالضرورة يحيل إلى عالم خارجي،. لقد توفرت لهذه القصيدة كل المقومات التي يقوم عليها السرد.

إن خط السير الذي انتهجه الشاعر في القصيدة يدفع بها نحو التماثلات بجميع صورها، ولا يخرجها عن شاعريتها، إضافة إلى وجود مبرر فني يصب في مصلحة العمل الشعري، وهو ما اصطلح على تسميته لدى النقاد بمبدأ (القص)، والذي هو خصيصة للنثر والأعمال الحكائية لا للشعر، لأنه يشترط بنية حكائية خاصة.

إن التضافر القائم بين السردي والشعري في هذه القصيدة لا يفقدها خصوصياتها وانتسابها للشعر؛ لأن الشعر يمتلك بناءه الخارجي، وليس السرد الموظف فيه سوى مكون أساس من مكونات بنية القصيدة، وجميع العناصر الموظفة في القصيدة تصبح ذات غايات أو وظائف شعرية أسهمت كما رأينا في بناء القصيدة وتشكيلها وانتظامها، لذلك تصبح الأصوات فيها موضع انتباه، فإن اللغة في القصة الشعرية على درجة الخصوص تتجه نحو نفسها، فهي لا تؤدي وظيفة خارجية أو تعكس سياقًا خارجيًا، بل تعمل على تكثيف عناصرها الداخلية، وتحيل إلى نفسها عبر انتظامها وابتنائها المفرط"[١].

وعلى الرغم من حضور تقنيات السرد في القصيدة، فإنها ما زالت محافظة على الألفاظ الموحية الموجزة والتي "تتميز بالكثافة وتخضع للمقام والغرض، ولا تكون مطروحة بين العامة ومبتذلة، وهي متجانسة مع معناها كما يرى بعض

(١) هشام مشبال: السردي والشعري في القصيدة العربية القديمة، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، جذور، مج ١١، ج٧٧، ٢٠٠٩م. وينظر إلى جون كوهين: لغة الشعر.

النقاد، إن من الألفاظ ما يعاب استعماله نثرًا ولا يعاب نظمًا[١]. أي أن تظل القصيدة بكلماتها وتراكيبها ودلالاتها وأشكالها محتفظة بمنطقها الخاص المتفرد والمنظم والمشكل. فالشاعر وإن لجأ إلى استخدام القص وتوظيف بعض البنى السردية في شعره، فهو لا يصوغ شعرًا موضوعيًا دراميًا، بل تظل تلك السمات المنتزعة من السرد خاضعة للمنتج الشعري، وإن كانت الوظيفة الإحالية في القصة الشعرية تؤدي دورها، فإنها تظل خادمًا للوظيفة الشعرية.

خمرية (حنون) وفيها يقول أبو نواس[٢]:

وَخَمّـــارَةٍ لِلَّهـــوِ فيهـــا بَقِيَّـــةٌ ... إِلَيهـــا ثَلاثـــاً نَحـــوَ حانَتِهـــا سِـــرنا

وَلِلَّيـــلِ جِلبـــابٌ عَلَينـــا وَحَولَنـــا ... فَمـــا إِن تَـــرى إِنســـاً لَدَيـــهِ وَلا جِنّـــا

يُســـايِرُنا إِلّـــا سَـــماءً نُجومُهـــا ... مُعَلَّقَـــةٌ فيهـــا إِلى حَيـــثُ وَجَّهنـــا

إِلى أَن طَرَقنـــا بابَهـــا بَعـــدَ هَجعَـــةٍ ... فَقالَـــت مَـــنِ الطُـــرّاقُ قُلنـــا لَهـــا إِنّـــا

شَـــبابٌ تَعارَفنـــا بِبابِـــكِ لَـــم نَكُـــن ... نَـــروحُ بِمـــا رُحنـــا إِلَيـــكِ فَأَدلَجنـــا

فَـــإِن لَـــم تُجيبينـــا تَبَـــدَّدَ شَـــملُنا ... وَإِن تَجمَعينـــا بِـــالوِدادِ تَواصَـــلنا

فَقالَـــت لَنـــا أَهـــلاً وَسَـــهلاً وَمَرحَبـــاً ... بِفِتيـــانِ صِـــدقٍ مـــا أَرى بَيـــنَهُم أَفنـــا

فَقُلـــتُ لَهـــا كَـــيلاً حِســـاباً مُقَوَّمـــاً ... دَواريـــقَ خَمـــرٍ مـــا نَقَصـــنَ وَمـــا زِدنـــا

فَجـاءَت بِهـا كَالشَمسِ يَحكـي شُعاعُها ... شُـعاعَ الثُرَيّـا في زُجـاجٍ لَهـا حُسـنا

فَقُلـتُ لَهـا مـا الإِسـمُ وَالسِـعرُ بَـيِّني ... لَنـا سِـعرَها كَيمـا نَـزورُكَ مـا عِشـنا

فَقالَـت لَنـا حَنّـونُ إِسمـي وَسِـعرُها ... ثَـلاثٌ بِتِسـعٍ هَكَـذا غَيرَكُـم بِعنـا

(١) عبدالناصر هلال: في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القـاهرة، ٢٠٠٦م، ط١، ص١٧.

(٢) الديوان: ص ٥١ .

وَلَمّـا تَـوَلّى اللَيـلُ أَو كـادَ أَقبَلَـت إِلَينـا بِميـزانٍ لِتَنقُـدَنا الوَزنـا
فَقُلـتُ لَهـا جِئنـا وَفي المـالِ قِلَّـةٌ فَهَـل لَـكِ في أَن تَقبَلـي بَعضَـنا رَهنـا
فَقالَـت لَنـا أَنـتَ الرَهينَـةُ في يَـدي مَتـى لَـم يَفـوا بِالمـالِ خَلَّـدتُكَ السِجنا

يحكي أبو نواس في هذه القصيدة قصته مع صاحبة الخمارة (حنون). والملاحظ على هذه القصيدة أنها منذ بدايتها تظهر قدرًا كبيرًا من الإحساس المفعم من الشاعر وعفويته التي تطغى على كل جزء من أجزاء القصيدة، كما تُظْهِر الطابع الغنائي الذي تأتى من الإيجاز، ومن توظيف مجموعة من العناصر الفنية مثل الإيقاع والرنين الصوتي، وقد آتت ثمارها في جذب انتباه وإثارة المتلقي، وإن كان هناك إيقاع آخر بجانب الرنين الصوتي والإيقاع ساعد في هذه الغنائية وهو ما اصطلح على تسميته بـــ (إيقاع اللياقة)[1]. اختار الشاعر لقصيدته لغة سهلة بسيطة أسهمت في حسنها دون عناء، لغة مليئة بالإجراءات والمجازات، لقد اختار الشاعر ألفاظًا موحية ذات غايات جمالية.

ونتيجة لهذا الاختيار الموفق للألفاظ من قبل الشاعر بدت القصيدة إنشادية؛ لأن "الوزن في الشعر الإنشادي يملي شكل التنظيم البلاغي، إن الشاعر يطور مهارة لا واعية، تمنحه عادة التفكير ضمن الوزن، وبالتالي يغدو حرًا للقيام بأمور أخرى، كسرد قصص، أو شرح أفكار، أو إدخال التعديلات التي تقتضيها اللياقة"[2].

حفلت القصيدة بإيقاع نابض ناتج من نهاية الأبيات، أو لنقل الإيقاع المفتوح في (سرنا – حبًا – وجهنا – إنَّا – تواصلنا ... إلخ). هذا الإيقاع جاء ممزوجًا بالسرد ووظف لغاية يقصدها الشاعر وهي بالغة الاهتمام، تمثلت في جذب انتباه

(١) نورثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة وتقديم محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، ط ١٩٩١م، ص٣٧٦ .
(٢) السابق: ص٣٧٧ .

القارئ لصورة القصيدة الكلية وفكرتها التي بنيت عليها، وخلق نوع من التسلسل الذي يواكبه ترتيب الحكاية في ذهن القارئ لمتابعة الأحداث التي يتضمنها المتن الشعري. حيث يقوم الشاعر بدور "الراوي الذي يمثل فيه موضوع التلفظ الوحيد والمحتكر للخطاب دون أن يتخلى عنه لفائدة أي شخصية أخرى"(١).

تنطوي القصيدة على فكرة مركزية تتطور بهدوء، إننا أمام قصة محبوكة ذات بناء سردي محكم لها بداية ووسط، ولكن الشاعر جعل النهاية مفتوحة، فالشاعر يحكي لنا عن مجيئه للخمارة مع اثنين طلبًا للذة، ويمكننا تقسيم العمل إلى لوحات مشهدية تتجسد في أربعة مشاهد هي:

١- قدوم الشاعر إلى الخمارة.

٢- التقاء الشاعر باثنين ممن جاءوا لمثل الأمر.

٣- حوار السارد (الشاعر) مع النادلة.

٤- نهاية مفتوحة.

والحدث الذي تدور حوله هذه القصيدة هو قدوم الشاعر للخمارة، وهو ما يشكل بؤرة دلالية فيها، ويظل عمودها الذي تنبسق عنه باقي الصور وتتشكل منه الحبكة.

وبهذا النظام الذي رأيناه في نظم هذه القصيدة ينسج القصة ويخضعها للقالب الشعري الذي يحكيه الوزن وتقيده القافية ويظبطه الروي، إلا إننا أمام حبكة قصصية تزداد تعقيدًا مما يجعل الحكاية تزداد تشويقًا في القصيدة. استطاع الشاعر الدفع بالأحداث إلى التأزم، وذلك عندما أخبر النادلة أو صاحبة الخمارة بعدم كفاية ما معهم من نقود لدفع ثمن ما احتسوه من شراب. وهنا يفيد الشاعر من التراث الإسلامي، ويعتمد في صياغة نهاية هذا المشهد من القصة على (التناص)؛ إذ يحيلنا إلى قصة سيدنا يوسف عليه السلام مع إخوته عندما دس (صواع الملك) في

---

(١)أحمد مداس : الفعل السردي في الخطاب الشعري (قراءة في مطولة لبيد)، كلية الآداب، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ٢٠١٢م، ص٣٦ .

رحل أخيه، مع اختلاف في النهاية، قال تعالى: {نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ} [يوسف: ٣]. فالشاعر عرض على النادلة أن تبقى على أحدهم عندها إلى أن يستعملوا ثمن ما شربوا.

إن التتابع السردي للأفعال التي ساعدت على إيراد الأحداث إلى جانب النتائج بدأ في السرد بالأفعال (سرنا ، توجهنا ، طرقنا، فقالت ، فقلت، ... إلخ)، فحققت دلالة هذه الأفعال التصوير الذي ولد التتابع السردي في بنية هذا الحدث، والذي جاء بفاعلية مجسدة لهذا التتابع، وما الجمل الخبرية التي توهمنا بتسلسل الحكي إلا خيطًا من الخيوط التي يتحكم بها الشاعر أثناء تشكيله القصيدة، وعلى هذا النحو يتيح لنا هذا المكون السردي داخل الشعر، مثل هذه الجمل الخبرية، لكننا نعترف بأن العبرة هنا ليست بكثرة مجئ هذه الجمل واتكاء الشاعر عليها في نصه، إذ نجدها تمتزج وتذوب داخل الإيقاع العذب والألفاظ الرنانة، وبذلك تتمحور حول الاحتفاء بالتوازيات الصوتية كما ذكر منذ قليل.

وليس معنى تبني القصيدة لعنصر سردي واحد أو أكثر من عناصر السرد وتخليها عن بعض مقوماتها البنائية الأصلية أنها قد تبنت تداخلاً سرديًا كاملاً، أو أنها اندمجت اندماجًا تامًا مع السرد، وإنما بدت وكأنها – رغم خصوصيتها الإبداعية الفارقة– أقرب لروح السرد، وأقدر على ترديد أصدائه واستيعاب عناصره، مؤكدة مبدأ التداخل بين الأنواع الأدبية واقتحام كل منها لخصوصية الآخر، وحضور السردي في الشعري "فالأنواع تختلط أو تمتزج، والقديم فيها يترك أو يحور وتخلق أنواع جديدة أخرى"(١).

وقد عد بعض النقاد الشعر القصصي معيارًا يدرك من خلاله سعة خيال الشاعر وغزارة مادته اللغوية، وحسن رصفه للألفاظ وجمال ديباجته، أي أن

---

(١) هدى الطحاوي: البنية السردية في الخطاب الشعري (قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا) ، مجلة جامعة دمشق، م ٢٩ ، ع ٢، ٢٠١٣م، ص٣٨٨ .

الصورة الكلية في القصيدة تكون مبنية على حكاية حدث أو أحداث متعددة تتسلسل في تركيب معقول وتتابع واضح سواء في الأحداث أم في التصوير"[١].

إن تضافر السرد مع الشعر أو حضور السردي في المتن الشعري "لا يخرج عن رغبة الشاعر في تطعيم وتدعيم يرسخ به الشاعر بنية نصه الشعري وتحديد تحققه النوعي"[٢].

إن هذه القصيدة التي حيكت على شكل قصة تحكي وتصف لنا مغامرة الذات الشاعرة التي تصنعها انطلاقًا من اللغة، فـ "إن الحكي كائن في الخلفية العميقة لكل قصيدة ... مما يدل على أن غنائية الشعر لا تعفيه من العمق من كونه يحكي عن الأحوال التي مرت بها الذات، وأنه من خلال هذه الأحوال يؤسس سردية كلية تشتمل مجموع النص"[٣]، لذلك تخلق توترًا شعريًا ناتجًا من المجازات والإيحاءات، لا توترًا دراميًا؛ لأن الرابط الوحيد في الشعر هو اللغة التي تحيلنا دومًا إلى ذاتها عبر عباراتها الرنانة الجاذبة لاهتمام المتلقي، لهذا تم اعتبار الشعر عادة خطابًا لا مرجع له"[٤].

---

(١) طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤م، ص٢٠ .

(٢) البنية السردية في الخطاب الشعري: هدى الطحاوي، ص٣٨٩ .

(٣) حميد الحمداني: الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم-العصر الجاهلي، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٧م، ص٤٩ .

(٤) بول ريكور: البلاغة والشعرية والهيرمونيطيقا، ترجمة مصطفى النحال، مجلة فكرر ونقد، ع١٦، ص١٢.

ثالثاً: الصورة الشعرية وتقنيات الوصف.

(وصف الشخصيات - وصف الحدث- وصف المكان)

وصف الشخصيات:

الشخصيات هي من العناصر الرئيسة التي يبني عليها السارد عالمه، فالسارد يتماهى بالشخوص، ويبرز أصواتها بإعادة إنتاج أقوالها بحسب أنماط سردية مختلفة.

ومن خلال اطلاعنا على مدونة الشعر العربي القديم نجد أنه اعتنى بالعديد من العناصر البنائية التي هي في الأساس مكونات لأجناس أدبية أخرى، ومن تلك العناصر "الشخصيات لأنها تجعل القصيدة متكاملة تركيبيًا ودلاليًا وفنيًا، فهي العالم المعقد الشديد الأهواء والمذاهب والأيدلوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود"(١).

إن الأجناس الأدبية بتنوعها بين السرد والشعر لا يمكنها أن تستغني عن الشخصية، فهي المرتكز والبؤرة المركزية المحركة للأحداث والدافع بها للتنامي والاشتباك حتى الوصول بالأحداث إلى الذروة وسرعة تناميها في العمال الأدبي الذي يؤطر لإقامة قناة اتصال وعلاقات بينه وبين المتلقي، وتثبت الشخصية حضورها وتحققها في النص الأدبي من "التلاحم العضوي بين عناصر العمل الأدبي من زمان ومكان وحدث وأنواع سرد مختلفة تؤلف بينها"(٢).

وإن كانت الشخصية مفهومًا سرديًا يتعلق أساسًا بالرواية والقصة والمسرح، غير أنها في ظل تداخل الأجناس الأدبية أصبح حضورها حضورًا فنيًا في النص الشعري وخاصة القصيدة السردية؛ وذلك لأن كل نص حكائي يتميز بعنصر

---

(١) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د.ت، ص١٠٧ .

(٢) هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ١٩٩٣م، ص٧٢ .

الشخصية كما يقول رولان بارت: "إنه ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات أو سرد واحد من دون شخصيات"(١).

إن الانفتاح على العالم الخيالي الذي هو سمة للإبداع الشعري الذي فيه يمتزج الخيال مع الواقع أو الحقيقي، والمعقول بغير المعقول، والأسطوري بالواقعي.

وإذا نظرنا إلى مدونة الشعر نجدها تستضيف نوعين من الشخصيات:

النوع الأول: الشخصية المحورية/الفاعلة/الرئيسة.

وهي التي تقوم بدور في تنمية النص من خلال عدد من الوظائف الفنية التي تمارسها، ويمكن أن نطلق عليها الشخصية الفاعلة، وهي ذات امتداد على كامل البناء الفني للنص، وبذلك فهي تتحكم في توجيه النص الشعري باعتبارها محور القص والحكي، وقد تتعدد أو تكون ذاتًا فاعلة واحدة، وذلك إذا اكتفى النص أو مؤلف النص على الحوار الداخلي.

والشخصية المحورية هي التي تظهر أكثر من الشخصيات الأخرى في النص الشعري، وهي تتحكم في توجيه النص، إذ أن هناك شخصيتين تتحكمان في توجيه النص، الشخصية الأولى تتحكم في الثانية التي توجه السرد النصي؛ لأن الشخصية الأولى ينحصر دورها في دور الواصف السردي ، فالسارد هو محرك الشخصية، ثم اختفاء السارد وظهور الشخصية الثانية التي تتحكم في حركة السرد، وهذا الظهور يكون بالتناوب مع السارد، إذ يتيح الشاعر لشخصياته التناوب وأخذ الكلمة، ويكون ذلك عن طريق الحوار.

لعل هذه الخمرية تمثل لما نظن، يقول الشاعر:

فَاستَوحَشَت وَبَكَت في الدنِ قائِلَةً يا أُمُّ وَيحَكِ أَخشى النارَ وَاللَهَبا

---

(١) رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، نادي حجازات الأدبي، ط١، ١٩٩٣م، ص٧٢ .

فَقُلــتُ لا تَحذَريــهِ عِنــدَنا أَبَــداً قالَـت وَلا الشَـمسَ قُلـتُ الحَـرُّ قَـد ذَهَبـا

قالَـت فَمَـن خـاطِبي هَـذا فَقُلـتُ أَنـا قالَـت فَبَعلِـيَ قُلـتُ المـاءُ إِن عَـذُبا(١).

النوع الثاني: الشخصية الثانوية.

وهي شخصية تابعة، غير محورية ولا رئيسة، وعادة ما يكون دورها ثانويًا، لكنها ذات تأثير في مجرى الأحداث وتطوير الحدث، فالشخصية الثانوية –كيفما جاءت أفعالها– لها دور في مسار الحكي، وسواء أكانت هذه الشخصية "ساكنة" فإن هذا السكون إما أن يكون مؤثرًا، أي يقوم بدور ما في أحد محاور النص، وإما أن تكون الشخصية في ذاتها هامشية لا تسهم إلا في نطاق داخلي على مستوى الوحدة السردية التي تمثلها"(٢). وتتحدد فاعلية الشخصية "بما تقوم به من أفعال أو أحداث، وما يقع عليها من أعمال الشخصيات المشاركة الأخرى"(٣).

الشخصية في الخمريات:

يمكن تصنيف شخوص خمريات أبي نواس إلى نوعين من الشخصيات:

١- الشخصية الرئيسة التي يبني عليها النص، وهي الشخصية المركزية التي تقود العمل الأدبي وتحركه وتوجهه كيفما تريد، ويمثلها أبو نواس نفسه، شاعرًا وساردًا وقاصًا لهذه الحالة التي تصف كونه وعالمه الخمري بكل اقتدار.

لقد جسد الشاعر الشخصية المحورية المهيمنة على فضاء النص الشعري، فتأسس له كثافة الظهور في سرد الأحداث والدور الذي يقوم به في بناء الحدث وتطوره وتناميه؛ لأنها تقوم "بتجسيد معنى الحدث القصصي، لذلك فهي صعبة البناء، وطريقها محفوف بالمخاطر"(٤).

---

(١) الديوان، ص ٩١

(٢) عبدالعال بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي–مقارنة نظرية، المطبعة الأمينية، الرباط، المغرب، ط١، ١٩٩٦م، ص٥٥ .

(٣) البنية السردية في النص الشعري، ص٢٠٣ .

(٤) أحمد شربيط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، ٢٠٠٩م، ص٣٢ .

يقول الشاعر:

وَفِتيـــانِ صِـــدقٍ قَـــد صَـــرَفتُ مَطِـــيَّهُم إِلى بَيـــتِ خَمّـــارٍ نَزَلنـــا بِـــهِ ظُهـــرا(١)

فَلَمّـــا حَكـــى الزُنّـــارُ أَن لَـــيسَ مُســـلِماً ظَنَنّـــا بِـــهِ خَـــيراً فَظَـــنَّ بِنـــا شَـــرّا

فَقُلنـــا عَلـــى دينِ المَســـيحِ بـــنِ مَـــريَمٍ فَـــأَعرَضَ مُـــزوَرّاً وَقـــالَ لَنـــا هُجـــرا

وَلَكِـــن يَهـــودِيٌّ يُحِبُّـــكَ ظـــاهِراً وَيَضـــمِرُ في المَكنـــونِ مِنـــهُ لَـــكَ الخَـــترا

فالشاعر هنا راو وسارد وممثل داخل الحكي، فهو يتدخل في سيرورة الأحداث بهذه التعاليق والتأملات الظاهرة والملموسة، فالصوت المهيمن على تشكلات قصصه الشعرية أو نصوصه هو الشاعر نفسه، وهو البطل أو الشخصية الفاعلة في قصائده فحضورها كان فاعلاً.

يقول(٢):

وَخَمّـــارَةٍ لِلَّهـــوِ فيهـــا بَقِيَّـــةٌ إِلَيهـــا ثَلاثـــاً نَحـــوَ حانَتِهـــا سِـــرنا

وَلِلَّيـــلِ جِلبـــابٌ عَلَينـــا وَحَولَنـــا فَمـــا إِن تَـــرى إِنســـاً لَدَيـــهِ وَلا جِنّـــا

...

فَقالَـــت لَنـــا أَهـــلاً وَسَـــهلاً وَمَرحَبـــاً بِفِتيـــانِ صِـــدقٍ مـــا أَرى بَيـــنَهُم أَفنـــا

فَقُلـــتُ لَهـــا : كَـــيلاً حِســـاباً مُقَوَّمـــاً دَواريـــقَ خَمـــرٍ مـــا نَقَصـــنَ وَمـــا زِدنـــا

...

قُلـــتُ لَهـــا : مـــا الاســـمُ وَالسِـــعرُ بَـــيِّني لَنـــا سِـــعرَها كَيمـــا نَـــزورُكَ مـــا عِشـــنا

فَقالَـــت لَنـــا : حَنّـــونُ إِسمـــي وَسِـــعرُها ثَـــلاثٌ بِتِســـعٍ هَكَـــذا غَيرَكُـــم بِعنـــا

---

(١) الديوان ص ٦١

(٢) االسابق: ص ٥١

الشاعر هنا كما قلنا هو الممثل الحقيقي في سرد الأحداث، والدليل هو استخدامه لهذه الصيغ (سرنا – علينا – قالت – قلنا – عشنا ... إلخ).

لقد وردت بصيغة المتكلم (أنا)، والملاحظ أن جل قصائد الخمريات أحداثها مروية بضمير المتكلم (أنا)، ومن هنا يمكن التسليم بأن شخصية الراوي والشاعر هما شخصية واحدة؛ نظرًا لعدم وجود حدود فاصلة بينها.

فالشاعر يروي لنا ما جرى له من أحداث تخصه مثل ذهابه للخمارة، فالشاعر شخصية معتزة بنفسها، لكنه في الوقت ذاته يلاقي إحباطًا من الجميع حوله، فلذلك غلبت صيغة الأنا عنده بشكل واضح .

بناء الشخصيات من الداخل والخارج:

الشاعر في خمرياته اعتمد على وصف الشخصيات وصفًا داخليًا وخارجيًا بطريقة مباشرة، وهذا الوصف قد يتعلق بالصفات السلوكية والأخلاقية والطبائع.

ففي قصائده الخمرية لم يعتمد كثيرًا على وصف شخصياته وصفًا خارجيًا إلا ما فرضته الضرورة كدعم وتأكيد للوصف الداخلي، فمثلاً وجدناه في وصف شخصية الساقي اليهودي يقول[1]:

ولكنّ يهوديّ ، يحبّك ظاهراً ، ويُضْمِرُ في المكْنونِ منه لكَ الخترَا

فقلنا له : ما الاسمُ؟ قال : سَمَوألٌ، على أنذني أُكْنى بعَمْروٍ ولا عَمْرَا

أو كما وصف أحد السقاة قائلاً:

يا رُبَّ مَنزِلَ خَمّارٍ أَطَفتُ بِهِ وَاللَيلُ حُلَّتُهُ كَالقارِ سَوداءُ(٢)

فَقامَ ذو وَفرَةٍ مِن بَطنِ مَضجَعِهِ يَميلُ مِن سُكرِهِ وَالعَينُ وَسناءُ

---

(١) الديوان، ص٦١.

(٢) السابق: ، ص ١٨

فَقــالَ مَــن أَنــتَ في رُفــقٍ فَقُلــتُ لَــهُ بَعــضُ الكِــرامِ وَلــي في النَعــتِ أَسمــاءُ

والشاعر باتخاذه هذا الأسلوب التصويري الذي اعتمده تقنية بنائية كاشفة عن ملامح هذا الساقي وسابر لأغواره بأسلوب تقريري حلل من خلاله خصائص الساقي النفسية والاجتماعية، وكشف عن توجهاته العقائدية ونوازعه النفسية والروحية.

أو قوله:(١)

إِذا بِكــافِرَةٍ شَــمطاءَ قَــد بَــرَزَت في زَيٍّ مُختَشِــعٍ لِلَّــهِ زِمّيــتِ

حَلّــوا بِــدارِكِ مُجتــازينَ فَــاغتَنِمي بَــذلَ الكِــرامِ وَقــولي كَيفَمــا شــيتِ

لقد قدم الشاعر لنا وصفًا لصاحبة الخمار اعتمد فيه على الوصف الخارجي، فهناك طريقتان يمكن عرض الشخصية بها، وهما الطريقة المباشرة: وفيها تعرض الشخصية عن طريق "الوصف الخارجي أو الجسدي والنفسي"(٢). وهناك طريقة غير مباشرة في السرد بتقديم أوصاف الشخصية، وهي "ما يستنتج من أفعال الشخصيات وتفاعلاتها وأفكارها وعواطفها"(٣). بمعنى أن المتلقي يشحذ قريحته وينقي فكره في استنباط أوصاف الشخصية. فالشاعر أو السارد أبو نواس قدم لنا شخصياته على المقياسين معًا، يقول:

فأَتــاكَ شَيءٌ لا تُلامِسُهُ إِلّا بِحِسٍّ غَريزَةِ العَقلِ

هنا لم يقتصر وصفه للخمر–الذي عده شخصية حاضرة في عالمه الخمري– على اللمس فقط، بل بحس الغريزة، فالخمرة أصبحت عند أبي نواس وجهًا من

(١) الديوان ص ٣٩

(٢) جيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم المصطلحات) ، ترجمة: عابد خزندار، المشــروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ع ٣٦٨، ط١، ٢٠٠٣م، ص٤٣ .

(٣) محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشــق، ســوريا، د.ط، ٢٠٠٥م، ص٤٣

وجوه اللمس والغموض الذي يستولي على المرء، فلا تدرك بالحواس بل بالفعل وحده.

الشخصية المحورية الثانية (صاحب الخمارة، أو الساقي).

فهو شخصية موظفة من قبل السارد الشاعر؛ لأنها شخصية فاعلة في المشهد القصصي تتسم بالنفاذ في الأشياء والقدرة على التغيير وتقليب المواقف.

والشخصيات في خمريات أبي نواس تتضح بشكل لافت بحضور الشاعر في المقام الأول؛ لأنه كما يطلقون عليه البطل الذي "يقع عليه عبء بناء الحدث الرئيس وتنميته اعتمادًا على صفاتها، وقد يطلق على مثل هذه الشخصية مصطلح البطل"(١).

ثم تأتي شخصية صاحب الخمارة تالية له، فهما شخصيتان رئيستان في البناء السردي لقصائد الخمريات، فالسارد الذي هو البطل شخصية متحكمة في مجريات الأحداث والدفع بها إلى النمو، ويشترك معها في تطور الحدث هذه الشخصية الثانية التي تؤثر في مجريات الأحداث.

ففي جل قصائد الخمريات يصبح صاحب الخمارة ساردًا متدخلاً مع الأحداث، وذلك عن طريق الحوار الدائر بينه وبين السارد (الشاعر)، وهذا يعطي قوة وحيوية للحدث كما يحدث نوعًا من التوتر اللازم الذي يضفي عنصر التشويق لمتابعة القصة، وهذه بعض المقاطع التي تحقق فيها ما نقول، يقول الشاعر:

إذا بِكــــافِرَةٍ شَــــمطاءَ قَــــد بَــــرَزَت في زَيِّ مُختَشِــــعٍ لِلَّــــهِ زِمّيــــتِ

...

حَلّــوا بِــدارِكِ مُجتــازينَ فَــاغتَنِمي بَــذلَ الكِــرامِ وَقــولي كَيفَمــا شــيتِ

...

---

(١) هشام ميرغني: بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، الخرطوم، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، ط١، ٢٠٠٨م، ص٣٨٩ .

قالَت فَعِندي الَّذي تَبغونَ فَانتَظِروا عِندَ الصَباحِ فَقُلنا بَل بِها إيتي

...

قُلنا لَها كَم لَها في الدَنِّ مُذ حُجِبَت قالَت قَدِ اتُّخِذَت مِن عَهدِ طالوتِ

كانَت مُخَبَّأَةً في الدَنِّ قَد عَنَسَت في الأَرضِ مَدفونَةً في بَطنِ تابوتِ

لقد أحدثت شخصية الساقي بحوارها مع الشاعر تقدمًا ملحوظًا في الدفع بالأحداث نحو التقدم، كما نبهت المتلقي ولفتت نظره لتكملة باقي أجزاء القصة والوقوف على جزئياتها للربط بينها للوصول إلى غاية أو هدف السارد.

٢- الشخصيات الثانوية:

هي الشخصية التي "تضيء الجوانب الخفية أو المجهولة للشخصية الرئيسة"(١).

وتسمى أيضًا بالشخصيات المساعدة وهي شخصية "لا تتفاعل مع الحوادث تفاعلاً يجعلها تطفو على سطح القصة، أو توضح بعض صفاته، أو تقدم له شيئًا من المساعدة، أو تكون مناقضة له، فتحدد له ما يتحتم عليه فعله، وتضع العراقيل في دربه، وتعرضه للمحن والمتاعب وتحدد رغم ذلك مصيره"(٢).

وكما ذكرنا أن هذه الشخصية تنقسم إلى شخصيات إنسانية وأخرى مؤنسنة.

أ- الشخصية الإنسانية:

من الشخصيات التي ذكرها أبو نواس في جل شعره الخمري شخصية النديم، سواء أكان النديم على معرفة به أم التقى به صدفة، وهذه الشخصية وجودها حاضر باستمرار، لكنها لا تقدم أحداثًا بنفسها، بل تسهم من خلال وجودها ليكتمل البناء القصصي ويتناسب مع معطيات القصة والمكان والجو العام للقصيدة.

---

(١) عبدالقادر أبو شريفة، وحسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، ط٤، ٢٠٠٨م، ص١٣٥ .

(٢) غريد الشيخ: الأدب الهادف في قصص غالب حمزة، قناديل للتأليف والنشر والترجمة، ط٦، ص٣٩٢.

يقول[١]:

وَنَـــدمانٍ يَـــرى غَبَنـــاً عَلَيـــهِ بِـــأَن يُمســـي وَلَـــيسَ لَـــهُ اِنتِشـــاءُ
إِذا نَبَّهتَـــهُ مِـــن نَـــومِ سُـــكرٍ كَفـــاهُ مَـــرَّةً مِنـــكَ النِـــداءُ
فَلَـــيسَ بِقائِـــلٍ لَـــكَ إِيـــهِ دَعـــني وَلا مُســـتَخبِرٍ لَـــكَ مـــا تَشـــاءُ
وَلَكِـــن سَـــقِّني وَيَقـــولُ أَيضـــاً عَلَيـــكَ الصِـــرفَ إِن أَعيـــاكَ مـــاءُ
إِذا مـــا أَدرَكَتـــهُ الظُهـــرُ صَـــلّى وَلا عَصـــرٌ عَلَيـــهِ وَلا عِشـــاءُ

لم تقدم الشخصية هنا ما يدفع بحركة السرد للتقدم، لكن أفاد حديث الشاعر معه هذه الوظيفة، لكن لا يكتمل البناء السردي في القصيدة إلا بوجود هذه الشخصية.

كما يذكر الشاعر أيضًا:

فَالراحُ طَيِّبَةٌ وَلَيسَ تَمامُها إِلّا بِطيبِ خَلائِقِ الجُلّاسِ[٢]

يرى أبو نواس أن اكتمال اللذة يتأتى من هذا النديم، فهو ينظر للنديم من منظور جمالي صرف، فهذه الشخصية حضورها فاعل على الأقل في مجلس الخمر.

ويقول:

ولا بمدافعٍ للكأس حتى يهيجني على الطربِ النديمُ[٣]

ومنها أيضًا قوله[٤]:

وَدارِنَـــدامى عَطَّلوهـــا وَأَدلَجـــوا بِهـــا أَثَـــرٌ مِـــنهُم جَديـــدٌ وَدارِسُ
أَقَمنـــا بِهـــا يَومـــاً وَيَومـــاً وَثالِثـــاً وَيَومـــاً لَـــهُ يَـــومُ التَرَحُّـــلِ خـــامِسُ

(١) الديوان، ص٦٩ ، ٧٠ .
(٢) السابق: ص٥١٢ .
(٣) نفسه: ص٧٨٢ .
(٤) نفسه : ص٤٨٨، ٤٨٩ .

وجاء توظيف الشاعر لهذه الشخصيات في خمرياته لأنه ينزع إلى الجماعة التي يفتقدها في الخارج خارج نطاق الخمارة، ولطالما يبحث عن الألفة والسعادة والاستمتاع فتمامهم يكون بلقاء هؤلاء.

ويقول(١):

أَيـا بـاكِيَ الأَطـلالِ غَيَّرَهـا البِلـى بَكَيـتَ بِعَـينٍ لا يَجِـفُّ لَهـا غَـربُ

وَنَـدمانِ صِـدقٍ بـاكَرَ الـراحَ سُـحرَةً فَأَضـحى وَمـا مِنـهُ اللِسـانُ وَلا القَلـبُ

تَـأَنَّيتُـهُ كَيمـا يُفيـقُ وَلَـم يُفِـق إِلى أَن رَأَيـتُ الشَـمسَ قَـد حازَهـا الغَـربُ

والنديم هنا في هذه الأبيات شخصية ثابتة محافظة على تواجدها في خمريات أبي نواس لكنها استمرت على الحال التي هي عليها منذ تواجدها في العمل إلى نهايته، وتتميز كذلك بنمطيتها، فهي مكتملة غير متغيرة ولا تتفاعل مع أي رد فعل يقع عليها.

ب- الشخصيات المؤنسنة.

أما الشخصيات المؤنسنة، وهي الذوات غير العاقلة التي أنطقها الشاعر ومنحها صفة العقلاء وتتمثل في:

الخمر: الذي اعتبره الشاعر شخصية حاورها وجسدها ووصفها بصفات الإنسان، بل وجعل منها روحًا تحس.

الكأس: التي يصب فيها الخمر. لكن أغلب الأشياء المؤنسنة هي الخمر.

يقول(٢):

وشمطاء حل الدهر منها بنجوة دلفت إليها فاستللت جنينها

---

(١) الديوان: ص٧٩ .

(٢) السابق: ص٢٢٤ .

فالخمر كالمرأة الشمطاء، أي أن الخمر معتقة، فقد أضفى على خمرته صفات إنسانية بعدت بهذه الصورة عن التقرير، والتأسيس لنوع آخر من العلائق الطارئة على النسق العام لتركيب الجملة.

أيضًا أعطى الشاعر للدهر صفة الإنسان؛ حيث جعله يتنقل من مكان لآخر، ويصف لنا كيف تسلل هو إلى هذه المرأة مجازًا في غياب الدهر واستل جنينها. ويقول أيضًا[١]:

فاسقني الخمرَ الّتي اختمرت بخمارِ الشّيبِ في الرّحمِ

ثُمّتَ إنصاتَ الشّبابُ لها بعدما جازت مدى الهرمِ

نتوقف عند هذه الصورة التي جمعت بين شيئين محال اجتماعهما في الواقع المعاش. لم يكتف النواسي بأن جعل الخمر فتاة بكرًا، بل أطلق العنان لخياله ليأخذ معه عالمًا خياليًا، ولا نستطيع رسم معالم هذه الصورة إلا في مخيلتنا فقط، لكن لا يمكن تحققها على أرض الواقع.

زاوج الشاعر في خفة متناهية بين ضدين لا يجتمعان معًا، وهذا راجع إلى تلك "الذات الشاعرة لحظة تحرير الجسد وتحرير الدال.

فهي عجوز شمطاء غطى الشيب رأسها وهي ما تزال في رحم أمها.

ويقول أيضًا[٢]: **فَهيَ بِكرٌ كَأَنَّها كُلُّ شَيءٍ حَسَنٍ طَيِّبٍ لَذيذٍ زُلالِ**

وهي كذلك[٣]: **بِنتُ عَشرٍ لَم تُعايِن غَيرَ نارِ الشَمسِ نارا**

ويقول أيضًا[٤]: **رَضِعَت وَالدَهرَ ثَدياً وَتَلَتــهُ فــي الوِلادِ**

فالخمر هنا معتقة لازمت الدهر في الوجود.

---

(١) الديوان: ص٢٠٧

(٢) السابق: ص١٩٥.

(٣) الديوان: ص٦٥ .

(٤) السابق: ص٦٥ .

ومنه أيضًا قوله[١]:

كانَت مُخَبَّأَةً في الدَنِّ قَد عَنَسَت في الأَرضِ مَدفونَةً في بَطنِ تابوتِ

وهذه من الصور الموحية التي ذكرها النواسي عن الخمر، فقد خلع عليها صفة العنوسة لتبدي قدمها وعتاقتها وحتى عذريتها، حتى أنه جنح بخياله بأن جعلها تسبق عهد سيدنا آدم في الخلق.

وأغلب الشخصيات المؤنسنة هي الخمر في أغلبها مجسدة في صورة المرأة[٢].

ومن خلال تناولنا لهذه الشخصيات التي كونت الشكل العام للقصة في قصائد الخمريات على اختلافها، سواء أكانت محورية أو ثانوية، فإنها ساهمت في البناء القصصي للخمريات، وجعلتها ترقى إلى أن توضع ضمن أفضل النصوص الشعرية التي تحقق فيها تداخل الأجناس الأدبية، حيث غدت هذه القصائد فضاءً لعناصر فنية مستقاة من أجناس أدبية مجاورة، وهي بقدر ما أثرت النص الشعري، إلا أنه حافظ على جنسه وانتمائه الأدبي، "بل امتد إلى تخوم تلك الأجناس، وأخذ منها ما أكسبه صفة النص الشعري ذي البنية السردية، وكل ذلك جعل عنصر الشخصيات ملمحًا ظاهرًا لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري القديم"[٣].

الحدث: Action Happeming

الحدث مفرد وجمعه أحداث، والحديث: الخبر، قليله وكثيره، وجمعه أحاديث[٤].

واصطلح العلماء على أن الحدث هو "كل ما يؤدي تغيير أمر، أو خلق حركة إنتاج شيء"[٥].

---

(١) الديوان: ص٣٩

(٢) يمكن الرجوع للديوان للوقوف على هذه الصور ص٨٤، ٨٦، ١٩٨، ٢٠٣، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩.

(٣) محمد عروس: البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية (نماذج من الشعر الجزائري)، مجلة إشكاليات، معهد الآداب واللغات بالمركز الجمعي، الجزائر، العدد العاشر ٢٠١٦م، ص١٦٣ .

(٤) فخر الدين الرازي: مختار الصحاح، مادة (ح د ث) .

(٥) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٢م، ص٧٤ .

والأحداث: هي "سلسلة من الوقائع المتصلة تتم بالوحدة والدلالة، وتتلاحق من خلال وسط، وبداية، ونهاية"(١).

والحدث هو مركز البنية السردية، ومن خلاله تتولد بقية العناصر، وهو موضوع القصة أو الحكاية التي سيدور حولها الصراع، وأيضًا تصنعها الشخصيات وتكوِّن منها عالمًا مستقلاً له خصوصيته المتميزة، كما يدفع الحدث بالحكاية إلى التنامي والتماهي ويربطها بعنصري الزمان والمكان، ويتعلق بوجودها "شخصيات تقوم تلك الأحداث (الوقائع)، وتحدد معها الاتجاهات الفكرية والنفسية للشخصية، وتكشف عن واقعها الاجتماعي"(٢).

وللحدث بداية ووسط ونهاية تترابط فيما بينها من خلال الحبكة الفنية. وقد يتأسس النص على حدث واحد، أو جملة من الأحداث، منها أحداث رئيسية أو محورية، ومنها ثانوي، وكلها تساهم في بناء النص. وإن كنا نتحدث عن الحدث كمكون للإبداع، فليست الأحداث وحدها التي ينقلها لنا المبدع من المهمة، بل الكيفية التي أطلعنا عليها السارد في قص هذه الأحداث.

وقصائد الخمريات كما نرى تدور كلها حول حدث واحد يتكرر في معظمها، وهو إرادة الشاعر في أن ينقل تجربته مع الخمر بما يرضي ذاته ويحقق طموحه وأناه العليا التي لا حدود لها، ويتجلى الصراع في ثورته بالخمر على واقعه ومجتمعه وعدم استسلامه له، يقول(٣):

دَع لِباكيهـــــــا الـــــــدِيارا وَانـــــفِ بِـــــالخَمرِ الخُمـــــارا

وَاِشـــــرَبَنها مِـــــن كُمَيـــــتٍ تَـــــدَعُ اللَيـــــلَ نَهـــــارا

---

(١) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص١٠٤ .

(٢) عادل نبيل: جماليات النص السردي (رؤية نقدية في أعمال أمين يوسف غـراب)، الهيئـة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ٢٠١٥م، ص١١٣ .

(٣) الديوان: ص٦٥.

بِنـــتُ عَشـــرٍ لَـــم تُعـــايِن غَـــيرَ نَـــارِ الشَـــمسِ نـــارا
لَـــم تَـــزَل في قَعـــرِ دَنٍّ مُشـــعَرٍ زِفتـــاً وَقـــارا
ثُـــمَّ شُـــجَّت فَـــأَدارَت فَوقَهـــا طَوقـــاً فَـــدارا
كَـــاِقتِرانِ الـــدُرِّ بِالـــدُر رِصـــغاراً وَكِبـــارا

ويقول[١]:

وَفِتيـــانِ صِـــدقٍ قَـــد صَـــرَفتُ مَطِـــيُّهُم إِلى بَيـــتِ خَمّـــارٍ نَزَلنـــا بِـــهِ ظُهـــرا
فَلَمّـــا حَكـــى الزُنّـــارُ أَن لَـــيسَ مُســـلِماً ظَنَنّـــا بِـــهِ خَـــيراً فَظَـــنَّ بِنـــا شَـــرّا
فَقُلنـــا عَلـــى دينِ المَســـيحِ بـــنِ مَـــريَمٍ فَـــأَعرَضَ مُـــزَوّراً وَقـــالَ لَنـــا هُجـــرا
وَلَكِـــن يَهـــودِيٌّ يُحِبُّـــكَ ظـــاهِراً وَيَضـــمِرُ في المَكنـــونِ مِنـــهُ لَـــكَ الخَـــترا
فَقُلنـــا لَـــهُ مـــا الاســـمُ قـــالَ سَـــموأَلٌ عَلـــى أَنَّـــني أُكنـــى بِعَمـــرٍ وَلا عَمـــرا
وَمـــا شَـــرَّفَتني كُنيَـــةٌ عَرَبِيَّـــةٌ وَلا أَكسَـــبَتني لا ثَنـــاءً وَلا فَخـــرا
فَجـــاءَ بِهـــا زَيتِيَّـــةً ذَهَبِيَّـــةً فَلَـــم نَســـتَطِع دونَ السُـــجودِ لَهـــا صَـــبرا
خَرَجنـــا عَلـــى أَنَّ المَقـــامَ ثَلاثَـــةٌ فَطابَـــت لَنـــا حَتّـــى أَقَمنـــا بِهـــا شَـــهرا
عِصـــابَةُ ســـوءٍ لا يَـــرى الـــدَهرُ مِـــثلُهُم وَإِن كُنـــتُ مِـــنهُم لا بَريئـــاً وَلا صِـــفرا

منذ بداية القصيدة نجد الشاعر يبدأ أبياته بمفصل بنيوي لها، فالحبكة التي نسجها السارد (الشاعر) لها بداية ونهاية وتمثل هذا التماسك الذي ينسجه المؤلف ليكون حبكة متكاملة، فالبداية هي "مفتتح الكلام واللحظة الحرجة التي يبدأ منها السرد باعتباره نقطة الانطلاق"[٢].

(١) السابق: لديوان: ص٦١.

(٢) صالح الرواشدية: منازل الحكاية (دراسات في الرواية العربية)، ط١، دار الشروق للنشر، ص١٤١ .

وبذلك ينكشف لنا الطريقة التي اتبعها السارد في سرده للأحداث المتوالية في القصيدة.

بدأ أبو نواس قصيدته بداية استرجاعية منحت المتلقي تصورًا مسبقًا عن زمان ومكان الحكاية وأحاطته بالمعرفة، والهدف من وراء ذلك هو جعل المتلقي مشاركًا له في معايشة الحدث ،وذلك بالولوج إلى داخل النص الشعري (السردي)، فالسارد دفع بالحدث إلى التصاعد بكافة درجاته ضمن حركة تعبيرية وظف فيها مجموعة من الأفعال المضارعة والماضية، هذه التقنيات السردية كان الهدف منها جذب انتباه القارئ أو المتلقي، وتسهم هذه الأفعال بزمنيها الماضي والحاضر في تنمية الحركة السردية في النص بشكل يلفت الانتباه، مع تفاوتها من حيث التواتر من مقطع لآخر"[١].

أورد أبو نواس في النص الشعري المثبت معنا مجموعة من الأفعال حتى يتحرك الحكي، إلى جانب تكرار بعض الحروف التي أضفت موسيقى ظاهرة في كلمات مثل (طهرًا – خيرًا – شرًا – خترًا – عمرًا – فخرًا ... إلخ) ، وهذه المقاطع المفتوحة توحي بالمشاركة، وتكرارها أغنى الجانب الإيقاعي.

كما وفق الشاعر في الدفع بالأحداث وتحركها في اتجاه تصاعدها ونموها وتشابكها، وذلك بإيراده مجموعة من الأفعال مثل (صرفت – نزلنا – حكى – ظننا – قلنا ...). فاستطاعت هذه الحركية التعبيرية من خلال هذه الأفعال أن تفيد وتستفيد كثيرًا "من لغة الحكاية الداخلة في كيمياء النص الشعري، وهي ترسخ آلات سردها لتفعيل نظم الحركة في بنية النص ودفعها باتجاه شحن قوتها الشعرية بقوة سردية مضافة تساعد على تطوير العناصر السردية في الشعر ومساعدتها في التمظهر والتشكل داخل المشهد على نحو فاعل ومنتج لفعل السرد الشعري"[٢].

---

(١) علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط١، دار الشروق، عمان، ٢٠٠٢م، ص١٥ .

(٢) محمد صابر عبيد: تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط٢٠٠٨م، ص١٦ .

كما اعتمد الشاعر على صيغ الفعل والفاعل، إلى جانب جمل الجار والمجرور التي أحدثت نموًا ظاهرًا للحدث وتحريكه نحو الاكتمال، كما استطاع الشاعر أن يحقق التفاعل والتداخل بين السردي والشعري من خلال الاشتغال اللغوي لدفع الأحداث إلى الأمام، لأن السرد كما ذكر جيراد جينيت هو: "عرض لحدث أو متوالية من الأحداث حقيقية أو خيالية (عرض) بواسطة اللغة ... خاصة اللغة المكتوبة"(١).

ويقول أيضًا النواسي(٢):

وَخَمّـــارٍ أَنَخـــتُ إِلَيـــهِ رَحلـــي ... إِناخَـــةَ قـــاطِنٍ وَاللَيـــلُ داجِ

فَقُلـتُ لَـهُ اِسـقِني صَـهباءَ صِـرفاً ... إِذا مُزِجَـــت تَوَقَّـــدُ كَالسِـــراجِ

فَقـــالَ فَـــإِنَّ عِنـــدي بِنـــتَ عَشـــرٍ ... فَقُلـــتُ لَـــهُ مَقالَـــةَ مَـــن يُنـــاجي

أَذِقنيهـــا لِـــأَعلَمَ ذاكَ مِنهـــا ... فَـــأَبرَزَ قَهـــوَةً ذاتَ اِرتِجـــاجِ

كَـــأَنَّ بَنـــانَ مُمسِـــكِها أُشـــيمَت ... خِضـــاباً حـــينَ تَلمَـــعُ في الزُجـــاجِ

فَقُلـــتُ صَـــدَقتَ يـــا خَمّـــارُ هَـــذا ... شَـــرابٌ قَـــد يَطـــولُ إِلَيـــهِ حـــاجي

فَمـــالَ إِلَـــيَّ حـــينَ رَأى سُـــروري ... بِهـــا وَاللَيـــلُ مُرتَكِـــبُ الرِتـــاجِ

فَمـــا هَجَـــمَ الصَـــباحُ عَلَـــيَّ حَتّـــى ... رَأَيـــتُ الأَرضَ دائِـــرَةَ الفِجـــاجِ

بدأ الشاعر قصيدته بتعيين زمان ومكان القصة ووقوع الحدث، فالزمان (ليل) والمكان (الخمار)، ثم يعقب ذلك بمتوالية من الأسئلة والأجوبة المتبادلة بين الشاعر والخمار. وبهذه الافتتاحية لبداية الحدث وتصعيده ضمن حركة تعبيرية من خلال الأفعال المستخدمة، والتي ساعدت على تفعيل وتنظيم الحركة في بنية النص

(١) جيراد جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم عبدالجليل الأزدي وعمر الحلبي، منشورات الاختلاف، الجزائر، د .ط، ٢٠٠٠م، ص٤٥ .

(٢) الديوان: ص٩٣

ودفعها لاكتساب قوة سردية بجانب قوتها الشعرية. فكما ذكرنا أن الفاتحة السردية لبنة مهمة في البناء السردي، وهي عتبة هذا البناء أيضًا، وهي أول ما يلفت نظر المتلقي أو القارئ في العمل، لذا فأهمية العمل الأدبي الإبداعي تنحصر في هذه الافتتاحية؛ لأنها أول ما تقابل المتلقي، فتجذبه وتستحوذ على مشاعره ويحصل له اللذة والتفاعل مع باقي العمل، لذلك نجد الشاعر بدأ قصيدته بحرف (الواو)، والحرف في اللغة العربية له إيحاء خاص، فهو "إن لم يدل دلالة اتجاه وإيحاء، ويشيع في النص جوًا يهيئ لقبول المعنى ويوجهه إليه ويوحي به"(١).

وإن كان تأثير الحرف لا يرقى في قوته إلى تأثير الكلمة، "إلا أنه يوقظ ذهن المتلقي ويجعله متهيأ للدخول في عمق النص الشعري"(٢).

ومعروف أن الحرف لا يؤدي وحده معنى في نفسه، ولكن يظهر معناه في الألفاظ المرتبطة به، فهو غير قادر على استيعاب الدلالات المختلفة، ويعبر عن أحادية الكلمة التي تؤدي وظيفة محددة بانفرادها، لذلك عمد الشاعر إلى أن يزاوج بين الحرف والكلمة، وقد تنتج عن هذه الثنائية عملية توحد بين ذاته وخمرته، فهي المستحوذة عليه وهي الهدف المنشود الذي من أجله وضع رحله لطلبها.

قدم الشاعر للحدث كما ذكرنا بهذا الاستهلال الذي دفع بباقي العناصر نحو النمو والتماهي. وبقي أن نقول إن بلاغة استخدام الواو عنده تأتي من المفاجأة التي تحققت من استخدامها وما جاء بعدها، وقد أدى ذلك إلى جذب المتلقي وتلقيه للحدث وتفاعله معه. والجدير بالذكر أن معظم قصائد الخمريات وردت فيها الواو كبداية لها.

---

(١) محمد المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية، دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية- الأصيل في التجديد والتوليد، بيروت، دار الفكر، ط٥، ١٩٧٢م، ص٢٦١ .

(٢) مدحت الجيار: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، القاهرة، دار المعارف للطباعة والنشر، د . ت، ص٦٨ .

مُدامَةٍ سَجَدَ المُلـــوكَ لِذِكرِها جَلّت عَنِ التَصريحِ بِالأَســـماءِ [١]

ومدامة ســـــجد الملوك لها بكرتها والديك قـــــد صـــاحـــا[٢]

وَقَهْوَةٍ مِثْلِ عَيْنِ الدِّيكِ صَافِيَةٍ مِنْ خَمْرِ عَانَةَ أَوْمِنْ خَمْرَةِ السِّيبِ[٣]

وَقَهوَةٍ مُرَّةٍ باكَرتُ صُبــحَتَها وَضَوؤها نائِبٌ عَن ضَوءِ مِصباحِ[٤]

علاقة الزمان والمكان:

لاحظ أرسطو "أن الأجزاء التي يتألف منها الزمان، أحدهما كان ولم يكــن موجودًا، والثاني لم يأت بعد، والثالث لا يمكن الإمساك به، فأجزاؤه أعدام ثلاثــة، وما يتألف في أعدام يبدو من المستحيل أن يشارك في الوجود[٥].

والحق أن تحديد الزمان بأبعاده الثلاثة فيه مغالاة شديدة، فــالزمن يتطــور ويكتسب حركة وموجودية من تأثيره المكاني وهيمنته الوجودية على الخلائق، وهو المنتصر على الموجودات؛ لأنه يغير ولا يتغير، فالذي يتغير هو المواضع والأماكن والخلائق والموجودات، أما الزمان فهو الدورة الزمنية الممتدة التي تســتطيل فــي عالمنا الوجودي منذ القديم وإلى الآن، وهي مستمرة استمرار الخلائــق والوجــود وحركة الكون، ولهذا يرى صمويل اسكندر: "أن الحقيقة القصوى التي تتولد عنهــا سائر الأشياء هي الحقيقة الزمانية المكانية، والحق أنه إذا كان في الإمكان التفرقــة بين المكان والزمان، فما ذلك إلا بطريقة أولية قبلية سابقة على التجربة، وأما الواقع العيني نفسه، فإنه يشهد بأنه لا انفصال للزمــان عــن المكــان، أو للمكــان عــن الزمان"[٦].

---

(١) الديوان: ص٢١ .

(٢) السابق: ص١٢٥ .

(٣) نفسه: ص٧٦ .

(٤) نفسه: ص١٣١ .

(٥) زكريا إبراهيم: دراسات في الفلسفة المعاصرة، مكتبة مصر، ط١، ١٩٦٨م، ص١٥٥ .

(٦) عبدالرحمن بدوي، مدخل إلى الفلسفة المعاصــرة، وكالــة المطبوعــات ، ط١، ١٩٧٥م، ص١٩٨ .

وتأسيسًا على ذلك يرى الناقد حافظ محمد جمال الدين أن المكـــان "حقيقـــة بدون كيفية، وما يمنح المكان هذه الكيفية هو الزمان، تفعيلاً لإكساب المكـــان مـــا يمكن أن نسميه بعبقرية أو جماليات المكان أو تجليات المكان، وفي المقابل لا قيمة للزمن الذي يظل مفرغًا من زمنيته أحداثًا وساعات وغدا بلا مكـــان تجـــري فيـــه الأحداث بما يشعرنا بقيمة الزمن في تشكيل خارطة حياتنا ما دامت (دقـــات قلـــب المرء قائلة له إن الحياة دقائق وثواني)" [1].

وهذا يعني أن الزمان والمكان وحدة متكاملة لا انفصال فيها، وهذه الوحدة التكاملية هي ما تمتح العلاقة الزمكانية فاعليتها في الكشف النصي عن كثير من المواقـــف والرؤى والمؤثرات الوجودية التي تضمرها المتون التي تحفل بالكثير من المسميات المكانية والمؤثرات الوجودية والتغيرات الزمنية من أحـــداث ومواقـــف وتـــواريخ وأرقام وأزمنة. ولا نبالغ في قولنا: إن الزمن الشعري في القصيدة هو الزمن الفني الذي يمتد إلى زمن الإبداع، وهو زمن مستمر لا متناه على الإطلاق، وكذلك فـــإن المكان الشعري هو المكان الشاعري الذي يمتد طيفه وأثره فـــوق حيـــز المكـــان الفيزيائي الذي سرعان ما يتلاشى طيفه بعد انتهاء صيرورة العمل الفني.

وهذا الفصل التعسفي الذي قامت به الباحثة في تناولها لبنية الزمان والمكـــان كـــل على انفراده كان من مقتضيات معالجتها لمتطلبات للبحث.

وصف المكان:

يمثل المكان في الأعمال الأدبية ركيزة أساسية، بل هو هوية من هويات النص لا يمكن اختزالها أو التنازل عنها، فهو الذي يجعل من أحداث القصة شيئا محتمل الوقوع بالنسبة للمتلقي، وعن طريقه أيضًا يتسلسل المؤلف إلى مخيلة القارئ، ليوهمه بواقعية ما يقصه عليه، بل ويجعله يرسم أبعادها وإطارها العام، ويتخيل وقائعها سواء أكانت حقيقية أم غير ذلك.

---

(١) حافظ محمد جمال الدين المغربي، جماليات شعرية المكان والزمان، مجلـــة علامـــات فـــي النقد، ج ٥٢، م ١٣، ٢٠٠٤م، ص٥٥ .

فالمكان هو "البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخييلي"(١).

ويمكن أن يمثل المكان في بعض الأعمال "الهدف من وجود العمل كله"(٢).

فالعمل الأدبي في بعض الأحايين "قد يفقد خصوصيته وأصالته إذا فقد المكانية"(٣)؛ لأن المكان في أي عملية إنتاج أدبي يتضافر مع العملية السردية أو العناصر السردية وعواملها الداخلية، كما يساعد في إدراك الزمن، ويضمن التماسك البنيوي للنص ككل، ليشكل ضمن هذه المفاهيم محورًا من المحاور الرئيسة التي تدور حولها نظرية الأدب، كما أنه لم يعد "معادلاً مجازيًا للشخصية الروائية فحسب، وإنما أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني، كما أصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعدًا جماليًا في النص الأدبي"(٤).

وكما ذكر جيرار جينيت أن لكل حكاية نقطة انطلاق في الزمان، ونقطة اندماج في المكان، فالمكان مرتبط بالزمان، مما حدا بياختين أن يقدمها في مصطلح الزمكانية، "فأشكال الزمكانية في صورها المختلفة تجسد الزمن في المكان، وتجسد المكان في الزمان، دون محاولة تفضيل أحدهما على الآخر"(٥).

---

(١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ١٩٩٠م، ص٢٩ .

(٢) السابق، ص٣٥ .

(٣) ينظر: غايستون باشلار، جماليات المكان (مقدمة المترجم) ، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط٦، بيروت، ٢٠٠٦م، ص٥ ، ٦ .

(٤) مهدي عبيد: آليات المكان في ثلاثيات حنا مينا(حكاية بحار، الأقل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ٢٠١١م، ص٣٦ .

(٥) ميجان الرويلي وسعد البازنجي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠٠٢م، ص١٧٠ .

فالمكان عنصر فاعل ومهم في العمل الشعري؛ لأن الشاعر يرسم علاقات بواسطة ليربط بينه وبين الأمكنة وغيرها من الأشكال السردية.

وهناك نوعان من الفضاء؛ فضاء جغرافي يرتبط بالمكان، وفضاء دلالي أو نصي يرتبط باللغة الشعرية، وما بين المدلولين المجازي والحقيقي تبدو العلاقة المتجذرة بينه وبين الشعر، فالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية (الصور البيانية) هي تقنيات تركيبية تختص بالصورة الشعرية أكثر من باقي الأجناس الأدبية الأخرى التي تمثل فيها "اللغة مجموعة القواعد التي تستخدم بعضها اللغة الطبيعية مادة لها، وقد يستخدم بعضها مواد أخرى"(١).

كما تشكل العلاقات التي يرسمها الشاعر ما بين الأمكنة وغيرها من الأشكال السردية عنصر بناء أساسي تتشكل من خلاله رؤية الشاعر السارد، فإذا تطرقنا إلى قصائد الخمريات نجد أن مجملها قد أطّرها الشاعر بالمكان.

ولأن عنصر المكان يشكل آلية مهمة يكونها الشاعر لتشكيل قصائده، ويرسمها عبر تفاعلات متعددة وتحولات أساسية، "فالمكان عندما ينقل من مداره الواقعي الحياتي العادي إلى مداره الفني الروائي أو الشعري يمر من خلال أنفاق متعددة نفسية وأيدلوجية وفنية لكي يصل أخيرًا إلى المدار الفني التشكيلي"(٢).

لقد شكل المكان حيزًا محوريًا من اهتمام أبي نواس وعنايته، وقد تم توظيفه توظيفًا خاصًا، فأبدى حرصًا شديدًا واضحًا في استرجاع الأماكن ذات العلاقة بطبيعة مفردات تجربته الذاتية، وينم ذكر تلك الأماكن أو الأمكنة وتعدادها عن محاولته التشبث بهذه الأمكنة والتعلق بها، يقول:

---

(١) لوتمان: مشكلة المكان الفني، جماليات المكان، ط٢، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ص٦٤.

(٢) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤م، ص٩٢ .

قُطرَبُّلٌ مَربَعي ولَي بَقُرى الـــ ـــكَرخِ مَصِيفٌ وَأُمّيَ العِنَبُ[١]

ويقول:

بادِر فَإِنّ جِنانَ الكَرخِ مونِقَةٌ لَم تَلتَقِفها يَدٌ لِلحَربِ عَسراءُ[٢]

ذكر الشاعر أن هذه الأماكن المحببة إلى قلبه ونفسه وهي (الكرخ، وبغداد، والأنبار)، وغيرها من الأماكن التي تبعث على الدفء لديه ويجد فيها بغيته. كما شكلت الطبيعة أيضًا ملمحًا لدلالة المكان عنده وخاصة الحدائق وأماكن تواجد الكروم بها، أما أكثر مكان يذكر في الخمريات فهو الخمارة، لقد صارت الخمارة في نظر الشاعر فضاءً للألفة والأمن، بل لا تضاهيها بقعة على وجه الأرض في حبه لها.

والحقيقة أن الشاعر قد خص هذا المكان بكثير من الاهتمام في قصائده بعد أن اختاره مشهدًا للبداية والنهاية معًا، يقول:

وَخَمّارَةٍ لِلّهوِ فيها بَقِيّةٌ إِلَيها ثَلاثاً نَحوَ حانَتِها سِرنا[٣]

ويقول:

وَمَجلِسِ خَمّارٍ إِلى جَنبِ حانَةٍ بِقُطرَبّلٍ بَينَ الجِنانِ الحَدائِقِ[٤]

ويقول:

وَفِتيانِ صِدقٍ قَد صَرَفتُ مَطِيَّهُم إِلى بَيتِ خَمّارٍ نَزَلنا بِهِ ظُهرا[٥]

ويقول أيضًا:

وَخَمّارَةٍ نَبَّهتُها بَعدَ هَجعَةٍ وَقَد غابَتِ الجَوزاءُ وَارتَفَعَ النِسرُ[٦]

---

(١) الديوان، ص٣٣.

(٢) السابق: ص١٧.

(٣) نفسه : ٥١

(٤) نفسه : ٢٠٦

(٥) نفسه : ٢٠٣

(٦) نفسه : ٢٠١

إذا نظرنا إلى هذه الأبيات السابقة نجد أن الشاعر اتخذ من مكان الشرب مكانًا للإقامة به طلبًا للراحة والحصول على اللذة. ونحن يمكننا اعتبار هذا الوضع عاديًا ومألوفًا في حالة هذه الشخصية، فالخمارة هي المعادل الموضوعي للبيت، بل للمجتمع كله الذي عانى منه، إلا أنه يدل من ناحية أخرى على مزاج منحرف وغريب .

تتحرك الأماكن في الخمريات وفق معايير مختلفة، بل ومناقضة لطبيعتها، وهذا يستوقفنا عند دلالة المكان المغلق والمكان المفتوح في الخمريات.

يأتي المكان وفق أنواع وثنائيات وتقاطبات عديدة، فنجد منه المكان المغلق، والمفتوح، والمتخيل، وأماكن الإقامة، وينهض المكان المغلق كنقيض للمكان المفتوح، فيأتي نتيجة لحاجة الإنسان التي تفرض أنواعًا من الأماكن عليه، فيسكن فيها أو يستخدم بعضها الآخر في مآرب مختلفة، ولذلك "يكتسب المكان وجوده من خلال أبعاده الهندسية والوظيفية التي يقوم بها"(١).

وإن مسألة انغلاق الأماكن أو انفتاحها والركون إليها أو النفور والابتعاد منها تبقى مسألة نسبية راجعة في المقام الأول إلى من يسكنها، فيتحول الفضاء الفسيح أو مكان الإقامة ملاذ الإنسان للراحة إلى مكان غير مرغوب فيه، ويغدو المكان المفتوح أشد ضيقًا على الإنسان من المكان المغلق، كما أشار سابقًا باشلار عند معالجته لقضية الداخل والخارج مستشهدًا بقول الشاعر سوبر فيل إذ يقول: "انفتاح المكان أكثر مما يجب يشعرنا بالاختناق أكثر من المكان الأضيق مما نحتاج"(٢).

ومن هنا قد يكون الانغلاق ناتجًا عن طبيعة المكان نفسه، وقد يكون انغلاقًا وهميًا ناتجًا عما تشعر به الشخصية تجاه المكان.

---

(١) الشريف جبيلة: بنية الخطاب الروائي – دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠١٠م، ص٢٠٤ .

(٢) غاستون باشلار: جماليات المكان، ص١٩٨، ١٩٩ .

لقد اتخذ أبو نواس من الخمارة هذا المكان المغلق الداحس الظلام المتسق مع ما يقدمه مكانًا آمنًا يلجأ إليه هو ومجموعة من الفتيان طالبي الخمر واللذة، وهذا يندرج ضمن تلك العلاقة الوثيقة التي تجمع بين المكان والشخصية، حيث يتبادلان فيها أدوار التأثير والتأثر بينهما، ليدل كل واحد منهما على الثاني، لأننا نستطيع هنا الوقوف على حدود الشخصية ورسم أبعادها التقنية.

ويشكل المكان في فن القص الإطار الحركي لأفعال الشخصيات وطبائعها عندما يعكس أفعالها ومواقفها، ويوضح معالمها الداخلية والخارجية.

فالمكان يظهر من خلال "وجهة نظر الإنسان الذي يعيش فيه، فهو الذي يحدد أبعاده ويرسم طوبوغرافيته، ويجعله يحقق دلالته الخاصة"(١).

ونجد كذلك باشلار يصنف المكان إلى "مستويين هما:

١- معمارية المكان: وهو أبعاده الهندسية والجغرافية.

٢- شاعرية المكان: وهي تجسيد المكان الأليف أو البيت الذي يتسم بقيم الحماية والأمان والاحتواء"(٢).

وطبيعي هنا أن نجد شخصية مثل شخصية الشاعر صاحب الخمريات ورائد هذا الغرض تضيف عليه الطبيعة برحابتها، ويتسع عنده المكان المغلق الذي هو مكمن السعادة واللذة له. "فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسيط يؤطر للأحداث ..." (٣).

لقد خرج المكان في الخمريات من حدود المساحة المادية والوصف المرئي والظاهري إلى فضاءات أوسع.

---

(١) محبوبة محمدي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١١م، ص٩٠ .

(٢) غادة الإمام: غاستون باشلار، جماليات الصورة، ص٢٩١ .

(٣) حميد الحمداني: بنية النص السردي، ص٧١ .

فللأماكن شجونها الخاص في النص الشعري، نظرًا لانعكاسها على ذات الشاعر، ولهذا كرر أبو نواس الشاعر السارد بعض الأماكن والمسميات مثل (الخمارة)؛ نظرًا لما تحمله تلك الأماكن من شحنات عاطفية وخلجات نفسية. وما تكرار بعض الأماكن إلا "لدلالات غائرة في باطن الشعور"(١). والتكرار قد تعود دلالته إلى نفسية الشاعر وما يخالجها من عشق وحنين للمكان. كما نجد الشاعر "حينما يكرر ألفاظًا بعينها قد تكون أسماء أو أماكن أو ما شابه ذلك لدلالة نفسية شعورية، يكون التكرار بؤرة تلك الدلالة النفسية الشعورية أو قد يكون مركز ثقتها"(٢).

فالمكان عند الشاعر وتكراره لمفردة بعينها دليل على ارتباطه النفسي والوجداني بهذا المكان، لأن "المكان وجود لا تحده حدود المادة، ولا يتقيد بسماتها وأبعادها الطبيعية، كما أنه ليس مجرد موضوع شعري أو ألفاظ تستحضر في قوام النص للدلالة المباشرة على المادة، وإنما هو وجود خلاف يفرزه الشعور، ويشكل الخيال ملامح حضوره الجمالي في النص الشعري، وهو في حضوره ذاك يمثل بنية فنية جوهرية لها أثرها البارز في تحقيق فضاء الإبداع الشعري، وإحكام نسيج النص وتشكيله"(٣).

ولهذا فإن الأجواء المكانية في قصائد الخمريات متنوعة، و هي بقدر تنوعها ركزت على مكان واحد استحوذ عليها كما ذكرنا وهي الخمارة، لقد رسم أبو نواس بعناية فائقة مسرح الشرب، وزاوج فيه بين الأشياء الأثيرة لديه وهي الطبيعة والبساتين وحقول الكروم، وبين أماكن أخرى مثل العراق والأنبار وغيرها.

---

(١) عصام شريح: جدلية الزمان والمكان في قصائد أولئك أصحابي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، ع ٨، ٢٠١٥م، ص١٦٢ .

(٢) ينظر: شفيع السيد: أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، مجلة إبداع، العدد ٦، ١٩٨٤م، ص٥٠ .

(٣) جدلية الزمان والمكان، ص١٦٣ .

رابعاً: البنية الزمنية للنص الشعري.

(الاسترجاع – الاستباق – الحذف)

الزمن:

حظى الزمن باهتمام الفلاسفة والعلماء والأدباء؛ لما يتضمنه من ثنائيات تتخلل الوجود وتتماهى مع كل جزئية فيه، ويرتبط الزمن بالمكان ارتباطًا وثيقًا؛ لأنه يوطد لفهم وإدراك ماهية أو كون هذا الزمن وطبيعته وتطوره واستمراريته، فالزمن متواشج مع المكان لأنه علة وجوده، فالزمان بحاجة لإطار كوني مادي تجري فيه أحداثه التي نرى أثرها على الشخصيات، لذلك ارتبط الزمان بتصور الإنسان وحدسه، ولهذا نراه يبذل جهدًا لمحاولة السيطرة على هذا الزمن وإخضاعه لإرادته.

والزمن عند الشعراء دائم التقلب والتغير، فالزمن هو "مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس، ويتجسد الوعي فيه من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حد ذاته، فهو وعي خفي لكنه متسلط ومجرد، لكنه يتمظهر في الأشياء المتجردة"(١).

ويختلف الزمن الشعري عن الزمن الروائي، وهذا الاختلاف ناجم عن طبيعة كل منهما، فالزمن الروائي يرتبط بالأحداث والشخصيات والمواقف ووجهات النظر وحركة المكان، في حين أن الزمن الشعري يرتبط بالموقف والرؤية والصورة بشكل مباشر، لتكون الصورة في مختلف تشكلاتها إبرازًا لحركة الزمن، وترجمة لمشاعر وأحاسيس الشاعر ذاته، ذلك لأن "ارتباط الإبداع بالصورة الفنية والمحتوى يخرج الشكل تاليًا عن كونه وعاءً، ويغدو له زمنه المستمر فيصبح حياة تتحرك أو تتغير بالتزامن مع تغير العالم وتحركه وتحوله"(٢).

---

(١) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص١٧٣ .

(٢) قصي الحسين: تشظي السكون في العمل الفني(الزمن – الشعر– الأسطورة)، مجلة الفكر العربي، ع ٩، بيروت، لبنان، ١٩٩٨م، ص١٩٩ .

والشعر في تفاعله واستمراره انعكاس لحركة الوجود، ذلك أن الكتابة الشعرية "لا تركن إلى محاكاة الكون، بل تصبح محاورة للكون وتخلق كوناً بديلاً عنه"(١).

إن لعنصر الزمن أهمية بارزة في البناء الدرامي للشعر، إذ تتوقف عليه شعرية النص وإيصال الخبر إلى المتلقي، إذ أن المفارقة الزمنية تلعب الدور الذي يراهن به الشاعر على جذب انتباه المتلقي، وذلك باعتماده على توظيف عنصر التشويق الذي يحقق ظاهرتا الاسترجاع والاستباق عن طريق المفارقة، فالزمن موزع على ثلاثة أقسام هي (الماضي- الحاضر- المستقبل)، فالحاضر هو ما دل على حدوث الفعل في زمن سابق، ويقوم على الذاكرة والاسترجاع، والحاضر هو ما دل على الآنية والدوام والاستمرارية والمواكبة، أما المستقبل فهو الاستشراف والتوقع، وفي الشعر يتضمن دلالة الأمل .

و"زمن الخطاب وزمن الحكاية جملة إمكانات لسرد الأحداث سواء الاسترجاع أو الاستباق أو الوقفة"(٢).

وإن كانت الرواية هي أقرب الأجناس الأدبية لدراسة البنية السردية، لكن إذا توافرت عناصر القص والحكي في النص الشعري القديم انتفت بذلك فكرة نقاء النوع أو عزلة جنس أدبي عن باقي الأجناس الأخرى، وفرض سياج حوله لا يمكن اختراقه، لهذا أصبح الزمن السردي مكوناً خطابيًا للنص الشعري.

---

(١) محمد بن عياد: الشعر والزمن، مجلة علامات، الناشر: سعيد بكراد، المغرب، ع ٧، ص٤٠.

(٢) ينظر: عبدالعالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، ط١، ١٩٩٩م، ص١٥٣ .

هيمنة الخمر على الزمن عند أبي نواس:

منح أبو نواس خمرته طاقة إعجازية، فهي تبسط هيمنتها على الزمن وتمنح شاربيها المقدرة على تكييفه وفق إرادتهم، يقول:

دارَت عَلى فِتيَةٍ دانَ الزَمانُ لَهُم فَمـــــا يُصيبُهُمُ إِلّا بِما شاؤوا

فالخمرة هي الوحيدة القادرة على قهر الزمان، كما أن لها كامل السلطة في إلغاء وعي الإنسان، إن مصاحبة الزمن لها في الدّن يسمح لها بالتماهي معه، إذ تصبح من جنسه تفعل فعله، ويكتسي الزمن والفضاء أهمية بالغة في قصة أبي نواس الخمرية، إذ إن حضور الأول يولد حضور الثاني والعكس صحيح، ولم يكن اختيار الشاعر لليل كزمن لمغامراته، وللخمارة كفضاء لتجربته اعتباطًا، ذلك أن الليل هو الزمن الحقيقي لكل فعل مرغوب فيه، أما النهار فيمثل عودة الرقابة عليه. يقول(١):

وَفِتيَـــةٍ كَنُجـــومِ اللَيلِ أَوجُهُهُـــم مِـــن كُـــلّ أَغيَدَ لِلغَمّـــاءِ فَرّاجِ
طَرَقتُ صاحِبَ حانوتٍ بِهِم سَحَراً وَاللَيلُ مُنسَدِلُ الظَلماءِ كَالساجِ

ومنه أيضًا:

قامَت بِإِبريقِها وَاللَيـــلُ مُعتَكِرٌ فَلاحَ مِن وَجهِها في البَيتِ لَألَاءُ(٢)

ومنه أيضًا:

يا رُبَّ مَنزِلَ خَمّارٍ أَطَفتُ بِهِ وَاللَيلُ حُلّتُهُ كَالقارِ سَوداءُ(٢)

توقف أبو نواس كثيرًا أمام هذه المفردة (الليل)، هذه الظاهرة الطبيعية التي استطاعت أن تتجلى بوضوح وبقوة في كل تعابيره وأحاسيسه وقصائده الخمرية، فالشاعر عدَّ الليل جزءًا لا يتجزأ من حياته، وصديقًا ملازمًا له بدقائقه وثوانيه وكل لحظاته. والليل بظلمته فضاء للشاعر؛ لأنه يبعث على السعادة لديه، فنراه يسعى

---

(١) الديوان: ص١٢ .
(٢) السابق: ص١١٥ .
(٢) نفسه : ص ١٨

حثيثًا إلى مبتغاه تحت أستار الظلمة متخفيًا عن أعين الناس، يتسلل عبر الدروب والأزقة في طريقه إلى الخمار.

الليل كزمن ولع به جميع الشعراء قديمًا وحديثًا، فمثَّل لبعضهم الألم والحسرة، ومثَّل أيضًا السهاد والأرق، ومن أفضل من عبر عنه امرؤ الفيس، فالليل كان سلوى للعاشقين كما كان سجنًا للبعض الآخر، أما أن يكون الليل الصاحب والرفيق، فهذه صورة جديدة لليل لدى الشاعر، بل نجده من أفضل الأوقات لديه، ويقرن دائمًا أبو نواس بين الليل والخمر في ثنائية عجيبة، يقول:

أَلا خُذها كَمِصباحِ الظَلامِ سَليلَةَ أَسوَدٍ جَعدٍ سُخامِ

فالخمرة عنده تمثل الضوء والفرج، وحيث تكون الخمرة ينمحي الظلام كلية ويعم النور والضياء، والنور من مزاياه أنه يرمز دومًا إلى الحياة والسعادة والخلاص، في حين يرمز الظلام إلى الألم والشقاء والموت. وفضاء الظلام الذي يعقبه فضاء النور ثابت أساسي من ثوابت قصص الخمريات عند أبي نواس، وإننا نستنتج من تحديدات باشلار أن الضوء في مكان مظلم يولد التأمل، بل يتحول هذا الضوء إلى مركز للعالم أو للكون ككل، وهذا نقف عليه في القصائد التي يذكر فيها (الليل). فالشاعر يستعوض عن هذا الظلام الذي يلف الخارج بالنور الذي يتلألأ داخل الخمارة، ومنبع هذا النور هو الخمر وكاساتها ونور الساقي. على هذا النحو تتقدم الكلمات الدالة على الظلام مثل (الليل داج – الليل مرتكب الرتاج – الليل ملتبس بنا – الليل معتكر ... إلخ). كما تتقدم عناصر الضوء والنور مثل (الخمر ياقوتة – الكأس لؤلؤة – توقد كسراج) .

أما (النهار) كزمن جغرافي لم يرد في الخمريات إلا في مواضع قليلة نذكر منها:

فعلت في البيتِ إذ مزجت مثل فِعل الصبحِ في الظُلـــمِ

فاهتدى ساري الظلامِ بها كـــاهتداءِ السفرِ بالعـــلـــمِ[1]

---

(١) الديوان، ص٤٥٧ .

وقوله:

وفتيانِ صدقٍ قد صرفتُ مطُيهم إلى بيت خمارٍ نزلنا به ظُهرا[١]

وهذا التوظيف القليل لزمن (النهار) في الخمريات يتماشى مع طبيعة الموضوع؛ لأنه كما ذكرنا أن الكون الخمري عند الشاعر يتمظهر في (المساء)، حيث تكف الحركة، وتتوارى العيون عن المراقبة.

هناك فارق بين الزمن الداخلي والزمن الخارجي، فالزمن الداخلي هو الزمن الشعوري الذاتي للإنسان، ويرتبط بالإنسان ارتباطًا نفسيًا؛ إذ "يدخل في النسيج الداخلي لحياته، ويتلون بتلون حالاته النفسية والشعورية، ولا يعتمد على وحدات القياس التقليدية"[٢].

أما الزمن الخارجي فهو زمن فيزيائي طبيعي، وللزمن الخارجي أهمية عند الكتاب وله "موضوعه من حيث خواص الطبيعة، ولهذه الخاصية جانبان هما الزمن التاريخي، والزمن الكوني، وللزمن الخارجي (الطبيعي) ارتباط وثيق بالتاريخ، ويمثل إسقاطًا للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي"[٣].

والمفارقة الزمنية هي ألا يخضع الزمن السردي لتتابع منطقي للأحداث، أي أن المفارقة تعني ذلك المجال الفاصل بين نقطة انقطاع القصة، وبين الأحداث المسترجعة أو المتوقعة أو ما يطلق عليه استباق.

وبما أن المفارقة الزمنية هي عبارة عن تحولات زمنية ينتج عنها "آليتان هما: الاسترجاع والاستباق"[٤].

---

(١) الديوان: ص٦٠ .

(٢) إياد جوهر عبد الله- ينظر التحولات النفسية في الشخصية الروائية عند عبد الرحمن منيف، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط١، ٢٠١٦م، ص١٣٢ .

(٣) نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، النادي الأدبي، مطابع الفرزدق، السعودية، د .ط ، ١٩٨٠م، ص٤٣ .

(٤) إياد جوهر: البناء الفني في قصص كاظم الحمدي، دار المعتز للنشر، ص٤٦ .

الاسترجاع:

هو استرجاع "الأحداث الماضية إلى الحاضر لتنشأ المفارقة الزمنية بين الماضي والحاضر"(١).

والاسترجاع هو "التذكر، وهو إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد"(٢).

والاسترجاع وظيفة شعرية تكمن في إفساح المجال أمام المتلقي بأخذ فرصة نفسية واجتماعية وفنية للوصول إلى ماهية الشخصية وسبر أغوارها الداخلية، فالاسترجاع عامل مساعد يضيف للنص الأدبي ثباتًا وتعزيزًا للصورة الشعرية، ويعد مؤثرًا نفسيًا وفكريًا للمتلقي لفك شفرات المضمون العام للنص الأدبي، والاسترجاع وضح في قول الشاعر:

قامَــت بِإبريقِهــا وَاللَيــلُ مُعتَكِــرٌ ... فَــلاحَ مِــن وَجهِهــا في البَيــتِ لَألَــاءُ(٣)

دارَت عَلــى فِتيَــةٍ دانَ الزَمــانُ لَهُــم ... فَمــا يُصــيبُهُمُ إِلّــا بِمــا شــاؤوا

لِتِلــكَ أَبكــي وَلا أَبكــي لِمَنزِلَــةٍ ... كانَــت تَحُــلُّ بِهــا هِنــدٌ وَأَســماءُ

حاشــا لِــدُرَّةَ أَن تُبنــى الخِيــامُ لَهــا ... وَأَن تَــروحَ عَلَيهــا الإِبــلُ والشــاءُ

قامت بنية السرد في هذه الأبيات على تقنية "السرد الاسترجاعي أو السرد التذكري أو الاستنكاري الذي ينشأ عن العودة للوراء كما ذهب (جيرار جينيت)، أو على الإخبار البعدي كما أقر (فاينريش)، أو الوصف الخبري الآني .

الشاعر هنا يحكي قصته مع الخمر ويتذكر الأحداث الماضية، فلا يمكن أن تروى قصته إلا بعد أن تكون قد اكتملت في زمن ما غير الزمن الحاضر.

---

(١) إياد جوهر: البناء الفني في قصص كاظم الحمدي، ص٤٦ .

(٢) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ط، ١٩٨٥م، ص٨٠ .

(٣) الديوان ص ١٢

ويمزج الشاعر بين السرد الاسترجاعي، والسرد الاستشرافي في الأمل في التمهيد لأحداث لاحقة يجري لإعدادها السارد أو الراوي، فالشاعر بدأ القصيدة بـــ:

دَع عَنكَ لَومي فَإِنَّ اللَومَ إِغراءُ وَداوِني بِالَّتي كانَت هِيَ الداءُ

إلى أن وصل إلى النعل لتذكر الأيام الماضية التي كان الشعراء يبكونها عند مرورهم على الأطلال، فقد استدعى الشاعر من الماضي هذه الأحداث، كما أنه يستذكر أن يقف هو كما فعل الشاعر الجاهلي لبكاء المحبوبة (أسماء – هند)، وذلك من خلال الاعتماد على "الذاكرة التي تصنع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية وتصبغه بصبغة خاصة تعطيه مذاقًا عاطفيًا"(١).

ومنه أيضًا:

طَبيخُ الشَمسِ لَم تَطبُخهُ قِدرٌ بِمـــاءٍ لا وَلَم تَلذَعهُ نـــارُ(٢)

عَلى أَمثالِها كـــانَت لِكِسرى أَنوشِروانَ تَتّجِرُ التِجـــــارُ

الحذف:

يعد الحذف من الآليات الزمنية التي تسرع الســـرد، حيـــث يقفـــز الـــراوي أو السارد قفزات مختلفة في طولها أو قصرها، وهو بذلك يتجاور أحداثًا ووقـــائع يتوقف فيها عن تناوله لتلك الفترة المحذوفة.

ويشير – أحيانًا – إلى الفترة الزمنية المحذوفة؛ كأن يقول مثلاً مـــرت ســـنة، أو ثلاث سنوات، أو مرت بضعة أيام، وهذا ما يعرف بالحذف المعلـــن "الحـــذف المعلن يترك جزءًا من القصة مسكوتًا عنه في السرد بالكامل، أو أحيانًـــا يكـــون مشارًا إليه بعبارات زمنية مثل: مرت أيام عديدة، أو بعد سنة أو سنين ... إلخ من العبارات التي تدل على الإلغاء الحكائي"(٣)

---

(١) سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص٦٤.

(٢) الديوان ص٢٢١

(٣) فاطمة سالم الحاجي: الزمن في الرواية الليبية، ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه نموذجًـــا، ط١، الدار الجماهيرية للتوزيع والنشر والإعلان، ١٩٨٨م، ص١٥٩ .

يقول:

طَوى عَلَيها الدَهرُ أَيّامَهُ وَعُمِّيَت عَنها المَقاديرُ (١)

يصف أبو نواس الخمر بأنها عتيقة بقدم الدهر، ولكنه لم يحدد لنا فترة زمنية معينة، واختصر هذه البنى كلها في كلمة الدهر، وهذا الحذف يؤكد به أن هذه الخمرة على قدمها إلا أنها ما زالت رقيقة ذات جودة عالية.

ويقول أيضًا:

كَرخِيَّةٌ قَد عُتِّقَت حَقبَةً يكد يدرك خمــارُها(٢)

ونجده يصف جودة الخمرة المعتقة حقبة طويلة لا نعرف مداها، بل يرجع ويقدمها إلى عهد عاد وثمود، وأحيانًا إلى عهد طالوت وجالوت أو نوح وآدم، يقول:

قُلنـا لَهـا كَـم لَهـا في الـدَنِّ مُـذ حُجِبَـت قالَـت قَـدِ اتُّخِـذَت مِـن عَهـدِ طـالوتِ

كانَـت مُخَبَّـأَةً في الــدَنِّ قَــد عَنَسَــت في الأَرضِ مَدفونَـــةً في بَطنِتـــابوتِ(٣)

(١) الديوان :ص ٢٠٠

(٣) الديوان ص ٩٦

الخاتمة:

- تحتل نظرية الأنواع الأدبية مكانة من تاريخ الفكر النقدي، وتشغل مساحة غير قليلة من جهود حقل النقد الأدبي. وقد تطور مصطلح الشعرية الأدبية أو "بويطيقا الأدب Literary Poetic" في الآونة الأخيرة، فلم يعد مجرد وصف للعناصر الشعرية المحركة للنفس، أو مقابلاً لمصطلح النثرية، بل تطور مفهومه واتسع مجاله ليشمل كل إدراك لقيمة جمالية أو شعورية في أي شيء، أو أي حدث من الأحداث، سواء أكان ذلك الشيء أو ذلك الحدث موجوداً في الواقع، أم متخيلاً في الشعر أو في النثر، ومن ثم صرنا نقرأ عن شعرية المكان، وشعرية الزمان، وشعرية الرواية، وشعرية الصورة.
- إن الاعتراف بنظرية تداخل الأنواع الأدبية في الشعر لا يعني نفي نظرية (نقاء النوع) على الإطلاق، وإنما يعني انفتاح جنس الشعر على مختلف آليات الأجناس الأدبية الأخرى.
- يتميز النص الشعري عند أبي نواس وخاصة (قصائد الخمريات) بجملة من الظواهر والخصائص جعلته يتمايز عما سبقه من المنجز الشعري القديم، فهو لم ينقطع عن جذوره، ولم ينسلخ عن أصالته.
- اقترض الشاعر من الأنماط الخطابية الأخرى بعض سماتها، فجاءت خمرياته مطعمة ببنيات سردية ساعدت في توسيع الأفق الدلالي للنص الشعري، بيد أن هذا التداخل لا يمس البنية الشعرية في الصميم، فما زالت هذه البنية محتفظة بخصائصها البنائية ومقوماتها وضروراتها البنائية كالإيقاع والخيال والتصوير الفني وغيرها.
- وفي الأخير نخلص إلى أن النص أصبح فضاءً تتجاور فيه الأجناس المختلفة وتتفاعل فيه بنية نصية واحدة، وقد توصلنا من خلال دراستنا إلى مجموعة من النتائج نجملها فيما يلي:

- يمثل السرد لحظة متميزة داخل الشعر القصصي، أما الهيمنة فتخطى بها التوازيات الدلالية والموسيقية ونظام الصور المجازية، وأن حدة الموسيقى والكثافة الصوتية تحول الشعر إلى عالم قصصي.
- يمثل الشعر القصصي في نتاج الشعراء، ملتقى لغتين وصورتين إحداهما سردية، والأخرى شعرية، مما يدفع إلى القول إن الأنماط الأدبية تتلاقى وتتعايش داخل النوع المفرد دون أن تفقد خصوصية النوعية، وهذا ما ظهر عند أبي نواس في خمرياته.
- إن الوظيفة الإحالية في قصة شعرية لا تخدم في الحقيقة إلا الوظيفة الشعرية.
- الإبداع الشعري يرفض مفهوم المغلق المنتهي، ويرفض الطرق الشعرية التي تبحث عن حلولها في الفكر، وتخضع القصيدة لبنية العقل ولحدوده وقواعده وإلزاماته المنطقية. ويتميز الشعر القصصي بزمنيته الخاصة وإيقاعه المميز الساحر وتقطعه السردي وعالمه المختزل.
- لقد مثلت الأنا الشعرية (الساردة) في خمريات أبي نواس مركزية أساسية تعبر عن صوت (السارد) في إثراء حركة الأحداث وتشابكها وتناميها.
- تضافر السرد والوصف والحوار في مبنى الخمريات باعتبارهم جزءًا من العملية السردية يدعم فكرة أن النص الشعري القديم قادر على استيعاب كافة الوسائل والتقنيات من الأجناس الأدبية الأخرى.
- طعم الشاعر أبو نواس (خمرياته) بمكونات نصية من حدث وحوار وفضاء وزمان وشخصيات، وما يحدث بين ذلك من توتر وصراع، وإن كانت هذه العناصر في الأصل عناصر لأجناس أدبية مجاورة.

المصادر والمراجع

١. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م.

٢. ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق وتعليق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الأسكندرية، د.ت، ١٩٨٤م.

٣. أبو نواس: ديوان أبي نواس، شرحه و ضبطه و قدم له الاستاذ علي قاعود، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ط١ ١٩٨٧م.

٤. أحمد الأسكندري ومصطفى عناني، الوسيط في الأدب العربي وتاريخه، تقديم: د. محمد حسن عبدالعزيز، مصر، دار المعارف، د. ت.

٥. أحمد شربيط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، ٢٠٠٩م.

٦. أحمد مداس: الفعل السردي في الخطاب الشعري، قراءة في مطولة لبيد، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خضير، بسكرة، العدد العاشر والحادي عشر، يناير- يونيو ٢٠١٢م.

٧. أحمد ياسين سليماني، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر المعاصر، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط١، ٢٠٠٩م.

٨. أدونيس: ديوان الشعر العربي، ج١، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا .

٩. أدونيس: مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧١م.

١٠. أدونيس، الثابت والمتحول، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٢م.

١١. أرسطو: فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

١٢. أسامه فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م.

١٣. إياد جوهر عبد الله: التحولات النفسية في الشخصية الروائية عند عبد الرحمن منيف، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط١، ٢٠١٦م.

١٤. إياد جوهر: البناء الفني في قصص كاظم الحمدي، دار المعتز للنشر.

١٥. البغدادي: تاريخ بغداد، دار الكتب العلمية، د.ت.

١٦. البنية السردية في الخطاب الشعري: هدى الطحاوي.

١٧. بول ريكور: البلاغة والشعرية والهيرمونيطيقا، ترجمة مصطفى النحال، مجلة فكرر ونقد، ع١٦.
١٨. ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى: قواعد الشعر، تحقيق: رمضان عبدالتواب، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٥م.
١٩. الجادر، محمود عبدالله: ملامح السرد القصصي في القصيدة العربية قبل الإسلام، مجلة دراسات للأجيال، بغداد، مج١، ع ٢، ١٩٨٠م.
٢٠. الجرجاني: أسرار البلاغة، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ج١.
٢١. جميل حمداوي: السيموطيقا والعنونة، عالم الفكر، الناشر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد ٢٥، عدد ٣، ١٩٩٧م.
٢٢. جون كوهين: لغة الشعر.
٢٣. جيراد جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم عبدالجليل الأزدي وعمر الحلبي، منشورات الاختلاف، الجزائر، د .ط، ٢٠٠٠م.
٢٤. جيرار جينيت: مدخل إلى النص الجامع، ترجمة عبدالعزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م.
٢٥. جيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم المصطلحات) ، ترجمة: عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ع ٣٦٨، ط١، ٢٠٠٣م.
٢٦. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتابة، تونس، ٢٠٠٨م.
٢٧. حافظ محمد جمال الدين المغربي، جماليات شعرية المكان والزمان، مجلة علامات في النقد، ج ٥٢، م ١٣، ٢٠٠٤م.
٢٨. حسن أحمد العربي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١١م.
٢٩. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.

٣٠. حميد الحمداني: الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم-العصر الجاهلي، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٧م. .
٣١. حميد الحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي ،ط ١ ، الدار البضاء ١٩٩١
٣٢. خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م.
٣٣. رشيد يحياوي: الشعرية العربية(الأنواع والأغراض)، إفريقيا الشرق، ط١، ١٩٩١م.
٣٤. روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة وتقديم وتعليق محمود الربيعي، دار غريب، مصر، د. ط، ٢٠٠٠م.
٣٥. رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، نادي حجازات الأدبي، ط١، ١٩٩٣م.
٣٦. رولان بارت: وجيرار جينيت: من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة غسان السيد، دار نيتوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠١م.
٣٧. رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، ١١٠، الكويت، فبراير ١٩٨٧م.
٣٨. زكريا إبراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، مكتبة مصر، ط١، ١٩٦٨م.
٣٩. سامي أحمد سليمان أحمد: الاختصاص وتداخل الأنواع الأدبية بين النقد العربي الوسيط والنقد الإيحائي، منشور ضمن مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر ٢٠٠٨م، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠٠٩م. .
٤٠. سعيد جبار: التوالد السردي، قراءة في بعض أنساق النص التراثي، جذور للنشر، الرابط، المغرب، ط١، ٢٠٠٦م.
٤١. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط أولى، ١٩٨٩م..
٤٢. سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ط، ١٩٨٥م.

٤٣. سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤م.
٤٤. شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤م.
٤٥. الشريف جبيلة: بنية الخطاب الروائي – دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠١٠م.
٤٦. شعرية النوع الأدبي، مجلة النقد الأدبي فصول، المجلد (٢/٢٥) العدد ٩٨، شتاء ٢٠١٧م. فقد حملت مقالات العدد مناقشات مهمة للمسألة.
٤٧. شفيع السيد: أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، مجلة إبداع، العدد ٦، ١٩٨٤م.
٤٨. شوقي ضيف، الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، ط دار المعارف، د.ت.
٤٩. صالح الرواشدية: منازل الحكاية (دراسات في الرواية العربية)، ط١، دار الشروق للنشر.
٥٠. ضياء على لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامدي، عمان، الأردن، د.ط، ٢٠٠٩م.
٥١. ضياء غني: البنية السردية في شعر الصعاليك قراءة نقدية، دار الحامد، عمان، الأردن.
٥٢. طه حسين: حديث الأربعاء،صادر عن مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة ، القاهرة ٢٠١٢ ج ٩٥.
٥٣. طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤م.
٥٤. عادل نبيل: جماليات النص السردي (رؤية نقدية في أعمال أمين يوسف غراب)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ٢٠١٥م.
٥٥. عباس محمود العقاد، أبو نواس الحسن بن هانئ، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د. ط. د. ت.
٥٦. عباس يوسف الحداد، الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض نموذجًا)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط٢، ٢٠٠٩م.

٥٧. عبد الرحيم الكردي: شعرية النوع الأدبي، مجلة فصول، المجلد (٢/٢٥) العدد ٩٨، شتاء ٢٠١٧م.
٥٨. عبد الرحيم جبران: الجنس الأدبي، الاصطلاح والنشأة والممارسة، مجلة النقد الأدبي فصول، المجلد (٢/٢٥) العدد ٩٨، شتاء ٢٠١٧م.
٥٩. عبدالرحمن بدوي، مدخل إلى الفلسفة المعاصرة، وكالة المطبوعات ، ط١، ١٩٧٥م.
٦٠. عبدالرحيم حمدان: البنية السردية في ديوان (لماذا تركت الحصان وحيدًا) للشاعر محمود درويش، الموقع الالكتروني http.s//drabedhamdan.wordpress.Eom .
٦١. عبدالعال بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي–مقارنة نظرية، المطبعة الأمينية، الرباط، المغرب، ط١، ١٩٩٦م.
٦٢. عبدالعالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، ط١، ١٩٩٩م.
٦٣. عبدالقادر أبو شريفة، وحسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، ط٤، ٢٠٠٨م.
٦٤. عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت، عالم المعرفة، ١٩٩٨م.
٦٥. عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د.ت.
٦٦. عبدالناصر هلال: تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين (جدل الشعري والسردي)، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة، عدد ١٦٤، المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠١٢م.
٦٧. عبدالناصر هلال: في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٦م، ط١.
٦٨. عبدالناصر هلال: قصيدة النثر العربية (من سلطة المذاكرة وشعرية المساءلة) دراسة في جماليات الإيقاع، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٢م.

٦٩. عدنان بن دريل: النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ١٩٨٩م.
٧٠. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠٤م. .
٧١. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، د.ت.
٧٢. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣.
٧٣. عصام شريح: جدلية الزمان والمكان في قصائد أولئك أصحابي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، ع ٨، ٢٠١٥م.
٧٤. علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للنشر، ط١، ١٩٨٠م.
٧٥. علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط١، دار الشروق، عمان، ٢٠٠٢م.
٧٦. غادة الإمام: غاستون باشلار، جماليات الصورة.
٧٧. غايستون باشلار، جماليات المكان (مقدمة المترجم) ، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط٦، بيروت، ٢٠٠٦م.
٧٨. غريد الشيخ: الأدب الهادف في قصص غالب حمزة، قناديل للتأليف والنشر والترجمة، ط٦.
٧٩. فاتح عبدالسلام :الحوار القصصي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢م.
٨٠. فاطمة سالم الحاجي: الزمن في الرواية الليبية، ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه نموذجًا، ط١، الدار الجماهيرية للتوزيع والنشر والإعلان، ١٩٨٨م.
٨١. فائزة الحربي: السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر، النادي الأدبي الرياضي، المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠١٠م.
٨٢. فخر الدين الرازي: مختار الصحاح، مادة (ح د ث) .
٨٣. قصي الحسين: تشظي السكون في العمل الفني(الزمن – الشعر– الأسطورة)، مجلة الفكر العربي، ع ٩، بيروت، لبنان، ١٩٩٨م.

٨٤. كلفن هال، أصول علم النفس الفرويدي، ترجمة محمد فتحي الشنيطي، ط٢، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٧٠م.
٨٥. لانغيوم : شعر التجربة (المونولوج الدرامي) في التراث الأدبي المعاصر، بيروت، تر: علي كنعان وعبدالكريم ناصف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، ١٩٨٣م، ص٩٠ .
٨٦. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٢م.
٨٧. لوتمان: مشكلة المكان الفني، جماليات المكان، ط٢، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب.
٨٨. محبوبة محمدي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١١م.
٨٩. محمد المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية، دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية- الأصيل في التجديد والتوليد، بيروت، دار الفكر، ط٥، ١٩٧٢م.
٩٠. محمد بن عياد: الشعر والزمن، مجلة علامات، الناشر: سعيد بكراد، المغرب، ع ٧.
٩١. محمد زكي العشماوي، خمريات أبي نواس، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، د .ط ، ٢٠٠٨م.
٩٢. محمد صابر عبيد: القصيدة الحديثة (بين البنية الدلالية والبنية الاجتماعية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠١م.
٩٣. محمد صابر عبيد: تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط ٢٠٠٨م.
٩٤. محمد عروس: البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس (نماذج من الشعر الجزائري)، مجلة إشكالات، العدد ١٠ ، ديسمبر ٢٠١٦م.
٩٥. محمد عروس: البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية (نماذج من الشعر الجزائري)، مجلة إشكاليات، معهد الآداب واللغات بالمركز الجمعي، الجزائر، العدد العاشر ٢٠١٦م.

٩٦. محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، د.ط، ٢٠٠٥م.
٩٧. محمد محي الدين عبدالحميد، شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
٩٨. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د. ت.
٩٩. مدحت الجيار: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، القاهرة، دار المعارف للطباعة والنشر، د . ت.
١٠٠. مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين- بيروت، لبنان، د. ط. د. ت.
١٠١. مصطفى الشكعة، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، بيروت، عالم الكتب، ص٢ .
١٠٢. مهدي عبيد: آليات المكان في ثلاثيات حنا مينا(حكاية بحار، الأقل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ٢٠١١م.
١٠٣. ميجان الرويلي وسعد البازنجي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠٠٢م.
١٠٤. نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، النادي الأدبي، مطابع الفرزدق، السعودية، د .ط ، ١٩٨٠م.
١٠٥. نسيمة حارش: شعرية القص عند عمر بن أبي ربيعة، جامعة قسطنطينية، ٢٠٠٨م.
١٠٦. نور الهدى رواق: الأنا والآخر في ديوان أبي نواس، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر سكرة، ٢٠١٥/٢٠١٦م.
١٠٧. نور ثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة وتقديم محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، ط ١٩٩١م.
١٠٨. هدى الطحاوي: البنية السردية في الخطاب الشعري (قصيدة عذاب الحلاج للبياني نموذجا) ، مجلة جامعة دمشق، م ٢٩ ، ع ٢، ٢٠١٣م.

١٠٩. هشام مشبال: السردي والشعري في القصيدة العربية القديمة، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، جذور، مج ١١، ج٧٧، ٢٠٠٩م.
١١٠. هشام ميرغني: بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، الخرطوم، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، ط١، ٢٠٠٨م.
١١١. هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ١٩٩٣م.
١١٢. يمني العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط١، دار الفارابي، ١٩٩٠م.
١١٣. يوسف خليف، في الشعر العباسي نحو منهج جديد، مكتبة غريب، د. ت.
١١٤. يوسف هادي، (خمريات أبي نواس دراسة في المضمون)، جامعة آزاد الإسلامية، عدد إبريل ١٩.
١١٥. يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، ط١، دار أقطاب الفكر، الجزائر، ٢٠٠٦م.

فهرس الموضوعات

م	الموضـوع	الصفحة
١-	ملخص	٥٦٩
٢-	Abstract	٥٧٠
٣-	المقدمة	٥٧١
٤-	المهاد	٥٧٦
٥-	(١)	٥٧٦
٦-	(٢)	٥٨٤
٧-	خمريات أبو نواس وتضافر السردي والشعري	٥٩٠
٨-	أولاً: الأنا الشاعرة وصوت الراوي	٥٩٠
٩-	ثانياً: البنية السردية للحدث الشعري.	٥٩٨
١٠-	ثالثاً: الصورة الشعرية وتقنيات الوصف.	٦٢٠
١١-	رابعاً: البنية الزمنية للنص الشعري.	٦٤٥
١٢-	الخاتمة	٦٥٣
١٣-	المصادر والمراجع	٦٥٥
١٤-	فهرس الموضوعات.	٦٦٤

تم بحمد الله