المبرقعات

فى شعر أبى نواس

دكتور

وحيد عبدالحكيم الجمل

" أفخم الشعر، ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة "

ابن الأثير: المثل السائر : تحقيق أحمد الحوفي4، دار نهضة مصر ص7

اهتم دارسو خمريات أبى نواس بالواقع المعيش الذي يقع على بعد من النص النواسي، ولم يول هؤلاء الدارسون عناية كافية لدراسة النص النواسى نفسه، مما جعلهم يطلقون عليه أحكاماً جائرة لا تتفق وطبيعة الشعر النواسى الذي "ينبع من جبرية غامضة تكمن فى اللاوعي، ومن تنظيم صناعي تام الوعي"[1]

وهو منطلق هذا البحث، ويزداد تمسكنا بهذا المنطلق إذا علمنا أن أبا نواس بخاصة – كان ذا شخصية باطنية ذات إحساس مرهف وأنه تعرض لظروف حياتية حاول التمرد عليها ليحفظ ذاته من الذوبان فى جماعة لم يرض عنها ولم ترض عنه (عاجلا) من هذه الذات نقطة ارتكازه:

لن ترجع الأنفس عن غّيها ما لم يكن منها لها زاجر [2].

ولكن أنى له ذلك ؟!! وسيوف القمع والاستبداد مسلطة على الرقاب، فاتجه إلى الدستور الذي ارتضته مجموعة الشعراء الذين آلوا على أنفسهم الصدق الفني والمسمى (لطائف الحيل)[3]، فأخفى تمرده تحت ستار مخادع من المجون "ولولا مخادعة النواسى بمجونه الساخر، ولولا طبيعة الظرف السياسي المختلف الذي عاش فيه، لواجه، فيما عدا السجن الذي احتواه أكثر من مرة مصيراً بشعاً كذلك المصير الذي واجهه بشار وصالح عبد القدوس من قبله"[4].

ولذلك عد أبو نواس أحد جماعة "كانوا يصفون أنفسهم بضد ما هم عليه حتى اشتهروا بذلك"[5]. لكن دارسي شعر أبى نواس لم يلتفتوا إلى ذلك، وآثروا السلامة والسهولة فى معالجة خمرياته، فطالبونا بأن "نقبل أشعار أبى نواس على أنها أوصاف تقريرية لشعوره الفعلي ، وأن ننتزع من أذهاننا فكرة أنها مجرد "مجاز"[6]" دون إدراك لضرورة التفاعل مع النص، وأنه على قدر الجهد الذي يبذله المبدع فى إبداع نصه، فإننا كقراء يجب أن نبذل الجهد نفسه ونعانى مثلما عانى المبدع، فالنص شركة بين المبدع والمتلقي، وهو ما تؤكده نظرية "إيزر" التي يرى أن عملية القراءة تسير فى

اتجاهين متبادلين، من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ يضفى القارئ على النص أبعادا جديدة قد لا يكون لها وجود فى النص[7].

وقد انطلقت هذه الدراسة من هذه المنطلقات، فوجدت أن شعر أبى نواس فيما يتصل بخمرياته هو – فى معظمه – شعر صورى يخفى شعورا مضمراً حرص على إخفائه:

ولما شربناها ودبَّ دبيبها مخافة أن يسطو علىَّ شُعاعها
إلى مَوْطن الأسرار قلْت لها قِفى فيطلّع ندماني على سرىّ الخَفى

فقمت بتسليط "شعاع الخمر" – أو بعبارة أخرى " شعاع المحبة" لأبى نواس – على موطن أسراره"، إيمانا منى بأن المحبة – كما يقول د/ مصطفى ناصف[9] شرط ضروري وأساس للمعرفة فأطلعتنى على بعض " سره الخفى".

وقد آثرت تسمية هذه الصور النواسية التي حاول إخفاءها وحاولتُ إظهارها بـ " المبرقعات"، أملين أن نضفى على هذه الصور أبعادا جديدة من خلال الكشف عن المعنى غير المباشر المتولد من علاقات النص، لأنها فى الغالب تنطوى على دلالات محورية قد تكون مفاتيح مهمة لفهم المرامي البعيدة لمثل هذه الصور النواسية (المبرقعات)، لأن التعبير الواضح لا يوحى بحقيقة التجربة لأنه لا يقبض إلا على مظهرها الزائف. "ومن هذه المبرقعات".

وصفه للخمر :

فهي فيها كُل ما يبـ ـلغ مَقروح الفؤاد [10]

إن أبا نواس يلح فى خمرياته على "الفؤاد المقروح"، "الفؤاد الكليم" وهما من حقل لغوى واحد ليبرز خاطراً أدركه وحده، ويتعلق هذا الخاطر بفلتات لا شعورية، ويتركنا النواسى نقدر كثافة الشعور المقصود، أو أن نسقط عليه شعورنا الذاتى من خلال إدراكنا صورة الشاعر وربطها بما يماثلها من صور أخرى فى شعر أبى نواس مثل قوله:

وقَرأ معلنا ليَصْدع قلبى والهوى يَصْدع الفؤاد الكلَيما
أرأيت الذى يُكّذب الدين (م) فذلك الذى يدُّع اليتيما [11]

إن هذا الربط بين الصورتين يضع أيدينا على الداء والدواء، فهذا الشاب الذى يقرأ هذه الآيات الكريمة وهو يصلى التراويح بالناس فى رمضان قد لمس ندوبا فى أعماق أبى نواس فصدع فؤاده الجريح، فثارت اللاشعوريات فى هذه الصورة التى توحى بوقع اليتم فى نفس أبى نواس، نلاحظ استخدامه (القلب) فى الشطر الأول، (الفؤاد) فى الشطر الثانى التى جاءت متناغمة مع الندوب النفسية وانتقالا من عالم المادة إلى عالم الروح وكان الشطر الثانى تفصيلاً لما أجمله فى الشطر الأول، إذ صادفت هذه القراءة أرضا خصبة للهم والحزن، وساعد على ذلك تكرار الفعل "يصدع" مرتين فى البيت الأول متوسلاً بالاستعارة التى حددت لنا طبيعة مشاعره الحزينة والتى اختصها بذلك (بإضافة الياء إلى القلب "قلبى")، ثم خرج من الذاتي إلى التعميم حين جاء بالقضية فى الشطر الثانى كحكم عام على كل الأفئدة المجروحة، مما جعلنا نحس معه بجروحه الغائرة. وبعد أن أفاق الشاعر جاء بالبيت الثانى الذى يحوى ما صدع فؤاده دون أن نحس أن "التضمين" أخل بالسياق، مما يظهر مقدرة أبى نواس الفنية.

اليتم أقض مضجع النواسى/ هذا هو الداء وتجيء الخمر دواء لهذا الداء الذى استفحل وأحال الفؤاد من "الكليم" إلى "المجروح"، وكان بإمكان أبى نواس أن يقول (فيها كل ما يبلغ مقروح الفؤاد) ويحذف الضمير المنفصل (فهي)، ولكن الإتيان بالضمير منفصلا ثم متصلاً يؤكد على أهمية الخمر عنده، وتأصل هذا التأكيد بكلمة (كل) التى جعلها وسيلة وغاية لنهاية كل هموم الفؤاد، وقد وفرت له الخمرة النبرة الهادئة التى جاءت فى تشكيل خبري هادئ، ولكن زالت هذه النبرة الهادئة واعترتنا الدهشة وأدركنا معاناة الشاعر حين قدم الصفة على الموصوف مضيفاً أولهما إلى ثانيهما، والصفة على وزن اسم المفعول – بالإضافة إلى استغنائه عن الاسم بالصفة– يوحيان بعدم قدرة الشاعر على الإفصاح عن مسبب هذه القرح، فإذا كان القرح سببه اليتم فما الغضاضة من ذكر ذلك ونحن نعلم أن ليس للإنسان دخل فى موضوع يتمه وفقدانه لأبيه ؟!!

ليس عندي تفسير لذلك إلا أن الصورة النواسية توحى ولا تصرح، تعرض المعنى بصورة مبرقعة، مما يجعلها عرضة لقراءات متعددة واعية على مختلف العصور لأنها

"وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله"[12] دون أن تقيد العقل فى منحنى معين – وبهذا يصبح تركيب البيت داخلا فى جماليات النص والتلقى، ثم جاءت الصورة الاستعارية فى نهاية البيت (مقروح الفؤاد) لتؤكد هذا الجو النفسى، حيث يحاول النواسى جاهداً البعد عن هذا الزمن التعيس من خلال (الفاء) فى أول البيت ولينطلق بسرعة إلى أحضان الخمر حتى "ينقشع الغم"[13]

أَديرا على الكأس ينْقشع الغمّ ولا تَحبسا كأسى، ففي حبسها إثم

ولا تسقياني بنت عشر، فإنها كما عُصرتْ لم ينسَ فُرقتها الكرْم

ولكن عجوزا، بنت كسرى ، قديمة معتّقة قد دبَّ فى طيّها الحُلم

ووسيلته إلى "انقشاع الغم" التواصل مع الآخرين (أديرا/ مجالس الخمر)، فاليتم– إذن– ليس فقد الأب، وإنما العزلة النفسية وشعوره بالإغتراب (وهو أهم المبرقعات فى شعره) – مما سنوضحه فيما بعد، هذه العزلة فرضت عليه جواً نفسياً حزيناً تبدى ذلك فى إكثاره من الفعل الطلبى والفعل الماضي (أديرا – لا تحبسا –لا تسقياني– عصرت – لم ينس – قد دب) والفعل الحاضر الوحيد (ينقشع) جاء فى سياق استعارى تعالى فيه على (الغم)، محاولاً تجاوزه بسرعة حين جعله (مفعولاً لأجله)، وتناسى ذلك ليتفرغ فى الأبيات للفعل الأساسي فى الأبيات (أديرا على الكأس) – ثم جاءت الصور متلاحقة ومتراكمة لتعكس كثافة الشعور واللاشعور معا – فكانت حيلة فنية ناجحة لإيصال مشاعر الشاعر (لا تحبسا كأسى – بنت عشر – لم ينس فرقتها الكرم – عجوزا . بنت كسرى – قد دب فى طيها الحلم). ولم يتقيد فيها بالترتيب المنطقى لأن محور القيمة الفنية هو (الطريقة التى نسق بها الشاعر عواطفه وعبر بها عنها).

وكان لتخصيص البيت الثالث بأكمله لتعداد صفات الخمر دون ذكر اسمها دلالة على تعدد المواقف فى مواجهة شيء واحد لا يقدر عليه أبو نواس مما يعكس تناسقاً بين موقف أبى نواس من الخمر على المستوى الفني والنفسي معا.

وإذا كان أبو نواس قد عبر عن عزلته بصورة مبرقعة تمثلت فى اليتم وما يلحق به من فؤاد كليم مجروح وراح يتواصل مع الآخرين من خلال مجالس الخمر، فإنه راح فى محاولة أخرى للبحث عن (أب) له متمثلاً فى أبى العباس:

وكنت أباً سوى أن لم تلدني رحيماً أو أبر من الرحيم (14)

الذى نشد فيه أبوة تحميه (إذا الزمان على أولاده كلحا)، وهكذا كان الزمن الهيئي الذى عايشه أبو نولس/ عبئاً ثقيلاً حاول التخلص منه فى شخص الحاكم، ولكن لم يصبر أبو نواس على مجالسة الخلفاء والحكام لأنه أراد أن يكون أمره بيده، ولذلك "كان يهرب من الخلفاء والملوك بجهده ويعلل ذلك بقوله: والله لكأنى على النار إذا دخلت عليهم حتى انصرف إلى إخوانى ومن أشاربه، ولأنى إذا كنت عندهم فلا أملك من أمري شيئاً"(15).

فمشكلة أبى نواس – إذن – ليست اليتم وفقدان الأب ولكن مشكلته تتمركز فى ذاته ومدى تحقيق هذا الذات ولذلك فشل هذا الأب الذى لم يلده فى حمايته، وعجزت الخمر فى بعض الأوقات عن قلقله الحزن النواسى (فليس تلهى العقار(16) لأن حزنه من النوع الذى يداخل القلب (مضمر حزنا دخيلا(17))، ولذلك أثمر هذا الحزن الخاص شيبا خاصا أقلق النواسى كثيرا ..

فأهرمنى بلا كبر ويث الشيب فى شعري (18)

فالهرم هنا هرم نفسي لأنه (بلا كبر)، واستخدام (الفاء) جعلت الزمان يضيق وأفادت مجيء الهرم سريعا، وحين شاب شعره استخدم الواو حيث لا يستطيع الادعاء بالشيب إلا إذا كان شيباً بالفعل. فجاءت الواو – التى تفيد التراخي – مناسبة للهرم والشيب المادي كما كانت الفاء مناسبة للهرم النفسى، ومما يؤكد صحة ما نذهب إليه من أن الهرم هنا هرم نفسي قوله:

شبتُ طفلاً ولم يُحْن لي مَشيب غير أنَّ الهوى رأى أن أَشيبا

فأي شيب هذا الذى يعترى الطفل؟!! إنه حكم الهوى الجائر وما يوحى به من معان الشطط والخروج على حدود المنطق والعقل، إنها صورة مبرقعة تعكس موقفاً فكرياً التزم به أبو نواس طيلة حياته وهو سحق المجتمع قبل أن يسحقه وكشف عيوب المجتمع

بغية الوصول به إلى الكمال الذى ظل أبو نواس ينشده ويدافع عنه، فكانت السخرية أداة اجتماعية وأخلاقية وفنية تعاقب الأخلاق السيئة[11]، فكشف من خلالها غلبة الماديات على المشاعر والعواطف الإنسانية، فكأن شعوره بالغربة عن الآخرين يستدعى السخرية–يقول متحدثاً عن بخل الفضل:

رأيتُ الفضل مكتئباً ينُاغى الخبز والسمكا
فقطَّب حين أبصرني ونكَّس رأسه وبكى
فلَّما أن حلفتُ له بأني صائم ضحكا [20]

صورة مركبة من مجموعة حركات ومواقف لا تحتوى إلا على صورة بلاغية واحدة (يناغى الخبز والسمكا)، ولكنها صورة شعرية إيحائية بكل كلماتها مستخدماً الحال (مكتئباً) وسيلة فنية إلى ذلك الإيحاء الثرى، متوسلاً بالتقابل والتضاد كأساس بناء للأبيات، ليعكس من خلال ذلك التضاد فى الوجود، إذ نرى الماديات (الخبز والسمكا) تحظى بما لم تحظ به المشاعر الإنسانية (الطفولة)، فهذا الفضل يناغى الخبز والسمكا، وبمجرد سماعنا للفظة "يناغى" كنا نتوقع أن يجئ التعبير "يناغى طفلاً"، ولكننا صدمنا حين خيب الشاعر توقعاتنا، مما أصابنا بالدهشة والاستغراب وجعل للصورة قيمة إيحائية عظيمة .

ومما عمق هذا التأثير للصورة تجاور كلمتي (مكتئباً/ يناغى) وتقابلهما فى المعنى مما عمق هذه المغايرة، كما أن الاستعارة الموجودة فى "يناغى" تدل على تجذر المشتبه به/ الطفل فى نفسية الشاعر ولا شعوره مما يجعها تتسق وموقفه الفكري الرافض لتقاليد مجتمعه والتى رسخت الماديات وجعلت صورة المثاليات شاحبة لا لون لها. والأبيات بكل مفرداتها تفصّل فى الحزن والأسى، بينما لا توجد إلا نقطة واحدة تخالف كل هذه المعاني الحزينة هي كلمة "ضحكا" التى جاءت فى نهاية الأبيات، وإن كانت مشوبة – أيضاً – بسخرية لاذعة عكسها طول جملة فعل الشرط (فلما أن حلفت له بأني صائم"، وقِصَر جواب الشرط المترتب على هذا الطول الزمني (ضحكا) ممزوجاً – أيضاً – بالسخرية، ليعكس من خلال ذلك أن (هذه الغيرية معناها وجود التضاد فى طبيعة الوجود)[21]، وإذا كان الفضل (يناغى الخبز والسمكا) فإن "سعيداً" يلاعب الرغيف:

رغيف سعيد عنده عدْلُ نفسه يقلَّبه طورًا وطورًا يُلاعبه
وُيخرجه من كُمّه فيشَّمه ويُجِلسه فى حِجره ويُخاطبه [22]

والتماثل بين "الملاعبة" و "المناغاة" واضح الدلالة، وقد استعان أبو نواسبالنكتة اللاذعة لإنكار مثل هذا الواقع ليبلغ من خلال ذلك إلى إعادة التوازن إلى مجتمعه، "فالحياة تنبعث فى كل الأشياء عندما تتجمع التناقضات، كما يقول باشيلار"[23].

كما أنها حافظت على التوازن النفسى لأبى نواس بأن أعطته شعوراً بالتفوق على الغير، وقد حاول أبو نواس التماس هذه المعاني السامية والسعادة المفقودة فى "عريب"

أسعديني على الزمان عريب إنما يُسعد الغريب الغريب [24]

منطلقاً من ذاته أولا (أسعديني) (فعل + فاعل + مفعول به)

فاصلاً بين الفاعل والمفعول به بنون الوقاية، ثم فصل بين الثلاثة والمنادى الذى هو بدل من الضمير فى (أسعديني) بـ " على الزمان"، فكأنه مسكون بهاجس الزمان، ثم ينطلق فى الشطر الثانى من قاعدة (الشبيه يسعد الشبيه) فكأنه يريد تحقيق الوحدة والانسجام فى الكون مستعيناً بآلية من آليات التناص المهمة وهى (الجناس بالتصحيف) بين (عريب) و (غريب)، مما يوحى بأبعاد تجربته المتمثلة فى إحساسه بالغربة والاغتراب والذي صنع معظم صوره المبرقعة. ولذلك كان الغناء مرجعا لفؤاده نصيباً:

وإذا جئُتها سمعتُ غناء مُرجِعا للفؤاد منى نَصيبا [25]

وهكذا يصبح الشعر والغناء دواء شافياً لقلب أبى نواس المقروح، إنه ضرورة حياتية تضمن له سلامته النفسية ويحقق له ذاته فى مواجهة ظروف عصره، ولذلك كان الشعر – عنده – من عقد السحر (به ننقد حريتنا الداخلية ونشفى من داء العيش فى مجتمع ليس إلا حشداً من "البقر" و "القرود")، فرفع شعار "ديني لنفسي ودين الناس للناس"[27] مؤثراً الصدق فى كل شيء ، متصدياً للفقر الذى كان عاملاً مهمًا من عوامل اغترابه:

دَعْ الألبان يشربُها رجالٌ رَقيـقُ العيش بينهم غَريب
إذا رابَ الحليب فبُلْ عليه ولا تخرج فما فى ذاك جواب
فأطْيب منه صافيةٌ شمول يطوفُ بكأسها ساقٍ أديب(28)

إن أبا نواس يلح على الآن لينسى (الماضي)، أو فلنقل إن الواقع والحلم مطلبان أساسيان لأبى نواس، لقد أراد أن يغيب عن الواقع بالحلم، فوفرت له الخمر عالم الخلاص من خلال جدلية الحضور والغربة، فهما متناقضان مجتمعان فى لحظة زمنية واحدة: لحظة النشوة التى يهيئها له الشراب، وبذلك يستطيع أن ينفذ إلى عالم النسيان من خلال عالم الواقع المادي الذى يعيشه مشيراً بطرف خفي إلى عنجهية العرب وتفاخرهم بالأحساب والمال ونبذهم للفقير، مما جعل (الفقر فى الوطن غربة)، فراح أبو نواس يبحث له عن نسب قوامه الفعل الحر والعمل الحر والشعر الجيد ليحقق (الغنى فى الغربة وطن)، فوطنه الذي يحلم به يعتمد على (الأنا) النواسية، فهو يتداوى من عالم الواقع بخلق عالم ثان يحياه تكون ذاته فيه هي مصدر الفعل... فالخمر عنده أداة تغيير .. هى الحياة نفسها، ولذلك اتخذها ميداناً لإظهار شجاعته، فكانت صورة "خيول الراح" من المبرقعات المهمة فى خمرياته:

ليال أَروح على أَدْهم كُمْيت، وأَغدو على أَشْقر
خيولٍ من الّراح (من عريت) ليوم رهان ولم تُضمر
غدا المشترون على أهلها فقالوا أتيناكم نشترى
خيولا لكم قد أتْت فّرها فمِنْ بين أحوى إلى أحور
فقالوا لهم: إنما خيلنا سلافة كرم بنى قيصر
ولا تحمل اللبد، لكنها خيول لكل فتى أزهر
وسيما إذا أنت باكرتها كمثل دم الجوف فى الأبْهر (29)

والقصيدة بعنوانها الموحى تعكس الخمر ميداناً للبطولة والفروسية كمعادل موضوعي لهزيمته وانكساره المترسبين فى لا شعوره، وتفصيل الشاعر فى المشبه به يوحى بنفسيته، والخيول هنا خيول أسطورية تجردت من حسيتها، فهى ليست للحرب

وإنما تمثل حلم الشاعر فى انقضاء الليل، ولذلك (أغدو على أشقر)، (غدا المشترون)، (إذا أنت باكرتها)، وكأنه ينمى حلمه الذى يتصارع مع واقعه البائس، واستغراقه فى وصف الخيول (المشبه به) هو استغراق فى تأمل تجسيد حي لمعاني الجمال والخير والانتصار فى محاولة منه لتجاوز التجزؤ الموجود فى الواقع والوصول إلى الوحدة والانسجام اللذين كان يحلم بهما لذلك فقد:

قرعْتها بالمِزاج يدٌ خُلقتْ للسيف والقلم (30)

وصار الساقي– طبقا لذلك تبعا ميدانا للحروب

فتارةً هو ميدان نُروض به ضوامر قُرحا ليست بثِنْيان

وتارةً هو ساقِينا ونَرْجسنا نفسي فداءك من ساقٍ وميدانٌ (31)

ومن المبرقعات فى خمريات أبى نواس (لغة العيون):

دموعى مزجْت كاسى وما أظهرْت وسواسى

ولكن نطقْت عينى فنمّت عن هوى القاسى

وقالوا فىّ بالظن فنكّست لهم راسى (32)

لقد أفادت الكناية فى (فنكست لهم راسى) توتر الشاعر وقلقه الدائم متخذاً من (تراسل الحواس) أداة فعالة للإيحاء بعالم من البقر أو من القرود (فعينه نطقت ونمت)، ولكنهم لا يفهمون لغة العيون التى (تكشف عن ظاهرة التجاوب فى الوجود، وتنطلق من الرغبة الكامنة فى إيجاد الاستمرار فى الواقع المجزأ، وفى توحيد البشرية فى العالم – الحياة، فهناك جدل دائم بين التجزؤ والتكامل[33] – وقد انعكس ذلك التوتر النواسى أيضا فى حرف الروى (السين) الموحى بمعانى الهمس والخفوت، بينما هو قبل هذا الروىّ منفتح ممتداً امتداداً كبيراً (من خلال الألف التى سبقت السين)، فكلما أراد الانفتاح على العالم خفت صوته ورجع إلى ذاته / السين ثم ياء المتكلم التى لحقت بأواخر الأبيات السابقة.

وهكذا كانت هذه المبرقعات موحية بمعان لم يرد النواسى الإفصاح عنها، ولكننا استعطنا من خلال فهم ظاهرية الصورة الشاعرية أن نعطيها أبعادا جديدة لأن الصورة

– كما يرى باشيلار – تتجذر فى داخل القارئ لتصبح وجوداً جديداً فى لغة تعبر عنها بتحويلها إياه الى ما فيها من أحلام وأفكار، فوعى الشاعر وعى حالم، ووعى الناقد وعى خلاق)[34].

ومن أهم المبرقعات فى خمريات أبى نواس (الخمر / الأرض)، إذ تضيف أبعاداً جديدة تنسف صورة أبى نواس الماجنة التى اشتهر بها وصار علماً لها، فحين نقرأ الخمريات بوعى وحب نراها مفتاحاً لحقائق كونية عند أبى نواس أو فلنقل نوعاً من الكشف، إذ وضع أبو نواس يديه على حقيقة أو أصل الحياة الماثلة فى "وجعلنا من الماء كل شىء حى" حيث يقول:

متى ترضى من الدنيا بشىء إذا لم ترضى منها بالمزاج
ألم تَر جوهر الدنيا المُصفَّى ومَخْرجه من البحر الأجاج؟! [35]

ينطلق من هذا الجوهر إلى الرمز المعقد، فتطالعنا نماذج لهذا الفاعلية المشتركة للمجاز المتنامى فى الرمز، حيث تتحول الخمر والنوق أو الخمر والنخيل بفعل خيال الشاعر وبدون أن يلغى كونهما خمراً ونوقاً أو خمراً ونخيلاً، وينمو المعنى الثانى، أو فلنقل معنى المعنى من خلال المعنى الأول متمثلاً فى الأرض

لنا خمُر وليسْت بخمر نَخْل ولكن من نتاج البأَسقات
كرائم فى السماء زَهيْن طولا ففات ثمارها أيدى الجُناة
قَلائصُ فى الرؤوس لها ضروع تدّر على أكفّ الحالبات
صَحائُح لا تُعَد، ولا نراها عِجافا فى السنين الماحلات [36]

لقد أحال الخمر الى عالم الروح بإسباغ هذه الصفات التى ترتبط بفكرة "العلو" فقد شغل الشاعر بهذه الفكرة فجاء بالصفة دون الموصوف (الباسقات)، انظر أيضاً إلى: كرائم فى السماء – زهين طولاً – قلائص فى الرؤوس، والأخيرترتبط بفكرة "الأمومة"، ومن ثم يتداعى إلى الذهن " فكرة الأرض" الأم الكبرى التى "تدر" فى كل الأوقات حتى فى (السنين الماحلات).

إن هذه الإيحاءات المتعددة جاءت نتيجة التكثيف اللاشعوري الذي جاء فى الأبيات السابقة، فخمر أبى نواس من نتاج الباسقات ، ثم يدع الخمر كلية ليتفرغ للباسقات، فتجئ جميع الصور بعد ذلك متصلة بالباسقات دون الخمر..

إذن ما يشغل أبو نواس هو "الباسقات" الطبيعية التى لم تنل منها (أيدي الجناة)، ونلاحظ الجناة وما توحى به من معاني الجني والقطف أو الجور والظلم، وأراني أميل إلى المعنى الثاني (الظلم والجور)، إذ لو تعلق الأمر بأن أيدي القاطفين لم تنل من ثمارها، لكانت أيضا (أكف الحالبات) لم تنل من ألبان القلائص، ولكن العطاء مقترن بالجهد المبذول، فلا عطاء بدون جهد يبذل، أما أن يؤخذ عنوة بأيدي الجناة المعتدين فلا عطاء، إن خيال أبى نواس يشكل للخمر صورة الباسقات ثم يشكل للباسقات صورة القلائص التى تعطى بلا حدود دون إرتباط بزمان معين، وإذا كانت القلائص كائن كونى، فإنها من ثم تعكس حلماً أسطورياً نواسياً يحيل على تصور للأمومة الأرضية وقواها الخارقة، ذلك الحلم الذي يزاوج بينه مداخلاً فيه بين الخمر والأرض والناقة، وتصبح الواسطة ـ من ثم – فى هذا العطاء مرفوضة (وليس بخمر نحل)، لتصبح هذه الجملة الاعتراضية– على مستوى الصياغة – اعتراضاً على أى تدخل يفسد على الطبيعة الأرضية عطاءها، فالأرض تعطى مباشرة دون حاجة إلى وسيط (النحل، لأن هذا النحل يغترف أيضاً من الأرض ليتمكن من عطائه، فما المانع – إذن أن نأخذ من الأرض مباشرة ويؤكد ذلك "لكن الاستدراكية" التى جاءت قوية فى موضعها وموحية بما أراده الشاعر.

ويأتلف من الخمر والباسقات والقلائص عالم متسق مخبوء فى خيال أبى نواس متصلاً بفكرة (العلو)، والتى تتصل بفكرة (العطاء)، (فاليد العليا خير من اليد السفلى) كما يقول الرسول صلى الله عليه وسلم. وهذا العطاء يتجسد فى الأرض ولذلك اكتسبت صفات القداسة :

ومُدامة سجدَ الملوك لِذكرها جّلتْ عن التصريح بالأسماء (37)

وأيضاً :

والْكوب يضحكُ كالغزال مسبَّحاً عند الركوع بلثَغْة الفأفاء (38)

ولذلك فهى لا تخضع للموت:

وذى حلف بالرَّاح قلْت له اصطبحْ فليس على أمثال تلك يمين
شَمولا تخطّتها المنون، فقد أتتْ سنون لها دنّها، وسُنون (39)

ومن ثم ينمو المعنى الثانى (الأرض) شيئا فشيئا من المعنى الأول (الخمر)، فيحيل الخمر أرضاً، تمثل ذلك أيضاً فى عملية مزج الخمر بالماء، وما هذه الشحناء التى ألح عليها أبونواس فى خمرياته ـ بين المدام والماء إلا اهتزاز الأرض بفعل المطر، وخروج الثمر والنبات منها فتصبح (أوبارها خضر)[40]، والماء يجلوها فتبدو فى أحلى حللها كالعروس، وما هذه الحلل إلا ما تنتجه الأرض من زرع وثمار، ويأخذ فعل الماء فى الأرض شكل العملية الجنسية وما تحمله من معانى الخصب والتجديد والنماء:

فإذا ما الماء واقَعها أظهرتْ شكلاً من الغزل
لؤلؤات ينْحدرن بها كانحدار الدمع فى عَجل
فإذا ما المرء قَّبلها أَسْكَرته لَّذةُ القُبل (41)

وتصبح (الخصى) جذوعاً على شاطئ دجلة، وعملية ارتباط الأرض بالعملية الجنسية قديم، فكانوا إذا أرادوا نزول المطر ليخصب الأرض أدوا العملية الجنسية فى الأرض نفسها، وكأنهم بذلك يحاكون الطبيعة كنوع من السحر.

ويدلنا على ذلك أيضاً:

تَنْزو (جنادُ بها) فى وجْه شاربها مثل الدَّبىَ هَاجه طشّ بِقْيعانْ(42)

حيث نرى المعاجم تجمع فى الفعل "تنزو" بين صور البزوغ والامتلاء بالشهوة، والفعل الجنسي الذى يمنح الوجود خصبه وتوالده، فهذا الاشتهاء الحاد وانفلاته إلى حيز الفعل هو خلاص ذلك العالم، بأن يحيل الأرض جنة فيحاء، ولكن هذه الإحالة مرتبطة بطريقة التعامل مع الأرض، فإذا عوملت بالمداراة واللين (بإعطائها الجرعة المناسبة من الماء)، فهي العروس الجميلة التى تبدو فى حلل جميلة بما تزهر به من نبات وثمر مختلف ألوانه، وإذا عنفت عليها (بإعطائها جرعة ماء أكبر أو أقل من احتياجها) فإنها "أخت شيطان"، حيث تتجرد من ثمرها ونباتها وتبدو كئيبة كصورة الشيطان وما توحى به من معانى الفزع والهلاك:

هي العروس، إذا داريت مزجتها وإن عنفتَ عليها أخت شيطان

لذلك اختلف فعل الجراد طبقاً لذلك فهى:

تنْزو إذا مسَّها قرْع المِزاج كما تنْزو الجنادب أوقات الظُهيرات [44]

فالمزاج هنا – عنيف يدل عليه كلمة "قرع"، ولذلك باتت كالجنادب أوقات الظهيرات، ومعروف أن الجراد يأكل الزرع فى هذا الوقت بالذات حيث الجمود وعدم الحركة، فكأن العنف مع الأرض يحولها إلى كتلة صماء جامدة تكون مرتعاً خصباً للجراد فى أوقات القيلولة.

أما إذا كان المزاج مناسبا – كما فى الصورة الآتية :

تنْزو جَنادبه فى وجه شاربها مثل الدَّبىَ هاجَه طشَّ بقيْعان

فإنها (جراد صغير) والمطر هنا مطر خفيف فى أرض سهلة مطمئة قد انفرجت عنها الجبال والآكام.

الصورة – هنا – غير مفزعة كما فى صورة الجنادب أوقات الظهيرات، وذلك لأن (شاربها) (أى الفاعل) موجود ويحاول تهيئتها للزرع والإنماء.

وهكذا يصبح العمل هو الأساس، ويصبح حلم النواسى صيرورة هذه الأرض – بالعمل – إلى جنة فيحاء، ولذلك أخذت الخمر – الأرض لونين كلاهما أصفر[45]، اللون الأصفر الأول لونها (لون مجرد)، أما اللون الأصفر الثاني (العصفر) وهو نبات نتيجة اختلاطها بالماء، فهو لون بفعل الفعل.

وهذا العمل والجهد الذي تحتاجه الأرض يحتاج إلى حب لها (حب ما تعمل حتى تعمل ما تحب)، ولذلك صار الحب سحاباً (فوق أبى نواس) وسيولاً (تحته)، فإذا علمنا أن السيول نتيجة السحاب لأدركنا قيمة الحب، فإن هذا السحاب فيه (الماء – إحياء)، وفيه أيضا (الصواعق – إهلاك)، ومن ثم تتضح معالم الصورة النواسية الجميلة النثرية لكل هذه المعاني النبيلة.

وقد صور أبو نواس نتيجة مزج الخمر بالماء / فعل الماء فى الأرض (بالفقاقيع)، فإنه إذا لم يكن ثمة زرع فى الأرض، فإن الهواء يتخلل الأرض، فإذا نزل الماء عليها ظهرت الفقاقيع:

كما فى قوله تعالى:

"ومن آياته أن ترى الأرض خاشعة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت"[46]

وقد كان أبو نواس مدركاً لفلسفة المزج والغاية منها تذليل الأرض/الخمر أو الخمر/الأرض[47].

أَشرُبها صَرْفا فإنْ هى قَسَتْ زوَّجتُها بالماء حتى تَلين

وأيضاً:

زوجتُها بالماء كى تذلَّ له فإمتعضْت حين مسَّها الذَّكَرُ

فكأنه يضع أمامه قوله تعالى (هو الذى جعل لكم الأرض ذلولاً فامشوا فى مناكبها وكلوا من رزقه).

وإلا فما هذه الخمر التى تنتج نتاجاً لا تدر عليه أم :

فقوما فالقحا خمراً بماء فإن نتاج بينهما السرور

نِتاج لا تُدّر عليه أمٌ بحَمْلٍ لا تُعدُّ له الشهور [48]

ولذلك فإنها لا تعطى لفتى لئيم، بل يجب أن تعطى للرجل الكريم. ولذا فقد حرص أبو نواس على المقارنة بينها وبين الأطلال، فإذا كانت الأطلال تحمل معنى الجدب، فإن الخمر/ الأرض تحمل معنى الخصب والنماء وفضلها أبو نواس على الأطلال لأنها معطاءة لا تفرق فى عطائها بين عربي أو فارسي (فهى تأبى دعوة النسب[49])، وهى المشكلة التى أرقت أبا نواس طوال حياته، لقد أراد أن يقول للعرب أصحاب العنجهية إذا كنتم تنتسبون إلى الأطلال، فأنا أنتسب إلى الأرض، الأم الحنون التى لا تنتسب إلى أحد، بل الكل ينتسب إليها، ولذلك استحقت من أبى نواس أن يبيع من أجلها ماله وقميصه وجبته ورداءه[50].

ولكن هذا المجهود النواسى لإصلاح الأرض وتهيئتها للزرع والخصوبة والنماء اعترضته مجموعة من المصاعب – كأي معوقات تعوق أي عمل فى كل العصور، وكان من أهم هذه المعوقات السلطة السياسية نفسها.

فإذا ما أجتلُيتها ، فَهباء يمنع الكفّ ما يُبيح العيونا

ذاك عيش لو دام لى، غير أنى عِفته مُكَرها وخفتُ الأميلا[51]

لقد منعه الخليفة من شرب الخمر (إصلاح الأرض)، عكس أبو نواس ذلك من خلال (منع الكف/ رمز العمل) (وإباحة العيون – رمز النظر والرؤية فقط)، فالخليفة منعه – على مستوى العمل –من حرثه الأرض، لأنه لا يريد تجدداً وخصباً، لا يريد فعلاً مغايراً، وإلا فما الذى يجعله يحرم الخمر على أبى نواس مع أنه هو نفسه يشربها؟!!، ولذلك ارتبطت هذه الخمر/ الأرض بالخيل وما يتصل بها من شجاعة، وقد ذكرنا ذلك فى موضع سابق من هذا البحث[52]، ولا غرو أننا ذهبنا هذا المذهب فى إضافة بعداً جديداً لخمريات أبى نواس والذي يبدو غريباً بعض الشيء ، ولكننا كنا مدفوعين إلى ذلك بعد علمنا أن أبا نواس ممن يجيدون (لغة وكلام الضمائر):

أَزورُ محمداً، فإذا التقينا تكلمتْ الضمائر فى الصدور

فأَرجعُ لم أَلمَّه، ولم يَلُمنْى وقد رَضِى الضمير عن الضمير

أمورًا ليس يعرفها سِوانا يَحير لُطفها بَصرُ البَصير

ولكننا – رغم حيرتنا ومعاناتنا – حاولنا معرفة جانبا جديدا فى شعر النواسى، يدفعنا لذلك حب جارف له، وهو الذى علمنا من خلال هذا البحث أن خيال الشاعر نوع من التفكير باللغة، تتخذ فيه الأفكار– شكلاً حسياً، ويضفى عليها الرمز معاني روحية تكشف لنا عن أن حقائق لا تغدو موضوعاً للشعر، إلا بعد إعادة تشكيلها على نحو معين كما فعل أبو نواس.

الهوامش

1. د. جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث البلاغي والنقدي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة1974، ص134.
2. أبو نواس ، ديوانه، دار الكتاب العربي، بيروت1982م، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، ص283.
3. انظر للباحث: ظاهرة التمرد فى القرن الثالث الهجري وأثرها فى الشعر، رسالة دكتوراه، مخطوطة، جامعة الزقازيق، كلية الآداب1986م.
4. جابر عصفور: تعارضت الحداثة، فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الأول، ص77.

5. ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق عبدا لستا ر أحمد فراج، دار المعارف فى مصر، ص202.
6. د. محمد النويهى: نفسية أبى نواس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة1970م، ص 46–47.
7. د. نبيلة إبراهيم، القارئ فى النص، مجلة فصول، مج5، ع1، 1984م، ص 101.
8. أبو نواس، ديوانه، مرجع سابق، ص428.
9. د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، المقدمة.
10. أبو نولس، ديوانه، مرجع سابق، ص64.
11. نفسه، ص696.
12. جابر عصفور: الصورة الفنية، مرجع سابق، ص464.
13. أبو نولس، ديوانه، مرجع سابق، ص104.
14. نفسه، ص576.
15. ابن المعتز: طبقات الشعراء، مرجع سابق، ص202.
16. أبو نولس، ديوانه، مرجع سابق، ص379.
17. نفسه، ص395.
18. نفسه، ص281.
19. نفسه، ص275.
20. نفسه، ص475.
21. عبدالرحمن بدوى، الزمان الوجودي، مكتبة النهضة لمصر، ط. ثانية1955م، ص 24– 26.
22. أبونواس، ديوانه، مرجع سابق، ص94.
23. باشيلار، جماليات المكان، ترجمة غالبا هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1980، ص 74.
24. أبونواس، ديوانه، مرجع سابق، ص275.
25. نفسه، ص275.
26. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار الفكر للطباعة النشر، بيروت، ط. خامسة، 1986م، ص60.
27. ابونواس، ديوانه، مرجع سابق، ص374.

28. أبوناس، ديوانه، مرجع سابق، ص11.
29. نفسه، ص682. وانظر دراسة هذا الموضوع: د. عزالدين اسماعيل: فى الشعر العباسي، الرؤية والفن، دار المعارف، سنة 1980، ص 261 وما بعدها.
30. نفسه، ص41.
31. ص 677.
32. نفسه، ص706.
33. سيزا قاسم، حول بويطيقيا العمل المفتوح، مجلة فصول، ج2، م4، 1984م.
34. باشيلار، مرجع سابق، ص20 ـ 57.
35. أبونواس، ديوانه، مرجع سابق، ص610.
36. نفسه، ص209.
37. نفسه، ص704.
38. نفسه، ص704.
39. نفسه، ص598.
40. نفسه، ص102.
41. نفسه، ص677.
42. نفسه، ص605.
43. نفسه، ص605.
44. نفسه، ص644.
45. نفسه، ص137، 16، 102.
46. سورة فصلت.
47. أبونواس، ديوانه، ص ص373، 677.
48. نفسه، ص157.
49. نفسه، ص157.
50. نفسه، ص602.
51. نفسه، ص593.
52. انظر ص16 من هذا البحث.
53. أبونواس، ديوانه، مرجع سابق، ص296.