جماليات المعنى الشعري في قصيدة رحلة إلى مصر لأبي نواس

الدكتور علي قاسم محمد الخرابشة*

الملخص

يتجه هذا البحث إلى دراسة قصيدة أبي نواس "رحلة إلى مصر" إذ يلمس القارئ عند تحليلها مدى اهتمام النقاد القدماء والمحدثين في الجوانب الإبداعية الموجودة فيها.

وقد ركز الباحث في دراسته لهذه القصيدة على الجوانب الإبداعية من خلال التركيب الأسلوبي الذي اعتمد فيه على جوانب مختلفة من العناصر التي شكلت الصورة في القصيدة نحو التشبيه والتشخيص والتجسيم والتجسيد والتضاد، إذ حاول تحسس مشاعر الشّاعر من خلال هذه الجوانب .

إنّ المظاهر المهمة التي يمكن أن تميز بعض لوحات القصيدة ولاسيّما المقدمة فيها، هي تعدد الاستنتاجات والتفسيرات التي تجعل النص حداثياً على الرغم من قدمه. فقد استطاع الشاعر من خلال المرأة أن يجعل النص مفتوحاً أمام القارئ، وأمام العديد من الاحتمالات بدلاً من جعله مقيداً أمام دلالة واحدة، ولهذا يعدُّ القارئ العنصر الرئيس بالكشف عن الملامح والجوانب الإبداعية التي تتجارى مع آراء المحدثين من النقاد مع الاهتمام الواضح بالجانب الشكلي.

كما يلمس الباحث تداخل لوحات القصيدة بعضها مع بعض، إذ يبدو عدم الانفصال الواضح بينها على الرغم من طغيان الأسلوب المقطعي في القصيدة.

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة اليرموك – الأردن

تقديم:

تعددت قراءة النص الأدبي في ظل مفاهيم النقد الحديث الـذي أصـبح تعـدد القراءات النقدية فيه مشروعاً لكلّ قارئ، وينفتح النص على عوالم متشابكة تجعل منه بنية معقدة التركيب ولا تسمح بالقراءة الأحادية التّفسير. ومما يمنح النص تعددية فـي الأصوات وحركية يرتفع من خلالها إلى مستويات فنيّة عالية. وربما يرجع ذلك إلـى لغة النص المحملة بالرموز والتي وصفها رولان بارت " ليست أبداً بريئة فالكلمـات ذات ذاكرة ثانية تظل تلح على مثولها من خلال المعاني الجديدة "[1] . كما أنّ اللغـة تتميز من سائر الفنون الأخرى بطبيعة وغايات مزدوجة " بوصفها صـورة للواقـع ورمزاً له، وإدراكاً حسياً للشيء وتجريداً له"[2].

ولا شكّ أن اللغة الشعرية تختزل القديم من المعاني والجديد من الصّور في كلّ عصر من عصور الشّعر، إذ إنها تحيا في الوقت نفسه، بموجب قوانينها الخاصة وما تتمتع به من وجود مستقل نسبياً تستمده من أصولها واستعمالاتها وارتباطاتها المتنوعة بوصفها وسيلة للاتصال والتعبير، فهي طريقة تفكير، وهي لـذلك عرضـة للتغييـر والاندثار[3]. وأنَّ كلَّ شعر "هو جهد لإعادة بعث اللغة وبكلمة مغايرة إنّه جهد لإخفاء اللغة عادة، واختراع لغة جديدة ذات خصوصية شخصية أي أنّها في النّهاية سرية لكنّ الإبداع الشّعري، كما هو شأن الإبداع اللغوي يقصد إلغاء الزّمن والتّاريخ داخل اللغـة [4]، وإعادة تشكيل اللغة وتطعيمها بما يناسب الواقع والحدث والشخصية، وبمـا يلـج الشّاعر الذي يقوم بمهمة إعادة بعث اللغة واسع الخيال بحيث " ينظم الـشعر نمطـاً

1 – رولان بارت، الكتابة درجة الصفر، نيويورك، 1967، ص160.

2– أرنست فيشر، الاشتراكية والفن، ترجمة أسعد حليم، دار القلم، بيروت، 1973، ص45 .

3 – اليزابيث دور، الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، 1961، ص83 .

4 – عبد العزيز بو مسهولي، جدل الشعر والنقد،علامات في النقد، ج32،مج8، مايو 1999، ص113.

فريداً من الكلمات غير قابل للإعادة، وتكون كلّ كلمة موضوعاً بقدر ما هي إشارة وتستعمل بصورة لا يمكن لأية منظومة خارج القصيدة أنْ تتنبأ بها "[5]. فإنّ اللغة تفقد جمالياتها وتصبح عبارة عن شظايا متعددة، والحديث عن اللغة الشّعرية يختلف عن الحديث عن اللغة العادية ولاسيّما أن " قانون اللغة العادية يعتمد على التجربة الخارجية، لكن قانون اللغة الشّعرية يعتمد على التجربة الداخلية، إنّه يلخص مثلث التقابل والتّعارف والكيف كما تعكسه حاسيتنا"[6].

وتسهم مجموعة من الجوانب في إحداث تأثير في نفس المتلقي. إذ إنّ أولى الأفكار التي تواجه المتلقي في دراسة القصيدة تنبعث من معاني كلماتها والتي تشكل مجموعة التفسيرات والتخمينات التي تصدر عنها المدلولات، فضلاً عن التموجات الصوتية السمعية للألفاظ التي تحدث أثراً واضحاً في جلب انتباه القارئ أو المتلقي لها[7].

وقد أدى التمييز بين لغة الشعر عن غيرها من اللغات إلى الاعتقاد بأن الشّاعر ملهم ولا يستعمل اللغة كما يستعملها عامة الناس، بل ينطق عن وحي"[8].

بين يدي القصيدة:

نالت قصيدة أبي نواس في مدح الخصيب حظاً وافراً من اهتمام الدارسين وبلغت من الشهرة وذيوع الصيت ما جعل بعض النقاد ينظر إليها بوصفها من أشهر

5 – أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي دمشق، 1972، ص240 .

6 –جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط3، 1993، ص237 .

7 – إ .ا .رتشاردز،مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1961، ص183 .

8 – ديفد ديتس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر بيروت، 1967، ص16 .

القصائد التي قيلت في العصر العباسي. فقد ذكرها ابن المعتز عندما رأى أن رائيتــه الكبرى، تعدّ أم مدائحه في الخصيب وتضاهي بعض أشعاره الأخرى حسناً وروعــة، وقد بلغت من الشهرة وذيوع الصيت أنّ ابن المعتز كان يراها من أشهر القصائد التي كان لها صيتاً عند مختلف الناس إذ يقول: ومما يختاره أهل الفهم من شعر أبي نواس كثير كما أنّ الرديء ينفونه من شعره، ولكن نورد من ذلك ما لم يشتهر عن العــوام، وندع ما قد اشتهر، ومنها رائيته في الخصيب[9].

ولأهمية هذه القصيدة في تاريــخ الشعر العربي القديم، عارضها بعض الشعراء القدماء أمثال أحمد بن دراج القسطلي بأمر من المنصور بن أبي عامر في قصيدته:

غمرَتَ بطولِ بقائكَ الأعمارَ وجرتْ برفعةِ قدركَ الأقدارُ[10]

ومن الشعراء المحدثين، عارضها محمود سامي البارودي، بقوله :

فلو كنتُ في عَصرِ الكَلامِ الذي انقَضَى لباءَ بفــضلي جَــرولٌ وجريــرُ
ولو كنت أدركت النواســي لــم يقــل (أجــارةَ بيتينَــا أبــوكِ غَيــورُ)
وما ضــرّني أنِّــي تــأخرتُ عــنهمُ وفَضلي بــينَ العَــالمينَ شَــهيرُ
فيــا ربّمــا أخلَــى مــن الــسَّبق أولٌ وبذّ الجيادَ الــسَّابقاتِ أخيــرُ[11]

أما أهم ما أثار حفيظة بعض النقاد حول هذه القصيدة فهو مطلعها غير المألوف بين مطالع قصائده ومدائحه، قوله:

9 – ابن المعتز، طبقات الشعراء، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، ط1، 1998، ص243.
10 – أحمد بن دراج القسطلي، الديوان، ط2، المكتب الإسلامي، 1389هـ، ص124 .
11 – محمود سامي البارودي، ديوان البارودي،تحقيق وشرح علي الجارم ومحمد شفيق معلوف، ج2، المطبعة الأميرية القاهرة، 1953،ص23 .

أجـــارةَ بيتَينَـــا أبـــوكِ غيـــورُ ومَيسورٌ ما يُرجَى لديكَ عَسيرُ[12]

وقد استوقفت الدارسين دلالة الاسم "جارة " والذي يشير إلـــى نكـــرة غائبـــة، وغيابه يخلق فضاءات متعددة من الاحتمالات، وأنّ تجليه في صورة مؤنث يحـــصر الدّلالة نسبياً بين مجموعة من الدّوال، فهو قد يشير إلى أنثى أو امرأة بعينهـــا، وقـــد يرمز إلى أنثى مطلقة غير محددة أو يمثل صوتاً اختزن في ذاكرة الشّاعر من كثـــرة ترديده لأسماء بعض النّساء والفتيات التي اعتاد الشّعراء على ترديدها . واعتماداً على هذا الاحتمال فإنّ النّص ينكشف منذ بدايته عن صوت إنساني مجهـــول. وعلـــى أيّ اعتبار فإنّ هذا الصوت الأنثوي المجهول لم ينقص جماليات العبـــارة الـــشعريّة فـــي القصيدة، بل زادها بحثاً وتنقيباً وانفتاحاً على آراء الدّارسين وتأويلاتهم ممـــا يزيـــدها غنىً وأهمية وبمعنى آخر، فإنّ النّص يضعنا بشكل أو بآخر أمام ضرب من ضروب المحاورة والنقاش فقد وجدنا مصطفى الشكعة يرى بأنّها إحدى ثلاث صفات هي الابنة أو الزّوجة أو الصّاحبة[13] . في حين يصرُّ بعض النقاد على تسميتها جارة أو ابنـــة. إلا أنّ حسين خريس يرى أنّ قول الشّاعر أجارة بيتينا منصوص فيه على الجارة فـــلا سبيل إلى تجاوز اللفظ الصريح إلى مقصود آخر ولاسيّما أنّ أبا نواس لم يتزوج ولـــم يكن له بنت أو ولد، فقد انتفى كون التي "من بيتها خفّ مركبي" زوجـــة كمـــا أرى " أجارة بيتينا " كونها واحدة بعينها مهما تكن صفتها، وإنّما كلتا العبـــارتين مـــن قبيـــل التملح بالأسلوب، ويحيل الكلام على تجاوز مدلوله المحدود بالمعاني المرسومة إلـــى

12 – أبو نواس، الديوان، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربـــي، بيـــروت، لبنـــان، 1984، ص480 .

13 –مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ط5، دار العلم للملايين، بيروت، 1980، ص299.

المجالات الموهومة .. هي عملية شعرية تعبيرية محضة المقصود بها الإثراء الشّعري كقيمة تعبيرية موحية مثيرة[14].

ولعلنا في هذه المقدمة نجد تغير نمط الخطاب عن مقدمات الشّعراء الذين بدأوا قصائدهم بالغزل وتجليّ المرأة في صورة الخلاف لما كان سائداً من قبل حيث كان الخطاب في كثير من قصائد المدح مبدوءاً بصورة المرأة المحبوبة، بل المعشوقة أحياناً كثيرة، في حين نجد في مقدمة أبي نواس أنّ الشّاعر قد انفصل عنها لقناعته بتفرده بالمنزلة التي لا يرى من خلالها أحداً سواء أكانت امرأة أم رجلاً لأنّ الذي يطمح إليه وقف حائلاً لأنْ يخضع لكلمات امرأة أو لعاطفة أنثوية. يقول:

أجارةَ بيتَيْنا أبوكِ غيورُ ... وميسورٌ ما يُرجَى لديكَ عَسيرُ
وإنْ كنتِ لا خلْماً ولا أنتِ زَوجةٌ ... فلا برحتْ دوني عليكِ سُتورُ
وجاورتُ قوماً لا تزاورَ بينهمْ ... ولا وصلَ إلا أنْ يكونَ نُشورُ
فمَا أنا بالمشغوفِ ضَربةَ لازبٍ ... ولا كلُّ سلطانٍ عليّ قديرُ
وإني لطرفِ العينِ بالعينِ زاجرٌ ... فقد كدتُ لا يخفَى عليّ ضميرُ
كمَا نظرتْ والرِّيحُ ساكنةٌ لها ... عُقابٌ بأرساغِ اليدينِ ندورُ
طوتْ ليلتين القوتَ عن ذي ضرورةٍ ... أزيغبَ لم ينبُت عَليهِ شكيرُ
فأوفتْ على علياءَ حينَ بدا لها ... من الشَّمسِ قرنٌ والضريبُ يمورُ
تقلبُ طرفاً في حِجَاجَيْ مغارةٍ ... من الرأسِ لم يدخلْ عليه ذُرُور

وهكذا يتجلى في المقدمة أنّ الشّاعر يعيش بين عالمين متقابلين، عالم المرأة المرادف لزمن الوصل والحبّ والعشق في الماضي، وعالم الآخر المتمثل في الوصول إلى المحبوب الآخر الذي يدر عليه كثيراً من العطايا والهبات، وهو بعيد في

[14] – حسين خريس، حركة الشعر العباسي في مجال التقليد بين أبي نواس ومعاصريه، دار البشير، مؤسسة الرسالة، بيروت دت، ص179 .

هذه الحالة عن معشوقته وشتان الآن بين العالمين: إنهما وباختصار عالمان : عالم الانقطاع عن المرأة، وعالم التواصل مع الممدوح.

ولأنّ الفكرة التي تدور حولها القصيدة هي التحول والانتقال من حالة إلى حالة أخرى أو من مكان إلى آخر، وتحول تجربة العاشقين من الإيجاب إلى السلب فإن الشّاعر يعتمد اعتماداً مباشراً على منهج الأبعاد التضادية التعبيرية، وبذلك يضعنا منذ اللحظة الأولى في القصيدة أمام موقفين معادلين للتنائي والتجافي ويستأثر كلّ منهما بموقف مناقض للآخر وسيظلّ هذا الموقف هو السمة الغالبة التي تلون مقدمة القصيدة.

ولا يقف دور التضاد في مقدمة القصيدة بين ميسور وقليل بوصفه البنية المحورية في القصيدة عند مجرد إظهار المعنى وضده بل يؤدي إلى تعميق المعنى وتكثيف التجربة عند الشّاعر كما يبدو في مطلع القصيدة.

إنّ الأمر لا يقف عند مجرد المطابقة بين ميسور وعسير، ولكنه تجاوز إلى ما هو أبعد وأعمق فيمتد إلى عمق التجربة ويشع بدلالاته النفسيّة التي تكشف عن أزمة الذات التي تعاني الحرمان دائماً فتظل بذلك ظامئة إلى الارتواء العاطفي.

وتأتي دالة صيغة المبالغة "غيور" بدلالاتها النفسيّة لتضيف أبعاداً أخرى إلى أزمة الذّات ومعاناتها ولاسيّما أنّ الغيرة في هذه الحالة تؤدي إلى المنع والمنع يؤدي إلى التفكير والهيام معاً.

فمنذ بداية القصيدة يبدو الشّاعر قلقاً، مكدوداً، متعباً يعاني الكثير من المصاعب ومتاعب الحياة ولم تكن لوحة المقدمة التي خاطب فيها الشّاعر المرأة، لوحة تقليدية بقدر ما فيها من تعبير عن اتجاه شعري جديد يراعي فيه الشّاعر واقع الإنسان وحياته المتجددة ويعكس بعض ألوانها واتجاهاتها ومراميها.

فقد اتخذ الشّاعر في مقدمة القصيدة المرأة عنصراً رئيسياً ورمزاً يلهمه كثيراً من المعاني التي دارت حولها، وكانت انطلاقة لكي يعبر من خلالها عما يجول ويصول في خاطره من معانٍ حول موضوع الخطاب الذي يريد أن يتناوله، وحول الموضوع الرئيس فيها والمتمثل في مدح الخصيب. فهي الإلهام والحبّ والعاطفة وانطلاقة الكلمة.

ويكشف نمط النداء المتمثل بالهمزة عدة حقائق، أولها حقيقة الانفصال بين ذات الشّاعر والمرأة وتباعد المسافة بينهما سواء أكانت المسافة حقيقية مكانية أم نفسية داخلية. وثانيها عن إحساس الذات بالوحدة والفراغ ومعاناتها من حالة البعد وحاجتها إلى من يشاركها أحزانها ويخرجها من أزمتها.

وقد جاء الأداء اللغوي على مستوى " نداء القريب " يكشف عن حيرة الذات وتعلقها إلى القرب كما يقدم نموذجاً للعلاقة في شكلها السّلبي بداية من موقف الطرف الأول المتمثل بالمرأة المحبوبة أو الصاحبة وانتهاء بموقف الأب الغيور الميسور ما لديه والعسير في عطائه. واعتماداً على ما هو متمثل من تضاد بين كلمتي العسير والميسور ينكشف النص عن ثنائية ضدية تتمحور فيها حول فكرة الصّراع بين المحبّ والمحبوب أو بين طرفين يحاول الثاني منهما أنْ يثبت تفوقه على نظيره الأول وبمعنى آخر فإنّ النّص يضعنا أمام ضرب من ضروب المحاورة والمناظرة الشّعرية ومع ذلك فهي ليست مناظرة متكافئة لأنّ الأنا تحضر بوصفها الحاضر والآخر بوصفه الغائب. ويبدو كذلك من حديث الشّاعر في لوحة المقدمة أنّ ذاته قلقة، مضطربة غير مستقرة على حال من الأحوال، وفي حالة ارتحال وغير متماسكة حتى اختلطت الرؤية أمامها، فأفقدتها القدرة على التماسك والتحكم في خطابها الشعري الذي من خلاله وبصورة عفوية لجأ إلى التكرار ليعكس ما بداخله إزاء موقفه من المرأة.

وتتحرك بنية القصيدة في تأكيدها هذا الاتجاه من خلال تكرار حرف النفي "لا" الذي يؤكد زمن اللحظة الحاضرة المعادلة لزمن الفراق والبعد والانفصال، واعتراء

الذات الإحساس بالفقد والبعد حتى يشعر المتلقي بفقدها عدم القدرة على التماسك والتجلد. وينتقل إلى صورة الأنا والتعبير عن الذات في المقدمة من خلال استخدامه للضمائر المنفصلة والمتصلة مثل "التاء، والياء وأنا" ليضفي مزيداً من الواقعية والصّدق على مشاعره التي تكاد الأحزان تعصف بها وتقضي عليها، لولا تجلدها وتعلقها بالآمال التي يطمح من خلالها إلى الوصول إلى الممدوح كما يشعرنا بالرّغبة في الحصول على القرب الذي افتقده من قلة التزاور بينه وبين الآخر.

إنَّ هذا الحضور المتكرر لحرف النفي "لا" في قوله "لا خلماً" و"لا أنت زوجة" و"فلا برحت" و"لا تزاور" و"لا وصل" و"لا يحلّ سلطان" و"لا يخفى" وهذا التكرار في حرف النفي يذهب في طبيعته إلى تصوير ذاتية الشّاعر التي ترفض الخضوع والذل والخنوع للآخر، وتفرض نفسها بقوة كما تؤكد من ناحية أخرى إصرار الشّاعر على إبراز انفصاله عن المجتمع الذي يعيش فيه والانتقال إلى مجتمع آخر.

أما الجانب الآخر لمثل هذا الحضور المتكرر لحرف النفي فيشف عن معاناة الذات العاطفية وإحساسها بالحرمان والظمأ العاطفي وحاجتها الملحة إلى الارتواء فيه، الذي حرمت منه بفراق المرأة والبعد عنها، وثمة صور وإشارات في القصيدة تؤكد أنّ تجربة العاشقين مثل هذا الشّاعر لم تخل من البعد العاطفي والحنين إلى المرأة.

ثم يسترسل عن نفسه، فيقول:

وإنّي لطَرف العَينِ بالعينِ زاجر فقد كدتُ لا يخفَى عليّ ضميرُ

ففي هذا البيت تتجلى الذات وهي في حالة من الثقة بالنفس والقوة والإصرار على الموقف وتتمثل دوال هذا الإصرار من خلال كلمة " زاجر" الذي يشعر من خلالها المتكلم بالقدرة والفاعلية، كما تشير دوال الشّطر الثاني من البيت إلى امتلاك الشّاعر مؤهلات القدرة بكفاءة، فهو إنسان قوي في عقله وذهنه وبصيرته حتى أصبح لا يخفى عليه شيء في هذه الحياة .

ويمثل تكرار كلمتي العين والعين تجسيد التحول والانتقال وتأكيد واقع الفراق فقد تصدع الزمن الذي كان بينهما وما كان في نفسه اتجاه المرأة من آمال وعواطف ولا تفسير لهذا سوى تعلق الشّاعر بموقفه وتشبثه بزمن الانتقال إلى واقع جديد مناقض تماماً لواقع الزّمن الحاضر أو الزمن الواقعي وفي هذا تأكيد من الشّاعر على الرحلة وهو ينظر إليها وتنظر إليه، إنه خبير وعليم بما في نفوس الآخرين لكن قدرة الذات وتفردها عنده جعلته يصر على الرّحلة، ويؤكد أنّه قوي ولا يخفى عليه شيء وسعيه لإثبات كفاءته وقدرته على مواجهة العقبات التي يمكن ردّها من الآخر.

وتقوم الأسماء بدور بارز في مقدمة القصيدة بتعميق حديث الشّاعر عن الأنا بوصفها صفات العلو والرفعة التي تتوافق مع رؤية الناس في العقاب والشّمس. فزجرة العين هي شبيه نظرة العقاب الثاقبة. كما أنّ وصف الشّاعر للعقاب بالسّرعة والاقتناص والدّفاع عن صغارها صفات يراها الشّاعر في نفسه وأكدها في الأبيات من حيث العلو وعدم الخضوع لغيره. فقد اتخذ الشّاعر من العقاب معادلاً واضحاً لنفسه فتمّ بذلك نوع من التوازي بين ذات الشّاعر وذات أخرى قوية، عرف عنها بعد النظر.

إنّ هذه الصفات هي جزء يحرص الشّاعر على أن يبرزه في هذا الظرف الذي يمر به من حياته تعويضاً عن الضعف النفسي الذي يمر به. وحين نتتبع اللوحة من بدايتها فإننا نلمح وجوداً أنثوياً يتصل بالخطاب الشعري، بل إنّ كلّ ما في لوحة المقدمة يتصل بالأنوثة الحقيقية أو المجازية. وأكد هذه الدلالة من خلال مجموعة الأفعال والأسماء والضمائر في القصيدة.

يقول:

تقولُ التي عنْ بيتها خفّ مَركبي ... عزيزٌ علينا أنْ نراكَ تسيرُ
أما دونَ مصرٍ للغنى متطلّبٌ ... بلَى إنّ أسبابَ الغنَى لكثيرُ
فقلتُ لهَا واستعجلتْها بوَادرٌ ... جَرتْ فجرَى في جَريهنَّ عبيرُ

فالفعل المضارع " تقول " يشتمل على ضمير يعود على المؤنث والهاء في بيتها يعود على المؤنث . والمُركِب هذا يخفّ عن بيت صاحبته لا عن بيت صاحبه. ويأتي السؤال في البيت الحادي عشر يعكس صورة من صور الترابط النفسي في القصيدة، وعدم تقبل الذات فكرة البقاء في الوضع القديم الذي هي عليه من الفقر والذل، وما أصابها من حيرة واضطراب فهو يؤكد أولاً حقيقة الانفصال عن المرأة التي يعيش بالقرب منها وحصول التباعد بينهما. ومن ثم فهو يبحث عن وسيلة يبدّل من خلالها الشقاء بالسّعادة. ولا يفتأ التكرار يمارس دوره في البيت الرابع عشر في تهييج الأحزان واستثارة المشاعر بوضع الحاضر المليء بالألم والحزن إزاء النفس الطامحة بالرّحيل التي عبر عنها بقوله:

ذريني أكَثِّرْ حَاسديكِ برحلةٍ إلى بـَلدٍ فيه الخَصيبُ أميرُ

إنّ لجوء الشّاعر إلى استخدام فعل الأمر " ذريني" للتأكيد على حاجته ورغبته في الخلاص من واقعه، وتوحي بالرّغبة في الانتقال من واقع إلى واقع آخر والرغبة في صنع واقع جديد يمثل مرحلة الحسم والأمر. كما أظهرت اقتران الصّورة بالزّمن الحاضر النقيض فعلياً للزمن الماضي إذ جسّد الحياة الجديدة فيها الخصيب بعطائه الكثير، إنّ هذه الرّغبة العاطفية هي التي دفعت الزوجة إلى أنْ ترى أسباب الغنى كثيرة، وليست مقصورة على السّفر إلى مصر كما أنّ استعجال البوادر دليل على أواصر روابط المحبة بينه وبين هذه المرأة، وعلى التعلق والالتفات إلى الأنوثة، لكن هناك من يدفعه إلى السفر وهو الفقر.

فالخطاب الشّعري في المقدمة يكشف عن تأزم العلاقة بين الأنا والآخر. كما يتجلى ذلك من السّلب إلى الإيجاب ومن الوصل إلى الهجر، وهو ما يفصح عنه البيت الأول من القصيدة الذي يعدُّ بؤرة النص والمفتاح للولوج إلى بنية القصيدة العميقة ويحدو بالمتلقي إلى مسار التّجربة الشّعورية التي يريد أنْ يسلكها الشّاعر.

ثانياً: لوحة الممدوح

ومن الحوار الذي يجري بين أبي نواس والمرأة انزلق للحديث عن الخصيب والدخول في لوحة الممدوح ضمن بنية لغوية تعاضدت فيها الأسماء والأفعال واضطلعت بنية التضاد فيها بالدور الأكبر في تعزيز الصفات التي يتحلى بها الممدوح، إذ كان المدح وصورة الممدوح المنحنى الثاني في القصيدة بعد لوحة المقدمة. وتعدُّ صورة الممدوح التي تبعث الحياة وتبث الحركة في الحياة والوجود حولها من أكثر الصّور دوراناً في القصيدة وهي صور تمتد عبر مشهد كامل من مشاهد القصيدة وفيه تتجلى صور الممدوح فينسخ من الجدب والفقر خصباً ومن القلق راحة وطمأنينة وسعادة، فتنتشي روح شاعرنا المتيم بحبه من هوة اليأس الذي يحيط به وتنتشي روحه القلقة بالحبّ وتستعيد طموحها نحو الحياة والأمل في الوصول.

إنّ حركة الممدوح في القصيدة تقترن بالإيقاع والموسيقى وتنعكس هذه الحركة على نفس الشّاعر حتى تصبح حياته رهناً بحياة هذا الممدوح فتتحول دلالات الجمود التي كان يعيشها إلى النقيض والأمل. فحركة الممدوح تعادل حركة الحياة نفسها، وهي لا تبعث الحياة في نفس الشّاعر فحسب بل ترتبط بالخصب والانتشاء والبهجة وتجدد الأمل.

وقد تعاضدت كثير من العناصر في صنع تلك اللوحة الفنية إذ أدت اللغة دورها في تجسيد الصفات التي يتمتع بها الممدوح حيث اكتظت اللوحة رغم قصرها نسبياً بالتكرار والأفعال المضارعة والشّرط وهي عناصر مرتبطة بدلالات الاستمرارية في العطاء والبذل والتضحية، وتعكس ما يدور في ذهن الشّاعر من طموحات يقول:

إذا لمْ تـزُرْ أرضَ الخـصيبِ ركابنـا ... فأيّ فتىً بعـدَ الخَـصيبِ تـزورُ
فتىً يـشتري حُـسنَ الثنـاءِ بمَالِـهِ ... ويعلـمُ أنَّ الـدائراتِ تـدورُ
فمـا جـازَه جـودٌ ولا حـلَّ دونَـه ... ولكنْ يصيرُ الجودُ حيثُ يـصيرُ

فلمْ ترَ عينـــي سُؤدداً مثـلَ سـؤدد يَحـلّ أبـو نـصرٍ بـهِ ويـسيرُ
وأطـرقُ حيـاتِ البـلادِ لحيّـةٌ خصيبيةُ التـصميمِ حـينَ تـسورُ
سموتَ لأهلِ الجورِ في حـالِ أمـنهم فأضـحُوا وكلٌّ في الوثاقِ أسيرُ
إذا قـامَ غنتـهُ علـى الـسَّاق حليـةٌ لها خطوةٌ عنـدَ القيـامِ قـصيرُ
فمـنْ يـكُ أمـسَى جَـاهلاً بمَقـالتي فـإنَّ أميـرَ المـؤمنين خبيـرُ
ومـا زلـتَ توليـه النَّـصيحةَ يافعـاً إلى أنْ بَدَا في العَارضين قتيـرُ

وتتحرك بنية اللوحة في تأكيد حقيقة الأفعال التي يقوم فيها الممدوح فإذا نظرنا إلى توزيع صيغة الأفعال وجدنا الحضور اللافـت والكثيـف للأفعـال المـضارعة والماضية، فالمضارعة تشير إلى استمرارية عطائه ورغبة الآخر في الانتقـال إليـه. وباستقراء هذه الأفعال نلحظ أنّ الغلبة كما ذكرت للأفعـال المـضارعة ولاسـيّما أن الممدوح ما يزال يرى في الحياة ما يستحق أن يقدم ويبذل، وأن صورة الماضي قـد حضرت معادلة لصورة المضارع وتؤكد الصفات التي يتحلى بها.

كما أنّ كلّ فعل من أفعال هذه اللوحة لا يخلو من دلالة معينة في نفس الشّاعر فالفعل المضارع " تزر" و " تزور" يؤكدان الرّغبة الأكيدة في الرّحيل والانتقال مـن مكان إلى آخر ومن المكان الذي يقيم فيه الشّاعر إلى المكان المنتظر بنفسه وهو مكان إقامة الخصيب، ومما يؤكد هذه الرغبة استخدام الشّاعر في البيت الأول مجموعة من الأساليب الفنيّة نحو أسلوب الجزم الذي يشير إلى فكرة إلحاح الشّاعر وتأكيـده علـى القيام بالعمل، وأسلوب الشرط إذ تمثل هذه الصيغة كما هو معروف الربط بين جزئي الجملة الشرطية المقدمة والنتيجة بحيث يبدو الزمن متواصلاً بـين هـذين الجـزأين، ويصبح ممتداً بين زمنين الحاضر الذي يهيمن فيه الشرط أو جملة الـشرط أو فعـل الشرط والمستقبل الذي يكون ممتداً بين الشرط وجوابه ويكون غير قابل للنقض. أمّـا من الناحية المعنوية فإنّ أسلوب الشرط الذي يقوم عليه البيت الأول في اللوحة يـشير

إلى القيام بالعمل في الجزء الأول من الجملة، وتأكيد هذا القيام وإثبات الرّغبة في العطاء الموصول.

إنّ أبا نواس لا يكتفي بإطلاق الزمن، بل يؤكد مثول هذه الصور في نفسه ووجدانه وتجذرها في قلبه، وإضفاء صفات الخصوبة والنّماء من خلال دلالة الخصيب بصورها الحيّة المثمرة، وهي في نظره المعادلة للحياة.

تدور هذه الأفعال في مجالات متعددة فقد اقترن الفعل "يشتري" بواقع الحياة التي يسعى إليها الشّاعر ويتحلى بها الخصيب، والفعل " يعلم " أنه كان يفوق غيره بمعارفه وعوارفه ويكشف عن الإحساس الذي يشير إلى تفوق الذات وتميّزها. والفعل "يصير" يؤكد اقتران الممدوح بالقوة والفاعلية. ويؤدي الفعل " تر " بدلالته البصرية والمعنوية دوراً بارزاً في تعميق هذه الصفات وتكثيفها فهو يشير أولاً إلى الناحية البصرية التي تكشف للعيان ما يتمتع به الممدوح، وإلى الناحية المعنوية التي لم تر هذه العين سؤدداً مثل سؤدد أبي نصر الخصيب.

أما دلالة الفعلين " يحل، ويصير " فتنفتح على فضاءات أكثر عمقاً من غيرها من الأفعال، إنهما يعكسان من بعض الوجود، رؤية الشّاعر للحياة التي يسعى دائماً الممدوح إليها كما يعكس من جانب آخر فكرة اختراق الممدوح للزمان والمكان معاً، متجاوزاً بذلك فكرة الإقامة الثابتة في المكان إلى الانتقال الآخر الذي يسير فيه ويتحرك.

كما تسهم دلالة الفعل " تدور" بمهمة الربط بين الدائرة الزمنية التي تمثلها الدائرات بحيث تصبح لازمة من لوازم حياة الممدوح.

إنّ مثل هذه الصفات لا بدّ أن تستثير في نفس المتلقي كثيراً من الحيرة والسؤال عن هذه الشخصية وحقيقتها فيلجأ، بذلك إلى الاستفهام في البيت عن طريق الاستفهام بـ " أي" الذي يجسد الحيرة والدّهشة والانبهار الذي يردده الشّاعر في نفسه، ويرى من خلاله الممدوح نموذجاً يخرج على المألوف ويتعالى عن النموذج

الإنساني، وهذا ما تعكسه صيغ الاستفهام ذاتها. فهذا الاستفهام لا يشير إلى كائن بشري محدد، بل يخرج إلى فضاءات واسعة من الاستفهام الذي بدوره ينتقل إلى نفس المتلقي.

كما تكتظ هذه اللوحة بالأفعال الماضية التي تؤكد الصفات التي أبرزتها الأفعال المضارعة والتي تقع تحت تأثير الفاعلية نحو" جاز " أي لم يتخطه ويبتعد عنه، وقوله "لا حلّ" الدالة على تجسيد معاني البقاء والثبات والتأكيد.

من ناحية أخرى فإنّ الشّاعر يلجأ إلى إبراز ما يتحلى به الممدوح من خلال ظاهرة الطباق بين "جاز وحلّ" و"يحل ويسير" و"جاهلاً وخبير" ويافعاً وفقير" إذ ينكشف النّص عن المعاني الحقيقية المتمثلة في إحساس الشّاعر بالقوة والقدرة التي يتحلى بها الممدوح.

كما تكشف دلالات بعض الكائنات الحيّة في شعره عن صراع نفسي عميق داخل الذات الأنا .

يقول: وأطرقُ حياتِ البلادِ لحيةٌ خَصيبيةُ التَّصميمِ حينَ تَسورُ

وقد انعكس هذا الإحساس الذي يتمتع به الخصيب في نفس الشّاعر على معطيات كائنات الطبيعة وأنّ كلمة حيّة تنفتح دلالياً على معنيين: أحدهما العداء الذي يتمثل في نفس الحيّة وقوتها البدنية في الانقضاض على فريستها ولدغه وهذا ما يتمثل في قوة الخصيب البدنية الذي أشار إليها في البيت السادس وخفته في السّمو على أهل الظّلم، والآخر الخصب وهي سمة من سمات النّماء والعطاء والخير.

إنّ أبا نواس في هذه الصّورة يبين أثر الحياة التي يعيشها الممدوح وخلع على الحية من خلالها صفات تزيد من إحساسنا بقدرته على تقديم يد العون والعطاء والتضحية من أجل الآخرين. فهي حية خصيبية وخصوبتها ممتدة من خصوبة نسبها إلى الخصيب حيث يتضاعف خصبها، كما أنّه كرر ذلك وأكده عندما قال : "حيث

تسور" أي حيث تثب. فيكرر المعنى ويضاعفه حتى يجعل المتلقي يحس به فتكون صورة الجملة الاسمية " وأطرق حيات بلاد لحية " قد أدت مهمتها.

فقد جاءت صورة الخصيب في جانبين:

الأول: الجانب الدنيوي، حيث أضفى الشّاعر على الممدوح صفات حميدة تلازمه ولا تتعداه ومنها العفة والغيرة والسيادة والقوة والكرم، وجميعها تدور في إطار الفضائل الاجتماعية التي ترفع من قيمة الإنسان وقدره وتمتد إلى صورة الإنسان النموذج القادر على الشعور بالكرامة والعزة والكبرياء. أما الجانب الجسمي فقد صوره بالجهامة والضخامة، فهو عندما يتقلد سيفاً فإنّه يمنحه جمالاً وهيبة وإذا مشى فمشيته رصينة ووجهه مشرق كالبدر فالخصيب عفيف وغيور لقلة إمعانه في الذات وكريم النفس، والكرم له صلة وثيقة بالنفس الإنسانية.

الثاني: الجانب الأخروي، وتتمثل في القيم الإيمانية التي يعمل فيها الخصيب من أجل آخرته فقد حاول القضاء على كلّ شرك وظلم. وصور الخصيب وقد طلع على أهل الشرك والكفر وجعلهم بين قتيل وجريح وأسير. لكنّ قيم هذه الجوانب الدنيوية والأخروية لا تنفصل عن بعضها بعضاً، فهو يعلم أنّ الخصيب فتى والفتوة لا تحمل إلا صفات الكرم والشهامة والقوة والعدالة، وهو يجسد قيماً إيمانية في العقيدة منها مقاومة الشرك والقضاء على جرثومته.

إنّ مدحه أبي نواس تمثل نموذجاً من نماذج المدح في العصر العباسي حيث اشتق الشّاعر للمدح مضامين جديدة إلى جانب مضامينه القديمة فإذا كان مداره المعنوي قديماً حول صفتي الكرم والشجاعة فإنه في العصر العباسي لم يلتزم دائماً بالدوران حول هذه القيم، إذ لم يكن من المعقول أنْ يمدح الوزير والخليفة والكاتب بالشجاعة والبطولة، وإنْ أمكن مدحه بالفطنة والذكاء والحصافة وبعد النظر وبراعة القول وما أشبه مما يتعلق بطبيعة عمله، وهذه معانٍ لا بدّ أن تدخل في مجال المدح[15].

15 – انظر عز الدين إسماعيل، في الأدب العباسي، دار النهضة العربية، بيروت، 1975، ص359 .

إن صورة الممدوح عند أبي نواس صورة مصغرة من مديح زهير بن أبي سلمى والنابغة الأعشى وحسان بن ثابت، وكعب بن زهير وغيرهم من شعراء الجاهلية والإسلام وأقول صورة مصغرة لأنّه يمثل فصاحة الشعراء القدماء.

ثالثاً: لوحة الرحلة

إنّ الدّارس للوحة الرّحلة يلمس أنّ الرحلة جاءت في القصيدة مكملة للمشهد السّابق في مدح الخصيب، ولم تكن إلا استجابة لدواعي الشّوق والأمل في الوصول إلى ما يريده الشّاعر من الخصيب فالفكرة المحورية التي تتمحور حولها هي صراع الإنسان المتمثل بالناقة وما تعانيه من ألم وتعب من أجل الوصول إلى هدفه وإشباع رغباته المادية وحاجاته النفسية وسعيه إلى إثبات كفاءته وقدرته على مواجهات العقبات التي تصنعها الحياة أمامه وتحول دون غناه، ومن ثم فإنّ الصراع يحتدم بين الإنسان وقدره ومحاولته أخيراً الانتصار على الظروف الخارجية، فصراع أبي نواس من أجل الوصول إلى الممدوح ونجاحه في اقتحام الأخطار القائمة أمامه وتأكيد ذاته والتشبث ببقائه ووجوده. ومن هنا فإنّ صورة الناقة تأتي موازية للمشاهد السابقة، فهي تبدو في حالة صراع من أجل الوصول إلى نهاية الرحلة. فقد واجهت الناقة كثيراً من التوتر والقلق والمعاناة حتى فقدت الكثير من قوتها بسبب ما تعرضت له من متاعب ومشاق.

يقول:

إليكَ رمتْ بالقوْمِ هُوجٌ كأنَّما جماجِمُها فوقَ الحِجَاجِ قبورُ
رَحلْنَ بنَا منْ عقْرَقُوفَ وقد بدَا منَ الصّبْحِ مفتوُقُ الأديمِ شَهيرُ
فمَا نجدَتْ بالمَاءِ حتى رأيتُها معَ الشَّمسِ في عَيني أباغَ تغورُ

وغمّرنَ منْ ماءِ النُّقَيبِ بشربةٍ ... وقد حانَ من ديكِ الصّباح زميرُ
ووافيْن إشراقاً كنائسَ تَدمرٍ ... وهنَّ إلى رَعنِ المدخّن صُورُ
يؤممْنَ أهلَ الغوطتينِ كأنّما ... لها عندَ أهلِ الغُوطَتين ثؤورُ
وأصبحنَ بالجوْلانِ يرضَخْنَ صَخرَها ... ولم يبقَ منْ أجراجِهنَّ شُطورُ
وقاسينَ ليلاً دونَ بيسانَ لمْ يكدْ ... سنَا صبحِهِ للناظرين يُنيرُ
أصبْحَنْ قد فوَّزنَ منْ نهرِ فُطرُسٍ ... وهنَّ عن البيت المقدَّس زُورُ
طوالبَ بالركْبَانِ غزةَ هاشمٍ ... وفي الفرمَا من حَاجِهنَّ شُقُورُ
ولمَّا أتتْ فسْطاطَ مصرَ أجارَها ... على ركْبها أنْ لا تزالَ مجيرُ

إنّ البيت الأول في لوحة الرحلة مشحون بالدلالات التي تشير إلى أنها رحلة محفوفة بالمخاطر والصّعاب، وليست هذه النياق الهوج إلاّ رمزاً لما يواجه الشّاعر من مخاطر تكاد تعصف بحياته. والهوج دلالة من دلالات التقلب والخطر التي تواجه الذات في رحلتها الدنيوية أي ثمة شيء ما يستثير ذات الآخر ويهيجها ويحرك العواطف الكامنة فيها تحت تأثير حالة الهوج، مما يضعه في صدارة الحدث وبؤرته منذ البداية، وكون الصفة وقعت فاعلاً، فإنّ "الهوج" جاءت أداة استثارة ومحرك للذات ومثير لكوامن العواطف.

ويعدُّ استخدام ضمير النسوة من أكثر الظواهر الأسلوبية شيوعاً في هذه اللوحة وهو يتسق مع ما يحرص عليه الشّاعر من تأكيد صورة المعاناة والتعب التي قاستها النوق في رحلتها حتى وصولها. ويؤكد فضلاً عن ذلك الحضور الطّاغي للناقة في نفس أبي نواس كونها الوسيلة التي ستوصله إلى هدفه ويتفق مع تلك العاطفة القوية التي تمور في نفسه اتجاه المرأة. ومثل هذا الحضور يوجه الاهتمام كلّه إلى الحدث أو الفعل حيث تتحرك معه بقية الضمائر المتصلة في اللوحة باتجاه المكان المقصود لتهيئة لحظات الوصول إلى مكان الممدوح. كما تشير الصّورة الاستعارية " مفتوق الأديم " إلى طموحها وتطلعها وسهولة خروجها من المأزق الذي تمر به إلى حيز

الواقع، ولاسيّما مع دلالة " الشمس " التي أضافت بعداً نفسياً جديداً يخفف من أزمة الذات ومعاناتها.

وقد جاء الأداء اللغوي في اللوحة على مستوى التّجربة التي يعانيها الشّاعر، فكشف الارتباط الشّرطي في البيت الثاني عن استجابة الذات للموقف فالإنجاد والتعب أفضى بها مع " الشمس" إلى أن تصل إلى "عيني أباغ" وأن الوصول صار رهناً بالتعب والمعاناة.

وقد اندمجت الذات في التجربة اندماجاً تاماً وانصرف إلى الاستغراق في الوصول الذي هيمنت صورة الأفعال "غمرن، ووفين " وحالتها الدّالة على المشهد كلّه، وتتعدد الأفعال التي تؤكد رغبة الشّاعر في الوصول " يؤمن، وأصبحن، وقاسين، وفوزن " وهي تكشف عن أجواء الصّراع المحتدم داخل الذّات حيث أسلمها هذا الصراع أخيراً إلى الوصول والتّحرر من أزمة الخوف والعناء التي حاصرتها في أثناء مسيرها.

أما الحضور الكثيف لمفردات الزّمان ودلالاته المتعددة من الصّبح، والشّمس، وإشراقاً وأصبحن، وليلاً، فالصّبح أو الصباح يوحي بالنور والإشراق الذي يمثل حلم الشّاعر في الوصول إلى هدفه ومن هنا فإنّ الشّاعر يرى في الدلالات الزّمنية زمناً مضاداً للزّمن الذي يعيش فيه. ومن ناحية أخرى فإنّ ارتباط الزّمن بالفعل الماضي " قاس " يشير إلى فاعلية الذّات في مقاومة أهوال الرّحلة وعدم استسلامها للواقع واستمرارها في المقاومة حتى ينجلي الأمر عن الليل ويصبحن في حضرة الخصيب كما أنّ ارتباط الزّمن بالنّور من خلال الفعل " فوزن " يعكس تجدد الأمل في مواصلة رحلة الحياة أيا كانت العقبات والمصاعب.

وقد خاطب أبو نواس النياق من خلال ظاهرة التجسيم حين جعل منها كائنات إنسانية تدرك وتعقل وتأثر الشّاعر بها، وتعبيره عما ينطبع في نفسه من معطياتها

عن شعور صادق لا عن تقليد ومحاكاة هو الذي جعله يقف ويخاطب النياق ويسقط ما يعانيه أحياناً من الألم عليها.

وفي نهاية اللوحة يضطلع الاشتقاق اللفظي بإبراز رؤية الشّاعر وبتبليغ ما تعجز عنه كثير من الألفاظ. ومن أمثلته بين الفعل " أجار" واسم الفاعل "مجير".

وسلسلة المكان في القصيدة تبدأ من "عقرقوف" إلى "عيني أباغ " إلى "ماء النقيب" إلى " كنائس تدمر" إلى " الغوطة " إلى " الجولان " إلى "بيسان" إلى "نهر أبي فطرس" ومروراً بـ "غزة هاشم" فإلى "الفسطاط" في مصر، وهو مع ذكر هذه الأماكن تحدث عن الوسيلة التي أبلغته إياها، واصفاً ما تعرضت له النياق من معاناة ومشاق، وسرعة كأنها طالبات ثؤور، ويصف كثرة الجروح في ضروعها التي تشققت وسالت دماؤها وأعياها التعب.

وقد عبر أبو نواس عن معاناته في الرحلة بطريقة غير مباشرة وهذا هو الجمال في الأداء الشّعري، فهو لا يقول للمتلقي، إنني وصلت بعد كدّ وتعب ومشقة مباشرة بل يسقط التعب والمشقة على النياق ومن ثمَّ من يرافق هذه النياق في رحلتها.

ونرى من خلال الرحلة من "عقرقوف" إلى " الفسطاط " إصراره على الوصول بسرعة متناهية إذ استطاع أن يضغط زمن الرحلة إلى ثلاثة أيام مع العلم أنّ المسافة بينهما طويلة جداً مما يوحي بأن الزمن الإبداعي لا ينطبق على زمن التلقي، فالمتلقي يشعر ببعد المسافة الفعلية فيعمل العقل والخيال في قياسها بالمسافة الذهنية لدى المبدع أو قائل القصيدة.

إنّ الحديث عن الرحلة وعن النياق فيها ليست صورة جديدة بل تقليدية، ولكن الجدة فيها هو استعراضه لهذه الأماكن الجغرافية وهي ليست أماكن خالية من السكان بل عامرة بالحياة، إذ جعل العلاقات بينها وبين النياق علاقات بشرية إنسانية عندما قال:

يؤممن أهلَ الغوطَتــينِ كأنَّما لها عند أهلِ الغُوطتين ثؤورُ

إنّ اكتناز رحلة أبي نواس بتعدد الأماكن أو كثرتها إنما ترمز في نهاية الأمــر إلى رحلة الإنسان في الحياة، كما ترمز من جانب آخر إلى صراع الإنسان فيها لأنّها رحلة الشّاعر نفسه لا رحلة النياق.

وقد جاءت لوحة الرحلة موصولة البناء، وتتثال معبرة عن التــدفق الوجــداني واحتدام العاطفة فليس ثمة مجال لأنْ تلتقط النياق أنفاسها ولا تكاد تصل إلــى نقطــة حتى تلتحم بها موجة أخرى من الرّغبة في الانتقال إلى مكان آخر.

وتمتاز هذه اللوحة بخصوصيتها وطبيعة انفعالها عن اللوحات الأخــرى فــي القصيدة، إذ تكشف عن أزمة الذّات الحادة وانكسارها قبل الوصول إلى الممدوح، فقد حوصرت من الناحية الوجدانية والعاطفية بالقلق، وفقدت تماسكها إلى أنْ تجلــى لهــا الممدوح بصورة قريبة لتستأثر الذات وحدها بهذا على نحو بعد ما يعبر عنه خطــاب الشّاعر.

رابعاً: لوحة الخاتمة

وتأتي الصّورة الختامية للممدوح في نهاية القصيدة لتؤكد قناعة الــشّاعر بمــا يسعى إليه وتجسد حقيقة الحلم الذي طالما نشده كثيرون من الناس، ويخترق من خلاله الزّمن الماضي متجاوزاً اللحظة الراهنة إلى الزمن الجديد المعادل لزمن المستقبل فــي الوقوف أمام عطاء الخصيب، وفي هذه اللوحة لا يتوانى الــشّاعر عــن رفــع ذاتــه لتتوازى مع ذات الممدوح بصفة متعالية . فالصفة "جدير" يطلقها الشّاعر على نفــسه في الشّطر الأول ثم تلتصق ذاتها بالممدوح في الشّطر الثاني بصورة دائرية.

يقول:

وإنِّي جديرٌ إذ بلغتُكَ بالمُنَى وأنتَ بما أمّلتُ منكَ جَديرُ

فجدير الأولى أطلقها الشّاعر على نفسه، وجدير الثانية صفة للممدوح وكذلك يلجأ أبو نواس في الخاتمة إلى محاولة تكثيف المعنى، وذلك بحذف فعل الشرط والاكتفاء بالجواب في البيت الأخير:

يقول :

فإنْ تولني منكَ الجميلَ فأهلُهُ وإلاّ فإنِّي عاذرٌ وشكورُ

والتقدير في الشطر الثاني، وإن لم تولني الجميل فإني عاذر وشكور. إن المعنى الذي يرتئيه الشّاعر قد ظهر جلياً في البيت الأخير من القصيدة وهو الذي يدفعه إلى الرّحلة ويتضح من خلاله أن لأبي نواس وسيلته الخاصة في التعبير، والتي لا تقع في حدود المعاني ولا حدود الإيضاح المباشر وإنما هي حالة في نفسه تتضح من خلال نغم داخلي في الحرف واللفظ والإيقاع.

وتلفت القصيدة المتلقي بثرائها الداخلي والخارجي سواء بإيثار البحر الطويل بما يؤديه من دور أساسي في تشكيل التجربة الشعرية وتعميقها عند الشاعر، وما يثيره من تدفق وغزارة، وهو ما ينسجم مع خطاب الشّاعر بنغمته التي تسعى إلى تغيير الواقع الذي يعيش فيه والانتقال إلى واقع أكثر حيوية وعطاء.

وتؤدي القافية بحروفها وتشكيلاتها دوراً مهماً في إغناء الموسيقى والتعبير عن الجو النفسي الذي لازم أبيات القصيدة في لوحاتها، ففي لوحة المقدمة استطاعت القافية أن تبرز جفاء العاشق وهجره أو المحب من محبوبته وهو ما ندر في قصائد الشّعر العربي القديم. ففي لوحة الممدوح أكدت القافية إيمان الشّاعر واعتقاده بالوفاء الخالص من الممدوح مما يزيد مصداقية التجربة ويكسبها غنى وبعداً إنسانياً عميقاً. أما لوحة الرحلة فقد أبرزت القافية معاناة النياق وإحساسها بالظمأ وحاجتها الملحة إلى الوصول إلى ديار الممدوح، فحرف الراء هو من الحروف الشديدة والقوية وأكثرها وضوحاً في السمع.

وثمة حروف أخرى تؤدي دورها في تعميق الإيقاع الصوتي في القصيدة نحو تردد حروف الإطباق المعروفة بثقلها كالصّاد والظاء والطاء بنسب متفاوتة وكذلك الحال بالقياس إلى حروف الصفير كالتاء والزاي والشين.

ويعتمد كذلك في إحداث التأثير السّمعي على حرف السين مما يعمق معنى اليأس أحياناً في شعره والأمل في نيل العطاء أحياناً أخرى.

يقول:

أجارةَ بيتينا أبوكِ غيورٌ ومياسورٌ ما يُرجَى لديكَ عَسيرُ

ويقول:

زها بالخصيبِ السيفُ والرّمح في الوغَى وفي السِّلم يزهُو منبرٌ وسريرُ

وقد أدى التكرار دوره في إثراء الإيقاع الداخلي، فكان السّمة الغالبة من بين الظواهر الأسلوبية ليكشف تعلق الذات بواقعها وطموحها نحو ما تصبو إليه كتكرار لفظة الخصيب والجود وسؤدد وجدير.

الهوامش والمراجع

1- إسماعيل، عز الدين، في الأدب العباسي، دار النهضة العربية، بيروت، 1975.

2- بارت، رولان، الكتابة درجة الصفر، نيويورك، 1967.

3- البارودي، محمود سامي، ديوان البارودي،تحقيق وشرح علي الجارم ومحمد شفيق معلوف، ج2، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1953.

4- بو مسهولي، عبد العزيز، جدل الشعر والنقد، علامات في النقد، ج32، مج8، مايو 1999.

5- خريس، حسين، حركة الشعر العباسي في مجال التقليد بين أبي نواس ومعاصريه، دار البشير مؤسسة الرسالة، بيروت، دت.

6- دور، اليزابيث، الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة بيروت، 1961 .

7- ديتس، ديفد، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967.

8- رتشاردز، إ .ا .،مبادئ النقد الأدبي،ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1961.

9- الشكعة، مصطفى، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ط5، دار العلم للملايين، بيروت 1980 .

10- فيشر، أرنست، الاشتراكية والفن، ترجمة أسعد حليم، دار القلم، بيروت، 1973.

11- القسطلي، أحمد بن دراج، الديوان، ط2، المكتب الإسلامي، 1389هـ.

12– كوين، جون، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط3، 1993.

13– ابن المعتز، طبقات الشعراء، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، ط1، 1998.

14– أبو نواس، الديوان، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان 1984.

15– وارين، أوستن، ورينيه ويليك، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، 1972.

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2007/3/4.