مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (30) العدد (1)2008
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (30) No. (1) 2008

الصورة البلاغيّة في مجالس الخمر في الشعر الأمويّ

الدكتور عبد الكريم يعقوب*
لجين بيطار**

(تاريخ الإيداع 16 / 12 / 2007. قبل للنشر في 14 / 1 / 2008)

□ الملخّص □

ينشد هذا البحث الكشف عن الأبعاد النفسية لدى شعراء مجالس الخمر في العصر الأمويّ، ويعكس التطورات التي طرأت على الحياة الأمويّة، والتي جعلت الشاعر يفكّر في أمور أوسع أفقا، وأشد تعقيدا مما سبق، فكان جليّا أن تنعكس المؤثرات على الصورة البلاغيّة التي تشمل الصورة البيانيّة، والتي تبنى على التشبيه، والاستعارة، والكناية، هذه الصورة التي تنير مجالس الخمر، وتضفي عليها جمالا فنيّا متميّزا، وتفصح عن دواخل إنسانية، وتكشف عن أبعاد نفسيّة عميقة. والصورة البديعيّة التي تبنى على الطباق والجناس، وغيرهما من العناصر التي تسهم في بناء الصورة، وتشكيلها فنيّا.

والدراسة نصيّة تحليلية، لا تقيّد نفسها بمنهج محدد، وإنّما تستعين بمناهج أخر تساعد في استكمال جوانب الدراسة، كالمنهج الاجتماعي، والنفسي، رغبة من الدارس في تفسير النصوص تفسيرا دقيقاً، وتأويل المعاني فيها تأويلاً سليماً.

كلمات مفتاحية: مجالس الخمر، واقعاً أو في الفن.

*أستاذ – قسم اللغة العربيّة– كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة– جامعة تشرين– اللاذقية– سورية.
** طالبة ماجستير – قسم اللغة العربيّة– كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة– جامعة تشرين– اللاذقية– سورية.

مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (30) العدد (1)2008
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (30) No. (1) 2008

The Rhetorical Image of Drinking Bouts in Umayyad Poetry

Dr. Abdulkarim Yaakoub*
Lujain Bitar**

(Received 16 / 12 / 2007. Accepted 14 / 1 / 2008)

□ ABSTRACT □

This research aims to reveal the essence of human spirit and reflect how life development during the Umayyad era broadens the horizon of poet's thinking and makes it more sophisticated than ever. The effect of these developments is very obvious on the rhetorical image which includes simile, metaphor, and metonymy. Not only does this image illuminate drinking bouts, but it also adds distinctive artistic beauty to them. Moreover, this image discloses inner human aspects and reveals profound psychological dimensions. In addition, this image has different rhetorical devices of consonance, alliteration and other features which contribute to configuring this artistic image.

This study is analytical and doesn't adopt any specific methodology, but it uses several critical methods such as social and psychological ones to maintain unity and consistency throughout the study. All this refers to the researcher's desire to give a clear and precise interpretation of texts and their meanings.

Keywords: drinking bouts, in reality or in art.

* **Professor, Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria.**
** **Postgraduate student, Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria.**

مجالس الخمر مظهرٌ من مظاهر الحياة الاجتماعيّة، والفنية في العصر الأمويِّ، ودليلٌ واضحٌ على قلق الإنسان وحيرته بين حقائق المصير والتّصرّف، التي يتأمّلها، ويحاول تفسيرها، لكنه لا ينفذ منها إلى يقين شافٍ، فيسعى إلى التخفيف من حدّة وعيه، بعد أن تستحيل عليه الحقيقة. ومن هنا رأى فيها القدماء وسيلةً للهرب من وطأة الذات. وبسبب من صلة مجالس الخمر بالشعراء، وصلة النشوة النفسية بالشعر، كان الرابط بين مجالس الخمر وبعض الشعراء، وكان بعض الشعر وليدا لمجالس الخمر التي تلهم الشعراء، وتحلّق بهم في سماء النشوة، وتُصوِّر لهم الأشياء في أبهى صورها.

والصورة البلاغية –التي تتمثّل التشبيه، والاستعارة، والكناية، وغيرها من الأساليب البلاغيّة في رسم معالمها– استطاعت أن تفصح عن دواخل إنسانية، وتكشف عن أبعاد نفسيّة عميقة. وسنلجأ إلى النصوص؛ لنتبيّن منها أساليب الشعراء في رسم هذا النوع من الصور، ونكشف عن أبعادها النفسية والاجتماعيّة. ونبدأ بنص أبي صخر الهُذليِّ:[1]

بَكَرَ الصِّبَى عنّا بُكُورَ مُزَايِلِ ... عَجِلَ الشَّبابُ به فَليسَ بقافِلِ
بانا معاً وتُرِكتُ في مثواهُمَا ... أبْكي خِلافَهُما بُكَاءَ الثَّاكِلِ
أخَوَا صفاءٍ فارَقَا بِبَشاشةٍ ... وبِشورَةٍ من عَيشِنا وفَواضِل
ولذائذٍ معسولةٍ في ريقةٍ ... وصِبَى لَنَا كدجَانِ يومٍ هاطِلِ
وعنائبٍ غذويَّة تَنْدَى ضُحىً ... وغَيَاطِلٍ للّهو بَعْدَ غَياطل
وَبُيُوتِ غِزْلانٍ نَهَابُ دُخُولَها ... ونميلُ في أفيائِها بالأصائِل
فأنَاخَ شيبُ العارضين مكانَه ... لا مرحباً بكَ من مُقيمٍ نازِل
جاورَتنا بقِلىً لِلَذَّاتِ الصِّبَى ... وأذىً وأقذارٍ وشيبٍ شاملٍ
وشخوصِ عَيشٍ بعد عيشٍ ليِّن ... وفُتورِ عظمٍ واشتكاءِ مفاصلِ
وبسُحْبَةٍ تغشى السَّوادَ وَغِشوةٍ ... ما لي عَدِمتُكَ من رفيقٍ خاذِلِ

اهتم شاربو الخمر من الشعراء بقضية الزمن، فكانت تلاحقهم باستمرار، وتنذر من يتجاوز سن الشباب بالابتعاد عن المجالس الخمرية؛ فشكلت عندهم مشكلة بدؤوا يصرحون بها، ويبوحون بآلامهم، معبرين عن مدى صعوبة انفصال الإنسان عن مجالس الخمر. وقد استطاع الشاعر، بما أوتي من رؤية وخيال، وأدوات بلاغية، أن يخلق صورا فنية تتعاطف مع الشراب، وتقرأ أبعادهم، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه خلقا شعريا، أو التخييل الذي أشار إليه تشرنشفسكي "إنه القدرة على إدراك ماهية الخلق في الإنسان الواقعي، والنظر إليه بعينين ثاقبتين، إدراك تصرفاته، وكلامه، وتصويره كما يفهمه الشاعر"[2]. فمذ بدأت القصيدة، والحزن يسيطر عليها، من خلال

---

[1]. نوري حمودي القيسيّ. شعراء أمويون. (بيروت: عالم الكتب، مكتبة النهضةالعربية، ط1، 1985م)54–55. خير الدين الزركلي. معجم الأعلام. (بيروت: دار العلم للملايين، ط3) 223/4. عبد الله بن سلمة السهمي، من بني هذيل بن مدركة: شاعر من الفصحاء. كان في العصر الأموي، مواليا لبني مروان، متعصّبا لهم، وله في عبد الملك وأخيه عبد العزيز مدائح. وكان قد حبسه عبد الله بن الزبير عاما وأطلقه بشفاعة رجال من قريش. بكر: سارع، وأدركنا. الصبى: الصِّغر، سن اللعب واللهو.القافل: راجع. بانا: فارقاه. خلافهما: فسادهما. بشورة: ترمز إلى الترف، تشورت المرأة: سمنت، وحسنت. غذوية: محمّلةوناضجة. غياطل: أصوات، ونعيم. القلى: شيء يتخذ من حريق نبات الحمض. شخوص: سواد. سحبة: غشاوة على بصره.

[2]ن. ع. تشرنيشفسكي. علاقات الفن الجمالية بالواقع. ترجمة: يوسف حلّاق. (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1983م) 121.

الحسرة، والفاجعة على خسارة الشاعر، وندمائه أيام اللهو، والفتوة، والتي أباحت لهم ألوان المباهج جميعها، مما جعلهم يغضبون على االزمن الذي سلب منهم الشباب، وحوَّلهم إلى أغراب في مجالس خمرتهم، غير مسموح لهم بدخولها.

وقد كشفت اللغة عن مشكلة الإنسان مع الزمن في الواقع، من خلال الإصرار، والتوكيد على غياب الأمل في استعادة الماضي؛ أي: استعادة أيام الشباب، والتي ظهرت في قوله (بكر الصبى، عجل الشباب)، ليأتي أسلوب النفي (ليس بقافل)، ويجعل منه قرارا قاسيا، مانعا، يعترف فيه بفشله في الحاضر، والجهل بالمستقبل. فقد تمثل الزمن بالطاغية، الذي يسلب من الإنسان جوهر حياته، والمتنفس الوحيد له الذي تمثل في مجلس الخمر، حتى نراه في نهاية اللوحة يريد منه عينيه اللتين يبصر بهما؛ ليحرمه القيام بأبسط واجباته. فالزمن لا يعترف بمرحلة الشيخوخة أنها مرحلة من مراحل الحياة الإنسانية، فقد أراد أن يحكم على الإنسان فيها بالموت من خلال رفض وجوده في المجالس الخمرية، وقد أكّد تللك الظاهرة عندما جعل كل من الصبى، والشباب يتآخيان، ويبتعدان عنه (بانا معا– أخوا صفاء)؛ لأنهما مصدر الحياة، والشيخوخة طريق للموت.

فما كان أمام الشاعر إلا رثاء حالته، فلجأ إلى الصورة التشبيهية، التي تتسم بالصوت والحركة، فيقول: (أبكي بكاء الثاكل)، والتي يريد من خلالها استعطاف العامة من جهة، وفضح فعل الزمن التدميري في مصير البشر من جهة أخرى، فقد أسهم تشبيه بكائه ببكاء الثاكل في نقل معاناته، وشدة ألمه، وكأن الزمن قد أجرم في حقه، فخطف منه وليده، وهويقصد الخمر، كما سيتبين لاحقا. واللافت للنظر هنا أن غياب وجه الشبه أبرز جمالية التجربة، ولم يضعفها؛ "لأن وجه الشبه بين أمرين معينين ليس من وظيفة التجربة، بل من عمل العقل الذي ينفذ من المقدمات إلى النتائج بعيدا عن أي شعور أو معاناة" [3]، "والعقل يفسد الرؤية الشعرية" [4]، وكذلك يتبين الأمر نفسه في قوله: (وصبى لنا كدجان يوم هاطل)،فقد استطاعت الصورة التشبيهية، أن تظهر الوجع الذي ألمَّ به بفعل الزمن، من خلال صورة الصبى الغائبة الحسية، التي تفصح عن مشاركة السماء أحزانه؛ فنراها تتشح بالسواد، وتذرف الدموع؛ عطفا عليه، واعترافا بالمصيبة التي حلت به.

كما يستعين بالاستعارة؛ ليصعَّد الحالة التي وصل إليها، ويجعل حرمانه موضع جدل، يثير حفيظة الآخرين؛ ليثوروا على الزمن، ويغضبوا عليه، فاستعار لمفاصله لسانا يشكو به الزمن (اشتكاء مفاصل)، مما أضاف جمالا فنيا على اللوحة في إعمال الحدس لدى المتلقي، وبلوغ الغاية المرجوة منه على حد تعبيرعبد القاهر الجرجاني: "ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف وكانت به أضن وأشغف" [5]. كما نجده يستمد من رشاقة الغزلان وخفتهم صورة للنساء اللواتي حرمه الزمن من دخول بيوتهن، (بيوت غزلان نهاب دخولها) ليزيد في إيضاح تسلط الزمن، وسيطرته على تحركاته.

وإذا أردنا أن نتأمل اللوحة، فإننا نلمس طابعا فنيا يتجلى في صورة كلية عمادها؛ اللون، والحركة، والصوت.

أما اللون، فكان الأبيض الذي عرف لدى العرب بالطهر، والصفاء، والبراءة، والذي استحوذه الشيب في القصيدة، فقد شكل مصدر المصيبة، والألم، ومنع دخول من شاخ مجالس الخمر، فكان سببا لظهور اللون الأسود الذي

---

[3] ساسين عسّاف. الصورة الشعرية، ونماذجها في إبداع أبي نواس. (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1982م) 39.

[4] عبد العزيز الدسوقي. جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث. (1971م) 453.

[5] عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة في علم البيان. تعليق: محمد رشيد رضا. (بيروت: دار المعرفة، 1978م) 118.

يطغى على اللوحة (شخوص عيش – بسحبة تغشى السواد– عشوة). فيبدو أن التخلي عن الإنسان، أمر يسهل فعله، ما إن تظهر عليه ملامح الزمن، ولعلّ هذا يدل على غياب الوفاء الإنساني، وعدم تقدير الإنسان

الوقور، وفقدان الحكمة في اللوحة التي أمامنا. أما اللون الأحمر الذي كشفت عنه (عنائب غذوية) فكان الحلم، والخيبة في الوقت عينه. ظهر بسرعة؛ لأنه لا يحتاج إلى عرض مفاتنه، لما تلتمس فيه منابع الإغراء، والرغبة. فاكتفى بالمشهد الخفي؛ لأنه يدرك ما لديه من طاقة، وقدرة على جذب الآخرين، وتملُّكهم؛ إذ كان المسبب الأول للغربة النفسية، التي أحاطت بالمشيبين، بسبب رفض الواقع أن يتناغم، أو أن يحقق اللون الأبيض (الشيب) انسجاما مع اللون الأحمر (الخمر). وهذا يعني أن استخدام الألوان في اللوحة، واختيارها لم يظهر عفوا، بل توالد سببيا؛ فاللون الأبيض كان مسؤولا عن ظهور الأسود، وعن غياب اللون الأحمر. ومن ثمّ يكون الشاعر قد استطاع أن ينقل لنا تجربته في تآخي الحزن معه، وغياب اللذائذ عنه.

ويأتي دور الحركة، ليتنامى مع الزمن (بكر، عجل، قافل، بانا)، ويصعد قلق الإنسان حيال الزمن، تدريجيا، فينذر بسرعة رحيل الصبى، والشباب. كما يظهر عن طريق تساقط الدموع في أثناء بكائه (أبكي بكاء الثاكل)، والذي يشير إلى ضعف الإنسان الذي تقدمت به السنون، وعدم قدرته على مواجهة الزمن؛ إذ نراه يختبئ بالدموع، معترفا بفشله أمام جبروت الزمن، وسذاجته في التعامل معه. ويصرّ على تصوير ضعفه من خلال الحركة التي تكتسي بغياب عزة النفس (نهاب دخولها– نميل في أفيائها) فجميع الانتقالات الحركية توحي بالخضوع، والاستسلام، فالحركة في اللوحة لم تكن حيوية؛ لأنها ارتبطت بتقدم الزمن، الذي أدى إلى القضاء على حركة المسن، وطرده من المجالس الخمرية، وإنهاء دوره فيها.

ويبدو أن صوتين متناقضين في القصيدة قد اجتمعا؛ صوت الأسى (البكاء– يوم هاطل– اشتكاء المفاصل) وصوت السعادة (غياطل للهو) ولم تكن الغاية منهما بيان الحاجة الملحة لمجالس الخمر، وحسب، إنما ظهرا بصيغة رسالة صوتية؛ ليبثا واقع الحياة، ويفضحا تناقضاتها التي تتجلى في الحزن والفرح، الفقر والغنى، السماح والمنع، أيضًا.

وقد لجأ الشاعر داخل بعض الأبيات الشعرية في لوحته إلى الاستعانة بالإيقاع الداخلي من خلال تكرار مقطع صوتي أو أكثر في أماكن مفصلية داخل البيت (بكر الصبى عنَّا – عجل الشباب به)، (بكور مزايل – فليس بقافل)، (شخوص عيش – فتور عظم) فالشاعر لا يكتفي بتكرارها لمجرد التكرار، بل أراد أن يجعل من إيقاعاتها توقيعات تؤثر في نفس الإنسان، وتجعله يقترب من تجربته، إذ إن "المقاطع الصوتية لا قيمة لها بحد ذاتها وإنما قيمتها في الحركة الإيقاعية التي تشكلها، وفي الشكل العام الذي تنتظم فيه" [6].

استطاعت الوسائل البلاغية أن تغني خيال الشاعر، وتجعله يبدع صورا تكون أشد وقعا على المتلقي؛ ليتعاطف معه، ويعيش تجربته، فيكون بذلك قد وصل إلى غايته، في نشر قصته، وما حل به من ألم وحسرة بفعل الزمن التخريبي.

والآن سنقف مع نص آخر، لنرى كيف قامت الوسائل البلاغية الفنية بتشكيل الصورة فيه، يقول أبو جلدة اليشكري: [7]

---

(6). صبحي البستانيّ. الصورة الشعرية في الكتابة الفنية؛ الأصول والفروع. (دار الفكر اللبناني، ط1، 1986م) 54.

[7]نوري حمودي القيسيّ. شعراء أمويون. (بيروت: عالم الكتب، مكتبة النهضةالعربية، ط1، 1985م) 339–340. من الشعراء الإسلاميين المنحدرين من بكر بن وائل، ومن شعراء الدولة الأموية الذين احتضنتهم الكوفة كان شاعرنا أبو جلدة بن عبيد بن منقذ بن حجر بن عبيد الله بن مسلمة بن حبيب، وقد عرف بصلته الوثيقة بالحجاج، والتي تحوّلت إلى عداء سافر. سراة: صاحب المروءة، والكرم.على علاته:

إذا كنت مرتاداً نديماً مكرَّراً نماه سَرَاةٌ من سراةِ بني بكر
فلا تَعْدُ ذا العَلْيَا سُلَيْمَانَ عامداً تَجِدْ ماجداً بالجُودِ، مُنْشَرِحَ الصَّدْرِ
كريماً على عِلاَّتِه يَبْذُلُ النَّدَى ويَشْرَبُها صَهْبَاءَ طَيِّبَةَ النَّشْرِ
مُعَتَّقَةً كَالْمِسْكِ يُذْهِبُ ريحُها الزُّكامَ وتَدعُو المَرْءَ لِلجُودِ بالْوَفْرِ
وتتْرُكُ حَاسِي الكَأسِ مِنْهَا مُرَنَّحا يَمِيْدُ كما مَادَ الأميمُ مِنَ السُّكرِ
تَلُوحُ كعينِ الدِّيكِ، يَنْزُو حَبَابُها إذا مُزِجَتْ بالْماءِ مِثْلَ لَظَى الْجَمْرِ
فَتِلْكَ إذا نادمْتَ من آل مرثدٍ عليها نَديماً ظلَّ يَهرِفُ بالشِّعْرِ
يُغَنِّيكَ تاراتٍ، وطوراً يَكُرُّها عليك بِحَيَّاكَ الإلَهُ ولاَ يدري
تعوّدَ ألَّا يجهلَ الدَّهرَ عِنْدَهَا وأَنْ يَبْذُلَ المعرُوفَ في العُسرِ واليُسرِ
وإنَّ سُليمانَ بنَ عَمروِ بنِ مَرثَدٍ تألَّى يميناً أَنْ يَريشَ ولا يَبري
فَهِمَّتُهُ بَذْلُ النَّدى وابتِنا العُلا وضَرْبُ طُلَى الأبطالِ في الحَرْب بِالبُتْرِ
وفي الأمن لا ينفكُّ يحسو مُدامةً إذا ما دجا ليلٌ إلى وَضَحِ الفجر

لكل إنسان مواصفات، وسمات تجتمع مؤلفة شخصيته، ومكونة منزلته، يستطيع من خلالها أن يؤسس عالما خاصا به. ولسليمان بن عمرو بن مرثد البكري، نديم الشاعر ملامح أبرزت مكانته في مجالس الخمر؛ نديما تتوافر فيه الصفات التي يجب أن يتمتع بها؛ ويتميز عن سواه؛ لإظهار أهمية وجوده، وبيان حسن صورته في المجالس الخمرية. وقد ساعدت الوسائل البلاغية الشاعر على تصوير النديم بصور استطاعت، إلى درجة ما، أن تفصح عن أهميته، ودوره الفعال في مجالس الخمر.

يبدو أن الشاعر لم يعن كثيرا بالتشبيهات الغريبة، التي تتعلق بالخمر، والتي تدعو المتلقي للتأمل، والتذوق، حتى يصل إلى غايته، بل اكتفى بصور حسية معتادة سابقا، ومألوفة، تصل إلى السامعين بسهولة ويسر، ومنها: (كالمسك يذهب ريحها الزكام) فقد أعفى المتلقي من التفكير، عندما حدد له وجه الشبه بين المسك، والخمر، وقيده بتشابههما في القدرة على شفاء المريض. على الرغم من تداول هذا التشبيه بكثرة في عصور سبقت زمن الشاعر. وفي مواضع أخرى لم يظهر وجه الشبه في قوله: (تلوح كعين الديك) مازال الإيحاء يبطّن هذه الصورة التشبيهية، فنجدها أكثر إثارة لتعقبها وللإفصاح عن جوهرها؛ فالعين هي مرآة النفس الإنسانية، ومهمتها الكشف، والتبيّن، ولاسيّما إظهار لون الخمر، وصفائها.

إلى أن يقول: (إذا مزجت بالماء مثل لظى الجمر) وهنا أيضا تدعونا الصورة التشبيهية للوقوف عندها،

على الرغم من أنها مستمدّة من الواقع الحسي، استطاع خيال الشاعر أن يحلق بها، ويحملها دلالات معنوية، فيجعلها تثور وفق حركة تصاعدية، عندما تمزج بالماء. فقد شابه بين الفقاقيع واللهيب؛ حركة، ولكن على الرغم من تشابه حركتهما نحو الأعلى، وانفعالهما، وغضبهما، فإنّهما متناقضان بالأدوار؛ فالفقاقيع تغري الآخر وتجعله يقترب منها، ويألفها لحيويتها، ولقدرتها على نشر رائحة الخمر الزكية. أما لهيب النار، فهو للتدمير، والتنفير، وللقضاء على الذكريات، وعدم القدرة على تعقب الآثار. فيبدو أن هذه الصورة قد أحدثت ثورة على المألوف أيضا لحركتها التمردية

على حالاته المختلفة من عسر، ويسر. مرنّحا: تمايل من السكر، اعتراه وهن وضعف. ينزو: يثور.حباب: الفقاقيع. الأميم والمأموم: الذي أصابت الشّجّة أمَّ رأسه وهي الدماغ حتى لا يبقى بينها، وبين الدماغ إلّا جلد رقيق. الهرف: الهذيان. تألى: حلف. يريش: يقال: رشّت فلان، إذا قويت جناحه بالإحسان إليه، فارتاش وتريّش. براه: هزله وأضعفه. الطلى: الأعناق. البتر: ج بتور، وهو السيف القاطع.

التي تظهر في كل أطرها، وجوانبها، ومن ثمّ تكون الصورة التشبيهية قد بلغت مرادها في قدرتها على إظهار جمالية الخمر في المجلس، من خلال الإيحاء برسالة موجهة إلى المتلقي، في حثه على الثورة، والتمرد على الواقع، ولاسيما إثبات ذاته في المجتمع.

كما يظهر حال من شرب الخمر في صورة تشبيهية فيقول: (يميد كما ماد الأميم من السكر) فالتشابه الذي يكمن بين المخمور، ومن أصابته الشجة، هو التمايل من شدة الألم. وما كان لهذه الصورة أن تعرض إلا لتعطي تقريرا عن النديم المرغوب فيه في المجالس الخمرية، و تبرز الصفات التي يجب أن يتحلى بها، والتي تضفي الظرف، والأنس على المجالس الخمرية.

وتأتي الكناية بظهورها الخفي الذي تجلى في قوله: (منشرح الصدر) لتبين أنها " أبلغ من الإفصاح"[8] ولتعطي المتلقي فسحة يتعقب فيها الدلالات، إلى أن يصل إلى الدلالة المرجوة من نديمه، وهي الأريحية التي يتمتع بها، وخلوه من التعقيدات، واتسامه بالكرم، وهو الغرض الرئيس الذي أراد أن يلصق به، لمدى أهميته. فهو يلح أن يكون نديم الشاعر، سليمان، مثالا للكرم، والراحة التي تؤثر في المجلس الخمري برمته.

وتكرر أسلوب الشرط في اللوحة الخمرية ليفصح عن جمالية النديم، ويفرض بمنادمته؛ نديما كريما ماجدا (إذا كنت مرتادا... فلا تعدو...) فقد أراد أن يربط من كان هدفه نديما كريما بسليمان بن مرثد؛ لبلوغه النموذج الأمثل في عالم المنادمة. وقوله: (إذا نادمت من آل مرثد... ظل يهرف بالشعر) وتبرز هنا جمالية الأسلوب الشرطي في تعداد الغاية المرجوة من النديم، والتي برزت في قدرته على الإفصاح بالمدائح الشعرية، والتي تضفي نوعا من الظرف، وتعدد مناقب من كان موجودا في المجلس؛ فتكشف تاليا عن شخصياتهم أيضا، ثم يقول: (وفي الأمن لا ينفك ... إذا ما دجا....) يشرط النديم بداية ظهور الليل ببدء الشراب، حتى بداية الفجر؛ أي: إن الزمن لديه محكوم بخمرته، فهي أقوى منه، تتحكم به، وتسيطر عليه، على الرغم من قدرته التدميرية التي ألفناها في مناحي الحياة، أما في أثناء منادمة سليمان، فقد استطاعت خمرته أن تتجاوزه سلميا.

كما كثرت دلالات الكرم في المجلس؛ لتأكيد أهمية تمتع النديم بهذه الصفة فنجده يصرح عنها في أكثر الأحيان، بعيدا عن التلميح، أو الإيحاء (سراة- ماجدا بالجود- كريما- يبذل الندى- يبذل المعروف- يريش)، فقد اعتمد الشاعر التقرير، والإخبار؛ لأنه يريد أن ينشر خبر كرم نديمه بين سائر الطبقات، وبصيغة مباشرة، لا تحتاج إلى الحيرة في تأويلها.

ويستمد المجلس حركته من تمايل النديم لدى ارتشافه الخمر في قوله: (تترك حاسي الخمر منها مرنّحا) وهذه الحركة التي تعتمد التكرار يمينا، وشمالا تعمد إلى الإسراع في انفلات الإنسان من الواقع، فترتكز ردود أفعاله على اللاشعور، وتكون الخمر عندئذ قد استطاعت أن توغل فيه، وتحركه كما تشاء، بالتمايل المناسب.

ولا بد -أيضا- أن نظهر أهمية الأصوات التي تعالت في المجلس، والتي صدرت -أيضا- من النديم، ونبين قيمتها الفنية: في الغناء (يغنيك تارات) فالخمر كانت صوت الحرية، دفعت النديم إلى الغناء؛ ليعبّر من خلاله عما يجول في فكره، ويبوح بأمور غابت عنه في عالم الواقع. و في قول الشعر أيضا الذي صنّفه الشاعر في المجلس أنه في عداد الذين يهذون به (يهرف الشعر). نحن نعلم أن الشعر هو ديوان العربي، يسجل فيه مراحل حياته، ويدون أهم وقفات له، فلم يبخل الشاعر على نديمه في أن يجعل منه شاعرا، حتى لو أنه أظهره

(8) عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجازفي علم المعاني. تعليق: محمد رشيد رضا. (بيروت: دار المعرفة، 1978م)55.

لنا في صورة كاريكاتورية تدعونا إلى التساؤل: هل الغاية من هذه الصورة الاستعانة بنديمه؛ وسيلة لبث الضحك في نفوسنا، والتخفيف من همومنا؟ أم كان أبو جلدة أكثرَ وعيا، وأقل جبنا في جعله لسانا حرا يقول فيه ما أراد مسوغا له بالهذيان، وعدم الاستقامة في الحديث؟.

ويجهر الشاعر بقسم نديمه (تألى يمينا أن يريش، ولا يبري) ليظهر تعلقه بها، ويؤكد من خلال أسلوب القسم التمسك بشرب الخمر، وينفي أي تقصير في شربها.

أما الصورة الفكرية القائمة على التضاد، فقد برزت قيمتها الفنية في مواقع عدة (العسر، اليسر– يريش، يبري– ليل، فجر)، فأكدت إصرار النديم على احتساء الخمر، وكأنه يستمد قوّته منها في الحرب، والسلم.

استطاع الشاعر أن يجسد رؤاه عن طريق الصورة الفنية، ولا سيما البلاغية. فالرؤيا تجربة مع المستقبل من خلال الواقع عن طريق الذات المبدعة .وهذه التجربة في حيزّ الممكن المكوّن من عناصر متعددة غير واضحة الملامح، ولا يمكن أن يتبلور هذا الممكن أو يتجسد، إلا ضمن الصورة الفنية التي تقوم بتنسيق عناصر الرؤية، وبنائها، وإعطائها أبعاداً خصبة ونامية. وانطلاقاً من هذا الحيز – حيّز بناء الرؤية – تقوم الصورة ببناء العالم الفني المستقل الموازي للعالم الموضوعي. فعن طريق اتحاد الصور الجزئية، واندماجها تتكوّن – بفضل الوحدة العضوية – الصورة الكلية التي تتميز في الأعمال الإبداعية عادة بشروط داخلية متماسكة ومتميزة وعالم متكامل، وحياة مستقلة. ويستطيع الشاعر عبر بنائه للعالم الفني أن يُجسّد تجربته، ومثُلَه الجمالية، ونماذجه الفنية ويعمّمها.

وسنعرض مجلسا خمريا لأبي الهندي الرياحي، نبين فيه الوسائل الفنية التي اعتمدها في تجسيد رؤاه يقول:[9]

تصبَّح بوجه الرَّاحِ والطَّائر السَّعْد كُمَيتاً وبعدَ المزجِ في صفةِ الوَرْدِ
تَضَمَّنها زِقٌّ أزبُّ كأنّهُ صريعٌ من السُّودان ذو شعَرٍ جَعْدِ
ولمَّا حللنا رأسَهُ من رباطِه وفاضَ دماً كالمسكِ أو عنبر الهندِ
وجدناهُ في بعضِ الزَّوايا كأنَّه أخُو قِرَّةٍ يهتزُّ من شدَّةِ البردِ
أخو قِرّة يُبدي لنا وجه صفحةٍ كلونِ رقيقِ الجلدِ من وَلَدِ السِّنْدِ
سَيُغني أبا الهندي عن وطْب سالم أباريقُ لم يعلق بها وَضَرُ الزُّبْدِ
مفدَّمةً قُزّاً كأنَّ رقابها رقابُ بناتِ الماء أُفزِعْنَ بالرَّعد
جلتها الجوالي حين طاب مزاجُها وطيَّبْنَها بالمسك والعنبر الوردِ
إذا انفذوا ما فيه جاؤوا بمثله غطارفة أهل السماحة والمجدِ
تمجُّ سلافاً من قواريرَ صُفِّقتْ وطاسات صفر كلُّها حسن القدِّ
كميتاً ثوت في الدنِّ تسعين حجّة مشعشعة في شربها واجب الحدِّ
عقار إذا ما ذاقها الشيخ أرعشت مفاصله وازداد وجداً إلى وجدِ
ويبكي على ما فاته من شبابه بكاء أسير في الصِّفاد وفي القيدِ

---

[9]أبو الهندي الرياحي. الديوان. صنعه: عبد الله الجبوري. (بغداد: مطبعة النعمان، ط1، 1969م) 29–32. خير الدين الزركلي. معجم الأعلام. (بيروت: دار العلم للملايين، ط3) 303/5. غالب بن عبد القدوس بن شبث بن ربعي الرياحي اليربوعي، أبو الهندي: شاعر مطبوع، أدرك الدولتين الأموية والعباسية، وكان جزل الشعر سهل الألفاظ لطيف المعاني. كان يتهم بفساد الدين، واستفرغ شعره في وصف الخمر، وهو أول من تفنن في وصفها من شعراء الإسلام. وكان سكيرا خبيث السكر.أزبّ: كثير الشعر والخصوبة. الوطب: سقاء اللبن. سالم: مولى قديد بن منيع المنقري. وضر الزبد: دسمه. الوضر: الدرن، والزهم. مفدّمة قزا: مشدودة بالفدام، وهوما يشدّ على فم الإبريق، ويريد بها هنا، مشدودة بالقز. بنات الماء: الطير ونحوه، وفي الفوات: مفدّمة قرنا، وقد ورد البيت في الأغاني بالرّفع: أفزعها الرّعد.

فيومان يوم للأمير أزوره ويوم لقرع الصَّنج والرَّاح والنَّردِ
يقول أبو الهندي إذ طاب ليلُه وحلَّقتِ الجوزاءُ بالكوكب الفَرْدِ
شهدتُ بفتيانٍ تميمٍ أبوهُمُ حسانُ وجوهٍ من ربابٍ ومن سعدِ

يبدو أن الشاعر حرص على تحصين مجلسه بالأمل، والإشراق، فاستعان باللون؛ أداة فنية توحي بالتفاؤل، وتجدد الحياة، فحول الخمر من اللون الكميتي القاتم إلى الوردي الذي أكثر من ذكره في مجلسه حين استعار لخمرته من الورد لونه؛ ليبعث الحياة في مجلسه، التي افتقدها في واقعه الأليم.

كما استعان بالتشبيه؛ وسيلة يبرز من خلالها أهمية الخمر، ويبين كيفية حفظها. فشبه الزق الأزب بسوداني صريع، جعد الشعر؛ إذ أراد أن يلغي حركة حامي الخمر (الزق)، بل قرر أن يسلب الحياة منه، ويهبها للخمر، ويكون عبداً لها، فاتخذ صفة الثبات، والجمود من الموت حين قتل السوداني، ولصقها بالزق تعبيرا عن تبعية الزق للخمر، وخضوعه لها. أما في مقاربته الشعر الجعد بالقار فلم يجد إيليا حاوي أي وجه شبه يجيز لدلالة فنية [10]، ولربما رأى الشاعر أن الشعر الجعد يوحي بالكثافة، ويعرقل تسرب السوائل منه لكثرة تعرجاته، فيشكل لونا من ألوان الحماية من المؤثرات الخارجية، وكذلك القار في متانته، وصلابته يمنع سيلان، أو تسرب الخمر منه، ويكون الشاعر قد أراح نفسه من مسؤولية وقاية الخمر، وأظهر الطريقة التي تحفظها؛ إكراما لها، وحرصا عليها.

ونجده يسعى –أيضا– من خلال الصورة التشبيهية إلى الانتقال من الغضب، والوجع المتمثل بالدم، إلى الراحة، والأمان اللذين يستمدهما من رائحة المسك، والعنبر. فالصورة الكلية في المجلس الخمري استندت إلى الحركة بغضبها، وعلى اللون بثوريتها، والرائحة بإنعاشها، فشكلت صورة حيّة قريبة من الواقع، تعبر عن شيء حي في الذهن الذي تصدر عنه، والأذهان التي تتلقاها، لأنه "عند خلق أية قطعة أدبية فذّة لا بدّ من توافر قوّتين: قوّة المرء وقوّة اللحظة" [11] وإذا تتبعنا خطواتها على التوالي رأينا أن حلول الخمر في مجلس الشاعر فاتحة خير، وسلام.

ويتابع الشاعر مستطردا في الصورة التشبيهية الوصفية للدن، وما جرى له جرّاء انفصال الخمر عنه حين سالت، فالشاعر في حالة هيام مع الخمر؛ نستدل على ذلك من خلال إحساسه بالدن لحظة البزل؛ إذ شبه حالته بالمقرور الذي يرتجف بردا في إحدى الزوايا المهملة إثر فراقه الخمر. ويصرُّ الشاعر على إبراز أهمية الخمر للإنسان، فيستعين بالصورة الحركية، والصوتية من خلال عملية اهتزاز الدن من البرد؛ ليزيد من ألم من يفارقها، ويجعله عبرة للآخرين، ويعظّم شأنها في الوقت عينه. أما المكان فكان له دور مصيري؛ فقد قرر مستقبل من يفقد الخمر، وحشره في زاوية لا فكاك له منها، والزاوية هنا توحي بالفشل، والخسارة، حيث لا أمل، ولا نجاة منها، ومن ثمّ يكون مصيره الموت. وإذا أردنا أن نوسع نظرتنا في المجلس نجد أن الشاعر كان

يدرك جيدا المفارقة بين أهمية إقبال الخمر على مجلسه؛ إذ وصف قدومها بالورد، و الحياة، واختفاءها الذي تحدد بالضعف والموت.

ونلمس في الصورة التشبيهية (كأن رقابها رقاب بنات الماء أفزعن بالرعد) جمالا يزيد من حيوية النص، ويبعث فيه جانبا حركيا؛ فقد استمد المؤثرات الصوتية من الطبيعة (الرعد)؛ ليجعل حركة رقاب بنات الماء تبدو طبيعية، إذ إن الطيور تخشى من صوت الرعد، وتعده إنذارا بالموت، فتهتز رقابها خوفا على حياتها، ومن ثمّ يكون قد استطاع أن ينقل هذا المشهد الطبيعي الواقعي إلى مجلس الخمر؛ "ليخلق حالة من التوافق بين الذات والوجود الخارجي"

---

[10] إيليا حاوي. فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب. (بيروت: دار الثقافة) 155.

[11] سي، دي لويس. الصورة الشعرية. ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم. (دار الرشيد، 1982م) 112.

[12]، ولاسيما بين الخمر، وأعناق الأباريق، التي تتمايل من شدة شغفها بالخمر، وتمسكها به، فالأباريق ترتبط أهميتها بالخمر التي تملأ بها، واهتزاز أعناق الأباريق دلالة على البدء بنقصانها فترتعد متمسكة بحياتها التي تهبها لها الخمر، وكأنها كائنات حية. ويكون الشاعر هنا قد وفق في استخدامه الإيحاء، والتخييل؛ ليبلغ مرامه، ويفصح عن أهمية الخمر، ويعبِّر عن شغفه بها.

وسنستعين بالإشارات الزمانية في المجلس، علنا نصل إلى رؤية الشاعر، ونقف عند دلالاتها الفنية، وأبعادها الجمالية.

من المألوف أن الصبح يوحي بالأمل، ويبعث على السعي، إنه امتداد ضوء الشمس، فهو تنبيه الناس للقيام بالأعمال، والأشغال؛ لأنه البداية وكما نعلم هي أصعب مراحل العمل، وأدقه خطوة؛ لتسهيل أي أمر بعده. أما الشاعر فقد فاجأنا بالطريقة التي تعامل معه، أراد أن يقتل الزمن، ويلغيه من مجلسه، فواجهه بسلاحه الذي يملكه، ويقصد به الخمر. ولكنه حين أعلن مهاجمة الزمن، وتحديه، لم يكن يدرك أن الزمن لا يواجه، وعلى الإنسان تجاوزه بسلام؛ لأنه لا تؤمن عواقبه. فهو ربح لحظة الراحة بتناوله الخمر، وخسر الزمن بصبحه، وطاقته، وقدرته على تنبيه الإنسان للقيام بفعاليته مقابل الخمر. إلا أن الزمن لا يمكن كائنا كان أن يتحرر منه أو أن يحاول الهرب منه . فنرى الزمن في مشهد آخر من المجلس يسيطر على الخمر، ويتحكم بالفترة التي تقضيها أسيرة الدن (كميتا ثوت في الدن تسعين حجة)، بل يتخطى الزمن دوره فيتخذ جانبا دينيا؛ ليقيم حدودا لشربها في قوله: (في شربها واجب الحد)، ليبرز دوره، ويبين قدرته على التحكم بالخمر، وطريقة تناولها، ومن ثم ليؤسس مبدأً عماده: إجلال الخمر، وبيان قدرها، فالزمن صعَّد حالة الشوق عند الشرَّاب، وزاد الخمر لذة؛ فظهر الزمن بصورة اكتست بالتوازن، والقدرة على التحكم بالانفعالات، ومن ثم استطاع أن يحثَّ شاربها على الصبر؛ لنيلها؛ فتسعون حجة كفيلة بأن تجعل الإنسان يفكر جيدا بقيمة الخمر قبل أن يقدم عليها.

وتظهر ملامح الزمن على الإنسان، فيبدو شيخا، يصوره الشاعر مخمورا، وينتقي له العقار في قوله: (عقار إذا ما ذاقها الشيخ)، وهنا يبدو الاختلاف واضحا في طريقة تعامل الزمن مع الإنسان من جهة، ومع الخمر من جهة أخرى. فالزمن يزيد الإنسان ضعفا، والخمر قوة، وثباتا، فتتحكم به على التوالي: تعقره، وترعش مفاصله، وتزيده وجداً. يبدو أن الزمن قد استطاع أن يخلق صوراً متنوعة في المجلس الخمري: منها الصورة النفسية التي تصور حالة الشيخ معقورا، متمسكا بالخمر، وكأنَّها الأمل في حياته، لتتبعها الصورة الحركية متمثلة باهتزاز مفاصله، والتي توحي بضعفه، وانكساره أمام قوة الخمر، وثباتها. وأخيرا تأتي الصورة المعنوية المغلّفة بإطار الحب؛ لتهب الشيخ قلب الشباب، وتحلق به في عوالم يبدو أنها أصبحت عنده بمنزلة الحلم المتحقق،

فاستطاعت العقار أن تبعث له الحياة المرجوة، ولو لفترة من الزمن؛ لأن قوله : (يبكي على ما فاته من شبابه) يلخص حالة الشيخ، ويصوِّر لنا حالة من تقدم به العمر. فصورة البكاء الصوتية تكشف عن الحرمان الذي يعاني منه الشيوخ، وتوحي بالوجع الذي تخلِّفه الخمر حين الانفصال عنها.

ويفصح الشاعر في نهاية مجلسه عن زمنه المختصر في يومين (يوم للأمير أزوره، ويوم لقرع الصنج، والراح، والنرد) فكان للزمن الفضل في إغناء المجلس بصورتين: الأولى تفيدنا بالتعرف على طريقة حياة الشاعر أبي الهندي في تأدية الواجب السياسي؛ لإرضاء الخليفة، ولاسيما لمنحه فسحة إتمام يومه في مجلس الخمر المترف بمختلف أنواع

[12]. ساسين عسّاف. الصورة الشعرية، ونماذجها في إبداع أبي نواس. (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1982م) 36.

التسلية السمعية، والذوقية، والفكرية، لتحوطه اللذائذ من كل صوب وجهة، وتنقله إلى عالم بعيد عن الغربة التي حلَّت به نتيجة البعث إلى سجستان. وإذا أردنا أن نجري مقارنة بين الصورتين: صورة زيارة الأمير، وصورة المجلس الخمري، وجدنا الفارق بين جفاف الصورة الأولى التي تقتصر على الزيارة، وتتجرد من الإيحاء، والرؤيا، وكأن الشاعر قد أرغم عليها، وصورة المجلس التي تكتسي بالحيوية، والحياة، فلم يكتف بقول مجلس خمري، بل أراد أن يجعل من مجلسه مكانا للمتعة، فاختار الأنغام فيه؛ "لغة تتيح له أن يحس بوجوده، وبحضوره المشع" [13]، وانتقى الرَّاح من الخمر، وأراد النَّرد لعبةً ليحقق انتصاره، وينتشي به مرحا.

ولم يهمل الشاعر صورة الليل في مجلسه الخمري، فقد أراده أن يكون في الطبيعة، أن تكون الكواكب شاهدة عليه، وكأنه يتبارك بها (يقول أبو الهندي إذا طاب ليله، وحلقت الجوزاء بالكوكب الفرد) يبدو أنه كان على دراية بعلم الفلك؛ إذ تنبه إلى الجوزاء، ولربما كان يتفاءل بها، لذلك اختارها ليتوّج مجلسه بها.

كما كثرت الصور الحضرية في النص (سيغني أبا الهندي عن وطب سالم أباريق لم يعلق بها وضر الزبد، قوارير، طاسات صفر) وقد رأى إيليا حاوي أن "النزعة الشعوبية بينة؛ فهو يهجو الأعراب رامزا إليهم بالوطب الذي لا يزالون يستقون منه اللبن، مقارنا بينه، وبين إبريق الخمر النظيف الذي لم يدنسه الدسم اللاحق بأوعية اللبن" [14]، وإذا أردنا أن ننظر إليها نظرة مشبعة بالفن نجد أنه يريد أن يرتقي بصورة الخمر، وطريقة تقديمها؛ لأن صورة المجلس كلٌّ متكامل، فكل عنصر يشكل لذةً تضاف إلى لذَّة الخمر؛ لذلك كان أبو الهندي يهتم بتفاصيل مجلسه من غيرته عليه، وحرصه على أن يظهره بصور راقية حضرية تزيده لذة، وتعلقا به.

ومن اللافت للنظر تركيزه على التشخيص (صريع من السودان – أخو قرّة – حسن القد) فمن شدة اهتمامه بمجلسه يريد أن يرتقي بأدواته إلى المستوى الإنساني، فاستعان بالإنسان ليكون المشبه به، ليطمئن على

مجلسه، ويحميه، فالتشخيص على حد تعبير ساسين عسّاف "إلقاء رداء من الذات على الوجود ومنحه القدرة على التحسس والشعور، فالوجود جزء من كيان الشاعر، وامتداد من خياله، فتمنح الكائنات وعيا إنسانيّا يتحسس ويشعر" [15].

أما كثرة الأسلوب الشرطي في المجلس (لما حللنا...– إذا أنفذوا...– إذا طاب ليليه...) فيريد من خلاله أن يؤسس للحادثة الواقعية في مجلسه التي تعتمد على الممارسة، والتجربة بوساطة ربط الغايات بالوسائل، التي تفيد بالإقناع.

استطاع الشاعر بما أوتي من إشارات فنية، ودلالات إيحائية أن يتجاوز الموضوعية، وهذا يعود إلى وعيه، كما وفق بالإيحاء بالجميل، وتثبيته، وفضح القبيح، وتجاوزه.

وسنقف عند مجلس آخر لأبي الهندي الرياحي؛ لنعثر على الأدوات البلاغية التي يستند إليها شاعر مجالس الخمر في العصر الأموي، ونلتمس النهج الذي يسلكه لتشكيل صورته الفنية، فنراه يتصور الخمر صاحبة له، يغامر في سبيلها، ويقتحم الأهوال من أجلها، فإذا وصل إليها احتضنها، وقبّلها، يقول: [16]

---

[13] أدونيس. زمن الشعر. (بيروت: دار العودة، ط3، 1983م) 177.

[14] إيليا حاوي. فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب. (بيروت: دار الثقافة) 156.

[15] ساسين عسّاف. الصورة الشعرية، ونماذجها في إبداع أبي نواس. (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، 1982م) 25.

[16] . أبو الهندي الرياحي. الديوان. صنعه: عبد الله الجبوري. (بغداد: مطبعة النعمان، ط1، 1969م) 34–36. الوطب: سقاء اللبن. الكراكي: ج كركي: طائر معروف. السراة: الظهر، يريد: إن هذه الأباريق مزدانة بالتصاوير الجميلة. عبورها: العبور: كوكب نيّر. الأنصاب: ج

وفارةِ مِسْكٍ من عذار شممتها يفوحُ علينا مسْكها وعبيرُها
سموتُ إليها بعد ما نام أهلها غُدوّاً ولمّا تُلقَ عنها ستورُها
سيُغْني أبا الهنديِّ عن وطب سالمٍ أباريق كالغزلان بيضٌ نحورها
مفدّمةً قزّاً كأنَّ رقابها رقابُ الكراكي أفزعتها صقورها
مصبّغة الأعلى كأنَّ سرَاتَها ذبائحُ أنصابٍ توافتْ شهورُها
تلألأُ في أيدي السُّقاة كأنَّها نجومُ الثريَّا زيَّنتها عَبورها
تمجُّ سلافا من زقاقٍ كأنّها شيوخُ بني حام تحنّت ظهورها
أقبّلها فوق الفراش كأنّها صَلايةُ عطّار يفوح زريرها
إذا ذاقها مَنْ ذاق جاد بماله وقد قام ساقي القوم وَهْناً يديرها
خفيفاً مليحاً في قميصٍ مقلّص وجُبَّة خزّ لم تُشَدَّ زُرورها
وجارية في كفّها عُودُ بربطٍ يجاوبها عند الترنّم زيرها
إذا حرّكته الكفُّ قلتَ: حمامة تجيب على أغصان أيك تَصُورها
تجاوب قمريّاً أغنَّ مطوَّقا شقائقه منشورة وشكيرها
إذا غرّدَتْ عند الضحّاء حَسبْتَها نوائح ثكلى أوجعتها قبورها
وكأسٍ كعين الدّيك قبل صياحه شربتُ بزُهر لم يضرْني ضريرها
فما ذَرَّ قرنُ الشَّمسِ حتَّى كأنَّها أرى قريةً حولي تَزلزلَ دورها

يشكل المجلس صورة فنية ناجمة عن "تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع" [17]، فالشاعر يعامل الخمر معاملة امرأة يهوى الحصول عليها، فيصفها مستعينا بما أوتي من خيال، ورؤيا ليكسبها قيمة جمالية على حد تعبير شيللي عندما قارن العقل بالخيال " العقل هو تعداد الكميّات المعروفة مسبقا، أما الخيال فهو إدراك قيمة هذه الكميات منفردة أو متكاملة" [18] فالخيال مكون رئيس للصورة الفنية، وخاصة عندما يتلاقى مع الواقع، والشعر هو النشاط الأولي للعقل الإنساني، فالإنسان قبل أن يصل إلى تصور الكليات، يتصوّر أفكارا متخيلة.

ومن اللافت للانتباه كثرة الصور التشبيهية في النص، بعيدا عن التشبيهات التي تقتصر على الجمع بين طرفين محسوسين، مدركا ماهية الصورة "التي توحد بين الأشياء، وتتيح الوحدة مع العالم، وامتلاكه" [19]، فنراه يتخذ من بياض نحور الغزلان صورة لإبريق الخمر (أباريق كالغزلان بيض نحورها)، يشكل النحر مكان أنوثة المرأة، ومصدر الجذب إليها، ولكن الشاعر أراد أن يصفه بالبياض ليقرنه بالبراءة، والطهر اللذين استمدا من الصورة اللونية، والتي أكدته شفافية الإبريق، وحولت منطقة الصدر الجسدية إلى صورة رشيقة منبعثة من حياة الغزلان الأليفة التي تسعى إلى حياة آمنة ملؤها الطمأنينة. فالشاعر لم ينتق الغزال عفوا، بل أراد من ذلك أن ينشر السلام في مجلسه الخمري.

نصب: الصنم، ونحوه. الصلاية: مدق الطيب. البريط: العود والزهر. تصورها: تميلها. الشكير: صغار الرّيش. الزير: الدّقيق من الأوتار. ذرّ قرن الشمس: أشرقت الشمس.

[17] عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية". (بيروت: دار العودة، ط3، 1975م) 127.

[18] سي، دي لويس. الصورة الشعرية. ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم. (دار الرشيد، 1982م) 74.

[19] أدونيس. زمن الشعر. (بيروت: دار العودة، ط3، 1983م) انظر 230–231.

ويستمر أبو الهندي في انتقاء صوره من الطبيعة (كأن رقابها رقاب الكراكي أفزعتها صقورها) نجد أن هذه الصورة تقترب من التمثيل في إعمالها على حد تعبير الجرجاني "فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلّما كانت أجزاؤها أشدّ اختلافا في الشكل والهيئة ثمّ كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم والائتلاف أبين كان شأنها أعجب والحذق لمصورها أوجب" [20] والكتابة الفنية ترفض التقيّد بأي قالب جاهز مهما كان نوعه. فالكراكي من الطيور الطويلة الأعناق منتصبة الرقاب، لكنه يريد أن يجعل من رقاب الأباريق تهتّز لتنشر رائحة خمرته فتفوح، ويعبق طيبها، وهذا لا يتحقق إلا بفضل الصقور الشرسة التي تؤثر في الكراكي فتجعلها تحرّك رقابها، وتجعل منها صورة تمور بالحركة الدائبة، إذ يتواصل فيها السريان من العالم الخارجي إلى داخل النفس المتشوقة لبلوغ الخمر، والركون إليها. نلاحظ أنه استعان بالصقور، والكراكي الطائرين المتناقضين شكلا، والمتباينين قوّة؛ ليحقق الفكرة التي تدور في مخيلته، وهي تصوير حركتها، وما ينجم عنها من نشر عبق رائحتها، فهولم يصرّح بذلك في القصيدة، بل لجأ إلى الصورة الإيحائية "لاستكشاف المجهول، أي معرفة غير المعروف" [21] هذه الصورة لا تقنعنا عقليا، وإنما تمتعنا فنيّا.

ويسهب في تصوير إبريقها (كأن سراتها ذبائح أنصاب توافت شهورها) إنه لم يكتف بتشبيه ظهور الأباريق بالأصنام، بل أراد أن تنعدم الحياة فيها مستعينا بالزمن؛ ليشهد مرور وقت على بلوغها، واكتمالها. يبدو أن أبا الهندي مازال متأثرا بصورة الأصنام التي كانت وسيلة الجاهلي ليتصل من خلالها بالله، وقد جاء الإسلام؛

ليقضي على هذه الظاهر، ويحرمها. فأمر بتكسير الأصنام، والتخلّص منها، ويبدو أن الصورة مازالت حاضرة في ذهن الشاعر، استعان بها ليشبه الأباريق بها على الرغم من تلفها، فهو يلتمس فيها جمالا، وفنا يليق بإبريق مجلس خمرته. لكنَّ الغريب في التشبيه يبرز في صمت صورة الإبريق، وسكونه بعد أن تكلّف في الصورة السابقة وجعل عنقه يهتزّ اهتزازا. ومن الجائز أن الشاعر يدرك تماما كيفية جذب الناس إلى خمرته، ولاسيّما إلى مجلسه الخمري، فيتفنّن في طرق إثارتهم ومن ضمنها ثبات الرسوم على سراة إبريقه. فهو اعتمد الغموض في صورته ليزيد الإقبال على خمرته؛ لأنه "من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، كانت به أضنّ وأشغف، وكذلك ضرب المثل لكلّ ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ" [22]

ويتابع تركيزه على تصوير جزئيات خمرته، فيشبهها بالنجوم (كأنّها نجوم الثريّا زيّنتها عبورها) إن تشبيه الخمرتتلألأ في أيدي السقاة بالنجوم بات مألوفا للعين، وللأذن؛ لذلك عمد إلى التخصيص لإبراز معرفته بعلم النجوم، فاختار العبور؛ نجما يزيد الخمر تألقا، ويسمو في المقابل بخمرته إلى السماء. فالشاعر يحلم أن يحدّث مجلسه، ويرتقي به واقعا، وبالفن عن سائر المجالس الخمرية التي سادت المجتمع الأموي.

وينتقل إلى صورة الزقاق، فيحملها دلالات فنية (كأنّها شيوخ بني حام تحنّت ظهورها) اعتمد الصورة المركبة؛ لتمنحه فسحة في التعبير عمّا يدور في خياله. فاستعار من الشيوخ هيبتهم، ووقارهم، ومن بني حام شهرتهم، ومن انحناء ظهورهم عمرهم؛ ليؤلف صورة ترقى بزقاق خمرته. فهو يريد أن يكسب زقاقها دلالات إنسانية استمدها من شيوخ بني حام، فالخصائص والصفات والعلاقات بين المفردات أشياء قابلة للتفسير، وآثارها قابلة للتعليل.

---

[20] عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة في علم البيان. تعليق: محمد رشيد رضا. (بيروت: دار المعرفة، 1978م) 127.

[21] ساسين عسّاف. الصورة الشعرية، ونماذجها في إبداع أبي نواس. (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، 1982م) 28.

[22] عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة في علم البيان. تعليق: محمد رشيد رضا. (بيروت: دار المعرفة، 1978م) 118.

أما رائحتها التي انتشى بها (كأنّها صلاية عطار يفوح زريرها) فأخرجها بصورة حركية شمية، مستمدة من الواقع. صورة الصلاية التي تدق الزرير فتنشر رائحته من كل جهة، وصوب. فالشاعر يمتلك الحس الجمالي "الذي يبحث عن الجودة وليس عن الكمال المستحيل" [23]. وهو يريد أن يلتصق بها، ويستمر في علاقته معها؛ لذلك شبهها بعلاقة الرجل بالمرأة، فاستطاع أن يقرّب بينهما، وقد استحسن هذا النوع من التشبيه، الذي أسماه أبو قدامة التشبيه الإيحائي، "وزعم أن أفضل التشبيه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما، حتّى يدنى بهما إلى حال الاتّحاد... وإنّما حسن التشبيه أن يقرّب بين البعيدين حتّى تصير بينهما مناسبة، واشتراك " [24] فالإيحاء لا يتوجّه إلى العقل، وإنّما هو طاقة موحية، لا يقدّم معنى جاهزا بمقدار ما يفتح أمام القارئ باب التأويل والإيحاء واسعا. يدخل عالمه من غير أن يتمكّن من بلوغ منتهاه.

وتظهر الصورة التشبيهيّة مستهلكة في قوله: (وكأسٍ كعين الديك قبل صياحه) نحن نعلم أنّ عين الديك توحي بالوضوح، والكشف، ويبدو أن الشاعر أراد من هذه الصورة أن يبيّن صفاء خمرته، ووضوح كأسه.

وتزداد الصورة التشبيهية غرابة في قوله: (كأنّها أرى قرية حولي تزلزل دورها) فهو يصوّر حالته عندما طلعت الشمس، وقد انتشى خمرا، إذ بدت له صورة الهدم، والانهيار لكل شيء يراه. لقد اعتدنا على

صورة السماء بعد أن ينتشي الإنسان في مجلس أبي الهندي، فنتساءل هنا، لماذا اختار الأرض، وأرادها أن تتزلزل! هل من قبيل فعل الخمر في نفسه؟ أم يريد أن ينبه الآخرين، على الرغم من تعلّقه بها، على فعلها التخريبي في الحياة ما إذا استمر الإنسان في ارتشافها حتى طلوع الشمس، مع العلم أن إفراطه في شرب الخمر، قد سلب حياته [25]. ومن هنا تبرز جمالية الصورة التشبيهية في قدرتها على استئصال القبح في الواقع، ولو فنيا، على حد تعبير الجرجاني "إن الشعر يصنع من المادة الخسيسة بدعا يغلو في القيمة، ويعلو" [26].

ومما يلفت انتباهنا المشابهة التي أجراها بين المرأة والخمر، فكلتاهما لا يستطيع الإقبال عليهما إلا سرّا (نام أهلها) و(لما تلق عنها ستورها)، وهذا دليل كاف على الحرمان، والغربة اللتين يعيشهما الشاعر، ومع ذلك يصوّر لنا المغامرة التي يقوم بها من أجل الحصول على خمرته– معشوقته.

ونعثر في النص على صورة كنائية ترتبط بالساقي (جبّة خزّ لم تشدّ زرورها) يريد من خلالها أن يستر سيطرته على الساقي في طاعته لجلب الخمر، وقد أكّد ابن الأثير وظيفتها قائلا: "واعلم بأن الكناية مشتقة من الستر، يقال كنيت الشيء إذا سترته، وأجري هذا الحكم في الألفاظ التي يستر فيها المجاز بالحقيقة، فتكون دالّة على الساتر وعلى المستور معا...، وإذا كان الأمر كذلك فحدّ الكناية الجامع لها هو أنّها كلّ لفظة دلّت على معنى يجوزحمله على جانبي الحقيقة والمجاز. والدليل على ذلك ان الكناية في أصل الوضع أن تتكلّم بشيء وتريد غيره. يقال كنّيت بكذا عن كذا.فهي تدلّ على ما تكلّمت به وعلى ما أوردته في غيره" [27]. وإذا أردنا أن نفسرها حسب المدلولات، وجدنا أن المدلول الأول يتمثل في الصورة الحسية للباس الساقي وهي (لم تُشدُّ زرورها) أما المدلول الثاني فيشير إلى ضعف

---

[23] ن. ع تشرنيشفسكي. علاقات الفن الجمالية بالواقع. ترجمة: يوسف حلّاق. (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1983م) 70.

[24] ابن رشيق القيرواني. العمدة. تحقيق: محيي الدين عبد الحميد. (مصر: المكتبة التجارية، ط2، 1963 1964م).286.

[25] خير الدين الزركلي. معجم الأعلام.(بيروت: دار العلم للملايين، ط3) 303/5.

[26] عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة في علم البيان. تعليق: محمد رشيد رضا. (بيروت: دار المعرفة، 1978م) 298.

[27] ابن الأثير .المثل السائر في أدب الكاتب. قدّمه وحقّقه ووعلّق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة. (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر) 3/ 52–53.

الساقي جرّاء الأعمال التي تطلب منه، ويبين تبعيته المطلقة لصاحب المجلس الخمري. فالعلاقة بين المدلول الأول، والثاني علاقة مجاورة، حيث الانتقال من الحسي إلى المجرّد، أو استعمال الشيء للدلالة على الحالة المحيطة.

كما نراه يرسم لوحة الموسيقا من الطيور، والطبيعة، يريد أن يجعل من مجلسه مكانا يحلّق الناسُ فيه، و يكتسي بالطابع الرُومانسي. للطبيعة دورمهمٌ في تهدئة النفوس، وإزالةِ الهموم، وبرزت هنا لتنشر الراحة فيه، ولاسيّما الحمامة التي تنبئ بسلامة المجلس، وأمانه، فتكون علامة مهمة تشجع الناس للإقبال عليه، وارتياده باستمرار. وربما تكون صورة الحمامة معادلا موضوعيا لهموم الشاعر الذي يلجأ إلى الخمر للترويح عن نفسه، ولذلك شبّه صوت الحمام بنوح الثكالى.

ولا بدّ لنا من الاستعانة بالصور؛ علّها تضيف إلى المجلس دلالات فنية، تخدمنا في الدراسة، وتفصح عن نوايا الشاعر، ورسالته الموجهة من خلال مجلسه الخمري.

ولنقف عند الصورة الشمية التي تصدّرت المجلس وكشفت عن أهمية العلاقة التي تربط الخمر بشاربها، ألا وهي رائحتها، فيبالغ في قوّتها، حيث استقبلها من منبتها (من عذار) التي يشير من خلاله إلى بكارتها، وينفي سبق أحد إليها قبله. فالرائحة عنصر مهم من عناصر الجذب، ويبدو أنها اتخذت المرتبة الأولى؛ قدرة على اسئثار الشراب، ولاسيّما هيام الشاعر بها في مجلسه الخمري.

تليها الصور اللونية، ونجد أن المجلس تسيطر عليه مجموعة من الألوان: الأبيض؛ ليدل على طهارتها، والنور ليشير إلى هدايتها، ويأتي اللون الأصفر لينذر بقدوم الصباح، وانهيار المجلس الخمري. فكان للصورة اللونية أهمية في كشف الدلالات الفنية، والإيحاءات الخفيّة.

وجاءت الصورة الذوقية التي انفردت في مجلس أبي الهندي (إذا ذاقها من ذاق جاد بماله) لتدعو الناس إلى وهب أموالهم في سبيل الحصول عليها. وهي إشارة للكرم، وتشجيع الشراب على شربها.

أما الصورة السمعية، فكانت تتأرجح بين الصوت الآمن المتمثل بالأوتار، والحمامة، والصوت الحزين

الناجم عن نواح الثكلى. وكأنه يجري مقارنة بين صوت المنتشي، وصوت من فارقته الخمر، فيبقي وحيدا يشكو الألم، والغربة.

ونلتمس جمال المخاتلة في التعبير، فهو يرجع إلى الحركة التي يخلقها في نفس المتلقي، وتظهر بكثرة في النص (عبيرها– عبورها– قبورها)، و(شهورها– ظهورها)، و(زريرها– زرورها– ضريرها) كما عبّر عبد القاهر قائلا: "لم يزدك بمذهب ومذهب على أن أسمعك حروفا مكررة، تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكرة، ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة، كأنّه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنّه لم يزدك، وقد أحسن الزيادة، ووفّاها، فهذه السريرة صار التجنيس– وخصوصا المستوفى منه المتّفق في الصورة– من حلى الشعر" [28]، فالنغمة الخارجية في القصيدة ظاهرة جمالية، ولها وظيفة في جذب القارئين إلى المجالس الخمرية التي يخصصها الشاعر.

ونكون من خلال هذا المجلس قد كوّنا فكرة غنية عن التطور الفني الذي حققه الشعر الأموي في مجالس الخمر، وقد حاول الشاعر الأموي بما أوتي من أدوات بلاغية وفنية أن يبتعد عن التصوير الذي غالى ساسين عساف في حكمه المطلق عليه، حين حكم على الصورة في الشعر الأموي، والتي جرّدها من فنيّتها، واكتفى بوصفها، "بالصورة التصويرية، التي اكتفت أو اقتصرت على محاكاة الواقع، ونقله حرفيّا، عينيّا بعيدا عن التبصّر فيه، والكشف عن

[28] عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة في علم البيان. تعليق: محمد رشيد رضا. (بيروت: دار المعرفة، 1978م)5.

مجهوله، وبذلك تحوّلت المعرفة إلى تعمية" [29] ووافقه الرأي إيليا حاوي [30]. إلا أنَّ هذين الحكمين جائران في حق الشعر الأموي؛ لأنهما لم يراعيا الفترة الانتقالية التي حدثت في العصر الأموي، فهي بداية مرحلة تاريخية على العرب جملة، لا على الشعراء، وحسب، وعلينا أن نراعي هذه الأمور عندما نتناول قصائد الشعر الأموي.

وسنتابع توكيد ما أسلفناه سابقا بتناول المجالس الخمرية، والتعرف أكثر على أسلوب تفكير الإنسان في ذاك العصر. يقول الوليد بن يزيد: [31]

اصدَعْ نجيَّ الهمومِ بالطَّرَبِ وانعَمْ على الدَّهر بابنةِ الْعنَبِ
وَاسْتَقبِلِ الْعيشَ في غضارتِهِ لَاْ تَقْفُ منهُ آثَارَ معتقبِ
من قهوةٍ زانها تقادُمُها فهي عجوزٌ تعلو على الحقبِ
أشهَى إلى الشَّرْبِ يومَ جَلْوَتِها من الفتاةِ الكريمةِ النَّسب
فقد تجلَّتْ ورقَّ جوهرُها حتَّى تبدَّت في منظرٍ عجبِ
فهي بِغَيْرِ المزاجِ من شَرَرٍ وَهيَ لَدَى المزج سائلُ الذهبِ
كأنّها في زُجاجها قَبَسٌ تذكُو ضياءً في عين مُرتقبِ
في فتيةٍ من بني أميّة أه لِ المجدِ والمأثُراتِ والحسبِ
ما في الورى مثلُهم ولا فيهم مثلي ولا منتمٍ بمثل أبي

لاقت هذه الخمرية كثيرا من التناول، وغير قليل من النقد؛ لغناها بالصور الفنيّة المبتكرة الرائعة، والمعاني الدقيقة الجديدة، وقد صرّح الأصفهاني أنّها "من جياد أشعاره وهو ما برّز فيه وجوّده، وتبعه الناس جميعا فيه، وأخذوه منه" [32]، إلا أن بعض الدارسين لم ينظروا إليها نظرة مشبّعة بالروح الفنيّة، بل حاولوا أن يتهموه من خلالها بضعف دينه، بعيدا عن محاكمته فنيا.

فكانت الفنيّة في صورة: (انعم على الدهر بابنة العنب)، تستدعي التصدر بدراستها، والوقوف عندها. إن كلمة ابنة تحمل في طيّاتها كثيرا من المعاني التي نستطيع التأوّل فيها، فهي تشكل مركز الأنوثة، ومصدر الحنان الذي يستند إليهما المجلس، فهو يريد أن يكافئ الحياة بأنثى، فهو يريد معارضة المعتقد؛ الذي ينذر بالشؤم، حين ولادة الأنثى التي تجلب العار، والفقر لأهلها، ولاسيّما للدهر، فهو يدرك تماما طريقة تفكير الإنسان في ذاك الزمن، ويريد من خلال إيحاءات هذه الصورة أن يقوّمها، ويبعث فيها الترفع عن المعتقدات الفاسدة، التي تؤثر سلبا على الفكر، وعلى موروثنا العربي. فالأنثى نعمة، وفأل خير؛ لأنّها مصدر رزق، وعطاء لا ينضبان. ومن ثمّ يكون الوليد قد أمن على خمرته في استمرار توالدها. وهي تقترب من الصورة التي خطا عليها الوجوديون على حد تعبير سارتر "هي عمل تركيبي، يقوم

---

[29] ساسين عسّاف. الصورة الشعرية، ونماذجها في إبداع أبي نواس. (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، 1982م) 73-75.

[30] إيليا حاوي. فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب. (بيروت: دار الثقافة) انظر 163- 170.

[31] الوليد بن يزيد. الديوان. جمع وترتيب: المستشرق الإيطالي ف. جبريالي. مقدمة: خليل مردم بك. (دمشق: المجمع العلمي العربي، 1937م) 34-35. خير الدين الزركلي. معجم الأعلام. (بيروت: دار العلم للملايين، ط3) 145/9. الوليد بن يزيد بن عبد الملك بن مروان. كان من فتيان بني أميّة وظرفائهم وشجعانهم وأجوادهم، يعاب بالانهماك في اللهو وسماع الغناء. له شعر رقيق وعلم بالموسيقا. ولّي الخلافة "125هـ" بعد وفاة عمّه. اصدع: غنّ. الوقف: هو حبس العين على ملك الله. معتقب: الذي يجد بعد فعله ندامة. القبس: النار، أوشعلة من النار، وهي الجذوة. الورى: الناس.

[32] الأصفهاني. الأغاني. مراجعة: عبد الله العلايلي، موسى سليمان، أحمد أبو سعد. (بيروت: دار الثقافة، ط3، 1962م) 19/7.

الخيال ببنائها ممّا خلفه الإدراك من خبرات، ويستلزم خلقها في الخيال أن يكون موضوعها الخارجي معدوما أو في حكم المعدوم، فالخيال يلغي وجود ما حصّله الإدراك ويعيد خلق صورته الجديدة بديلا من وجوده المادي، ولهذا تنحصر القيمة الجمالية في الصورة الفنيّة لا في الوجود المادي؛ لأن الواقع لا جمال فيه" [33]، وهذا يتوافق مع ما اعتمد الشاعر من خيال، ورؤيا؛ ليكسب فنه قيمة جمالية.

كما تكشف الصورة في قوله: (عجوز تعلو على الحقب) عن التمرّد الزمني، في طعن الزمن، وتحديه؛ إذ إن الزمن يضعف أمام تقدم سن خمرته، يبدو أن فرط تراخي الزمن على خمرته في خزنها، وتعتيقها، جعله ينتشي بتصويرها، ويبالغ في صورتها، فنراه اقترب من المستحيل عندما فوّق خمرته على الزمن؛ لأنه يريد التفرد في امتلاك الخمر العجوز، والانتشاء بها.

واستطاع الشاعر من خلال المشبه به أن يرقى بخمرته، ويزين هيئتها، ويكسبها قدرة على الجذب في صورتين تشبيهيتين: (فهي بغير المزاج من شرر) (وهي لدى المزج سائل الذهب)، نلاحظ أنه وفّق في جعل

المشبه به في الحالتين صورة لونية قائمة على الإغراء، والإثارة. فالشرر يبهر العيون، ويجعلها تلاحقه بإمعان؛ كي تكوّن صورة متكاملة عن لون الخمر، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تتطاير ذرّات الشرر، ومن ثمّ يتسبب في صورة شميّة، تسهم في نشر رائحتها، وتزيد من الشوق إلى ارتشافها، أما السائل الذهبي بصفرته، فيعد من أشد الألوان إغراء، وجمالا. فالشاعر يريد لخمرته السمو، والرفعة بسائر أشكالها، فلم يهمل شكلها؛ لأنه حامل لمنزلة خمرته الجمالية، وقيمتها.

وينقلنا الشاعر إلى صورة تشبيهية، يدعو من خلالها إلى إجلال الخمر؛ لما تقدمه للإنسان من هداية، وإرشاد، يقول: (كأنّها في زجاجها قبس) إذا أردنا أن نفسر القبس لغويا، فهو شعلة من النار، لكنّ الخمر بعيدة تماما عن التفسير البصري للقبس، أما ما يقصده الشاعر فينزاح من المعنى اللغوي إلى المجازي؛ ليبيّن قدرة خمرته على إنارة فكر الإنسان، وتوسيع مداركه. فهو لم يستعن بها، لتكون مصباحا يضاء به، بل قادرة على الخلق، والابتكار. ويكون بذلك قد تخلّص من التشبيه الحسي بالحسي، وهذا أمر مستحسن في البلاغة، كما ذكر العسكري قائلا: "التشبيه الجيّد ينبغي أن يسير في اتجاه واحد: الانطلاق من مشبه محسوس، مقبول، معروف إلى مشبه به مجرّد أو خيالي لا يدرك بالحواس" [34]

أما الاستعارة التي استند إليها الشاعر في ذكر خمرته، فقد اعتمد فيها على التشخيص (ابنة العنب– عجوز– الفتاة). يبدو أن عالم المرأة يُعدُّ في نظر الشاعر أنقى الأجواء وأطهرها؛ لذلك استلهم صور مجلسه من عالمها بسائر مراحله؛ من ولادتها إلى فتوتها إلى عجزها الذي يطعن الزمن، ويقهره، ويمنعه من ممارسة قدراته في سلبه الحياة من العجوز. فقد ظهرت خمرته حية نضرة قوية في مختلف صورها، ومراحل عمرها.

ولم يستطع الشاعر في مجلسه الخمري، أن يستغني عن عصبيته القبلية، فرسم صورة للأمويين، وخصّ مجلسه بأن ينفرد بهم، واعتمد في تصويرها الأسلوب التقريري، معددا صفاتهم في الأمجاد، والمآثر، والحسب. هذه الصورة تبدو مستمدّة من البيئة الجاهلية في مضمونها، فالعربي كانت تهمّه هذه الصفات، فتظهر في مقطعه الفخري في قصيدته، ويبدو أن الوليد مازال متأثرا بهذه الأمور؛ لأنه –على الرغم من أنه شاعر–، إلا أن نسبه يعود إلى المروانيين– أصحاب الخلافة الأموية– الذين يكنّ لهم الولاء المطلق، فنجده يلجأ إلى تكرار النفي ثلاث مرّات، وكأنه

---

[33] محمّد غنيمي هلال. مدخل إلى النقد الأدبي الحديث. (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1962م) انظر 479–503

[34] أبوهلال العسكري. كتاب الصناعتين. تحقيق: مفيد قميحة. (دار الكتب العلمية، ط1، 1989) انظر 262–264.

يؤدي مهمّة القسم في قوله: (ما في الورى– ولا فيهم– ولا منتم) فهو يبدأ على التوالي بتعظيم الأمويين، وسموهم عن الناس بالمطلق، ثم ينفي وجود من يماثله بالمطلق في كل شيء، ثم يخص أباه بالتفرد، والتفوّق في مسألة الانتماء. نلاحظ أن هذا التصريح التقريري ينبئ عن تعلق الشاعر، والخليفة، بأهله الأمويين، واعتماده عليهم، فهو يخشى الغرباء، ويريد من الأمويين أن يتوّجوا مجلسه الخمري.

ومما يثير انتباهنا بدؤه بالصورة السمعية، مع العلم أن مجالس الخمر، تركّز بداية على حاسة الشم؛ لتزيد من شوق منتظريها، وتصعّد المغامرة من أجل الحصول عليها، إلا أن الوليد أراد أن يزهو بمجلسه بالموسيقا؛ لتعلّقه بها، فيستهلّ مجلسه بأسلوب الأمر (اصدع)؛ ليكشف عن حاجته الملحة للموسيقا التي تستطيع أن تخفف عنه همومه، ما إذا تناغمت مع الخمر؛ لتشكل لوحة ملأى بالراحة، والأمان.

كما يلفت انتباهنا تكرار المقاطع الصوتية التي تكسب المجلس جرسا موسيقيا؛ تجعله خفيفا على المتلقي، يتقبله، وكأنه لوحة موسيقيّة (اصدع– انعم) (الطرب– العنب). فهي تهب المجلس قدرة واسعة على الانتشار.

وقد استطاع مجلس الوليد بن يزيد الناضج فنيا أن يعكس، من خلال تقاطع العلاقات التعبيرية والفنيّة فيه، واتحاد عناصره الذاتية، والموضوعيّة، وتداخلها، وتكاملها، تصور الإنسان في العصر الأموي، ويكشف من خلال تكثيفه للتجربة الذاتية، وتجسيدها عن تجارب متعددة لها امتدادها التاريخي، وعمقها الإنساني.

وفي النهاية تنبغي الإشارة إلى أن كل هذه الصور والمشاهد، التي عرضها الشعراء الأمويون الذين درسنا مجالسهم الخمرية كانت مستمدة من البيئة، والحياة المعيشة، وكانت تتفاوت بين المادية، والمعنوية، إذ إن خيال الشاعر حاول بإصرار الارتقاء بصورته، وتحويل هذا الخيال إلى عوالم جديدة، وفن خمري؛ لهذا يقول أبو القاسم الشابي "إنّ الإنسان يستخدم الخيال والرموز؛ لأنّه ظامئ إلى منبع الحياة الأول الذي كرعت من الإنسانيّة" [35]، وأدوات الشاعر البلاغيّة هي التي أعانت الشعراء على تجسيد أخيلتهم الفنيّة، وحدّت من جموح الخيال، ومفارقة الواقع، ومنحتهم القدرة على الاقتراب من الواقعية الفنية التي حلم بها شعراء مجالس الخمر الأمويون، وإمكانيات أن يتحوّل الحلم إلى حقيقة.

المراجع:

1. ابن الأثير، ضياء الدين.*المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*. قدّمه وحقّقه ووعلّق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.2
2. .ابن منظور. *لسان العرب*. تحقيق:عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي. دار المعارف.
3. أبو العباس،الوليد بن يزيد. *الديوان*. جمع وترتيب: المستشرق الإيطالي ف. جبريالي. مقدمة: خليل مردم بك. دمشق: المجمع العلمي العربي، 1937م.
4. أدونيس، علي أحمد سعيد. *زمن الشعر*. بيروت: دار العودة، ط3، 1983م.
5. إسماعيل، عز الدين. *الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"*. بيروت: دار العودة، ط3، 1975م.
6. الأصفهاني، أبو الفرج. *الأغاني*. مراجعة: عبد الله العلايلي، موسى سليمان، أحمد أبو سعد. بيروت: دار الثقافة، ط3، 1962م.
7. البستاني، صبحي. *الصورة الشعرية في الكتابة الفنية؛ الأصول والفروع*. دار الفكر اللبناني، ط1، 1986م.

[35]أبو القاسم الشابيّ. الخيال الشعري عند العرب. (تونس: الدار التونسية، 1983م) 19.

8. تشرنيشفسكي، ن.ع. *علاقات الفن الجمالية بالواقع*. ترجمة: يوسف حلّاق. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1983م.
9. الجرجاني، عبد القاهر. *أسرار البلاغة في علم البيان*. تعليق: محمد رشيد رضا. بيروت: دار المعرفة، 1978م.
10. الجرجاني، عبد القاهر. *دلائل الإعجازفي علم المعاني*. تعليق: محمد رشيد رضا. بيروت: دار المعرفة، 1978م.
11. حاوي، إيليا. *فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب*. بيروت: دار الثقافة.
12. الدسوقي، عبد العزيز. *جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث*. 1971م.
13. الرّياحي، أبو الهندي. *الديوان*. صنعه: عبد الله الجبوري. بغداد: مطبعة النعمان، ط1، 1969م.
14. الزركلي، خير الدين. *معجم الأعلام*. بيروت: دار العلم للملايين، ط3.
15. سي، دي لويس. *الصورة الشعرية*. ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم. دار الرشيد، 1982م.
16. الشابيّ، أبو القاسم. *الخيال الشعري عند العرب*. تونس: الدار التونسية، 1983م.
17. عسّاف، ساسين. *الصورة الشعرية، ونماذجها في إبداع أبي نواس*. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1982م.
18. العسكري، أبوهلال. *كتاب الصناعتين*. تحقيق: مفيد قميحة. دار الكتب العلمية، ط1، 1989.
19. القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. *العمدة*. تحقيق: محيي الدين عبد الحميد. مصر: المكتبة التجارية، ط2، 1963-1964